



Katarina Marinčič
STUDIJE O
FRANCUSKOM ROMANU

Katarina Marinčič

STUDIJE O
FRANCUSKOM ROMANU

Naslov izvornika

© Katarina Marinčič: *Študije o francoskem romanu*

Nakladnici

Vlastita naklada, Ksenija Premur, Zagreb, Hrvatska

Založba Univerze v Ljubljani;

Znanstvena založba Filozofske fakultete

(za izdavača: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani;

Mojca Schlamberger Brezar, dekanica Filozofske fakultete),

Ljubljana, Slovenija



Recenzenti

prof. dr. Martina Ožbot Currie

izr. prof. dr. Meta Lah

Urednik: Teo Čavar

Naslovna fotografija: Ilustracija romana Honoré de Balzaca

Eugénie Grandet (1834). Javno vlasništvo.

Dizajn korica, prijelom i priprema teksta: Aleš Cimprič

Tisak: Monogram, Zagreb

ISBN: 978-953-8455-33-9

CIP zapis je dostupan u nacionalnom skupnom katalogu knjižničnog sustava Bukinet pod brojem 991005935834609366.

Tisak završen u ožujku 2026.

Knjiga je objavljena zahvaljujući potpori Javne agencije za znanstveno istraživačku i inovacijsku djelatnost Republike Slovenije.



Katarina Marinčić

**STUDIJE O
FRANCUSKOM ROMANU**

Prijevod
Ksenija Premur

Zagreb, 2026

Sadržaj

1	Uvodna razmišljanja.....	7
1.1	Romani i njihova prava.....	7
1.2	Pravo na roman.....	16
I.	Sentimentalisti, frivolni realisti, vojni inženjeri	23
2	Sluga koji je čovjek (Diderotovom <i>Fatalistu Jacquesu</i>).....	25
3	Rousseauov jedini prijatelj. Napoleonov omiljeni spisatelj (Bernardin de Saint-Pierre: <i>Paul i Virginija</i>)	44
4	Časnik, izumitelj, romanopisac (Choderlos de Laclos: <i>Opasne veze</i>)	56
4.1	Časnik i matematičar	56
4.2	Dopisivanja bez strategije, dopisivanje kao strategija	62
4.3	Skandal, zaborav i slava.....	67
II.	Pitanje autoriteta	71
5	Pripovjedač <i>Ljudske komedije</i> : autokrat koji se poziva na autoritete.....	73
5.1	Uzori i lažni uzori	73
5.2	Citati, aluzije, sklonost zastranjivanju	77
5.3	Učitelji Rabelais in Molière.....	78
5.4	Roman umjesto drame ili roman kao drama?	83

5.5	Suočavanje s prosvjetiteljima	86
5.6	Suočavanje s kritičarima: didaktičnost kao samoobrana	97
6	Balzac i Stendhal	116
7	Reportaža o neispričanom povijesnom događaju: Balzacova <i>Mračna afera</i>	129
8	<i>Kasnije u našoj priči</i> : Dostojevski, Balzac i neispunjena obećanja	146
9	Fabrizio del Dongo i knez Andrej.....	155
10	Čime započeti roman? (Balzac, Dumas i Sue)	172
11	Ernest Renan i njegov roman o Isusu	184
	11.1 Ne smijte se Keltima	184
	11.2 Šarmanтна šetnja kroz veselo stoljeće.....	199
	11.3 Praporci	213
12	Srebrna žlica (<i>Sjevernom arhivu</i> Marguerite Yourcenar).....	219
	Dva zapisa o knjizi	233
	Sažetak	235
	Sommaire.....	238
	Bibliografija.....	241
	Kazalo imena.....	245

1 Uvodna razmišljanja

1.1 Romani i njihova prava

„On n’a jamais le droit de mal dire, quand on peut dire tout ce qu’on veut,“ napisao je markiz de Sade. – „Ako možemo reći sve što želimo, nemamo pravo to reći na loš način.“ Citat je iz rasprave *Idée sur les romans* (*Razmišljanje o romanima*), koja je prvi put izašla 1800. godine kao uvod u Sadeovu novelističku zbirku *Les crimes de l’amour* (*Zločini ljubavi*), a funkciju autorskog uvoda snažno nadilazi te od nje čak i odstupa. Naime, *Razmišljanje o romanima* je tekst s više slojeva i namjena: povijesni ocrta razvoja romana u Francuskoj i kritički pogled na pojedina djela, nacrt teorije romaneskne vrste te ujedno zbirka praktičnih savjeta romanopiscima. Ako bismo toj neobičnoj raspravi morali dodijeliti opću oznaku, vjerojatno bismo upotrijebili riječ kojom je Denis Diderot naslovio nekrolog Samuela Richardsona: *éloge*, zahvalnica. U gotovo svakoj Sadeovoj rečenici može se razaznati uzbuđenost zbog slobode koju donosi roman te gospodska uznemirenost pri pomisli da ta sloboda obvezuje više nego klasicistička pravila. *La noblesse oblige*: možemo pripovijedati o čemu god želimo, pa stoga nemamo pravo na loše pripovijedanje.

Zahvalnica – ili možda apologija? Pri čitanju iz drugog kuta gledanja može nam se činiti važnom i svježina zanosa. Barem dio Sadeove očaranosti romanom vjerojatno možemo pripisati čarima novoga. Sloboda koju autor *Razmišljanja o romanu* slavi kao neospornu još nije uobičajena i razumljiva sama po sebi, još ni izdaleka nije izbljeđjela u rutinu.

Romanopiscu je, smatra markiz de Sade, nužno potrebna sloboda, jer je po svojoj biti „čovjek prirode“ („*l’homme de la nature*“) te ga nadahnjuje „goruća žed da sve naslika“ („*cette soif ardente de tout peindre*“). U toj i sličnim opaskama, unatoč strastvenom tonu, skriva

se značajno ograničenje. *Naslikati* sve nije isto kao reći *sve*. (*Showing* nije isto što i *telling*, tvrdit će teoretičari i praktičari stoljeće i pol nakon izlaska *Razmišljanja o romanima*.) Neke je stvari pri pisanju romana potrebno izbjegavati. Sade romanopisce posebno energično upozorava na moraliziranje:

Izbjegavaj izvještačeno moraliziranje; u romanima ne tražim moral; (...) ukoliko netko već mora moralizirati, neka to ne bude autor, nego junak – pa i on tek kad to zahtijevaju okolnosti.

Evite l'afféterie de la morale ; ce n'est pas dans le roman qu'on la cherche ; (...) ce n'est jamais l'auteur qui doit moraliser, c'est la personnage, et encore ne le lui permeton que quand il est forcé par ses circonstances (Sade, 1878, 40).

Madame de Staël, Sadeova za generaciju mlađa suvremenica, o moraliziranju u romanima imala je drugačije mišljenje. (vjerojatno bismo ovdje mogli ubaciti kronološko *već*, jer je didaktičnost kojom se oduševljavala Madame de Staël, pronalazak romantike.) U *Eseju o izmišljenim pričama* (*Essai sur les fictions*, 1795), tako je zapisala:

Les romans ont le droit d'offrir la morale la plus austère sans que le cœur en soit révolté ; ils ont captivé ce qui seul plaide avec succès pour indulgence ; le sentiment (...) (Staël, 1838, 145).

U jednostavnom prijevodu: naše se srce neće suprotstaviti niti najstrašnijim moralnim učenjima ako će nam biti ponuđena u obliku romana. Najpreciznije: „romani imaju pravo! („les romans ont le droit“) da nam ponude svaki, pa i najstroži moral, jer „na svoju stranu mogu pridobiti ono u nama što će nas jedino navesti na popustljivost: čuvstva“.

Ispred sebe imamo dva spisa s prijelaza iz osamnaestog u devetnaesto stoljeće. Razlike su očigledne, te ćemo stoga pažnju radije obratiti na sličnosti. U raspravu o romanima i romanu, objema autorima se upliće izraz kojeg sigurno ne bi upotrijebili kad bi teoretizirali o

nekoj drugoj vrsti: *pravo, le droit*. Ta se riječ ni u markiza de Sadea, ni u Mme de Staël ne odnosi na sadržaj, na moralni nauk ili njegovu odsutnost. I u Mme de Staël, bez obzira jesu li njeni izvodi prožeti romantičnim utilitarizmom, *pravo* se povezuje s *romanom*, s *njegovim* pravima (*les romans ont le droit*) – *romani* imaju pravo!), na pravo slikanja svega, pravo koje su francuski autori pridobili tek nedavno, i ne baš u cijelosti.

Dodajmo i treće mišljenje, koje na prvi pogled djeluje kao lukavi kompromis.

Moral izmišljene pripovijesti ne razlikuje se bitno od učinka glazbe ili kiparskog djela. (...) Djelo ljudske mašte ne smije slijediti moralne ciljeve, nego mora imati moralni učinak.

La morale d'un ouvrage d'imagination ressemble à l'effet musique ou de la sculpture. (...) Un ouvrage d'imagination ne doit pas avoir un but moral, mais un résultat moral (Constant, 1829, 176).

Tako piše Benjamin Constant u spisu *Mme Staël i njena djela* (*De Madame de Staël et de ses ouvrages*, 1829). Biografsko se čitanje ovdje gotovo nameće, jer znamo da Constant raspravlja o nekadašnjoj životnoj suputnici. Ali bilo bi pogrešno kad bismo u zauzimanju za pripovijesti koje bi nas trebale odgajati u duhu Hugoove (sažete po Schilleru) misli, da ljepota sama po sebi civilizira, vidjeli samo djelić privatne polemike. Germaine de Staël je umrla 1817. godine. I premda je Constant u memorijalnom tekstu između redova polemizirao s njenom ostavštinom, vrijeme u kojem je završavao i njegov život postavljalo ga je pred šire i manje ravnopravne sukobe. Kraj dvadesetih i početak tridesetih godina 19. stoljeća je vrijeme u kojem je trijumf romantike u Francuskoj potpun i, kako se čini, završen, „*cette soif ardente de tout peindre*“, te vrijedi za jedno od karakterističnih obilježja književnog genija. Vrijeme u kojem Hugoova *Katedrala Notre-dame u Parizu* kipućom slikovitosti uči Francuze da cijene srednji vijek. Vrijeme u kojem Honore de Balzac „u sjaju dviju vječnih istina“, Vjere

i Monarhije“, počinje slikanje monumentalne freske, „slike cjelokupnog društva, mogli bismo reći odlijeva uživo, sa svime što je u društvo dobro i loše“, „*le tableau de la Société, moulée, pour ainsi dire, sur le vif avec tout son bien et tout son mal*“ (Balzac, 1965, 53).

Benjamin Constant je bio klasicist među romantičarima. Povod za nastanak njegovog jedinog romana *Adolf* (*Adolphe*, 1816) bila je, povjerujemo li anegdoti, opklada. Constant je bio uvjeren (kladio se) da je pripovjedno djelo moguće – i čak preporučljivo – napisati po blago prilagođenim pravilima klasicističke tragedije: sa što manjim brojem osoba, ograničenim trajanjem i ograničenim prostorom, bez nepotrebnih pojedinosti iz svakidašnjeg života, s jednom samom moralnom dilemom.

Adolf je zanimljiva, još i danas cijenjena knjiga, značajan naslov u okviru vrste koju Francuzi nazivaju *le roman d'analyse* (analitički, psihološki roman), a njena povijest počinje u 17. stoljeću *Kneginjom Klevskom* (*La Princesse de Clèves*) Madame de La Fayette.

Pritom napomena: za markiza de Sadea *Kneginja Klevska* je dio povijesti francuskog romana, a Mme de la Fayette „ljubazna, šarmantna žena“ („*aimable et charmante femme*“) koja je romanesknu vrstu poboljšala skraćivanjem: „*en devenant plus concise, elle se rendit plus intéressante*“, većom je konciznošću postala zanimljivija od suvremenih romanopisaca (Sade, 1878, 19). Ipak, iz malo šireg književnopovijesnog konteksta brzo možemo razabrati da Mme de La Fayette *Kneginjom Klevskom* nije nastojala poboljšati vrstu, nego se pisanja latila s namjerom da stvori nešto drugo, a ne roman. Njena se pripovijest toliko duboko razlikuje od romanesknih uspješnica 17. stoljeća, da je u njoj gotovo nemoguće vidjeti pokušaj poboljšanja. Objašnjenja kojima autorica prati svoje djelo, podsjetit će nas da diderovski (ili magrittovski) *ceci n'est pas*: ne, to nije priča, to nije jabuka ni lula – i *Kneginja Klevska* nikako nije roman...

Oboje, Mme de La Fayette i Benjamin Constant, pisali su u skladu s uvjerenjima koje su u raspravi *Malo razmišljanja o književnosti*

i pričama s idejama o stilu (Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style, 1683) oblikovao nepoznati autor pod pseudonimom (?) Du Plaisir. Du Plaisir, koji nije bio naklonjen romanesknoj vrsti, romanima je najavio brzu smrt, a rješenje za pripovjednu prozu vidio je u pomaku „od velikih romana“ prema „malim pričama“ koje će, očišćene od balasta, čitatelju nuditi samo užitak psihološkog uvida:

Male su priče potpuno zasjenile i uništile velike romane. Ta pobjeda nije posljedica nekakvog kaprica.

Les petites histoires ont entièrement détruit les grandes romans. Cet avantage n'est l'effect d'aucun caprice (cit. Couler, 1992, 128).

Iako je Du Plaisir pri odbacivanju balasta bio temeljit do apsurdna, suvišnim mu se činilo sve što nije neizostavno za tijek osnovne priče, između ostalog svaki opis), knjižena mu je povijest u određenom smislu dala za pravo: francuski romani napisani prije 1660. godine ubrzo su potonuli u zaborav. Štoviše, uhvatile su ih se općenite uvredljive oznake:

(...) d'Urfé i njegovi imitatori, (...) razne Ariadne, Kleopatre, Farmondi, Poliksandri i sva ta djela u kojima junak kroz devet svezaka uzdiše od ljubavi te je još sretan ako se u desetom oženi; (...) sva ta danas nerazumljiva zbrka (...).

(...) d'Urfe et ses imitateurs (...) les Ariane, les Cléopâtre, les Farmonde, les Polixandre, tous ces ouvrages où le héros soupirant neuf volumes était bien heureux de se marier au dixième; (...) tout ce fatras inintelligible aujourd'hui (Sade, 1878, 18).

Da se roman u Francuskoj krajem 17. stoljeća činio pobijedenim protivnikom, mogli bismo zaključiti i iz uvoda kojim je utemeljitelj klasične poetike Nicholas Boileau popratio svoj satirični tekst *Dijalog među junacima romana (Dialogue des héros du roman)*. Za to da nas danas uvod zanima više nego suština, postoje najmanje dva razloga;

prvo, humor se vremenom mijenja, i drugo, satira ne samo da gubi komični naboj, nego postaje gotovo nerazumljiva ako njen predmet iz svijesti čitateljstva nestane u cijelosti, kao što su se izgubile razne Kleopatre, Ariadne, Faramondi i Poliksandri“.

U uvodnom objašnjenju, Boileau piše prvenstveno o neobičnoj, gotovo bajkovitoj genezi *Dijaloga*.

U vrijeme kad su gospođica de Scudéry, la Calprenède i drugi na vrhuncu slave, bio sam još veoma mlad. Njihove sam romane čitao s velikim divljenjem, kako su ih nekada čitali svi, i ubrajao ih u majstorije francuskog jezika. S godinama sam saznao, razum mi je otvorio oči, te sam uvidio kako su ta djela djetinjasta. Ubrzo je u meni prevladao satiričan duh; nisam prestao sve dok protiv tih romana nisam sastavio dijalog po uzoru na Lukijana (...)

Comme j'étois fort jeune dans le temps que tous ces romans, tant ceux de mademoiselle de Scudéri, que ceux de la Calprenède et de tous les autres, faisoient le plus d'éclat, je les lus, ainsi que les lisoit tout le monde, avec beaucoup d'admiration ; et je les regardai comme des chefs-d'œuvre de notre langue. Mais enfin mes années étant accrues, et la raison m'ayant ouvert les yeux, je reconnus la puérilité de ces ouvrages. Si bien que l'esprit satirique commençant à dominer en moi, je ne me donnai point de repos que je n'eusse fait contre ces romans un dialogue à la manière de Lucien (...) (Boileau, 1873, 176).

Ipak je – ovdje započinje bajkoviti dio – Boileau, kako tvrdi, dijalog složio i sačuvao „u glavi“ („dans ma tête“) Obziri prema Madeleine de Scudéry, „gospođici koja je, najzad, imala brojne vrline („une fille qui après tout avoit beaucoup de mérite“) zabranjivali su mu da ga stavi na papir – kamoli da ga objavi.

A danas, kad ju je smrt napokon izbrisala s popisa živih, nju i sve druge romanopisce, mislio sam da neće biti loše da čitateljstvu ponudim dijalog, kako sam ga čitavo vrijeme čuvao u pamćenju.

Mais aujourd'hui qu'enfin la mort l'a rayée du nombre des humains, elle et tous les autres compositeurs de romans, je crois qu'on ne trouvera pas mauvais que je donne au public mon dialogue, tel que je l'ai retrouvé dans ma mémoire (Ibid., 177).

Madeleine de Scudéry umrla je 1701. godine, stara devedeset tri godine. Njenom su smrću romani konačno postali stvar prošlosti.

To stoji ukoliko pod pojmom romana razumijemo ono što su razumjeli du Plaisir, Boileau i Mme de La Fayette. Ali očekivanja što ih je u Du Plaisira, a vjerojatno i Boileaua pobudila navodna smrt romana, nisu bila ništa manje naivna te se nisu obistinila u ništa većoj mjeri nego, recimo, očekivanja Nathalie Sarraute da će se junak tradicionalnog romana, „bogato opremljen svim mogućim blagom („très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte“), raspasti u prah pri suočavanju sa sumnjičavim čitateljem apstraktnog razmišljanja (Sarraute, 1956. 71).

Nakon precioznog preobilja nije došla askeza. Ozbiljnost, posvećenost, to da, ali smjernosti ni traga. Romaneskní ciklusi, romani rijeke i feljtonski romani; a što su svi ti uspješni, popularni oblici drugo, nego, da parafraziram markiza de Sadea, „zbrke u deset svezaka“? (O, ponekad i mnogo više od deset!)

Ovdje se možemo vratiti Benjaminu Constantu. Njegov jedini roman osigurao mu je mjesto u knjiženoj povijesti. Estetika iz koje je taj roman niknuo, još je u 20. stoljeću imala značajne zagovornike. Najznačajniji među njima, André Gide, javno je tugovao da je razvoj francuskog romana nakon obećavajućeg početka s *Kneginjom Klevskom*, krenuo u buržoaskom pravcu:

Roman se sve do danas, u svim zemljama, grčevito drži realnosti. (...) *Kneginju Klevsku* nije pratilo nijedno slično djelo; polet francuskog romana usmjerio se prema građanskom romanu.

Le roman s'est toujours, et dans tous les pays, cramponné à la réalité. La Princesse de Clèves n'a pas eu de suite; quand le roman français s'élance, c'est dans la direction du roman bourgeois (cit. Coulet, 1992, 325).

Iako je opkladu iz anegdote dobio, te se estetika kojoj je pripadao očuvala duboko u 20. stoljeće, Benjamin Constant kao romanopisac nedvojbeno ostaje u sjeni velikih suvremenika: otočić klasicističke suzdržanosti u moru riječi koje vriju iz romantičko-realističke ambicije, *opisati sve*. Čak i André Gide, samozvani posljednji klasicist, najzad je klonuo pred Dostojevskim i priznao da je roman književna vrsta vrijedna poštovanja.

Romani, različiti od precioznih, ali i od Constantovog, ne samo da su preživjeli, nego su za dugo razdoblje, možda do našeg vremena, postali gotovo sinonim za knjigu. Dozvolimo li si po ugledu na Mme de Staël personifikaciju: u borbi za svoja prava, francuski su romani, kao i prije njih engleski, pobjeđivali obiljem, realizmom koji se drznuo prijeći granicu između uzvišenog i banalnog, neobuzdanim skakanjem u prostoru i vremenu, moralom i nemoralom, pobuđivanjem radoznalosti, zgražanja i ganutljivosti.

Prizemnu radoznalost, licemjerno zgražanje i cmizdravu ganutljivost još su u devetnaestom stoljeću isticali protivnici.

Nije li vam žao velike, osamnaest stoljeća stare vjere, koja se u naše ravnodušno društvo nastoji prokrijumčariti kroz sramotna stražnja vrata romana, i pritom si pomaže lažnim stereotipima iz koje se ta vrsta napaja, košaricama, gajevima, ružičastim haljinama, modrim ležajima, nimalo odgojnim ljubavnim prizorima – sve to s namjerom da u nekim ženskim dušama probude moralne sumnje koje će ishlapjeti već sljedećeg dana?

N'avez-vous pas pitié de voir cette grande foi de 18 siècles (...) tenter de se glisser dans notre société indifférente, par l'arrière-porte honteuse du roman, et s'aider de tous les mensonges stéréotypés dont s'aliment le roman, de corbeilles, de bosquets, de robes roses, de divans bleus, sans compter des scènes d'amour très peu édifiants, pour faire naître dans quelques âmes de femmes des scrupules qui s'évanouiront demain (cit. Iknayan, 1961, 64) ?

Zapis je iz 1833. godine, njegov je autor kritičar i povjesničar književnosti Désiré Nisard. Roman je „prvo dijete dvostruke potrebe za brzo čitanje i brzo pisanje“, zaključuje Nisard, koji u ono vrijeme protiv romaneskne vrste može navesti novi argument: uspon feljtonskih romana, književnosti kojoj je Sainte-Beuve 1936. godine nadjenao oznaku „industrijski izrađena“ („la littérature industrielle“).

Nemoćni bijes protivnika o trijumfu romana govori nam jednako glasno kao i apologije i ode. To nije ni čudno, obzirom da i jedni i drugi, protivnici i branitelji, navode iste značajke te iz njih izvode definiciju vrste.

U francuskom je prostoru roman kao vrstu prvi definirao P.D. Huet u *Raspravi o izvoru romana* (*Traité de l'Origine des romans*, 1670). Romani su, zapisao je Huet, „izmišljene priče o ljubavnim zgodama, napisane u umjetničkoj prozi, za užitak i poduku čitateljima“ - „des fictions d'aventures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs“ (Huet, 1966, 4). Ta znamenita, nebrojeno puta citirana odrednica ustvari je nusprodukt Huetovog razmišljanja. Autor, u skladu s naslovom rasprave, prvenstveno govori o *izvoru*: ne postavlja si pitanje *što su romani*, nego *odakle su* – a tezu o njihovom orijentalnom izvoru utemeljuje opisanjem njihovih značajki, odgovaranjem na pitanje *kakvi su*.

Ne, nisu apstraktni, nisu pročišćeni, obojeni su, puni slika, slikoviti – dakle, vjerojatno su plod mašte orijentalnih naroda.

Posve je nevjerojatno kako su ti narodi poetskog duha, kakvu maštu imaju, kako vole izmišljene priče; uvijek se izražavaju u prenesenom smislu, svoje misli uvijek objašnjavaju pomoću alegorija; njihova teologija, njihova filozofija, te posebno njihova politika i moral, umotane su u pripovijetke i parabole. Hijeroglifi nam pokazuju kako su snažno Egipćani bili naklonjeni tajnama. Uvijek su se izražavali slikama (...)

Aussi à peine est-il croyable combien tous ces peuples ont l'esprit poétique, inventif et amateur des fictions ; tous leurs discours sont

figurés ; ils ne s'expliquent que par allégories ; leur Théologie, leur Philosophie et principalement leur Politique et leur Morale sont toutes enveloppées sous des fables et des paraboles. Les Hieroglyphes des Égyptiens font voir à quel point cette nation était mystérieuse. Tout s'exprimait chez eux par images (...) (Huet, 1966, 12).

Dakle, roman je po definiciji bazar na kojem čitatelj – ili čitateljica – može izabrati košarice, ružičaste haljine, modre ležaje i kratkotrajne moralne skrupuloznosti (da parafraziramo D. Nisarda). Riječima novije i slavije autorice u bogato opskrbljenim skladištima tradicionalnog romana, tradicionalni čitatelj (tkogod ili štogod on bio¹) nalazi „svakovrsne predmete, do najsitnijih ukrasa“ (Sarraute, 1956, 72).

1.2 Pravo na roman

Zašto nam se anegdote o personificiranom romanu, „njegovoj“ borbi i „njegovim“ pravima čine važnima za razumijevanje francuskih romana 18. i 19. stoljeća? Zašto je još danas, kad je književna povijest već odavno izrekla sud, ne samo zabavno, nego i korisno pretraživati košarice s kiselim groždem poraženih protivnika romana? Što nam o romanima govori ozbiljna posvećenost apologeta, što možemo zaključiti iz rječite samohvale romanopisaca?

Počnimo s najjednostavnijim. Roman je u Francuskoj nevjerojatno dugo, duboko u razdoblje svog velikog procvata, pobuđivao formalne nesuglasice, barem pri dijelu književnih kritičara i obrazovanih čitatelja. To je, unatoč širenju kruga čitatelja i proporcionalnom sužavanju klasicističke elite, imalo određene posljedice. Otpor prema „bastardnom žanru“ („le genre bâtard“), kako su roman nazivali klasicisti, vjerojatno je utjecao na društveni položaj spisatelja, a ponekad i neposredno na njihove živote.

1 Oznake tradicionalni roman i tradicionalni čitatelj za teoretičare novog romana, a posebno za N. Sarraute, od ključnog su značaja. Kritički pogledi na njihove teorije često ističu upravo nedefiniranost oba pojma.

U francuskom prostoru, roman još u prvoj polovini 19. stoljeća nije bio najuobičajeniji put do književne slave. Autor koji je čeznuo za veličinom, postupao je pametno ako je za početak napisao zbirku oda, a potom izvojevao bitku ili dvije na pozornici Comédie Française: recimo, Victor Hugo, koji je romanima povećao popularnost (ne slavu!) i koji je u njima vidio prvenstveno didaktički potencijal. Poezijom i dramatikom književnu je karijeru započeo čak i Balzac: biografi spominju gimnazijske pjesničke pokušaje i povijesnu dramu o Cromwellu, danas, na sreću, izgubljene tekstove. Najvećeg – ili barem najplodnijeg – romanopisca prve polovine 19. stoljeća do romana je dovela spoznaja da za prestižnije književne oblike nema dara. Čak i ako to nije posve istinito (svakako nije!), pod trijumfalizmom Balzacovih predgovora ipak raspoznavamo britke samoobrambene tonove.

Za tu zagrijanost Balzac je imao još jedan razlog. Najuspješniji romanopisci njegovog vremena, autori poput Alexandra Dumasa starijeg i Eugène Suea, romanima su došli do bogatstva, a Sue i do političkog utjecaja. Balzac je znao da su njihova djela u usporedbi s *Ljudskom komedijom* bezvrijedna, ali ga to nije sprječavalo da sanjari kako će ih sljedećim romanom pobijediti i u zaradi. Njegovo neprijateljstvo prema feljtonistima bilo je dvojako i protuslovno, smjesa zavisti i pravedne ljutnje na šarlatane koji su romanu i profesiji romanopisca otimali jedva pridobijeni ugled.

Estetskim prigovorima protiv romana uskoro su se pridružili i moralni. Dinamika tog razvoja je poznata: što je širi krug čitatelja, to veću zabrinutost pobuđuju kvarni učinci književnosti. Tvrdnja vrijedi općenito za književnost, ne samo za romane.

Poznato poglavlje iz francuske književne povijesti. Sudski proces protiv Gustava Flauberta završio je 1857. godine oslobađajućom presudom (suci su nakon duge rasprave utvrdili da *Gospoda Bovary* nije nemoralna). Charles Baudelaire je iste godine bio osuđen (*Cvjetovi zla* su smatrani perverznom knjigom). Pitanje vrste ovdje nije igralo značajniju ulogu. Zasluge za Flaubertovu pobjedu dijele odvjetnici,

utjecajni prijatelji, Sainte-Beuve, George Sand ... Povoljan rasplet u tom slučaju vjerojatno nije bio trijumf romana. Ali, iako roman kao vrsta nije bio optužen, za uspješnu je obranu ipak bio od ključnog značenja. Ostavimo personifikacije i recimo izravno: Flaubert se branio kao romanopisac, nabrojanjem specifičnih značajki te književne vrste, među kojima je na prvom mjestu vjernost stvarnosti. „Ma pauvre Bovary souffre et pleure dans vingt villages de France! – Moja jadna Bovary pati i plače u dvadeset francuskih sela!“

Istinitost (istina) ne može biti nemoralna, njezini su učinci uvijek ljekoviti. Namjerno još i izlizanom frazom: roman (pisac) društvu postavlja ogledalo, zrcalo nije krivo ako je odraz ružan. U obrani *Gospođe Bovary* nećemo pronaći mnogo izvornih misli. Spisatelj i njegovi zagovornici navodili su iste argumente kao i brojni autori u sličnim nevoljama, među Flaubertovim znamenitim prethodnicima, Laclos i Balzac. Zato su i dobili proces: izvornost bi u sukobu s građanskim moralizmom bila loša taktika.

Stoljeće prije Flauberta i Sainte-Beuva francuski romanopisci i njihovi kritičari vjerojatno bi bili iznenađeni takvim razvojem događaja. Razmišljanja protiv romana tada su u većoj mjeri bili formalne (ili: u manjoj mjeri moralne) prirode. Realizam je u klasicističkoj Francuskoj bio na suviše lošem glasu da bi se itko u samoobrani pozivao na njega. Suprotno: oni rijetki koji su vjerovali u njega, osjećali su dužnost da ga zagovaraju. Denis Diderot, poznavatelj i obožavatelj engleskih romanopisaca, suvremenicima je uzalud objašnjavao da se uvjerljivost engleskog romana temelji upravo na bliskosti svakodnevnom životu. Nevažni, banalni detalji u stvarnosti su potrebni, objašnjava Diderot. Ako čitatelj u pripovijetci prepozna dio svog svijeta, zbog toga će (više) vjerovati cjelokupnoj priči – po psihološkoj logici iz koje proizlazi da nevažne stvari ne mogu biti izmišljene, jer se izmišljanje takvih sitnica autoru jednostavno ne bi isplatilo.

Diderot je engleske romanopisce – Richardsona, Sterna, Fieldinga – čitao u izvorniku. Većina Francuza tog vremena čitala ih je u

prijevodima, a prevoditelji su svoje poslanstvo razumjeli šire nego što ga razumiju danas. Prévost, koji je na francuski preveo Richardsonovu *Clarissu* roman je poboljšao po istim principima kao Houdart de La Motte Homerovu *Ilijadu*: izostavljanjem nepotrebnih, ponavljajućih, vulgarnih detalja. Prévost je na potrebu prilagodbe upozoravao već u uvodu svog (izvornog) romana *Killerinski dekan (Le Doyen de Killerine, 1735)*, proizvodu kojeg je – reklama i autentifikacija u jednom – proglasio prijevodom irske obiteljske kronike:

Ostavili su mi slobodne ruke i to sam iskoristio da izostavim detalje iz obiteljskog života, koji bi se zbog razlika u običajima francuskom čitatelju mogli činiti dosadni, možda čak i smiješni.

J'ai usé d'ailleurs de la liberté qu'ils m'ont laissée de retrancher certains détails domestiques, que la différence de nos usages aurait fait trouver ennuyeux et peut-être ridicules (Prévost, 1735, 5).

Žanrovske slike iz obiteljskog života ostale su sporne još dugo potom, kad se u francuskom romanu uvriježilo monumentalno slikanje po prirodi. Balzac, Flaubert, Zola, najzad i Marcel Proust: svi su uz pohvale bili i mete zamjerki da su banalni i sitničavi.

Alfred de Vigny o Balzacu je napisao da „mu je nedostajala samo jedna vrlina, a ona je među najrjeđima: sposobnost izabrati, naciljati, pogoditi“² (cit. Baldensperger, 1927, X). Ako romantičar romantičaru predbacuje manjak smisla za izbor, *l'art de choisir*, to vjerojatno možemo smatrati dokazom tvrdokornosti klasicizma.

I još ultimativni dokaz: André Gide je kao urednik kod izdavača Gallimard odbio rukopis Proustovog romana *U Swannovom svijetu*, jer mu je „smetala šalica kamilice (sic!) na stranici 62“. Gide je svoju odluku kasnije duboko žalio te se Proustu opravdao sa svom poniznošću, ali banalnost biljnog čaja unatoč tome navodio je kao olakšavajuću okolnost:

2 *Il ne lui manque qu'un mérite, l'un des plus rares : celui d'avoir su choisir et tirer.*

Pred sobom sam imao samo jedan svezak vaše knjige, zamišljeno sam listao stranice, i zla sreća je htjela da sam se odmah utopio u šalici kamilice na stranci 62 (...).

Je n'avais (...) qu'un seul des cahiers de votre livre, que j'ouvris d'une main distraite, et la malchance voulut que mon attention plongeât aussitôt dans la tasse de camomille de la page 62 (...) (Proust, Gide, 1988, 10).

Naše uvodno razmišljanje o romanima je površno, ali za tu površnost imamo izgovor, čak i razlog. Poopćavanjem izbjegavamo ponavljanje. Temama koje smo preskočili vraćat ćemo se uvijek iznova u nastavku, u raspravama o pojedinim autorima.

Ovdje je razumljivo, obzirom da se radi o bitnim pitanjima, što je roman, kakva je njegova estetska vrijednost (ako mu je uopće smijemo pripisati), kakva je njegova društvena uloga (ako je uopće ima), koliko u romanu treba biti moraliziranja, koliko čuvstava i koliko razuma, kakav u romanu treba biti odnos između mašte i stvarnosti, jesu li romani po prirodi lažljivi, je li opisivanje stvarnosti banalno...

Određena mjera autorefleksije prisutna je u svakoj umjetnosti. Tragove autorovih teoretskih i kritičkih razmišljanja vjerojatno ćemo pronaći u gotovo svakom kompleksnijem književnom tekstu. Usudujemo se tvrditi da su takva razmišljanja o romanu, počevši s temeljnim pitanjem, je li romane uopće vrijedno i časno pisati, na francuske romanopisce 18. i 19. stoljeća utjecala u iznimnoj mjeri. Ne samo kao vanjske okolnosti, u biografskom smislu (tu smo temu već dotakli usput), i ne samo u smislu određivanja prema estetskim pitanjima – iako je istina da su neki francuski spisatelji 18. i 19. stoljeća bili pronicljivi i pravedni književni kritičari.

Posebno nam se zanimljivim čine implicitni utjecaji: tragovi što ih mišljenja protiv romana (i mišljenja o njemu) ostavljaju između redova francuskih romana 18. i 19. stoljeća. „Između redova“ je samo fraza. Tragovi su toliko duboki da odnos vrste vjerojatno možemo

uvrstiti među glavne sile koje oblikuju francuske romane tog razdoblja: njihovu kompoziciju, stil, pripovjedače i junake.

Za ilustraciju nekoliko primjera.

Diderotov *Fatalist Jacques* nije samo roman, nego je i *la mise en pratique*, ostvarenje estetskog razmišljanja. (Tvrdnja vrijedi tim više što je preplitanje neodvojivo.)

Laclosova moralna dvosmislenost tijesno je povezana s mijenjanjem stilskih registara, inovacijom koju će znati cijeniti tek 20. stoljeće.

Bernardin de Saint-Pierre ne bi nikada postao slavni spisatelj kad romani ne bi imali pravo da prisvajaju naša čuvstva te nas time pripreme na popustljivost.

Kroz *Ljudsku komediju* vjerojatno bi nas vodio manje tiranski i manje pompozni pripovjedač, kad bi profesija romanopisca u Balzacovo vrijeme imala više ugleda.

Ernestu Renanu se biografija Isusa iz Nazareta ne bi ispisala kao roman, kad se romanopisci njegovog vremena ne bi proglašavali pozitivističkim znanstvenicima, istraživačima u laboratorijima.

Nathalie Sarraure i Marguerite Yourcenar, dvije toliko različite spisateljice, na kraju spisateljskog puta vjerojatno se ne bi susrele na raskrižju autobiografije, kad ih tamo ne bi dovelo propitkivanje gdje su granice romana.

I.

**Sentimentalisti, frivolni
realisti, vojni inženjeri**

2 Sluga koji je čovjek (Diderotovom *Fatalistu Jacquesu*)

Potražite li u enciklopediji podatke o Denisu Diderotu, pogledajte i pod slovom *e*. *E* kao Enciklopedija.

Diderotova djela, barem tri ili četiri najbolja, nisu samo preživjela stoljeća; današnjem se čitatelju mogu činiti više nego samo čitljiva: ona mu se mogu činiti zabavnim, neobičnim, modernim. Je li, dakle, ispravno, da ime spisatelja koji je trijumfalno prerastao okvire svog vremena, povezujemo s nečim što je danas još samo dokument minulog vremena, povijesni kuriozitet?

Vjerojatno nije najispravnije, ali je prikladno. Denis Diderot je ipak bio čovjek 18. stoljeća, intelektualni majstor za sve, filozof i matematičar, dramatičar i kazališni teoretičar, romanopisac i kritičar umjetnosti, enciklopedijski um. Povijest izlaženja *Enciklopedije* može biti i okvir za Diderotovu biografiju. Velika je knjiga odlučujuće obilježila život svog urednika, mnogo godina bila mu je uporište, teret i nesreća. Uistinu ga je spasila pretjeranog boemstva te mu jamčila materijalnu sigurnost. S druge pak strane, Diderotu su beznačajni urednički ispravci i stalne borbe s vlašću i crkvom proždimali vrijeme koje bi (vjerojatno) mogao iskoristiti za nešto uzvišenije. I jednako kao što mu je *Enciklopedija* najprije donijela veliki krug pomoćnika i istomišljenika, tako mu je kasnije postala onaj brutalan dio njegovog života, na kojem su se slomila najdragocjenija prijateljstva.

Enciklopedija je izlazila 22 godine, od 1750. do 1772., a u međuvremenu je dvaput bila zabranjivana. Diderot je enciklopedijsku tlaku započeo kao suurednik mnogo uglednijeg, akademskim počastima ovjenčanog d'Alemberta. Natuknice za d'Alemberta i Diderota u sjajnom razdoblju bio je spreman pisati čak i intelektualni kralj tadašnje Europe – Voltaire. U mračnijim razdobljima nije se povukao samo Voltaire, dezertirao je i d'Alembert. Dirigent Diderot se potom

od sveska do sveska više pretvarao u *one man band*. Ponekad se samo pretvarao da svira različite instrumente, nekako poput naslovnog junaka *Rameauova nećaka*.

Usprkos svih nedaća, izdavači *Enciklopedije* ustrajali su u poduhvatu, a Diderot je i u najlošijim danima mogao računati da će biti plaćen za svoj rad. Danas teško možemo razumjeti mješavinu ekonomske proračunatosti i vjere u čovječanstvo, što je te knjigoljupce i Diderota tjeralo da unatoč prijetnjama i napadima prodaju svoj veliki uradak. Još je teže shvatiti finese što ih je u Francuskoj 18. stoljeća razvila cenzura. Negdje na pola puta između pojmova „dovoljeno“ i „zabranjeno“ tada je postojao i pojam „odobreno bez izričite dozvole“. Vrhovni se cenzor mogao iskazati kao moćni zaštitnik. Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, koji je u povijest ušao prvenstveno kao tragični junak, požrtvovni branitelj Louisa XVI, *Enciklopediju* je više puta sačuvao od propasti.

Manje staromodno djeluje autocenzura kojoj su se gotovo bez iznimke prepuštali francuski prosvjetitelji. Ironija je za njih bila način života, a služila je i kao izlaz u nuždi. Politička subverzivnost *Enciklopedije* većinom je bila posredna, uvijena u aluzije.

Aluzije ponekad mogu biti veoma grube: takvo je i stoljeće, unatoč puderu, vlasuljama i čipki, u mnogim pogledima surovo. Ponekad je dovoljno rječita i tišina. Teologiji enciklopedisti namjenjuju manje prostora nego metalurgiji. *Sapienti sat*.

Diderot je u zatvoru bio jednom, tri mjeseca, i to mu je bilo dovoljno. Nije gladovao, nije se smrzavao, nisu ga mučili, a za „najdružljivijeg čovjeka na svijetu“ samoća je bila dovoljno strašna kazna. U nevolju ga je dovelo *Pismo o slijepcima* (*Lettre sur les aveugles*, 1749). Tekst je u prvom dijelu prvenstveno psihološka analiza te se usredotočuje na pitanje kako slijepci (odnosno ljudi kojima je od rođenja uskraćeno jedno od čula) oblikuju svoju predodžbu svijeta. U drugom se dijelu Diderot pita odakle čovjeku smisao za razlikovanje dobra i zla. Naš moral, odgovara on, ovisan je o našim čulima.

Netko tko od rođenja ne vidi, nema odakle poznavati stid: kad mu ne bi bilo hladno, i kad mu društvo ne bi propisivalo odjeću, šetao bi gol. Od svih zločina, za slijepca je najgori zločin krađa: i to zato što je neprestano izložen od strane onih koji vide. Slijep čovjek ne može u potpunosti razviti ni suosjećanje prema onima koji fizički pate: s njegovog stajališta nema razlike između uriniranja i prolijevanja krvi.

Diderot, sin proizvođača noževa iz gradića Langres, među suvremenicima je vrijedio za pomalo prostačkog čovjeka. Ni on sam nije skrivao svoje prostaštvo, prikazivao ga je kao znak čuvstvenosti i kipuće životne snage. Urednik *Enciklopedije* nije mario za obuzdanost. Njegove osobne zamjerke i naklonjenosti, radosti i razočaranja brbljaju i među rječničkim natuknicama. U *Enciklopediji* ne nalazimo samo duge i detaljne članke o različitim obrtima, na primjer o uglednom obrtu proizvodnje noževa; nailazimo i na natuknice koje su dragocjen izvor za biografa, istraživača Diderotove intime. Recimo, pod natuknicom *nedjeljiv*, ogorčeno razmišljanje o nedjeljivosti bračne veze: tko je izmislio nedjeljivu vezu, nije uzimao u obzir nestabilnost ljudske prirode, te je time prouzročio ogromnu nesreću i brojne zločine.

U odrasloj dobi, Diderot je bio veoma ratoboran ateist. Zalazio je na germanski jednostavne, plemenito zasitne večere k barunu Holbachu koji je čitav svoj život i bogatstvo posvetio širenju ateizma. Vjerojatno se Diderot slagao s barunom o tome što je bit deizma: deist je čovjek koji ima previše hrabrosti da bi bio kršćanin, ali premalo da bi bio ateist. Unatoč tomu, s današnjeg stajališta Diderot nam se može učiniti umjerenijim od utemeljitelja deizma Voltairea. Voltaireovi protucrkveni spisi nas, napose čitamo li ih u većim količinama, zasićuju nekakvom plitkom otrovnošću. Diderot se u plićake prosvjetiteljskog *esprit*a upušta tek u rijetkim prilikama.

Basna o mizantropu iz pisma prijatelju Étienneu Noëlu Damilavillu. Nekada je živio mizantrop koji je otišao u dolinu kako bi tamo razmišljao o tome kako najbolje nauditi čovječanstvu. Bilo bi

potrebno potražiti pojam, razmišljao je, kojemu bi ljudi pripisivali veći značaj nego svom životu, i oko kojega se nikada ne bi mogli sporazumjeti. Iznenada se sjetio, pojurio je iz doline i viknuo: „Bog, Bog!“...

Il faudrait trouver quelque notion à laquelle ils attachassent plus d'importance qu'à leur vie et sur laquelle ils ne pussent jamais s'accorder ; et à l'instant, il sortit en criant : Dieu, Dieu (cit. Daniel, 1986, 131).

Čovjek koji je to napisao, bez stida je priznavao da ga može ganuti ljepota katoličkog bogoslužja, da mu pri pogledu na procesiju naviru suze i obuzimaju ga trnci.

Iz takvih trnaca i suza, samo malo kasnije, romantični apologeti počeli su kovati argumente u korist katoličke vjere. Je li, dakle, Diderot bio jedan od „vječnih romantičara“ ili čak predromantičar u književnopovijesnom značenju te riječi? Obje su tvrdnje vjerojatno pretjerivanja. Izvažemo li precizno, u korist Diderotove „romantičnosti“ ne govori gotovo ništa osim njegove plemenite sentimentalnosti. Bio je, kako je sam isticao, osjećajna duša. Ali nije bio duša koja sa životom ne bi znala sklapati kompromise. Svoje je ljubavi volio realizirati. Obožavao je Samuela Richardsona te mu napisao posmrtni panegirik. Uz čitanje *Pamele* i *Clarisse* plakao je, drhtao, bjesnio i suosjećao. Čar Richardsonovih pripovijesti omamio ga je toliko da je progutao moralne nauke koje bi bez romanesknog uma ka ispljunuo s ogorčenjem. Pritom se vjerojatno ipak nije radilo o čuvstvenoj povezanosti između dvije sentimentalne duše. Uz sav svoj sladunjavi moralizam, Richardson je poput Diderota bio izrazito plebejski autor. I mada bi autoru *Pamele* danas rijetko tko pripisao moralnu snagu, markiz de Sade nije bio u krivu kad je 1801. godine ustvrdio da su engleski romanopisci 18. stoljeća, među kojima su na prvom mjestu Richardson i Fielding, sa svojim „snažnim djelima“ „vigoureux ouvrages“ (Sade, 1878, 25), Francuzima pokazali gdje se

skriva moć romana. (Taj je realizam uistinu morao biti tvrdokoran kako bi se očuvao čak i u rukama prevoditelja koji su u najsvetije prevođilačke dužnosti ubrajali prilagođavanje ukusu francuskih dama.) Diderot, koji je za razliku od većine svojih anglofilskih suvremenika znao engleski, uzore je tražio i drugdje. Richardson je bio slovoslagar s propovjedničkom crtom; Laurence Sterne, Diderotov neposredni uzor, bio je pastor bez nje.

Negdje na razmeđu ljudskih i spisateljskih realizama, vjerojatno su se konačno razišli Denis i Jean Jacques. Diderot, ma kako osjetljiva duša bio, imao je previše zdrave pameti da bi dopustio i razumio usporednu stvarnost kakvu je stvorio Rousseauov bolesni um. „Samo je zlobnik sam -Il n'y a que le méchant qui est seul,“ s mišlju na tada već nekadašnjeg prijatelja napisao je u drami *Nezakoniti sin*.

Njihove su najvažnije knjige imale sudbinu koja se u mnogo čemu čini kao suprotnost njihovih osobnih priča. Diderotova pripovjedna djela ležala su u ladicama ili u neznatnim nakladama kružila među poznavateljima; slavu su dosegla tek u 20. stoljeću. Rousseau je kao romanopisac za vrijeme život dosegao ogroman uspjeh. Njegova *nova Heloiza* pokrenula je more suza, a potakla je i teoretska razmišljanja. Mme de Staël, majka ili barem kuma francuske romantike, osobno nimalo slična krotkoj i krepusnoj Juliji, bila je Rousseauova vatrena obožavateljica. Uvjerenje o moralno-didaktičkoj funkciji romana kao vrste sigurno – ili barem prvenstveno – crpila je iz Rousseauove uspješnice.

Diderot nije bio nenačelan čovjek, ali nije bio ni fanatik. O tome rječitije od njegove „frivolne“ književnosti svjedoče pojedinosti iz njegovog životopisa.

Škripanje zubima dozvoljavao je ženi kako bi kći jedinicu mogla odgajati u duhu kršćanske pobožnosti. Ali kad mu se pričinilo da je došao pravi trenutak, djevojčicu je odveo na sat spolnog odgoja. Ne u park među pčele i cvijeće, nego u muzej voštanih lutaka izrađenih vjerno po prirodi, gdje je mogla vidjeti anatomske pojedinosti.

U pojednostavljenim životnim prikazima često čitamo da je ateizam bio otpor prema strogom katoličkom odgoju kojeg je Diderot dobio u djetinjstvu i mladosti. Kao svaka prava shema, i ova je manje nego upola istinita. Uistinu, školovali su ga jezuiti, a na popisu njihovih učenika urednik *Enciklopedije* već dugo nije najpikantnije ime. Jedna od Diderotovih sestara je bila redovnica, njegov je brat bio svećenik. Otac Didier Diderot bi vjerojatno bio radostan da se za svećenstvo odlučio i Denis. Ali, tom odlukom nije nikada uvjetovao svoju očinsku ljubav i potporu. Mnogo je godina proizvođač noževa iz Langresa uzdržavao sina koji je u Parizu studirao i studirao; samo bi mu s vremena na vrijeme poslao nekoga da upita je li Denisova odluka već pala. – Gospodine Diderot, vašeg oca zanima što biste željeli postati. Hoćete li biti trgovac? Advokat? Liječnik? – Anegdota kaže da je Diderot na to odgovarao: Ništa, uopće ništa ne bih želio postati. Želio bih studirati i u miru čitati knjige.

Rado je obilazio i kavane. Konačni razdor Diderota i njegove obitelji nije prouzročila spisateljeva lijenost ili moralna raspuštenost. 1741. godine Diderot je upoznao Antoinette Champion i strasno se u nju zaljubio. Antoinette i njena obudovjela majka imale su malenu trgovinu rublja. Bile su poštene, ali jednostavne žene. Denis još nije imao trideset godina, za vjenčanje mu je bila potrebna očeva dozvola. Didier Diderot nije dao dozvolu. Kako bi spriječio vjenčanje, čak je iskoristio staro zakonsko pravo te sina dao zatvoriti u samostan. Diderot je spektakularno pobjegao te se u Parizu tajno vjenčao. Brak je bio nesretan. Bračnim partnerima nedostajala je intelektualna bliskost. Prijateljski komentar: Diderot je imao Tonku, Rousseau je imao Rezu. Razlika je bila u tome, smatrao je Rousseau, što je Reza, koja na prvi pogled nije bila ništa lošija od Tonke, u svemu drugome bila stvorena tako da se poštenu muškarac mogao povezati s njom, a Diderotova supruga je bila ne samo neobrazovana, nego i jezičava i svađalica, tako da uistinu nije bilo moguće ustanoviti što je on vidio u njoj.

Intelektualno čuvstvenu bliskost Diderot je tražio van doma. U njegovoj je književnosti trag ostavila prvenstveno jedna veza: odnos sa Sophie Volland. Neki čitatelji Diderotovu korespondenciju sa Sophine smatraju najplemenitijim, najprivlačnijim dijelom njegove ostavštine. Svjež, prirodan, strastven jezik kojim je ljubavnik ugađao prije dvije stotine i više godina ni do danas nije prestao ugađati. Ali u pismima Sophie je još mnogo toga. Diderot u njima raspravlja o filozofskim pitanjima, o svojim pogledima na umjetnost, o djelu, o želučanim tegobama i mliječnim dijetama, o prepirkama sa suprugom, o ljudima koje susreće u društvu...

Što je otpisivala Sophie, izgubilo se. O Diderotovoj prijateljici tako znamo veoma malo: živjela je s majkom, čitala je uz pomoć naočala, nije bila dobrog zdravlja, u ljubavi je bila manje strastvena nego što bi muškarac želio, imala je tanku ručicu koja Diderotu nije „ugađala ništa manje nego neka lijepo popunjena“. Bismo li iz pisma osjećajnog obožavatelja morali saznati više? Cinici i uistinu veliki idealisti na to pitanje odgovaraju potvrdno. Sophie Volland je možda za Diderota bila samo ogledalo, okvir ogledala, praznina u koju je slao autoportrete. Možda. Ali bila je stvarna osoba. Sačuvala se njena oporuka. Gospodinu Diderotu Sophie je ostavila svoj primjerak Montagneovih *Eseja*.

Onima koji smatraju da veliki duhovi ne smiju biti slični običnim ljudima, Diderot nije simpatičan. Naime, bio je i pomalo častohlepan. Sa četrdeset pet godina postao je svjestan da je više notoran nego slavan, da još nije napisao ništa prijelomnog, da su mu vrata akademija zatvorena. Dakle, odlučio je da posegne izravno u jezgru događanja, u područje koje je za francusku intelektualnu javnost 18. stoljeća bilo važnije od bilo kojeg drugog. Odlučio je reformirati francusko kazalište.

Kao i kasnije romantičarima, tako je i Diderotu reforma bolje uspjela u teoriji nego u praksi. Ipak, sličnost dvaju sukoba s okološću klasicističke tragedije, između romantičkog i Diderotovog

modela, samo je izvanjska. Romantičari s Victorom Hugoom na čelu, kao osnovnu vodilju postavili su bezuvjetnu vjernost prirodi; njihova je reforma propala jer su u praksi iznevjerili to načelo, ili ga nisu znali ostvariti. Diderot je samome sebi (i onima koji bi ga slijedili) već u teoriji postavio nepremostive prepreke. Građanska drama, koja je trebala nadomjestiti iscrpljenu klasicističku tragediju, morala bi biti više nego samo bliska stvarnom životu: morala bi biti upletena u njega, neposredno društveno angažirana. Dramatičar i glumac po Diderotu bi morali biti „laički svećenici“ koji osvježuju i preodgajaju svoju publiku. Predstave *Nezakoniti sin* i *Otac obitelji* po otkaćenosti dramskih zapleta odgovaraju opće raširenoj predstavi o Diderotu kao neukroćenom, impulzivnom geniju. Suhoparni, papirnati dijalozni nedvosmisleno dokazuju da je breme poučnosti za Diderota kao umjetnika preteško. Publika tog vremena tekstove je primila mlako. Iako se ukus od 18. stoljeća do danas u mnogočemu promijenio, već su i suvremenici tvrdili da je s dramom u kojoj sve osobe, čak i zaljubljene mlade djevojke, govore u istom poučno propovjednom tonu, nešto ozbiljno pogrešno.

To je jedna strana medalje. Druga je strana priča o Diderotovom kazališnom trijumfu. *Paradoks o glumcu* danas je temeljno teoretsko djelo, a *Fatalist i Jacques i Rameauov nećak* su na pozornicama 20. stoljeća zaživjeli kao moderne drame.

Paradoks o glumcu paradoksalan je u više pogleda. Napisan je u obliku dijaloga i pun je aluzija na stvarne osobe iz kazališnog života. Osnovnu ideju spisa unatoč svemu moguće je poopćiti. Dobra umjetnost nikada nije samo plod čuvstvenog zanosa, nego je uvijek i plod misaonog napora. Glumac svoju ulogu gradi pomoću čuvstvenih asocijacija, ali ju na određenom stupnju mora i razumski obraditi i učvrstiti. Tko želi ganuti, ne smije biti ganut. Kad bi se glumac na pozornici prepustio čuvstvima, objašnjava Diderot, u istoj bi ulozi svaki put bio drukčiji – nekad veličanstven, drugi put loš, ovisno od trenutnog raspoloženja.

Tehnika je nepogrešivi sastojak umjetnosti. Po nekim tumačenjima, Diderot je do te temeljne postavke došao putem aktivnosti koja nam na prvi pogled može djelovati nevažno. U razdoblju od 1759. do 1781., za *Književnu korespondenciju* svog prijatelja Grimma, izvještavao je o svakogodišnjem Salonu. Osnovna namjena tih izvještaja bila je jednostavna: Grimmovi pretplatnici rado su čitali opise slika koje nisu mogli razgledati uživo. Diderot je njihovu želju velikodušno ispunjavao; pogotovo je, daleko više od velikih platna povijesne tematike, volio opisivati žanrovske slike. Ali vremenom mu golo opisivanje više nije bilo dovoljno. Udubio se u slikarski obrt, otkrio vještinu te se etablirao kao utemeljitelj likovne kritike.

Od nevažnog k važnome, od detalja prema cjelini: taj je smjer Diderotu bio urođen, tim ga je putem vodio njegov umjetnički temperament, posebno u zrelim godinama, kad više nije pisao za objavljivanje i instant slavu, nego za arhiviranje za kasnije radove.

Posebno mjesto među Diderotovim neobjavljenim tekstovima vjerojatno ima *Rameauov nećak*, koji zaslužuje biti spomenut već zbog svoje neobične predaje. Rukopis je dugo smatran izgubljenim; 1805. godine otkrio ga je J. W. Goethe, koji ga je preveo na njemački; prvo francusko izdanje iz 1821. godine ustvari je uzvratni prijevod njemačkog teksta na francuski te tako služi kao ironičan dokaz da je kasno 18. stoljeće za Francuze bilo razdoblje kašnjenja. Autentični Diderotov tekst u Francuskoj je izašao tek 1891.

Kao u *Paradoksu o glumcu*, i *Rameauov nećak* napisan je u formi dijaloga. Nećak znamenitog skladatelja, koji u dijalogu nastupa kao „On“, uistinu je postojao: bio je boem najgore vrste, beskućnik, klevetnik i ulizica. Tekstualni sukob sa svime što „On“ predstavlja, odnosno s amoralnošću određene društvene grupe i ljudske vrste, s Diderotovog je stajališta svakako bio autobiografski. Ali tu autobiografskost ne treba shvaćati preusko. Istina, u *Rameauovom nećaku* autor (i s njim onaj koji je u dijalogu „Ja“) izliva gnjev na određenu grupu ljudi. Diderotova zamjera je čak dvostruka: s jedne strane

ljutnja često prljavog pojedinca, s druge strane gnjev u ime društva čije temelje potkopavaju paraziti poput nećaka. Unatoč tome, povjesničari književnosti još se do danas nisu ujedinili oko toga koji od sugovornika iz dijaloga ustvari izlazi kao pobjednik. Osnovnoj interpretaciji koja u *Rameauovom nećaku* vidi društvenu satiru potom su se pridružile psihološke analize, po kojima je sukob Nećaka i Autora (između „Njega“ i „Mene“) ustvari sukob između dva pola Diderotove osobnosti.

Dakle, motiva zašto je *Rameauov nećak* u rukopisu ostao nedovršen, ne nedostaje. Kao društvena satira bio je preoštara, kao samopropitivanje previše intiman. Pritom se ipak vrijedno upitati bi li *Rameauov nećak* uopće sačuvao svoj karakter i bit kad ne bi bio fragment. Novija istraživanja pokazala su da nedovršeni dijalog nije plod genijalne improvizacije; Diderot se dugo bavio njime, ispravljao ga i stilski uređivao. Je li, dakle, moguće da je fragmentarni oblik teksta Diderotov odgovor na fragmentarnost svijeta? Najzad, odložiti u ladicu može značiti i – sačuvati za one koji će jednom razumjeti. Diderotov gotovo opipljiv realizam, krajnja mimetičnost njegovih dijaloga, ritam pripovijesti koji se razvlačenjem i odlaganjem snažno približava ritmu stvarnosti, sve su to umjetnički postupci koje će preuzeti tek moderna književnost. Za Ericha Auerbacha, koji je realizam shvaćao kao prikazivanje života u društvenom i ekonomskom kontekstu, Diderotova pripovjedna djela su frivolna i razvojno beznačajna. Diderot je slikanje života shvaćao drukčije, možda bliže izvornom pojmu *mimesis*: kao *imitaciju*. Diderotov realizam je realizam na mikro ravni; zato je taj prikaz stvarnosti već više od dvije stotine godina jednako vjerodostojan i jednako univerzalan.

Čini se da je iskustvo s gradskom dramom Diderotu oduzelo radost prema angažiranoj književnosti. Roman *Redovnica*, priča o patnji mlade žene koju su protiv njene volje zatvorili u samostan je beskompromisno, te stoga nekomunikativno djelo. Tema je svakako bila aktualna i smještena u društveni kontekst. Ipak je Diderot drskoću

nekih opisa svoje knjige zatvorio put prema širem čitateljstvu: kao da je odlučio da sve, čak i osvještavanje i napredak čovječanstva, žrtvuje na oltaru psihologije. Najpoznatije stranice u knjizi posvećene su intimnom razgovoru redovnice i opatice: opatica intimnost poima u posve određenom smislu, a redovnica pritom ništa ne razumije: teško da bi frivolnost mogla biti mračnija.

Na početku svoje književne karijere, Diderot je napisao mali roman *Indiskretni nakit*, pripovijest o draguljima koji otkrivaju skrivene želje i erotske fantazije. Od tada ga je pratio glas pomalo opscenog spisatelja. Taj mu je glas vjerojatno privukao čitatelja ili dva, ali je ujedno zamaglio duboku iskrenost njegovih namjera.

Diderotov najznačajniji tekst možda je *D'Alembertov san*. Opet dijalog, opet stvarne osobe. Matematičar D'Alembert, enciklopedist-dezertjer leži s vrućicom, njegov liječnik i njegova ljubavnica gospođica Lespinnasse sjede uz bolnički krevet. Ljubavnici filozofiraju. D'Alembert ima lijepu snove i u snu ejakulira. Pravog D'Alemberta i pravu gospođicu Lespinnasse zapis je ozlovoljio. Suvremenici su se zabavljali, misleći da si je Diderot dozvolio sitnu osvetu. Ali ova nazgled sitna glupost ustvari sažima Diderotovo viđenje svijeta.

Sve se mijenja, sve prolazi, ostaje samo cjelina. Svijet započinje i završava bez prestanka, svaki trenutak je na svom početku i na svom kraju; drugi početak ili kraj nikada nije imao te ga nikada neće ni imati.

Tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste. Le monde commence et finit sans cesse ; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin ; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre (Diderot, 1875, II, 132).

Nekako tako je i s *Fatalistom Jacquesom*. Knjigu koja je na prvi pogled samo *diletto*, improvizacija, stilska vježba, poklon autoru *Tristrama Shandyja*, možemo čitati i kao Diderotovu filozofsku i moralnu oporuku. U cijelosti je prvi put izašla 1796. godine, dvanaest godina nakon autorove smrti. Prije toga poznavao ju je samo uzak broj

pretplatnika Grimmove *Književne korespondencije*, među njima opet Goethe, koji je „tu raskošnu i profinjenu poslasticu popio nadušak u pet i pol sati“.

Ali najprije o Diderotu i Sternu.

- *Gdje su se susreli?*

- *Ne znamo.*

- *Jesu li se dobro poznavali?*

- *Što nas briga.*

Znamo da je Sterne dao poslati primjerak *Tristrama Shandya*, s primjedbom da mu knjigu poklanja. Veoma je vjerojatno da je Diderot 1762. godine prisustvovao otvorenju anglikanske kapele u Parizu, na kojem je propovijedao upravo Laurence Sterne. I svakako je očito da se Diderot pri pisanju *Fatalista Jacquesa* snažno ugledao na Sternov roman.

U očima 19. stoljeća, taj uzor bi bio običan plagijat. Honoré de Balzac, koji se volio pozivati na Rabelaisa i Diderota kao svojim pret-hodnicima u skladnom galskom obilju, za *Fatalista Jacquesa* nije našao naklonjeniju oznaku nego „bijedna kopija Sternea, une misérable copie de Sterne“ (Balzac, 1950, 373). Balzac inače nije znao engleski te je svoje sudove često gradio na podacima iz priručnika, ali njegov je sud u ovom slučaju zanimljiv upravo zato što je karakteristično površan.

S oblikovnog stajališta, *Fatalist Jacques* uistinu se teško uspoređuje s *Tristramom Shandyem*. Laurence Sterne je pripovjednu tehniku, koja slijedi uzor dječje pjesmice *Živio je čovjek, imao je psa*, razvio do neslučenih dimenzija; u Diderota princip neprestanog vraćanja na početak ne nadilazi granice psihološki vjerojatnog. Drugim riječima: Sternov Tristram je velik čudak, a Diderotov Jacques samo brbljivac na pomalo uzbudljivom putovanju. Sterne si uz razvlačenja i zastra-njivanja priušti još i čitav niz pripovjedačkih samovolja, među kojima su čak i grafički prikazi: mramorna strana, crna strana kao znak žalosti, bijela strana na kojoj čitatelj sam treba opisati savršenu ženu po svom ukusu, vijuga koja simbolizira slobodu neoženjenog muškarca,

crte koje prikazuju zastranjivanje u pripovijesti. Diderot čitavo vrijeme ostaje u području jezika.

Oba romana, *Tristram Shandy* i *Fatalist Jacques*, spadaju među ona prosvjetiteljska pripovjedna djela koja pod pitanje ne stavljaju samo svoju vlastitu priču, nego pripovijedanje priča općenito. Da malo pojednostavnimo: preciozne romane 17. stoljeća, u kojima su nastupali kraljevi i kraljice, vitezovi, dame, pastiri i pastirice, odnio je val „autentičnih“ tekstova – romana, koji su se proglašavali slučajno pronađenim rukopisima, dnevnicima, memoarima, korespondencijama. Ubrzo potom, gotovo istovremeno s prvim takvim pokušajima, naponi za autentifikaciju romaneskne vrste dobili su ironične odjeke. Nabranje primjera odvelo bi nas predaleko, zato ćemo spomenuti samo dva najznačajnija. Henry Fielding je na Richardsonovu *Pamelu* odgovorio svjedočenjem Pamelinog brata Andrews, službenika koji se (po sestrinom primjeru) obranio od pohotne gospodarice. Choderlos de Laclos je romanu pisama *Opasne veze* dodao dva predgovora: u prvom nas „redaktor“ uvjerava da su pisma autentična, a u drugom nas „izdavač“ upozorava da je sve zajedno izmišljeno... (Slično Marivaux u dvostrukom uvodu romana pisama *Marijanin život*, i još mnogi drugi.

„Knjiga koji držite u rukama nije roman, nego autentična pripovijest.“ U oba djela, *Tristramu Shandyu* i *Fatalistu Jacquestu*, pojavljuju se takve tvrdnje, i u oba su mišljena krajnje ironično. U Tristramovom slučaju ironija je vjerojatno drukčija nego u Jacquesovom. Ironičnost Shandyevih memoara prvenstveno je u tome da čovjek njegove čudi i općenito sudbine piše memoare. Ironičnost *Fatalista Jacquesa* skriva se u činjenici da se pripovjedač prepire s čitateljem.

