

Izdanja Instituta za znanost
o književnosti

STANKO LASIĆ

PROBLEMI NARATIVNE STRUKTURE

Prilog tipologiji narativne
sintagmatike

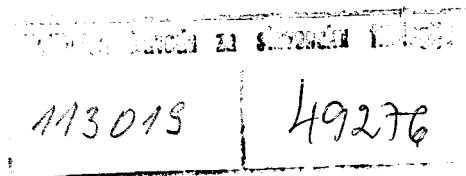
Urednik
Vera Čičin-Šain

Recenzent
Milivoj Solar

Likovna oprema
Josip Vaništa

SVEUČILIŠNA
NAKLADA
LIBER

Zagreb
1977.



S A D R Ž A J

1) O jednoj mogućoj teoriji romana	9
2) Narativni paragraf ili primarna narativna sintagma	17
3) Homogeni narativni paragraf	35
4) Napomene o strukturi. Sastav strukture. Sistem struktura	63
5) Oksimoronski ili ironični paragraf	85
6) Disperzivna fraza	93
7) Krleža i kompleksna perioda	115
8) Monocentrična perioda	123
9) Kontrastna, policentrična i dislocirana perioda .	153
10) Zaključna napomena	191

DODATAK

Skice za studiju o Šenoi	203
------------------------------------	-----

PROBLEMI
NARATIVNE STRUKTURE

1) O JEDNOJ MOGUĆOJ TEORIJI ROMANA

Romaneska svijest — implicitna (sadržana u svakom romanu koji je istodobno i njezina realizacija i njezina svijest o sebi) i eksplicitna (dovršena svijest strukture o samoj sebi: teorija romana) — samo je partikularizacija općeg života duha: konačnost koja se iscrpljuje i spoznaje u traganju za svojom beskonačnošću, beskonačnost koja ne može a da se ne realizira kao konačnost. Kao što duh teži totalnom smirenju, to jest totalnoj spoznaji sebe, svojoj totalnoj realizaciji, koju uvijek nalazi (apstraktni identitet) i uvijek gubi (beskrajni negativitet), te se najlucidnije ostvaruje upravo u doživljaju te svoje sudbine, svoje tragičnosti, svoje nesreće — tako i jedna od njegovih figura, jedna od njegovih aktualizacija, romaneka svijest, postoji kao nesretna svijest. Rascjep i razlika. To je jedno od mogućih polazišta konstituiranja *cjelovite* teorije romana.

Svaka svijest postavlja sebe kao strukturu: ona živi u svojim uobličenjima, u svojim figurama. Struktura prema tome nije ništa drugo no svojevrsna duhovna supstancija ili totalizirajući totalitet. Teleološka

mašina koja proizvodi i stvara. Ako prihvatimo svijet strukturâ, tada je čista spontanost fikcija upravo kao i čista materijalnost. Subjekt sebe može ostvariti jedino prihvaćajući to carstvo formâ. Sistem struktura slijedi svoju vlastitu logiku koju subjekt nikada ne osvaja i ne podvrgava sebi: ona se služi subjektom da bi sebe ostvarila. Subjekt ostaje slobodan, ali ga struktura koristi za svoje ciljeve: u tome je lukavstvo struktura, da parafraziram Hegela. U tom kretanju do sebe same struktura realizira sistem struktura u kojem se svaka jedinica bori za svoj apsolutni identitet (za totalnu spoznaju), koji nikad ne došije te se zato stalno produbljuje u sebi i stalno sudara s istorodnim strukturama koje prihvaća i negira. Svaka se struktura, dakle, grčevito bori za svoje održanje, ali upravo ta grčevitost ukazuje na njezinu unutrašnju svijest o vlastitom manjku: želi biti sve, a osjeća da nije sve. Od pozicije smirene svijesti, kada je uvjerena da je Sve, Spas, Rješenje, Ozbiljeni ideal, Vrijednost, struktura prelazi u svoju istinsku poziciju, u poziciju uznemirene svijesti, koja se pita je li ona doista ono što pretendira da jest. Taj je moment relativiteta početak njezina bogaćenja, ali i njezina negiranja uspostavljanjem jedne nove strukture koja će doživjeti istu sudbinu: u svojem prvom nastupu postaviti će se kao definitivna ispunjenost, kao apsolutna pozicija da bi zatim spoznala svoju relativnost. Spoznaja/doživljaj relativnosti jest ona unutarnja bol koja strukturu vodi prema izgubljenom horizontu, prema sebi-idealnoj, sebi-definitivnoj, sebi-zauvijek-konačnoj-beskonačnoj. Svaka struktura — kao i duh uopće — traje i razvija se upravo u tom rascjepu: u napetosti između sebe-ostvarene i sebe-idealne: nedovršenost, transcendencija. Teorija koja polazi od ovog stava *tragičnosti dijalektike* mora i samu sebe relativizirati, te svoj konačni sistem struktura oboriti stavom o beskonačnosti, svoju vlastitu zgradu dovoditi u pitanje. Nema konačne sinteze, ne-

ma apsolutnog znanja. Nema apsolutnog svijeta. Da li je pod tim uvjetom uopće moguće znanje? Da li je moguće upustiti se u spoznavanje i biti prožet svijetom da je cilj uvijek izvan dohvata? To više što je svako spoznavanje istodobno i djelovanje. Da li je moguće biti sav usmjeren prema uspjehu živeći istodobno neuspjeh kao osnovnu kategoriju svakog kretanja? Sudbina je: pokušavati. *Ovako interpretirana* Hegelova i Marksova dijalektika otvara mogućnost asimiliranja raznih suvremenih koncepcija, a posebno dviju oštro suprotstavljenih: egzistencijalizma i strukturalizma. Teorija romana koja bi počivala na tim temeljima ima izgleda da premosti eklektički bes-kraj i da se konstituirâ kao plauzibilna i plodna totalizacija.

Takva teorija romana razmatra, dakle, roman kao strukturu koja se ne može konačno zaokružiti i dovršiti, koja živi izvan svog apsolutnog (totalnog, idealnog) bića: totalizirajući totalitet koji se nikada ne može definitivno pretvoriti u totalizirani totalitet. Upravo jer je slobodna, romaneskna struktura jest otuđena od sebe same, ona sebe osjeća kao prazninu i odsutnost i zato se mora kretati prema sebi ispunjenoj i dovršenoj. Ona na taj način sebe stvara. Cilj prema kojem se kreće nije jednom zauvijek dan, taj se cilj/ideal/bitak bogati također u tom kretanju i sa svoje strane omogućuje to kretanje. Teza alijenacije — to jest: teza transcendencije odnosno slobode — *fundamentalna je teza* ove teorije romana. Proces dezalijenacije ili proces traganja za izgubljenim identitetom, nezadovoljstvo postojećim identitetom koji je samim tim negiran — osnova je na kojoj se razvijaju medijacije: lepeza partikulariziranih struktura. Prirodno je da teza o povezanosti, prožimanju i transformaciji romaneskniâ struktura bude logična konzekvencija te teze, teze koja ističe da svaka romaneskna struktura, prije ili poslije, spoznaje sebe kao otuđenu te nastoji dohvatiti roma-

nesknu totalnost. Zato ova teorija romana mora sistematizirati sve partikularizirane strukture, koje će svoj smisao crpiti upravo iz cogita alijenacije/slobode i iz sistema koji iz njega rezultira. Ali cjeloviti sistem struktura ta teorija romana gradi i deduktivno i induktivno. Pošavši od tih stavova i tumačeći romanesknu naraciju kao pričanje koje uvijek rješava neki ljudski projekt, dakle kao specifično teleološko kretanje (postojeće čak i u onom pričanju koje želi biti odsutnost pričanja) — skicirao sam u nekim svojim prethodnim radovima sistem deduktivnih ili logičkih romaneskni struktura. Uzevši kao polaznu točku najopćenitiju strukturu (strukturu-žanr kao apstraktni identitet) — točku na kojoj se romaneskna struktura odvaja od ostalih literarnih i artistskih struktura potvrđujući se kao zasebna struktura — zacrtao sam prvu logičku aktualizaciju (strukture-vrste) te dopro do svojevrsnog konkretnog totaliteta (strukture-tipovi). Na tom se nivou pokazala glavna teškoća svake deduktivne sistematizacije: kako izvršiti spoj između logičkih romaneskni struktura i onih empirijskih shema na koje nas upućuje empirija ili povijest romana. Odnos između povijesni struktura (strukture-figure) s druge strane. Međutim, nijedna struktura-tipova) predstavlja posebno područje ispitivanja koje će dati rezultate tek nakon niza posebnih istraživanja i nakon usavršavanja teoretskih i metodoloških instrumenata potrebnih ovoj teoriji romana. Još veću teškoću zadaje preciziranje odnosa između logičkih i povijesni struktura s jedne strane i romaneskni struktura pojedinih autora i djela (strukture-figure) s druge strane. Međutim, nijedna od ovih teškoća nije nesavladiva: ishodišni stav — teza o alijenaciji/slobodi — prožima svaku od tih struktura, otkriva njihovo zajedništvo i upućuje jednu na drugu. Kao što sam već rekao: pošto kratkotrajno uživa u sebi kao u totalnoj inkarnaciji romaneskne strukture, svaka od tih struktura spoznaje da

njezina konačnost nije apsolutna konačnost, to jest beskonačnost; svaka od njih nastoji nadići svoju definiciju, pruža se prema idealnoj romanesknoj viziji koja je za nju inkarnacija totaliteta života, hita da obnovi svoj identitet tom himerom, tom totalnom formom, olabavljuje i mrvi postupke na kojima počiva njezina ograničenost; u tom se rušenju i građenju bogati, ali i samu sebe dovodi u smrtnu opasnost. Historija romana nije ništa drugo nego stalno obnavljani pokušaj da se dohvati takva konačnost, takva struktura koja više neće voditi nikamo jer će biti beskonačnost. Zato se sve romaneskne strukture — i logičke i povijesne — upinju da sačuvaju i unište ono po čemu postoje: svoju granicu, svoju dimenziju, svoju određenost. Svoju formu one osjećaju kao nešto po čemu postoje, ali i kao bedem koji sprečava da se bujica beskonačnog, neizrecivog, podzemnog, totalnog izrazi potpuno. U trenutku obeshrabrenja one se predaju: istina je šutnja. U tom nastojanju da dohvate svoje univerzalno biće, da pomire svoju konačnost s narativnom beskonačnošću, romaneskne se strukture razvijaju u dva pravca. S jedne strane produbljuju svoju strukturu: svaki se romaneskni tip fiksira u sve većem broju romaneskni modela od kojih neki već znače rub, graničnu liniju preko koje put vodi samouništenju; svaki se romaneskni model aktualizira u cijelom nizu varijanata od kojih neke pokazuju da od modela gotovo ništa nije ni ostalo. Taj način života romaneskne strukture zovem *unutar-njim eksperimentiranjem strukture*. Po njemu se romaneskna struktura održava u povijesti, pobjeđuje vrijeme te koegzistira s drugim romanesknim strukturama, koje pretendiraju da su bolje od nje savladale beskonačnost, univerzalnost. Drugi pravac kretanja sastoji se u prijenosu svog iskustva novoj strukturi. Ta će se nova struktura postaviti odmah dogmatično i ekspanzionistički (apstraktni identitet) da bi tek nakon spoznaje svoje relativnosti utvrdila svoju

povezanost s drugim strukturama, svoju opću relaciju prema drugom, te se upustila u vlastito unutarnje eksperimentiranje. Taj način postojanja strukture zovem *solidarnim i antagonističkim postojanjem u sistemu struktura*. Kao primjer (a nikako ne kao dokaz) ovom izvođenju mogu istaknuti romaneskni tip koji zovem romanom linearne naracije. Taj je tip romana (s njegovim brojnim modelima — od pikarskog do balzakovskog) najčešće bio »pokapan« u povijesti romana. Svi se ostali romaneskni tipovi određuju, više ili manje, upravo u relaciji prema njemu. To nije slučajno jer je roman linearne naracije u neku ruku »nulti stupanj« romaneskne naracije: to je roman s čvrstim fabulativnim funkcijama, te je u stanovitu smislu paradigma za narativnu konačnost, dovršenost i zatvorenost; čvrsta struktura u kojoj egzistencija/transcendencija samo djelomice »nagrizala« postojeći bitak. Negativno iskustvo tog romanesknog tipa (negativno s obzirom na narativnu beskonačnost) inicira rast niza drugih romaneskih tipova, od kojih posebno ističem: roman spiralne naracije ili feljtonski roman: svaki svršetak može biti početak: beskonačnost uvedena na fabulativno-kompozicijski nivo; fenotipski roman: dislokacija, heterogenost, disharmonija na aspektnom, modalnom i stilskom nivou: beskonačnost prodire na plan iskaza ili izričaja; disperzivni roman: totalna disperzija plana iskaza povlači za sobom dislokaciju kompletne romaneskne strukture: beskonačnost prijeti samom postojanju strukture. Ali unutarnja eksperimentiranja romana linearne naracije toliko su snažna i raznovrsna da se on othrvao navalj svojim »konkurenata« preuzimajući od njih brojne prosedee i usklađujući ih sa svojim osnovnim determinantama. On postoji i danas: ne samo kao nužnost u sistemu logičkih struktura, nego i kao vrlo zanimljiva, inventivna, čak »otvorena« povijesna struktura.

Teorija romana koja polazi od ontološkog i antropološkog stava o tragičnoj podvojenosti duha/čovjeka te nastoji na temelju fundamentalnog rascjepa svake duhovne supstancije izgraditi sistem romaneskih struktura, neminovno je cjelovita teorija romana: princip koji je nosi prožima sve slojeve i sve elemente romaneskne strukture. Nalazimo ga posvuda. Pokušat ću u ovoj studiji istražiti kako se opća duhovna/romaneskna potreba za beskonačnošću i za totalnim ostvarenjem — žeđ za beskonačnom konačnošću i težnja za ukidanjem rascjepa u definitivnom sintetičkom pomirenju — ostvaruje u narativnom paragrafu ili primarnoj narativnoj sintagmi.

2) NARATIVNI PARAGRAF ILI PRIMARNA NARATIVNA SINTAGMA

Narativnim paragrafom zovem rečenični skup koji ostvaruje prvu narativnu cjelinu: rečenični niz čiji se elementi međusobno potvrđuju, isprepleću, is-
crpljuju:

»Okolo Tri kralja g. 1578. bijaše vrlo burno. Zima da nisu najstariji ljudi takove pamtili. Snijeg do koljena, a pahuljice sve sipale s neba kao iz vreće. Bilo je osam ura večernjih. Po ulicah ni žive duše, a i koj bi kršćanski čovjek izišo iz kuće u takovo nevrijeme. Prvosan ljuľjao je građane i građanke plemenitoga varoša. A u kući majstora Krupića još ne bješe legli. Majstor je sjedio i svjetlao gospodsku zlatnu čelenku sjedeći do peći i promatrao oštrim okom drago kamenje pri uljenici, a do njega sjedila Dora i čitala mu iz velike okovane knjige život svetaca. Djevojka bila je ponešto blijeda, nu svejednako mila i lijepa. Nije joj se vidila tuga na licu, ali se vidila tajna sjeta. Bila je baš završila život svetoga Augustina, biskupa zagrebačkoga.«

(August Šenoa: *Zlatarovo zlato* — Zagreb, Znanje, 1964., str. 258.)



»Listati otrcanim repertoarom banskih parada, samopljivanje besmisleno, a »treba činjenicama gledati u oči«, nema sumnje, znojiti se nad sramotom ratnih Divot-albuma nekog umišljenog stida zbog graničarskog trenkovskog pomanjkanja dostojanstva — martiromanija jalova, a šoštarića odnio je davao kao i Veltija, sa svim našim nacionalnim ponosom, pitamo se, a koga nije, Srbiju, Hrvatsku, jugoslavenstvo, Joju, kukati nad grobovima — bespredmetno, grmi zvonu Svetoga Marka, a groblja lijevo i desno, to je činjenično stanje, »gledajmo činjenicama u oči«, molim, žubori iz daljine svečana zvonjava, razlijeva se po snježnim krovovima gornjogradskim, po sobama, po tavanima, trepere srebrne žice anđeoskih harfa nad gričkom tvrđavom, muklo odjekuje iz mećave kanonada kaptolska, pljušte vrhunaravni slapovi nebeske fontane, od iskričave, srebrno-snežne gotovo prijeteće muzike ustreperila su stakla na prozorima, vibriraju sve čaše po vitrinama i komodama, uznemirila se svjetlost Mikine božićne dušice koja tu paluca već od Svete Lucije, u crvenoj kao oganj gorućoj čaši, talasajući se pobjedonosno preko Save, nad lukavečke daljine, u sivom sumraku sa jatima gavranova nebeske fanfare navještavaju dolazak Svete Betlehemske Noći.«

(Miroslav Krleža: *Zastave*. Knjiga peta — »Forum«, 1968., br. 7—8, str. 5.)

Ako ova definicija i ovi citati pokazuju što bi se moglo uzeti kao primarna narativna cjelina, oni istodobno odmah ističu gdje leži osnovni problem. Naime, kako utvrditi gdje počinje a gdje svršava primarni totalitet: Krležina kompleksna perioda pokazuje da to može biti jedna rečenica, Šenoin čisti homogeni paragraf očito naznačuje da se radi o sukcesiji odvojenih rečenica. Jedno je ipak, odmah, izvan sumnje: radi se o kombinaciji koja se diže iznad jedne jednostavne rečenice, na kojoj svršava prvi oblik jezičnog kombiniranja (sintaktična sintagma), a počinje drugi oblik znakovnih kombinacija: narativna sintagma. Budući da je narativni paragraf prvi, odnosno posljednji, element narativne i fabulativne arti-

kulacije, opravdano ga je definirati i kao primarnu narativnu sintagmu. Radi se dakle o narativnom mikrototalitetu u kojem se dijelovi prožimaju, nadopunjuju i osmišljaju, ali koji nema *apsolutno* naznačene granice. Granice te mikrostrukture preciziraju se u *odnosima*: njezina donja granica u odnosu na takozvanu sekundarnu ili sintaktičku sintagmu,* njezina gornja granica u odnosu na prvu fabulativnu ili kompozicijsku sintagmu, to jest na kompozicijsku funkciju.

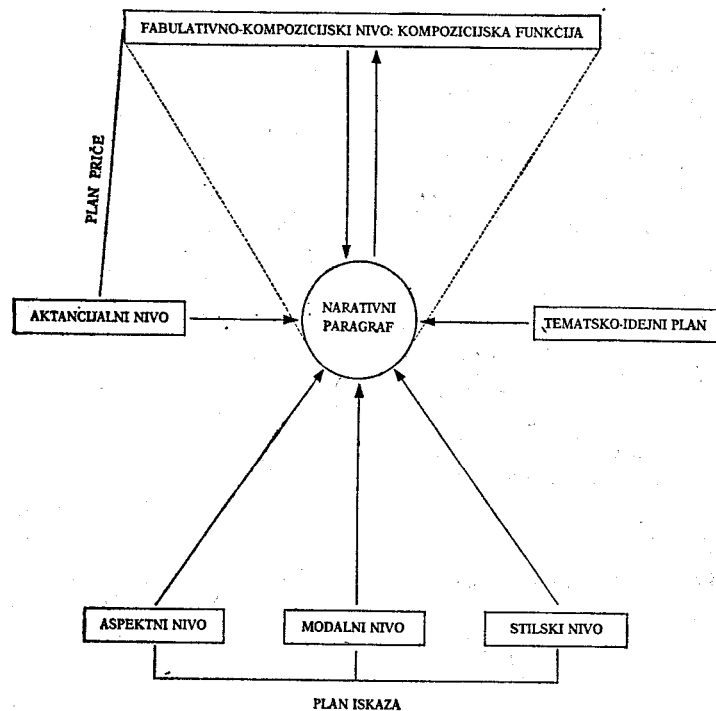
U svoja sam dva prethodna rada pokazao da se fabulativna ili kompozicijska cjelina romana rastvara na kompozicijsku liniju, blok sekvencu i funkciju. Kompozicijska funkcija je, dakle, gornja granica narativnog paragrafa. To znači da se unutar nekog narativnog diskursa ne može odmah odrediti što je narativni paragraf, do aproksimativne procjene dolazimo tek analizom: rastvaranjem funkcije na njezine elemente. Da se poslužim primjerom iz *Poetike kriminalističkog romana* i iz *Strukture Krležinih 'Zastava'*. Prva sekvencija Krležina kratkog romana *Magyar kiralyi honvéd novela* sastavljena je od tri funkcije od kojih je prva »markiranje satnije«. U kompozicijskoj strukturi nije moguće dalje razdvajati taj kompozicijski atom: ta se apstrakcija iskazuje kao čvrst entitet i vezat će se direktno s drugim njemu

*) Neki lingvisti (tako A. Martinet, P. Guiraud) zovu elementarne kombinacije diskursa aktualiziranim monemima: *pjev, -ač, -ati, -ao, -an*, itd. Drugi definiraju sve signifikativne kombinacije riječi terminom morfemi. Takve su kombinacije shvaćene kao primarne sintagme. Te se primarne sintagme međusobno povezuju, stvaraju drugi nivo relacija — tradicionalno nazvane sintaktičkim relacijama: *pjevač je zapjevao*. Tek su te kombinacije zapravo sintagme u pravom smislu te riječi. No za razliku od primarnih sintagma taj je drugi stupanj kombiniranja ili grupiranja znakova nazvan i sekundarnim ili sintaktičkim sintagmama. Analogno toj metodi mišljenja nazvani su elementarnim dijelovima *narativnog* diskursa — narativni paragrafi, koji počinju od sekundarnih ili sintaktičkih sintagma — *primarnom narativnom sintagmom*.

sličnim entitetima da bi svi zajedno organizirali kompozicijsku liniju. Međutim, područje narativne supstancije što ga pokriva taj sintetički pojam (kojim se kompozicijska arhitektura služi da bi iz narativnog tijela izdvojila kompozicijski kostur) mnogo je šire nego što se to može naslutiti iz analize kompozicije. U određenje funkcije ulazi samo ono što je u narativnoj supstanciji bitno za kompoziciju: definirana je osnovna radnja, ali ne i elementi od kojih je ona sagrađena. »Satnija markira»: unutar te radnje (funkcije) imamo cio niz za kompoziciju nebitnih događaja, koji međutim grade punoću jedne naracije. U ovom konkretnom slučaju to je prije svega Jugovićev put prema vježbalištu i njegova razmišljanja. Kompozicijska funkcija prekriva, dakle, široko područje narativne materije koje je sastavljeno od niza narativnih paragrafa ili od niza cjelina u koje se uklapaju osnovne »cigle« diskursa: jednostavne sintaktičke sintagme, jednostavne rečenice. Svima je tim narativnim cjelinama ili narativnim paragrafima, narativnim odlomcima, zajednička njihova povezanost s kompozicijskim atomom, njihovo tendiranje prema kompozicijskoj funkciji. Ispod tog »pokrivača« — ispod funkcije — živi narativna supstancija životom koji je da leko kompleksniji nego što to kompozicijska shema izražava. Zato narativni paragraf zapravo i nije teško pronaći i odrediti jer se radi o elementima koji se samo aproksimativno dijele jedan od drugog a svi se vežu za svoj nadređeni termin: funkciju. Pogreške do kojih može doći u određivanju granice narativnog paragrafa nisu presudne: to će katkada biti presizanje jednog odlomka u područje drugog odlomka, jednoga pak ispuštanje dijelova koji bi trebali pripasti istraživanju odlomku. To je stvar procjene. Važno je da narativni paragraf ne prijeđe granicu jedne kompozicijske funkcije, to jest ne »naraste« u tolikoj mjeri da se funkcija počne u njemu »utapati« i miješati s

drugom funkcijom. S druge strane, sada je jasno da je narativni paragraf područje na kojem još nema nikakva razbijanja narativne materije u korist neke narativne sheme, nekog narativnog oblika. Odnosno: narativni paragraf je područje na kojem su svi narativni oblici i strukture izraženi u najkonkretnijem obliku, to jest područje u kojem oni najneposrednije žive. Drugim riječima, narativni paragraf je ona konkretnost od koje svaka narativna struktura polazi da bi se nakon procesa vlastitih medijacija (ili: vlastitog konstituiranja) vratila kao svom najneposrednijem životu, ali sada svjesna same sebe. U narativnom paragrafu pulzira sveukupnost narativne supstancije, što znači da se on »pruža« na sve narativne planove i nivoe, odnosno da se u njemu reflektira cjelina narativne strukture. Na primjer. Kao prvu kompozicijsku sekvencu *Zastava* definirao sam »Kamilov povratak iz Pešte u Zagreb dne 14. srpnja 1913.«. Ta je sekvenca sastavljena od četiri mikrosekvence: dolazak Emeričkog starijeg u Peštu — Kamilova dječaka pobuna — smrt Hortenzije Emerički — Kamilov povratak. Prva se mikrosekvencu dijeli na tri funkcije: Kamilov članak — očeva šetnja Budimom — prijem kod Tisze. Pogledamo li drugu od tih funkcija, onda ćemo vidjeti da je ona osobito bogata narativnim paragrafima koji idu od opisa budimpeštanskog jutra do Emeričkijevih analiza situacije. Svaki od tih paragrafa vezan je s funkcijom iz koje »izlazi«, ali korespondira i sa svim ostalim romanesknim planovima: sukob otac—sin već je preciziran, temporalni diskontinuitet-kontinuitet je jasan, tema smisla i besmisla je naznačena, antiteza kao stilski prosede utvrđena, ambigvitetna objektivna naracija razrađena, uklapanje monologa u scenu fiksirano. Takva povezanost narativnog paragrafa i romaneskne strukture u cjelini nije obvezna i to se ne događa sa svakim narativnim paragrafom. Bitno nije to da se u narativnom para-

grafu u potpunosti izrazi cjelina romaneskne strukture, nego je bitno da narativni paragraf asimilira većinu narativnih planova i nivoa te da se u njemu struktura na neki način »odslika«. Možemo to prikazati ovom shemom:



Ova skica odnosa narativnog paragrafa i kompozicijske funkcije pokazuje, dakle, da je narativni paragraf kao primarna narativna kombinacija ili primarna narativna sintagma jedna kompleksna konkretnost: narativni je paragraf u službi jedne kompozicijske funkcije, ali je sadržaj narativnog paragrafa daleko opsežniji od zahtjeva što mu ih postavlja kompozicijska funkcija. To je uostalom vidljivo i u ova dva citirana narativna paragrafa koji opisuju zagre-

bačku zimsku noć pripremajući odlučne radnje u kompoziciji *Zlatarova zlata* i *Zastava*: idilu Krupičeve kuće prodrmat će vijest o Stjepkovu imenovanju za podbana, što je uvod u Ungnadovo ustoličenje, Klarinu ljubomoru i Dorinu smrt; Kamilovo uznemireno razmišljanje o grobljima, smislu, smrti i Nietzscheu prekinut će Jojin dolazak, a to će vratiti kompoziciju cijelom nizu prošlih sižejnih jedinica i istodobno je uputiti prema novim Kamilovim i Jojinim angažmanima. I jedan i drugi paragraf služe, dakle, kompozicijskim funkcijama (doduše više kao kontrasti i antiteze onome što će se dogoditi), ali oni se u tome ne iscrpljuju: oni se šire i na druge narativne/romaneskne planove. Dimenzije narativnog paragrafa nadilaze prema tome isključivu uklopljenost u kompozicijske funkcije; narativni paragraf ne živi samo u kompozicijskoj liniji, njegovo je širenje mnogostrano i ono obično zahvaća cjelinu romaneskne sheme. Štoviše, kao da je narativni paragraf »mala slika« *romana u kojem se nalazi, roman u malom*: na osnovi ova dva odlomka mogli bismo mnogo toga reći i o Šenojnim i o Krležinim likovima, stilu, aspektu (općem tipu naracije), modalnim narativnim prosedeima (sceni, opisu), pa čak i o temama. Nije zato nimalo slučajno da se analitičari i interpreti književnosti rado služe takozvanom metodom obrnute dedukcije: otkrivanje općenitog u pojedinačnom, zakona u slučajnom, karaktera u detalju. Oni mahom svi odbacuju tip dedukcije Poeova i Conan Doyleova junaka i smješkaju se misli da je moguće na osnovi jedne vlasi ili jednog čavla otkriti karakter ubojice. Ipak, upravo ih na tu metodu upućuju *indikativne narativne mikrostrukture*. A narativni paragraf ili primarna narativna sintagma upravo je takva cjelina, odnosno takav prosede u kojem romaneskna struktura ostavlja svoj jako vidljiv trag i u kojem se ona možda najjasnije »nesvjesno« odaje. To posebno vrijedi za *istododne romaneskne strukture*, tj. za strukture u koji-

ma strukturalni princip *totalno* prožima *sve* elemente strukturalne sheme: u svima se tada jasno iskazuje identitet koji im je osnova. U tom slučaju narativni paragraf postaje *izrazitom indikativnom mikrostrukturom*: princip mikrostrukture direktno se veže s principom makrostrukture, duhovnim etimonom koji obuhvaća cjelinu dotične romaneskne strukture. I Šenoa i Krleža pisali su strukturalno homogene romane, pa je analiza njihovih narativnih mikrostrukture istodobno i analiza romanesknih struktura u cjelini. I jedan i drugi teži romanesknom totalitetu, ali se njihovi putevi u toj Apsolutnoj sintezi razilaze, a strukturalni principi koje su prihvatili odudaraju. Međutim, oni su svoj princip i svoju viziju konzekventno proveli i sve su njihove mikrostrukture izraz makrostrukture. Zato ne treba mnogo analitičkog iskustva pa da se uoči kako citirani narativni paragrafi odudaraju jedan od drugoga *baš onako* kako odudaraju Šenoini romani od Krležinih. Ti narativni paragrafi vrlo uvjerljivo pokazuju da se radi o dva tipa diskursa koji su zasnovani na dva posve različita, ali i posve jasna principa.

Narativni paragraf kojim počinje petnaesto poglavlje *Zlatarova zlata* nošen je sviješću da on stvara vrijeme: njegova konačnost bit će beskonačnost. Te rečenice slijede jedna za drugom u potpunoj sigurnosti i postupnosti, one su slika smirene savjesti. Nema nikakva straha da bi nas stvarnost mogla prevariti i »iscijediti«^{*} kroz naše prste. Ne. Ta je riječ uvjerena u svoju punoću. Te paratakse i jedna eliptična hipotaksa idu poput pravednika. Protaza ovog paragrafa ritmički (silabički) odgovara svojoj apodozi (131 : 158). One se harmonično slažu u blagoj kontrastnoj binarnosti, koja je i inače vrlo karakteristična za konstrukciju ovog narativnog paragrafa.*

^{*}) Ovdje i u svim daljnjim citiranjima podcrtavanja/isticanja su moja.

Okolo Tri kralja g. 1578. bijaše vrlo burno. Zima da nisu najstariji ljudi takove pamtili. Snijeg do koljena, a pahuljice sve sipale s neba kao iz vreće. Bilo je osam ura večernjih. Po ulicah ni žive duše, a i koj bi kršćanski čovjek izišo iz kuće u takovo nevrijeme. Prvosan ljuljao je građane i građanke plemenitog varoša.

A u kući majstora Krupića još ne bješe legli. Majstor je *sjedio i svjetlao gospodsku zlatnu čelenku* sjedeći do peći i promatrao *oštrim okom zlatno kamenje* pri uljenici, a do njega *sjedila Dora i čitala mu iz velike okovane knjige život svetaca*. Djevojka je bila ponešto blijeda, *nu svejednako mila i lijepa*. Nije joj se vidila tuga na licu, *al se vidila tajna sjeta*. Bila je baš završila život *svetoga Augustina, biskupa zagrebačkoga*.

Harmonija koju uočavamo na sintaktičkom planu vidljiva je i na foničnom planu: potpuna odsutnost oštarih zvučnih sudara ili kakofonije; i na semantičkom planu:

— metaforička određenja su prozračno inteligibilna: »snijeg do koljena«, »prvosan ljuljao je građane i građanke«,

— poredbe iz svakodnevne upotrebe: »pahuljice sve sipale s neba kao iz vreće«,

— metonimijske parafraze blize su klišeju: »po ulicah ni žive duše«,

— a epiteti i atributi krajnje jednostavni: »oštrim okom«, »blijeda, nu svejednako mila i lijepa«, »tajna sjeta«.

Sve je u tom narativnom paragrafu orijentirano prema čistoći i razumljivosti. Svijet stabilno jasan. Princip koji prožima i gradi cijelu tu mikrostrukturu nameće se sam od sebe a zove se: transparentna harmonija koja samozadovoljno smatra sebe apsolutnom. Analiza *Zlatarova zlata* pokazuje da taj princip struji u svim elementima romaneskne sheme, da je on onaj unutarnji pokretač po kojem ta shema postaje strukturom. Ako bismo analizu produljili, tada bi-

smo mogli konstatirati da taj strukturalni princip nije samo princip strukture jednog romana, nego da je on princip permanentne Šenoine romaneskne strukture koja se Šenoj nametnula kao jedini izlaz i spas iz pozicije njegove nesretne svijesti: kapitulirajući kao totalno, lijepo i harmonično biće u svojoj praksi — u svom povijesnom biću — Šenoa nije mogao živjeti rascjep i pokušavao je sebe realizirati kao totalno biće u totalnoj spiritualnoj/romanesknoj strukturi.*

Ovdje je, dakle, primarna narativna sintagma rječit i gotovo nametljiv izraz principa koji je dominirao i jednim životom i jednim djelom (za Šenou, uostalom, gotovo jedno te isto): ona je *izrazita indikativna mikrostruktura* jer je sistem kojem pripada *homogen, konzekventan i čist*. Mikrostruktura je u *tom slučaju* siguran vodič. Ona može biti determinatna početna točka otkrivanja principa najširih nadređenih cjelina. I zato je istina da, *dobro* sagledavajući i razumijevajući *jedan* narativni paragraf, mi doista ulazimo *na velika vrata* u sve slojeve i elemente makrostrukture, spoznajemo jedan napor, jedno cjelovito nastojanje, svijest u pokušaju da sažme svijet, jednu totalizaciju. Totalnost što je otkrivamo u ovom Šenoinu narativnom paragrafu ne vara nas, ona je predvorje jedne zgrade u kojoj je Šenoina romaneskna svijest vjerovala da će naći spas.

Toj totalnosti teži i Krleža. Njoj, doduše, teži svaka sloboda, svaka egzistencija, ali ne na isti način, ne s istom strašću, upornošću, tjeskobom, borbenošću i apsolutnom željom da se u njoj realizira. Krleža već pripada svijesti koja je teško iskusiła bol i beskraj relativnosti. Ta svijest međutim nije prestala da se nada i da se bori: u novom pokušaju nad-

*) O ishodištu Šenoina razvoja i o njegovoj formi apsoluta, čitatelj će naći nekoliko detaljnijih riječi u DODATKU ovoj studiji: SKICE ZA STUDIJU O ŠENOJ.

vladat ću beskraj kreirajući beskraj! Narativni paragraf koji sam citirao upravo to naznačuje: svijest koja stalno pokušava. Ona svakog časa zaboravlja sebe, svoje iskustvo, svoju nemoć i baca se u nepoznato da ga izvuče na svjetlo, da ga napokon, zauvijek, ukruti. Nekoliko puta izbjegava to ukrućivanje sluteći da je ono prijevara; zato su ta zaustavljanja zapravo samo nova kretanja. Kad ipak dođe do faze ukrućivanja, kad stigne do točke, ta je svijest tragična: bila je prevarena od same sebe, od ideala kojeg hita, a kojega je tako nesmotreno sebi nametnula kao Sudbinu. Ta je tragika još uvijek djelomice otkupljivana ili smanjivana pojmom skladne ljepote, tog kraljevskog traga što ga za sobom ostavlja. To, međutim, ne smanjuje činjenicu da je u njezinu centru i dalje rascjep. Ona traje između tijeka i skrućivanja, sukcesije i simultanosti, kontinuiteta i diskontinuiteta, raspršivanja i kohezije. Zapravo: jedinstvo tih suprotnih tendencija. Pogledajmo pobliže tu citiranu rečenicu, tu primarnu narativnu sintagmu kojom počinje poglavlje »Stiže Joja«. Što je u njemu bitno? Na prvoj analitičkoj razini nema sumnje: dominira raspršenost. Čini se kao da je kretanje tog paragrafa posve proizvoljno, bez stabilnosti, čisti prijelaz, tijek. No, u dnu te narativne beskonačnosti, kojoj se puštamo da nas nosi, živi njezina negacija, koju prije svega naznačuje završna točka. Međutim, ta se negacija beskonačnosti nameće već od početka. Nije ni u jednom trenutku izvan svoje suprotnosti. Živi u suprotnom kretanju od raspršivanja, u koheziji. Ta je tendencija kohezije isto toliko moćna kao i njoj suprotna tendencija raspršivanja. Perioda je cjelina koja se raspada na nekoliko manjih čvrstih cjelina međusobno povezanih a skladno uključenih u nadređenu cjelinu koju grade kao što ona njih omogućuje. Ti su centri periode također harmonično komponirani: usprkos mjestimičnim dislokacijama dominira ravnoteža koju dobrim dijelom kreira ter-

narni ritam. Lako je uočiti da ovu kompleksnu policentričnu periodu nosi princip koji smo već istaknuli: spojiti nespojivo: beskonačnost uvesti u konačnost, egzistenciju u bitak. Perioda je sastavljena od pet centara:

- 1) refleksija o jalovosti,
- 2) smrt i vrijeme,
- 3) zvona Svetog Marka,
- 4) groblja,
- 5) soba u koju prodiru zvuci.

Os kohezije nalazi se u trećem centru koji se tri puta javlja i konstituira kao baza u koju uviru svi ostali centri:

1) *Listati otrcanim repertoarom banskih parada*, samopljivanje besmisleno, a »treba činjenicama gledati u oči«, nema sumnje, *znojiti se nad sramotom ratnih Divot-albuma* od nekog umišljenog stida zbog graničarskog trenkovskog pomanjkanja dostojanstva — martiromanija jalova,

2) a šoštarića odnio je davao kao i Veltija, sa svim našim nacionalnim ponosom, pitamo se, a koga nije, Srbiju, Hrvatsku, jugoslavenstvo, Joju, *kukati nad grobovima* — bespredmetno,

3) *grmi zvono Svetoga Marka*,

4) a groblja lijevo i desno, to je činjenično stanje, »gledajmo činjenicama u oči«, molim,

3a) žubori iz daljine svečana zvonjava, razliva se po snježnim krovovima gornjogradskim, po sobama, po tavanima, *trepere* srebrne žice anđeoskih harfa nad gričkom tvrđavom, muklo *odjekuje* iz mečave kano-nada kaptolska, *pljušte* vrhunaravni slapovi nebeske fontane,

5) od iskričave, srebrno-snežne gotovo prijetee muzike *ustreperila* su stakla na prozorima, *vibriraju sve* čaše po vitrinama i komodama, *uznemirila* se svjetlost Mikine božićne dušice koja tu paluca već od Svete Lucije, u crvenoj kao oganj gorućoj čaši,

3b) talasajući se pobjedonosno preko Save, nad lukavečke daljine, u sivom sumraku sa jatima gavrana nebeske fanfare navještavaju dolazak Svete Betlehemske Noći.

Mikrostruktura ove kompleksne policentrične periode izrasta iz onog istog principa na kojem su sagrađene *Zastave* u cjelini: kontradiktorno jedinstvo antitetičnog: pokušaj nemoguće sinteze. Istraživanje Krležinih romana i proza uopće uvjerilo me da je Krleža oduvijek bio zaokupljen razbijanjem onih narativnih struktura koje su mu se ukazivale kao dovršene i konačne. Njegovi se romani katkada nadaju kao strastven pokušaj da se istodobno i osvoji i ograniči narativna beskonačnost. Narativni je paragraf polje na kojem je eksperimentirao isto toliko koliko i u cjelini romana. Zapravo, pomna analiza njegovih proza pokazat će da je upravo na toj primarnoj narativnoj sintagmi počela njegova negacija narativne kohezije. Ali njegova preokupacija nije apsolutna negacija, destrukcija proze, nego sinteza. Zato usporedno s procesom rastvaranja teče proces učvršćivanja. To dvostruko i kontradiktorno kretanje osnova je na kojoj nastaju ne samo svi tipovi njegove kompleksne periode, nego se taj permanentni princip narativne mikrostrukture iskazuje i kao unutarnja snaga cjeline romaneskne strukture.

Ova kratka analiza dviju narativnih mikrostrukture vodi zaključku da postoji vrlo izrazita analogija između primarne narativne sintagme i cjeline narativnog diskursa. Primarna narativna sintagma (kod Šenoe homogeni paragraf, u Krleže kompleksna perioda) s pravom je određena kao *izrazito* indikativna mikrostruktura, to jest kao narativni prosede koji s *mnogo sigurnosti direktno upućuje* na konstitutivni princip strukture u kojoj se nalazi. Ovu tezu o *direktnoj vezi* narativnog paragrafa kao mikrostrukture i cjeline romana kao makrostrukture treba prihvatiti s jednim VRLO VAŽNIM ograničenjem. Primarna na-

rativna sintagma *izrazito* je indikativna kod strukturalno homogenih romana. U tim su romanima sve (ili gotovo sve) primarne narativne sintagme tipološki identične ili blize. Mijenja se sadržaj, ali ne strukturalni tip narativne sintagme: istu narativnu mikrostrukturu nalazimo i u opisu, i u dijalogu, i u monologu, i u dramskoj sceni, itd. Logično je, dakle, da analiza *bilo koje* primarne narativne sintagme vodi strukturalnom principu. Takvu čistoću upućivanja i konzekventnost prožimanja ne nalazimo, međutim, u strukturalno nehomogenih romana. Ako u nekom romanu naiđemo na tipološki heterogene narativne mikrostrukture, tada je odnos između strukturalne romaneskne cjeline i strukturalnih elemenata mnogo kompliciraniji. Nema *direktnog* iznalaženja općeg strukturalnog principa na osnovi jednog tipa primarne narativne sintagme. Sintezi u tom slučaju treba ići postupno istražujući međusobne odnose primarnih narativnih sintagma, njihovu frekvenciju u pojedinim modalnim narativnim prosedeima (sceni, monologu, itd.), njihovu ulogu u općem tipu naracije ili narativnom aspektu, njihovu povezanost s pojedinim likovima, a posebno njihov odnos prema hipotetičkom strukturalnom principu. Analiza strukturalno heterogenih romana pretpostavlja, dakle, mnogo brižljivijeg i detaljnijeg postupanja negoli analiza strukturalno homogenih romana.

No, *da bi analiza romana* na osnovi primarne narativne sintagme ili uz veliku pomoć tog narativnog prosedeia *uopće bila moguća*, treba imati *kakvu takvu opću viziju* o narativnom paragrafu ili primarnoj narativnoj sintagmi. Kakav takav tipološki sistem primarnih narativnih sintagma *pretpostavka* je analize koja u narativnu materiju želi ući na *ta* vrata. Tipologija narativnih paragrafa prijeako je potreban instrument snalaženja unutar pojedinačne raznolikosti nazvane narativna sintagmatika ili kombinatorika. Kategorijalna je shema uvijek sastavni dio »obrnute

dedukcije«. Slavni detektivi o kojima sam malo prije govorio ne pronalaze ubojicu i ne određuju njegov karakter na osnovi jedne vlasni ili jednog čavla samo zbog toga što imaju iznimno snažnu moć analize, nego i zato što u stanovitu smislu posjeduju »teoriju kose« ili »teoriju čavla«. Lucidni istražitelji kriminalističkog romana nisu neki »čisti mozgovi«, »čisti instrumenti«, nego ljudi koji posjeduju golemo iskustvo *sistematizirano* u razne kategorijalne sisteme, koji ipak, kod onih najvećih, svršavaju u jednom ishodišnom stavu, u jednoj antropološkoj tezi ili u jednom cogitu. Dedukcija je uvjet indukcije, teorija uvjet analize. Kod »obrnute dedukcije« primijenjene na književni tekst događa se isto: nema »čiste« interpretacije. Ona je fikcija. To uostalom evidentno pokazuju sve analize pripovjedne proze: interpret uvijek ima kakvu takvu »teoriju proze«. Oni najveći najrazrađeniju i najkonzekventniju: u ishodištu je vrlo jasen princip totalizacije. Naravno da kategorijalni sistem nije *sve*. Radije čitamo analize živih mislilaca nego kabinetski ukrućenih shematičara. Ali nema znanja bez sistema. Nema analize narativne proze bez tipološkog sistema narativnih struktura. Nema analize primarne narativne sintagme bez njezina tipološkog sistema. Ne treba mnogo mudrosti da se vidi kako svi interpreti i analitičari narativnog paragrafa posjeduju nekakav sistem tipova narativnog paragrafa. Najčešće empirijski, to jest jednu smjesu tipova narativnog paragrafa koje su »izvukli« iz empirije i koje onda, prema prigodi, primjenjuju na empiriju. Znanstveno mišljenje o književnosti nastoji nadići empirijske sheme i fundirati svoj instrumentarij (a pogotovo svoje osnovne stavove) na konzekventnim logičkim dedukcijama koje će, dakako, uvijek biti verificirane, proširivane, bogaćene empirijom.

Sada bismo protiv tipologije narativnog paragrafa mogli podići novu objekciju pa reći: da bismo izvršili analizu romana, da bismo krenuli u spozna-

vanje romaneskne strukture, nije nam potreban tipološki sistem primarnih narativnih sintagma. Možemo se romaneskom strukturom kretati a da uopće ne znamo što je to narativni paragraf i da se u svojim izvodima uopće na njega ne oslanjamo! To je samo djelomice točno. Narativni je paragraf doista indikativna mikrostruktura ili indikativni narativni prosede koji kod homogenih struktura postaje izrazitim i iznimno važnim. Lišiti se njegove pomoći, ne oslanjati se na njegove mogućnosti, znači lišiti se moćnog instrumenta spoznavanja. Konstituiranje jedne logički konzekventne a empirijom obogaćene *tipologije narativnog paragrafa* može biti korisno iz više razloga. Ovdje naznačujem tri.

a/ Prije svega na taj se način iskušava, bogati i čisti metoda koja proizlazi iz ishodišnog stava teorije romana: iz stava alijenacije/slobode. Toj je metodi taj ishodišni stav inherentan, odnosno, ona je njegova eksteriorizacija. Ta metoda, dakle, uzima strukturu kao identitet koji se u jednom trenutku od sebe otuđio i koji sebe uvijek ponovno i stvara i rastvara. Metoda prema tome implicira postavku ishodišne figure (apstraktnog identiteta) od koje razvoj počinje. To je njezin izgubljeni horizont (njezin »nulti stupanj«) koji ona živi u svakoj novoj sintezi, u svakoj novoj figuri, kao svoj pronađeni izgubljeni zavičaj. Taj *slijed figura* preko kojeg struktura ide prema izgubljenom/budućem idealu strogo je izveden po unutarnjoj logici razvoja same strukture. Upravo je to najdelikatnije mjesto tipološke dedukcije, ali je, također, baš zbog toga izrada tipologije primarne narativne sintagme iskušavanje metode, oprobavanje njezine čvrstoće i njezinih mogućnosti, a u krajnjoj liniji svaki je tipološki sistem neke romaneskne mikrostrukture verificiranje ishodišnog principa ili cogita na kojem teorija romana počiva.

b/ Tipologija narativnog paragrafa pomaže konstituiranju tipologije romana. Ona ima dosta važnu ulogu u razradi i definiranju pojedinih romaneskih tipova: uspostavlja se analogija između romaneskog tipa i tipa primarne narativne sintagme. Na primjer, određeni tipovi primarne narativne sintagme nikako ne mogu koincidirati s nekim tipovima romana. Utvrdio sam u *Poetici kriminalističkog romana* da je kompleksna perioda nespojiva s tipom naracije koju implicira kriminalistički roman. Dakle, tipologija narativnog paragrafa može biti odlučujuća u raščišćavanju interferencija narativnih prosede i raznih romaneskih tipova. Ona može upozoriti na uobičajene prosede u jednom tipu romana, na međusobne »krađe« narativnih postupaka, na isprepletanje iskustva tipova iste vrste ili različitih vrsta. Ona je osobito korisna kad se radi o tom da se odrede prosede koje su razni romaneski tipovi koristili na jednoj sinkronijskoj razini, unutar jednog pokreta, unutar određene historijske cjeline. Ukratko, tipologija narativnog paragrafa ulazi u proces znanstvenog konstituiranja teorije romana, u proces sistematiziranja fundamentalnih romaneskih struktura. Kao dio romaneskne strukturalne sheme primarni narativni paragraf, tipološki određen, definiran i opisan, bogati znanje o strukturalnoj shemi i ukazuje na koji bi se način moglo (ili moralo) prići sistematizaciji svih elemenata strukturalne sheme: od kompozicije do monologa.

c/ Tipologija narativnog paragrafa snažan je i vrlo precizan instrument znanstvene analize pripovjedne proze. Analiza konkretnih romaneskih struktura ili konkretnih djela teško odbacuje »usluge« jedne rigorozno izvedene tipologije primarnog narativnog paragrafa. S pomoću nje možemo odmah ići u smionu cjelovite hipoteze, koje mogu biti oborene, ali mogu biti i brzo verificirane kao točne. Iz vlastitog iskustva mogu reći da su me upravo pokušaji si-

stematiziranja primarne narativne sintagme doveli do analiza Šenoina homogenog paragrafa i Krležine kompleksne periode, što je zatim rezultiralo najdubljim spoznajama što ih o njima imam. Doduše, odstranio sam ne mali broj hipoteza, ali čak i neupotrebljive, one su bile korisne. Primarni narativni paragraf nije slučajno stalna opsesija stilističara, analitičara i interpreta književnosti, ne vraćaju se oni slučajno mikrostrukturama tražeći u njima tajnu autora ili djela kojim se bave. U tom smislu tipologija primarne narativne sintagme može biti i više nego korisna.

Tipološki sistem primarne narativne sintagme što ga u ovoj studiji predlažem samo je prvi korak u kompletnu i razrađenu tipologiju te mikrostrukture. U ovoj se studiji detaljno bavim *vrstama i tipovima* primarne narativne sintagme, analizu i sistematizaciju njihovih varijanata i daljnjih figura trebat će obaviti u još užem kontaktu s empirijom, tj. poviješću romana. U tom pravcu dajem samo neke opće indikacije. Moja se analiza tu zaustavlja.

Da bih je sada mogao započeti, moram izlučiti primarnu narativnu sintagmu iz njezina konteksta, izolirati je i promatrati isključivo kao zasebnu strukturu koja ima svoje specifičnosti bez obzira na konotacije u koje stupa i bez obzira kojim je strukturama i sistemima podvrgnuta.

3) HOMOGENI NARATIVNI PARAGRAF

Da ponovim, ukratko, metodološku pretpostavku ove tipologije primarne narativne sintagme. Samim tim što je narativni paragraf definiran kao struktura, naznačeno je da sva uopćavanja na koja nas upućuje empirija mogu biti od koristi, ali ne mogu voditi logičkoj koherentnosti, nego samo empirijskoj jukstapoziciji. Jedini put istinskoj totalizaciji i sintezi bit će i tu — kao i kod svih struktura — put negacije ili put traganja strukture za svojim izgubljenim identitetom. A to pretpostavlja određivanje *početne strukture* koja je najbliža hipotetičkom apstraktnom identitetu u kojem još uopće nema negacije pa ta struktura uzima sebe, smireno i bez ikakve sumnje, kao apsolutni totalitet. U odnosu na sve ostale strukture ona se postavlja kao paradigma identiteta. Sve su ostale strukture svjesne »siromaštva« tog identiteta, ali i njegove neizmjerne »sreće«: postojanja u sebi. One žele nemoguće: i bogatstvo (negaciju) i jedinstvo (identitet).

Smatram da je početna struktura primarne narativne sintagme *homogeni narativni paragraf*. Mi-

chael Riffaterre, od koga sam preuzeo termin *homogeni paragraf* (le paragraphe homogène) nastoji pokazati da je homogeni paragraf ekvivalentan čistoj parataksičkoj frazi čiji su kratki elementi sjedinjeni asindetom i polisindetom. Ali primjer što ga on daje, pokazuje* da se ne radi o posve čistoj parataksi, jer se u parataksičku konstrukciju uvuklo nekoliko hipotaksa. Čista je parataksa rijetkost bilo kojeg diskursa. Pa ipak, *nju* treba uzeti kao početak. Zato nije dovoljno odrediti da je početna struktura homogeni narativni paragraf, nego treba precizirati da se radi o njegovoj prvoj aktualizaciji, to jest o čistom homogenom paragrafu ili o idealnom homogenom paragrafu. Njime se strukturalno kretanje primarne narativne sintagme otvara. Taj prvi strukturalni tip slika je eleatske mirnoće i nepromjenljivosti. Prizor tvrdoće, sklada, ispunjenosti i jednakosti.

ČISTI HOMOGENI PARAGRAF takav je rečenici ni niz u kojem je svaki dio slika cjeline, a cjelina obogaćena slika tih dijelova: istorodnost je potpuna. Tu je prvu deduktivnu strukturu upravo zbog te njezine čistoće i prozirnosti relativno dosta teško naći u povijesnoj praksi. Čak i tako prozračan i skladan homogeni paragraf koji sam analizirao u prethodnom poglavlju nije posve čist jer se u njega »uvukla« eliptična hipotaksa. Evo jednog drugog Senoinog opisa koji je, čini mi se, još bliže idealnoj homogenosti:

»Bilo je po podne četvrtoga dana po svetoj Trojici, a godišta gospodnjega 1574. Nad goru i polje zagrebačko bio se nadvio crn oblak, nadvio i sasuo na zemlju gustim daždom kao da si ga nožem prorezo. Nu zamalo jenjala ploha, uminuo oblak na ishod; plavetno nebo razgali se jasno i čisto kao staklo, a sred neba lebđase žarko sunce rasplinjujući zlatnu mrežu gorom i do-

lom, krijeseći se u tisuć kapljica treptećih na bujnom zelenilu. Čist i vedar bijaše svijet, vedra i duša čovječja sred divotnoga svijeta.«

(August Senoa: *Zlatarovo zlato* — Zagreb, Znanje, 1964., str. 116.)

