

William Arrowsmith

*Cesare Pavese*¹

Leta 1941 je neki urednik prosil Paveseja, naj mu pošlje kratek povzetek svojega življenja:

Radi bi moj življenjepis ... Rodil sem se leta 1908 v kraju Santo Stefano Belbo (Piemont) in živim v Turinu. Sem samec, nenehno se ukvarjam s prevajanjem iz angleščine in ameriščine (pri tej razliki vztrajam) ... Sedemnajst knjig sem tako prevedel – tudi Melvillovo *Moby Dick*, Joyceovo *Umetnikov mladostni portret*, Defoejevo *Moll Flanders*, Faulknerjevo *Vas*, *Tri življenja Gertrude Stein* itn. Leta 1936 sem priobčil *Lavorare stanca*, knjigo pesmi, ki ni bila opažena ...

Devet let pozneje, leta 1950, je imel Pavese za seboj devet romanov (med njimi *Med samimi ženskami*, *Vrag na hribih* in *Luna in kresovi*), peščico izpovednih ljubezenskih pesmi (ki se zelo razlikujejo od *Lavorare Stanca*), svojo mojstrovino *I dialoghi con Leucò*, niz kritičnih esejev in briljantni (posmrtno natisnjeni) dnevnik *Il mestiere di vivere*. Maja 1950, na vrhuncu njegove kariere, so mu podelili najbolj zaželeno italijansko literarno odlikovanje, *Premio Strega*. Tri mesece pozneje, po koncu še enega obupno nesrečnega ljubezenskega razmerja, je napravil samomor v hotelski sobi v bližini postaje – umrl je kot tujec v mestu, v katerem je prebil večino svojega življenja in kjer je živel tudi tedaj.

Spomladi leta 1935, leto dni pred izidom *Lavorare stanca*, je fašistični režim prepovedal izdajanje časopisa *La Cultura*, katerega

¹ Prevajalčev uvodni esej k angleškemu prevodu *Lavorare stanca*; v: Cesare Pavese: *Hard Labor*. The Ecco Press, New York 1979 (dvojezična izdaja).

začasni urednik je bil Pavese. Aretirali so ga na podlagi meglene obtožbe "protifašističnega delovanja" in ga obsodili na tri leta *confino* (pregona, ne zapora) v mali obmorski vasi Brancaleone v daljni Kalabriji. Osamljenega mestnega intelektualca, kakršen je bil Pavese, je obsodba uničujoče odtujila od doma, življenja in dela, peščice prijateljev in samega sebe. (Ovid, pregnan v Tome ob Črnem morju, ne bi mogel biti bolj osamljen in odtujen.) Prestal je le sedem mesecev svoje kazni, a ti meseci so bili zanj tako osebno kot poklicno kritični. V tujem Brancaleonu je samotni, neuravnovešeni Pavese osebno plačal, in plačal znova – a tokrat s popolno osamljenostjo in bolečim odkrivanjem samega sebe – za trpko jasnost svojega pesništva. Pesmi *Lavorare stanca*, dokončal jih je v kalabrijskem pregnanstvu, so nedvomno dejanje radikalne osebne kulture – čudovito discipliniran izdelek skoraj štiriletnega obsedenega, samotnega dela, v katerem je pesnik imenoval sebe in svoj svet, tako da je svoje osebne demone čvrsto, čeprav za kratek čas, spravil pod nadzor svoje umetnosti.

Njegovo pesništvo je kulturno tudi v širšem smislu. Razen razdelka z naslovom "Zeleni gozd" v *Lavorare stanca* ni političnih pesmi, ni kanca ideologije. Vendar je knjiga jasno politično in kulturno dejanje. Na fašistično izkušnjo dvajsetih in tridesetih let v negativnem smislu, denimo, morda spominjajo naslov, pa tudi ton, pustota nekaterih pesmi in ozračje utrujene, trpeče tišine. Pozitivno je navzoča v pesnikovem bleščečem odzivu na fašistično bedo, v Pavesejevem lakoničnem usmiljenju in ganljivem sočutju. Ko je leta 1922 Mussolini prišel na oblast, je bil Pavese štirinajstleten deček. V pesmi, kot je "Generacija" (iz leta 1934, ki se ozira na leto 1922), nam da Pavese čutiti brezupno mrtvilo, zadržan, moreč molk rodu, ki je v celoti živel pod fašizmom:

Dečki se še prihajajo igrat na travnike,
 kjer se končujejo korzi. Noč je taka kot vedno.
 Ko greš, vohaš vonj trave. V ječah so
 isti ljudje. In ženske so kot takrat,
 otroke delajo, ne rečejo nič.

(prev. T. Š.)

V te jasne, na videz monotone vrstice Pavese stlači vso tesnobo in frustracijo dvanajstih dolgih let "molčanja" – različnih, a povezanih tišin sramu, bede, nemega poguma, ujetosti, hinavščine in podrejenosti nekega rodu. Ta skupni molk je "imaginativen člen", "podobnost", ki jo pesem *pripoveduje*. Molk delno izvira iz splošne krivde, skupne sramote, toda prav to molčanje – počasno, boleče, eliptično – je obenem znamenje besed, ki se začenjajo oblikovati, znamenje porajajoče se izpovedi. Tiho, nevsiljivo, skoraj (se zdi) nezavedno zlomi pesnik fašistični molk. Iz molka *spregovori* pesem. O molku.

Veliko italijanskih pesnikov tistega časa se je ob soočenju s fašizmom odločilo za zgovorni molk ali se zaprlo v žalostno, "hermetično" notranjost (še en, bolj književni način "molčanja"). Pavese se je, kot drugi, upiral. Tako njegovo pesništvo kot njegovi prevodi ameriških piscev so bili – in so jih kot takšne tudi razumeli – očitno dejanje književnega upora proti režimu. A njegov odpor ni bil zgolj zavračanje uradne kulture, bil je zavzet poskus, da bi na novo premislil ali ustvaril svojo veljavno italijansko kulturo. Fašistična Italija je bila karikatura, ki je ni mogel odobravati noben resnično civiliziran Italijan. Bila pa je še ena Italija – pradavna, skromna, domača – predvsem njegov Piemont, s tisočletji kmečke kulture in raskave, odkrite govornice, ki ju nista omadeževala ne fašizem ne meščanska finost. In daleč proč, onstran Italije in Evrope, je ležala eksotična Amerika. Paveseju se je zazdelo, da je tam kot nekakšen vzhajajoči celinski Piemont ugledal živo novo kulturo, jezik in književnost, katerih genij je bil duhovno usmerjena energija. Piemont in Amerika sta mu pokazala obnovljeno, človeka vredno Italijo. Od tod Pavesejevi zgodnji eksperimenti s prozo in z verzi v piemontskem narečju. Od tod tudi njegovo misijonarsko prevajanje ameriške književnosti (predvsem njegov klasični prevod *Moby Dicka*), da bi oživili tisto Italijo, ki je postala "fosilizirana in pobarbarjena". V *Lavorare stanca* je Pavese s Piemontom in z Ameriko kot temenoma poskušal začrtati novo, izvorno (ali morda pozabljeno) italijansko pesništvo.

Za ta namen realizem ni bil dovolj, še posebno pa ne njegova nezvočna evropska različica. Naloga pesnika je bila večja: dojeti čudež konkretnega, najti, kot je našel Melville, "duhovni pomen v vsakem

dejstvu". Da bi to dosegel, se je moral pesnik odpreti svetu in drugim, da je lahko njegovo pesništvo *razodelo* – poudarek je Pavesejev: *fer-vore di chiarezza rivelatrice* – duhovno, mitsko "navzočnost", ki je stvari ne "izražajo", ampak kratko in malo *so*. Zato mora resen pesnik zavreči besedne in filozofske omejitve izročila, bodisi mandarinskega, fašističnega, ali preprosto, *signorile*. Novo pesništvo je zahtevalo radikalno "nov simbolizem" (v Pavesejevem pisanju skoraj nasprotje konvencionalnega simbolizma) in nov jezik: trd, pogovoren, neposreden, pa tudi rezek in zadržan, oropan retorike, zaničujoč vso literarno togost in okrasno učenost. Skrajni namen tega novega pesništva je bil zamenjati fašistično (in tradicionalno) kulturo z novo, plemenito (a neprivilegirano) etnično kulturo.¹ Ta nova kultura bi pomirila (kot je fašizem sprl) narod in provinco, mesto in podeželje, "jezik" (toskanski) in "narečje" (piemontsko), izobraženstvo in preproščino, konkretni predmet in njegovo božansko ali duhovno "polje". To je bil divji, vzvišen in brezupno whitmanovski projekt. Pesnikovo poslanstvo je bilo dobesedno, da bi ustvaril svojo kulturo iz nič ali v svojih prizadevanjih utelesil njen najbolj vzvišeni pomen. Če že ni mogel ustvariti kulture, je lahko iz tega namena vsaj ustvarjal pesmi (to je Pavese domneval za Whitmana). V Whitmanu Pavese ni našel toliko vpliva, bolj podobnost, skupen okus za vzvišeno in brezmejno težnjo. To je bistveno za razumevanje Pavesejevega življenja in dela. Kljub zadržanemu, skromnemu slogu in plahemu značaju pa sta za Paveseja osrednjega pomena močno, razsežno stremljenje in transcendenčna strast. Vzvišeno, "brezmejne sanje", mu je bilo v krvi; hotel je oplemenititi vse, česar se je dotaknil. Predvidevamo lahko, da od tod izvirajo njegovi neuklonljivi poskusi, da bi svoj jezik obrzdal, da bi se znebil tiste retorike, ki bi, še posebno v jeziku, kot je italijanščina, spuščena z vajeti, zdvijala.