Diderot je bio majstor pisanja dijaloga i to nas može navesti da i *Fatalista Jacquesa* čitamo kao dijalog. Ali, ne. *Jacques* je izrazito polifon tekst. Krčmarica koja pripovijeda bolje nego oba naslovna junaka, uzima si vrijeme i pripovijeda zanimljivu priču. (Isprispovijeda ju do kraja te tako usput opovrgne kritičare i povjesničare književnosti,

koji dvoje da je Diderot bio sposoban pisati išta drugo negoli fragmente.) Do riječi dolaze čak i manje govorljivi junaci. I naravno, riječ uzima On, koji je „urednik“ cijele knjige. Mrzovoljan, neljudski te ujedno čudno demokratičan čovjek: sveznajući pripovjedač koji dozvoljava da mu zapovijedaju. Istina, i pripovjedač u prvom licu *Tristrama Shandya* pred kraj knjige prema čitatelju uspostavi relativno prijateljski odnos. Ali to zblizavanje je jednosmjerno i teško je pretpostaviti da čitatelj među Tristramove komentare umetne neku svoju primjebdu. Pripovjedač *Fatalista Jacquesa* dozvoljava da se čitatelj u njegovoj knjizi ponaša kao publika u cirkusu. Ta publika baš ne mari za jamstva kako je sve zajedno stvarno, ispričano i unaprijed određeno. Cupkajući, zahtijeva ljubavnu priču, po mogućnosti i više od jedne. Ponekad si utuvi u glavu da želi čitati nešto nezanimljivo i nevažno, na primjer, priču o pjesniku iz Pondichérya. Da je Diderot kao pripovjedač intenzivno razmišljao o funkciji čitatelja, možemo se uvjeriti u predgovoru njegovoj noveli rječitog naslova *To nije priča*.

Priče pripovijedamo kada ih netko sluša; i čak ako priča nije baš dugačka, rijetko kad se dogodi da pripovjedača netko ne prekine. Zato sam (ako ćete se možda upitati zašto) u ovu priču koja nije priča ili je dosta loša priča, uključio osobu koja bi barem približno odigrala ulogu čitatelja. Pa, počet ću.

Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelquefois par son auditeur. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire, et qui n'est pas un conte, ou qui est un mauvais conte, si vous vous en doutez, un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur ; et je commence (Diderot, 1875, 311).

Ali *Fatalist Jacques* nije (samo) roman o pripovijedanju priča, i *Tristram Shandy* nije bilo Diderotov jedini uzor. Tristram je samotna i dosta ograničen čovjek. Jacques i njegov gospodar su dvojica koji putuju i na putu doživljavaju avanture; po svijetu su tek osam dana, ali na

svoj su skroman način pitoreskni junaci. Osnovna situacija – gospodar i sluga koji avanturistički putuju – nepogrešivo nas podsjećaju na Don Kihota i Sanchu Pansa. Razlike između ta dva para sluga-gospodar, rječitije su od sličnosti. Jacquesov gospodar ni izdaleka ne dostiže Don Kihota. On nema maštu, nije ni lud, samo je ograničen i spore pameti. Njegova popustljivost prema brbljivom sluzi nije posljedica dobrodušnosti ili osjećaja za pravednost, ona je više prisilna neuroza nego svjesno djelovanje; gospodar je ovisan o Jacquesu, nekako kao i o satu i tabakeri. Jacques je, za razliku od gospodara kojeg njegov društveni položaj potpuno određuje, mnogo više nego tek lukav seljak ili glupan obdaren zdravom pameću. Unatoč svojoj filozofskoj odanosti sudbini, otvoren je za utiske, njegova je pamet živa i pokretna. Gospodar je navijena lutka, Jacques je čovjek koji reagira.

Bio je napisan gotovo u isto vrijeme kad i Figaro. Tko je Figaro, poznato je i Slovencima: Matiček je sluga koji organizira zamjenu uloga. Diderotov junak u tom je pogledu manje revolucionaran od Beaumarchaisovog, čak manje i od Linhartovog. Njegova prepirka s gospodarom vrti se u krug i nikada ne preraste u sukob. Čini se da su Jacques i Gospodar zadovoljni svatko svojom ulogom – ili barem dualitetom svog odnosa. Nezadovoljstvo društvenim položajem nije sukladno Jacquesovom osnovnom životnom usmjerenosti, njegovim fatalizmom.

Iako je junak zabavne knjige, Jacques nije komičan lik. Figaro i Matiček su u svojim komedijama pobjednici, ali im je unatoč tome odmjereno određen dio humora: ako nitko drugi, pokreću ga njihove ženske. Jacques je vrijedan pomilovanja tek kad se liječi od mamurluka, a to je beznačajno, obzirom da se svaki pošten čovjek barem jednom liječio od mamurluka. O Jacquesovoj ljubavi ne znamo puno, ali je očigledno da je bio zaljubljen u dobru djevojku. (Dok je Jacques ljubio pocrvenjelu djevojku, Gospodar je dozvolio da mu namjestite tuđeg faćuka.) U razgovorima s krčmaricom pokaže se da Jacques nije posve nespretn sa ženama. Ali svoju žensku barem u vrijeme

pripovijesti nema. Ima samo svoju filozofiju. Gospodaru se čini smiješnim da sluga ima filozofiju. Jer gospodar je glupan.

Gospodar u neslanoj šali uspoređuje Jacquesa sa Sokratom. Diderot je, i ne baš u šali, sa Sokratom volio uspoređivati sebe. Ta pojednostojnost je vjerojatno preskroman motiv da bi o *Fatalistu Jacquesu* govorili kao o prikrivenoj autobiografiji. Nedostaju nam i razlozi da roman o slugi i gospodaru uvrstimo među filozofske pripovijesti. *Fatalist Jacques* je u mnogočemu izrazita suprotnost Voltairovom *Kandidu*. Jacquesov fatalizam je filozofija iz druge, ili čak iz treće ruke, *fatum Spinozanum*, kako ga je interpretirao neki časopis. Slično vrijedi i za Kandidov optimizam: nauk o najboljem od svih mogućih svjetova, kako ga je mladiću Kandidu ucijepio njegov domaći učitelj, blago rečeno, pojednostavljivanje je filozofije G. W. Leibniza. Ali ako je Voltairova simplifikacija Leibniza posvemašnja simplifikacija sa zlom namjerom, Diderotovo je pojednostavljivanje Spinoze pojednostavljivanje s dobrim namjerama. Autor *Fatalista Jacquesa* sa svojim junakom (i njegovim satnikom) dijeli uvjerenje po kojem osjećaj osobne slobode izvire iz neznanja: samo zato što ne znamo zašto nam se nešto dogodilo, imamo osjećaj da bi nam se moglo dogoditi nešto drugo.

Voltairov *Kandid* je unatoč svog avanturističkog putopisnog sadržaja veoma statičan tekst: prikaz i mora biti statičan. *Fatalist Jacques* nije parabola. Izrazita dinamičnost Diderotovog romana izvire upravo iz mogućnosti koju Diderot kao filozof (ili Jacques kao filozirajući romaneskni junak) odlučno odbacuje – mogućnost da se veliki svitak može odviti drukčije nego što se odvio. Diderotov pripovjedač neprestano nas upozorava da bi, kad bi to želio, svoju priču mogao okrenuti u ovom ili onom smjeru. Inačice koje mu se nude su bezbrojne, jednako kao i u Leibniza u beskonačno potencijalnim svjetovima, među kojima je bog stvorio najbolji mogući. Ironija je svakako u tome da za Diderota ima potencijalno bezbroj svjetova (samo) unutar izmišljenog svijeta. O nama ovisi hoćemo li tu ironiju uzeti sa svijetle ili tamne strane.

Fatalista Jacquesa danas možemo čitati onako kako ga je čitao Goethe: nadušak. Ali bilo bi pogrešno misliti da je plemenita lakoća tog štiva nastala sama od sebe. Slično kao *Rameauovog nećaka*, Diderot je i *Fatalista Jacquesa* popravljao i prerađivao. Glavninu djela inače je napisao 1771. godine, a njime se bavio još sedam godina kasnije. Konačna verzija romana vremenski se podudara s Diderotvim kritičkim studijem Helvetiusa. *Fatalist Jacques* po nekim bi objašnjenjima čak nadomjestio filozofsku raspravu koju je Diderot imao u planu te koja bi nosila naslov *De vita bona et beata*. Planirana filozofska rasprava bi se, kako je moguće zaključiti već iz naslova, bavila moralnim pitanjima. Ako nismo opazili pri ugodnom čitanju nadušak, možda ćemo opaziti pri razmatranju povijesnih okolnosti: *Fatalist Jacques* ima snažan moralni naboj. Diderot je bio, kako je više puta napisao, još od najranije mladosti duboko uvjeren da je najbolji način za dosezanje sreće krepostan, moralan život.

U opsežnom tekstu *Negiranje Helvetiusa*, Diderot se poziva na Helvetiusovo posthumno izdano djelo *O čovjeku*. Pritom se od Helvetiusa udaljava u osnovnim ishodištima. Oba su filozofa bili materijalisti, oba su vjerovala da čovjek ne raspolaže slobodnom voljom. Razlike među njima su u izvodima. Diderot prigovara Helvetiusovom izjednačavanju čovjeka i životinje: istina, i čovjek je životinja, ali pritom treba reći da se radi o posebnom tipu životinje, o vrsti koja misli. Kao i Helvetius, i Diderot je uvjeren da se čovjek mijenja pod utjecajem okoline; ali odbacuje tezu po kojoj bi čitavo čovjekovo djelovanje bilo ovisno samo o vanjskim pretpostavkama da su ljudi međusobno jednaki, a ono što nazivamo genijalnost nastaje spletom sretnih okolnosti: dakle, ljudsko društvo je grupa međusobno potpuno zamjenjivih pojedinaca. Diderot nasuprot tome ističe i dokazuje raznolikost ljudskog roda: ako postoji više pasmina pasa, kako ne bi postojalo više vrsta ljudi?

Sukob s Helvetiusom za Diderota je bila borba protiv pojednostavljivanja, a ne zamjena filozofskog smjera. Autor *Fatalista Jacquesa*

nikada nije odstupio od teze da je čovjek determinirano biće; ta bi teza u Diderota bila i empirijski dokaziva kad bi bilo moguće u cijelosti rekonstruirati bezbrojne utjecaje, od urođenih osobina do odgoja, koji su oblikovali pojedinca.

Diderot i Helvetius razilaze se prvenstveno u pogledu na čovjekovu prirodu. Helvetius u svijet u kojem vlada slučajnost, postavlja pasivnog čovjeka kojem najvišu sreću predstavlja (osjetilni) užitak. Diderotov čovjek, barem onaj koji je u etičkom smislu dobar, u svojoj ograničenosti ipak je aktivno biće; djelovanje je pored užitka značajan dio njegove sreće.

Dakle, Jacques je po Diderotovoj etici gotovo čovjek bez poroka. Nedvojbeno je „životinja koja misli“. Iako neki povjesničari književnosti govore o „fatalizmu s tržnice“, toj se filozofiji ne može zanijekati teoretska dosljednost. Odstupanja od vjere u sudbinu, do kojih uvijek iznova dolazi u praksi, ustvari svjedoče o njegovoj ljudskoj veličini. Obojica, gospodar i sluga, u mnogim se situacijama ponašaju apsurdno. Ali između njih postoji bitna razlika. Apsurdnost gospodarevog ponašanja izvire iz apsurdnosti njegovih uvjerenja te je stoga banalna. Kad gospodar šmrče duhan i gleda na sat, kad si dozvoli da upadne u dugove ili da bude uhvaćen u krevetu kod prostitutke, ponaša se u skladu s pravilima koja, kako on misli, obvezuju osobu njegovog položaja. Kad Jacques posljednjim novcem priskoči pomoć sirotoj udovici, ili kad se ljuti što je morao platiti kurvi kod koje nije spavao, ponaša se u suprotnosti s pretpostavkom da je sve bilo unaprijed zapisano na velikom svitku. Apsurdnost njegovog djelovanja je sublimna, jer izvire iz nedosljednosti. Jacques je dobar čovjek jer (kad) se odupire sudbini s kojom se pomirio.

Jedna od ključnih riječi 18. stoljeća bila je *tolerancija*. Dosljedna tolerantnost prosvjetitelja odjednom se pretvorila u svoju suprotnost. Prirodna religija, koja bi trebala nadomjestiti kršćanstvo, uskoro će početi pisati katekizme – i katekizam ovdje nije mišljen kao prisposoba. Diderot se volio poigravati s paradoksima, ali ovakva su mu

protuslovlja smetala. Ako mu već nisu bila posve strana, barem se čitav život trudio ostvariti utisak da mu jesu.

Zbogom, abbé. Nemoj misliti da te mrzim, jer te uistinu nimalo ne mrzim. Nikoga ne mrzim, ni nezahvalnike, ali mi se mnogo puta dogodi da nekoga napravim nezahvalnikom; što ih više napravim, radije ih pravim. Čekamo te otvorenih ruku. Vratit ćeš se kad ćeš to sam htjeti, kad se više nećeš morati mučiti. Onaj koji ti daje oprost, i sam je vrijedan svakog prijezira. Tvoj brat i prijatelj Diderot.

Adieu, l'abbé. Ne va pas croire que je te hâisse au moins. Je ne hais personne, pas même les ingrâts, et j'en fais quelquefois ; et ceux que je fais ne me dégoûtent pas d'en faire encore. Nous t'attendrons toujours les bras ouverts. Tu reviendras, quand tu voudras ; quand tu seras las de te tourmenter. Celui qui te donne l'absolution est un homme bien méprisable. Ton frère et ton ami. Diderot (Diderot, 1994, 128).

Tako piše Diderot u pismu bratu kanoniku, s kojim se duge godine bitko svađao.

Čovjek je dobar ako je popustljiv. Nakon neuspjelog pokusa s gradskom dramom, Diderot se od književnosti na tezu okrenuo književnosti opažanja, prisluškivanja i oponašanja. Možda je pritom moguće pretpostaviti da je autoru *Fatalista Jacquesa* njegov moralni čin prišapnuo nešto slično kao njegov umjetnički instinkt. Stvaran život u književnost ulazi kao fragment. Filozofski problem „dobrog i blaženog života“ rješiv je jedino na ravni književnosti.

Fatalist Jacques, junak romana, dovoljno je lud da ima svoju filozofiju, i dovoljno razuman da si unatoč tome ne prestaje postavljati pitanja. (Ili obratno: dovoljno razuman za filozofiju, dovoljno lud za neprestano propitkivanje). U tome je vjerojatno više Don Kihot nego Sancho Pansa. I u tome je vjerojatno revolucionarniji od prepređenjaka Figara i Matička. Don Kihot je veleumni plemić. Jacques je sluga. U Diderota je sluga Čovjek.

3 Rousseauov jedini prijatelj. Napoleonov omiljeni spisatelj (Bernardin de Saint-Pierre: *Paul i Virginija*)

Kad je još bila dijete, čitala je *Paula i Virginiju* te sanjala o kućici od bambusa, crncu Domingu i psu Fidelu, a prvenstveno o dragom prijateljstvu dobrog čitatelja koji ti se penje po crveno voće na visoko drveće, više od zvonika, ili bosonog trči po pijesku i donosi ti ptičja gnijezda.

Elle avait lu Paul et Virginie et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus hauts que des clochers, ou qui court pieds nus sur le sable, vous apportant un nid d'oiseau (Flaubert, 1972, 62).

Tako započinje šesto poglavlje *Gospođe Bovary*, romana o ženi koja je puno čitala. „Poznavala je nekoliko prvorazrednih autora: Waltera Scotta, Victora Hugoa; i nekolicinu ne posve prvorazrednih, na primjer Bernardin de Sait-Pierre i Lamartine,“ uz to piše Vladimir Nabokov (Nabokov, 1982, 136).

Ironija zrelog Flauberta je škrta na riječima i još jetkija nego što je bila u vrijeme *Gospođe Bovary*. Félicité, junakinja novele *Jednostavno srce*, pola stoljeća vjerno služi uskogrudnoj, tupoj malograđanki gospođi Aubin. Udovica Aubin ima dvoje djece, Paula i Virginiju; time je o njoj u stvari rečeno sve.

Neke knjige uživaju vječnu slavu. Neke slavne knjige stare. Spisateljsku slavu Bernardina de Saint-Pierrea i uspjeh njegove tanke knjižice danas možemo razumjeti još samo u okviru vremena.

U tom nam se kontekstu nude dvije usporedbe. Prva, važnija, gotovo nam se nameće. Književna povijest nas uči da je jedini saveznik kojeg je jednostavan, naivni Bernardin de Saint-Pierre našao u

intelektualnim krugovima svog vremena, Jean-Jacques Rousseau. Čitanje njihovih biografija i onoga što su sami napisali o sebi, učvršćuje nas u uvjerenju da afiniteti među muškarcima nisu završili na filozofskim pitanjima. Uistinu je nevjerojatno koliko su njihovi karakteri bili slični, u kolikim detaljima čak i njihovi životni putevi. Istina je da je Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre bio četvrt stoljeća mlađi od Rousseaua; istina je da je bio rođen u otvorenoj Normandiji, dok je Rousseau bio alpski čovjek: istina je da je odrastao u uređenoj plemićkoj obitelji, dok je Rousseau bio sin ne baš dobrostojećeg urara i napola siromašan. Ali poput Rousseauove, tako se i Bernardin de Saint-Pierreova mašta već u ranom djetinjstvu hranila čitanjem: mali Jean-Jacques gutao je romane, mali Jacques-Henri legende o svecima. Poput Rousseaua, i Bernardin de Saint-Pierre se već u ranim godinama volio skitati: s deset je godina pobjegao iz kuće i u društvu nekog kapucinskog redovnika više tjedana je proasio po selima. Poput Rousseaua, već je u mladosti volio prirodu i samoću: od školske kazne jednom je pobjegao u šumu i iskusio život pustinjaka. Štoviše: Bernardin de Saint-Pierre sam nije baš brinuo o onom što je njegovu mladost inače dijelilo od Rousseauove. Odgoj i naobrazbu koju su mu nudili brižni roditelji, pod stare je dane – u skladu s Rousseauovim doktrinama te baš rousseauovski nezahvalno – nazvao „ono što u Europi nazivaju dobar odgoj“. Kao zreli muškarci, spisatelji su bili slični i po nekim ključnim, za obojicu sudbonosnim karakteristikama: nepodređenosti, svadljivosti, čuvstvenosti, sentimentalnosti, egoizmu, naginjanju samosažaljenju...

Pritom valja istaknuti da je Bernardin de Saint-Pierre uvijek ostao učenik. Obzirom da su njegove filozofske teorije većinom samo naivna i pomalo nespregnuta kopija Rousseauovih, tako je i njegova osobnost, u dobru i zlu, samo blijeda kopija učitelja. Veliki Rousseau svega je imao više: talenta, otvorenosti i hrabrosti, bolesne svadljivosti i egoizma. I ako nam se Rousseauov život čini tragičnim paradoksom, moramo utvrditi da se život Bernardin de Saint-Pierrea barem na kraju okrenuo

u skladu s idiličnom prirodom i moralnim porukama njegovih (ili pak Rousseauovih) djela. Pedagog Rousseau je djecu koju mu je rodila životna suputnica Thérèse Levasseur, bez oklijevanja odmah po rođenju poslao u sirotište, jer će država navodno o njima brinuti bolje nego on, izmučen od krute sudbine, od čitavog svijeta proganjani čovjek. Bernardinu de Saint-Pierreu su se u sretnom braku kojeg je sklopio u pedesetšestoj godini života, rodili kćer i sin, Virginia i Paul. Rousseauov život ugasio se u samoći, Bernardin de Saint-Pierre je nakon smrti prve supruge našao još jednu vjernu i brižnu družicu. Rousseauov genij potonuo je u tamu duševne bolesti, životnu priču Bernardina de Saint-Pierrea mogli bismo završiti zdravorazumskom doktrinom koja zaključuje njegovu filozofsku pripovijest Indijska koliba.

Želim imati ženu, svi muškarci samci su žalosni. Volio bih imati ženu koja bi mi ugađala i odgovarala mojim sklonostima: sklonosti su dio ljudskih nagona. I ako naša sreća izvire iz harmonične usklađenosti različitih zadovoljstava, onda će muškarac u voljenoj ženi pronaći svu sreću koju je sposoban osjetiti. Ljubazna žena zadovoljit će kako naše osjećaje, tako i duh i srce: to je ona tajna prirode zbog koje je ljubav tako snažno čuvstvo.

Je voudrais une femme ; tous les célibataires sont tristes. Je voudrais une femme qui me plaise, l'inclination est l'instinct de l'homme. Si le bonheur est l'harmonie de plaisirs, dans une femme aimée se trouve toute la félicité dont l'homme est susceptible. Dans une femme aimable on trouve à satisfaire à la fois les sens, l'esprit et le cœur : c'est là le secret de la nature qui rend l'amour si puissant (Bernardin de Saint-Pierre, 1818, 368).

Prihvatimo li misao da je tragična podijeljenost jedan od znakova raspoznavanja romantičnog čovjeka, morao ustvrditi da je Bernardin de Saint-Pierre od romantike još prilično udaljen.

U tom će nas uvjerenju učvrstiti i druga, rjeđe korištena usporednica: usporedba *Paula i Virginije* te *Renéa i Atale* François Renéja

de Chateaubrianda. „Velike knjižice“, kako ih vole nazivati obožavatelji, povezuje mnogo toga: egzotika, koloristički opisi, melodična proza, razmišljanja o civilizaciji, umjerena kršćanska poruka, najzad i činjenica da su sve tri najprije izašle kao dio opsežnijih, pretežno nebeletrističkih knjiga – a pravi su uspjeh doživjele tek kao dragulji izlučeni iz dugačkih traktata. Točno je i da sve tri knjige možemo čitati kao putopise obložene ganutljivim pričama. Bernardin de Saint-Pierre i Chateaubriand su puno pažnje pridavali slavi putnika i autoritetu očevica, dok su Rousseauova lutanja, iako njihove zemljopisne dimenzije nisu uvijek bile zanemarive, po svojoj biti ipak bila putovanja u (vlastitu) ljudsku dušu. Ali ovdje sličnost Bernardina de Saint-Pierrea i Chateaubrianda vjerojatno završava. Chateaubriand je putovao kao byronovski junak ante litteram. Dogodovštine koje je na putovanjima doživljavao Bernardin de Saint-Pierre, više podsjećaju na Voltaireovog *Kandida*.

Spisatelju je bilo jedva dvanaest godina kad ga je stric, kapetan trgovačkog broda, pozvao na Martinique. Poziv je prihvatio s oduševljenjem, ali se na otoku teško razbolio te se nakon nekoliko mjeseci vratio kući, razočaran kako stricem, tako i morem i stranom zemljom. Roditelji su ga potom dali u školu rouenskim isusovcima. Tamo se počeo baviti mišlju da ide u misionare. Otac, u kojem su takva razmišljanja pobuđivala užas, budući da ih je smatrao lošom posljedicom čitanja svetačkih legendi, odmah ga je poslao u kolegij u Caen. U novoj okolini, mladić je uskoro napustio misionarske planove. Isticao se u prirodoslovnim znanostima, napose matematici. 1758. godine otišao je u Pariz te stupio u École des Ponts-et-Chaussées. Kao vojni inženjer tijekom sedmogodišnjeg rata bio je uključen u operacije protiv Friedricha Velikog u Hessenu, iako je zbog neposlušnosti i prepiranja otpušten iz vojske. Vratio se u Pariz te iznova stupio u službu: bio je poslan na Maltu kako bi provjerio stanje utvrda, obzirom da je otoku prijetio turski napad. Turci nisu napali, ali se mladi inženjer opet zapleo u brojne sukobe. Nakon što su ga opet

otпусти, zaključio je da posao potraži van Francuske. U godinama koje su slijedile, bio je neprestano na putu. Prošao je Nizozemsku i Njemačku te se zadnjim novcem dovukao do Moskve, gdje je Katarini Velikoj predlagao formiranje nekakve idealne republike na Kaspijskom jezeru. Republika bi trebala okupljati znanstvenike, a imala bi i praktičan značaj, jer bi Rusija preko nje trgovala sa svijetom. Plan je bio odbačen, bez da su ga uopće ozbiljno razmotrili. Bernardin de Saint-Pierre bio je pogođen i uvrijeđen. Unatoč tome što je kao vojni inženjer služio u ruskoj vojsci te bi, po vlastitim riječima, u Rusiji i ostao kad mu „surove šestomjesečne zime i ništa manje surovi običaji“ ne bi našli zdravlje. Kad je 1766. planuo ustanak u Poljskoj, odmah je otputovao tamo te se pridružio ustanicima koje je podržavala Francuska. Rusi su ga zarobili i zatvorili, a spasila ga je činjenica da je do maloprije služio u njihovoj vojsci. Vlasti su mu dale dozvolu da se nastani u Varšavi ili da se vrati u domovinu. Izabrao je prvu mogućnost. U Poljskoj je ostao godinu dana i u to je vrijeme gajio nesretnu ljubav prema nekoj kneginji. Iz Varšave se uputio u Dresden, pa u Berlin, gdje je svoje usluge ponudio Friedrichu Velikom. Budući da mu se plaća u pruskoj vojsci činila premalom, odlučio se vratiti u Pariz. Kao inženjer se potom pridružio ekspediciji koja je na Madagaskaru trebala osnovati francusku koloniju. Ekspedicija se tijekom putovanja razdvojila i Bernardin de Saint-Pierre je ostao na otoku kojeg je opisao u svom najvažnijem djelu: na Île de France (današnji Mauricijus). U tamošnjoj je službi bio duboko nesretan. Dohoci su mu jedva dostajali za preživljavanje. Kao i mnogo puta do tad, imao je osjećaj da se okolina urotila protiv njega. Veoma ga je pogodila i bijeda crnih robova koju je bio prisiljen gledati dan za danom. Po drugoj verziji, i sam se veoma loše ponašao prema crncima, i to je vjerojatno bio jedan od razloga njegovih teškoća u koloniji. Kako god bilo, nakon dvije godine vratio se u Francusku, računajući na potporu nekog veleposlanika s kojim je prijateljevao na otoku. Veleposlanik ga je iznevjerio i Bernardin de Saint-Pierre je zaključio da se može

osloniti samo na sebe. Već pri povratku iz sjevernih zemalja, napisao je spomenicu o Prusiji, Poljskoj i Rusiji te ju predložio ministarstvu vanjskih poslova. Obzirom da nije dobio odgovor, odlučio je da svoja pisanja objavljuje. 1773. godine tako je anonimno izašlo njegovo *Putovanje na Île de France*. Bernardin de Saint-Pierre je kasnije tvrdio da mu je spis na dvoru natovario nekoliko neprijatelja koji mu nisu mogli oprostiti što je javno progovorio o neredu u koloniji i o patnjama robova. S druge strane, objavom *Putovanja* otvorio si je vrata u književne krugove, napose u salon gospođice Lespinasse, gdje su se okupljali najvažniji intelektualci tog vremena. Ali Bernardin de Saint-Pierre, oduzmemo li prijateljstvo s Rousseauom, ni s jednim od suvremenika nije ostvario tješnje kontakte. U enciklopedista ga je, kako je sam već više puta istakla, odbijao prvenstveno njihov odnos prema vjeri.

Bernardin de Saint-Pierre čvrsto je vjerovao da Bog postoji. I više, mnogo više od tog: vjerovao je s oduševljenjem. Prosvjetitelj Voltaire, koji je smatrao da je (neki) bog potreban samo iz pragmatičkih razloga (kao izvor straha i poštovanja, jamac za opstoj društvenog poretka), pri dokazivanju božjeg postojanja zadovoljio se suhoparnom prisposodobom o satu i uraru. Bernardin de Saint-Pierre je dokaze za djelovanje božje providnosti vidio – te im se uvijek iznova veselio – u prirodi. (Ili pak: u Prirodi s velikim slovom). Priroda je savršena, kako može biti samo božje djelo. Čovjek je nesavršen onoliko koliko se od nje udaljio. U prvotnom je svijetu bilo zbrinuto za potrebe svih živih bića, napose za potrebe čovjeka koji je kruna stvaranja. Dinja ima režnjeve kako bismo ju u obitelji lakše podijelili, zrelo voće je živih boja kako bismo ga brže pronašli, more se pjeni bijelo pri tamnim stijenama kako bi mornari pravovremeno opazili opasnost...

Takvim dokazima potkrijepljenu vjeru Bernardin de Saint-Pierre svjedočio je u djelu kojeg je pisao čitavo desetljeće i kojem je dao naslov *Studije o prirodi*. Već prvo izdanje iz 1784. godine bilo je primljeno s oduševljenjem. Uistinu ogroman uspjeh i popularnost spisatelja

je dosegao tek kad je u treće izdanje (1788.) uključio priču *Paul i Virginija*. U godinama nakon toga izašle su još dvije, svaki put dopunjene verzije *Studija o prirodi*. Priča koja je, slično kao Rousseauov roman *Julija ili Nova Heloiza*, ili još prije Fénelonov *Telemah*, služila kao ilustracija autorovim teorijama, doživjela je i više samostalnih izdanja. Posebno je važna veliko izdanje *Paula i Virginije* iz 1806. godine, s ilustracijama najslavnijih ilustratora tog vremena.

1790. godine izašla je pripovijest *Indijska koliba*, a uz nju i *Pustinjakove želje*, upozorenje na katastrofu koja se približava i poziv na reforme, kojeg je Bernardin de Saint-Pierre naslovio na kralja. 1792. godine – sam je kasnije s gorčinom spominjao da je tik pred revoluciju – spisatelj konačno pridobio naklonjenost dvorskih krugova. Bio je imenovan upraviteljem botaničkog vrta (znamenitog Jardin des Plantes) i prirodoslovnog muzeja. Na tom je mjestu naslijedio prirodoslovca Buffona, kojega u nekim pogledima, napose po koloritu i detaljnosti opisa, možemo smatrati njegovim književnim prethodnikom. 1793. godine Bernardin de Saint-Pierre se s mladom ženom preselio u Essones kod Pariza, odakle su ga već sljedeće godine pozvali – i navodno priveli po žandarima – za profesora etike na novoformiranoj École Normale Supérieure. 1795. godine bio je primljen u institut, gdje se opet našao među neprisegnutim ateistima. Njegov je odsjek uskoro bio ukinut, kao i profesorsko mjesto na École Normale Supérieure. 1796. godine Bernardin de Saint-Pierre započeo je pisati nastavak *Studija o prirodi*. Djelo nosi naslov *Harmonije prirode* (*Harmonies de la nature*) i sastavljeno je još ambicioznije od prvog. U njemu spisatelj razvija pravu kozmologiju, ali nažalost do kraja prigrlji i svoju sklonost prema naivnim i većinom neukusnim usporedbama: kontinente uspoređuje s razdobljima ljudskog života (Amerika je djetinjstvo, Europa je zrelo doba), ljudske mišiće postavlja u ovisnost o kiši...

Iako se Bernardin de Saint-Pierre vjerojatno nepravedno prituživao da ga je revolucija definitivno unazadila, ipak je istina da je njegova sretna zvijezda zasjala tek zajedno s Napoleonovom. „Votre

plume est un pinceau – Vaše pero je kist“, pisao je Bonaparte s talijanskog pohoda autoru *Paula i Virginije* (cit. Healey, 1959., 124). U pismu u kojem se zahvaljuje za poslanu knjigu, koja čitatelja „očarava i tješi“, Napoleon izriče pohvalu koju će nakon njega izricati još i mnogi drugi: bit umjetničkog dara Bernardina de Saint-Pierrea je izrazit osjećaj za opažanje i opisivanje, a najviši domet njegovog stila je jasna slikovitost, gotovo slikovnost.

Potpora nije bila posve bez zadrške. Napoleon je Bernardina de Saint-Pierrea cijenio kao spisatelja, ali mnogo manje kao samoproglašenog prirodoslovca. Unatoč tome, protežirao ga je, carsku protekciju dopunio je i Joseph Bonaparte, španjolski kralj, koji je spisatelju dodijelio rentu te ga tako zauvijek spasio novčanih briga. Bernardin de Saint-Pierre uživao je mirnu starost i to je priznavao. Nakon što se potužio da je na plovidbi kroz život doživio sve vrste oluja, od predrasuda, zle kobi, bolesti, ratova, sudskih procesa i klevetanja, do pronevjera i općeg i osobnog bankrota, u sedamdeset drugoj godini života iskreno je priznao da njegova barka, koju su dugo nosile oluje, sad s blagim vjetrom mirno plovi u luku života.

Bernardin de Saint Pierre umro je 1814. godine u pokrajini Eragny-sur-Oise blizu Pariza, star sedamdeset sedam godina. 1815. godine izašle su *Harmonije prirode*, a 1820. *Život i djela Jean Jacquesa Rousseaua*.

Usporedbe koje smo povukli – kako ona s Rousseauom i Chateaubriandom, tako i ona s Kandidom – svakako ne bi smjele imati nikakvo značenje kad bi ostale na ravni životopisa. Ipak se čini da sve što možemo reći o životu i osobnosti Bernardina de Saint-Pierrea u istoj ili još većoj mjeri vrijedi i za njegovo djelo. Pripovijest Paul i Virginija (možemo se ograničiti na nju, jer bez nje spisatelj ne bi ušao u književnu povijest) je granična knjiga, knjiga na razmeđu dva stoljeća i dva duhovna svijeta, između prosvjetiteljstva i romantike. O njenom dvojnom karakteru svjedoči i raznolikost njenih obožavatelja. Privlačila je Napoleona koji je i sam bio homo duplex i prekretnica.

Chateaubriand je u njoj vidio najčistije evangelističke poruke; Alphonse de Lamartine izvala je usklik „Tko zna ganuti, zna sve!“, kritičar Sainte-Beuve hvalio je spisateljev stil, ritam i „disanje“ njegove proze, koju je smatrao primjerom onoga na što su Francuzi u svojoj književnosti možda najponosniji: znamenite *clarté*, jasnosti.

Bernardin de Saint-Pierre u memoarskim zapisima sa zadovoljstvom tvrdi da bi se prilikom čitanja *Paula i Virginije* svatko rasplakao. Kad to čitamo, čini nam se da smo već beskonačno daleko od Montesquieua, koji nije pisao da ljude natjera na čitanje, nego kako bi ih natjerao na razmišljanje („Il ne s'agit pas de faire lire mais de faire penser.“) Ali beskonačno daleko nismo. Inače, istina je da autor *Paula i Virginije* smatra da je njegov glavni – i odlično odrađeni – zadatak, dovesti ljude do plača. Ali njegovu priču, nasuprot djelima romantičara te čak nasuprot djela predromantičara Rousseaua, uspravnim drži veoma opipljivi kostur. Podsjetimo se samo na središnji razgovor Paula i starca, dijalog kojeg bismo, kad bi dolazio ispod pera nekog Diderota, vjerojatno smatrali paradijom, po krutosti (prividnoj logičnosti) formalnog i misaonog zdanja preseže mnoge prosvjetiteljske tekstove.

Takva dvojakost nije bez zamki. Upravo zato što Bernardin de Saint-Pierre piše u skladu s prosvjetiteljskom tradicijom, kod njega nam tim više nedostaje smisao za humor. Ideje kao što su povratak prirodi, prvotnoj vjeri i iskrenim osjećajima te socijalna pravednost, uistinu su već posve romantičarske. Ali ako će modernog čitatelja gotovo zasigurno ganuti Hugoovi *Jadnici*, onda će ga učiteljski ton kojim Bernardin de Saint-Pierre opisuje nevolju odbjegle robinje i Virginijinu dobrotu, vjerojatno odbiti i ohladiti. Čini se da je spisatelj takvo protuslovlje čak spretnije izbjegao u svom manje poznatom djelu, filozofskoj priči *Indijska koliba*. U priči o tome kako učeni engleski profesor širom Indije traži istinu te ju potom pronade u ubogog parija, koji skriven od očiju svijeta skladno živi sa ženom, djetetom i vjernim psom, stvari su na ustaljenim mjestima: profesor

je otvorenog duha; dogodovštine što ih doživljava u traženju istine, zabavne su; parijeva priča je prilično ganutljiva.

Čime je, dakle, priča o Paulu i Virginiji zaslužila slavu i popularnost? Čime se probila u povijest svjetske književnosti? Može li današnji čitatelj u njoj vidjeti nešto drugo osim dokumenta nekog vremena?

Suvremenici su u Bernardina de Saint-Pierrea cijenili detaljne opise. Još u drugoj polovici devetnaestog stoljeća oni su očito imali poučnu vrijednost i neki kritičar tako može žaliti što spisatelj pri opisivaju tropskog bilja i životinja nije koristio Linnéove klasifikacije. Danas je takva poučnost svakako suvišna, a izbljedio je i čar egzotičnih krajeva koji su u vrijeme nastanka *Paula i Virginije* bili posve nova književna tema. Ostaje nam umjetnička (poetska) vrijednost prizora iz prirode. Mnogi poznavatelji hvalili su spisateljev osjećaj za harmoniju boja i zvukova. Pritom je zanimljiva činjenica da sam Bernardin de Saint-Pierre ljepotu ubraja u ona dobra koje nam je podarila božja providnost: dakle, estetski užitak je bio darovan i potreban već prvobitnom, neiskvarenom čovjeku koji je živio s prirodom. I kako se po spisateljevoj teoriji ljepota u prirodi rađa iz suprotnosti, tako možemo vidjeti da se ljepota njegovih opisa temelji na spretno postavljenim kontrastima.

Popularnost priče Paul i Virginija temelji se na nečem drugom. Bernardin de Saint-Pierre nije bio ni prvi ni zadnji koji je iskoristio priču o ljubavnom buđenju dvoje nevine djece koja odrastaju daleko od svijeta. Nekih tisuću šesto godina prije njega to je, na primjer, učinio Longos, autor grčkog romana *Dafnis i Hloa*, nekih dvjesto godina poslije njega, američki filmski scenaristi, stvaraoci *Plave lagune*. Ali tematika je zanimljivo privlačna i Bernardin de Saint-Pierre znao ju je obraditi na pravi način. Njegova pripovijest je u usporedbi s antičkim romanom puritanska, ali posve bez erotskih podtonova ipak nije. Recimo, autor uvoda njemačkom školskom izdanju iz 1876. godine ističe da djelo sadrži stvari na koje u prisustvu mladih ljudi ne bismo

smjeli ni pomisliti te da su određeni cenzorski zahvati nužni ukoliko knjiga dođe u ruke školskoj mladeži. Možemo misliti s kakvom su nestrpljivošću učenici koji su čitali profesorova upozorenja iščekivali dane kad će u ruke dobiti necenzurirano izdanje. I s druge strane: nisu li odraslim čitateljima aluzije često draže od izravnih riječi?

Uz sve nespretnosti i nedosljednosti koje nalazimo u pripovijesti, moramo priznati da su neka psihološka opažanja Bernardina de Saint-Pierrea nevjerovatno precizna. Više je nego čudno da gospođa de La Tour nauči Paula i Virginiju čitati i pisati, a pritom se puno godina potajice nada da će se s kćerkom uz pomoć bogate tete uspjeti probiti u bolji život. Ali razdvojenost Virginijine majke, njena napola pritajena nostalgija za životom u civiliziranom svijetu, svakako je vjerojatna, psihološki uvjerljiva. Liku gospođe de La Tour spisatelj spretno nasuprot postavlja skladniji, jednostavniji lik Paulove majke Margarete. Ne radi se samo o karakternim razlikama dviju žena, niti samo o socijalnoj razlici između gospođe i seljanke, nego o profinjenom spletu jednog i drugog. I iako teško možemo povjerovati da mladi ljudi koji su odrasli jedno uz drugo razgovaraju u sentencama i precizno raščlanjuju svoja čuvstva, ipak ih vidimo pred sobom: nemirnu, osjetljivu Virginiju i snažnog Paula, kojeg ni pogrešni romani ne mogu zavesti s ispravnog puta, te koji - kao vjerojatno i sam Bernardin de Saint-Pierre – od svih knjiga najviše voli Fénelonovog Telemaha. Najzad je, unatoč već spomenutoj krutosti dijaloga između starca i Paula, uvjerljiva i potresna i Paulova gotovo životinjska žalost zbog Virginijine smrti.

Nije nam namjera pitati se uolikoj su mjeri te stvari plod slučajnosti i uolikoj mjeri spisateljeve pronicljivosti. Jednako tako, nećemo pitati zašto je Virginija (dakle, žena) ona koja prva osjeti erotski nemir te time posredno prouzrokuje „izgon iz raja“. Za dobronamjernog čitatelja to nije važno, a pripovijest *Paul i Virginija* je knjiga za dobronamjerne.

Zadržimo se na još jednom, ključnom pitanju: na pitanju Virginijine smrti. Iako je sa stajališta priče posve očigledno da junakinja mora umrijeti, vjerojatno se pitamo zašto Virginija ustvari umre. Umre zbog sramežljivosti. Ali odakle ta sramežljivost? Je li ona djevojci bila dana od prirode te je stoga dobra? Je li ju djevojka donijela iz poludjelog svijeta te je, dakle, loša? Nije teško zamisliti nekakvog prosvjetiteljskog „Perzijanca“ kako zgroženo poručuje: „Ovdašnje se žene radije utope pri obali nego da skinu krinolinu i otplivaju na suho!“ Ali šale nam padnu na um tek nakon što smo odložili *Paula i Virginiju*. Motiv je nategnut i groteskan, a prizor brodoloma i Virginijine smrti nije uopće smiješan. I upravo tu negdje, u tom proturječju, tajna je velike knjižice. Za književnu umjetninu nije uvijek potrebno obilje bistrine i duhovitosti. Ponekad je potrebno mnogo više. Ponekad je dovoljan samo splet sretnih okolnosti.

4 Časnik, izumitelj, romanopisac (Choderlos de Laclos: *Opasne veze*)

4.1 Časnik i matematičar

Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos rodio se 18. listopada 1741. u Amiensu. Njegova plemićka loza bila je svježeg datuma: riječju *de* u obiteljsko je ime umetnuo spisateljev otac, po zanimanju financijski službenik.

Choderlos de Laclos, kojeg danas ubrajamo među najveće francuske spisatelje, služio je svoj kruh kao vojnik. Ali vojnička služba za njega nije bila dužnost kakvu opisuju Vigny i Ljermontov. Laclos je u vojsci gradio karijeru. Sa dvadeset dvije godine s odličnim je uspjehom završio artiljerijsku visoku školu. Potom se inače, mnogo godina bez posebne slave, selio iz garnizona i garnizon, ali svoju je struku uvijek shvaćao ozbiljno. 1768. godine upao je u neprilike i izgubio službu, ali ne zbog pijančevanja, kartanja, dvoboja ili ženskarenja, nego zato što je napisao da Vaubanova utvrda ne odgovara uvjetima modernog ratovanja. I kad se u uzburkanim revolucionarnim vremenima spašavao od giljotine, u zamjenu za život i slobodu, nudio je izum: šuplju topovsku kuglu napunjenu barutom, koju danas poznajemo pod imenom topovska granata. Smrt je autora *Opasnih veza* zadesila 1803. godine u Tarentu, pri obavljanju vojničkih dužnosti, ako već ne na bojnopolju. Tri godine prije toga, Prvi konzul Napoleon Bonaparte promovirao ga je u čin generala.

Laclosa povijest nije mimoišla. Barem jednom u životu upustio se u veoma opasnu vezu. 1788. postao je tajnik Filipa Orleanskog, onog vojvode koji si je u izbijanju revolucije nadjenao ime Filip Jednakost te potom glasovao za usmrćenje Louisa XVI. Choderlos de Laclos je za vojvodu i njegov krug nedvojbeno bio više nego zapisničar po diktatu. Između 1790. i 1791. godine bio je glavni urednik jakobinskog

časopisa *Journal des amis de la constitution*, u kojem je objavio niz političkih članaka. Pritom je bilo opće poznato da je i svom prethodnom poslodavcu rado sastavljao takve proglase. Ali tvrdnje nekih suvremenika da je karizmatični tajnik vojvode Orleanskog čitavo vrijeme potpirivao i manipulirao, vjerojatno su uvelike pretjerane. U slučaju *Opasnih veza* povijesna se stvarnost posebno brzo miješa s fikcijom; čini se da mnogi memoaristi pod Laclosov imenom u sjećanje prizivaju vikonta de Valmonta. Choderlos de Laclos je imao mala, oštro zacrtana usta, previsoko čelo, neprodorne, ugasle oči, nad kojima su obrve visjele poput zabata: vjerojatno nije potrebno imati veliku maštu kako bi čovjeku takve vanjštine pripisao hladan i proračunat karakter...

Demonizacija s jedne, rehabilitacija s druge strane. Koja je otrovnija? U književnosti o Choderlosu de Laclosu još i danas nailazimo na podatak da je utržak generalovog života bio skroman. Mnogo je godina nastojao steći vojničku slavu i politički prestiž, a u povijest je ušao kao autor skandaloznog romana. Jedini ugled koji je taj čovjek željan časti ikada uživao, bio je ugled razuzdanog čovjeka. I kao vrhunac ironije: ugled razuzdanog čovjeka bio je nezaslužen.

Je li bio nezaslužen? O intimnim zaslugama čovjeka koji je umro prije više od dvije stotine godina teško je suditi. Istina je da je Choderlos de Laclos pisac samo jedne knjige, a takvi obično naginju autobiografizmu. Ali ako su *Opasne veze* autobiografija nemoralnog čovjeka, onda je taj nemoralan čovjek bio spisatelj skriveni, unutarnji ja, njegov Mr. Hyde, a ne njegova javna osoba. Iz navedenih činjenica portret uzornog oca obitelji sastavlja se sam. 1786. godine Choderlos de Laclos je oženio Marie Duperré, kći službenika iz lučkog grada La Rochelle. Njihova veza započela je nekoliko godina ranije i prilikom vjenčanja već su imali sina. Korespondencija među supružnicima ukazuje na čuvstvenu, pa i intelektualnu povezanost. Upravo iz pisma supruzi saznajemo da je autor *Opasnih veza* u planu imao još jedan, sadržajno posve drugačiji roman: priču koja bi trebala dokazati

da čovjek pravu sreću nalazi tek u obiteljskom životu. Pa iako se taj plan rodio u trenutnom ganuću i nikada nije bio uistinu ozbiljno planiran, kao dokaz Laclosove privrženosti domu i obitelji ostaju nam dva spisa koje je posvetio tada veoma aktualnoj temi: odgoju i obrazovanju djevojaka. Prvi tekst, napisan još u vrijeme kad je bio samac, nosi snažan pečat Rousseauovog argumentativnog stila. Žena je u današnjem društvu porobljena, utvrđuje Laclos; obzirom da je moguće obrazovati samo slobodna bića, slijedi da žene u našem društvu nije moguće obrazovati. Prilikom pisanja druge rasprave, autor kojem se u međuvremenu rodila kći, napušta misao o društvenom kontekstu i koncentrira se na konkretna ženska bića. Preporučuje da djevojke uče jezike, povijest, zemljopis i matematiku.

I najpovršniji čitatelj *Opasnih veza* razumjet će zašto je važno poznavati Laclosovo mišljenje o odgoju djevojaka. Nauk romana možda nam izmiče, ali jedno je očigledno: u Laclosovom svijetu moć izvire iz vrijednosti, a nemoć iz neznanja. Ono što se dogodilo Ceciliji Volanges, može se dogoditi samo neukoj djevojci; ono što izvodi markiza de Merteuil moguće je izvesti samo uz prethodni misaoni napor. Znamenito osamdesetprvo pismo u kojem markiza prvi put iskazuje svoju superiornost nad partnerom Valmontom, poruka je o intelektualnom dozrijevanju, o *studiju* kojem se posvetila ta iznimna žena. Markiza Merteuil nije opasna zbog svoje erotske privlačnosti – ona sama piše da kao mlada djevojka *nije bila posebno zanimljiva* – nego zbog svoje odlične izobrazbe. (Je li markizina izobrazba u moralnom smislu protuteža naivnoj iskvarenosti Cecilije Volanges, već je kompliciranije pitanje.)

Mnogi – napose mnoge – su u *Opasnim vezama* tražili feministički manifest *ante litteram*. Brojni drugi su u Laclosu vidjeli prvenstveno jakobinca, otrovnog kritičara francuske aristokracije. Primjerice, recimo, već grof de Tilly, koji je u svojim memoarima napisao da je roman bio „jedan od strašnih meteora koji su se pojavili na gorućem nebu krajem 18. stoljeća“. Tako u pedesetim godinama prošlog

stoljeća pište i spisatelj Roger Vailland, koji je čitatelju predlagao da za lakše razumijevanje, vikonta i markizu zamišljaju kao industrijalce, a predsjednicu kao radnicu. Konflikt među društvenim slojevima u zametku vjerojatno je prisutan već u Laclosa; vikont i markiza pripadaju visokom plemstvu, predsjednica je jednom nogom još građanka, obzirom da je njezin muž postao plemić po službenoj dužnosti predsjednika suda. Ali za argumente protiv Vaillandove krajnje interpretacije ipak se moramo uputiti u labirinte socijalne povijesti. Iz romana je razvidno da su markiza i predsjednica dobre znanice koje se kreću u istim društvenim krugovima.

Opasne veze su još i danas, više od dvije stotine godina po nastanku, misteriozan roman, tekst kojem čitatelji i povjesničari književnosti traže ključeve. U vrijeme Laclosovog života bilo je moderno pitati se imaju li romaneskni junaci, napose markiza i vikont, nekakav uzor. Kandidatkinja za „stvarnu markizu de Merteuil“ bilo je poprilično. Jedne od njih, pogrbljenu staru plemkinju iz Grenobla, u *Životu Henrija Brularda* prisjeća se – ili ju barem želi spominjati – i Stendhal. Današnjeg čitatelja takva otkrića i aluzije više ne pogađaju. Već za romantičara Stedhala reminiscencija je više fetiš nego interpretacijski ključ: slično kao susret s Laclosom u milanskoj Scali, koji se vjerojatno nikad nije uistinu dogodio, ali mu je Stendhal pripisao status stvarnosti.

Kad bismo danas među biografskim podacima o Laclosu, pa i među povijesnim podacima o vremenu, morali izabrati ključ koji otvara najviše interpretacijskih vrata, izbor bi vjerojatno pao na vojni poziv.

Vratimo se još jednom na početak. Choderlos de Laclos je kao mladi časnik za dlaku izbjegao sedmogodišnji rat. Dakle, jednu od najvećih majstorija svjetske književnosti dugujemo specifičnosti mirnodopskog vojničkog života, koju izrazom punim poštovanja nazivamo monotonija, a kolokvijalno se zove dosada. *Opasne veze* spisatelj

je osmislio 1778. godine na otoku Ré, gdje je vodio utvrđivanje susjednog otoka Aixa protiv mogućeg engleskog napada.

Isto garnizonsko sivilo koje je od časnika i matematičara napravilo spisatelja, od njega je napravilo i iznimnog poznavatelja književnosti. Znamenita studija Laurenta Versinija o Laclosovom odnosu prema književnoj tradiciji obuhvaća sedamsto stranica. Sedam stotina stranica književne tradicije na nepunih četristo stranica romana pisama. Pisma Laclosovih junaka, napose Valmontova i markizina, tako su gusto isprepletena književnim aluzijama, da bi već samo ta međutekstualna mreža bila dovoljan razlog za vječnu slavu romana. *It will keep the professors busy for centuries*. Nažalost – ili pak na sreću – čitatelji obično nisu profesori povijesti književnosti. Nešto manje učena publika među redovima *Opasnih veza* može razabrati Laclosov dijalog s dvjema velikim prethodnicima: s Rousseauom i Racinom. Racine je stilski uzor; u racinovskom tonu, koji je po definiciji ton velikih strasti, progovara mila gospođa de Tourvel, nakon što je Valmont od nje napravio tragičnu junakinju. Suočavanje s Rousseauom je za Choderlosa de Laclosa mnogo više od suočavanja s formom romana pisama. Analitičari se već dvjesto godina pitaju što je autor *Opasnih veza* uopće mislio kad je za moto svog djela postavio znamenitu rečenicu iz predgovora *Novoj Heloizi*: „J’ai vu les mœurs de mon temps, et j’ai publié ces lettres. – Vidio sam narav našeg stoljeća i zato sam objavio ta pisma.“ Ustrajnost pri postavljanju gornjeg pitanja je razumljiva. Od odgovora ovisi kako shvaćamo moralnu svrhu Laclosove knjige. Danas su *Opasne veze* znamenitije djelo od *Nove Heloize*. Na prijelomu osamnaestog i devetnaestog stoljeća, kad romane još nisu priređivali za film i kazalište, Rousseauova duga knjiga je bila velika uspješnica. Priču rječitih ljubavnika sa Ženevskog jezera poznavali su svi: bila je tako lijepa i ganutljiva i tako je snažno utjecala na ljudsko srce, da je, citiramo li Mme de Staël, čitatelj uz nju bio osjetljiv i na najgorče moralne nauke. Postaviti krjeposnu Juliju i neobuzdanog Saint-Preuxa u blizinu markize de Merteuil i vikonta de Valmonta,

pa i u blizinu rastrgane predsjednice, bilo je gotovo bogohulno. Već u Laclosovo vrijeme, zloporabu Rousseaua bilo je moguće razumjeti na dva načina. Možda se autor *Opasnih veza* ruga kad švicarskim ljubavnicima koji se dopisuju o moralu i seoskim poslovima, suprotstavlja junake koji čine i smišljaju opakosti. A možda je Choredlos de Laclos Rousseauu citatom napravio drzak *hommage*. I možda se čak našao pod njegovom zaštitom, kao: moj roman nije ništa manje moralističan od Rousseauovog: Rousseau daje dobre uzore, ja dajem opominjuće. Kazna koja zadesi vikonta i markizu može nas navesti na takvu interpretaciju. O upozorenjima koja čovjek nikada ne uzima u obzir, u zadnjem pismu piše i gospođa de Volanges, Cecilijina majka. Ali upravo kod čitanja tog pisma opet posumnjamo da li Laclos moralizira. Jer, kad bi uistinu moralizirao, bi li propovijedao na tako klišejski način kroz usta tako neinteligentne junakinje? Naime, Choderlos de Laclos je bio inteligentan spisatelj. To mu nisu samo priznavali, to su mu čak i spočitavali. Još su ga u dvadesetom stoljeću neki smatrali vojnikom bez mašte koji je smislio jednu samu priču. *Opasne veze* čitatelja zadovoljavaju s nivoa razuma, kao taktička igra, a u čuvstvenom pogledu ga ostavljaju hladnim. I glavni grijeh: Laclosov stil, stil časnika i matematičara, koji bi na mnogim mjestima trebao biti uzvišeniji.

Vjerojatno je sve uistinu pitanje stila. Priča o vikontu, markizi i predsjednici sama po sebi ima čuvstveni naboj. U to nas može uvjeriti i američki film iz 1988. godine, koji je veoma vjeran književnom predlošku, samo što je ono što Laclos govori u racinovskom tonu, na platnu povezano s osmijehom kroz plač jedne od najljepših hollywoodskih glumica. Moralna dvojba Laclosovog teksta u filmu se gubi, intelektualni užitak u gledanju je vjerojatno manji nego u čitanju, a tragiku predsjednice de Tourvel u filmskom ćemo obliku doživjeti neposrednije nego u književnom. Štoviše: gospođa de Tourvel u američkom filmu dojmiti će nas se više nego što je u knjizi ostavila dojam na Laclosove suvremenike. Prosječni čitatelj kasnog 18. stoljeća bi

za to da zbog predsjedničine sudbine pusti suzu, trebao puno više retorike. U *Opasnim vezama* retorike je malo. Izgurala ju je strategija.

Laclos se razumio u ratovanje. Znao je da su učesnici u dvoboju rijetko kad jednako naoružani i jednako uvježbani. Kad ne bi bio vojnik, možda bi bio samo još jedan u dugom nizu spisatelja koje je privukla forma pisama. Ovako pak imamo posla s uznemirujućim paradoksom. Autor *Opasnih veza* je u romanesknu formu, čije je zlatno doba u prvim desetljećima 19. stoljeća već bilo prošlo, unio element kojeg je prepoznalo i počelo cijeniti tek 20. stoljeće: sa strategijom je u roman pisama ušla prava polifonija: ne samo višeglasje, nego i raznolikost glasova.

4.2 Dopisivanja bez strategije, dopisivanje kao strategija

Korijeni romana pisama sežu duboko u antiku, ali je tek u 18. stoljeću ta vrsta ušla u modu. Oduševljenje za nju pokrenuo je Englez Samuel Richardson (1689-1761), autor uspješnica *Pamela ili isplaćena krjepost* (1740.), *Clarissa ili priča mlade žene* (1748.) te *Sir Charles Grandson* (1753). Richardson je svoj književni talent otkrio slučajno. Profesionalni put započeo je kao autor priručnika za široku narodnu uporabu, u kojima je priprostim čitateljima između ostalog savjetovao kako pisati pisma. Savjeti su samo djelomice bili tehničke prirode, znanost o pisanju pisama u tim se priručnicima čitavo vrijeme preplitala s moralnim učenjima. Tako je bilo i u Richardsonovim romanima. Junakinja Pamela je mlada služavka koja dane provodi pod neprestanim pritiscima pohotnog gospodara, ali unatoč tome pronalazi vrijeme za unutarnji mir da moralizira u pismima roditeljima. Autora *Pamele* su voljeli, ali su ga i kritizirali. Bio je neobrazovan i njegov stil (stil pisama njegove služavke!) vrijedio je kao nizak. Obzirom da je Richardson bio skroman, primjedbe je uzimao u obzir; *Pamelu* je popravljao iz izdanja u izdanje, a nakon njegove smrti njegov rad na uljepšavanju nastavila je njegova kćerka. I to je značajan

paradoks: autor koji je napisao knjigu za služavke, ogromnom snagom svoje čuvstvenosti probio se u salone. Gospodskim čitateljima njegov je slatki sentiment toliko godio da su bili spremni prije deserta progutati veliku porciju priproste domaće hrane.

Druga manja skupina kritičara Richardsonu je spočitavala moralno licemjerje. Uz *Pamelu* nastala je i *Shamela*, parodija koju većinom pripisuju Henryju Fieldingu. Fielding je Richardsona vjerojatno parodirao u romanu *Joseph Andrews*: naime, sluga Joseph je rođeni brat Richardsonove junakinje, a njegovu krjepost ugrožava pohotna gospodarica. *Pamela* je kao negativni uzor prisutna i u znamenitim „metaknjiževnim“ uvodnim poglavljima pojedinih knjiga *Toma Jonesa*.

Francusko čitateljstvo 18. stoljeća engleski su uzori snažno privukli. Sintagma „prevedeno s engleskog“ u to je vrijeme postala reklamna krilatica na tržištu knjiga. Stoga je još nevjerojatnije da su francuski kritičari, među njima čak i markiz de Sade, Richardsona i Fieldinga hvalili u paru, kao dvojac koji je romanesknu vrstu približio stvarnom životu te u nju uveo realizam.

Djelomice ovu neobičnu jednadžbu možemo objasniti prevodilačkom doktrinom koju su u 18. stoljeću slijedili francuski prevoditelji. Oni su približavanje engleskih romana francuskoj publici, napose damama, smatrali svojom dužnošću, pa su zato izvornike skraćivali i stilski čistili, a na uzvišenijim mjestima i produljivali. U Fieldinga su prevoditelji imali naviku ispuštati književno-povijesne komentare i još neke druge pikanterije.

Popularnost romana pisama u Francuskoj, pa i u svjetskim razmjerima, dosegla je vrhunac Rousseauovom *Novom Heloizom* (1761.). Uspoređivati Rousseaua s Richardsonom vjerojatno znači uspoređivati neusporedivo. Rousseauov roman je izvorni tekst s razgranatom filozofskom podlogom, književnost s moralnim porukama koje danas više ne mogu uvjeriti mnoge, ali su u svoje vrijeme imale ogroman utjecaj. Jezik *Nove Heloize* je visok, prepun poetskih ljepota koje ćemo u engleskog romanopisca uzalud tražiti. Jedan zajednički potez

spisatelji ipak imaju: ne čini im se potrebnim ton pisama prilagoditi sadržaju pisama ili karakteru književnog junaka. Obzirom da su obojica autori uspješnica, možda možemo poopćiti: Richardsonova i Rousseauova publika ne bi ni cijenila književnost koja bi se stilski previše približila svakidašnjem govoru.

Jezični realizam je više nego predromantičnom, odgovarao prosvjetiteljskom književnom ukusu. *Fatalist Jacques* i *Rameauov nećak* ležali su u ladici, čekajući da ih otkriju njemački romantičari. Marivaux je svoj nedovršeni roman pisama *Marijanin život* (*La vie de Marianne*) objavljivao po dijelovima (1731– 1741) i njime postigao uspjeh. Posve na početku *Marijaninog života* nailazimo na znameniti, već gotovo antologijski prizor: razjarena pralja progovori jezikom koji odgovara njenom staležu i stupnju njene uvrijeđenosti. I u nastavku, kad se pripovijest podigne u više društvene sfere, stil ostaje u skladu s karakterom glavne junakinje: specifično brbljiv, specifično ženski. Jezična vjerodostojnost pisama koje Marijana šalje nepoznatoj primateljici utoliko je zanimljivija, jer je Marivaux svojim dramskim opusom postao sinonim za izvještačeno, neprirodno izražavanje (*le marivaudage*, „marivaušтина“ danas je riječ u francuskom rječniku). Komediograf Marivaux razgovorni ton očigledno je povezivao s romaneskom vrstom, možda upravo s vrstom romana pisama.

U kompozicijskom pogledu, Marivaux razvoju romana pisama nije nimalo doprinio. *Marijanin život* nije ni epistolarni roman u pravom smislu riječi. Osoba koja piše pisma je samo jedna, primateljica pisama ostaje nijema. Veoma sličnu strukturu ima znameniti *Oberman* (1804) Rousseauovog duhovnog sina Senancoura. Kako je *Oberman* u očima povijesti književnosti zaslužio oznaku intimni dnevnik, tako se i *Marijanin život* uvriježio kao nekakav pikareskni roman u prvom licu.

Nešto prije Marivauxa, Rousseaua i Laclosa, epistolarni roman napisao je prosvjetiteljski mislilac Chares Robert de Montesquieu. Montesquieova *Perzijska pisma* (1721) doživjela su uspjeh, ali njihova je popularnost bila ograničena na intelektualnu elitu. To je

razumljivo: priča od dva Perzijanca koji doputuju u Pariz i čude se svemu, priča je o civilizaciji i međucivilizacijskim nesporazumima; ljubavni, preciznije haremski zaplet u tekstu ima više funkciju začina. Iako je njegova osnovna svrha društvena satira, Montesquieu se ne odriče psihološkog portretiranja junaka. Perzijanci se međusobno razlikuju po starosti, iskustvu i temperamentu; žene koje je stariji ostavio u seraju nisu sve jednako odane, eunusi nisu svi jednako servilni. Karakteri protagonista jasno se odražavaju i u njihovom stilu pisanja.

Laclos je u oslikavanju karaktera i slojevitosti stilova svakako suptilniji. Iz pisama Cecilije de Volanges možemo zaključiti o manjku izobrazbe, pa i o manjku prirodnog osjećaja i dobrog ukusa, te najzad i o manjku osnovne logike. Cecilijino pisanje nije samo gramatički nepravilno, ono je potpuno neorganizirano. Kad čitamo njena izvješća i tužbe, gotovo nam se čini da ju čujemo kako ludi i dašće. Nasuprot Cecilije, vitez Danceny je koliko-toliko vješt na peru, ali ta smiješna djelomična vještina više mu šteti nego koristi, jer njome guši prirodne motive i zdravo rasuđivanje. Stilska granica između markize de Merteuil i vikonta de Valmonta je tanja, ali ipak postojeća. Zamagljivanje je markizi ispod časti: i između redova kaže točno ono što je htjela reći, a sve drugo ne samo da prešuti, nego potpuno prikrije. Valmont, koji je manje zagrižen i intelektualno slabiji, ponekad dopusti da mu stil zagospodari: zbog takvog kiksa najzad i padne u ponor.

Obojica, Montesquieu i Laclos, bili su od strane suvremenika optuživani da imaju više intelekta nego srca, više duhovitosti nego produhovljenosti. Je li to samo slučajnost? I ako nije slučajnost, možemo li formu i stil *Opasnih veza* interpretirati kao neku vrstu povratka u prošlost, od predromantičnih do prosvjetiteljskih uzoraka? Kad se na vagi nađu Montesquieu i Laclos, vidi se da stil ipak nije baš sve. Montesquieu postavlja jasna, praktična pitanja. Laclos spada u one prosvjetitelje kojima se idealna slika svijeta već zamutila te se ustvari pitaju još samo o nečem: o izvoru i značenju zla. O zlu su se ti ljudi pitali utoliko intenzivnije, jer su ga prije nijekali.

Laclosov roman nije povratak s kraja nekog doba na njegov početak: on je više pogled unazad, pogled sa zadnjeg stupnja u razvoju neke civilizacije. Charles Baudelaire je o *Opasnim vezama* napisao da su „po svojoj biti francuska knjiga“, „knjiga o društvenosti“ (možda bi bilo prikladnije prevesti „društvena knjiga“), a ispod sloja „šaljivosti i konvencije“ uistinu „strašna knjiga“:

Livre essentiellement français.

Livre de sociabilité, terrible, mais sous le badin et le convenable.

Livre de sociabilité (Baudelaire, 1958, 998).

Bit društvenosti o kojoj nam govori Laclosov roman je konverzacija. Bit te konverzacije je njena kodiranost. Društvo u kojem se kreću Laclosovi junaci više se ne bavi poviješću, bavi se još samo književnom tradicijom. Smisao za intertekstualnost u tom je svijetu sve. Ono što je dobro rečeno – *jedino* ono što je dobro rečeno! – postat će moćno oružje. Tko ne razumije aluziju, ostaje vani i gol.

(Gotovo je odveć napomenuti da u vrijeme kad Laclos piše svoj roman, vladavini konverzacije dani već polako ističu. Zajedno s konverzacijom tone i roman pisama. Balzacova *Pisma dviju mladenki* (1842), koja se smatraju zadnjim značajnijim djelom te vrste u francuskoj književnosti, po kompoziciji jednostavno su dvosmjerno dopisivanje, a kontrast između junakinja nije stilske, nego sadržajne prirode).

Pisma koja sastavljaju roman *Opasne veze* su roman. Van tih pisama roman ne postoji. Ali pisma ne pripovijedaju samo priču koja je u romanu, nego i priču o romanu. I to je njihovo posljednje i najdublje značenje.

Les lettres des Liaisons Dangereuses, c'est le roman lui-même. Celui-ci n'existe pas hors des lettres. Mais ces lettres ne racontent pas seule l'histoire qui est dans le roman ; elles racontent aussi l'histoire du roman lui-même. Et c'est là leur dernier rôle, leur sens ultime (Todorov, 1976, 47).

