

Izdanja Instituta za znanost
o književnosti

Urednik
Vera C. Šain Senečić

Recenzent
Viktor Žmegač

Likovna oprema
Josip Vaništa

IVO VIDAN

TEKSTOVI U KONTEKSTU

ODJECI I ODNOSI U NOVIJOJ
KNJIŽEVNOSTI

SVEUČILIŠNA
NAKLADA
LIBER

ZAGREB
1975

SADRŽAJ

Uvod: Čitanje u kontekstu	7
Kompleksna sudbina (Neke paralele u suvremenoj prozi)	25
Ciklus o Glembajevima u svom evropskom kontekstu . . .	51
Shakespeare u <i>Kiklopu</i>	150
Razumijevanje teksta — razotkrivanje značenja	174
Kultura i ideje Lionela Trillinga	198
Poticaji o modernom (uz knjigu Jovana Hristića)	215
Moderno u Renesansi	225
Može li se Dickens čitati i danas	238
Mediterranska čežnja engleske književnosti	256
Nestvarni grade (Pjesništvo T. S. Eliota)	265
Joyce i avangardno stvaralaštvo	276
Znanje Ponuda i glas <i>Pjevanja</i>	285
Trenutak američke književnosti	298
Beckettovi romani izmaka	309
Kazalo imena	321

UVOD

ČITANJE U KONTEKSTU

U jednom od svojih razgovora s Eckermannom, god. 1827, ustvrdio je Goethe kako nacionalna književnost danas ne znači mnogo, kako je na vratima epoha svjetske književnosti i kako svatko mora djelovati tako da ubrza dolazak te epohe. No je li Goethe uvijek imao pravo?

Ako, naime, izraz »svjetska književnost« ne shvaćamo tek kao naziv jedne grupe na nekim filozofskim ili sličnim fakultetima, dakle kao studijski predmet, moramo priznati da nikakva predmetna realnost ne odgovara danas tom nazivu. Istina je, doduše, da u Komunističkom manifestu stoji: »Nacionalna jednostranost i ograničenost postaje sve više nemoguća, a iz mnogih nacionalnih i lokalnih književnosti stvara se svjetska književnost.« Međutim, ako su Marx i Engels valjda i izabrali taj izraz pod dojmom Goethea, ne može se on ipak odnositi na književno stvaranje. Može se time označiti samo proces sve potpunijeg komuniciranja i povezivanja, informiranje i kulturna suradnja u međunarodnim razmjerima, zajedničko djelovanje književnog fenomena na ukupnost suvremene civilizacije. Naime, ako danas govorimo o tomu da književnost na raznim jezicima pokazuje srodne stilske tendencije, onda nismo upozorili ni na kakvu pojavu koja bi bila specifična za svijet kapitalističke i postkapitali-

stičke integracije koju su inaugurirala zbivanja i politički dokumenti oko god. 1848.

Želimo li pridjevom »svjetsko« označiti cjelovit i za svoj povijesni trenutak univerzalan kulturni krug, onda nema eminentnijeg »svjetskog« književnog razdoblja od renesanse. U renesansi, više nego i u koje drugo vrijeme, okviri su nam jasni, unaprijed zadani, kao što je posve određeno i zajedničko naslijeđe: zajednička duhovna oporba srednjem vijeku i jedinstven fundus antičkih motiva. Točno je da u književnosti na pojedinim jezicima već i tada moramo lučiti ono što je izvorno narodno od opće, jedinstvene baštine; ali je ipak renesansa zajednički pokret čitave Evrope. A posve drugačija situacija počinje baš s Goetheovim dobom! Od romantizma naovamo naglasak je na individualnome, pa je razvoj romantičarske osjećajnosti drugačiji u svakoj zemlji. U pojedinim će pjesnika i posebno doživljen odnos prema prirodi kao organizmu, ili prema narodnoj prošlosti, iracionalnosti ljudske jedinice, tajanstvu kozmosa, pučkom jeziku, biti dominantan, i posve će osebujno strukturirati čitavo njegovo djelo. Usprkos tome govorimo o »romantizmu« kao o stilskoj epohi i osjećamo da se u njoj nazrijeva nazivnik široke i zamršene, ali ipak zajedničke šifre.

Što je od toga niklo iz usporednog, ali i povijesno osebujnog razvitka kulturne svijesti, a što je pak posljedica duhovnih interakcija, jest stvar koliko specifičnih ispitivanja toliko i opće spekulacije. Sigurno je da na problem kako gledati tu raznolikost u jedinstvu, odnosno jedinstvo u raznolikosti, imamo bezbroj metodološki divergentnih odgovora, kao što to, na primjer, pokazuje René Wellek u svom poznatom eseju o pojmu romantizma u književnoj historiji. Sigurno je da se cjelina neke evropske pojave ne da objasniti tek međusobnim utjecajima. »Utjecaj« je toliko kompromitiran pojam da bi ga se željeli riješiti i oni koji u njemu i dalje vide bitnu transmisijsku polugu svakoga zajedničkog funkcioniranja. U zborniku članaka *Definitionen* Horst Rüdiger predlaže umjesto *utjecaja* termin *djelovanje*, kao nešto što označava proizvedeni učinak promjene. To djelovanje, *Wirkung*, dopunjuje drugo jedno zbivanje, naime *receptija*, s kojom je djelovanje u međusobnom odnosu. A Borges, logikom svojstvenom njegovim fascinantnim pripovijestima, tvrdi da pjesnici sami stvaraju svoje prethodnike.