Sve što je rečeno o prijašnjem Senoinu narativnom paragrafu moglo bi se ponoviti i ovdje. Nema nikakve sumnje da je *samouvjerena harmonija* duhovni etimon ovog diskursa: ta svijest sebe smatra univerzalnom sviješću. Osnovne karakteristike ove čiste narativne homogenosti su slijedeće:

1. Paragraf je *odmah uočljiva cjelina*: nijedan fonički, narativni ili semantički element ne ugrožava cjelinu, ne privlači pažnju na sebe, ne izbija iz cjeline, ne osamostaljuje se. Cjelina je odmah istaknuta, već se prva rečenica »povlači« u njezinu korist. Ona se zatim konstituira kao jedina jezgra, jedino sažimanje i jedina vrijednost.

2. Ta se prozirna i uočljiva cjelina rastvara na *prozračne dijelove* koji su isključivo proste rečenice, prosto-raširene rečenice ili nezavisno-složene rečenice. »Uvuče« li se ipak pokoja zavisno-složena rečenica tada ona ili nije do kraja izražena ili je maksimalno jednostavna.

3. Rečenični se sadržaj pruža skladno i na sebe i prema drugom. To znači da je *kretanje misli postupno*: od jednostavnosti k punoći. Sukcesija koja još ne zna za svoju suprotnost i za koju simultanost ne postoji: ona uopće ne sumnja da je njezino slaganje »jedno iza drugog« prava punoća: vječnost: istodobnost.

4. Cjelokupni je narativni tijek bez žurbe i bez uznemirenosti. Dominira *potpuna smirenost, kompletna mirnoća i krajnja sigurnost*, što je sve samo izraz dubinskog uvjerenja da će se doći do kraja, da će se obuhvatiti Sve.

Dakle, čisti narativni paragraf inkarnira i stvara svijet jasnoće, punoće, vedrine, sigurnosti i dovrše-

*) Michael Riffaterre: *Le style des PLEIADES de Gobineau*, 1957., str. 109.

nosti. On je slika identiteta, on je antipod fluidnosti. On je Početak. Kad izbije prva razlika postaviti će se — kao izgubljeni zavičaj — i kao Dobro. Ali upravo zbog toga jer je savršenstvo bez usavršavanja, jer je »čistoća u siromaštvu«, jer u njemu nema tamne mrlje, narativni paragraf ne može sebe podnijeti: negirat će sama sebe jer ga to stalno potvrđivanje sebe vodi zamoru, tjeskobnom divljenju koje je blizu gađenju. Njegova je svijest lucidna: nema proze koja bi mogla podnijeti takvu čistoću. *To savršenstvo sebe otkriva kao krajnje nesavršenstvo.* To je moment negacije. Homogeni paragraf žrtvovat će svoju čistoću, ali ne i svoj identitet, svoju strukturu: neće više biti čisti homogeni paragraf, ali će ostati *homogenim paragrafom*. U procesu koji je time otvoren homogeni paragraf *eksperimentira unutar sebe samog*. On stoji u odnosu prema čistom homogenom paragrafu kao strukturalna vrsta prema svom strukturalnom tipu. Da bi »spasio« sebe, homogeni paragraf negira tu svoju primarnu tipološku aktualizaciju. *Zato razvoj od čistog homogenog paragrafa kreće u četiri pravca:*

1. Strukturalna vrsta — homogeni paragraf — »žrtvuje« jedan svoj tip da bi sebe sačuvala. Transformiraju se ili sve ili samo neke konstitutivne komponente čistog homogenog paragrafa: uočljiva cjelina, prozračni dijelovi, postupnost, smirenost. Te transformacije međutim »nagrizaju« i dovode u pitanje sam strukturalni princip homogenog paragrafa: samouvjerenu harmoniju. Na taj se način — iz strukturalnog tipa u strukturalni tip — homogeni paragraf približava svom rubu: prošireni homogeni paragraf, analitički homogeni paragraf, isjeckani homogeni paragraf. Na tom rubu, koji je već dodir s drugim (neke varijante analitičkog i isjeckanog paragrafa), homogeni paragraf uviđa neizbježnost prijelaza u drugu strukturalnu vrstu: obogatilo je sebe koliko je mogao, svoju isključivost spasiti nije mogao. On neće

prestati eksperimentirati, svoj će lik i dalje bogatiti, povijesnoj se praksi različito prilagođavati, ali više neće biti jedini.

2. Homogeni će se paragraf pokušati »održati« i u razvoju koji polazi od njega u tri pravca, u tri nove strukturalne vrste primarne narativne sintagme;

2a) Oksimoronski ili ironični paragraf. To je najveće lukavstvo što ga homogeni paragraf poduzima. Struktura je homogenog paragrafa *prividno* očuvana. Katkada čak u varijanti tipološki blizoj čistom i proširenom homogenom paragrafu. Međutim, ispuštena suprotnim, antipodnim sadržajem *struktura se zapravo mijenja, ali neznatno*: takozvane »sitne« ili »nevidljive« promjene. Tako se dobiva iznenađujuće snažan efekt: shema *slična* shemi homogenog paragrafa služi apsurd i disharmoniji, a ne smislu i harmoniji. Postiže se utisak potpunog spajanja suprotnog: oksimoron; strukturalna shema kao da govori suprotno od onog što svojim likom izriče: ironija. Svjetlo u službi tame, sigurnost u službi tjeskobe, vedrina u službi podzemlja. Šenoinim diskursom izrečen egzistencijalni besmisao: Camus. Simbol tog krajnjeg oksimorona je lijepa Kirka: lijepo zlo: najveća draž i napast svake svijesti.

2b) Disperzivna fraza. Cjelina se lomi, dijelovi osamostaljuju, smirenosti nestaje, postupnosti nema. Te karakteristike i tendencije disperzivne fraze homogeni paragraf nastoji ublažiti, pa je njegov utjecaj prije svega u nastojanju da spasi cjelinu. Smirujući raspršivanje, on vodi disperzivnu frazu onim varijantama koje su blize isjeckanom homogenom paragrafu. Njegova je moć u toj novoj strukturalnoj vrsti mala, ali njegove ambicije nisu time smanjene: suvremena proza koristi često disperzivnu frazu, ali je utapa, ne baš rijetko, u isjeckanu homogenost. Homogeni paragraf je daleko od toga da bude potpuno pobijeđen.

2c) Kompleksna perioda. Dominacija tijeka, kontinuiteta koji želi biti vlastita suprotnost: simulta-

nost. Kompleksna perioda nema više ništa od prozračne i siromašne čistoće homogenog paragrafa, ali se ovaj u nju »uvukao« kao težnja k samouvjerenosti i skladu. Homogeni paragraf nastoji svesti kompleksnu periodu na analitičku postupnost. Ako mu to pođe djelomice za rukom, tada kompleksna perioda realizira varijante koje su granične s analitičkim homogenim paragrafom. Homogeni paragraf produljuje se na neki način i u napor, nastojanje i pokušaje kompleksne periode da realizira što skladniji totalitet. Katkada se čak događa da je kompleksna perioda bliže onoj čistoći početne strukture negoli su to neki tipovi homogenog paragrafa. A po svojoj otpornosti i mogućnosti prilagođavanja kompleksna se perioda iskazuje kao dostojan »nastavljač« borbenosti homogenog paragrafa.

Ova kratka skica razvoja od čistog homogenog paragrafa, tog apstraktnog identiteta primarne narativne sintagme, do kompleksne periode pokazuje izrazitu vitalnost homogenog paragrafa. To je sigurno najotpornija struktura primarne narativne sintagme te po tome naliči na funkcijske romane, tog strukturalnog giganta koji se održao više tisuća godina.

Važno je međutim uočiti i drugu stranu njegove vitalnosti. Ne prodiire on samo u druge strukturalne vrste, ne nastoji on samo afirmirati sebe u njima, nego on za *sebe* koristi njihovo iskustvo; njihove pokušaje i njihove prodore asimilira čuvajući svoj identitet, odnosno podređujući ih svojim strukturalnim osnovama. Dodat ću tome da je on jedna od struktura koja se najlakše snalazi unutar makrostruktura koje su mu neadekvatne, pa čak i suprotne. On se uvlači u takve narativne diskurse koji ga svojom tipološkom konstitucijom negiraju. Rekao bih da njegova otpornost leži u prirodnoj sklonosti svijesti da usavršava, obnavlja i ne napušta oblik svog djetinjstva. Pobliza deskripcija tipova homogenog paragrafa pokazat će na koji je način on uspio da raznolikost,

kompleksnost, bogatstvo, beskonačnost prilagodi svom osnovnom zahtjevu: samouvjerenoj harmoniji.

Strukturalni tip koji se nalazi u neposrednoj blizini čistog homogenog paragrafa i koji iz njega posve prirodno izlazi jest *PROŠIRENI HOMOGENI PARAGRAF*. Moglo bi ga se definirati kao parataktičko-hipotaktički čisti paragraf. Dakle, samo jedna promjena, jedna pukotina: parataksa se dosta često rastvara u hipotaksu koja ima tendenciju osamostaljivanja. Neke od zavisno-složenih rečenica nastoje biti »homogeni paragrafi u malom«. Takva je završna rečenica ove primarne narativne sintagme iz *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice:

»Odavna sam slutio da postoji neki dublji afinitet između vodenih glava i mjesečine. One plutaju, *velike a lagane*, u *plavoj* plimi koja im svojim *hladnim* svjetlom *taži mukli* bol u moždanim vijugama. Djeluje kao oblog za njihove meninge. *Plutaju* vodene glave, sa zakučastom klicom glavobolje koja se zarila negdje duboko u sivu masu mozga, *plutaju* u poplavi mjesečine, *njišu* se u ritmu barkarole poput *odbačenih nagnjilih* lubenica u *prljavo-opalskim lučkim* vodama *napuljskog zaljeva*.«

(Vladan Desnica: *Proljeća Ivana Galeba* — Sarajevo, Svjetlost, 1957., str. 75.)

Tendencije rastvaranja narativne čistoće vidljive su u cijelom odlomku, a posebno u završnoj rečenici s jakom inverzijom. Međutim, ta je glagolska inverzija već ublažena pojavom glavnog glagola u drugoj rečenici (»One plutaju«); ona je zatim uravnotežena ternarnim ritmom, koji nalazimo, uz neke binarnosti, i u drugim dijelovima paragrafa. Uzevši općenito, binarni i ternarni ritam faktor su harmoniziranja narativne materije. Kada prelaze u polimernost, kada su nagomilani, tada oni mogu biti i element uznemirenog inzistiranja. To se rijetko kada događa u proširenom homogenom paragrafu u kojem smirena postupnost i lako uočljiva cjelina ostaju bitnim kompo-

nentama. U binarnim i ternarnim (vezničkim i drugim) polisindetima Šenoa je nalazio upravo ono sredstvo koje mu je bilo potrebno da hipotakse ne naruše, presudno, čistoću homogenog paragrafa. Njegovi prošireni homogeni paragrafi katkada su »bistri« i »prozirni« poput onih koje sam citirao kao primjer čistog homogenog paragrafa. Hipotakse prije svega nisu duge. Prošireni homogeni paragraf, uostalom, *ne podnosi dugu hipotaksu*. Duga hipotaksa znači preveliko osamostaljivanje dijelova u odnosu na cjelinu, a to vodi, ili može voditi, narušavanju bitne skladne relacije (cjelina—dio) na kojoj je prošireni homogeni paragraf još uvijek zasnovan. Dakle, relativno kratka hipotaksa prvi je uvjet svakog proširivanja čistog homogenog paragrafa. Drugi je uvjet: *red unutar hipotakse*. Hipotaksa ne smije biti ni isjeckana, ni kompleksna, ni dislocirana. Shema na kojoj je građena mora biti odmah vidljiva. Pravilna (ili točnije: uredna) kompozicija hipotakse bit će sačuvana pod bilo koju cijenu u ovom strukturalnom tipu. Kad se Šenoa, na primjer, upusti u duge retoričke tirade, kad mora upotrijebiti hipotaksu da bi dopustio misli nešto kompliciraniji tijekom, tada on konstruira tu hipotaksu čvrsto, strogo i gotovo u pravilu na binarnom ili ternarnom polisindetu. To dobro pokazuje ovaj bijesni monolog Stjepka Gregorijanca:

»Oj da te ne bilo, proketo krtovo gnijezdo! Koja te je prijeka sreća vrgla meni na oči *da budeš* zator momu rodu, *da nam budeš* gori jad od osmanlijskog bijesa! Gle, kako se ti kukavni kramarčići opasaše tvrdim kamenom da im krupna šaka *ne* razvali štacuna, *ne* rastepe papra. Da, da! I to se cijeni plemićem, pa dirne li koja pojača ruka u taj osinjak, *eto* graje iz žabjega legla, *eto* i na dvor njihove »zlatne slobostine«! Kršćanske mi sablje, *ni* uhom ne bi maknuo da se tursko kopito dotakne te gamadi, *ni* okom ne bih trepnuo da je Gubec podavio svu tu ciganiju. *Da* ti puževi bar ostaju u svojoj kolibi, *da* svoji na svojem miruju. Al da! *Hoće im se* moga Medvedgrada da im

leđa budu sigurna od međeda; *Hoće im se* Kraljeva Broda da mogu svojom kramarijom u Primorje, i Černomerca i Hudog Bitka *im se hoće* — al polako, varoška gospodo! za tu vašu široku i visoku volju *crnoću vam mjeriti, hudo vas izbiti* — groba mi očeva, *hoću, il ne zvao se* više Stjepko Gregorijanec.«

(August Šenoa: *Zlatarovo zlato* — Zagreb, Znanje, 1964., str. 117.—118.)

No bez obzira na kratkoću hipotakse i bez obzira na imperativni red unutar nje, hipotaksa znači prvo rastvaranje onog apsolutnog identiteta koji smo vidjeli u čistom homogenom paragrafu. Princip koji sada sjedinjuje i prožima strukturalnu shemu primarnog narativnog paragrafa nije više totalna harmonija i potpuna monolitnost, nego »napuknuti« identitet: hipotaksa neminovno »vuče« k sebi, ona teško podnosi nametnutu ili usvojenu cjelinu, ona je, po svojoj konstituciji, klica jedne buduće jezgre koja će se nastojati osamostaliti. Iz citiranih primjera je vidljivo da upravo ona unosi u homogeni paragraf i bogatstvo i raznolikost i misaone »serpentine« koje pomalo mrve apodiktičnost parataktičke upornosti. I doista, čim se hipotaktička pukotina u homogenom paragrafu poveća, čim se njezin red zakomplicira, prošireni homogeni paragraf dolazi do svog ruba. On se pruža ili prema analitičkoj homogenosti ili, još gore, prema drugoj strukturalnoj vrsti, periodu: hipotaksa postaje tako moćna da joj paratakse što je okružuju više nisu potrebne: ona *sama* bit će struktura, narativni paragraf. Još se prva negacija čistog homogenog paragrafa takoreći nije do kraja realizirala, još se proširivanje nije potpuno zadovoljilo samim sobom, a već se javljaju novi horizonti. Prošireni homogeni paragraf neće ipak tako lako napustiti svoj identitet. Stoje mu na raspolaganju razna sredstva da spasi svoj lik. Prije svega, komponiranje hipotakse — koja, kako vidimo, hita svom daljnjem širenju i ništa je u tome ne može zaustaviti — ostvaruje se kao *sistem pravilnih blokova*. Ako je već »sudbina«

da se hipotaksa širi, tada njezin sve kompliciraniji sastav treba organizirati upravo onako kako je izgledala jednostavna hipotaksa. Dodaci, gomilanja, nabiranja grupirat će se u *homogene grupe*: rečenične, supstantivne, pridjevske i druge. Evo kako je to izveo Senoa u ovoj hipotaksi iz proširenog homogenog paragrafa što ga svi znamo napamet, toliko nam je drag, toliko nam je smiješan, toliko patetično privlačan i odbojan:

»Divna si, bujna si zelen-goro rodnoga mi kraja, ti prvi vidiku moga djetinjstva. I dignem li oči prema tebi, kada večernje sunce poigrava vrhom i dolom, kad svoje zlato prosiplje tvojim zelenilom, tu bude se u mojoj duši slike iz davne davnine, *vrli junaci, uznosite gospe, ljuti silnici, bijedni kmetovi, a stari Medvedgrad, plamteći živim rumenilom, kao da je opet oživio!* Al nije! Ruši se stara gradina, ruši; no dalje, dolje pod gorom, uspinje se sjajan, snažan kao mlađahan junak — naš Zagreb grad!»

(August Senoa: *Zlatarovo zlato* — Zagreb, Zora, 1951., str. 203.)

Ali, opasnost je tu. Osjećamo je i u tom homogenom grupiranju. Dovoljno je da se binarne i ternarne grupe pretvore u polimerni slijed, dovoljno je da taj polimerni slijed »visi« u zraku i traži neku jezgru u kojoj bi se smirio — i prošireni homogeni paragraf bit će razbijen. Inzistirajuća polimernost preplavljuje tada cijelu hipotaksu te unosi nemir i u cjelinu homogenog paragrafa. To neminovno ima reperkusije i na druge komponente čistog homogenog paragrafa pa struktura klizi do svoje granice. Ako se polimernost tako nametne da postane dominantna, tada je struktura proširenog homogenog paragrafa nadiđena: nema više smirene postupnosti, iščekivanje kraja donijelo je napetost i umjesto mirnog hoda osjećamo trk. Događa se, i to ne baš rijetko, da i to iščekivanje kraja bude iznevjereno postupkom kojeg neki analitičari zovu *fraza s produžetkom* ili *fraza s*

repom: završnoj ključnoj rečenici dodate su još jedna ili dvije posve neočekivane rečenice. Najčešće su veznici: »a«, »i«, »te«, »pa«, »dok«. Naravno, više se uopće ne radi o proširenom homogenom paragrafu, nego o drugim tipovima homogenog paragrafa ili o drugim strukturalnim vrstama primarne narativne sintagme. Koristeći frazu s repom i sumirajući polimerna grupiranja u konkluzivnu jezgru (s raznim konkluzivnim formulama: »u jednu riječ«, »sve to«, itd.), Krleža je vrlo rano pretvarao homogeni paragraf u kompleksnu periodu:

»On ju je u mislima *brutalno silovao* već iks i iks puta, *zaklao ju, pio joj krv* na litre (toplu djevojačku krv), *vezao je* nekom bodljikavom žicom i *mučio*, tako da joj se žica duboko zarezala u živo bijelo meso, *ljubio je* cijele noći u nekim orijentalnim dekoracijama i kostimima kao Šeherezadu, *spasavao je* iz nekih poplava i katastrofa, *u jednu riječ*, živio je intenzivno s njom i ona je bila fokus njega cijeloga i svih njegovih fantazija.«

(Miroslav Krleža: *Tri kavalira gospođice Melanije* — Zagreb, Matica Hrvatska, 1920., str. 57.)

Prošireni homogeni paragraf otvara, dakle, prvu pukotinu unutar čiste homogenosti i time stvara mogućnost za slijedeća dva strukturalna tipa: *analitički homogeni paragraf* i *isjeckani homogeni paragraf*. To su strukturalni tipovi kojima su se hrvatski pisci najviše služili. Čak bih rekao da su ta dva tipa privilegirane primarne narativne sintagme hrvatske proze. To pokazuje njezinu brigu za mjeru. Ili, nedovoljnu smionost za bezobzirno eksperimentiranje. S jedne strane, područje čiste i proširene homogene narativnosti brzo se otkrilo — i samom Senoi — kao područje prevelikog sklada i premalih mogućnosti širenja: misao je bila stalno prisiljavana da svoje zaletе, svoja traženja, svoja vijuganja, svoju težnju prema slobodi usklađuje sa suviše krutim i jednostavnim narativnim propisima. To je očito u prozi šezdesetih i se-

damdesetih godina prošlog stoljeća. Trebalo je, dakle, od te homogenosti krenuti dalje. Ali, s druge strane, trebalo ju je i očuvati od opasnosti dezintegracije, koje homogenoj naraciji prijetе od disperzivne i kompleksne narativnosti. Ako su u suvremenoj hrvatskoj prozi priklанjanja kompleksnoj periodi relativno nerijetka, pa nalazimo romane u kojima kompleksna perioda posve dominira, stvar stoji posve drukčije s disperzivnom frazom: ona se najčešće uklapa u tipološki drukčije makrostrukture. O razlozima takvog kretanja hrvatske proze bit će više riječi poslije. Za sada treba samo upozoriti da je pretežan dio hrvatskih pisaca smatrao umjerenu analitičnost i isjeckanost onom sredinom, onom sintezom, onim prostorom, na kojem se mogu izbjeći i krajnosti ukrućivanja i krajnosti fluidnosti. Tako su analitički homogeni paragraf i isjeckani homogeni paragraf postali »klasičnim paradigmama« hrvatskog romana. Ne bih rekao da je tako samo s hrvatskom prozom, mislim da u tom pogledu hrvatska proza uglavnom odražava opći razvoj prozne ekspresije.

Bitna je karakteristika **ANALITIČKOG HOMOGENOG PARAGRAFA** — smirena razrada i kretanje bez skokova. Već sam naziv upozoruje da će cjelina biti rastvorena i analizirana, a dijelovi dobiti veću važnost nego u prijašnjim narativnim sintagmama. To je djelomično osamostalјivanje dijelova izvršeno s mjerom. Uopće, sve promjene što ih analiza može unijeti u čisti i prošireni homogeni paragraf moraju računati s ravnotežom. Zato su kratke paratakse relativno rijetke: njihova bi јака frekvencija mogla narušiti smirenu sukcesiju. A hipotakse su umjereno duge: hipotaktička pretjeranost mogla bi suviše snažno istaknuti detalj u odnosu na cjelinu paragrafa. Narativna linija odmah je jasna, ali su unutar te glavne sukcesije moguća manja udalјavanja. Kretanje se tu i tamo zaustavlja, a u prvi plan izbijaju razne digresije, meditacije, umetanja, ponavljanja, anticipa-

cije, razmatranja, retrospektive. Konstrukcija paragrafa je, međutim, takova da te razrade nisu opasne: glavna se linija nikada ne gubi. Suprotno, one upravo pomažu njezinoj bogatijoj progresiji.

Jedna od najpotresnijih ispovijesti romana *Zlatarovo zlato* — Jerkova ispovijest — izražena je upravo analitičkom narativnošću. Ali, analitički paragrafi koji je sastavljaju dobro paze da ne naruše svoje zakone: tužne Jerkove riječi izrečene su tako da se glavna linija skladno dopunjuje svojim dijelovima: nema nikakvog zaletavanja, glavna se linija јavlja ritmički pravilno, a paratakse su zamijenjene odulјim hipotaksama upravo u trenutku kad su postale učestale. Značajka koja prožima cjelinu paragrafa zove se *smireno objašnjavanje*:

»Kazati ću sve«, započe Jerko, »što o sebi znadem, što sam od drugih čuo, jer sam premlad da sve sam pamtim. Majka mi se zvala Jela, bila je kmetskog roda. Kako se iz Zagreba zalazi u Gračane, stajaše podno briјega drveni mlin. *Tu je živarila kukavna starica sa svojom jedinicom Jelom.* Po svem božjem svijetu nisu imale te dvije ženske glave roda do jedinoga majčinoga brata, bijeloga fratra u samostanu remetskom. Živarile one što od mlina, što od motike, što od živadi. Daj gospoštini, daj crkvi, radi na gospodskom polju i za oprost grijehа u fratarskom vinogradu pa što od sve muke ostaje u kući, јedva da za glad štogod zakušaš. Sta ćeš? Cigle ženske ruke, ni pol muške glave u kući. Bijeda. *Gladovalo se lјeti, gladovalo zimi. Dode i turska napast.* Od svakog dimnjaka da ide po momak pod oružjem u banovu voјsku, a gdje nije bilo muškarca, trebalo i plaćati i hrane davati. Ujak fratar dao bi dakako kadšto starici po grošić, al bio i sam siromah, a drugi fratri nisu dali da nosi štogod živeža iz svete im kuće. *Rekoše mi da mi je majka, to jest Jela, bila ženska vrlo lijepa. A i pobožna i pametna.* Znala je ona napamet molitve za svaku kućnu potrebu, za svaki petak i svetak. I radit je znala u domu kao ma koja valјana reduša. Sve to reče ujak Jerolim. Bilo je i prosaca, ali se ona nije dala od majke, od mlina. Kamo sreće da je pošla, bolje po

nju. Al šta ćeš! I bijeda je sretna kad ne zna bolje sreće, i ženske u mlinu rekle bi, hvala bogu i tako. *Tada su medvedgradski kmeti dobili drugoga gospodara.*»

(August Šenoa: *Zlatarovo zlato* — Zagreb, Znanje, 1964., str. 201.)

Glavna linija, koju sam podcrtao, osnova je smirene deskripcije i eksplikacije. Između njezinih prosjeka nalaze se »otoci«, analitička popunjavanja. Glavna se linija u njima dopunjuje, oni se u glavnoj liniji sažimaju. Maksimalna pravilnost između bitnog i sporednog: savršeno objašnjenje. Tu opću konstrukciju skladne i bezbrižne smirenosti popunjuje niz drugih, već poznatih faktora Šenoine harmonizirajuće totalizacije:

— učestala vokalička harmonija: »i plaćati i hranu davati«, »i pobožna i pametna«;

— perifrastički homeoteleut: »za svaki petak i svetak«;

— česte »poslovične« metonimije, ali nijedna oštra ili šokantna metafora: »od svakog dimnjaka«, »što od mlina, što od motike, što od živadi«;

— sintaktička binarnost, po običaju najčešće anaforična: »gladovalo se ljeti, gladovalo zimi«, »daj gospoštini, daj crkvi«, »ona se nije dala od majke, od mlina«;

— jednostavne apostrofe: »Šta ćeš«, »Al šta ćeš«;

— doslovni, nepertinentni, neuočljivi, simplificirani epiteti: »drven mlin«, »božjem svijetu«, »gospodskom polju«, »fratarskom vinogradu«, »iz svete im kuće«, »ženska vrlo lijepa«, »valjana reduša«.

Ukratko, taj je analitički homogeni paragraf možda najbolja slika proze Spasa. Rečenično kretanje metodički je postupno: nijedne skice, nijednog krivog koraka, nijednog zastrašujućeg pitanja, nijedn sumnje — sve sama jasnoća i uživanje u sebi. Proza objekt. Šenoa je obogatio čisti i prošireni homogeni paragraf, on je u njega unio raznolikost, digresije,

meditacije, parafraze, nagomilavanja, ali s krajnjim ciljem koji se vraća početku: učvršćenje homogenosti. Sve je to obogaćivanje realizirano tako da se je analitički homogeni paragraf, koji iz toga rezultira, ukrutao u svojoj visokoj svijesti o sebi. To je proza pedagoga. To je proza Reda i Sistema, a ne Pitanja i Anarhije. Proza koja sve zna. U ovoj tužnoj Jerkovoju ispovijesti, u ovom opisu bijede i patnje, mi se osjećamo tako vedro i tako smireno! Struktura je nadvladala sadržaj. U toj je strukturi sve na suprotnom polu od praznine, vrtloga, hladnoće, pada, vrtoglavice, grča, vremenskog tijeka, beskonačnosti, pa sadržaj uzalud pokušava da kreira težinu: ta nas analitička homogenost direktno upućuje sigurnosti: identitetu. U toj smo primarnoj narativnoj sintagmi potvrđeni: mi jesmo.

Taj se strukturalni tip, naravno, ne javlja u svih pisaca u ovoj varijanti. Njegove se naznačene opće karakteristike različito konkretiziraju. No, kakva god bila ta konkretizacija, analitički paragraf mora biti *smiren*. Očito je da je od čistog homogenog paragrafa u ovom tipu ostala do kraja *izrazitom* samo četvrta karakteristika: smirenost. Smirenost je nosilac ravnoteže čak i onda kad su neki elementi ozbiljno poremećeni. Odulja hipotaksa neće narušiti ovaj strukturalni tip ako su njezini dijelovi smireno postavljeni u međusobne veze. Čak su i vrlo brojna nabrajanja unutar hipotakse ili u kraćim parataksama kompatibilna s analitičkom naracijom ukoliko su komponirana tako da ne predstavljaju prevelik element rastvaranja i neravnoteže. Ne treba misliti da su čista formalna određenja garancija održavanja ovog strukturalnog tipa. Prešli smo granicu apsolutno sigurnih određenja, ova struktura sebe konstituira i održava u relativnom suprotstavljanju drugim strukturama. No, ta je relativnost dovoljno čvrsta da može garantirati strukturalni identitet. *Smirena eksplikacija* — evo jezgre oko koje se sabiru sva ostala odre-

đenja analitičke narativne sintagme. U tom se slažu svi interpreti tog tipa rečenice. Neki je zato zovu i frazom hladne dijagnoze. Hladna dijagnoza može biti sastavni dio smirene eksplikacije, ali se smirena eksplikacija na nju ne svodi. Ona je šira, kao što to dobro pokazuje odlomak iz Šoljanova *Kratkog izleta*:

»Ulazili su jedan za drugim, kroz vrijeme, u spasonosnu tamu, i sada još uvijek, neki već stoljećima, još uvijek idu u beskrajnoj povorci kao rijeka koje sam ja dio. *I odjednom znam*, zahvaljujući njima, mnoge odgovore: mrtvaci nisu mrtvi, zatvoreni u nišama grobova, već struje pod zemljom poput hranjivih sokova, napajajući svijet. *I znam sada* da moj put, moje traženje nije bilo besmisleno, jer nisam sam nego pripadam ovoj rijeci što neprestano teče, i nastavljam ih, nastavljam njihov put, ne samo svoju malu privatnu stazicu kroz besmisleno vrijeme nego i njihovo stremljenje prema cilju koji mi još nije dano da vidim, ali koji mora postojati. Oni će u meni doći korak dalje prema tome cilju, kao što sam ja u njima došao do tamo gdje jesam. *Kao što* ću ja možda jednoga dana u svome potomstvu doći do samoga cilja.

Koračao sam živahnije i smjelije. Treba samo nastaviti, ne predavati se, ne odustajati. Tvoja dionica puta je kratka i mučna, ali s tobom ide armija ispod zemlje.

(Antun Šoljan: *Kratki izlet* — Beograd, Prosveta, 1965., str. 131.—132.)

Daleko smo od Šenoine prozračnosti i monolitnosti, ali smo isto tako daleko i od kontradiktorne fluidne simultanosti koju nastoji realizirati kompleksna perioda. U centru ovog narativnog paragrafa nalazi se najdulja hipotaksa, koja bi u sebe mogla »uvući« i druge dijelove te se konstituirati kao samostalna perioda, kad ne bi bila ponavljanje i razrađivanje već istaknute misli, koju naznačuje anaforični polisindet: »i znam«. Osim toga, kontrast naznačen u drugoj rečenici ponavlja se skladno u glavnoj hipotaksi (suprotna rečenica — načinsko-poredbeno rečenica —

suprotna rečenica), da bi se smirio u binarnim komparativnim rečenicama koje slijede za glavnom hipotaksom:

I odjednom znam, zahvaljujući njima, mnoge odgovore: mrtvaci nisu mrtvi, zatvoreni u nišama grobova,

već struje pod zemljom poput hranjivih sokova napajajući svijet.

I znam sada
da moj put, moje traženje nije bilo besmisleno,
jer nisam sam

nego pripadam ovoj rijeci

što neprestano teče,

i nastavljam ih, nastavljam njihov put

ne samo svoju malu privatnu stazicu kroz besmisleno vrijeme nego i njihovo stremljenje prema cilju

koji mi još nije dano da vidim,

ali koji mora postojati.

Oni će u meni doći korak dalje
prema tome cilju,

kao što sam ja u njima došao do tamo gdje jesam.

Kao što ću ja možda jednoga dana u svome potomstvu doći do samoga cilja.

Tu binarnost potvrđuju zatim tri završne rečenice od kojih je posljednja također kontrastno binarna:

Koračao sam živahnije i smjelije.

Treba samo nastaviti, ne predavati se, ne odustajati.

Tvoja dionica puta je kratka i mučna,

ali s tobom ide armija ispod zemlje.

Vidljivo je da glavna hipotaksa — taj »najopasniji otok« za cjelinu paragrafa — nipošto ne narušava bitnu ravnotežu analize: skladni odnos cjeline i dijelova. Nalazi se na mjestu gdje hipotaktičko širenje obično ne smeta, suviše, postupnom razvijanju: hipotaksa je »obavijena« rečenicama koje je pripre-

maju i koje je dovršuju. I tu, kao i u drugim kontekstima, snažna binarnost prekida u korijenu svako zaletavanje ili nemir. Vidljivo je da ni ovdje analitički paragraf nije izgubio onu svoju opću i bitnu sposobnost da dovede u ravnotežu i mjeru sve digresije i odstupanja: misaono/narativno bogatstvo nije raspršeno, nego je postupno svedeno na skladno jedinstvo. U jednu riječ, kompozicija ovog paragrafa samo je na prvi pogled komplicirana. U stvari, tu je stalno prisutna briga autora da *homogenost* prožme *raznolikošću*. On želi da bude i postupno eksplikativan i bogato raznovrstan i misaono jasan. Zato je ovaj odlomak dobar primjer *razvijene varijante analitičkog homogenog paragrafa*. *Smirenost* — taj spiritalni etimon analitičkog paragrafa — *oplođena je dubokom kompleksnošću i krajnjom misaonom i doživljajnom lucidnošću*. Analitički homogeni paragraf učinio je odlučan korak prema obliku u kojem će njegova sposobnost prilagođavanja, asimiliranja, transformiranja i kreiranja biti maksimalno potvrđena.

Ta je njegova sposobnost, *često*, tako moćna da može *bitno* utjecati na narativne tendencije koje »prirodno« vuku prema strukturama tipološki suprotnijim nego što je to analitički homogeni paragraf. Tada se ta naracija, i protiv svoje volje, i kao nehotice, preobražava u smirenu analitičnost. Analitički homogeni paragraf naprosto je »nagnizao« a zatim »asimilirao« sve one elemente koji bi primarnu narativnu sintagmu normalno vodili bilo u disperzivnu frazu bilo u kompleksnu periodu. Ipak, dobit ćemo tada granične varijante analitičkog paragrafa. Jednu takvu graničnu varijantu dobro ilustrira ovaj odlomak iz Jeličićevih *Ljetnih večeri*:

»O koliko gospođa Burić ima u gospođi Burić! Jedna bi, eto, sklopila oči i sunovratila se u grohot, druga bi i kroz suze zaškiljala i propuzala oko po nama, ova bi se gojna izvalila i kao štene me privila uz svoju znojavu trupinu, ona kao da bi od trave napravila laso,

pljuvačkom otkala ogledalce, tutnula ga među koljena i ulovila me u nj kao guštera, jedna bi opet bila sposobna — dok bih ja kao vruć gušter plazio po njoj — i prebrojavati utrošak novca na tržnici, tu je i ona što je, po pričanju majke, stisla sakom srce i pošla za gospodina Burića da bi, rođena pučanka, ušla u gospodsku familiju, tu je i ova što miriše na vaniliju i isjeckane bademe, a ruke su joj već ogrubjele od kuhinjskih radova, osjećam kako je sputana dugmetima i haljinama i ona što poput kobile, gola i vižlasta, kasa noću šumom, njišti kad se oljušti mjesec iz češera sluteći mušku put u njegovoj bjelini, prosutoj po borovima i škrapama, otkrivam u njoj i onu što u crni ni kleči u crkvi sa zaovama, sretna da je u društvu usidjelica plemkinja, a znojava od pomisli da je poslije svete mise čeka njen student u spavaćoj sobi, skrušena od tamjana i molitve, bjeloputna, iskričava, kao brazda broda u noći, pod crnom svilom što joj pokriva i tjeme i vrat i ramena. Kad grohoće, eto, svaka od njih kao da bi se htjela izvaliti iz nje, dočepati se slobode, iskoristiti priliku dok su oči zamlječene suzom smijeha; pa kad ih širom rastvori, čini mi se, ne razgleda nas već sebe, kupi jednu po jednu gospođu Burić, podvlači svaku pod svoj jastučić mesa, stresa se poput kvočke, kad su sve one pod njom i tek tada obraća se zvonkom riječju ovima za stolom.«

(Živko Jeličić: *Ljetnih večeri* — Zagreb, Mladost, 1966., str. 442.—443.)

Evo odlomka u kojem se književni talent Živka Jeličića iskazuje u svojoj punoj snazi: te prodorne i bizarne slike, taj pronicavi pogled, ta blagost i grubost, taj smisao za grotesku koja je tužna, ta sklonost prema nježnosti koja se sebe plaši — sve to odaje pisca velikog dometa. Zbog takvih odlomaka, zbog smionog eksperimentiranja, zbog nepredvidivosti njegova kretanja, Živko Jeličić jedan je od najzanimljivijih pisaca suvremene hrvatske romaneskne proze.

Nema nikakve sumnje da se druga rečenica ovog narativnog paragrafa vrlo ozbiljno približuje kompleksnoj periodu s težištem na kraju. Pa ipak, ne možemo se odlučiti da je prihvatimo kao periodu u ko-

joj svi dijelovi hitaju prema kraju kako bi u njemu našli svoj smisao i svoje obrazloženje. Opis gospođe Burić, prikaz njezinih raznolikih osoba unutar jedne osobe, ima nešto od jukstapozicije: svaki opisani lik gospođe Burić, što znači svaka rečenica unutar te hipotakse, privlači prema sebi, traži da se misao tu zaustavi, a ne da krene što prije dalje:

Jedna bi, eto, sklopila oči i sunovratila se u grohot,
druga bi i kroz suze zaškiljila i propuzala okom po nama,

ova bi se gojna izvalila i kao štene me privila uz svoju znojavu trupinu,

ona kao da bi od trave napravila laso, pljuvačkom otkala ogledalce, tutnula ga među koljena i ulovila me u nj kao guštera,

jedna bi opet bila sposobna — dok bih ja kao vruć gušter plazio po njoj — prebrojavati utrošak novca na tržnici,

tu je i *ona* što je, po pričanju majke, stisla šakom srce i pošla za gospodina Burića da bi, rođena pučanka, ušla u gospodsku familiju,

tu je i *ova* što miriše na vaniliju i isjeckane bademe, a ruke su joj već ogrubjele od kuhinjskih radova,

osjećam kako je sputana dugmetima i haljinama i *ona* što poput kobile, gola i vižlasta, kasa noću šumom, njišti kad se oljušti mjesec iz češera sluteći mušku put u njegovoj bjelini, prosutoj po borovima i škrapama,

otkrivam u njoj i *onu* što u crnini kleči u crkvi sa zaovama, sretna da je u društvu usidjelica plemkinja, a znojava od pomisli da je poslije svete mise čeka njen student u spavaćoj sobi, skrušena od tamjana i molitve, bjeloputna, iskričava, kao brazda broda u noći, pod crnom svilom što joj pokriva i tjeme i vrat i ramena.

Ipak je dakle bitno nabranje, a ne traženje čvora u koji bi se smisao svake rečenice uključio, a koji bi ih, sa svoje strane, detaljnije objasnio. Ta se hipotaksa raspada na više samostalnih rečenica polisindetski i asindetski vezanih. Tek predzadnja i zadnja

rečenica unose žurbu i nemir u tu inače posve smirenu deskripciju. Međutim, taj je nemir suzdržan. Predzadnja je rečenica uzorak binarne harmonije, a ova, kao svaka binarnost, smiruje podzemni nemir koji je stalno prisutan i mogao bi prsnuti:

osjećam kako je sputana dugmetima i haljinama i ona što poput kobile, gola i vižlasta, kasa noću šumom, njišti kad se oljušti mjesec iz češera sluteći mušku put u njegovoj bjelini, prosutoj po borovima i škrapama

i koji će doista prsnuti u polimernosti završne rečenice, ali se i smiriti u njezinoj zvučnoj polisindetskoj ternarnoj poanti:

otkrivam i onu što u crnini kleči u crkvi sa zaovama, sretna da je u društvu usidjelica plemkinja, a znojava od pomisli da je poslije svete mise čeka njen student u spavaćoj sobi, skrušena od tamjana i molitve, bjeloputna, iskričava, kao brazda broda u noći, pod crnom svilom što joj pokriva i tjeme i vrat i ramena.

Trojni ritam poante prihvatit će nova rečenica koja će smiriti, do kraja, tu iznenadnu uzbuđenost i vratiti naraciju analizi i deskripciji, što će se zatim još jednom potvrditi u skladnom svršetku: ternarnost unutar binarnosti:

Kad grohoće, eto, svaka od njih
kao da bi se htjela izvaliti iz nje,
dočepati se slobode,
iskoristiti priliku dok su oči
zamlječene suzom smijeha;

pa kad ih širom rastvori, čini mi se,
ne razgleda nas već sebe,

kupi jednu po jednu gospođu Burić,
podvlači svaku pod svoj jastučić mesa,
stresa se poput kvočke,

kad su one sve pod njom i tek tada obraća se zvonikom riječju ovima za stolom.

Zaključak je jasan. Sve to gomilanje rečenica stvara cjelinu koju je naznačila uvodna eksklamacija (»O koliko gospođa Burić ima u gospođi Burić!«). Iako je u ovom paragrafu smirena eksplikacija još uvijek snažna, pa, recimo, i dominantna, ipak se ova granična varijanta analitičkog homogenog paragrafa približava i disperziji i periodi. Interpretirao sam je kao graničnu mogućnost homogene naracije, nisam siguran da li sam točno odredio pripadnost ispravnoj strukturi. Jeličićeva je primarna narativna sintagma i višedimenzionalna i ambigvitetna. Ako je možemo smatrati analitičkim paragrafom, tada je to još dokaz više da je analitički homogeni paragraf takva struktura koja se ne boji ni najtežih eksperimenata ni najopasnijih varijanata. Radi se o njezinu identitetu; da ga potvrdi, ona je spremna na najfantastičnije avanture. Ona je, sigurno, jedan od najvitalnijih tipova homogene naracije.

Dok analitički homogeni paragraf uspostavlja narativno jedinstvo smirenim čvrstoćom, dotle *ISJECKANI HOMOGENI PARAGRAF* vodi homogenu naraciju prema raslojavanju i raspadanju cjeline. On vraća homogeni paragraf parataktičkom izražavanju: *parataksa i energična, različita interpunkcija* unose u tu, još uvijek, homogenu sukcesiju nemir, razlomljenost, vrludanje, besciljnost, nesklad. Zato isjeckani homogeni paragraf nalazimo mnogo češće u dijalozima i monolozima, negoli u opisima. Misao se traži u pokušajima: napredovanje, uzmicanje. Kada su i postupna sukcesija i cjelina ušćuvane, tada imamo blagu varijantu isjeckanosti, pa se isjeckani homogeni paragraf služi nekim elementima analitičke narativnosti: smirivanje kretanja s pomoću hipotaksa, izbjegavanje eliptičnosti, harmonične binarnosti i ternarnosti, umjerenosti u oštrini izraza. Općenito uzevši, odsutnost grubih i inzistirajuće tvrdih riječi ukazuje na stanovitu distanciranost. Krećući se raznim načinima prema dislokaciji, disjunkciji i disperziji, *isjec-*

kani homogeni paragraf ne gubi iz vida, ni jednog trenutka, princip iz kojeg je *homogeni* paragraf proizišao i na kojem se osniva: skladno jedinstvo svih dijelova, identitet koji uživa u svojoj jednakosti, cjelina koja sebe ispunjava samo onim što nju potvrđuje. Tipološka specifičnost isjeckanog paragrafa sastoji se upravo u tome da taj princip sačuva, ali da ga istodobno prožme suprotnim principom — principom oštrog razdvajanja dijelova, njihova osamostaljivanja i suprotstavljanja. Rečenična sukcesija više neće biti postupno i smireno zaokruživanje, nego izdvajanje, sudaranje, povlačenje, anticipiranje, rezanje, grubo »istrčavanje«, svojevoljno tvrđenje, hirovito ponavljanje. Održati *princip identiteta* i jedinstva u takvoj rečeničnoj istrzanosti mnogo je teže nego u analitičkom homogenom paragrafu. Tu se fundamentalna kontradikcija beskonačnog u konačnom — kontradikcija koju razvoj ove vrste sve više ističe, a koju će ostale strukturalne vrste sve teže podnositi — mnogo jače osjeća. Treba realizirati razlomljeni svijet unutar cjelovitog svijeta. Početne varijante isjeckanog homogenog paragrafa ne predstavljaju još nikakvu osobito značajnu opasnost: razlomljenost i isjeckanost su umjerene, pa se cjelovitost i homogenost relativno lako ostvaruju. Unutarnji monolog sa slobodnim neupravnim govorom Kušanova lika Frane Katalinića u romanu *Zidom zazidani* dobar je primjer proze koja za »struju svijesti« koristi još uvijek blagu varijantu homogene isjeckanosti:

»Oh, Robert. I taj Leopold tako mirno podnosi tu legendu o Robertu! Je li moguće, da ga on isto toliko cijeni i obožava, da mu se toliko klanja? Robert je uzoran muž, to je istina. Njegova je žena težak bolesnik, on radi od jutra do mraka, tetoši je, ne dopušta čak nikome da ulazi u njenu sobu, samo da se ona ne uzbuđuje; on je prodao dio imanja, da bi nabavio lijekove iz inozemstva, za rata je pribavljao naranče i limunove, kad u gradu nije bilo ni kruha. Jest, Robert je uzoran muž i muškarac. Ali, dodavola, kako on, Fra-

njo Katalinić, ne može biti isto takav? Ta on nije ni u prilici, da bude takav, nije u mogućnosti, nije nikada bio podvrgnut takvim iskušenjima. Istina, on je sretan, da njegov život ni najmanje ne naliči na Robertov, ali, je li on tome kriv? Hoće li vječno slušati o tome, »što bi tu Robert uradio«? I još ako taj Leopold, koji je napokon ipak inteligentna njuška, ako još taj Leopold progovori o Robertovim vrlinama, on će ga, svega mu, ugušiti vlastitim šakama.«

(Ivan Kušan: *Zidom zazidani* — Zagreb, Znanje, 1960., str. 33.—34.)

Čudna je sigurnost kretanja ove »struje svijesti«. No, upravo ta sigurnost kretanja povezuje vrlo usko ovaj isjeckani homogeni paragraf s analitičkom naracijom. Ovaj primjer najbolje potvrđuje tezu kako je svaka smirena eksplikacija, pa bila ona i isjeckana, ipak uvijek, u neku ruku, obrazlaganje već pronađene cjeline. Posjedovanje cjeline daje eksplikaciji smirenost. Narativna će isjeckanost u daljnjim svojim fazama pronalaziti takve postupke i takve oblike koji će omogućavati izolaciju od konačne vizije. Naravno, u homogenom će paragrafu taj konačni horizont biti još jako prisutan, u disperzivnoj naraciji on će se, suprotno, jako reducirati. Eliptična parataksa, asindet, ulomci tuđeg diskursa, besubjektne rečenice, inverzije, imaginativni uzvici sa širokom semantikom, prekidanje započete misli, grube i neuobičajene riječi, obilno korištenje argota, direktna obraćanja — evo samo nekoliko postupaka što ih je isjeckana homogena naracija iskušavala na različite načine a koje nalazimo gotovo u klasičnom obliku u ovom odlomku iz Marinkovićeva *Kiklopa*:

Prešao sam u građanski život. Uposlio se. Raznosio novine i mlijeko. Poslije, smoking, asistent u baru. Pomagao sam mađioničaru, naučio trikove, skidao satove s ruku i tako... radio na svoju ruku, bez dozvole, i dospio u čuzu. »Teče voda, teče«... Bio sam i biljeter u cirkusu i rezervni clown. Uskakao sam kad je trebalo. Znao sam sav program, ali mene su uglavnom polijevali i tukli, i to ozbiljno, bez trikova. Ali to je

ništa. Ljubav, ljubav je bila moja katastrofa. Prima-dona Mary, glavna akrobatkinja, bez maloga prsta, bogati, na kojoj li ruci? vidi, više se ne sjećam, odgri-zao joj bijeli medo. Ona misli, kakva bunda! i miluje ga niz dlaku, a njoj bunda cap! oftikari prstić. Ali to je tako vješto krila, da se, vidiš, ne mogu da sjetim na kojoj li ruci. No svejedno, desna ili lijeva, nijedna me nije nikad milovala, mada bih im bio izljubio ja svih deset, odnosno devet prstića.«

(Ranko Marinković: *Kiklop* — Beograd, Prosveta, 1965., str. 307.)

Cijepanje cjeline primarne narativne sintagme i izoliranje dijelova dovodi u prvi plan, uz ostalo, i materijalnost riječi. Što će riječ biti samostalnija a istodobno i nevidljivo vezana s cjelinom, to će ona imati šire zračenje. A to je upravo smisao ove strukture: izoliranjem dijelova i reduciranjem cjeline omogućiti što slobodniju igru misaone i narativne beskonačnosti. Prskanje kohezije: riječ teži svojem osamostaljivanju od rečenice, rečenica od totaliteta paragrafa. Eliptičnost u ekspresiji, pluridimenzionalnost i višesmislenost u sadržaju:

»A sad je mrtva. Ovdje se sve zaboravlja. Sve se zaboravlja. Sve. Kao da nikada nitko nije imao srca. Kao da nikada nitko nije patio. Kao da nikada nitko nije mislio. Kao da nikada nitko nije vidio početak i kraj priče. Kao da nikada nitko nije rekao istinu. Laž. Ovdje je sve laž. Sve je laž. Laž. Kao da nikada nitko nije znao što je sloboda. Kao da nikada nitko nije znao brojiti iznad deset. Sve se zaboravlja ovdje. Laž. Ovo je laž. Mene su na ognju pekli, a nisam govorio. I druge su pekli i nisu govorili. Ovo je sve laž. Ne. Skočio sam u more i plivao. Snažan val išćupao ga iz mojih šaka i lupio o hridinu. Ona to zna. Ona je vidjela. Kriknula je. I više ga nismo našli. Nestao je u vrtlogu. Ona je mrtva.«

(Jure Kaštelan: *Oseka* — Čudo i smrt — Zagreb, Naprijed, 1961., str. 114.)

Ovaj odlomak iz Kaštelanovih kratkih proza, čudno zapostavljenih od naše kritike, karakterističan je primjer isjeckane homogenosti koja stoji na prijelaz-

zu u pravu disperzivnu frazu. Nervozni i isprekidani govor kao da ne vodi nikamo. Kao da cjeline više i nema. Iscrpljujući se u svega nekoliko afirmacija, ovaj glas kao da je izgubio totalitet iz kojeg je krenuo i kojem bi se trebao vratiti: nema više ni jedinstva, ni prozračnih dijelova, ni postupnosti, ni smirenosti. To je suprotni pol od čistog homogenog paragrafa, granična varijanta homogenog paragrafa u cjelini, vrlo jasna naznaka nove strukturalne vrste: disperzivne narativnosti.

Homogeni paragraf stigao je na taj nači do svoje završne točke. On je aktualizirao svoj potencijalitet u strukturalnim tipovima koji su *bitni* likovi njegova bogatstva, njegove fundamentalne figure. Za razliku od svih strukturalnih vrsta primarne narativne sintagme, on ni u jednom trenutku nije pomislio da se uništi, da sebe smatra presudno krivim za nemoć narativne riječi koja uzalud pokušava da spoji nespojivo: beskonačno s konačnim. On smireno čini što može. Prilagođuje se raznolikosti, a kad je opasnost velika, tada obnavlja i učvršćuje identitet. Mijenja se, ali ne ide prema nemogućem. Prihvaća tuđa iskustva ne dovodeći u pitanje vlastite sposobnosti. Živi u pokušajima, u djelu, »u obrađivanju svog vrta«, a ne u pitanju o vlastitu smislu. Snagu svoje kreativnosti potvrđuje u akciji koju ne želi posebno fundirati. Njegova vedrina nije hinjena. Samouništenje i ekstremna agresivnost nisu njegove značajke. Homogeni paragraf brzo je napustio besmisleni poziciju apsolutnog identiteta čistog homogenog paragrafa i dao se na umjerenu avanturu. Ta je mjera najbolji znak njegove superiorne samouvjerenosti koja ga, ipak, nikada nije napustila: ja sam stvaralac svijeta. Stoička svijest o vlastitoj slobodi i apsolutnoj negaciji Drugog njegova je najdublja osnova i najsnažnija poluga koja nas, usprkos svem našem znanju i iskustvu, *fascinantno* privlači jer nas uvijek vraća homogenoj narativnosti našeg djetinjstva, slici izgubljenog

zavičaja, našoj potrebi za nama samima: za onim našim konačnim, stalnim i definitivnim likom u kojem više nema egzistencijalne tjeskobe. Ali (kakav paradoks! ili je to pravi razlog fascinacije?) u dnu našeg spajanja s tom strukturom rađa se najdublja tjeskoba: taj naš stalni lik mi dohvaćamo tek u našoj posmrtnoj maski:

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change.

4) NAPOMENE O STRUKTURI. SASTAV STRUKTURE. SISTEM STRUKTURA.

Kad su strukturalni tipovi homogenog narativnog paragrafa postavljeni, daljnje je kretanje moguće jedino negacijom strukture-vrste kojoj pripadaju. Treba ovdje dodati i ponoviti da je svaki od tih tipova daleko bogatiji od skice koju sam dao. Svaki je strukturalni tip specifičan konkretni totalitet i ima vlastitu povijest unutar koje se realizira u raznim varijantama. Temeljitim istraživanjem varijanata približili bismo se onoj točki gdje se teorija narativnih sintagma veže s historijom proze. Vidjeli smo da tipovi homogenog paragrafa »izlaze« jedan iz drugog zavisno od prodora narativne beskonačnosti u njihovu strukturu. Odnosno, svijest o dovršenosti (kao o dovršenosti koja nije istodobno beskonačnost) vodi homogeni paragraf od čiste harmonije do isjeckane naracije. Tu je, kao što znamo, njegova granica, ali ne i granica zahtjeva za beskonačnošću: romaneskna svijest ide dalje. Opsjednuta beskonačnošću, ona traži

rješenja u novim mikrostrukturama: oksimoronskom ili ironičnom paragrafu, disperzivnoj frazi i kompleksnoj periodi.