Tako piše Tzvetan Todorov u naratološkoj raspravi *Književnost i značenje* (1968.). Dakle, *Opasne veze* su književnost koja se hrani iz vlastite supstance, iz književnosti. Pisma nisu samo izvješća o događanju, ona su događanje samo. Odatle izvire formalna savršenost romana, njegova neprolazna psihološka uvjerljivost, a vjerojatno i naša iluzija da je Laclos moderan autor. *Opasne veze* mogu biti moderne zato što su klasične. Klasične su jer se unatoč povijesnom kontekstu odvijaju u jednoj samoj dimenziji: u dimenziji riječi. Ali, kako to slikovito piše prevoditeljica Radojka Vrančić u popratnoj studiji prvog slovenskog izdanja romana:

U dotadašnjim, pa i kasnijim romanima te vrste, pisma su obično samo izvješća o razvoju događaja, samo ugodna i ponekad zlorabljen prilika za dugačke opise i čuvstvene izljeve. Laclos ih je iskovao u oružje same akcije. Pismo uz pismo, kao mač uz mač – ponekad bi gotovo pomislio da čuješ zveket (Laclos, 1963, 382).

4.3 Skandal, zaborav i slava

Laclosov roman je odmah po izlasku postao književna uspješnica i doživio niz izdanja. Čitali su ga svi koji su u ondašnjem društvu nešto značili, a navodno ga je u svojoj knjižnici potajno imala i kraljica Marija Antoaneta. Prvi val slave se stišao kad se smirio skandal. Choderlos de Laclos se uskoro našao na polici za opscenu književnost. Sudimo li po udžbenicima i priručnicima, strah da bi mogao pokvariti mladež, zadržao se još i u dvadesetom stoljeću. Znameniti Gustave Lanson u školskom izdanju svoje *Povijesti francuske književnosti* iz 1902, Laclosu posvećuje samo jednu neugodnu rečenicu: „*Opasne veze* su majstorski roman analize“. (Drukčije je danas, kad na nekoj internet stranici virtualni pisac dobrodušno prihvaća pitanja i komentare francuskih đaka koji se pripremaju za maturu.)

Prešućivanje i namjerni zaborav počeli su tamo gdje bismo ih najmanje očekivali. Markiz de Sade, Laclosov susjed na neprimjerenoj

polici, 1800. godine objavio je raspravu pod naslovom *Razmišljanje o romanima*, u kojoj je pokušao definirati roman te ga utvrditi kao vrstu vrijednu poštovanja. Znatan dio Sadeovog teksta posvećen je povijesti romana od antike nadalje. Posebno detaljno autor se posvetio upravo francuskom romanu 18. stoljeća. Laclosa ne spominje ni jednom jedinom riječju. Pa ipak među svim romanima tog vremena upravo *Opasne veze* najbolje odgovaraju Sadeovoj definiciji vrste: zato što se, kako zahtijeva markiz, Choderlos de Laclos u svom djelu posvećuje jednoj jedinoj temi: ljudskom srcu i njegovim strastima. Laclos vjerojatno u najvećoj mogućoj mjeri ispunjava Sadeovu zapovijed da spisatelj u romanu ne moralizira, nego da moraliziranje, ako već ne ide drukčije, stavi u usta nekom liku.

O tome da je Sade *Opasne veze* poznao, nema nikakve dvojbe. U njegovoj ostavštini pronašli su dokaze da ih je namjeravao plagirati (I ne samo to: hedonističkom junaku Sadeove novele Eugénie de Franval ime je jednostavno – Valmont.)

Zašto je markiz de Sade prešućivao tako razvikan roman? Djelomice vjerojatno iz ljubomore, iz osjećaja da je Laclos tematiziranjem zla i ljudske pokvarenosti posegao u njegovo područje. Djelomice vjerojatno iz otpora prema Laclosovom stilu: Sadeov obilan i repetitivan govor daleko je od prosvjetiteljske pročišćenosti. I djelomice iz otpora prema spokojnom, čvrstom ateizmu što ga (zajedno s Valmontom i markizom de Merteuil) svjedoči autor *Opasnih veza*: autora *Justine* neprestano su mučila i onemogućavala metafizička pitanja. Iz sličnih razloga kao Sadea, Choderlosa de Laclosa odbacivala je pobožno ostrašćena francuska romantika. Ali među romantičarima je imao i duhovog brata. Stendhal, koji se inače svim srcem posvetio romantičarskom pokretu, mrzio je slatkast i preopterećen stil nekih svojih suvremenika, a još više njihovu sadržajnu omamljenost. Laclos je dijametralna suprotnost obje te stvari: jasan je i jednostavan kao civilni zakonik (koji je bio Stendhalov stilski ideal), na ljudske strasti gleda hladnim razumom, u boga ne vjeruje.

Markizu de Merteuil nije stvorio, ali zato neki u njegovom Julienu Sorelu vide mlađeg, plebejskog brata vikonta de Valmonta. Usporedba nije bez osnove. Oba su junaka zaslijepljena, zarobljenici su svoje predodžbe svijeta, obojica su iznimno inteligentni, ali ne i dovoljno pametni za preživljavanje, obojici iz oholosti promakne trenutak prave ljubavi. Julienovo plebejstvo iskazuje se prvenstveno kao neprestana, pretjerana aktivnost, plemstvo vikonta de Valmonta iskazuje se u dosadnoj lijenosti. I opet su pogubna oba životna stava, i najzad, oba su romantična.

Andréa Gidea su jednom zamolili da sastavi popis deset najboljih francuskih romana svih vremena. Postavio ih je zajedno: Stendhala s *Parmskom kartuzijom* na prvo, Laclosa s *Opasnim vezama* na drugo mjesto. Kad bi u obzir uzeo i strane spisatelje, Gide bi među njih desetericu uveo samo ta dva Francuza.

Već u drugoj polovini 19. stoljeća, braća Goncourt oživjela su skandaloznu stranu *Opasnih veza*. Njihove knjige *Žena u 18. stoljeću* i *Ljubav u 18. stoljeću* pune su citata Laclosa, kojeg očigledno smatraju autoritetom: u njega otkrivaju „nasladu“ kao najvažniju riječ, tajnu, privlačnost, dušu“ 18. stoljeća: „Volupté! c'est le mot du dix-huitième siècle ; c'est son secret, son charme, son âme“ (Goncourt, 1882, 151). Nemojmo umišljati, upozoravaju nas braća Gouncourt, da su protagonisti *Opasnih veza* izmišljeni: „Nisu nastali u Laclosovoj glavi, u snovima romanopisca; oni su stvarni pojedinci iz tog svijeta, živi pripadnici tog društva. - Ils ne sont pas de la tête de Laclos, ils ne sont pas le rêve d'un romancier ; ils sont des individualités de ce monde, des personnages vivants de cette société“ (Ibid., 198).

Obzirom da je Charles Baudelaire svoju studiju o *Opasnim vezama* ostavio u fragmentarnom obliku, možemo zaključiti da je prava, književna rehabilitacija Laclosa počela tek u 20. stoljeću, s obožavateljima kao što su bili Gide i André Malraux. Ljubitelje su polako počeli slijediti i znanstvenici.

20. stoljeće otkrilo je i dramski (i filmski) potencijal Laclosovog romana. Nabrojat ćemo samo najznačajnije. Već 1959. godine svoju je - osuvremenjenu – verziju snimio Roger Vadim. Početkom osamdesetih godina, *Opasne veze* reinterpreterirao je njemački dramatičar Heiner Müller (*Kvartet*), potom ih je dramatizirao još i Englez Christopher Hampton. Po Hamptonovoj priredbi nastao je film Stephena Frearsa, koji današnjoj širokoj publici nadomješta knjigu.

Knjigu *Opasne veze* na svom jeziku, Slovenci su dobili 1963. godine. Godina pokazuje da su Slovenci malen narod sa skromnom književnom tradicijom. Prijevod Radojke Vrančič dokazuje nešto drugo. Dokazuje da književna tradicija nije masovna pojava: ostvaruju i uvjetuju je sjajni pojedinci.

II.

Pitanje autoriteta

5 Pripovjedač *Ljudske komedije*: autokrat koji se poziva na autoritete

5.1 Uzori i lažni uzori

Traženje Balzacovih uzora teška je uloga. Većina monografija o autoru *Ljudske komedije* počinje pozivanjem na „dvostruku ostavštinu“ koje je spisatelj primio od roditelja. Otac mu je utisnuo pečat prosvječenog materijalizma, a majka ga je uvela u (pred)romantične misticizme. Tome neki biografi i povjesničari književnosti pribrajaju još i utjecaj „nadmjesne majke“ (ili prve ljubavnice) Laure de Berny, obrazovane žene napola njemačkog roda, koja je Balzacu bila kao neka privatna Mme de Staël otvorila oči za njemačku romantičnu književnost.

Ne smijemo podcjenjivati značaj navedenih utjecaja. Ipak se pitamo u kolikoj ih mjeri možemo konkretno odrediti kao izvore i uzore. Čini se da se u slučaju dvostruke (trostruke) roditeljske ostavštine više radi o ozračju u kojem se oblikuje duševnost mladog čovjeka nego o prisustvu filozofskih nauka ili pak književnih škola. Dakle, utjecaj obiteljskih okolnosti na Balzacov kasniji rad je odlučujuć ali posredan, te stoga teško odrediti. Kad u spisateljevoj biografiji naletimo na podatak da je njegov otac Bernard François Balzac razvio teoriju o štedljivom korištenju čovjekovih životnih sila, da se gospođa Balzak, nakon što je prošla kroz frivolno te potom još i „mistično“ razdoblje, vratila ortodoksnom katolicizmu, možemo uzviknuti: „Ah, odatle mu sve to!“ i pritom mislimo da smo objasnili spisateljev višeslojni karakter, njegovu raspetost između materijalnog i duhovnog svijeta, neprestano ljuljanje između poopcivanja i konkretizacije koje nas tako jako obuzme pri čitanju *Ljudske komedije*. Ipak takva objašnjenja više spadaju na područje amaterske psihologije nego na područje književne povijesti. Recimo, barem onoliko koliko majčine vjerske dileme, na Balzaca (i njegovu *Ljudsku komediju*) utjecao je i

kronični manjak majčine ljubavi. Umjesto o „dvojnomo naslijeđu“, u slučaju Balzacovih roditelja lako bismo mogli govoriti o pojmovnoj zbrci – ili jednostavno o neskladnom obiteljskom životu. Time bismo o Balzacu možda rekli mnogo; o onome što je autor *Ljudske komedije* u određenom razdoblju čitao i što je o pročitanoj mislio, još uvijek ne bismo znali gotovo ništa.

Čitao je puno i o pročitanoj je puno pisao. Nažalost, i ovdje nas, u naizgled sigurno područje ispričanog štiva, prati prijeteća sjenka biografizma. Naime, Balzac je pomalo i lagao.

Kao učenik se razbolio od čitanja. Ali ne od čitanja po programu, naprotiv: knjige je proždirao u dugim satima kad su se njegovi školski drugovi razgibavali na svježem zraku, a on je za kaznu bio zatvoren jer na satovima nije dovoljno pažljivo slušao. Što je mladi Balzac u tim slatkim trenucima čitao? *Tisuću i jednu noć*, to možemo vjerovati. Gotovo svi drugi naslovi koje spisatelj kasnije navodi kao svoje mladenačko štivo nadahnjuju nas dilemom – jesu li doista *oni* osvojili dječaka Honoréa te mu prouzročili vrućicu? Malo vjerojatno. Philippe Bertault, jedan od najpronicljivijih Balzacovih biografa, ovako se odredio prema autobiografskosti romana *Louis Lambert*, u kojem je spisatelj navodno ocrtao mladenački autoportret te opisao svoje školovanje u vendômskom kolegiju:

Aluzije na Chardanove, Gallove, Lavaterove, Lockeove i Boehmove nauke, kao i na nauke Apolonija iz Tijane, više crkvenih očeva i nekolicine svetaca, „koje bismo danas tretirali kao krivovjerce i ateiste“ (...) previše su jezgroviti da bismo Balzacu vjerovali kad tvrdi da je sva ta djela pročitao već u kolegiju u Vendômu.

Les allusions aux doctrines de Cardan, Gall, Lavater, Locke, Jacob Boehm, Apollonius de Tyane, de plusieurs Pères de l'Église et de quelques saints « qui de nos jours seraient traités d'hérésiarques et d'athées » (...) sont trop succinctes pour permettre de lui faire confiance quand il affirme avoir lu toutes ces œuvres à Vendôme (Bertault, 1960., 30).

Nevjerica se još produbljuje kad utvrdimo da je Balzac i na višem stupnju svoje književne karijere volio prekrajati činjenice. U njegovoj korespondenciji više ćemo puta naletjeti na besramnu tvrdnju da je pročitao „cijelog Swedenborga“. Pritom – čak i iz istih izvora, dakle iz korespondencije i Balzacovih memoarskih zapisa – znamo da nije bio posebno vješt u latinskom. I kao da to još nije dovoljno, od 1914. godine na raspolaganju su nam materijalni dokazi o spisateljevoj sklonosti prijevarama: njemačka povjesničarka književnosti Pauline Bernheim je usporednom analizom tekstova pokazala da je Balzac Swedenborgov životopis i nauk, kako nam ga je predstavio u romanu *Serafita* (1834), gotovo u cijelosti i doslovno, zajedno sa stvarnim greškama, prepisao iz Treuttelovog skraćenog izdanja iz 1788. godine (usp. Bernheim, 1914).

Pomagao si je sažecima te se pretjerano hvalio. Ali to ne znači da nije pretjerivao i s čitanjem. Samo što je u skladu sa svojim megalomanskim karakterom uvijek želio pročitati još više, najviše, sve. Takav zahtjev – zahtjev za savršenim uvidom u sve stvari na svijetu – pred njega je postavila njegova vizija spisateljskog zvanja. Ako već stvarni, eksplicitni autor *Ljudske komedije* nije mogao dobiti potpuni uvid, morao ga je – u obliku laži ili pak romaneskne iluzije – dobiti barem implicitni autor.

Megalomanstvo ima i drugu stranu. Isti motiv koji Balzaca tjera da u pripovijest uplete nevažne činjenice i opskurna imena, goni ga i na to da se neprestano poziva na opće priznate autoritete. Aluzije obje vrste, kako ekscentrične tako i klišeizirane, služe istoj namjeri: čitatelja trebaju uvjeriti u nepobitnu valjanost izrečenog, pripovjedačevu sveprisutnost i sveznanje.

Dakle, iz popisa umjetnika koje Balzac spominje u romanima ne možemo pouzdano zaključivati o njegovom književnom i općem ukusu. Činjenica da gotovo svi slikari i slike na koje nailazimo prilikom čitanja *Ljudske komedije* imaju nešto zajedničko s Rafaelom, možda uistinu svjedoči o Balzacovom divljenju, a prvenstveno o

popularnosti talijanskog renesansnog majstora koji u očima široke publike slovi kao „pojam slikarstva“ – danas bi ga možda nadomjestio neki Picasso. Kao ilustracija, karakteristična (apsurdno nepobitna) tvrdnja iz *Predgovora Ljudskoj komediji*: „Tko želi stvoriti mnogo djevice, mora biti Rafael. – Pour créer beaucoup de vierges, il faut être Raphaël“ (Balzac, 1965., 55).

Sličnu dvojakost i slične motive razabrat ćemo već u Balzacovim autobiografskim tekstovima i privatnim pismima. S jedne ćemo strane opaziti želju da iznenadi čitatelja ili adresata egzotičnim citatima, a s druge strane neprikriveno nastojanje za blizinom velikih i uspješnih, pri čemu nije važno jesu li oni prikladni Balzacovom intimnom estetskom uvjerenju. (Veliki su, dakle prikladni su.) Kad prvi put uzme pero u ruku, Balzac si određuje jasan cilj. „Je veux être Chateaubriand ou rien! – Ili ću biti Chateaubriand ili neću biti ništa!“ Chateaubriand ili ništa, dakle sve ili ništa. Ali sve, što za Balzaca utjelovljuje Chateaubriand, nije moralna ili umjetnička veličina, nego Chateaubriandov komercijalni, društveni, politički uspjeh. Balzacu zasigurno nije smetalo što je Chateaubriand apologiju kršćanstva objavio u politički povoljnom trenutku. Kako to uvjerljivo pokazuje G. Delattre, katolik i rojalist Chateaubriand u umjetničkom pogledu nije bio ni među Balzacovim najdražim autorima: po estetici mu je mnogo bliži bio liberal Benjamin Constant (usp. Delattre, 1961., 2362).

Studija G. Delattre o Balzacovim uzorima zasnovana je na kataloškom principu: pisci koji su utjecali na Balzaca razvrstani su kronološkim redom, a unutar toga po kriteriju učestalosti pojavljivanja u Balzacovim djelima. Međutim, autorica svoje rezultate relativizira napomenama koje se u velikoj mjeri podudaraju s našim gornjim razmišljanjima. Balzacovi citati nisu uvijek iz prve ruke, brojni navodi iz druge ruke ne svjedoče o posebno dubokom poznavanju stvari na koju se spisatelj poziva ili aludira. G. Delattre to izvrsno ilustrira primjerom Ariosta, kojeg Balzac (iznenađujuće) upliće u roman *Stara djevica* (*La vieille fille*) te u romanima *Teta Liza* i *Rođak Pons*:

Pitamo se kako dobro Balzac uopće poznaje beskonačnu pripovijest o bijesnom Rolandu. (...) Snažno sumnjamo da ju je ikada čitao u izvorniku. Sve Balzacove aluzije odnose se na Rolandovu ljubomoru, kad Angelika naizgled daje prednost Medoru. Je li Balzac možda u nekom članku naletio na takav pokušaj simbolične interpretacije? (...) osjećamo da bi Balzac bez oklijevanja bio spreman prihvatiti svako objašnjenje. (...) I zbog čega nam u *Teti Lizi* i *Rodaku Ponsu* odjednom spominje Rolandov bijes?

(...) nous nous demandons jusqu'à quel point Balzac connaît l'interminable récit du Roland furieux. (...) Nous doutons fortement qu'il l'ait jamais lu dans l'original. Les allusions qu'il y fait se rapportent toutes à la jalousie de Roland quand il voit Angélique lui préférer Médor. Balzac a-t-il puisé dans quelque article contemporain cet essai d'interprétation symbolique (...) ? (...) nous sentons Balzac prêt à accepter une interprétation, quelle qu'elle soit. (...) Pourquoi, coup sur coup, dans *La cousine Bette* et *Le cousin Pons*, nous renvoie-t-il aux fureurs de Roland (Delattre, 1961., 27–28)?

Kako još utvrđuje G. Delattre, Balzaca pri izboru „uzora“ umjesto književnog ukusa puno puta vodi nekakva podsvjesna želja da se „projicira u velike umjetnike koje je svijet već spoznao kao genijalne“: „(...) nous sentons chez Balzac une tentative de projection de sa personne dans celle des grands artistes dont le génie est reconnu“ (Ibid., 116).

5.2 Citati, aluzije, sklonost zastranjivanju

Zašto nam se navedene činjenice i zapažanja čine značajnim? Ne kako bismo pomoću njih pokušali iscrtati Balzacov psihološki portret ili psihološku karikaturu. (Autor *Ljudske komedije* oboje ima u izobilju, karikatura još više nego portreta.) Pa ni zato da spisatelja proglasimo šarlatanom. Zato, naime, što smatramo da nam *način* na koji Balzac u svoje djelo upliće druge pisce, govori nešto i o *motivima* za uplitanje. Citat ili aluzija na drugi tekst u okviru romana svakako

je digresija *par excellence*. Dakle, ako Balzac književne reminiscencije i aluzije koje uključuje u *Ljudsku komediju* često izabire ili slučajnošću ili linijom manjeg otpora, vrijedi li to i za digresije drukčijih sadržaja? Digresivnost – sklonost zastranjivanju – jedna je od najprepoznatljivijih karakteristika Balzacovog pripovjednog stila. Pitanje u kolikoj mjeri su Balzacove digresije sadržajno te u kolikoj mjeri tehnički motivirane, može biti ishodište za razmišljanje, ali općenit i konačan odgovor na njih svakako ne postoji. Način na koji Balzac u svoje djelo upliće tuđe književne tekstove, navodi nas na pomisao da je digresija u Balzaca sa sadržajnog stajališta često sama sebi svrha. Međutim, izraz „sama sebi svrha“ ne smijemo shvaćati pejorativno, a posebno ne smijemo misliti da smo time objasnili motive (preciznije: odsutnost motiva) za digresivnost Balzacovog pripovjednog stila. Naprotiv: kad utvrdimo da Balzac citira zbog citiranja, a ne zbog citiranog (zbog forme, a ne zbog sadržaja), odgovoru na pitanje zašto si pripovjedač *Ljudske komedije* dozvoljava toliko digresija, se ne približavamo, nego se od njega čak i korak po korak udaljavamo.

5.3 Učitelji Rabelais in Molière

Ljudska komedija možda nije najbolji izvor za istraživača Balzacovog književnog ukusa i spisateljske formacije. Više nego na navode iz ciklusa koji nas brzo zavedu u statistiku, ovdje se možemo osloniti na tekstove u kojima Balzac stupa na drugu, spisateljski suprotnu stranu, na stranu književne kritike ili, napose ponegdje u korespondenciji, na stajalište običnog čitatelja.

Najprije pomalo naivna, ali unatoč tomu neosporna tvrdnja: ako postoji autor kojem se Balzac ne samo ustrajno i otvoreno, nego i znalački, promišljeno divi, onda je to Rabelais. Ovako piše Maureice Ménard:

U očima kasnijih generacija, Balzac ostaje „rabelaisovac Honoré de Balzac“. Tako ga u nekrologu obilježava Nerval (...) Usporedba

Rabelaisa i Balzaca ponekad se odnosi na cjelinu, ponekad na fiziognomiju, ponekad na smješak. (...) Rabelais, veselje, priroda, sve je to jedno isto, fuzija tri toka: čežnje za transparentnošću, materijalističke mašte, energije. Iz fuzije izniče estetska ambicija.

Pour la posterité, Balzac est resté “ le rabelaisien Honoré de Balzac „. Cette désignation figure dans l’article nécrologique que rédige Nerval (...). Balzac est ainsi comparé à Rabelais, soit globalement, soit pour sa physionomie, soit pour son sourire. (...) Rabelais, gaieté, nature, c’est tout un. Trois courants ici convergent : une aspiration à la transparence, une imagination matérialiste, une énergie. Au confluent de ce triple courant : une visée esthétique (Ménard, 1980., 20).

Okrugle pripovijesti, Balzacov *hommage* Rabelaisu, sigurno nisu plitko citiranje, *pastiche*, koji je nastao bez detaljnog poznavanja predloška. U uvodu zbirci, Balzac unatoč tome barem djelomice podlegne svojoj uobičajenoj maniri nabranja slavnih imena: Rabelaisu uz bok postavlja Vervilla, Margaretu Navarsku, Boccaccia, Ariosta, La Fontaina. Svi navedeni bili su geniji kakvih u današnjem svijetu teško nalazimo („génies rares dans les temps modernes“, gotovo svi su bili „Molière, oduzmemo li pozornicu – Molière moins la scène“) (Balzac, 1921., XXIX).

Dakle, veliki majstor, mjerilo kojim se mjeri čak i Rabelaisova veličina, za Balzaca je Molière. Kako nas upozorava G. Delattre, Molière je i autor kojeg Balzac u *Ljudskoj komediji* daleko najčešće spominje te se na njega poziva (Delattre, 1961., 66). Podatak uopće nije iznenađujuć. Svaki iole pažljiviji čitatelj može vidjeti da Balzac svoje osobe voli uspoređivati s mitološkim, povijesnim te svakako i s književnim junacima. Ta navika, koja mjestimice prerasta u porok, pa čak i u maniru, jedan je od brojnih stilskih odraza spisateljeve potrebe za pozivanje na priznate autoritete. Što je junak poznatiji, što je usporedba više klišeizirana, to je po Balzacu veća i njena moć poopćavanja. (Jednostavnije rečeno: nešto što je svima poznato, vjerojatno će

se proglasiti istinitim.) Molièreove komedije nisu bilo kakve komedije, nego imaju, napose u svijesti francuskog čitateljstva, već status mitologije. Uskliknuti „Vous l’avez voulu, Georges Dandin!“, uspoređivati licemjera s Tartuffom, mizantropa s Alcestom ili škrcu s Harpagonom: to nisu baš smjele stilske akrobacije, pa ni dokazi posebno duboke privrženosti Molièreovoj umjetnosti.

Mnogo zanimljiviji od takvog navođenja i pozivanja vjerojatno je odnos rivalstva kojeg Balzac u nekim svojim djelima uspostavlja prema velikom komediografu. Recimo, iz pisama Evi Hanskoj možemo saznati da se pjesnik Canalis, junak *Ljudske komedije*, u kojem brojni povjesničari književnosti vide portret Alphonsa de Lamartina, Balzacu iscrtao kao moderna inačica Tartuffa. „Tartuffe našeg vremena, demokratsko – filantropski Tartuffe – je veux faire le Tartufe de notre temps, le Tartufe-Démocrate-Philanthrope“ (Balzac, 1906., 258). Canalis kao odgovor na Tartuffa ostao je zametak, pjesnikovo svetogrđe Balzac je najzad ograničio na odnos prema ženama. Drukčije je u slučaju starog Grandea, oca naslovne junakinje romana *Eugenija Grande*: ovdje je, u to je barem bio uvjeren Balzac, moguće govoriti o različitim, ali usporedivim umjetničkim postignućima. „Molière je stvorio škrtost, ja sam stvorio škrcu. – Molière avait fait l’Avarice avec Harpagon, moi j’ai fait un avare avec le père Grandet“ (Ibid.).

Dakle, pomak od Harpagona prema Grandeu, bio je pomak od tipizirane prema individualiziranoj osobi, pomak u smjer realizma. Pitanja koja se otvaraju pri toj oznaci možemo podijeliti u dvije skupine.

U prvu skupinu spadaju rasprave čiji autori pokušavaju utvrditi je li Balzac opažao i opisivao, ili je izmišljao svoju, usporednu stvarnost. Oznaku realizam u tim kontekstima treba razumjeti prvenstveno u psihološkom, možda čak u strogo biografskom smislu. Mišljenja o Balzacovom odnosu prema stvarnosti snažno su podijeljena. Za ilustraciju, dva krajnja primjera: M. Nordau smatra da „stvarnost za Balzaca ne postoji, te da njegovo djelo nije nastalo opažanjem, nego

proricanjem!“ (cit. Baldensperger, 1927., XII), a H. Evans spisateljev odnos prema stvarnosti karakterizira kao „analitički senzualizam“ te pritom ističe primarnu ulogu iskustva u Balzacovoj umjetnosti: „Iskustvo je u njega bilo prije svega drugoga. – Chez lui, l'expérience primait tout“ (Evans, 1951., 24).

Druga skupina rasprava bavi se društvenom stranom realizma, odnosno pitanjem u kolikoj mjeri Balzac slijedi svoju vlastitu zapovijed zapisanu u programskom uvodu *Ljudske komedije*, da spisatelj mora biti „tajnik svog stoljeća“. Erich Auerbach slijedi Balzacovu aluziju te svoje viđenje balzakovskog realizma objašnjava upravo usporedbom s Molièrom:

Njegov (tj. Molièrov) se realizam, ukoliko ima stvarnu i problem-sku stranu, ograničava na moralističku psihologiju; kako bismo to spoznali u svoj oštrini, moramo se prisjetiti obrisa kako je nastalo Grandeovo bogatstvo – Honoré de Balzac daje ga na početku romana Eugénie Grandet, a u njega uplete cjelokupnu francusku povijest od 1789. godine do restauracije –, te se pritom zaustavimo na potpunoj općenitosti i bezpovijesnosti Harpagonovog gospodarskog položaja. Ne bismo mogli reći da Molière u okviru komedije nije imao prostor za ocrt kakav je Balzacov; i na pozornici bi bilo moguće umjesto Harpagona pokazati suvremenog veletrgovca ili financijskog zakupnika usred njegovih poslova. Ali do takvog nečeg dolazi tek nakon klasike (...) (Auerbach, 1982., 352).

Rasprava o Balzacovom odnosu prema Molièru nas potpuno prirodno odvede i do pitanja o ulozi komičnih elemenata i *Ljudskoj komediji*. Mišljenje da je Balzac imao (ukoliko ga je uopće imao) veoma grub („galski“) smisao za humor, već je gotovo kritički *lieu commun*. Mada, recimo, promjene koje lik škrc (i priča ispletana oko škrc) doživljava u Balzacovoj preradi, po našem mišljenju nisu posljedica *slabo razvijenog* (manje profinjenog, grubljeg...), nego posljedica *promijenjenog* osjećaja za komično. Molièreova igra, iako jedna od

njegovih mračnijih, po duhu je ipak komedija. Balzacov roman to nije i ne želi ni biti. Ne samo da se priča sa stajališta baš svih osoba (iznimka nije ni sam škrtac!) završava tragično: i kroz čitanje početka i središnjeg dijela rijetko će nam biti do smijeha. Već u znamenitom prvom poglavlju u kojem jadna Eugenija slavi rođendan, čitatelja će obuzeti osjećaj tjeskobe koja će se do kraja romana još stupnjevati. U takvom se ozračju komično ne može razmahati do smiješnoga, ali se razmaše do grotesknog.

Balzac se ne vara kad kaže da je njegov junak škrtac, dok je Molièreov (samo?) personificirana škrtost. Razlog što nam se Grande ne čini smiješnim vjerojatno je upravo u tome što nam se čini individualno stvaran. Realizam Grandeovog portreta – nevjerojatno! – temelji se na sličnim elementima kao i molierovska komika. Grande živi u skladu s nekakvim strašnim obrednikom, uvijek radi jedno te isto te se uvijek jednako i ponaša, jednako reže kruh i jednako broji cekine, pri sklapanju poslova muca, u društvu do iznemoglosti ponavlja jednu šalu... Dakle, njegova egzistencija je u određenom smislu gotovo primjer bergsonovske mehaničnosti koja uklapa živo (*du mécanique plaqué sur le vivant*). Ipak je taj automatizam u Grandeu povezan s posebnom budnošću te čak s intelektualnom nadmoćnošću nad okolinom. Grande nije zaslijepljen, on je lukav i spretan: takve društvo ne kažnjava smijehom.

Ako Balzac Molièrea nije nadmašio, u *Eugeniji Grande* ga je svakako genijalno varirao. Ali junaka poput Grandea u *Ljudskoj komediji* nema puno. Grande je sav živ jer je dvojan. Kako u sjajnoj analizi piše Alain: ako na škrtost gledamo samo kao na nešto monstruozno, ako nismo spremni uvidjeti da je gotovo prirodna, a u starih ljudi općenito posve uobičajena, onda smo prikraćeni za važan dio romana: previdjet ćemo sličnost oca i kćeri, u Evgeniji kakva je na kraju romana, nećemo prepoznati Grandea (usp. Alain, 1937., 134).

Eugenija Grande vjerojatno je jedan od vrhunaca Balzacove umjetnosti, možda najbolji roman *Ljudske komedije*. U lošijim romanima

i novelama naletjet ćemo na osobe koje su više jednoznačne. Lihvar Gobseck, junak istoimene novele, još jedan *avare*, još jedna varijacija, svoje dane skonča u nepropusno zatvorenoj kući, okružen najrazličitijim dragocjenostima, pa i s ogromnim zalihama pokvarene hrane. Junakova demencija u toj je priči ustvari ostatak Balzacove feljtonističke prošlosti, motiv po kojem prepoznamo horor. Britak, realističan, tragični humor u zaključnim poglavljima *Evgenije Grande* ovdje nadomještaju većinom nehotični komični učinci.

5.4 Roman umjesto drame ili roman kao drama?

Balzacov odnos prema drugim dvama francuskim dramatičarima 17. stoljeća, Corneillu i Racinu, čini se manje živ i plodan nego odnos prema Molièru. Ovdje nema traga nekom rivalstvu, samo standardno divljenje koje je u vremenu kad se mladi Balzac iskušavao kao dramatičar, djelovalo paralizirajuće: kad je pomislio na Racina, kako je pisao obitelji, „ispalo mu je pero iz ruke“ (Balzac, 1950b, 23).

Osjećaj nemoći i poraza koji je sve od mladenačkog pokušaja (danas izgubljene tragedije o Cromwellu) pratio spisateljeve dramske pokušaje, ublažavala je svijest o apsolutnoj superiornosti romaneskne vrste u usporedbi s dramskom: uvjerenje koje u Balzacovo doba nikako nije bilo opće rašireno. Zasigurano se pritom djelomice radilo o kiselom grožđu. Balzac nije bio poražen samo kao dramatičar, poteškoće je imao već s dijalogom u romanu. Kad je kroz usta svog književnog *alter ega* Daniela d'Artheza, sporednog, ali važnog junaka *Propalih iluzija*, francuske romanopisice odgovarao od pisanja dijaloga po uzoru Waltera Scotta te im preporučao da u svoja djela uključe najviše opisa (usp. Balzac 1966., 458; 1948., 275), Balzac se nije samo apstraktno odlučivao o pripovjedno-tehničkom pitanju, nego je veoma očigledno branio, zagovarao, utemeljivao svoj vlastiti način pripovijedanja. Međutim, uz sve to u obzir valja uzimati činjenicu na

koju nas upozoravaju mnogi interpreti Balzacovog rada³: spisatelj u svoje romane uključuje brojne dramske elemente. *Ljudska komedija* ustvari je – građanska drama. „Život jedne generacije je drama s četiri do pet tisuća nastupajućih osoba. Moja knjiga je ta drama. – Une génération est un drame à quatre ou cinq mille personnages saillants. Ce drame, c'est mon livre“ (Balzac, 1965., 52).

Uz dramatičnost, koja je širi pojam te je vjerojatno ne treba povezivati s dramom i teatrom, u Balzaca ćemo otkriti i specifičnu težnju za vizualizacijom. Podjela najvažnijeg djela ciklusa *Studije društvenog života na prizore (scènes)* nije sadržajno prazna. Balzacova pripovijest u čitateljevu svijest ne izlijeva se kao neprekidan tok, nego u nju ulazi po slikama. Zato neke modernije interpretacije Balzacov način pripovijedanja uspoređuju s filmskim govorom (usp. Baron, 1990).

Dakle, možemo ustanoviti da Balzac dramske oblikovne elemente ne otklanja, nego ih, nasuprot, čak uključuje u roman. Upravo u tom uključivanju (ili prisvajanju) možda je bit Balzacovog odnosa prema teatru. Dramski oblik za Balzaca nije sporan, ali je nedovoljan. Balzac u raspravi o *Parmskom kartuzijanskom samostanu* (jednom od rijetkih pohvalnih odziva koje je Stendhalovo remek-djelo dobilo u vrijeme nastanka) dijeli književnost na tri glavne vrste: književnosti slika (*littérature des images*), književnosti ideja (*littérature des idées*) te eklektičnu književnost. U književnom eklekticismu (*l'éclectisme littéraire*) svoj izraz pronalazi um koji obuhvaća sve, ujedinjuje „liričnost i razgibano događanje, slike i ideje, ideju o slici ili sliku o ideji – joignent le lyrisme et l'action, les images et

3 Krajnji primjer takve interpretacije Balzaca predstavlja analiza A. Allemanda, po čijem uvjerenju Balzacovim romanesknim svijetom vlada skup dramskih zakona kojima se kao čudom pokorava sve ono što je Balzac stvorio (Allemand, 1965., 130). O dramatičkim elementima u Balzacovom pripovjednoj prozi te čak i u Balzacovom „dramskom sistemu“ (*le système dramatique balzacien*) piše i J.-P. Richard (usp. Ricahrd, 1970., 89). Mišljenje R. Fernandez (usp. Fernandez, 1980), da Balzac pri pisanju uvijek izbjegava dramske elemente, prilično je usamljeno.

les idées, l'idée dans l'image ou l'image dans l'idée" (Balzac, 1949., 1152).

Dakle, drama je jedna od optika koje tvore *cjeloviti pogled*. Ideja o eklektičkoj književnosti može se u cijelosti ostvariti samo u romanu. Samo roman, koji/jer nije vrsta (ni oda, ni drama), može biti sve odjednom: oda i drama, lirika i epika.

Balzac je definiciju eklektičkog književnika, čiji um „obuhvaća sve“, skrojio po sebi. Njegov ogroman opus unatoč nedovršenosti djeluje kao panorama. Povjesničari književnosti već više od stoljeća neumorno ponavljaju ono što im je ostavio u *Predgovoru* iz 1842. godine: Balzac je naslikao *fresku* svog vremena.

Takav, totalitetni pogled na stvarnost obično pripisujemo romantičarima – u književno-povijesnom, pa i u laičkom smislu riječi. I Balzac sa svojom megalomanijom sigurno je romantičar u oba smisla. Pa ipak, njegov „cjeloviti pogled“ ima i drugu stranu. Druga strana (*l'envers*, izraz preuzimamo od R. Fernandez) Balzacovog stvaralaštva u mnogočemu je stražnja, „obrnuta“ strana, odnosno ona na kojoj nam se, kako to govorimo o satovima, pokazuje mehanizam. Kako naslikati fresku, kako doći do širokokutne snimke? Balzac si u teoriji to pitanje ne postavlja. To je razumljivo: tehničke pojedinosti po prirodi stvari ne mogu biti dio totalitetne vizije. U praksi na njega odgovara (paradoksalno) po dijelovima. Pripovjedač *Ljudske komedije* prema cjelovitom pogledu probija se kroz neprestano mijenjanje perspektiva, prijelazom od konkretnog prema općenitom, od subjektivnog prema objektivnom i nazad. Balzacova totalitetna vizija na tehničkoj (optičkoj) razini često pokreće nekakve kaleidoskopske učinke, raspad na fragmente. Vjerojatno nije slučajno što je jednu od najljepših studija o Balzacu napisao Marcel Proust. I da se na trenutak vratimo „dvojnog naslijeđu“: Balzacova ideja o cjelovitom pregledu svijeta vjerojatno je uistinu romantično totalitetna, a njega izvedba je u mnogim elementima prosvjetiteljska.

5.5 Suočavanje s prosvjetiteljima

Spor između prosvjetiteljskog materijalizma i „produhovljenosti“ romantike s današnjeg nam se stajališta možda čini neizbježnim, a način na koji Balzac u svom pisanju preskače od materijalnog prema duhovnom (od banalnog prema uzvišenom), vratoloman. Ali povijesno gledano, Balzacov stav ustvari je tipičan. Često spominjana bipolarnost Balzacove književnosti ne izvire iz samovoljnog spajanja nespojivog, recimo iz spajanja Voltairovih i Rousseauovih ideja. Ono što Balzac uzima kao idejnu osnovu svog romanesknog ciklusa, u velikoj je mjeri već spojeno, *prêt à penser*. To vrijedi za politički konzervativizam procijepljen političkim katoličanstvom, za poznatu Balzacovu „luč monarhije i katoličke vjere“, svjetlo koje bi se obojici, Voltairu i Rousseauu, činilo jednako mračno. To vrijedi i za misticizme, kvazi misticizme i okultizme, koji krajem 18. stoljeća preplavljaju zdrave pameti site pariške salone. Slično kao što na primjer danas povjerenje u numerologiju, horoskop ili ljekovitu moć poludragog kamenja, tako su i mnoge od tih kasnoromantičkih salonskih vjera naslijeđe i kombinacija dviju stvari: s jedne strane ljudske prirodne lakovjernosti (neki kažu: potrebe za vjerovanjem), s druge pak strane dugotrajnog i intenzivnog materijalističkog iskustva. Za sve Balzacove gure – Lavatera, Galla, Mesmera, Geoffroy Saint-Hilaira te čak Swedenborga – možemo reći isto što i za samog Balzaca: njihovo duhovno iskustvo raste iz materijalnog svijeta. Važna razlika: materijalni svijet, koji je prosvjetitelje nadahnjivao trijeznim zadovoljstvom, njih je nadahnio uznesenim oduševljenjem, entuzijazmom.

Kakav je odnos Balzac imao prema Voltairu? Odgovor je jednostavan: divljenje. Divio mu se jer je bio „tajnik svog stoljeća“, daleko najugledniji spisatelj svog vremena, njegova ključna figura, učitelj i kroničar. Sve su to uloge u kojima bi Balzac – za svoje stoljeće – volio vidjeti sebe. S umjetničke strane, Balzac glavni Voltaireov doseg vidi u jedinstvenosti opusa: i u tome je vjerojatno odlučujuća njegova

vlastita opsjednutost problemima jedinstva. Da malo karikiramo: Balzac vjeruje da je jedinstvo književnog djela (jedini) put prema veličini i uspjehu; Voltaire je dosegao veličinu i uspjeh bez premca, dakle njegovo je djelo gotovo jedinstveno. Felix Davin (kome, kako je poznato, iza leđa čitavo vrijeme stoji sam autor *Ljudske komedije*) u uvodu *Studija društvenog života* piše:

„Biti čovjek nije dovoljno, potrebno je biti sistem,“ kaže Balzac. Voltaire je ujedno bio personificirana misao i drugi Marius, odatle njegov trijumf.

« Il ne suffit pas d'être un homme, il faut être un système, » disait-il. Voltaire a été une pensée aussi bien que Marius, et il a triomphé (Balzac, 1965., 593).

Voltaire za Balzaca nije samo utjelovljenje uspjeha, nego je i jedan od najznačajnijih predstavnika *književnosti ideja*, književnosti u kojoj, kako napominje jedan od junaka *Propalih iluzija*, ima malo mjesta za čuvstva. Kada ga spominje u *Ljudskoj komediji*, Balzac Voltairu najčešće pripisuje standardne volterovske karakteristike: smisao za humor i ironiju, u najgorem slučaju jetkost.

Rousseauu se Balzac divi na posve drukčiji način. Između pisca *Nove Heloize* i autora *Ljudske komedije* nema nekog dubljeg duhovnog srodstva. Balzac nije ni samotnjak, ni paranoik (te duševne bolesti ne pripisuju mu ni najzlonamjerniji interpreti), i ako nešto nije u skladu s duhom *Ljudske komedije* (pa i s duhom Balzacovog privatnog života), onda je to kult plemenitog divljaka. Pa ipak: barem na početku svoje karijere, spisatelj se voli pozivati na Rousseauovu teoriju o lošem utjecaju civilizacije na čovjeka. U uvodu izdanja *Filozofskih romana i pripovijesti* (*Romans et contes philosophiques*, 1831), čiji je autor službeno Philarète Chasles, neslužbeno Balzac, možemo pročitati:

Duh analize, zadnji stupanj u razvoju ljudske misli, iz razmišljanja je popio svu radost. Gospodin de Balzac je opažanjem etike svog

vremena došao do zaključka da smo na zadnjem stupnju razvoja, kako ga najavljuje izreka Jeana-Jacquesa Rousseaua: *Čovjek koji misli je pokvarena životinja*.

Ta je činjenica nedvojbeno tragična: što se čovjek više civilizira, to je bliži samoubojstvu; silovita smrtna borba kojoj podliježe današnje društvo, ispunjava nas živim zanimanjem.

L'analyse, dernier développement de la pensée, a donc tué les jouissances de la pensée. C'est ce que M. de Balzac a vu dans son temps : c'est le dernier résultat de cet axiome de Jean-Jacques : *L'homme qui pense est un animal dépravé*.

Assurément, il n'est pas de donnée plus tragique ; car, à mesure que l'homme se civilise, il se suicide ; et cette agonie éclatante des sociétés offre un intérêt profond (cit. Delattre, 1961., 152).

Kasnije je Balzac takvo pozivanje na Rousseaua napustio, a odstupanje od izvorne Rousseauove misli ustvari možemo vidjeti već u gornjem citatu. Ono što je za Rousseaua izvor žaljenja i revolucionarne ljutnje, za Balzaca je inače „tragično“, iako ga prvenstveno „ispunjava živim zanimanjem“.

Bliži nego u pogledima na civilizaciju, Balzac i Rousseau zasigurno su u pogledima na intimniju sferu, na ulogu žena, obiteljski i ljubavni život. Moralni nauk kojeg čitatelj može izvući iz Balzacovih romana kao što su *U mačke koja se igra loptom*, *Žena u tridesetim godinama*, *Uspomene dviju nevjesta*, ili recimo, *Modeste Mignon*, u bitnim se potezima slažu s naukom Rousseauove *Nove Heloize*.

Unatoč tome, čini se da je Rousseau za Balzaca više književni, negoli moralni autoritet. (Time ne želimo povući razdjelnicu između formalne i sadržajne strane književnosti; takva bi crta napose u slučaju Rousseaua jako zarezala u živo; pripovjedna tehnika *Nove Heloize* nedvojbeno je organski povezana sa spisateljevim filozofskim uvjerenjem.) Ideal „nerealizirane“ vječne ljubavi, kako ga nudi Rousseauov roman, ima veliki utjecaj na čuvstva, a još veći na književni ukus

čitateljstva. Ali intenzivna, ponekad sladunjava čuvstvenost koju u francusku književnost unose Rousseau i Bernardin de Saint-Pierre, Balzacu nije bliska. Do srca čitatelja dopire metodama koje su izumili autori horora („crnih romana“) kasnog 18. stoljeća.

Autor *Ljudske komedije*, pun svojih vlastitih ideja te čak opsesija, ugleda se u Rousseaua prvenstveno u načinu pripovijedanja, pripovjednoj tehnici. Na oblikovnu bliskost spisatelja upozorava i G. Delattre. Ono što neke čitatelje odbija u Rousseaua – digresije, opisi svakodnevnog života, raspravljanje o moralnim pitanjima – Balzacu je vjerojatno privuklo (usp. Delattre, 1961., 159) Tome možemo dodati: ono što neke čitatelje odbija u Rousseaua, odbija ih i u Balzaca.

Kod toga se po našem uvjerenju ne radi samo o usporavanju, o samom zastranjivanju, nego prvenstveno o duhu u kojem ih spisatelj izvršava. Recimo to primjerom: Voltaire si dozvoljava digresije, ali uvijek sa zadržskom ironije, Rousseau, veliki protivnik ironije, u pripovijest se miješa bez zadržke, sa sviješću da je njegova umiješanost ne samo korisna, nego čak i nužna. Na isti se način miješa i Balzac. Njegov pedagoški eros nije ništa manji od Rousseauovog. Ovdje sličnost među spisateljima vjerojatno završava. Rousseauova didaktičnost je revolucionarna, usmjerena na mijenjanje svijeta. Balzacova je konzervativna, usmjerena na prikazivanje i objašnjavanje. Rousseau svojim čitateljima govori kakav bi svijet trebao biti. Balzac im pokazuje kakve stvari jesu – jer to nitko ne vidi bolje nego on, koji vidi sve. Neobuzdana didaktičnost u oba je spisatelja tijesno povezana s neospornim autoritetom kojeg dodjeljuju svom implicitnom autoru. Ali ako je autoritet Rousseauovog pripovjedača pravednički autoritet dobrog čovjeka koji se zalaže za pravednost), autoritet Balzacovog pripovjedača u svojoj je biti nadljudski, budući da izvire iz sveznanja.

Među prosvjetiteljskim autorima na koje se Balzac razmjerno često poziva, nalazimo i Montesquieua. Književne poveznice među autorima nisu posebno duboke, zanemarimo li činjenicu da se Montesquieov roman *Perzijska pisma* smatra početkom razvoja te vrste u

Francuskoj, a Balzacov roman *Uspomene dviju nevjesti* iz 1841. godine, trebao bi označavati njezin kraj. Vjerojatno je važniji filozofski utjecaj. Montesquieuov *Duh zakona* svojom bi sistematičnošću i isticanjem suovisnosti materijalnog i duhovnog svijeta trebao biti veoma blizak Balzacovim pogledima (usp. Delattre, 1961., 111). Balzac se na Montesquieua – kao jednog od predstavnika *znanosti po kojoj se ravnaju državnici* – poziva već u *Predgovoru Ljudskoj komediji*. Autor *Duha zakona*, kako se Balzacovim uzorima često događa, nalazi se u šarenom društvu: „Machiavelli, Hobbes, Bossuet, Leibniz, Kant, Montesquieu su mislioci po kojima se ravnaju državnici – Machiavelli, Hobbes, Bossuet, Leibnitz, Kant, Montesquieu, sont la science que les hommes d’État appliquent“ (Balzac, 1965., 53).

Spisatelj je sličan državniku, piše Balzac. Suština te usporedbe, da si dozvolimo veoma neposrednu i grubu interpretaciju, jest u vladanju, u upravljanju svijetom.

Najzad, što sa svim ovim ima znanost koju državnik i spisatelj treba „aplicirati“ svaki na svoj svijet? Ostavimo politiku po strani. Je li *Ljudska komedija* građena po uzoru na znanstvena djela (pa makar Montesquieuovog *Duha zakona* ili Buffonove *Historie naturelle*)? Najzad, kako bismo utvrdili koliko nesistematičan (u pozitivnom smislu riječi) je Balzac, dovoljna je već i standardna usporedba sa Zolom. Ali kad bismo u svjetlu te usporedbe kaotičnost *Ljudske komedije* još mogli smatrati plodom genijalne slučajnosti, Balzac nam u *Predgovoru* iz 1842. godine jasno kaže da prirodoslovne metode za razmatranje ljudskog društva nisu dovoljne: „Buffon je opisao lava, za opis lavice potom mu je bilo dovoljno nekoliko rečenica. U ljudskom društvu žena nije dužno ženka iste vrste kao muž. – Quand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases ; tandis que dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle“ (Ibid., 51).

Balzac svakako ima klasifikatorske i ambicije poopćavanja. Ali Balzacov – Spisatelj – put do reda „drukčije je komplicirana“ nego

prirodoslovčeva. Do kategorizacije ljudskog svijeta po Balzacovom uvjerenju moguće je doći samo putem brižljive inventarizacije:

Životinje imaju veoma malo namještaja, nemaju ni umjetnost ni znanost; (...) navike pojedinih životinjskih vrsta su, barem u našim očima, uvijek i posvuda iste, dok se navike, prebivalište, način govora i odijevanja ljudi razlikuju ne samo obzirom na to je li čovjek knez, bankar, umjetnik, svećenik ili siromah, nego se mijenjaju i kroz civilizaciju.

L'animal a peu de mobilier, il n'a ni arts ni sciences ; (...) les habitudes de chaque animal sont, à nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps ; tandis que les habitudes, les vêtements, les paroles, les demeures d'un prince, d'un banquier, d'un artiste, d'un bourgeois, d'un prêtre et d'un pauvre sont entièrement dissemblables et changent au gré des civilisations (Ibid., 52).

Koliko je iscrpna ova Balzacova inventarizacija, znaju čak i povremeni čitatelji *Ljudske komedije*. I obzirom da ciklus ostaje nedovršen upravo u segmentu koji bi po mišljenju nekih interpreta trebao donijeti srž Balzacove filozofije (usp. Nykrog 1965., 13–14), možda nije pretjerana pomisao da spisatelj uopće nikada ni ne dolazi do kategorizacije, jer ga je u tome spriječila smrt. (Bi li došao do nje ako bi živio duže, i kakav bi utjecaj to imalo na sliku *Ljudske komedije*, posve je drugo pitanje.)

Usporedba spisatelja i državnika koju u *Predgovoru* razvija Balzac, pokazuje nam se s još jedne strane. *Znanost* nisu unaprijed određene kategorije, znanost nije klasifikacija, znanost su *čvrsta stajališta* (*des opinions arrêtées*) koja su za spisatelja vodilja kroz kaos svijeta – slično kao zakoni za državnika. „(...) car les hommes n'ont pas besoin de maîtres pour douter,“ citatom iz Bonalda potvrđuje Balzac: „kako bi sumnjali, ljudima nisu potrebni učitelji“ (Balzac, 1965., 53).

Okrenemo li malo navedenu izjavu, dolazimo do zanimljivog zaključka. Ono što govore i čine junaci *Ljudske komedije*, nikako nije

odraz Balzacovih stajališta. Ona se, nasuprot Scottovim receptima što ih u *Izgubljenim iluzijama* oduševljeno reproducira spisatelj Daniel Arthez, u Balzaca rijetko pronalaze u ustima književnih osoba. Mjesto idejne pozadine *Ljudske komedije* načelno je – u pozadini. Ali ta je pozadina od bitnog značaja. Ima ogromnu didaktičku težinu i vrijednost. Pomoću nje Balzac ispunjava Bonaldov zahtjev: neka spisatelj bude „ljudima učitelj – un instituteur des hommes“.

Putem njega također se uspinje iznad kaosa, iznad (prividnih?) protuslovlja koje se rađaju u *Ljudskoj komediji*. Upravo strah da će protuslovlje njegovog djela biti pogrešno shvaćeno („kad će me htjeti okrenuti protiv sebe samoga – quand on voudra m'opposer à moi-même“, potresno piše u *Predgovoru*), možda je jedan od odlučujućih motiva za Balzacovo autoritetno uplitanje u pripovijest. Pozadina koja je čitavo vrijeme prisutna, s vremena na vrijeme mora stupiti u prvi plan, kako bi se čitatelj o njoj mogao jasnije osvijestiti. Ujedno u prvi plan stupa i autor, koji time potvrđuje svoju vjerodostojnost: vjerodostojnost kojom u istom trenu već jamči za svoje djelo. Digresija-komentar (prodor spisateljevih stajališta u pripovijest) u Balzaca ima dva suprotstavljena učinka: na ravni pojedinog romana ruši jedinstvo književnog djela, na ravni ciklusa djeluje izrazito povezujuće. Slično protuslovna kao i njeni formalni učinci vjerojatno je i njena dublja priroda. Stajališta koja prodiru sama po sebi (možda) su znanstveno sistematična. Odluka kad i kako će doći do prodora, nije ovisna o bilo kakvom sistemu, nego je uvijek iznova instinktivna. Samovolja koja je više nego s *Duhom zakona* sukladna s duhom proizvoljnosti; dakle, više s Voltairovim *Filozofskim rječnikom* ili čak s *Enciklopedijom*, nego s Montesquievovim (i Buffonovim) djelom.

Balzacov odnos prema Diderotu razmjerno je bez poštovanja. Tu činjenicu vjerojatno možemo pripisati fragmentarnosti Diderotovog opusa. Diderotov genij u izrazitom je neskladu s Balzacovom čežnjom za jedinstvom i književnom monumentalnošću. Više nego romane, Balzac cijeni Diderotove novele, u kojima posebno hvali specifičnu,

vrsti primjerenu kompoziciju te „živahan, brzi stil, un style vif et pressé“ (Balzac, 1949., 131). Upravo u Diderota (te djelomice pomoću njegovih ideja) Balzac teoretski utemeljuje razliku između novele i romana: u romanu su dozvoljene promjene pripovjednog ritma, spori uvodi i brzi raspleti, novela takve kompozicijske nesklade ne trpi.

Prema Diderotovim pokušajima u smjeru književnog realizma Balzac se ne određuje (usp. Delattre, 1961., 137), nego se dosta grubo obrecne na *Fatalista Jacquesa*, koji je navodno „bijedna kopija, une misérable copie“ Sternovog *Tristrama Shandyja* (Balzac, 1950., 373).

Romanu *Tristram Shandy* Balzac se divi bez zadržke – i to je vjerojatno jedna od najuznemirljivijih, najtajnovitijih postavki njegovog književnog ukusa.

Kako uvjerljivo dokazuju G. Delattre, oduševljenje što ga spisatelj izražava na mnogim mjestima u korespondenciji te u *Ljudskoj komediji*, nije nekakav modni hir ili poza, nego je utemeljeno na detaljnom poznavanju Sternovog djela (usp. Delattre, 1961., 169–170). Uz neke biografske pojedinosti (Balzacova sestra Laure u memoarima uspoređuje oca s Tristramovim stricem Tobijem), G. Delattre kao razlog Balzacove privrženosti engleskom romanopiscu navodi dvije stvari: Sternov realizam i njegovo (materijalističko) filozofsko usmjerenje. Ovo drugo je, kako upozorava i autorica, pomalo upitno. Je li smisleno govoriti o filozofskom afinitetu među spisateljima, čini li se posve mogućim da je Balzac Sterna razumio jako pogrešno te je tog najvećeg obješenjaka od obješenjačkih Engleza u mnogočemu uzimao ozbiljno? Za Balzaca je Sterne „jedan od naših najfilozofskije zabavnih i najzabavnijih filozofskih pisatelja – un des plus philosophiquement plaisants et les plus plaisamment philosophiques“ (Balzac, 1965b, 390). G. Delattre zaključuje da Balzac u Sterna možda nije uvijek najbolje vidio granicu između šale i filozofije, te tome dodaje još i zanimljivu misao da Sterne u Balzacu „pobuđuje povjerenje“, što je posljedica očaranosti Englezovim iznimnim, gotovo

naturalističkim osjećajem za promatranje (Delattre, 1961., 172): interpretacija koja bi veselila kako Diderota, tako i W. C. Bootha.

Još sporniji od odnosa prema sadržaju je Balzacov odnos prema stilskoj strani Sternovog romana. Delattre se u tom kontekstu prvenstveno usredotočuje na „šaljivi ton“ kojeg Balzac u nekim svojim djelima preuzima od Sterna, ali mu ujedno daje funkciju koju u Sterna nema. S Balzacovog stajališta, kao i Delattreovog, šaljivi je ton samo „ljubazna presvlaka“ za ideje koje bi volio ucijepiti čitatelju. (Ibid.).

Balzacovo „nerazumijevanje“ Sterna možda nas ljuti, ali najzad, njime možemo ilustrirati jednu od temeljnih razlika između prosvjetiteljskih i romantičnih (realističkih) romana. Pripovjedačev komentat koji je za prosvjetiteljskog pripovjedača najčešće sredstvo relativizacije i ironiziranja, za romantičnog pripovjedača najčešće postaje didaktičko sredstvo, sredstvo uvjeravanja i agitacije. Vjerojatno bismo teško našli primjer koji bi to ilustrirao bolje nego upravo dvojac Sterne-Balzac.

Pa ipak: je li ilustracija još od ranije bila tako očigledna? Razlika između Sternovog i Balzacovog šaljivog tona za modernog je čitatelja očigledna. Je li nje bio svjestan i čitatelj, Balzacov suvremenik te, što je još važnije, je li nje bio svjestan sam Balzac? Na to pitanje, koje je ustvari (u književnoj znanosti nedopustivo) pitanje o spisateljevim namjerama, nažalost ne možemo odgovoriti drukčije nego špekulacijama. Neospornim se čine dvije stvari: pomak o kojem govorimo nije ograničen na Balzaca; stupnjevanje (mijenjanje) didaktičnosti koju prate promjene nekih temeljnih elemenata prosvjetiteljske pripovjedne tehnike, u pripovjednoj prozi 19. stoljeća opće je raširena pojava. I s druge strane: Balzac, koji je jedan od začetnika tog procesa, svojom književnošću predstavlja i jednog od njegovih najiskrenijih primjera. Upravo ta dvostruka krajnost – intenzivno korištenje prosvjetiteljskih pripovjednih tehnika koje su u službi didaktičnosti kako je poima 19. stoljeće – možda je karakteristika Balzacovog pripovjednog stila,

kojom bismo još najbolje utemeljili poznatu teoriju o spisateljevoj raspetosti između dva književno-povijesna razdoblja.

Balzac, koji nije znao engleski, o Sternovom stilu nije mogao suditi na osnovu prijevoda. G. Delattre smatra da se time ošteti razmišljanjem o brojnim pripovjednim tehnikama koje koristi engleski romanopisac (usp. Delattre, 1961., 170). Možda uistinu. Ali uz to treba napomenuti da su Sternovi pripovjedno-tehnički trikovi, iako im se Balzac privatno možda divio, u *Ljudskoj komediji* ostale bez odjeka. Kakav je Balzacov odnos prema dijalogu, već smo napisali. Još puno manju ulogu od dijaloga u okviru Balzacove pripovjedne tehnike imaju elementi poput epistolarnog stila i pripovijedanja u prvom licu. U *Ljudskoj komediji* ćemo, unatoč činjenici da je ta vrsta u vrijeme Balzacove mladosti bila već prilično raširena i popularna, pronaći samo jedan roman pisama, isto kao i samo jedan primjer opsežnije pripovijesti u prvom licu, roman *Louis Lambert*.

(Napomena. *Louis Lambert* smatra se djelomice autobiografskim tekstom; pritom je zanimljivo da pripovjedna prva osoba u romanu nije naslovni junak, Balzacov *alter ego*, nego Lambertov školski kolega, koji nije učesnik događanja, nego samo vanjski promatrač i posrednik. Dakle, više nego među pripovijesti prvog lica tipa *David Copperfield*, *Lambert* bi spadao među uokvirene pripovijesti tipa *Ma non Lescaut*.)

Jedini element pripovjedne tehnike u kojem se Balzac obilno ugleda na Sterna je *l'art de la digression*, umjetnost zastranjivanja. Uz opću digresivnost Balzacovog pripovjednog stila, koja nikako nije uvijek povezana sa Sternovim uzorom, u *Ljudskoj komediji* naletjet ćemo i na primjere gdje Balzac Sterna neposredno imitira. Karakterističan primjer takvog imitiranja je zametak romana pod naslovom *Entre savants* (nastao između 1842. i 1845. godine), u kojem je Balzac očigledno namjeravao portretirati vodeće prirodoslovce svog vremena, Cuviera i Geoffroy Saint-Hilaira. Veći dio tog nimalo obećavajućeg fragmenta zauzima opis dana iz života rastresenog profesora po imenu

Marmus de Saint-Leu (Geoffrey Saint-Hilaire). Profesorova kružna vožnja (ustvari, kružno *lutanje*) s kočijašem, neizbježno nas podsjeća na Sterna. Ali između engleskog i francuskog „putopisca“ postoji značajna razlika. Balzac Sternovom obješenjaštvu dodaje izrazito moralizirajuću notu. Profesorova rastresenost nije samo komična, pa niti samo ljudska; ona je i dokaz njegove dobrote koja je u didaktičkoj suprotnosti s proračunatošću i pokvarenošću drugog znanstvenika, barona Sinarda (Cuvier). Dakle, Balzac Sternovu tehniku koristi u agitatorske svrhe, korištenje koje je, drznut ćemo se ustvrditi, Sternovom duhu potpuno strano.

Možemo li iz rečenog već zaključiti da Balzac Sterna imitira, bez da pritom precizno zna što uopće radi? Stvar vjerojatno nije baš tako jednostavna. Balzac se Sternu među ostalim klanja i time što jednog od ključnih romana svog ciklusa, *Šagrinovu kožu*, uvodi sa serpentinastim „citatom“ iz *Tristrama Shandyja*.

Serpentinu, vijugavu crtu koja se u grubo sklada s Balzacovim „citatom“ nalazimo u 4. poglavlju 9. knjige *Tristrama Shandyja*. Zavoji nacrtani štapom za hodaње u pijesku na stazi, na šaljiv način ilustriraju slatku slobodu neoženjenog muškarca (u suprotnosti s „doživotnim zatvorom“ na koji je osuđen oženjeni muškarac).

Serpentine koje prikazuju još i drukčiju slobodu, nalazimo u 65. poglavlju *Tristrama Shandyja*: vijuge kao grafički prikaz digresivnog stila, ravna crta kao prikaz idealne pripovijesti bez zastranjivanja (primjerena i za „sadnju kupusa“).

Što i s kakvom namjerom citira Balzac? Je li serpentina na početku *Šagrinove kože* samo sadržajno prazan *hommage* popularnom spisatelju? Odnosi li se možda na „zajedničku temu“ oba romana, odnosno na gubitak slobode? (To bi svakako značilo da Balzac Sterna uzima smrtno ozbiljno: usporedba strica Tobija kojeg lovi šarmantna udovica Wadman, sa Raphaëlom Valentinom, kojeg u živog tijela pojede požuda za životom, svakako bi bila izvrstan primjer nehotične

komičnosti.) Ili Balzac uz „citirane“ serpentine možda ipak misli i na vijuge *spisateljske* muške slobode, na Sternov prkosan hvalospjev digresiji?

5.6 Suočavanje s kritičarima: didaktičnost kao samoobrana

Balzac je, kako smo mogli razabrati iz već rečenog, bio strastveni čitatelj i barem u nekim slučajevima vizionarski književni kritičar. Recimo, njegovo oduševljenje *Parmskim kartuzijanskim samostanom* iznenadilo je i duboko ganulo čak i Stendhala, kojemu nije nedostajalo spisateljske samosvijesti (ali je bio svjestan da piše *for the happy few*).

S druge strane: francuska književna kritika 19. stoljeća do Balzaca je bila većinom neugodna, ponekad uvredljiva, a takav odnos se u mnogim postavkama nastavio u 20. stoljeće te u književnu povijest. Ovako o Balzacu govori Gustave Lanson u svojoj *Povijesti francuske književnosti*, kojoj već nekako iz navike dodjeljujemo oznaku „monumentalna“:

Balzac je imao nekoliko divljenja vrijednih umjetničkih sposobnosti: bio je prostačke, robusne, vatrene čudi.

(...) *Ljudska komedija* je moćno ostvarenje, kakvih 19. stoljeće nije dalo mnogo. Ali ni izdaleka nije savršena: njene ogromne mane budu oči.

Balzacu prvenstveno nedostaje osjećaj za stil: s te strane uopće nije umjetnik. (...) Njegova nemoć se okrutnom jasnošću pokazuje tamo gdje bi bio potreban izbrušen stil kako bi ideja došla do ostvarenja. (...)

Uz to, Balzacu, kao i George Sand, nedostaje trijeznosti. Čak i tamo gdje je odličan, bez ukusa je i bez mjere; u njega je uvijek svega previše.

Polovica njegovog djela spada u najniži razred romantičke književnosti, (...)Melodrama, feljtonski roman, čak su i najoštrije oznake

preblage za gnjusnu mješavinu ekstravagantnih zapleta koje teškom rukom raspreda Balzacova mašta.

Balzac eut des parties d'admirable artiste : c'est une nature vulgaire, robuste, exubérante.

(...) la Comédie humaine : œuvre puissante, comme le siècle en offre peu ; non pas parfaite à coup sûr. Les défauts sont énormes et sautent aux yeux.

D'abord le style manque : de ce côté-là, Balzac n'est pas du tout artiste. (...) Son impuissance éclate cruellement partout où la perfection du style est nécessaire à la valeur de l'idée. (...)

