

ČITATI KOVAČE LAŽNOG NOVCA

ILI KOMUNIKACIJA POSREDSTVOM OGLEDALA

Kada je završio *Kovače lažnog novca*, posle šestogodišnjeg rada, Žid je napisao: „Svakako me više ne muči neizdrživi poriv za pisanjem. Osećanje da 'najvažnije tek treba reći' više ne obitava u meni kao ranije, i čak ubeđujem samoga sebe da nemam puno da dodam onome što vispreni čitalac može nazreti u onome što sam napisao” (Martin 1995: 175). U svom jedinom proznom delu koje je nazvao romanom, Žid stvara svet koji je njemu svojstven, moguć i nemoguć u isto vreme (“Tout dans les *Faux-Monnayeurs* est réel, rien n'est réaliste” (Got 1991: 125)), u kome se prepliću razne ljudske sudbine, razne tačke gledišta u pogledu književnog stvaranja, i gde pisac postavlja svojevrsan zadatak čitaocu (u *Dnevniku Kovača lažnog novca*, posvećenom onima koji se zanimaju za pitanja spisateljskog zanata, kaže: „Neću toliko učiniti stvarnu uslugu čitaocu ako donesem rešenje izvesnih problema, koliko ako ga prisilim da sam razmisli o tim problemima za koje ne dopuštam da može biti drugog rešenja osim posebnog i ličnog” (Žid 1976: 335-336)). Atmosfera ovog romana donekle počiva na odnosu pisca prema onima koji će ga čitati, a kojima ukazuje poštovanje zamišljajući ih kao radoznale i zainteresovane za probleme književnog stvaranja.

1. EFEKAT DVOSTRUKOG OGLEDALA

Židova ”mise en abîme”, prosede (termin je pozajmljen iz heraldike) kojim umetničko delo postaje predmet samoga sebe, u najvećoj meri je primenjen u ovome romanu. No, biće izdvojena dva, od niza ogledala kroz koja se prelamaju događaji da bi došli do čitaoca. Dvostruko ogledalo počiva na paraleli Žida i Eduara, romansijera u delu.

Eduar piše roman *Kovači lažnog novca*; u tome romanu ništa se ne dešava, a u istoimenom, Židovom romanu, koji mi čitamo, nalazimo samo puno odlomaka iz Eduarovih beležaka o romanu, ili o pisanju uopšte (oko trećina Židovog romana je Eduarov dnevnik). Dakle, Eduar stvara umetničko delo, i piše o stvaranju; Žid takođe stvara roman, a čitalac takoreći ”prisustvuje” stvaranju i Židovog romana. Narator se na više mesta pojavljuje (poput Skarona u *Komičnom romanu* ili Didroa u *Žaku Fatalisti*; Žid je ipak najviše pominjao Fildinga), ponekad se koleba, katkad reaguje na poteze likova; sveznajući je i objektivan (do te mere objektivan da poput

kamere prati kretanje lika za koji se opredelio, i priču o Lori, jednoj od likova okosnica, saznajemo prelomljenu kroz tri lika koji su je čuli jedni od drugog, uz prenošenje zlobne reakcije poslednjeg u nizu – I, 5); isto tako, ponekad nešto ne zna („Evo časa kada Bernar treba da pođe Olivjeu. I ne znam zapravo gde je večeras večerao, ni da li je uopšte večerao” (I, 2), a malo kasnije pokazuje da to ipak zna („u međuvremenu, zna da je gladan (...), jer sinoć nije večerao (I, 6). Narator poseduje duhovne oči – vidi demona, koji je ovde samo pokretač akcije, čak ponekad srećni pokretač¹; vidi anđele u crkvi u trenutku preloma u Bernaru; Bernar, pak, vidi samo onoga koji ga vodi.

U I delu romana ovakvo pripovedačevo mešanje u tkivo dela učestalo je i javlja se skoro u svakoj glavi; u III delu je znatno ređe, a vrhunac dostiže u 7, poslednjoj glavi drugog dela, koju je Žid u potpunosti posvetio sebi kao naratoru:

Kad putnik stigne na vrh brežuljka, on sedne i pogleda pre no što produži putem kojim se sada spušta; nastoji da razabere kuda ga na kraju vodi taj vijugavi put kojim je pošao, koji se, čini mu se, gubi u pomrčini i, pošto se spušta veče, u noći. Tako se i pisac koji nije unapred sve predvideo zaustavlja za trenutak, predahne i pita se s nespokojsvom kuda će ga odvesti njegova priča.