Ko je leta 1936 objavil *Lavorare stanca*, je bil odziv ledena tišina. Le kako bi bilo drugače? To je osupljivo izvirna knjiga – tako

¹ Takšnega mnenja je bil Pavese leta 1933: "Resnica je, da se tako v novi Ameriki kot v stari Evropi iz nič rodi nič; in da se, še posebej v pesniški sferi, ne rodi nič omembe vrednega, če ni navdiha iz avtohtone kulture ..."

izvirna, da je štirideset let po tistem, ko se je pojavila, italijanski kritiki še vedno niso dohiteli. Bila je tudi uporniško delo, močno pesništvo, napisano neposredno proti raskavemu toku fašističnega okusa (in pre-tanjenemu toku mandarinskega okusa). Kar je še huje, avtor ni skrival svoje naklonjenosti do "barbarske", demokratične Amerike. Toda naj-hujši in najbolj v oči bijoč prestopok teh pesmi je bila nespoštljivost do izročila, odkrito zavračanje mandarinske metrike, sloga, tematike in oblike. V Ameriki velja, vsaj pri mladih piscih, grobost do izročila za obetavno znamenje; izročilo je treba v dobro vseh malo okrcati. Ni pa tako v Italiji, kjer pesnikom vcepljajo čistost sloga in oblikovno eleganco kot najvišjo dolžnost, kjer že od nekdanj častijo "visoko zvenenje visokih sanj" in si posnemanje klasičnih modelov prepogosto prisluži akademsko priznanje, kjer avlični slog, kot se včasih zdi, doseže ugled sorazmerno z razdaljo, ki mu jo uspe postaviti medse in navadno življenje (*la vita vissuta*). Priznam, da preveč posplošujem.¹ Toda res je, da je italijanska književnost, tako kot latinska, mandarinska in da smejo pisatelji srkati energijo navadnega življenja in govora le pod pogojem, da se na splošno uklanjajo tradicionalnim normam elegancije in vzvišenosti. Pisari, ki žalijo, so dobesedno izgnani iz književnosti. Še skoraj do nedavnega je tako velik pisatelj, kot je Svevo, zaradi svoje "tržaške" italijanščine veljal za provincialca, Siloneja pa imajo pokroviteljsko še zmeraj za "vulgarnega" avtorja (ker, kot sem slišal godrnjati nekega italijanskega kritika, "Mož piše kmetavzarsko - *cefone* - italijanščino.").

Pavesejev prekršek je bila perverznost. Po izobrazbi tudi sam mandarin, je pisal sramotno, barbarsko, "amerikanizirajoče" pesništvo. Ni ga neslo načrtno kljubovanje fašističnemu okusu, temveč literarnemu izročilu. Noben pravi *letterato* ne bi imel fašističnega sloga z njegovim bombastičnim in kičastim klasicizmom za kaj več kot nizkotno karikaturu "dobrega okusa". Nedvomno pa si je težko predstavljati mandarina

¹ Med izjemami je Skupina 63, skupina mladih piscev - Sanguinetti, Balestrini, Porta, Guiliani in drugi - ki so programsko raziskovali novo, govoreno pesništvo. Med *prosatori* pomislimo na imena, kot so Celati, Balestrini in Manganelli.

stare šole (Emilia Cecchija, denimo), kako bere *Lavorare stanca* kako drugače kot s strastnim zaničevanjem ali zdolgočaseno brezbriznostjo. Pavesejevi liki (kmetje, potepuhi, prostitutke itn.) so bili prav tisti ljudje, ki jih je izročilo diskretno zagrnilo s tančico ali prezrlo. V aristokratskem rezervatu pesništva niso imeli kaj iskati. Pavesejev nizki, skoraj prozaični verz, namenjen mrmranju, ne petju, je ušesom, ki so se urila ob Leopardiju in Carducciju, zvenel grobo in raskavo. Prav tako tudi Pavesejev "pusti" slog, njegova asketska dikcija, narečne fraze in pogovorne kadence. Tako so knjigo preprosto odložili in jo prezrli s tisto dobro privzgojeno, zaničljivo tišino, ki v olikani družbi pospremi kako neprijetno, a nepomembno kršenje manir. Italija tridesetih let je bila premočno in prenaduto samovšečna, da bi opazila vsaj to, kako je bilo Pavesejevo delo kljub očitnemu barbarstvu po *katerih koli* standardih docela jasno in odkritosrčno pesništvo, čudovito funkcionalno in napisano z osupljivo zanesljivimi potezami.

Gotovo se je morala zbirka *Lavorare stanca* zaprti, ksenofobični Italiji tridesetih let zdeti zelo čudna. Koliko pa je bila dejansko nova? Izredno nova, o tem sem prepričan. Bilo je seveda nekaj pomembnih negativnih vplivov, D'Annunzio, denimo, sem ter tja pa je morda zaznaven tudi vpliv kakšnega Gozzana in bolj realističnih *crepuscolari*. V prozi (ta je vedno mnogo bolj odprta za inovacije kot mandarinska trdnjava pesništva) so bili osvežilni primer Verga in njegovi nasledniki, pogosti so bili tudi regionalistični eksperimenti z narečjem. Celov kritiki so se pojavljali glasni protesti proti mandarinskemu mrtvilu in italijanski osami, predvsem v izzivalnih manifestih gibanj, kakršen je bil Marinettijev futurizem. Tu je, denimo, pisanje izredno kameleonskega Giovannija Papinija (o Waltu Whitmanu) iz leta 1908, ki je po razpoloženju nenavadno blizu Paveseju dve desetletji pozneje:

Mi – in s tem mislim posebej nas, Italijane – smo preveč načitani in lepo vzgojeni. Galantno se vedemo celo do zemlje, ki nima kaj z našo vljudnostjo, in v našem pesništvu, ki trpi zaradi pretiranega šolanja ... Odpreti okna ni dovolj; moramo se izseliti iz hiše, iz mesta; stvari moramo intimno čutiti in ljubiti – krhke stvari, pa umazane tudi. Izraziti moramo svojo ljubezen, ne da bi se na kogar koli ozirali, brez finih besed, brez utesnjujočih metrov, brez prevelikega spoštovanja do častitljivih izročil, pravih konvencij in neumnih

pravil olikane družbe. Povrniti si moramo malce naše barbarskosti, našega divjaštva, celo če bi radi na novo odkrili Pesništvo. Če nas Walt Whitman ne more naučiti vsaj tega, ga nima smisla prevajati in o njem toliko govoriti.

Sveže, krepčilne besede, ali vsaj sprva se človeku tako zdi. Ko pa bereš znova, opaziš, da se Papini v resnici spreneveda ("brez prevelikega spoštovanja do častitljivih izročil" ga izdaja) in da je poziv spisan s prav tistimi "finimi besedami", za katere bralcu prigovarja, naj jih opusti. Papini zagovarja prevrat, izvaja ga pa ne, in v tem je njegov protest značilen za to obdobje. Vendar je hrepenenje po spremembi, po novem realizmu in novem pesništvu italijanske zemlje vendarle navzoče in deluje kot počasi vzhajajoč kvas. Toda še dvajset let je bilo to novo pesništvo razlog brez upornika s potrebno voljo in talentom. In ko se je končno pesnik le pojavil – *nadarjen* pesnik, pripravljen, "povrniti si malce ... barbarskosti" – je bil odgovor predvidljiv, kritičen, prestrašen molk. Tako izdajo iz leta 1938 kot tisto (predelano in dopolnjeno) iz leta 1943 so pomenljivo prezrli. Tudi po vojni, ko je bil Pavese že priznan pisec in je v prozi in filmu prevladoval neorealizem, je bilo Pavesejevo pesništvo še vedno izobčeno.

Zakaj? Delno morda zato, ker je Pavese romanopisec zasenčil Paveseja pesnika. A zakaj je pesnik tako popolnoma utonil v temo? Paveseju se je zdelo, da ve, zakaj. Leta 1946 se je v (še le posmrtno objavljenem) odgovoru na zlobna namigovanja kritikov ogorčeno branil:

V dneh, ko se je italijanska proza "razvlečeno pogovarjala sama s seboj" in je bilo pesništvo "trpeča tišina," sem se jaz tako v pesništvu kot v prozi pogovarjal s kmeti, delavci in delavkami, kopalci peska, prostitutkami, kaznjenci in otroki. Tega ne govorim zato, da bi se širokoustil. Te ljudi sem imel tedaj rad in jih imam še vedno. Bili so taki kot jaz. Mož se ne širokousti, da ljubi eno žensko bolj kot drugo. Če se sploh širokousti zaradi nje, hoče povedati, da z njo ravna jasno in iskreno. To sem poskušal napraviti /v svojem delu/ ... Sem res? Kritiki so rekli, da sem posnemal ameriške pisce, in namigovali so, da sem izdal Italijo ... Toda Italija je bila v tistih dneh sama sebi odtujena, pobarbarjena, fosilizirana. Treba jo je bilo zbuditi iz spanca, ji očistiti pljuča, jo izpostaviti vsem pomladnim vetrovom, ki pihajo iz Evrope in sveta ... Odkrili smo Italijo – to je bistveno – ko smo iskali besede in človeška bitja v Ameriki, Rusiji, Franciji in Španiji. In v tem strastnem poistovetenju, v tej naklonjenosti do tujcev, ni bilo prav nikakršnega izdajstva ...

Ni treba brati med temi boleče jasnimi vrsticami. Po Pavesejevi sodbi so *Lavorare stanca* odpisali zaradi razlogov, ki niso imeli nič skupnega z vrednostjo pesništva. Zdaj, štirideset let po prvi objavi, knjigo še vedno ignorirajo iz precej podobnih zunajliterarnih razlogov – zaradi izdajalske nezvestobe do italijanskega izročila. Pomilostitev bi bila zagotovo primerna – ali vsaj resno prevrednotenje.

Vsak izobražen ameriški bralec, ki bi mu rekli, da je zbirka *Lavorare stanca* "amerikanizirajoče" pesništvo, bi le nejeverno pogledal. To morda ničesar ne dokazuje. Ostaja pa dejstvo, da ni prav nobene sledi (razen omembe kitolova v "Južnih morjih") o neposrednem ali dobesednem posnemanju ameriških del. In kolikor lahko vidim, tudi ni nobenih pomembnejših vplivov ameriških oblik, slogov ali idiomov. Tak vpliv, kolikor ga je, pravzaprav bolj spominja na močno sorodnost. Glavna sorodnost, kot sem že omenil, je bilo tisto, kar je Pavese imel za kulturno poslanstvo ameriških piscev in tragične teme, zaobsežene v tem poslanstvu. V nasprotju s fašistično Italijo je morda Amerika delovala arkadijsko: trezna, živahna, celovita, nedolžna. Toda predvsem je bila Amerika *dejavna* kultura, *dejavno* pesništvo na svoji starodavni *mission civilisatrice*. K velikanskemu projektu ustvarjanja kulture iz nič so po Pavesejevem prepričanju ameriški pisci prispevali prikladno *arete*. "Če izročilo imaš," je zapisal glede Melvilla, "je to manj kot nič; živiš ga lahko le tedaj, ko ga iščeš." Američani se utegnejo ob misli na Daisy Miller, Pounda, ki je vsrkaval kulturo v Rapallu, Gertrude Stein v Parizu in T. S. Eliota v Lambeth Palace nasmehnuti. Toda Pavesejeva Amerika ni bila Amerika izgnancev, ampak glasna, bohotna, vulgarna, nemirna Amerika "brezmejnih sanjačev", Whitmana in Melvilla. V poznejših piscih, kot so Dreiser, Lewis, Sherwood Anderson in Edgar Lee Masters, je Pavese videl Whitmanove realistične dediče, ki so v prozi in verzih izpeljali tragične posledice Sanj za posameznika in družbo. V tem pogledu se kaže zavzeta projekcija pa tudi pretirano poenostavljanje; toda dokazi, konec koncev, so bili tu, vsaj v izjavah, če že ne zmeraj v dosežkih. Pavese je ameriškim piscem dal največji kompliment, ko jih je vzel *au pied de la lettre*, in najbolj takrat, ko so govorili onstran zadržkov in brez meja (tj. kot Američani). Tudi pogonska energija ameriškega življenja in električna iskra ameriškega

govora sta bili izredno privlačni. Kar pa je res prevzelo Pavesejev pogled in misli, je bilo tisto, v čemer je videl zavestno novo poetiko, ameriški "simbolizem", v katerem je nebrzdana energija fizičnega življenja utelešala transcendenčne namene in pomene. Američani, si je mislil, so naredili, da so se *besede* vedle kot *stvari*; junaško so z imeni oživili svoj svet. Če je bilo to zadnje prepričanje pretežno iluzija (to je gotovo bilo), pa nam ta iluzija pove, da je Pavese prinesel najmanj toliko sebe – in Italije – v ameriško književnost, kolikor je od nje vzel.