Puis, Balzac, comme George Sand, manque de sobriété. Même où il excelle, il en met trop, sans goût et sans mesure.

(...) la moitié de son œuvre appartient au bas romantisme. (...) Mélodrame, roman-feuilleton, tous les pires mots sont trop doux pour caractériser l'écœurante extravagance des intrigues que combine lourdement la fantaisie de Balzac (Lanson, 1902., 986–988).

„At one time or another the critics found that Balzac committed practically all the possible literary sins,“ utvrđuje M. Iknayan (Iknayan, 1961., 159). Gotovo da nema književnog grijeha kojeg kritičari u ovoj ili onoj prilici ne bi predbacivali Balzacu. Proglašavali su ga nemoralnim, nevjerodostojnim, sklonom pretjerivanju. Predbacivali su mu loš stil i neuravnoteženu kompoziciju, neki čak i nesposobnost zaključivanja romana – zbog ovog posljednjeg, Balzac se navodno i odlučio za pisanje ciklusa.

Na napade je spisatelj odgovarao prostodušnošću velikana, otvoreno je pokazivao kako uvrijeđenost, tako i bezgraničnu vjeru u vlastitu moć. O obojem, kako o ranjivosti, tako i o samosvijesti, svjedoče polemički uvodi pojedinim romanima, a najrječitije *Predgovor* iz 1842. godine, u kojem Balzac, „nakon gotovo trinaest godina rada“, odlučuje pred javnošću razgoliti svoj grandiozni plan te pojasniti zašto ciklusu daje naslov *Ljudska komedija*.

U trenutku kad djelu kojim se bavim već gotovo trinaest godina dajem naslov *Ljudska komedija*, nužno je da pojasnim vodeću misao, da kažem gdje je njezin izvor te ukratko objasnim plan. Nužno je i da o svemu nabrojanom progovorim koliko je god moguće nepristrano. To niti nije tako teško kako javnost misli: gdje je broj djela malen, obično ima mnogo samoljublja, a obilje djela nadahnjuje nas neizmjernom skromnošću.

En donnant à une œuvre entreprise depuis bientôt treize ans, le titre de LA COMÉDIE HUMAINE, il est nécessaire d'en dire la pensée, d'en raconter l'origine, d'en expliquer brièvement le plan, en essayant de parler de ces choses comme si je n'y étais pas intéressé. Ceci n'est pas aussi difficile que le public pourrait le penser. Peu d'œuvres donnent beaucoup d'amour propre, beaucoup de travail donne infiniment de modestie (Balzac, 1965., 51).

Unatoč svečanom tonu i unatoč nekim udarnim rečenicama koje su se među interpretima Balzacovog opusa već gotovo popularizirale, *Predgovor* je više polemičan nego programski tekst. Ali Balzac u njemu ne odgovara na parcijalne kritike (kao što to čini u popratnim tekstovima pojedinih romana), nego se nagomilanom ljutnjom i nagomilanim argumentima odaziva na trinaestgodišnji zbroj nepravdi i pogrešnih interpretacija.

Svota nije napravljena po matematičkoj, nego po Balzacovoj logici. Neke česte primjedbe na svoj račun Balzac u *Predgovoru* jednostavno previđa. Možda nonšalantnost, možda nedostatak argumenata, možda specifična predodžba o tome što je važno, a što ne; možda sve navedeno.

Obranu svog stila prepustio je drugima. Ovako o Balzacu piše Théophile Gautier:

Klasicisti su u 17. stoljeću tako temeljito očistili francuski jezik, da je primjeren još samo za izražavanje općenitih ideja i slikanje konvencionalnih likova u neodređenoj okolini. Ako je htio opisati toliko

obilje detalja, toliko različitih karaktera i karakternih tipova, toliko različitih vrsta arhitekture i pokućstva, Balzac je morao iskovati svoj vlastiti jezik, sastavljen od tehničkih, znanstvenih i umjetničkih žargona, od razgovora iza kazališne pozornice, pa čak i od tračeva kakve čujemo po arenama. (...) Zbog toga su potom neki površni kritičari tvrdili da Balzac ne zna pisati. (...) Iako u to ni sam nije vjerovao, Balzac je imao svojstven i veoma lijep stil: stil kakav je s neumoljivom, matematičkom fatalnošću zahtijevala njegova velika zamisao.

La langue française, épurée par les classiques du dix-septième siècle, n'est propre lorsqu'on veut s'y conformer qu'à rendre des idées générales, et qu'à peindre des figures conventionnelles dans un milieu vague. Pour exprimer cette multiplicité de détails, de caractères, de types, d'architectures, d'ameublements, Balzac fut obligé de se forger une langue spéciale, composée de toutes les technologies, de tous les argots de la science, de l'atelier, des coulisses, de l'amphithéâtre même. (...) C'est ce qui a fait dire aux critiques superficiels que Balzac ne savait pas écrire. (...) Il avait, bien qu'il ne le crût pas, un style et un très beau style, le style nécessaire, fatal et mathématique de son idée (Gautier, 1980., 46).

Balzac sam se ograničio na tvrdnju da mu je, obzirom da je „noć i dan radio – à force de travaux diurnes et nocturnes“, uspjelo savladati najteži jezik na svijetu – la langue la plus difficile du monde“ (Balzac, 1965., 35).

Mnogo se rječitije i ljuće branio od optužbi da je nemoralan.

Nema hrabrijeg spisatelja kojem ne bi spočitavali da je nemoralan (...). Naslikajte vjernu sliku stvarnosti (...), pa će vam u lice baciti da ste nemoralan (...). Sokrat je bio nemoralan, Isus Krist je bio nemoralan (...). Kad društvo nekoga želi pogubiti, predbacuje mu nemoralnost.

Le reproche d'immoralité, qui n'a jamais failli à l'écrivain courageux (...). Si vous êtes vrai dans vos peintures (...) on vous jette alors le mot immoral à la face. Socrate fut immoral, Jésus Christ fut immoral (...). Quand on veut tuer quelqu'un, on le taxe d'immoralité (Ibid.).

Takvi i slični argumenti ujedno služe i obrani od predbacivanja nevjerodostojnosti: Balzac odlijeva uživo i slika po prirodi, a njegovu fresku čitatelji i kritičari će ispravno razumjeti tek onda kad bude naslikana u cijelosti. U nuždi, i kao znamen pomirbe, spisatelj im nudi barem plan: „Obzirom da kritičari nisu poznavali općenit plan, opraštao sam im – utoliko više što se od kritike ne suzdržavamo ništa lakše nego od gledanja, govorenja, presuđivanja. – Comme la critique ignorait le plan général, je lui pardonnais d'autant mieux qu'on ne peut pas plus empêcher la critique qu'on ne peut empêcher la vue, le langage et le jugement de s'exercer“ (Ibid., 54).

Kao što vidimo, Balzacova samoobrana u tom dijelu ne odstupa bitno od standardne argumentacije kojom romanopisci 18. i 19. stoljeća odbacuju optužbe da kvare moral svojih čitatelja, a posebno čitateljica. Izvorniji i kompliciraniji je njegov odgovor kritičarima koji ga proglašavaju materijalistom. Autor *Ljudske komedije* ovdje se brani na više razina: najprije tako da ističe potrebu pisanja povijesti morala sa svim pojedinostima svakodnevnog života – naime, upravo je uvid u svakodnevni život ono što nam klasična povijesna djela ne pružaju, preciznije, ono što *zaboravljaju*: „*l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs*“ (Ibid., 52).

Roman kao povijest morala se od povijesti u uobičajenom značenju riječi razlikuje po svojoj umjetničkoj, estetskoj funkciji, po tome što „teži idealu lijepog“. Ali, piše Balzac, „roman ne bi bio ništa kad u toj uzvišenoj lažljivosti ujedno ne bi bio istinit u detaljima: le roman ne serait rien si, dans cet auguste mensonge, il n'était pas vrai dans les détails“ (Ibid., 54).

Težnja za tim da roman bude „istinit u detaljima“ je, kako u *Predgovoru* tvrdi Balzac, ključni razlog za inventarizaciju i detaljno opisi- vanje materijalnog svijeta. Tim objašnjenjem odlučno se suprotstavlja kritičarima koji ga uvrštavaju među „senzualiste i materijaliste“ (Ibid.)

Ipak – i ovdje se Balzac jednim mahom rješava kako tereta ba- nalnosti tako i prebacivanja da svoja djela opterećuje nepotrebnim

komentarima – inventarizacija i opisivanje same po sebi još nisu ništa („Ce travail n’était rien encore.“), one su samo nekakva preambula. Umjetnikova glavna zadaća je da traži skrivene uzroke, dublji smisao u pozadini opisivane stvarnosti, o tim uzrocima i tom smislu raspravlja te kroz raspravu dolazi do zaključaka: „l’œuvre, pour être entière, voulait une conclusion – kako bi djelo bilo cjelovito, potreban je zaključak“ (Ibid.: 52–3).

Dakle, znatan dio onog što u Balzaca osjećamo kao digresiju, sa stajališta spisatelja nije privjesak, nije zastranjivanje od glavnog smjera, nego je organska i čak bitna sastavina umjetničkog djela. Priča, kostimi i dekor, sve to je od drugotnog značenja: stvarno važan je nauk kojem „odljevci uživo“ služe za ilustraciju... (Takvu hijerarhiju uspostavlja Balzac-teoretičar. Kamo autora *Ljudske komedije* u praksi dovodi njegov umjetnički temperament, drugo je pitanje.)

Proglasiti Balzaca teoretičarem (ili čak naratologom) *ante litteram* nije najuobičajenije. Ali barem za zastranjivanja koja nastaju kao posljedica potrebe za komentiranjem (objašnjenjem) možemo tvrditi da ih je Balzac – iako možda tek naknadno, kao odgovor kritičarima – opravdao i utemeljio.

To utemeljenje možda bismo, s malo zadrške i bez da se pritom usiljeno pozivamo na samog Balzaca, mogli proširiti na digresivnost njegovog stila u cijelosti, dakle i na ona zastranjivanja koja nisu u pravom smislu riječi komentari tumačenja (tako, recimo, pomaci od konkretnog prema općenitom, ili aluzije na druge dijelove *Ljudske komedije*), ili one koji su objašnjenja u najužem smislu (recimo, posezanja u predpriču).

Najprije o preskakanju između općenitog i konkretnog te povezivanju dijelova i cjeline. Uzmemo li u obzir da je po Balzacovom uvjerenju njegova usporedna stvarnost razumljiva samo onima koji poznaju *le plan général*, općeniti plan, takva se didaktična (pa čak i ideološka) funkcija čini očiglednom.

Drukčije je sa zahvatima u vremensku strukturu pripovijesti. Balzacov pripovjedač je izrazito sklon pripovjednim anakronizmima, posebno analepsama (uvidom u predpriču). Takvi skokovi u prošlost (tj. prošlost protagonista) sami po sebi nemaju izraziti didaktički naboj: Balzacove analepse većinom ostaju na ravni priče te se ne dotiču njenog dubljeg (općenitog) značenja. Unatoč tome, neki interpretatori u čestoj pojavnosti takvih digresija kod Balzaca vide odsjaj spisateljeve privrženosti kartezijanskom principu uzroka i posljedice (usp. Allemand, 1965., 179; Evans, 1951., 145; Bertault, 1980., 47; Nykrog, 1965., 117). Prošlost za Balzaca nije samo prošlost, nego je, kako piše G. Poulet, „le royaume de la cause, kraljevstvo uzroka“ (Poulet, 1950., 187).

Dakle, i analepsa, na prvi pogled neutralno zastranjivanje, ima didaktičku funkciju i filozofsko značenje. Ali to značenje nije u njenom sadržaju (kao kod digresije-komentara), nego prvenstveno u njenom (čestom) pojavljivanju. U stvarnosti, često ne znamo uzroke koji su doveli do određenih događaja; u fiktivnoj pripovijesti spisatelj mora „položiti račun“. Ovako piše Balzac kao poduku Eugènu Sueu s kojim se dopisuje o Scottovom romanu *Opat* (*The Abbot*):

U životu svakog smrtnika dogode se stvari kojima nikada neće saznati uzrok. Dakle, kad bismo tražili ono po čemu se stvarna priča najviše razlikuje od izmišljene, utvrdili bismo da je u stvarnoj sve nesigurno i tajnovito, jer razlozi događaja ostaju u tami; autora izmišljene priče obvezuje dužnost da nam događaje na zadovoljavajući način objasni; jednom riječju: o svemu nam mora položiti račun.

Dans la vie elle-même, bien des choses arrivent à chaque mortel, sans qu'il en connaisse jamais la véritable cause ; et si nous cherchions à observer ce qui distingue le plus un récit vrai de celui qui est fictif, nous trouverions que le premier, laissant dans l'obscurité les causes éloignées des événements auxquels il se rapporte, est incertain et mystérieux ; tandis que dans l'autre cas, une partie du devoir de

l'auteur consiste à donner des détails satisfaisants sur la cause des faits qu'il raconte ; en un mot, il est chargé de rendre compte de tout (cit. Laubriet, 1980., 267).

Takva razlika između stvarnosti i fikcije po Balzacu nije nešto loše, ona je odgojna. Spisatelj na nju ne upozorava samo u teoriji, ističe ju i unutar fiktivne pripovijesti, s time da mnoge digresije te napose mnoge analepse uvodi s isprikom, bolje rečeno s objašnjenjem zašto na određenom mjestu treba doći do digresije. Tako već na prvoj strani romana *Propale iluzije*:

U vrijeme kad ova pripovijest počinje, Stanhopova preša i valjci za razdiobu tiskarskog crnila nisu još radili u malim pokrajinskim tiskarama. (...) Proždrljive mehaničke preše bacile su u zaborav taj mehanizam, kojemu dugujemo, uza sve njegove nedostatke, lijepe knjige Elzeviera, Plantina, Alda i Didota, te je potrebno spomenuti te stare sprave koje je Jérôme-Nicolas Séchard volio pretjerano velikom ljubavlju, jer one imaju svoje značenje u ovoj važnoj, maloj pripovijesti (Balzac, 1948., 11).

A l'époque où commence cette histoire, la presse de Stanhope et les rouleaux à distribuer l'encre ne fonctionnaient pas encore dans les petites imprimeries de province. (...) Les dévorantes presses mécaniques ont aujourd'hui si bien fait oublier ce mécanisme, auquel nous devons, malgré ses imperfections, les beaux livres des Elzevier, des Plantin, des Alde et des Didot, qu'il est nécessaire de mentionner les vieux outils auxquels Jérôme-Nicholas Séchard portait une superstitieuse affection ; car ils jouent leur rôle dans cette grande petite histoire (Balzac, 1966., 387).

Nakon četiri stranice, koje najbolje možemo opisati oznakom lančano zastranjivanje, objašnjenje se ponavlja: „Ovdje je možda potrebno nešto reći o poduzeću “ (Ibid., 17). Pri zaključku tiskarskog poglavlja, kad spisatelj ipak od scene prelazi na osobe i njihovu radnju, potreba za posezanjem u predpriču javlja se iznova, čak u zaoštrenom obliku:

ovaj put zahvat u prošlost nije samo „potreban“, nego „toliko potrebniji“ (Ibid., 44; u izvorniku „nécessaire“ in „d’autant plus nécessaire“).

Poglavlje koje slijedi tom objašnjenju, ima naslov *Gospođa de Bargeton*, ali počinje detaljnim predstavljanjem grada Angoulême: njegovog zemljopisnog položaja, povijesti, gospodarskog značenja, socijalne raslojenosti njegovih žitelja. Potom se već vidi da ćemo se ipak okrenuti Madame de Bargeton, iako ćemo si najprije (jer je to potrebno) objasniti zašto gospođa voli umjetnost:

Gospođa de Bargeton voljela je umjetnost i književnost – to je bila luđačka sklonost, manija vrijedna glasnog žaljenja u Angoulêmu. Tu je sklonost potrebno opravdati kad crtamo život ove žene koja je bila stvorena za to da bude slavna, a koju su u tami držale sudbonosne prilike. Njezin je utjecaj odlučio Lucienovu sudbinu (Ibid., 47).

Madame de Bargeton aimait les arts et les lettres, goût extravagant, manie hautement déplorée dans Angoulême, mais qu’il est nécessaire de justifier en esquissant la vie de cette femme née pour être célèbre, maintenue dans l’obscurité par de fatales circonstances, et dont l’influence déterminait la destinée de Lucien (Balzac, 1966., 398).

Već u sljedećem retku spoznajemo kako će nas daleko odvesti ta analiza. Ne samo da ćemo od gospođe spektakularno okrenuti prema gospodinu de Bargetonu (što bi djelomice bilo razumljivo, obzirom da je gospodin nedvojbeno jedna od sudbonosnih okolnosti; kako bismo objasnili gospodinu ljubav prema književnosti i slikarstvu, izgleda da se moramo spustiti duboko prema dolje u gospodino obiteljsko stablo:

Gospodin de Bargeton je bio praunuk nekoga prisežnika iz Bordeauxa, po imenu Miraulta koji je postao plemićem za Luja XIII. zbog duge službe u njega. Za Luja XIV. njegov je sin, koji je sad postao Mirault de Bargeton, bio oficir u kraljevskoj tjelesnoj gardi, i tako se bogato oženio da je za Luja XV. njegov sin naprosto prozvan g. de Bargeton. Ovomu g. de Bargetonu, unuku prisežnika g. Miraulta,

bilo je jako stalo da se vlada kao savršeni plemić te je potratio sva dobra svoje porodice i zaustavio njenu sreću. Dva njegova brata, prastričevi sadašnjeg Bargetona, postadoše opet veletrgovci tako da se Mirault nalaze u trgovini Bordeauxa (Balzac, 1948., 48).

Monsieur de Bargeton était l'arrière-petit fils d'un Jurat de Bordeaux, nommé Mirault, anobli sous Louis XIII par suite d'un long exercice en sa charge. Sous Louis XIV, son fils, devenu Mirault de Bargeton, fut officier dans les Gardes de la Porte, et fit un si grand mariage d'argent, que, sous Louis XV, son fils fut appelé purement et simplement monsieur de Bargeton. Ce monsieur de Bargeton, petit-fils de monsieur Mirault-le-Jurat, tint si fort à se conduire en parfait gentilhomme, qu'il mangea tous les biens de la famille, et en arrêta la fortune. Deux de ses frères, grands-oncles du Bargeton actuel, redevinrent négociants, en sorte qu'il se trouve des Mirault dans le commerce à Bordeaux (Balzac, 1966., 398).

Što god predbacivali Balzacu i njegovom pripovjedaču, ne možemo ga optužiti za površan odnos prema prošlosti.

Ako je u romanu kao što su *Propale iluzije*, u junaka čija je jedina sudbina njihov društveni položaj, takvo bavljenje pedigreeom još i razumljivo, ali ga teže prihvaćamo u djelu kao što je *Pierrette*, roman o sirotoj djevojci koju rođaci kod kojih živi, okrutnim postupcima otjeraju u grob. Sve što bismo zaista trebali za razumijevanje te priče, bio bi podatak da je Pierrette bez roditelja i siromašna. Ali Balzacov pripovjedač, koji ovaj put inače ne tvrdi da je rodovnik *potreban*, *nécessaire*, ljubazno predviđa da ćemo unatoč tome – zahtijevati račun.

Pierrette je patila na mnogo načina. Biste li možda čuli njezinu priču? Ide ovako. Pierrettina majka bila je gospođica Auffray, iz Provanse, polusestra gospođe Rongron, majke današnjih vlasnika kuće. Nakon što se prvi put oženio s osamnaest godina, gospodin Auffray se sa svojih šezdeset devet godina iznova oženio. Iz prvog je braka imao kći jedinicu koja je bila prilično ružna te se u šesnaestoj godini udala

za gostioničara iz Provanse, po imenu Rongron. Iz drugog braka Auffray je imao još jednu kćer, a ona je bila očaravajuća.

Pierrette souffrait de bien des manières. Aussi peut-être voulez-vous son histoire? La voici.

La mère de Pierrette était une demoiselle Auffray, de Provins, sœur consanguine de madame Rogron, mère des possesseurs actuels de cette maison. Marié d'abord à dix-huit ans, monsieur Auffray avait contracté vers soixante-neuf ans un second mariage. De son premier lit, était issue une fille unique assez laide et mariée dès l'âge de seize ans à un aubergiste de Provins nommé Rogron.

De son second lit, le bonhomme Auffray eut encore une fille, mais charmante (Balzac, 1966., 10–11).

Posebnim detaljima Balzac obrađuje i rodovnike Pierrettinih mučitelja, njenog zaručnika te čak i nekoliko sporednih osoba. U genealogiju se upušta sa sve većim žarom. Podaci iz rodovnika i pred-priče nakon nekoliko stranica nisu više samo potrebni, nego su već čak „neophodno potrebni“: *„Il est alors indispensable d'expliquer leurs antécédents et leur caractère. (...) Peut-être est-il nécessaire de dire un mot (...) il est nécessaire de mentionner(...) il est d'autant plus nécessaire d'entrer ici dans quelques explications (...) il est nécessaire de justifier en esquisant (...) il est indispensable d'expliquer (...) – možda je uz to potrebno reći nekoliko riječi (...) treba spomenuti (...) zato je utoliko potrebnije da na ovom mjestu iznesemo obrazloženje (...) moramo opisati te tako opravdati (...) neophodno je potrebno da objasnimo (...)!“* (Ibid., 12–15).

Sva ta opravdanja su opravdanja samo naizgled, samo po obliku. U stvarnosti se radi o pouci: čitatelj treba spoznati koliko je potrebno uvijek propitkivati uzroke.

Ali da zaokrenemo još jednom: didaktički pristup (ustrajno i beskompromisno objašnjavanje) ovdje je važniji od sadržaja. Više nego na kartezijanski princip uzroka i posljedice, ovakve nas rečenice

upozoravaju na neku drugu zakonitost Balzacovog pisanja: na pripovjedačevu apsolutnu vlast i nepobitni autoritet. Zastranjivanje već samo po sebi znači stupnjevanje osjećaja da je pripovjedač s nama (te kao čitatelji imamo punu slobodu). U slučaju digresije koju pripovjedač uvodi s tvrdnjom da je *indispensable*, stupnjevanje auktorijalnosti je dvostruko.

Stav pripovjedača, kakvog si priušti Balzac, među romantičarskim pripovjedačima ne može si priuštiti nitko drugi.

Digresivnost (možda prikladnije: „opravdana digresivnost“) koju smo mogli vidjeti u gornjim odlomcima, u romanima Balzacovih suvremenika inače je prisutna, iako se po sadržaju i funkciji snažno razlikuje od one u *Ljudskoj komediji*. Kad pripovjedač u romantičnom romanu čitatelja upozori na zastranjivanje ili mu se za njega opravda, time mu se uvijek (dodatno) približi, s njim ostvari prisniji, ravnopravniji odnos. Pritom ne mislimo samo na neposredna obraćanja („Reader, I married him.“), kojima pripovjedač u prvom licu ili pripovjedačica tipa Jane Eyre lovi naše suosjećanje i divljenje. Prema čitatelju se u takvim slučajevima ponižavaju i najauktorijalniji od auktorijalnih pripovjedača. Obraćanje može biti snažno didaktički obojeno, može čak biti propovjednički prezrivo, ali ipak implicitno aludira na mogućnost sklapanja savezništva između autora i čitatelja.

Tako na brojnim mjestima u Dickensa (primjer je iz jednog od auktorijalno pripovijedanih poglavlja romana *Pusta kuća*):

Svjetlo je osvijetlilo tamni, zamračeni put. Mrtav!

Mrtav, Vaše veličanstvo. Mrtav, milordi i gospodo. Mrtav, svećenici prave i pogrešne vjere svih stupnjeva. Mrtav, muškarci i žene, rođeni s božjom milosti u srcu. I tako umiru oko nas svakim danom.

The light is come upon the dark benighted way. Dead!

Dead, your Majesty. Dead, my lords and gentlemen. Dead, Right Reverends and Wrong Reverends of every order. Dead, men and women, born with Heavenly compassion in your hearts. And dying thus around us every day (Dickens, 1985., 604).

Tako se čak i *Mag Victor Hugo* trudi da nas riječi njegovog pripovjedača uvjere milom, ne silom. Primjer – moralni portret biskupa Bienvenua – iz 1. i 13. poglavlja prve knjige *Jadnika*:

Sljedeća se pojedinost inače ne tiče prave pozadine onoga o čemu pripovjedamo, mada nije nepotrebno napomenuti glasine i tračeve koje su ga pratile kad je došao u biskupiju, ako ni zbog čega drugog, da barem pokažemo koliko smo detaljni. U životu, a posebno u sudbini ljudi, ono što govore o njima često je jednako važno kao i ono što čine, bilo to pravedno ili nepravedno (Hugo, 1965., 7)

Što se tiče pravovjernosti, ne smijemo mjeriti dubinu gospodina biskupa Digne. Pred takvom dušom možemo samo stajati s poštovanjem. Moramo vjerovati savjesti pravednika na njegovu riječ. Osim toga, ljudi imaju različite prirode, pa priznajemo da je razvoj svih ljepota ljudske vrline moguć čak i u vjeri koja se razlikuje od naše (Ibid., 52).

Quoique ce détail ne touche en aucune manière au fond même de ce que nous avons à raconter, il n'est peut-être pas inutile, ne fût-ce que pour être exact en tout, d'indiquer ici les bruits et les propos qui avaient couru sur son compte au moment où il était arrivé dans le diocèse. Vrai ou faux, ce qu'on dit des hommes tient souvent autant de place dans leur vie et surtout dans leur destinée que ce qu'ils font (Hugo, 1995., 35).

Au point de vue de l'orthodoxie, nous n'avons point à sonder M. l'évêque de Digne. Devant une telle âme, nous ne nous sentons en humeur que de respect. La conscience du juste doit être crue sur parole. D'ailleurs, de certaines natures étant données, nous admettons le développement possible de toutes les beautés de la vertu humaine dans une croyance différente de la nôtre (Ibid., 99).

Usporedit ćemo taj odlomak s karakternom skicom iz Balzacovih *Propalih iluzija*:

Gospođa de Bargeton uzimala bi liru u ruke za svaku sitnicu, ne razlikujući ono što je poetski samo u njezinom osobnom životu od onoga što je općevažeće. Doista postoje osjećaji koje ne razumiju oni oko nje i koje čovjek mora zadržati za sebe. Zalazak sunca je svakako velika pjesma, ali nije li žena smiješna ako ga opisuje uzvišenim riječima ljudima koji poznaju samo materijalne interese? To su užici u kojima se može uživati samo u dvoje, pjesnik s pjesnikom, srce sa srcem. Pogriješila je koristeći beskrajne rečenice ispreplete ne zanosnim riječima, rečenice koje se u žargonu pariških novinara tako pametno nazivaju „kruščićima s maslacem“: jutro za jutrom ih režu svojim pretplatnicima, itekako su teško probavljive, ali ih ipak gutaju. (...) Osim toga, njezin je duh bio uzbuđen kao i njezin jezik. (...) Život je provodila u stalnom divljenju i iscrpljivala se u čudnom preziru. (...) Obožavala je Lorda Byrona, Jeana Jacquesa Rousseaua, sve pjesničke i dramske ličnosti. Imala je suze za svaku nesreću i trube za svaku pobjedu. Suosjećala je s poraženim Napoleonom, suosjećala je s Mehmet Alijem, koji je poklao tlačitelje Egipta. (...) Mnogi su je smatrali bezopasnom luđakinjom; ali jasnom promatraču te bi se stvari sigurno činile kao ruševine divne ljubavi koja se srušila čim je izgrađena, slično ostacima nebeskog Jeruzalema, ukratko, ljubav bez voljenog. I tako je i bilo (Balzac, 1986., 111–112).

Madame de Bargeton prenait la lyre à propos d'une bagatelle, sans distinguer les poésies personnelles des poésies publiques. Il est en effet des sensations inconnues qu'il faut garder pour soi-même. Certes, un coucher de soleil est un grand poème, mais une femme n'est-elle pas ridicule en le dépeignant à grands mots devant des gens matériels ? Il s'y rencontre de ces voluptés qui ne peuvent se savourer qu'à deux, poète à poète, cœur à cœur. Elle avait le défaut d'employer de ces immenses phrases bardées de mots emphatiques, si ingénieusement nommées des tartines dans l'argot du journalisme qui tous les matins en taille à ses abonnés de fort peu digérables, et que néanmoins ils avalent. (...) Son esprit s'enflammait d'ailleurs comme son langage. (...) Elle usait sa vie en de perpétuelles admirations et se

consommait en d'étranges dédains. (...) Elle adorait lord Byron, Jean-Jacques Rousseau, toutes les existences poétiques et dramatiques. Elle avait des larmes pour tous les malheurs et des fanfares pour toutes les victoires. Elle sympathisait avec Napoléon vaincu, elle sympathisait avec Méhémet-Ali massacrant les tyrans de l'Égypte. (...) A beaucoup de personnes, elle paraissait une folle dont la folie était sans danger; mais, certes, à quelque perspicace observateur, ces choses eussent semblé les débris d'un magnifique amour écroulé aussitôt que bâti, les restes d'une Jérusalem céleste, enfin l'amour sans amant. Et c'était vrai (Balzac, 1966., 400).

Stilske i narativne sličnosti između dva teksta svakako postoje. I Hugoov i Balzacov pripovjedač izrazito su skloni izgovaranju sentenci. Hugoove općenite istine su niz, dok se za Balzaca u navedenom odlomku jedna istina proširuje u cijeli snop nepobitnih zaključaka: postoje osjećaji koje čovjek mora zadržati za sebe; zalazak sunca je poetski; žena je smiješna ako pjeva o zalasku sunca materijalistima; neki se užici mogu uživati samo zajedno... Upravo u rečenicama (osobito ako ih analiziramo u kontekstu iz kojeg su istrgnute) jasno se otkrivaju razlike između dva romanopisca. Ne mislimo na goli sadržaj, koji je u Hugoa socijalno-moralizirajući, a u Balzaca mondeno-psihologizirajući. Na umu imamo preplitanje sadržaja i oblika, ideje i pripovjedne tehnike, što čitatelj doživljava kao pripovjedačev odnos prema samom sebi.

Kako pripovijeda Hugoov pripovjedač? Ustrajno i obzirno, s ciljem uvjeravanja. Krutost rečenica uvelike je ublažena narativnim postupcima koji trebaju svjedočiti o tome da je sam implicitni autor do pouke došao tek nakon dugog iskustva, detaljnog promatranja ili dugog promišljanja. U Hugoovoj pripovijesti ima čak i malo narativne samoironije: „ne fût-ce que pour être exact – ako ni zbog čega drugog, barem da pokažemo koliko smo precizni“. Čitajući, dobivamo osjećaj da auktorijalni pripovjedač ograničava svoj autoritet, da nekako obuzdava svoju autoritarnost. Obuzdava ju jer se trudi ne samo

da mu čitatelji *vjeruju*, nego prije svega, da imaju povjerenje u njega. Imamo posla s pedagoškim erosom u najblažem obliku: s učiteljem koji svoje učenike pokušava uzdići na svoju razinu znanja, tolerancije i suosjećanja. I – što više nije izravno povezano s rečenicama ili daktikom, ali nije manje važno – imamo posla s pripovjedačem koji želi emocionalno uplesti čitatelja u priču, nadahnuti ga simpatijom prema pozitivnom i mržnjom prema negativnom junaku.

U Balzaca je drukčije. Za njega rečenica nije zaključak analize ili argumentacije, to je argument, izrečen s visine koja će zauvijek ostati nedostupna čitatelju. Balzacov implicitni autor nije samo poboljšana verzija stvarne osobe, on je poboljšana verzija do krajnosti i dalje. I ta krajnost u Balzaca nije ono što bi bila u Hugoa. Implicitni autor *Ljudske komedije* ne polemizira, nego nam otkriva svijet u kojem za njega nema (i nikada nije bilo!) neriješenih pitanja. Ako želi, čitatelj se može poistovjetiti s „proncljivim promatračem, *quelque perspicace observateur*“ koji bi ispod grotesknosti Mme de Bargeton mogao razaznati znakove da je dama stvorena za veće stvari. Pripovjedač, zanemarujući čitateljevu sposobnost percepcije, izreći će konačni sud: „I tako je bilo.“ U još vjernijem prijevodu: „I to je bilo istinito. – *Et c'était vrai.*“

Pokušava li Balzacov pripovjedač u čitatelju pobuditi suosjećanje prema književnom junaku? Gospođa de Bargeton zapravo je negativna junakinja, žena koja izravno ili neizravno šteti svim dobrim likovima u knjizi. Ipak, pripovjedač nas također upozorava na njezinu potencijalnu veličinu. S kojom svrhom? Da relativizira njezinu krivnju? Uostalom, nigdje nema ni riječi o krivnji, cijelo vrijeme čitamo samo o uzrocima. Slično tome, u slučaju pozitivnijih junaka, poput Luciena de Rubempréa, čiju slabost Balzac objašnjava njegovim polu-plemičkim porijeklom, ili Davida Sécharda, čiji poslovni neuspjeh također ima „dublje uzroke“. Balzacov pripovjedač nas uči da razumijemo, ali to razumijevanje ima malo zajedničkog sa suosjećanjem. Ili barem: malo zajedničkog s aktivnim suosjećanjem koje od nas zahtijevaju pripovjedači Dickensa i Hugoa.

Ako nema suosjećanja, postoji li i nedostatak ljubavi? Odgovor na ovo pitanje ovisi o tome kakvu ljubav imamo na umu. Pripovjedač *Ljudske komedije* prema svijetu gaji sklonost, i njegova nam se snaga pokazuje i kroz bezbrojne digresije (i kroz neumorno traženje razloga za uvijek nove). Ali unatoč njegovoj neumornosti, to je u biti pasivan stav, *voajerizam* u svom najekstremnijem obliku: vrhunac tog stava je užitek gledanja.

Želja za nesmetanim promatranjem sa sobom nosi snažan otpor pristranosti. Taj otpor je – u najboljim trenucima *Ljudske komedije*, na primjer, u trenutku kada pripovjedač zaključuje portret Madame de Bargeton briljantnim „*Et c'était vrai.*“ – oblikovan u plemenitu nepristranost. Iz ideje da se svijet može shvatiti samo kao cjelina, istinski se rađa dublji, jasniji pogled na stvarnost. Iz tog jasnijeg pogleda, konačno i svojevrсна pravda.

Tako u najboljim trenucima. Na lošim mjestima, Balzacov *voajer* može biti izuzetno grub i neosjetljiv. Ali ta loša mjesta su obično i *lieux communs*, ponavljanje onoga što je uvežbano tisuću puta. Kao da je pisac, u stisci s vremenom ili idejama (najvjerojatnije oboje), koristio provjereni recept, ali je, ne znajući točnu tajnu svog uspjeha, zaboravio mali, ali bitan sastojak. Na primjer, u bezbrojnim, dosadno ponavljajućim opisima starih djevoja:

Postoji li uopće išta strašnije od ružne stare djevice, kad se jutrom pojavi na prozoru? Od svih grotesknih prizora koji usrećuju putnika po našim gradićima, ovaj je sigurno najodvratniji. Previše ružan, previše odvratan da bi mu se smijali.

Y a-t-il rien de plus horrible à voir que la matinale apparition d'une vieille fille laide à sa fenêtre ? De tous les spectacles grotesques qui font la joie des voyageurs quand ils traversent les petites villes, n'est-ce pas le plus déplaisant? il est trop triste, trop repoussant pour qu'on en rie (Balzac, 1966., 9).

Takvi i slični primjeri daju nam naslutiti da je Balzacova pravednost, o kojoj smo raspravljali u gornjim redcima, više spontana nego naučena: kad bi bila naučena, bila bi principijelnija. Balzac se, kako smo utvrdili, razlikuje od romantičara po svom stavu prema čitatelju, posebno po dubljoj prirodi svoje didaktičnosti. Razlikuje se od prosvjetiteljskih romanopisaca (osim možda Diderota) po stavu prema sebi kao piscu – ili barem po stavu prema implicitnom autoru, koji je njegovo drugo ja. O Balzacovom humoru se još uvijek može raspravljati, ali potpuna odsutnost narativne samoironije u *Ljudskoj komediji* nepobitna je činjenica. Ta odsutnost je tim uočljivija jer Balzac cijelo vrijeme inzistira na elementima prosvjetiteljske narativne tehnike, posebno na pripovjedačevoj apsolutnoj „slobodi kretanja“ kroz fiktivni prostor i vrijeme. Sloboda je prosvjetiteljstvo, a motivi kretanja u Balzaca često su (ne uvijek) emocionalne ili senzualne (tj. ne racionalne) prirode. Balzac tako ostaje na pola puta između ta dva književnopovijesna razdoblja, a upravo to mu omogućuje da slijedi vlastiti put do kraja: s digresijom – ali bez ironije – do neupitnog pripovjedačkog autoriteta.

Kada Balzac, u karakterističnoj jednini, koja često prelazi u ja („*pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier ...*“), govori o zakonima koji vežu spisatelja, teško je zamisliti da bi se studenti okupili oko njegovog stola ili fotelje i posvetili mu antologiju u znak zahvalnosti. Balzac teži drugačijoj vrsti učitelja. Objašnjavanje pravila književnog zanata nije mu dovoljno, kao što mu nije dovoljno širiti ovu ili onu društvenu doktrinu. Samo najveći duhovi sposobni su ispuniti zadatke koje autor *Ljudske komedije* postavlja pred Spisatelja u svojoj viziji. Ili bolje rečeno: samo će ih sam Balzac ostvariti, pa čak i on tek kada njegovo djelo bude završeno.

Istina je da se Balzac, sa svojim izrazitim didaktičnošću i iznimnom auktorijalnošću pripovjednog stila, lijepo uklapa u književnopovijesni okvir. Mnoge težnje romanopisaca prve polovice 19. stoljeća također su njegove: želja za podizanjem ugleda romanesknog

žanra, težnja za ugledom spisateljske profesije, a u manjoj mjeri i politički i propagandni naponi. Međutim, Balzacova vizija, iako u svojim osnovnim crtama odgovara ideji koju epoha ima o romanu i spisateljevoj misiji, istovremeno toliko nadrašta tu ideju da je teško govoriti o skladnosti. I ne samo da je nadrašta, nego se od nje u konačnici i odvaja. Implicitni pripovjedač *Ljudske komedije* objašnjava nam svijet u cijelosti: pritom sva druga objašnjenja postaju suvišna. Balzacova didaktičnost nije samo ekstremna, već prije svega izrazito individualna.

6 Balzac i Stendhal

Erich Auerbach ih naziva prvim velikim realistima 19. stoljeća i pripisuje im prodor realističkog miješanja stilova (usp. Auerbach, 1982, 437). Auerbach, kao što znamo, ima specifičnu perspektivu, usredotočujući se na razvoj književnog realizma u skladu sa svojom definicijom *prikazane stvarnosti*. U općenitijim književnopovijesnim pregledima rijetko ćemo naići na tako blisku vezu između Balzaca i Stendhala. Ako ih i spominjemo u parovima, to je obično zbog njihovih dubokih razlika, koje su izoštrene do ilustrativnog kontrasta. U novije vrijeme, negdje od 1950-ih, kada je André Gide konačno Stendhalu izborio status klasika, usporedbe se često očituju na Balzacovu štetu. Za to postoji banalan motiv (uz teže razloge): književna povijest voli „ispravljati nepravde“: Balzac je bio velik u očima svog vremena, neka Stendhal bude velik danas. (Po analogiji: suvremenici su cijenili romane Victora Hugoa, danas znamo da je Balzac pisao bolje – i još romantičnije – romane.) U svakom slučaju, čini se da Balzac i Stendhal imaju svaki svoju skupinu obožavatelja, čak i među neprofesionalnim čitateljima. Sigurno svaki od njih ima svoju klišeiziranu sliku: Balzac je zadihani grozničavi čovjek koji u svjetlu monarhije i katoličke vjere neprestano i bez oklijevanja gomila megalomansku romanesknu strukturu; Stendhal je pomalo ogorčeni skeptik koji s ironične distance, *for the happy few*, lako i spontano ispisuje psihološke analize.

Moguće je – u svakoj karikaturi ima istine. Ali uostalom: za Stendhala se tvrdi da je napisao (dijelom diktirao) *Parmski kartuzijanski samostan* za pedeset i dva dana. Je li taj tempo doista toliko drugačiji, toliko manje „lud“ od Balzacovog? I zaslužuje li roman, čiji je najpoznatiji, u najvećoj mjeri antologijski dio opis bitke očima vojnika (osobna naracija *ante litteram*), doista reputaciju ironijski distancirane književnosti?

Koji autor ima veću distancu od svojih priča i junaka, koji je pripovjedač dublje uključen u svoje priče?

Balzacova distanca od književnih likova vidljiva je od najranije, najromantičnije, do najnovije, najrealističnije naracije. Međutim, to nije kultivirana ironična distanca, kakvu nalazimo u Stendhala, a koja je, kako ističe P. Barbéris, zapravo odraz spisateljeva emocionalnog odnosa prema junaku. Za Stendhala, Barbéris pomalo shematski primjećuje, bitne su individue, za Balzaca su to problemi (usp. Barbéris, 1971., 1143).

Notre héros était fort peu héros en ce moment. Naš junak je u tom trenutku bio u vrlo maloj mjeri junak. Pripovjedačev komentar iz opisa bitke kod Waterlooa vjerojatno je najpoznatiji primjer Stendhalove ironije. U ruganju ima više od zrnca nježnosti. Waterloo sretno završava za našeg junaka, kantinerka odvođi ga s bojnog polja u kolima i sažali se nad njim zbog njegove dječjačke ljepote. Ljepota koja ga čini – ovdje se humor iznenađujuće pretvara u osobni trijumf – nepobjedivim.

Balzacova se nepristranost sastoji u tome da uvelike isključuje ironiju i dvosmislenost. (Odsutnost finijih oblika humora jedan je od najčešće navođenih nedostataka koji je kritičare naveo da Balzaca rangiraju ispod Stendhala.) Ostavljajući po strani Balzacovu osobnost i ograničavajući se na književnost, možemo prihvatiti oznaku kojom P. Barbéris opisuje Balzacov opus u cjelini: „Dominantan dojam koji ostavlja njegovo djelo dojam je zrelosti“ (Ibid.). Sa svim svojim nedosljednostima i naivnostima, sa svim svojim padovima u trivijalnost i svim svojim bjegovima u svijet fantazije, osnovni ton *Ljudske komedije* doista je zrelost, u dobrom i lošem smislu. Kad razmislimo o lošem značenju, čini nam se da je Balzac pisac bez mladenačkih djela: ne u tolikoj mjeri zato što je poricao svoje prve romane, koliko zato što je od mladosti bio staromodno nemilosrdan: ni Raphaël Valentin, ni mladi i djevojački lijepi Lucien de Rubempré, ne izazivaju njegove simpatije.

Balzac također projicira svoje želje i sklonosti u svoje likove: ali koliko drugačije od Stendhala, s koliko manje introspekcije! „Stendhalova znatiželja počinje od njega samog“, piše Albert Béguin, koji ovdje vidi granicu Stendhalove poznate lucidnosti (Béguin, 1965., 34). Ali nije li možda suprotno? Nisu li Stendhalove slike jasne upravo zato što imaju zrcalo kao pozadinu jer, primjerice, sanjarenje o tome kako je biti lijep, proizlazi iz nemilosrdne spoznaje da Henry Beyle nije lijep? Balzacovi mladići doista proživljavaju određene teškoće koje nam svojom banalnošću daju do znanja da su dijelovi autobiografije: problemi s garderobom, kronični nedostatak elegantnih cipela, prsluka i, prije svega, čistih rukavica. Ali ako se nikada ne zapitamo u kojoj mjeri Stendhal odobrava Juliana Sorela i Fabrizia del Donga, moramo često postavljati to pitanje kada se bavimo Rastignacom: divi li mu se Balzac, odobrava li njegovu ambiciju? Istina je da Rastignac utjelovljuje Balzacov ideal štednje vitalne energije: u tom smislu on nesumnjivo predstavlja pozitivnu suprotnost Luciena de Rubempréa, koji se previše žestoko bori protiv života i stoga se prerano iscrpljuje. (Usput, Lucien je u svojoj sudbini tipičan stendhalovski junak.) Ali dok pratimo Rastignacov trijumfalni put, neprestance smo svjesni relativnosti njegova uspjeha. *Otac Goriot* istovremeno je roman o usponu i padu. Balzac nam sasvim nedvosmisleno pokazuje da je Rastignac, odlučivši se za uspješnu karijeru žigola, „odabrao gori dio“. Poput nevjernog zaručnika Eugénie Grandet, Rastignac, nevjeran svojoj prvoj, čistoj ljubavi, ne samo da rasipa svoju nevinost i iluzije, već – krajnja ironija – i ogromno bogatstvo koje je mogao steći brakom. Rastignac stoga nije ni Balzacov portret u mladosti, ni mladić kakav bi Balzac želio biti: on je fenomen, tip, model. Stendhalov Julien Sorel se porotnicima, koji će ga osuditi na smrt, predstavlja kao jedan od mnogih, pripadnik nepravедno zapuštene društvene klase. Provokativnost (i književna učinkovitost) njegove izvedbe, međutim, leži u njegovom izrazito oštrom individualizmu: vi u meni vidite jednog od mnogih, ali u stvarnosti ja sam Ja, objavljuje Julien

Sorel. (Stilska razlika odraz je suštinske razlike: Rastignac zaključuje svoje prvo životno iskustvo rečenicom izgovorenom kroz zube: „A sad je na nas dvoje red! – *A nous deux maintenant!*“ Julien Sorel se oprašta u opernom stilu, arijom.)

Ovaj veliki čovjek nije bio ni pjesnik ni pisac – ali je ipak bio velik. Divim mu se mnogo manje nego nekada jer sve više žudim za savršenstvom. Ali možda sam ja taj koji griješi.

Ce grand homme n'était ni un poète, ni un écrivain, ce qui ne l'empêchait pas d'être un grand homme. Je l'admire maintenant beaucoup moins qu'autrefois, étant de plus en plus affamé de la perfection, mais c'est peut-être moi qui ai tort (Flaubert, 1998., 684).

Tako je tvrdio Flaubert u pismu Maupassantu, kao odgovor na Maupassantov članak o Balzacu, koji je (čak i prije nego što ga je pročitao) smatrao „prekratkim obzirom na sadržaj, *trop court, vu la matière*“ (Ibid., 683). Flaubert, koji je u mladosti izrazito cijenio Balzaca, u kasnijim godinama naglašavao je (samo) njegov osjećaj za opažanje: sposobnost koja je „od sporedne važnosti, *une qualité seconde*“ u književnosti, ali koja ipak Balzacove romane dovodi visoko iznad Hugoovih *Jadnika*. Oštra kritika Hugoovog prikaza: „Osjećaj zapažanja je od sekundarne važnosti u književnosti, ali suvremenik Balzaca i Dickens ne bi smio dopustiti slikanje tako iskrivljenih opisa društva.“ (Ibid., 419).

Ostarijeli Flaubert – onaj koji je pisao Maupassantu – bio je, kako možemo pročitati između redaka, već zaokupljen svojim mjestom u književnoj povijesti, pitanjem jesu li „u krivu“ on ili Balzac

Ako su bili u krivu, obojica su bili u krivu. Balzac možda nije živio i patio za formalnom ljepotom, niti je težio savršenom skladu između forme i sadržaja. Ali to što je živio i umro za svoje djelo je, koliko god patetično zvučalo, nepobitna istina. U istoj mjeri, pa čak i većoj nego što *Ljudska komedija* predstavlja paralelan i istovremeno stvarniji svijet od stvarnog, umjetnost za Balzaca predstavlja paralelan

i istovremeno stvarniji život od stvarnog. Umjetnost, pisanje kao proces – ne možda umjetničko djelo kao zamjensko, uzbudljivije postojanje. Vrlo jednostavno: Balzac „stvarno živi“ za svojim radnim stolom; Stendhal „živi“ kao Julien, Fabrice i, na kraju, *last but not least*, grof Mosca.

Usporedba Balzaca i Stendhala, kao polazište za ocjenjivanje, stoga nas ne vodi puno dalje od zaključka da svaki ima svoje snage i slabosti (a mi, čitatelji, biramo prema vlastitom temperamentu). Analiza afiniteta i razlika između dvojice pisaca čini se zanimljivom zbog onoga što je svaki od njih rekao o sebi u dijalogu. Jednostavnije rečeno: iz Balzacove studije o *Parmskom kartuzijanskom samostanu* mnogo saznajemo o Balzacu. Iz Stendhalovih prilično općenitih odavanja počasti Balzacu možemo posebno razaznati Stendhalov književni ukus.

Pisac (i pripovjedač) *Ljudske komedije* je autokrat. Ali unutar svijeta romana, čak i ako Balzacovog pripovjedača smatramo književnom osobom u punom smislu, odnosno likom s karakterom i uvjerenjem, ova oznaka se prvenstveno odnosi na narativnu tehniku, laički rečeno, na način pripovijedanja, a manje na sadržaj i moguću poruku. Balzacova (narratorova) didaktičnost ima dogmatski učinak najviše na mikro razini, s pojedinačnim sudovima i objašnjenjima; kao cjelina održava jedan element neopozivosti: sveprisutnost. Pripovjedač *Ljudske komedije* stalno je prisutan u tekstu, ali na razini ciklusa, a ponajviše na razini pojedinačnog romana, njegov ideološki sustav se rastvara. Točnije, nikada zapravo nije postojao ideološki sustav koji bi podržavao ogromnu narativnu strukturu.

Slična dualnost može se primijetiti u vremenskoj strukturi *Ljudske komedije*. Balzac, koji je cijenio koncepte poput ere, suvremenosti, generacije, povijesti, napisao je ciklus (dramu s nekoliko tisuća likova) napamet, bez ikakvih značajnih bilješki. Istovremeno – kao da ne samo da može vidjeti svoje izvanredne likove (*personnages saillants*), već i imati pristup arhivima s njihovim dokumentima – počinio je zanemariv broj kronoloških pogrešaka. I još jedan obrat: u paralelnom

svijetu, koji je poznavao s arhivskom preciznošću, kretao se slobodno i živahno poput tračara. „Osnovni mehanizam procesa vraćanja osoba zapravo je mehanizam klevete. – *Raméné à son mécanisme le plus rudimentaire, le retour des personnages, c'est le commérage*“, napisao je F. Marceau (Marceau, 1986., 20): proces vraćanja osoba, Balzacov veliki izum, u biti funkcionira na principu klevete. Istina, dodali bismo – a postoji li prirodni narativna tehnika?

Balzac i njegov pripovjedač oslanjaju i pozivaju se na autoritete koji im zapravo ne trebaju, pa im stoga nije potrebna ni dosljednost. Balzac, kako primjećuje H. Evans, „nije se bojao proturječja“ (Evans, 1951., 24). Da malo pretjeramo: jedina ideološka konstanta Balzacove proze zapravo je narativni apsolutizam. Vladar *Ljudske komedije* velikodušno prihvaća drugo (ili treće) mišljenje – pod uvjetom da ga može prisvojiti u narativno-tehničkom smislu.

Podjednako apsolutist i podjednako liberalan, uvijek strastveno uvjeren u svoju ispravnost, Balzac je također čitatelj i književni kritičar: „Svaka genijalnost je intuicija. – *Le génie en toute chose est une intuition*“ (Balzac, 1966b, 282). Ova ideja, koju Balzacov pripovjedač iznosi u *Sjaju i bijedi kurtizana*, vrlo je sporo dobivala na značaju u francuskoj književnoj znanosti: čak ju je Marcel Proust podcrtavao živim polemikama u svojim esejima Protiv Sainte-Beuvea.

U ovom djelu, Proust se, između ostalog, obvezao braniti Balzaca, kojeg su i Sainte-Beuve i kasnije Lanson proglasili vulgarnim i nefrancuskim autorom. Sainte-Beuvova pogreška, po Proustovom mišljenju, leži u ekstremnom biografizmu: slavni kritičar nije razumio razliku između stvarne osobe i pisca, nije znao razlikovati biografiju od književnog djela. Ali s Balzacom, kako Proust pokazuje u briljantnom obratu, događa se nešto drugo: biografska metoda zapravo grize vlastiti rep. Proust se ne protivi sudu da je autor *Ljudske komedije* vulgaran. Istina je: „Balzac smješta trijumfe života na potpuno isto tlo kao i književne – *Balzac met tout à fait sur le même plan les triomphes de la vie et de la littérature*“ (Proust, 1954., 189), odnosno

on sam ne razlikuje život i umjetnost. Ali upravo ovdje, u zamagljivanju granice između stvarnosti i fikcije, u potpunom nedostatku bilo kakvog držanja (Balzac čovjek je isti kao i Balzac spisatelj), kako Proust vjeruje, možda leži izvor njegove umjetničke moći: „(...) upravo iz te vulgarnosti možda proizlazi snaga nekih njegovih prikaza – (...) *cette vulgarité même est peut-être la cause de la force de certaines de ses peintures*“ (Ibid, 190).

Sainte-Beuve imao je još manje poštovanja prema autoru *Parmskog kartuzijanskog samostana* nego prema Balzacu.

Kad god bi Beyle imao ideju, brzo bi zgrabio komad papira i pisao. Nije ga zanimalo što će drugi reći o njegovom pisanju, nikada nije molio za pohvalu: u tome je bio pravi gospodin. Njegovi romani, takvi kakvi jesu, nisu vulgarni. (...) Kad je bio mlad, stekao je određeni ugled na dvorskim plesovima zbog svojih lijepih nogu (što se u to vrijeme primjećivalo). Bio je ponosan na svoje male, fine ruke. U posljednjim godinama života dobio je na težini i patio od posljedica moždanog udara, ali je uvijek pokušavao sakriti znakove svog fizičkog propadanja čak i od prijatelja.

Toutes les fois que Beyle a eu une idée, il a donc pris un morceau de papier, et il a écrit, sans s'inquiéter du qu'en dira-t-on, et sans jamais mendier d'éloges : un vrai galant homme en cela. Ses romans sont ce qu'ils peuvent, mais ils ne sont pas vulgaires. (...) Jeune, il avait eu un certain renom dans les bals de la cour pour la beauté de sa jambe, ce qu'on remarquait alors. Il avait la main petite et fine, dont il était fier. Il devint lourd et apoplectique dans ses dernières années, mais il était fort soigneux de dissimuler, même à ses amis, les indices de la décadence (Sainte Beuve, 1992., 336–7).

Odlomak (koji zapravo uopće nije smiješan, s obzirom na to da ga je napisao najugledniji francuski književni kritičar 19. stoljeća) pomaže nam razumjeti Stendhalovo iznenađenje, emocije i zahvalnost pri čitanju Balzacovog oduševljenog prikaza o *Parmskom kartuzijanskom*

samostanu, objavljenog 1840. godine u *Revue parisienne*. Autor *Ljudske komedije* još nije uživao pohvale od svih, ali je već u to vrijeme bio slavni spisatelj. Stendhal je u očima svojih suvremenika bio beznačajan autor, stariji pratitelj romantične škole, kojeg su čak i prijatelji smatrali diletantom. Njegov intelektualni ugled, ako ga je uopće bilo, temeljio se na njegovim spisima o talijanskoj glazbi i likovnoj umjetnosti. (Stendhalovska ironija: na tekstovima koji su uglavnom bili prijevodni-plagijati talijanskih priručnika i turističkih vodiča.) *Parmski kartuzijanski samostan* stoga nipošto nije djelo na koje bi se Balzac pozivao, u skladu sa svojom uobičajenom navikom citiranja poznatih velikana. Stendhal nije bio referenca za Balzaca, niti je bio posebno ugledna društvena osoba.

Biografska bilješka. Poznanstvo koje je započelo Balzacovim članom i nastavilo se kratkom korespondencijom između dvojice pisaca, nikada se nije razvilo u blisko prijateljstvo. To je vjerojatno bilo prvenstveno zbog Stendhalovih dugih poslovnih odsutnosti iz Pariza, ali i zbog razlike u godinama, temperamentu i ideološkoj orijentaciji. Paradoksalno ali istinito: veliki ironičar Stendhal shvaćao je ateizam, materijalizam, bonapartizam (pa čak i beylizam) mnogo ozbiljnije nego što je Balzac shvaćao odanost monarhiji i Katoličkoj crkvi.

Od biografije natrag u književnost.

Uvjerena u svjetlu kojih je pisao (a da nikada nije upotrijebio taj uzvišeni izraz), Stendhal je izrazio i ilustrirao u svojim romanima s velikom dosljednošću, čak i sustavno. (Postoje četiri vrste ljubavi, kaže Stendhal. – Među ljudima lavica nije nužno udana za lava, kaže Balzac. Koji je dogmatičniji, koji je duhovitiji?) Stendhalov stilski uzor bio je Napoleonov zakonik, iz kojeg je imao običaj pročitati članak ili dva prije nego što bi, kako bi rekao Sainte-Beuve, „zgrabio komad papira i pisao“. Njegov stil danas ima učinak osvježavajuće neumjetničkog, modernog. No je li taj dojam doista rezultat Stendhalove diletantske spontanosti ili je možda riječ o vječnoj modernosti

klasičnog? Jesu li u realističkog Balzaca upravo romantični stilski elementi postali najzastarjeliji?

Nijedan od njih nije volio književne škole.

Osim naznaka da je Balzac imao književno kritičku intuiciju, u raspravi o *Parmskom kartuzijanskom samostanu* možemo pronaći i dokaze da je kao umjetnik bio potpuni individualist. Istina je da u romanu *Propale iluzije* pisac Daniel d'Arthez, po mišljenju većine književnih povjesničara svojevrtni Balzacov alter ego, zauzima poziciju učitelja i daje svom mlađem, osrednje talentiranom kolegi neke savjete, kojima je dodijeljen naslov „d'Arthezov književni program“. Ali ovaj naslov zavarava iz najmanje dva razloga. Prvo: u dijelu teksta gdje se zapravo radi o prijateljskoj lekciji, upute su izrazito tehničke prirode. I drugo: na mjestu na kojem d'Arthezov savjet prelazi razinu tehničkih uputa, iz njih nestaje svaka dijaloškost: briljantni d'Arthez govori o sebi i za sebe, ne za učenika.

Autor *Ljudske komedije* nije imao učenika, njegov program, ukoliko je uopće postojao, primjenjivao se samo i jedino na njega. To je jednako jasno izraženo u Balzacovom stavu prema Stendhalu kao i u d'Arthezovom stavu prema Lucienu de Rubempréu. S važnom razlikom, koja samo povećava ilustrativnost slučaja: Balzac ne tretira Stendhala kao slabijeg, već kao drugačijeg od sebe.

Kartuzijanski samostan je velika i lijepa knjiga. Kažem vam ovo bez želje da vam laskam, bez ikakve zavisti jer ja sam ne bih bio sposoban napisati takvu knjigu, ali možemo bez zadrške pohvaliti ono što ne pripada našem žanru. Slikam freske, vi ste klesali talijanske kipove. (...) Moj entuzijazam je apsolutan i iskren.

La Chartreuse est un grand et beau livre. Je vous le dis sans flatterie, sans envie, car je serais incapable de le faire et l'on peut louer franchement ce qui n'est pas de notre métier. Je fais une fresque et vous avez fait des statues italiennes. (...) Mon éloge est absolu, sincère (cit. Delattre, 1961., 364).

Iako ga opis bitke kod Waterlooa ispunjava zavišću, Balzac (za razliku od Tolstoja koji je internalizirao Stendhalovu tehniku i prilagodio je vlastitim potrebama) ga ne odlučuje oponašati jer se ne osjeća sposobnim za to:

Da, vaš opis bitke ispunio me zavišću: veličanstven, istinit, upravo onakav kakav sam želio za *Prizore iz vojničkog života*, najteži dio svog opusa. Otvoreno vam kažem: ovaj odlomak me fascinirao, rastužio, doveo do očaja.

Oui, j'ai été saisi d'un accès de jalousie, à cette superbe et vraie description de la bataille que je rêvais pour les *Scènes de la vie militaire*, la plus difficile partie de mon œuvre ; et ce morceau m'a ravi, chagriné, désespéré. Je vous le dis naïvement (Ibid., 365).

Pod pojmom talijanski kipovi, Balzac vjerojatno prvenstveno misli na psihološku profinjenost („skulpturalnost“) Stendhalovih likova, posebno lika Sanseverine, koja za njega savršeno utjelovljuje princip žene kao bića strasti.

Za ženu, svemir su ljestve kojima se penje do svoje strasti. Zato je žena u tome ljepša i veličanstvenija od muškarca. Žena je strast, muškarac je djelovanje. Da nije tako, muškarac ne bi obožavao ženu.

Pour la femme, l'univers est le marche-pied de sa passion. Aussi la femme est-elle plus belle et plus grande que l'homme en ceci. La Femme est la Passion, l'Homme est l'Action. Si ce n'était pas ainsi, l'Homme n'adorerait pas la Femme (Balzac, 1949., 1184).

Ovdje nam se ponovno pruža paralela s d'Arthezovim književnim programom, usporedba s Walterom Scottom koja je iznimno laskava za Stendhala. Scottovim glavnim grijehom očituje se upravo neuvjerljivost njegovih ženskih likova: činjenica koju d'Arthez-Balzac povezuje s protestantskim licemjermem.

Walter Scott je bez strasti, on je ne poznaje ili je ne smije upotrijebiti zbog licemjernih običaja svoje zemlje. Za njega je žena utjelovljena

dužnost. Osim rijetkih izuzetaka, njegove su junakinje apsolutno sve iste, on za njih, kako slikari kažu, ima samo jedan model. (...) Žena unosi nered u društvo svojom strašću. Strast ima bezbroj stupnjeva. Opisujte dakle strasti, pa ćete imati neizmjenjnih izvora, kojih se lišio ovaj veliki genij da bi ga čitale sve obitelji prividno krepodne Engleske. U Francuskoj ćete naći čarobnih pogrešaka i sjajnih običaja katolicizma kako biste ih suprotstavili mračnim figurama kalvinizma za vrijeme najstrastvenijeg odsjeka naše povijesti (Balzac, 1948., 254).

Walter Scott est sans passion, il l'ignore, ou peut-être lui était-elle interdite par les mœurs hypocrites de son pays. Pour lui, la femme est le devoir incarné. A de rares exceptions près, ses héroïnes sont absolument les mêmes, il n'a eu pour elles qu'un seul poncif, selon l'expression des peintres. (...) La femme porte le désordre dans la société par la passion. La passion a des accidents infinis. Peignez donc les passions, vous aurez les ressources immenses dont s'est privé ce grand génie pour être lu dans les familles de la prude Angleterre. En France, vous trouverez les fautes charmantes et les mœurs brillantes du catholicisme à opposer aux sombres figures du calvinisme pendant la période la plus passionnée de notre histoire (Balzac, 1966., 458).

„Les femmes de ce type sont en très petit nombre – žena ovog tipa vrlo je malo“, piše Balzac o liku Sanseverine (Balzac, 1949., 1158). To je neobičan kompliment od pisca koji u psihološke portrete svojih heroína voli uključivati izraz „jedna od tih žena“. Balzac, koji svoja psihološka zapažanja temelji na kvantitativnosti, suočava se s umjetničkim postupkom u Stendhala koji mu je kao piscu potpuno stran. Ipak, kao kritičar, on ga ne prezire, već mu se divi.

Od navedenih pohvala, u još većoj mjeri iznenađuju neke od kritičkih primjedbi koje Balzac ipak upućuje autoru *Parmskog kartuzijanskog samostana* – uz uvjet da je knjiga, u njegovim očima, savršena, moglo bi je se učiniti pristupačnijom običnim čitateljima. Naime, Balzac (isti onaj čiji su se romani smatrali i još se uvijek smatraju uzornim primjerom kompozicijske neravnoteže!) kritizira Stendhala

da je *Parmski kartuzijanski samostan* kompozicijski neuravnotežen. Za Balzaca je prava junakinja knjige vojvotkinja Sanseverina. Ljubavna priča između Fabrizija del Donga i Clelije Conti je, po njegovom mišljenju, samo nepotreban dodatak koji uništava skladnu strukturu romana. Iznad svega, Balzac smatra da su uvodna poglavlja preopširna i da bi čitatelju trebalo dopustiti da brže uđe u srž priče. Stoga savjetuje Stendhalu da izostavi opis Milana na početku knjige i umjesto toga počne s bitkom kod Waterlooa, a zatim retrospektivno opiše junakovo djetinjstvo. U drugom od tri pisma Stendhalu, ide još dalje sa svojim savjetom nego u kasnijem članku:

Počinili ste tešku grešku smjestivši radnju u Parmu; bilo bi bolje da niste imenovali ni zemlju ni grad. (...) Neka sve bude neodređeno kao stvarnost, i postat će istina; ali ako kažeš Parma, nitko to neće prihvatiti.

Vous avez commis une faute immense en posant Parme ; il fallait ne nommer ni l'État, ni la ville. (...) Laissez tout indéci, comme réalité, tout devient réel ; en disant Parme, aucun esprit ne donne son consentement (cit. Delattre, 1961., 373).

Prema nekim autorima (usp. Delattre, 1961., 372.), ove zapanjujuće upute svjedoče prije svega o Balzacovom klasicističkom književnom ukusu. Sasvim je moguće da je Balzac, u ulozi kritičara, u drugog pisca primijetio pogreške (ili „pogreške“) koje nije vidio u sebi. Ali to sigurno nije jedina stvar. Čak i ako vjerujemo da su Balzacova kršenja pravila romaneskne kompozicije uvijek slučajna i spontana (tvrdnja koja je sama po sebi pretjerana i temelji se na zastarjeloj teoriji o Balzacu kao „instinktivnom“ umjetniku⁴), ipak moramo uzeti u obzir činjenicu da je Balzac također teoretski opravdavao slobode koje je dopustio ili u koje je bio uvučen svojim temperamentom,

4 Toj se tezi odlučno suprotstavlja A. Béguin, iako nam ističe „poetičnu“ stranu Balzacove umjetnosti (usp. Béguin, 1965., 48-50). Još je oštrije R. Fernandez, za kojeg je Balzac primjer mislećeg, a nikako instinktivnog umjetnika.

barem naknadno, suočen s kritičarima. Umjesto svojevrsne poluslje-poće, Balzacov stav prema Stendhalu čini se objašnjenim pomoću Balzacove tipologije, o kojoj smo već raspravljali. Balzac se, kao što znamo, postavlja na vrh takozvanog književnog eklekticizma; Stendhal je, prema toj klasifikaciji, na čelu autora koji pišu *književnost ideja* (*la littérature des idées*). Barem u mjeri u kojoj se Balzacova klasifikacija tiče stilskih pitanja, u njoj možemo pronaći teorijsku potvrdu za riječi koje Balzac piše sa svom izravnošću u ranije citiranom pismu: on i Stendhal jednostavno ne pripadaju istom žanru.

