

SREČANJA

PRIPOVEDNI MODERNIZEM ANDRÉJA GIDA

Štefan Barbarič

»Gospod X zatrjuje, da mora dober romanopisec, preden začne svojo knjigo, tudi vedeti, kako se bo končala. Kar pa se mene tiče — ki puščam svojo knjigo, da jo oblikuje slučaj — dobro vem, da nam življenje nikoli ne nudi ničesar takega, kar bi predstavljalo zaključek, a bi ne bilo obenem nov začetek in izhodiščna točka. Lahko bi nadaljevali... Najraje bi s temi besedami končal svoje *Ponarejevalce denarja*.«

V navedenih stavkih, ki so mimogrede vpleteni v dnevniške zapise Gidovega pisateljskega dvojnika Édouarda, hkrati soakterja *Ponarejevalcev denarja** (nikar, da bi prezrli: tudi književnega ustvarjalca romana z istim naslovom), je dana izhodiščna misel mnogih danes veljavnih »modernističnih« literarnih naziranj, v njej je do neke mere zajeta oblikovalna ideja različnih modernih literarnih kompozicij. Spričo aktualnega pomena nakazane teme začenjamo in uravnavamo naslednjo obravnavo Gidovega velikega, literarnonazorsko intoniranega teksta ob ključnih vprašanjih novatorstva Gidove poetike.

»Vznemirjati, to je moj delež,« je zabeležil Gide v dnevniškem zapisu ob koncu šestletnega mučnega ubadanja s svojim najobsežnejšim in najbolj tveganim pripovednim tekstom. V tem delu se je v polni meri izživela avtorjeva svojevrstna sposobnost: razbijati oblikovalne kalupe in teoretične tradicionalne obraze, ki bi utegnili kakor koli omejevati njegove ustvarjalne zamisli. Izhajajoč iz prepričanja, da vsakršna standardizacija oblik in kompozicij pelje do osiromašenja, v togost in shematizacijo, se je ob svoji snovi hudo in močno trudil, da si ustvari lastno poetiko, imperativu konsekventne osebno izpovedne oziroma družbenokritične snovi ustrezen razpored pesniških sredstev.

Ponarejevalci denarja (Les Faux-Monnayeurs, 1925) so priznana mojstrovina, edini pripovedni tekst, katerega je avtor v vrsti svoje živo pisane novelističke verificiral z zunanjo oznako romana. Ideji, ki mu je na zenitu njegove ustvarjalnosti zamigotala pred očmi kot jasen namen z nedoločno slutnjo o poti, ki naj tja pelje, je posvetil časa in truda, kot sicer nobeni v šestih desetletjih bogate književne tvornosti. Tistega 17. junija 1919, ko je v *Dnevniku Ponarejevalcev denarja* prvič dokumentiral ustvarjalno namero, je bilo v njegovi zavesti trdno samo eno: metaforični naslov, za katerim se je krila težnja, čimbolj plastično in avtentično predočiti ponarejene vrednote in potvare moderne meščanske civilizacije. Kot središčna oseba je bil v pričetku zamišljen amoralni in elegantni, apolonsko lepi in mefistovski sistematični junak *Vatikanskih ječ*. Lafaedio. »Bila naj bi pripoved o dogodkih (récit d'événements), ki bi jih (ta. op. pis.) postopoma razkrival in se jih hkrati udeleževal kot radovednež, kot brezdelnež in kot zapeljivec.« Spremni zapisi v *Dnevniku Ponarejevalcev* (in v skromnejši obliki na straneh Gidovega osebnega dnevnika) dajejo precizno in zanesljivo sliko nastajanja dela, ki se je dejansko razvijalo

* André Gide, *Ponarejevalci denarja*, Državna založba Slovenije, Moderni roman, 1964.

mimo prvotnih avtorjevih zasnov. Posebej je takale dokumentacija ustvarjalnega procesa zanimiva pri avtorju, ki je s fanatično voljo ubiral stopinje predvsem po neizhojenih poteh, sledeč pri tem načelu, izpovedanem v romanu: »V umetnosti, posebej še v književnosti, največ veljajo tisti, ki se poženejo v neznano.«