Taj na izgled paradoksalan aforizam veoma je opravdan: individualnosti se nadarena umjetnika nameće da u odnosu na postojeći raspon stilskih, tematskih i misaonih orijentacija bira svoj vlastiti put.

U znanosti o književnosti izaziva ova problematika zahtjev za novom komparatističkom metodologijom. Pišući god. 1958. o lirici A. B. Šimića iz perspektive nje-mačkog ekspresionizma, Viktor Žmegač je to formulirao ovako: »Zadatak komparativnih studija valja... tražiti u tome, da se dokaže evidentnost zajedničkih i srodnih stilskih crta i shvaćanja, strukturalnih pojava pjesničkoga stvaranja, koje u njihovoj uzročnoj povezanosti ne možemo jednostavno svesti na princip književnih veza i utjecaja.«

Ne znači to da se paralelne pojave u književnosti mogu proučavati, a da se utjecaju poredne svako značajno mjesto. S pravom se tu može citirati odlomak iz članka »Književni dug i poredbeno književno proučavanje« američkoga slavista J. T. Shawa. S jedne strane, kaže on, postoji posuđivanje s nekog izvora, kao kad Puškin upotrebljava žanr romantičke priče u stihovima, što ga je, kako to pokazuje Žirmunski, izravno uzeo od Byrona. Uz taj tip paralele, nastavlja Shaw, »postoje i pojave usporedive po obliku ili sadržaju u raznih autora i književnosti, a možda i u raznim vremenima, a da se nikakav odnos između njih ne može dokazati. Staviti usporediva djela jedno uz drugo može biti veoma zanimljivo i vrijedno za kritiku obaju njih. Takve paralele mogu, a ne moraju, imati zajedničko ishodište. One su često dio književnih pokreta i mogu biti proizvod različitih literatura, te djelovati najvećim dijelom, ili čak potpuno, na temeljima vlastite književne tradicije. Takav je slučaj s Dickensom i Gogoljem. Korist od proučavanja paralela, kao i drugih književnih pojava, jest u svjetlu što ga one bacaju na kakvoću i vrijednost pojedinih djela. Paralele mogu biti zanimljive i po tomu kako upozoravaju na sličnosti i razlike u nacionalnim književnim tradicijama. Kad se paralele proučavaju u tom smislu, valja ipak razmotriti i mogućnost da postoje neki izravni odnosi.«

U proučavanju djela jugoslavenskih književnosti neobično je važno da se uzmu u obzir obje te vrste paralela. »Proučavanje veza priznata je funkcija inteligentne kri-

tike«, napisao je Henry James u svom eseju o Pierreu Lotiju. Na slavenskom se jugu i suviše često strahovalo da bi stavljanje nekog domaćeg djela u odgovarajući međunarodni kontekst značilo izložiti ga nepovoljnom osvjetljenju, razotkriti mu slabosti, kompromitirati uski domet jednog često herojskoga lokalnog napora. Vrlo je zato zanimljivo jedno zapažanje Ive Frangeša kada implicite kritizira ovakvo strahovanje i pokazuje znanstvenu nužnost evropskoga mjerila: »Velik broj soneta stare hrvatske književnosti morao bi se drugačije ocijeniti da ne postoji — recimo — velika talijanska petrarkistička linija, da ta ista linija ne postoji i u ostalim evropskim pa tako i hrvatskoj književnosti, i da ta linija, s jedne strane, ne smanjuje njihovu estetsku vrijednost, ali ih, s druge strane, situira u kontekst evropske književne tradicije koja uvjetuje njihovo razumijevanje i ocjenjivanje.«

Kontekst evropske tradicije, prema tomu, određuje međe unutar kojih možemo osjetiti individualnu vrijednost. On je dakle i ograničava, ali je i uvjet afirmacije osebujne kvalitete pojedinog djela. Književno-povijesnu tradiciju Frangeš vidi kao »osnovnu zakonitost historijskog postojanja svake umjetnine, jezične posebno.«

Kako, međutim, istražiti tu zakonitost, problem je koji se u svakom pojedinačnom slučaju javlja iznova i na drugi način. Dvije različite orijentacije trebalo bi pri istraživanjima svakako koordinirati, iako se one u znanosti smatraju odvojenim metodama, koje dapače pripadaju različitim epohama znanstvene misli. Jedna je traženje uzročnih odnosa, veze između djela koja se nalaze u nekom međusobnom slijedu: jedna pojava proizlazi iz druge i daje se protumačiti pomoću prve koja je već poznata. Drugi način promatranja teži za pronalaženjem strukturalnih analogija i ne nastoji otkriti utjecaj — bez obzira na to da li je lektira ili duhovna atmosfera doista i raširila neki motiv ili književni postupak. Svijest o kontekstu dakle može značiti ili genetički odnos raznih djela, ili zajedničku razinu književnog senzibiliteta, izbora motiva i primjene izražajnih tehnika.