Leta 1947, davno po tistem, ko se je odrekel svoji veri v ameriško književnost, je bral Matthiesnovo *Ameriško renesanso* in staro navdušenje se mu je povrnilo ravno za toliko, da nam je najmočneje predočil, kaj mu je Amerika pomenila:

Okoli leta 1930, ko je začel fašizem postajati "upanje sveta", so nekateri mladi Italijani v svojih knjigah po naključju odkrili Ameriko ... Več let so ti mladi brali, prevajali in pisali, vzradoščeni spričo odkritja in prevrata, to pa je razbesnelo uradno kulturo; a uspeh je bil tako velik, da je režimu zvezal roke, in ta ga je moral tolerirati, da si je rešil ugled. Je bila to šala? *Mi* smo bili dežela oživljenega romanizma, kjer so celo geometri študirali latinščino, dežela bojevnikov in svetnikov, dežela Genija po milosti božji; in kako so si nas ti nizkorazredni tipi, ti provincialni poslovneži, ti povzpetni multimilijonarji drznili poučevati o okusu, nas pripraviti do tega, da smo jih brali, o njih razpravljali in jih občudovali? Režim je to prenašal s stisnjenimi zobmi ...

Rodilo se je izrazno bogastvo /Američanov/ ... iz močne in že stoletje stare želje, da bi navadno izkušnjo strnili v jeziku, ne da bi kaj izpustili. Iz tega motiva so vrela njihova nenehna prizadevanja, da bi jezik prilagodili novi resničnosti sveta in tako v resnici ustvarili *nov* jezik, stvaren in simbolen, ki bi se upravičil zgolj v samem sebi in ne v kakršnem koli ugajanju izročilu ...

Na tej točki je ameriška kultura za nas postala nekaj zelo resnega in dragocenega; postala je nekakšen velik laboratorij, kjer so si možje z nekakšno novo svobodo in drugačnimi metodami prizadevali za prav tisto ustvarjanje sodobnega okusa, sodobnega sloga, sodobnega sveta, za katerega so si, morda ne tako neposredno, a z nič manj trdovratnimi nameni, prizadevali tudi najboljši med nami. Ta kultura se nam je na kratko zdela idealen prostor za delo in raziskovanje – za znoja polno in mukotrpno raziskovanje – ne zgolj za babilon izdatnega hrupa, surovega neonskega optimizma, ki je oglušil in oslepil naivne ...

V tistih letih nam je ameriška kultura dala priložnost, da kot na velikanskem platnu opazujemo razvoj svoje lastne drame. Pokazala nam je divji boj, zavesten, nepretrgan, da bi dali pomen, ime, red novim realitetam in novim nagonom osebnega in družbenega življenja, da bi se prilagodili svetu, ki je vrtoglavo spremenil pradačne pomene in pradačne besede človeka ... (*La letteratura americana*)

Izredna izjava, ne le zaradi tistega, kar pove, ampak tudi zaradi tistega, česar ne izreče. "Pradačni pomeni in pradačne besede človeka ..." Mislim, da bodo naposled tudi v Italiji priznali, da je Pavesejevo pesništvo osupljivo izvirno; da ni ameriški "šport", temveč globoko (pogosto nenaravno) italijansko delo; da so največji italijanski in klasični pisci nenehno in prodorno navzoči. Tako kot tudi, ko smo že pri tem, Baudelaire in Proust in Bergson in Nietzsche. V "Južnih morjih", denimo, je več Homerja kot Whitmana ali Melvilla. Projekt ustvarjanja nove kulture, novega pesništva je vsaj toliko vergilijevski in dantejevski kot whitmanovski. Pavesejev realizem zdaleč več dolguje Danteju, Boccacciu in Sacchetti ju kot pa Lewisu ali Dreiserju. Kar zadeva Danteja, je njegov vpliv povsod; pozitivno v Pavesejevem talentu, da se kot s kremplji oprime svojih predmetov; negativno v apriornem zavračanju figurativnega pomena. Tudi Leopardi je tu navzoč veliko močnejše kot Anderson – in vendar, kolikor jaz vem, ni nikjer niti najmanjšega sledu o Leopardiju. Ta paradoks nas ne bi smel presenetiti. Kot je pokazal Harold Bloom, je pri močnejših pesnikih najgloblji dolg najsiloviteje potlačen. Pavese, močan pesnik, je lahko priznal svoj dolg Grku Homerju ali (nerad) Italijanu Danteju, elizabetincem (zlahka – bili so preteklost in tujci), Vicu (filozof) ali Američanom (ki so bili, kako prikladno, tudi tujci). Toda izziv, ki ga je pomenilo Leopardijevo zmagoslavje, vse življenje trajajoče razmišljanje o samoti in smrti, je bil preveč mogočen, da bi ga priznal. (Pavese je vse življenje tekmoval z Leopardijem; njegovi *I dialoghi con Leucò* so nedvomno poskus, da bi se soočil z Leopardijevimi proznimi dialogi *Operette morali* in jih presegel.) Prav zato, ker Američani, tujci, Paveseju niso pomenili nevarnosti, jim je lahko priznal njihov vpliv (vsaj dokler ni pretiranost tega vpliva začela groziti, da bo zatemnila pesnikove dosežke in izvirnost v njegovem lastnem jeziku).

S tradicionalističnega italijanskega stališča se morda Pavesejevo pesništvo zdi barbarsko ali vulgarno, vendar nima popolnoma nič skupnega s konvencionalnim realizmom *tranche de vie* kot tudi ne z italijanskim neorealizmom, z njuno domačno zaupnostjo in nepopustljivo zasvojenostjo z bolj nepomembnimi človeškimi resnicami. Pavesejev realizem je strog, obrzdan, zadržan in aristokratski, natančen in oster kot britev, pa obenem osupljivo metafizičen v želji po izpovedovanju celotnega predmeta, še posebno tistega žara, ki ga navaden realizem ignorira ali olušči kot ničvredne pleve. Pavesejev cilj je po njegovem lastnem priznanju strahospoštovanje, razodetje:

V tematiki sem se hotel zapreti v dani okvir; trudil sem se za konkretno, končno navzočnost. Prepričan sem, da lahko pristno razodetje vznikne le iz trmaste osredotočenosti na eno samo vprašanje ... Najzanesljivejši in najhitrejši način, da v sebi zbudimo občutek čudenja, je, da brez strahu strmimo v en sam predmet. Nenadoma – čudežno – bo videti kot nekaj, česar nismo še nikdar ugledali.

Ta odlomek je sicer iz predgovora k *I dialoghi con Leuco*, vendar velja za vse, kar je napisal. Pesništvo je bilo *par excellence* velika obrt jasnosti; začelo se je v temi, se soočilo s kaosom in neznanim in napredovalo k razodetju. "Dejanje pesništva," je zapisal, "je absolutna volja, da bi jasno videli, da bi skrčili na razum, da bi vedeli ... Pesnik lahko reče, da je končal, šele ko je njegova jasnost vsem očitna, kadar je skupna last in se v njej da prepoznati splošno kulturo njegovega časa." (*La letteratura americana*) Sposobnost pesnika, da izpolni svoje whitmanovsko poslanstvo ustvarjanja nove kulture, je bilo pravzaprav utemeljeno v njegovi strasti po jasnosti, v njegovi moči razodevanja.

To poudarjam iz preprostega razloga, ker bralci iz različnih, dobrih in slabih, razlogov le redko povezujejo realizem z razodetjem, čeprav so te poetike stare vsaj toliko kot Sapfo. Zato so možnosti, da bi prebrali napačno ali preveč, še posebno velike. Zlasti pa pri pesniku, kot je Pavese. Ne le da njegovo ime zaradi njegove lastne kritike in prevodov povezujejo z imeni, kot sta Dreiser in Lewis, ampak ga imajo na splošno bolj za romanopisca in *prosatore* kot za pesnika (čeprav njegovi romani temeljijo na istem razodevajočem realizmu kot njegovo pesništvo, iz tega razloga pa po navadi v njih preberejo premalo). Bralca, ki

pričakuje realizem v njegovi preprosti ali romaneskni obliki, utegne zaslepiti njegova lastna "drža", ki ne vidi navzočnosti, ki se bočijo in svetijo v Pavesejevem svetu stvari. Ali pa bo, to je še slabše, bral na priznani poetski način, z nesmiselnim sodobnim pričakovanjem "večplastnega" pomena in empsonovske "globine" pod dobesednim ali pripovednim "površjem". Ko tega ne bo našel, bo brž sklenil, da tu ni ničesar, kar bi poplačalo njegovo zanimanje, ničesar razen "navadnega" realizma. Pa se bo zmotil.

Aristokratski realizem: strog, molčeč, zadržan. Je torej pesništvo zgolj ogledalo človeka, človeka, ki je pisal, kot je govoril, z obteženimi besedami in še težjo tišino? V resnici je bil Pavese ponosen na svojo (piemontsko) molčečnost:

Molk je družinska poteza.

Kak naš prednik je moral biti samotni mož –
velik mož, obdan z omejenci, ali ubogi nori tepec –
da je naučil svoje potomce takega molka.