Kakor koli je pisec, opirajoč se na svojo oblikovalno zamisel, hotel prepuštili kompozicijo slučaju, je iz romana in spremnih spisov dovolj razviden boj med tako imenovanim slučajem in avtorjem samim. Dva dogodka, ki ju avtor v fabuli naslanja na objektivna dejstva: ponarejanje denarja v študentskem krožku in Borisov samomor, nista zdaleč tolikanj impresivna kakor razvojni momenti, ki vplivajo na psihologijo mladih ljudi. Z drugimi besedami: navzlic realni vrednosti konkretnih dejstev so njihovi idejni prenosi za pisatelja pomembnejši. Npr. ponarejeni novci. Upornik Bernard je njihovemu zvenu poiskal notranji smisel: »... Veste, danes so me vprašali, katera vrлина se mi zdi najlepša, in odgovoril sem brez obotavljanja: poštenost... Kako rad bi, da bi vse moje življenje, ob vsakem najmanjšem udarcu zazvenelo čisto, pošteno, avtentično. Skoraj vsi ljudje, kar sem jih poznal, zvenijo krivo. Biti prav tisto, kar se kažeš, veljati več kot resnično veljaš... Tako pa človek poskuša z menjavami valut, toliko se trudi za svoj dozdevni videz, da slednjic več ne ve, kaj resnično je...« Ne da bi pričakovali, se je ob Bernardovem razvoju dogodil prenos malopomembnega vsakdanjega dejstva v simbolično območje, na ravni splošno človeške moralne problematike. Nihanje med realističnim stvarnim in simboličnim idejnim karakterizira na svoj način osnovno dinamiko romana.

Drugo, kar označuje roman nasproti nekaterim Gidovim izrazito individualistično zasnovanim spisom, je njegov družbenomoralni volumen. Spričo širjenja družbenega in moralnoproblemskega radija se je hladno vzvišeni in vase zagledani Lafcadio moral umakniti: vdrla je nekaj štirideset oseb in tolikera množica ljudi je prinesla s sabo kopo življenjsko resnih problemov, vsekakor resnejših in odločilnejših, kot je brezčutni cinizem z družbo neusklajenega posameznika. Če se je npr. Bernard, ki je pododval Lafcadijev revolt in ga je v uverturi fabule usmeril proti družinskim konvencionalnostim, v stiku s svetom otrešel neprincipialnega uporništva, govori to dejstvo kot dokaz, da se je avtor usmeril proti družbeno prereznim, časovno in prostorsko določenim likom. Kajti, konec koncev daje Gidov prvi in zadnji roman družbeno podobo modernega intelektualnega Babilona: velikomestno malomeščanščino (Oskar Molinier), literarni snobizem aristokracije, ki želi ohranjati družabno veljavo (Passavant), književniške ambicije nastopajočih, novih Lucienov de Rubempré (Olivier), družinski konvencionalizem (Profitendieujevi), seksualni hedonizem (ladý Griffith, prim. Lucy Tantamount v Huxleyevem *Kontrapunktu*), spolna neuravnovešenost (Vincent, prim. Walter Bidlake), ljubezensko odpovedovanje samemu sebi (Laura, prim. Marjorie v istem delu, analogije nočejo izkazovati neke vplivnosti, marveč govore o istovetnosti velemestnega ozračja, ki pogaja isto ali podobno psihološko strukturiranost), uradniška konfesionalnost (družina pastorja Vedel-Azaïsa), pauperizacija starcev (La Pérouse), šolniška profesionalistična anemičnost (Felix Douviers) itd. Zanimivo, da Gide, ki ni nikoli nastopal kot deklarativni družbenomoralni kritik, v *Ponarejevalcih denarja* ostro motri in neprizanesljivo razkrinkava bolne pojave v različnih plasteh velikomestnih izobražencev. Prikazuje človeka sodobne urbanizacije in prodirajoče tehnizacije, ki se ne utaplja tolikanj v ekonomskih eksistenčnih

vprašanjih, marveč mnogo bolj doživlja moralne krize, se izgublja in pogosto uničuje v ozračju, naelektrenem osebnih nesoglasij, čustvenih nesporazumov in miselnih trzavic; izpostavlja kritičnemu biču čas, ki preplavlja s površinskimi vtisi sodobnega civiliziranca in mu pogosto ne dovoljuje najosnovnejše miselne zbranosti, ga — drugače povedano — zadržuje v stanju dezintegracije.