Žid u ovoj glavi daje komentare kakve pisci nesumnjivo imaju dok pišu, ali to niti uvek objavljuju niti unose u samo delo. No, književni Protej sa hiljadu lica ovde čak unosi beleške o Bernarovom liku iz jedne od svojih beležnica, navodeći ih kao citat. O stvaranju ovoga romana Žid je pisao i u *Dnevniku Kovača lažnog novca*, kao i u svome *Dnevniku* i u prepisci sa Rožeom Marten di Garom, ali kao da mu to nije dovoljno – kako je on taj koji stvara, koji dakle jedini od likova u romanu postoji i oseća i konkretno dela, ima pravo da progovori i da iskaže bojazan, razočaranje ili napetost. Pripovedač je, dakle, postao lik, iskazuje svoje osobine i, za razliku od drugih likova, poverava se direktno čitaocu.

Drugi deo romana značajan je i po tome što centralno mesto polako, ali sigurno zauzima Eduarov roman *Kovači lažnog novca*. Žid Eduarovom dnevniku daje sve više prostora I u III delu preko njegovog dnevnika čitalac saznaje šta se desilo sa likovima.

Sličnost između Andrea Žida i Eduara više je nego očigledna. Ali, Žid se ne oslanja samo na obaveštenost čitalaca o svome životu, već i stil Eduarov skoro je isti kao naratorov, a Eduarove neobične ideje o romanu koji tokom vremenskog trajanja radnje Židovog romana nije završio, Žid sprovodi u sopstvenom. No, Žid se distancira od njega u već pomenutoj 7. glavi II dela i njegove postupke, kao i postupke drugih likova, prosuđuje i ponekad ga ne razume u potpunosti. Odras Žida u ogledalu nije identičan njemu.

A, ono što ih neraskidivo povezuje, a što iskusni čitalac ume da ceni, jeste pisanje romana koji imaju isti naziv. Do II, 3 nema nikakvog pomena bilo kakve lažne monete, niti u Židovom fiktivnom svetu niti u Eduarovom. Čitalac zapravo ne zna zašto se knjiga koju čita tako zove, izuzev pomena naslova Eduarovog dela u odlomcima njegovog dnevnika u I delu. Štaviše, ni Eduar nema više znanja o tome: na pitanje zainteresovanih prijatelja ko su ti kovači lažnog novca, on odgovara: „Pa... ne znam ni sam” (II, 3).

Čudesne paralele koje postoje između ova dva romana u nastajanju, kao i, ponekad slabo verovatna, velika povezanost likova u delu stvaraju atmosferu prijatnog iščekivanja kod čitalaca. Tim pre što se narator pojavljuje i komentariše, obraćajući se čitaocu. Tako je ogledalo koje je Žida oduševljavalo na slikama Memlinga i Velaskeza (poređenje sa Van Ajkovim portretom *Arnolfinija sa nevestom* postalo je gotovo klasično), a koje prikazuje celinu stvaranja, ovde u književnom delu dosledno prikazano i zaživelo. O fenomenu ogledala Franc Elans u *Fantastique réél* kaže:

Tu nastaje misterija, ili bolje reći nepoznanica, jer prednji deo glatke površine već predlaže jednu sliku; ali, ona je lažna oku, koje oseća potrebu da krene i dalje, ili da posmatra na drugačiji način; ili, recimo da je ta slika dvosmislena, ili samo nedovoljna. (Hellens 1967: 85)

Elans izdvaja Kerolov izbor ulaska u ogledalo kao zanimljiv način stupanja u fantastičan svet. Za svoj dnevnik Eduar, lik koga je Žid odabrao da bude veoma sličan njemu (čemu pribegava u mnogobrojnim delima), kaže: „To je ogledalo koje nosim sa sobom. Ništa od svega što mi se događa ne dobiva za mene stvarno postojanje sve dok se ne ogleda u njemu” (I, 18). Tako, književno stvaranje ili samo puko zapisivanje, dokaz je istinitosti proživljenog i pulsira kao stvarnost.

A, u romanu postoji još jedno ogledalo koje jasno pokazuje varljivost, dvosmislenost i nedovoljnost – Bernarovo ogledalo istine:

– Ja sam zreliji nego što vi mislite. Od pre nekoliko dana pišem beleške, kao Eduar. Na desnoj strani napišem jedno mišljenje, čim, naspram njega, s leve strane, mogu da napišem suprotno mišljenje. (...) Rekao sam sebi da ništa nije dobro za sve, nego samo u odnosu na pojedince; da ništa nije istinito za sve, nego samo u odnosu na one koji veruju da je istinito, da nema metoda ni teorije koji bi se mogli primeniti na svakoga bez razlike (...) (II, 4)

U atmosferi dvostrukosti autor vodi čitaoca, upravljajući ne samo tokom romana i sudbinom likova (koji su, opet, toliko živi da i njemu izmiču), već i time kome će dati reč. Tako se stvara osećaj živosti i prisutnosti u svakome trenutku, čak, donekle, i pripadanje tom fiktivnom svetu.