Uostalom, nijedno kompleksnije djelo ne postoji samo u jednoj književnopovijesnoj tradiciji, nego se nalazi u presjeku nekoliko njih, koje se međusobno ne isključuju. Metodološki pristup mora baš zato biti elastičan i individualiziran: primjeren i predmetu i istraživaču.

Kao konzekvencija iz takvog razmišljanja nameće se pojam književnog konteksta — pojam koji će u svakom odnosu pojedinoga književnog djela ili nečijega punog opusa prema drugim književnim ostvarenjima svaki put dobiti drugačije određenje. Ova knjiga, u biti, sadrži niz primjera u kojima se različita književna materija ispituje ili tako da se osobine djela razmatraju u usporedbi s analognim crtama drugih djela, ili je pak kontekst proučavanja implicite sugeriran kriterijem i kritičkim interesom kojim istraživač nastoji neku povijesnu pojavu sagledati iz perspektive svoga vlastitog trenutka.

Tekstovi u kontekstu je zato cjelina, ali takva koja je nastajala postepeno, u tijeku autorova općeg bavljenja engleskom i američkom književnošću, dakle ne po nekom svjesno izabranom komparatističkom programu. Pojedini dijelovi pisani su čak u slučajnim povodima, ali je svaki put jedinstven dominantni interes usmjerio, kritička zapažanja prema sagledavanju književne pojave u raznim njezinim mogućim odnosima prema drugim pojavama, djelima, razdobljima, kulturama, a u kojem se druga strana tog procesa, naime realni razvoj povijesnih odnosa, tek nagovještuje ili podrazumijeva. Iz ukupnog sadržaja knjige proizlazi vjerojatno jedno gledanje na literaturu kao skup odnosa, veza, zajedničkih pobuda, analognih reakcija. U načelu je, tako, čak moguće promatrati književnu povijest kao proces oplodnje u polemici s prethodnicima i suvremenima, u traženju izvornog poriva uz pomoć parodije i pastiša. S obzirom na ovakve zajedničke pretpostavke daljnjih razmatranja u ovoj knjizi vjerojatno je nebitno da ton izlaganja nije u svim dijelovima jednak, pa se između dijelova s teorijskim izlaganjima, esejsističkih obrisa pojedinih fenomena, metodičnijih analiza, te trenutaka polemičke aluzije, ironije, distance, mogu uočiti razlike. Nije problem to, kao ni činjenica da ima nijansi između kritičke argumentacije koja podrazumijeva čitaoca što o književnosti misli stručnjački, i nastojanja da se ponajprije obavijesti nespecijalistički obrazovan čitalac. Važno je da na svakoj razini svoga sadržaja tekst bude čitak, da priopćava i da osvježava čitaočev interes za predmet o kojem se govori, mijenjajući kut čitaočeva gledanja na književne pojave. Zato su u dijelovima koji su koncipirani na način koji traži bilješke pod tekstom takve bilješke i ovdje prisutne, dok

su u drugim dijelovima izostale reference uz navode drugih autora. Nedostatak »fusnota« uopće ne znači da je neki tekst neobavezniji, niti »fusnota« znači da je pisanje manje ležerno i »literarno«.

Svako od poglavlja koja slijede primjer je jedne od brojnih mogućnosti da se književna djela sagledaju i shvate u nekom kontekstu. Zato će se u nastavku ovog izlaganja sustavno pokazati da je u daljnjim dijelovima knjige realiziran spektar raznih tipova kontekstualnih odnosa. U dva poglavlja prokomentirana su mišljenja dvojice kritičara koji književnost vide u originalnoj perspektivi vrlo relevantnoj za sagledavanje modernih književnih konteksta. Time se upotpunjuje nastojanje ove knjige da praktički pokaže raznoliko manifestiranje jedne općepoznate literarne problematike (zapravo jednog od vidova u kojima književnost uopće egzistira), premda, izvan tradicionalne komparatističke formulacije temâ, ona do sada nije stekla status teorijski promišljene materije.

a) Najopsežnija analiza odnosi se na evropski kontekst jednog pisca, čak jednog njegovog djela, odnosno skupine djelâ koju vidimo kao neku vrstu nehomogene cjeline. Važno je da je to značajan pisac, ni po čemu epigon, iako mu je stvaranje puno odzvuca s evropske književne pozornice. Nije epigon, ali njegova originalnost nije tek u regionalnim osobitostima, njegovu specifičnost ne uvjetuju tek nacionalne prilike. Riječ je o Miroslavu Krležu i njegovu ciklusu o Glembajevima. U glavnim obrysima taj ciklus odgovara čvornim zbivanjima u ciklusima ruskim i francuskim, u proznim, recimo pod navodnicima, »sagama« iz njemačkih, engleskih, američkih sredina, što se pišu u desetljećima koja čine postrealistički »konac stoljeća« i na njega se nadovezuju.