Osrednja ideja, ki je Gidu v ustvarjalnem procesu prizadevala največ skrbi in muk, je zamisel »čistega romana«. O tem priča tekst, ki je ves prepleten s teoretskimi diskurzi. Čeravno je protagonist avantgardističnih literarnoprogramskih koncepcij v romanu pisateljev dvojnik Édouard, od katerega pojmovanj se Gide od časa do časa distancira, ni nejasno, da Édouard živi s tokom vodilnih Gidovih literarnoidejnih pojmovanj, skratka, dobiva impulze od tistih idej, ki Gida kot literarnega oblikovalca najbolj razgibavajo. Da je to res, dokazuje *Dnevnik*, kjer je na ravni improviziranih zapisov o konkretnih vprašanjih oblikovanja snovi dan pisateljev teoretski pendant Édouardovim povedanim ali v dnevniku zabeleženim mislim. Mimogrede bodi omenjeno, da se dnevnik pisatelja Édouarda v *Ponarejevalcih* po svoji funkciji občutno razlikuje od beležnice pisatelja Philipa Quarlesa, vstavljene v pripovedni tekst Huxleyevega *Kontrapunkta*. Huxley dnevniške zapise omejuje na registracijo impresij in osebnih razmišljanj sebi sorodnega Quarlesa, medtem ko se Gidovi deli Édouardovega dnevnika z opisi srečanj in razglabljanj integralno včlenjujejo v fabulo (kot retrospektiva ali kot uvajanje zornega kota intelektualno najbolj razvite osebnosti).

Gradeč svojo literarno ideologijo nastopa Gide z vso silo temperamenta proti tako imenovanemu dokumentarnemu romanu, za katerega je znano, da se je bohotno razcvetel zlasti v obdobju naturalizma (pozitivizma) in je podajal skrajno natančne opise in popise vsakdanjih človeških drobnarij, od zunanosti oseb do psiholoških testov in psihogramov. Prim. »... Ker je bil Balzac genij in ker se zdi, da vsak genij da svoji umetnosti definitivno in edinstveno rešitev, so proglasili, da je bistvo romana v tem, da konkurira z državljansko kroniko. Balzac je pač izgradil svoje delo; toda nikoli ni terjal, da bi s tem dal romanu neizpremenljive zakone; njegov članek o Stendhalu prav dobro dokazuje njegovo stališče. Konkurirati državljanski kroniki! ... Kaj mene briga državljanska kronika!« (pogovor z gospo Sofronisko, II/5). Kakšen bodi torej sodobni romanopisec? In kaj neki je »čisti roman« sploh? »Slab romanopisec konstruira osebe, jih usmerja in jim da govoriti. Dober romanopisec pa jih poslušja in jih opazuje, kako delujejo; sliši jih govoriti, preden jih je utegnil spoznati, in šele potem, ko jih je slišal, polagoma dojema, kdo da so.« (*Dnevnik Ponarejevalcev*, 27. 5. 1924). Toda: »Realnost me zanima kot plastična surovina: in neprimerno več smisla imam za tisto, kar bi moglo biti, kot za to, kar je v resnici bilo.« (Édouardov dnevnik.) »Moj roman nima vsebine. Da, dobro se zavedam: kar pravim, je slišati bedasto. No, pa recimo, če že hočete, da nima ene! (avtorjev poudarek) vsebine... »Izrez iz življenja.« je govorila naturalistična šola. Velika napaka te šole je, da izrezuje svoj izrez vedno v enakem smislu: v časovnem smislu, po dolžini. Zakaj pa ne po širini? ali po globini? ... Kar hočem, je po eni strani prikazati resničnost, po drugi pa predstaviti napor za stilizacijo te resničnosti...« (pogovor z gospo Sofronisko). In še o »čistem romanu«: »Osvoboditi roman vseh elementov, ki ne spadajo specialno k tej vrsti. Kakor je nekdanj fotografija slikarstvu odvzela skrb za nekatere natančne podrobnosti, tako bo nedvomno fonograf očistil roman vseh tistih poročevalskih

dialogov, na katere je bil tako ponosen realizem. Zunanja dogajanja, fizični pripetljaji in katastrofe pripadajo filmu: spodobi se, da mu jih roman prepusti. Zdi se, da niti opis oseb ne spada nujno k romanu... Prav tako ne, kot se z opisi ne ukvarja drama... Na splošno romanopisec ne daje dovolj prostosti bralčevi domišljiji.« (Tako v *Edouardovem dnevniku*, podobno v *Dnevniku Ponarejevalcev*.)