2. UPAD REALNOG

U toj atmosferi koja nije niti mistična niti posve realna (maštoviti narator u III delu čak vidi i anđele koji Bernara vraćaju na pravi put, i ne propušta da kaže da ih Bernar ne vidi), Žid pribegava primeni materijalnih, opipljivih elemenata. Eduar ima nejasnu predstavu ko bi bili falsifikatori u njegovom romanu; čitalac iščekuje kako će ga narator opet iznenaditi; Bernar, svojevrsni Lafkadio *Kovača lažnog novca*, kaže:

– Ali, zašto da pođem od ideje? – prekide ga Bernar izgubivši strpljenje.
– Ako pođete od dobro izloženih činjenica, ideja će se sama od sebe nastaviti u nju. Kad bih ja pisao *Kovače lažnog novca*, počeo bih time što bih prikazao

108
 lažan novac, taj novčić o kome ste maločas govorili... evo ovaj.
 Rekašvi to, on izvadi iz džepa na prsluku novčić od deset franaka i baci ga na sto. (II, 3)

Uz zvučni efekat prvi put se u delu javlja prisustvo lažne monete. Kasnije će biti reči o maloletnicima koji rasturaju lažni novac, ali ta epizoda, kao i Borisovo samoubistvo na samome kraju, kao da nema ključnu ulogu u romanu.

No, prisustvo prave, istorijske stvarnosti izraženo je na Židov omiljeni način – na osnovu pokazatelja iz sveta književnosti. Na početku romana, dosta diskretno:

Ali Olivje, posle jednog trenutka:

– Reci... misliš li da će Bares biti izabran? (I, 3)

Reč je o kandidaturi Morisa Baresa, pisca po anarhizmu sličnog Židu, za izbor u Francusku akademiju 1906. godine.

U III delu, na promociji časopisa mladih kojim upravlja Rober de Pasavan, u Židovoj fikciji pisac poznat širom Francuske, prisustvuje i Alfred Žari, istorijska ličnost:

Neka vrsta čudne budale, s licem posutim brašnom, s očima kao ugljen, s kosom zalizanom kao kapa od moleskina, pristupi i, žvačući s vidljivim naporom svaki slog:

– Nećete uspeti. Dajte mi bocu da je razbijem.

On je dohvati, jednim pokretom je razbi o ivicu prozora, i, pružajući Sari dno:

– Tim malim oštrim polijedrima ljupka će gospođica bez napora uspeti da se raseče.

– Ko je taj pajac? – upita ona Pasavana, koji je seo kraj nje.

– To je Alfred Žari, pisac *Kralja Ibija*. Argonauti mu pripisuju genijalnost zato što mu je publika izviždala komad. A to je ipak najzanimljivije od svega što se odavna prikazivalo u pozorištu.

– Ja mnogo volim *Kralja Ibija* – reče Sara – i veoma se radujem što sam se srela sa Žarijem. Rekli su mi da je on uvek pijan. (III, 8)

Žari nastavlja da pravi scene tokom zabave povodom promocije. Jedinu istorijsku ličnost Žid je predstavio naturalistički-groteskno, ne ustručavajući se da ga u opisu nazove budalom. Ovakvog Žarija (koji je umro 1907. godine) svakako su se sećali Židovi savremenici, tako da opis promocije, iako potpuno izmišljene, čitaocima izgleda veoma živ i realističan.

3. ZAKLJUČAK

Poznato je da je pisanje i čitanje bilo duhovna, takoreći nasušna hrana Andrea Žida. Valeriju je rekao: „Da ne pišem, ubio bih se.” I pored velikog broja raznovrsnih Židovih dela, nemali je broj kritičara koji njegovim najznačajnijim delom smatraju upravo obimni piščev *Dnevnik* (jedino delo koje je imalo čast da za života jednog pisca bude objavljeno u prestižnom izdanju *Plejade*). Još kao

109

mlad počeo je da piše eseje i kritike. Židova prepiska sa najznačajnim francuskim i evropskim književni stvaraocima jedna je od najobimnijih u XX veku. I to nije sve: jedan je od osnivača *La Nouvelle revue française* (iz koje će proisteći izdavačka kuća *Gallimard*), za koju je Oto Abec, koji je upravljao nemačkom kulturnom politikom u okupiranoj Francuskoj, rekao da, pored banaka i komunizma, predstavlja najveću snagu francuskog naroda (Leys 2001: 75).

Donekle je očekivano što je veliki broj likova iz ovog romana upućeno ka književnosti: neki su pisci (Eduar i Rober de Pasavan, koji je već doživeo književnu slavu), neki imaju samo prve ideje (Olivje, Berkaj, Bernar), mnogi, ako ne svi, imaju bogatu književnu kulturu i umešno, nenametljivo navode citate ili se drugačije pozivaju na pisce iz svetske kulturne baštine, i to one koji su Židu omiljeni. (Skoro je nepotrebno reći da roman obiluje motoima, puno glava počinje citatima). U romanu se stvara časopis mladih, pritom nastaje sujeta bivšeg urednika, komentarišu se savremeni književni događaji...