Kontekst u kojem promatramo navedenu skupinu Krležinih triju drama i jedanaest duljih i kraćih pripovjednih proza koje pisac zove »fragmentima«, nije tako prostran kao čitavo jedno stilsko razdoblje; to bi bilo preširoko. Osim toga, da bismo odredili razdoblje kojemu djelo pripada u sadržajnom, stilskom smislu, valja da si objasnimo njegove bitne osobine. A te osobine, da bi bile od šireg interesa nego što je jedno djelo samo, treba da se otkriju u onom što im je zajedničko s osobinama

drugih djela. Tada će i razlike biti ne samo očigledne, nego će se u njima otkriti i specifične odlike našeg pisca u odnosu prema ostalima.

Nije potrebno unaprijed sažimati čitavo izlaganje da bismo istakli dva bitna metodološka zaključka, na koja se zato kasnije, u samoj analizi, nećemo vraćati.

Prvi je zaključak: Ako bismo mogli zanemariti neke prepreke, što ih stvara historijski naslijeđena neupućenost svijeta u južnoslavenske jezike i kulture, Krležin bi se ciklus normalno promatrao na istoj razini evropske književne artikulacije na kojoj i odgovarajuća djela svjetski poznatih pisaca. To nije slučaj s porodičnim romanima jednog Novaka ili Šimunovića, jer hrvatska književnost u njihovo vrijeme nije formirala pisce sposobne da izraze raspon najvećih evropskih djela odgovarajućega tematskog i misaonog horizonta. S druge strane, Čosić *Korena* i *Deoba*, koji svakako uključuju konstitutivne elemente genealoškog ciklusa, treba da se ocijeni u perspektivi Krleže i ostalih pisaca koji se u analizi spominju.

Drugi je zaključak da pojam konteksta, poučeni primjerom ciklusa o Glembajevima, možemo modificirati. Književni evropski kontekst nije tek pasivna pozadina koja omogućava bolje razumijevanje onoga domaćeg, što nam je eventualno u središtu pažnje, niti je evropski kontekst onaj pravi centar aktuelnih zbivanja na razini historijskog trenutka kojima smo mi odjeci i izvedene preformulacije, nego je kontekst cjelina kulturnog polja na kojemu i pisac ovog podneblja djeluje ravnopravno, ostvarenim rasponom glavnih strukturalnih mogućnosti jednog književnog tipa, i to bez obzira na apsolutni dommet ovim ili onim vidom svog djela. I napokon, takav pisac jedne južnoslavenske, u ovom slučaju hrvatske, književnosti, time sam postaje dio konteksta drugih pisaca, slavnijih u svijetu od njega. Tako poznavanje njegova djela tumači i njihova ostvarenja, čak ako oni i njihovi interpretatori i ocjenjivači još i nisu svjesni *njegova* postojanja.

b) Na primjeru glembajevskog ciklusa vidimo kako se djela nekolicine pisaca iz raznih zemalja, ali s usporedivim položajem u dijakronom razvoju vlastite literature, međusobno osvjetljuju. Time tumače vlastitu povijesnu bit i svako svoju originalnost. Usporedo se međutim mo-

gu promatrati i pojedina nepovezana djela dvaju jezičnih i kulturnih područja, ako se želi upozoriti na stilske i tematske analogije između njih. Takve paralele mogu naravno ostati kuriozitet ili plod hirovite imitacije, ili parodiranja. U svojoj ukupnosti one ipak mogu dopustiti da se stvaraju neki zaključci bar o uvjetnoj sumjerljivosti literature na takva dva različita područja — pod uvjetom da se svako uočava u njegovoj vlastitoj povijesnoj situaciji. »Kompleksna sudbina« u ovoj knjizi upozorava, prema tom načelu, na paralele između nekih engleskih i američkih književnih ostvarenja i moderne proze u Jugoslaviji. Ovdje, očito, pojam konteksta nema onu dimenziju punog reciprociteta koja je prisutna kad mislimo o glem-bajevskom ciklusu. Čitanje Joycea, Faulknera ili Melvillea ne obogaćujemo mnogo vraćanjem na naše autore.

c) Ako to stoji i za lektiru Shakespearea i Dostojevskog, analiza Marinkovićeve *Kiklopa* pokazuje još jednom da i posve svjesne posudbe, ne samo motivâ, nego čak situacija, ideja, slika, mogu pridonijeti stvaranju izvorna cjelovita fikcionalnog svijeta. Jedna nenaglašena tema u *Hamletu* postaje glavnom niti u *kiklopskom* labirintu, pa čak upotreba gotovih, neprilagođenih citata podvlači kako svjesno uklapanje piščevo u kontekst zatečenoga može biti nadahnut čin, opravdan kritičnim i trijeznim odmjeravanjem vlastita kulturnog trenutka.