To so nekatere iz mnogoterih idej, ki dajejo ton počasnemu oblikovanju *Ponarejevalcev denarja*. Gide se s krčevito prizadetostjo loteva bistvenih vprašanj poetike, tistih vprašanj literarnega ustvarjanja, ki od Aristotelove »mimesis« nadalje vzbirkavajo vse, ki razmišljajo o biti, smislu in oblikah književnosti. Kakor opaža Claude Edmonde Magny, avtorica prodorno napisane zgodovine francoskega romana po letu 1918 (doslej I. del, 1950), v tej razpravi o razmerju med objektivno stvarnostjo in pesniško resničnostjo ne gre za nekakšno Gidovo kuriozitetu, kajti o tem problemskem kompleksu je nenavadno pozorno razpravljala vsa generacija Gidovih vrstnikov. Da po zadnji vojni na področju razprav o odnosu *Dichtung und Wahrheit* ni nastopilo zatišje, govore poleg filozofskih in literarnoteoretskih predmetnih obravnav izjave leposlovnih ustvarjalcev. Prim.: Camus v Javorškovih *Srečanjih*: »Prelom z romanopisjem 19. stoletja je dokončen. Naloga modernega romana ni več v tkanju zgodbe, v oblikovanju značajev, v izmišljanju oseb in v opisovanju družbenih okoliščin... Dandanes živimo v obdobju književne jasnovidnosti, ne pa v obdobju domišljije.«

Nastaja vprašanje, ali se je Gidu posrečilo uresničiti nakazano zamisel »čistega romana?« Kakšno je razmerje med zastavljenimi oblikovalnimi težnjami in njihovo uresničitvijo?

Kritika v glavnem soglaša, da so glede na začrtane postavke teorije »čistega romana« *Ponarejevalci denarja* »zgrešeno delo«. Kako to, ko vendar ne more biti dvoma, da Gidov roman štejeemo med deset najboljših francoskih romanov prvega polstoletja, saj je ta umotvor eden tistih, ki nikoli ne nehajo presenečati in ki nas vsakič ponovno prestavijo v stanja mladostnega strmenja.

Striktna logika bi nas po vsem tem peljala do sklepanja: zgrešena je teorija, če je res delo — o čemer, kot trdimo, ne more biti dvoma — kot literarna tvorba nadpovprečno. Tako je na prvi videz. Toda, ali bi brez literarnonazorskih publiskov delo bilo to, kar je? Ni težko opaziti, da so Gidove literarnoidejne postavke o čistem romanu (in druge) vse prej ko enovite in same s seboj usklajene, se pravi, da so bolj sad avtorjevih iskanj in želja po odpiranju novih poti ko izdelana doktrina ali kodificiran nazor. Taka, nesistematična kot so, so literarnoteoretska razglabljanja podžigala pisatelja k boljšemu upoštevanju kompleksnosti življenja, ki je terjalo v upodobitvi svoj avtentični odtis.

»Knjige, ki sem jih napisal doslej, se mi zde podobne bazenom v javnih parkih, z določenim, nemara celo popolnim obrisom, toda vanj vklenjena voda je brez življenja. Poslej naj teče, tako kakor ji narekuje naravni padec, včasih naglo in včasih počasi, v zavojih in pregibih, ki jih ne morem predvideti in ne prerokovati.« Naj teče, kakor ji narekuje naravni padec! Prišli smo do bistva stvari: *realizem v snovi* in *modernizem v kompoziciji*. Medtem ko Gide zelo verno upodablja (psihološko profilira) pariški izobraženski sloj v začetku stoletja (to kljub ugovorom lokalizaciji kot realističnemu kompozicijskemu prijemu, prim. *Edouardov dnevnik*, 174), je njegova graditev zgodba s karakterizacijo oseb — modernistična.