A njegov molk je šel globlje; njegova samotnost je bila, če že ne absolutna, radikalna – dejstvo njegovega značaja, pogosto poklicno gojeno. Celu peščico svojih tesnih prijateljev je znal spraviti ob živce s svojo zadržanostjo. Ure dolgo je z njimi posedal v kavarni, ne da bi rekel besedo, nato pa nenadoma odvihral, da so se spraševali, s čim neki so ga bili užalili. Njegova književna samota ni bila po navadi nič drugega kot intenzivna, ponosna, nemočna osamljenost. Toda če je njegova osama potrebovala prijatelje, jim zaradi ponosa in plahosti (še posebno do žensk) ni pustil blizu ter upal, da bodo razumeli njegovo osamljenost, ne da bi ga prosili, naj jo opusti. V zameno je bil pozoren in vdan, prijazen in skromen prijatelj. Cenil je svojo razmišljajočo samoto, svoje bogato notranje življenje, vendar mu je manjkala vokacija pravega samotarja; vse življenje si je želel dom, ženo, otroke, čeprav je vedel, da bolj potrebuje samoto. Teh značajskih ironij in navzkrižnih namenov se nihče ni zavedal bolje kot Pavese sam, ki se je zmeraj ostro – pogosto prav brezobzirno – kritiziral, kot nam jasno kaže njegova samoanaliza v tretji osebi:

Zdaj je P. – ki je očitno samotar, ker je dojel, ko je odraščal, da ničesar, kar se splača storiti, ne storiš, če se ostro ne odmakneš od posvetnih zadev – živi mučenik svojih lastnih nasprotujočih si potreb. Rad bi bil sam – in tudi je sam – vendar bi bil rad sam v krogu prijateljev, ki se zavedajo njegove osamljenosti ...¹

To je natančen, značilno jasnoviden avtoportret: radikalno razcepljen mož, čigar narava je povsod prepletena z ironijami in dvoumnostmi; mož, ki je bil zaradi svoje lastne razdrobljenosti odločen, da bo bodisi dosegel povezavo ali pa s stopnjevanjem teh ironij svoja trenja ustvarjalno izkoristil.

To je tudi (kot namiguje fraza "živi mučenik") ironična samodramatizacija. Vendar ni samopomilovanja; ironija je morda rahlo zbadljiva, a se ponaša z jasnostjo. Ker mu je bilo vzeto polno človeško življenje, se je Pavese čutil obsojenega na tragičen oder, čutil se je igralca, "ki govori svojo vlogo na velikanskem odru". Osiromašena resničnost njegovega človeškega življenja je zahtevala nadomestilo v vzvišenem, v plemeniti strasti, vredni njegovega trpljenja; vloga je *morala* biti tragična in teater velikanski. Kar zadeva njegovo igralsko vlogo, je vztrajal, da jo odigra v celoti – resno, strastno, absolutno (*terribilmente sul serio*). V resnici je bil, kar je igral, in igral je nenehno, vse do konca, transcendenčno. In res ga je prav ta transcendenčna strast razločila od samega sebe, ga modalno napravila, kot je *on* mislil, za pesnika:

P.-jeva temeljna težnja je, da bi svojim dejanjem pripisal pomen, ki presega njihov dejanski pomen, da bi iz svojega dne napravil galerijo absolutnih, nezmotljivih "trenutkov". Posledica tega je, ne glede na to, kaj pravi ali stori, da je razdvojen (*si sdoppia*), razcepljen. Še tudi ko navidezno sodeluje v človeški drami, meri navznoter k nečemu drugemu; giblje se že v drugačnem svetu, ki se kaže v njegovih dejanjih kot simbolni namen. Ta poteza, ki je videti kot dvoreznost (*doppiezza*), je v resnici nujen refleks njegove moči, da je – v navzočnosti lista papirja – pesnik.

¹ Pismo Fernandi Pivano, 25. oktober 1940; v: *Cesare Pavese: Lettere 1924-1944*. Ta dokument je nujen za vsakogar, ki se ubada z mrežo Pavesejevega življenja in dela.

Razcepljenost je bila, na kratko rečeno, prekletstvo in blagoslov obenem. Pavesejeva samota je bila neozdravljiva, krožna. Toliko je zahteval od resničnosti, da so ga te zahteve dobesedno onesposobile za "navadni" svet; sledila je odtujitev, ta je le še zaostрила njegovo osamljenost, z njo pa so njegove zahteve postale še bolj toge. Edini izhod je bil presekati krog, se sprijazniti z odtujenostjo in živeti v napetosti, kar je najbolje mogel. Pesništvo ga je zvezalo s svetom in ga obenem od njega odtujilo. Njegova transcendenčna strast ga je *napravila* za pesnika tako, da ga je metafizično "razselila", ga ostro odrezala od drugih; pesnik je bil "v tem svetu, a ne z njega", obsojen na samotno delo. Vsaj tako se je zdelo. A prav ta razseljenost je bila vir nadomestilne moči – edinstvena pesnikova sposobnost "dvojnega videnja" enega samega predmeta, sposobnost, ki mu je omogočila, da je na novo imenoval svet in tako ustvaril skupen svet, kulturo. ("Pesnik lahko reče, da je končal, šele ko je njegova jasnost ... skupna last ... splošna kultura njegovega časa.") Pesnik preseže samega sebe tako, da preoblikuje svet, da ga preoblikuje za druge. S preoblikovanjem svoje naloge se je tudi sam pesnik preoblikoval v kulturnega junaka ali tragičnega junaka in s svojimi napori v imenu vseh presegel sebe. To je bila vloga, najiminitnejše ironično zabavna, s katero je Pavese lahko živel. Tudi domišljija je bila pesnikova moč.

Tako se je Pavese načrtno lotil pesnikovanja iz svoje lastne razcepljenosti. Včasih se skoraj zdi, da jo kot toliko pesniškega kapitala izkorišča s shematičnim besom, da povsod odkriva paradokse, polarnosti in "nasprotujoče si potrebe". Toda temeljna delitev je bila nedvomno že navzoča; Pavese jo je le izdelal, prečistil, raziskal in razjasnil po svojem prepričanju. Na eni strani je bil Turin, ki ga je imel rad, mesto, kjer je kot intelektualec in marksistični aktivist prebil *delovna* leta svojega življenja (obsedeno se je gnal s pisanjem, razmišljanjem, branjem), na drugi strani je bilo podeželje njegovih ljubljenih hribov in *paese* Santo Stefano Belbo, kjer se je rodil in kot otrok preživel poletja ("Otroku, ki pride poleti, / je podeželje dežela zelenih skrivnosti ..."). Nikdar uravnotežen, nenehno v obratu ali gibanju je živel svoje resnično in domišljijско življenje med tema dvema poloma in se vozil sem in tja v skoraj dialektičnem ritmu (ta je povzet v izredno jedrnatem

naslovu knjige). Mesto je pomenilo zavest, namen, predanost, voljo, junaško prizadevanje in trdo delo (glej "Disciplina" in "Pradavna civilizacija"). Ko je delu in namenu pošla sapa in se je telo uprlo prisilam volje, je Pavese "pobegnil" (kot fant v "Zunaj", značilen Pavesejev lik) v Santo Stefano in tamkajšnje hribe, da bi se potepal po pokrajini, pohajkoval in se sprehajal s prijatelji kmeti ("Južna morja"), se opijanjal ("Čas mineva") ali zgolj poležaval na zemlji in strmel v nebo (Pavesejev nenehni simbol neskončnosti, po navadi uokvirjen s kontrastnim "majhnim oknom"). Podeželje je pomenilo prestop v skrivnost narave in neznano "divjino" ("Kozji bog", "Ljudje, ki ne razumejo," "Pokrajina I"), anonimen svet brez knjig, svet ponavljajočih se letnih časov in "kmečkega koledarja", nagona in nezavednega, mita in "svetega časa". Mesto je dialektično mérilo na podeželje, podeželje pa je kazalo nazaj na mesto ("Mesto in podeželje", "Pokrajina V"). Ti nasprotji sta pritegnili in ustvarili sveže, težavne dvojice: besede nasproti molku; svobodo nasproti usodi; moža nasproti dečku; žensko nasproti moškemu; Olimp nasproti Titanom; dekadenco nasproti barbarstvu. In končno je bila vsaka dvojica nasprotij tudi tako modulirana, da je ustvarjala svojo značilno paletu tonalnih možnosti. Kontrastiranje se včasih zdi shematično nietzschejevsko ali spenglerjevsko, nasprotja pa so bila vendarle živeta, utemeljena v Pavesejevem resničnem Piemontu in okrvavljena z njegovo izkušnjo.

Celo njegova temeljna pesniška drža zrcali njegovo zavest o paradoksih, ki so oblikovali njega in njegovo odločitev, da oblikuje on *njih*. Tako zavestno nasprotuje svojemu mandarinskemu šolanju (in morda nagnjenju) z načrtnim, včasih pretiranim populizmom (povprečen jezik, narečne kadence in tako naprej); napetost, ki iz tega izvira, daje zbirki *Lavorare stanca* ton "barbarske elegance" (ali narobe, odvisno od zornega kota posameznika). Od tod na drugem polu njegovo globoko nezaupanje svojemu lastnemu primitivizmu in primitivizmu na splošno (predvsem "Kozji bog"; malo primitivistov se je ogibalo svojih premis bolj kot Pavese). In končno je tu nabit "polarni" zemljepis kontrastiranih pokrajin – hribov, morja, oceana, ulic, oken, ki se odpirajo na polja, gozdov, neba – ki jih bralec odkriva vsepovsod v Pavesejevem delu – popolnega, kompleksnega, pretežno piemontskega "sveta", ka-

terega domiselna aktualnost spominja na Hardyjev Wessex. Zemljevid ni težaven. Pozoren bralec pesmi, kot so "Pokrajina I", "Ljudje, ki ne razumejo" ali "Hiša v zidavi", se bo brž znašel, če bo najprej poiskal široke ločnice in nato opazoval, kako Pavese oživi in poseli svoj svet z nasprotji in gibanjem. Poznavanje seveda pomaga, toda vsaka pesem (zgodba in roman) ustvari svoj lastni notranje zapleteni in razodevajoči zemljevid. Več ko bralec ve o terenu, bolj se mu "odprejo" Pavesejeve pokrajine, ki nenehno razkrivajo nove panorame, tako da starim potezam postavljajo nasproti nove zorne kote videnja, prečiščenja in povečave. Iz te perspektive je njegovo delo resničen *oeuvre*, telo organsko razvijajočih se in povezanih tem. Bralec, ki pozna le en roman ali le "pokuka" v pesmi, bo spregledal zapleteno, kumulativno moč njegovega opusa. Najboljši dostop v "Pavesejevo deželo" pa vodi prek zbirke *Lavorare stanca*. Tu je Pavese odkril svojo razcepljeno naravo in jo reducirjal na red, ta red pa, predelan z domišljijo, utelesil v prikladnem pesniškem "svetu", ki je tako razumljiv, da se zdi, kot bi vseboval vse njegovo nadaljnje delo. Tu se je Pavese z načrtno jasnostjo ustvaril kot pisec.