d) Posve drugačije utječe kontekst kada u čitanju nastojimo prodrijeti do struktura dubljih nego što je tekstualni smisao (»Razumijevanje teksta — razotkrivanje značenja«). Tada nam prethodna lektira ne služi za eksplicaciju izrečenoga; asocijacije su tu slučajne i možda irrelevantne, kao što pokazuje sjećanje na *Prokletu avliju* i *Altenburške orahe*. U drugim slučajevima, ipak, prijašnja lektira i novopročitano djelo mogu nas uznemiriti zajedničkim elementom koji pronalazimo ako smo pobuđeni da specifičnost pojedinačnih tekstova privremeno apstrahiramo. Kontekst tada postaje ono zajedničko nasljeđe pretknjiževnih predodžbi i — da li doista? — slika koje funkcioniraju na razini mitske mašte prije nego im je individualni pjesnik odredio uže polje svoga vlastitog smisla: podudarnost u djelima Coleridgea, Melvillea i Kranjčevića odnosi se na zajednički pralik, a daljnja pri-

sjećanja prenose to na druge pisce, na kompleksnije žanrove. Da proširimo registar svoje analize, nije li Conradov »roman« *Lord Jim* u biti priča o padu i otkupljenju, koja se podudara s Coleridgeovom fantastičkom baladom o drugom jednom mornaru, s Kranjčevićevom pjesničkom anegdotom o invalidu s Tegetovljeva broda i s Melvilleovom metafizičkom zagonetkom s protunapoleonske topovnjače? A ipak — onih podudarnosti u stilu, tehnicima, motivaciji fabule, koje su u analizama pod prethodno navedenim točkama tako djelotvorne za tumačenje Krležina, Čosićeva, Marinkovićeve književnog okruženja, ovdje uopće nema!

e) Pod naslovom »Meditranska čežnja engleske književnosti« ispituje se jedna konstanta, jedan u biti trajan odnos pisaca jedne zemlje prema prostoru i duhu koji joj je izvanjski i koji ona dijeli s čitavim evropskim kulturnim krugom. I baš zato što se tu otkriva kontinuitet podvrgnut modifikacijama pod utjecajem izvanliterarnih okolnosti, baš zato se ne radi o pukom nizu poređanih pojedinosti, nego o jedinstvenoj perspektivi: kontekst je sama tema, dapače sam pojam, mit, atmosfera, koje podrazumijeva Sredozemlje. Stoviše, u kontrastu između engleske književnosti i posve drugačijih okolnosti jedne marginalne mediteranske zemlje, Hrvatske, taj kontekst dobiva dublju, indikativnu dimenziju.

f) Moment u vremenskom tijeku jedne književnosti može oblikovati kontekst u kojemu neka pojava dobiva svoje značenje! Ne mora to biti točan, datumski simultanit. Važne su tendencije koje u času o kojemu se govori žive usporedno; primjeri se ne moraju kronometrijski podudarati. U »Jednom trenutku američke književnosti« tom kontekstu, vremenskom (za razliku od prethodnog, tematsko-prostornog konteksta), daju značenje one napetosti iz povijesne zbilje koje su u srži i književnih nastojanja, što se tu opisuju. Sjedinjuje ih onaj stav pisca koji smo, ne uvijek sretno, navikli zvati angažman.

g) Kada se zajedno razmatra nekoliko pisaca iz jedne epohe, koji pišu u jednom žanru — dakle u duhu bitno *jednog* stava prema svijetu i u jednom krugu izražajnih konvencija — onda je kontekst određen samom grupom o kojoj se govori. Potrebno je, ipak, još nešto: kut pro-

matranja ili, ako se vrednuje, neko mjerilo, standard. Razmatrajući četiri dramatičara engleske renesanse, zanimljivo je ustanoviti u kojoj su mjeri aktuelni i da li nam govore, da li se otvaraju prema onomu što misleći o njima mora zanimati nas. A zatim: ako je Shakespeare — koliko god u njemu uvijek osjećamo vitalnu, borbenu pouzdanost čovjeka renesanse, a da uvijek nanovo otkriva i naše vlastite neuništive zebnje — ako je Shakespeare dakle neiscrpno vrelo i spokojstva u prihvaćenom i uvijek novih pobuda, kakve smo vidjeli i u *Kiklopu*, onda je on sam sveobuhvatan i uvijek primjenjiv primjer, koji će svakoj srodnoj pojavi označiti kontekst. Ali koji Shakespeare? Svakako onaj s kojim smo se srodili, koji se uvijek u prije neprimićenim modulacijama objavljuje svakom novom vremenu.

h) Da prošlost dobiva svoje značenje iz sadašnjosti kad neki tekst želimo usvojiti, teza je koju je u novijoj hermeneutici temeljito razradio Hans-Georg Gadamer. O tomu govorimo kad u teorijskoj pripremi analiza o značenju arhetipskih situacija prikazujemo Gadamerovu opreku empirijski orijentiranom E. D. Hirschu, koji smisao teksta želi verificirati na razini neposrednog iskaza. Razmatrajući taj problem međutim na primjeru uzbudljivih rezonancija renesansne tragedije, te šarmu i patini na romanima Charlesa Dickensa, ne razrađujemo opširnije sâm teorijski aspekt problema. Izbor kompariranih primjera implicira već svoju interpretaciju, a svaka interpretacija implicira čitav kontekst primjera s kojima je analizirano djelo moguće usporediti. »Analiza i usporedba glavna su sredstva kritičarova«, kaže Eliot za Rémy de Gourmontom.