Kratka tipološka analiza naj to trditev dokaže.

Prvič: prepletanje strogo stvarne pripovedi z ironijo in grotesko. Ločeno se pojavljata angel in hudič, ko da sta stopila iz verske metafizične predstave na prašna človeška tla. »Vincent je stopil nekaj korakov po nabrežju, prekoračil Seino, dosegel tisti del Tuilerij, ki je izven železne ograje... nato se je počasi vrnil proti Lilianinemu stanovanju. Pustimo ga, saj ga medtem veseli zlodej opazuje, kako vtika mali ključ v ključavnico.« In: »Premišljal je že nekaj trenutkov, ko je zagledal, da se mu približuje, rahlo drseč in s tako lahkim korakom, da bi ga lahko položil na valove — angel. Bernard ni še nikoli videl angelov, toda pomišljal se ni niti hipec, in ko mu je angel dejal: »Pridi!« je ubogljivo vstal in mu sledil... Bernard se je napolil proti sorbonski cerkvi... V ladji so hodili še drugi angeli, toda Bernard ni imel oči, da bi jih videl.« Ime družine Profitendieu ima očiten ironičen prizvok. Groteskna igra besed: »Ker je bilo tudi nadaljnje njihovo pomenkovanje enako duhovito (prizvok: prazno govoričenje op. pis.), je nepotrebno, da ga tukaj navajam.« **Itd.**

Drugič: menjava pripovednega aspekta, vmešavanje avtorja v pripovedovanje. Z menjavanjem zornega kota hoče avtor nakazati mnogoobraznost velikomestnega življenja, pričevati, da je človekova duševnost v pogojih razvite civilizacije neenovita, morda celo nagiba v razklanost in izgubljanje težišča. Avtor posega v pripoved in prevzema na mestih vlogo konferansjeja. Uporaba pripovedovalčeve prve osebe ednine (ki se menjava s prvo osebo množine): »...Oče in sin si nista imela ničesar več povedati. Pustimo ju. Skoraj bo ura enajst. Pustimo gospo Profitendieu v njeni sobi... To je zdaj ura, ko se je moral Bernard zglasiti pri Olivieru. Nimam pojma, kje neki bo večerjal tisti (ta, op. pis.) večer, niti če bo sploh večerjal...« Svobodni indirektni stil (erlebe Rede): »...Ko ga (konček zmečkanega papirja, ki se je izmuznil iz raztresene Édouardove roke, op. pis.) je pobral, ko je videl, da je to garderobni listek... za vruga, tu imam sedaj zadosten izgovor.« Apostrofiranje bralca: »Bernard se je premagal, da je šel počasi spet nazaj do Place de la Concorde... Kajne, to se često dogaja, da oddaste kovček v garderobo za čas, ko greste k obedu, potem pa ga spet dvignete? ...«

Tretjič: funkcionalna gibljivost kompozicije žanrov. V romanu *Ponarejevalci denarja* se mešajo in prepletajo najbolj različni žanri, kot npr.: objektivna pripoved z dialogom, esejistično razmišljanje z analizo, dnevniški zapiski, kratka sinhronizacija, notranji monolog, celo košček znanstvenega traktata iz biologije, pri nekaterih poglavjih imamo starinski moto, ipd. S tem pisatelj dosega zunanjo živahnost in notranjo razgibanost pripovedi, ustvarja občutek razvejanosti sodobnega življenjskega stila. Kompozicija žanrov odraža dve kvaliteti Gidovega pisateljjevanja: njegov odpor proti mehanizmom in proti psihološki linearnosti in kult oblike (valeur suprême de la forme), ki pa ni larpurlarističen.

V sicer tekočem prevodu zahtevnega teksta je ostalo nekaj smiselnih napak, sicer pa priznanje vsem, ki so omogočili, da smo ob prvega slovenskega Prousta, Musila in še nekaj »modernističnih« del uvrstili lahko tudi *Ponarejevalce*. Škoda, da so izšli brez vsakršnega stvarnega komentarja, od bralca, nevajenega tovrstne literature, terjajo nemalo napora.