U kritici Stendhalovog *Parmskog kartuzijanskog samostana* možda možemo vidjeti još jedan dokaz Balzacovog apsolutnog umjetničkog egocentrizma, uzdignutog na razinu teorije. Duga izlaganja, brzi raspleti, opisi, realije – stilske i kompozicijske, značajke koje Balzac ne samo da pokazuje, već i teoretski utemeljuje i opravdava – po njegovom mišljenju očito nisu općenito preporučljive, već pripadaju (samo) određenom načinu pisanja. Ono što priliči književnom eklektiku ne priliči svima. Budući da, osim Balzaca, ne nalazimo nijednog pisca u skupini eklektičnih pisaca koji čak ni približno, primjenjuje ideje iz *Predgovora Ljudskoj komediji* i d'Arthezova učenja⁵, usudujemo se pretpostaviti da je Balzac stvorio pravila eklektične klase prvenstveno na svoju sliku. Ako odemo malo dalje u našim pretpostavkama te se, u duhu Balzaca, poslužimo rječnikom automobilskih reklama: autor *Ljudske komedije* smatrao se klasom za sebe.

5 Uz sebe i Waltera Scotta, Balzac navodi još i F. Coopera, Mme de Staël i George Sand.

7 **Reportaža o neispričanom povijesnom događaju: Balzacova *Mračna afera***

Roman *Mračna afera*, koji je izvorno objavljen kao feljton, prvi put je objavljen u obliku knjige 1843. godine, a pet godina kasnije pisac ga je uvrstio u *Ljudsku komediju* (*Studije društvenog života, Prizori iz političkog života*). U predgovoru prvog knjižnog izdanja, Balzac je naglasio da je priča romana temeljena na istinitim događajima vezanim uz otmicu senatora Clémenta de Risa. Povijesne činjenice o događaju iz 1800. godine: senatora su nakon devetnaest dana zatočeništva oslobodili misteriozni otmičari, pozadina otmice nikada nije konačno objašnjena, a o tome još uvijek postoji nekoliko teorija. Prema Balzacovoj verziji, otmicu, kao i naknadno oslobađanje, naredio je Fouché, koji je navodno iskoristio senatorovu odsutnost kako bi prikrio tragove rojalističke zavjere u koju su obojica navodno bili uključeni.

Mračna afera zasigurno nije jedan od Balzacovih velikih romana. Jedan je od njegovih najgorih. Ipak, tekst je važan jer je jedan od rijetkih u *Ljudskoj komediji* u kojem Balzac eksplicitno izražava svoje političke stavove. Može se čitati i kao tipičan, možda čak i iznimno tipičan primjer spisateljeva stila: Marcel Proust je, primjerice, inspiraciju za *pastiche* Balzaca crpio iz *Mračne afere*. U novije vrijeme pojavila su se tumačenja koja u *Mračnoj aferi* naziru početke kasnijeg žanra kriminalističkog romana. I još jedna iznenađujuća činjenica: Balzacov roman sa sigurnošću se može prepoznati kao izvor (ili barem jedan od izvora) dramske trilogije Paula Claudela, povijesnih drama *Talac*, *Tvrđi kruh* i *Poniženi otac*.

I Claudel i Balzac ilustriraju kontrast između starog i novog režima uz pomoć personifikacija: predrevolucionarnu Francusku personificira djevičanska mlada žena nepokolebljivih rojalističkih uvjerenja, a Francusku novog doba utjelovljuje beskrupulozni skorojević.

U *Mračnoj aferi*, junakinja se zove Laurence de Cinq-Cygne, Claudel imenuje junakinju drame *Talac* Sygne de Coûfontaine. Iz Balzacovog revolucionara, Malina de Gondrevillea, naslikanog crno-bijelom tehnikom, Claudel izvodi zanimljiv, psihološki višestruki lik Toussainta de Turelurea. (Da upotrijebimo Balzacov izraz: iz jednog od manje istaknutih likova *Ljudske komedije* razvija se jedan od najistaknutijih likova Claudelovog dramskog svijeta.) Evo što Claudel kaže o tom neobičnom utjecaju:

Istina je, čitao sam *Mračnu aferu*, ali kad sam bio vrlo mlad, u dobi od četrnaest godina. Nisam ništa razumio. Od svih Balzacovih romana, ovaj je sigurno na mene ostavio najmanji dojam. Dramu *Talac* napisao sam dvadeset godina kasnije i sjećam se da me je niz aproksimacija doveo do imena Sygne. Ovo je prvi očiti primjer podsvjesnog pamćenja koji sam primijetio u sebi (...).

J'ai bien lu *Une ténébreuse affaire*, mais quand j'étais tout jeune, 14 ans, et je n'avais rien compris. De tous les romans de Balzac, c'est certainement celui qui m'a fait le moins d'impression. *L'Otage* a été écrit vingt ans plus tard, je me rappelle que c'est par une série d'approximations que je suis arrivé au nom de Sygne. C'est le premier cas que je constate clairement en moi de mémoire subconsciente (...) (Claudel, 1968., 814).

Utjecaju podsvjesnog pamćenja na imenovanje junakinje možemo dodati i sadržajnu paralelu. Blizanci Orso i Orian, junaci Claudelovog *Poniženog oca*, snažno podsjećaju na braću Simeuse iz Balzacove *Mračne afere*. Ljubavnim trokutom u kojem blizanci (međusobno zamjenjivi muškarci) predano služe idealističkoj, nepokolebljivo hrabroj, erotski hladnoj mladoj ženi, Balzac je zapravo stvorio Claudelovu dramsku situaciju *par excellence*.

Razlike su također očite i značajne. Balzac komplicira i raspetljava priču u jednom potezu, te pritom reproducira karakterističnu balzacovsku neravnotežu između (pre)dugog izlaganja i (pre)kratkog

zaključka. Claudel postupno rješava psihološke i povijesne dileme. U *Taocu*, Sygne de Coûfontaine žrtvuje se i prihvaća prijedlog društvenog penjača Turelurea, koji u zamjenu za njezinu ruku oslobađa Papu. U drami *Poniženi otac*, njezina unuka, slijepa i stoga (prema Claudelovoj logici) vidovita Pensée de Coûfontaine, udaje se za blizanca kojeg ne voli: trudna je s drugim bratom kojeg političke strasti vode u smrt. Za razliku od Sygneine stare majke, Pensée de Coûfontaine se potpuno predaje svojoj ženskoj (ljubavnoj, majčinskoj) misiji. Mrzi politiku jer zbog nje gubi voljenog muškarca.

U Balzacovom romanu pratimo priču o jednoj junakinji. Laurence de Cinq-Cygne, čiji rojalistički žar potpuno ispunjava njezino srce i dušu, nikada se istinski ne odlučuje u ljubavnom trokutu, oklijevajući do kraja između braće Simeuse. Nakon smrti obojice braće, predaje se sudbini i prihvaća Turelureovu prosidbu. Time se žrtvuje za rojalističku i katoličku stvar (spašavajući Papu), ali istovremeno stvara i vezu, most između starog i novog svijeta, između predrevolucionarne i postrevolucionarne Francuske. Na kraju romana, u epilogu koji se odvija dvadeset godina nakon glavne radnje, pobožna i nekoć nepokolebljiva Sygne nastoji udati svoju kćer za sina vojvotkinje de Maufrigneuse, ozloglašene kokete kojoj javno mnijenje u *Ljudskoj komediji* pripisuje zapanjujući broj ljubavnika, među njima i državnika de Marsaya, koji (kao svojevrsni sporedni pripovjedač) zaključuje roman.

Kada razmotrimo paralele između Balzacovog romana i Claudelove dramske trilogije, otkrivamo da je Claudel preuzeo građu iz Balzacovog romanesknog svijeta – kao iz svojevrsne novinske arhive – koji je zatim poetizirao, premjestio na apstraktniju razinu i udahnuo mu znatno jači simbolički i ideološki naboj. U Balzacovom djelu, povijesne činjenice – čak i ako su „činjenice“ samo u navodnicima – zadržavaju karakter pojedinačnih događaja. Za Claudela, događaji su polazište za razmišljanje o dubljim zakonima povijesti, čak i o djelovanju božanske providnosti. Balzacova Laurence de Cinq-Cygne

doista utjelovljuje slavu prošlih vremena i moralnu veličinu francuskog plemstva, ali se ipak duboko ukorjenjuje u vlastito vrijeme. Povijest joj je gotovo sve uzela, Balzac joj je gotovo sve ostavio. Parafrazirajući Nathalie Sarraute: u Balzacovom romanesknom svijetu, ova pripadnica jučerašnjeg svijeta zadržala je „svoje pretke, svoju pažljivo izgrađenu kuću, (...) svoje imanje, svoje anuitete, svoju odjeću, svoje tijelo, svoje lice, (...) svoje ime – *ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, (...), ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, (...) son nom*“ (Sarraute, 1956., 72).

Mračna afera po stilu i kompoziciji tipičan je, pomalo previše tipičan Balzacov roman. Dugi, detaljni opisi stalno zaustavljaju ili barem remete tok naracije. Budući da je narativni ton izrazito melodramatičan i pisac teži stvaranju napetosti, opisi često djeluju strano, a na nekim mjestima kombinacija melodramatskog i deskriptivnog čak dovodi do (nenamjernih) komičnih efekata:

U visokom kaminu, ukrašenom ogledalom, nad kojim su plesale pastirice u krinolinama, gori je vatra, kakva se može paliti samo u dvorcima blizu šume. Pored ovog kamina, u velikoj četvrtastoj fotelji od pozlaćenog drveta, odjevena u prekrasnu, zelenu kinesku svilu, odmarala se mlada grofica, pomalo pogrbljena, a njezino držanje ukazivalo je na potpuni očaj.

Dans la haute cheminée, ornée d'un trumeau où dansaient au-dessus de la glace des bergères en paniers, brillait un de ces feux comme il ne s'en fait que dans les châteaux situés au bord des bois. Au coin de cette cheminée, sur une grande bergère carrée en bois doré, garnie en magnifique lampasse vert, la jeune comtesse était en quelque sorte étalée dans l'attitude que donne un accablement complet (Balzac, 1966c, 508).

Pripovijest je gusto isprepletena objašnjenjima, komentarima, psihološkim zapažanjima i generalizacijama, aluzijama na povijest, politiku, znanost i okultno.

Fiziognomija se može koristiti za određivanje karaktera s matematičkom preciznošću, a prema istim zakonima moguće je predvidjeti i sudbinu. Postoje proročanske fizionomije.

Kad bismo mogli – a takve žive statistike su važne za društvo – dobiti točne crteže ljudi koji završe na mjestu ubojstva, znanost Lavatera i Galla trijumfalno bi dokazala da su se čudni znakovi pojavljivali na njihovim licima, čak i ako su bili nevini. Da, Sudbina ostavlja svoj trag na licu svakoga tko na ovaj ili onaj način umre nasilnom smrću!

Les lois de la physionomie sont exactes, non seulement dans leur application au caractère, mais encore relativement à la fatalité de l'existence. Il y a des physionomies prophétiques.

S'il était possible, et cette statistique vivante importe à la Société, d'avoir un dessin exact de ceux qui périssent sur l'échafaud, la science de Lavater et celle de Gall prouveraient invinciblement qu'il y avait dans la tête de tous ces gens, même chez les innocents, des signes étranges. Oui, la Fatalité met sa marque au visage de ceux qui doivent mourir d'une mort violente quelconque (Ibid., 492) !

Catherine je imala devetnaest godina. U tim godinama (...) djevojka je fanatična, bez glasa dozvoli da joj prerežu vrat.

Catherine avait dix-neuf ans. A cet âge (...), une jeune fille est fanatique et se laisse couper le cou sans dire un mot (Ibid., 508).

Kazneni tribunal, koji je Napoleon upravo nazvao kaznenim sudom, sastojao se od predsjednika, četiri suca, javnog tužitelja i vladinog povjerenika.

Međutim, između 1799. i 1806. postojali su i sudovi nazvani „posebni“ koji su sudili za određena kaznena djela u određenim odjelima, a sastojali su se od sudaca građanskog suda, koji je tako pretvoren u poseban sud. Taj sukob između kaznenog i posebnog suda doveo je do sporova o nadležnosti, o kojima je odlučivao kassacijski sud.

Le tribunal criminel, à qui Napoléon venait de donner le nom Cour criminelle, se composait d'un président, de quatre juges, de l'accusateur public, et d'un commissaire du gouvernement.

Néanmoins, de 1799 à 1806., il exista des Cours dites spéciales, jugeant sans jurés dans certains départements certains attentats, composées de juges pris au tribunal civil qui se formait en Cour spéciale. Ce conflit de la justice spéciale et de la justice criminelle amenait des questions de compétence que jugeait le tribunal de cassation (Ibid., 540).

Možda su ovi neobični skokovi doista odraz Balzacovog „univerzalnog dinamizma“, kako je vjerovao E. R. Curtius (usp. Curtius, 1958., 347). Možda su, kako je bio uvjeren R. Fernandez, oni samo taktika kojom Balzac izbjegava dijalog i radnju (usp. Fernandez, 1980., 33). Čitatelj, koji ne pita o dubljim razlozima, takve će intervencije u priču prvenstveno doživjeti kao dokaz pripovjedačevog autoriteta – ili, ako je malo manje lakovjeran, kao znak autoritarnosti. Izgovori kojima pripovjedač prati svoje poučne upadice dodatno pojačavaju taj dojam, budući da su to izgovori samo naizgled.

Čak i da ti ljudi nisu bili uključeni u dramu, njihova bi lica i dalje bila vrijedna pažnje kao jedno od lica koje je plemstvo navuklo nakon poraza 1793. godine. U salon obitelji Cinq-Cygne vrijedi zaviriti, makar samo zato što nam to omogućuje da vidimo privatnu, intimnu stranu povijesti.

Quand même ces personnages ne seraient pas incrustés dans ce drame, leurs têtes auraient encore le mérite de représenter une des faces que prit l'aristocratie après sa défaite de 1793. Sous ce rapport, la peinture du salon des Cinq-Cygne a la saveur de l'histoire vue en déshabillé (Ibid., 508).

Slikovito mjesto na koje je upravitelj doveo Laurence, naknadno je bilo toliko fatalno za glavne likove naše drame, kao i za samog Michua, da ga je povjesničar jednostavno dužan opisati.

Le lieu pittoresque où le régisseur avait amené Laurence devait être si fatal aux principaux personnages de ce drame et à Michu lui-même, que le devoir d'un historien est de le décrire (Ibid., 516).

Roman *Mračna afera*, kao i mnogi drugi romani *Ljudske komedije* (*Eugenie Grandet*, *Pierrette*, *Ujak Pons* ...) započinje preciznom definicijom vremena događaja: „U jesen 1803. (...). Petnaestog studenog ove godine, oko četiri sata poslijepodne. – *Le quinze novembre de cette année, vers quatre heures du soir.*“ Tada čitatelj dobiva implicitni poziv da promatra scenu: „Da je itko, skriven u grmlju, promatrao ovu scenu, nesumnjivo bi se naježio. – *Quiconque eût pu contempler cette scène, caché dans un buisson, aurait sans doute frémi.*“ Ali koliko god bio uzbuđen, čitatelj se mora brzo izvući iz grmlja jer će ga pripovjedač povesti u obilazak imanja i dvorca. „Scena se odvijala na veličanstvenoj pozornici“ objašnjava Balzac: „*Cette scène se passait d'ailleurs sur un magnifique théâtre*“ (Ibid., 492–3). Obilazak, koji vodi i nadgleda Balzacov vodič, podijeljen je u dvije faze. Pripovjedač i čitatelj prvo, doslovno, posjećuju mjesta koja „moraju biti poznata“ prije nego što se možemo posvetiti priči.

Ova plemenita građevina izgrađena je od opeke, ukrašena vijugavim kamenim obrubima na kutovima, oko prozora i vrata. S obje strane okružena je prekrasnom kovanom željeznom ogradom, koju je izjedala hrđa. Iza ograde je širok, dubok jarak, iz kojeg rastu snažna stabla, a okružen je zidom, čiji je vrh spiralno uvijen žicom, koja prijeteći strši prema zlikovcima.

Zidovi parka počinju tek iza oboda kružnog dvorišta.

S vanjske strane, obale zasađene brijestovima krivudaju se u veličanstveni polumjesec; unutar parka, moćna skupina egzotičnih stabala tvori polumjesec. Paviljon se stoga nalazi usred kružnog dvorišta, koje je također okruženo potkovama.

Ce noble bâtiment est en briques, orné de pierre vermiculée aux angles, aux portes et aux fenêtres. De chaque côté s'ouvre une grille

d'une belle serrurerie, mais rongée de rouille. Après la grille s'étend un large, un profond saut de loup d'où s'élancent des arbres vigoureux, dont les parapets sont hérissés d'arabesques en fer qui présentent leurs innombrables piquants aux malfaiteurs.

Les murs du parc ne commencent qu'au delà de la circonférence produite par le rond-point.

En dehors, la magnifique demi-lune est dessinée par des talus plantés d'ormes, de même que celle qui lui correspond dans le parc est formée par des massifs d'arbres exotiques. Ainsi le pavillon occupe le centre du rond-point tracé par ces deux fers à cheval (Ibid., 493).

Nakon geodetskog obilaska, pripovjedač se okreće povijesti imanja, drevnim pretečama priče koju čitatelju obećava (ali i uskraćuje). Širokokutni pogled prati pogled u dubinu. U ekspoziciji *Mračne afere* spuštamo se u „vremena kada je obitelj Guise prijetila obitelji Valois – *aux temps où les Guise menacèrent les Valois*“, zatim se polako, bolno, uzdižemo do razine primarne naracije, do scene koja bi nas, da smo je promatrali iz grmlja, „sigurno natjerala da zadrhtimo“.

Ovo gotovo kraljevsko imanje bilo je vlasništvo obitelji Simeuse prije revolucije. Ximeuse je feud u Lorraineu. Ime se izgovaralo Simeuse, a s vremenom se tako počelo i pisati.

Ogromno bogatstvo obitelji Simeuse, plemića povezanih s Burkundskim vojvodstvom, datira još iz vremena kada je obitelj Guise prijetila obitelji Valois. (...)

Markiz de Simeuse (...) pogubljen je u gradu Troyesu, ostavljajući za sobom blizance koji su već otišli u progonstvo i, budući da su u to vrijeme bili u inozemstvu, dijelili su sudbinu Condéa.

Cette terre quasi royale appartenait avant la Révolution à la famille de Simeuse. Ximeuse est un fief situé en Lorraine. Le nom se prononçait Simeuse, et l'on avait fini par l'écrire comme il se prononçait.

La grande fortune des Simeuse, gentilshommes attachés à la maison de Bourgogne, remonte aux temps où les Guise menacèrent les Valois. (...)

Le marquis de Simeuse (...) avait péri sur l'échafaud, à Troyes, laissant deux enfants jumeaux qui émigrèrent, et qui se trouvaient en ce moment à l'étranger, suivant le sort de la maison de Condé (Ibid., 493).

U ovom dijelu teksta, Balzacov pripovjedač zamjenjuje autoritet promatrača—očevica s autoritetom povjesničara—arhivista. Iako se u slučaju *Mračne afere* to čini nezgrapnim, ovaj neobičan prijelaz između narativnih tonova (iz tona svjedočanstva u ton rekonstrukcije i natrag), svakako je jedan od zanimljivijih, originalnijih elemenata Balzacove narativne tehnike. Samo se čini da je riječ o promjeni optike. Kada se panoramski pogled pretvori u dubinu (u prošlost), gubi karakter pogleda; pripovjedač (a s njim i čitatelj) više ništa ne vidi, samo zna; prizori (*scènes*) ustupaju mjesto podacima. Takvi prijelazi mogu dovesti u pitanje tumačenja prema kojima se Balzac pretpostavlja kao umjetnik opsjednut vidljivom stvarnošću, filmaš *ante litteram*. „(...) pogled je za Balzaca čin prisvajanja – (...) *le regard est pour Balzac une véritable prise de possession*“, piše A. M. Baron (Baron, 1990., 78). Čak i ako je to istina, pogled sigurno nije jedini način na koji autor *Ljudske komedije* prisvaja svijet. Balzac je umjetnik koji zuri u stvarnost, ali i pipa kroz nju, ponekad vrlo slijepo.

Kao i u većini romana *Ljudske komedije*, Balzacov pripovjedač u *Mračnoj aferi* također si dopušta dugu deskriptivnu pauzu i tek tada zaista počinje pričati priču. Početak *in medias res*, jeziva „scena“ koju je čitatelj mogao „promatrati iz grmlja“, zapravo je neuspjeh, lažni početak, neinscenirana scena – i nema ništa zajedničko s dramatičnim uvertirama Dumasovih ili Suevih feljtona.

Ništa zato. Balzacovi čitatelji ne očekuju da će se išta dogoditi na prvim stranicama romana. Događaj dolazi nakon trideset, četrdeset,

pedeset stranica ekspozicije – ali čitatelj, prema Balzacu, neće doživjeti ove stranice kao nepotrebne, već kao nešto što je (da upotrijebimo Balzacovu tipičnu formulaciju) apsolutno nužno (*nécessaire*), neizbježno (*inévitable*). U idealnom čitatelju, Balzacovo izlaganje ne izaziva nestrpljenje, već iščekivanje.

U većini romana, to iščekivanje zadovoljava središnja, velika scena, u kojoj se narativ prekida, a ritam pripovijedanja dramatično mijenja. Dramski vrhunac u većini Balzacovih romana je trenutak kada maske padaju: junak romana prepoznaje svog protivnika (točnije: vidi tko mu je protivnik), i odlučujući obračun stoga može započeti. Antologijski primjer takve scene je uhićenje Vautrina u romanu *Otac Goriot*. U još većoj mjeri psihološki zanimljiv primjer može se pronaći u romanu *Eugenija Grandet*: obiteljska svađa, u kojoj prethodno blaga, poslušna junakinja grabi nož, prijeti ocu samoubojstvom i tako brani od uništenja zlatnu kutiju koju joj je bratić Charles ostavio na čuvanje.

– Oče, ako vaš nož načne ma i jednu česticu toga zlata, ja ću se ovim probosti. Vi ste već doveli moju majku na ivicu groba, sad ćete ubiti i svoju kćer. Lomite sad, rana za ranu!

Grandet, ne dižući nož s kovčežića, pogleda svoju kćer oklijevajući.

– Zar bi to mogla učiniti, Eugénija! – reče on (Balzac, 1990., 166–167).

– Mon père, si votre couteau entame seulement une parcelle de cet or, je me perce de celui-ci. Vous avez déjà rendu ma mère mortellement malade, vous tuerez encore votre fille. Allez maintenant, blessure pour blessure ?

Grandet tint son couteau sur le nécessaire et regarda sa fille en hésitant.

– En serais-tu donc capable, Eugénie ? dit-il (Balzac, 1965c, 595).

U tom trenutku, koji je svakako jedan od vrhunaca Balzacove umjetnosti, čitatelju se u bljeskovima otkriva bit romana. Psihološka jezgra *Evgenije Grandet* nije ljubavna priča između naivne djevojke iz provincije i bahatog mladića iz Pariza. U stvarnosti, to je sukob oca i kćeri, borba na život i smrt između dva škrtca (nakon očeve smrti, kći će nastaviti živjeti izuzetno štedljivo, u hladnoći i sumraku), između dva ravnopravna protivnika opsjednuta istim simbolima: šećerom, zlatom, vatrom, maslacem...

Balzac se nije sramio paralelizama i ponavljanja. Središnja scena romana *Mračna afera* varijacija je na središnju scenu *Evgenije Grandet*. Čak je i objekt sukoba sličan, gotovo identičan: kovčeg s obiteljskim relikvijama. Kad Laurence de Cinq-Cygne „podigne bič“ kako bi obranila ono što joj je najsvetije, čini se da smo konačno saznali o čemu će roman biti: sukob koji će nas natjerati da zadrhtimo bit će „strašni dvoboj“ između herojske, plemenite Laurence i poniznog policijskog agenta Corentina.

Kad je ugledala kutiju u Corentinovim rukama, mlada grofica podigla je bič i pojurila na njega tako divlje, udarajući ga po rukama takvom snagom, da mu je kutija pala na pod; zgrabila ju je, bacila u žeravicu i prijeteci stala ispred kamina prije nego što su se agenti uspjeli oporaviti od iznenađenja.

En voyant cette cassette aux mains de Corentin, la jeune comtesse leva sa cravache et sauta sur lui si vivement, elle lui appliqua sur les mains un si violent coup, que la cassette tomba par terre; elle la saisit, la jeta dans le milieu de la braise et se plaça devant la cheminée dans une attitude menaçante, avant que les deux agents fussent revenus de leur surprise (Balzac, 1966c, 523).

Međutim, ubrzanje koje donosi središnja scena samo je privremeno u slučaju *Mračne afere*. Pripovjedač ubrzo ponovno obasipa čitatelja objašnjenjima, gurajući ga natrag u zonu (neispunjenog) očekivanja.

Umjesto raspleta, slijedi novi početak, nakon grofičine pobjede slijedi poglavlje pod naslovom *Corentinova osveta*.

U velikim Balzacovim romanima (ili bolje rečeno: u romanima u kojima je Balzac najveći) pripovjedač pliva kroz more ekspozicije polako i majstorski poput kita; zatim poput kita izranja na površinu i u snažnom mlazu rješava se ostatka priče. Pripovjedač *Mračne afere* pliva kao čovjek. Mora doći do daha dok pliva, i svaki put kad se izdigne iz vode ponovno se orijentira u prostoru i vremenu. Njegov je napor bolno očigledan, roman je pun poziva da se vratimo na osnovnu razinu naracije, u trenutak kada počinje naša povijest. Ti apeli, koje u Balzaca često doživljavamo kao znak naratorovog sveznanja i autoriteta, u *Mračnoj aferi* stvaraju dojam nelagode, gotovo panike.

U trenutku kada ova priča počinje, Michu se naslanja na jedan od mahovinom prekrivenih zidova, na kojem se mogla vidjeti njegova pudrijera, kapa, rupčić, odvijač, krpice, ukratko, sve stvari koje su mu bile potrebne za njegove sumnjive aktivnosti.

Au moment où commence cette histoire, Michu était appuyé à l'un des parapets moussus sur lequel se voyaient sa poire à poudre, sa casquette, son mouchoir, un tourne-vis, des chiffons, enfin tous les ustensiles nécessaires à sa suspecte opération (Ibid., 494).

U trenutku kada ova priča počinje, kukavica, kakva se uvijek nalazi u zavjerama osim ako nisu ograničene na uzak krug jednako moćnih ljudi, zavjerenik kojemu je zapriječeno smrću, odao je neke informacije – srećom ne dovoljno da se otkrije opseg, ali dovoljno da se otkrije svrha pothvata.

Au moment où cette histoire commence, un lâche, comme il s'en trouve toujours dans les conspirations qui ne sont pas restreintes à un petit nombre d'hommes également forts ; un conjuré mis face à face avec la mort donnait des indications, heureusement insuffisantes quant à l'étendue, mais assez précises sur le but de l'entreprise (Ibid., 507).

Kao da je svjestan da ga je središnja scena (obračun između Laurence de Cinq-Cygne i Corentina) iznevjerila, Balzac ju je nastavio cijelim nizom sporednih „središnjih scena“, svojevrsnih djelomičnih kulminacija u kojima pojedini protagonisti dolaze do otkrića koja im mogu biti od ključne važnosti, ali su s gledišta središnjih likova (i čitatelja) od sporedne važnosti. Tipičan primjer je scena između Michua, bivšeg lovočuvara, i njegove supruge Marthe. Marthe, koja je bila uvjerena da je Michu „Juda izdajnik“, odjednom otkriva da je on zapravo cijelo vrijeme služio svojim gospodarima.

Marthe Michu podigla je glavu prema mužu i rekla: „Dakle, još uvijek im služiš?“ „Pa što ako im služim?“ rekao je i namrštio se, misleći da ga ona prekorava. „Nisi me razumio!“ uzviknula je Marthe, padajući mu u zagrljaj, uzimajući mu ruku, ljubeći je i prekrivajući je suzama. „Bježi, plakat ćeš kasnije“, rekao je i poljubio je brzo, snažno.

Marthe Michu leva la tête vers son mari et lui dit :

– Tu les sers donc ?

– Eh ! bien, après ? dit-il en fronçant les sourcils croyant à un reproche.

– Tu ne me comprends pas, s'écria Marthe en prenant la large main de Michu aux genoux duquel elle tomba en baisant cette main qui fut tout à coup couverte de larmes.

– Cours, tu pleureras après, dit-il, en l'embrassant avec une force brusque (Ibid., 504).

Ovaj dijalog (sporedna središnja scena, sekundarni vrhunac) također ima svoju vlastitu ekspoziciju. Iako su u žurbi („Bježi, plakat ćeš kasnije!“), vjerni sluge ne zaboravljaju razgledati imanje svojih gospodara.

Dvorac, koji su Marthe i Michu već nekoliko trenutaka zajedno promatrali, ostavlja šarmantan dojam u krajoliku. I premda je beznačajan i po veličini i u arhitektonskom smislu, ipak je prilično zanimljiv s arheološkog gledišta.

Le château, que Marthe et Michu regardèrent ensemble pendant un moment, fait un effet charmant dans le paysage. Quoiqu'il n'ait aucune importance comme étendue ni comme architecture, il ne manque point d'un certain mérite archéologique (Ibid., 504).

Čim par postigne dogovor i uplakana Marthe napusti scenu, pripovjedač se vraća obiteljskoj genealogiji Simeuse:

Mlađa grana obitelji Charge bœuf zvala se Cinq-Cygne, po pet sestara, koje su sve bile iznimno svijetle puti i od kojih nitko ne bi očekivao takvo junaštvo, a koje su nekoć branile dvorac u odsutnosti svoga oca.

Cinq-Cygne devint le nom de la branche cadette des Charge bœuf après la défense d'un castel faite, en l'absence de leur père, par cinq filles de cette maison, toutes remarquablement blanches, et de qui personne n'eût attendu pareille conduite (Ibid., 507).

U istom ritmu, s jednako proizvoljnim prekidima, Balzac sažima i proces protiv blizanaca Simeuse, njihovih rođaka i bivšeg slugu, optuženih za otmicu grofa de Gondrevillea. Proces, koji je lišen svake napetosti brojnim prekidima (pripovjedačevim intervencijama), završava osudom i pogubljenjem Michua, odnosno događajem koji je sveznajući pripovjedač (referirajući se na Galla i Lavatera) već predvidio na početku romana: „Postoje proročanske fizionomije.“

Michuovom smrću, koju je pronicljivi čitatelj mogao predvidjeti, priča završava u pravom smislu riječi. U nastavku, pripovjedač doduše ocrtava daljnju sudbinu obitelji Simeuse, ali ostavlja bez odgovora pitanje tko je zapravo oteo grofa de Gondrevillea, tj. počinio zločin zbog kojeg je Michu završio na giljotini.

Odgovor dobivamo tek u *Zaključku*, svojevrsnom epilogu koji Balzac labavo povezuje s ostatkom romana: grof de Marsay, jedan od moćnika iz *Ljudske komedije*, otkriva tajnu na večeri kod vojvotkinje

de Maufrigneuse (kokete čiji se sin treba oženiti unukom Laurence de Cinq-Cygne).

Ovim odgođenim raspletom, a vjerojatno i karakterističnim salonskim melodramatizmom (otkrivanje zločina u okviru društvenog okupljanja), *Mračna afera* zaslužila je oznaku kriminalističkog romana. Međutim, grof Marsay nije Hercule Poirot. Njegove male sive stаницe su uvježbane u klevetanju, a ne u dedukciji. I prije svega: među ljudima kojima otkriva pozadinu afere nema krivca, nitko od okupljenih nije bio osobno uključen u događaje, priča se nikoga ne tiče, nitko zapravo nije zainteresiran za nju. Domaćica će od toga imati najviše koristi. „Vidite, gospođo, sada kada znate misterioznu pozadinu afere, moći ćete je objasniti markizi de Cinq-Cygne i objasniti joj šutnju Luja XVIII. – Ainsi, madame, vous avez le secret de l'affaire, vous pourrez l'expliquer à la marquise de Cinq-Cygne, et lui faire comprendre pourquoi Louis XVIII a gardé le silence“ (Ibid., 557).

De Marsay, koji nije samo veliki državnik, već je u romanu *Mračna afera* i *deus ex machina*, na večeri s vojvotkinjom de Maufrigneuse ponaša se iznenađujuće bezbrižno, gotovo komičarski, nespojivo s njegovim uobičajenim dostojanstvom. Nakon kratkog povijesnog objašnjenja i predstavljanja glavnih likova (zavjerenika Fouchéa, Talleyranda, Carnota i Sieyèsa), de Marsay prelazi u imitaciju:

Prisutni su se pogledali. De Marsay je prekrasno prikazao trojicu muškaraca njihovim glasovima, pogledima i gestama.

Tous les assistants se regardèrent. De Marsay avait, de la voix, du regard et du geste, admirablement peint les trois hommes (Ibid., 564).

De Marsayjeva naracija zatim prelazi u dijalog, u koji ovaj „pripovjedač druge razine“ intervenira samo jednom.

„Uistinu,“ zaključio je de Marsay nakon kratke šutnje, „ti su ljudi bili u pravu, gospodo. Pokazali su veličinu u krizi, ja bih postupio na isti način.“

En effet, reprit de Marsay après une pause, ces hommes avaient raison, messieurs ! Ils ont été grands dans cette crise, et j'eusse fait comme eux (Ibid., 565).

Tek nakon što se dokazao kao glumac, de Marsayu je konačno dopušteno objasniti. Ali Balzac, čak i u najvišem društvu, u opuštenoj atmosferi nakon večere, dopušta mu da kaže samo ono bitno. De Marsay je dokaz da Balzacov pripovjedač nerado dijeli narativni autoritet s bilo kim. Možda nije slučajnost da je (fiktivni) državnik koji uzurpira taj autoritet ubrzo nakon večere kod vojvotkinje de Maufri-gneuse ubijen u atentatu.

Ali zašto uopće de Marsay, zašto delegiranje narativne funkcije i dijeljenje autoriteta?

U uvodu izdanja iz 1842. godine, Balzac posebno naglašava autentičnost događaja opisanih u romanu:

Većina *Prizora* koje je autor do sada objavio temelje se na stvarnim događajima, koji su ili utopljeni u burnom moru privatnog života ili poznati samo u određenim pariškim krugovima, gdje se stvari brzo zaboravljaju. Što se tiče ove druge *Prizori iz Političkog života*, ne bih pomislio da bi strašni događaji od prije četrdeset godina, iz kojih je crpio svoju građu, mogli uznemiriti srca nekih ljudi koji su još uvijek živi.

La plupart des *Scènes* que l'auteur avait publiées jusqu'à ce jour ont eu pour point de départ un fait vrai, soit enfoui dans les mers orageuses de la vie privée, soit connus dans quelques cercles du monde parisien où tout s'oublie si promptement ; mais quant à cette seconde *Scène de la vie politique*, il n'a pas songé que, quoique vieille de quarante ans, l'horrible aventure où il a pris son sujet pouvait encore agiter le cœur de plusieurs personnes vivantes (Ibid., 754).

Događaj koji Balzac predstavlja (i uvelike napuhuje) u *Mračnoj aferi* zapravo je bio prilično beznačajan. Upravo je to razlog zašto ga je odabrao. Događaj s velikim početnim slovom, povijesni ili politički

dogadjaj u punom smislu riječi, jednostavno nije odgovarao njegovom umjetničkom temperamentu. Balzac ne prihvaća već stvorenu stvarnost jer on sam stvara stvarnost. Priča, koju je već zabilježila Povijest, ne bi mu odgovarala. *Mračna afeta* može se čitati kao pokušaj pozivanja na povijesnu autentičnost – uz odbacivanje ograničenja koja i povijesna stvarnost i povijesna znanost postavljaju pred spisatelja. Kako bi zadržao svoj autoritet, pripovjedač *Mračne afete* mora nužno održavati i misterij. Samo misteriozni događaj može biti istovremeno i povijesni i nepovijesni. Kada nam priča o tom događaju, Balzacov pripovjedač – onaj koji sve vidi, sve zna i sve razumije! – odjednom nam ne može (ne želi, ne smije) sve ispričati. Povijesnost događaja tako postaje izgovor, isprika za izbjegavanje bilo kakvog događaja, zbivanja, pa u konačnici i samog čina pripovijedanja. Balzacov pripovjedač u ovom čudno iskrivljenom romanu pojavljuje nam se kao kontradiktoran, krajnje neuvjerljiv lik: čovjek malo riječi, diskretan tračar.

8 **Kasnije u našoj priči: Dostojevski, Balzac i neispunjena obećanja**

Mnogo je razloga za traženje paralela između Dostojevskog i Balzaca. Znamo da je Dostojevski čitao Balzaca (svojim vlastitim – vrlo balzacovskim – riječima, kaže se da je pročitao „gotovo sve“), divio mu se, pisao o njemu, pa čak i prevodio. Čak i za Bahtina, koji unosi važne ograde u usporedbu između Balzaca i Dostojevskog te nagovještava da je tema iscrpljena, Balzac je ipak „jedan od pravih prethodnika Dostojevskog“ (Bahtin, 2007., 44).

„Balzac je velik! Njegovi su likovi proizvodi univerzalnog uma! Ne duh vremena, već čitava tisućljeća svojom su borbom pripremila oslobođenje u ljudskoj duši“, napisao je sedamnaestogodišnji Dostojevski u pismu bratu (Dostojevski, 1989., 189).

Ovaj sud nas dira već zbog mladenačkog entuzijazma kojim zrači. Dirljiv je i zato što, unatoč stilskoj nespretnosti, podsjeća na poznati, često citirani *bon mot* koji je o Balzacu napisao Charles Baudelaire: „U Balzaca su svi briljantni, čak i domari. Sve su duše ispunjene voljom do vrha.“ Dostojevski i Baudelaire bili su suvremenici: možda su i o Balzacu rekli istu istinu, iako na vrlo različite načine.

S takvim citatima, potraga za izvorima i utjecajima sudara se s labavom, ponekad naivnom, ponekad pomalo megalomanskom potragom za afinitetima. Balzaca, Dostojevskog i Dickensa Stefan Zweig prozvao je „graditeljima svjetova“. André Gide, koji je stogodišnjicu Dostojevskog proslavio nizom predavanja u kazalištu Vieux-Colombier, u nekoliko je prigoda posegnuo za usporedbom između trojice autora kao polazište. Ali ako je za Zweiga bit u prvom dijelu naziva, odnosno u *graditeljstvu* kao herojskom stvaralačkom činu, za Gidea je naglasak na svjetovima i njihovoj unutarnjoj strukturi. (Za Gidea, struktura romanesknog svijeta je prvenstveno psihološka struktura junaka: Balzacov svijet, prema Gideu, temelji

se na ostvarenoj volji, svijet Dostojevskog na oscilaciji između poniznosti i ponosa.)

Pokušajmo nastaviti i ispreplesti ove misli. Konstrukcija je svakako (također) kvantitativna kategorija, graditelj svijeta stvara preobilnu punoću. Ali istovremeno stvara savršenstvo. Savršenstvo ne u smislu estetskog savršenstva, već u smislu dovršenosti, dostatnosti, logike neovisne o običnoj logici i vanjskom svijetu. Ne samo Baudelaire, Zweig i Gide, već i laici čitatelji čitajući Balzaca brzo osjete da njegovi likovi nisu uvjerljivi jer su psihološki vjerodostojni, obični, uzorni. „U Balzaca je svatko genij.“ Isto vrijedi i za Dostojevskog (i naravno za Dickensa, kojeg smo prisiljeni odgurnuti u stranu, iako Dostojevski vjerojatno to ne bi učinio, budući da je visoko cijenio engleskog romanopisca). Umjetnička moć ovih paralelnih svjetova zasigurno ne nadolazi isključivo iz promatranja i opisivanja. Naprotiv: čini se da Balzacovi i Dostojevskijevi romani isijavaju mnogo više istine u vanjski svijet nego što je iz njega upijaju.

A s druge strane: i u Balzaca i u Dostojevskog imamo posla s književnošću koju su oblikovale vanjske, materijalne okolnosti u najosnovnijem, banalnom smislu te riječi. Bilo bi pogrešno uspoređivati Balzacov život (koji René Benjamin pomalo kičasto, ali ipak s pravom naziva „divnim životom – *la vie prodigieuse*“) s tragičnim iskustvom Dostojevskog. Ipak: i Balzac i Dostojevski stvorili su svoja gigantska djela pod stalnim (vremenskim, novčanim, političkim) pritiskom; obojica su provela život boreći se da se riješe starih dugova, obojica su imala strasti koje su ih vodile do toga da tonu u sve nove dugove, obojica su pisala noću, često u mahnitoj žurbi. Obojica su imala naviku obećavati više nego što su ispunjavali, čak i kroz usne svojih pripovjedača. Točnije: obećavali su *druge stvari* nego što su ispunjavali.

Narativni tehnički detalj, kojem je posvećeno ovo promišljanje, zapravo je upravo to: detalj. Ali u velikih, sve je veliko, čak i detalji. I tako predviđanje događaja koji se vjerojatno nikada neće dogoditi u romanima Balzaca i Dostojevskog ima više od jednog značenja.

U Dostojevskog se to može shvatiti kao izravan utjecaj, kao infekcija Balzacovim narativnim tonom. Taj ton, istini za volju, često ima mnogo zajedničkog s književnim djelima koja Bahtin pristojno naziva „društveno-avanturističkim“, ali koja mi obično nazivamo feljtonskim romanima.

„Već taj početak čitatelju najavljuje da će morati svjedočiti strašnim scenama. – Ce début déjà annonce au lecteur qu'il doit assister à des sinistres scènes.“ Tako Eugène Sue u četvrtom odlomku svog bestslera *Tajne Pariza* (Sue, 1989., 31). (Napomena: Balzac je prezirao Suea, ali ga je smatrao svojim najvećim suparnikom; Dostojevski ga je ne samo čitao, već ga je i prevodio.) Balzac se također voli obraćati čitatelju na početku svoje pripovijesti; tako u jednom od svojih najpoznatijih romana:

Kad budete upoznati s nesrećama koje je otac Goriot potajno preživio, ručat ćete slatko, bacit ćete krivicu na pisca zato što vas nije uzbudio, optužujući ga da je pjesnik i da pretjeruje. Ali zapamtite dobro: ova drama nije ni izmišljotina ni roman. *All is true* (Balzac 1996., 6).

Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dîneriez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l' auteur, en l'accusant de poésie. Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true* (...) (Balzac, 1965c, 217).

Slično tome, *Bjesovi* Dostojevskog počinju obećanjem da će pripovjedač nastaviti opisivati „toliko neobične događaje koji su se odigrali u našem gradiću, što dosada nije bio poznat ni po čemu“ (Dostojevski, 1980., 11).

U navedenim se slučajevima, naravno, radi o propagandnom manevru, prilično jednostavnom pokušaju privlačenja čitateljeve pažnje. Međutim, u Balzaca i Dostojevskog to je nešto drugo. Reklamni nagovještaji i sveznajući skokovi u budućnost, koji se ne nalaze samo na uvodnim stranicama, već se uporno ponavljaju kroz cijeli

tekst, stvaraju određenu atmosferu, oblikuju odnos između čitatelja i pripovjedača. Taj odnos je neugodan, ponekad čak i traumatičan, i upravo zato uzbudljiv.

Trivijalna književnost, poput Sueove, popularna je jer zadovoljava čitatelja. Autor (i njegov alter ego pripovjedač) feljtonskih romana stvara očekivanja kako bi ih ispunio. U Balzaca i Dostojevskog, narativna tehnika, koja je u strogo formalnom pogledu bliska trivijalnoj književnosti, ima upravo suprotan učinak: umjesto neproblematične, izravne napetosti (ne zaboravimo: Balzac i Dostojevski zapravo pišu kriminalističke romane!), u čitatelja budi neku vrstu kolebljive nervoze.

Čitajući *Ljudsku komediju*, možemo postati nervozni i zato što je pogled u budućnost često samo izgovor za intervenciju u predpriču. Ako nas nagovještaj budućnosti ne gura unatrag, sigurno nas zaustavlja u deskriptivnoj sadašnjosti. Nešto poput ovoga: „Strašne stvari će se dogoditi u budućnosti, pa je prikladno da prvo objasnimo što se dogodilo u prošlosti.“ Ili: „Strašna drama će se odigrati pred našim očima, pa je ispravno da prvo opišemo scenu.“ Također u gore spomenutom primjeru iz *Oca Goriot*a, dramski uvod odmah prati opis pansiona Madame Vauquer.

Najava budućnosti i intervencija u prošlost u Balzacovom narativu mogu se protumačiti kao odraz onoga što je Curtius već nazvao Balzacovim mentalnim dinamizmom. Stalno osciliranje od detalja do generalizacije povezano je s vrlo uočljivom karakteristikom Balzacovog stila (koju i Bahtin ističe kao izrazito monološki element): sentencioznošću. Najave „skrivenih muka“ oca Goriot, s jedne strane, prati opis pansiona, a s druge izreka:

Kola civilizacije, slična kolima idola u Jaggermatu, jedva da uspore kretanje kad naiđu na neko biće koje je teže smrviti od ostalih, a koje se ispriječilo pred njihovim kotačima, pregaze ga začas i gordo nastave svoj put (Ibid.).

Le char de la civilisation, semblable à celui de l'idole de Jaggermat, à peine retardé par un cœur moins facile à broyer que les autres et qui enraye sa roue, l'a brisé bientôt et continue sa marche glorieuse (Balzac, 1965c, 217).

U Balzacovom djelu, potreba za generalizacijom povezana je s težnjom za jedinstvom, sa željom za svladavanjem gradiva romana. *Ljudska komedija* je zapravo jedno gigantsko neispunjeno obećanje. Balzac nije završio ciklus, ali je 1842., osam godina prije smrti, napisao uvod, u kojem je naglasio da će tek kao cjelina zablistati u svojoj istini i veličini. Nepotpunost ciklusa, Balzacov tragični poraz, ogleda se u nizu manjih poraza unutar Balzacove naracije. Autoritet, koji Balzacov pripovjedač preuzima, u manje razrađenim romanima često djeluje kao znak slabosti

Na znakove slabosti nailazimo i u Dostojevskog.

U nakani da opišem nedavne i toliko neobične događaje koji su se odigrali u našem gradiću, što dosada nije bio poznat ni po čemu, morat ću se, sa svoje nespretnosti, vratiti prilično daleko u prošlost i iznijeti neke potankosti iz života talentiranog i velepoštovanog Stepana Trofimoviča Verhovenskoga. Te će potankosti poslužiti samo kao uvod u ljetopis koji je pred nama, a sama pripovijest, koju vam kanim ispričati, još je daleko (Dostojevski, 1980., 11).

Na prvi pogled čini se da roman *Bjesovi* nije mogao započeti više Balzacovski. „Čudne stvari“ koje „tek dolaze“ izgovor su za miješanje u prošlost, a sve što se dogodilo u prošlosti je tek „malo“ u usporedbi s „našom kronikom“.

Razlika je, naravno, također očita na prvi pogled. Slabost narativa Dostojevskog je eksplicitna i dio je priče. „Ne mogu si pomoći“, piše pripovjedač, koji je sporedni lik, ali književna osoba u pravom smislu te riječi (a ne, kao u slučaju *Ljudske komedije*, autorov književni *alter ego*). Da malo karikiramo: pripovjedač u prvom licu *Bjesova* pripovijeda poput netaalentiranog učenika Honoréa de Balzaca.

No način pripovijedanja je zapravo donekle površan. Kao što znamo, Dostojevski se ne služi uvijek pripovjedačem u prvom licu koji bi preuzeo teret narativnog neznanja. Bitna osobina njegovog pripovjedača, bilo da je u prvom ili trećem licu, jest sposobnost da iznova i iznova proživljava izvorno uzbuđenje zbog prošlih događaja. Ta nepogrešiva sposobnost uzbuđenja, ta otvorenost koja proizlazi iz pogrešljivosti (budući da pripovjedač možda nikada neće znati koji su od prošlih događaja bili zaista vrijedni uzbuđenja), daje narativnom tonu psihološku autentičnost. Balzac, koji, kako Bahtin piše, „ne ide dalje od monološkog zatvaranja svog svijeta“ (Bahtin, 2007., 44), teži prvenstveno autoritetu kroz svog pripovjedača.

I u Balzaca i u Dostojevskog u narativu ćemo se susresti s onim što bismo mogli nazvati „lažnim vrhuncima“. To su ili događaji koje pripovjedač najavljuje, ali se ne događaju unutar narativa ili događaji koji se događaju, ali je njihov značaj mnogo manji nego što bismo mogli zaključiti iz najave.

Balzacov pripovjedač u *Ocu Goriotu*, s pomalo teškim humorom najavljuje dan kada će policija uhititi Vautrina u pansionu Madame Vauquer:

Sutrašnji dan bio je jedan od najneobičnijih dana u povijesti pansiona Vauquer. Sve dotle, najupadljiviji događaj tog mirnog života bio je meteorska pojava lažne grofice de l'Ambremesnil. Ali sve to nije bilo ništa u usporedbi s događajem ovog značajnog dana koji će gospođa Vauquer stalno spominjati u razgovoru (Balzac, 1996., 162).

Le lendemain devait prendre place parmi les jours les plus extraordinaires de l'histoire de la maison Vauquer. Jusqu'alors l'événement le plus saillant de cette vie paisible avait été l'apparition météorique de la fausse comtesse de l'Ambremesnil. Mais tout allait pâlir devant les péripéties de cette grande journée, de laquelle il serait éternellement question dans les conversations de madame Vauquer (Balzac, 1965c, 277).

„Sljedeće jutro“ i „sutrašnji dan“ također su od velike važnosti za pripovjedača *Bjesova*.

Ujutro je u Varvare Petrovne sazrela nakana da raščisti bar jedno pitanje – a ta je nakana bila neobična i zbog toga što ju je donijela tako nenadano. Što li joj je bilo u srcu dok ju je smišljala? To bi bilo teško dokučiti, a ja baš i ne bih htio prije vremena tumačiti sve proturječnosti iz kojih je potekla. Kao kroničar moram se ograničiti jedino na događaje onakve kakvi su bili i neću biti kriv ako vam se učine nevjerojatnima (Dostojevski, 1980., 76–77).

Taj „sutrašnji dan“, to jest, ona nedjelja koja je imala zauvijek odlučiti sudbinu Stepana Trofimoviča, zapravo je jedan od najznačajnijih dana u mojoj kronici. Taj je dan bio pun iznenađenja, to je bio dan koji je raspleo mnoge stare zagonetke, koji je mnogo štošta objasnio a još više toga zbrkao (Ibid., 167)

Moram reći, uoči idućih događaja, da ti opaki nitkovi ne bi možda niti učinili toliko zla da nije bilo uobraženosti i taštine Julije Mihajlovne (Ibid., 344).

Na žalost, onda još nisam znao da tim tipovima više i nije bilo do kakvih opravdanja, nego da su odlučili da toga dana posve otvoreno nastupe (Ibid., 547).

Čitajući navedene odlomke, možemo steći dojam da se bit priča koje nam Balzac i Dostojevski pričaju krije u onome što slovenski prevoditelj Vladimir Levstik nježno naziva „skandalom“. Ipak, to nije slučaj, ni s Balzacom ni s Dostojevskim. U *Ocu Goriotu*, prava „drama“ odvija se između Rastignaca i Vautrina kao zavodnika, a ne možda između policije i Vautrina kao zločinca. Javni skandal u *Bjesovima*, koliko god velik bio, beznačajan je u usporedbi s razaranjem u duši Nikolaja Stavrogina.

„Lažni vrhunci“ u Balzaca i Dostojevskog imaju vrlo specifičnu karakteristiku: bučni su. Vautrinovo uhićenje odvija se uz zvučni pej-
 zaž akcijsko-kriminalističkog romana:

U tom času začuše se koraci nekih ljudi, a na ulici odjeknuše udarci
 pušaka koje su vojnici spuštali na pločnik (Balzac, 1996., 169).

En ce moment, l'on entendit le pas de plusieurs hommes, et le bruit
 de quelques fusils que les soldats firent sonner sur le pavé de la rue
 (Balzac, 1965c, 280).

U *Bjesovima*, izgred na proslavi počinje *tušem* koji je svirao orkestar:

Ali tada je izbio nezgodan nesporazum: orkestar je iz čista mira za-
 svirao tuš – ne neki običan marš, nego naprosto napitnički tuš kakav
 se svira u klubu kad se ispijaju zdravice u nečiju čast na službenom
 ručku. (...) Samo što se na tušu nije završilo: zavladała je mučna ne-
 doumica i publika se zbunjeno osmjehivala, kad su se odjednom u
 dnu dvorane i na galeriji razlegli uzvici „hura“, isto, tobože, u počast
 Lembkeovima (Dostojevski, 1980., 547).

Poput guvernera Lembkea i njegove supruge, i drugi likovi Dosto-
 jevskog imaju znatnih poteškoća s dostojanstvenim izlaskom na po-
 zornicu. U romanu *Idiot*, „poniženje na vratima“ se tako ponavlja
 gotovo ciklički: kao da nijedan od likova u ovoj knjizi, bilo da je
 general, dama ili prigradski pijanac, ne bi mogao prijeći prag, a da se
 cijela kuća ne zatrese.

U predsoblju je začas nastala neobična buka i vrev; iz salona bi se
 reklo da je u stan ušlo nekoliko ljudi i da još svejednako ulaze. Neko-
 liko je glasova govorilo i uzvikivalo u isti mah; govorilo se i vikalo i
 na stubištu, a vrata se iz predsoblja, kako se moglo čuti, nikako nisu
 zatvarala (Dostojevski, 1979., 109).

Uđe sobarica Katja, neobično prestrašena.

– Ne znam šta je ovo, Nastasjo Filipovna, desetak njih nahrupilo, a
 svi pijani i hoće ovamo, vele da je Rogožin, da vi već znate (Ibid., 150).

(...) upravo u času kad Aglaja počne deklamirati poznatu baladu, popeše se s ulice na verandu dva nova gosta, glasno razgovarajući. Bijaše to general Ivan Fjodorovič Jpančin, a za njim se odmah pojavio i jedan mladić. Svi se ponešto uskomešaše (Ibid., 239).

„Uskomešanja“ se gomilaju, čitava je poplava dramatičnih najava, čekanje da netko dotrči uz stube postaje sve zamornije. Tada konačno dolazi iscrpljenost, tišina ili tek tiho brujanje.

Balzacov *alter ego* osjeća se nelagodno u takvoj atmosferi. Trivialnost je obavijena autoritetom, neispunjena obećanja brzo se prekrivaju novim obećanjem. „A sad je na nas dvoje red! – *À nous deux maintenant!*“ uzvikuje Rastignac, nakon što je nekoliko kratkih trenutaka s groblja Père Lachaise promatrao „šumnu košnicu – *cette ruche bourdonnante*“ Pariza.

U Dostojevskog se tišina proteže. U tišini se čuje i muha. I tada konačno shvatimo da je pripovjedačev bespomoćni, tragikomični novinarski ton zapravo samo jedan od mnogih glasova koji odjekuju iz ovog romanesknog svijeta.

Knez je gledao i osjećao da je u sobi, što dulje gleda oko sebe, sve grobnija tišina. Odjednom zazuji probuđena muha, preleti preko postelje i smiri se kod uzglavlja. Knez se strese (Ibid., 574).

9 Fabrizio del Dongo i knez Andrej

Henri Beyle rođen je 1783. u Grenobleu (gradu koji mu je uzvratilo mržnju tako što je po njemu nazvao sveučilište). Dakle, bio je generaciju stariji od većine romantičara: teoretski je mogao biti otac Balzacu ili Hugou, a 1810., kada se rodio *l'enfant terrible* francuskog romantizma Alfred de Musset, već se bližio tridesetoj.

Unatoč tome, većina književnih povjesničara Stendhala ne smješta na prijelaz između prosvjetiteljstva i romantizma, već im se često pripisuje tvrdnja da je romantični Stendhal bio „već dijelom realist“. U 20. stoljeću počinju mu se diviti i kao „zapanjujuće modernom“.

Stendhalov stav prema romantizmu bio je složen. Neosporna činjenica: proglasio se članom romantične škole. Bio je čudan školarac, prestar za svoj razred, neusklađen sa skupinom, crna ovca i često odsutan (prvo je živio u dobrovoljnom egzilu, a zatim dugi niz godina u prisilnom egzilu, uglavnom u Italiji). Kad je bio na odmoru u Parizu, oduševljeno je sudjelovao u književnom životu. Međutim, u romantičnim književnim salonima koji su ponovno otkrili religiju i praznovjerje nakon vladavine razuma, ostao je uvjereni ateist. Među piscima koji su pisali ode monarhiji i smatrali revoluciju najvećom katastrofom u francuskoj povijesti, ostao je liberal. Napoleon, kojeg je Musset, primjerice, u *Ispovijesti djeteta svojega stoljeća* krivio za propadanje Francuske i demoralizaciju francuske mladeži, u njegovim je očima ostao briljantna, herojska figura, utjelovljenje ljudske veličine i slobode.

Čak i programski tekst, kojim je Stendhal doprinio romantičarskom pokretu, zapravo je bio namijenjen suprotnoj strani: spisi koje danas poznajemo pod naslovom *Racine i Shakespeare* nastali su kao pokušaj uvjeravanja (klasicistički orijentirane) liberalne mladeži koja je zviždala gostujućim engleskim kazališnim posjetiteljima da je Shakespeare, miljenik rojalističkih romantičara, zapravo veći od Racinea.

Stendhalov argument je jasan i potkrijepljen ironijom: njegova didaktičnost ni na koji način nije primjerena epohi, bez obzira kome je namijenjena. (Jednostavno rečeno: čak bi i klasiciste tog vremena bilo bolje prepričavati na romantičan, nego na prosvjetiteljski način, pogotovo jer se sve vrtjelo oko politike.) I Racine i Shakespeare, po Stendhalovom mišljenju, bili su romantičari – za njega je romantizam originalnost, potraga za novim. Razlika među njima, prema Stendhalu, sastoji se u tome što je Racine bio zaglavljen u svojoj eri: bio je dio svijeta koji više ne postoji, emocije njegovih junaka razumjeli su dame i gospoda s perikama i perjanicama, njegove tragedije ne znače ništa modernom čovjeku. Shakespeare je, međutim, ostao živ, ostao je romantik jer njegova estetika i moralne dileme njegovih junaka nisu neraskidivo povezane s erom u kojoj je stvarao.

Ne samo iz ove neobične definicije romantizma, nego i iz drugih Stendhalovih kritičkih spisa, možemo shvatiti da mu se romantizam svidao kao širi koncept, ali u pojedinostima ga je često otrovno kritizirao. Slatki, plačljivi Lamartineov stil u njemu je izazivao gađenje. Ako izuzmemo Shakespearea, na popisu Stendhalovih omiljenih pisaca nećemo naći nijedan od uzora francuskog romantizma: ni Goethea, ni Rousseaua, ni Chateaubrianda. (Pogotovo ne potonjeg, koji je bio odbojan Stendhalu i ideološki i stilski.) *Quest'anima adorava Cimarosa, Mozart e Shakespeare*: čak i u glazbi, Stendhal je više od konkretnog poštovao vječni romantizam. Njegov se ukus također udaljio od romantične glavne struje u području likovnih umjetnosti. Za razliku od prve generacije romantičara, koji su poštovali sred-njovjekovnu umjetnost, Stendhal se (poput kasnije druge generacije romantičara, predvođene Théophileom Gautierom), za inspiraciju okrenuo talijanskoj renesansi.

Pojam „inspiracija“ ne koristimo u općenitom smislu. Stendhalov odgovor na renesansno slikarstvo bio je izuzetno kreativan. Atmosfera koja vlada u Stendhalovim velikim romanima, posebno u *Parmskom kartuzijanskom samostanu*, podsjeća nas, kako je više

puta napomenuto, na atmosferu Tizianovih i Correggiovih slika. Istina je da su se i drugi francuski romantičari pozivali na renesansnu umjetnost. Victor Hugo volio je citirati Ariosta i Cervantesa, Balzac je hvalio Rabelaisa i stalno spominjao Rafaela, Théophile Gautier uspoređivao je mlade romantičare s gospodom na Tizianovim portretima. Stendhal je, međutim, u tom kontekstu bio velika iznimka. Njegovi romantični suvremenici uglavnom su umjetnost i umjetnike prošlih razdoblja smještali u službu svoje estetike. Za Hugoa, Ariosto i Cervantes primjeri su miješanja grotesknih i uzvišenih elemenata, umjetničkog postupka od kojeg se on sam najviše nada, naime, da će unijeti *istinu* (*la vérité*) u književnost. Balzac u svoj sveobuhvatni književni eklekticism uključuje Rabelaisa i Raphaëla. Gautier iz renesanse izvodi modne smjernice za sofisticirane mladiće 19. stoljeća.

Da, imali su kosu – čovjek se ne rađa s perikom – i ne samo to, imali su puno kose, koja im je u mekim, sjajnim kovčama padala do ramena, jer je bila uredno počešljana. Također je istina da su neki nosili tanke brkove, drugi pune brade. Međutim, to je iznimno dobro pristajalo njihovim duhovitim, smjelim, ponosnim likovima koje bi mnogi renesansni majstor rado naslikao.

Oui, ils avaient des cheveux – on ne peut naître avec des perruques – et ils en avaient beaucoup qui retombaient en boucles souples et brillantes, car ils étaient bien peignés. Quelques-uns portaient des fines moustaches et quelques autres des barbes entières. Cela est vrai, mais cela seyait fort bien à leurs têtes spirituelles, hardies et fières, que les maîtres de la Renaissance eussent aimé à prendre pour modèles (Gautier, 2011., 88).

Stendhal prihvaća talijansku renesansu u *njezinom* a ne u *svom* povijesnom kontekstu. Ako je već morao krivotvoriti, radije je krivotvorio sadašnjost nego transformirao prošlost za potrebe sadašnjosti. Fabrizio del Dongo, protagonist *Parmskog kartuzijanskog samostana*, ima „*une tête du Corrège*, lice (poput) s Correggiovje slike“. Svatko tko

je pročitao roman zna da se junakova renesansnost ne zaustavlja na površini, na vanjskom izgledu. Da malo pretjerujemo: samo se čini da je Stendhal premjestio renesansnu fizionomiju u razdoblje Napoleonskih ratova, u stvarnosti je Napoleonske ratove premjestio među lica s Correggiovih slika. Svojevrski dokaz za upravo napisano su reakcije prvih talijanskih čitatelja na Stendhalov roman. Talijanima 19. stoljeća knjiga koja ih je prikazivala kao strastvene renesansne ljude (Balzac bi ih nazvao „talijanskim kipovima“) činila se nategnutom, pa čak i uvredljivom.

Današnji čitatelj vjerojatno više ne percipira takve proturječnosti osim ako mu se na njih ne ukaže. Možda, međutim, ipak doživljava *Parmski kartuzijanski samostan* kao vrlo poseban povijesni roman, kao povijesnu naraciju s dvostrukim ili čak trostrukim dnom. Stendhalovo fabularno polazište bila je priča na koju je slučajno naišao u talijanskoj kronici iz razdoblja renesanse. Zapis iz kronike premjestio je u Napoleonovo vrijeme, u eru koja je, da još jednom upotrijebimo Balzacov izraz, bila *l'histoire contemporaine*, suvremena povijest. Stendhal je imao čvrst politički stav o vojnim i političkim događajima tog vremena. Ipak je priču, koju je napisao u jasnom stilu Napoleonskog zakonika, zamotao u *sfumato*. *Parmski kartuzijanski samostan* je trezveni i istovremeno slikoviti roman, povijesni roman o modernosti, propagandna knjiga *for the happy few*, angažirani roman prožet istim osjećajem koji je izrazio umjetnik Gustave Flaubert pišući *Salammbô*: dosada s ružnim stvarima i vulgarnom okolinom.

Italija, Stendhalova duhovna domovina, ujedno je i mitska zemlja europskih i francuskih romantičara. Ali je li Stendhalova Italija romantična? Iza ovog naizgled pedantnog obrata riječi kriju se važne, vrlo očite razlike. Za romantičare, riječ Italija u mislima priziva cvjetajuća stabla naranči, vinograde i živahne skupljačice koralja. *Italiam* znači putovati na egzotična mjesta na kojima se možemo odmoriti od okova civiliziranog života. Za Stendhala, Italija je visoko civilizirani,

izuzetno kultivirani sjever ove zemlje. U Milanu ne rastu naranče, a žene ondje nisu naivne.

Je li Stendhalov Milano mitski ili stvarni kraj? Je li putovanje, romantična tema *par excellence*, također stendhalovska tema? Da i ne. Romantičari su uvijek na putu negdje drugdje: *La vraie vie est ailleurs*, kako piše Rimbaud. Byronovski hodočasnik – paradoksalno – ne luta nikamo, on luta u prazno. Stendhal i protagonisti njegovih romana nisu takvi putnici. Henri Beyle, Julien Sorel i Fabrizio del Dongo putuju prema svom odredištu.

Međutim, Stendhalovi junaci ponekad stignu na mjesto koje doživljavaju kao idealno, kao mjesto najveće sreće, čak i bez putovanja. Kao što Jean Starobinski primjećuje u svojoj poznatoj studiji: u Stendhala se ponekad dogodi da junak zauzima prostor (*envahit l'espace*); a ponekad se dogodi i suprotno: prostor zauzima junaka (usp. Starobinski, 1961., 242).