i) Ta je sredstva Eliot vjerojatno imao na umu i kad je iznio shvaćanje o idealnom poretku svih književnih djela, koji se mijenja pridolaskom svakoga novog djela. Svako novo djelo mijenja raniji kontekst. Apstraktna isključivost Eliotovih ranijih tvrdnji demodirana je po formi; ako mu priznamo onaj osjećaj za historijske razmjere, što ga pokazuje kad nas ne želi zablještit apsolutnošću svojih izreka, onda je ta njegova aristokratska tvrdnja izložena vrlo mješovitom, pa i demokratskom sadržaju. Istina je međutim da su veliki nosioci moder-

nizma — sam Eliot, Pound, Joyce — literarnim kontekstima baratali vrlo svjesno: to je, napokon, dio programa prve dvojice, a temelj stvaralačke tehnike trećemu.

j) U isto vrijeme, njihovo nedvojbeno ostvarenje spada među najvažnije duhovne izraze baš njihova vlastitog vremena, te samim svojim ograničenjima odgovara mogućnostima, frustracijama i izvitoperenim perspektivama trajne građanske krize. Jedan od mogućih konteksta u kojima ih danas vidimo baš su pokusna nastojanja manjih umjetnika prema novoj formi primjerenoj vremenu, koji, za razliku od ostvarenja onih najvećih, nisu znatno premašili fazu potencijalnog, tragalačkog, iskušavateljskog. Bilješke o Joyceu i evropskoj avangardi upućuju baš na taj kontekst.

k) Dijakronički gledano, ostvarenja jedne faze dobivaju svoje značenje od mjesta koje im pripada u odnosu na druge faze. Ako Eliot i Joyce pripadaju jučerašnjici, živi je moderni klasik — možda jedini danas! — Samuel Beckett. Njegovi »romani izmaka«, kako smo ih nazvali (o dramama ne govorimo posebno, jer su u svom žanru po svojim konzekvencijama analogne njegovoj pripovjedačkoj (?) prozi), podrazumijevaju čak onu tradiciju epskog koju je roman odavno napustio. Simuliraju, svakako, ono više ili manje zapleteno gibanje naprijed, što ga je živo karikiraju invalidni pokreti Beckettovih sablasnih predstavnika ljudskog. Mimetičko svojstvo proze tu se, kako nam se danas čini, pretvorilo u svoju rendgensku pasliku, čije konzekvencije možemo očitati u kontekstu literature koja joj prethodi.

l) Omiljela tema profesionalnih komparatista književnosti: sudbina književnog djela jednog pisca u drugoj zemlji, također je, naravno, proučavanje svojevrsnog konteksta. Tako ovdje navodimo pojedinosti o svojoj recepciji jednog u nas ne do kraja aklimatiziranog, a karakterističnog engleskog pisca, Dickensa. Zanimljivo je međutim bogatstvo načina na koje stalno iznova vidimo kako se najveće svjetske književne vrijednosti — Shakespeare, Dostojevski, Joyce, a u nas uvijek Krleža — vraćaju u nova, i usprkos njihovoj prisutnosti, originalna! ostvarjenja.

m) Kontekst koji oni stvaraju svaki put treba novo definirati i ne može se odrediti shematskim koordinatama, kao što su »sudbina« ili — također područje česta proučavanja — prevođenje nekog pisca. Naš primjer za ovu varijantu kontekstualnog odnosa do sada je najznatniji pokušaj da se Pound prevede na hrvatski, pothvat koji otvara razne probleme (zapravo pseudoprobleme), jer velik dio Poundovih *Pjevanja* jest i sam prijevod ili skup neprevedenih navoda iz stranih tekstova.

Kako se kontekst javlja kao sveprisutan odnos i kao ključni pojam u ovoj knjizi, bila bi nam možda dužnost definirati ga. Međutim, može li se to? Ni jedna od brojnih odrednica što ih navodi Simeonov rječnik lingvističkih pojmova i izraza ne odgovara. U literarnoj teoriji riječ kontekst nije shvaćena kao termin. Kontekstâ naime ima mnogo, kada se god neka pojava promatra zajedno s drugima u najraznijim vremenskim, prostornim, kulturnim, antropološkim i književno-stilskim odnosima, koji tvore neko uvjetno strukturno jedinstvo i neku konfiguraciju (Gestalt) ili čak proturječnu, višeznačnu cjelinu. U naravi je mnogolikih mogućnosti kontekstualnog percipiranja da ga konkretnije ne bi imalo smisla određivati. Trebalo bi samo reći da se tu ne misli na okoliš, *milieu*. Elementi konteksta, kako se ovdje shvaća, ravnopravni su, pa jedan zahvaća u drugi; zbiva se produktivna interpenetracija.