Ta usmerjenost k jasnosti je bila za Paveseja pesnikov ključni vir poguma. Pesnik je moral *vedeti*. Toda jasnost ni bila odvisna le od bistrice urejenosti uma, temveč tudi od instinktivne jasnosti, vztrajne odprtosti skrivnostnim "navzočnostim" tam zunaj, ki tičijo v strukturi "stvari". Treba je bilo ravnotežja, napetosti, ritma, ki bi vsebovali obe jasnosti. Preveč ene jasnosti – preveč čiste, preveč nepretkane z drugo – bi bilo usodno. Pesnik bi lahko umrl od prevelike konceptualne jasnosti; preveč premočnih "navzočnosti" lahko ubija. Absolutno ničelno mesto, ki priganja k delu in namenu, je bilo konec koncev tako usodno kot čista, instinktivna divjina ničelnega podeželja s svojim izničenjem zavesti v večnem, mitskem "trenutku". Razodevajoči realist je moral naturalistični "mestni čas" popraviti s "svetim časom" – drugače razodetja ni bilo. Naloga pesnika je bila *razumeti* – vključiti in dojeti – obe skrajnosti, zlititi oba pola v pesmi in ustvariti "konkretno končno navzočnost".

Toda ravnovesje se je izmikalo, tako človeku kot piscu, vendar predvsem človeku. Pisanje (*il mestiere di scrivere*) je bilo težko,

izčrpavajoče delo, v primerjavi z "umetnostjo življenja" (*il mestiere de vivere* – naslov Pavesejevega dnevnika) pa otroška igra. Če odštejemo njegove uredniške dolžnosti, je bil svet "drugih" ljudi svet, v katerem se je Pavese boleče neudobno in pomilovanja vredno počutil tujca. V njem je lahko živel le tako, da se je na silo "prilagajal", tega se je lotil stoično in trmasto. Prava prilagoditev ni prišla v poštev; vse življenje je zavidal drugim, da so se znali, kot si je mislil, tako brez truda prilagoditi svetu, da so se bili tako čudovito sposobni gibati v svojem okolju kot rojeni plavalci v vodi. Torej se je ukvarjal s tem, reševal, sestavljal ta strašni svet in si poskušal z zavzetim, natančnim opazovanjem svojo človeško drugost prisvojiti (in jo po možnosti utelesiti).

Izid je bil samo njemu lastna oblika realizma, ki ga ni obšla spontano, ampak iz potrebe, da bi si prisvojil svet z opazovanjem, ki ga drugi ljudje, docela potopljeni v življenje, niso zmogli. Ker je bil pesnik "razseljen", je bil lahko "objektiven", posledica objektivnosti pa je bilo sočutje – višja človeška objektivnost. Pavesejevo sočutje ni, po mojem, nič manj kot nadnaravno. Zdi se, da z opazovanjem svojih predmetov ne vsrka, ampak se naravnost stopi z njimi v neko identiteto, ki preseže in poveča izvorno projekcijo. Ima vrhunsko sposobnost prevajalca, sposobnost psihične emigracije. In njegov realizem je skorajda erotičen (*questa amorosa simpatia ...*), tako popolnoma se zlije s tistim, kar opazuje (glej "Letni čas" ali "Atavizem"). Opazovanje je sočutno, ker se v njem čudno in mogočno prepletajo odmaknjenost, potreba, objektivnost in projekcija. Od tod, po mojem, hrepeneča iskrenost njegovega pogleda in odmaknjena, vsesplošna nežnost, s katero obravnava tisto, kar vidi; od tod tudi žalostno, prizadevno strahospoštovanje, ki ga kot kitajski Kafka prenaša na svet, ki ga osebno ne more imeti. Včasih da Pavesejevo pesništvo bralcu (in prav gotovo njegovemu prevajalcu) občutek obupane, utrujajoče nežnosti do sveta, ki se izmika njegovemu prijemu – nežnosti, ki jo človek, ki izgublja vid, čuti do tistega, kar še vidi ali se spominja, da je videl. Prava transcendenca je v moči, s katero uteleša druge, je pa tudi prikrajšanost in bojazen spričo te hotene in zato tvegane povezanosti. Od tod intenzivna, strnjena energija videnja, tiho, a lačno oko, ki se zoži, da zazna posameznosti, in se nato raz-

širi, da bi zaobjelo navzočnosti, ki so namen teh posameznosti.

Težava so bile te navzočnosti in moč, ki so jo imele nad njim. V ničelnem podeželju instinkta in teh navzočnosti je bilo njegovo nadnaravno domovanje. Človeški svet je bilo treba izsiliti z voljo, navzočnosti pa so pridrle same od sebe; "prepad" je bil vse preblizu. Soočen s prepadom in njegovimi navzočnostmi je Pavese občutil premočno vrtoglavico kot fant v pesmi "Mesto in podeželje":

Vreteno visi v praznem zraku,
dolina je milje spodaj. Fant se ne more več ozreti
navzdol, ve, da si bo zaželel skočiti. Pa pogleda gor,
in čudovitih oblakov ni več ...

Le umaknil se je lahko in "pogledal gor" v nebo, v svet. Vse življenje se je opotekal na robu, se razdvojen oziral navzdol in umikal; končno ga je vzel prepad. (Presenetljivo dejstvo njegovega življenja ni njegov samomor, temveč to, da se mu je lahko tako dolgo upiral.) Skušnjava je bila spet transcendenca, lakota po tem, da bi uničil bolečino zavesti in dobesedno postal prepad. Proti navzočnostim, ki so ga ogrožale, se je Pavese lahko branil le s svojo umetnostjo jasnosti, s svojo močjo *imenovanja*. A v tem hipu je pomembno Paveseju pustiti, da sam spregovori:

Ko ležim zleknjen na tleh, začutim včasih silovit pretres, sunek, ki me odnese proč kot poplavlajoča reka, kot bi me hotel potegniti vase. Dovolj je vzklik, vonj, da me iztrga in odvrtinči kdove kam. Postanem skala, gnijoč sadež, vlaga, gnoj, veter ... Napenjam se kot drevo ali divja žival, ki je bila nekdanj človek, pa potem izgubila moč govora. Skoraj se že predam, pa se uprem in potegnem nazaj. Zakaj? Ker vem, da to ni moja narava ... Govorim o sedanji skušnjavi. Stojim nepremičen, v pozabljenju, gledam pokrajino. Nebo je jasno, pred menoj je potok, gozd. In nenadoma me zgrabi vročica – vročica, da ne bi bil več jaz, da bi postal to polje, to nebo, ta gozd, da bi našel besedo, ki vse prevede, vse do samih travnih bilk, vonjev, celo praznine. Nič več ne obstajam. Obstaja polje. Obstajajo moji čuti, čeljusti, ki hlatajo, da bi pogoltale predmet ... To je kriza, upor višjih sposobnosti, ki jih je prevaral šok, prizadejan čutom, in si domišljajo, da se bodo okoristile, če se bodo predale stvarjem. In te stvari, ki so same po sebi neobvladljive in zmuzljive kot pena,

nas potem zgrabijo, preplavijo in pogoltnejo kot jezno morje. (*La letteratura americana*)

Resne – smrtno resne – besede. Pavese – je to treba poudariti? – ne govori metaforično niti ne dramatizira svojega položaja; natančno opisuje krizo transcendence, ki se je končala z njegovim samomorom. Naposled se mu je uprla obscenost opisovanja – pojasnjevanja – svojih lastnih občutkov vrtoglavice in odpora, ponavljajoče se agonije ubesedovanja napetosti, za kar mu je pošla volja. Zadnje besede v njegovem dnevniku so: "Nič besed. Poteza. Ne bom več pisal."

Vsaj ena tretjina teh pesmi se ukvarja z ljubeznijo, spolnostjo ali s tem povezanimi temami, denimo z očetovstvom. Prepad je imel za Paveseja obraz ženske in njegove navzočnosti so vse bolj spominjale na furije. V spolnosti, iz kdove kakšnega psihičnega ali fizičnega razloga, ni zmožel držati ravnotežja. Tu je bil popolnoma ranljiv. Nobene rešitve ni bilo; instinkt ga je – s Pavesejevimi lastnimi besedami – pribil na križ. "Mož se ne ubije," je zapisal v svoj dnevnik nekaj mesecev pred smrtjo, "zaradi ljubezni do ženske, ampak zato, ker nas ljubezen – katera koli – razkrije v naši goloti, naši bedi, naši ranljivosti, naši ničnosti." V vsakdanjih človeških odnosih s kolegi, prijatelji, *compagni*, v vlogi urednika, aktivista ali prijatelja mu je še nekako šlo. Toda *resna* seksualna ljubezen, transcendenčna ljubezen, ga je vrgla iz tira, ga soočila s prepadom in njegovimi zevajočimi navzočnostmi. Želel si je ljubezni – vendar ga je bilo tudi groza. Od tod njegova protislovnost glede zakona, tega se je bal in po njem hrepenel ("Težko delo, utrujen postajam"), in njegova številna bežna spolna razmerja, ki so mu spričo pomanjkanja *plemenite* resnosti pustila občutek nepotešenosti in ponižanja. V ljubezni je bil kot v toliko drugih rečeh absoluten; bilo je vse ali nič. "*Aut Caesar aut nihil*," se je ponorčeval iz svoje brezpojnosti. Ženski, ki jo je ljubil, je leta 1940 o sebi napisal:

P. igra svojo erotično vlogo do kraja, najprej zaradi svoje silovite potrebe, da bi ušel svoji osamljenosti; potem zaradi potrebe, da bi popolnoma verjel v strast, od katere trpi, iz strahu, da bi živel preprosto psihološko stanje, da bi bil zgolj protagonist trivialnega ljubezenskega razmerja (*un'avventuretta*). P. hoče, to se mu zdi *plemenito*, simbolizirati plemenitost v sebi in stvareh. (Pismo Fernandi Pivano)

Napak bi bilo obravnavati te besede kot zgolj izraz gnusa do spolnosti ali sovraštva do sebe ali njegove erotične pesmi kot zgolj niz sublimacij. Pavesejev erotični absolutizem, njegovo hrepenenje, da bi oplemenitil resničnost, tako da bi ljubimec, ljubljena oseba in svet vsi razkrili svojo delujočo navzočnost ali "boga", je njegova temeljna drža do samega življenja in vir njegove *furor poeticus*. Nobene želje ni imel po tem, da bi pred spolnostjo pobegnil; skušal jo je počlovečiti in poduhoviti, tako kot je njegov poetični realizem skušal pripraviti stvari, da bi razkrile svojo božanskost, pa obenem ne izgubile svojega statusa resničnih stvari.