Već sam upozorio da je oksimoronski ili ironični paragraf najveće lukavstvo narativne svijesti: pod prividom gotovo čiste homogenosti krije se princip razlike, apsurd, nemira i nesklada! Ta koegzistencija dviju sličnih i blizih a fundamentalno posve različitih struktura zahtijeva detaljno objašnjenje.

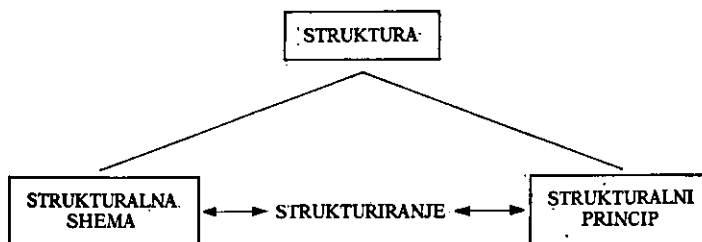
Jedna od najčešćih zabluda analitičkog razuma sastoji se u shvaćanju o linearnom i direktnom odnosu strukture i njezina sadržaja, označitelja i označenog. Problem o kome je sada riječ, jedan je od najkompleksnijih problema dijalektike uopće, a teorije literature posebno. Izlažem ga ovdje u četiri etape, međusobno povezane:

1. Sastav strukture: odnos strukturalne sheme i strukturalnog principa;
2. Sistem struktura: odnos struktura unutar bloka istovrsnih struktura, odnos tog bloka prema drugim strukturalnim blokovima; povezivanje svih blokova u sistem;
3. Struktura i totalizirajući sistemi: ontološka, gnozeološka i vrijednosna funkcija strukture u odnosu na doktrine;
4. Struktura kao označitelj: znak u kojem se struktura pojavljuje kao označitelj; odnos strukture i sadržaja.

1) Sastav strukture: odnos strukturalne sheme i strukturalnog principa

Kao što se svaki znak sastoji od označitelja i označenog, čije se međusobno prožimanje/proces iskazuje kao značenje, tako se i svaka struktura sastoji od strukturalne sheme i strukturalnog principa. Dinamični odnos između strukturalnog principa i strukturalne sheme zove se strukturiranjem, a rezultat tog procesa strukturuom. Struktura postaje totalizirajućim

totalitetom tek onda kada strukturalni princip »oživi« sve elemente strukturalne sheme i pretvori je iz smjese raznih dijelova u cjelinu, koja ima sposobnost duhovne supstancije, to jest sposobnost teleološkog kretanja:



I strukturalna shema i strukturalni princip samo su »mrtve« ili izdvojene jedinice koje će doživjeti svoje oživotvorenje tek u njihovoj sintezi: u strukturi. Strukturalna je shema skup raznih prosedeja, instrumenata, elemenata, postupaka, koji sami po sebi, izolirani, još nisu duhovna supstancija, osim u slučaju kad se svaki od njih konstituirao kao mikrostruktura koja ima svoj vlastiti strukturalni princip. Ali *dok* postoje samo kao elementi sheme, dotle oni nemaju vlastitu »volju«, mogu biti u ovoj ili onoj funkciji, mogu stupati u ove ili one spojeve, mogu imati različite vrijednosti. Dok su položeni jedan pokraj drugog u svojoj shemi, oni su »u disponibilitetu« te traju kao jedinice bez cilja. Nasuprot njima strukturalni princip je čista kohezija, čista sintetizirajuća snaga koja se bez njih ne može realizirati. Ona se iscrpljuje, u slučaju takve izolacije, u svom samopotvrđivanju, pulzaciji jednog identiteta bez eksteriorizacije. Strukturiranje je, prema tome, onaj njihov nužan proces koji upućuje princip na shemu, a shemu na princip: princip napokon dobiva svoj realni lik, elementi sheme svoje svrhovito određenje. Realizirana struktura otada živi kao totalizirajući totalitet. Nama se ukazuje uvijek samo »materijalizirani dio«

strukture: elementi sheme prožeti raznim sadržajima, *Mi* polazimo od tih materijaliziranih elemenata da bismo preko rekonstruiranja sheme doprli do strukturalnog principa. U analitičkom postupku, dakle, strukturiranje znači pronalaženje, restituiranje strukturalnog principa. Njegova verifikacija i ekspliciranje u shemi jest definiranje ili restrukturiranje strukture. Dakle, struktura je jedinstvo tih dvaju faktora: nedefinirane ili »otvorene« sheme i u-sebe-vraćajućeg-identiteta. Na primjer, struktura se primarne narativne sintagme rastvara na svoju shemu i svoj princip:

— *strukturalni princip* narativnog paragrafa možemo definirati kao čistu težnju k jedinstvu nekog rečeničnog niza; potreba za sjedinjavanjem rečenica u jednu koherentnu cjelinu; kohezijska snaga čija je bitna briga uspostavljanje narativnog totaliteta koji će asimilirati rečenice u nekom identitetu;

— *strukturalna shema* narativnog paragrafa sastoji se od niza elemenata koji su »dostupni« za razne totalizacije te »čekaju« razne principe da bi stupili u neke odnose. Ti su elementi, za sada, tj. na početnom stupnju razvoja (dok je shema još izvan principa), u čistoj spremnosti za svaki odnos. Treba, međutim, ovdje dodati da je moguće istraživati strukturalnu shemu i njezine elemente i na toj razini, i u tom stadiju, tj. dok su izvan principa s kojim će se, eventualno, sintetizirati. Shema i njezini elementi su nešto »realno« i »materijalno«, pa je moguće stavljati ih svojevrijedno u razne kombinacije. Ta čista kombinatorika i raznoliko eksperimentiranje može donijeti vrlo zanimljivih rezultata za analizu, deskripciju i eksplicaciju i sheme i strukture.

Elemente koji sastavljaju strukturalnu shemu narativnog paragrafa mogao bih, najopćenitije, ovako definirati:

1. vrste rečenica,
2. unutarnji red i sastav rečenica,
3. karakter rečenica, posebno »raspoloživost« prema raznovrsnim proporcijama, odnos prema pojmu sklada,
4. ponašanje rečenica u sukcesiji, način njihova povezivanja,
5. odnos rečenica prema cjelini koju stvaraju: kompozicija primarne narativne sintagme.

Jasno je da će princip homogenog paragrafa (skladno jedinstvo s tendencijom apsolutnom identitetu) posve drukčije sistematizirati i oživotvoriti te elemente, odnosno strukturalnu shemu u cjelini, negoli princip disperzivne fraze (princip diskontinuiteta u kontinuitetu) i princip kompleksne prirode (princip simultanosti u disperziji). A kada strukturalna shema bude potpuno obavijena, probijena i prožeta jednim određenim strukturalnim principom, dobit ćemo strukturu: analitički homogeni paragraf, hipotaktička disperzivna fraza, monocentrična perioda...

Kod romaneskne makrostrukture uočavamo isti proces. Struktura kriminalističkog romana bit će konstituirana tek onda kada se princip tjeskobne enigme (te specifične aktualizacije općeg principa transcendencije, slobode) nametne romanesknoj shemi, zahvati i osvoji sve njezine elemente, a posebno fabulativno-kompozicijski nivo. Od trenutka kad je na ovaj način konstituirana, struktura kriminalističkog romana može »krenuti« u svoju vlastitu povijest, ona je konkretni totalitet.

Na kraju, još jedan primjer. Strukturu Krležinih *Zastava* pronalazim tek onda ako — pošavši od bitnih elemenata strukturalne romaneskne sheme, u ovom slučaju od aktancijalnog nivoa — uspijem uočiti kojim je strukturalnim principom ta shema nošena. Postavljam hipotetički princip. A zatim, ispitujući i

verificirajući odnos između hipotetički postavljenog principa i romaneskne sheme, razrađujem, konstruiram i realiziram strukturu *Zastava*, kao njezinu unutarnju arhitekturu, njezin duh (u Hegelovu smislu), njezin spiritualni etimon (u Spitzerovu smislu), njezinu ideju (u Ingardenovom smislu) ili, drugim riječima: definiram strukturu tog *konkretnog djela*, što ne treba brkati sa strukturalnim principom, etimonom strukture.

Tako stvari stoje ako promatramo strukturu u njezinoj izolaciji od sistema struktura. Želimo li istražiti sastav strukture, tada moramo tako postupati. Međutim, u sistemu struktura taj se jednostavni i čisti odnos između »dostupibilne« sheme i sintetizirajućeg principa ozbiljno komplicira, jer *dijelovi, elementi »dostupibilne« sheme* mogu biti *mikrostrukture*, čiji dostupibilitet nije više tako otvoren; da leko od toga.

2) Sistem struktura

Osim one najopćenitije strukture, ili osim početne, ishodišne strukture, osim cogita — koji kaže da je struktura kao takova duh, sloboda, beskonačno kretanje prema cilju od kojeg se pošlo — *svaka je struktura mikrostruktura u odnosu na neku superorniju strukturu*. Zato struktura — budući da je uvijek mikrostruktura — živi na dva načina:

a) u odnosu prema istorodnim strukturama,

b) u odnosu prema strukturama u čiju strukturalnu shemu ulazi kao element, dio, indikativni postupak.

U odnosu prema istorodnim strukturama svaka se struktura definira prema sistemu što ga stvara ishodišna struktura tog sistema ili makrostruktura tog strukturalnog bloka. U razrađenom i konstituiranom bloku istorodnih struktura sve su strukture povezane u piramidu, pa je svakoj određeno posve jasno

mjesto. Tek takav blok (ili sistem) istorodnih struktura omogućuje svakoj strukturi da točno vidi i svoj relativitet i svoju apsolutnost/nezamjenjivost. Na primjer, blok struktura primarne narativne sintagme stvara piramidu međusobno povezanih strukturâ kojoj na vrhu stoji čisti homogeni paragraf kao početna struktura. Nakon te ishodišne strukture slijedi razrađeni niz strukturalnih vrsta i tipova: homogeni paragraf, disperzivna fraza, kompleksna perioda, itd. Sve je te strukture omogućila struktura narativnog paragrafa kao takvog, njihova makrostruktura iz koje proizlaze, čija su aktualizacija. Ili: blok romanesknih struktura piramida je strukturalnih vrsta, tipova, modela. Omogućila ih je struktura romana kao takvog, struktura-žanr. U toj piramidi povezanosti i odnosi su posve određeni i jasni. Na primjer, kriminalistički roman je aktualizacija funkcijskog romana, a ovaj aktualizacija romana-žanra.

U odnosu prema raznorodnim strukturama struktura postaje (odnosno, točnije: može postati) *element strukturalne sheme nadređene joj strukture*. Na primjer, romaneskna struktura je nadređena strukturi primarne narativne sintagme. Dakle, struktura primarne narativne sintagme ulazi u romanesknu shemu kao dio te sheme. Istaknuo sam: kao indikativni element. Ona će se kao dio romaneskne sheme morati ponašati prema zahtjevima romaneskne strukture. Može biti prilagodljiv ili rezistentan dio. To zavisi od odnosa koji postoji između tipa mikrostrukture (narativnog paragrafa) i tipa makrostrukture (romana): kompleksna perioda bit će rezistentni dio u strukturalnoj shemi (odnosno: u strukturi) kriminalističkog romana. Obratno, u toj shemi/strukturi prošireni homogeni paragraf bit će prilagodljiv dio. Mikrostrukture kao dijelovi strukturalne sheme nadređene im strukture ne igraju presudnu ulogu u formiranju i realiziranju nadređene strukture, ali mogu biti važne. Posebno, one izrazito značajne za neki tip

makrostrukture: narativni paragraf u romanu linearne naracije, kompozicija u romanu linearno-povratne naracije, aktancijalni nivo u genetičkom romanu, itd.

Da bismo neki blok istorodnih struktura mogli smatrati dovršenim i razrađenim, te prema tome i sposobnim da igra ulogu aperceptivne kategorijalne sheme potrebne analizi, nužno je da budu

a) postavljene i realizirane, fundirane i opisane *bitne aktualizacije ishodišne makrostrukture*; na primjer: strukturalne vrste, tipovi, osnovni modeli;

b) istražene i obrazložene, opisane i objašnjene *indikativne mikrostrukture* koje su elementi strukturalne sheme; na primjer: narativni paragraf, kompozicija, scena, monolog, romaneskni aktant, vrste aspekata, itd.

Tek kad je u tom smislu do kraja razrađen, jedan blok istorodnih struktura (na primjer: sistem romaneskni struktura) može pretendirati da je fundiran.

Naravno, on služi kao mikrostruktura drugim makrostrukturama, a ove kao mikrostrukture njima nadređenim strukturama. Ta konotacija struktura u kojoj jedna igra ulogu elementa strukturalne sheme druge (ili drugim riječima: elementa označitelja u nadređenom znaku) vodi vrhunskoj ili ishodišnoj strukturi — cogitu — cijelog sistema koji je istodobno i najbogatija i najsiromašnija struktura. Na primjer: blok romaneskni struktura ulazi kao dio strukturalne sheme strukture zvane literatura; blok literarnih struktura dio je strukturalne sheme strukture zvane umjetnost, itd, itd. Taj *totalni* sistem struktura mora biti u svakom konzekventnom mišljenju koncipiran barem u skici. Nije neophodno da bude razrađen za temeljno bavljenje područjem koje pokriva neki izdvojeni blok struktura. Uostalom, u viziji cogita koji sam istaknuo totalni sistem mora uvijek sam sebe dovoditi u pitanje, jer je totalni sistem suprotnost izvoru iz kojeg je potekao. Historija čovječan-

stva pozna samo jednog mislioca koji je konzekventno i kompletno izveo takav totalni sistem struktura. To je Hegel. U »Fenomenologiji duha« on je još na razmeh: kako pomiriti sistem s ishodišnim cogitom negacije.

(3) Struktura i totalizirajući sistemi

Strukture, dakle, ulaze u manje, veće i totalne sisteme u kojima imaju takozvane »vlastite« ili »prirodne« ontološke, gnoseološke i estetske vrijednosti. Te ontološke, gnoseološke i estetske funkcije i vrijednosti strukturâ izbijaju i konstituiraju se u *imanentnom strukturalnom procesu*, to jest u takvom procesu u kojem struktura sebe samu postavlja u centar zbivanja pa sistemi i blokovi koji nastaju nisu nešto »izvan nje«, nego nešto što joj je duboko i prirodno inherentno. Takvi totaliteti — blokovi ili sistemi struktura — ne postavljaju se u odnosu na svoje pojedine figure, na svoje aktualizacije, kao nešto što procjenjuje ili prosuđuje njihove kvalitete, funkcije ili vrijednosti, nego prije svega kao cjelina koja ih *objašnjava* jer ih je stvorila i, stvarajući ih, sebe ostvarila. Ona ne odbacuje jednu u korist druge, ona ne preferira ovu u odnosu na onu, ona je u tom smislu indiferentna kao što je priroda indiferentna u odnosu na svoje stvorove. Ona konstatira *da one jesu*, i to je *bitna* njezina orijentacija. Po čemu bi disperzivna struja ili dislocirana perioda — ta dva vrhunska tipa disperzivne fraze i kompleksne periode — bile vrednije od čistog homogenog paragrafa? *One jesu i nisu vrednije*. Da li je apsolutna negacija vrednija od apsolutnog identiteta? Hegel je dobro vidio njihovu jednakost, identitet kao njihovu osnovu. I Parmenidovo Jedno i Heraklitovo panta rhei — primijenjeni na primarnu narativnu sintagmu — imaju svoje opravdanje i svoje funkcije, te se ne može reći da je jedan »korisniji« od drugoga. Kada bi proces u koji su strukture ušle (ili točnije: koji su stvorile)

bio okrunjen *definitivnom sintezom* koja se nikada ne bi postavila kao negacija, tada bismo morali prihvatiti tip evolucije struktura, u kojoj je svaka nova struktura, a pogotovo ona zadnja, *apsolutno* vrednija i funkcionalnija od prethodnih. U viziji totalnog kretanja ona to jest i nije: svaka struktura ispunjava *nešto po čemu je nezamjenjiva*. To je njezin *apsolutni prostor*. Imanentni sistem struktura upravo to želi otkriti: nezamjenjivost svake strukture. Dati im na taj način njihove jedinstvene ontološke, gnoseološke i estetske vrijednosti. Imanentni sistem struktura nije *naš* sistem, nego *njihov* sistem. Naravno, u njega se *uvijek* miješaju i *naše* procjene, težnje i vizije, ali je ipak bitno to da *on* dominira.

Kada bi samo postojao taj immanentni sistem struktura, tada ne bi bilo problema oko usklađivanja i definiranja ontoloških, gnoseoloških i estetskih vrijednosti struktura i njihovih blokova/sistema. Trebalo bi samo njihov totalni sistem temeljito razraditi: utvrditi ono jedno jedino pružanje, zračenje i širenje što ih strukture u takvom sistemu mogu imati. Imanentna piramida struktura: jedan jedini način življenja struktura. Strukture bi imale jednu jedinu mogućnost i jednu jedinu (*»pravu«, »istin-sku«, »prirodnu«*) ontološku, gnoseološku, estetsku težinu, funkciju i vrijednost. Međutim, relativnost ljudskog ponašanja, što znači relativnost totalizacije svijeta, prisiljava strukture da ulaze u sisteme koji nisu *posve* njihovi, u sisteme u kojima se ne vodi briga samo o njima, u kojima one nisu jedina preokupacija totalizacije. Različiti totalizirajući sistemi prihvaćaju strukture s različitim namjerama i daju im, shodno tome, različite funkcije i vrijednosti. *Ti su totalizirajući sistemi eksteriorni strukturama*, što nikako ne znači da ne zahvaćaju strukturu i iznutra. Oni, međutim, nisu — i to je bitno — u funkciji struktura, nego su strukture u njihovoj funkciji. One njima služe. Svaki totalizirajući sistem prihvaća, mje-

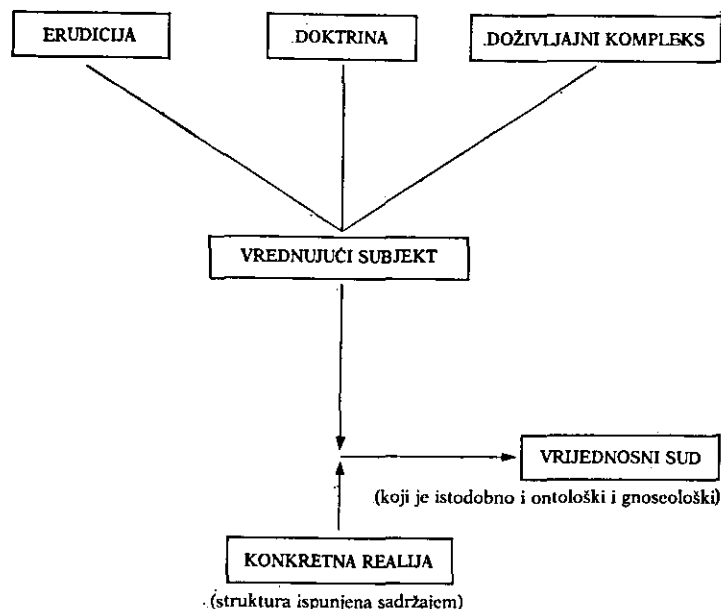
ri, cijeni i asimilira strukture na *svoj* specifičan način. Strukture su okružene totalizirajućim sistemima ili doktrinama koje za njima, strukturama, posizu kada *»bez njih ne mogu«*. Svaka će doktrina prihvatiti ili odbaciti neku strukturu zavisno od svog ishodišnog stava. Strukture su izvučene iz svog imanentnog sistema i uvučene u totalizirajuće vizije, u kojima se njihova *punoća* različito realizira. Treba dodati da totalizirajuće vizije ne postupaju tako samo sa strukturama, nego i s totalitetom životnih, misaonih, predmetnih činjenica, što drugim riječima znači sa sadržajem struktura. Sada će ontološka, gnoseološka i estetska dimenzija struktura zavisiti od doktrine, vizije, totalizacije. Na primjer. Romaneska doktrina koja smatra da je skladna harmonija uvjet romaneskne vrijednosti, romaneskne kreacije, bitni faktor romaneskne strukture, odbacit će ili, u najmanju ruku, osuditi romane s disperzijom i simultanošću, tj. romane u kojima dominiraju disperzivna fraza i kompleksna perioda. Suprotno, uzet će kao uzor i vrhunsku realizaciju romaneskne svijesti one romane u kojima je homogeni narativni paragraf izrazito dominantna strukturalna jedinica. Dakle, u totalizirajućim sistemima ili u doktrinama događa se kompletno relativiziranje struktura. U jednom totalizirajućem sistemu strukture će imati ovu, u drugom onu težinu, domet, funkciju, vrijednost. Njihove *»kvalitete«* zavise od cilja, totalizirajućeg ishodišta, sintetizirajućeg svjetla u koje su ubačene. Unutar tih raznih cjelina one mogu promijeniti čak i svoj karakter. Međutim, ne treba misliti da se one olako predaju. One unose u te totalizirajuće, njima neimanentne sisteme, svoju vlastitu težinu, svoje vlastito ontološko, gnoseološko i estetsko određenje, to jest određenje (posebno ono nezamjenjivo) koje imaju unutar svog, imanentnog sistema. Dolazi do sudara između njihove *punoće* i totalizirajuće vizije. Rezultat je obično pomirenje, kompromis, asimilacija struktura u krilu tih sistema.

Iako svaka doktrina nastoji razraditi i fundirati strukture unutar svoje vizije, podrediti ih sebi i svojim zahtjevima, koji su »prihvaćenoj« strukturi *uvijek jednim dijelom eksterni*, ipak doktrini nije bitno da se bavi strukturama, ona je mnogo više zakupljena svojim ishodištem i cjelinom činjeničnog materijala koji sintetizira. Strukturama i strukturalnim blokovima u kojima se realizira ona se bavi pretežno samo lateralno. Elaboracija same doktrine, vizije, teorije, njezin je glavni cilj. Zato se doktrine i odnose prema strukturama kao prema nečemu što treba procijeniti, vrednovati, prosuditi u odnosu na vlastitu viziju, vlastiti svijet. Uzmemo li bilo koju literarnu doktrinu ili konzekventno izvedenu borbenu teoriju literature, tada ćemo vidjeti da su one uvijek više zauzete obrazlaganjem svoje koncepcije nego uključivanjem struktura u svoje krilo. Doktrini je glavno da sebe istakne, da sebe nametne, da sebe opravda u književnim djelima, prošlim ili sadašnjim, a daleko joj je manje stalo do toga da prisvoji imanentni sistem struktura na način koji bi dosljedno i potpuno vodio računa o ontološkoj, gnoseološkoj i estetskoj *apsolutnosti* svake strukture. Doktrina nastoji široko asimilirati »predočene« joj strukture, ali je njezin odnos prema strukturama uvijek odnos istražnog suca: ili pohvaljuje ili odbacuje. Tako postavljaju sve literarne doktrine: romantizam, naturalizam, nadrealizam, socijalistički realizam... Ali tako postavljaju i eklektički sistemi koji se hvale objektivnošću, deskriptivnošću, pozitivnošću: dovoljno je promotriti strukturalne preferencije tako antidoktrinarnih istraživača kakvi su bili Lanson i Barac. Taj problem odnosa eksternije doktrine i strukturama imanentnog sistema posebno je široko i zanimljivo područje istraživanja i vjerujem da bi ono moglo teoriji literature, teoriji romana dati vrlo korisne rezultate i osobito iznenađujuće poticaje.

Dakle: doktrina se postavlja prema strukturama i njihovim imanentnim blokovima/sistemima više *kao sudac* ili barem kao cenzor, a daleko manje kao rigorozni opisivač koji bilježi *nužni* slijed struktura (njihovo logično »izlaženje« jedne iz druge) i koji nastoji u svakoj od njih naći njihovu *nezamjenjivu* ontološku, gnoseološku i estetsku funkciju. Međutim, učinili bismo tešku pogrešku kad bismo mislili da se totalizirajući sistemi upuštaju u procjenjivanje struktura i njihova sadržaja »ogoljeli«, sami, izolirani od ostalih faktora koji stvaraju jednu sintetizirajuću/totalizirajuću svijest. Doktrina je, naime, samo jedan od elemenata koji sačinjavaju totalitet koji možemo nazvati *valorizirajućim aperceptivnim* Ja. Doduše, doktrina igra znatnu ulogu u formiranju tog procjenjujućeg i sjedinjavajućeg oka, ali je daleko od toga da bude njegovim jedinim faktorom. Tu *vrednujuću viziju* konstituiraju *tri faktora*:

1. doktrina ili racionalna teorija koja je istodobno metoda,
2. doživljajni kompleks (koji bismo mogli nazvati i doživljajni sindrom),
3. erudicija.

Splet ili sinteza tih triju faktora stvara ono jedinstvo koje zovemo *aperceptivnim valorizirajućim kompleksom*, vrednujućim polazištem, sintetizirajućim estetskim okom ili, najjednostavnije, ukusom. U tom totalitetu, a nikako ne u njihovoj smjesi, u tom jedinstvu koje nije miješanje tih triju faktora, nego njihov spoj, sinteza, traje svaka svijest određujući se prema najrazličitijim realijama oko sebe. Sud, estetski *sud*, literarna *procjena* nije drugo nego interferiranje te svijesti i konkretne realije. Iz sudara tih dvaju totaliteta rađa se novi totalitet koji na području umjetnosti ili književnosti zovemo *estetskim ili vrijednosnim sudom*. Dakle, shema odnosa sintetizirajuće, vrednujuće, estetske svijesti i konkretne realije (strukture ispunjene sadržajem) bila bi:



U tom sintetizirajućem vrednujućem subjektu, u tom vrednujućem oku, doktrina ima ulogu sistematizirajuće kohezije. Ona je strogo racionalni dio te sinteze i bez nje ta sinteza živi kao nesvjesno biće koje ne zna ni za svoj domet ni za svoj smisao. Doktrina daje tom subjektu bitne methodske kategorije i sigurnu sjedinjujuću shemu. Međutim, isto je toliko, ako ne i više, važan doživljajni kompleks koji je sastavljen od raznih elemenata, ali ga u mnogome već formira djetinjstvo. Sklon sam onim teoretičarima i istraživačima koji smatraju da je sav budući život čovjeka samo ponavljanje permanentne figure kojom smo u najranijem djetinjstvu pokušavali riješiti osnovne odnose: ljubav, smrt, Drugi, sloboda. Doživljajni kompleks, dakle, sačinjavaju one tamne, podzemne, nevidljive, ali strašno moćne naslage svake ličnosti. Doživljajni dometi neke svijesti, često su određeni sposobnošću prepuštanja onim opsesijama

koje bijahu njezinim životom, a zatim su postale sadržajem snova. Djetinjstvo obogaćeno naknadnim iskustvima daje doživljajnom sindromu isključivost i individualnost. Tu, u toj tamnoj masi, žive one snage koje nam omogućuju da u konkretnim realijama shvatimo i one naoko najnesхватljivije dimenzije. Neke se narativne strukture direktno vežu s doživljajnim kompleksom. Posebno je to slučaj s onim krajnjim strukturama koje vode čistom identitetu ili čistoj negaciji. Te su krajnosti načini kojima svaki doživljajni kompleks nastoji nadvladati mediokritet kompromisa. U dnu doživljajnog sindroma leži uvijek duhovna ili emocionalna orijentacija (sadržajno različito determinirana: melankolija, ljubav, tjeskoba, itd.) s pomoću koje subjekt dohvaća istodobno i svijest o svom identitetu i svijest o svom nepostojanju. Naravno, doživljajni sindrom u mnogome zavisi od epohe, sredine, obrazovanja, društvene grupe, tradicije. U tom smislu svaki tip doživljavanja možemo promatrati kao individualni i kolektivni fenomen. Lepeza doživljajnosti u svakog je individuuma velika, ali otvorenost ličnosti nije uvijek jednaka prema tom prostoru nepredvidivog. Dodat ću ovoj skici — koju nipošto ne smatram nekom analizom, nego doista skicom — još samo to da smatram glad, bijedu, društveno nasilje, političku smrt doživljajem koji bitno obilježuje svaku doživljajnost. Ukratko, doživljajni sindrom onaj je element koji svijesti otvara vrata i prema onim strukturama i onim sadržajima prema kojima doktrina ostaje i gluha i slijepa. On je naš najsigurniji putokaz: bogatimo se prepuštajući se njegovu vodstvu. Treći faktor nazvao sam erudicijom. Bez erudicije aperceptivna vrednujuća svijest postoji kao čovjek bez tradicije. Da bi se moglo sintetizirati i vrednovati neku stvarnost, neku konkretnu realiju, treba poznavati njezinu povijest, njezin razvoj, njezine etape, njezine bitne činjenice. Misliti o književnosti nemoguće je bez studiranja konkretnih djela,

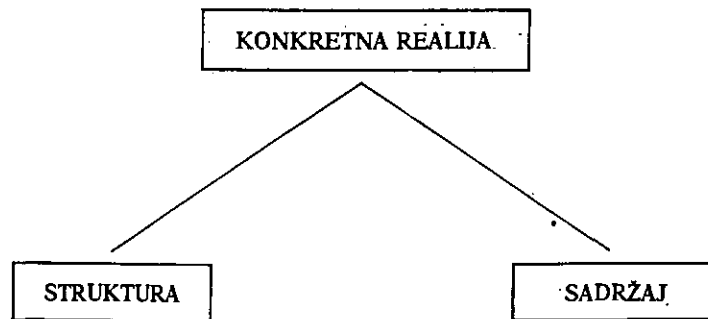
bez poznavanja »raskrsnica« koje stvaraju velika djela, bez dodirnih područja, bez opće povijesti čovječanstva. Misлити и судити о некој материји значи skupiti maksimum znanja o njezinoj dijakroniji i sinkroniji. Istaknut ću da je unutar erudicije posebno važno poznavanje takozvanih sintetizirajućih simbola: Edip, Golgota, itd. Enciklopedijska naobraženost uvijek pomaže proširivanju i ispunjavanju ostalih dvaju faktora vrednujuće svijesti: doktrina dobiva široku verifikaciju, doživljajni sindrom opću potvrdu.

Ovaj kratki prikaz pokazuje kako je ontološka, gnoseološka i estetska funkcija struktura višedimenzionalna te da je odnos između struktura i eksteriornih totalizirajućih sistema/vrednujućih sintetizirajućih subjektiviteta vrlo kompleksan. To je područje u teoriji književnosti obično poznato pod imenom vrednovanja ili valorizacije. Već ova mala skica dovoljno jasno ističe da to područje ne može biti riješeno ni rješavano bez prethodnih eksplikacija imanentnog razvoja književnih struktura.

4) Struktura kao označitelj

Opisujući odnos između strukture i njoj eksteriornih totalizirajućih shema, spomenuo sam na više mjesta da se ni totalizirajući sistemi, a ni vrednujući subjektiviteti, ne odnose samo prema strukturama, nego i prema njihovim sadržajima. Općenito uzevši, znanost konstituiraju strukture, ona sebe fundira baveći se strukturama romana. Ali, znanost se *ne iscrpljuje* u poznavanju ili istraživanju struktura, ona *nije samo* mišljenje o strukturama, nego i o sadržajima koji se mogu u njima nalaziti ili se u njima nalaze. Mišljenje, pa i znanstveno mišljenje, bavi se, dakle, i strukturom i sadržajem (i označiteljem i označenim) i njihovim jedinstvom: konkretnom realijom. Konkretna realija na primjer može biti neko književno djelo.

Struktura je unutarnji zakon konkretne realije, sadržaj je njezina materija koja može biti različita i u kojoj se zakon/struktura realizira:



Struktura se realizira u različitim sadržajima; ona u tom odnosu ostaje stalnom, dok se sadržaji mijenjaju. Struktura kriminalističkog romana realizirala se u stotinama tisuća kriminalističkih romana posve različita sadržaja. Strukturu homogenog narativnog paragrafa nalazimo u bezbrojnim i najrazličitijim proznim tekstovima hrvatske književnosti. Najjednostavnije bi bilo kad bi odnos između strukture i sadržaja bio uvijek odnos adekvatnosti, pa bi strukturi *morao* odgovarati adekvatan sadržaj i obratno. Ne radi se o tom da struktura ima isti sadržaj, nego o tome da njezinu tipu odgovara tipološki adekvatan sadržaj. S jednom se strukturom vežu različiti sadržaji, ali ako su joj adekvatni, onda to znači da odgovaraju njezinoj definiciji i konstituciji. Na primjer. Sa strukturom homogenog narativnog paragrafa mogu se vezati najraznovrsniji sadržaji: od propadanja plemstva u 19. stoljeću do socijalističke revolucije. Oni će, međutim, biti adekvatni homogenom narativnom paragrafu ako budu shvaćeni na onaj isti način na koji homogeni narativni paragraf shvaća i totalizira svijet.

Nakon ovog dugog izvoda stigli smo napokon do problema od kojeg smo pošli i koji nas je na ove

analize primorao. Odnos između strukture i sadržaja vodi nas sada, više ili manje jasno i opravdano, novoj vrsti primarne narativne sintagme — oksimoronskom ili ironičnom paragrafu. Naime, čim uočimo, a to sada moramo uočiti, da odnos između strukture i sadržaja nije nužno odnos adekvatnosti, tada to znači da u nekim slučajevima sadržaj može utjecati na strukturu, jer prema njoj stoji u odnosu suprotstavljanja. Time on stvara, ili može stvarati, takve rezultate kakve inače postiže samo *druga struktura*, u odnosu na staru ili poznatu strukturu jedna *nova* struktura. Smatram da postoje četiri moguća odnosa između strukture i sadržaja:

a) *Dominacija strukture*. Sadržaj je proziran, bljed i siromašan, pa se u nekoj konkretnoj realiji struktura nameće suviše vidljivo. Ta je stvarnost nalik na suviše jasnu fotografiju, koja ne postiže pravi efekt upravo zato što je previše jasna: ona pokazuje ono što bi trebalo biti osjenčano, ističe ono što bi trebalo ostati prekriveno. Umjesto dubinskih dimenzija imamo suviše direktni govor. Struktura je u tom odnosu, dakle, izrazito dominantna, sadržaj se u njoj posve gubi ili postaje nevažan. Kostur tog tijela tako je vidljiv da *on*, gotovo samo *on*, privlači misao i na nju djeluje. Takva su obično ona književna djela u kojima autor ili tek pronalazi strukturu ili joj želi biti dosljedno vjeran. Struktura Šenoinih romana najvidljivija je na primjer u *Zlatarovu zlatu* — sadržaj se gotovo potpuno izgubio pred agresivnošću strukture. Takvog odnosa, međutim, više uopće nema u *Vladimiru*: struktura je ispunjena adekvatnim sadržajem. Sličan primjer nalazimo i u Josipa Barkovića. Dok *Sinovi slobode* (1948.) označuju dominaciju strukture homogenog narativnog paragrafa, dotle se *Dolina djetinjstva* (1954.—1956.) iskazuje kao dosta dobar primjer adekvatnosti sadržaja i strukture narativne sintagme: analitičnost je njihov zajednički tipološki znamen.

b) *Struktura je adekvatna sadržaju*. Odnos adekvatnosti ipak je najčešći odnos između strukture i sadržaja. Pogotovo ako uzmemo u obzir sve aktualizacije strukture: tada ona ima mogućnosti da se uskladi s tipološki različitim sadržajima. Sadržaji su homologni strukturi: isti ili sličan duh prožima obje. Rekao sam da adekvatnost znači harmonični spoj strukture i sadržaja, i sada bih mogao nabrojiti brojna djela u kojima se struktura homogenog narativnog paragrafa skladno veže s tipološki istim sadržajem. Samo kao primjer navodim: *Seljačka buna*, *U noći*, *Propali dvori*, *Tonkina jedina ljubav*, *Neisplakani*.

c) *Udaljavanje sadržaja od strukture*. Pozicija obratna od opisanog prvog odnosa. Sadržaj je nešto drukčije duhovne orijentacije nego struktura u kojoj se nalazi, pa on tu strukturu donekle skriva, prikriva, stješnjuje. On u njoj zrači takvim dimenzijama koje u tu strukturu ne spadaju. On se, dakle, širi preko granica svoje strukture, »tvrdoglavo« afirmira duh koji joj je ponešto stran. Struktura se bori da tu »sadržajnu poplavu« savlada i asimilira, ali se taj sadržaj ipak od nje udaljuje. Barem nekim rukavcima, sporednim tokovima. Homogeni narativni paragraf, na primjer, nalazim kao dominantnu narativnu strukturu i u *Zimskom ljetovanju* i u *Proljećima Ivana Galeba* Vladana Desnice, ali je sadržaj ta dva romana ponešto različitiji od strukture u kojoj se nalazi. Slična je romaneskna proza Meše Selimovića: struktura homogenog narativnog paragrafa više ne odgovara sadržajnoj težini njegovih romana.

d) *Sadržaj suprotan strukturi*. Sada se više ne radi samo o udaljavanju, pa da struktura izražava jedno — na primjer: smirenost, sklad, postupnost, prozračnu cjelinu — a sadržaj, udaljen od tog govora strukture, ide nešto dalje te nije posve u skladu sa strukturom koja ga organizira: izražava sumnju, nemir, zamračenu cjelinu, bijeg. Diskrepancija između sadržaja i strukture sada postaje velika: sadržaj je

toliko različit od strukture da se struktura, šireći granice, počinje lomiti i stvarati novu strukturu koja joj je slična, iako će biti od nje suprotna: ironična struktura. U tom odnosu još doduše nemamo oksimoronsku ili ironičnu strukturu, imamo samo njezinu naznak, skicu njezine mogućnosti. Sadržaj suprotstavljen strukturi stvara oksimoronske i ironične efekte, te se taj tip odnosa strukture-sadržaja nalazi vrlo blizu pravoj oksimoronskoj ili ironičnoj strukturi. Katkada se čak teško odlučiti radi li se o novoj, oksimoronsko-ironičnoj strukturi s adekvatnim sadržajem ili o staroj strukturi s kontrastnim sadržajem. Andrićeva proza nalazi se na toj granici. Neke njegove proze jasno pokazuju da se homogeni narativni paragraf vezao sa sadržajima koji su mu suprotni, a neke proze upućuju na mišljenje da je stara struktura (homogeni narativni paragraf) već nadmašena u novoj strukturi, ironičnoj u odnosu na staru, a adekvatnijoj za sadržaj u kojem se nalazi. Odlomak iz *Proklete avlije* najbolje ilustrira kako se teško odlučiti da li je pred nama analitički homogeni paragraf ili oksimoronsko-ironični paragraf, koji koristi sličnost s homogenim paragrafom da bi izrazio suprotno od onoga što bi homogeni paragraf po svojoj definiciji trebao izražavati:

»Sam položaj Proklete avlije bio je čudan, kao sračunat na mučenje i veće stradanje zatvorenika. (I fra Petar se često vraćao na to, nastojeći da ga opiše.) Iz Avlije se ne vidi ništa od grada ni od pristaništa i napuštenog arsenala na obali ispod nje. Samo nebo, veliko i nemilosrdno u svojoj lepoti, u daljini nešto malo od zelene azijske obale s druge strane nevidljivog mora, i tek poneki vršak nepoznate džamije ili džinovskog kiparisa iza zida. Sve neodređeno, bezimeno, i tuđe. Tako čovek stranac ima stalno osećanje da je negde na nekom đavolskom ostrvu, izvan svega što je dotada značilo za njega život, a bez nade da će ga skoro ugledati. A zatvorenici koji su iz Carigrada, kašnjeni su pored svih drugih nevolja još i time što ne vide i ne čuju ništa od svog grada; u njemu su, a kao

da su sto konaka daleko od njega; i ta prividna daljina muči ih isto kao stvarna. Zbog svega toga Avlija brzo i neosetno savije čoveka i potčini ga sebi, tako da stane da se gubi. Zaboravlja ono što je bilo i sve manje misli na ono što će biti, pa mu se i prošlost i budućnost slegnu u jednu jedinu sadašnjicu, u neobični i strašni život Proklete avlije.«

(Ivo Andrić: *Prokleta avlija* — Sabrana djela — Zagreb, 1963., str. 21.—22.)

Oksimoron je jasan: parataktičko-hipotaktička smirenost i postupnost spojene su s tamnim, disharmoničnim sadržajem, vizijom apsurdna. Odlučimo li se da se tu ipak radi o homogenom narativnom paragrafu, tada u tom spajanju suprotnosti (strukture i njoj suprotna sadržaja) nalazimo najdublju varijantu homogenog paragrafa, jer se homogeni narativni paragraf u toj varijanti već pomalo uništava vlastitom ironijom. Ta je varijanta istodobno izraz one poznate i prastare težnje ljudske riječi: jednostavnošću izraziti maksimalnu kompleksnost i dubinu.

5) OKSIMORONSKI ILI IRONIČNI PARAGRAF

Odnos suprotstavljanja sadržaja strukturi, strukture sadržaju ispunjen je nesagledivim mogućnostima. U *svim* strukturama to je *najtamnija varijanta*, jer ona *već* najozbiljnije postavlja — a *još uvijek* unutar dane strukture — pitanje o smislu i razlogu te strukture.

Sada više neće biti teško pokazati u čemu je bit oksimoronskog ili ironičnog paragrafa. Ta narativna struktura ide *još dalje* od prikazanog oksimoronskog spoja strukture i suprotnog joj sadržaja, jer koristi samu strukturu homogenog paragrafa za jednu *drugu* strukturu. Struktura homogenog narativnog paragrafa ne negira sebe suprotnim sadržajem, nego strukturalnim promjenama, koje će nju, strukturu homogenog paragrafa, *prividno* sačuvati, a *stvarno* uništiti. Te su »neznatne« strukturalne promjene dovoljne da se pojavi nova struktura sa sličnim elementima i sličnim likom staroj strukturi, ali ipak bitno različitom. Novu strukturu nosi princip suprotan od principa strukture od koje je pošla i koja joj je poslužila kao osnova za vlastito konstituiranje. Princip te nove

strukture, dakle, može biti — kako to njezina geneza pokazuje — samo jedno: spoj nespojivog, iskazivanje suprotnog od onog što se iskazuje, *kontradikcija u njezinu čistom obliku*. Oksimoronska ili ironična struktura otvoreno proklamira tu kontradikciju svojim vlastitim likom: pod prividom jedne strukture krije se druga, *suprotna*. Oksimoronska ili ironična struktura je, prema tome, sama po sebi *slika* fundamentalne kontradikcije, slika nemoguće sinteze. Bit ili struktura oksimoronskog ili ironičnog paragrafa jest: kontradikcija kao takova. Kao što je bit homogenog narativnog paragrafa bio identitet kao takav. Kontradikcija kao takova ili čista kontradikcija aktualizira se u pojedinim strukturalnim tipovima u različite kontradikcije: ozbiljna infantilnost, tužna vedrina, patetična groteska. Primarna narativna sintagma koju u ovoj studiji zovem oksimoronski ili ironični paragraf tiče se *samo* izvrnutog homogenog narativnog paragrafa. Istaknut ću ipak da je svako uobličenje duha, svaka struktura u opasnosti da joj suprotni strukturalni princip preuzme njezin lik, njezine shematske komponente, kako bi sebe postavio, izrazio, realizirao. Naravno, ta nova struktura nema identičnu strukturu s onom kojom se »poslužila«, nego samo sličnu.

U čemu je dakle strukturalna razlika između homogenog narativnog paragrafa i »izvrnutog« narativnog homogenog paragrafa ili oksimoronsko-ironičnog paragrafa? Kako se princip čiste kontradikcije oživotvoruje u strukturalnoj shemi koja polazi od strukturalne sheme homogenog narativnog paragrafa? Koje su to nove veze što rastvaraju homogeni narativni paragraf te čine da »izbije« nova struktura: oksimoronsko-ironični paragraf?

Pokušat ću to objasniti citirajući i analizirajući odlomak iz Slamnigove proze *Neprijatelj*. Moja se analiza neće, međutim, zaustaviti samo na ovom konkretnom slučaju, jer komponente ovog oksimoron-

sko-ironičnog paragrafa smatram općim strukturalnim određenjima strukturalne vrste koju sam nazvao oksimoronski ili ironični paragraf. Citiram Slamniga:

»Moj tramvaj je došao golem i osamljen. Bio sam naglo ubačen unutra i snalažljivo poput žohara smjestio sam se u prvi zaštićeni kut. Nisam imao ni najmanje volje da se guram prema prednjim vratima. Ostao sam na stražnjem peronu, sasvim blizu ulaza. Bio sam pritisnut i promatrao sam razne zatiljke. Svi su ljudi bili dobre volje, jer snijeg mijenja grad na koji su svi navikli, i tako je svima neobično i to ih zabavlja. Svi su u tramvaju razgovarali, tužili se, kako su dugo čekali i kako će se sada puno aspirina prodati. Iza leđa golemog smeđeg kaputa osjećao sam se kao u kućici i mislio sam svoje misli.«

(Ivan Slamnig: *Neprijatelj* — Zagreb, Zora, 1959., str. 187.)

Sve je tu i više nego »jednostavno«. Na prvi pogled odmah bismo se odlučili: to je čak vrlo skladan prošireni homogeni narativni paragraf. Dominiraju parataksa i blage hipotakse. Ipak, već u tom prvom kontaktu snažna nelagoda: ova nestašnost kao da govori suprotno. Ne vjerujemo joj. U dnu te vedrine i blagosti osjećamo tugu i tragičnost. Ruganje je suviše istaknuto, ono nam se čini iscerenim, zgrčenim, čak bolnim. To nas prisiljava da se ponovno vratimo strukturi te primarne narativne sintagme koju smo olako procijenili kao prošireni homogeni narativni paragraf. I sada počinjemo uočavati »sitne« razlike koje nam govore da smo u prisutnosti »izvrnutog« homogenog paragrafa. Prije svega moramo konstatirati da odmah uočljive cjeline više uopće nema. Te se misli/rečenice kreću unutar neke cjeline, ali mi smo stalno varani: odlučili smo se za jednu cjelinu, za jednu hipotezu, ubrzo konstatiramo da smo se prevarili, naša hipotetička cjelina bila je pogrešna. Tako dolazimo do prvog vrlo važnog zaključka: bitnog faktora homogenog narativnog paragrafa — odmah uočljive

cjeline — nema; umjesto nje imamo suprotnu kvalitetu: višedimenzionalnu cjelinu. Tu dubinu i slojevitost nalazimo i u drugom faktoru homogenog paragrafa: prozračnim dijelovima/rečenicama. Paratakse i hipotakse ovog odlomka prožete su oksimoronskim spojevima i posve »neprozračnom« simbolikom:

Bio sam naglo ubačen unutra i snalažljivo poput žohara smjestio sam se u prvi zaštićeni kut.

Bio sam pritisnut i promatrao sam razne zatiljke.

Svi su u tramvaju razgovarali, tužili se, kako su dugo čekali i kako će se sada *puno aspirina prodati*.

Iza golemog smeđeg kaputa osjećao sam se kao u kućici i mislio sam svoje misli.

S druge strane, proklamirana prozračnost što je ovaj narativni paragraf tako nametljivo naljepljuje na svoju prvu rečenicu:

Moj tramvaj je došao golem i osamljen.

sumnjiva je upravo zbog tog prevelikog isticanja. Paragraf sebe najavljuje suviše jednostavnim načinom, on grubo ističe svoju prozirnost i smirenost. Ta pretjeranost ima svoju svrhu: ona »više«, »upozorava« da se tu krije ironija. Ta jednostavnost dijelova/rečenica ubrzo će se doista pokazati kao nešto što uopće nije jednostavno, nego pluridimenzionalno.

Polisindeti

Bio sam naglo ubačen unutra i snalažljivo poput žohara smjestio sam se u prvi zaštićeni kut.

Bio sam pritisnut i promatrao sam razne zatiljke.

Svi su ljudi bili dobre volje, jer snijeg mijenja grad na koji su svi navikli, i tako je svima neobično i to ih zabavlja.

Svi su u tramvaju razgovarali, tužili se, kako su dugo čekali i kako će se sada *puno aspirina prodati*.

trebali bi istaknuti harmoniju, postupnost i metodičnu sukcesiju. Ovdje oni samo hine ta određenja, a umjesto postupnog kretanja homogenog narativnog paragrafa imamo stalnu vrtnju, okretanje oko sebe, oklijevanje, zaustavljanje. To je zapravo rezultat osnovnog manjka: ambigvitete cjeline: da li taj glas doista misli ono što misli i kako misli ili se ruga i sebi i svojim mislima?

Na kraju, oksimoronsko-ironični paragraf obara i posljednju »utvrdu« homogenog narativnog paragrafa, iako je naličje zadržava: smirenu eksplikaciju. Nema tu ni smirenosti ni eksplikacije, iako rečenice teku smireno i žele objasniti što se i kako se nešto dogodilo. Objašnjenje se pretvara u vrludanje, a vedra smirenost u *tužnu vedrinu*. S nijansom ruganja samom sebi. Hipotakse koje bi trebale obrazložiti i detaljnije objasniti predočeni svijet često ostaju višjeti u zraku: misao-lutka:

Bio sam pritisnut i promatrao sam razne zatiljke. Svi su ljudi bili *dobre volje*, jer snijeg mijenja grad na koji su navikli, i tako je svima neobično i to ih zabavlja. Svi su u tramvaju razgovarali, tužili se, kako su dugo čekali i kako će se sada *puno aspirina prodati*.

Tako ovaj odlomak dobro ukazuje na osnovnu karakteristiku oksimoronsko-ironične naracije: želja da se poništi totalitet u kojem se svijest uvijek osjeća sigurnom. Oksimoronsko-ironični paragraf želi izbaciti svijest iz njezine suverenosti i sigurnosti, pokazati nepostojanje totaliteta, odnosno postojanje kontradikcije kao biti svakog postojanja. Kad i ne bismo znali da je gotovo cjelokupno Slamnigovo književno stvaranje stalno otkrivanje životnih i narativnih kontradikcija — obrtanje svake postavke, otkrivanje svakog naličja — tada bismo na osnovi ovog jednog jedinog odlomka mogli reći: autor je zaokupljen i ponesen ironičnim obratima, njegov je osnovni prosede oksimoron — spajanje nespojivog. Slamnigov posljed-

nji roman *Bolja polovica hrabrosti* najdublji je i dosada najkonzekventniji eksperiment upravo u tom smislu. U suočenje i sukob on dovodi dvije tipološki suprotne naracije, koje koegzistiraju iako ne mogu, u pravilu, koegzistirati. To je samo prvi sloj rastvaranja jednodimenzionalnosti romanesknog govorenja. Ali ne osnovni. Obje te naracije bivaju uništene ironijom iznutra. I jedna i druga su ismijane. Upravo kao i glavni likovi koji im pripadaju: te se naracije kao i ta dva lika odmjeravaju, ali nema pobjednika, nema preferencije, iako se katkada čini da ona postoji. Postoji samo jedan pobjednik: stalna groteska. Ona u Slamniga ne ide do patetične tragike. Zato njegov tip naracije možemo nazvati *ironičnom groteskom*, a tip primarne narativne sintagme *oksimoronsko-ironični paragraf tužne vedrine*. Osim tog strukturalnog tipa uočavam u oksimoronsko-ironičnoj vrsti primarne narativne sintagme još dvije tipološki izrazite strukture: prva je bliža homogenom narativnom paragrafu i blaža od paragrafa tužne vedrine; zovem se paragrafom *ozbiljne infantilnosti*. Druga je daleko tvrđa i teža u isticanju kontradikcije kao osnove svega, a zbog nekih je njezinih karakteristika zovem paragrafom *patetične ili tragične groteske*.

Vidjeli smo kako je Slamnig u citiranom odlomku s nekoliko »sitnih upozorenja« upozorio da se ne radi o homogenoj naraciji i da njegov narativni paragraf treba čitati obrnuto: da on nije ni jednostavnost, ni prozirnost, ni harmonična cjelina, ni postupno kretanje. Da je on izraz tjeskobe. Infantilizacija kao narativni prosede ostavlja još mnogo vidljivije tragove u homogenom narativnom paragrafu, pa odmah uočavamo da ga ne smijemo prihvatiti u njegovoj doslovnosti. Suvremeni pisci upotrebljavaju »ozbiljnu infantilnost« u razne svrhe. Često da bi slobodno progovorili o raznim tabuima »društva odraslih« pokazujući njegovu glupost i komičnost:

»Viculin je pop. To se zna. Kod njega su u kući tri, četiri ženske. To su mu nekakve sestre i rodice. Zove ih po imenu. Mi ih opet zovemo tetkama. Ja ne znam zašto ih zovemo tetkama, kad mi nisu ni rod ni pomoz-bog. Mater kaže da se to pristoji, to hoće reći, mora. A što se mora, nije teško. To se zna. Samo ne shvaćam, da se one ne ljute kad ih zovemo tetkama. Htio bih vidjeti da mene Ivan Anin, ili Pere, ili bilo tko zove tetkom. Kako bih mu razbio njušku. A ha!«

(Ivan Raos: *Vječno nasmijano nebo* — Zagreb, Zora, 1957., str. 18.)