Tko se, suočen s ovom briljantnom analizom, ne bi sjetio jednog od u najvećoj mjeri antologijskih dijelova *Parmskog kartuzijanskog samostana*, junakovog boravka u zatvorskoj ćeliji, zatvorenom prostoru koji je za njega – blaženo mjesto? Na razini priče, junakova sreća je romantična u klišeiziranom smislu te riječi: mladić je zaljubljen u kćer tamničara, blizina voljene djevojke nadmašuje njegovu slobodu. Psihološki su uzbudljiviji detalji. Zatvorenikova radost pojavljuje se kao gotovo tjelesni užitak. Čini se da Fabrizio nije samo oduševljen prizorom svoje voljene Clelie Conti, već je sretan i zbog zidova koji ga okružuju: nakon bijega i zabluda – konačno definirani prostor! Na kraju romana, s konačnim mirom, ponovno se nalazimo s junakom u zatvorenom prostoru: kartuzija je posljednji, možda i najsretniji zatvor.

Je li takva sposobnost samoograničenja romantična? Ali romantik nikada nije zadovoljan mogućim! U smislu priča (sudbina), Stendhalovi junaci su romantični. U smislu stava, oni su prosvijećeni epikurejci.

Sam Stendhal nas navodi na takvo tumačenje, budući da dosljedno navodi filozofiju 18. stoljeća kao ideološki temelj svog pisanja. *Beylizam*, Stendhalova privatna moralna doktrina, izveden je iz prirodnog morala prosvjetiteljstva, prema kojem čovjek ima pravo težiti sreći. Čovjekova ljubav prema sebi je prirodna i legitimna: *beylizam* ne uči ništa smjelije ili spornije.

Stendhalove priče su tragične i romantične zbog svoje povijesne pozadine. U 18. stoljeću, ili barem u idealiziranim prikazima prosvjetiteljskog društva, samoljublje (ljubav prema sebi) uravnoteženo je svijesću da je čovjek društveno biće. U vremenu o kojem Stendhal piše, ta svijest više ne postoji. Društvo je neprijateljski raspoloženo prema pojedincu, a pojedinac na to neprijateljstvo odgovara tako da do krajnosti zaoštri jednu polovicu prosvjetiteljskog stava: beskompromisni individualizam. Ishod sukoba je poznat. Stendhalovi lovci na sreću zapravo su plijen.

Slična kontradikcija uočava se i u Stendhalovim teorijskim (ili barem teoretizirajućim) tekstovima. Upravo na mjestu na kojem je pisac u najvećoj mjeri učenik filozofske škole ideologa, odnosno senzualist, on je istovremeno i najklišeiziraniji romantičar. Traktat *O ljubavi* (*De l'amour*) s enciklopedijskom sistematičnošću pred nas postavlja četiri vrste ljubavi: tjelesnu ljubav; *l'amour goût*, ljubavnu sklonost blisku prijateljstvu; ljubav iz ambicije; strastvena ljubav. Jedini pravi tip, međutim, pokazuje se kao *l'amour passion*, strastvena ljubav, kakvu su iskusili Tristan i Izolda, Abelard i Heloiza, Romeo i Julija.

Kada se zaljubimo, tvrdi Stendhal, u nama se odvija kristalizacija. Taj proces podsjeća na postupak kojeg pokazuje turistima kada posjećuju salzburške rudnike soli. Suha grana se, nakon što je određeno vrijeme ležala u rudničkom oknu, prekriva kristalima. Potpuno obična žena stječe divne osobine ako je ostavimo da leži u oknu naših sanjarenja. Svjetovna duhovnost i cinični materijalizam, iza kojeg se krije veličanje mašte.

Kao da to nije dovoljno grubo romantično, Stendhal je teorijskom djelu dodao autobiografsku (autoterapijsku) pripovijest o neuspjeloj ljubavnoj vezi.

Općepriznata je činjenica da se Stendhal od svojih romantičnih suvremenika razlikovao i po stilu, koji je, ako je vjerovati samom piscu, bio izravno inspiriran jasnoćom i konciznošću Napoleonovog Građanskog zakonika. Sukladno tome, Stendhal je tvrdio da nikada nije ispravljao svoje tekstove, uvijek zapisujući točno i samo ono što je želio reći.

Više dodirnih točaka između Stendhala i njegovih romantičnih suvremenika može se pronaći u strukturi njegovih romana. Kompozicija romana *Crveno i crno* je dramska. Kompozicija *Parmskog kartuzijanskog samostana* je epizodna, pitoreskno-prosvjetiteljska. Unatoč toj razlici, oba romana vođena su istim principom – upravo onim koji pokreće većinu složenijih romantičnih pripovijesti, od Waltera Scotta do Hugoa, Dickensa i Dumasa: principom kontrasta.

Između junakinja romana *Crveno i crno* postoji manihejski kontrast: Madame de Rênal je nježna i kreposna, Mathilde de La Môle je divlja, strastvena, demon u ženskom ruhu.

U *Parmskom kartuzijanskom samostanu* Stendhal se nije udaljio od romantično-manihejskog uzora, već ga je vješto i suptilno varirao. Clelia Conti, junakova velika ljubav, odgovara romantičnom tipu andeoske žene. Druga važna žena u romanu, princeza Sanseverina, unatoč svojoj strastvenoj, impulzivnoj prirodi, nema ništa demonsko u sebi. (Ako nije andeoska, u životu protagonista svakako igra ulogu anđela čuvara ili barem vrlo dobrohotnog demona.) Stendhal je ovaj izniman, kontrastni, a opet psihološki prikazan ženski par suprotstavio dvojici muškaraca. Fabrizio del Dongo je mlad, zgodan, vitak, plavokos, pun naivnih očekivanja. Grof Mosca je u kasnim srednjim godinama, zdepast, ružan, ogorčen i lucidan. Obojica su strastveni. Tumači skloni jednostavnom biografizmu kažu da su „obojica Stendhal“, utjelovljenje dvaju pola piščeve osobnosti. To se može osporiti

barem s tehničkog gledišta: Jekyll i Hyde, da navedemo najklišejniji primjer podvojene osobnosti, su jedan čovjek; Fabrizio i Mosca nisu *homo duplex*, ostaju dvojica. (Fabrizio doživljava svoja razočaranja, njegova zrelost nije zrcalna slika Mosce.)

U stvarnosti, postoje trojica. Uz Fabrizija i Moscu, stalno osjećamo još jednu prisutnost, glas ironično distanciranog auktorijalnog pripovjedača. U tako velikom i složenom romanu nemoguće je odvojiti narativnu tehniku od sadržaja; odvajanje može biti samo privremeno. Pokušajmo. Priču o mladiću punom iluzija i strasti zrelog čovjeka koji je odavno izgubio svoje iluzije, gledamo kroz prizmu auktorijalnog pripovjedača koji vlastitu priču gleda s ironične distance. Ako je ovo još uvijek autobiografija, onda je to doista autobiografija pod svaku cijenu, s velikim rizicima, sa svim sredstvima. Mnogo prije nego što su teoretičari izmislili tipologije pripovjedača, Stendhal je već hrabro prešao granicu između osobnog i objektivnog gledišta, između personalnog, auktorijalnog i pripovijedanja u prvom licu.

Njegovi suvremenici ga nisu cijenili. Sam je predvidio da će ga početi shvaćati oko 1880. – i nije se preračunao. Danas se Stendhal smatra jednim od najvećih, ako ne i najvećim, francuskim romanopiscem prve polovice 19. stoljeća. 20. stoljeće otkrilo je u njemu narativnog inovatora koji je utjecao na brojne kasnije pisce, posebno autore povijesnih romana.

Ukratko i pojednostavljeno. Stendhalova inovacija vjerojatno leži u vještoj i smjeloj kombinaciji romantičnih i prosvjetiteljskih narativnih trikova. Stendhal, kao samoproглаšeni *disciple des Lumières*, nikada se ne odriče prava na ironičan komentar. Prava ili hinjena autobiografska priroda njegovih tekstova (romantični trik) unatoč tome čitatelju omogućuje da se poistovjeti s junakom i uđe u priču.

Ali – i tu stvari postaju zanimljive: Stendhal nam omogućuje (romantičnu) identifikaciju s junakom kroz narativnu tehniku temeljenu na prosvjetiteljskoj (točnije: senzualističkoj) filozofiji.

Školsko objašnjenje kaže da je osobni pripovjedač onaj koji se „smješta u junakovu kožu“. U Stendhalovom slučaju to možemo shvatiti gotovo doslovno: pisac se smješta u junakovu perspektivu na takav način da preuzima njegove osjetilne percepcije.

Najpoznatiji primjer ovog postupka je opis bitke kod Waterlooa u romanu *Parmski kartuzijanski samostan*.

Glavni lik romana, mladi plemić Fabrizio del Dongo, neizmjerljivo se divi Napoleonu. To divljenje svakako je jedan od autobiografskih elemenata u romanu. „(...) l'être le plus admirable par ses talents qui ait paru depuis César, sur lequel il nous semble l'emporter – čovjek najviše vrijedan divljenja, rođen nakon Cezara, za kojeg nam se čini da nadmašuje Cezara u svojim talentima“, kaže Stendhal u svojoj nedovršenoj knjizi o Napoleonu (Stendhal, 1930., 335). Međutim, Iz naše je perspektive Napoleonov lik prvenstveno narativni element, jedna od niti koje povezuju prilično labavo raspoređene epizode.

Fabrizio del Dongo, koji je na početku romana gotovo dijete, sanja o tome da jednog dana dokaže odanost svom idolu na bojnopolju. Njegova najveća želja je ići *u vatru* za Napoleona. (Izraz *au feu* pojavljuje se u opisu bitke kod Waterlooa kao jedan od posljednjih ostataka junakove raspadnute svijesti.)

Mladić uistinu uspijeva pobjeći od kuće, pridružuje se francuskoj vojsci pod lažnim identitetom i tako se nađe na bojnopolju bitke kod Waterlooa. Tamo se njegov svijet – doslovno – raspada. Suočen s ratom kakav stvarno jest, više nije u stanju shvatiti njegov opći užas: kroz raspršene osjetilne percepcije, samo pojedinačni užasi prodiru u njegovu svijest: leševi i umirući, konj koji u agoniji kopa vlastitu utrobu, otkinuta ljudska noga.

Ali, u tome trenutku larva postade toliko velika da mu Fabrice ne mogaše odgovoriti. Priznat ćemo da je naš junak bio vrlo malo junak u tom trenutku. Međutim, strah je u njega dolazio tek na drugo mjesto; njega je naročito sablažnjavala ona larva koja mu je paralala uši.

Pratnja prijeđe u galop; jurili su preko jednog prostranog preoranog zemljišta, s one strane kanala, a to je polje bilo pokriveno leševima.

– Crveni! Crveni! vikali su radosno husari iz pratnje.

U prvi mah Fabrice nije razumio, ali poslije zapazi da su gotovo svi leševi u crvenoj uniformi. Jedna okolnost izazva u njemu jezu užasa; primijetio je da su mnogi od ovih nesretnih crvenih još na životu; vikali su, očevidno moleći za pomoć, ali se nitko nije zaustavljao da im je ukaže. Naš junak, vrlo čovječan, činio je sve na svijetu da mu konj ne zgazi koga od crvenih. Pratnja se zaustavi. Fabris, koji nije obraćao dovoljno pažnje na svoju vojničku dužnost, galopirao je i dalje, gledajući jednog nesretnog ranjenika. (...)

Izenada krenuše trkom. Poslije nekoliko trenutaka Fabrice vidje, dvadeset koraka ispred njih, pooranu zemlju koja se micala na čudan način. Dno brazda bilo je puno vode, vrlo vlažna zemlja, koja je činila greben ovih brazda, letjela je u malim crnim komadima po tri-četiri stope u visinu. Fabrice uoči u prolazu ovu neobičnu pojavu; zatim mu se misli vratiše na maršalovu slavu. Čuo je pored sebe kratak uzvik: to su pala dva husara pogođena zrnima; kad ih je pogledao, bili su već dvadeset koraka od pratnje. Ono što ga je najviše užasnulo bio je jedan konj, sav krvav, koji se koprcalo na pooranoj zemlji, zaplićući noge u svoju vlastitu utrobu: htio je ići za ostalima; krv je tekla u blato.

„I tako, evo me jedva jednom u vatri! reče sebi. Vidio sam vatru!“ ponavljao je zadovoljno. „Sad sam pravi vojnik.“ U tom trenutku pratnja je jurila u najvećem trku, i naš junak shvati da to od topovskih kugli zemlja leti na sve strane. Uzalud je gledao na onu stranu s koje su topovske kugle dolazile; vidio je bijeli dim baterije u ogromnoj daljini i učinilo mu se da, usred podjednake i neprekidne tutnjave, koju su stvorili topovski pucnji, čuje plotune u mnogo većoj blizini: nije shvaćao ništa (Stendhal, 1965., 67–68).

Mais le tapage devint tellement fort en ce moment, que Fabrice ne put lui répondre. Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment. Toutefois, la peur ne venait chez lui qu'en seconde

ligne ; il était surtout scandalisé de ce bruit qui lui faisait mal aux oreilles. L'escorte prit le galop ; on traversait une grande pièce de terre labourée, située au-delà du canal, et ce champ était jonché de cadavres.

– Les habits rouges ! les habits rouges ! criaient avec joie les hussards de l'escorte. Et d'abord Fabrice ne comprenait pas ; enfin il remarqua qu'en effet presque tous les cadavres étaient vêtus de rouge. Une circonstance lui donna un frisson d'horreur ; il remarqua que beaucoup de ces malheureux habits rouges vivaient encore ; ils criaient évidemment pour demander du secours, et personne ne s'arrêtait pour leur en donner. Notre héros, fort humain, se donnait toutes les peines du monde pour que son cheval ne mît les pieds sur aucun habit rouge. L'escorte s'arrêta ; Fabrice qui ne faisait pas assez d'attention à son devoir de soldat, galopait toujours en regardant un malheureux blessé. (...)

Tout à coup on partit au grand galop. Quelques instants après, Fabrice vit, à vingt pas en avant, une terre labourée qui était remuée d'une façon singulière. Le fond des sillons était plein d'eau, et la terre fort humide qui formait la crête de ces sillons, volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pieds de haut. Fabrice remarqua en passant cet effet singulier ; puis sa pensée se remit à songer à la gloire du maréchal. Il entendit un cri sec auprès de lui : c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets ; et, lorsqu'il les regarda, ils étaient déjà à vingt pas de l'escorte. Ce qui lui sembla horrible, ce fut un cheval tout sanglant qui se débattait sur la terre labourée, en engageant ses pieds dans ses propres entrailles il voulait suivre les autres : le sang coulait dans la boue.

« Ah! m'y voilà donc enfin au feu ! se dit-il. J'ai vu le feu ! se répétait-il avec satisfaction. Me voici un vrai militaire. » A ce moment, l'escorte allait ventre à terre, et notre héros comprit que c'étaient des boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts. Il avait beau regarder du côté d'où venaient les boulets, il voyait la fumée blanche de la batterie à une distance énorme, et, au milieu du ronflement égal

et continu produit par les coups de canon, il lui semblait entendre des décharges beaucoup plus voisine; il n'y comprenait rien du tout (Stendhal, 1983., 72–74).

U trenutku kada je na bojnopolju mogao vidjeti Napoleona (što je bila njegova žarka želja prije bitke), naš junak leži mrtav pijan na kolima kantini: susret koji je toliko želio na kraju je prespavao. Ali ironija je ovdje samo dodatak.

Stendhal, koji je nekoliko godina proveo u službi intendanta Napoleonove vojske, nikada se nije hvalio svojom vojnom slavom, ali je s pravom zahtijevao status svjedoka. U svom opisu bitke kod Waterlooa, kako je Tolstoj primijetio, prikazao je rat „onakvim kakav stvarno jest“.

Fabrizio del Dongo gubi više – ili puno manje – od iluzija na bojnopolju Waterlooa. Gubi osjećaj orijentacije, sposobnost sinteze. „Nije shvaćao ništa,“ ponavlja pripovjedač. Prihvaća osjetilne percepcije (mirise, boje, glasove koji ga „muče“; slike zbog kojih se na trenutak zgrči) a da ih zapravo ne razumije. Sve što je ostalo od njegovih prijašnjih misli je šačica fiksnih ideja. Vrhunac Stendhalove umjetnosti: istrgnuti iz konteksta, ovi fragmenti znak su da je junak u posebnom stanju duha; gledano iz vanjske perspektive, oni su također upravo ono što su oduvijek bili: apsurdni – baš kao što je apsurdan rat. „Ah! m'y voilà donc enfin au feu ! se dit-il. J'ai vu le feu ! se répétait-il avec satisfaction. – 'I tako, evo me jedva jednom u vatri!' reče u sebi. 'Vidio sam vatru!' ponavljao je zadovoljno.“

Fabrizio del Dongo luta bojnim poljem. Njegovim očima promatramo bitku u fragmentima, iz udubljenja, iz blata, više ispod konjskog trbuha nego s konjskih leđa. To je u Stendhalovo vrijeme (i dugo nakon njega) bio potpuno novi pogled na povijest i prikaz povijesnih događaja u književnosti. (U slikarstvu se neke Géricaultove ratne slike najviše približavaju Stendhalovoj optici.) Povijest se

ne prikazuje samo iz perspektive i kroz priču pojedinca: prikazuje se kroz jedva prepoznatljive fragmente iskustava pojedinca.

Stendhal isprepliće narativnu tehniku koju smo se (ante litteram) usudili opisati kao personalnu s tradicionalnijim pristupom. Zašto bi se suzdržao od primjedba poput one poznate: „*Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment* – Priznat ćemo da je naš junak bio vrlo malo junak u tom trenutku.“? Stendhal zna da narativna tehnika nije nešto mehaničko. Poanta je u sadržaju. Pripovjedačevi komentari u opisu bitke kod Waterlooa su lucidni, ali nisu prosvjetljujući i ni na koji način ne objašnjavaju junakov položaj. Kao da Stendhal rečenicama, koje polaže na pripovjedačeve usne pažljivo izbjegava bilo kakvu generalizaciju, svaki pokušaj prostorne i vremenske orijentacije. Pripovjedač nikada ne primjećuje: „Svi vojnici doživljavaju isto“ ili možda: „Rat je strašan i besmislen.“ Kao što ne započinje nijednu rečenicu s: „Kasnije u životu, Fabrizio ...“.

Lav Nikolajevič Tolstoj, pisac najmanje usporedive veličine, bezrezervno je priznao da je u nekim dijelovima romana *Rat i mir* crpio inspiraciju od Stendhala.

„*Ma dette envers Stendhal est énorme*“, objasnio je svom francuskom obožavatelju Paulu Boyeru. „Stendhalu dugujem mnogo. Naučio me razumjeti rat. Ponekad ponovno pročitajte opis bitke kod Waterlooa u *Parmskom kartuzijanskom samostanu*. Nitko prije njega nije opisao rat kakav stvarno jest. Sjećate li se kako Fabrice hoda po bojnom polju i ništa ne razumije?“ (citirano u Maude, 1987., 103.)

Tolstoj je znao o čemu govori. Poput Stendhala, vidio je „vratu“ izbliza, sudjelujući u Krimskom ratu kao časnik. Vojno iskustvo – u Stendhalovom slučaju, možda bi bilo prikladnije reći iskustvo rata – učinilo je oba pisca pacifistima. Stendhal i Tolstoj dijelili su i uvjerenje da su književni prikazi ratovanja utemeljeni na glupim, lažnim idealizacijama.

Najočiglednija dodirna točka između Stendhalovih i Tolstojevih romana je povijesno okruženje: Napoleonovo doba i njegove bitke, u

Stendhalovom slučaju Waterloo, u Tolstojevom Bitka kod Austerlitz (1905.). Bitke u oba romana predstavljaju ključnu prekretnicu u životima glavnih likova.

Naravno, postoje idejne i ideološke razlike između dvojice pisaca. Iz sasvim očiglednih razloga, Napoleonov portret u romanu *Rat i mir* daleko je od idealne slike o kojoj Stendhalov Fabrizio sanja (i nikada je ne vidi). Karakterističan odlomak:

Car Napoleon nije još izlazio iz svoje spavaonice i baš je dovršavao svoju toaletu. Frkćući i stenjući pomalo, podmetao je tren svoja gojazna leđa, tren rutava debela prsa pod četku kojom mu je sobar trljao tijelo. Drugi sobar pridržavaše potom bočicu i prskaše kolonjskom vodom carevo odnjegovano tijelo držeći se tako kao da jedini on zna koliko i gdje treba poprskati kolonjskom vodom. Napoleonova kratka kosa bijaše mokra i zamršena na čelu. Ali mu lice, iako podbuhlo i žuto, odavaše tjelesnu nasladu: „*Allez ferme, allez toujours*,” govoraše od vremena do vremena, uvijajući se i stenjući, sobaru koji ga trljaše (Tolstoj, 1977., III, 222).

Povijesnost Stendhalovog romana nije samo višestruka i nedostižna, već je u određenom smislu i upitna, budući da se, s gledišta autora i njegovih prvih čitatelja, bavi događajima koji su još uvijek napola aktualni. Tolstojev roman nije samo povijesni u punom smislu te riječi, već se, kao što znamo, pretpostavlja da ilustrira i piščev teorijski pogled na povijest i historiografiju.

Predmet je povijesti život naroda i čovječanstva. Čini se da nije moguće neposredno dokučiti i obuhvatiti riječima – prikazati život ne samo čovječanstva nego nijednog naroda.

Stari povjesničari često su se služili jednim jednostavnim načinom prikazivanja i dokučivanja naoko nedokučivog života jednog naroda. Prikazali su djelatnost pojedinaca koji su vladali narodom; i ta je djelatnost pojedinaca, kao što su oni mislili, izražavala djelatnost cijelog naroda (Tolstoj, 1961., IV.,295).

Prema Tolstoju, Napoleon Bonaparte igrao je zanemarivu ulogu u povijesti svog doba. Ovdje se ne radi o patriotizmu: isto vrijedi i za generala Kutuzova. U opisivanju stvarnih povijesnih ličnosti, Tolstoj je pravedan i dosljedan (i ne osobito duhovit). Junaci koje on izmišlja, njegovi likovi, izvučeni su s blistavom individualnošću iz „života naroda i čovječanstva“ – što je istovremeno dokaz Tolstojeve nedosljednosti i njegove veličine.

Poznato je da je Tolstoj isprva pojedine epizode u romanu namjeravao ispreplesti komentarima o povijesti i historiografiji. Sažimanjem teorijskih rasprava i njihovim premještanjem u epilog, ne samo da je „poboljšao čitljivost“ svog velikog romana, već je i prikrrio njegovu kontradikciju. U epu o „životu naroda i čovječanstva“ susrećemo nezaboravne pojedince: Natašu, Sonju, Nikolaja, Pierrea Bezuhova... i kneza Andreja Bolkonskog, koji je u bitci kod Austelitz – *Fabrice à Waterloo*.

Andrej Bolkonski nije *un blanc bec*, nije novajlija poput Fabrizija. On je časnik, više nije mlad, u životu je doživio velika razočaranja, izgubio je iluzije. Na bojnopolju, međutim, njegova se svijest urušava, raspada se u komadiće baš kao i Fabrizijev još uvijek poludjetinasti mentalni sklop.

Hodao je po livadi vukući noge, mrseći travu i promatrajući prašinu koja mu je pokrivala čizme; čas je grabio krupnim koracima nastojeći stupati tragovima koje su ostavili kosci na livadi, čas je brojio svoje korake, računao koliko puta mora prijeći od međe do međe da prevale jednu vrstu, čas je otkidao cvjetice pelina što je rastao na međi i dlanovima trljao te cvjetice i mirisao njihov gorak, snažan miris. Od cijeloga jučerašnjeg roja misli nije ništa ostalo. Nije mislio ni o čemu. Slušao je zaglušenim ušima svedjednako iste zvukove lučeći fijuk tanađi od gruvanja topova, pogledavao dobro poznata lica ljudi iz prvoga bataljona i čekao (Tolstoj 1977., III., 261).

Međutim, Tolstoj samo napola oponaša Stendhala. Za razliku od Fabrizijevog iskustva koje, unatoč ironičnim komentarima, ostaje neobjašnjeno, ratno iskustvo kneza Andreja dobiva odgovarajuća objašnjenja koja ga smještaju u širi kontekst. U odlučujućim trenucima, objašnjava Tolstojev pripovjedač, svi vojnici osjećaju i ponašaju se slično.

Najveći dio vremena ljudi su, po zapovijedi starješina, sjedili na zemlji. Netko je skinuo kapu i brižljivo razmicao naboranu podstavu i ponovo je skupljao; netko je dlanovima izmrvio suhu ilovaču i čistio njome bajunetu; netko je popuštao opasač i pritezao predicu na pojasu; netko je brižljivo razastirao obojke, drukčije ih presavijao i nanovo se obuvao. Neki su gradili kućice od busenja i pletli pletenice od zobene slame. Činilo se da su svi potpuno zadubljeni u te poslove (Ibid., 260).

Slično tome, na vrhuncu Tolstojeve priče, u širi kontekst junakovog života upiše se nešto što je u početku bio samo obris, fragment, ratni užas, kakav vojniku sklizne s površine svijesti.

Dvije amputacije.

Prva na bojnopolju Waterlooa, Fabrizio ju zalijeva rakijom.

Kad je udario konja mamuzom, imao je pomalo nade da je to njegova jutrošnja dobra konobarica; konj i kola su bili vrlo slični, ali je vlasnica bila sasvim druga, i našem se junaku učini da joj je lice veoma zlobno. U trenutku kad joj je prilazio, Fabrice je čuo kako govori: „Al' Bio je baš lijep čovjek!“ Jedan vrlo neugodan prizor čekao je i tu novog vojnika: sjekli su nogu jednom oklopniku, lijepom mladom čovjeku, koji je bio visok pet stopa i šest palaca. Fabrice zatvori oči i popije jednu za drugom četiri čaše rakije (Stendhal, 1965., 70–71)

En donnant de l'éperon à son cheval, il avait eu quelque espoir que c'était sa bonne cantinière du matin ; les chevaux et les petites charrettes se ressemblaient fort, mais la propriétaire était tout autre, et notre héros lui trouva l'air fort méchant. Comme il l'abordait,

Fabrice l'entendit qui disait : — Il était pourtant bien bel homme ! Un fort vilain spectacle attendait là le nouveau soldat ; on coupait la cuisse à un cuirassier, beau jeune homme de cinq pieds dix pouces. Fabrice ferma les yeux et but coup sur coup quatre verres d'eau-de-vie (Stendhal, 1983., 77).

Druga na bojnem polju Borodina. Ranjeni knez Andrej promatra prizor s neopisivim užasom i ganućem, slušajući očajničke krike amputiranog čovjeka. Odjednom u vojniku koji je jaukao prepoznaje svog najvećeg neprijatelja – i neopisivi užas pretvara se u oprost. „U nesretnom, uplakanom, klonulom čovjeku kome su upravo odrezali nogu, on prepoznaje Anatola Kuragina. (...) Knez Andrej se prisjeti svega i sretno mu srce prože zanosno sažaljenje i ljubav prema tom čovjeku.“ (Tolstoj, 1977, III., 266).

Da upotrijebimo riječi gospođe de Staël: „Il ne s'agit pas de montrer ici lequel des deux mérite la préférence“. Ne radi se o tome tko je bolji. Najkasnije na kraju bitke očituje se da su obojica, Stendhal i Tolstoj, jednako dobri.

Fabrizio, koji je samo lakše ranjen, pada u pijani san u kolima svoje spasiteljice.

Knez Andrej, koji će kasnije u romanu umrijeti od posljedica rane, u trenutku prije nego što se onesvijesti od boli pod rukama ranarnika, bljesne mu u sjećanju najintimnija privatna stvar: djetinjstvo. „Svi najljepši, najsretniji trenuci u njegovu životu, osobito najranije djetinjstvo kad su ga svlačili i metalu u posteljicu, kad mu je dadilja pjevušila uljuljkivajući ga, kad je, zarivši glavu u jastuke, bio sretan samo zato što je znao da živi - izlazili mu pred oči, i to čak ne kao prošlost, nego kao sadašnjost“ (Tolstoj, 1977., III., 266).

10 Čime započeti roman? (Balzac, Dumas i Sue)

Honoré de Balzac uspio se probiti među istaknute pisce relativno kasno; većina književnih povjesničara roman *Les Chouans* iz 1829. smatra prekretnicom u njegovoj karijeri. Međutim, Balzac se zapravo posvetio spisateljskom pozivu deset godina ranije, kada je počeo zarađivati kao feljtonist. Njegova mladenačka djela, potpisana slikovitim pseudonimima Lord R'hoone i Horace de Saint-Aubin, kasnije je smatrao mrljom na svojoj umjetničkoj i ljudskoj biografiji kao prikladan, a time i podliji argument u rukama svojih kritičara i protivnika.

Godine 1842. Balzac je objavio *Predgovor (Avant-propos) Ljudskoj komediji*, koja je tada bila – i zapravo uvijek ostala – remek-djelo u nastajanju. Svrha *Predgovora* uglavnom je apologetika. Balzac čitateljima i kritičarima otkriva svoj veliki plan, uz napomenu da će sada vjerojatno razumjeti ono što prije nisu mogli: ciklus će tek istinski zasjati kao cjelina, pa pisca ne iznenađuje činjenica da pojedinačni romani nisu bili primljeni kako zaslužuju. „*Comme la critique ignorait le plan général, je lui pardonnais* (Balzac, 1965., 54): *kritičari nisu znali za cjelokupni plan, pa im je pisac oprostio.*“

Balzacovo taktičko strpljenje popušta samo na nekoliko mjesta u *Predgovoru*. Među „podmetanja“, koje autor *Ljudske komedije* odbacuje s otvorenim ogorčenjem, nalaze se i aluzije o njegovoj feljtonističkoj prošlosti: „A ce propos, je dois faire observer que je ne reconnais pour mes ouvrages que ceux qui portent mon nom. En dehors de la *Comédie humaine*, il n'y a de moi que les *Cent contes drolatiques*, deux pièces de théâtre et des articles isolés qui d'ailleurs sont signés. J'use ici d'un droit incontestable“ (Ibid., 56). Stoga je 1842. godine, uz *Ljudsku komediju*, Balzac pisao i *Okrugle priče*, dvije

drame i nekoliko članaka: odrekao se ostatka svog opusa čime je, kako je napisao, „iskoristio svoje neupitno pravo“.

Pitanje pripadnosti feljtonističkom cehu u Balzacovo vrijeme bilo je važnije nego što bi se moglo činiti iz današnje perspektive. Slavnog kritičara Sainte-Beuvea, primjerice, toliko je uznemirila pojava koju je nazvao „industrijska književnost, *la littérature industrielle*“ da joj je posvetio članak u kojem je gotovo posve napustio svoj karakterističan ironičan ton. Smatrao je da ova vrsta književne produkcije ne samo da je neestetska sama po sebi, već zbog masovnosti i komercijalnog uspjeha predstavlja prijetnju ozbiljnoj književnosti.

U članku se Sainte-Beuve usput dotaknuo i Balzaca: „M. de Balzac a rassemblé, dernièrement, beaucoup de ces vilénies dans un roman qui a pour titre *Un grand homme de Province*, mais en les enveloppant de son fantastique ordinaire: comme dernier trait qu'il a omis, toutes ces révélations curieuses ne l'ont pas brouillé avec les gens en question, dès que leurs intérêts sont redevenus communs“ (Sainte-Beuve, 1992., 210). Dakle, Balzac je, prema Sainte-Beuveu, u svom romanu *Veliki čovjek iz provincije u Parizu* (radi se o drugom dijelu *Propalih iluzija*) prikazao „mnoge ružnoće“ povezane s industrijskom proizvodnjom književnosti, ali ih je „umotao u svoju uobičajenu fantastiku“. Štoviše, prisjetio se kritičar, Balzac zbog tih otkrića nije došao u trajni sukob s ljudima koje je opisivao, nego su ga interesi brzo ponovno spojili s njima.

Barem u jednom pogledu Sainte-Beuve nesumnjivo je u pravu. Balzacovi sudovi o industrijskoj književnosti obojeni su osobnom bojom i često imaju jak okus kiselog grožđa. Kada autor *Ljudske komedije* izjavljuje da gospodin Sue piše onako kako jede i pije, po učinku nekog prirodnog mehanizma – „*M. Sue écrit comme il mange et boit, par l'effet d'un mécanisme naturel*“ (cit. Iknayan, 1961., 175) – vrijeđa čovjeka s kojim je nedavno prijateljevao i surađivao. Dumasa i Suea, koji su svojim feljtonističkim pisanjem postigli status superzvijezda, a potonji je čak postigao i ozbiljan društveni ugled, Balzac je uvijek

doživljavao kao konkurenciju. U pismima Mme Hanski, na primjer, nije skrivao svoje ogorčenje Dumasovom basnoslovnom zaradom – pri čemu je očigledno da mu se iznosi sami po sebi nisu činili spornima, nego ga je mučila činjenica da novac završava u bezvrijednim džepovima. Jedna od Balzacovih ključnih ambicija bila je i „battre les généraux E. Sue, A. Dumas, Souil  , et autres gens de plume (Balzac, 1906., 396), pobijediti generale E. Suea, A. Dumasa, Souil  a i druge pisce“. Dakle, Balzac je barem donekle osjećao da manevrira na istom bojnem polju kao i feljtonisti.

Međutim, *Propale iluzije* nisu autobiografski roman, barem ne u užem smislu te riječi. To je jedan od onih dijelova *Ljudske komedije* kojima je Balzac zaslužio titulu oca realizma. Priča o neuspjehu Luciena de Rubempr  a, koji je kao osoba prije svega slabi  , usko je utkana u društvene okolnosti. U knjizi čitatelj može saznati o razvoju tiskarstva, propadanju stare i usponu napoleonske aristokracije, utjecaju čitanja na žensku psihu, utjecaju metropole na pojedinca, rastućoj moći novinarstva... Tekst je ponajvećma „u prvom licu“ u onim segmentima na kojima Balzac govori o književnosti, točnije o pisanju romana.

Ovo „prvo lice“ naizgled je paradoksalno: autor *Ljudske komedije*, koji se nimalo ne srami svojih narativnih intervencija u priču, za raspravu o književnosti bira drugačiju narativnu tehniku: svoje ideje polaže na usne jednog od protagonista. Time možda oduzima njihov status neosporne istine (samo pripovjedač ima pravo izreći takve istine u *Ljudskoj komediji*), ali im zato pridaje težinu osobnog (ljudskog) iskustva.

Naravno, Balzacov *porte-parole* ne može biti bilo tko. Daniel d'Arthez, koji Luciena de Rubempr  a pokušava naučiti barem osnovama ozbiljnog pisanja, i sam je veliki pisac, iako ga njegovi suvremenici još ne cijene kako zaslužuje, a već neko vrijeme radi na „une   uvre psychologique et de haute port   sous la forme du roman – psiholo  skom djelu izvanredne važnosti u obliku romana“ (Balzac, 1966., 459;

1986., 278). Lucien, koji nije genij, već neozbiljan mladić iz provincije, napisao je svoj roman brzo i prema provjerenom receptu, u povijesnom žanru.

D'Arthezovu kritiku Lucienova romana književni povjesničari najčešće navode u vezi s utjecajem Waltera Scotta na francusku romantičnu književnost. Poznato je da se Balzacovo početno divljenje engleskom romanopiscu postupno hladilo. U d'Arthezovim izvedbama, koje neki autori nazivaju „književnim programom“, oduševljenje Scottom već je u području skepse s daškom poštovanja. D'Arthez svog mladog kolegu upozorava da neće daleko dogurati ako bude majmunski oponašao Engleza. Postupit će mudrije ako se od engleskog uzora distancira, primjerice tako da dijaloge zamjeni opisima:

Ako se ne želite poput majmuna ugledati u Waltera Scotta, valja vam posegnuti za drugom tehnikom pisanja, a vi ste ga oponašali. Vi započinjete kao i on, dugim razgovorima uvodite svoje junake. Kad su razgovori vaših junaka završeni, u vas dolazi opis i djelovanje. Ovaj antagonizam, potreban svakom dramatičnom djelu, dolazi na kraju. Morate izmijeniti način postupka. Zamijenite ove opširne razgovore, koji su krasni u Waltera Scotta, ali bezbojni u vas, opisima tako prikladnim našem jeziku. Neka u vas dijalog bude očekivana posljedica koja kruni vaše pripreve. Počnite odmah s radnjom. Uхватite svoj predmet čas sa strane, čas s kraja. Ukratko, vaše prikazivanje mora biti raznovrsno, kako nikada ne biste bili isti (Balzac, 1948., 253).

Si vous voulez ne pas être le singe de Walter Scott, il faut vous créer une manière différente, et vous l'avez imité. Vous commencez, comme lui, par de longues conversations pour poser vos personnages ; quand ils ont causé, vous faites arriver la description et l'action. Cet antagonisme nécessaire à toute œuvre dramatique vient en dernier. Renversez-moi les termes du problème. Remplacez ces diffuses causeries, magnifiques chez Scott, mais sans couleur chez vous, par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue. Que chez vous le dialogue soit la conséquence attendue qui couronne vos

préparatifs. Entrez tout d'abord dans l'action. Prenez-moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue ; enfin variez vos plans, pour n'être jamais le même (Balzac, 1966., 458).

Obzirom na sadržaj i društveno-povijesnu pozadinu *Propalih iluzija*, kao i naglaske samih d'Arthezovih uputa, vrijedi se zapitati je li se d'Arthez/Balzac doista namjeravao sukobiti s Walterom Scottom i njegovim modelom povijesnog romana, ili se možda u većoj mjeri suočiti sa svojim sunarodnjacima i suvremenicima.

Ostavljajući po strani sudove o urođenoj vulgarnosti i nedostatku osjećaja za mjeru, najčešća kritička zabrinutost koju izazivaju Balzacovi romani svakako je prigovor kompozicijske neravnoteženosti. Deskriptivne ekspozicije Balzacovih romana su (pre)duge, jedna od najuočljivijih karakteristika Balzacovog narativnog stila je izrazita dominacija opisa.

Mnogi tumači ovu situaciju objašnjavaju ideološkom bitnošću Balzacovog djela; objašnjenja se kreću od utjecaja Swedenborgove teozofije, Lavaterovih i Gallovih teorija, do marksizma *ante litteram*. Zajednički je nazivnik ovih tumačenja ideja da materijalni svijet (predmet opisa) ima posebno značenje za Balzaca, bilo kao odraz duhovnog svijeta (primjerice, u vezi sa Swedenborgovom teorijom korespondencija) ili kao društvena stvarnost.

Ali postoje i drugačija, pragmatičnija objašnjenja. Možda nije slučajno da ih slijede autori koji nisu (samo) književni povjesničari, već praktični romanopisci, poput Féliciena Marceaua. Prema njihovim tumačenjima, dominacija opisa u Balzacovoj naraciji prvenstveno je tehnički problem. Najdalje u tom smjeru vjerojatno je otišao Ramon Fernandez, koji u svojoj raspravi *Balzac ou l'envers de la création romanesque* izravno piše da je pretjerani opseg Balzacovih opisa u biti pretvaranje. Autor *Ljudske komedije* je svjestan u čemu je stvarno dobar (u opisu), a u čemu je slabiji (dijalog, akcija). Fernandez, koji smatra da su Balzacovi romani često konstruirani prema principu

„tresla se gora, rodio se miš“, stoga je uvjeren da Balzac prvenstveno odgađa akcijski, dramatičniji dio naracije nerazmjerno dugim uvodnim opisima:

Balzac ne peut pas jouer dans un roman avant d'avoir préparé son jeu. L'action ne lui est pas naturelle, comme elle l'est à Stendhal dont la technique ruinerait les théories de d'Arthez-Balzac si on voulait les généraliser. Elle lui est si peu naturelle (...) que souvent, dans ses romans, l'anxiété où il est de reculer le moment de passer à l'action est sensible et même avoué. Les descriptions seront les parties solides de l'œuvre balzacienne qui, si elle s'était débitée en dialogue, n'aurait peut-être pas souvent dépassé le niveau du mélodrame ou de la "physiologie". D'où suivent deux aspects contrastés de la description balzacienne : elle nous étonne et nous charme par l'accumulation progressive d'observations précises et solides que son génie, comme un maçon infatigable et entêté, juxtapose et cimente ; elle nous inquiète parce que, au bout d'un certain temps, nous nous avisons que l'action ne vient pas toute seule, qu'il faut peiner pour l'obtenir et que quelquefois, il faut bien le dire, cette montagne accouche d'une souris (Fernandez, 1980., 33).

Iako je Balzacov romaneskni *alter ego* sve, samo ne obrtnik-pisac (ne zaboravimo: njegova knjiga u nastajanju je „djelo izvanredne važnosti“), ipak možemo utvrditi da se d'Arthezov književni program pretežno vrti oko pitanja narativne tehnike, točnije oko jednog pitanja: kako, ili preciznije, *čime* započeti roman.

Dijaloge zamijenite „opisima za koje je naš jezik tako prikladan – *descriptions auxquelles se prête si bien notre langue*“. (...) Na taj ćete način izbjeći ponavljanje i monotoniju, „*pour n'être jamais le même*“. Upute za uspjeh koje su vjerojatno već izbrisale osmijeh mnogim suvremenima. Ne samo zato što je Balzac književnom junaku tako bestidno usadio vlastite ideje. Također i prije svega zato što je jednom književnom junaku usadio i drugome ucijepio pravila kojih se on sam, kao romanopisac, nije pridržavao. Ako išta, onda je to Balzac

uvijek „*isti, le même*“: u *Ljudskoj komediji* teško je pronaći roman koji ne počinje dugim opisom, najčešće opisom staništa; nakon toga obično slijedi (slijede) opis(i) likova. Točno kao što Ramon Fernandez primjećuje: Balzac *juxtapose et cimente*, (su)postavlja i cementira.

Književni uspjeh u svijetu *Ljudske komedije* je jedno, uspjeh u stvarnom svijetu je nešto sasvim drugo. Povijesni roman bio je paradni konj francuske romantične književnosti, ali autori koji su se istaknuli u ovom žanru sigurno svoj ugled nisu dugovali mudrosti d'Arthezovog programa. Victor Hugo, primjerice, nadogradio je Scottov model poetskom slikovitošću. Alfred de Vigny dodao mu je politički naboj. Alexandre Dumas, koji je sa svojom „tvornicom romana“, barem u komercijalnom pogledu, bio apsolutni vladar povijesnog žanra, ponudio je recept koji se činio lijekom za d'Arthezove zablude:

Počnite pobuđivanjem interesa, a ne pobuđivanjem dosade. Počnite akcijom, a ne pripremama. Progovorite o likovima nakon što su se već pojavili, a ne da se oni pojave tek nakon što ste o njima već govorili.

Commencer par l'intérêt, au lieu de commencer par l'ennui ; commencer par l'action au lieu de commencer par la préparation ; parler des personnages après les avoir fait paraître, au lieu de les faire paraître après avoir parlé d'eux (cit. Claude Schopp, Dumas, 1993., XXII).

Alexandre Dumas svojih se načela držao puno čvršće od Balzaca: fazu ekspozicije jednostavno je izostavio. Njegov najuspješniji feljton, *Grof Monte Cristo*, primjerice, teško da je mogao započeti više *in medias res* i s više akcije: na brodu koji se spremao ući u luku, u trećem odlomku vidimo junaka koji je „*un jeune homme au geste rapide et à l'œil actif*“ – mladić brzih kretnji i živahnog oka“ (Dumas, 1993., 3). Tekst bi se mogao korisno upotrijebiti na satovima francuskog kao praktičan popis glagola kretanja i priloga brzine. I što je bitno, žurba

je dvostruka: Dantès juri preko palube, Dumas punim jedrima plovi kroz pripovijest. Teško je zamisliti dinamičniji narativni stil.

Tipičan Balzacov početak, opis mjesta radnje i likova, nakon čega često slijedi intervencija u predpriču ili predpovijest junaka, s ovom vrstom dinamike nema nikakve veze. Može li se stoga reći da je statičan?

Kad je E. R. Curtius branio određene elemente Balzacova stila (posebno „neukus“ metafora i usporedbi, poput usporedbe oca Goriot s Kristom), pritom se pozivao na Balzacov „univerzalni dinamizam“. Kad bismo slijedili ovo tumačenje, mogli bismo reći da i Balzacovo izlaganje ima svoju dinamiku: na mjestima na kojima se u Dumasa kreću junak i pripovjedačeve riječi, u Balzaca „preskače“ pripovjedačeva misao.

Međutim, neki kasniji autori u Balzacovom opisu otkrivaju još jedan pokret: pomicanje pripovjedačevog pogleda kroz prostor. Tako H. Friedrich o Balzacovom deskriptivnom stilu piše: „Die verbindende Kraft des Satzes liegt offenbar nicht in der Ordnung der Gegenstände, sondern im beweglichen Blick des Beobachters“ (Friedrich, 1980., 94). P. Barbéris povezuje Balzacov opis s filmskim rukopisom: „L'illusion du réel produite par le roman balzacien est (...) le résultat d'une série de manipulations qui transforment profondément la réalité référentielle. Par l'importance accordée au regard, par la valeur esthétique et symbolique des images qu'il compose, par sa façon de bouleverser l'ordre chronologique, Balzac annonce l'écriture cinématographique et doit être placé aux sources du septième art“ (Barbéris, 1971., 1466; prim. tudi Baron, 1980., 33). Balzacov narativni stil tako nam se kroz takva tumačenja čini nagovještajem filmskog jezika.

Do drugačijih zaključaka dolazi D. Aubry, koji istražuje odnos između feljtonističkog romana i televizijske serije. Autorica smatra da je Dumasova naracija (kao tipičan primjer feljtonističkog narativnog stila) znatno „telegeničnija“ od Balzacove: „C'est l'antithèse absolue des techniques narratives de Balzac qui, sauf dans les dernières

années de ses activités de feuilletoniste, n'a jamais pu ou su se plier aux contraintes dictées par ce nouveau genre" (Aubry, 2006., 55).

Iz tvrdnji D. Aubry moglo bi se zaključiti da su izrazite razlike između Balzacovih izlaganja i Dumasovih dinamičnih početaka usko povezane s njihovom pripadnošću ozbiljnoj (visokoj) književnosti ili feljtonističkom pisanju. Budući da je feljtonist egzistencijalno ovisan o naklonosti svoje publike, ne može si priuštiti duge uvode koji bi obeshrabrili čitatelje da kupuju buduće brojeve. Ali s druge strane: ozbiljan pisac koji se ne klanja pravilima sentimentalnog žanra neće pustiti čitatelje u priču a da ih za nju ispravno ne pripremi.

Da to nije u cijelosti tako – i da je odluka o početku na ovaj ili onaj način vjerojatno u većoj mjeri bila stvar spisateljevog temperamenta nego zahtjeva sentimentalnog ili ozbiljnog žanra – možemo vidjeti u djelima Eugènea Suea kojeg je, kao što smo vidjeli, Balzac smatrao svojim drugim velikim protivnikom. Sueov najuspješniji roman, *Les Mystères de Paris*, ne počinje akcijskom scenom, već objašnjenjem pojmova iz „žargona lopova i ubojica“; nastavlja se svojevrsnim trailerom: „Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes : s'il y consent, il pénétrera dans des régions horribles, inconnues; des types hideux, effrayants, fourmilleront dans ces cloaques impurs comme les reptiles dans les marais“ (Sue, 1989., 33).

Sueova feljtonistička tehnika stoga je već vrlo različita od Dumasove: ako Dumas osvaja čitatelja brzo ga uvlačeći u radnju, Sue nudi obećanja. U Dumasovom slučaju, uspjeh feljtona ovisi o tome koliko brzo čitatelj uđe u priču. U Sueovom slučaju, a usuđujemo se reći, i u Balzacovom slučaju, preduvjet uspjeha čini se stvaranjem odnosa između pripovjedača i čitatelja. Taj se odnos temelji na karakterističnoj kombinaciji laskanja i prijetnje: Balzac voli apelirati na čitateljevu oštroumnost („le lecteur perspicace – oštroumni čitatelj će sigurno razumjeti“), Sue se, u skladu s registrom svog pisanja, oslanja na njegovu hrabrost: „le lecteur voudra peut-être bien nous suivre – čitatelj će možda biti voljan slijediti nas“ (Ibid.: 32). Dio narativnog autoriteta proizlazi

i iz činjenice da pisac suvereno i dobrohotno vodi čitatelja „*kroz strašne i nepoznate krajeve*“ (*régions horribles, inconnues*) u kojima se govori stranim, nerazumljivim jezikom. Ako nam Sue u ekspoziciji *Tajni Pariza* objašnjava izraze koje koriste lopovi i ubojice, Balzac nam u *Izgubljenim iluzijama* prevodi s tiskarskog žargona:

Ovaj je Séchard bio nekadašnji radnik-tiskar kojeg u svom tiskarskom govoru radnici, koji su zaposleni slaganjem slova, nazivaju medvjedom. Pokret amo tamo, koji je prilično nalik na pokret medvjeda u kavezu, a koji tiskari izvode od tintarnice do preše i od preše do tintarnice pribavio im je bez sumnje ovaj nadimak. Medvjedi su zauzvrat nazvali slagare majmunima zato, što su se ova gospoda neprestano premještala da dohvate slova složena u sto pedeset malih pregrada (Balzac, 1948, 12).

Ce Séchard était un ancien compagnon pressier, que dans leur argot typographique les ouvriers chargés d'assembler les lettres appellent un Ours. Le mouvement de va-et-vient, qui ressemble assez à celui d'un ours en cage, par lequel les pressiers se portent de l'encrier à la presse et de la presse à l'encrier, leur a sans doute valu ce sobriquet. En revanche, les Ours ont nommé les compositeurs des Singes, à cause du continuel exercice que font ces messieurs pour attraper les lettres dans les cent cinquante-deux petites cases où elles sont contenues (Balzac, 1966., 387).

Manipulacijama sa čitateljem pripada i nizanje rečenica i autoritativno navođenje „dobro poznatih“ podataka: „Svi znamo stranice vrijedne divljenja koje je Cooper, američki Walter Scott, posvetio okrutnim običajima divljaka. – *Tout le monde a lu les admirables pages dans lesquelles Cooper, ce Walter Scott américain, a tracé les mœurs féroces des savages*“, piše Sue (Sue, 1989., 31). Na ovom mjestu možda možemo posuditi Sueovu dikciju kao ilustraciju: svi smo čitali Balzacove romane, a svim čitateljima Balzacovih romana, Sueova rečenica zvuči neobično poznato. Sličnosti između dvaju pisaca mogu se pronaći

čak i u njihovoj sintaksi: obojica vole apozicije poput „Cooper, (taj) američki Walter Scott“. Primjerice, u predgovoru *Ljudske komedije*, Balzac vrlo karakteristično govori o Scottu kao o „(tom) modernom pronalazaču (truveru)“, pri čemu je intelektualni autoritet pripovjedača poduprt dvostrukom notacijom učene riječi: „*Walter Scott, ce trouveur (trouvère) moderne*“ (Balzac, 1965., 52). Najvažnija razlika između Dumasa s jedne strane i Suea i Balzaca s druge strane, svakako je razlika u vremenskoj strukturi ekspozicije. Dumasov početak *in medias res* nas, bez obzira na moguću „povijesnost“ pripovijesti, uvlači u svojevrtni izravni prijenos: bit ovog narativnog stila je neposredno zadovoljavanje čitateljevih očekivanja. Sueovo i Balzacovo izlaganje djeluju potpuno suprotno: oni umjetno stvaraju očekivanja koja će biti zadovoljena (ako uopće) tek duboko u nastavku pripovijesti. To se najjasnije vidi kroz nakupljanje nekakvih neuspjelih prolepsa, intervencija u budućnost, koje su zapravo samo predviđanja budućih događaja. Balzac je tu naravno diskretniji od Suea: tamo gdje se feljtonist reklamira bez rezerve („*Ce début annonce au lecteur qu'il doit assister à de sinistres scènes*“) autor *Ljudske komedije* zadovoljava se aluzijom da najbolja (*velika priča*) tek dolazi: „(...) *il est nécessaire de mentionner les vieux outils (...); car ils jouent leur rôle dans cette grande petite histoire* (Balzac, 1966., 387): stara oruđa moraju se barem spomenuti, jer ona *imaju svoje značenje u ovoj važnoj, maloj priči*“ (Ibid., 11). Pa ipak, naznake onoga što tek dolazi toliko su česte u ekspozicijama Balzacovih romana da ponekad, slično Balzacovom štovatelju Dostojevskom, stvaraju dinamiku koja nije povezana s brzim kretanjem kroz pripovijest ili s kretanjem pripovjedačeva oka kroz prostor, već s nekom vrstom nervoznog pokretanja i zagrijavanja pripovjednog motora.

Osim feljtonističkih reklamnih elemenata, Balzacova ekspozicija sadrži i mnoge druge koji *Ljudsku komediju* svakako udaljavaju od trivijalne književnosti: uz prolepse, tu su i brojne analepse, monumentalne intervencije u pretpovijest i prapovijest, koje je

E. Auerbach smatrao suštinom Balzacovog realizma (usp. Auerbach, 1982,36., 352). Međutim, s druge strane, možemo zaključiti da su upravo u ekspozicijama Balzacovih romana vidljivi neki od najjačih tragova autorove feljtonističke prošlosti. Balzacova misao dio svoje dinamičnosti zasigurno duguje turbulentnoj prirodi autora poput Lorda R'hoonea i Horacea de Saint-Aubina.

11 Ernest Renan i njegov roman o Isusu

11.1 Ne smijte se Keltima

Ernest Renan rođen je 1823. u Tréguieru na francuskoj atlantskoj obali. Povijest naselja zvanog Trecorem datira iz 6. stoljeća, a od 9. stoljeća do Francuske revolucije Tréguier je bio sjedište nadbiskupije. Danas se rodno mjesto slavnog čovjeka može opisati kao i bilo koja druga francuska turistička destinacija, bilo da se nalazi na periferiji ili u unutrašnjosti, na obali ili usred mora žita: grad je miran, njegova znamenitost je gotička katedrala. Ipak, datumi i geografske koordinate kao da imaju dublje značenje. Znanstvenici u Renanovo vrijeme bili su uvjereni da je s pravom mješavinom logike i mašte moguće iz njih izvući ne samo istinu, već istinu u cjelovitosti. Svi znamo Hipolita Taina i njegovu doktrinu: sudbina pojedinca ovisi o rasi, okolini i povijesnom trenutku. Taine je sa žaljenjem tvrdio da je u Renanovoj znanstvenoj mješavini bilo previše mašte. No, bez obzira na količine, izbor osnovnih sastojaka ni za Renana nikada nije bio kontroverzan. Autor *Isusovog života* velike je priče koje je napisao – priču o Kristu, priču o svetom Pavlu, priču o Marku Aureliju i, konačno, vlastitu autobiografiju – izvodio iz podataka o vremenu, krajoliku, flori, fauni i nacionalnom karakteru.

Ernest Renan bio je Bretonac. Ljubitelji povijesti i povijesnih romana znaju što to znači. U francuskoj povijesti, a još više u francuskoj romantičnoj književnosti, Bretonac personificira uzvišenu i tragičnu sudbinu odanog podanika; po prirodi je duboko religiozan i principijelan, te stoga do kraja odan Bogu, kralju, gospodaru.

Što o tome kaže Renan? Mnogo dobrih stvari, iako možda ne uvijek s najboljim namjerama. Recimo, o dostojanstvu i pobožnosti svog naroda govori na početku *Uspomena na djetinjstvo i mladost*, u novelističkom umetku o ženi koja čistim i jednostavnim srcem voli

svećenika, ali je on prema njoj ravnodušan, kako to samo svećenik može biti: „Otkriće takve silovite ljubavi dirnulo bi svaku dušu, ali ne i dušu svećenika. Vikar nije osjećao ništa. – *Toute autre âme que celle d'un prêtre eut été touché de la révélation d'un si violent amour*“ (Renan, 1983., 38). Po književnoj vrijednosti, ovaj dio Renanovih memoara ni izdaleka se ne približava Émileu Zoli, ali po propagandnom žaru, tu i tamo kradom ga nadmašuje.

Naglasak u gornjoj rečenici je na riječi *kradom*. Renanov stav prema životu mnogo više nego vatrenost, karakterizirala je podrugljiva distanca. To se može objasniti i uz pomoć zemljopisne karte. Bio je Gaskonjac s majčine strane, a kažu da Gaskonjac ima zdrav apetit i smisao za humor. U kasnijim godinama Renan je izazivao otpor bujnošću svoje figure, a posebno neselktivnošću svojeg pod(smijeha). Čak mu ni bretonskost nije bila sveta. Kad su ga jednom pitali zašto je uvijek bio toliko promišljen u svojim političkim definicijama da bi ga se gotovo moglo smatrati ravnodušnim oportunistom, pozvao se na bretonski idealizam. Bretonci su odani, objasnio je; naša odatnost je bezgranična i traje stoljećima, pa nam treba vremena da se vežemo za vlast; u današnjoj Francuskoj, tek se vežete za politički režim, a već dođe drugi (usp. Brunetière, 1904., 64). Retorička pirueta, koja nipošto ne govori sve o Renanovim stavovima, ali vjerojatno nam govori nešto o tome zašto su ga često mrzili čak i oni kojima je, kao otpadnik od katoličke vjere, trebao ugađati. Već 1863., kada je objavljen *Isusov život* i kada su dame u pariškim salonima uzbuđeno raspravljale o Renanovoj ljubaznosti, braća Goncourt su se u svom poznatom „dragom dnevniku“ žalila na Renanov tromi stil, nesimpatičnost njegovog ponašanja, pa čak i na „*antipatičnu prirodu njegova fizičkog izgleda*“ (usp. Goncourt, 1989., 981, 1032). Koliko možemo suditi po literaturi braće Goncourt, Renanov karakter je bio prekompliciran za njih. Što nam oni otkrivaju a što nam sam Renan ne bi sam rekao? Ispričao sa svrhom, s ogromnim retoričkim darom, sa šokantnom i istovremeno proračunatom iskrenošću, u kojoj ga među

francuskim autorima vjerojatno nadmašuje samo Jean-Jacques Rousseau. „Sve moje pogreške u biti su svećeničke pogreške“, kaže Renan u *Uspomenama na djetinjstvo i mladost*. Pogreške i nabraja. Svojim prijateljima ne čini usluge i ne izražava naklonost jer mu je u sjemeništu usađeno da treba voljeti apstraktnog, a ne konkretnog bližnjega. Ima naviku uvijek se uljudno slagati s osobom s kojom razgovara u društvu: to je ostatak profesionalne poniznosti. (Ipak, ističe Renan, toliko prilagodljiv je samo u razgovoru. *Napisao* je uvijek ono što je stvarno mislio. Štoviše: uvijek je napisao *sve* što je mislio.) U odnosima prema ženama nespretnan je i pretjerano rezerviran. (Ali većina žena shvaća da je njegova suzdržanost izraz poštovanja. A osim toga, unatoč njegovoj nespretnosti, dobio je milost da ga vole četiri žene čija mu je ljubav bila bitna: njegova majka, njegova sestra, njegova supruga i njegova kći (usp. Renan, 1983., 203–4).

Kada Renan govori o sebi sa sjetnim humorom, sine nam zašto je ovog kontroverznog i vjerojatno ne pretjerano simpatičnog čovjeka kroz cijeli život pratio ugled intelektualnog šarmera, gotovo mađioničara. I u svjedočanstvima njegovih pristaša i u napadima njegovih protivnika, neobično često se pojavljuje riječ *charme*: Renanov nedefinirani šarm, Renanov otrovni šarm, Renanov otrovno nedefinirani šarm... I ovdje nam pozitivistička znanost nudi objašnjenje. Bretanja je daleko od toga da je samo zemlja rojalista. Bretonske tajne su duboke i drevne jer Bretonci su Kelti. „Ne smijte se Keltima“, podsjeća nas Renan. Točnije: „Nemojte se smijati *nama* Keltima.“ Jer: „Nikada nećemo sagrađiti Partenon, nemamo mramor za to; ali znamo kako uzeti ljudsko srce i dušu na dlan; zabijamo bodež tamo gdje ga nitko drugi ne zabija; kad posegnemo u čovjekovu utrobu, mi smo kao Macbethove vještice, objema rukama zahvaćamo vječne misterije. – *Nous ne ferons pas de Partenon, le marbre nous manque; ali nous savons prendre à poignée le cœur et l'âme; nous avons des coups de stylet qui n'appartiennent qu'à nous; nous plongeons les mains dans les entrailles de*

l'homme, et, comme les sorcières de Macbeth, nous les en retirons pleines des secrets de l'infini" (Ibid., 54).

Dakle, Kelti nisu racionalan narod. Ali oni su polu-čarobnjaci, ljudi sa čarolijama, mogu čitati snove i proročanstva. U svakodnevni-jim okolnostima odlikuju se smislom za psihologiju. U svemu tome veliku ulogu ima vrijeme: nisko sivo nebo nad dinama, vjetar, huk valova, oluje i opet oluje, bure.

Tako Renan u svom obraćanju Palas Ateni:

Rođen sam od barbarskih roditelja, o plavooka božice, među dobrim, čestitim Kimeranima, na obali tamnog mora, probodenog ostrim stijenama i šibanog vječnim olujama. Na tim mjestima jedva poznaju sunce; jedino cvijeće su morske mahovine, alge i šarene školjke koje se mogu naći u usamljenim uvalama. Oblaci se čine bezbojnima i čak je i radost pomalo tužna; ali u stijenama postoje izvori hladne vode, a oči mladih djevojaka su poput zelenih zdenaca u kojima u pozadini valovitih trava zrcali nebo.

Je suis né, déesse aux yeux bleus, de parents barbares, chez les Cimmériens bons et vertueux qui habitent au bord d'une mer sombre, hérissée de rochers, toujours battue par les orages. On y connaît à peine le soleil ; les fleurs sont les mousses marines, les algues et les coquillages colorés qu'on trouve au fond des baies solitaires. Les nuages y paraissent sans couleur et la joie même y est un peu triste ; mais des fontaines d'eau froide y sortent du rocher, et les yeux des jeunes filles y sont comme ces vertes fontaines où, sur des fonds d'herbes ondulées, se mire le ciel (Ibid., 46).

Gustave Flaubert proglasio je Renanovu *Molitvu na Akropoli* stilskim remek-djelom. Ipak, usuđujemo se napisati: François René de Chateaubriand, poznati rođak koji je Renanu uvijek išao na živce, bretonski krajolik je opisao još ljepše, u još većoj mjeri poetski, još melankoličnije. I gle, među vječne oluje pustio je i kratko, ali blistavo proljeće:

Proljeće je u Bretanji toplije nego u okolici Pariza i procvjeta tri tjedna ranije. (...) Tlo je prekriveno tratinčicama, maćuhicama, žutim i bijelim narcisima, zumbulima, zlasticama, šumaricama (...). Uz ograde nalazimo gomilu jagoda, malina i ljubičica, na plotovima vise glogovi i kozje kandže, smeđi izdanci kupina savijaju se pod težinom lišća i plodova. (...) Negdje u tišini, mirta i lovor rastu na otvorenom kao u Grčkoj; smokve dozrijevaju kao u Provansi; stabla jablana sa svojim su crvenim cvjetovima poput vjenčanih buketa seoskih djevojaka.

Le printemps, en Bretagne, est plus doux qu'aux environs de Paris, et fleurit trois semaines plus tôt. (...) Les haies, au long desquelles abondent la fraise, la framboise et la violette, sont décorées d'aubepines, de chevreuille, de ronces dont les rejets bruns et courbés portent des feuilles et des fleurs magnifiques. La terre se couvre de marguerites, de pensées, de jonquilles, de narcisses, d'hyacinthes, de renoncules, d'anémones (...). Dans certains abris, le myrthe et le laurier-rose croissent en pleine terre, comme en Grèce ; la figue mûrit comme en Provence ; chaque pommier, avec ses fleurs carminées, ressemble à un gros bouquet de fiancée de village (Chateaubriand, 1951., 41).

Što je onda sa cvijećem u Bretanji? Tko od bretonskih šarmera laže, pjesnik ili filolog? I nije li Germaine de Staël pisala o utjecaju atlantske klime na poeziju čak i prije Chateaubrianda? Gospođa de Staël rijetko je poetična jer ima znanstvene namjere. Je li njezina znanost doista naivnija od Renanove? Je li Renan, kako sam piše u *Memoarima djetinjstva i mladosti*, doista „romantičar po duši i mašti, a ne po formi“ (usp. Renan, 1983., 59–60)? Ili je on, kako pišu njegovi protivnici, samo imitator romantičnih klišeja?

Kad je poznati književni povjesničar Ferdinand Brunetière desetljeće nakon Renanove smrti procijenio Renanovo intelektualno nasljeđe, zaključio je da autor *Isusovog života* nije iza sebe ostavio ništa osim hrpe provokativnih pitanja na koja se nikada nije potrudio odgovoriti: „Moguće je da je pisao poput Platona, ali je razmišljao poput Gorgiasa“ (Brunetière, 1904., 61). Kad bi to bilo istina, naša bi

pitanja u manjem opsegu i u pejorativnom smislu riječi bila renanovska: samo na neka od njih ćemo djelomično odgovoriti u nastavku...

Sa svakim sofizmom koji izgovori ili napiše autor *Isusovog života*, javlja se misao: „U redu, ali moramo objasniti što je to značilo u kontekstu!“ S druge strane, čini se da se priča o Renanovom životu u našoj regiji može ispričati i bez konteksta, a štoviše, ova se biografija savršeno uklapa u naš svijet.

Renanovi su preci bili ribari. Njegov djed stekao je nešto bogatstva i kupio kuću u Tréguieru. Njegov otac bio je kapetan malog trgovačkog broda, republikanac po uvjerenju i melankolik po prirodi. Kad je Ernest imao pet godina, otac je napustio dom, a more ga je izbacilo na obalu četiri dana nakon njegova nestanka; okolnosti njegove smrti nikada nisu objašnjene. Obitelj je nakon tog gubitka pala na rub siromaštva. Iako je Ernest imao starijeg brata, kroz cijelo djetinjstvo i mladost – neki bi vjerojatno rekli kroz cijeli život – usmjeravala ga je majka. Istina je da je bio mamin sin, sa svim plemenitim osjećajima i svim egoizmom koji uz to ide. Majku je poštovao i vrijeđao: ponekad vrijeđajući samo u mašti, kako bi je mogao još više poštovati, a ponekad poštujući je tek kada je za isprike bilo prekasno. I što god da je činio, činio je dvostruko, jer je imao dvije majke.