V tem smislu so te erotične pesmi zaklinjanja, uroki, s katerimi bi priklical navzočnosti, ki so ga obsedle, in jih prisilil, da se razkrijejo ("Jutro", "Poletje", "Nokturno", "Pokrajina VII"). So pa tudi talismani; z njimi je skušal te navzočnosti odgnati z *nadziranjem*, jasnostjo, in se tako zavarovati pred njihovo sicer neskončno močjo. "Ali domišljija bolj živi," se je spraševal Yeats, "ob ženski osvojeni ali izgubljeni?" Pri Paveseju, pravem nimfoleptu v slogu velikega italijanskega izročila, je šlo zmeraj za izgubljeno žensko, za usodno *njo* njegovega življenja in dela – *la donna dalla voce rauca* ("ženska z raskavim glasom"). Na njej je obsedeno ždela njegova domišljija. Prav vsiljivo jo je ljubil in ona ga je pozneje – z grobimi in groznimi besedami, tako se je zdelo Paveseju – zavrnila. To je vse, kar je v resnici pomembno.

Njena navzočnost – glas, kretnje, spomin, drža, žar – napolnjuje pesmi. Druge ženske, njene naslednice v Pavesejevem erotičnem življenju, so preprosto njena ponavljajoča se utelešenja. Ona postane vse ženske, navzočnost, ki napolnjuje fizični svet; je gora, hribi, gozd, morje, nevihta. Je sama zemlja, neukrotljivi "drugi", Pavesejeva posedovalna, a neposedovana *ona*, katere *oči* – ki združujejo mater, ženo in furijo – mu brez oddiha sledijo in zahtevajo:

Neznane oči so žgale kot žge meso,
žive od vlažnega življenja. V njih se je,
od sladkosti utripajočega naročja,
razlivalo toplo poželenje. Tesnoba je

vzcvetela kot kri. Vse je postalo strašno
v mirni svetlobi rastlin in neba.

Deček je v tistem večeru pretakal
redke neme solze, kot bi bil že mož.
Edino mož, pod oddaljenim nebom, spet
najde zbrani pogled, ki ga je ženska vložila
v dečka. In spet vidi tiste oči ...

(*Razodetje*; prev. T. Š.)

Te oči vsepovsod spremlja glas (*la voce rauca*), katerega hripavost je tako kot spolna slast dvoumna – mehka in sladka, pa tudi grlena, raskavo surova. Hripavost izraža samo naravo tega glasu, ki je večni začetek: primarni šepet "časa izvirov" in zelenega animističnega Kaosa ("Pokrajina IV", Pavesejeva "Venera, rojena iz morske pene"). V njem je nepretrgan užitek, obešen, viseč "v zraku", kot Dantejev zemeljski paradiž (*l'eterno piacer, tutto sospeso*). Vsaj v pesmih ta glas nikdar ne doseže artikuliranih besed, ker izraža svet, katerega zagrnjena strnjena še ni razdeljena na besede ali razbita na "predmete". Pravzaprav sploh ne gre za govorjeni glas, ampak za podglasovno kipenje prepada, "navzočnost", ki vedno živi, vedno diha, se vedno oblikuje in povezuje. Ne izvira le iz absolutne preteklosti mitskega in svetega časa, ampak je kot sedanost in prihodnost tudi bit spomina. Če je glas vedno tik pred tem, da spregovori, je zaradi dolgega molčanja tudi hrapav in medel (kot glas Dantejevega Vergilija: *chi per lungo silenzio pareo fioco*). Je tudi instinkt in nezaveden, "oceanski" glas ("Pomanjkanje discipline"), ki straši po mestu, spodkopava gotovosti dneva in resničnost cest in hiš. Intenzivnost in vztrajnost, s katerima Pavese ta glas obuja, nam s povratnim sklepanjem povesta, da pesnik živi v padlem svetu besed:

Če bi glas spregovoril, če bi kaj pretreslo to komajda
dihajočo tišino večnosti, bi bil zvok bolečina.

Kretnje bi se vse vrnile, bol bi bila spet tu,
brez smisla, škripajoča. Rožljanje časa bi se začelo.

(*Glas*)

Z "rožljanjem časa" je mišljen profan, posveten čas s svojo bolečino zavesti, spominom, omotico ponavljanja in mrtvilom resničnosti stvari, katerih učeča navzočnost je izginila. Na kratko, svet, v katerem je moral Pavese živeti, potem ko je *la donna dalla voce rauca* spregovorila svoje zadnje, usodne besede zavrnitve.

Toda *ona* je bila vse ženske in njena zavrnitev se je ponavljala kot Pavesejeva zmožnost, da se zaljubi. Vsaka zavrnitev je naznanjala krizo. Zato so skoraj vse pozne pesmi (napisane med letoma 1937 in 1940) tako ali drugače erotične invokacije tiste *la donna dalla voce rauca*. V pesmih zgodnjega in srednjega obdobja (1932-1936) je njen "glas" ali njegov ekvivalent nenehna, vztrajna navzočnost (na primer "Srečanje", napisano leta 1932). Toda le zelo poredko je ona izključno ali celo ključno središče zanimanja. In zvečine so pesmi iz teh let čudoviti izraz Pavesejevega mojstrstva za ohranjanje njegovega lastnega metafizičnega ravnotežja in ustvarjanje pesništva, ki je rabilo njegovim lastnim terapevtskim namenom. Toda konec leta 1936 je prinesel konec "dolgemu obdobju optimizma in samozavesti" (Pripis II) in začetek dolge poklicne in osebne (tj. erotične) krize, ki časovno natanko ustreza poznim pesmim iz *Lavorare stanca*. Kamor koli človek pogleda, ga preplavi bes po transcendenci, ko Pavesejev svet stvari in ljudi izgine v poplavi prežemajočih navzočnosti in utelešenih pokrajin ("Poletje", "Jutro", "Nokturno" itn.). Pesniška moč ne usahne; če že kaj, se nove pesmi nagibajo k virtuoznosti. Navzoča je čudno abstraktna čutnost, odsotno razsežnost "stvari" pa nadomestijo bogatejša asonanca in zapletena ponavljanja, v katerih lahko slišimo, kako se že oblikuje zaklinjajoča glasba pesništva iz zbirke *Prišla bo smrt in imela bo tvoje oči*. Tako kot zgodnejše erotično pesništvo so tudi te nove pesmi pravi uroki, s katerimi bi rad ukrotil "navzočnosti"; vendar uroki niso več talismani. Divjo ničelno deželo kaosa, za katero je bil nekdanj, kot v "Kozjem bogu," prepričan, da človeka uničuje, zdaj vidi kot zaželenega, a nedosegljivega "drugega", ki si ga lahko prisvojiš le s *postajanjem*, dobesedno z umiranjem vanj (Pavesejeva različica Dantejevega *transumanar*). Namen pesnikovega umetniškega nadzora je, kot se zdi, osebna *izguba* nadzora – načrtna vdaja navzočnostim, ki zdaj skozi pesništvo vdirajo v pesnika in si ga lastijo. Te zadnje pesmi so brez dvoma

samomorilske.

Lavorare stanca so bile Paveseju dragocene. Ne le zato, ker je bila to njegova prva knjiga, v katero je vložil toliko truda in se ustvaril kot pisec, ampak ker je bila, po njegovi sodbi, najboljša. Zato ga je globoko prizadel leden odziv, s katerim je bila sprejeta. Z odkrito sovražnostjo bi se morda lahko spopadel; mrzla, vztrajna tišina pa je bila nekaj drugega in je še stopnjevala njegovo osebno in poklicno negotovost. Kot človek je bil preveč ranljiv, preveč osamljen, da bi brez konca črpal iz svojih notranjih zalog. Ker je pisanje sestavljalo njegov celotni dejanski odnos s svetom ljudi, je potreboval hvalo, moral je vedeti, da – kot pisec in kot človek – ni povsem sam, da je "tam zunaj" nekdo, ki ga posluša, če mu že ne ploska. Besedilo na ovitku, ki ga je Pavese sam narekoval za izdajo iz leta 1943 ("Eden najbolj osamljenih glasov v sodobnem pesništvu"), zgovorno priča, kakšen učinek je imel nanj polom izdaje iz leta 1936, ton pa je, značilno, bolj ironičen, uporniški ponos samotarja kot pa samopomilovanje. V svojem *Pripisu II* se zdi v odnosu do svojega pesništva zaničljivo mračen, vendar pa je bil ta napisan v času, ko se je odločil, da zamenja pesništvo za prozo, in ga je treba brati v luči te odločitve. Umetniki redko zamenjajo kariero, ne da bi morali zavreči preteklost ali uradno razglasiti, da je z njo "konec". Toda Pavesejevi poznejši komentarji kažejo, da je razen občasnih dvomov trmasto, nepopustljivo vztrajal v prepričanju, da *Lavorare stanca* ni bilo le njegovo najboljše delo, temveč tudi v samem vrhu italijanskega pesništva tistega časa. Leta 1946, le štiri leta pred smrtjo, je povzel svojo kariero in zapisal:

Prepričan sem o fundamentalni, trajni enotnosti tistega, kar sem že ali šele bom napisal. S tem ne mislim na avtobiografsko enotnost ali enotnost okusa, to je neumnost, ampak na enotnost tem, življenjskih interesov, monotone trdoglavosti človeka, ki je prepričan, da je že prvi dan stopil v stik z resničnim svetom, z večnim svetom, in se lahko le vrtil okoli tega velikega monolita, iz njega kleše koščke in jih obdeluje in preučuje na vse mogoče načine. S tem hočem reči, da je doslej moje "najuspešnejše" delo, delo, ki "samo po sebi priča o naravi moje umetnosti", *Lavorare stanca*. (*La letteratura americana*)

In končno je v letu, ko je umrl, zapisal svojo najdrznejšo izjavo: "*Lavorare stanca* je knjiga, ki je morda rešila neki rod. (Ne šalim se.)"