Sada je jasno da je infantilizacija narativne materije prvi stupanj ili prvi tip oksimoronsko-ironične naracije: tu je sve još previše vidljivo — i ironija, i samopouzdanje, i koherentna slika svijeta. Slamnigov tip ironičnog rastvaranja je dublji, ta ironija istodobno i uživa u sebi i smije se sebi. Moglo bi se je nazvati i stoičkom ironijom: pomirenje sa sobom, sa svojom sudbinom i istodobno ruganje sebi. Time ta ironična groteska, ta tužna vedrina naznačuje novi strukturalni tip koji sam nazvao patetičnom groteskom. Ironija koja se služi elementima homogenog paragrafa da bi patetično izrazila tragiku života, tragiku sebe same. Struktura rascjepa i apsurdna, a, paradoksalno bliza skladnoj homogenoj naraciji. Slobodan Novak, Albert Camus pisci su koji se služe tom »izvrnutom« tragičnom jednostavnošću. Još dalje ide Beckett koji, koristeći iskustvo Kafke, pretvara tragiku u čistu patetičnu grotesku. Jezik je sveden na najoskudniji oblik, prividni homogeni narativni paragraf na najveću »prozirnost«. Kakva varka. Kakav sjajni oksimoron. Sve je tu jasno osim cjeline. Kao što čovjek postaje groteskna, ali i patetična lutka kad izgubi cjelinu, tako i ova jasna rečenica ne vodi nikamo: vraća se na sebe samu i pokazuje svoj apsurd. Na kraju: treba zašutjeti. U svom krajnjem obliku oksimoronski ili ironični paragraf vodi, dakle, šutnji kao jedinom istinskom izriječu. Hegelova vizija totaliziranog totaliteta, apsolutnog znanja, završenog svi-

jeta realiziranog s pomoću riječi, s pomoću kretanja duha vraćena je time njegovu ishodišnom antipodu — Hölderlinu: »Veruj mi i misli, da ti ovo iz dubine duše kažem: jezik je jedna velika suvišnost. Ono najbolje ostaje ipak uza se, i miruje u svojoj dubini, kao biser na dnu mora.« (*Hyperion*, u: Odabrana dela, Beograd, Nolit, 1968., str. 257.)

6) DISPERZIVNA FRAZA

Beskonačnost je dovela homogeni narativni paragraf do njegova ruba, a oksimoronski ili ironični paragraf do šutnje. Dvije nove vrste primarne narativne sintagme nastojat će asimilirati i savladati narativnu beskonačnost i ontološku negaciju na dva kontrastna načina. *Strukturalni princip* te obje vrste bit će isti: beskonačna konačnost, totalnom razlikom ispunjeni identitet: njihov uvijek prividno dosegnuti, ali stvarno nikada posve dostignuti ideal. *Način realizacije tog principa* stvara, dakle, dvije kontrastne narativne mikrostrukture koje bi trebalo nazvati: disperzivni narativni paragraf i kompleksni narativni paragraf. Zbog jednostavnosti, dijelom zbog uobičajene terminologije, a i zbog jasnoće odnosa prema homogenom narativnom paragrafu, nazvao sam ih: disperzivna fraza i kompleksna perioda. Njihova zajednička opsesija jest: totalizirani totalitet, razlikom ispunjeni identitet. Jedinstvo negacije i identiteta. Kako ostvariti to jedinstvo, sada kad mu se bogatstvo realnog pokazalo beskonačnim? Ako izgube to jedinstvo, one su izgubile sve: disperzivna fraza postaje tijek bez

cilja, kompleksna perioda cilj bez tijeka. Tada one doista doživljuju poraz: disperzivna fraza je čista sukcesija, kompleksna perioda čista simultanost. Ali to nije njihov pravi horizont. One žive kao kontradiktorno jedinstvo identiteta i razlike. Zato se u želji da nadmaše taj poraz i realiziraju svoj ideal one stalno ostvaruju kao napetost: nastojanje da se razlika i identitet sjedine u sintezi. Pružanje u jednom pravcu neminovno, dakle, traži kompenzaciju u drugom pravcu: *svaki je strukturalni tip specifično napeta ravnoteža između razlike i identiteta.*

Disperzivna fraza želi što je moguće više odvojiti duh od njegove potrebe za cjelinom: ona prisiljava duh da se zadrži na pojedinostima prije nego što uđe u sintezu. *Kompleksna perioda* postupa suprotno. Ona želi odvojiti duh od njegova »zaborava« cjeline i njegova zadržavanja na raznolikostima, pa se bori da te raznolikosti što brže i što efikasnije uklopi u cjelinu. Dok disperzivna fraza živi u strahu od jedinstva, pa se realizira kao »otimanje od jedinstva«, dole kompleksna perioda živi u strahu od raspršivanja, pa se realizira kao »hitnja k jedinstvu«. Centrifugalno i centripetalno kretanje u odnosu na totalitet. Evo dva primjera u kojima se to dobro vidi. Ta dva narativna paragrafa stoje negdje na granici između homogene narativnosti i ove dvije nove strukture. Jedna bi željela da ostvari disperziju, vidljivo se otima od jedinstva, ali se ne usuđuje zaroniti u svoj eksperiment i brzo se vraća jedinstvu:

»Kao i večeras, ona je (radi se o glavnoj zagrebačkoj ulici, Ilici — moja primjedba) svih tih godina isto ovako bučila i strujala, rasipala se i prelijevala, zamorila i tutnjila, disala moćno i životno, ljudi su pozdravljali, razapinjali kišobrane, zastajali ili žurili, ulazili u kuće i dućane, izlazili iz kuća i dućana, a ona (radi se o Tkačevoj činovnici Veri — moja primjedba) je sjedila u uredu, ispijala tintu i gutala papire, računala i računala, pisala i pisala, kucala i kucala, govorila i

govorila, i opet računala i računala, i sagibala se i pisala — i život je eto prošao, mladosti nestalo, i ona je na ulici i bolesna, i ne zna što će i kud će, boji se smrti.«

(Novak Simić: *Braća i kumiri* — Zagreb, Kultura, 1955., str. 102.)

Druga odmah naznačuje jedinstvo — to je tip kompleksne periode s težištem na početku — te ide prema pojedinostima, ali ih ne osamostaljuje, nego ih suviše brzo i suviše skladno (za kompleksnu periodu) uklapa u sebe:

»Misli on tako i osjeća, kako se čitavo njegovo tijelo pretvara u bljutavo, vlažno tijesto, osjeća kako ga je svaki dan sve manje i što je najstrašnije, kako se nešto u njemu buni protiv tih misli, kako ta buna postaje u početku neki mutni, mali mjehurić negdje u zadnjem dijelu tjemenja, a onda postaje sve veći, veći, rasprostire se po čitavom zadnjem dijelu lubanje, širi se zatim preko vrata, leđa, prelazi u utrobu i prsi.«

(Petar Šegedin: *Djeca božja* — Zagreb, Matica hrvatska, 1946., str. 92.)

U prvom narativnom paragrafu povezanost još uvijek suviše dominira: te se rečenice »boje« vlastitog izoliranja. Zato cjelina nije ni skrivena, pa čak ni prikrivena. Taj narativni paragraf ne djeluje ni kao isjeckana sukcesija ni kao skica. On se suviše žuri svom kraju. Evo sada jedne disperzivne fraze, koja može biti primjerom početne varijante te narativne strukture. Umjesto »žurbe« prema jedinstvu imamo »bezbriznu« sukcesiju parataktičkih rečenica od kojih su neke čiste nominalne konstrukcije:

»Vlak usporava klopoćući kroz predgrađe. Stovarišta dasaka, uglja, odbačene gume i limenke, bačve kod tvornice ulja, plinsko spremište. Višekatnice i posteljina na balkonima, žene povezanih glava što isprašuju prostirače i tepihe, plavi i crveni jorgani, rešoi po stolovima. Pijaca sa redovima tezgi i mnoštvom što se muva, traži manje cijene i nadmudruje sa seljankama.

Vlak klizi iznad svega toga po nasipu. Linija kamiona parkiranih u pobočnoj, neprometnoj uličici. Podvožnjaci i šum šupljine, mrtve tvornice sa zaustavljenim i podmazanim strojevima, skele po novogradnjama, zelenilo na vrhu improviziranog jarbola.«

(Zvonimir Majdak: *Mladić* — Zagreb, Mladost, 1965., str. 7.)

Treba priznati da je ta raspršenost još uvijek skromna i da se linija kohezije stalno osjeća. Ipak, poentističko izdvajanje dominira: činjenica-detalj iskače i nameće se svojom tvrdoćom. Proporcija između želje da se ostvari jedinstvo i želje da se istražuje raznolikost jasno je pomaknuta u korist ove druge. Težište je na razlici, to jest na principu negacije unutar identiteta, a to je bit ili princip disperzivne fraze. A pogledamo li ovu kompleksnu periodu Stjepana Mihačića, tada možemo uočiti homolognu pojavu: što je perioda kompleksnija, to je želja za ostvarenjem jedinstva veća: težište je na identitetu, to jest na principu jednakosti ili sjedinjavanja unutar negacije, a to je bit ili princip kompleksne periode:

»Da, sjećao se kao da je danas, svega što je bilo u onom jutru, kao da je drugačije od ostalih jutara, osjećajući i isti isticati stid koji se rasplamtio poput zapaljenih krajnika kad je Miceka pred čuvarom osumnjičio za kokošarstvo, i pitao se, ma kakva je to zapravo sila koja ga je privlačila kao pčelu cvijet, i što mu je svrha, tom jutru, da mu stalno dodijava, i uvijek kad je tužan, zovući ga u smeđasto osvijetljenu krajinu, nakon što su oblaci ovladali obzorjem progutavši i posljednje ostatke plavetnila, kao da je pomrčina ili jesenji sumrak, mlak, i upravo je jenjala zvonjava, no od nje se još uvijek leljao zrak, a svuda oko njega šetali su mrtvaci, sami, ili udvoje, ili utroje, i u hrpama, kao da su na neznankakvom beklinovskom majalisu.«

(Stjepan Mihalić: *Elegija* — Zagreb, Naprijed, 1963., str. 94.-95.)

Sada možemo postaviti idealnu shemu odnosa razlike i identiteta u te dvije narativne strukture pa reći: ako je cilj tih dviju struktura sinteza identiteta i razlike, tada svako isticanje razlika povećava čežnju za jedinstvom, a svako kretanje prema jedinstvu povećava želju za bogatstvom raznolikog. Tu idealnu shemu — i u disperzivnoj i u kompleksnoj naraciji — ostvaruju samo najveći pisci: krajnja disperzivnost sadrži u svojoj nevidljivoj jezgri krajnju jednakost, krajnji identitet, u svom ostvarivanju — krajnje bogatstvo: *Uliks, U traganju za izgubljenim vremenom*.

Napetost između identiteta i razlike motor je tih narativnih struktura, ali ona nije uvijek jednako i harmonično ostvarivana. Brojni primjeri koje sam već do sada analizirao, a i bavljenje hrvatskim romanom, uvjeravaju me da je u pretežnom dijelu i disperzivnih fraza i kompleksnih perioda hrvatske proze ipak bitna težnja k identitetu. Disperzivne fraze, i onda kad se upute prema razlici, nošene su opsesijom jednakosti. Kompleksne periode, i onda kad hitaju k jedinstvu, misle pretežno na harmoničnu razliku koja će to jedinstvo najprije ostvariti. To nije slučajno. U trenutku »velike avanture« prema beskonačnosti narativna svijest strahuje od mogućeg samouništenja. Ona oprezno traži prostore na kojima bi se mogla ustaliti. Studij suvremene hrvatske proze upućuje prema zaključku da su hrvatski pisci mnogo više eksperimentirali unutar kompleksne periode nego s mogućnostima koje pruža disperzivna fraza. Razlozi su komplicirani i brojni, ističem dva. S jedne strane disperzivna fraza prodire relativno kasno iz anglo-američke književnosti i locirana je u početku samo u neke modalne prosede (posebno u unutarnji monolog). Ona osim toga zahtijeva mnogo veće iskustvo i elaboraciju nego što se to na prvi pogled čini: u njoj je dopušteno sve, ali je upravo zbog toga nju i najteže funkcionalno konstruirati. Gubitak kohezije, identiteta može biti fatalan: umjesto naracije imamo

brbljanje. Disperzivna naracija često je istraživala područje nesvjesnog, što u mnogome znači erotskog, a hrvatska je proza bila puna raznih autocenzura i ograničenja. Fantastično ali istinito: mogu odmah nabrojiti deset, dvadeset pisaca koji su bili totalno zaokupljeni raznim tematskim i narativnim strastima, literarnim opsesijama, problemima — nasiljem, politikom, glađu, smrću, Hrvatskom, napose Hrvatskom, bogom, raspršivanjem ipseiteta, siromaštvom i uskoćom intelektualnih prilika, itd. — ali ne mogu naći nijednog koji bi se isključivo posvetio istraživanju erotike. Najnoviji pokušaji Majdaka, Majetića, H. Hitreca, Jeličića i drugih možda su početak razvoja koji se neće zadovoljavati vedrom verbalnom agresivnošću, nego će ići u istinsko podzemlje. Velika tema naše književne budućnosti, u kojoj će disperzivna fraza sigurno doživjeti razvoj i rascvat. S druge strane, Krleža je kompleksnu periodu nametnuo hrvatskim piscima kao snažni instrument suprotstavljanja homogenom narativnom paragrafu. Kovačić, Đalski, Matoš, Kamov osjećaju homogeni narativni paragraf kao barijeru koju bi trebalo razbiti ili barem pomaknuti. Oni se, međutim, vraćaju Šenoinoj primarnoj narativnoj sintagmi ili je »estetiziraju« ili u neujednačenim i iznad svega nedovršenim eksperimentima (Kamov) daju krnje modele. Krleža se prvi postavio kao odlučan i uporan negator i kreator. Išao je instinktivno kompleksnoj periodu, ali je do svijesti o svom novom instrumentu došao relativno kasno: tada počinje njegovo sistematsko istraživanje mogućnosti kompleksne periode. Hrvatski su pisci u njegovu modelu odmah prepoznali velik novitet, brojnim se od njih ona ukazala kao zarobljujuća struktura. Velik dio počinje eksperimentirati pošavši od nje, suprotstavljajući joj se ili prihvaćajući je. Zato dobar dio hrvatskih romanopisaca ide k stanovitoj kombinaciji narativne disperzije i kompleksne totalizacije.

Disperzivna fraza realizira se u nekoliko tipova koji označuju etape na putu od disperzivnosti vidljivo zaokupljene jedinstvom do disperzivnosti koja obavljuje jedinstvo, naoko ga čak i napušta: bujica riječi postaje ili sinonim pravog bogatstva ili sinonim tišine. Ističem tri strukturalna tipa disperzivne fraze: parataksička disperzivna fraza, hipotaksička disperzivna fraza i disperzivna struja. Određenja su prividno formalna, ona međutim naznačuju i realni stupanj raspršivanja: teško je parataksičkom disperzivnom frazom postići onakvu slobodu kakvu omogućuje disperzivna struja.

PARATAKSIČKA DISPERZIVNA FRAZA može ostvariti snažnu izolaciju elemenata, ali je njezina sposobnost njihova »međusobnog sudaranja«, njihova dodirivanja i odbijanja relativno niska. Njezina je glavna značajka oštro rasjecanje sintetizirajuće cjeline, a njezina je glavna interpunkcija točka. Služeći se monoremama, eliptičnim parataksama, kratkim hipotaksama, čistim nominalnim rečenicama, perfektivnim glagolskim vremenima i aspektima (čest je svršeni prezent), inverzijama, iznevjerenim iščekivanjem veznih riječi, ponavljanjem neutralnih veznih riječi (»tada«, »tako«, »onda«, itd.) — parataksička disperzivna fraza umrtvljuje kretanje i stvara dojam pikturnalnih statike:

»Iz veže istrči djevojčica ljuljajući u mrežici dvije prazne staklenke za jogurt. Raznosac telegrama načas se zaustavi, skine naočari i provjeri broj kuće. Onda ubaci u prvu i side nekoliko kuća dalje. Prođe vatrogasac držeći kapu pod miškom. Preko ceste, jedan je mladić stavljao stopala u remenje pedala trkaćeg bicikla. Čovjek u majici, na trećem katu, ispita pločnik i odapne opušak. Onda spusti rolete. Buka koja nadglasa sve buke u tom dijelu ulice. Vratila se djevojčica sa staklenkama punim bijele siraste mase. Za mamu i tatu koji su se vratili s placu. Iz susjedne zgrade ispadne žena u ljetnoj haljini bez rukava. Noge su joj dlakave. Namješta bijelu torbicu u pregibu lakta. Pogleda svoj odraz u staklu cipelarova izloga. S balkona

prokapa voda. Kola sa stranom registracijom krcata paketima na stražnjem sjedištu. Vodič po obali i auto-karta. Šareni seljački gunj među paketima. Odněkud izmili starica sa četvrt kile crnog kruha u ruci. Sigurno je u blizini mljekarstvo.»

(Zvonimir Majdak: *Mladić* — Zagreb, Mladost, 1965., str. 25.—26.)

Parataksička disperzija vodi elementima koji su ili male cjeline ili okrnjene cjeline: slike i skice. Ona tako, slažući sliku na sliku, skicu na skicu, uzvik na uzvik, elipsu na elipsu, razbija sintagmatsku cjelinu do cjelovitih ili polovičnih atoma. Parataksička atomizacija svršava ipak na koherentnim malim cjelinama, pa nema potrebu za naglim skupljanjem. Rečenice citiranog Majdakova odlomka još smireno počivaju u sebi. Funkcija točke pretežno se sastoji u dovršavanju nečeg cjelovitog. Parataksa može ići u daleko oštirija rasjecanja, pa imamo, na primjer, seriju monorema. Ipak, ona se nakon toga mora vratiti duljim rečeničnim cjelinama, hipotaksama između parataksa, kojima će smiriti opću disperzivnost. U ovom odlomku elementi se još postavljaju prema nadređenoj cjelini (primarnoj narativnoj sintagmi) bez nerveze i s punom sviješću da je cjelina tu: kad nakon njih i ne bi ništa slijedilo, oni bi bili dovoljni! Ova je sukcesija tako »polagana« da svaki element ima mogućnost vlastite afirmacije u odnosu na drugog i u odnosu na cjelinu, pa se ta serija elemenata nameće kao simultanost jednakovrijednih dijelova: sukcesija se transformira u mozaik, temporalitet u spacijalitet. Znamo da je to ideal svake disperzivne fraze i kompleksne periode — simultana sukcesivnost, sukcesivna simultanost. Ovdje se taj ideal realizira u sukcesiji čiji su dijelovi male zaokružene sukcesije: mozaik je možda najbolji simbol parataksičke disperzivne fraze.

Taj mozaik može biti daleko raspršeniji, sastavljen od daleko manjih i »nemirnijih« elemenata, on može biti maksimalno usitnjen i poremećen. Tada ri-

tam razdvajanja i raspršivanja postaje daleko snažniji. Cjelina se još više gubi, elementi više nisu sami sebi dovoljni: umjesto kohezije rasplinjavanje. Evo jednog odlomka u kojem je takva isprekidana sukcesija rečenica/misli mnogo izrazitija nego u »objektivnom oku« koga nalazimo iza Majdakove deskripcije. Ljiljana Kelemen — lik Brixyjeva romana *I tako dalje* — razmišlja o provedenu danu, o svojim problemima, o »prehladi« koja joj stvara teškoće i o onome što je čeka kod kuće: isjeckano monološko razmišljanje u slobodnom neupravnom govoru spojeno je u ovoj parataksičkoj disperzivnoj frazi s isto toliko isjeckanom objektivnom naracijom koja se u taj monolog tu i tamo ubacuje: i glas lika i glas autora jednake su naravi — razlomljeni i blizi hirovitom isprekidanom kretanju:

»Večeras će tek bjesniti, zna to ona. Već je prošlo devet, a nje još nema. Kao ukleto, nakon prekovremenog rada došli su oni iz Centralnog doma i gnjavili s predavanjem. Htjela je kliznuti, ali ju je doktor Srzentić primijetio na samim vratima. Prokleti slinavac, ima pravo Cilika kad kaže da prati svaki njezin korak. Morala se vratiti u dvoranu i sjesti u prvi red, svakome na oku. Osjećala se kao da sjedi na žeravici, ali nije bilo pomoći.

Prokleti kamen! Što ne osvijetljuju bolje tu ulicu. Pogriješila je što nije u domu išla na WC. Htjela je, ali ju je netko pretekao, a njoj se odviše žurilo da bi pričekala. Pogriješila je, sad uviđa. Pogriješila je i preksinoć kad je ostala predugo u kadi. Voda se već ohladila, a ona je htjela pročitati krimić do idućeg poglavlja. I kao za inat poglavlju nikad kraja. Osjetila je hladnoću, pa ipak nije izašla. I sad ima: mjehur joj se sigurno nahladio. Sigurno! Oh, zašto nije u domu malo pričekala...

Ono je žuta kuća? Jest, ispod škiljave svjetiljke vidjela se žičana ograda. Bože, zar je ovo Zagreb, ova pomrčina? Još malo pa će zaokrenuti na polje. Brže. brže.

Potrčala je, pa opet hodala, pa trčala. Ovdje? Ne može ovdje, netko je može vidjeti. Još dalje, dalje. Ali treba izdržati. A Rudi negdje kod kuće bjesni, urla.»

(Nenad Brix: *I tako dalje* — Zagreb, Naprijed, 1965., str. 81.—82.)

Paratakse su vidljivo kraće nego u Majdakovu odlomku. One se međusobno sudaraju, gomilaju vrlo različite misli i slike, a cjelina kao da se posve izgubila: čas idemo prema jednom, čas prema drugom. Hipotakse uopće ne narušavaju taj parataksički brzi ritam, one su jednostavne; česti, su eliptični uzvici i razna skraćivanja, pa te hipotakse djeluju kao nešto nedovršeno, i mi ih zapravo doživljujemo kao paratakse:

»*Prokleti slinavac*, ima pravo Cilika kad kaže da prati svaki njezin korak.

Osjećala se kao da sjedi na žeravici, ali nije bilo pomoći.

Pogriješila je što nije u domu išla na WC.

Htjela je, ali ju je netko pretekao, a njoj se odviše žurilo da bi pričekala.

Pogriješila je i preksinoć kad je ostala predugo u kadi.

Sve su te hipotakse doista blize parataksama, jer su one maksimalno jednostavne zavisno-složene rečenice. Polisindeti što ih tu susrećemo imaju »funkciju vraćanja«: ponavljanje povećava nesistematsko, nemetodično i nesmireno kretanje, jer je to ponavljanje narativna slika općeg nemira koji prožima cijelu tu primarnu narativnu sintagmu:

Pogriješila je što nije u domu išla na WC. *Htjela je*, ali ju je netko pretekao, a njoj se odviše žurilo da bi pričekala. *Pogriješila je*, sad uviđa. *Pogriješila je* i preksinoć kad je ostala predugo u kadi.

Majdakova pikturalna disperzivna statičnost ovdje se pretvorila u melodijsku dinamičnost u kojoj elementi

djeluju poput kakofonije te razbijaju skladnu melodijsku cjelinu. U toj su dinamici elementi grubo nabaceni: i istaknuti i negirani: osamostaljeni, ali i u hitnji, samo se ne zna kamo. Izdvajanje elemenata, njihovo daljnje usitnjavanje, njihovu još veću besciljnu hitnju nalazimo i u razmišljanju jednog od junaka romana *Piloti vlastitih snova* Bogdana Stopara:

»A tramvaja nema. Izgleda: ne koriste ralice. Što onda treba? Sjesti i čekati. No: čekati znači čekati da se krene. Prosto: sjesti valja. Ostati. Ustvari — nestati. Uništiti sam sebe. Tako je to jednostavno. Samo drugi broj tramvaja. Ista stanica. Umjesto četiri — četrnaest. Savski most. Nabujala rijeka. Valovi. Valovi. Mrazno jutro. Divlje patke. Tako je uradio Martin Eden. I tisuće drugih. Misle ljudi... Pa šta? Protest? Protiv koga? Čega? Dosade? Loših knjiga Sustanara? Knjigovodstva? Visokih cijena? Vlastite nemoći? Sudbine? Majke, koja nas je rodila u nevrijeme... A kad je vrijeme? Četrnaestica je prošla. Gotovo prazna.«
(Bogdan Stopar: *Piloti vlastitih snova* — Zagreb, »IBI. Poduzeće za izdavanje, prodaju i distribuciju knjiga«, 1956., str. 90.)

Maksimalna elipsa, monorema, nominalna rečenica, snažna upotreba interpunkcije, izbjegavanje hipotaksa — samo su neki od postupaka koji — kako to dobro vidimo u ovom primjeru — još više raspršuju parataksičku disperzivnu frazu. Već smo u prethodnom primjeru vidjeli kako dvotočje može zamijeniti razne vrste zavisno-složenih rečenica:

I sad ima: mjehur joj se sigurno prehladio.

kako sukcesija istih riječi ne znači samo inzistiranje, nego i lomljenje kontinuiteta:

Još malo pa će zaokrenuti na polje. *Brže, brže.*
Ne može ovdje, netko je može vidjeti. Još *dalje, dalje.*

Ovdje, u Stoparovu odlomku, ta se dva postupka vežu još s dva analogna postupka, interpunkcijska rješenja, — povlakom i trotočjem. Povlaka ima sličnu

funkciju kao dvotočje, koje je u ovoj primarnoj narativnoj sintagmi osobito uočljivo, a zamjenjuje raznolike umetnite rečenice, zavisno-složene rečenice, uobičajene interpunkcijske znakove:

Izgleda: ne koriste ralice. Što onda treba? Sjesti i čekati. No: čekati znači čekati da se krene. Prosto: sjesti valja. Ostati. Ustvari — nestati. Uništiti sam sebe. Tako je to jednostavno. Samo drugi broj tramvaja. Ista stanica. Umjesto četiri — četrnaest. Savski most. Nabujala rijeka. Valovi. Valovi. Mrazno jutro.

Svi ti postupci doprinose daljnjoj disperziji, pa se Stoparov odlomak može uzeti kao razvijena varijanta parataktičke disperzije. Istaknuo sam da je Majdakov odlomak komponiran u objektivnoj naraciji, a da su Brixijev i Stoparov monolozi u slobodnom neupravnom govoru. Taj postupak povezivanja objektivne naracije u trećem licu sa slobodnim neupravnim govorom nalazimo dosta često u parataktičkoj disperziji. Naime, slobodni neupravni govor teško podnosi hipotaksu i treba biti vrlo vješt da se u oduljoj hipotaksi to indirektno kazivanje ne izgubi. Katkada se događa da se jako istaknuti slobodni neupravni govor naprosto »utopi« u objektivnoj naraciji, što katkada vodi narativnu disperziju u homogeni narativni paragraf. Naravno, monolog u slobodnom neupravnom govoru može biti vrlo lako zamijenjen »čistom« monološkom naracijom u upravnom govoru. Takvi monolozi odudaraju od »klasičnih« monologa analitičkog narativnog paragrafa prije svega kratkoćom parataksa i gotovo potpunom odsutnošću hipotaksa. Dolazi do kontradikcije koja će označiti visoku razvijenost parataktičke disperzije: dijelovi su i samostalni i nesamostalni, oni su i točka i prijelaz, diskontinuitet i kontinuitet: parataktičko disperzivno strujanje. Upravo je tom varijantom parataktičke disperzije Jure Franičević-Pločar obogatio svoju prozu i krenuo od analitičkog homogenog paragrafa u često smionu eksperimentiranja:

»Ona gleda ravno u moje oči. Ona možda želi da joj kažem koliko je volim. Šta da joj rekнем, kad je tako mrtva. Mogla bi prići k meni. Noćas sam je nosio. Sada ne mogu. Nisam ja od željeza. Klonuo sam, sunce mu žarko! Pao sam. Prazan sam. Nema bola u meni, nema ljubavi. Samo sam tu. Ja sam tu, ali što ću? Što sam ono došao tu? Bile su neke borbe velike, da bi se svijet čudio, ali one više nisu. Korijenja nema, nikakve hrane nema. Kad se gasi krv sve se gasi. Hm, oni tuku. Koliko municije troše, budale! A mi smo mrtvi sasvim, ugašeni kao dogorjele svijeće. Šta radiš tu, draga drugarice? Tražiš korijenje. Oči su ti uvenule. Čudno. Oči mogu uvenuti. Lijepa si bila kao i Danica. Ali ni tebi nema života. Umrijet ćeš. Vidim ja, ti si već mrtva. Kog vruga si tu stala? Gledaš me, je li? Gledaš moju nemoć, pad. Komandant, ha, pokleknuo. Kao da ja nemam na to pravo. Ko sam ja? Borci mogu zaplakati, a ja ne smijem ni posrnuti. Nema tu ništa neobično. Eto gledaj ti mene, drugarice, gledaj kako sam pao. Kao da ti nisi pala! Pala si, uvenula si. Priđi svome dragome! Nećeš. Ne voliš me više. Ne voliš slabiće. Pa neka, ne voli! Kog vruga bi me i voljela, dušo moja. Što sam ja da me neko voli? Sjenka, smrt. Protutnjili smo nekud žestoko, pregazili. Učinili smo svoju, zadržali ofenzivu. Sad nema ljubavi, Štefice. Kruha nema, ničega nema. A ti ipak nešto tražiš od mene. Tebi bi trebao kruh. Je li? Mislila si, komandant će me spasiti. Ne mogu ni sebe, drugarice. Krivu adresu si izabrala. Čekaj malo, čekaj! Ipak ću ti reći. Što ću ti ono reći? Misao mi je mutna, razbija se, sanjam, bogami, sanjam. Moram se pomaći. Štefice, je li, jesi li ti svjesna gdje si i šta si? Baš me zanima jesi li svjesna.«

(Jure Franičević-Pločar: *Zvoni na nebo* — Zagreb, Naprijed, 1961., str. 202.—203.)

HIPOTAKTIČKA DISPERZIVNA FRAZA preuzima tu kontradikciju i vodi disperziju još dalje. Sada se sve riječi i sve rečenice nalaze unutar *jedne hipotakse*, koja sama sačinjava narativni paragraf. Dakle, narativni paragraf je jedna rečenica koju komponiraju razne samostalne riječi, nezavisno-složene i zavisno-složene rečenice. Hipotaktička disperzija se ne zadržava samo na smisaonim atomima-rečenicama, ona

ide i do punog izoliranja riječi. Ona ima dvostruku, ali kontradiktornu sposobnost: *izolira* dijelove i istodobno ih veže za njihov nadređeni *tijek*. Ono što smo uočili u parataktičkom disperzivnom strujanju ovdje je podignuto na višu razinu: i osamostaljivanje je jače i *tijek* je jači. Postoji, dakle, snažna napetost između elemenata i njihova konteksta. Glavna značajka hipotaktičke disperzivnosti nije više rasjecanje sintagmatske cjeline, nego njezino *rasprskavanje*. Njezin je glavni neprijatelj točka, njezin je glavni instrument zarez. Sve to međutim ne znači da su dijelovi hipotaktičke disperzivne fraze smisaono nepotpune cjeline ili zagonetni elementi čiji se smisao otkriva tek u sintagmatskoj ili još široj, narativnoj, cjelini. Oni, doduše, kriju svoj smisao, oni se nameću kao čvrste i tvrde jedinice, koje traže da ih se prizna kao vrijedne samostalnosti, ali istodobno te su jedinice i »otvorene« i »nagnute« prema svojoj cjelini. Hipotaktička disperzivna fraza nije jednostavno parataktička disperzivna fraza u kojoj bi točka bila pretvorena u zarez. Ona je specifična mikrostruktura, čija je značajka takva isjeckanost u kojoj se *snažno osamostaljeni* elementi »bacaju« u *tijek*, u sukcesiju, *da bi teško, s velikim naporom tražili svoj kraj*, svoje ušće, svoju točku. Brojnim repeticijskim, polisindetima, raznolikim veznicima, vraćanjima, antitezama, dislokacijama, izdvojenim binarnostima, monoremskim sentencijama ili zaključcima, rezignirajućim konstatacijama (»tako«, »svejedno«, »valjda«), semantičkim slobodama (argot, dijalektalne izreke), ali dosta rigoroznim poštivanjem gramatike i pravopisa, elizijama, asocijativnim eufonijskim povezanostima (»divno«, »davno«), itd. — hipotaktička disperzivna fraza rastvara svako zaustavljanje i istodobno realizira rečenični *tijek* uz pomoć čvrstih elemenata:

— onemogućuje skladno uaranje elemenata u jedan ili više centara, te se time odvaja od kompleksne periode,

— isključuje svako konstituiranje dijela kao cjeline, te se time odvaja od parataktičke disperzije,

— realizira nemetodično, cik-cak kretanje, nemirnu žurbu dijelova koji »slute« da nisu dovršenost, te se time odvaja od homogenog narativnog para-

»Taj zvuk me podsjeća da sam tu, da sam pred vratima, da je Ana blizu, da vjerojatno čita, da čita iako je noć, one me podsjećaju da sam ja Zoran, podsjećaju na onu muhu na kuhinjskom stropu, nju bih već morao ubiti, ubiti nekako, jer ona je isto što su i stepenice, podsjećaju me na onu nedjelju, s kišom, kako je bilo divno, davno, slušati glazbu, gledati onu ženu za klavirom, a drugi put, druge nedjelje s kišom nije bilo žene, već bio je limar, lupao je čekićem, izazivao, stepenice me podsjećaju na Aninu knjigu, na Noaha, on je završio onako, kljok i pad, glavom zariven u blato ili travu, svejedno, odmah je potekla krv iz koje se pušilo, jer se to dogodilo ujutro, za svježine, ili se nije tako dogodilo, to nije važno, ni najmanje, samo, stepenice me tim metalnim zvukom tjeraju na pomisao da se tako zbilo, pa me vraćaju na guštera, onog podmuklog tipa, udesio me, udesio i zato je to tako sa mnom, tako isključivo i ono se ne događa, ne događa se punu godinu i kojih nekoliko dana, a ja vjerujem kako će se dogoditi, vjerujem i sada, nakresan, valjda zato i vjerujem što sam nakresan, što vidim kuće kako se pomiču, prozori šire, ili se pretvaraju u svijetlu crtu, vidim sve to u nagnutom položaju kako sporo pada, a tresak se ne čuje, ni lomljava, dobro je što se šetači uklanjaju, što su obazrivi, dobri, jer da nisu takvi, odavno bih pao, odavno bih se našao pod njihovim nogama i bio gažen, a ovako ispada da je sve u redu, sve harašo, iako mi se vrti, vrti, i ako do kuće ne padnem, onda ću pasti na stepenicama, sigurno.«

(Dragan Božić: *Kiša za nedjelju* — Rijeka, Otakar Keršovani, 1966., str. 71.—72.)

Hipotaktička je disperzija rijetka u suvremenoj hrvatskoj prozi. Obično pisci svoj prvi zalet prema takvoj disperzivnosti prekinu ili homogenom narativnošću (analizom, isjeckanošću) ili kompleksnom pe-

riodom. Uostalom, roman iz kojeg sam uzeo ovu hipotaktičku disperzivnu frazu pisan je gotovo u cjelini analitičkom homogenošću koju tek tu i tamo prekidaju bilo parataktičke disperzije bilo pokoja hipotaktička disperzija i kompleksna perioda. Ovu, izrazito uspjelu hipotaktičku disperzivnu frazu, pisac je smjestio u trenutak teškog obeshrabrenja glavnog junaka: Zoran je uvjeren da je njegovo ranjavanje u ratu razlog što se Ani nije dogodilo »ono«, to jest, što nije ostala u drugom stanju. Ta je misao u dnu i centru ovog unutarnjeg monologa:

...pa me vraćaju na guštera, onog podmuklog tipa, udesio me, udesio i zato je to tako sa mnom, tako isključivo i ono se ne događa, ne događa se punu godinu i kojih nekoliko dana, a ja vjerujem kako će se dogoditi, vjerujem i sada, nakresan, valjda zato i vjerujem što sam nakresan...

Očito je da se *vijugavi poentilizam* hipotaktičke disperzije savija nad sebe samog, da želi svu svoju raznolikost ugurati u jednu cjelinu, da traži cjelinu, da mu je stalo do toga da svoju plinovitost napokon ukruti i ostvari se kao trenutak koji je sve. On će uvijek biti i uspjeh i poraz, ali ga prvenstveno poraz vodi daljnjim pokušajima rastvaranja. Promotrimo li pobliže citirani odlomak, tada ćemo odmah vidjeti gdje je njegovo »slabo mjesto« i gdje će ga beskonačnost prvenstveno napasti kako bi se još više rastvorio. To je, naravno, interpunkcija. Taj će korak k razmatranju smisla interpunkcije biti prvi moment prijelaza hipotaktičke disperzivnosti u disperzivnu struju. Nakon njega slijedi opovrgavanje gramatike i napokon logike.

DISPERZIVNA STRUJA realizira se u različitim varijantama, a u svojem krajnjem obliku taj strukturalni tip primarne narativne sintagme znači rušenje svih konvencija, traganje za novom narativnom logikom, pokušavanje nemogućeg. Tu se, na toj granici,

naime, naracija rastvara u tolikoj mjeri da ona svakog trenutka može biti i vrhunac bogatstva (riječ u totalnim spojevima) i vrhunac praznine (totalni spojevi nisu ništa drugo nego apsurdni spojevi). Ipak, prijelaz iz hipotaktičke disperzije u disperzivnu struju nije jednostavan. Kao što pretvaranje parataktičke disperzije u hipotaktičku disperziju nije bila formalna stvar pretvaranja paratakse u hipotaksu, točke u zarez, tako ni ukidanje interpunkcije nije formalna stvar i ne vodi direktno iz hipotaktičke disperzije u disperzivnu struju. Želi li se ukidanjem interpunkcije — tim prvim i najjednostavnijim prosedeom konstituiranja disperzivne struje — realizirati disperzivna struja, tada to zahtijeva razrađenu i suptilnu reorganizaciju disperzivne fraze. Treba ovdje spomenuti da interpunkciju ne ukida samo narativna disperzija, tim se postupkom služi i kompleksna perioda. Štoviše, interpunkciju mogu čak ukinuti i neki tipovi homogene naracije. Dakle, formalni postupak (ukidanje interpunkcije) mora biti u skladu s nekim dubljim sintagmatskim promjenama da bi fraza dobila novu strukturu. U svom najnovijem romanu *Zagrepčanka* Branimir Glumac ukida interpunkciju, ali samim tim faktom on ne stvara disperzivnu struju. Njegove su rečenice i dalje vrlo jasno komponirane te se on kreće između analitičkog homogenog paragrafa i isjeckanog homogenog paragrafa. To znači na tradicionalnoj, glavnoj, liniji hrvatske proze. On tu i tamo pokušava izaći iz tog tipa naracije, razbiti homogenost i pokatkad mu eliminiranje interpunkcije u tome pomaže. Posebno u onim scenama gdje dolazi do naglog prijelaza iz monologa u dijalog i opis. Te nas scene najviše prisiljavaju na ponovnu rekonstrukciju, one »traže« naše sudjelovanje. Ali Glumac u tom svom eksperimentu nije išao dovoljno daleko. Ukinuo je interpunkciju ostavši na nivou naracije kojoj je daleko više stalo do reda i razumijevanja nego do istraživanja i rušenja, bez obzira na to što su joj

teme destruktivne: antitehnokratske, antibirokratske, antimoralističke. Pogledajmo na primjer kako je konstruiran Vanjin monolog u trenutku kad on spoznaje da je njegova ljubavna veza osuđena na propast (on to konstatira s ponosom i gordošću), jer je između njega i Marijane nepremostiv prostor koji se zove Tuškanac i Dubrava:

»dakle ja ležim u njenoj sobi u njenom krevetu a ona je na faksu pije konjak s tipovima koji su me pretukli i još pri tom prave dobre viceve na moj račun s tipovima koji su vjerojatno ovdje dosta noći prespavali samo ne u ovakvoj truloj pozi u kojoj sam ja tu su stenjali i svršavali a mamica je ujutru mijenjala plahte i zračila sobu koja je mirisala po spermi ima moj čvaro pravo kad kaže dalje od tih ljudi koji izgledaju suviše čisto izvana i koji kao da su izašli poput fino ispeglanog rublja iz tvornice morala moj blagi bože mora da se strašno gadim njenoj mamici i da joj zaudaram po masnim prljavim slovima i po pokvarljivim neizračenim prostorijama ja im dođem nešto kao plijesan koja se uhvatila na rubovima izmišljene saobraćajne nesreće ali jebe se meni u biti za to samo da izađem iz ove savršene sobe da se što prije vratim u svoju dubravu i da se opet pokrijem svojom rđom koja je zdravija od sve ove najlon čistoće«

(Branislav Glumac: *Zagrepčanka* — Zagreb, August Cesarec, drugo izdanje, 1975., str. 106.)

Uzalud grube riječi, uzalud ti prezrivi deminutivi, uzalud uzvici, uzalud kolokvijalnosti — taj je unutarnji monolog sve prije samo ne disperzija. Kako dobro poznamo iz analize homogenog narativnog paragrafa te binarnosti, te kontraste, te jasne rečenične početke označene supstantivima, adverbima, zamjenicama, veznicima, i, na kraju, koliko pravilnosti u harmoničnim silabičkim i ritmičkim rasporedima između pojedinih protaza i apodoza! Ta je naracija izraz svijesti koja posjeduje jasnoću, koja ima svoja rješenja, koja ne živi u tamnim pitanjima. Ona se svijesti reda i jasnoći i obraća: ona je »ugodna« i »lagodna«.

Za disperzivnu struju, dakle, nije bitno ukidanje interpunkcije, nego je bitna pojačana hirovitost kretanja: iznenadno javljanje novih misli, novih tema, novih predmeta. Iznevjeravanje očekivanja, »logički skokovi«, raznovrsna inzistiranja, elipse i inverzije, polisindeti vezani raznim poštapalicama, ulomci upravnog govora, uzvici, izbjegavanje harmoničnih binarnosti i ternarnosti, upotreba veznika u njihovu neuobičajenom značenju, itd. — sve to raste u mnogo jačoj kadenci i na mnogo širem prostoru nego u prijašnjim disperzivnim strukturama. Ukidanje interpunkcije samo je komplementarni postupak u tom općem mijenjanju. Mnogo će snažniji postupak od ukidanja interpunkcije biti odustajanje od uobičajenih pravila sintakse. Uopće, gramatičke anomalije, namjerne pogreške, izrazito ironiziranje gramatičkih propisa, groteskni morfološki spojevi, obnavljanje zastarjelog smisla riječi, semantičke zbrke postignute homonimima, upotreba gramatičkog pravila na mjestu gdje mu nije mjesto, zastarjeli oblici, itd. — postupci su daljnjeg rastvaranja disperzivne fraze. Naravno, svrha gramatičkih anomalija ne zaustavlja se na tome. Ona je kompleksna i uglavnom određena najširim romanesknim kontekstom. Ipak, katkada se može iscrpljivati upravo u funkciji što je moguće većeg rastvaranja sintaktičke i narativne kohezije. Da bi se taj cilj postigao, gramatičke anomalije mogu biti vrlo velike, pa čak i težiti jednoj novoj gramatici/sintaksi. U odlomku, koji ću citirati kao blagu varijantu disperzivne struje, nema tih krajnjih konzekvencija. Pismo što ga svojoj sestri Ani piše Marko Plečaš, jedan od glavnih junaka romana Joze Laušića, antologijske je vrijednosti. Laušićeva proza, kao jedinstveni eksperiment naše suvremene književnosti, stoji pod znakom pitanja. Ovaj odlomak — ne. Služeći se postupkom epistolarne imitacije, Laušić stvara malo remek-djelo: u ovoj, kako sam rekao, relativno blagoj varijanti disperzivne narativne struje,

Laušić je kondenzirao svoje glavne romaneskne teme: opsesiju smrti, kazne, bratoubojstva, tjeskobne pravednosti, kobi, krvi, Hrvatske. Citiram središnji dio:

»Nikidan mi zavrtilo u zub otiša ti ja lipo ličniku Izvadia mi ga Ali nebi svi anđeli isusovi zaustavili krv Tribalolo je tri dana dok je stala Pa mi likar kaže da odem u grad nekame tamo prigledaju da mi se pokvarila krv Kažem ja njemu moj dokture i ja znadem da se pokvarilo čast tvomu znanju ali opet nije nimeni slama u glavi Pokvarila se krv i nema tu više likarije Ne može to bog snebesati izličit Jerbo moja Ane nije šala osudit i ubiti brata bio je naopak koliko god čovik može biti Ali nije krv voda nitije duša guzica Pomiša sam njegovu naopaku s mojom pravednom krvlju i sad je kasno Ali dase opet onakav rodi ja biga opet ubio Je li ovo kazna ili nije ja neznam znam jedino da me mota vrućina i da mi zaudara iz usta moji su dani odbrojeni Velika me briga mori šta čemi biti s dion osobito s Minjom nisu njemu sve žice na mistu kakva mu je to cura vidio sam pismo bože sačuvaj A sve je još bilo dobro dok nisam izvadio zub Zub je pokaza kakva mi je krv i šta se sve u njoj nakotilo za ovo vrime Meni smrdi iz usta ko da se u meni raspasne pas nije pas negose duša moja raspala Nemoj Ane nikomu ništa govoriti Dok nisam izvadio zub samo mi se malo vrtilo u glavi«

(Jozo Laušić: *Opsada* — Zagreb, Znanje, 1965., str. 93.)

Naravno da bismo mogli uvesti pravilnu interpunkciju u taj tekst, pa sva velika i mala slova staviti tamo gdje spadaju, gramatičke anomalije odstraniti, ali tada više ne bismo imali niti izraz Marka Plečaa, a niti bi ovaj govor bio disperzivno strujanje, koje, iako suzdržljivo, ipak teče slijedeći bitne karakteristike tog strukturalnog narativnog tipa: ta se misao ne želi zaustaviti, kreće jednim pravcem da bi ga odmah zatim napustila, ona se »vrti« oko svog glavnog predmeta, te krvi koja se »pokvarila«, ona sebe zavarava, ne želi svoju kob direktno imenovati, a kad je izrekne, tada će upotrijebiti jedine grube riječi

(»nitije duša guzica«, »kakva mi je krv i šta se sve u njoj nakotilo«) u cijelom ovom tužnom i tragičnom pismu.

U suvremenoj hrvatskoj književnosti nisam našao varijantu disperzivne struje koja bi išla do logičkih odstupanja i anomalija. Pokušaji simboliziranja riječi, izreka, dijaloga, monologa, itd. nisu neznatni u hrvatskom suvremenom romanu: Vojin Jelić, Jozo Laušić i drugi. Možda će ti pokušaji jednom krenuti u pravcu totalne logičke disperzije. Jedno je, međutim, sigurno. Logička disperzija znači rub eksperimentiranja. Beskonačnost se uvukla iznutra u konačnost riječi, rečenice, narativne sintagme. Kombinacije riječi i rečenica izvedene su prema jednoj novoj logici koju priznaje samo tekst koji ju je koncipirao i stvorio. Ta se logika jednim dijelom uvijek povezuje s uobičajenim konvencijama te je naracija često i tamna i prozirna. Katkada je logičko raspršivanje izvedeno posve u skladu s formalnim pravilima mišljenja i pričanja, ali je ishodište izvrnuto. Logička disperzija više ne vodi računa o gramatici i pravopisu, oni mogu biti pravilni ili nepravilni. To je *sada* svejedno. Ono što je presudno, to leži u polaznoj opsesiji. A ta je *abnormalna*, ako je logika drugih narativnih struktura, a posebno naša svakodnevna logika — normalna. Ona je i *normalna* i smisljena i pravedna i skladna ako su dosadašnje narativne strukture, naša dosadašnja mišljenja i ponašanja abnormalna. U svjetlu logičke disperzije čisti homogeni paragraf, taj vrhunac razumnog sklada i smirene jasnoće, jest čisto ludilo: u svjetlu misli oslobođene naših prisila i mitova, svijet i život koji živimo jest strašna prijevara i dostojan je samo jednog: smrti. Logička disperzija kao i dubina luđaka vraća nas osnovnom pitanju: pitanju kao takvom.

7) KRLEŽA I KOMPLEKSNA PERIODA

Istaknuo sam ulogu Miroslava Krleže u stvaranju kompleksne periode u hrvatskoj romanesknoj prozi. Bilo bi, međutim, pogrešno misliti da je Krleža sam i ni iz čega stvorio kompleksnu periodu. Možemo je vrlo lako naći kod realista, posebno u Đalskoga, Kovačića, pa čak i u Novaka. Ona postaje još češćom u »narativnom impresionizmu«
Moderne te se njome služe i tako različiti pisci kao što su Leskovar, Nehajev, Matoš, Kamov. Matoš i Kamov posvećuju posebnu pozornost narativnom paragrafu u kojem će dominirati kratke, jasne rečenice. Ciljevi su im bili različiti, ali ih je homogena isjeckanost privlačila svojim širokim mogućnostima: od odlučnosti i tvrdoće do kolebanja, nesigurnosti, traženja. Matoš je osobito volio sklad homogenog narativnog paragrafa s »repom«, bilo binarnim ili ternarnim:

»Kosa za tren oživi, čelo i grud protrnu, a dušom se prostre tuga, laka, mekana i nježna kao prašak strešen sa krila suškavih, surih noćnih metulja, tamnih i nestašnih litalaca kao što je nestašna i besciljna

čežnja u ljetnim pospanim sobama, kada šuška i šapuće park, kada se u mjesečini gube licemjerni, frivolni, nejasni glasovi.»

(Antun Gustav Matoš: *Ugasnulo svijetlo — Umorne priče* — Zagreb, Binoza, 1936., str. 18.)

»Bijaše vam to običan mladenac, a ako je bilo u njega što neobično, bijaše to neobična njegova običnost i lijevo stakleno oko, sa kojim nije bio nezadovoljan, jer ga nije boljelo, jer ga je spasilo od vojne dužnosti i jer je zbog njega mogao nositi cviker.«

(Antun Gustav Matoš: *Poštenje — Umorne priče* — Zagreb, Binoza, 1936., str. 62.)

pa ga je proširivanje homogenog narativnog paragrafa (poznatom Matoševom redundancijom i repeticijom) prirodno vodilo jednostavnoj kompleksnoj periodi s težištem na kraju:

»Na djelo, koje bi bezobzirno žigosalo rad svih političkih stranaka, puzavu nezrelost birokratske inteligencije, književničko koterijaštvo, nekulturnost klerikalizma i frazerstvo modernista, lijenost i zaostalost puka, hrvatsku nesposobnost za osjećanje hrvatske solidarnosti, nepismenost štampe, pa zagušljivu moralnu atmosferu našeg javnog i privatnog života, prirodenu samo lakejskim društvima, na takav slobodan jauk graknuli bi svi naši listovi ili bi autora prećutali, bojkotovali, proskribovali.«

(A. G. Matoš: *Ogledi, vidici i putevi* — Zagreb, Binoza, 1935., str. 159.)

Janko Polić Kamov je isjeckani homogeni paragraf često dovodio do ruba njegova identiteta (do ruba smirene harmonije), pa se njegovi oštri udarci katkada doimlju kao prava parataktička disperzija:

»Rekoh ti neku večer, da smo mi svi perverzni zločinci u sebi. To se je kod mene manifestiralo u snu. U zbližju, realnosti to se manifestirati nije moglo, jer je realnost čitav moj odgoj, društvenost i položaj u društvu. Realnost me uzgoji za realnost. A šta se više gubljah u snove, nerealnost i samoću, ono dvoje ispružaše svoje rogove. Uđi u svijet, mišljah, i rogovci će se

povući unatraske. Ali eto! Ušav u ljude postah dobar i samilostan, a ovo dvoje izazove mržnju. Zavolih bludnicu i zamrzih vlasnika bordela. Alkohol mi igraše u glavi i rukama, istina. U alkoholu primih cjelove jedne bludnice i zgrčih pest na vlasnika bordela. U alkoholu postah potentan na dva kraja: prama njoj i prama njemu. Bijah spreman iznijeti nju živu, a njega unijeti mrtvu, njoj dati i košulju, a njemu oteti i kravatu. I razumjeh, da opijanje nije kukavština, makar i jest bijeg od realnosti. Jer ova realnost nisam ja! Ovo je svijest, ali ne moja. Propijasmo se.«

(Janko Polić Kamov: *Isušena kaljuža* — Rijeka, Otokar Keršovani, 1957., str. 97.)

koja se, međutim, može vrlo lako sjediniti u jednoj rečenici — kompleksnoj periodi — čiji se dijelovi »kristaliziraju« u nekoliko centara:

»Pričini mi se, da užasne dogme tištahu moj mozak, da su predsude i praznovjerja ispunjavale moju poeziju i da je ona moja »teorija« bila zasukanost, fanatizam i intoleransa — da je sav moj život od prve zaraže i sav prevrat mojih misli i osjećaja bio posljedica jedne gvozdene discipline, morala i religije — okova, koji su stali slabiti i mišica, koje su stale rasti: tako se zapt, stega i konvikat istupom u život i slobodu prolumpa, raspasa i prokarta.«

(Janko Polić Kamov: *Isušena kaljuža* — Rijeka, Otokar Keršovani, 1957., str. 209.)