Prva je bila nježna, vesela Gaskonjka. Željela je da njezin Ernest postane svećenik. Međutim, čitajući obiteljsku korespondenciju, stječemo dojam da je Renan precijenio tugu koju je navodno prouzročio majci napuštajući sjemenište: on jednostavno ne prestaje raspredati o svojoj krivnji, a ona se ubrzo utješi mislju da je on oduvijek bio uzorno dijete i da će joj za to razočaranje uzvratiti sinovskom odanošću.

Henrietta Renan, Ernestova dvanaest godina starija sestra i njegova dodatna majka, bila je zahtjevnija i dosljednija.

Kad je bio mali, vodila ga je na misu u katedralu. Posebno je volio ići u crkvu za hladnih dana, kada bi ga Henrietta skrivala pod kaputom. Zatim je otišla u Pariz, gdje je napornim radom i ogromnim žrtvama stekla učiteljsku kvalifikaciju. Vjeru je daleko od Bretanje

izgubila. (Ne znamo točno kada ni zašto, ali Renan nam kaže da se njegova sestra od katoličke vjere distancirala prije njega.) Iako se i sama gorko osjećala iščupana iz bretonskog tla, Henrietta se pobrinula da i Ernest napusti rodni kraj. Ispostojala mu je stipendiju za malo sjemenište Saint-Nicholas du Chardonnet, elitnu školu koju je u to vrijeme vodio Felix-Antoine-Philibert Dupanloup⁶. Kad je Ernesta u Parizu počela mučiti nostalgija za Bretanjom, njegova sestra već je služila kao guvernanta u Poljskoj.

Henrietta Renan dovela je brata u glavni grad i među elitu. Podržala ga je i kada je odlučio napustiti sjemenište. Ostanimo za sada na razini intimnog života i osobne žrtve. Ernest Renan oklijevao je napustiti Katoličku crkvu, ali sestra mu je bez oklijevanja dala svoju uštedevinu. Njezina najveća želja, objasnila je, bila je da se osjeća potpuno slobodno. Nikada ne bi trebao biti polovičan u svojim odlukama. Većina izvora navodi da je Henriettin novac iznosio 12.000 franaka. Negdje piše da je to bilo i više. Što god bilo, ti su franci Renanovu sestru koštali zdravlja, mladosti i vjerojatno mnogih poniženja. Kad se nakon deset godina vratila u Francusku, bila je stara i ogorčena žena. S tom je ženom bivši sjemeništarac počeo živjeti u zajedničkom kućanstvu. Za njega je to bilo blagoslovljeno vrijeme, kada se potpuno posvetio potrazi za istinom. Za nju? Renan u memorijalnom tekstu *Moja sestra Henrietta*⁷ priznaje da nije posvećivao

6 Felix-Antoine-Philibert Dupanloup (1802–1878), jedna od najviđenijih osobnosti francuske katoličke crkve 19. stoljeća. Slovio je kao govornik, najvažnije područje njegovog djelovanja bilo je odgoj mladeži. 1849. godine postao je biskup u Orléansu te ima velike zasluge za kanonizaciju Ivane Orleanske. Od 1854. godine bio je utjecajni član Francuske akademije, iz koje je protestno istupio kad je među akademike bio primljen Étienne Littré.

7 Renan, koji je u *Uspomenama na djetinjstvo i mladost* veoma škrt u podacima o sestri, već je 1862. godine u nakladi sto primjeraka izdao memorijalni zapis *Moja sestra Henrietta*. Knjižica je bila namijenjena čitateljima, pretežno onim koji su Henriettu poznavali. Renanu je, kako kaže, uspomena na sestru bila previše sveta da joj se klanja u knjizi koju bi potom prepustio kritičarima i tržištu. Unatoč tome, u oporuci je ostavio naputak da knjižicu nakon njegove smrti ponovi tiskaju u većoj nakladi, za što se pobrinula njegova udovica.

dovoljno pažnje svojoj sestri, koja mu je bila kućna pomoćnica: nije joj pokazivao svoje osjećaje, opijen filološkim istraživanjem, ponekad s njom nije razgovarao i po cijeli dan. Henrietti je novi udarac zadao bratov brak. U svojim memoarima o sestri, Renan također piše o ovoj obiteljskoj drami koja je, po njegovu mišljenju, završila dirljivim pomirenjem dviju šogorica. Unatoč tome da bi u svojoj novoj obitelji živjela mirno, ako ne i sasvim sretno, vrhunac Henriettinog života ipak je bilo putovanje u Libanon i Siriju 1960. godine. Otputovali su u troje, ali kada se mlada gospođa Renan morala vratiti u Francusku svom bolesnom sinu, ostalo je samo dvoje: brat i sestra, Bretonci usred čarobnog krajolika koji je inspirirao njegovo najpoznatije djelo.

Henrietta Renan bila je uz Renana kada je on počeo pisati *Isusov život*. Iako joj se zdravlje pogoršalo, s radošću je pratila pisanje i osjećala da će joj se „knjiga svidjeti“. Nije dobila više. Podlegla je neliječenoj malariji blizu Biblosa. Renan, koji se i sam razbolio i jedva preživio, mogao je *Isusov život* posvetiti samo uspomeni na svoju sestru.

Stavovi Renanovih biografa o Henrietti uvelike se razlikuju. Neki autori je pokroviteljski svrstavaju među „sestre velikih ljudi“, drugi je demoniziraju, a treći idealiziraju.⁸ Njezin brat, kada je bilo prekasno za ispriku, opisuje je kao osobu svetih vrlina.

U svojim memoarima iz mladosti, Renan tvrdi da bi, da je ostao u Bretanji, sigurno postao svećenik i dodaje da bi bio izvrstan svećenik, budući da je oduvijek bio blag čovjek. Dakle, je li ga sestra odvela ili pokrenula iz Tréguiera? Koliki je utjecaj imala? Je li to bilo izravno ili slučajno?

8 U slovenskom prostoru o odnosu Renana i njegove sestre veoma analitički pisala je Breda Cigoj Leben, koja je 1971. godine u vlastitoj nakladi (na francuskom jeziku) izdala studiju *Ernest Renan et sa sœur Henriette, Contribution à une meilleure intelligence de la personnalité morale de Renan* (*Ernest Renan i njegova sestra Henrietta, Prilog boljem razumijevanju Renanovog moralnog lika*). Knjižicu pored izvrsnog poznavanja tematike odlikuje izrazit osjećaj za psihologiju. Analize Cigoj Leben u najplemenitijem smislu riječi su zdravorazumske te na mnogim mjestima nadilaze francuske autore koje isrpno citira.

Henrietta nije skrivala svoju radost kada je Renan odlučio napustiti crkvu. Kasnije, kada su već bili na istoj strani u vjerskim pitanjima, upozoravala ga je na ironiju, sarkazam i loš stil. Bila mu je povjerenica, savjetnica, najviši moralni uzor. Znala je više o suvremenoj povijesti od njega. Ipak, Ernest Renan nekako nije mogao zapisati da je utjecaj njegove sestre bio od odlučujuće važnosti za njega. Velik da, odlučujući ne. To vjerojatno nije bilo pitanje nezahvalnosti, već slike koju je stvorio o sebi: Renan je znanstvenik i racionalist, motivi za njegove velike odluke nisu ni emocionalni ni moralni, već znanstveni. Čini se kao da je Henrietta Renan imala suparnicu čak i nakon svoje smrti; iz zemaljskog kućanstva istisnula ju je mlada supruga, iz bratove autobiografije, filologija.

Možda je najljepši portret ove izvanredne žene tako napisao netko tko uopće nije volio Ernesta.

O Henrietti Renan nije dovoljno rečeno. Henrietta, obrazovana, inteligentna i muževna, više dominantna nego puna ljubavi, ogorčena siromaštvom, progonstvom i poniženjima učiteljskog života, strastvena nevjernica, kakvi su bili nevjernici 18. stoljeća; Henrietta, čiji je osobni utjecaj bio važniji za Renanove odluke od egzegeze i filozofije; ta je žena s uvidom vrijednim divljenja, shvatila da je u doba sumnje najjači argument protiv kršćanstva upravo častan život, pun odricanja i žrtve: vrlina koja za svoje postojanje ne treba učenja, potporu ili obećanja kršćanske vjere.

On n'a pas assez parlé d'Henriette Renan. Instruite, intelligente, esprit viril, plus impérieuse qu'aimante, aigrie par la pauvreté, par l'exil, par les humiliations du préceptorat, incrédule avec passion, comme on l'était au dix-huitième siècle, Henriette, qui, plus que personne – et beaucoup plus qu'aucun motif d'exégèse ou de philosophie – avait poussé son frère aux résolutions suprêmes, avait compris admirablement que ce que, dans un siècle de doute, on peut opposer de plus fort au christianisme, c'est une vie toute d'honneur, de sacrifice et de vertu, qui, pour se soutenir, ne semblerait

avoir besoin ni de ses leçons, ni de son appui, ni de ses promesses (Brunetière, 1904., 51).

Ferdinand Brunetière bio je iz katoličkog tabora. Himna sestri, naravno, nije ništa više od pamfleta protiv velikog čovjeka koji je navodno bio marioneta u rukama kreposne, ali ogorčene žene. Ali razmislimo: u ovom su se stilu sukobili francuski klerici i liberali. Za Henriettu, Ernesta i Ferdinanda stil je bio nešto bitno.

Stil kao psihološki trik. Poput Brunetièrea, Renan se hvalio da može još otrovnije vrijeđati. „Odgojili su me svećenici strane religije, koja izvire od Sirijaca iz Palestine. Ti svećenici su bili mudri i sveti ljudi. – *Des prêtres d'un culte étranger, venu des Syriens de Palestine, prirent soin de m'élever. Ces prêtres étaient sages et saints*“ (Renan, 1983., 47). Iako se katolički svećenici Bretanje vjerojatno nisu identificirali s oznakom „svećenici strane religije“, Renan je uvijek s poštovanjem govorio o svojim prvim učiteljima. Razlozi za to bili su djelomično sentimentalni, u najboljem smislu te riječi. Djelomično su bili i intelektualni: činilo mu se ispravnim da svećenici budu nepovjerljivi prema šarlatanu Chateaubrianu. Ali učitelji iz Tréguiera, koji su prezirali nedavnu povijest i modernu književnost, pojavljuju se u Renanovim memoarima prvenstveno kao protuteža svjetovnijim ljudima pariškog malog sjemeništa.

Tu sam se susreo s kršćanstvom koje mom bretonskom kršćanstvu nije bilo sličnije nego što je stara drvenasta lanena tkanina slična perici. Nije to bila ista vjera. Stari bretonski svećenici sa svojim teškim ogrtačima u mojim su očima bili mudraci koji su posjedovali riječi vječnog života. Sada sam susreo religiju od pamuka, pobožnost koja miriši na mošus, svu u vrpčama, svijecama i cvjetnim posudama, teologiju za mlade dame, u kojoj nije bilo nikakve čvrstoće i stilski je bila nejasna, nošena svim vjetrovima poput obojenih korica neke Lebelove knjige.

Tada sam prolazio kroz najgoru krizu u svom životu. Teško je presaditi mladog Bretonca.

Ce n'était pas la même religion. Mes vieux prêtres, dans leur lourde chape romane, m'apparaissaient comme ces mages, ayant les paroles de l'éternité ; maintenant, ce qu'on me présentait, c'était une religion d'indienne et de calicot, une piété musquée, enrubannée, une dévotion de petites bougies et de petits pots de fleurs, une théologie de demoiselles, sans solidité, d'un style indéfinissable, composite comme le frontispice polychrome d'un livre d'Heures de chez Lebel.

Ce fut la crise la plus grave de ma vie. Le Breton jeune est difficilement transplantable (Ibid., 103).

Stil je retorika, ali je i stav prema životu. Za Renana je način na koji je napustio Katoličku crkvu bio od goleme važnosti. U svim svojim memoarima naglašava da je sjemenište napustio nakon pažljivog razmatranja, a ne iz afekta. Njegovo odvajanje od katoličanstva nije bio čin protivljenja; crkvu je napustio kao čovjek koji potvrđuje, a ne kao poricatelj; samo što je umjesto crkvenih dogmi sada potvrđivao nešto drugo; nešto što je on nazivao „istinom“, a njegovi protivnici „istinama“.⁹

Gaskonjac Renan volio je karikature. Primjerice, o jednom od svojih profesora u sjemeništu Saint-Sulpice napisao je: „Ponekad ga zamišljam na nebu, okruženog anđelima, kao na Correggiovoj slici; ponekad zamišljam ženu koja ga je ludo voljela, kako ga bičuje cijelu vječnost. – *Tantôt je le vois perdu au ciel parmi les troupes d'anges roses d'un paradis du Correggio; tantôt je me figure une femme qu'ilût pu rendre folle d'amour le flagellant durant toute l'éternité*“ (Ibid., 136). Ali ispod Renanovih zlobnih crteža često se kriju psihološki portreti i autoportreti: ponekad profinjeni, ponekad sentimentalni, najčešće oboje istovremeno. Monsignor Dupanloup, koji je svoje učenike razario književnošću, zapravo je bio dobar čovjek jer je duboko volio

9 „Ne! Renan nije volio 'istinu'. Bio je radoznao, inteligentan i marljivi sakupljač pojedinih, često posve nevažnih 'istina'. Njih je gomilao te tako polako skupio svoju erudiciju“ (Brunetière, 1904., 25).

svoju majku. Za činjenicu da je Renan izgubio vjeru nije kriva atmosfera malog sjemeništa. Presađivanje iz bretonske grude u pariški park njegova bi vjera možda sretno preživjela.

Sjemenište u Issyju bio je povratak ozbiljnosti. Ernest se posvetio teologiji i filozofiji, a čitao je i Hegela, Kanta i Herdera. Prava prekretnica dogodila se u sjemeništu Saint-Sulpice, gdje je počeo studirati hebrejski. Ta prekretnica, kao i sve u Renana, ima nekoliko strana i slojeva.

Jedna strana, prvi sloj. Profesori u sjemeništu Saint-Sulpice svojom svetošću podsjećali su na bretonske svećenike.

Drugi sloj. Profesori u sjemeništu Saint-Sulpice nisu bili samo pobožni, već i učeni ljudi. Najbolji od njih uspjeli su spojiti veliko znanje s dubokom, nepokolebljivom vjerom. Nažalost, to njemu, Renanu, nije bilo dano.

Treći sloj. Njega, Renana, studij povijesne gramatike odvratio je od kršćanstva. Kad se udubio u hebrejski, suočio se s nepobitnim dokazima da *u stvarnosti nije moglo biti* onako kako uči vjera.

Četvrti sloj. Neki od dokaza bili su sitni, ali ih je pronašao i shvatio njihovu važnost. Bio je marljiv i pedantan, a u sjemeništu su mu usadili metodu znanstvenog rada.

Peti sloj. Profesori u sjemeništu Saint-Sulpice također su mu pokazali da je vjera ili apsolutna ili ne postoji. Slijedeći njihov primjer, nije mogao prihvatiti polovična rješenja. Filologija je pomaknula samo kamen ili dva, ali građevina prave vjere sruši se u trenutku kada pomakneš prvi kamen. Ako se gramatičkom analizom može dokazati da Mojsijeve knjige nisu napisane u Mojsijevo vrijeme, onda je sve-mu kraj.

Unutar crkve utemeljene na božanskom autoritetu, poricanje jednog detalja jednako je heretičko kao i poricanje cjeline. (...) Nema smisla reći da će crkva jednog dana popustiti u nekim stvarima; da će odluke poput one koju sam morao prihvatiti postati nepotrebne; i ljudi će

tada misliti da sam se odrekao kraljevstva Božjega zbog sitnica. Vrlo dobro znam kakve ustupke od crkve možemo očekivati, a koje ne.

Dans une Eglise fondée sur l'autorité divine, on est aussi hérétique pour nier un seul point que pour nier le tout. (...) Il ne serait non plus de rien d'alléguer que peut-être un jour des concessions qui rendront inutiles des ruptures comme celle à laquelle je dus me résigner, et qu'alors en jugera que j'ai renoncé au royaume de Dieu pour des vétilles. Je sais bien la mesure des concessions que l'Eglise peut faire et celles qu'il ne faut pas lui demander (Ibid., 172).

Šesti sloj. U sjemeništu Saint-Sulpice, kaže nam Renan, učili su plemenitu poniznost. Bi li se u kontekstu te poniznosti našlo mjesta za rečenicu kojom autor *Isusovog života* bilježi svoja razmišljanja o odnosu znanosti i vjere? „Malo je ljudi koji imaju pravo ne biti kršćani. – *En réalité, peu de gens ont le droit de ne pas croire au christianisme*“ (Ibid., 84).

Sedmi sloj. Gaskonjac na to primjećuje: Flaubertov ljekarnik Homais i Hugoov mangup Gavroche pametniji su od svih filozofa.

Ponekad si predbacujem što sam doprinio trijumfu gospodina Homaisa nad župnikom. Ali što ćemo, gospodin Homais je u pravu. Da nije bilo gospodina Homaisa, sve bi nas žive spalili. Ali ponavljam da čovjek koji je mukotrpno došao do istine nerado priznaje da su pravi mudraci oni naivci koji su unaprijed odlučili da nikada neće čitati svetog Augustina ili Tomu Akvinskog. Gavroche i gospodin Homais bez truda su došli do najviše filozofije. To je gorka pomisao.

Je me reproche quelquefois d'avoir contribué au triomphe de M. Homais sur son curé. Que voulez-vous ? c'est M. Homais qui a raison. Sans M. Homais, nous serions tous brûlés vifs. Mais, je le répète, quand on s'est donné bien du mal pour trouver la vérité, il en coûte d'avouer que ce sont les frivoles, ce qui sont bien résolus à ne lire jamais saint Augustin ou saint Thomas d'Aquin, qui sont les vrais sages. Gavroche et M. Homais arrivant d'emblée et avec si peu

de peine au dernier mot de la philosophie! c'est bien dur à penser (Ibid., 94).

Druga strana, prvi sloj. Da ga splet okolnosti nije privukao u povijest i lingvistiku, Renan bi se posvetio prirodnim znanostima.

Drugi sloj. Da je bio prirodoslovac, možda se u svom radu nikada ne bi susreo s izravnim dokazima protiv religije i mogao bi ostati kršćanin.

Treći sloj. Uvijek je žalio što se nije posvetio prirodnim znanostima, jer je povijesna znanost zasnovana na nagađanjima, znanost koja neprestano ruši ono što je izgradila, a na koju za sto godina nitko više neće misliti: naime, dolazi vrijeme kada čovječanstvo više neće biti zainteresirano za svoju prošlost.

Poluprivatna strana. Ubrzo nakon odlaska iz sjemeništa, Renan, koji dotada nije imao prijatelja, sprijateljio se s prirodoslovcem. U školi u kojoj je predavao kako bi zaradio za hranu i smještaj, upoznao je izvanrednog mladića. Marcelin Berthelot tada je imao osamnaest godina. Kasnije je postao poznati kemičar, a nešto kasnije i političar, i u obje te uloge bio je utjelovljenje liberalne, sekularne Francuske. Znanstvenu misao branio je sa strašću i velikim književnim darom: žar i književni talent u ta su vremena pripadala profesionalnom profilu prirodoslovca. Renan u svojim memoarima opisuje kako su on i njegov prijatelj šetali od Latinske četvrti preko Seine do tornjasvetog Jakova, nekoliko puta naprijed–natrag, zadubljeni u razgovor. On, Renan, nije znao puno o kemiji, Berthelot nije bio nadaren za hebrejski. Ipak, među njima je postojalo duboko razumijevanje. Obojica su bili apstraktni mislioci. Nisu si dozvoljavali familijarnost, nisu čak razmjenjivali savjete, a kamoli da bi jedan drugome činili usluge.

To je Renanova strana. Iz korespondencije možemo vidjeti da je Marcelin Berthelot prema prijateljstvu imao manje apstraktan stav i često bi se uvrijedio.

Budući da slijedeći Renanov primjer pokušavamo rekonstruirati atmosferu jednog doba, možda si možemo dopustiti kronološki skok. Znanost i religija su se u Francuskoj sukobljavale više od jedne generacije. Philippe Berthelot, Marcelinov sin, bio je važan diplomat, a kulturna i povijesna istraživanja spominju ga zbog prijateljstva s umjetnicima. Bio je, primjerice, jedina osoba kojoj je Paul Claudel ikada posvetio knjigu (dramu *U prijelomu podneva*). Claudel, katolički pjesnik, autor ovih stihova:

Ostani sa mnom, Gospodine jer se bliži večer, i ne ostavljaj me!

Ne pogubi me zajedno s Voltaireom i Renanom i Micheletom i Hugoom i sličnim nitkovima!

Njihove duše druže se s mrtvim psima, njihove knjige su završile na gnojištu. Mrtvi su, ali čak i nakon smrti njihova su imena otrov i trulež.

Restez avec moi, Seigneur, parce que le soir approche et ne m'abandonnez pas!

Ne me perdez point avec les Voltaire, et les Renan, et les Michelet, et les Hugo, et tous les autres infâmes!

Leur âme est avec les chiens morts, leurs livres sont joints au fumier.

Ils sont morts, et leur nom même après leur mort est un poison et une pourriture (Claudel, 1913., 108).

Philippe Berthelot i Paul Claudel cijeli su život stajali na različitim stranama rijeke. Anegdota kaže da je diplomat u času svoje smrti posljednjim snagama pozvao svog tajnika. Navodno je rekao da je u trenutku neposredno prije smrti bio apsolutno siguran da nakon nje neće biti ništa i naredio je da se to javi Claudelu. Claudel mu je odgovorio kod otvorenog groba rekavši: „Sada znaš, prijatelju, da si bio u krivu.“

Ernest Renan nije posjedovao takvu toplinu. Ali je razumio da se u slučaju obraćenja, čak i ako se radi o obraćenju u suprotnom smjeru, mora izbjegavati snishodljivost.

Vrlo privatna strana. Nakon što je napustio sjemenište, nastavio je živjeti kao svećenik. Stav prema ženama, koji je stekao katoličkim odgojem, bio je ukorijenjen dublje od religije. To ga je poštjedelo „strašnih neugodnosti koje bi se dogodile da je napustio sjemenište iz razloga koji nisu filološki – *la choquante inconvenance qu'il y aurait eue, si l'on avait pu prétendre que j'avais quitté le séminaire pour d'autres raisons que celles de la philologie*“ (Renan, 1983., 20).

Vjerojatno je Ferdinand Brunetière ipak pogriješio kada je plan i zasluge za Renanovu javnu sliku pripisao Henrietti. Renanov dar za samopromociju čini se urođenim, a ne stečenim. Čovjek koji se vrlinom hvalio na tako nespretan način morao je instinktivno osjećati propagandističku vrijednost i svojih vrлина i svoje nespretnosti.

11.2 Šarmantna šetnja kroz veselo stoljeće

Renan je sjemenište Saint-Suplice napustio 1845. Godine 1848. diplomirao je filozofiju. Zatim je, uz podršku francuske vlade, krenuo na dvogodišnje studijsko i istraživačko putovanje Italijom. Doktorirao je 1852., namjerno odabравši „neopasnu“ temu za svoju disertaciju (*Averroes i averroizam*). Godine 1860. vodio je arheološka iskanja u Libanonu i Siriji. Godine 1862. preuzeo je katedru semitskih jezika na poznatom Collège de France. Nakon njegovog inauguracijskog predavanja, prosvjedi katoličkih krugova bili su toliko nasilni da je tečaj „privremeno obustavljen“, a godinu dana kasnije, nakon objavljivanja *Isusovog života*, konačno i ukinut. Službenim počastima zasuli su Renana tek nakon pada Drugog carstva. Godine 1878. u Francuskoj akademiji naslijedio je genetičara Claudea Bernarda, a 1883. godine postao je ravnatelj Collège de France i vitez veliki časnik Legije časti. (Među pobjedama bio je i poraz: u posljednjoj godini Drugog Carstva bezuspješno se kandidirao za zastupnika za Seinu i Marnu.)

Čini se jednostavnim: akademska karijera koja je išla glatko sve dok znanstvenik nije počinio kobnu neopreznost. Ali nije sasvim tako. Čak i prije nego što je preuzeo svoju katedru na Collège de France, Renan se nekoliko puta našao u procijepu između svojih političkih uvjerenja i svojih znanstvenih ambicija. U takvim mu je teškoćama više puta pomagala sestra Henrietta, veliki moralni autoritet njegovog života, koja ga je uvjerila da je znanost važnija od politike.

Ipak: Renanov uvodni govor na Collège de France svakako je bio sračunat na politički učinak; s jedne strane, bila je to smjela provokacija, a s druge, elegantna šetnja oko vruće kaše.

U prepunoj dvorani tog dana bilo je samo nekoliko lingvista. Renan je svoje predavanje naslovio *Uloga semitskih naroda u povijesti civilizacije* te je od samog početka naglasio da se ovaj put obraća široj publici, a ne stručnjacima. „Kasnije ću se, ako mi dozvolite, u ispunjavanju svoje zadaće, baviti i najsitnijim detaljima, a izražavat ću se tehnički i strogo. (...) Međutim danas bih, korištenjem previše tehničkog jezika, iznevjerio običaje i vaša očekivanja“ (Renan, 1862., 9).

Šira publika došla je na svoje, dok se ono *kasnije*, kada su na svoje trebali doći stručnjaci, pomaknulo malo dalje u budućnost. Naime, Renan je u zaključnoj trećini predavanja govorio o Isusu. „Tako velik, tako jedinstven čovjek, da čak i na mjestu gdje sve moramo prosuđivati sa stajališta pozitivne znanosti, ne želim prigovoriti onima koji ga, preplavljeni iznimnošću njegova djela, nazivaju Bogom...“ (Ibid., 23).

Renan je, u gromoglasnom pljesku kojim je liberalna publika pozdravila ovu misao, vjerojatno naslutio uspjeh svoje knjige u nastajanju.

U kojoj je mjeri mogao naslutiti da će neke od drugih misli koje je tom prilikom izrazio, za desetljeće ili dva imati nepristojan učinak? I da će stoljeće i pol kasnije njihov nepristojan učinak zvučati aktualno?

Ne smijemo zaboraviti da su moralna učenja Evandjelja prvo propovijedana na jednom od semitskih jezika. Ali s druge strane, opće prihvaćeno je da je semitski karakter tvrd, uskogrudan i egoističan (Ibid., 14).

Teokracija, anarhija, despotizam: ovim je riječima, gospodo, u potpunosti moguće opisati semitsku politiku; srećom, to nije naša politika. (...) Indoeuropski narodi imaju dužnost na svim područjima, u politici, poeziji, religiji i filozofiji tražiti nijanse i pomirenje proturječnosti koje stvaraju složenost koju semitski narodi, u svojoj žalosnoj i sudbinskoj jednostavnosti, ne poznaju (Ibid., 16).

Pobjeda kršćanstva bila je osigurana tek u trenutku kada se potpuno oslobodilo svoje židovske slike i ponovno postalo ono što je bilo u uzvišenoj svijesti svog osnivača: potpuno oslobođeno čvrstih okova semitskog duha (Ibid., 23).

Islam je najpotpunija negacija Europe; islam je fanatizam kakav nisu poznavale ni Španjolska u vrijeme Filipa II, ni Italija u vrijeme Pija V.; islam je prezir prema znanosti, zatiranje civilnog društva; islam je zastrašujuća jednostavnost semitskog duha; on smanjuje ljudski mozak i iz njega izbacuje svaku suptilnu ideju, svaku finiju emociju, svako racionalno promišljanje, ostavljajući mjesta samo za vječnu istost: Bog je Bog.

Dakle, gospodo, budućnost pripada Europi i samo Europi. Europa će osvojiti svijet i proširiti svoju vjeru: pravdu, slobodu, poštovanje prema čovjeku i duboko uvjerenje da u srcu čovječanstva postoji nešto božansko (Ibid., 28).

Ovim citatima potrebno je objasniti barem dvije stvari. Prvo, antisemitizam je u Francuskoj sve do izbijanja Dreyfusove afere bio nešto samorazumljivo, ali istovremeno i marginalno; činio se pristojnijim nego što se čini danas. Većini publike kojoj se Renan tog dana tako žarko prilagođavao, riječi o inferiornosti semitskih naroda zvučale su

poznato, pa čak i umirujuće: poznato kao ulomak filološke znanosti koji je predavač ipak umiješao u svoje vježbe:

Svi znate da su slova koja danas koristimo zapravo znakovi koje su za pisanje glasova svog jezika koristili Semiti te su, tisuću puta transformirani, došli do nas (...) Fonetska notacija, divna ideja prema kojoj svaki izgovoreni glas odgovara jednom znaku, a broj znakova se ograniči, na primjer, na dvadeset i dva, semitski je izum.

Vous savez que les caractères dont nous nous servons encore aujourd'hui sont, à travers mille transformations, ceux dont les Sémites se servirent d'abord pour exprimer les sons de leur langue. (...) Le phonétisme, cette idée lumineuse d'exprimer chaque articulation par un signe et de réduire les articulations à un petit nombre (vingt-deux), est une invention des Sémites (Ibid., 20).

I drugo, kritika nije bila usmjerena protiv europskih, a posebno ne protiv francuskih Židova, koji su, kako je Renan posebno naglasio, odavno usvojili vrijednosti zapadne civilizacije. Za Renana je semitski mentalitet bio prvenstveno mentalitet islama. Islam je, međutim, za većinu tadašnje francuske javnosti bio nešto daleko i egzotično.

Olakotne okolnosti istovremeno su i otegotne. Antisemitizam je tim više vrijedan osude ako je znak konformizma. Ferdinand Brunetière s gorkom ironijom upozorava da se Renan na večeri kod Rothschilda izražava sasvim drugačije nego u nekim svojim knjigama ili u dvorani Collège de France (usp. Brunetière, 1904., 67).

Ukusi se mijenjaju, ali zasigurno je i u devetnaestom stoljeću bilo čitatelja koji su Renanovo udvaranje Palas Ateni smatrali pomalo gaskonjskim.

Sjećaš li se onog dana – bilo je to u vrijeme arhonta Dionisodora – kada je oko tvojih zidova hodao mali, ružni Židov koji je govorio sirijski grčki, usput čitajući natpise i zamišljajući da je pronašao oltar posvećen nepoznatom bogu. Vidite, na kraju je ružni mali Židov čak

i pobijedio. O Istino, tisuću godina proglašavana si idolom! Tisuću godina svijet je bio pustinja u kojoj nije niknuo nijedan cvijet.

Te rappelles-tu ce jour, sous l'archontat de Dionysodore, où un laid petit Juif, parlant le grec des Syriens, vint ici, parcourut tes parvis sans te comprendre, lut tes inscriptions tout de travers et crut trouver dans ton éincente un autel dédié à un dieu qui serait le Dieu inconnu. Eh bien, ce petit Juif l'a emporté ; pendant mille ans, on t'a traité d'idole, ô Vérité ; pendant mille ans, le monde a été un désert où ne germait aucune fleur (Renan, 1983., 48).

Renan ovdje nije mogao kriviti ni monsignora Dupanloup i njegovu privrženost romantičnoj književnosti. Istina je da su romantičari voljeli kontraste. Ali u kontrastu, i to je bitno, voljeli su oba pola.

Renanovo inauguracijsko predavanje na Collège de France ilustrativno je u još jednom pogledu. Ako se antisemitizam mora smjestiti u povijesni kontekst, to se još više odnosi na znanost, koja se u Renanovo vrijeme izražavala slikovitije nego što je to danas dopušteno. Ipak, čini se neobičnim da se čovjek koji se zbog „sitnica“ u kojima se krije istina odrekao kraljevstva Božjeg, u prijelomnom trenutku svoje znanstvene karijere odluči tako površno preletjeti cijele civilizacije. Istina je da su ga slušali laici, ali ti su laici iza sebe ipak imali povijesni uzlet ili dva. „Sveti jezici otkrili su svoj izgubljeni vokabular“, 1848. godine s ushićenjem je napisao Chateaubriand. Pomorci su otkrili peti kontinent, plin je osvijetlio naše kuće, a Champollion „dešifrirao hijeroglif za koje se činilo da poput pečata na usnama pustinja osiguravaju njen vječni muk. – *Les langues sacrées ont laissée lire leur vocabulaire perdu. (...) Champollion a déchiffré ces hiéroglyphes qui semblaient être un sceau mis sur les lèvres du désert, et qui répondait de leur éternelle discrétion*“ (Chateaubriand, 1951., 937). Razlika je očigledna: pjesnik Chateaubriand se nad dešifriranjem hijeroglifa oduševljava jednakom strašću kao nad parnim strojem i kopanjem kanala. Renan, međutim, nikada nije bio strastven čovjek.

Je li nedostatak strasti bio samo karakterna crta? Ili je, kako to u eseju o Renanu dokazuje Paul Bourget, to također bilo posljedica povijesnih okolnosti? Bourgetova perfidno profinjena analiza vrijedna je svog predmeta.

Obično je čovjek koji je postigao puno vladanje svojim moćima, u životu donio i neki izbor; i sasvim je logično da je pritom postao netolerantan, da izbore drugih više ne odobrava ili ih barem ne razumije. Teško je izaći van sebe i uživjeti se u drugačije postojanje. (...) Za nešto takvo nije dovoljno suosjećanje, potreban je profinjen te istovremeno sustavan skepticizam, uz umjetničku vještinu koja skepticizam čini instrumentom užitka. Diletantizam tako postaje precizna znanost intelektualne i emocionalne preobrazbe. U povijesti nalazimo neke velike ljude koji se mogu smatrati primjerima takvog životnog stava; upravo zbog fleksibilnosti koju su pokazali, njihova slava izaziva nemir i nelagodu.

D'ordinaire, un homme parvenu à la pleine possession de lui-même a fait son choix, et, par une intolérance bien logique, il désapprouve le choix des autres ou du moins le comprend à peine. Il est difficile, en effet, de sortir de soi et de se représenter une façon d'exister très différente. (...) La sympathie n'y suffirait pas, il y faut un scepticisme raffiné à la fois et systématique, avec un art de transformer ce scepticisme en instrument de jouissance. Le diletantisme devient alors une science délicate de la métamorphose intellectuelle et sentimentale. Quelques hommes supérieurs en ont donné d'illustres exemples, mais la souplesse même dont ils ont fait preuve a empreint leur gloire d'un je ne sais quoi de troublé et d'inquiétant (Bourget, 1993., 36–7).

Alkibijad, Julije Cezar, Leonardo da Vinci, Montaigne i Shakespeare također su bili diletanti, kaže Bourget; ali živjeli su u aktivnim, kreativnim stoljećima. „Tek u posljednjem razdoblju života naroda i rasa, kada do krajnjih granica razvijena civilizacija postupno zamjenjuje

kreativnost sposobnošću razumijevanja, diletantizam nam otkriva svoju poetičnost.(...) Nijedan spisatelj našeg vremena nije razumio tu poetičnost bolje od Renana – *Sur le tard seulement de la vie des races et quant l'extrême civilisation a peu à peu aboli la faculté de créer, pour y substituer celle de comprendre, le dilettantisme révéla sa poésie. (...) Aucun des écrivains de notre temps n'a connu cette poésie mieux que Renan*“ (Ibid).

Bourgetova nas analiza iznova vraća na pitanje koje na intimnoj biografskoj razini postavlja Brunetière. Je li Renan bio vođa ili čovjek kojeg treba voditi, je li utjecao na svoje vrijeme, ili je vrijeme utjecalo na njega, je li bio jedan od najvažnijih ljudi ili samo nusprodukt svog stoljeća? U godinama nakon Renanove smrti, ovo je pitanje prešlo granice osobnog prestiža. Autor *Isusovog života* postao je simbolična figura. 13. rujna 1903., kada mu je u rodnom Tréguieru otkriven spomenik, oko kipa se okupila elita sekularne Francuske. Svečani govornici su bili Marcelin Berthelot i Anatole France. Govor drugog posebno je odisao neskrivenim trijumfom.

Nećemo napadati crkvu. Sudit ćemo je još blaže nego što ona sama sebe sudi kada se proglasi nepopustljivom. Želimo vjerovati da ju je vrijeme omekšalo. Nemojmo je slušati, pomirljivija je i ljudskija nego što nas uvjerava. Istina, zadržala je svoju dosadnu staru naviku da i dalje baca kletve; ali pomislite da je to već veliki moralni napredak, nekada je činila mnogo gore stvari. Bez ikakve posebne štete možemo joj ostaviti njezina prokletstva i izopćenja. Neka nastavi bacati strijele, sve dok su one duhovne prirode i sve dok država ne plaća za njih!

Nous n'attaquons pas l'Église. Bien mieux, nous ne voulons pas la juger aussi sévèrement qu'elle se juge elle-même quand elle se proclame immuable. Nous voulons croire qu'elle s'adoucit avec l'âge. Ne l'écoutons pas, elle est plus accommodante qu'elle ne dit, elle est plus humaine qu'elle ne voudrait le faire croire. De ses vieilles habitudes, il lui reste, il est vrai, la manie importune de fulminer sans cesse ;

mais songez que c'est un progrès moral et qu'elle faisait bien pis autrefois. On peut, sans trop d'inconvénients, lui laisser la liberté de ses anathèmes et de ses excommunications. Que ses foudres éclatent, mais qu'elles soient spirituelles et que l'État n'en fasse plus les frais (France, 1903)!

Ali riječi su, uostalom, minorne u usporedbi sa simboličnom uvredom. Spomenik Ernestu Renanu stoji na trgu ispred katedrale, na mjestu gdje su od davnina počinjale procesije. Ravnotežu uspostavlja izvjesna vječna ironija. Zavaljeni brončani Renan, opremljen štapom za hodanje, sjedi kao da mu je na šetnji ponestalo daha; Palas Atena, koja se sprema okruniti ga lovorovim vijencem, ukočena je i pusta poput jedne od Balzacovih starih djevica; spomenik Renanu znak je vremena, a taj je znak s vremenom postao pomalo smiješan.

Ali baš kad pomislimo da smo stigli do posljednjeg sloja, Renan nas iznenađuje još jednim. Malo je ljudi u povijesti, a posebno malo u devetnaestom stoljeću, imalo tako istančan osjećaj za smiješne sitnice.

„Gledam odraze jutarnje zore, nikada više neću vidjeti izlazak sunca. Preostaje mi samo sjediti na rubu groba; a onda, ću hrabro, s raspelom, krenuti u vječnost. – *Je vois les reflets d'une aurore dont je ne verrai pas se lever le soleil. Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse ; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité.* Tako je Chateaubriand zaključio svoje *Zagrobne memoare* (Chateaubriand, 1951., II, 939). Renan, koji je Chateaubriandove rečenice nesumnjivo poznao, u zaključku svojih memoara odlučio se za drugačiji ton:

Stoljeće u kojem sam živio vjerojatno se neće smatrati najvećim, ali će se sigurno smatrati najzabavnijim od svih stoljeća. I ako mi posljednje godine života ne pripremaju neku ozbiljnu muku, u trenutku kada ću se oprašati, moći ću samo zahvaliti izvoru svega dobrog što me poslao na tako fascinantnu šetnju kroz stvarnost.

Le siècle où j'ai vécu n'aura probablement pas été le plus grand, mais il sera tenu sans doute pour le plus amusant des siècles. A moins que mes dernières années ne me réservent des peines bien cruelles, je n'aurai, en disant adieu à la vie, qu'à remercier la cause de tout bien de la charmante promenade qu'il m'a été donné d'accomplir à travers la réalité (Renan, 1983., 212).

Ima li još smisla raspravljati je li Ernest Renan bio diletant?

Možda i ima jer su proturječnosti koje u tome otkrivamo značajne, pa čak i dirljive. Neozbiljnim su smatrali čovjeka kojem su čak i njegovi najveći neprijatelji priznavali da je bio vrijedan radnik; površnim su – ne uvijek nepravedno – proglasili znanstvenika koji je najsladi, možda i jedini *diletto* svog života otkrio u studiju povijesne gramatike; cinikom su smatrali spisatelja koji je ustvari bio sentimental; sentimentalnim su držali nekoga tko se svemu tome smijao. I što je najvažnije: Ernesta Renana unatoč ogromnog opusa možemo svrstati među one autore koji su se u povijest upisali samo jednom knjigom.

Većina kritičara, književnih povjesničara i povjesničara danas se slaže da je *Isusov život* kao uvodni dio zapravo najslabija karika u Renanovoj monumentalnoj *Povijesti izvora kršćanstva*. Knjige *Apostoli* (1866.), *Sveti Pavao* (1896.), *Antikrist* (1873.), *Evandjelja* (1877.), *Kršćanska crkva* (1879.) te posebno *Marko Aurelije i kraj antičkog svijeta* (1881.) nadmašuju ga barem u znanstvenom, ako ne i u umjetničkom smislu. Isto vrijedi i za Renanovo drugo veliko djelo, *Povijest Izraelovog naroda*, kojem je, u stalnom strahu da će ga sustići smrt, posvetio svoje posljednje godine. Ipak: kada su objavljeni *Apostoli*, *Isusov život* već je doživio svoje dvanaesto izdanje.

Obzirom da govorimo o tako iznimno popularnoj knjizi, dopuštamo si jeftinu usporedbu. Da je Renan živio u drugim vremenima i za svoj rad dobio Oscara ili neku sličnu nagradu, mogao bi uzviknuti poput Miloša Formana o filmu *Amadeus*: „Pobjednik je Mozart!“

I inače je tajna ovog književnog uspjeha prilično jednostavna. Autor *Isusovog života* je priču koju većina zapadnjaka i danas smatra najvećom pričom svih vremena, ispričao na način koji je bio upravo prilagođen devetnaestom stoljeću. Evanđelje na pozitivistički način, Evanđelje kao roman. Kontrast je ovdje samo prividan. Francuski pozitivizam je dijete francuskog romantizma, roman je njegovo izražajno sredstvo *par excellence*. Suvremenici i suvremenice tekstem nisu bili oduševljeni jer bi iz njega naučili nešto suštinski novo o Isusu. Bili su fascinirani osjećajem da je Isus „oživio“ pred njihovim očima, da je „živo prikazan“.

Također je značajno da je Renan, koji je znao tako dobro udovoljiti književnom ukusu svog vremena, bio daleko od nepogrešivog u opažanju njegovog društvenog pulsa. Imao je umjetnički instinkt, a ne politički. Budući da je ipak osjećao potrebu da bude aktivan u javnom životu, često je bio razočaran. U svojim intimnim odlukama čini nam se gotovo flegmatičnim, očito je znao kako se snaći s političkim režimima, ali politika u širem, apstraktnijem smislu riječi ga je uznemiravala i zbunjivala. Kao mladić vjerovao je u napredak čovječanstva i u demokraciju; zatim se obeshrabrio i složio s Gustavom Flaubertom da bi bilo najbolje da državom upravlja prosvijećeni mandarin (usp. Renan, 1983., 190.). Potom je opet oživio svoje nade i, četrdeset i dvije godine nakon nastanka, uz nekoliko gorkih primjedbi, dao tiskati svoje uzvišeno mladenačko djelo *Budućnost znatnosti*. Iako je bio priprostog porijekla (ili možda zbog toga), nikada se nije u potpunosti odrekao svojih aristokratskih sklonosti i intelektualnog elitizma. Na kraju svog života formulirao je kompromis koji može biti utjeha i intelektualnim elitistima dvadesetprvog stoljeća.

Jednakost dovodi do uniformnosti, lošeg se rješavamo žrtvujući izvrsno i iznimno. Onda je manje grubosti, ali istovremeno sve postaje vulgarnije. (...) Možda će se jednog dana pokazati da je univerzalna vulgarnost preduvjet za sreću izabranih. Amerika, u svojoj

vulgarnosti, ne bi spalila Giordana Bruna i ne bi progonila Galilea. Ne smijemo biti previše izbirljivi. Čak i u najboljim razdobljima povijesti, najviše su nas tolerirali. Toleranciju vjerojatno možemo očekivati i u budućnosti. Demokratski režimi su ograničene inteligencije i nije ih teško naljutiti. Ipak, misleći ljudi mogu živjeti u Americi, sve dok nisu previše zahtjevni.

L'égalité engendre l'uniformité, et c'est en sacrifiant l'excellent, le remarquable, l'extraordinaire, que l'on se débarrasse du mauvais. Tout devient moins grossier, mais tout est plus vulgaire. (...) Peut-être la vulgarité générale sera-t-elle un jour la condition du bonheur des élus. La vulgarité américaine ne brûlerait point Giordano Bruno, ne persécuterait point Galilée. Nous n'avons pas le droit d'être fort difficiles. Dans le passé, aux meilleures heures, nous n'avons été que tolérés. Cette tolérance, nous l'obtiendrons bien au moins de l'avenir. Un régime démocratique borné est, nous le savons, facilement vexatoire. Des gens d'esprit vivent cependant en Amérique, à condition de n'être pas trop exigeants (Ibid., 9).

Filozofske drame u kojima je ostarjeli lingvist rješavao takve dileme, nisu naišle na veliki odjek u široj javnosti. Plemenitom populizmu Renan se najviše približio 1882., u razdoblju zaoštrenih sporova oko pokrajina Alzacije i Lorene. Tada si je pred auditorijem pariške Sorbonne postavio pitanje „Što je nacija?“ i na njega odgovorio u izrazito antinijemačkom duhu. Nacija nije rasa, naciju definira svijest da smo „zajedno postigli velike stvari i želimo ih nastaviti ostvarivati“.

Jedino Renanovo djelo koje je nadmašilo prodajni uspjeh *Isusovog života* bilo je *Uspomene na djetinjstvo i mladost*: svojevrsni epilog uspješnice, koji objašnjava kako i zašto je sjemeništarc iz Tréguiera postao Isusov biograf.

Naravno, slava je imala i mračnu stranu. Reakcija Katoličke crkve na *Isusov život* bila je burna. Protiv knjige i njezinog autora su osim laika, masovno pisali svećenici na čelu s biskupima. Napadi su

često bili vrlo osobni. Katolička strana trudila se stvoriti dojam da je Renanovo otpadništvo čin korumpiranog, ciničnog ili čak bolesnog duha. Biskup Dupanloup, isti onaj pamučno pobožni Dupanloup koji je u mladom Ernestu poljuljao pravu bretonsku vjeru, pisao je, primjerice, o pogubnom utjecaju Renanove knjige na mlade, pritom napominjući da autor *Isusovog života* nije bio toliko korumpiran koliko moralno prazan čovjek. Renan, koji je crkvu poznao iznutra, takve je reakcije svakako očekivao. Vjerojatno je u njima donekle čak i uživao. U određenom smislu, katolički napadi zapravo su pridonijeli uspjehu *Isusovog života*. Skandal je već u to vrijeme bio dobra reklama, a crkva je tijekom Drugog Carstva bila dio političkog režima i sve samo ne univerzalno popularna. Pritiske kojima je bio izložen Renan ipak ne bismo trebali podcjenjivati. Autore nemoralnih knjiga (poput Flauberta i Baudelairea) režim Napoleona III povremeno je dovodio pred sud.

Raznolikije su bile reakcije umjetnika i intelektualaca. Kritičar Sainte-Beuve pohvalio je *Isusov život*, svidio se spisateljici George Sand, Émileu Zoli, Julesu Micheletu ... Flaubert, koji je imao veliko poštovanje prema Renanu, prema knjizi je ostao hladan:

Knjiga mog prijatelja Renana puno manje me se dojmila nego što se dojmila čitateljstvu općenito. Volim kada se takva građa obrađuje s malo znanstvenijim aparatom. Ali, upravo zbog svog laganog pristupa privlači žene i ljubitelje jednostavnog štiva.

Le livre de mon ami Renan ne m'a pas enthousiasmé comme il a fait du public. J'aime que l'on traite ces matières-là avec plus d'appareil scientifique. Mais, à cause même de sa forme facile, le monde des femmes et des légers lecteurs s'y est pris (Flaubert, 1998., 449).

Pozitivisti su od Renana očekivali više ili čak nešto sasvim drugačije, nego što su dobili. Njegovo postupanje s izvorima, čak i po standardima devetnaestog stoljeća, bilo je zapanjujuće proizvoljno. Iako je u uvodu u *Isusov život* ismijavao autore koji pokušavaju doći do istine

o Isusu seciranjem i „usklađivanjem“ Evandjelja, on sam je zapravo radio po istoj metodi. Pritom se uglavnom pridržavao potpuno subjektivnih kriterija i nije uzimao u obzir čak ni vlastite znanstvene nalaze. Prevedeno u brojke: Evandjelje po Marku, koje je smatrao najautentičnijim, u *Isusovom životu* citirano je na 360 mjesta; Matej na 438, Luka, kojeg je smatrao *najfascinantnijim štivom*, na 416, Ivan, prema kojem je imao snažne rezerve, unatoč svojim rezervama na 297 mjesta (usp. Renan, 1974., 15). Zbog obilnih referenci na Ivanovo Evandjelje, upleo se u polemiku s protestantskim egzegetima, posebno s J. H. Scholtenom.

Renanov stav prema protestantskoj egzegezi bio je općenito kompliciran. Ferdinand Brunetière uvelike je naglašavao njegov dug prema Davidu Friedrichu Straussu, čiji je *Isusov život* objavljen u Francuskoj 1848. u prijevodu Étiennea Littréa. Iako su Strauss i Renan krenuli od različitih pretpostavki (prvi je priču o Isusu interpretirao kao mit, drugi kao povijesnu činjenicu), Renanov sažetak Straussovih, a posebno Littréovih ideja na nekim je mjestima na rubu plagijata (usp. Brunetière, 29). Brunetièreove tvrdnje treba uzeti s rezervom: kritičar očito pokušava umanjiti Renanov znanstveni prestiž. Unatoč svemu, nepobitna je činjenica da je Renan sa strane protestantskih teologa i egzegeta bio izložen jednako ostrim ili čak oštrijim napadima nego od strane katolika. Stav znatnog dijela katolika prema Renanovoj knjizi postupno je oslabio. Slobodoumni abbé Mugnier, svećenik koji je iz bliske i naklonjene perspektive pratio intelektualni život Francuske na prijelazu stoljeća (između ostalog prijateljeva je s Anatoleom Franceom i na samrtni blagoslovio Marcela Prousta), već je 1881. bio uvjeren da je Renan „divljenja vrijedan kršćanin koji nije svjestan svog kršćanstva“ (usp. Renan, 1974., 535). Protestant Albert Schweitzer još 1906 nije skrivao svoje gađenje; naime, po njegovu mišljenju, pisac *Isusovog života* svojim je trenutnim bestselerom uništio djelo cijelih generacija protestantskih egzegeta. Za Renanovu biografiju Isusa Krista, prema Schweitzeru, vidi se da ju je napisao

netko tko od mladosti nije čitao Evandjelja na svom materinjem jeziku, tko nije bio naviknut udisati njihovu jednostavnu, čistu atmosferu, već ih je morao „naparfimirati sentimentalnošću“ kako bi se u njima osjećao kao kod kuće (Schweitzer, 1984., 192). U Schweitzerovoj kritici – je li to podzemna osveta francuskog duha? – teološki aspekt usko je isprepleten s estetskim, pa čak i psihološkim. Renanovi opisi prirode su, smatra Schweitzer, jednako klišeizirani i umjetni kao i oni Lamartinea ili Lotija; *Isusov život* pun je neukusa, Marija, Isus i Galilejci kao da su uzeti iz trgovine religioznih predmeta na trgu Saint-Sulpice. Ipak, autor također upozorava da knjiga unatoč svemu u sebi ima „nešto čarobno“, da „nikada neće biti potpuno zaboravljena“, da je u njenom žanru „vjerojatno nitko neće nadmašiti“, budući da se „veliki stilisti ne rađaju često, a malo je autora koji su svoje djelo zamislili u zanosu kakvog je Renan osjetio među brdima Galileje“ (Ibid., 182).

Da je Renan pročitao Schweitzerovu analizu, vjerojatno bi u njoj pronašao nešto zabavno i poticajno. Vjerojatno bi bio zadovoljan što je nacionalni karakter i za Teutonca bio bitna kategorija. Vjerojatno bi bio počašćen što German njegovu prozu uspoređuje s Lamartineovom poezijom. Ali kad bi vidio kako ga kritičar gorko grdi protiv „pouzdanog konja“, protiv Isusove mazge koja je imala „velike, crne oči, zasjenjene dugim trepavicama i punu gracioznosti“ on, kao tvorac ove ljupke životinje, vjerojatno bi se blago nasmiješio, svjestan svoje superiornosti.

„Ušao sam u sjemenište Saint-Sulpice, naučio sam njemački i hebrejski; zbog toga se sve promijenilo“, kaže Renan (Renan, 1983., 160). Dakle, njemački je za njega, uz hebrejski, bio jezik intelektualnog oslobođenja. „Nisam postao neovisan bez napora, kao što to čine mnogi drugi ljudi, već tek nakon što sam prošao svu njemačku egzegezu – (...) *après avoir traversé toute l'exégèse allemande*“ (Ibid., 20). Ali na kraju se morao osloboditi i svojih osloboditelja. Kad je počeo pisati *Povijest izvora kršćanstva*, shvatio je koliko je „pretjerana“

bila protestantska kritika, koliko „bez književnog takta, *sans tact littéraire*“ koliko su „bez osjećaja za mjeru, *sans mesure*“ znanstvenici iz Tübingena (Ibid., 195).

11.3 Praporci

A što je točno književni takt?

Književni takt je mašta kojom povjesničar popunjava praznine u povijesnim izvorima. Renan tu nije bio bez uzora. Najpoznatiji među njima bio je Jules Michelet, kojemu se povijest prikazivala kao veliki divlji mužjak žedan krvi, ali koji je ipak cijenio i gracioznost Renanove mule.

Književni takt je popuštanje sebi; to je ljubav prema sebi pretvorena u ljubav prema čovječanstvu.

Ono što pišemo o sebi uvijek je poezija. Tko god zamišlja da detalje svog života vrijedi ovjekovječiti, uistinu je sitničav i tašt. Takve stvari ipak pišemo kako bismo drugima prenijeli teoriju svemira koju nosimo u sebi.

Ce qu'on dit de soi est toujours poésie. S'imaginer que les menus détails de sa propre vie valent la peine d'être fixés, c'est donner la preuve d'une bien mesquine vanité. On écrit de telles choses pour transmettre aux autres la théorie de l'univers qu'on porte en soi (Ibid., 2).

Književni takt je otvorenost prema svijetu. Jedan od najdirljivijih dijelova Renanove autobiografije su stihovi u kojima govori o svom prvom putovanju u Italiju.

„Putovanje je trajalo osam mjeseci i duhovno me preobrazilo. Svijet umjetnosti, koji mi je do tada bio zatvoren, činio mi se kao nešto blistavo i utješno. Činilo mi se da mi se ta očaravajuća vila obraća kao što crkvena himna govori drvetu od kojeg je bio napravljen križ:

*Flecte ramos, arbor alta,
tensa laxa viscera,*

*et rigor lentescat ille
quem dedit nativitas.*

Kao da me, svog ukočenog, smekšao mlaki vjetar (...).

Ce voyage, qui dura huit mois, eut sur mon esprit la plus grande influence. Le côté de l'art, jusque-là presque fermé pour moi, m'apparut radieux et consolateur. Une fée charmeresse sembla me dire ce que l'Eglise, en son hymne, dit au bois de la croix. (...)

Une sorte de vent tiède détendit ma rigueur (...) (Renan, 1890., II).“

Književni takt je neuhvatljivost stilskog majstorstva. „Pa čovjek čak niti ne zna kako je to napravljeno!“, uzviknuo je Hyppolite Taine. „Tamo gdje je Renanov stil najlabaviji, on je uistinu najviše umjetnički.“ (cit. Brunetière, 1904., 17.) Čak je i Ferdinand Brunetière priznao da je „čarima Renanove proze nemoguće odoljeti“. „To se mora reći“ dodao je „jer je ispravno da toga budemo svjesni“ (Ibid., 19).

Književni takt je taština kojom poričemo svoje književne očeve.

„Putovao sam u društvu nekog izvrsnog arhitekta, a on mi je više puta rekao da je za njega stvarnost bogova razmjerna ljepoti hramova koje su im gradili. Sudimo li s te točke gledišta, Atena nema premca. Ali ono što navise iznenađuje jest da ljepota ovdje izvire iz apsolutnog poštenja, iz razuma, iz poštovanja prema božanstvu. Skriveni dijelovi zgrade izrađeni su s istom pažnjom kao i dijelovi koji su izloženi.

Un excellent architecte avec qui j'avais voyagé avait coutume de me dire que, pour lui, la vérité des dieux était en proportion de la beauté solide des temples qu'on leur a élevés. Jugée sur ce pied-là, Athénée serait au-dessus de toute rivalité. Ce qu'il y a de surprenant, en effet, c'est que le beau n'est ici que l'honnêteté absolue, la raison, le respect même envers la divinité. Les parties cachées de l'édifice sont aussi soignées que celles qui sont vues (Renan, 1983., 45).“

Ne, navedene retke nije napisao François René de Chateaubriand, apologeta koji je veličinu Katoličke crkve temeljio na tajanstvenoj

ljepoti gotičkih crkava. Napisao ih je Ernest Renan, uvjeren da je Chateaubriand „duboko pogriješio kad je u današnjem kršćanstvu tražio poeziju – *s'est profondément trompé en cherchant de la poésie dans l'état actuel du christianisme*“ (Renan, 1890., 527).

Književni takt je osjećaj za imitaciju i varijaciju.

Književni takt je osjećaj za psihologiju, a taj osjećaj pozitivista Renana sprječava da u potpunosti prihvati učenja oca pozitivizma, Augustea Comtea.

„Nesreća gospodina Augustea Comtea je u tome što ima svoj vlastiti sustav, ali ne zna kako se suočiti sa širinom ljudskog duha. Tko god želi pisati povijest ljudskog duha, mora biti vrlo književno obrazovan. Zakoni koji upravljaju tim područjem suptilni su i ne otkrivaju se izravno, kao što se to čini u prirodnim znanostima; jedna od bitnih stvari je da imamo i književno-kritički osjećaj (...)“.

Le malheur de M. Auguste Comte est d'avoir un système, et de ne pas se poser assez largement dans le plein milieu de l'esprit humain. Pour faire l'histoire de l'esprit humain, il faut être fort lettré. Les lois étant ici d'une nature très délicate, et ne se présentant point de face comme dans les sciences physiques, la faculté essentielle est celle du critique littéraire (...) (Ibid., 150).

Književni takt je ljubav prema Lamartineovoj poeziji, fascinacija slatkim melodijama, koje nadjačavaju i zamjenjuju teološke argumente.

Književni takt je talent koji vodi do slave.

Književni takt je nešto grešno. (Uistinu? Sumnjivo tihim glasom pita Renan.)

„Bože moj! Možda je književnost već sama po sebi pomalo grešna. Da nisam u sebi probudio karakterne osobine koje sam naslijedio od majke, gaskonsku sklonost da se kroz teškoće probijam sa smiješkom, moje bi spasenje vjerojatno bilo čvršće osigurano nego što je sada. Da sam ostao u Bretanji, nikada ne bih razvio onu taštinu koju je javnost toliko cijenila i poticala u meni, tu sposobnost da zveckam

riječima i idejama. Da sam živio u Bretanji, pisao bih kao Rollin. U Parizu sam samo jednom pozvonio praporcima, i već su me – možda na moju nesreću – svi oduševljeno zvali da nastavim.“

Mon Dieu ! peut-être la littérature implique-t-elle un peu de péché. Si le penchant gascon à trancher beaucoup de difficultés par un sourire, que ma mère avait mis en moi, eût dormi éternellement, peut-être mon salut eût-il été plus assuré. En tout cas, si j'étais resté en Bretagne, je serais toujours demeuré étranger à cette vanité que le monde a aimée, encouragée, je veux dire à une certaine habileté dans l'art d'amener le cliquetis des mots et des idées. En Bretagne, j'aurais écrit comme Rollin. A Paris, sitôt que j'eus montré le petit carillon qui était en moi, le monde s'y plut, et, peut-être pour mon malheur, je fus engagé à continuer (Renan, 1983., 90).

Ernest Renan s velikom književnošću svoje nacije upoznao se relativno kasno. Djetinjstvo i ranu mladost proveo je među svećenicima koji su prezirali književnost. Ipak, ovaj se povjesničar, teolog, lingvist i amaterski političar u književnost usidrio čvršće nego u povijest, teologiju ili lingvistiku. Njegova provokativnost vjerojatno je izbljedičak čak i više od njegovog šarma. Njegov doprinos poznavanju povijesnog Isusa ne vrijedi puno više nego što vrijede općeljudske psihološke analize u knjizi. Trajnu slavu stekao je kao umjetnik.

Za čitatelja koji danas u ruke uzima *Isusov život*, napose za civiliziranog, književno obrazovanog čitatelja, koji je u stanju barem na trenutak internalizirati renanovski diletantizam, jedna od najvećih čari teksta je njegova integracija u francusku književnu tradiciju. Ne samo da je Marcel Proust Renana uvrstio među autore po kojima je vrijedne napraviti *pastiche*, uz Balzaca, Flauberta i Saint-Simona... sam Renan je svoj tekst tako gusto protkao, tako prožeo književnim reminiscencijama da se i danas čini kao da nešto odzvanja između redaka. (Praporci još uvijek zveckaju, iako ih nitko više ne potiče i mogu ih cijeniti samo odabrani.)

Neki, čak i ako su možda odabrani, ne vole zveckanje. Albert Schweitzer otrovno primjećuje da se Renanov Isus oprašta od života poput nekog Parižanina na groblju Père Lachaise. Možda ne baš s opisom Isusove smrti, ali s nekoliko rečenica koje Renan piše o svojim mladenačkim nevoljama, zaista moramo misliti na Balzaca i njegove nadobudne mladiće iz provincije, na primjer Eugènea Rastignaca, koji odlučuje „iskusiti“ Pariz upravo na groblju Père Lachaise. Ta rečenica nije Balzacova, već Renanova: „Kažu da su ribama u Bajkalskom jezeru trebale tisuće godina da se transformiraju iz morske u slatkovodnu. Ja sam za transformaciju na raspolaganju imao nekoliko tjedana. – *Les poissons du lac Baïkal ont mis, dit-on, des milliers d'années à devenir poissons d'eau douce après avoir été poissons d'eau de mer. Je dus faire ma transition en quelques semaines*“ (Ibid, 187). I to su *Uspomene na djetinjstvo i mladost*: „Prelazak od svećeničke do laičke odjeće nalik je preobrazbi kukca; bubi je potrebno malo sjenke. *La transition de l'habit ecclésiastique à l'habit laïque est comme le changement d'état d'une chrysalide ; il y faut un peu d'ombre*“ (Ibid., 185).

Naravno, takve su usporedbe smiješne. Ali u Renana (kao i u Balzaca!) nenamjerna komedija vrlo blisko dotiče uzvišeno.

Renan pripada generaciji francuskih spisatelja koji su na romantizam već gledali s distance, kao na fenomen. Romantični stilski i misaoni obrasci za njih su bili više predmet rasprave nego sredstvo izražavanja. Oni su pisali drugačije: prije nego što bi sjeli za stol, dugo su prikupljali podatke. Pa ipak u njihovom ironičnom, ponekad čak i ciničnom pogledu na romantičnu književnost, bilo je nečeg iznenađujuće autentičnog i plodnog. Flaubert je nakon mjeseci i mjeseci bavljenja arheologijom, otkrio da ga od kartažanske povijesti zapravo zanimaju samo nijanse boja i emocije. Flaubertova proza ima ritam; Renanova ima nepogrešivu, tekuću melodiju, poput stihova njegovog voljenog Lamartina. I Flaubert i Renan od Lamartina su naslijedili sklonost prema pridjevima slabih značenja, prema stvarima koje su mekane, nježne, blage, blijede, prolazne, melankolične i

tajanstvene. Subjektivno mišljenje autorice ovih redaka: čini se da su na francuskom prostoru ovi pridjevi dobili na težini i dubini tek kada su bili pomiješani s kvascem blagog podsmjeha pozitivista, skeptika i diletanata. Ono što je u Lamartinea, pa čak i u Chateaubrianda, bilo klišeizirano, u Flauberta i Renana postaje sugestivno. U rukama velikog spisatelja – a Renan je bio veliki spisatelj – površnost postaje perspektiva.

12 Srebrna žlica (Sjevernom arhivu Marguerite Yourcenar)

Yourcenar, Marguerite.

Prva žena u Francuskoj akademiji.

Namignite na njezine privatne sklonosti.

Hadrijan, to je ona.

Ispričajte anegdotu o toaletu

Kad bi se Gustave Flaubert krajem dvadesetog stoljeća vratio među žive kako bi dovršio *Rječnik općepriznatih istina*, među natuknicama bi se možda snašlo i ime Marguerite Yourcenar. Ako ni zbog čega drugog, natuknica pod slovom ipsilone u svim jezicima ima malo, a vjerojatno i zbog dubljih sadržajnih razloga. Flaubert bi se u klišeima o prvoj članici Francuske akademije vjerojatno prepoznao kao u ogledalu iz kuće duhova.

Stoljeće je drugačije, malograđani pitaju iste stvari. Hadriane, jeste li to vi? Ako ste Gospođa Bovary, kako to da ste se utjelovili u književnoj osobi suprotnog spola? Zašto pišete psihološke i povijesne romane? Kako to da niste angažirani? Je li povlačenje u povijest bijeg od stvarnosti? Ili možda, figurativno rečeno, ipak pišete o našem vremenu? Aha, dakle, za vas je povijest metafora sadašnjosti? Ali zašto onda tako mukotrpno istražujete povijesne izvore? I zašto dopuštate mašti da vas odvede izvan dokazanih činjenica?

Flaubert je buržoaziju bombardirao proturječjima. Na sudu je uspio dokazati da njegov najpoznatiji roman nije nemoralno, već istinoljubivo djelo. Kamo god pogledaš po francuskim provincijama, posvuda uzdiše neka Madame Bovary, objasnio je. Zatim, kao da nije jedan od najvećih francuskih stilista svih vremena, kao da ga je njegov bolestan otpor prema banalnosti odjednom minuo, kao da nije mogao predvidjeti koliko će se puta kasniji pisci okrenuti i prežvakati rečenicu istrgnutu iz konteksta, navodno je uzdahnuo da je Madame

Bovary zapravo on sam. Potom je ponovno ustvrdio da autor mora biti poput Boga Oca: stvoritelj koji se u svom stvaranju ne pojavljuje. Za roman *Odgoj srca* – roman o svom vršnjaku – proučio je brdo arhivskih dokumenata. Jednako pedantno pripremio se i za priču o izmišljenoj kartaginskoj svećenici. A onda se okomio na arheologa koji se usudio dovesti u pitanje povijesnu autentičnost *Salammbô*, rekavši da je za umjetnika povijesna autentičnost besmislena sve dok traju emocije i boje.