Pavese se je morda motil (čeprav dvomim), ni pa se šalil. *Lavorare stanca* je pionirsko delo osupljive drznosti in svežine. Kot pesniškemu prvencu, ki je izšel v pobiti Italiji 30. let, mu pomanjkanja ambicije in izvirnosti res ne moremo očitati. S hladno, jasno odločnostjo ostro pretrga skoraj stoletno književno izročilo: to je zbirka z nedvoumnim namenom, da ustoliči novo pesništvo in nov književni rod, Pavesejev rod. V Franciji, Angliji in drugod so utrujeno, uveljavljeno književnost grobo spodrinili uporniški, inovativni "modernisti"; zakaj ne tedaj tudi v mandarinski in fašistični Italiji? *Lavorare stanca* je njegovo reformistično pesništvo – uporniško, pionirsko pesništvo s funkcionalno jasnostjo poslanstva, ki ga mora opraviti.

Jasnost književnega poslanstva se povezuje s Pavesejevo močno osebno predanostjo jasnosti. Rezultat je brezobzirnost do samega sebe in svojega dela, ki mu ne pusti dovolj dolgo predahni, da bi raziskal njegove posledice. V nekaj kratkih letih je osvojil najmanj tri različne vrste pesništva (strogi pripovedni slog "Južnih morij"; nato izredno tehniko svoje "podobe pesmi" in končni slog erotičnega zaklinjanja) in vsako izmed njih bi nadarjenemu pesniku vzelo vsaj desetletje, preden bi ga raziskal. Delno ga je k temu gnal značajska nemir, delno pa izhaja tudi iz Pavesejeve zagrete, podobno kot pri Rimbaudu, obsedene potrebe, da bi prignal svoj dar in čas do skrajnih meja, da bi se opredelil z nenehnim gibanjem naprej. Cilj je bil jasnost, vedno jasnost. Dobesedno – ni se mogel ustaviti. Brž ko je začel okušati užitke virtuoznosti, je njegova spretnost postala problematična. Virtuoznost je pomenila ugodje in ponavljanje, privajeno, rutinsko jasnost, *troppo studiato*. Vedno znova je vse, kar je osvojil, zavrzel, v pisanju radikalno predelal svojo poetiko in se nato premaknil na novo raven zaznavanja. (Oba pripisa k njegovi knjigi – "Pesnikova spretnost" in "Opombe k nekaterim nenapisanim pesmim" – nam izredno veliko razkrivata o njegovem "pesniškem napredovanju", od navdušenega odkritja, do dvoma in razočaranja, pa spet k odkritju in strasti po jasnosti za vsako ceno.) Pesniški talent je verjetno ob vsakem času redek, toda prava redkost sta nestrpni, *obvladani* talent in moralna jasnost. Prav zaradi tega hrepenenja po nadzorovani jasnosti in sposobnosti za to, ne pa zaradi kakšne "eksperimentalne" vročice, je Pavesejevo pesništvo pomembno in izvir-

no.

Za Paveseja je bilo veliko osrednje poslanstvo pesništva razodetje. Pesništvo ni bilo toliko spominjanje kot jasnovidno *imenovanje*: ključno adamovsko dejanje, s katerim si pesnik (in prek njega drugi ljudje) morda lahko prisvoji in počloveči svet "danosti" (ali božje danosti). Pesnikova jasnost, njegova sposobnost, da dobro imenuje stvari z imeni, ki ne ubijajo in ne omejujejo, je bila torej "natančnost z upoštevanjem resničnosti"; in natančnost njegovih imen je bila odločilna za pesnika in človeško kulturo, ki jo je njegov jezik utelešal. Slabo imenovani svet je bil polomija za svet in vse v njem, kulturna katastrofa za ljudi. Kdo, ki se ozre na fašistično Italijo ali ne nazadnje na sodobno Evropo, bi lahko podvomil o tem, da je svet imenovalo pleme šušmarjev in pisunov? Zdravilo sta bila junaško pesništvo in združevalna jasnost videnja, ki bi lahko na novo imenovala svet, kakršen bi še lahko bil, ali pa sta ga imenovala takšnega, kot je bil v resnici, preden so ga zašuštrali in zlomili. Nekoč, kot v pesništvu Homerja ali Sapfo, je bil to en sam, čuteč, poživljen svet, kraj, primeren, da ga naseli človeštvo. Zdaj se je razdrobil v nešteto paradoksov duha in snovi (ki ustrezajo, to je komajda treba omeniti, Pavesejevemu polariziranemu svetu podeželja in mesta, svetega in posvetnega, "navzočnosti" in "stvari".) Kamor koli je pogledal človek, je svetu vladal "zgolj antagonizem" brezdušnih stvari ali brezstvarnih duš. Stare "navzočnosti" so zvečine izginile ali se preoblečene v instinkt, spolnost, nezavedno, nasilje in druge sekularizirane "moči" umaknile v podzemlje. "Stvari" niso bile le razločene od duha, ampak celo od samih sebe, in nato razdeljene na "površje" in "globino", "notranje" in "zunanje". Še huje, te zlomljene stvari so "obstajale" v svetu čistega, mehničnega, tiktakajočega časa in brezpomenskega zaporedja. "Zdaj", kot sveto prizorišče sedanjosti, je bil banaliziran; svetost v stvareh se je premaknila na obronke, kjer se je spremenila v "avro" in naposled iluzijo, zadnjo animistično svetinjo desakraliziranega sveta. Dogajalo se je tudi nasprotno popačenje, manj pogosto, a prav tako izmaličevalsko, s katerim je iz "navadne resničnosti" sistematično odtekal pomen ali pa je bila ponižana na pojave in sence in je pripovedni čas izničil zakramentalni Zdaj in njegove človeške poezije.

S pesnikovim natančnim imenovanjem so se lahko ti razločeni

svetovi znova združili, svet si je lahko povrnil izgubljeno resničnost. Natančno imenovane stvari so lahko spet postale stvari in ne več le "znaki" drugih, "višjih" stvari. Odrešene s pesnikovim "dvojnimi videnjem enega samega predmeta čutov", so se odtujene "navzočnosti" lahko usule nazaj; stvari so spet lahko imele svojo staro božanskost. Človeški čas, merilo smrtnosti, se je tudi vrnil. Pesnik se ne "spominja" časa v navadnem pomenu "spominjanja"; stvari vidi s strahospoštovanjem – kot bi se prvič razkrile – in tako sam *postane* spomin, ki ima moč razkriti brezčasni "zdaj", ki večno "čaka", imanenten v času "stvari". Ko pesnik pripoveduje "prej" in "pozneje", pripoveduje izkušnjo minljivosti, pa tudi njen pomen, ta imanentni "zdaj". Človeški čas je minljivost, prebodena z "večnimi trenutki" – trenutki, ko ljudje sami postanejo spomin, ko zapustijo čas in živijo v razsežnosti nesmrtnosti jasnosti in pomena. In metrum je mera smrtnega časa in minljivosti. Ko jo pesnik pripoveduje tako, kot jo živi – v času "stvari", osvetljenem z brezčasnim, mitskim pomenom – imenuje resničnost, ki fizično in časovno ustreza tragični napetosti (brutalni in božanski) človeškega življenja. In končno ta pravilno imenovana resničnost z vzajemnim delovanjem osveži jezik, s katerim je bila imenovana v življenju.

Ta povzetek Pavesejeve kompleksne in kolebave poetike je res ekstrapolacija, skicirana in impresionistična; vendar po mojem podaja najpomembnejše. Pavese ni žal nikdar izdelal koherentnega poročila o svoji estetiki in – če odštejemo skupino poznih esejev o mitu in pesništvu – moramo njegova stališča izluščiti iz njegove kritike in prakse. Toda v takšni ali drugačni obliki je bil razodevajoči realizem temeljna drža vsega njegovega dela, pesništva in proze (ki se iz tega razloga *toto caelo* razlikuje od italijanskega neorealizma). Kar pa zadeva bralca *Lavorare stanca*, je pomembno spoznanje, da mu delo postavlja zelo nenavadne zahteve. Razodetje je seveda nekaj, česar od pesnikov nič več ne pričakujemo, ali morda niti nočemo, kot od lika v pesmi ne pričakujemo, da bi nam razkril univerzalne lastnosti človeške vrste. Vendar je prav to tisto, kar nam da Pavese. Njegovi liki, kot ženska v "Letnem času" ali fant v "Atavizmu", so obenem portreti splošnega in posameznega – utelešene "usode", univerzalno, ki ždi v posameznem. Sodobnemu človeku je to pojmovanje lika kot izrazne usode resnično

zelo čudno, zelo grško. Še bolj čudna je ideja, za Pavesejevo delo osrednja, da sta ritem in metrum časovno gibanje, s katerim se *pripovedno* razkrije usoda. Radi si mislimo, da to ni način, na katerega naj pesniki (ali kdor koli drug) govorijo, kaj šele pišejo. Toda Pavesejeve tehnike in struktura ustrezajo temu namenu razodetja. Tako Pavesejeva pesem (ali roman) ni poznani empsonovski predmet z razslojeno, dvoumno in polisemantično strukturo, ampak dinamično razkrivanje vzdolž ene same pripovedne ravni. Razodetje poteka na dva dopolnjujoča se načina: pozitivno, z oklevajočim sproščanjem pomena, tako da pesem pripoveduje njegove "imaginativne člene"; in negativno, s postopnim, izdelanim sproščanjem pomena, nabitega, a pridušenega v elipsah in tišinah pesmi. Pavesejev molk je v tem pogledu strukturalna tehnika in moč razodevanja v njegovih pesmih je po navadi v neposrednem razmerju s tistim, kar je bilo načrtno udušeno v njihovih elipsah.¹ Pesem torej z besednim *chiaroscurom* poustvarja proces, s katerim se je pesnikova temina prvič preoblikovala v jasnost in razumevanje, tj. razodetje. A to razodetje je uspešno le toliko, kolikor razkriva predmet ali situacijo kot eno samo celost; prav zavestno, po mojem, se nameni prekrizati račune bralčevemu pričakovanju, da se bo predmet razkril kot znak ali simbol česa drugega, da bo pokazal "globljo raven" pomena. Zato se bo bralcu, vajenemu užitek "razslojenega" pesništva, verjetno zdela Pavesejeva pesem plehka, brez polivalentnega bogastva, ki se ga je naučil zahtevati. Problem pa ni pesem, ampak bralčeva poetika, rutinsko kritično vztrajanje pri polisemantični strukturi in pomenu. Pavesejeva pesem pa zahteva prav nasprotno; gre za popolno nasprotje alegorije (od tod Pavesejev prepir z Dantejem). Njen poglavitni namen je pripraviti predmet, da razkrije svet, ki ga obsega, da povrne svetu sijaj svojega lastnega bitja, razkošje, da je stvar tisto, kar je, in ne nekaj

¹ Ključna sestavina Pavesejeve poetike. Glej, na primer, prenikave pripombe Itala Calvina na njegove romane: "Vsak Pavesejev roman se vrti okoli skrite teme, okoli nečesa neizrečenega, kar bi rad izrekel, pa lahko pove le tako, da molči. Okoli tega spleta tkivo vidnih znakov in izrečenih besed; vsak teh znakov pa ima svoj skrivni aspekt ... ki je pomembnejši kot tisti vidni, njegov pravi pomen pa tiči v razmerju, ki ga povezuje s tistim, kar ni izrečeno." *Revue des études italiennes* 12 (1966): 107 isl.

drugega.