Ne želim se upuštati ni u kakve generalizacije, ali bih u ovoj prigodi želio ipak nabaciti skicu razvoja primarne narativne sintagmatike u hrvatskoj romanesknoj prozi. Šenou je bio opsjednut čistom homogenom naracijom i ona je pravi, istinski razlog njegova pisanja. Tom razlogu doduše konvergiraju i ostali, mnogo »vidljiviji« razlozi: društveni položaj, politika, ideologija, kulturna situacija, obitelj, itd. Međutim, njegova »prilijepljenost« uz pisanje suviše je velika i strastvena a da bi je ti razlozi mogli objasniti. Šenou je *njegova narativna struktura* asimilirala, da ne kažem progutala: on je postao rob te

čistoće jer je dobro znao i osjećao da je ona njegova intimna »priroda«, njegov zakon: djelo njega stvara, a ne on djelo. Ili, u skladu s poznatom strukturalističkom formulom: Šenoa je bio pisan iako je pisao. Još točnije: u centru je pisanje, životni oblik kojem se predao, nije mogao a da mu se ne preda: struktura, duhovna supstancija, u kojoj će *jedino* istinski postojati, u kojoj *jedino* istinski postoji. Da parafraziram Hegela: Šenoa je tragični individuum, baš kao Kreont, baš kao Antigona; poput njih ni on svome »zakonu« nije mogao izbjeći, poput njih i on svoju Sudbinu prihvaća u potpunosti i ide do kraja, poput njih on je taj Govor, taj Govor je on: struktura i individuum postaju jedno. Zato je njegov prozni model ili njegova primarna narativna sintagma toliko fascinantna još i danas. Naravno, katkada u obrnutu smislu. Nije slučajno što će se do Krleže svi romanopisci s njim mjeriti. Ali nijedan se do Krleže neće konzekventno s njim razračunati. Naime, kraj sedamdesetih godina, a zatim doba realizma postaviti će kao model primarne narativne sintagme analitičku homogenu naraciju. Ostajemo unutar strukturalne vrste, ostajemo na terenu smirene eksplikacije. Moderna donosi stanovita eksperimentiranja na području isjec-kane narativnosti, ali i tu se nije išlo dalje od općeg okvira parataktičko-hipotaktičke ravnoteže. Ponovno ističem, a i primjeri koje sam naveo dovoljno su jasni: unutar homogene naracije nalazimo i disperzivne fraze i kompleksne periode, ali one nisu dominantne. Dominantna je naracija koja koristi sva četiri strukturalna tipa homogenog paragrafa kako bi dovela Šenoin ideal sklada, ravnoteže i postupnosti u dopustivu sintezu s novim zahtjevima sadržajne i narativne beskonačnosti. Postmodernističko razdoblje frontalno se suočava s tom tradicijom. Javili su se različiti pokušaji. Da spomenem samo Donadinija, Begovića, ranog Cesarca. Međutim, svima je manjkala i razrađena svijest o svom pokušaju i potreba da se

eksperiment dovede do kraja. Jedino je, kako sam već istaknuo, *Krleža* uporno, *iako u jednoj cik-cak liniji*, tražio novu primarnu narativnu sintagmatsku vrstu. Naime, Krleža se u svojoj prvoj fazi (u fazi paroksističke antitetičnosti) razvija od homogene narativnosti prema disperziji. U homogeni paragraf pro-dire ponajprije jaka isjeckanost, koja će se zatim di-zati do disperzivne brutalnosti, pretežno parataktičke:

»Da! Dođu ovako slutnje na momente! Slutnje, kad se sve prikazuje u nekom čudnom osvjetljenju. To se sve češće u posljednje vrijeme ponavlja. U pijanstvu! Kod žene! Kad ga služba pridavi! Ali to se opet odmah i izgubi. Pričinja se onda sve na momente bijedno i besmisleno. I dolaze misli, da bi bilo najbolje, da se sve baci nekud k vragu. I sablje i ostruge i dolama, pa da se poživi kao čovjek!

Ali ta mozgovna vedrina za čas već gasne. I ostaje tama. Alkohol! Seksus! Vježbovnik!

(Miroslav Krleža: *Magyar királyi honvéd novela* — Zagreb, 1921., str. 58.)

Međutim, istodobno, umjesto uskličnika i točke kao glavnih znakova parataktičke disperzije, javlja se jedna nova tendencija: tendencija simultanosti: kreirati takvu narativnu mikrostrukturu koja bi mogla bolje i od homogene narativnosti i od brutalne isjeckanosti izraziti vrijeme, iscrpiti totalitet. U tijeku druge faze (koju možemo definirati kao prijelaz od brutalne antitetičnosti prema analitičkoj antitezi) Krleža se sve više okreće prema toj simultanoj kompleksnosti te *tu* traži nova rješenja u odnosu na sklad homogenog paragrafa. Ta je prijelazna faza vrlo važna jer se unutar nje može pratiti Krležino oklijevanje, instinktivni strah od novog estetizma koji bi kompleksna narativna simultanost mogla donijeti. To je posebno vidljivo u *Izletu u Rusiju* (1926.), koji, ipak, znači definitivan raskid s homogenom narativnošću i prijelaz prema kompleksnoj periodici. Dvade-

sete godine su, dakle, odlučne u njegovu priklanjanju kompleksnoj periodu, lu tridesetim godinama on ju je u glavnim svojim tekstovima razradio i usavršio, sva kasnija djela govore o eksperimentiranju unutar kompleksne periode.

Analizirat ću, dakle, kompleksnu periodu služeći se pretežno primjerima Krležina razvoja. Time ne želim reći da je njegova proza sastavljena samo od kompleksnih perioda. To bi bio apsurd. To jedino znači da kompleksna perioda u njegovim romanima dominira i da su sve ključne narativne situacije sintetizirane u kompleksnim periodama koje ih na taj način dovode do pune vrijednosti, do zgusnute čistoće. Kompleksna je perioda Krležina bitna narativna mikrostruktura, dominantni znak njegove naracije. U tipologiji primarne narativne sintagme koju predočujem u ovoj studiji *kompleksna perioda ima mjesto strukturalne vrste* koja se aktualizira u četiri strukturalna tipa: monocentrična perioda, kontrastna perioda, policentrična perioda, dislocirana perioda. Sva ta četiri strukturalna tipa nalazimo u Krležinim romanima. Ali ne uvijek i ne u istim funkcijama. Monocentrična i kontrastna perioda javljaju se već u romanu *Tri kavalira gospođice Melanije* kao Krležino izrazito osporavanje »lijepog« stila homogenog narativnog paragrafa. U *Povratku Filipa Latinovicza* ta dva strukturalna tipa postaju temelj Krležine prozne ekspresije, dok su policentrična i dislocirana perioda samo naznake jedne nove mogućnosti. Ta će se mogućnost posebno razviti u njegovim poslijeratnim romanima, pa će policentrična perioda i dislocirana perioda postajati strukture kojima će Krleža izražavati svoj prezir i bunt prema suviše logičnom, suviše prozirnom, suviše jasnom, suviše samouvjerenom, suviše isključivom i apsolutizirajućem ideološkom diskursu:

»...dva metra pod zemljom, nauznak, zuri visoko iznad sebe u nepojmljivo crno ništa, bila je divna žena, vjerna službenica svom prvom mužu Gašparu Dijaku,

koga je odnjegovala do smrti, ropski, do smrti vjerna svome Zigmantu i svome jedincu, za čiju se sreću molila Gospodinu predano kod svih ranih jutarnjih misa, nikada ni o jednom od svojih bližnjih nije progovorila ni jedne jedine ružne riječi, voljela je ljude biblijski, novozavjetno, darivala prosjake, a onda je otputovala, i Kamilo je plakao za njom, za njenim odlaskom, o, kako, gorko, divan dečko, Kamilo je i danas isti, gospodin čovjek, trebalo bi se pomoliti za maminu dušu kad se poslije toliko godina našao na promenadi pred njenim prozorima, Bog joj dao duši lahko...«

(Miroslav Krleža: *Zastave*. Knjiga peta — Forum, 1968., br. 12, str. 846.)

U odnosu na ovaj tijek i ovo mrvljenje narativne supstancije ideološka povijesna svijest i njezini narativni i ostali izražajni adekvati stoje kao smežurane lutke, sheme, koje svoju praznu konačnost proglašavaju beskonačnošću i punoćom. Krleža se nije slučajno u svojim poslijeratnim romanima bavio daljnjom razradom visokih tipova kompleksne periode: u njima je on nalazio svoju istinu, svoj otpor, svoju negaciju. Mi to možemo voljeti ili ne voljeti, cijeniti ili ne cijeniti. To nije važno. Ili: nije osobito važno. Ova strast i ova upornost, ovo neprekidno pokušavanje i traženje nadilaze kategorije (vrijednosne i druge) našeg doživljavanja, našeg sintetizirajućeg i vrednujućeg subjektiviteta. Traže dublja objašnjenja. Što se mene tiče, kao i kod Šenoe vidim samo jedno: nije Krleža gospodar ove riječi, nego je ova riječ zagospodarila njime, jer mu je ona otkrila da se u njezinoj tamnoj dubini, u njezinu zvuku i odzvuku, u njezinoj prozračnosti i ljepljivosti, u njezinoj trenutačnosti i protjecanju, krije ona beskonačna konačnost. Sve, himera za kojom svi lutamo, a koju je on tu naslutio i, otada, predao se njoj kao sudbini u kojoj se ima ostvariti, u njoj i nigdje drugdje.

8) MONOCENTRIČNA PERIODA

Monocentrična perioda prvi je strukturalni tip kompleksne periode i, kako joj ime kaže, ona je takva primarna narativna sintagma koja okuplja narativne elemente *oko jednog centra*. Ona je kompleksna, što znači da to okupljanje neće biti jednostavno, a niti je tih elemenata malo, niti su oni uvijek »prozračno jasni«. Većina stilističara s pravom dijeli tu periodu na tri varijante uzimajući kao kriterij položaj centra u periodu. Nema razloga da ne prihvatimo tu klasifikaciju, pa ćemo dobiti monocentričnu periodu s težištem na početku, u sredini i na kraju. No, bez obzira na to da li perioda izlazi iz jednog centra, prelazi preko jednog centra ili ulazi u jedan centar, ona je uvijek stanovit luk. Ona, naime, po svojoj definiciji, usmjerava svoju sukcesiju prema jednom centru, pa će ta sukcesija uvijek biti stanovito kretanje u jednom pravcu.

Radi li se o *periodi s težištem na kraju*, tada je početak rečenice nesamostalan, lagan, »viseći«, prožet jednim jedinim ciljem: utopiti se u svom izvoru, što prije prijeći taj put koji ga dijeli od njegova prirodnog boravišta — kraja:

»Kao prezrelo, razdrto, neuravnoteženo dijete, sa dubokim i mračnim kompleksima moralnog poniženja u sebi, pun nečiste krvi i osjećaja mračnog progona, ras-trgan s ljubavnim motivima na razne, blesave, male, naivne djevojčice (svoje vršnjakinje), *Filip je osjetio jednoga dana u zdjeli svoga krila debela tusta stegna dobroćudne Karoline.*«

(Miroslav Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza* — Zagreb, Nakladni zavod Hrvatske, 1947., str. 10.)

To je najčešća varijanta kompleksne periode, jer ona omogućuje, ako ne najskladnije a ono najpunije, »napinjanje« smisla: ključna riječ u kojoj će se smisao otkriti nalazi se na kraju rečenice. Što su prepreke do te ključne riječi (do te ključne sintagme) veće, to je želja da se do nje proдре žesća. Iščekivanje potiče i znatiželju i nestrpljivost. Poznavatelji Krležine proze lako će u toj varijanti prepoznati onu kompleksnu periodu kojoj je Krleža ostao najvjerniji. Dodao bih kako mi se čini da ga je upravo ta varijanta dovela kompleksnoj periodu.

Perioda s težištem na početku obrće to »kretanje prema kraju« ili to »kretanje s lijeva na desno«. Ona odmah naznačuje bitno, baca se u problem bez zaobilaženja, a »otjecanje« dobiva svoju napetost i svoj smisao upravo po tome što cijelim svojim bićem želi biti vezano za početak, jest vezano za početak iz kojeg je izašlo:

»*Stajao je tiho taj stari vrt sa svoje četiri simetrične bijele staze, sa rascvalim žutim ružama i staklenim kuglama i patuljcima i vodoskokom i zlatnim ribicama kao netaknut, savršeno uredan, poliven, obrezan, kao da se nije ništa dogodilo i kao da se u životu uopće ništa ne događa.*«

(Miroslav Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza* — Zagreb, Nakladni zavod Hrvatske, 1947., str. 9.)

Ovaj citat pokazuje tu varijantu u njezinu čistom paradigmatском obliku — kratka glavna rečenica (obično inverzivna, jer to unosi napetost i olakšava do-

datke), supstantivna, adjektivna i adverbna proširenja uz koja se može vezati pokoja zavisno-složena rečenica. U tom je obliku perioda s težištem na početku relativno rijetka: teško je bez zavisno-složenih rečenica, koje se raspleću, očuvati intenzivni napon unutar nabiranja. Prijeti opasnost disperzije, a tada sjedinjavanje prestaje biti adekvatno ili približno rastvaranju. U gornjem odlomku vidimo kako je Krleža vješto vratio koheziju s pomoću dva polisindeta, dvije komparativne rečenice. Usput rečeno: već sam nekoliko puta u ovoj studiji isticao harmonizirajuću ulogu binarnosti u proznoj sintagmi. Trebalo bi i teoretski i empirijski (u povijesti narativne proze) istražiti, utvrditi i razraditi ulogu i smisao binarnog i ternarnog ritma u konstituiranju »obrambenog bedema« što ga stvara diskurs da bi potisnuo, odbacio, zanijekao, zanemario, »previdio« ono more što ga okružuje, što mu prijeti, a zove se tamna riječ, beskonačno valjanje govora, podzemni tijek.

Perioda s težištem u centru spaja kontrastna kretanja dviju prethodnih varijanata: ona oduzima i početku i kraju njihov uobičajeni privilegirani položaj, transformira ih u podređene elemente, identične u toj podređenosti, ali i u nastojanju da se ukinu u točki koja je njihova sinteza, sredina:

»U sobi do sobe, pod krovom na tavanu, odvojena od svoga partnera tanahnom drvenom pregradom kao nekom vrstom paraventa, *našla se Ana u Kamilovoj postelji jednostavno i posvema naravno* kao što se javlja ljubav u prirodi, bez sudbonosnih uzbuđenja i skrivenih misli, prosto ljudski, po nevinom i zdravom zakonu tijela kome je tijelo blišnjega još uvijek najdubljim doživljajem čuđenja, zanosa i ljepote.«

(Miroslav Krleža: *Zastave* — Forum, 1962., str. 585.)

Raspored rečenične mase ne treba biti uvijek tako proporcionalno uravnotežen kao što je odnos između protaze i apodoze u ovoj periodu. Težište može biti

bliže početku ili kraju. Tada, međutim, ta varijanta dolazi u opasnost da se ukine u jednoj od dvije prethodne varijante. Početak ili kraj tada su samo prividni, odnosno, težište u centru više ne postoji, ono se premjestilo ili na početak ili na kraj:

»Promatrajući ove gadne događaje oko sebe pomalo elegično, *presvijetli je u sebi plakao* nad razvalinama svojih uspomena, od kojih je najveličanstvenija bila zlatorezom uokvirena pozivnica na previšnji dvorski objed, prigodom previšnjeg boravka Njegova Velicanstva Čara i Kralja u našem glavnom gradu i prijestolnici Kraljevine, godine osam stotina devedeset i pete, mjeseca oktobra. *Izrezak* iz »Narodnih novina« od četrnaestoga oktobra, gdje su bila štampana lica na previšnjem dvorskom objedu, a gdje je između onih grofova, prinčeva, dostojanstvenika i biskupa *presvijetli* gospodin veliki župan Silvije plemeniti Liepach-Kostanjevečki bio isto tako jedno dostojanstveno lice, taj izbljedjeli novinski *izrezak* čuvao je kao jednu od skupocjenih relikvija s ostalim takvim rijetkostima u pojastučenoj kutiji od ljubičastog baršuna.«

(Miroslav Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza* — Zagreb, Zora, 1969., str. 93.)

Sada nije teško definirati i opisati *paradigmatsku shemu* sve tri varijante kompleksne periode. Težište je uvijek određeno glavnom rečenicom: ona je jedna, jednostavna, brzo uočljiva, izbočena, smirena: prosta ili prosto-raširena rečenica. »Kaos« je ispred nje, iza nje, oko nje. Kakav harmonični kaos! Čak zastrašujuće skladan. Naime, on je sastavljen od samostalnih riječi, adverbijalnih oznaka i samo u iznimnom slučaju od rečenica. On je isprepleten raznovrsnim polisindetima, a asindetiska nabranja čine cjelovitu grupu. *Nema osamostaljivanja nijednog elementa i upravo je to u tom nizanju bitno*: nijedan se od tih elemenata još ne savija nad sebe i ne stvara od sebe malu kompleksnu periodu, pa čak ni zatvorenu cjelinu. Svi su dijelovi suviše kratki i suviše prozirni a da bi mogli zaustaviti brzi tijek u centar periode. Ova shema vrlo dobro otkriva *princip monocentrične*

periode, koji, naravno, realizira na specifičan način opći princip i disperzivne fraze i kompleksne periode (jedinstvo sukcesije i simultanosti): *svođenje raznolikosti na jedan centar*. Monocentrizam narativne sintagme homologan je spiritualnom monocentrizmu koji je, na ovom stadiju, bliz agresivnom solipsizmu. Mi dobro osjećamo kako u tim paradigmatiskim oblicima još nema nikakve drame: svijet je moja predodžba, perioda je moje carstvo. Centar periode postavlja se kao apsolutna moć. Nijedan od njegovih objekata, atributa, apozicija, adverbijalnih oznaka, kratkih nezavisnih ili zavisnih rečenica ne pretendira da *sebe* pretvori u centar. To se u monocentričnoj periodi neće dogoditi, ali to nipošto ne znači da ona ostaje uvijek tako rigorozno usmjerena na svoje težište. Kad se monocentrična perioda ne bi dalje razvijala od tih paradigmatiskih oblika, tada bi ona mogla biti kamen-temeljac sklada i ravnoteže, a ne bogaćenja i raznolikosti. Jer, očito je da je u svom paradigmatskom obliku monocentrična perioda još uvijek faktor okupljanja i harmoniziranja narativne sintagme, a ne faktor razbijanja one smirene postupnosti koju tako moćno brani homogeni paragraf. Kad je nađemo u tekstovima s predominacijom policentrične i dislocirane kompleksne periode, u *Zastavama*, na primjer, tada se ona doimlje kao oaza u kojoj se narativni tijek odmara. Ili kao temeljni stup skladne narativne informacije. U sve te tri varijante *rastvaranje* se postavlja, dakle, kao ključno pitanje njezina bogaćenja i afirmiranja unutar strukturalne vrste kojoj pripada.

Monocentrična perioda može biti organizirana različitim spajanjem njezinih četiriju konstitutivnih mogućnosti:

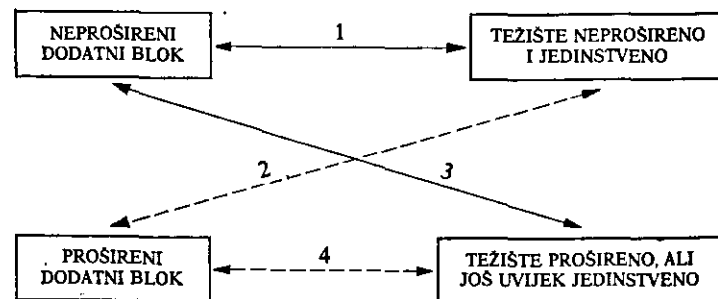
1. *težište neprošireno i jedinstveno*: jedna jedina glavna rečenica, koja je uvijek prosta rečenica (a ne neka nezavisno-složena rečenica) ili prosto-raširena rečenica;

2. *težište prošireno, ali još uvijek jedinstveno*: više glavnih rečenica kojima je subjekt jedinstven ili konvergentan: jedna ili više prostih i nezavisno-složenih rečenica;

3. *neprošireni dodatni blok*: dodaci težištu su umjereni: sastavljeni pretežno od takozvanih jednostavnih rečeničnih članova (atributi, objekti, adverbijalne oznake);

4. *prošireni dodatni blok*: dodaci težištu prošireni: dodatni jednostavni rečenični članovi (subjekt, predikat, atribut, objekt, adverbijalna oznaka) pretvaraju se u zavisno-složene rečenice (subjektna, predikatna, atributna, objektna, adverbijalna) s kojima se vežu nezavisno-složene rečenice i brojni jednostavni rečenični članovi.

Spajanjem tih četiriju mogućnosti



nastaju slijedeći oblici monocentrične periode:

1. *paradigmatski oblik*: težište neprošireno i jedinstveno, dodatni blok neproširen,

2. *prošireni paradigmatički oblik*: težište neprošireno i jedinstveno, dodatni blok proširen,

3. *perioda raspršenog centra*: težište prošireno, ali još uvijek jedinstveno, dodatni blok neproširen,

4. *perioda općeg raspršivanja*: težište prošireno, ali još uvijek jedinstveno, dodatni blok proširen.

Naravno, svaki od tih oblika može sadržavati sve tri varijante paradigmatičkog oblika: težište na početku, u sredini i na kraju. Naime, i prošireni paradigmatički oblik, i perioda raspršenog centra, i perioda općeg raspršivanja samo su razvijeniji, rastvoreniji, poremećeniji način postojanja paradigmatičkog oblika: proširuju, rastvaraju i poremećuju konstitutivne komponente paradigme — dodatke i težište.

Prošireni paradigmatički oblik pokazuje već svojim imenom i definicijom da je najbliže paradigmatičkom obliku. Dodaci koji ili prethode težištu, ili ga omataju, ili za njim slijede proširuju se: atributi postaju atributivne rečenice, objekti objektna rečenice, predikati predikatne, subjekti subjektna, a adverbijalne oznake adverbijalne rečenice; unutar tih zavisno-složenih rečenica nalaze se jednostavni rečenični članovi, a nezavisno-složene rečenice »ubacuju se« i unutar i između zavisno-složenih rečenica kao njihovi sastavni dijelovi. Nasuprot tom rastu dodatnog bloka, težište ostaje i dalje neprošireno i jedinstveno: jedna glavna rečenica, relativno kratka, posve jasna i izrazito istaknuta: prosta ili prosto-raširena rečenica:

»U ono vrijeme, dakle, kada su po ulicama našega grada vikale gomile, palili se mađarski barjaci, i kada nije bilo noći, da se nisu razbijale glave, u ono je prvo vrijeme i pojačana policija bila često preslaba te bi se ranjena povlačila pred demonstrantskim kamenjem i ciglama i telefonski dozivala vojničku asistenciju i pomoć iz kasarna.«

(Miroslav Krleža: *Smrt Florijana Kranjčeca* — *Novele* — Zagreb, Zora, 1963., str. 221.)

»Od prvoga dana kako je sjeo na remontnu kobilu, u crvenim pantalonama, kao cirkuski majmun, *Kamilo se počeo osjećati bizarnom kliničkom ludom*, kojoj je suđeno da se usred evidentne ludnice, kao jedini među pacijentima, smatra normalnim čovjekom.«

(Miroslav Krleža: *Zastave* — *Forum*, 1964., br. 1-2, str. 6.)

Vidljivo je da su ove kompleksne periode samo neznatno udaljene od paradigmatškog oblika. To su čvrste, harmonične i monolitne monocentrične periode s težištem u sredini: temporalne, konsekutivne, atributne i objektne rečenice koje omataju glavnu rečenicu gotovo da su čvršće vezane sa svojim težištem nego adverbijalne oznake u paradigmatškom obliku. Međutim, daljnje razrastavanje ovog oblika dovodi monocentričnu periodu do njezine granice. Zavisne rečenice dodatnog bloka imaju tendenciju osamostaljenja, vuku prema policentričnosti ili prema dislokaciji monocentrizma. Zato su prošireni paradigmatški oblici s težištem u centru relativno rijetki. Oni se obično pretvaraju u periode u kojima se »rečenična glava« ili »rečenični rep« toliko napuhnjuju da težište ostaje osamljeno i izdvojeno. Ali upravo mu taj položaj daje i iznimnu važnost. Već ova proširena paradigmatška perioda pokazuje tu tendenciju iako je još uvijek vrlo skladna:

»I ovako u samotnoj i tihoj noći, promatrajući tu istinitost stvarnosti, *gospođa Laura osjeća* kako je zalijevaju suze, kako je guši u grlu i kako mora da udahne zrak nosnicama, da se ne bi zadavila, kako je davi i kako ona šmrca, te od tog šmrcavog uzdisanja, od tog nervoznog pritiska u grudima, od te praznine u glavi, od tog očajnog polutihog, jastucima prigušenog plača nastaje u njenim grudima jedan piskavi ton pokvarene frule.«

(Miroslav Krleža: *Barunica Lenbachova — Glem-bajevi* — Zagreb, Zora, 1950., str. 249.)

Dodatni blok koji slijedi glavnu rečenicu jednostavno je »progutao« glavninu rečenične mase, pa se ta perioda s težištem u sredini pretvara u periodu s težištem na početku, jer se početni dodatni blok gotovo i ne osjeća:

I ovako u samotnoj i tihoj noći,
promatrajući tu istinitost stvarnosti,

gospođa Laura osjeća

kako je zalijevaju suze,

kako je guši u grlu

i kako mora da udahne zrak nosnicama

da se ne bi zadavila,

kako je davi

i kako ona šmrca,

te od tog šmrcavog uzdisanja,

od tog nervoznog pritiska u grudima,

od te praznine u glavi,

od tog očajnog, polutihog, jastucima prigušenog

plača

nastaje u njenim grudima jedan piskavi ton

pokvarene frule.

Daljnja dezagregacija proširenog paradigmatškog oblika ide, dakle, u tom pravcu. »Rečenična glava« i »rečenični rep« teško koegzistiraju u *jako* proširenoj paradigmatškoj periodi. Položaj i masa glavne rečenice više nisu dovoljni da im se suprotstave pa se događa dvoje:

— ili se jedan dodatni blok posve gubi u korist drugoga,

— ili se glavna rečenica (težište periode) raspršuje na više dijelova, a tada više nemamo prošireni paradigmatški oblik, nego periodu raspršenog centra. Kako je već pokazao citirani paragraf iz proze o Glem-bajevima, Krleža se često služio proširivanjem »rečeničnog repa«. Ta proširena perioda omogućuje takozvano »stepenasto silaženje« misli koja se kreće od jedne zavisne rečenice do druge, pa je povezanost još uvijek čvrsta, iako je kraj često vrlo daleko od težišta iz kojeg je proizašao:

»Sve historije pojedinih blitvinskih lica govore već stotinu godina uvijek jedno te isto: da se može čovjek pojedinac objesiti o svoje hlaćnjake na zahodu od stida, što se prodao kao doušnik tuđinskim vlastima, pošto je kao najpopularniji pučki tribun sa svog bal-

kona deklamirao o hiljadugodišnjoj kulturnoj misiji, kada su mu građani dolazili na podoknice kao hunskom ocu domovine i gradonačelniku Blitvas-Holma.»

(Miroslav Krleža: *Banket u Blitvi*. Knjiga prva — Zagreb, Binoza, 1938., str. 22.)

Evo raščlanjene sheme te periode:

Sve historije pojedinih blitvinskih lica govore već stotinu godina uvijek jedno te isto:

da se može čovjek pojedinac objesiti o svoje hlačnjake na zahodu od stida,

što se prodao kao doušnik tuđinskim vlastima,

pošto je kao najpopularniji pučki tribun sa svog balkona deklamirao o hiljadugodišnjoj kulturnoj misiji,

kada su mu građani dolazili na podoknice kao hunskom ocu domovine i gradonačelniku Blitvas-Holma.

To će udaljavanje od težišta biti još jače ako završne rečenice više nisu zavisno-složene nego se pretvaraju u nezavisno-složene, sastavne, rastavne, suprotne: one se tada direktno odnose na jednu od zavisnih rečenica, nju stavljaju u centar, a težište iz kojeg je rečenica proizašla ostaje nekako u pozadini:

»I to bi trebalo da se utvrdi pred pokoljenjima, da je bilo jedamput jedno vrijeme, kada su čovječanstvom zavladaile gorile i kada je svima bio zatjeran u kosti takav paničan strah, da ni oni najsmioniji duhovi nisu znali da pišu drugo, nego ordinarne, svakodnevne otrcane fraze, a srce im je tako tuklo u grlu i prsti su im se rosili mrtvački od straha pred mačjim pogledom!«

(Miroslav Krleža: *Banket u Blitvi*. Knjiga prva — Zagreb, Binoza, 1938., str. 22.)

Međutim, glavna Krležina »slabost« i predilekcija ipak su bile kompleksne periode čiji sadržaj »juri« prema težištu koje je posve na kraju periode ili za kojim slijedi tek neznatni dodatak, obično ritmički skladan:

»Kod stola, spuštene glave, s desnom rukom na dršku brušene čaše, u mislima, potpuno miran, bez ikakvog prizvuka razdraženosti, u svom vlastitom unutarnjem razgovoru, više za sebe, ja sam izgovorio tiho, kao duhom odsutno, da je 'sve to kriminalno, krvavo, moralno bolesno'.«

(Miroslav Krleža: *Na rubu pameti* — Zagreb, Binoza, 1938., str. 36.)

Služeći se ovim paradigmatiskim oblikom, Krleža će stvoriti jedan posebni prošireni paradigmatiski oblik kompleksne periode koji će možda ostati njegov specifikum u hrvatskoj prozi, izraziti znak njegova općeg izraza, a ne samo narativnog govorenja: perioda je jako proširena subjektivna rečenica, a dominantnu ulogu u zavisnoj rečenici igra glagol u infinitivu:

»Kucati, pristupati, posjećivati, nositi, poklanjati neprekidno sebe, a uz to biti sretan, da ima netko, tko je blagonaklono sklon da uzme na znanje istinitost naših vlastitih ljepota, to je bila historija Filipova družejnja sa ženama.«

(Miroslav Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza* — Zagreb, Nakladni zavod Hrvatske, 1947., str. 168.)

Naravno da glagol u infinitivu može biti zamijenjen supstantivom, ali glavna rečenica zadržava obično istu shemu: počinje raznim konkluzivnim formulama: »to«, »ovo«, »sve«, »sve to«, »bilo je«, »bilo bi«, »značilo je«, »moralo bi«, itd.:

»Baš ovaj sudar našeg poganskog panonskog stanja s tim blijedim Čovjekom, kojega su objesili kao tata, a koji je ostao kao obješeni Čovjek suvremenim simbolom sve do dana današnjega, tu vidovitu mržnju toga superiornoga Čovjeka, koji je sa svoga križa, s te čudnovate visine (s kakve nas gledaju svi obješeni) spoznao, da se to blato pod našim nogama može svladati samo u granitnim sudarima, — to bi već jedamput trebalo naslikati!«

(Miroslav Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza* — Zagreb, Nakladni zavod Hrvatske, 1947., str. 179.)

Kada se ovaj prošireni paradigmatški oblik maksimalno realizira, pa se između glavne rečenice i infinitiva zavisnih rečenica nađu šančevi i prodoli raznih dodataka i zavisnih rečenica, kada se takav prošireni oblik naslanja na drugu varijantu proširenog oblika, a ova na treću,

»Isplivati iz masne venozne lokve kod Grodeka Jagiełłonskoga, na koti 217, i to baš o godišnjici ni za dlaku manje blesavog požara municije na manevrima lipnja 1914, kada se sve do kolovoza one proklete godine doista nije znalo, noćima i noćima upravo nije moglo znati, hoće li mu truplo osvanuti pod kipom Blažene Djevice Lurdske u mrtvačnici na odru (jer je sestra Apolonija Ursula njegovoj napaćenoj duši posvećenu voštanicu danima sakrivala u bogatim naborima svoje tajanstvene crne tkanine, uvijek spremna da je pripali svakog trenutka), poslije svih luckastih pustolovina na Karpatima i u Galiciji spasiti se na ladanjsku terasu, kada se na obroncima Strahinjčice počeo paliti bakreni odsjaj bukovog lišća, protkan pastelnim okerom brezinih koprena, kao da su procvjetale mimoze, značilo je ustati iz groba u doslovnom smislu ove patetične biblijske fraze.

Poslije suviše, treba priznati, samoubilački hirovite kalvarije maja 1915, kada je kod Grodeka Jagiełłonskog davao odnio Martinenghija i čitav njegov štab, uvijek još bezazleno zašezeknut besmislenim i tupim vrtlogom stvarnosti, *vratio se Kamilo pod djedovski krov bolećivo podrovanih živaca: ranjen u najintimnijoj nutрини, liiski bolećiv spram najsvakodnevnijih sitnih iznenađenja, zujanja pčela, igre leptira, veličanstveno ustrajnog kretanja mravlje povorke, on je čitav septembar prosanjario na terasi u Maminom naslonjaču, zaogrnut pledovima sve do prvih kiša, kad su se čađave jutarnje magle stale spuštati kao glasnici kasne jeseni.*«

(Miroslav Krleža: *Zastave*. Knjiga peta — Forum, 1968., br. 1, str. 5.-6.)

tada smo daleko od početne prozirnosti paradigme, daleko od siromašne, ali to agresivnije monocentrične sinteze, daleko od simultanosti koja se još plaši bogatstva sukcesije — prošireni paradigmatški oblik tu

dosiže svoj vrhunac, iscrpljuje sve svoje mogućnosti i time naznačuje prijelaz: treba ove glavne rečenice samo proširiti, pa ćemo dobiti periodu općeg raspršivanja, treba ih samo spojiti, pa ćemo dobiti specifičnu policentričnu periodu odvojenih, ali i vezanih centara. Ova shema to jasno pokazuje:

Isplivati iz masne venozne lokve kod Grodeka Jagiełłonskog, na koti 217, i to baš o godišnjici ni za dlaku manje blesavog požara municije na manevrima lipnja 1914,

kada se sve do kolovoza one proklete godine doista nije znalo, noćima i noćima upravo nije moglo znati,

hoće li mu truplo osvanuti pod kipom Blažene Djevice Lurdske u mrtvačnici na odru

(jer je sestra Apolonija Ursula njegovoj napaćenoj duši posvećenu voštanicu danima sakrivala u bogatim naborima, uvijek spremna da je pripali svakog trenutka),

poslije svih luckastih pustolovina na Karpatima i u Galiciji spasiti se na ladanjsku terasu,

kada se na obroncima Strahinjčice počeo paliti bakreni odsjaj bukovog lišća, protkan pastelnim okerom brezinih koprena,

kao da su procvjetale mimoze,

značilo je ustati iz groba u doslovnom smislu ove patetične biblijske fraze.

Poslije suviše, treba priznati, samoubilački hirovite kalvarije maja 1915,

kada je kod Grodeka Jagiełłonskog davao odnio Martinenghija i čitav njegov štab,

uivjek još bezazleno zašezeknut besmislenim i tupim vrtlogom stvarnosti,

vratio se Kamilo pod djedovski krov bolećivo podrovanih živaca:

ranjen u najintimnijoj nutrini
lirski bolećiv spram najsvakodnevnijih sitnih iznena-
đenja,

zujanja pčela,
igre leptira
veličanstveno ustrajnog kretanja mravlje povorke,

on je čitav septembar prosanjario na
terasi u Maminom naslonjaču,
zaogrnut plevovima sve do prvih kiša,
kad su se čađave jutarnje magle stale
spuštati kao glasnici kasne jeseni.

Perioda raspršenog centra smiruje dodatni blok
a razvija težište periode. Dodaci, dakle, ostaju nepro-
šireni, oni se sastoje od jednostavnih rečeničnih čla-
nova, grupa riječi, pokoje zavisno-složene i nezavisno-
složene rečenice. *Težište se rastvara, raspršuje:*

— ili glavna rečenica više nije prosta ili prosto-
-raširena rečenica, nego se pretvara u razne nezavis-
no-složene rečenice;

— ili se glavna rečenica umnaža, pa umjesto jed-
ne imamo više glavnih asindetski komponiranih re-
čenica.

Posve je jasno da je perioda raspršenog centra
rijetka. Brojne glavne rečenice, a relativno umjereni
dodaci, vuku taj oblik monocentrične periode:

— ili prema analitičkom i isjeckanom homoge-
nom narativnom paragrafu

— ili prema specifičnom policentrizmu.

Njezin je identitet ipak sačuvan ako, bez obzira na
raspršivanje, *centar ostaje jedan* te se u njega (iako
raspršenog) slijevaju svi dodaci. Važno je, dakle, da
glavne rečenice pripadaju istom subjektu ili barem
jako srodnim ili konvergentnim subjektima. Važno je
da se umjereni dodatni blokovi čvrsto ulijevaju i na-
glo prepuštaju tim raznim glavnim rečenicama, koje,
iako udaljene, čine jedno logičko, ako ne i prostorno
težište:

»Kao prva violina u orkestru, slatko, u dugim i senzua-
lnim talasima kantilene, *počinje u njoj ono bolećivo*
zujanje tuge nad tim bezdanim intervalom jednog slo-
ma, i kao nad vakuumom smrti, očaja i samoće, kao
nad crnim paklenim ponorom njene nesreće, *u gospođi*
Lauri raste motiv nedefinitivnosti i još sviju otvore-
nih mogućnosti, punih svjetla i radosti i nade.«

(Miroslav Krleža: *Barunica Lenbachova — Glem-
bajevi* — Zagreb, Zora, 1950., str. 250.)

No već u ovoj, treba priznati, sjajno komponiranoj
monocentričnoj periodi raspršenog centra

Kao prva violina u orkestru, slatko,
u dugim i senzualnim
talasima kantilene

počinje u njoj ono bolećivo zujanje tuge
nad tim bezdanim intervalom jednog sloma

i
kao nad vakuumom smrti, očaja i samoće,
kao nad crnim paklenim ponorom njene nesreće,
u gospođi Lauri raste motiv nedefinitivnosti
i još sviju otvorenih mogućnosti, punih svjetla
i radosti i nade.

jasno vidimo kako je koheziju monocentrične periode
teško sačuvati ako se zajedno s raspršivanjem centra
ne proširuje i dodatni blok: rečenica može postati
jednostavno homogeno nabiranje, bilo isjeckano bilo
analitičko. To je njezina glavna opasnost: umjesto
fluidne ali napete sukcesije prema simultanosti ima-
mo jukstapoziciju, kao što to dobro pokazuju ove re-
čenice (da li periode?):

»Gledaju me hladno, sumnjičavo *odmjeravaju* opas-
nost koja im od mene prijeti i, zatvoreni svakako, *za-
tvaraju* se još više, na prvu neočekivanu riječ, na prvi
nenaviknut pokret, ili odmah *napadaju*, braneći se, jer
više vole da ubiju nego da strahuju.«

(Meša Selimović: *Tvrđava* — Sarajevo, Svjetlost,
1974., str. 111.)

»Zastao je pred stranim zaključanim vratima, i kao i onog jutra imao je osjećaj hladnog, gvozdenog dodira te teške, masivne kvake u školjci svoga dlana: *znao je, kako će ta vrata biti teška pod njegovom rukom i znao je, kako se lišće miče u krošnjama kestenova i čuo je jednu lastavicu, kako je prhnula iznad njegove glave, a bilo mu je (onog jutra) kao da sanja: bio je sav čadav, umoran, neispavan, osjećajući kako mu nešto plazi oko okovratnika: po svoj prilici stjenica.*«

(Miroslav Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza* — Zagreb, Nakladni zavod Hrvatske, 1947., str. 7.)

»Prilazili smo im bez riječi (kao da nam je tama zapušila usta), njima koje su stajale bez pokreta, sanjive i tople kože, zbunjena i ustrašena smijeha na licu, prihvaćali ih za žilavu ruku i vodili još nekoliko koraka razmičući čizmama travu kao da smo izabirali ili kao da smo znali neko određeno udobno i samotno mjesto koje smo do sada čuvali samo za njih.«

(Krst Špoljar: *Konjušnica* — Suvremena hrvatska novela, svezak drugi — Zagreb, Zora, 1971., str. 241.)

Nema sumnje da je periodi raspršenog centra najbliži odlomak iz Špoljarove novele. U svom drugom dijelu međutim on pokazuje tendenciju snažnog proširivanja dodatnog bloka. U Selimovićevoj i Krležinoj rečenici nema te tendencije, ali zato one idu k suprotnom: nabrajanju, proširivanju, gomilanju glavnih rečenica, reduciranju i smanjivanju dodatnog bloka. Perioda se na taj način pretvara, ili gotovo pretvara, u smirenu eksplikaciju. Perioda raspršenog centra može djelomice izbjeći obje te opasnosti tehnikom takozvanog »omatanja«: težište se razdvaja na dva glavna dijela, početak i kraj. Za jedan od tih dijelova veže se dodatni blok, obično za kraj. Između ta dva dijela, koja pripadaju jednom subjektu ili konvergentnim subjektima, uklapa se *eksplikaciona sredina* — serija glavnih rečenica koje razrađuju, dopunjuju, objašnjavaju težište periode. Krleža se često služio tim načinom raspršivanja centra periode, a za-

vršna rečenica postaje tada nerijetko zaključnom rečenicom najavljenom nekom konkluzivnom formulom (»u jednu riječ«, »dakle«, »sve u svemu«, itd.):

»Do svoje pedeset i druge godine živio sam najdosadnijim i najjednoličnijim životom jednog prosječnog fijakerskog i cilindraškog građanina: bio sam uredna ništica među masom urednih sivih ništica, dosadivao sam se u takozvanom vršenju svojih ništičavih dužnosti, izvršio sam tri i po hiljade nedjeljnopolisjepodnevnihtnja do ciglane ili do glorijske u perivoju na kraju grada, živio sam u mirnom i neizrecivo jednoličnom bračnom dodiru sa svojom zakonitom ženom, izrodio sam s njom tri djevojčice (tri glupe guske), imao sam sasvim pristojan građanski dohodak pravnog referenta u jednoj industrijskoj organizaciji, bio sam pravnim zastupnikom Domaćinskih poduzeća i kartela, u jednu riječ: o meni, o mom ličnom, privatnom ili javnom životu ne bi se moglo napisati ni jedne jedine rečenice, koja prelazi okvir najnormalnijih propisa sive i bezlične šeme po kojoj žive hiljade i hiljade cilindraških ništica po čitavoj našoj rodoljubivoj domovini i po svim bezbrojnim rodoljubivim civilizacijama čitave zemaljske kugle.«

(Miroslav Krleža: *Na rubu pameti* — Zagreb, Binoza, 1938., str. 16.-17.)

Eksperiment može ići još dalje. Početak ili kraj otpadaju, perioda se dijeli na dva dijela — *eksplikativni i zaključni dio* — a u svakom od njih težište periode (logički centar) ostavlja svoje *tragove ili elemente*. Oni su svojevrstne aktualizacije težišta. Zamišljene linije koje proizlaze iz tih »tragova« spajaju se u nevidljivom centru — težištu:

»Duge ladanjske noći, sa zloslutnim pljuskom po starim crijepovima, biju talasi crne vjetrine o bokove kurije, žubori voda po žljebovima, dimi se ispred prozora magla u gluhoj praznoj tmmini, žuta svjetlost čadave petrolejke razlila se po prašnim sadrenim vijencima, akantima i girlandama štukature (djelo jednog majstora Furlana, još za Baltazarovih dana), sve sivo,

škuro, zadimljeno, *sve miriše* na plijesan, na dimnja-ke, na husarski kiseli komis, na biks, na poderane čizme, na miševe.«

(Miroslav Krleža: *Zastave*. Knjiga peta — Forum, 1968., br. 4, str. 529.)

Smisao se svih podcrtanih riječi spaja u slici jeseni: jedno težište u cijeloj periodi. Raspršeno, doduše. Ali shema periode pokazuje da se perioda dijeli na dva dijela: eksplikativno-deskriptivni i zaključni. Glavne rečenice deskriptivnog dijela nisu još posve osamostaljene (što će se dogoditi u policentričnoj periodi), nego hitaju zaključnom dijelu, te u odnosu na zaključni dio (*»sve sivo«*) prividno igraju ulogu dodatka, a ne dijela težišta: djeluju poput nekih dijelova subjektne rečenice! Ako se dogodi da dodatni blokovi svakog od tih dvaju dijelova težišta postanu maksimalno ispunjeni, *tada dolazi do općeg proširivanja: proširivanja i dodatnog bloka, a ne samo težišta*. Monocentrična perioda time prelazi u novi oblik — periodu općeg proširivanja — koji je, jasno, granični oblik monocentrične periode:

»Da naslika tu papigu s njenim ulošcima i mandarin-skom perikom, s njenim umjetnoupletenim bujnim pletenicama, s njenim svijetlim srebrnim ukosnicama, to proždrljivo, pohotno lice s izbočenom gornjom čeljusti, tu sladostrasnu masku, koja ga je rodila, a da ni danas ne zna s kim, *on bi trebao da naslika jednu parveniziranu bordelsku madame*, koja sjedi pred njim s raširenim nogama, s prstima punim prstenja, sa zlatnim lorgnonom i zlatnim zubalom, sa svim njenim harnadlama i mastima i grijačima, *jednu psihoanalitičku karikaturu trebao bi da baci na platno*, a ne portrait iz Achtziger-Jahre ukusa velikog župana, presvijetloga gospodina Liepach-Kostanjevačkog!

(Miroslav Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza* — Zagreb, Nakladni zavod Hrvatske, 1947., str. 88-89.)

Dakle, težište je prošireno na dva dijela, a dodatni blokovi na kondicionalnu i atributne rečenice »proša-

rane« brojnim jednostavnim rečeničnim članovima. No ta *perioda općeg proširivanja* još je uvijek *monocentrična perioda* jer je težište/centar logički homogeno, a dodaci, iako prošireni, usko su vezani za težište: tendencija odvajanja i posvemašnjeg osamostaljivanja i centara i dijelova tu je još relativno mala.

To su upravo bitne karakteristike *periode općeg proširivanja*: unutar proširivanja vrlo jaka kohezija k jedinstvenom, iako razdvojenom ili raspršenom težištu. Da bi se naznačila ta kohezija, događa se, ne baš rijetko, da se jedan dio glavne rečenice, ili dio cjelokupnog težišta (u tom slučaju, najobičnije, imamo dvije ili tri nezavisno-složene rečenice) izdvoji na početak periode:

»*Prva dva dana*, dok je to lice bilo još pod koprenom nabačenosti, u floteci prvog poteza, pod masom neizdiferencirane boje, dok su se samo nazirali mutni obrisi, a sve je još izgledalo na konvencionalnu distancu, *stara je bila zadovoljna i odobravalala je frazama*, koje su graničile sa zanosom.«

(Miroslav Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza* — Zagreb, Zora, 1969., str. 89.)

Neznatnim razdvajanjem težišta na dva ili eventualno tri dijela glavna se rečenica iz proste ili prosto-raširene rečenice pretvara u nezavisno-složenu rečenicu. To, takozvano »hinjeno raspršivanje težišta« često učvršćuje centar periode i omogućuje čak snažnije vezivanje dodatnog bloka za rečeničnu jezgru. A dodatni blok se obično — kao i kod proširenog paradigmatiskog oblika — grupira u razne polimerne grupe, polisindetske, adverbijalne, nominalne, gerundivne i druge:

»A za taj kruh, za tu penziju i za tu obitelj buntovni kozmičari i socijalrevolucionarni pjesnici kao Horecky, na primjer, *nosili su carski rosejski bicorne s plumage-om, i bestidno pisali školske monografije o carskom rosejskom Pantokratoru Menelaju Posljednjem, posvećujući knjige narodnim tiranima i hun-*

skim guvernerima, *glasajući* kod javnih izbora uvijek za protunarodne kandidate, i od stvarnosti *se spasavajući* u divan san o baltičkoj misiji panblitvinskog pokreta, koji je u ono vrijeme osnivao po čitavome Baltiku švapske turnferajne, pjevajući ustrajno staru blitvinsku himnu: Oj Blitvini!»

(Miroslav Krleža: *Banket u Blitvi*. Knjiga prva — Zagreb, Binoza, 1938., str. 23.)

To će pojačavanje težišta binarnom glavnom rečenicom

...pjesnici [...] *nosili su* carski rosejski bicorne s plumage-om,
i *bestidno pisali* školske monografije...

katkada biti eliptično, ali vrlo čvrsto komponirano. Posebno ako se radi o onim spomenutim *prividnim* dodacima: jedan »dodatni blok« je zapravo dio težišta, a sastoji se od nezavisnih rečenica koje su *cjelovita* grupa — eksplikativni ili deskriptivni dio težišta — služe kao *uvod u glavni ili zaključni* dio težišta. Na taj se pak glavni ili zaključni dio obično *naslanjaju* razni dodaci kojima je svrha da cjelokupnom težištu (i deskriptivnom i zaključnom dijelu) stvore protutežu: silabičku, ritmičku, sintaktičku, narativnu. U periodu koju ću citirati konkluzivne su formule ispuštene, binarnost zaključnog dijela težišta jako je eliptična, a nasuprot glagolskim rečenicama prividnog dodatnog bloka stoji redundantni supstantivni dodatni »rep«:

»Seljaci se kolju kao divlje zvijeri, proždiru se uzajamno, grizu si grkljane, ubijaju se iza plota, loču votku, odgrizaju si noseve, truju zdence, lome noge blagu, opijaju se otrovnim metil-alkoholom, ruše mostove, potpaljuju kao palikuće jedni drugima krovove, kolju se politički, pucaju po oružnicima, *jacquerija blitvinska u većem stilu, zapravo opsadno stanje* u kome se ne čuje ništa nego topot oklopnika i hod Barutanskih krvnika, vješala, prijeki sudovi, bijeda, pijanstvo, plač udovica, magla, gusta blitvinska magla i umiranje u masama.«

(Miroslav Krleža: *Banket u Blitvi*. Knjiga prva — Zagreb, Binoza, 1938., str. 41.)

Dakle: s jedne strane uočavamo da perioda općeg proširivanja teži prema koheziji paradigmatškog oblika koji još sjaji kao ideal harmonične čvrstoće (težnja k identitetu); ali, s druge strane, ona slijedi razvoj koji je do nje doveo, nju stvorio: raznolikost je njezina opsesija i ona nastoji što više obogatiti i svoje težište i svoje dodatne blokove (težnja k negaciji). Želja za obogaćivanjem, za asimiliranjem raznolikosti, za iskušavanjem beskonačnosti, za Drugim unutar ipseiteta, realizira se na dva načina, koji, oba, vode na granicu policentrizma i dislokacije:

1) *Dijelovi težišta periode* (dvije, tri ili više glavnih rečenica vezanih jednim subjektom ili konvergentnim subjektima) *sve se više udaljuju jedan od drugog*. Između njih zjapi ponor jednog ili dva dodatna bloka. Ti su blokovi, doduše, usmjereni prema njima, ali udaljenost unosi nemirnu svijest o mogućem gubitku monocentričnog svijeta. To se, naravno, još ne osjeća u ovom, relativno blagom, razdvajanju, iako je ono već bremenito diskutabilnom budućnošću:

»*Sluša Kamilo Trupca* kako laže, kako čitavu Koronaievu akciju za račun dvorskih faktora (u kojoj je sudjelovao kao agent više-manje pasivno) prikazuje danas kao svoju sabotersku intrigu, i nije mu jasno zašto taj čovjek laže, i to još ovim mizerijama, koje bi sve zajedno s njihovim oporukama, karijerama, suptugama, političkim i moralnim uvjerenjima i nekretninama mogao kupiti za bagatel, i strpati ih u svoj džep ili ih baciti u smeće kao ispušene cigarete.«

(Miroslav Krleža: *Zastave* — Forum, 1964., br. 6, str. 735.)

Kad se binarna kompozicija težišta rastvori još jače, pa se dodatni blok između dvije rečenice »napuhne«, tada se često glagol iz prvog dijela težišta ponovi, više ili manje pravilno, u drugom dijelu težišta. Krleža je toj shemi pribjegavao kad bi osjetio da je nit rečenič-

nog kretanja pomalo olabavljena; služio se tada, često, gerundivnim aktualiziranjem glagola prvog dijela težišta:

»S najboljom voljom da se sabere, da se odvoji od beznažno glupih misli vezanih o idiotsku stvarnost, *prelistavao je svoj ničeanski brevijar*, godinama jedinu svoju utjehu, jedini kompas znanja i usmjerivanja, gdje se na svakoj stranici susreće s odrazom svojih vlastitih misli, kao da čita samoga sebe, svoje najtajnije i najintimnije zapise i zapažanja, *i tako prelistavajući stranicu po stranicu nikako se ne može oteti sablasti* jedne moment-snimke iz prokletog onog Divot-albuma: Presvetli u pratnji Njegove Preuzvišenosti u posjeti Centralnoj bolnici Crvenog križa.«

(Miroslav Krleža: *Zastave*. Knjiga peta — Forum, 1968., br. 7-8, str. 7.)

Međutim, čim tog prelaženja predikata iz prvog dijela težišta u drugi više nema i čim se identični subjekt zamijeni konvergentnim subjektima, tada je monocentrizam kompleksne periode ozbiljno doveden u pitanje:

»Još od Sarajeva, u groznici, *bulazio je o atentatu*, kako bi trebalo ispitati kakvi su to motivi koji gone normalne ljude da ubijaju, da li je pucati ljudski ili neljudski, što znači kad se netko odluči da puca, da ubija, osudivši se na najperverzniju smrt, na vješališta, zapravo sebe, a kasnije, u ratu, uz grmljavinu topova, *uznemirena pahuljica njegove pameti počela je nervozno lepršati* kroz rovove mračnog labirinta grube tjelesne patnje, gdje je iz daljine, kroz razmetane razvaline razdrtog tijela, treperio plamičak nadgrobne svjetiljke kao jedine nade.«

(Miroslav Krleža: *Zastave*. Knjiga peta — Forum, 1968., br. 2-3, str. 225.)

Vrlo smo blizu policentričnoj periodi s dva odvojena centra i samo je trebalo da subjekti budu što različitiji, da se njihovo semantičko polje ne prožima, pa bismo dobili početni, paradigmatički oblik periodičnog policentrizma. A tu granicu policentrizma vrlo često dodiruju one periode koje umjesto dva jako razdvojena dijela imaju tri ili više dijelova:

»U masi riječi, usred malodušnog nesnalaženja, *eto, nestalo je čovjeka*, skandal sa jednim Feldkuratom u kavani, skok s mosta, blesava vijest u štampi, *a ipak tu*, pred svima nama, *ugasila se životna formula bogate svijesti*, koja je osjećala da bi trebalo da se objavi kao neki program, možda politički, možda etički, svakako kao svjedočanstvo svijesti koja se spremala da nepodmitivo, doista nepristrano prikaže historiju današnje trule civilizacije, i da se nije ubio, *Glanz bi izvan svake sumnje bio otkrio* neki svoj individualni način da se izrazi.«

(Miroslav Krleža: *Zastave*. Knjiga peta — Forum, 1968., br. 2-3, str. 240.)