Marguerite Yourcenar branila se čišćim stilom. O osrednjim suvremenicima nije pisala romane. Poražavajuće lakonski zaključak o tome da autobiografske elemente u književnosti traže loše odgojeni ljudi pripada njoj, a ne Flaubertu. Na pitanje je li ona junakinja svojih djela, spisateljica je cijeli život odgovarala nepokolebljivo: bez nerveze, ali i bez razumijevanja i strpljenja. Pa zašto bi ona bila, zašto bi uopće željela biti Hadrijan, Zenon, Aleksis? Književni junak je, uostalom, stvoren da bi autoru otvorio drugu egzistenciju, drugačiji pogled na svijet; on je produženje autora, a ne njegova zamjena. Yourcenar je vjerovala da je dobro napisana pripovijest u trećem licu uvijek prikrivena pripovijest u prvom licu; ali prikrivena osoba nije autor, već junak, na čije gledište mora doći pripovjedač u trećem licu. Dakle, nikakav paradoks, najviše kost za književne teoretičare: Marguerite Yourcenar pripovijedala je osobno. Osobna pripovijest jedna je od onih stvari kojima su tek nedavno nadjenuli ime, iako u stvarnosti – u književnosti – postoji vrlo dugo, gotovo oduvijek.

Upravo činjenica da knjige postoje vrlo dugo, gotovo oduvijek, za Marguerite Yourcenar od izvanredne je važnosti. Njezin je stil nepokolebljivo smiren, jer iza nje stoji velika književna tradicija, najzad i velikan iz Croisseta, koji je posijala toliko proturječja da su kasniji autori morali sijati znatno manje. U popratnim studijama i sličnim tekstovima volimo napisati da je Marguerite Yourcenar jedna od klasika francuske književnosti. Ova nimalo dubokoumna izjava u njezinom slučaju ima dublje ili barem dodatno značenje: ne

govori samo o kvantitativnoj i kvalitativnoj adekvatnosti spisateljičinog opusa, već i o spisateljičinoj organskoj integraciji u francuski književni kanon. Riječ *spisateljica* ovdje se koristi namjerno, ne iz nespretnosti ili naivnosti: iako M. Yourcenar, s otvorenom, deklariranom sramežljivošću, odvaja život od književnosti (pa što bi moglo biti više francuski klasično od takvog pokazivanja sramežljivosti!), na književnu tradiciju povezuje se i u ljudskom, etičkom smislu, ne samo u smislu estetskog izbora.

Koju god stranicu francuske književne povijesti otvorimo, svugdje ćemo naići na nešto što bi se moglo prepisati u poglavlje o Marguerite Yourcenar. Njezin pseudonim je anagram, slično kao Voltaireov. Izgubila je majku pri rođenju, poput Rousseaua. Već u ranoj mladosti, čak i prije nego što se odlučila za književnost, svjetska slava činila joj se logičnim ciljem budućih pothvata. (Tko se pritom ne bi sjetio Hugoove, Chateaubriandove ili Balzacove poslovične skromnosti!) Riječ *ja* u njoj je izazivala otpor i odbojnost, baš kao u Blaisea Pascala.

Godine 1979., kada je već bila smatrana književnom velikankom, Marguerite Yourcenar pristala je na televizijski intervju sa slavnim kulturnim publicistom Françoisom Pivotom. On ju je, između ostalog, pitao kako to da je stil njezina prvog romana, *Alexis, ili Studija o neplodnoj borbi*, u kojem pripovijeda o životnim dilemama oženjenog homoseksualca, tako jasan, oštar i hladan, tako *jansenistički*. „S dvadeset i četiri godine čovjek je jansenist“, odgovorila je sedamdesetšestogodišnja gospođa sliježući ramenima.

Jansenizam kao oznaka za psihološko stanje mlade osobe? Prije tri desetljeća, ovo je zvučalo gotovo ništa manje ekscentrično, ništa manje elitistički, nego danas. Pa ipak, (bilo je) autentično: autentično u fiktivnom svijetu *Alexisa*, kao i u privatnom svijetu autorice. Marguerite Yourcenar nikada nije skrivala da je rođena sa srebrnom žlicom književnosti u ustima. Njezin uspjeh kao spisateljice uvelike proizlazi iz te baštine, a u još većoj mjeri vjerojatno i iz njezinog nekonfliktnog stava prema njoj.

Takav životni i umjetnički stav može se, naravno, promatrati i kritički. Kada je Marguerite Yourcenar 1980. kao prva žena u povijesti izabrana u Francusku akademiju, neki su u njezinom izboru vidjeli novi dokaz nepopravljivog okoštavanja ove časne institucije. Ako su, nakon gotovo tri i pol stoljeća, akademici poželjeli društvo dama, nije li među francuskim spisateljicama tog vremena zaista bilo nijedne koja bi bolje utjelovila duh – a posebno ženski duh – modernog doba? Nisu li imali izbor od popriličnog broja autorica koje su svojim pisanjem promijenile svijet? Jedna je, na primjer, iz temelja potresla naš pogled na ženski spol, druga je sasvim pomela tradicionalni roman i odvikla nas od ustajalog psihologiziranja. (To što se potonja, poput Marguerite Yourcenar, u zrelijim godinama bavila pisanjem svojevrsne obiteljske kronike, svakako je samo slučajnost.) Odabrali su nju, autoricu ozbiljnih povijesnih romana, koja je ženama savjetovala da se oslobađaju diskretno, budući da od općeg izlaganja njihove seksualnosti neće biti nikakve koristi. Odabrali su majstoricu francuskog jezika, obrazovanu, smirenu osobu iz dobre, čak i aristokratske obitelji. Odabrali su tradiciju, odabrali su damu za koju su sa sigurnošću mogli predvidjeti da neće poremetiti mir i izazvati skandale.

Nijedna od ovih prezrenih pretpostavki nije potpuno neutemeljena, a opet nijedna od njih nije potpuno istinita. Marguerite Yourcenar je vjerovala u sramežljivost, ali je nisu prevarili šalom o toaletu. Kad se na novim vratima Akademije, pored onih za „gospodu“, pojavio znak „Mme Yourcenar“, prilično je grubo zarežala da joj ne treba privatni WC te da će radije ići u bistro preko ulice ako bude potrebno. Kao što je više puta naglasila da nije i ne želi biti rimski car, također je tvrdila da kao žena prije svega želi biti ljudsko biće. Njena privatna ljubav bila je prema ženama. Yourcenar o američkoj prevoditeljici Grace Frick, s kojom je provela veći dio života nikada nije ništa eksplicitno rekla. Ali: može li itko zamisliti Marguerite Yourcenar, koja bi, udana za muškarca, razgovarala o radostima obiteljskog

života? Šutnja je ovdje najviše manifestacija samorazumljivosti, a nikako znak straha ili konformizma.

A ako se – u klasicističkom duhu – pokušamo uzdići iznad banalnih anegdota: nije li čudno, gotovo ironično, da je Francuska akademija, ta institucija *par excellence*, kao prvu ženu u povijesti prihvatila damu koja se smatrala učenom, ali zapravo nikada nije išla u školu?

Marguerite Yourcenar nije odrastala u atmosferi moralne raspuštenosti, već u atmosferi intelektualne slobode. Omogućili su joj da se obrazuje sama. Smjela je čitati. Autor ovog neobičnog, na neobičan način antirousseauovskog obrazovnog plana bio je njezin otac Michel Cleenewerck de Crayencour. Na kraju romana *U pobožno sjećanje*, prvog dijela trilogije *Labirint svijeta*, nailazimo na odlomak u kojem Yourcenar, koja inače nerado govori o sebi, baca vrlo snažno svjetlo na ovaj dio svoje prošlosti.

Bilo je to 1927. ili 1928., kaže, godinu dana prije očeve smrti. Jednog dana, iz ladice je izvukao dvanaest ispisanih stranica, što se pokazalo kao početak nikad dovršenog romana: opis prve bračne noći u kojoj zreo, iskusan muškarac doživljava neopisivo razočaranje mladom nevjestom.

Kao što Michel nije bio iznenađen kad me vidio kako pišem o Alexiovim osobnim tajnama, nije vidio ništa nedostojno u tome što je priču o putovanju na medeni mjesec iz 1900. povjerio mom peru. U očima čovjeka koji je stalno ponavljao da nam ništa ljudsko ne bi trebalo biti strano, dob i spol su u području književnog stvaranja bili tek nebitno slučajni. Pitanja, koja su kasnije mučila moje kritičare, on sam uopće nije ni postavljao (Yourcenar, 2014., 309).

Pas plus que Michel ne s'étonnait de me voir écrire les confidences d'Alexis, il ne trouvait rien d'incongru à mettre sous ma plume cette histoire d'un voyage de nocces 1900. Aux yeux de cet homme qui répétait sans cesse que rien d'humain ne devrait nous être étranger, l'âge et le sexe n'étaient en matière de création littéraire que des

contingences secondaires. Des problèmes qui plus tard allaient laisser mes critiques perplexes ne se posaient pas pour lui (Yourcenar, 1974., 284).

Čemu bi se kći dobre obitelji ustvari trebala oduprijeti? Yourcenari-no inzistiranje na uglednim obrascima ponašanja je, s ljudske točke gledišta, pravedno i dosljedno, iako ne uvijek bistro i suosjećajno. (U romanu *U pobožno sjećanje* nalazimo i patricijska zapažanja, poput činjenice da porijeklo više ne znači toliko kao nekada, a važnost novca čovjeku se pokazuje samo povremeno...)

Na književnoj i, šire gledano, intelektualnoj razini, spisateljčina odanost tradiciji je manje nedvojben. Je li Marguerite Yourcenar doista bila tradicionalistkinja? Nije li ironično da je prva francuska akademkinja većinu svog života provela izvan Francuske, u zemlji koja za prosječnog Francuza još uvijek predstavlja negativnu suprotnost tradiciji i kulturi? Marguerite Yourcenar, naravno, nikada nije bila prosječna Francuskinja. Razlozi njezine emigracije u Ameriku (gdje je živjela Grace Frick) bili su barem djelomično privatni. Iz trilogije *Labirint svijeta* također saznajemo da je strastvena sklonost putovanjima bila dio nasljeđa obitelji de Crayencourt. Međutim, Marguerite Yourcenar svoje zamjenske i apstraktne domovine nije previše cijenila. Ili barem nije cijenila komentatore koji su vjerovali da je tijelom kći belgijske majke i francuskog oca, ali, poput Hadrijana, duhom drevna Grkinja. „Hajde, samo u Europi imam desetke duhovnih domovina“, rekla je odmahujući glavom.

Svjetočnost može biti samo biografski detalj ili aristokratska poza, ali u Marguerite Yourcenar to je dio kreativnog procesa. S distancom se njezina perspektiva širi, distanca joj omogućuje jasniji sud. Njezin odlazak iz domovine nije progonstvo, nije prosvjed, njezina putovanja nisu potraga za *drugima*, već otkrivanje *novih* krajeva. Ova je razlika važna. Razmišljanje o stranom bilo bi samo poseban oblik bavljenja vlastitim svijetom: tako su ljudi putovali

u 18. i 19. stoljeću. Marguerite Yourcenar reagirala je na širi svijet prisvajanjem, s osjećajem da su joj azijske filozofije i crnačke duhovne pjesme bile jednako otvorene kao i francuski klasici. Možda se varala. Ali barem u tom pogledu, M. Yourcenar, koja je često bila kritizirana da nije uhvatila duh vremena, svakako je bila jedna od *modernista* svog vremena. Poput Saint-John Persea, Paula Claudela ili André Gidea, i ona je u beskonačnoj fragmentaciji svijeta vidjela manifestaciju njegovog jedinstva.

S obzirom na ova zapažanja, posebno kada se razmatra ime André Gidea, ne možemo u potpunosti izbjeći oznaku *klasično*. Iako su pitanja o klasicizmu (ili modernosti) neke književnosti gotovo uvijek ili neuglađena ili neopipljiva.

Počnimo s neuglađenim. Ljubitelj visoke tradicionalne književnosti može kasnijoj recepciji opusa spisateljice pronaći poprilično zadovoljstva. Mnogi revolucionarni suvremenici bili su pregaženi vremenom, ali nitko ne može ukloniti Marguerite Yourcenar iz književnih povijesti. Ako ljubitelj tradicije sklizne u niži registar, mogao bi primijetiti da su knjige poput odjeće: provjereni krojevi nikada zapravo ne izlaze iz mode.

Međutim, što točno tradicionalnu književnost odvaja od prolaznih modnih trendova? U slučaju Yourcenar, je li to jansenistička čistoća njezina prvog romana, *Alexis*, knjige koja je izrasla iz francuske tradicije psihološkog romana, iz tekstova Mme de Lafayette, Benjamina Constanta, Stendhala i Gideove novelistike? Ali gdje pripada glavnina spisateljičinog opusa, gdje je smještaju njezini disciplinirano napisani, a opet raskošni, slikoviti povijesni romani?

„Ne postoji tradicionalniji žanr od povijesnog romana. Čak i danas se stvaraju mnoga djela te vrste, neka napisana vještije, neka manje vješto, ali uvijek privlače široku publiku.“ Tako kaže poznati francuski književni i likovni kritičar Gaétan Picon, koji u svojoj *Panorami nove francuske književnosti* iz 1976 Yourcenar posvećuje manje od pola stranice (usp. Picon, 1976., 147). Po njegovom mišljenju,

romani *Hadrijanovi memoari* i *Opus nigrum* su „svakako izvrsna književnost – *assurément (...) de la meilleure littérature*“, ali čini se da se, prije nego što to on može priznati, nekako moraju iskupiti za svoj tradicionalizam. Povijesne romane Marguerite Yourcenar, prema Piconovoj interpretaciji, spašava činjenica da nisu samo pripovijesti, rekonstrukcije ili pokušaji oživljavanja prošlosti, već rastu „iz ozbiljnog povijesnog promišljanja i kreativne moći jezika. I nije li jezik u konačnici ono što je važno? Ne dolazi li transformacija romana upravo iz jezika? – *Et n'est-ce pas le langage qui seul importe? N'est-ce pas de lui que va venir la transformation du roman?*“ (Ibid).

Trideset godina kasnije, kada povijesni roman ponovno tretiramo s više poštovanja nego što su to činili suvremenici Marguerite Yourcenar, često nailazimo na tvrdnju da je vremenska distanca za romanopisca jedan od rijetkih, ili barem jedan od najgladnih, puteva do psihološke generalizacije i univerzalne, klasične ljepote. Ali nije li povijesni roman zapravo bio paradni konj romantične književnosti? Nije li povijesna slikovitost kojoj je u *Salammbô* i *Iskušenju svetog Antuna* podlegao Flaubert, a kojoj je iznova i iznova podlijegala i M. Yourcenar, u stvarnosti (romantično) subverzivna, a ne klasična? U oba slučaja, u Flauberta i M. Yourcenar, imamo posla sa svojevrsnom regresijom. Ali to nas ne smije zavarati. Čak i korak unatrag za suvremenike može biti uznemirujući, pogotovo ako suvremenici imaju doktrinu, a uznemirujući autor piše bez teorije i ne poziva se čak ni na tradiciju. Flaubert je svojim raskošnim slikama iz Kartage uvrijedio realiste, Marguerite Yourcenar, sa svojom „svakako izvrsnom književnošću“, bila je poput šaranja na papiru koji su pažljivo pripremili osnivači francuskog novog romana.

A osim toga, tradicija nije nužno kontinuitet. Vjerojatno najbolji francuski povijesni roman svih vremena, a svakako i jedan od najvećih pripovjedno-tehničkih probaja u razvoju žanra, ostvario je autor kojeg za života, odnosno u zlatno doba povijesnog romana, gotovo nitko nije shvaćao ozbiljno. Stendhalova slika povijesti prikaz je iz

perspektive izrazito neukog junaka: u romanu *Parmski kartuzijanski samostan* bitku kod Waterlooa ne gledamo s neke prikladne uzvisine ili s konjskih leđa, već s dna kola i ispod konjskog trbuha. Ova narativna tehnika snažno je utjecala na neke kasnije važne autore, poput Tolstoja; njezine tragove nalazimo i u Claudea Simona, velikog samotnjaka među autorima novog romana. Flaubert i Marguerite Yourcenar, međutim, na Stendhalovu pripovjednu tehniku ne oslanjaju se u značajnoj mjeri. Izgubljeno lutanje bojnim poljem ne odgovara njihovom umjetničkom temperamentu. Yourcenarin povijesni junak često se nalazi na raskrižju, ali nikada ne gubi orijentaciju. Naravno da ne jer je car.

Slikovitost povijesti u *Salammbô* je, kako nas sam autor poučava, lijek protiv banalnosti modernog svijeta; takvo prikazivanje povijesti u *Iskušanju svetog Antuna* neki noviji interpretatori smatraju nagovještajem književnog modernizma. Marguerite Yourcenar, baš kao i Flaubert, izbjegavala je banalnosti te ćemo i u njenim tekstovima pronaći modernističke elemente. Štoviše: ako u Flaubertovom slučaju o modernizmu možemo govoriti samo *ante litteram*, za Yourcenar modernizam je već dio književne tradicije. Možda će zvučati apologetski, ali ipak: Marguerite Yourcenar je svoj status moderne autorice među svojim suvremenicima zasigurno prokockala time što je nove umjetničke postupke prihvatila bez vidljivog uzbuđenja, bez žara preobraćenja. Taj zdravi skepticizam, ta tolerancija, ta neustrasiva diskrecija također su joj usađeni od kolijevke, i to je bila njezina srebrna žlica. Marguerite Yourcenar je dobro znala što je unutarnji monolog; zanimala ju je tanka linija između svjesnog i nesvjesnog; imala je iskustva s pisanjem u posebnim duševnim stanjima; čak je postavljala (postmodernistička?) pitanja o odnosu književnosti prema književnosti. Ali bilo bi joj ispod časti da nam na sve to posebno skrene pozornost. Bila je izvorna ili barem iznimna u svom eklekticismu. Programske tekstove pišu karijeristi.

Današnji obnovljeni interes za Marguerite Yourcenar (i za povijesni roman općenito) vjerojatno se ne odnosi ni na ono što je spisateljicu u njezino vrijeme implicitno učinilo modernom. Kad danas raspravljamo o odnosu između povijesti i priče, između stvarnog i izmišljenog, ponekad zaboravljamo da je tema prilično stara. Marguerite Yourcenar je toga nesumnjivo bila svjesna: čak se i njezin pažljivo rekonstruirani Hadrijan pita lažu li knjige. Dilema između *stvarnog* i *vjerojatnog* u književnosti je klasična, a u francuskom kontekstu doslovno klasicistička. Utjelovljuju je dramatičari Corneille i Racine: prvi se zaklinjao na povijesne činjenice, drugi se pozivao na psihološku vjerodostojnost, čak i ako je to ponekad značilo zaobilaženje povijesne istine. Ironija je, naravno, u tome što su obojica u povijesti tražila istu stvar: učinkovitu priču koja bi šokirala publiku i rekla im nešto bitno o ljudskoj (bezvremenskoj) sudbini.

Marguerite Yourcenar ovdje je zauzela stav koji bi se vjerojatno mogao opisati kao prosvijetljen. Onoga što se ljudskom snagom ne može postići unaprijed se odrekla kako bi imala dovoljno snage istražiti ono što je razumu dostupno. Yourcenar je bila ponosna na svoj ugled učene autorice. O potrazi za povijesnim izvorima govorila je kao o bitnom dijelu svog umjetničkog postupka. Ali što je zapravo tražila u izvorima? Istinu? Istina je bila jedna od onih riječi koje su je činile nestrpljivom. „Ne, ne tražim istinu“, odgovorila je, na primjer, novinaru Pivotu. „Istina, to su dogme, to je sve što *smatramo* istinitim. Radi se o preciznosti, *to* je ozbiljna stvar.“

Kao što se ne radi o istini, a pogotovo ne o općoj istini, ne radi se ni o ljubavi, a pogotovo ne o općoj. Pošten čovjek, kaže Yourcenar, ne mora voljeti čovječanstvo; dovoljno je težiti da bude „jednostavno koristan“. Suvremenici, koji su Marguerite Yourcenar optuživali za ideološku neodređenost, stoga su bili u krivu. Ne samo da bavljenje politikom nije, prema našem današnjem shvaćanju, jedna od temeljnih dužnosti baš svakog pisca: bili su u krivu u vezi s Yourcenar, koja je nesumnjivo imala ideologiju. Političko određenje, koje možemo

razabrati iz njezinih intervjuja (a ne iz njezine književnosti) jednom riječju nazivamo liberalizam.

Međutim, prema spisateljici, književnost i politika ne pripadaju istom području ljudskog djelovanja. Ne zato što je književnost (umjetnost) intimna, dok je politika javna djelatnost. Yourcenar je stvari vidjela sasvim drugačije. Politička opredjeljenja za nju su bile privatna stvar; kao umjetnica, bila je javna osoba. Status javne osobe nikako ne isključuje pravo na individualnost, ali svakako ograničava pravo na spontanost. Umjetnost kao javna djelatnost od umjetnika zahtijeva disciplinu. Vjerojatno je to suvišno, ali radi jasnoće, recimo to s druge strane. Yourcenarina ljestvica vrijednosti je klasična na francuski način i ne odgovara našem sustavu naslijeđenom od romantičara. Pripovijedanje Marguerite Yourcenar namijenjeno je intelektualnoj eliti, ali nije posvećeno odabranima, *to the happy few*. I romantični i klasicistički umjetnici, daju najbolje što imaju, osim što je u slučaju romantičara to njegova duša, a u slučaju klasicista, njegova umjetnost.

Zašto je Marguerite Yourcenar, nakon majstorskih romana poput *Alexisa*, *Hadrijanovih memoara* i *Opus nigrum*, odlučila napisati trilogiju *Labirint svijeta* i u njoj ispričati priču svoje obitelji? Zašto je povijesni roman dovela u opasno susjedstvo autobiografije? Odgovor je očit. Upravo zbog toga. Zbog opasnosti, zbog discipline koju ona zahtijeva.

Izraz autobiografija je varljiv. U romanu *U pobožno sjećanje* autorica doživljava sličnu situaciju kao i Sterneov *Tristram Shandy*: do kraja knjige jedva uspijeva doći na svijet jer je potraga za majčinim obiteljskim stablom vuče duboko u povijest. Čak i u završnom dijelu trilogije, u romanu pod naslovom *Mreža vječnosti*, u kojem se od nas oprašta kao petnaestogodišnja djevojčica, spisateljica nam ne predstavlja prošlost kroz autobiografsku prizmu. Slikanje autoportreta, što je u Yourcenar izazivalo nelagodu (što ne znači da je nije privlačilo), uvijek se zaustavlja na istom mjestu, na prirodnoj barijeri koja

sprječava klizanje u intimnost. Između žene koja piše roman, preciznije, *povijesni* roman, i djeteta koje u romanu nastupa pod njezinim imenom, zijeve ogroman ponor. Svoj romaneskni *alter ego*, odnosno sebe kao dijete, Yourcenar označava riječima „biće koje nazivam ja, *l'être que j'appelle moi*“. I to biće joj je strano. U tradicionalnom pisanju Marguerite Yourcenar tako susrećemo jedan od ključnih elemenata novog romana: više nema mogućnosti identifikacije. Nathalie Sarraute, na koju smo već aludirali, u tom pogledu djeluje gotovo sentimentalno.

Povod za pisanje trilogije *Labirint svijeta* navodno je bio jednostavan: spisateljica, navikla istraživati povijesne izvore, jednog je dana pretraživala obiteljsku arhivu. Obiteljska kronika je stoga u ovom slučaju podvrsta povijesnog romana, odluka da se piše o precima je praktična i nesentimentalna. Ne radi se o sjećanjima koja bi nakon dugih godina zatajivanja nezadrživo izašla na vidjelo. Ne radi se o osjećaju pripadnosti i povezanosti, ne radi se o ljubavi. Yourcenar je ovo potonje, odsutnost ljubavi, posebno naglasila. „I feel no great love for the two families“, ustvrdila je, primjerice, u jednom američkom intervjuu. I upravo se tu skriva jedan od najuzbudljivijih paradoksa *Labirinta*: distanca je autobiografski element *par excellence*, odsutnost ljubavi je biografska činjenica. Naime, roman *U pobožno sjećanje*, priča o majčinoj rodbini, počinje Margueritinim rođenjem, koje prouzrokuje majčinu smrt. Voljeti nekoga koga niste poznavali, prema Yourcenar je nemoguće. Razum je ovdje zaustavlja, ali ovaj suhoparan prekid stvara šokantan umjetnički efekt. (Možda se negdje ovdje krije uvijek neuhvatljivi klasicizam.)

Kao što nema razloga za ljubav, nema ni razloga za ponos. Zašto bi netko bio ponosan na svoje pretke? Pa tko ih nema? U vrijeme kada se priručnici za crtanje obiteljskih stabala smatraju bestsellerima, nihilizam dame koja je po oba roditelja potjecala iz starih aristokratskih obitelji ima osvježavajuće barbarski učinak. *Njezina* rodbina je rodbina kao i svaka druga, prikladan materijal za povijesni roman,

ništa više i ništa manje od toga. Potraga za korijenima i štovanje vlastitog podrijetla s jedne bi strane bilo suprotno Yourcenarinom ekstremnom individualizmu, a s druge strane, lišilo bi građu romana značajnog dijela njegove uzročnosti. Opet, paradoks: čitajući ovu obiteljsku kroniku, stječemo dojam da su biće koje pripovjedač „naziva ja“ oblikovale slučajnosti. Ipak, imamo posla s knjigom, zapravo trilogijom, koja na uzročnom slučaju rodbine istražuje mehanizam povijesti. Je li Marguerite Yourcenar, kao stvarna i književna osoba, izuzeta iz polja utjecaja povijesti? Možda se autobiografija uopće ne može stopiti s poviješću ili je to spajanje nešto što spisateljica svjesno sprječava?

Može postojati nekoliko razloga za takvo (samo)ograničavanje. Ne možemo u potpunosti isključiti osobnu sramežljivost, iako joj Yourcenar, kao dobro odgojena žena, daje klasicistički oblik. Svoju sliku skrivamo jer nam je do nje stalo: to su dobro znali već i francuski moralisti 17. stoljeća. Riječ *ja*, prvo lice jednine, nije prikladna, ali je prikladan uzvišeni, propovjednički ton; prikladna je povijesna neutralnost, koja se tradicionalno izražava u prvom licu množine.

Je li pisanje povijesnog romana o vlastitoj obitelji za ostarjelu M. Yourcenar bio nekakav prečac ili barem lakši put? Je li se u obiteljsku arhivu upuštala jer joj je bila pri ruci? Čini se da je bilo upravo suprotno. Unaprijed je znala da će je mučiti nedostatak dokumenata i da će usmeni izvori biti nepouzdana. Ipak, upravo zbog izvora, a ne priča, odlučila se udubiti u obiteljsku povijest. Razmišljanja o toj intervenciji nisu dio obiteljske priče, ali jesu dio pripovijesti. Osim bića kojim se sama naziva, u *Labirintu svijeta* susrest ćemo se s još jednom diskretno prikrivenom slikom autorice: pripovjedačicu, koji nam objašnjava kako nastaje povijesni roman. Didaktička korisnost primjera raste proporcionalno beskorisnosti obiteljskog arhiva: što je teže rekonstruirati obiteljsku priču, to više postajemo svjesni neuhvatljivosti povijesti.

Sjeverni arhivi, središnji dio trilogije, priča je o ocu i očevoj obitelji. Privatne ljubavi ovdje vjerojatno nije nedostajalo, ali distanca ostaje: naime, nedostajalo je znanja. Pišući ovaj roman, Yourcenar je došla do zaključka da o svom ocu, s kojim je provela mladost i proputovala pola svijeta, zna mnogo manje nego o caru Hadrijanu. Ta ju je činjenica možda donekle ometala u pisanju, ali je nije iznenadila. Michela je poznavala kao svog oca, ostatak njegova života za nju je bila praznina, koju je mogla ispuniti samo dokumentima. I dokumentata je u slučaju gospodina de Crayencoura bilo znatno manje nego u slučaju Hadrijana: u biografiji njezina oca, za spisateljicu je bilo više tamnih mrlja nego u carevoj.

Kao i svako dobro književno djelo, *Labirint svijeta* može se čitati na različite načine. Prije svega, naravno – unatoč autoričinim rezervama – kao pažljivo pripremljen dokument jednog doba, kao fragment povijesti. Mnogi će čitatelji dodatnu vrijednost ove knjige vjerojatno otkriti upravo u tamnim mrljama, odnosno tamo gdje se spisateljica prepušta pretpostavkama, kontemplaciji, refleksiji. Marguerite Yourcenar nije voljela suzne osobne ispovijesti, ali joj didaktičnost nije bila strana. Možemo se diviti univerzalnosti umjetničkog suosjećanja, generalizaciji koja zahtijeva tim više truda jer se temelji na osobnoj priči, a ne na povijesti. Ili jednostavno promatramo kako se u djelu velike spisateljice književnost sudara sa svojom biti. Nemoguće je doći do istine, a ponajmanje do istine o vlastitoj obitelji. Jedna od naših najvećih iluzija jest da su nam rođaci bliski: tome nas uči spisateljica romana, koja se protiv iluzija o obitelji bori uz pomoć obiteljskog nasljeđa. Njezin stav je blag i istovremeno čvrst, melankoličan i istovremeno optimističan. Nekada davno u francuskoj povijesti, gotovo dvjesto godina prije rođenja gospođice de Crayencour, jedna druga učena dama napisala je da čovjeku za sreću uz zdravlje i vrlinu treba i malo iluzije. U prividnoj naivnosti matematičarke Madame du Châtelet već se ocrta intelektualni stav autorice *Sjevernih arhiva*. Osim arhiva, za autobiografiju je potrebno i malo sjećanja.

Dva zapisa o knjizi

Djelo *Studije o francuskom romanu* Katarine Marinčić podijeljeno je na tri dijela: „Uvodna razmišljanja“, „Sentimentalisti, frivolni realisti, vojni inženjeri“ te „Pitanje autoriteta“. U uvodnom razmišljanju autorica najavljuje autore kojima će se baviti te obrazlaže svoj izbor. Drugi dio, *Sentimentalisti, frivolni realisti i vojni inženjeri*, sadrže tri poglavlja o francuskom romanu 18. stoljeća (Diderotovom *Fatalistu Jacquesu, Paulu i Virginiji Bernardine de Saint-Pierrea* i *Opasnih veza* Choderlosa de Laclosa). Treći dio monografije uključuje sedam poglavlja koja se odnose na autore iz 19. stoljeća te poglavlje o Marguerite Yourcenar (20. stoljeće).

Katarina Marinčić brižno se posvećuje svakom autoru, pri čemu iskazuje svoje bogato i detaljno poznavanje tematike. Tekst je pisan precizno i po svim znanstvenim mjerilima, a unatoč tome na dovoljno popularan način da je čitatelj pročitao bez daha.

Radi se o temeljitom i prijeko potrebnom djelu za širu skupinu čitatelja, koji će kroz čitanje saznati mnogo toga novoga o razmatranim autorima, a ujedno u tom čitanju i uživati.

izr. prof. dr. Meta Lah

Djelo Katarine Marinčič pod naslovom *Studije o francuskom romanu* posvećuje se toj iznimno uspješnoj književnoj vrsti koja je upravo u francuskoj književnosti doživjela jedno od svojih razvojnih vrhunaca. Uz uvodni dio, knjiga je podijeljena na dvije glavne sekcije, koje se nadalje raščlanjuju na ukupno dvanaest poglavlja. U njima se autorica posvećuje izabranim kanonskim tekstovima francuske romanistike, počevši s *Fatalistom Jacquesom* Denisa Diderota. Posebno se posvećuje i *Paulu* i *Virginiji* Bernardina de Saint-Pierrea i *Opašnim vezama* Choderlosa de Laclosa, te posebnu pozornost posvećuje Balzacovoj *Ljudskoj komediji* preko koje prelazi na raspravu o nekim drugim klasičnim francuskim romanopiscima, kao što su Stendhal, Dumas i Sue. U zaključnim poglavljima razmatra *Isusov život* Ernesta Renana i *Sjeverni arhivi* Marguerite Yourcenar.

Studije o francuskom romanu na osnovi izabranih reprezentativnih tekstova pružaju uvid u značajke te književne vrste, i to s povijesnog, kulturno-socijalnog i naratološkog aspekta, često i uz poštivanje komparativne perspektive, koja omogućuje usporedbu pojedinih autora, tekstova i povijesnih konteksta. Autorica iskazuje odlično poznavanje francuskog romana i refleksije o njemu; svojim dinamičnim pripovijedanjem stvorila je tekst koji poziva na čitanje te potiče dubinsku čitateljsku analizu razmatranih tekstova, kao i drugih – poznatih i nepoznatih, klasičnih i modernih romanesknih djela francuske književnosti, ali ne samo nje.

prof. dr. Martina Ožbot Currie

Sažetak

Povijest francuskog romana ima dvije strane: s jedne je strane nagli uspjeh, gotovo trenutni trijumf, s druge pak dugotrajna borba za uvrješivanje vrste. Takav razvoj možemo pratiti od razdoblja dragocjenih romana, *djela u kojima junak kroz devet svezaka uzdiše od ljubavi te može biti sretan ako se u desetom oženi* (Sade, 18783 18), pa do Balzacovog doba i vremena velikih feljtonista. Popularnost romana čitavo vrijeme naglo raste, a ujedno roman kao vrsta prati loš glas koji odvraća ozbiljne, književno obrazovane čitatelje, napose one koji se ravnaju po klasicističkim pravilima dobrog ukusa.

O neobičnom, dvosmislenom položaju romana u Francuskoj svjedoče kako napadi, tako i pokušaji apologije.

Nicholas Boileau, intelektualni autoritet francuskog klasicizma, u mladosti je i sam bio strastveni čitatelj romana, a u zreloj dobi njihov oštar kritičar. Nakon smrti spisateljice Madeleine de Scudéry 1701. godine – *danas, kad ju je smrt napokon izbrisala s popisa živih, nju i sve druge romanopisce* – zaključio je da je romaneskni žanr umro prirodnom smrću (usp. Boileau 1873, 177).

Cijelo stoljeće kasnije, kritičar Désiré Nisard okomio se na stare – i još veoma žive protivnike:

Vama nije žao velike, osamnaest stoljeća stare vjere, koja se u naše ravnodušno društvo pokušava prokrijumčariti kroz mramorna stražnja vrata romana te si pritom pomaže lažljivim stereotipima iz kojih se ta vrsta napaja, košaricama, šumicama, ružičastim haljinama, modrim ležajima, gotovo nimalo odgojnim ljubavnim prizorima – sve to s namjerom u nekoliko ženskih duša probuditi moralne dvojbe koje će ishlapati već sljedeći dan? (cit. Iknayan, 1961, 64)

P.D. Huet, koji slovi kao prvi francuski teoretičar romaneskne vrste, još je u 17. stoljeću isticao moralne koristi što ih donosi čitanje

romana: dobri romani su oni koji, kaže Huet, *čitateljima na užitak i pouku* (Huet, 1966, 4).

Markiz de Sade, koji je o romanu pisao na prijelomu 18. i 19. stoljeća, traženje opće valjane definicije smatrao je neplodnim, obzirom da je bio uvjeren da se roman definira upravo izbjegavanjem svake definicije. Ali za Sadea je potpuna sloboda koju je dodijelio romanu, bila nešto obvezujućeg: *Ako možemo reći sve što želimo, nemamo pravo to reći na loš način.* (sade, 1878, 40),

Broj protivnika romana tijekom vremena ustrajno se smanjivao. Pa unatoč tome, među francuskim autorima 20. stoljeća možemo naići na one koji su prema vrsti kritički, ili barem skeptični. Najznačajniji među njima vjerojatno je André Gide, koji je smatrao da se francuski roman nakon obećavajućih početaka u 17. stoljeću razvijao u pogrešnom, građanski realističnom, „banalnom“ smjeru. U kontekstu europske književne povijesti, ta nam se ustrajna kritičnost, ili barem suzdržanost, čini specifično francuskom pojavom, koja je tim zanimljivija jer se čini da je ostavila duboke sadržajne i oblikovne tragove u djelima nekih najznačajnijih francuskih romanopisaca. Već od vremena Madeleine de Scudéry francuski su spisatelji bili primorani braniti roman. Obrana vrste, bila ona eksplicitna ili implicitna, često je toliko uključena u pripovijest, da postaje njezin organski dio. Recimo, stalno prisustvo refleksije u romanu utječe na pripovjedni ton te čak i na izbor tipa pripovjedača.

Upravo je to suočavanje francuskih romanopisaca sa lošim glasom romana ujedno i crvena nit ovih *Studija o francuskom romanu*. Nekoliko primjera.

Denis Diderot obranu romana tijesno je povezao s obranom realizma u književnosti i umjetnosti općenito.

Bernardin de Saint-Pierre je pravo na roman izjednačavao s pravom na osjećaje, obzirom da je roman smatrao vrstom uz koju prilijemo najviše suza.

Laclos, kojem su suvremenici zamjerali loš stil, bio je svjestan da je stilski realizam jednako važan kao i psihološka vjerodostojnost, te je na osnovi tog uvjerenja uspostavio tijesnu povezanost karaktera književne osobe i stila kojim se osoba izražava.

Honoré de Balzac je tijekom cijele svoje spisateljske karijere osjećao potrebu da se distancira od suvremenika poput Dumasa i Suea, feljtonista koji su po njegovom mišljenju štetili ugledu romaneskne vrste i dostojanstvu spisateljskog poziva. I zato nam spisatelj – ili barem njegov *alter ego* pripovjedač – *Ljudsku komediju* pripovijeda autoritetom koji snažno nadilazi uobičajenu sveznajuću auktorijalnost. Iz tog nam se kuta gledanja Balzacov paralelni svijet čini kao prostor stvoren baš zato da se u njemu neometano razmaše romanopisčeva apsolutna vlast.

Stendhal je postupao suprotno. Ironičan ton, naslijede prosvjetiteljskih romanopisaca, njegovim romantičnim romanima daje dvostruko dno te tako izmiče (previše) nedvojbenim interpretacijama.

Ernest Renan, koji je po vlastitim riječima uvijek bio podložan čarima književnosti te je gotovo bio svjestan i uvjerljive snage romana, pozitivističku biografiju Isusa Krista ispisao je kao romantičnu pripovijest te pritom u zakup uzeo sve nedostatke romaneskne vrste.

I na kraju: Marguerite Yourcenar, autorica koju su uvijek iznova proglašavali klasičnom, dakle po definiciji diskretnom, svoje je književno stvaralaštvo zaključila autobiografskom trilogijom. Kao da se željela izvući iz proturječja, prvi je svezak trilogije (*U pobožno sjećanje*) otvorila efektom otuđenja, iz kojeg se vije duh velikog (klasičnog) stoljeća: umjesto *ja*, napisala je *biće kojeg nazivam ja*.

Sommaire

L'histoire du roman français est, a la fois, celle d'un triomphe presque immédiat et d'une longue lutte. Depuis l'époque des romans précieux, *ouvrages ou le heros, soupirant neuf volumes, etait bien heureux de se marier au dixieme* (Sade, 1878, 18), jusqu'à l'ère de Balzac et des grands feuilletonistes, le genre romanesque, tout en jouissant d'une popularité croissante, continue a jouir d'une mauvaise réputation auprès des lecteurs sérieux, gens de lettres ou, plus généralement, gens bien éduqués, hommes et femmes de bon gout.

En témoignent les attaques aussi bien que les essais d'apologie.

A la mort de Mlle de Scudéry en 1701 – *aujourd'hui qu'enfin la mort l'a rayée du nombre des humains, elle et tous les autres compositeurs de romans* – Nicolas Boileau, le maître a penser du Grand Siecle (et, selon son propre aveu, un lecteur assidu des romans pendant sa jeunesse), proclame le genre romanesque décédé des causes naturelles (cf. Boileau, 1873, 177).

Un bon siecle plus tard, le critique Désiré Nisard s'empporte contre le meme ennemi, toujours bien vivant, le roman, ce corrupteur des moeurs :

N'avez-vous pas pitié de voir cette grande foi de 18 siecles (...) tenter de se glisser dans notre société indifférente, par l'arriere-porte honteuse du roman, et s'aider de tous les mensonges stéréotypés dont s'alimente le roman, de corbeilles, de bosquets, de robes roses, de divans bleus, sans compter des scenes d'amour tres peu édifiants, pour faire naître dans quelques âmes de femmes des scrupules qui s'évanouiront demain (cit. Iknayan, 1961, 64) ?

En 1670, P.D. Huet, considéré comme le premier théoricien français du genre romanesque, fonde son apologie du roman sur l'utilité

morale de celui-ci. Selon Huet, les romans sont écrits *pour le plaisir et l'instruction des lecteurs* (Huet, 1966, 4).

En 1800, le Marquis de Sade expose la futilité de la recherche d'une définition généralement valable du genre romanesque. Le roman, suivant de Sade, se définit par le fait même qu'il s'évade à toute définition. Pourtant, cette liberté absolue est une noblesse qui oblige : *On n'a jamais le droit de mal dire, quand on peut dire tout ce qu'on veut* (Sade, 1878, 40).

Le nombre des adversaires du roman diminue à travers le temps. Pourtant, en plein XX^e siècle encore, des voix importantes, notamment celle d'André Gide, s'élèvent contre la "banalité" et la nature déplorablement bourgeoise du genre romanesque. Dans le contexte de l'histoire littéraire européenne, ce scepticisme persistant envers le roman nous apparaît comme un phénomène typiquement (et uniquement) français. En plus, la situation particulière du genre semble avoir laissé des traces profondes dans les écritures romanesques. Depuis le temps de Mlle de Scudéry, les romanciers français défendent le roman. Cette défense, qu'elle soit explicite ou implicite, est très souvent incorporée dans le récit au point d'en devenir une partie organique. La réflexion sur le genre romanesque affecte le ton narratif et joue un rôle important dans le choix du type de narrateur.

La confrontation des romanciers français avec la mauvaise réputation du genre romanesque constitue le fil rouge des présentes *Études sur le roman français*.

Quelques exemples.

Dans le cas de Denis Diderot, la défense du genre romanesque s'entrelace avec la défense du réalisme dans la littérature, voire dans l'art en général.

Pour Bernardin de Saint-Pierre, le droit au roman est le synonyme du droit au sentiment, le roman étant le genre qui fait verser le plus de larmes.

Laclos, considéré par ses contemporains comme un mauvais styliste, trouve le réalisme stylistique aussi important que la vraisemblance psychologique ; dans cette conviction, il établit un lien indissoluble entre le caractère du personnage littéraire et sa manière de s'exprimer.

Pour se distancier des feuilletonistes (Dumas, Sue) qui souillent la réputation à peine établie du genre romanesque et, par conséquent, nuisent à la dignité du métier d'écrivain, Honoré de Balzac – ou bien son *alter ego* le narrateur – raconte *la Comédie humaine* avec une autorité qui dépasse celle d'un simple narrateur omniscient. Dans ce contexte, le monde parallèle balzacien nous apparaît comme un espace créé exprès pour que le pouvoir absolu de l'écrivain s'y exerce sans entraves.

Stendhal procède d'une manière opposée. Le ton ironique, héritage des Lumières, donne un double fond à ses romans et les soustrait aux interprétations (trop) univoques.

Ernest Renan, susceptible aux charmes de la littérature, conscient de la force de convaincre inhérente au roman, donne à sa biographie positiviste de Jésus le charme (et les défauts) d'un récit romantique.

Finalement, Marguerite Yourcenar, romancière éminemment classique, discrète par définition, clôt sa carrière littéraire par une trilogie autobiographique. Comme pour éviter la contradiction, elle ouvre le premier volume de cette trilogie (*Souvenirs pieux*) avec un effet d'aliénation qui doit beaucoup à l'esprit du Grand Siècle : au lieu de *je*, elle écrit *l'être que j'appelle moi*.

Bibliografija

- Alain, 1937: *Avec Balzac*. Pariz: Gallimard.
- Allemand, André, 1965: *Unité et structure de l'univers balzacien*. Pariz: Plon.
- Aubry, Danielle, 2006: *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Bern: Peter Lang.
- Auerbach, Erich, 1982: *Mimesis*. Bern: Francke.
- Bahtin, Mihail, 2007: *Problemi poetike Dostojevskega*. Prevela Urša Zabukovec. Ljubljana: LUD Literatura.
- Baldensperger, Fernand, 1927: *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*. Pariz, Champion.
- Balzac, Honoré de, 1906: *Lettres à l'étrangère : oeuvres posthumes II*. Pariz: Calman-Lévy.
- Balzac, Honoré de, 1921: *Les Contes drolatiques*. Pariz: Garnier frères.
- Balzac, Honoré de, 1949: *Oeuvres de Balzac, T 14*. Pariz: Club français du livre.
- Balzac, Honoré de, 1950: *Oeuvres de Balzac, T 15*. Pariz: Club français du livre.
- Balzac, Honoré de, 1950b: *Lettres à sa famille*. Pariz: Albin Michel.
- Balzac, Honoré de, 1965: *La Comédie humaine, T 1*. Pariz: Seuil.
- Balzac, Honoré de, 1965b: *La Comédie humaine, T 7*. Pariz: Seuil.
- Balzac, Honoré de, 1965c: *La Comédie humaine, T 2*. Pariz: Seuil.
- Balzac, Honoré de, 1966: *La Comédie humaine, T 3*. Pariz: Seuil.
- Balzac, Honoré de, 1966b: *La Comédie humaine, T 4*. Pariz: Seuil.
- Balzac, Honoré de, 1966c: *La Comédie humaine, T 5*. Pariz: Seuil.
- Balzac, Honoré de, 1996 : *Otac Goriot*. Prev. D. Milačić. Zagreb: Katarina Zrinska.
- Balzac, Honoré de, 1990: *Eugenija Grande*. Prev. Dušan Đokić. Sarajevo: Svjetlost.
- Balzac, Honoré de, 1948: *Propale iluzije*. Prev. Dane Smitčiklas. Zagreb : Kultura.
- Barberis, Pierre, 1971: *Balzac. Une mythologie réaliste*. Pariz: Larousse.

- Baron, Anne-Marie, 1990: *Balzac cinéaste*. Pariz: Klincksieck.
- Béguin, Albert, 1965: *Balzac lu et relu*. Pariz: Seuil.
- Bernheim, Pauline, 1914: *Balzac und Swedenborg: Einfluss der Mystik Swedenborgs und Saint-Martins auf die Romandichtung Balzacs*. Berlin: Romanische Studien XVI.
- Bertault, Philippe, 1980: *Balzac et la religion*. Ženeva: Slatkine.
- Boileau, Nicolas, 1873: *Oeuvres complètes de Boileau. T 3*. Pariz: Garnier frères.
- Bernardin de Saint-Pierre, Henri: *Oeuvres complètes. T 6*. Pariz: Méquignon-Marvis.
- Baudelaire, Charles, 1958: *Oeuvres complètes*. Pariz: Gallimard.
- Brunetière, Ferdinand, 1904: *Cinq lettres sur Ernest Renan*. Pariz: Perrin.
- Chateaubriand, François René, 1951: *Mémoires d'outre-tombe*. Pariz: Gallimard.
- Claudé, Paul, 1913: *Cinq Grandes Odes*. Pariz: Gallimard.
- Claudé, Paul, 1968: *Journal. T 1*. Pariz: Gallimard.
- Coulet, Henri, ur., 1992: *Idées sur le roman*. Pariz: Larousse.
- Constant, Benjamin, 1829: *Mélanges de littérature et de politique*. Pariz: Pichon et Didier.
- Daniel, Georges, 1986: *Le style de Diderot : légende et structure*. Ženeva-Pariz: Droz.
- Delattre, Geneviève, 1961: *Les opinions littéraires de Balzac*. Pariz: PUF.
- Dickens, Charles, 1985: *Bleak House*. New York: Bantam.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1980: *Bjesovi*. Prev. Ivan i Jakša Kušan. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1979: *Idiot*. Prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Znanje.
- Dostojevski, Fedor Mihajlovič, 1989: *Nova beseda*. Preveli Ciril Stani, Aleksander Skaza i France Vurnik. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Evans, Henri, 1951: *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*. Pariz: Corti.
- Fernandez, Ramon, 1980: *Balzac ou l'envers de la création romanesque*. Pariz, Grasset.
- Flaubert, Gustave, 1972: *Madame Bovary*. Pariz: Gallimard.

- France, Anatole, 1903: *Discours prononcé à l'inauguration de la statue d'Ernest Renan à Tréguier*. www.lexicologos.com
- Friedrich, Hugo, 1980: *Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal, Balzac, Flaubert*. Frankfurt am Main: Klosterman.
- Gautier, Théophile, 1980: *Honoré de Balzac par Théophile Gautier*. Pariz: Nizet.
- Gautier, Théophile, 2011: *Histoire du Romantisme*. Pariz: Félin.
- Gide, André, 1988: *Journal des Faux-Monnayeurs*. Pariz: Gallimard.
- Goncourt, Edmond et Jules de, 1882: *La femme au XVIIIe siècle*. Pariz: Charpentier.
- Goncourt, Edmond et Jules de, 1989: *Journal. T 1*. Pariz: Laffont.
- Healey, F. G., 1959: *The Literary Culture of Napoleon*. Ženeva-Pariz, Droz-Minard.
- Huet, Pierre-Daniel, 1966: *Traité de l'origine des romans*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Hugo, Victor, 1965: *Jadnici*. Prev. Ljubo Wiesner. Zagreb: Mladost.
- Hugo, Victor, 19: *Les Misérables*. Pariz: Gallimard.
- Iknayan, Marguerite, 1961: *The Idea of the novel in France: the critical reaction 1815–1848*. Pariz: Minard.
- de Laclos, Choderlos, 1963: *Nevarna razmerja*. Prevela Radojka Vrančič. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Lanson, Gustave, 1902: *Histoire de la littérature française*. Pariz: Hachette.
- Laubriet, Pierre, 1980: *L'intelligence de l'art chez Balzac*. Pariz-Ženeva: Slatkine.
- Marceau, Félicien, 1986: *Balzac et son monde*. Pariz: Gallimard.
- Maude, Aylmer, 1987: *The Life of Tolstoy*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Ménard, Maurice, 1980: *Balzac et le comique dans La Comédie humaine*. Pariz: PUF.
- Nabokov, Vladimir, 1972: *Lectures on Literature*. San Diego, New York, London: Harvest.
- Nykrog, Per, 1965: *La Pensée de Balzac dans La Comédie humaine*. København: Munksgaard.

- Picon, Gaétan, 1976: *Panorama de la nouvelle littérature française*. Pariz: Gallimard.
- Poulet, Georges, 1950: *Études sur le temps humain*. Pariz: Plon.
- Prévost, Antoine François, 1735: *Le Doyen de Killerine*. Pariz: Didot.
- Proust, Marcel, 1954: *Contre Sainte-Beuve*; Pariz: Gallimard.
- Proust, Marcel, Gide, André, 1988: *Autour de 'La Recherche'*. Pariz: Complexe.
- Renan, Ernest, 1862: *De la part des peuples sémitiques dans l'histoire de la civilisation*. Pariz: Michel Lévy.
- Renan, Ernest, 1890: *L'avenir de la science*. Pariz: Calmann Lévy.
- Renan, Ernest, 1974: *Vie de Jésus*. Pariz: Gallimard.
- Renan, Ernest, 1983: *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Pariz: Gallimard.
- Richard, Jean Pierre, 1970: *Études sur le romantisme*. Pariz: Seuil.
- de Sade, D.A.F., 1878: *Idée sur les romans*. Pariz: Edouard Rouveyre.
- Sainte-Beuve, 1992: *Pour la critique*. Pariz: Gallimard.
- Sarraute, Nathalie, 1956: *L'Ère de soupçon*. Pariz: Gallimard.
- Schweitzer, Albert, 1984: *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung*. Stuttgart: UTB.
- de Staël, Germaine, 1838: *Oeuvres de madame la baronne de Staël-Holstein. Tome 1*. Pariz: Lefevre.
- Starobinski, Jean, 1961: *L'œil vivant*. Pariz: Gallimard.
- Stendhal, 1983: *La Chartreuse de Parme*. Pariz: Le Livre de Poche.
- Stendhal, 1965: *Parmski kartuzijanski samostan*. Prev. Dušan Đokić. Zagreb: Mladost.
- Sue, Eugène, 1989: *Les mystères de Paris*. Pariz: Laffont.
- Todorov, Tzvetan, 1976: *Littérature et signification*. Pariz: Larousse.
- Tolstoj, L. N., 1977: *Rat i mir*. Prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
- Yourcenar, Marguerite, 1974: *Souvenirs Pieux*. Pariz: Gallimard.

Kazalo imena

- A
Alain 82
Alembert, Jean le Rond d' 25, 35
Alkibijad 204
Allemand, André 84, 103
Apolonije iz Tijane 74
Ariosto, Ludovico 76, 79, 157
Aubry, Danielle 179–180
Auerbach, Erich 34, 81, 116, 183
- B
Bahtin, Mihail Mihajlovič 146, 148, 149, 151
Baldensperger, Fernand 19, 81
Balzac, Bernard François 73
Balzac, Honoré de 9, 10, 17–21, 36, 66, 73–115, 116–128, 129–145, 146–154, 155, 157–158, 172–183, 206, 216, 217, 221,
Balzac, Laure 93
Barbérís, Pierre 117, 179
Baron, Anne-Marie 84, 137, 179
Baudelaire, Charles 17, 66, 69, 146, 147
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 39
Béguin, Albert 118, 127
Benjamin, René 147
Bernard, Claude 199
Bernardin de Saint-Pierre, Henri 21, 44–55, 89
Bernheim, Pauline 75,
Berny, Laure de 73
Bertault, Philippe 74, 103
Berthelot, Marcelin 197, 198, 205
Berthelot, Philippe 198
Boccaccio, Giovanni 79
Böhme, Jacob 74
Boileau-Despréaux, Nicolas 11–13
Bonald, Louis Gabriel Ambroise de 91, 92
Bonaparte, Joseph 51
Booth, Wayne Clayson 94
Bossuet, Jacques-Bénigne 90
Bourget, Paul 204, 205
Boyer, Paul 167
Brunetière, Ferdinand 185, 188, 193, 194, 199, 202, 205, 211, 214
Bruno, Giordano 209
Buffon, Georges–Louis Leclerc de 50, 90, 92
Byron, George Noel Gordon 110, 111

- C
- Cardano, Gerolamo 74
- Cervantes, Miguel del 157
- Cezar, Gaj Julije 204
- Champollion, Jean-François 203
- Chasles, Philarète 87
- Chateaubriand, François René de
47, 51, 52, 76, 156, 187, 188,
203, 206, 214, 215, 218, 221
- Châtelet, Émilie du 232
- Cigoj Leben, Breda 191
- Claudél, Paul 129–131, 198,
225,
- Clément de Ris, Dominique 129
- Comte, Auguste 215
- Constant, Benjamin 9, 10, 13,
14, 76, 225
- Cooper, James Fenimore 128,
181, 182
- Corneille, Pierre 83, 228
- Correggio 157, 158, 194
- Coulet, Henri 13
- Crayencour, Michel Cleenewerck
de 223, 224, 232
- Curtius, Ernst Robert 134, 149,
179
- Cuvier, Georges 95, 96
- D
- Damillaville, Étienne Noël 27
- Daniel, Georges 28
- Davin, Félix 87
- Delattre, Geneviève 76, 77, 79,
88–90, 93–95, 124, 127
- Dickens, Charles 108, 112, 119,
146, 147, 159, 161
- Diderot, Anne-Antoinette 30
- Diderot, Denis 7, 18, 21, 25–
43, 52, 92–94, 114
- Diderot, Didier 30
- Dostojevski, Fedor
Mihajlovič 14, 146–154,
182
- Dreyfus, Alfred 201
- Du Plaisir 11, 13
- Dumas, Alexandre, otac 17,
137, 161, 172–183
- Dupanloup, Felix-Antoine-
Philibert 190, 194, 203, 210
- Duperré, Marie 57
- E
- Evans, Henri 81, 103, 121
- F
- Fénelon, François 50, 54
- Fernandez, Ramon 84, 85, 127,
134, 176–178
- Fielding, Henry 18, 28, 37, 63
- Filip Orleanski 56
- Flaubert, Gustave 17–19, 44,
119, 158, 187, 196, 208, 210,
216–218, 219, 220, 226, 227
- Forman, Miloš 207
- Fouché, Joseph 129, 143
- France, Anatole 205, 211
- Frears, Stephen 70
- Frick, Grace 222, 224

Friedrich Veliki 47, 48

Friedrich, Hugo 179

G

Galilei, Galileo 209

Gall, Franz Joseph 74, 86, 133,
142, 176

Gautier, Théophile 99, 100,
156, 157

Gide, André 13, 14, 19, 20, 69,
116, 146, 147, 225

Goethe, Johann Wolfgang
von 33, 36, 41, 156

Goncourt, Edmond de 69, 185

Goncourt, Jules de 69, 185

Grimm, Friedrich Melchior 33,
36

H

Hampton, Christopher 70

Hańska, Ewelina 80, 174

Healey, Frank George 51

Hegel, Georg Wilhelm
Friedrich 195

Helvétius, Claude Adrien 41, 42

Herder, Johann Gottfried von
195

Hobbes, Thomas 90

Holbach, Paul-Henri Thiry d' 27

Homer 19

Huet, Pierre-Daniel 15, 16

Hugo, Victor 9, 17, 32, 44, 52,
109, 111, 112, 116, 119, 155,
157, 161, 178, 196, 198, 221

I

Iknayan, Marguerite 14, 98, 173

Ivana Orleanska 190

K

Kant, Immanuel 90, 195

Katarina Velika 48

Kutuzov, Mihail Ilarionovič 169

L

Laclos, Choderlos Pierre-Ambrose-
François de 18, 21, 37,
56–70

Lespinasse, Jeanne Julie Éléonore
de 35, 49

La Calprenède, Gautier de Costes
de 12

La Fayette, Marie-Madelaine
de 10, 13

La Fontaine, Jean de 79

La Motte, Antoine Houdard
de 19

Lamartine, Aphonse de 44, 52,
80, 156, 212, 215, 217, 218

Lanson, Gustave 67, 97, 98, 121

Laubriet, Pierre 104

Lavater, Johann Kaspar 74, 86,
133, 142, 176

Leibniz, Gottfried Wilhelm 40,
90

Leonardo da Vinci 204

Levasseur, Thérèse 46

Levstik, Vladimir 152

Linhart, Anton Tomaž 39

- Linné, Carl von 53
 Littré, Étienne 190, 211
 Ljermontov, Mihail Jurjevič 56
 Locke, John 74
 Longos 53
 Loti, Pierre 212
 Louis XVI. 26, 56
 Lukijan 12
- M
- Machiavelli, Niccolò 90
 Malesherbes, Chrétien-Guillaume
 de Lamoignon de 26
 Malraux, André 69
 Marceau, Félicien 121, 176
 Margareta Navarska 79
 Marija Antoaneta 67
 Marivaux, Pierre de 37, 64
 Maude, Aylmer 167
 Maupassant, Guy de 119
 Ménard, Maurice 78, 79
 Mesmer, Franz 86
 Michelet, Jules 198, 210, 213
 Mojsije 195
 Molière 78–83
 Montaigne, Michel de 204
 Montesquieu, Charles-Louis de
 Secondat de 52, 64, 65, 89,
 90
 Mozart, Wolfgang
 Amadeus 156, 207
 Mugnier, Arthur 211
 Müller, Heiner 70
 Musset, Alfred de 155
- N
- Nabokov, Vladimir 44
 Napoléon I. 44, 50, 51, 56, 110,
 111, 123, 133, 134, 155, 158,
 161, 163, 166, 167–169
 Napoleon III. 210
 Nerval, Gérard de 78, 79
 Nisard, Désiré 15, 16
 Nordau, Max 80
 Nykrog, Per 91, 103
- P
- Pascal, Blaise 221
 Picasso, Pablo 76
 Picon, Gaétan 225, 226
 Pivot, François 221, 228
 Poulet, Georges 103
 Prévost, Antoine François 19
 Proust, Marcel 19, 20, 85, 121,
 122, 129, 211, 216
- R
- Rabelais, François 36, 78–83,
 157
 Racine, Jean-Baptiste 60, 83,
 155, 156, 228
 Rafael 75, 76, 157
 Renan, Ernest 21, 184–218
 Renan, Henrietta 189–193, 199,
 200
 Richard, Jean-Pierre 84
 Richardson, Samuel 7, 18, 19,
 28, 29, 37, 62–64
 Rimbaud, Arthur 159

- Rollin, Charles 216
 Rousseau, Jean-Jacques 29, 30,
 44–47, 49–52, 58, 60, 61, 63,
 64, 86–89, 110, 111, 156,
 186, 221

 S
 Sade, Donatien Alphonse François
 de 7–11, 13, 28, 63, 67, 68
 Sainte-Beuve, Charles-
 Augustin 15, 18, 52, 121–
 123, 173, 210
 Saint-Hilaire, Étienne
 Geoffroy 86, 95, 96
 Saint-John Perse 225
 Saint-Simon, Claude Henri de
 Rouvroy 216
 Sand, George 18, 97, 98, 128,
 210
 Sarraute, Nathalie 13, 16, 132,
 230
 Schiller, Friedrich von 9
 Scholten, Jan Hendrik 211
 Schopp, Claude 178
 Schweitzer, Albert 211, 212, 217
 Scott, Walter 44, 83, 92, 103,
 125, 126, 128, 161, 175, 176,
 178, 181, 182
 Scudéry, Madeleine de 12, 13
 Shakespeare, William 155, 156,
 204,
 Simon, Claude 227
 Soulié, Frédéric 174
 Spinoza, Baruch 40

 Staël, Germaine de 8, 9, 14, 29,
 60, 73, 128, 171, 188
 Starobinski, Jean 159
 Stendhal 59, 68, 69, 84, 97,
 116–128, 155–171, 177,
 225–227
 Sterne, Laurence 18, 29, 36,
 93–97, 229
 Strauss, David Friedrich 211
 Sue, Eugène 17, 103, 137, 148,
 149, 172–183
 Swedenborg, Emanuel 75, 86,
 176,

 T
 Taine, Hyppolyte 184, 214
 Tilly, Jacques-Pierre-Alexandre
 de 58
 Tizian 157
 Todorov, Tzvetan 66, 67
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 125,
 155–171, 227

 U
 Urfé, Honoré d' 11

 V
 Vadim, Roger 70
 Vailland, Roger 59
 Vauban, Sébastien Le Prestre
 de 56
 Versini, Laurent 60
 Verville, François Bérolalde de 79
 Vigny, Alfred de 19, 56, 178

Volland, Sophie 31

Voltaire 25, 27, 40, 47, 49, 86,
87, 89, 92, 198, 221

Vrančič, Radojka 67, 70

Z

Zola, Émile 19, 90, 185, 210

Zweig, Stefan 146, 147

Y

Yourcenar, Marguerite 21,
219–232



KATARINA MARINČIČ, rođena 1968. godine u Ljubljani, na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Ljubljani diplomirala je francuski i engleski jezik s književnošću. Godine 2001. doktorirala je disertacijom na temu *Uloga digresije u Balzacovom opusu*. Od 1994. godine zaposlena je na Odsjeku za romanistiku Filozofskog fakulteta u Ljubljani. Težište njenog znanstvenog i pedagoškog rada je francuska književnost 18. i 19. stoljeća.

S pratećim studijima sudjelovala je pri izdanjima nekih temeljnih djela francuske književnosti u slovenskim prijevodima (Marie de France, Laclos, Diderot, Balzac, Flaubert, Proust). Kao prevoditeljica 2017. godine angažirala se na prvom izdanju mladenačke zbirke Marcela Prousta *Užici i dani* (*Les Plaisirs et les Jours*), a 2022. godine na prijevodu fragmenta *Sedamdeset pet listova* (*Les Soixante-quinze Feuilles*).

Autorica je pet romana: *Tereza* (1989), *Vrt ruža* (1992), *Prikrivena harmonija* (2001), *Po njihovim riječima* (2014), *Žena sa srebrnim okom* (2022) te zbirke novela *O trojci* (2005). Za roman *Prikrivena harmonija* primila je nagradu kresnik, a u najužem izbor za tu nagradu bili su i romani *Po njihovim riječima* i *Žena sa srebrnim okom*. Za roman *Po njihovim riječima* primila je nagradu kritičarsko sito za najbolju slovensku beletrističku knjigu 2014. godine po izboru kritičara. *Prikrivena harmonija* izašla je u njemačkom prijevodu, zbirka *O trojci* u francuskom i makedonskom, roman *Tereza* u srpskom te roman *Po njihovim riječima* u rumunjskom prijevodu.



Katarina Marinčič već u uvodnoj misli *Studija o francuskom romanu* kaže da će je zanimati prvenstveno romani koji uz priču prezentiraju razmišljanje o tekstu koji se naziva „roman“, dakle autori koji su sposobni za samorefleksiju, odnosno za razmišljanje o romanesknoj vrsti.

Knjiga je stilski i sadržajno na najvišoj razini, autorica se svakom romanopiscu posvećuje brižno i pasionirano, njena se analiza oslanja na iznimnoj načitanosti i bogatom poznavanju materije i njenih konkretnih pojedinosti, a rezultat su tekstovi koje će čitatelj uzeti u ruke i pročitati do kraja ne odlažući knjigu. Iako je knjiga napisana promišljeno, sa znanstvenom preciznošću i težinom, te je, sve prije negoli lagano štivo – čitljiva je i razumljiva. Posljedica spisateljskog iskustva? Ili razmišljanja o vrsti koja može biti veoma zanimljivo te čak i napeto štivo, ako autor zna što čini? U svakom slučaju, radi se o vrhunskom doprinosu slovenskom poznavanju i istraživanju francuskog romana 18. i 19. stoljeća, koji nije suhoparni tekst, već je pisan sa sluhom za čitatelja, baš kao i djela koja uzima u razmatranje.

– MIHA PINTARIČ



Cijena: 25 EUR