To je po mojem ključni razlog, da je Pavese zavračal italijansko in (razen elizabetinskih dramatikov) sodobno evropsko poetično tradicijo. Vse od Danteja naprej je to izročilo sprejelo – in načelno poglobilo – prepad med besedami in stvarmi, duhom in snovjo, čisto obliko in skupno izkušnjo. Zato se je Pavesejevim lačnim očem prav zaradi živega nasprotja z izročilom zdelo tisto, kar so dosegli Američani, tako osvobajajoče in poučno. Prosti utesnjujočih evropskih spon so ti njegovi mitski Američani živeli v živi, živahni, porajajoči se kulturi; ti novi ljudje so bili, če že ne avtohtoni, vsaj blizu zemlji. Kot močni pesniki Vicove junaške dobe so imenovali svoj svet in ga naredili primerneza za življenje ljudi. Pisci, kot sta bila Melville in Whitman, so morali živeti blizu "stvari" – "stvari", kakršne so bile v homerski Grčiji, še vedno polnih svojih pradavnih "navzočnosti"; druge razlage njihovega dela in namena ni bilo. V tej Ameriki, je predvideval Pavese, se besede in stvari, "stvari" in "navzočnosti" še niso usodno razšle. Poln svojih pesnikov in njihove duhovne energije je ameriški jezik valoval z obiljem "stvari" samih; menil je, da so znali ameriški pisci s skrivnostnim mojstrstvom uporabljati besede, da so sprostile duhovni naboj "stvari", ki so jih opisovale. Če si ga ignoriral ali zatiral (kot v fašistični Italiji), se je moral ta eksplozivni naboj sprostiti v nasilju, izgredih, surovosti. Ameriška kultura je bila zdrava, ker so njeni pisci še znali doseči in razodeti to nezavedno življenje, ker so podrl pregrade med "stvarmi" in besedami. Naloga italijanskega pisca ni bila posnemanje teh Američanov, ampak vzpostavitev analogne italijanske književnosti, novega pesništva na italijanskih tleh.

Vedno znova se Pavese vrača h ključnemu ameriškemu dosežku – občutenju sveta, *tega* sveta, *tukaj*, *zdaj*, kjer so predmeti spet združeni s svojim "poljem" in polarnosti pomirjene znotraj človeškega (torej inherentno tragičnega in plemenitega) trenja, ki jim to omogoča. "Sporočilo Američanov," je zapisal, "je občutek skrivnostne resničnosti pod besedami." Verjel je, da so Američani "nagnjeni k odkrivanju duhovnega pomena v vsakem dejstvu", obsedeni z željo "da bi prišli do jezika, ki bi se tako poistovetil s stvarmi, da bi podrl vse pregrade med povprečnim bralcem in najbolj vrtoglavo simbolično in mitsko res-

ničnostjo." Vedno znova ga prevzame "docela ameriška ideja mistične resničnosti, utelešene in ujete v svetu, tega begajočega kraljestva podzavestnega življenja, ki je vse do tega hipa najvitalnejši prispevek Amerike h kulturi". Kar zadeva Whitmana, je ta ustvaril povsem novo obliko simbolizma (tj. razodevajoči realizem): "Novi Whitmanov simbolizem ni pomenil alegoričnih Dantejevih struktur, ampak drugačno besedno resničnost, nekakšno dvojno videnje, prek katerega iz enega samega predmeta, ki ga pohlepno zaznavajo predani in obsedeni čuti, odseva nekakšen sij osupljive duhovnosti."

Ta "novi simbolizem" je bil natanko tista lastnost, ki je ameriški realizem ločila od evropskega – ta ameriška sposobnost, da se nepopustljivo drži navadne resničnosti, medtem ko nenehno intuitivno zaznava metafizične "navzočnosti" izza nje:

Evropski umetnik (klasik) bo vedno vztrajal pri tem, da je skrivnost umetnosti zgraditi bolj ali manj fiktiven svet, zanikati resničnost, da bi na njeno mesto postavil drugačen, po možnosti pomembnejši svet, sodobni Američan pa nam bo vedno povedal, da si prizadeva le za to, da bi dosegel pravo naravo stvari, da bi videl stvari z deviškimi očmi, da bi dosegel "najvišje razumevanje resničnosti", ki je edino vredno spoznanja. To je neke vrste načrtna aklimatizacija človeka v svetu in Ameriki ... /.../

Tu je vsa razlika med evropskim in ameriškim "realizmom". V dvajsetem stoletju, ko se bodo /Američani/ vrnili h govoru o "realizmu" v zavestni izpeljavi iz naturalističnega francoskega modela, bo zadeva bolj jasna: realizem Leeja Mastersa, Andersona, Hemingwaya bo po svoje iskal celega človeka, tisto drugo resničnost, ki leži pod videzom; skušal bo "imenovati" stvari, da bi v njih sprostil eksploziven duhovni naboj, in iz tega razloga ne bo primerno govoriti o provinci ali *tranche de vie*. (*La letteratura americana*)

Tu, v teh esejih o ameriških piscih (večinoma napisanih v času, ko je ustvarjal *Lavorare stanca*), je jasno, vedno znova in obsedeno izražena osrednja, vodilna ideja Pavesejevih esejev. O tem, ali so bile lastnosti, ki jih je opazil v ameriški kulturi, resnično tam ali pa je šlo le za strastno projiciranje njegove poetike in poslanstva, bi se dalo razpravljati. Toda naj se odločimo tako ali drugače, mislim, da ne gre dvomiti, da je bilo tisto, kar je Pavese tako zavzeto videl v Američanih, zares bistvo njegove lastne poetike in pesniškega videnja in da je *Lavorare stanca* njegov poskus, da bi ustvaril analogno italijansko

pesništvo. In to je za moje zdajšnje namene vse, kar je pomembno.

Amerika je bila za Paveseja pomembna predvsem zato, ker je bila tu, v *sedanjosti* – po njegovem živi dokaz, da lahko plemenitejša človeška kultura obstaja tako v sedanjosti in prihodnosti kot v davni preteklosti. Pozneje, po vojni, je Paveseja ameriška kultura razočarala. Delno je bilo to odčaranje politično, spontano dejanje italijanskega marksista med hladno vojno. Nič manj pomembno pa ni bilo Pavesejevo naraščajoče prepričanje, da so sami ameriški pisci izdali ali izgubili "brezmejne sanje" Whitmana in Melvilla. "Mladi Američani," je žalostno zapisal leta 1947, "so šli skozi notranji proces evropeizacije; izgubili so velik del tiste tragične iskrenosti, ki je bila njihova usoda." Toda če Američani niso bili več zvesti zgodnejšim obljubam, so bili veliki Grki in Rimljani še vedno tu, še vedno so "imenovali" svojo svetlo, spodbudno resničnost in kot vedno dajali zgled.¹ Razočaran nad Ameriko se je Pavese po vojni vrnil h klasiki, s katero je sprva začel in s katero je še lahko živel. Njegove poetike to srečanje ni načelo, le okrepilo jo je.² Ta "klasična" leta so tista, v katerih je napisal svojo "mitološko" mojstrovino, *I dialoghi con Leucò*³, eseje o mitu in pesništvu, in svoj

¹ Tu, na primer, je Pavesejev značilni komentar Vergilijeve *Georgike*: "Ni lepa zato, ker občuteno opisuje življenje na poljih ... ampak ker celotno podeželje prežema s skrivnostno mitsko resničnostjo. Presega videz; celo tedaj, kadar preučuje vreme ali brušenje kose, razodeva izginulo navzočnost boga, ki je to storil ali poučil ljudi, kako naj to storiijo." Pismo Fernandi Pivano, 27. junij 1942.

² Leta 1949 P. mlademu piscu priporoča svojo duhovno odisejado: "Najboljše sredstvo, da odkriješ samega sebe, so daljni ljudje in kraji. V *Paesi tuoi* in *Lavorare stanca* sem stopil na trdna tla, šele ko sem preživel najbolj divjo strast do južnih morij (Oceanija 19. stoletja in Amerika 20. stoletja). V teh oddaljenih krajih in stvareh sem dobesedno odkril samega sebe ... Niti sanja se vam ne, kako neizmerno bogastvo lahko odkriješ v naših grških in latinskih klasikih, ko jih srečaš na poti domov iz ameriškega, ali nemškega, ali ruskega dvajsetega stoletja ..." Pismo Nicoli Enrichensu, 23. junij 1949.

³ Glej Pavesejevo pismo Paolu Milanu z dne 24. januarja 1948: "Ne bom vam prikrival dejstva, da sem pri pisanju te knjižice stremel k temu, da bi postal del odličnega italijanskega izročila lagodne humanistike, od Boccaccia do D'Annunzia. Kot največji pobarbarjevalec naše književnosti ... sem dolgo pomišljal, ali naj si privoščim to razkošje." "Pobarbarjevalec" je seveda grenka

najpolnejši roman, *Luna in kresovi*, kjer odločno razodeva nasprotje (ali soočenje) med arhaično-sodobnim Piemontom in morasto pustoto Amerike. Toda naj bo prizorišče Amerika, ali Piemont, ali Grčija, iskanje je vedno isto: svet, kjer navadni predmeti sami po sebi nosijo ali razodevajo svetlo božanskost in se starodavne poživljajoče "navzočnosti", ki jih pravilno, natančno imenujejo pesniki z jasnim, razumevajočim človeškim pogledom, usujejo nazaj v vsej svoji lepoti in moči, ne da bi preklinjale, temveč da bi blagoslavljele. In končno se je zdaj morda vredno spomniti, da je Pavese nekdam menil, da so ta svet, ti pesniki in njihova poetika ameriški.

Prevedla in priredila **Katarina Jerin**

ironija; prav tako omemba tradicionalnega humanizma – temu se Pavese ni nameraval pridružiti, ampak ga je hotel preseči – še posebno v njegovi povezavi z grško antiko.