2) *Dodatni se blokovi toliko razraščuju da se u nekim svojim dijelovima* (obično završnim) konstituiraju kao samostalne cjeline, *kao posebni centar*: opće raspršivanje monocentrične periode nije posljedica raspršivanja težišta (čiji dijelovi mogu ostati usko vezani), nego posljedica bogaćenja i osamostaljivanja dodatnih blokova. To se katkada događa i s proširenim paradigmatičkim oblikom: glavna rečenica težišta biva bačena izvan prave rečenične orijentacije, njezina pravog smisla:

»Imajući tada svoj pobjedonosni, herojski »pogled na svijet«, *nisam mogao razumno shvatiti*, koliko je inteligentniji bio »pogled na svijet« onog malog vrapčića na maloj postaji pred Černovicama (kojoj sam ime zaboravio, a mislim da se zvala Brzezinka), kad je sav usplahiren stravično nestao iz bezglave grmljavine, *kao genijalna pernata inspiracija toplog ptičjeg mesa*, koje ne razumije, dakako, frankofilskog »pogleda na svijet«, ali shvaća da granate ne spadaju u životne pojave, dostojne da bi ih genijalni vrabac počastio svojom pernatom prisutnošću.«

(Miroslav Krleža: *Na rubu pameti* — Zagreb, Binoza, 1938., str. 196-197.)

Ako je rečenično težište razdvojeno — na primjer binarno razdvajanje s čvrstom kohezijom — tada je, obično, raspršivanje građeno tako da je jedan dodatni blok konstruiran kao »beskonačno silaženje stepeni-

cama«. Zavisno-složene rečenice odmataju se »u bes-kraj«, a završna rečenica smiruje te »stepenice« u binarnoj ili ternarnoj formuli. Krleža je osobito volio taj tip »otjecanja« dodatnog bloka i česte su u njega periode koje tim zavisnim rečenicama što nestaju, što vijugaju u daljini, pridaju daleko veću važnost nego glavnim rečenicama težišta: kao da je osnovna misao u sporednom i kao da to sporedno postaje glavno — pravi centar:

»Ona gleda jasno da se doktor Križovec od nje udaljuje, i ona osjeća kako bi bilo potrebno da se ona spram toga odredi, da tu iz svega povuče neke konsekvence, da se pomiri s tim stanjem fakata i da sama neprimjetno i dostojanstveno otpočne s likvidacijom toga stanja, da shvati da je to udaljivanje konačno prirodno i logično i da je slika lađe, što se udaljuje svaku sekundu, jedino mudro i jedino dostojno u životu.«

(Miroslav Krleža: *Barunica Lenbachova* — *Glembajevi* — Zagreb, Zora, 1950., str. 249.-250.)

Ovdje se serija objektnih rečenica osamostaljuje te u jednom trenutku čak gotovo potpuno raskida sa svojim težištem, i postaje specifični slobodni neupravni govor, čiji je verbum dicendi jako udaljen te se više i ne osjeća, a veznik je zavisne rečenice polisindetski komponiran:

...da se pomiri s tim stanjem fakata i da sama neprimjetno i dostojanstveno otpočne s likvidacijom toga stanja, da shvati da je to udaljivanje konačno prirodno i logično, i da je slika lađe što se udaljuje svaku sekundu, jedino mudro i jedino dostojno u životu.

Kada ovakvo osamostaljivanje bude pojačano nestankom i verbuma dicendi i veznika zavisne rečenice, pa se objektna/izrična rečenica u trećem licu konstituira kao glavna rečenica sa slobodnim neupravnim govorom, kada se između glavnih rečenica (tih jako uda-

ljenih, iako mjestimice usko grupiranih, dijelova težišta) nađu takve zavisne rečenice koje mogu biti elementi upravnog govora, direktnog saopćavanja ili obraćanja nekomu, kada se, dakle, dodatni blokovi (bivše zavisne rečenice) pretvaraju u težište, a njihovi dodaci u raširene narativne prostore, gotovo posve samostalne — tada se perioda općeg raspršivanja pretvara iz monocentrične primarne narativne sintagme u policentričnu, a djelomice i dislociranu, periodu, u kojoj je prodor raznolikosti tako snažan da se rečenica mora krajnjim naporom boriti da sačuva, ipak, usprkos svemu, jedinstvo, identitet:

»Dakle u jednu riječ: on »momentano« nema vremena, on je zauzet nekim »drugostepenim glupostima«, ali on posve sigurno, upravo neodgodivo sigurno računa, da mu neću odbiti te malenkosti, da se još večeras sastanemo, bez obzira na različne mogućnosti, da se večeras još jedamput vidimo, pa makar samo na nekoliko minuta, jer meni to ne će biti teško, kada sam slobodan, a on se nada, da će se ipak, unatoč svemu, moći izvući, pa ako se stvar okrene tako, te nam nikako ne bude moguće da se porazgovorimo večeras, to ćemo onda barem ugovoriti naš slijedeći sastanak, da se odvezemo preko cijelog dana u Chantilly, gdje smo revolverom strijeljali debele, stare, masne Bonaparteove šarane u jezeru, uostalom St. Germain ili Chantilly, to je njemu svejedno, ni jednog zakutka nema po tim šumama, gdje nema bezbroj naših dječakih uspomena; ali ako nisam poslovno vezan, on putuje za tri-četiri dana u London, da kupi nekoliko podmornica, mogu s njim, on me zove u goste, on je ovdje šef jedne trgovačke misije, večeras je glavno da se dogovorimo, a eventualno ipak nije isključeno, da će se unatoč svemu osloboditi.«

(Miroslav Krleža: *Cvrčak pod vodopadom* — *Novele* — Zagreb, Zora, 1963., str. 595.-596.)

Perioda općeg proširivanja nastoji, dakle, još uvijek i što je moguće skladnije, održati i održavati ravnotežu između dviju agresivnosti kojima je podvrgnuta: agresivnosti identiteta — agresivnosti diverziteta.

Koheziono jedinstvo uvjet je njezine pripadnosti simultanosti, dovršenosti, zatvorenosti. Jednom; bogata raznolikost uvjet je njezina predavanja avanturi, sukcesiji, beskonačnosti, otvorenosti. Drugom. Ona je vrhunski oblik u kojem monocentrična perioda iskustva svoje mogućnosti. U tom cilju ona se, vidjeli smo, kreće u dva pravca: ili dekomponira svoje težiste, pa se centar periode raspršuje na nekoliko mjesta u rečeničnoj supstanciji; ili razgranjuje i povećava svoj dodatni blok, pa se ovaj gotovo osamostaljuje u posebni centar. Moguća je, naravno, i treća varijanta, koja spaja ova dva načina. Ta je varijanta relativno rijetka, jer ona doista stoji na rubu ovog strukturalnog tipa: teško je razdvojiti centar, osamostaliti dodatni blok i sačuvati monocentrično jedinstvo. Krleža je išao u eksperimentiranje i te mogućnosti, pa nalazimo u njegovim tekstovima prave monocentrične periode u kojima je centar periode jako razdvojen, a jedan dodatni blok osamostaljen u gotovo posebni centar:

»Razlila se dvoranom narančasta, topla lopta svjetlosti, a lakirani odsjaj sa platna starih slika, oči, likovi, dolame nijemih pokojnika, dvije-tri dame u crnoj svili, jedan gospodin u naslonjaču, ispred tamnocrvene zavjese sa bijelim hrtom pod nogama, stakla na vitrini i tamnosmeđi odsjaj politure, u slapu Mikine lampe, sve se to prikazalo dekoracijom čudnog prizora, fantastične scene, gdje jedan sanjar mašta o zlatu, o cekinima, o istočnjačkim iluzijama jedne izolacije, o aristokratskoj samoći u bjelokosnom tornju, da bi mogao da pobjegne iz jedne provincijalne menažerije, iz odvratnog banskosavjetničkog, mađarskovarmedijskog ričeta, iz smjese od carske i morlačke graničarske crno-žute melase od gluposti i od bijede.«

(Miroslav Krleža: *Zastave* — Forum, 1962., br. 9-10, str. 254.)

Težište je razdvojeno na dva dijela, ali dok je prvi

Razlila se dvoranom narančasta, topla lopta svjetlosti,
{ jednostavan, dotle je drugi građen na već poznatoj shemi subjektivnih rečenica:

a lakirani odsjaj sa platna starih slika, oči, likovi, dolame nijemih pokojnika, dvije-tri dame u crnoj svili, jedan gospodin u naslonjaču, ispred tamnocrvene zavjese sa bijelim hrtom pod nogama, stakla na vitrini i tamnosmeđi odsjaj politure, u slapu Mikine lampe, sve se to prikazalo dekoracijom čudnog prizora, fantastične scene,

Međutim, deskriptivni dio tog drugog dijela nije verbalne, nego izrazito nominalne konstrukcije (to je čak nezavisno-složena rečenica s brojnim subjektima), koja se prirodno ulijeva u zaključni dio što počinje najčešćom Krležinom konkluzivnom formulom — »sve to«. Iz tog zaključnog dijela težišta izlazi pak zavisna rečenica

gdje jedan sanjar mašta o zlatu, o cekinima, o istočnjačkim iluzijama jedne izolacije, o aristokratskoj samoći u bjelokosnom tornju, da bi mogao da pobjegne iz jedne provincijalne menažerije, iz odvratnog banskosavjetničkog, mađarskovarmedijskog ričeta, iz smjese od carske i morlačke graničarske crno-žute melase od gluposti i od bijede.

koja se jako osamostaljuje jer zapravo ukazuje na ono što je bitno u ovoj periodu. Dakle: još uvijek monocentrično jedinstvo oštro istaknuto zaključnom rečenicom težišta, već jaka naznaka periodičnog bicentrizma, jer se *perioda raspada na opis dvorane i na karakterizaciju Trupčeve stravične i tjeskobne želje* da pobjegne iz govna u kojem je rođen a koje se zove Hrvatska.

Monocentrična perioda zahtijevala je ovako detaljnu analizu jer iz nje rastu drugi tipovi kompleksne periode. U odnosu na te druge tipove kompleksne periode — u odnosu na kontrastnu, policentričnu i

dislociranu periodu — ona igra ulogu početnog stadija razvoja, u neku ruku ulogu »nultog stupnja« kompleksne periode. Ona će za druge tipove kompleksne periode biti oblik od kojega treba odstupiti da bi se postigao novi identitet, ali kojem treba ostati i vjeran da bi se potvrdila strukturalna vrsta kojoj svi tipovi pripadaju. To znači:

a) monocentrična perioda mora biti inkorporirana u dijelove bicentrične ili policentrične periode: monocentrična perioda se sada nalazi na više mjesta u jednoj te istoj periodi te time sama sobi protuslovi: postojeći i ukinuti monocentrizam;

b) da bi se ta protuslovnost i sudaranje monocentričnih elemenata sjedinilo, asimiliralo, policentrična ili bicentrična perioda aplicira osnovni princip monocentrične periode: od svih elemenata treba stvoriti novo jedinstvo, izgraditi viši identitet, realizirati jedinstvenu sintezu.

Vizija koju monocentrična perioda želi ostvariti identična je svim tipovima kompleksne periode, a sastoji se u onoj općoj nemogućnosti koju duh ipak, i pod svaku cijenu, želi realizirati: svesti beskonačnost na konačnost, ostvariti Istinu. Monocentrična perioda realizira taj ideal na »lijep i skladan« način. U tom je blještavilu njezina rak-rana. Ono suviše jasno ukazuje kako je identitet svojevolja, a diverzitet aranžiran. Čak i u svom najrazvijenijem obliku, u općem proširivanju, monocentrična perioda ostaje harmonično zatvorenim prostorom. Ipseitet još nije dovoljno iskusio svoju negaciju; u razlici što se postavlja nasuprot njemu, on nalazi samo sebe: nema drugog centra u kojem bi se ti razmravljeni elementi mogli skupiti. Njezin je spiritualni etimon kantijanski razum koji afirmira, suvereno i superiorno, svoju hegemoniju. U obliku općeg proširivanja javlja se sumnja u sebe koja će monocentričnu periodu zaustaviti

u njezinoj avanturi, a romanesknu svijest uputiti prema daljnjem traženju unutar te strukturalne vrste, unutar kompleksne periode. Homogeni narativni paragraf također je pošao od Jednog, ali je njegovo identificiranje svijeta i svijesti, objekta i subjekta, počivalo na apsolutnom uvjerenju da je taj svijet jedini, sav svijet. Šenoin čisti i prošireni homogeni paragraf ne sumnja da je on jedino mogući svijet: izvan njega ništa ne postoji: on je Objekt. Homogeni će narativni paragraf doći do mutne spoznaje o subjektivnosti svakog znanja, o subjektivnosti svakog svijeta, o subjektivitetu unutar objektiviteta, o objektivitetu koji prožima subjektivitet. Tu će nejasnu i nerazrađenu spoznaju homogeni narativni paragraf steći tek u razvijenim varijantama analitičkog i isjeckanog homogenog paragrafa. Ta spoznaja priprema unutar primarne narativne sintagme sokratovski obrat: Svijet ne postoji, postoje samo svjetovi. Multiplikacija subjekta — multiplikacija objekta. Umjesto jednog jedinog svijeta — umjesto homogene primarne narativne sintagme koja jedino postoji jer je Sve, jer ne sumnja da bi izvan njezine mogućnosti mogla postojati neka druga mogućnost — javlja se svijest, Ja, duhovni identitet, koji se, međutim, odmah razvija i kao evidentni pluralitet i kao agresivna želja da se sve svijesti, a to znači svi svjetovi, svedu na jednu jedinu svijest, na jednu jedinu mogućnost: sudar i sukob identiteta i diverziteta otvoren je, i svaka formula koja pretendira na rješenje mora se postaviti kao njihova sinteza. Vidjeli smo da je tu visoku pretenziju nosila i disperzivna fraza i oksimoronsko-ironični paragraf. Monocentrična perioda pomalo strahuje od svijeta raznolikosti u kojem jedinstvo nije patetično i konstantno deklarirano. Duhovni etimon disperzivne fraze — u ekstremnom slučaju: čisto jedinstvo unutar skeptičke pozicije relativnosti: u svim mogućnostima, u najraznolikijoj raznolikosti i u najraspršenijoj disperziji, realizira se ipak Jedno: Duh:

Razum — ne zadovoljava monocentričnu periodu, koja želi taj identitet deklarirati neposredno i moćno: svi će elementi svijeta biti postavljeni oko, uz, pored, kraj, ispred, iza jednog vidljivog, izrazitog, jako naznačenog centra, jednog Ja koji nosi periodu, jednog čvora koji povezuje sve razlike i sve mogućnosti. To sjedinjavanje želi biti Sjedinjavanje, jer se u bilo kojoj duhovnoj figuri taj put od Kanta k Hegelu postavlja kao zakon života: razum želi postati um: Sve. Monocentrična perioda proširivala je, kroz sve svoje varijante i oblike, svoj prostor. Kada je došla do svoje granice, zaustavila se i učvrstila u svojem identitetu.

Ali i nju, kao i svaku drugu duhovnu supstanciju, put vodi do spoznaje relativnosti, do spoznaje koju svaka struktura teško prihvaća i obično se brani isticanjem harmonije kojom je »pomirila« nepomirljivo: identitet i diverzitet, konačno i beskonačno. Monocentrična perioda nalikuje na avanturu sa sretnim svršetkom. Pošli smo u nepoznato, kretali se dosta zamršenim putovima, zalutali pokatkad u ponekom labirintu, ali sada smo tu, i s vedrinom i pomalo s ushićenjem gledamo na prijeđeno: monocentrična se perioda ponosi sobom. Taj je ponos, paradoksalno, njezina prava negacija. Kompleksna perioda napušta taj svoj kraljevski oblik i skromno želi da iskuša nove mogućnosti.

9) KONTRASTNA, POLICENTRIČNA I DISLOCIRANA PERIODA

Nove mogućnosti kompleksne periode proizlaze prije svega iz destrukcije jednog jedinog rečeničnog centra: skupljanje svih raznolikosti, svih dodataka, svih raspršenosti oko jednog centra *prekinuto je pojavom jedne nove kohezivne snage*. Svršeno je s monolitnim jedinstvom. Identitet mora upotrijebiti mnogo suptilnije instrumente i mnogo rafiniranije načine da bi sebe afirmirao usprkos policentризmu. Sada nasuprot njemu ne stoje više krhotine, isječki, ulomci, naplavine, plutajući elementi, nego organizirane cjeline, koje se sudaraju, prožimaju, isključuju, raspleću, zapleću, potiru i afirmiraju. Kompleksna perioda uspjeh će sačuvati monizam, jer je identitet, jedinstvo, u krajnjoj liniji, uvjet naracije. Ako on nestane (a to se može dogoditi u nekim ekstremnim varijantama disperzivne struje i dislocirane periode), nestaje prozlog diskursa; imamo mucanje, koje može biti vrhunac ljudskog govora, ali i vrhunac apsurdna.

KONTRASTNA PERIODA, oblik bicentrizma, samo je prividna pobjeda dualizma ili relativizma nad

monizmom. Ta kompleksna perioda oštro suprotstavlja dva centra, dva težišta, dvije vizije. Oni, međutim, *uvjetuju jedan drugoga*. Oni su aktualizacija opće razdvojenosti svijeta i čovjeka: idealitet-realitet. Ako teza ima ulogu pozitivnog pola, tada antiteza znači negativni pol. Ili obrnuto. Kontrast je moguć upravo zbog toga što postoji jedinstvo teze i antiteze. Kontrastna perioda postoji upravo zbog toga što se njezina težišta prožimaju sudarajući se, a cjelokupna se supstancija rečenice postavlja kao totalitet, jedinstvo. Čak se može reći da je totalitet tu vidljiviji nego kod monocentrične periode: kontrast ga podcrtava, ističe. Sudar između teze i antiteze stvara od kontrastne periode privilegirani oblik tragičnog, grotesknog, tragi-komičnog. Teza i antiteza u nepodnošljivoj blizini i sudbonosnom prožimanju: tragika; teza i antiteza u samostalnosti i nepomirljivom napetom odmjerkavanju: groteska; teza i antiteza olabavljene i skeptično suočene: tragikomedija. To je upravo ono što spoznaje u jednoj zanimljivoj Glumčevoj prozi glavni lik koji ispraća lijes svog prijatelja dok na drugom kolo-sjeku »pjeva« omladina i »vedro« odlazi u neke nove pustolovine:

»Ne znam kako sam završio jer mi se sve mutilo u glavi. Stajao sam nijem, kao da me netko općarao. Ali nešto sam ipak shvaćao, a to je kako sve u životu biva tragikomično. Dok ja tu tako stojim ispred marvenog vagona i ispraćujem na dugo putovanje svog prijatelja, dotle na drugoj strani perona neki ljudi tako zvjerskim glasovima viču hura, hura. To je čisti humor sudbine: tu stojimo mi, njegovi najbolji prijatelji i plaćemo u svojim srcima, a tamo, tamo, s one strane, netko objesno pjeva životu. I tako to uvijek biva, pomislih: smrt se nastavlja u životima drugih.«
(Branislav Glumac: *Uspomena* — Forum, 1964., br. 45, str. 680.)

Namjerno sam citirao ovaj odlomak kako bi odmah ukazao na prvu opasnost koja prijeti analizi. U centru ovog odlomka stoji bitna kontrastna rečenica s jakim kontrastnim vezničkim parom

Dok ja tu tako stojim ispred marvenog vagona i ispraćujem na dugo putovanje svog prijatelja, *dotle* na drugoj strani perona neki ljudi tako zvjerskim glasovima viču hura, hura.

ali ona nije perioda, kao što ni cijeli ovaj odlomak ne spada u strukturalnu vrstu nazvanu kompleksnom periodom, nego u analitički homogeni narativni paragraf. Kontrast nije, dakle, isključiva privilegija kompleksne periode, ali je analitičar vrlo često u iskušenju da granične oblike homogenog paragrafa, ako je ovaj organiziran na principu kontrasta, kvalificira kao kontrastnu periodu. Toliko je kontrast nešto što veže, spaja, baca jedno na drugo. U tom odvajanju ima neodoljive kohezivne snage. Upravo je ta unutarnja kohezija između dva centra, koja čak nisu građena na principu periode, ono što nas nuka da takvu rečenicu ipak, pogrešno, smatramo kontrastnom periodom:

»Žena Stevana Petrića neumorno dršće pred selom i pomirisima pitanja, i kune svaki pazarni dan, zavjetuje se bogu i svecu pobačaja, donosi i kida odluke o odlasku, a sa svakim novim zagrljajem Obrada Kojića ona je daljnji neizmjer praznine i ropstva, i više nije potrebno da gazda šapuće i prijeti uhu: Ako mi padne napamet, gazda sam, mogu napisati Stevanu, reći nekoj babi...«

(Vojin Jelić: *Nebo nema obala* — Zagreb, Kultura, 1956., str. 58.)

Doduše, ova rečenica Vojina Jelića ima tendenciju grananja u kompleksnu periodu, ali su redundancije još uvijek suviše samostalne i te se nezavisne rečenice suviše brzo zatvaraju nad same sebe. Neće više biti tako s ovim odlomkom iz Božićevih *Svilenih papuča*, te on doista stoji na granici između homogenog narativnog paragrafa i kompleksne periode:

»Pa čak i oni koji su je voljeli, poput Karla, nisu je doticali, samo su je prenježno ljubili, a ona je podnosila paklene muke, oboljela je od te stravične sakato-

sti, od toga samilosnoga neuzimanja, od te mjesečeve ljubavi, kao da su prevrtali u rukama i ljubili hladnu keramiku, a ne vruću ženu.»

(Mirko Božić: *Svilene papuče* — Zagreb, Naprijed, 1959., str. 57.)

Da li je to kompleksna perioda, da li je to homogena narativna analitičnost? Dvostruka veznička suprotnost, ternarni prijedložni polisindet ukazuje da bi se moglo raditi o kontrastnoj periodi; opća smirenost, izrazita nekompleksnost rečenice s tezom govore u prilog analitičkog homogenog paragrafa.

Kontrastna perioda ide mnogo dalje od ovih graničnih varijanata. Nije potrebno da oba centra (i rečenica s tezom i rečenica s antitezom) budu prav kompleksne periode, ali je minimum zahtjeva u tom da se jedan od centara razvije u moćno kompleksno rečenično kretanje, pa će samim tim konstituirati i cjelinu paragrafa u kompleksnu kontrastnu periodu. Kontrastna perioda koristi, naravno, veznike suprotnih rečenica (»a«, »ali«, »nego«, »već«, »samo«), veznike zavisno-složenih rečenica u suprotnom, kontrastnom značenju (»dok—dotle«, »nego što«, itd.), ali se često služi i jednostavnim pravopisnim znacima kao što su zarez i dvotočje. Katkada koristi i povlaku. Paradigmatski oblik kontrastne periode relativno je rijedak jer pretpostavlja suprotstavljanje dviju rečenica, a ne dviju rečeničnih grupa. Dakle:

— *paradigmatski oblik*: dva kontrastna centra su dvije *suprotne rečenice*, od kojih barem jedna mora biti kompleksna perioda;

— *prošireni oblik*: dva kontrastna centra su dvije *kontrastne grupe* koje sažimaju brojne rečenice, koje su, prema tome, proširene monocentrične periode ili, još više: periode s proširenim težištem ili periode općeg proširivanja.

Paradigmatski oblik u svojoj najčišćoj varijanti suprotstavlja/spaja dvije paradigmatske monocentrične periode: dva subjekta, dva predikata, umjereni broj dodataka:

»Dok se Dalmar objavila kao fantast, s intenzivno raznježenim, suptilnim sklonostima za maštanje, a naročito za liriku (čitali su zajedno Rilkea), Alise je skakutala kao dražesno tvrdoglavo jare, trajno rastresena, duhovno troma, sa svojom vječito izazovnom uzvišenošću spram svega što se zove štampano slovo.«

(Miroslav Krleža: *Zastave* — Forum, 1964., br. 7-8, str. 56.)

Svako daljnje proširivanje dovođit će paradigmatski oblik u opasnost da se raspadne u korist raznih varijanata proširenog oblika. Binarnost »rečeničnog repa« u ovoj Pricinoj kontrastnoj periodi to najavljuje:

»Dok je Majdićeva lulica ispred njegova pomalo pospana, ali više onezadovoljenog izraza mirisom i sivim velom dima blagosiljala tu dosadu i mučninu, dotle je Grabarova unutarnja nagriženost bila sva usmjerena: jedanput zauvijek *onemogućiti* njen prkos prema njemu i prisiliti je ponovo na one zamorne i tjelesne noći, *oduzeti* joj bilo kakvu mogućnost da se njeno tijelo i strast sudare s bilo kojim drugim tijelom ili strašću.«

(Čedo Prica: *Izlaz na ista vrata* — Zagreb, Naprijed, 1962., str. 63.)

Proširivanje se ostvaruje

- ili u rečenici s tezom,
- ili u rečenici s antitezom,
- ili u obje rečenice.

Konfrontacija dviju rečenica malo pomalo postaje konfrontacija dviju rečeničnih grupa, dviju proširenih perioda. Taj proces možemo skicirati ovako:

a) *Proširivanje rečenice s tezom*. Ono može biti postignuto ponavljanjem subjekta i predikata glavne rečenice, ili nizom glavnih rečenica; u njih mogu biti umetnute eliptične rečenice i poneka zavisno-složena rečenica:

»Čita tako zamjenik generalnoga, možda već i sam glavni, čita piskavo i mucavo, u svojem intelektualnom prenaponu, čita pogrebno slovo koje mu je po svoj prilici sastavio Lampaš, prazna mješina napuhnuta bombastičnom frazom, a do njegovih nogu pred razjapljenim ustima zemlje stoji teški metalni kovčeg, natovaren zlatno ispisanim vijencima, kao kasni popodnevni obrok nezasićne vječnosti.«

(Ivan Supek: *U prvom licu* — Zagreb, Naprijed, 1965., str. 267.)

Nagomilavanje u rečenici s tezom može se proširiti, pa dobivamo seriju glavnih rečenica koje nisu odvojene smislom, nego upravo dopunjuju i razrađuju osnovnu misao tog centra periode. To, ponajčešće, asindetsko grupiranje rečenica u protazi (rečenici s tezom) biva u apodozi (rečenici s antitezom) kontrastirano kratkom paradigmatskom periodom koja svojom lapidarnošću postiže snažnu opoziciju prema nagomilavanju protaze. Paradigmatska perioda apodoze može se zatim utopiti u različito komponirane svršetke. Nije rijetko da taj svršetak na specifičan način — i kao slučajno — sažme rečenice s tezom: tu se, tada, ponavlja ono što nam je već poznato iz monocentrične periode: deskriptivno-eksplikativno nagomilavanje »utapa se« u zaključnu rečenicu »uvedenu« nekom konkluzivnom formulom (»sve«, »sve to« ...):

»Rat će i dalje trajati, rast ćemo, neki će moji prijatelji postati crveni, drugi će, kao Jačo i Parko, odlaziti svakog jutra u sela i tamo će se možda (a da li će znati zašto) međusobno ubijati, postojat će ćelije u kojima će polagano trunuti mnogi poznati i nepoznati, prisustvovat ću opet nekakvim pogrebima, opstojat će rasvijetljeni korzo na koji više neću odlaziti,

bit će jedan trg pod kišom, kose moje majke postat će sijede, ljudi će doživljavati nova uzbuđenja, — a ja ću zavaljen na ovom krevetu, u ovoj sobi, umoran od Oljina sladognusnog tijela trajati u ovom ponavljanju, i sve će polako (kao neka mutna i opipljiva kiša) proći mimo mene.«

(Krstó Špoljar: *Gvožđe i lovor* — Zagreb, Zora, 1963., str. 268-269.)

Deskriptivno-zaključnom obliku kompleksne periode Krleža je ostao vjeran i u kontrastnoj periodi. Obično se služi dugom protazom, gdje se nakon deskriptivnog nabiranja misao sažme i smiruje u zaključnoj poanti (s konkluzivnom formulom), da bi zatim izbila relativno kratka kontrastna apodoza, koja, naravno, stoji u opoziciji s protazom, ali je i vodi harmoničnom svršetku:

»Anina pojava, njena hijeratično veličanstvena pojava, njen pogled, blistav od grozničavih zanosa, sljubljujući se s ustitranim smiješkom, natopljenim ljubaznom ironijom, obris njenog najsuptilnijim kistom ocrtanog profila koji Kamila od prvoga dana tako sudbonosno podsjeća na profil mramorne faraonese, njene kretnje, njen, uz zemlju neobično tvrdo pripijeni hod, način kako se kreće slobodnim i masivnim kretnjama, njeno bujno, skupocjenim tkaninama zaogruto tijelo, sve su to elementi fascinantne jurnjave za prikazom, za kojom luta godinama, ne uspijevajući da se otme, a luckasta čežnja vitlajući njime sve uznemirenije, ne pokazuje baš nikakvog, pak ni najmanjeg znaka da bi se stišala.«

(Miroslav Krleža: *Zastave* — Forum, 1962., br. 11, str. 435.)

Ovakvo proširivanje protaze uvod je u daljnja rastvaranja. Česta je ova shema: što se više razvija protaza s tezom, to se sve više smanjuje apodoza s antitezom. Ta opozicija jezične materije stvara jednu paradoksalnu ravnotežu, jednu disharmoničnu harmoniju koja je vrlo omiljena u suvremenoj hrvatskoj prozi. Postoje brojne varijante te kontrastne periode.

Posebnu vještinu zahtijeva stvaranje proširenog oblika kontrastne periode sastavljene *samo od dvije glavne rečenice*. Rečenica protaze tada mora imati brojne umetnute blokove kako bi perioda bila kompleksna. Jirsak je komponirao dobar broj takvih perioda, a ova koju ću citirati već pokazuje i elemente dislocirane periode. Sam je pisac osjetio to gubljenje u sporednom, pa je subjekt protaze ponovio, te se na taj način između subjekta na početku protaze i predikata na kraju protaze nalazi »subjekt-podštapalica« u njezinoj sredini:

»*Otvoreno ognjište*, kraj kojeg ste uvijek mogli pronaći klempavog Barta žute dlake i žutih očiju, koji nije prosvjedovao ako ste ga vukli za uši i rep, ili ga jednostavno zajahali, ili najmanje tri mačke što su živjele sa psom u slozi i prijateljstvu, od kojih je jedna imala crno-smeđe šape, njušku i kraj repa, a stariji su je zvali imenom koje je bilo nemoguće izgovoriti, za koju je znao da je došla odnekud izdaleka lađom, a onda vlakom — *ognjište*, koje se ložilo cjepanicama i pred kojim su se na željeznoj šipki sušile njegove hlače, kapa i rukavice, jer bi ih zimi sasvim promoćio na snijegu u vrtu, *sada je bilo crno i hladno, a u njegovim se njeđrima u strahovitom grču previjao napola izgoreli panj dravske naplavine.*«

(Predrag Jirsak: *Karavan savršenih* — Zagreb, Mladost, 1964., str. 14.)

b) *Proširivanje rečenice s antitezom*. Kontrastna perioda s produženom antitetičnom apodozom pokazuje sličan razvoj: ponajprije redundancija glavnih rečenica, zatim proširivanje nekoliko dodatnih blokova između tih glavnih rečenica s eventualnom sekundarnom antitezom, na kraju dislociranje antitetičnog centra, osamostaljivanjem dodatnih blokova, raspršivanjem težišta i krajnjim udaljavanjem završnih rečenica od početnog kontrasta.

Evo jedne zanimljive kontrastne periode Novaka Simića konstruirane od gotovo samih glavnih rečenica: protaza je još uvijek duga, ali se apodoza ozbilj-

no širi i nastavlja u sekundarnu antitezu. Uostalom, upravo kontrast i stvara od tog nizanja rečenica *kompleksnu periodu*, a ne homogenu isjeckanost: kontrastna napetost ukrućuje ta dva niza u dva čvora:

»Pčele srebrne peludom, otkrivene zagasitim, mrkim zlatom svoga trbuha, zujile su vedro i svečano, po žalosnim vrbama dživdžikali i skakutali hitri vrapci, a negdje zviždao kos, *dok* su se ljudi previjali i plakali, po humcima, mrtvačka kola donosila svaki čas mrtvace, sprovodi se zaustavljali, rake se zatrpavale i čulo se ono tupo rušenje zemlje i bubnjanje o *sanduk*: — *nebo* je svejedno bilo modro i beskrajno, a zrijenje drveća i trava sočno i plodno.«

(Novak Simić: *Vječna romantika* — *Druga obala* — Zagreb, Mladost, 1952., str. 88.)

Sistem sekundarne antiteze — koja ovdje ponavlja tezu istaknutu u protazi te je glavna antiteza na taj način obavijena — Novak Simić upotrebljava dosta često. U tome među hrvatskim piscima nije osamljen. Tu je shemu, naime, Krleža mnogo koristio, usavršavao i eksperimentirao. Neki su je pisci od njega direktno preuzeli. Ta shema ima različite funkcije u kontrastnoj periodi. Ona može, kao u gornjem slučaju, pojačati kontrast. Ali ona može kontrastu dati posve nove dimenzije u kojima se bicentrizam pretvara u specifični policentrizam:

»Oblaci masnog dima, vonjavog po kuhinji, po luku, po gulašu, po mokroj koži i nakvašenoj čoji, po prokislom obojcima i opancima, *a košava svira* i dimi se oko staklene »Moskve« kao da kavana plovi kao gondola balona, sa toplim pogačicama, s pivom, sa čajem i rumom na udaru vjetrovitih talasa uz zvižduk oluje koja trese staklima kao prozorima velike lađe. Opanci, šubare, redenici, revolveri, noževi, mokre, bijelim pjenušavim pivom nakvašene seljačke brčine, te se momci oblizuju kao mačori poslije mišje pečenke, kelneri, graja, *a staklena gondola* putuje kroz mećavu uz Meyerbeerove Hugenote i Semiramidin marš, rasplinjuju se talasi Brahmsa i Liszta sa violinama i klarinetima; »*a prije devet godina sjedio je u ovoj istoj Moskvi,*

na istome mjestu, iznad estrade, s izgledom na Balkansku, preko padina Natalijine ulice, kao vrtoglavi zrakoplovac, promatrajući u daljini Adu Ciganliju u sjaju tamnonarančastog nebeskog požara.»

(Miroslav Krleža: *Zastave* — Forum, 1965., br. 4, str. 557.)

Proširivanje sekundarne antiteze neminovno povećava antitetični dio kontrastne periode (ili: antitetičnu apodozu), a to, vrlo često, ima za posljedicu smanjivanje protaze. I ovdje se događa onaj, već istaknuti, obrnuti omjer: povećavanje apodoze, smanjivanje protaze. Kontrast raste sudarom različitih rečeničnih masa. Poput niza hrvatskih pisaca i Stjepan Mihalić bio je sklon toj »disharmonično harmoničnoj« kontrastnoj periodi služeći se pri tom raznim vrstama sekundarne antiteze:

»Pačja jaja«, požurio se Micek, i »nasadit ćemo kokoš«, naglasivši »kokoš«, kao da je neznamkakvo svjetsko čudo, a mama je godinama varala kokoši stavljajući pod njih pačja jaja, jer su kokoši privrženije i spretnije kao vodilje, i pametnije, i grijale bi više jaja, i isto je radila i gospica Boričak koja se pokušavala mjeriti s mamom, i drugi u ulici, svi u ulici, i patke su se valjkale i bježale u Kupu, a kokoši se uzrujavale trčkarajući obalom, i dozivale, i ključale, kao da su gliste, što ključaju, a bili bi kamenčići ili ništa, no htjele ih predobiti da se vrate na kopno, u strahu da ih ne bi štuka ili klen.»

(Stjepan Mihalić: *Elegija* — Zagreb, Naprijed, 1963., str. 29.)

Bitna je ovdje prva antiteza

...naglasivši »kokoš«, kao da je neznamkakvo svjetsko čudo, a mama je godinama varala kokoši stavljajući pod njih pačja jaja...

jer ona uspostavlja oštro suprotstavljanje prema jednom subjektu koji stoji izvan njezina područja. Sve ostale antiteze

...a kokoši se uzrujavale trčkarajući obalom, i dozivale, i ključale, kao da su gliste, što ključaju, a bili bi kamenčići ili ništa, no htjele ih predobiti da se vrate na kopno, u strahu da ih ne bi štuka ili klen

ulaze u okvir njezina smisla i sadržaja iako imaju tendenciju osamostaljivanja. Eliptična protaza s ulomcima upravnog govora karakteristična je za ovaj izvrсни Mihalićev roman. Takvi *eliptični uvodi* u duge kontrastne periode česti su i u Jirsakovu, isto tako izvrсну, romanu *Karavan savršenih*. Mihalićeva *Elegija* dolazi kao kruna nakon jednog dugog pokušavanja i brojnih polovičnih traženja, Jirsakov *Karavan savršenih* čudan je bljesak bez nastavka. I jedan i drugi roman ostat će u suvremenoj hrvatskoj prozi ne samo kao vrijedna djela, nego prije svega kao iznimno korisni eksperimenti. Smanjiti eliptičnu protazu do krajnjih mogućnosti, produljiti antitetičnu apodozu do njezina gubljenja u samostalnim završnim dijelovima — to je ekstremna konzekvencija ove varijante kontrastne periode. Kao takva ona vodi direktno ili u policentričnu ili u dislociranu periodu. Dislokacija se jasno naslućuje u ovoj Jirsakovoj kontrastnoj periodu, kojoj veznički polisindeti nastoje očuvati jedinstvo, spasiti koheziju:

»Naoko dosadna sjedjeljka s maskom besciljnog svežnanja, a sutra će juriti na vježbe s nacrtanim blokom pod rukom, ili pažljivo sređivati statistiku provedenu među studentima prve godine, ili brižljivo brusiti skalpel prije prvog reza na toraxu, ili rješavati integrale za ispit iz statike, ili sjediti u čitaonici časopisa u Sveučilišnoj knjižnici pažljivo listajući »Književne novine« od prije trideset godina, ili izvlačiti na paus papiru Felbingerove projekte u Odjelu za zaštitu starina, ili s jednakom pažnjom raditi stotine drugih poslova, pomalo besmislenih, ali svakako potrebnih da se živi i ispuni svoj dan nečim što obećava da će ti omogućiti kako-tako pristojnu paru, da bi se navečer ponovo našli kod Cage-Jasne ili u Majmunjaku, ili kod Zlatnog kokota, da stiliziraju svoje rečenice tako da ih nitko sa susjednih stolova ne može razumjeti, da pra-

ve groteskne pokrete, kojima se smiju kasni prolaznici, ili nevoljke, iskusne i sveznajuće, koji odaju prividnu odsutnost bilo kakve misli i sadržaja.»

(Predrag Jirsak: *Karavan savršenih* — Zagreb, Mladost, 1964., str. 80.)

c) *Proširivanje i tetične protaze i antitetične apodoze*. Treća varijanta kontrastne periode nastoji očuvati harmonični odnos između protaze i apodoze. Ona je zbog toga nekako najbliža monocentričnoj periodi. Nevidljivo jedinstvo koje je osnova svake kontrastne periode te omogućuje konfrontaciju teze i antiteze, cjelina koju teza i antiteza uspostavljaju, odnosno iz koje proizlaze, sinteza koja raste iz suprotstavljenih dijelova i postavlja se kao teza u novom procesu — ta točka u kojoj se razdvojena kretanja sastaju *postaje na neki način vidljiva* u ovoj varijanti kontrastne periode: to je ono središte gdje se dva rečenična volumena, slične težine, ali oštro suprotstavljenog, antitetičnog značenja, dotiču i odbijaju. Prethodne varijante ne posjeduju taj vidljivi skladni centar. One ga, naime, prenose na mjesto gdje se on ističe svojim neskladom: premala protaza u odnosu na apodozu ili obrnuto. Ta nerazvijenost jednog dijela u odnosu na drugi stvara i semantičku neravnotežu: teza se dopunjuje na osnovi razrađene antiteze, ili obrnuto. Vidjeli smo da to stvara efekte koji nisu bez prodornosti i trajnosti. Obje te varijante mogu imati raznolike i zanimljive funkcije. Ali ne funkciju harmonične ravnoteže. Treća varijanta ispunjuje upravo tu funkciju: ni teza ni antiteza ne žele postojati kao rezultat dedukcije, nego žele iskazati svoju punoću direktno i konkretno. To je, dakle, sudar dviju kontrastnih punoća, koje imaju identične ili slične sintaktičke, silabičke, narativne, semantičke vrijednosti. Kada je osjetio harmonizirajuću funkciju monocentrične periode, Krleža je vjerojatno istodobno naslutio i svu vrijednost što je ova varijanta kon-

trastne periode može imati za sintetiziranje narativnih situacija, tema, likova, scena, itd. Inače ne bi već početkom tridesetih godina stvarao ovako savršeno skladne kontrastne periode:

»Roje se pčele, rokću svinje, tele se krave po štalama, bolesna telad slini u povojima, šumi vjetar po svježim mladim grabrovim i hrastovim krošnjama, teški proljetni oblaci plove nad šumama, a *Filip* putuje na kostanjevečki vinograd poslije jedanaestgodišnje skitnje po evropskim gradovima i sanja o svojoj novoj kompoziciji jednog prijesnog ženskog trbuha u mračnošću osvijetljenju morbidnog i žalosnog dječaka doživljaja.»

(Miroslav Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza* — Zagreb, Nakladni zavod Hrvatske, 1947., str. 61.)

Rastvaranje i razvijanje ove treće varijante kontrastne periode moguće je samo proširivanjem i protaze i apodoze. Ta varijanta, prema tome, ne dopušta olako »bujanje« bilo dodatnih blokova bilo težišta samo na jednom dijelu. Svaka promjena zahtijeva protupromjenu. Ako dođe do povećanja samo jednog centra (na primjer, tetičke protaze), tada drugi centar može tražiti »nadoknadu« u oštini značenja. Ali semantička oština može biti efikasna samo do određene mjere. Ona doista jest protutežom u kontrastnim periodama u kojima se suprotstavljaju dva subjekta ili dvije grupe subjekata (kako je to bilo u citiranom odlomku iz *Povratka Filipa Latinovicza*). Ali ona može biti važnom protutežom i kad je kontrast postavljen unutar jednog subjekta: suprotstavljanje kvaliteta, stanja, činova, vrednota, itd. jednog subjekta omogućuje također dosta veliku gradaciju u oštini. Ipak, tada proširivanje jednog dijela ne smije *suviše* ići na uštrb drugog dijela. To dobro pokazuje ova Krležina sintetična karakterizacija Jadvige Jesenske, gdje se nakon deskriptivne redundancije u protazi, antitetična apodoza »spašava« efektom poantom:

»Ta Jadviga Jesenska imala je iza sebe tri ili četiri braka, nekoliko samoubijstava u kojima je, kao što se pričalo, odigrala sudbonosnu ulogu, *sama je pokušala samoubijstvo u okviru neugodne krijumčarske afere, gdje se kasnije pred sudom utvrdila njena potpuna nevinnost, skitala se inostranstvom, održavajući kartašnice po boljim hotelima, a večeras bilo joj je dosadno i nagnuvši se na svojoj stolici leđima spram mene, tako intimno, da sam osjetio toplinu njenih obraza, zapitala me da li sam — po običaju — za partiju šaha?»*

(Miroslav Krleža: *Na rubu pameti* — Zagreb, Binoza, 1938., str. 90.)

Svako pretjerano proširivanje jednog dijela, jednog centra, neminovno narušava harmoniju ove varijante i tada se kontrastna perioda pretvara u dislociranu ili policentričnu periodu. U prvom slučaju, kontrastna je perioda razrovana iznutra: nasuprot dva centra treći se centar nije uspio postaviti, postoje dva kontrastna, ali dislocirana centra. U drugom slučaju, kontrastna je perioda produljena u novi centar koji se osamostalio u odnosu na prva dva i postoji kao posebna cjelina. Te obje tendencije nalazimo u ovoj Krmpotićevoj, još uvijek samo (da li samo?) kontrastnoj periodi:

»Dojenče se grabi majčine sise i navlači je svojim bezubim ustima jer je ona za nj prošlost i jer osim nje ne postoji ništa drugo vrijedno pažnje i sjećanja, *kuće i ulice* imaju svoju prošlost pa je lijepe na sebe kao šarene, kričave gramofonske naljepnice, i *željezni se okovi* izlažu zbog prošlosti u galerijama i muzejima kao nacionalne vrednote in memoriam ovome ili onome poštenjaku ili gangsteru i *sve se to hvata i drži nečega, a čega da se uhvati čovjek koji ima iza sebe pet godina robije, pet godina rata i tri puta po pet godina djetinjstva* provođenog na Trešnjevci u prašnjavim, zamazanim ulicama, punim gostionicama i crkvama gdje su tijelovske procesije bile isto tako dobar povod da se ode u gostionu kao i demonstracije na uglu Badalićeve i Tratinske ulice, i *kojemu* je najsvježija uspomena iz toga doba debelo bradavičavo lice salom zarasle babetine, njene ruke nanizane pr-

stenjem i zahodski miris porculanskih joj zubiju dok se zgraža zaboga, svijet mora propasti kad radničko dijete jede buterbrod, i što će biti s tim čovjekom ako se neće uhvatiti baš svega toga kao pijan plotu jer bolje je i držati se toga nego stajati pred prijelazom, na prvoj bijeloj, noćas povučenoj crti i misliti o mjeseci, naboranoj površini jezera i djevojci koje više nema i ne može biti kao što nema i ne može biti nikoga i ničega iz prošlosti!

(Ante Krmpotić: *Dan kada je umro moj otac* — Rijeka, Otokar Keršovani, 1965., str. 50.—51.)

Vidljivo je da se ova perioda »mrvi« upravo na mjestu gdje bi trebala svršiti kad bi htjela biti harmoničnom kontrastnom periodom: opis »zarasle babetine« nastavlja se vremenskom rečenicom

...i kojemu je najsvježija uspomena iz toga doba debelo bradavičavo lice salom zarasle babetine, njene ruke nanizane prstenjem i zahodski miris porculanskih joj zubiju dok se zgraža

prekinutom čudnom, ali vješto umetnutom rečenicom koja u opis unosi elemente upravnog govora

...dok se zgraža zaboga, svijet mora propasti kad radničko dijete jede buterbrod

da bi zatim naglo izbila jedna posve nova rečenica, upitno-pogodbena, koja se uspijeva osamostaliti kao zasebni centar kompleksne periode:

...kad radničko dijete jede buterbrod, i što će biti s tim čovjekom ako se neće uhvatiti baš svega toga kao pijan plotu jer bolje je i držati se toga nego stajati pred prijelazom, na prvoj bijeloj, noćas povučenoj crti i misliti o mjeseci, naboranoj površini jezera i djevojci koje više nema i ne može biti kao što nema i ne može biti nikoga i ničega iz prošlosti!

Dislokacija koju unosi umetnuta rečenica pokazuje kojim će pravcem krenuti prava dislocirana perioda: prekinut će normalan rečenični tijek i stvarati unu-

tar kompleksne periode »ograđene prostore«. Nastavak što ga u ovoj Krmpotičevoj kontrastnoj periodi realizira upitno-pogodbena rečenica pokazuje pak kako nastaje policentrizam: jedan je centar periode iznenada napušten i misao se prepušta formiranju jednog novog, zasebnog, djelomice zasebnog ili konvergentnog centra.

POLICENTRIČNA PERIODA ne posjeduje više antitetičnu napetost koja kontrastnoj periodi pomaže u stvaranju cjeline: perioda je sada sukcesija dvaju, triju ili više rečeničnih centara. I monocentrizam i antitetični dualizam prirodno su gradili kompleksnu periodu na principu izrazitog, čak agresivnog jedinstva. Rečenični totalitet bio je odmah vidljiv. Simultano bila je neposredno naznačena u sukcesiji. Raspršenost nije još uspjela ni da se postavi kao tjeskoba a već je tonula u ohrabrujuće jedinstvo. I monocentrična i kontrastna perioda naznačile su doduše tragičnu razdvojenost duha, ali nisu dopustile da se ova realizira u svojoj punoći: bijeg u jedinstvo, potreba za identitetom u njim je suviše jaka da bi se razlika, razdvojenost, negacija, tijek, raspršenost, izoliranost, izdvojenost mogli nametnuti. Kontrastna perioda bila je upozorenje monolitnom rečeničnom monizmu da su bogatstvo i beskonačnost izvan njegovih mogućnosti. Policentrična perioda želi uvjeriti da nema jedinstvenog svijeta. Ona kao princip ističe mnogostrukost totalizacija. Krećemo se prostorom u kojem nema jednog jedinstvenog puta, iz kojeg ne postoji jedan jedini izlaz. U svojoj krajnjoj varijanti policentrična perioda negira svako moguće jedinstvo između pojedinih centara: atomizacija svijeta, atomizacija naracije. Međutim, ona ne može nikada posve ukinuti jedinstvo, identitet, jer — kao i kod disperzivne fraze — narativnim etimonom ostaje sam narativni razum, čisti narativni razum: on je, ipak, stvaralac, stvaralac i ovog svijeta nejedinstva. Ta krajnja konzekvencija vodi doduše šutnji kao svojoj istini.

No, prava bitka policentrične periode *sastoji se upravo u krajnjem razdvajanju koje će ipak biti svedeno na jedinstvo*, i to ne na čisto jedinstvo, transcendentno Ja, nego na sadržajno jedinstvo.

Rečenična shema koju princip policentrizma nameće i koja proizlazi iz prijašnjih tipova kompleksne periode sastojala bi se u slijedećem:

— perioda se raspada na dvije, tri ili više rečenica ili rečeničnih grupa koje su *zasebne cjeline*: centri periode; barem jedna od tih cjelina mora biti organizirana na principu periode: čvrsto vezivanje dodatnog bloka s težištem (samostalni dodaci ili zavisno-složene rečenice »ulijeću« u glavnu rečenicu); one označuju diskontinuitet;

— ti se osamostaljeni centri dotiču; *postoji dakle i prijelaz* od jednog centra drugom; nije presudno da li je taj prijelaz asindetski ili polisindetski, ali to može biti važno; bitno je ipak da se semantička polja centara ukrštavaju i prožimaju pomalo na način »prelijevanja«; to označuje kontinuitet.

Realizirati skladnu policentričnu periodu znači realizirati skladan odnos između diskontinuiteta i kontinuiteta: zasebne cjeline koje će prelaziti jedna u drugu i sjedinjavati se u *nadređenoj cjelini*. Upravo to definira policentričnu periodu kao totalitet, a ne kao skup raznih cjelina. Skladna policentrična perioda brine se da što savršenije realizira taj odnos između cjeline policentrične periode i zasebnih cjelina koje u njoj postoje. Upravo u toj težnji da ponovno ostvari skladni totalitet unutar rastvaranja *traje duh identiteta i jedinstva*, koji se ne predaje ni ovdje, nego se bori da ovu raznolikost, ovo koegzistiranje posebnih kohezivnih čvorova, slomi u jednoj novoj harmoniji, u jednom, svima njima nadređenom, totalitetu. Taj nadređeni totalitet policentrična perioda ne realizira samo smislom, nego svim sredstvima koja joj stoje na raspolaganju: ritmom, sintaktičkim

prosedeima, fonološkim sredstvima, semantičkim figurama, raznim rečeničnim anomalijama, sadržajnim analogijama, iznenadnim poantama, i, osobito, brižljivim pripremanjem svršetka periode. Već sam na početku ove studije citirao jednu skladnu Krležinu policentričnu periodu i ukratko pokazao s kolikom je pažnjom rađen odnos između njezinih centara: jedan se centar ponavlja nekoliko puta i harmonizira cjelinu periode. Evo sada policentrične periode (uzete iz čistog monologa) koja će jasno pokazati da je u skladnoj policentričnoj periodi tendencija rastvaranja adekvatna tendenciji sjedinjavanja:

»A ja, vidiš, nisam bio pasivan, ja sam, vidiš komandovao, dao sam strijeljati, i vidiš, i danas bih dao postrijeljati razne tipove, i to bez razmišljanja, šefa požarevačkog zatvora, neku protuhu Uroševića, na primjer, da mi dopadne šaka, zabio bih mu kuršum u podgrlac, na licu mjesta, bez jedne jedine misli, *pobio je sve moje drugove, hajduke, divne ljude, sve do jednog, a zašto, jer su htjeli da se biju protiv Svabe, i nad truplom onog lopova, vidiš, zapalio bih cigaretu, i to savršeno mirne savjesti, a ti, dakako, ti si zaljubljen u Hamleta, sjećaš li se kad je Marta skuhalo Sakačevog zeca na paprikaš, pa kad smo ti rekli da si pojeo Sakačevog zeca, pozlilo ti je jezivo, kukao si kao Elektra, čitavo poslijepodne, a onaj Martin zečji paprikaš bio je first-class, ukrali smo sucu Sakaču na Salati zeca, vezala mu je Marta crvenu pantliku oko vrata, skakao je oko nas kao uskršnji zajec s anžihtskarte, a Martine non plus ultra palačinke, Kamilo, što, sjećaš li se, a kad nas je ona stara Betika ulovila in flagranti, što, nisi li zaboravio, no onda su od mene stvorili masne palačinke, svaka čast, i sve je nekako još išlo šibama po debelom mesu, polijevali su me hladnom vodom, ali kad su mi posolili krvave tabane, nema što, majstori, svaka čast, a vidiš, tvoj stari izjavio mi je patetično kad mi je donio tvoje pismo u Glinu da mi se klanja do crne zemlje, kao Preradović Slavenstvu, dakako, poklonio se Presvetli meni više zbog tvoje guzice da je ostala čitava, i sad me još pitaš zašto ti nisam pisao.«*

(Miroslav Krleža: *Zastave* — Forum, 1968., br. 7-8, str. 29.)

Nema nikakve sumnje da ovaj odlomak iz zahuktalog Jojina monologa — u kojem Joja objašnjava svom dragom prijatelju zašto mu nije pisao i kakva je razlika među njima i što to znači strijeljati nekoga i gledati pobijene drugove — predstavlja cjelinu koja počinje jednim kontrastivno intoniranim početkom

A ja, vidiš, nisam bio pasivan, ja sam, vidiš komandovao, dao sam strijeljati, i vidiš, i danas bih dao postrijeljati razne tipove...

a završava jednim eksklamativno intoniranim svršetkom:

...poklonio se Presvetli meni više zbog tvoje guzice da je ostala čitava, i sad me još pitaš zašto ti nisam pisao.

To je zatvoren i pravilan krug koji izlazi iz jedne točke i ponovno se njoj vraća. Tri su centra bitna:

- prvi, u kojem Joja govori o sebi,
- drugi, u kojem on evocira svoje i Kamilove zajedničke doživljaje,
- treći, u kojem se on ponovno vraća sebi.