Dakle, spisateljski i čitalački svet, okruženje i interesovanje, transponovani su u milje ovoga romana: sve što se dešava, nastaje u takoreći književnom svetu. Takav milje privlači i obrazovanog čitaoca, koji roman doživljava ne samo kao umetničku transpoziciju životnog iskustva, već i kao materijalnu transpoziciju literarnog stvaranja. Predmet koji držimo u ruci, listamo i čitamo nastao je upravo posredstvom nekoga iz takvog književnog sveta (tako, čitalac stiče utisak da stupa na neki način u komunikaciju i sa piščevim okruženjem). Žid i njegovi bliski prijatelji, Rože Marten di Gar, nobelovac, La Petite Dame i drugi, čitali su jedni drugima svoja razmišljanja, komentarisali, uvažavali eventualne zamerke i ispravljali. (I Židova supruga Madlen, za koju je pisac tvrdio da je najveća ljubav njegovog života, imala je istančan ukus i njene prve primedbe na njegove tek napisane tekstove ispostavljale su se kao tačne.) Zato je u ovom društvu radost povodom dve Nobelove nagrade bila iskrena i zajednička.

Roman tako na poseban način postaje još jedno ogledalo, u kome se ogleda ne samo kulturni milje Pariza prve decenije XX veka, već i autor i njegove težnje, sklonosti, njegova omiljena štiva, u kome on pokazuje svoje preokupacije i iskazuje poštovanje čitaocu očekujući od njega da poseduje istančanost i radoznalost kada su u pitanju problemi književnog stvaranja.

Mark Alegre, sineast sa kojim je pisac proveo važan period života, u dokumentarnom filmu snimljenom povodom piščeve smrti kaže: „Potreba za borbom za istinu karakteriše čitav život i delo Andrea Žida” (Allégret 1951). Kao književni Protej, ili Hudini, kako su ga zvali kritičari, nije odoleo da u svom jedinom delu koje je nazvao romanom pokuša da naslika celinu stvaranja kao pravu istinu.

1 Dok piše *Ako zrno ne umre*, autobiografsko delo, Žid objašnjava Marten di Garu (1920. godine):

„Neobične li stvari, prijatelju: kada bih mogao da pozajmim hrišćansku terminologiju, kada bih se usudio da uvedem u svoje pripovedanje lik Satane, sve bi istog časa postalo čudesno jasno, lako za pisanje, lako za razumevanje... U mom životu, stvari su se odvijale kao da đavo postoji i kao da je neprestano intervenisao.” (Leys 2001: 98)

L I T E R A T U R A

- Allegret, M. 1951. *Avec André Gide*. Paris: Arte Vidéo, Cinéma du Panthéon.
Gide, A. 1972. *Les Faux-Monnayeurs*. Paris: Gallimard.
Got, O. 1991. *Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*. Paris: Nathan.
Hellens, F. 1967. *Le Fantastique réel*. Bruxelles/Paris/Amiens: SODI.
Leys, S. 2001. *Protée: un petit abécédaire d'André Gide*. U S. Leys *Protée et autres essais*. Paris: Gallimard.
Martin, C. 1995. *Gide*. Paris: Seuil.
Žid, A. 1976. *Kovači lažnog novca; Dnevnik Kovača lažnog novca*. Beograd: Prosveta.

R É S U M É

LIRE *LES FAUX-MONNAYEURS* OU LA COMMUNICATION PAR LE BIAIS DU MIROIR

Le but de cet essai est de montrer la relation que Gide essaie d'établir entre lui-même et le monde extérieur (y compris ses lecteurs) dans *Les Faux-Monnayeurs*, son unique ouvrage auquel il a donné le sous-titre de *roman*. Plusieurs parallèles qui existent entre lui-même et Edouard, un de ses personnages principaux, indiquent qu'il veut dresser l'image la plus vraisemblable que possible, alors que, de l'autre côté, on y trouve également beaucoup de parallèles peu probables, ce qui prouve le contraire. A cette atmosphère, claire et trouble à la fois, l'auteur ajoute des événements représentant la réalité parfois trop évidente. De cette manière il dresse une sorte de miroir donnant une image complète du travail de l'écrivain et du milieu littéraire, ce qui correspond à son procédé de la mise en abîme. Cette recherche tente d'examiner au moins un peu ce miroir littéraire très complexe.

KLJUČNE REČI: mise en abîme, autor, čitalac, stvarnost, slika stvarnosti.