Zato su i poticaji koje nalazimo u suvremenim teorijskim generalizacijama vrlo dragocjeni, pa su u kontekstu ostalih razmatranja u ovoj knjizi posebno proučeni glavni pojmovni aparat Lionela Trillinga i, na domaćoj strani, stimulativno razmišljanje Jovana Hristića. Trillingovo shvaćanje kulture možemo primijeniti zato što je tu riječ o mediju u kojemu se oblikuju svi konteksti koje drugdje u knjizi promatramo. A i Trilling i Hristić vrlo instruktivno govore o odnosu ideja i doživljaja kao problemu kojim je književnost našeg vremena naročito bremenita. Taj odnos, kao i odnos intelektualnog, diskurzivnog komentara relativno osamostaljenog prema samom djelu uočavamo čitajući velike moderniste: Pounda, Eliota, Joycea.

Za svu tu literaturu značajno je da je pjesnikov odnos prema vanjskoj predmetnosti posredovan vrlo svjesnim i ozbiljno shvaćenim književnim postupkom. Drugu pak

stranu moderne svijesti u književnosti nalazimo u onim diskurzivnim partijama gdje se roman pretopio u esej. O tomu mnogo govori Hristić, koji dapače i neka filozofska djela shvaća kao umjetnička ostvarenja. U njihovoj ukupnosti sve te manifestacije intelektualnog, racionalno posredovanog u činu stvaranja, karakteristična su svojstva u modernom polju književnoga percipiranja. Ono što pokazuju Eliot, Pound, Joyce potvrdila bi u biti analiza Rilkea, Stevensa, Sarrautove i Clauda Simona, Musila i Borgesa.

Tu je moment da se upitamo kakvu vrstu pristupa zahtijeva (ili nameće) »čitanje u kontekstu«.

Vjerojatno to može biti samo metodološki eklektizam. Njega se danas mnogi groze, iako je kritičar s tako idiosinkratičnom koncepcijom, kakvu njeguje Northrop Frye, napisao: »U krajnjoj liniji, ja ne vjerujem u pluralitet kritičkih metoda, nego vidim podjelu rada u kritičkim operacijama.« Još je pertinentnija ovdje jedna rečenica Harryja Levina, koju vrijedi citirati unatoč opasnosti da će prijevod pokvariti njegovu elegantnu frazu: »Kritičari ne mogu ne biti otvorena duha; eklektici, a da se toga ne stide, i ne doktrinarci; spremni prihvatiti svaku mogućnost — ne isključujući nikakav uvid ni postupak — što obećava da će osvijetliti ili obogatiti predmet o kojem je riječ.« Doista, suodnosi u kojima se razmatraju, često traže da predmeti dobiju i najrazličitija osvjetljenja — od povijesne pozadine do stilističkih pojedinosti. Važan je kut gledanja, koji se bira, žarište u kojemu se za čitaoca uspostavlja potencijalno uočeni suodnos. Metoda postaje tek dio onoga što se pokazuje: ako je analiza uvjerljivo aktivirala kontekstualne dimenzije na koje je željela upozoriti, postigla je svoju svrhu.

Kritičko ispitivanje takve vrste očito ne može biti samo impresionističko. Ali argumentacija i dokazivanje nemaju svrhu tek da istaknu činjenicu. Pokazivanje podrazumijeva i relativno vrednovanje: na primjer, samom prezentacijom raznih vidova svih genealoških ciklusa utvrđuje što je demodirano, a što još književno stimulira, gdje je teorija prevladana, a gdje su potencijali daljnjeg razvitka. Pogled na četiri renesansne tragedije traži da se u takvoj grupi pojedina djela individualiziraju, a individualizacija se provodi analizom dramskih sredstava. Njihov učinak kazuje što je danas još živo, a što više nije.

Tehnike Pounda ili Joycea: kakve doživljajne mogućnosti još sugeriraju, a gdje su prerazvijene tehničke suptilnosti same onemogućile komunikaciju? Je li Dickens aktualna, aktivirajuća, današnjem zrelom čitaocu adekvatna lektira ili nije?