Između prvog i drugog centra nalazi se kratki insert, koji može biti prihvaćen i kao posebno malo rečenično težište:

...pobio je sve moje drugove, hajduke, divne ljude, sve do jednog, a zašto, jer su htjeli da se biju protiv Svabe...

Jasno je da se sve ipak vrti oko centralne periode koja počinje sa »sjećaš li se« i svršava tom istom frazom:

...sjećaš li se kad je Marta skuhala Sakačevog zeca, na paprikaš, pa kad smo ti rekli da si pojeo Sakačevog zeca, pozlilo ti je jezivo, kukao si kao Elektra, čitavo poslijepodne, a onaj Martin zečji paprikaš bio je first-class, ukrali smo sucu Sakaču na šalati zeca, vezala mu je Marta crvenu pantliku oko vrata, skakao je oko nas kao uskršnji zajec s anžihtskarte, a Martine non plus ultra palačinke, Kamilo, što, *sjećaš li se*, a kad nas je ona stara Betika ulovila in flagranti, što, *nisi li zaboravio*...

Ta je centralna perioda komponirana na principu laganog kontrasta te se protaza s rečeničnom redundancijom ulijeva u apodozu i u ponovljeno pitanje kojim perioda počinje. Dakle: skladna centralna perioda obavijena s dvije periode koje se ulijevaju jedna u drugu. Vidljiva je piščeva intencija da razbije, rastvori i rasprši taj kontinuitet, taj jedinstveni tijek, ali on je *tu*: čovjek bi gotovo rekao — ta je cjelina jača nego ikada! I to je upravo impresio-
nantno u svim Krležinim pokušajima razbijanja primarne narativne sintagme (a to kod njega znači: narativne sintagme u cjelini): težnja za skladnom zgradom adekvatna je težnji za rušenjem.

Lako je sada deduktivno izvesti daljnji razvoj policentrične periode. Njezin će sklad, njezinu ravnotežu diskontinuiteta i kontinuiteta, rastvoriti povećanje bilo jednog bilo drugog elementa:

a) progresivni rast svakog pojedinog centra dovodi u pitanje totalitet policentrične periode; dominacija diskontinuiteta;

b) progresivni rast prijelaza jednog centra u drugi dovodi u pitanje samostalnost centara; dominacija kontinuiteta.

Ako se centri periode progresivno povećavaju, tada prijeti opasnost da se oni sami — svaki na svoj način — pretvore u male policentrične periode. Naravno, to je krajnji slučaj. Tada neminovno dolazi do raspadanja njihova inicijalnog totaliteta, koji se do-

duše osjeća, ali više ne pripada nivou primarne narativne sintagme, nego je vezan za druge nivoe narativne kombinatorike. Najčešće se, međutim, događa da je inicijalna policentrična perioda očuvana, jer se samo neki od njezinih centara razrašćuju u male policentrične periode. Kontinuitet postoji, cjelina je spašena, ali su proporcije narušene, pa ta varijanta policentrične periode znači daljnji korak u lomljenju jedinstva. Evo jednog odlomka iz Mihalićeve *Elegije* koji to dobro pokazuje. Da bismo ga razumjeli, moram upozoriti da se ovdje radi o jednom specifičnom narativnom aspektu, koji je Mihalić uspio konzekventno provesti kroz cijeli roman: ambigvitetna objektivna naracija. Ona se sastoji u tome da se autorovo pričanje (u trećem licu) miješa s pričanjem jednog od aktanata (također u trećem licu: slobodni nepravni govor). U ovom odlomku prvo imamo opis (koji daju, koji mogu dati, i autor i glavni lik) doma jednog od najljepših junaka tog romana, čovjeka po imenu Pepo, koji je napustio brijački zanat i odao se Kupi, knjigama, sanjarijama, pričanju. Zatim dolazi opis Franjice, siromašne žene koja živi s Pepom, voli slušati njegove priče, njegove izmišljotine. Na kraju, dječak, glavni lik — unutarnji pripovjedač, priča (ali to je istodobno glas i autora — vanjskog pripovjedača) što ga vuče u tu siromašnu kuću:

»I cvrčak cvrči u rupici pod štednjakom, kao da je pažić, pretvorivši se u cvrčka, potvrđujući što besjedi, prejunctioni mu gazda, i lampa je neupaljena, a s dvorišta mrak, klizi, odlanjajući sirotinjsku stvarnost, i zbrisavši iz kuhinje i prostor i vrijeme, premda je u zraku i mirisa štuke, pržene, pošto se udavila na udici i nije za poltar da je jede drugi, i mačak prede »mrrm« »mrrm«, umiljavajući se koljenu Pepine *Franjice* koja ga je slušala kao najpametnijeg na svijetu, Pepu, podnimivši se desnom rukom, i odmarajući se od svega što ju je možda pozlijedilo dok se znojila pomažući u gospodskoj kući svake srijede i svake subote, kako bi olakšala zajedničke brige, i to, da sluša svog Pepu, glavna joj je nagrada za prostodušnu naiv-

nost, jer je odrasla u nedužnosti i blaženoj nepismenosti kao da je i ona istesana od trupca, i krećući se na isto tako istesanim nogama koračala kao sputanim koracima teglača, zdepasta, pozamašne bucmaste glave, i bez ičega što bi privuklo poglede muškaraca, kao da su kod nje zaboravili na oblik, kad su se odlučili da bude žensko, *i, eto, što ga je zvalo Pepi*, i cvrčku, i mačku, i šumorenju u štednjaku, kao da se u vatri natjeruju Domaći i kao da je prisutan u Andersеноvoj bajci, pa kad bi ga prenuo mamin zov, dozivajući večeri s otvora na plotu, kao da bi mu istrgnuli najljepšu igračku.»

(Stjepan Mihalić: *Elegija* — Zagreb, Naprijed, 1963., str. 85.—86.)

Vidimo da se drugi centar pretvorio u malu policentričnu periodu, ali totalitet inicijalne policentrične periode nipošto nije narušen, prijelazi su građeni na takozvanom principu »povezivanja crijepova«. Posebno prijelaz između prvog i drugog centra:

...i mačak prede »mrrm« »mrrm«, umiljavajući se koljenu *Pepine Franjice*, koja ga je slušala kao najpametnijeg na svijetu...

Sam je pak drugi centar skladno komponirana policentrična perioda: sastavljena od tri dijela baš kao njoj nadređeni makrototalitet. Zato se isticanje i izdvajanje tog centra i ne osjeća kao negiranje nadređene periode. Evo sheme tog drugog centra:

Franjica ga je slušala kao najpametnijeg na svijetu, Pepu,

podnimivši se desnom rukom,

i odmarajući se od svega

što ju je možda pozlijedilo

dok se znojila pomažući u gospodskoj

kući svake srijede i svake subote,

kako bi olakšala zajedničke brige,

i to,

da sluša svog Pepu

glavna joj je nagrada za prostodušnu naivnost,

jer je odrasla u nedužnosti i blaženoj nepismenosti,

kao da je i ona istesana od trupca,

i

krećući se na isto tako istesanim nogama
koračala kao sputanim koracima teglača,
zdepasta,
pozamašne bucmaste glave,
i bez ičega što bi privuklo, poglede muškaraca,
kao da su kod nje zaboravili na oblik,
kad su se odlučili
da bude žensko

Ako se, međutim, centri periode progresivno smanjuju, a prijelazi povećavaju, tada prijeti opasnost da se policentrična perioda raspadne u sukcesiju običnih rečenica koje više ne mogu stvoriti policentrični totalitet. Dominira tijek i perioda nestaje kao policentrična perioda, a može se konstituirati

— ili kao duga, razrađena, ponešto fluidna monocentrična perioda,

— ili kao hipotaktička disperzivna fraza,

— ili kao jedan od razvijenih tipova homogenog narativnog paragrafa.

Taj krajnji slučaj vodi prema tome negaciji strukturalnog tipa definiranog kao rečenični policentrizam. To se događa samo u tom slučaju ako se centri periode doista *posve* gube u cjelini kojoj pripadaju, ako je njihovo izdvajanje praktički neegzistentno. No, ako u toj dominaciji tijeka centri ipak postoje kao otpor i suprotstavljanje, tada ta perioda dobiva varijantu *policentričnog strujanja*. Možemo je nazvati i mirijapodnom ili stonožnom periodom. Tako sam je definirao u nekim svojim prethodnim radovima. Ta varijanta policentrične periode ima mnogo sličnosti s hipotaktičkom disperzijom. Od hipotaktičke disperzivne fraze to se policentrično strujanje razlikuje po tome što je ono ipak, pretežno, vezivanje, prožimanje, doticanje rečenica, dok je hipotaktička disperzija isjeckanost, pokošenost, raspršenost. U policentričnom strujanju i u hipotaktičkoj disperzivnoj frazi

imamo brojne samostalne rečenice, ali dok se u disperzivnoj naraciji one sudaraju i u tom sudaranju kreću prema zajedničkoj podlozi, cjelini, dotle se u policentričnom strujanju one grupiraju u pojedine centre, održavaju se unutar tih centara iako »kližu« prema cjelini, koja ih jedina opravdava i daje im puni smisao. Nije malen broj autora suvremene hrvatske književnosti koji je eksperimentirao policentričnim strujanjem. Treba reći da je ta varijanta policentrizma privlačna prije svega zbog toga što se čini kao nešto što je lako konstruirati: sukcesija rečenica. Međutim, tu upravo leži zamka. Ne radi se o sukcesiji rečenica, nego o dvostrukom grupiranju tih rečenica koje hitaju kraju: grupiranje u pojedine centre, grupiranje u zajedničku cjelinu. Evo jednog primjera gdje je, čini mi se, taj princip dosta dobro ostvaren. Radi se o odlomku iz romana »Sjene« Ivankе Vujčić-Laszowski. U tom neujednačenom romanu postoji antologijska scena umiranja dječakove majke, a u toj sceni ova policentrična perioda-struja:

»Kakvo je bilo njezino lice, nije vidio, jer je gledao u dva koluta titravog svijetla uz uzglavlje kreveta, podignuto jastucima, samo kosa, ništa drugo nije vidio samo kosu, nije više gledao, ležao je licem u naborima pokrivača, koji je vonjao po nečemu, što je bila krv i što je bio znoj, licem je našao bivšu ruku, tanku, hladnu površinu, pod licem, očima, ustima i zatim lice također pod svojim licem, nikad poznatije no što je bilo ovog časa, želio je samo da ga nitko ne dira, počeo je vriskati kad su ga podigli, i odmah pustili, no već je bilo kasno, nije više mogao da nađe blizinu s njom, i sad ju je kroz suze i krikove vidio svu, otuđenu ledenom nepomičnošću jastuka, koji se ispod nje nije micao, ni pokrivač ispod njezinih ruku, samo su svijeece titrale i to od tuđeg daha i kretanja, i svijetlo je kružilo po njezinom licu kao po kamenu.«

(Ivanka Vujčić-Laszowski: *Sjene* — Zagreb, Naprijed, 1966., str. 139.)

Samo se na jednom mjestu — u samoj sredini ove periode — grupiranje u zasebne centre nekako prekinulo i perioda se usmjerila prema čistoj sukcesiji; završna perioda s proširenim dodatnim blokom rekonstruira ponovno policentrizam:

Kakvo je bilo njezino lice, nije vidio,
jer je gledao u dva koluta titravog svijetla
uz uzglavlje, podignuto jastucima,
samo kosa, ništa drugo nije vidio samo kosu,

nije više gledao, ležao je licem u naborima pokrivača,
koji je vonjao po nečemu,
što je bila krv i
što je bio znoj

licem je našao bivšu ruku,
tanku, hladnu površinu,
pod licem, očima, ustima
i zatim lice također pod svojim licem,
nikad poznatije
no što je bilo ovog časa,

želio je samo da ga nitko ne dira
počeo je vriskati
kad su ga podigli, i odmah pustili,
no već je bilo kasno,
nije više mogao da nađe blizinu s njom,

i sad ju je kroz suze i krikove vidio svu,
otuđenu ledenom nepomičnošću jastuka,
koji se ispod nje nije micao,
ni pokrivač ispod njezinih ruku,
samo su svijeece titrale i to od tuđeg daha i kretanja,
i svijetlo je kružilo po njezinom licu kao po kamenu.

Takvu pravilnost i takvo nastojanje da se unatoč pojačanom kontinuitetu sačuvaju i pojedini centri i totalitet policentrične periode ne nalazimo uvijek, pa se policentrično strujanje može usmjeriti — osim prema već istaknutim logičnim tendencijama razvoja — i prema jednom paradoksu: dislokaciji. Naime, niza-

nje se rečenica u jednom trenutku *isključuje* iz svog prirodnog tijeka i *premješta* na neki drugi prostor: usmjeruje se u jednom drugom pravcu da bi se zatim vratilo svojoj glavnoj trasi. Ako je to premještanje jako, tada više nemamo policentričnu periodu, nego dislociranu periodu, periodu u kojoj je ta dislokacija privukla »na sebe pozornost«, postala pomalo centar periode ili barem jedan od njezinih centara. Ako je, međutim, to premještanje sukcesije neznatno, tada perioda još uvijek zadržava svoj strukturalni identitet, iako je znatno udaljena od »klasične« harmonične sheme policentrične periode. Tko bi mogao pretpostaviti da će pisac *Odlaska Perušine*, *Gosta i Divote prašine* eksperimentirati upravo takvim policentričnim strujanjem! Pa ipak, Kaleb je to učinio u *Bijelom kamenu*, tom ne baš uspjelom romanu, ali svakako zanimljivom pokušaju:

»Kroz granje višnje *vidi* rasvijetljene zidove, i dalje gomile, bliješte suncem, na mjestima zelene smokve, i preko zidova traže partizani i tiho razgovaraju nad pragonima, prostorima između gomila i zida, *tako se njemu učini* da je umnogostručen i da se nalazi svugdje tamo skriven za zidom, u gomili, u jarku, u vodojaži, u zidovima i kupinama i *boji se* neprestano za svakoga onoga drugoga sebe nad kojim se nalaze puške i koji dršće šćućuren čvrsto i izvaljuje jadne uplašene oči, *pa se izvrcē* i nestaje ga, nema ga nigdje tamo gdje ga traže, i kriv je jako što ga ne nalaze tamo nigdje, odgovoran je svaki onaj pojedinu u zidu ili u kupini ili u vodojaži za to što ga nema, i neizmjeran je broj onih kojih nema, *a oko svijetle travnate cvjetnate ledine obilaze partizani* tiho neradino, i svakog časa mogu otići i skanjuju se da otiđu, a ledina je otok na pučini smrti, na njoj je suha sunčana trava, žeže sunce, mirišu trave i cvile skakavci, zevzeću i bruse, zuje bumbari i ose, *i sve više odbijaju ljude od ovoga prostora i smiruju ga, i sad je on u sredini* te ledine, otoka, i u sredini zelene višnje u granju, među kitama načičkanima precrvenim plodovima, *i sjeti se* najednom da bi partizani mogli da dođu brati višnje, mogli bi svakog časa opaziti crvene višnje i doći da ih beru, *i to mu se učini* sasvim izvjesnim, da

će oni, kad vide da ga nema nigdje među zidovima, doći i osladiti se na višnji, *i on napne* još više pažnju.«
(Vjekoslav Kaleb: *Bijeli kamen* — Zagreb, Kultura, 1954., str. 105.—106.)

Dislokacija se događa u trenutku kad naracija napušta komesarovo oko, tj. opis komesarova viđenja zbivanja, i prenaša se u samo zbivanje, pa činjenice više nisu organizirane iz komesarova ugla, iz njegova gledišta:

... a oko svijetle travnate cvjetnate ledine obilaze partizani tiho neradino, i svakog časa mogu otići i skanjuju se da otiđu, a ledina je otok na pučini smrti, na njoj je suha sunčana trava, žeže sunce, mirišu trave i cvile skakavci, zevzeću i bruse, zuje bumbari i ose, i sve više odbijaju ljude od ovoga prostora i smiruju ga...

Taj »izlet« nije dug te se glavni tijek brzo vraća u svoju maticu:

... i smiruju ga, i sad je on u sredini te ledine, otoka, i u sredini zelene višnje u granju, među kitama načičkanima precrvenim plodovima, i sjeti se najednom...

Očito je da je Kaleb u ovom romanu namjerno eksperimentirao. On je nastojao posebnim strukturiranjem primarne narativne sintagme — kompleksnom periodom i policentričnom strujom — rastvoriti ili barem olabaviti onu monolitnu narativnu totalizaciju kojom su hrvatski romanopisci često, pa i on sam, razrađivali i sažimali jednu od najkonstantnijih tema suvremene hrvatske književnosti: Narodnooslobodilačku borbu.

DISLOCIRANA PERIODA poseban je tip kompleksne periode, a vodi kompleksnu periodu u posve drugom pravcu od dosadašnja tri tipa. Kao što se već iz prethodnih analiza može zaključiti, radi se o takvu načinu konstruiranja primarne narativne sin-

tagme koji uzima kao osnovu bilo koji tip kompleksne periode i »napada« ga iznutra. To dislociranje može biti različito. Bitno je, međutim, da se ono nametne kao dominantno ili barem kao izuzetno prisutno. Kontinuitet je na trenutak razlomljen ili je rastvaran na cijelom prostoru periode. Mogli bismo, doduše kvalificirati dislociranost kao varijantu bilo monocentrične, bilo kontrastne ili policentrične periode. Smatram da je ipak ispravnije uzeti dislociranu periodu kao zaseban tip kompleksne periode, jer se ona doista nameće u svakom od tih tipova kao nešto posebno. Mi uvijek lako prepoznamo osnovu na kojoj je dislokacija realizirana, a katkada postoji i stanovita ravnoteža između *osnove* dislocirane periode i *same dislokacije*. To su prijelazni oblici. »Čistu« dislociranu periodu imamo međutim samo onda *kad je osnova periode* (bilo monocentrične, bilo kontrastne, bilo policentrične) *poništena iako je i dalje prepoznatljiva*. Dislokacija može biti *ostvorena na tri glavna načina*:

a) dislokacija je ostvorena trenutačnim zaustavljanjem rečeničnog tijeka, uključivanjem nekog inserta u taj zaustavljeni rečenični tijek, izdvajanjem tog inserta u zasebno narativno tijelo; to je — kako je neki stilističari zovu — *perioda sa zagradama ili parentetička perioda*;

b) dislokacija je ostvorena prekidanjem rečeničnog tijeka, pravilnim i upornim ponavljanjem relativno skladnih cjelina — bilo grupa s jednostavnim rečeničnim dodacima, bilo grupa sa zavisnim ili nezavisnim rečenicama; to je takozvana *perioda s ladicama ili perioda s pretincima*;

c) dislokacija je usmjerena na red riječi, normalnu sintaksu, »lijep« stil; riječi se ne nalaze tamo gdje bi se »trebale« nalaziti, rečenice su premještene

na posve »neuobičajena« mjesta; ta dislokacija mora biti provedena konzekventno kroz cijelu periodu; to je, dakle, *perioda izvrnute narativne sukcesije*.

U već i onako rastvorenu narativnu sintagmu, kakvu predstavljaju tipovi kompleksne periode, dislocirana perioda unosi novi nered. Ona prema tome znači daljnji stupanj prodora raznolikosti u rečeničnu cjelinu. Sada je totalitet periode još teže očuvati nego u ostalim tipovima kompleksne periode. Njezin je princip *razmrvljena svijest koja uz krajnji napor uspostavlja svoj identitet*. U svom ekstremnom obliku dislocirana perioda mora susresti disperzivnu struju: gramatički, narativni i logički red potpuno su izvrnuti u prilog jedne nove vizije svijeta, alogične, anarativne, odnosno logične i narativne u jednom novom aspektu. Dislocirana perioda, međutim, rijetko ide prema tom vlastitom uništenju ili totalnom rekreiranju. Ona pretežno iskušava svoje sposobnosti na umjerenim oblicima, u kojima totalitet ne dolazi u pitanje. Suvremena hrvatska proza poznaje te umjerenne oblike, ekstremnih eksperimenata — kao i kod disperzivne struje — u njoj nema. Dislocirana se perioda uvijek jednim dijelom nadaže kao poziv u nepoznato, poziv koji biva ukinut naknadnim, iako djelomice uvijek prisutnim totalitetom. Zagrade, nabrajanja, rečenična izvrnutost — vuku svijest mnogo dalje nego lijepo građene serpentine kompleksne periode, koje u svojoj kompoziciji nose sigurnost cjeline. U dislociranoj periodi živi nostalgija za čistom destrukcijom nakon koje bi možda mogao početi pravi govor, pravi svijet.

Sagledajmo njezine osnovne varijante koje rezultiraju iz triju glavnih načina dislociranja kompleksnih perioda.

Perioda sa zagradama ili parentetička perioda nije obvezno perioda unutar koje se javljaju prave zagrade. Radi se o takvoj periodi u koju je *inkorpo-*

rirano neko samostalno tijelo: taj skup riječi ili rečenica iznimno je ili važan ili brojčan ili istaknut, pa se ostali sadržaj periode k njemu »okreće«, gotovo bi se moglo reći: njemu služi. To je još samo djelomice slučaj s ovom Špoljarovom dislociranom periodom u kojoj nalazimo prave zagrade:

»Osjećali smo se izopćeni (zadržavajući po svaku cijenu takav statut) iz novog svijeta u kojem smo se odjednom našli nevažni, mi koji smo čitavo ljeto bdjeli kod konja uz prigušeno električno svjetlo ili pak daleko u toj vojvođanskoj pustoši kroz ledeno meso mraka, plovili po tom mraku preko crnih travnjaka, jahali izoštrjenih čula (od vremena na vrijeme trebalo je zadržati konja, načuliti uho) da bismo tamo ispred cilja ostavljali konje pokraj nekog grma (nešto što je u vlažnoj tami nalikovalo na grm), u šumarku topola ili bagrema, prokradali se karaulama (odjednom su trave ulazile u nas, osjećali smo se slabi i nemoćni bez konja, to oko nas nije bila samo tama, zemlja nas je polako zatrpavala kao neizbježne buduće mrtvace) i brzo predavali graničarima cigarete, municiju, hranu i još što god što se nalazilo u našim bisagama, a onda opet uzjahivali i jahali kroz visoku travu sve do sivog praskozorja kad su naše prilike, zgrbljene i nagnute na prednji obluk sedla, postale isuviše vidljive na mutnosrebrnastom obzorju za one nama posve nepoznate vojnike, i ta naša jasna prisutnost iznad još uvijek sive trave (zora je bila štura kao da je izlazila iz podzemlja) ponukala bi ih i izazvala da po nama pripucaju.«

(Krst Špoljar: *Konjušnica* — »Suvremena hrvatska novela«, svezak drugi — Zagreb, Zora, 1971., str. 236.—237.)

Špoljarova je parentetička perioda još uvijek na prijelaznoj etapi: policentrička struja čvrsto se afirmira, ali je već brojne zgrade, posebno centralna, oštro dislociraju. Centralna zgrada:

(odjednom su trave ulazile u nas, osjećali smo se slabi i nemoćni bez konja, to oko nas nije bila samo tama, zemlja nas je polako zatrpavala kao neizbježne buduće mrtvace)

svojim tamnim sadržajem, svojom čudnom slikom doista vuče k sebi rečeničnu sukcesiju, zaustavlja je i pomalo se postavlja kao rečenični stožer.

Slično privlačenje rečenične mase nalazimo i u ovoj Krležinoj kontrastnoj periodu (ili: u blagoj, prijelaznoj varijanti dislocirane periode), koju sam detaljnije analizirao u *Strukturi Krležinih 'Zastava'*. Ona pokazuje da zgrada ne treba uopće biti naznačena, da ona može biti isjeckana parataksa: slijed rečenica, monorema, riječi, glasova, vizija, slutnja, krikova:

»Projurio je kroz stanicu bogato osvijetljen brzi voz s masom blistavih prozora, jedan-dva-tri, jedan-dva-tri, i već je nestao preskakujući preko onog gvožđa kao preko zapreka kod steeple-chase-a, i već se čuje iz daljine njegov zvižduk pun radosti i optimizma, vijuga kroz mračne parcele sa svojom veselom perjanicom obasjanom ognjem, jure vozovi, nitko ih neće zaustaviti, za tren-dva ovaj će fijumanski brzi protutnjati preko Drave, to je fijumanski brzi, koji stiže na Istočni Kolodvor u osam i tridesetdvije minute, ona gvozdena neman pušit će se kao luda furuna pod kupolom Istočnog Kolodvora, i da je uspio da skoči na suludu lajavu grdosiju, bio bi u osam tridesetdvije minute u Pešti, kod sebe, kod gospođe de Szemere, na trećem spratu svoga stana, mogao bi uzeti u ruke telefon, javiti se Ani, dobro jutro, vratio sam se čekam vas u »Abbaziji«, kao obično, u jedanaest, sretan sam što sam se vratio, a putuje kući, u Jurjevsku, da vidi mamu, možda je i ona već otputovala, te se neće ni vratiti, više nikada, pa ipak, bila mu je majka, bio joj je vjerran godinama, silno, a sada se predao nekoj stranoj ženi, i, nema u svemu ničega, što bi imalo neku dublju svrhu, ni ova smrt, ni ovo ludilo, sve je to mračna oluja, noć, gromovi, telefoni, vozovi, Jolanda u Indiji, karbonizirana, u crnini, telefonira u Ostrogon, nije se ništa čulo, bila je očajna Ana, »Barjaci«, njegov gospodin otac, a možda je sve to samo alarm, neka vrsta trika da ga otkinu od Ane, ako je doista tako, on će se vratiti poslijepodnevnim peštanskim brzim, već u dva sata i sedamnaest minuta, on će se vratiti, i u devet i petnaest telefonirati Ani.«

(Miroslav Krleža: *Zastave* — Forum, 1962., br. 4. str. 608.)

Parentetička je perioda vrlo česta kod monocentrički komponiranih perioda: subjekt je istaknut na početku, a zatim se ponovno pojavljuje kao subjekt-podštapalica u sredini ili pri kraju periode. Prostor između tog binarnog pojavljivanja subjekta obično je — kako smo vidjeli u navedenim primjerima monocentrične periode — iskorišten za dodatni blok ili dodatne blokove. Međutim, ako se ti dodatni blokovi tako povećaju da zauzmu glavni dio cijele periode, onda je moguće govoriti o dislokaciji i o parentetičkoj periodi. To grupiranje treba razlikovati od pravilnog ponavljanja skladnih cjelina kakvo nalazimo u periodi s ladicama; parentetičko grupiranje je heterogeno: jednostavni i kompleksni dodaci su pomiješani, veznici su različite vrste, polisindetni neizraziti, a nagomilavanje često hirovito. U romanu *Čahure* Ivanka Vujčić-Laszowski nalazimo dosta dobar primjer takvog parentetičkog izdvajanja:

»*I taj luster*, taj kaleidoskop maštanja i ukusa onog dobrog starog vremena, kad se štedjelo i vrebalo na velesajmove, peradarske izložbe, međunarodne kurseve za uzgajanje kunića, na razne euharistijske prigode putovanja u Italiju i u Lurd, pa i na kongrese esperantista, teozofa, numizmatičara, jer svi kongresi imaju po kojeg slijepog putnika, da bi se prošetalo budimpeštanskim kejom, da bi se taj budimpeštanski keaj donijelo kući na oblini staklene čaše plavkaste prozirnosti Dunava ili da bi se u Mariahilferstrasse u Beču kupio tronogi lovački stolčić za sklapanje i dragocjenu žutu kutiju s natpisom u gotici »Die Laubsäge«, krhkost jedne vrtne sjenice u lozinu lišću i »krigl« münchenskog piva recimo u Grünzigu, pratersko i riesenradsko iskušavanje hrabrosti, u Pragu cirkus Kludsky, u Padovi grob svetog Antuna, lurdski čudotvorstva u mračnim, memljivim i kužnim bazenima, *taj luster*, koji je u domu gospodina i gospođe Malec značio sve to u blještavilu buketa na svršetku kakvog vatrometa, kakve pirotehničke atrakcije izvan naših balkanskih granica, jer tamo kao da je nebo šire i dublje, *trebat će skratiti*, okrnjiti zamisao i ideju koju je ostvario po ukusu kakve dobroćudne Trudel Schmütz, koju turist može sresti u kuloarima gradske Markthalle ili na

vrhu Riesenraada ili u omnibusu s praktičnom kockastom torbom na debelim koljenima, da je zapita za bilo što, uvijek će moći saznati korisne pojedinosti iz životnog standarda velegrada.«

(Ivanka Vujčić-Laszowski: *Čahure* — Zagreb, Naprijed, 1958., str. 30.—31.)

Izdvojeni dio daleko je važniji od svih ostalih dodataka i razvijanja što ih u periodu nalazimo:

...taj kaleidoskop maštanja i ukusa onog dobrog starog vremena, kad se štedjelo i vrebalo na velesajmove, peradarske izložbe, međunarodne kurseve za uzgajanje kunića, na razne euharistijske prigode putovanja u Italiju i u Lurd, pa i na kongrese esperantista, teozofa, numizmatičara, jer svi kongresi imaju po kojeg slijepog putnika, da bi se prošetalo budimpeštanskim kejom, da bi se taj budimpeštanski keaj donijelo kući na oblini staklene čaše plavkaste prozirnosti Dunava ili da bi se u Mariahilferstrasse u Beču kupio tronogi lovački stolčić za sklapanje i dragocjenu žutu kutiju s natpisom u gotici »Die Laubsäge«, krhkost jedne vrtne sjenice u lozinu lišću i »krigl« münchenskog piva recimo u Grünzigu, pratersko i riesenradsko iskušavanje hrabrosti, u Pragu cirkus Kludsky, u Padovi grob svetog Antuna, lurdski čudotvorstva u mračnim, memljivim i kužnim bazenima...

I u drugom dijelu ove dislocirane parentetičke periode — između subjekta-podštapalice i glagolskog predikata — ponovno se javlja tendencija parentetičkog izdvajanja

...*taj luster*, koji je u domu gospodina i gospođe Malec značio sve to u blještavilu buketa na svršetku kakvog vatrometa, kakve pirotehničke atrakcije izvan naših balkanskih granica, jer tamo kao da je nebo šire i dublje, *trebat će skratiti*...

ali tu ono ostaje u proporcijama kakve su uobičajene kod monocentričnih perioda. Suprotno, prva velika zagrada posve se osamostaljuje i stvara pravi otok

unutar rečeničnog kretanja. Shema što je realizira ova citirana perioda možda je najčešća shema parentetičke periode uopće.

Takve široko izdvojene prostore nalazimo i u takozvanoj *periodi s ladicama ili periodi s pretincima*. Ona je, dakle, slična parentetičkoj periodi, ali se od nje razlikuje po tome što se kod nje radi o *pravilnom ponavljanju* semantički različitih *skupova*, a ne o heterogenom grupiranju. To je ponavljanje, prema tome, prilično skladno i vrlo je ustrajno, a može počinjati brojnim izrazitim polisindetima, konvergentnim glagolskim oblicima, gerundivima (posebno je čest prilog sadašnji), kontrastnim adverbima, izoliranim ili atributivno proširenim supstantivima, itd. Važno je da se svaki izdvojeni dio, svaki element tog ponavljanja postavi kao mala zasebna cjelina, kao »mala ladica«. Svi pak moraju biti homogeno komponirani i imati otprilike slične proporcije. Prvi se element (»prva ladica«) neposredno veže za glavnu rečenicu iz koje izdvajanje počinje. I svi se ostali dijelovi odnose na taj početak — kao direktni ili indirektni objekti, apozicije, adverbijalne oznake, zavisne rečenice, itd. U njemu nalaze svoj izvor, iako od njega mogu biti i jako udaljeni: taj je početak, to je ishodište njihov ključ. Očito je da nemamo nikakvu osobitu dislokaciju, ako je tih dijelova malo i ako su oni umjerene rečenične mase. Međutim, ako su ti elementi brojni i ako su oni i ritmički i semantički značajni, tada oni postaju centar periode: dislokacija je neminovna. Posljednji dio obično se produljuje u samostalni, vlastiti »rep«, koji s prethodnim sadržajima gotovo da i nema osobite veze. A taj je polimerni tijek posljednjeg dijela periode obično u kontrastu s načinom na koji su komponirani izdvojeni dijelovi: ako su oni nominalna grupiranja, »rep« će biti verbalan, i obrnuto. Polimerno se »gubljenje« posljednjeg dijela može produljiti u novo rečenično kretanje, ali i ukrotiti u vlastitoj poanti. Upravo je ovu

drugu varijantu izabrao Jirsak u ovoj lijepoj dislociranoj periodi, koja se nakon niza »ladica« i »pretinaca« valja preko identičnih glagolskih oblika i nominalne redundancije (koja evocira nominalnu kompoziciju »ladica«) u završnu poantu, što stoji nekako izdvojeno, osamljeno i kontrastno prema cijelom ovom rečeničnom nastojanju da uhvati vječnost: trenutak:

»Nije to igra zavodljive mašte od koje se nemoguće otrgnuti, već su to misli, kao i onda kad tako nenadano iskrсне iz tame govor vode i lišća na kaskadama od iščupanih, bujicom zgnječenih pragova šumske željeznice, *krik šišmiša* iz procijepa dvaju bezdanih špiljskih prolaza u utrobu podzemnog jezera, *terasa sanatorija* opustjela u podnevnom suncu, *zveket pribora* za jelo iza zastakljenih vrata blagovaonice, *prizor iz lovačkog života* u razlistalom višnjevom duborezu iznad fotelje, *odsjaj oluje* nad vrhovima jasicove šume u kasno ljetno poslijepodne, *novine* kliznule do raskopčanih, starih papuča s istrošenim vatiranim ulošcima, *zaboravljeni školski muzej* sa sadrenim odljevima, Aleksandra, Homera i heroja oslobođilačkog rata, *radoznalo, nakostriješeno, crno mačje klupko zelenih očiju*, nastalo sparivanjem sijamske mačke sa zavodnikom Makazarom ispod izvrnutog limenog korita, *i crni krvavi oblak* u bistroj vodi *koji se još nadimlje jedan tren*, onda, kad su već nestali svežnjevi šiba za košare, kosiri oštri poput britve, trupina čamca i isječena, izmrcvarena tijela utopljenih košarača, *da bi zatim zapljusnuo šljunkovit obronak zatona, oplahnuo crvenilom potamnjelu obalu, povukao se, kliznuo* prema dnu ustreptalom od ustalanih sunčevih zraka, *otpuzio* preko kamenja, ribljih kostura, krhotina lonaca, boca, uklještenih grana, panjeva i algi u zaborav.«

(Predrag Jirsak: *Karavan savršenih* — Zagreb, Mladost, 1964., str. 56.)

Slična nelagoda i slična bojazan kao i kod Krležel Dislociranje, mrvljenje, semantički ambigvitet pojedinih dijelova, zalet k beskonačnom gomilanju (možda će njime biti uhvaćen fantom simultanosti?), raz-

dvajanje, najsuprotnije evokacije, hirovitost, govor vode i lišća, tijek i suprotstavljanje, elementi koji pod svaku cijenu žele biti cjeline, bogatstvo raznolikosti — kako se sve to ipak, na kraju krajeva, utapa u harmonični totalitet: svijet je uspostavljen, laž je ona tama koju smo naslutili, tama totalne izoliranosti. tama beskraj bez kraja.

Tu tamu neće dohvatiti ni *perioda s izvrnutom narativnom sukcesijom*, iako joj je ona možda najbliže i iako možda preko nje vodi put u potpuno nove izražajne mogućnosti. Sada se dislokacija širi na cijelu periodu: to nisu pojedina mjesta koja je zahvatila »bolest« rastvaranja i mrvljenja, »bolesna« je cijela perioda. Anomalije se šire na sve rečenične nivoe i na sva gramatička pravila: subjekt je izražen nakon svršetka rečenice, predikat ispušten, objekt izdvojen, upravni govor rasparceliran, točka stoji na mjestu zareza, a veznik tamo gdje mu uopće nije mjesto. Inverzija, hijazam, anakolit, anadiploza, disjunkcija i najčvršćih grupa (u hrvatskosrpskom, na primjer, disjunkcija »nerazdvojivih« enklitičkih skupina) — evo samo nekoliko najobičnijih gramatičkih i stilskih prosedeja koje će ta varijanta dislocirane periode obilno koristiti. Od interpunkcije posebno treba istaknuti ulogu zareza kao moćnog sredstva sjeckanja. Dislokacija, međutim, ne zaustavlja kontinuitet, rečenični tijek i dalje je podržavan brojnim vezničkim skupovima i riječima koje se isprepleću. Svako izdvajanje riječi s mjesta na kojem bi trebala biti prekida doduše »normalni« tijek, ali upućuje na nove veze i dimenzije rečenice, produbljuje značenja i priprema nova kretanja. Elementi upravnog govora vrlo se često spajaju s najapstraktnijim meditacijama, a grubi izrazi javljaju se uz koncizne formule za koje nije lako reći da li sažimaju stvarnost ili joj se ironički rugaju. Asocijativni blokovi smješteni su daleko od mjesta gdje ih nova riječ sugerira, monolozi pak prekinuti tek što su započeli. Tip dislokacije ovi-

sit će, naravno, o konkretnoj strukturi nekog djela, ali *opće pravilo mora biti svugdje poštivano*: izvrnuti sukcesiju u toj mjeri da se ta »izbočena« mjesta jasno osjećaju i privlače na sebe pozornost; ne poremetiti, međutim, tijek u tolikoj mjeri da on ne bi mogao naći svoju cjelinu. U romanu *Elegija* Stjepan Mihalić vrlo je često eksperimentirao s tom varijantom dislocirane periode. Scena koju ću citirati zbiva se nakon tučnjave do koje je došlo između dječaka-pripovjedača i njegova nešto starijeg prijatelja Miceka: on je Miceka uhvatio za grlo i davio, Micek je njega vukao za kosu. Pojavljuje se čuvar pruge i prisiljava ih da se pomire:

»Jeste čuli?«, izbečio se na Miceka, *čuvar pruge*, valjda što je stariji, *Micek*, i sigurno je započeo tučnjavu, zbog čega je i smatrao da ovisi o Miceku, hoće li se opet vratiti u jaganjce, i »odmah«, procjenjujući koliko ih je boljelo, Miceka grlo a njega vlasi, kad su se već držali za grlo i vlasi, i »što je?«, ukebašši njegove oči, koje su se kriješile koljući Miceka, i Micekove, koje su i isto tako njega, *klale*, ali manje krvožednim pogledom, i *rukujte se*« vukao je jednog drugom, čemu su se opirali glumeći opiranje, *ne bi li se činilo da im nije do mira. Ne bi li se činilo da im nije do mira*, i rado bi produžili što je prekinuo čuvar, iako su dobili i više im ne treba, *davljenja i čupanja*, a čuvar je vukao, i što ga je više privlačio Miceku, premda je to želio, ogorčenije se branio, nezadovoljan što je Miceka pokušao udaviti, jer da nije, ne bi ni Micek njega, *grizao*, a morao je u smrtnoj tjeskobi, i ne bi ga dušmanski šćepao za vlasi, koje su ga boljale kao da su se izvlačile, *iz glave*, poput poluiščupane trave iz zemlje, i protirnuo je, *a što ako ostane ćelav*, kao što je ćelav i nadstražar Pintović čija se ćela sjala kao buća, i »*neću*«, makar je to žarko želio, sjećajući se kako je stiskao Miceka, i kako mu je nešto škljocnulo pod prstima.«

(Stjepan Mihalić: *Elegija* — Zagreb, Naprijed, 1963., str. 92.)

Rudimentarna dislokacija, ali vrlo karakteristična za mogućnosti što ih ta varijanta dislocirane periode

posjeduje. Ona je završni stupanj razvoja kompleksne periode: u njoj se ona idealna vizija — totalizirani totalitet — od koje kompleksna perioda kreće, od koje narativni paragraf kao takav kreće, može najpotpunije realizirati.

No, da li je doista tako? Da li dislocirana perioda, disperzivna struja i narativna sintagma patetične groteske, ti najviši oblici strukturalnih tipova, doista najsvestranije i najbogatije realiziraju opći ideal naracije — beskonačnu konačnost, konačnu beskonačnost? Da li one najkompletnije i najtemeljnije uvode egzistenciju u bitak a bitak u egzistenciju — Nered u Sistem, Sistem u Nered — i time postaju najprivilegiranim oblicima narativne totalizacije?

Taj problem ontoloških, gnoseoloških i estetskih granica raznih vrsta i tipova primarne narativne sintagme ostaje *ipak* otvorenim. Svaka struktura, pa tako i narativna struktura, posjeduje neslućene moći prilagođavanja i proširivanja svojih granica. Te je granice *moгуće odrediti*. Upravo sam to pokušao realizirati na području primarne narativne sintagme. Teoretska misao pri tom ne smije popustiti svojoj sistematizirajućoj strasti, nego mora s isto toliko strasti pratiti kako se svaka struktura bori da proširi svoje granice i očuva uz to svoj identitet. Svijet romana i njegovo bogatstvo nije ništa drugo nego taj beskonačni pokušaj obnavljanja, traženja i iznalaženja novog.

Zato će teoretska misao nastojati da s jednakom brigom istražuje *i razliku* struktura i onaj identitet koji ih sve prožima. Na kraju ovog, gotovo totalnog sistema razlikâ, ne smije se ispustiti iz vida da su *sve* te različite strukture nošene *istom* nadom, *istom* tjeskobom, *istom* težnjom — opsesijom totaliziranog totaliteta: ostati isti i istodobno biti drugi: sve.

10) ZAKLJUČNA NAPOMENA

Vratili smo se, dakle, izvoru naše dedukcije: definiciji strukture kao totalizirajućeg totaliteta koji traga za svojom idealnom formulom kao za izgubljenim identitetom. Time se nipošto ne želi negirati razlika između predočenih i analiziranih struktura niti opovrgnuti postojanje i opravdanost njihove imanentne hijerarhije. Naše nas je izvođenje struktura dovelo do čvrsto definiranog, jasno razgraničenog i precizno klasificiranog svijeta formâ. Bilo bi apsurdno, nakon tog istraživanja, tvrditi da je taj svijet razlikâ samo prividan jer ga prožima identična vizija. Bilo bi, međutim, isto tako apsurdno tvrditi da su te razlike jedino vrijedno, sudbonosno i presudno: to bi protuslovalo polaznom stavu koji je narativni paragraf doveo do sistema struktura. Razlike označuju različite načine borbe protiv smrti, ali ne i samu borbu protiv smrti. Za svaku je strukturu ulog presudan, ona se u tu igru baca totalno. Ako i postoji vrijednosna razlika — s obzirom na realiziranje ideala: totaliziranog totaliteta — onda je ona samo relativna; o njoj treba govoriti s mnogo opreznosti i s mnogo

suzdržanosti. U svakoj se strukturi, u svakoj strukturalnoj vrsti ili strukturalnom tipu, odvija identični proces: osvajanje totaliteta, proširivanje vlastitih granica, usvajanje novih bogatstava. Najveća je opasnost samouvjerena taština, najveći je dar: doživljaj sebe kao nesretne svijesti. Istina je da je sistem dektivnih struktura upravo rezultirao iz te permanentne čežnje da se dohvati beskonačnost. Ali je isto tako istina da ta permanentna opsosija nije zaboravljena u strukturama koje su napuštene u korist »više«, »kompleksnije«, »razrađenije« strukture. Ona u njima živi te se u njoj i krije njihova neiscrpjiva energija, njihova moć invencije.

• *Proces je*, kao što smo već na jednom mjestu istaknuli, *dvostruk*.

S *jedne strane* svaka struktura postavlja sebe kao jedino rješenje: pozicija apsolutne samosvijesti. Nikakva iskustva i nikakvo relativiziranje neće oduzeti strukturi njezino vlastito uvjerenje da se treba održati. Struktura može odustati od identificiranja sebe s apsolutom (to je samo početni moment njezina unutarnjeg razvoja), ali ona nikada neće prestati tražiti apsolut stvarajući svoj specifični apsolutni prostor u općoj relativizaciji njoj srodnih struktura. Izgubi li svijest o toj svojoj relativnoj apsolutnosti, ona sebe dovodi do ruba postojanja. Da bi održala svoj identitet — svoje specifično nastojanje da realizira totalitet, da se preobrazi u apsolut — struktura je sposobna na velike »žrtve«: ona pomno prati razvoj »susjednih« struktura i asimilira sve što joj može koristiti. Ona transformira neka svoja obilježja, odbacuje ono što za novo ponašanje nije prijeko potrebno. Takav živ organizam nisu samo makrostrukture poput funkcijskih romana (roman linearne naracije ili roman alkije; roman spiralne naracije ili feljtonski roman; roman linearno-povratne naracije ili kriminalistički roman), nego i mikrostrukture poput homogenog narativnog paragrafa (čisti homoge-

ni paragraf, prošireni homogeni paragraf, analitički homogeni paragraf, isjeckani homogeni paragraf): i funkcijski romani i homogeni narativni paragraf otporni su prema pronalascima u njima bliskim narativnim strukturama, ali ne u negativnom, nego u pozitivnom smislu. Odbacuju ono što bi dovelo u pitanje njihov identitet, prihvaćaju sve ono što se može preobraziti u funkciju njihove strukture. Upravo im ta sposobnost — koja nije ništa drugo nego oblik spomenute permanentne opsosije svake strukture — daje *pravo da se mjere sa svima njima srodnim narativnim strukturama: hijerarhijska ljestvica u sistemu struktura nije nešto definitivno i apsolutno*, nego uvjetno i relativno. Tek doktrine, totalizirajući partikularni sistemi uopće, unose u tu hijerarhiju struktura element isključivosti: jedan je strukturalni tip usvojen kao vrijedan, drugi negiran kao nevrijedan. Unutar imanentne strukturalne ljestvice te isključivosti nema: postoje razlike u odnosu na istorodnu idealnu shemu — što znači da postoji i pojam napredovanja, usavršavanja — ali te razlike nisu jednosmjerne, nego kompleksne. Svaki novi strukturalni tip pokreće dvostruko kretanje:

a) bogati idealni strukturalni model (idealni totalizirani totalitet), koji je opći cilj razvoja i kojem je netom stvoreni strukturalni tip trenutačno najbliže;

b) stvara kod postojećih strukturalnih tipova tendenciju približavanja toj novoj idealnoj viziji; drugim riječima, povećava nezadovoljstvo samim sobom, želju za maksimalnim bogaćenjem unutar svog identiteta, a to zapravo znači: maksimalno proširivanje granica vlastite definicije.

Struktura, dakle, ne miruje i ne predaje se neprekidnim negacijama kojima je izložena. Ona se prema njima odnosi kontradiktorno: odbija ih da bi sačuvala svoj identitet, prima ih da bi proširila razno-

vrstnost svog bogatstva. Ta dvostruka briga rezultat je jedne te iste misli: postaviti sebe kao jedino pravo i istinsko rješenje. Osjećaj apsolutnosti element je bez kojeg struktura ne može opstati.

S druge strane, međutim, sistem istorodnih struktura moguć je upravo zbog toga što su *strukture prisiljene i na svijest o svojoj vlastitoj relativnosti*: one su samo oblici ishodišne strukture ili strukture-žanra. Kretanje u ishodišnoj strukturi počinje s onim časom kad ova doživi svoj apstraktni identitet kao manjak: otuđena od sebe same, ona teži osvajanju novog identiteta. Strukturalne vrste i tipovi samo su etape na putu u kojem se i ishodišna struktura pretvara u sistem struktura. Ostvarene strukture (vrste i tipovi) međusobno se odmjeravaju i procjenjuju: one moraju shvatiti da nisu apsolutne, nego relativne, ali one žele dobiti privilegirano mjesto u odnosu na opći ideal. *Relativitet je doživljen kao napeto međusobno vrednovanje, a ne kao samozadovoljstvo vlastitim položajem*. Razlike su postojeće i njih strukture ne mogu »zaboraviti«: one ukazuju na zaostajanja i napredovanja. »Privilegirano mjesto« u imanentnoj hijerarhijskoj ljestvici međutim nije neka apsolutna privilegija. To je samo »početna privilegija«, koja može biti izgubljena ako dotična struktura zaboravi da je okružena općim i napetim nastojanjem svake strukture da osvoji totalizirani totalitet bez obzira na mjesto u imanentnoj hijerarhijskoj ljestvici. Svaka struktura, dakle, dolazi, prije ili kasnije do svijesti da je ona samo stupanj u jednome tijeku i da se njezina apsolutnost utapa u odnosima u koje ona neminovno ulazi i koji su je zapravo stvorili. Svoje puno fundiranje ona dobiva u sistemu čiji je dio. Ta spoznaja relativnosti neće uništiti njezinu želju za isključivošću, ali će joj pomoći da sebe dublje osjeti, doživi i spozna kao slobodu, to jest kao bolnu nedovršenost. Ona se za svoje usavršavanje, kako smo istaknuli, bori na dva kontradiktorna po-

dručja: unutar svog identiteta i unutar sistema koji je negira asimilirajući je. Struktura je, dakle, specifična slika tragičnosti dijalektike.

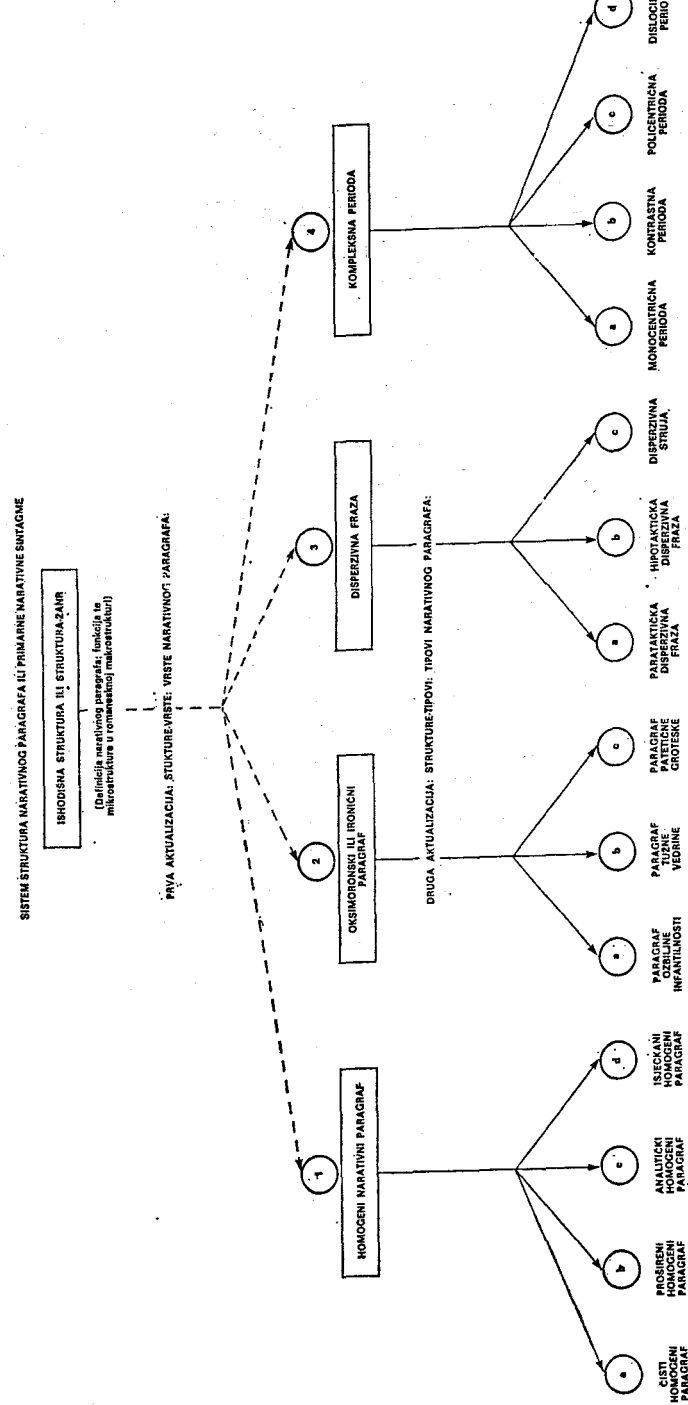
Ta ista sinteza apsolutnosti i relativnosti, taj isti princip agresivne nemoći i nemoćne agresivnosti, *prožima i sistem kao takav*. Njegova piramida formâ iskazuje se kao nešto živo i podložno promjenama. U toj *dovršenoj* zgradi živi *nemir*: svijest o *nedovršenosti*. Kada sistem struktura stigne do svoje završne točke, onda on na sebe primjenjuje princip koji je bio životna snaga i tragična spoznaja svake analizirane i proizvedene strukture: svijest o nužnosti dovršavanja i o nemogućnosti dovršenog. Općoj relativizaciji dodana je, dakle, ona najviša: cijeli se sistem iskazuje kao trenutak koji sam sebe, svojom logikom, održava, ali koji, da bi opstao, mora tendirati prema vlastitom mijenjanju i dovođenju samog sebe u pitanje.

Sistem struktura primarne narativne sintagme što sam ga izložio u ovoj studiji logična je konsekvencija fundamentalne teze o strukturi kao slobodi, odnosno alijenaciji. Može se raspravljati da li je ta dedukcija dobro obavljena, ali ne o tom da li je ona razložna. O njezinoj razložnosti treba pitati *drugdje*: njezin razlog leži u pojmu strukture kao slobode. Ako je on pogrešan, sve je pogrešno. Učinio sam samo ono što sam morao učiniti čim sam prihvatio *tezu o slobodi*, o dinamičnosti strukture. A ona je pokušaj spajanja *hegelovske dijalektike i strukturalističke koncepcije modela*. Tu je i jaka i slaba točka ove teorije naracije. Ona postulira nešto što bi trebalo dokazati ili barem obrazložiti. To je učinjeno namjerno. Isti hipotetički stav uzeo sam kao *evidentan cogito* i u analizi jednog romanesknog tipa (kriminalistički roman) i u analizi jedne romaneskne figure (Krlježine *Zastave*) i u analizi jedne indikativne mikrostrukture romaneskne sheme (tipologija primarne narativne sintagme). Bitna je namjera bila: pokušati

ispitati snagu i domet fundamentalne teze na pojedinim ograničenim područjima. Dakle, eksperimentirati prije teoretskog fundiranja. U tom smislu i ova je studija prije svega eksperiment, koji, eventualno, može dati poticaja naknadnoj teoretskoj eksplikaciji, a unutar kojeg se, još jednom, potvrđuje, razrađuje i nameće moć prihvaćene hipoteze.

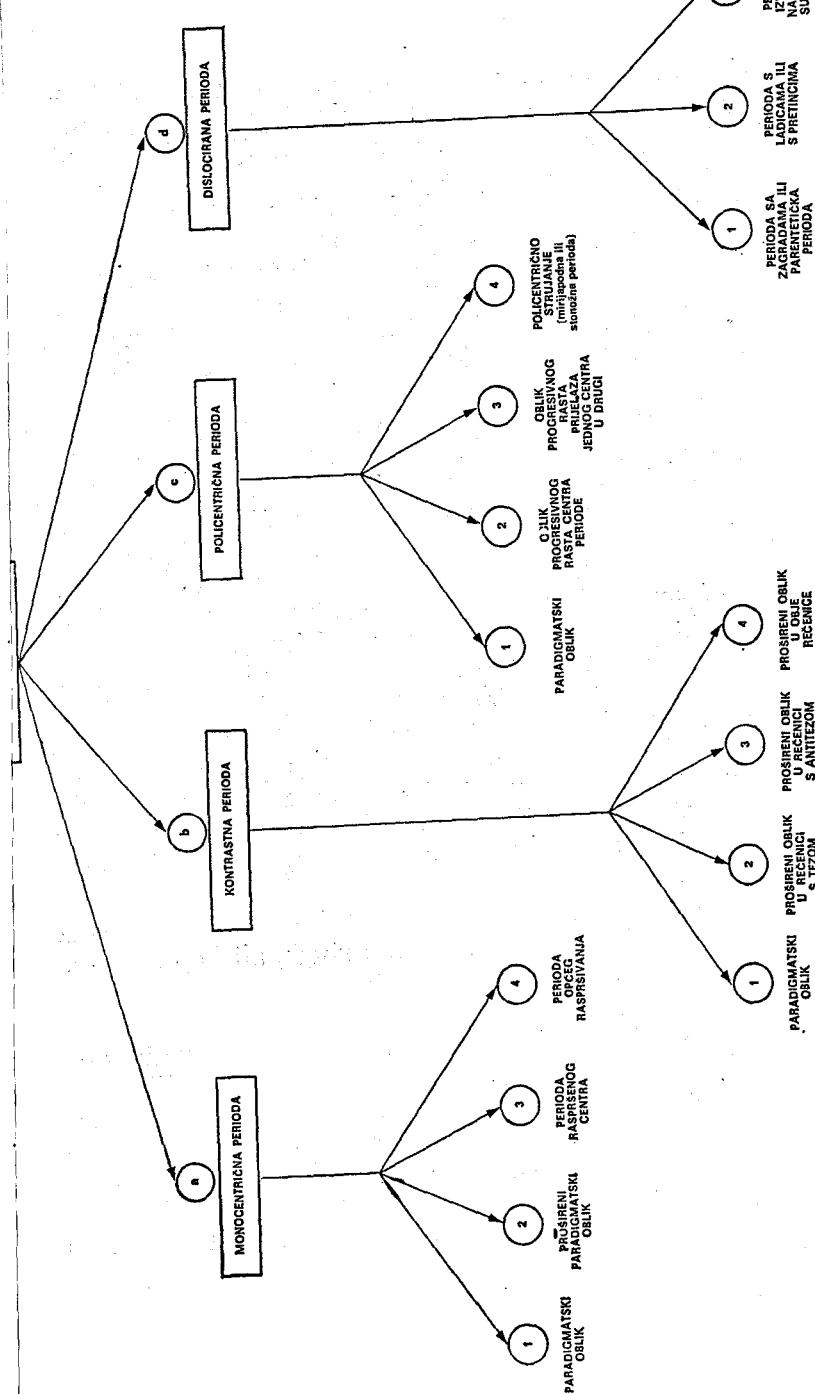
Formuliravši čisti homogeni paragraf kao početno uobličenje strukture koju sam nazvao primarnom narativnom sintagmom ili narativnim paragrafom, odredio sam *polazni prostor* (apstraktni identitet) od kojeg će sve ostale strukture »bježati« kao od svog »nultog stupnja«, ali kojem će istodobno težiti kao izgubljenom zavičaju. Vidjeli smo da ishodišna struktura doživljuje u tom procesu *dvostruku aktualizaciju*: u prvoj nastaju *strukturalne vrste*, a u drugoj se te vrste preciziraju u *strukturalnim tipovima* (vidi šemu):

Posve je razumljivo da je homogeni narativni paragraf kao početna strukturalna vrsta zahtijevao posebno pomnu analizu: tri ostale strukturalne vrste rastu iz odnosa prema njemu; disperzivna fraza i kompleksna perioda postavljaju se kao daljnja razrada homogenog paragrafa, oksimoronski paragraf kao njegov antonim. Odnos između disperzivne fraze i kompleksne periode može također biti formuliran kao odnos antonima, jer disperzivna fraza nastoji dohvatiti zajednički ideal (konačnu beskonačnost) čistom sukcesijom, a kompleksna perioda čistom simultanošću. U daljnjoj se aktualizaciji strukturalne vrste preciziraju i fiksiraju kao strukturalni tipovi. Strukture postaju tek na tom stupnju pravim konkretnim totalitetima. Naime, strukturalne vrste nisu još imale dovoljno jasan individualitet, one naznačuju samo opće oznake ponašanja. Strukturalni tipovi svode opće oznake ponašanja na osnovne ili bitne mogućnosti: cjelokupno se područje dijeli na nekoliko izrazitih i logično izvedenih figura u kojima se



opći karakter strukturalne vrste konkretizira i individualizira. To je jedan od najosjetljivijih momenata strukturalne dedukcije jer strukturalni tipovi odgovaraju samo onome što se iskaže kao *potpuna novost* u odnosu na prethodno postavljenu mogućnost: čisti homogeni paragraf — prošireni homogeni paragraf — analitički homogeni paragraf — isjeckani homogeni paragraf. U homogenom paragrafu uočio sam, dakle, četiri takve mogućnosti. U disperzivnoj frazi iskazale su mi se tri takve mogućnosti, a u kompleksnoj periodi zapazio sam četiri etape koje pokrivaju cjelokupno područje te strukturalne vrste. Nije bitan broj, bitno je da strukturalni tipovi iscrpe sve mogućnosti što ih u sebi sadrži jedna strukturalna vrsta. Jednom postavljeni, strukturalni tipovi imaju snagu individualnosti. To znači da u njima leži najšira sposobnost totalizacija. Oni su jezgre otpornosti. U njima se održava relativna apsolutnost strukturalne vrste. Strukturalni tipovi mogu se pojavljivati u različitim varijantama. Naznačio sam, na primjer, neke varijante analitičkog homogenog paragrafa ili parataktičke disperzivne fraze, ali se moja dedukcija — izuzevši kompleksnu periodu — uglavnom zadržala na definiranju i opisivanju strukturalnih tipova, a ne na formuliranju njihovih varijanata. Analizirajući kompleksnu periodu pokušao sam ići nešto dalje i ispitati kako se svaki strukturalni tip — monocentrična perioda, kontrastna perioda, policentrična perioda, dislocirana perioda — konkretizira. Oblici do kojih sam došao imaju samo vrijednost varijanata strukturalnih tipova (vidi šemu):

Dok strukturalne vrste nemaju još izrazitu individualnost, dotle su varijante strukturalnih tipova suviše specificirane, pa se u njima otupljuje ona asimilatorska i borbena snaga strukture-tipa. Kao da se u prevelikoj individualnosti gubi onaj tipološki dinamizam, koji strukturi-tipu daje prodornost i širenje. To ne znači da tipološke oznake ne malazimo u vari-



jantama. Suprotno. One su tu. U njima. Još temeljitije razrađene. One su, dakle, izgubile svoju tipološku čistoću. Konkretna se apstrakcija još više individualizirala, sišla za jedan stupanj niže prema čistom individualitetu. To je njezin logičan put. Ipak, ostavljajući oblik strukture-tipa, ona gubi golemo područje da bi dobila na dubini. Struktura tip čini mi se onim strukturalnim oblikom u kojem se širenje i intenzitet skladno spajaju. Istaknuo sam da je u tijeku strukturalne dedukcije vrlo važno uočiti sve tipološke mogućnosti. To je presudan moment dedukcije. Prijelaz od tipova k varijantama daleko je blaži i dopušta veću slobodu i eventualne kompromise. To je, naime, točka gdje se logička ili deduktivna shema direktno isprepleće s raznim empirijskim shemama. Empirijske sheme moraju se odmah usklađivati s logičkim shemama na nivou struktura-vrsta i struktura-tipova, gdje ove logičke strukture apsolutno dominiraju. Na nivou varijantata empirija (povijesna i aktualna literarna praksa) ima mnogo više utjecaja. To područje treba posebno proučavati, jer se na njemu rađaju povijesne ili empirijske strukture — strukturalni modeli. Neke varijante kompleksne periode koje sam analizirao i sistematizirao u ovoj studiji poznate su teoriji proze. Neke su, međutim, posve nove i trebat će ih verificirati mnogo detaljnije nego što sam to ovdje učinio.

Želio bih sada, na kraju, ukazati na tri problema o kojima je u ovoj studiji bilo riječi, ali koje, možda nije loše još jednom istaknuti.

Tipologija primarne narativne sintagme može koristiti tipologijama raznih drugih narativnih prosedeja kao i tipologiji proze u cjelini, tipologiji romana posebno. Ona, međutim, ne može biti osnova tipologije neke druge narativne mikrostrukture, a još manje osnova tipologije romana. Sistem romanesknih struktura može prihvatiti niz otkrića, definicija i sadržaja ovog eksperimenta, ali ne smije se poslužiti

ovom tipološkom klasifikacijskom shemom kako bi na osnovi nje postavio svoju ljestvicu struktura. Svaka struktura mora svoj sistem struktura izvesti shodno svojoj »naravi«, svojim specifičnostima. Zajedničko je samo jedno: koncept strukture kao slobode. Tipologija romana mora, dakle, biti izvedena deduktivno, ali dedukcija ne može krenuti od iste nulte točke od koje kreće primarna narativna sintagma (čisti homogeni paragraf), nego od svoje nulte točke, koja će, naravno, biti djelomice homologna čistoj narativnoj homogenosti: čista linearna naracija. Teorija romana mora počivati na toj, romanu imanentnoj tipologiji, ali nema nikakve sumnje da tipologija narativnog paragrafa i u ovakvu, elementarnom obliku, može biti korisna i teoriji romana i narativnoj kombinatorici ili sintagmatici u cjelini.

Kao deduktivni sistem struktura, ovaj je sistem narativnih oblika potpuno čist. Primjeri koje sam navodio služili su obrazlaganju i opisu, nisu bili dokazi. Dokaz je u deduktivnom ishodištu i u konzekventnosti izvođenja. Upravo zato nisu potrebni citati-podštapalice drugih znanstvenika i istraživača, pozivanje na autoritete, referencijalne bibliografske fusnote. Svoju snagu i vrijednost dedukcija crpi u sebi samoj. Međutim, svaka deduktivna svijest slijedi svoju strast i uza svu opreznost i suzdržanost, ona je isključiva i podložna svojoj plemenitoj hirovitosti. Zastranjenja su neminovna. Dovedena do kraja, iskristalizirana, tipološka dedukcija postaje za empiriju aperceptivnom shemom, analitičkim oruđem. Na tom je području čekaju korekcije. Tu se ne nalazi njezin sudac, ali tu počinje put u njezino iskustvo. Otvara se dvostruki proces: s jedne strane dolazi do uočavanja slabih mjesta unutar dedukcije, s druge strane širi se i obogaćuje prostor svake deducirane strukture i sistema u cjelini. To se dvostruko kretanje odvija simultano i za svaki deduktivni sistem ono je

tjeskobno, jer je obogaćivanje istodobno i samoispitivanje. Toj sudbini ovaj predloženi sistem struktura primarne narativne sintagme ne može izbjeći.

Osnovna se briga, ipak, ne krije u *tom* procesu. Ona je sadržana u samoj dedukciji, jer je točka, iz koje ova obrnuta piramida raste, samo hipotetički prihvaćena kao istina. Taj je eksperiment gotovo isto toliko okrenut izvoru iz kojeg je krenuo koliko području kojem je namijenjen. On želi potvrditi vrijednost osnovne hipoteze, dokazati da pojam strukture kao slobode nije prazna fikcija. I doista, on to dokazuje. Na način eksperimenta. Ali to nije trajno valjani dokaz. Ova radna hipoteza, koja je uzeta kao aksiom, može dobiti valjani dokaz, ipak, samo teoretskim fundiranjem sebe same. Na završnoj se točki metoda, dakle, ponovno vraća svom ishodištu: ostaje u stavu samopotvrđivanja, iščekivanja i otvorenosti.

DODATAK

SKICE ZA STUDIJU O ŠENOI

1) KORIJENI ŠENOINE PRAŠKE POBUNE

Jesen 1860., u Pragu, na kraju prve godine studija, Šenoa će sebe doživjeti kao Drugog kojim više ne želi i ne može biti. Bitno je: Drugi, koji sam i ja, ne predstavlja Čovjeka, Smisao, nego suprotno: Nesmisao: razumni bljutavi kompromis. Ta ga spoznaja vodi gađenju, i doći će do potpunog prekida s prošlošću; bit će to rat objavljen vlastitom djetinjstvu i prvoj mladosti. Od poslušnog djeteta i mladića postat će nepokorni sin, odbačeno dijete. Od odličnog đaka i »dike« svoje škole postat će nesvršeni student, potucalo. Umjesto sjajnih diploma kakve je kolekcionirao u prošlosti i kakve su se od njega očekivale i sada, Šenoa će donijeti pregršt pjesmica, gomilu novinskih članaka, nesigurni položaj političara drugog reda. I svijest o svojoj ispravnosti, moralnosti, ljudskosti. Gordost. I lakoću pravednika. Naprosto zaprepasčuje to radikalno oslobođenje što se zbilo u jesen 1860.: jedino nas intenzitet nekadanje vjernosti može uputiti na dubinu raskola i intenzitet sadašnje vjernosti. Ništa naime ne objašnjavaju teze o nestašnosti, o odlasku mladića u veliki grad, o veselom praškom životu i ljubavnim pustolovinama, o

*) Dok ovu studiju o problemima narativne strukture — koja želi biti prilog teoriji i tipologiji narativne sintagmatike — objavljujem integralno po prvi put u ovoj knjizi, dotle su ove *Skice za studiju o Šenoi* objavljene prije pet godina u »Umjetnosti riječi« (XIV, 1-2, 1970.), a označile su svršetak jedne etape mog bavljenja Šenoom i početak jedne nove totalizacije Šenoina fenomena, totalizacije koja se realizirala i na drugim područjima.

slabom materijalnom položaju, o politici i književnom radu. Nije ga *to* omelo u studiju. Šenoa više nije htio biti što je bio: razuman. Bacio se *sav* u novo. Potez koji ne mari za opreznost, koji se ruga savjetima razboritosti. Za njega postoji *samo* život i rad koji je u skladu s novim vrijednostima: odbacuje sve polovičnosti. Taj će ponosni put u avanturu biti presudan za cio njegov život.

Sve se to dogodilo iznenada. Možda čak i na njegovo vlastito »iznenađenje«. Možda u tom trenutku i posve lako. Kao završna točka procesa koji je dugo trajao i koji je vjerojatno bio bolan. Nije se bilo lako otkinuti: prezreni i odbačeni Drugi bio je njegov otac. Inkarnacija malograđanina. Taj je buržuj jednog malog grada male i porobljavane zemlje imao smisla samo za jednu vrijednost: novac. Sve je ostalo drag i dragocjen dekor. Koristan prema prilikama. Ali ne i neizbježiv: nismo još kod buržuja koji se stidi sebe jer je uočio raskorak između svog bića i čovjekova generičkog bića. Daleko smo od rastrgane svijesti našeg malograđanina kasnijih razdoblja. Šenin otac nije vidio u položaju buržuja, kakvim je bio, nikakva zločina i nikakva zla: njemu nije bio neophodan apstraktni moral ljudskosti da bi pred samim sobom opravdao neljudskost svoje prakse. Moral kojim se ukrasio bio je prirodni dodatak prirodnom stanju: on naprosto svoju neljudskost nije vidio. Taj buržuj lagodno traje u svom buržujstvu. Njegovi su postupci lišeni svake brige osim brige za materijalno dobro. Ali i što se toga tiče, ne treba u ovom gradiću od 20.000 stanovnika biti posebno zabrinut: treba biti štedljiv i umjeren pa će sve biti u redu. Nemamo posla s agresivnom i dinamičnom gestom buržuja-osvajача, buržuja-pravednika. Još manje s cinizmom buržuja-dekadenta. Pred nama je samozadovoljni malograđanin, zabrinut za svoje poslove. Kažnjen kad iznevjeri pravila svoje kaste. Jednog dana, tako, nije poslušao očinski savjet »što možeš

učiniti danas, ne ostavljaj za sutra« i doživio nesmiljenu farsu. Mislim da si taj dioničar »Prve hrvatske štedionice« i član Nadzornog odbora te iste banke nije cijeli život oprostio tu nesmotrenost s biskupom Alagovićem: u prijateljskoj i gotovo očinskoj sklonosti biskup mu daruje biskupsku kuću na današnjem Trgu Republike, hoće odmah potpisati tu darovnicu, ali slastičar ne želi zamarati svog dobročinitelja i odgađa stvar za sutra. Sutradan biskup bijaše mrtav.

Morat ćemo detaljno analizirati Šeninu mržnju prema zagrebačkom malograđaninu po povratku u Zagreb s proljeća 1866. Prazni i neradnički rentijer, uglađen, ali zapravo surov posjednik, površni i banalni snob koji je zaljubljen u život Metropole i Dvora, koji ima fine manire, ali pljučka po višim ljudskim i nacionalnim aspiracijama o kojima neki glupani i gejaci brbljaju oko njega — to je tip na koga će se mladi Šenoa oboriti svom snagom. Najčišćim izrazom tog tipa ukazao mi se sam Alois Schönoa:

»Kad je moja majka sazvala društvo, većim dijelom gospođe prijatelja očevih, tako gospođu Dežman, gospođu pokojnoga profesora dra Franje pl. Markovića, pokojnu spisateljicu Herminu Tomić, pa gospođu inspektora i profesora dra Franje Maixnera, onda je osvanuo i moj djed, obrijan, počesljan, pomno odjeven sasma crno — drugu boju nikad nije nosio —, pa je onda zaveo konverzaciju po običaju tridesetih godina, naklanjao se elegantno, srkao bijelu kafu, referirao kako je ovaj ili onaj pjevač propao na bečkoj dvorskoj operi, — dakako po sudu stare »Presse« — pripovijedao koji je od austrijskih aristokrata došao u Ischl — dašto po originalnom telegramu »Fremdenblatt«, spominjao neke romane koji izlaze u »Gartenlaube« ili u »Chronik der Zeit«, a napokon, da bude svakom svoje, pripovijedao je, kako je 1848. na Duhove načinio šest torta za goste na Haulikovu dvorcu, i to torte od lješnjaka s kremom; ili kako je za instalacije bana Jelačića bio ples u biskupskom dvoru, pa je točno nabrojio, tko je bio pozvan, kake su uniforme imali pojedini oficiri, kake toalete pojedine dame.«

(Milan Šenoa: *Moj otac*, 1933., str. 24.—25.)

Zar ovo nije pravi protivnik *mladog* Šenoa? Nisam slučajno istaknuo »mladog«: otac će za nj ostati trajni protivnik, ali ne uvijek glavni protivnik; naime, taj protivnik neće uvijek imati istu težinu kao u ovom razdoblju. Međutim, ne vjerujem da je Šenoa ikada ocu oprostio. On svoja prava raspoloženja nije nikada doveo do čistoće i krajnosti. U krvavom obračunu protivnik je bio tip, a ne konkretna ličnost. Osim toga, nakon raskida Šenoa nije pošao u slobodu, nego u nove apsolutizacije vrijednosti koje su bile brojnim nitima vezane sa starim vrijednostima. Ipak, to nisu bila bezazlena neslaganja koja opisuje Milan Šenoa, idilične jutarnje prepirke nakon kojih djed odlazi u dječju sobu, a otac se okreće na drugu stranu jastuka. Ne radi se samo o dva vrijednosna sistema koji su u sudaru, nego o dvije egzistencijalne strukture koje se međusobno isključuju. Šenoa se 1860. otkida od jedne strukture koju će zatim stalno negirati. Ali dobar činovnik, uzoran suprug i otac, Šenoa će ostati i uzoran sin: na terenu smo usvojenih konvencija. I u kontradikciji koja je dominirala Šenoom-ideologom. Nije poznat nijedan skandal s ocem. U tome prepoznajemo i sina i oca. I jedan i drugi zarobljenici su ovog grada. Opovrgavanje će ipak biti duboko: govoreći o tipu, Šenoa zna da govori o vlastitom ocu.

»Njegovi su intimusi bili trgovac *Schnapp* sa sjeverne strane Harmice, onda poznati zagrebački urar *König*, pa neki stariji činovnici »Prve hrvatske štedionice«. Ova je družba u muževnoj dobi doživjela centralizam — pa je, kako su bili svi valjani Austrijanci, pristala svom dušom uz reforme ministra *Bacha*. Oni su poznavali *Metternicha*, *Taafea*, *Kolowrata*, znali su točno genealogiju svih velikih vojvoda i vojvotkinja toskanskih, poznavali *Salvatore*, *Estenze*, *Modenze*, vojvode od Parme, *Piacenze*, *Guastale*, znali su za sve dvorske generale od *Franza II.* do *Franza Josepha*, — jednom riječi, bili su živi habsburško-lotarinški šematizam. Konsekventno tome, oni su znali za svaki koncertić, za svaki *Liederabend*, gdje se je pjevao i svirao *Abt*,

Schubert i *Johann Strauss*, poznavali su natanko *Nestroya*, *Raupacha*, *Raimunda* i druge kreatore »kazališnih bezumnosti«, ali *Berlioz*, *Cesar Frank* i *Charles Gounod*, pa izvrsni francuski dramatičari pedesetih godina ostadoše im daleko. — *Es hat immer etwas Revolutionäres in sich*, rekoše.«

(Milan Šenoa: *Moj otac*, 1933., str. 23.—24.)

Mi prepoznajemo ljude na koje će se Šenoa bijesno oboriti i koje će sistematski negirati. Ovo društvo kao da je slika Zla. Šenoa će ga proglasiti rak-ranom Hrvatske. U centru Zla je otac. Nema nikakve sumnje da je dakle otac bio VELIKI SUGOVORNIK. Između njih dugo traje nevidljiv dijalog. *Svako raspravljanje o Šenoi tu mora početi*. Nije se protiv oca postavljao samo u svom djelu. Bio je sigurno direktniji u intimnim ocjenama, ali krajnosti je izbjegavao. »Da, otac mi je pisao. Možeš si sama misliti kako. Šta je jeo, šta je pio, kako je u Budimu vruće, i da ondje ima već šljiva i grožđa. Istovetno pismo dobio je i *Julius*.« (*»Pismo Slavi Šenoi«*, 21. 8. 1876.). To je jedini Šenoin dokument o ocu koji je do nas prišpio. No i on je prilično rječit.

Upravo je ovo odbilo mladog Šenou: prizemnost očeva. On ju je već prije Praga naslućivao. U Pragu 1860. ona mu se posve otvorila. Otkriće te prizemnosti bilo je kapitalno: to je i njegova prizemnost. Život se odmah iskazao zatvorenim u vrijednosti koje više ne mogu biti priznate vrijednostima.

Izlaz iz te situacije može biti različit, to je kompleksna dijalektika. Čovjek može odbaciti (*»zaboraviti«*) netom postignutu spoznaju i vratiti se u dosadašnji bitak. Ili pak samo promijeniti odnos prema bitku relativizirajući ga spoznajom njegove nedostatnosti: život u bitku koji nije bitak: igra, ironija, itd. Moguća je radikalna promjena i bitka i odnosa egzistencije prema bitku (tj. egzistencijalne strukture). Upravo je ovo izabrao Šenoa. To je njegova praška pobuna. Ona je slobodni čin, morat ćemo je, dakle,

analizirati u njezinoj posebnosti ljudskog izbora, odrediti je kao strukturu koja vuče k budućnosti, kao novi cilj koji totalizira sve danosti i sposobnosti u jednom novom pravcu. Mogli bismo početi isključivo od nje, istražiti situaciju u kojoj se zbila, odrediti njezine komponente i pokazati u čemu je njezin smisao. Ta bi nas analiza dovela do značajnog nivoa konkretnosti, ali spoznaja ne bi bila potpuna. Rekli smo da ta pobuna sadrži i izbor Vrijednosti i izbor odnosa prema izabranoj Vrijednosti: i izbor bitka i izbor egzistencijalne strukture: jedna kompletno nova totalizacija. Praška pobuna — taj novi Ja koji se ne rađa iz prošlog Ja, nego iz novog određenja prema budućnosti — postat će međutim konkretna tek onda kada shvatimo koje su joj strukture prethodile. Te početne strukture Senoina života nije lako temeljito opisati. Iz gomile anegdota i mitova trebat će se probiti do onog fundamentalnog odnosa koji određuje sve druge odnose. Pa ipak, istraživanje mora početi na tom nesigurnom terenu, jer su te strukture izvanredno važne za daljnji razvoj.

Sve nas upućuje da prvu pukotinu treba tražiti odlaskom u zagrebačku srednju školu 1850/51. Neki su je otkrili već u godinama revolucije. To je jedna od legenda. Prva ozbiljna vrijednost koja je doista mogla uzdrmati autoritet oca bila je — kao što se to često događa, a ne samo u ovom slučaju — škola. Nije se zbio nikakav eklatantan događaj, ali je škola djelovala korozivno. Uzmemo li uvjetno godinu 1850/51. kao godinu u kojoj se začeo novi egzistencijalni odnos, tada ćemo dobiti trijadu: otac — škola — Prag. Treba, dakle, istražiti koji tipovi egzistencijalnih struktura stoje u osnovi te trijade i kako oni strukturiraju svu ostalu djelatnost.

2) OTAC

Da bismo stvari vidjeli jasnije, moramo pomesti mitove koji su se naslagali oko Senoina života. Glavni stvaralac mitova bio je sam Senoa. A zatim Franjo Marković i Milan Senoa — dva jedina njegova prava biografa. Ostali su se istraživači na njih oslanjali, ako nisu poput Barca odbacivali biografsku komponentu. Oni donose samo neke nove podatke, inače mahom prihvaćaju ustaljene mitove. Senoa je sliku o sebi počeo konstruirati u završnoj fazi svog života. Sjećanje na »Srpanjske žrtve« (*Zagrebulje* I, 1866., VIII) još uopće nije sjećanje Senoe-ideologa, tu još nemamo nikakvih legenda, nego samo tvrdnju da mu se taj događaj usjekao u pamet: Senoa tu sebe vidi posve općenito i na jedan dosta uvjerljiv način. Drukčije stoje stvari sa Senoom *Zlatarova zlata* ili *Diogenesa*. Slika o sebi postaje sastavni dio totalne vizije života koja je prilično koherentna i, što je najvažnije, različita od one iz 1866. To viđenje sebe sama Senoa je širio dosta uporno, davao tu i tamo po koji naoko slučajni memoarski insert, sjećao se mladih dana pred prijateljima i, naravno, pred najstarijim

sinom. Karakteristično je prije svega da ti »izleti« u prošlost svršavaju uvijek s godinom 1860. O godina-ma do 1850/51. Šenoa nije direktno govorio, ali ono što donose Marković ili Milan Šenoa njegovo je: samo im je on to mogao ispričati. Za epizodu o Pečuhu Marković to izričito kaže. Sve se svodi na ovu tezu: *već je u djetinjstvu bio dobar Hrvat*. Ta je teza toliko otporna da se održala u cjelokupnoj literaturi o Šenoi usprkos jasnoj istini: u to vrijeme on gotovo da i nije znao što je to Hrvat: otac mu je u devetoj godini morao dati instruktora da nauči hrvatski. Legenda o dječaku-Hrvatu, pa čak i dalje: o desetgodišnjem »malom revolucionaru« koji se otkida od oca-odroda — samo ukazuje na dubinu *povrede*. Kao što je u kasnijim godinama požalio što je pisao njemačke pjesme, tako nije podnosio ni istinu o onom što je bio *do* srednje škole; bježao je pred tim nekadanjim neraskidivim jedinstvom s ocem. KomPLICIRANI kontradiktorni odnos: ČEŽNJA—GAĐENJE (»prirodno«, gotovo totalno jedinstvo s ocem ostaje željeni san; to je jedinstvo bilo jedinstvo sa Zlom), PRIVLAČ-NOST—ODBOJNOST (svako je zatvoreno nebo zaborav egzistencije, ali i krađa nepoznatih područja: ni u tom bitku egzistencija ne umire), UŽITAK—BOL (mazohistička struktura: egzistencija »nabodena-probodena« bitkom). Povreda je tako jaka da Šenoi nije bilo dovoljno da pohrvati očev, njemački, način pisa-nja prezimena; i to je rezultat praške pobune, a ne đačkih godina, kako bi to htjela legenda. On je uporno htio biti Slaven i po porijeklu, a ne samo po životnoj odluci, nije važno koliko je vjerodostojna ona njegova verzija s »krivom nogom« (Šejnoha, Sheynoha — Šepac, Šepak), važno je da je on to žarko isticao: više zbog sebe negoli zbog Ante Kova-čića; uostalom tu imamo onaj isti fenomen kao u njegovim romanima: didaktičizam i retorika okrenuti su u istoj mjeri prema njemu samome kao i prema drugome. Iza opširnosti Franje Markovića i Milana

Šenoe osjećamo inzistiranje pravog autora. Iznad svega frapira bezbrižno postojanje te legende *uz či-njenice koje svi navode*, ali prema kojima se odnose kao da ne postoje: svi ih spominju, ali ih naprosto ne vide. Naravno, ne mogu ih vidjeti: one su smrt te legende. Zatim: legende su neusklađene, jedna potire drugu. Naivnost tih legenda slična je naivnosti lju-bavnih scena Šenoine novelistike: sentimentalne »an-zis-karte« za domaću upotrebu malograđana.

Dvije su legende bitne. Prva se zbiva u Pečuhu 1849. Nju je »uвеo« Franjo Marković. Njezina je »dirljivost« adekvatna mitologiji literature o Šenoi. Pri tom treba samo zaboraviti da 1849. Šenoa jedva i zna hrvatski, počeo ga je učiti pred godinu i pol dana, ocu piše mađarski, pismo potpisuje njemački, nema pojma da postoji nešto što se zove hrvatska kultura i književnost (»Dječakom nisam dakako imao pojma o hrvatskoj knjizi« — »Vijenac«, 1879.). Evo prve slike te legende: jednog dana đaćić Šenoa sreće u daleku svijetu, na gradskom trgu, voćaricu koja mu hrvatski progovori nudeći mu šljiva: to ga duboko dirne, srce mu zaigra od radosti, čezne za domovi-nom i osjeća se Hrvatom. Druga slika: osamljeni je dječak zbog svoje pripadnosti hrvatskom narodu predmet mržnje svojih školskih mađarskih kolega. I jedan i drugi događaj je moguć, ali ne i efekti koje želi legenda. Ti su događaji naime bili inkorporirani upravo u suprotnu strukturu no što je to struktura teze o »dobrom Hrvatu«. Kontrast na kojem su te slike zasnovane poznat nam je: to je kontrast Šenoine pro-ze, a cilj mu je da pobudi sažaljenje. Konstrukcija kojom želi predobiti čitaoca i u kojoj doživljava sebe-prošlog kod Šenoe je ista. I na jednoj i na drugoj strani imamo sućutno stiliziranje stvarnosti.

Druga legenda pojačava kontrast. U njoj je otac direktno napadnut. Ona se zbiva *prije* odlaska u Pe-čuh. Mali Šenoa postaje, igrajući se s djecom na Rib-

njaku, »dobar Vlačkouličanac, vrlo dobar Zagrepčanin, a napose odličan Hrvat. Već je onda bila neka zadjevica između oca i sina, jer otac nikako nije mogao pojmiti reforme i ideje četrdesetosme godine, a sin je sav planuo od slobodoumnog žara, koji je počeo da iz Francuske baca svoje zrake na čitav svijet«. (Milan Šenoa: *Moj otac*, 1933., str. 27.). Ta će »zadjevica« svršiti tako da će otac »malog revolucionara« poslati u Pečuh, ali tu će ovaj doći u sukob s drugim »revolucionarima« upravo zato što je kao desetgodišnji dječak već bio Vlačkouličanac i odličan Hrvat. Nevjerojatno je da su tu salatu progutali i ozbiljni istraživači Šenoa.

Zbrišemo li tezu o »odličnom Hrvatu«, tada pred nas odmah iskače bitna činjenica: obitelj Schönoa bila je njemačka malograđanska obitelj koja se u Zagrebu ugodno osjeća; za nju je to mirni austrijski gradić, a ne metropola jedne nacije. Slastičar će biti sretne ruke, nije dobio Alagovićevu biskupsku kuću na Harmici, ali je dobio kćer Alagovićeva »dvorskog«, *naobraženu Tereziju Rabacs*. Ona mu je donijela dobar miraz, rodila četiri sina i zatim, desete godine tog plodnog braka, iznenada preminula. Rabacsi i Schönoe imali su smisla za kulturu: Alois je volio kazalište i koncerte. Istraživači su isticali utjecaj majke na mladog Šenou ukazujući da je ona kod njega razvijala ljubav prema književnosti. To je vjerojatno. Njezin je utjecaj međutim periferan. Bila je građanska kćer, ali nije bila prožeta poslovnim duhom: nije imala nikakve društvene odgovornosti, živjela je izvan utilitarnog. U društvenom i obiteljskom smislu bila je *objekt* i nije mogla biti model biću koje teži da se konstituirá, da izgradi sebe. To je mogao biti samo jedini *subjekt* obitelji: otac. Terezija je imala sklonosti za književnost i svom je suprugu u idiličnim građanskim večerima (koje, usput rečeno, podsjećaju na idiličnu scenu između Dore i Krupića u uvodu 15. poglavlja »Zlatarova zlata«) čitala njemačke

ke knjige, a August bi to iz kreveta slušao. Učila je sina deklamirati: Schillerovo »Zvono«. Umrla je kad je Augustu bilo devet i pol godina i kad je on već davno prešao iz faze rivaliteta s ocem u fazu identifikacije, to jest: konstrukcije Ja prema očevu modelu. Zato majčin nestanak, iako vjerojatno bolan, nije bio presudan. To ne znači da je tjeskobno vrijeme *najranijeg* djetinjstva zauvijek iščezlo. Majka će ostati stalna prisutnost koliko god identifikacija s ocem bila jaka. Nemamo nikakvih obavijesti koje bi nam osvijetlile *njezinu* ulogu u kontradiktornom jedinstvu sina s ocem. Incestuozno jedinstvo s majkom (rivalitet — kastracija) sigurno je bilo »zaboravljeno« u novom jedinstvu s ocem. Uz težnju egzistencije k slobodi majka je — kao kompleks i sjećanje — mogla pojačati kontradiktornost jedinstva s ocem. Razbijanje identiteta sin-otac i njegovo pretvaranje u sraz sin-otac *kompleksno* je i ne može se svesti na »sjećanje« na majku, na kompleks sin-majka. Ipak, u svijesti dječaka i mladića majka je u jednom času (kada je sazrela ili sazrijevala pobuna protiv oca) mogla zasjati kao princip suprotan ocu. Mi znamo da u stvarnosti tako nije bilo: ona je bila različita od oca, ali ne i suprotan princip ocu, nego samo odraz oca, objekt. No, možemo slijediti i ovu hipotezu: objekt se po nekim svojim kvalitetama (posebno: estetizirajući pasivitet, neutilitarnost) mogao ukazati kao subjekt, kao princip suprotan dotad obožavanom principu. Tako shvaćena a istodobno osvijetljena »sjećanjem« na incestuozno jedinstvo, majka je mogla djelovati kao *sredstvo kristaliziranja* pobune. Možda bi tek ta hipoteza dala praškoj pobuni njezinu potpunu ukorijenjenost.

Već smo djelomice pokazali kakav je bio taj otac s kojim se mali Šenoa želi identificirati. Vrijednosni svijet oca postat će Augustov svijet. Moramo zato svestrano sagledati oca, a zatim odnos sina prema ocu i utvrditi strukturu tog odnosa.

Alois je tipičan građanin Monarhije; za njega postoji samo jedna stvarnost: Beč. On je građanin Beča koji živi u provinciji. U golemoj literaturi o Šenoi jedino su »Narodne novine« (1881. u nekrologu Augustu Šenoi) tvrdile da se osjećao Hrvatom. Dosta spretan u poslovima, majstor svog zanata. Prilično obrazovan i načitan uzmemo li u obzir gdje je sve živio i što je radio. Društvene veze koristio je, izgleda, vješto. Vrlo skroman, na granici dopustivog: askeza građanina koji vjeruje da je upravo zahvaljujući toj askezi postigao uspjeh. Državna hijerarhija Metternichova sistema bila je za njega prirodno stanje svijeta: svako narušavanje ustaljene harmonije za njega je znak dekadanse. Volio je red i pokoravanje. Uz autoritet Boga i Cara poštivao je i autoritet apstraktnih moralnih propisa. Dužnost je kategorija prema kojoj je osjećao velik respekt: Volio je novac, ali je 1873. platio veliku svotu od 1200 forinta za bolnički trošak otuđena brata koji je umro u Budimu. Obitelj je za njega država u malom, otac je tu neprikosnovena ličnost. Preuzeo je aristokratski sistem vrijednosti, ali se u taj sistem umiješala vrijednost svih vrijednosti: novac. Budući da je ostao malograđaninom a Hrvatska zemlja s rudimentima novčane privrede, nije došlo do sukoba između moralnih norma i norma novca te mu nije bilo teško uskladiti moralne (religiozne) kategorije s kategorijama eksploatacije. To je sistem bez kontradikcija, sumnje naprosto nema. U pogledu kretanja privrede bio je lucidan: povjerenje je poklonio finansijskom kapitalu. Nakon Alagovića služiti će i Hauliku. Kad se 1848. zahvalio, ovaj mu je darovao dragocjene livade. Postat će tako zakupnik, a kad bude likvidirao slastičarnicu koju je otvorio 1849., novac će uložiti u banku. U toj banci postaje značajan dioničar budući da je izabran za člana Nadzornog odbora. Novac se obrtao i donosio dividende. Nevidljiva pljačka osigurava maksimum mirne savjesti. Prema policijskom izvještaju o Augu-

stu Šenoi iz 1865. Alois je bio imućan građanin. Možda nije bio škrt, novac je međutim bio previše ozbiljna stvar da bi ga poklanjao sinovima: treba raditi, a onaj tko neće raditi neka propadne, on diže ruke. Dva su sina to vrlo dobro shvatila: Julius će postati direktor »Prve hrvatske štedionice«, a Aurel (koga 1860. povjerava sestri Terezi u Budimu) čak direktor »Budapester Vereinigten Sparkassen«. Uza sva nastojanja danas nije moguće utvrditi tačno Aloisovo imovinsko stanje. Neki postupci pokazuju da bi se njegova štednja mogla shvatiti i kao neimaština: uporno i pod svaku cijenu nastojao je sinove školovati što jeftinije (prepuštanje Aurela Terezi, molba za Augustovu stipendiju 1859.). Nećemo međutim biti daleko od istine ako kažemo da veliko bogatstvo nije skupio, ali da je solidan imetak posjedovao. Nije bio čovjek velikih novčanih poteza, nego je i u tom pravi malograđanin: polako, ali sigurno. Novac — koji je bio vrhunska vrijednost — nije se nametao brutalnom neposrednošću, nego ublažen drugim vrijednostima. Korist — to jest: nasilje — ostvaruje se preko ljudskosti, ili uglavnom preko ljudskosti. Ako pak tako ne može biti, tada će propisi ljudskog naprosto biti zaboravljeni. Ipak, pretežno se logika novca realizirala kroz principe moralke: treba biti smjeran, pošten, radin, strpljiv, itd. Na pragu smo humanizma rada.

To je u glavnim potezima sistem vrijednosti u kojem se kretao Alois Schönoa. Te koordinate imale su za njega snagu nepromjenljivosti, bitka. Dakle: novac, korist, moć, država, sila, armija, nijemstvo, dvor, bog, obitelj, razboritost, strpljivost, mjera, rad, pokoravanje, poslušnost, poštenje, dužnost — evo glavnih entiteta njegova života koji se kristaliziraju oko bitnog: sigurnost materijalnog položaja. To je Dobro. A Zlo je: smionost, sumnja, sloboda, borba, duh, stvaranje, nezavisnost, narod, bratstvo. Izvan svijeta Dobra nije bilo svijeta, nego samo divlji pro-

stori. On je toliko jak da Drugog ne osjeća kao mogućnost koji bi njega mogao pretvoriti u Drugog. Usredotočen sav na sebe, on uživa u tom svijetu sigurnosti ne primjećujući da se sav izgubio u *tom* Drugom. On je potpuno vezan s tim svijetom, ali ne strašću, nego ritualom: sve se odvija po ustaljenom redu. Nije on nosio taj svijet pitajući se istodobno o njegovu smislu, nego je to njegov prirodni svijet prema kojem se on odnosi nonšalantno i korektno. Taj je odnos: *egzistencijalna struktura mehanizirane neupitanosti*: trajanje bez tjeskobe, gotovo potpun gubitak egzistencije, individuum pretvoren u sliku i tip, čovjek-masku. Drugi je potpuno progutao Ja, Ja je Drugi: konvencionalno, ali nerazorivo jedinstvo objekta i subjekta. Naravno, i tu sloboda ne uspijeva sebe ukinuti, ali je ta struktura ipak najveći poraz slobode.

U posve je drukčijem odnosu prema tom svijetu Aloisov sin. I za njega će očev svijet biti jedini svijet. Ali dok otac u tom svijetu ne osjeća *oko* koje ga pretvara u Drugog (Drugi je Ja, Ja je Drugi), *dotle je sin neprekidno pod tim okom* koje probada, prekapa, ispituje da li je u skladu s modelom, da li je postao Drugi, da li je ostvario identitet s Vrijednošću, da li je kriv. Ukratko, da li je otac. August želi taj identitet, ali upravo jer ga *želi* a ne živi ga u konvencionalnom ritualu, on ga nikada i ne može u potpunosti postići. On čini sve kako bi zadovoljio to oko, on je bez predaha pred tom Gorgonom koja mu oduzima slobodu, ali je sretan kad na čas prestane postojati i počinje biti: svjedodžba s odličnim uspjehom ga materijalizira i to je kratko ostvarenje sebe u bitku. U *tim* je godinama August izabrao *projekt rada* (djelovanja, akcije) kako bi postigao bitak. Kažemo »izabrao«, ali to je zapravo bio gotovo jedini način koji mu je bio na raspolaganju da zadovolji ne samo ono oko izvan sebe, nego i ono interiorizirano; samokontrola je upravo isto toliko jaka koliko i vanj-

ska kontrola. U svoj *rad* on unosi svu svoju strast; taj egzistencijalni projekt ostat će njegov permanentni projekt: činiti je biti.

Svaki je uspjeh međutim trenutačan. Koliko god afirmacija bila jaka i »definitivna«, dječak »zna« da idući čas može biti koban. Nema odgode, neprekidna mobilizacija svih snaga, stalna neizvjesnost. Postignuto treba ponovno osvajati i u *tom* smislu uspjeh je poraz: nema uspjeha koji donosi mir. Jedinstvo s bitkom nagrizano je iznutra samim pokretom egzistencije prema tom identitetu. Imamo ovdje specifičnu varijantu nerazorive dijade egzistencija-bitak. Tu je korijen kontradiktornosti tog jedinstva, kontradiktornosti o kojoj je već bilo riječi. Nije moguće da taj dječak zamisli jedan drugi bitak (očev model isključivi je model, izvan tog svijeta nema svijeta). Ali moguće je da se on »zamori« u osvajanju tog svijeta upravo zato što osvojenja nema. »Juriš« i »zamor« u istom pokretu. Zatim, kontradiktornost će biti pojačana i nejasnom spoznajom o nametnutom svijetu: koliko god to ropstvo bilo spas (tjeskobni rivalitet prevladan identitetom s rivalom), koliko god bila jaka iluzija o samostalnom izboru (taj bitak je amalgam za koji egzistencija vjeruje da ga je ona stvorila), toliko perzistira i osjećaj zarobljenosti i »sjećanje« na incestuozno jedinstvo. Kao svako jedinstvo, i jedinstvo s ocem bilo je ropstvo; zarobljeni se koprca u krugu koji je sam zacrtao. Osnovno je: uvjeriti sebe da voli oca. Činio je sve da zadovolji očev vrijednosni sistem. Indikacija ima mnogo: bio je poslušno dijete uzorna ponašanja; imendanske čestitke i pisma; posebno: uspjesi u školi.

Vidimo da je ovo sraštavanje egzistencije i bitka daleko od one mehaničke očeve neupitanosti koja dječaku izgleda vrhuncem sreće: to je ona poznata samooptužba dječaka pred svijetom starijih koji im se ukazuje punim, koji uvjerava da je moguće ukinuti tu bolest u sebi — vlastitu slobodu. Kontradik-

torni identitet s ocem *eksplozivna* je egzistencijalna struktura. No, usprkos svim kontradikcijama kojima je to jedinstvo bremenito, ono je *ipak jedinstvo*: ovaj dječak nije postavljen pred dileme izbora bitka, nego samo pred način spajanja i parenja s bitkom. Zato će tip egzistencijalne strukture biti »prirodno« *jedinstvo egzistencije s bitkom*: apsolutni izvor svega pored egzistencije; ona *ne može a da ne uđe* u identitet a time i prihvati sve kontradikcije koje iz te identifikacije proizlaze. »Prirodno« *jedinstvo* izvanredno je jako i dugo će vremena proći do njegova odbacivanja. I u Šenoinu slučaju potvrđuje se da je ta »prirodna« *dijada* ipak sretno nebo, stvarnost u kojoj se smirila grozna iskonska tjeskoba kastracije. Kontradikcije u tom jedinstvu dječja su igra prema strahu da bi to nebo moglo nestati. Mogućnost gubitka tog jedinstva najstrašnija je perspektiva: još uvijek, naime, nema zamjene, ostaje samo ništa, pakao: čovjek kao prognana i progonjena zvijer. Čak i onda kad će izlazak i odlazak biti moguć, on će implicirati potmulu mržnju: sveto nebo bijaše dakle laž! Da bi se takav proces ostvario, potrebna je radikalna negacija bitka. Do nje će doći tek 1860. Tek će ta radikalna negacija bitka otkriti i prazninu očeve egzistencijalne strukture: nemoralnost mehaničke neupitanosti. Ali koliko god potres iz 1860. bio radikalan, novo se Šenoi neće ukazati bez priprema: radikalna negacija bit će latentna već u prijelaznom stadiju. Doduše, Šenoi će i dalje živjeti u strukturi »prirodnog« *jedinstva*, ali će ta struktura biti transformirana: prvo uzdrmana, zatim dovedena do ruba, napokon integrirana u *novu strukturu*: strukturu rascijepljenosti egzistencije. Taj će se proces odigrati u srednjoj školi.

KAZALO IMENA

- | | |
|---|--|
| ALAGOVIC, Aleksandar 207,
214 | HERAKLIT 71 |
| ANDRIC, Ivo 82, 83 | HITREC, Hrvoje 98 |
| BARAC, Antun 74, 211 | HOLDERLIN, Friedrich 92 |
| BARKOVIC, Josip 80 | |
| BECKETT, Samuel 91 | INGARDEN, Roman 68 |
| BEGOVIC, Milan 118 | |
| BOZIC, Dragan 107 | JELICIC, Živko 52, 53, 98 |
| BOZIC, Mirko 155, 156 | JIRSAK, Predrag 160, 163,
164, 187 |
| BRIXY, Nenad 101, 102, 104 | JELIC, Vojin 113, 155 |
| CAMUS, Albert 39, 91 | |
| CESAREC, August 118 | KAFKA, Franz 91 |
| DESNICA, Vladan 41, 81 | KALEB, Vjekoslav 178, 179 |
| DONADINI, Ulderiko 118 | KANT, Immanuel 152 |
| DOYLE, Conan 23 | KASTELAN, Jure 59 |
| | KOVACIC, Ante 98, 115, 212 |
| DALSKI, Ksaver Sandor 98,
115 | KRLEŽA, Miroslav 18, 19,
23, 24, 26, 29, 34, 45, 67,
98, 115—121, 124, 125, 126,
129, 130, 131, 132, 133, 134,
137, 138, 139, 140, 141, 142,
143, 144, 145, 146, 147, 148,
149, 157, 159, 161, 162, 165,
166, 170, 172, 183, 187, 195 |
| FRANICEVIC-PLOČAR,
Jure 104, 105 | KRMPOTIC, Ante 166, 167,
168 |
| GLUMAC, Branislav 109,
110, 154 | KUSAN, Ivan 57, 58 |
| GUIRAUD, Pierre 19 | |
| HAULIK, Juraj 216 | LANSON, Gustave 74 |
| HEGEL, Georg Wilhelm
Friedrich 10, 11, 68, 71,
91, 118, 152 | LAUSIC, Jozo 111, 112, 113 |
| | LESKOVAR, Janko 115 |

MAJDAK, Zvonimir 96, 98,
100, 101, 102, 104
MAJETIC, Alojz 98
MARINKOVIC, Ranko 58, 59
MARKOVIC, Franjo 211, 212,
213
MARTINET, André 19
MARX, Karl 11
MATOS, Antun Gustav 98,
115, 116
METTERNICH, Clemens
Wenzel Lothar 216
MIHALIC, Stjepan 96, 162,
163, 173, 174, 189
NEHAJEV, Milutin Cihlar
115
NIETZSCHE, Friedrich 23
NOVAK, Slobodan 91
NOVAK, Vjenceslav 115
PARMENID 71
POE, Edgar Allan 23
POLIC-KAMOV, Janko 98,
115, 116, 117
PRICA, Cedo 157
RABACS, Terezija 214
RAOS, Ivan 91
RIFFATERRE, Michael 36

SCHILLER, Friedrich 215
SCHONOA, Alois 207, 214,
216, 217, 218
SELIMOVIC, Meša 81, 137
SIMIC, Novak 95, 160, 161
SLAMNIG, Ivan 86, 87, 89,
90, 91
SPITZER, Leo 68
STOPAR, Bogdan 103, 104
SUPEK, Ivan 158
SEGEDIN, Petar 95
SENOA, August 17, 18, 23,
24, 26, 29, 34, 36, 37, 39,
42, 43, 44, 45, 48, 50, 56,
80, 98, 117, 118, 121, 151,
203—220
SENOA, Aurel 217
SENOA, Julius 209, 217
SENOA, Milan 207, 208, 209,
211, 212, 213, 214
SENOA, Slava 209
SOLJAN, Antun 50
SPOLJAR, Krsto 138, 159,
182
VUJCIC-LASZOWSKI,
Ivanka 176, 184, 185

BILJEŠKA O PISCU

Stanko Lasić rođen je 1927. godine u Karlovcu. Diplomirao je jugoslavenske književnosti i filozofiju 1953. a Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a doktorirao na istom fakultetu tezom o Milutinu Cihlaru Nehajevu. Od 1955. asistent, od 1966. docent, a od 1972. izvanredni profesor za noviju hrvatsku književnost, također na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. U međuvremenu bio je tri godine lektor za hrvatsko-srpski jezik u Lyonu, boravio je na studijskim izučavanjima u Francuskoj, Velikoj Britaniji, Čehoslovačkoj, Poljskoj i Mađarskoj, a trenutno gostuje kao lektor za naš jezik i predavač o kulturi i civilizaciji naroda Jugoslavije na Sorboni u Parizu. Od 1969. do 1972. bio je direktor Instituta za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Član je uredništva časopisa »Croatica«. Od 1955. godine kontinuirano objavljuje književnopolitičke studije, eseje i bibliografske radove, od kojih posebno spominjemo:

- *O literarno-historijskom metodu u djelima prof. dr Antuna Barca* («Pogledi», 1955.)
- *Slovenski kritik Josip Vidmar* («Republika», 1955.)
- *Teorijske osnove Nehajevljeve književne i kulturne kronike u dvadesetim godinama* («Umjetnost riječi», 1965.)
- *Nehajevljeve »Sturm und Drang«* (Radovi zavoda za slavensku filologiju, 1966.)
- *Roman Senoina doba* (Rad JAZU, 1966.)
- *Bibliografija suvremene hrvatske proze 1945—1966.* («Croatica», 1970.)
- *Opća literatura o hrvatskoj književnosti* (izdanje Sveučilišta u Zagrebu u tehnici skripata).
- *Bibliographie de la littérature croate en langue française* (Annales, 1968-69).

Lasić je dosad objavio i tri knjige:

- *Sukob na književnoj ljevici 1928—1952* (izdanje »Liber«, 1970), za koju je dobio nagradu »Vladimir Nazor« 1971. godine. Knjiga je objavljena i na francuskom jeziku pod naslovom »Les intellectuels et la contrainte idéologique« (izdanje Denoël, 1974), a uskoro se očekuje i njeno portugalsko izdanje.
- *Poetika kriminalističkog romana* (izdanje »Liber«, 1973). Knjiga je izašla i u Varšavi u poljskom prijevodu.
- *Struktura Krležinih Zastava* (izdanje »Liber«, 1974).

SVEUČILIŠNA NAKLADA LIBER

Za izdavača
Slavko Goldstein

Lektor
Dubravka Oraić

Tehnički urednik
Kata Zoržut

Korektor:
Dubravko Štiglić

Br. MK 106

Tisak: »Riječka tiskara«, Rijeka