Tamo gdje se ovakvo pitanje javlja — gdje dakle trajna relevantnost nije očevidna, kao što to jest kod nekih, ne uvijek istih starijih pisaca u svakoj epohi — tamo se između one žive jezgre i suvremenog čitaoca ispriječio nekakav sustav literarnih konvencija. Govoriti o konvencijama općenito, nije korisno: o njima se može govoriti samo ako se proučava neko razdoblje ili, obratno, ako se razmatrajući neki pojedinačni književni fenomen pokušavaju odrediti njegovi povijesni uvjeti i granice. Da je Zolino shvaćanje hereditarnosti stvorilo stanovitu shemu koja se, u koncentriranom obliku, uvijek nanovo izražava kod autora kasnijih genealoških ciklusa, da se renesansna tragedija, bez obzira na podvrstu kojoj pripada, konstituira u sekvencama nasilja i utriranih gesta, koje, nanizane, pridonose razvoju intrige, da su Beckettovi likovi sačinjeni od krhotina anatomije i svijesti, zapravo metafore za jedno stanje duha, to su činjenice koje jasno proizlaze iz analiza koje slijede. Često je međutim baš konvencija ona spona između djela koja dopušta naše kontekstualne jednadžbe: literarna konvencija dobrim dijelom nije samo formalnost ili ornament, nego je način na koji postoji bitni sadržaj, dakle duhovni korelat jezičnoga precizno odredivog iskaza. Od konvencija se mora ići do duhovnih pretpostavki djela, ali ako bismo konvencije zaobišli, kao što se tako često čini u suvremenoj kritici, našli bismo se u dubinskim područjima ogoljelih i amorfnih tema, kojima onda po volji dajemo metafizičko značenje, što odgovara privatnomu mišljenju kritičara. To će svako odgovorno razmatranje djela u kontekstu izbjeći. Treba voditi računa o faktičkoj građi, o pojavnosti, o uvjetovanostima: ne u izbjegavanju, nego u njihovom apsorbiranju živi se sloboda umjetnikova i sloboda onoga koji tu umjetnost usvaja.

Zato nam se, u skladu s novim, ali i u protustavljanju važnim jučerašnjim shvaćanjima, problem književnog žanra ukazuje kao prvorazredan. Prema Croceu umjetničko je djelo *sui generis*, i svrstavati ga u neke šire kategorije ne kazuje o njemu ništa bitno; engleska i američka Nova

kritika analiziraju pojedinačno djelo kao samosvojnu simboličku tvorevinu, koja zrači svojim mnogoznačjem. Doista, tek pripisati djelo nekoj kategoriji u tradicionalnom registru rodova i vrsta izlišan je posao. Žanrovi nam ne trebaju ni kao kroz historiju razvijena, kristalizirana shema koja će poslužiti kao idealna norma, a niti kao idealni tipovi prema kojima ćemo mjeriti konkretna ostvarenja. Određenje žanra korisno je samo ako nešto tumači o naravi djela o kojem govorimo ili o književnosti uopće. On je pomoćno, heurističko sredstvo kojim ćemo odrediti smjerove svojeg očekivanja unutar situacije u kojoj obavljamo izbor i vrednovanje. Žanr služi da se snađemo, da odredimo sličnosti i razlike među djelima kojima ćemo individualizirati sastavne dijelove i osobine onoga jednog koje promatramo. Za svaku skupinu djela žanrovske su osobine specifične i konkretne. Što je skupina jasnije profilirana, to su te osobine detaljiziranije, da bismo konačno, kako to u svojoj polemici s hermeneutičarima teoretski zamišlja Hirsch, za svako pojedinačno djelo odrediti njegov individualni, neponovljivi unutrašnji žanr. Proizlazi dakle da je žanr jedno od inherentnih književnih sredstava, kojim se određuje kontekst kako ga shvaćamo u razmatranjima u ovoj knjizi; baš zato su najzanimljiviji oni miješani i prelazni oblici, koji se u modernoj književnosti neprestano javljaju i koji su nam potrebni da bismo uočili koliko se strukturalne i sadržajne tendencije nekog djela podudaraju s analognim pojavama u raznim književnostima, a koliko su specifične. Za Marinkovićeve *Kiklopa* pokazujemo tako da shvaćajući ga kao »satirički« ili »intelektualni« roman uopće ne možemo adekvatno sagledati njegove tendencije, koje dijeli sa suvremenim, ali i sa starim, u historiji literature dobro poznatim raznorodnim djelima, da ćemo ga mnogo bolje shvatiti prisjetimo li se pojava kao što je u prostorno dalekoj, ali suvremenoj književnosti nastala »komična apokalipsa« ili, porijeklom iz antike a u posljednje vrijeme kao termin oživjela, »menipejska satira«. Krležinu ciklusu o Glembajevima zajedničke su tolike osobine s romansijerskim cjelinama, a on ipak dobrim dijelom pripada dramskom rodu. S druge pak strane njegove tematske osobine diktiraju i ukupni obris i redosljed oblika koji su karakteristični za njegove dijelove. Tematske podvrste uopće teže prema specijalnoj sadržajnoj strukturi

već i u renesansi (npr. tragedija osvete), dok se s druge strane identična dubinska struktura može realizirati u vrlo različitim tradicionalnim žanrovima s različitim fabulama, pa i nepodudarnom dominantnom tematikom, kao što je slučaj s Kranjčevićevom i Coleridgeovom pjesmom i analognom prozom Melvillea i Conrada. Odnos između predloška i parodije, kao što je slučaj s Melvilleovim i Košovim djelima o kitu također presijeca podjelu u pripovjedačke vrste. Prisutnost Shakespearea u Marinkovića govori nešto o dramskim osobinama *Kiklopa*, kao što kontrast između renesansnog Marloweova Fausta i Faulknerova nosioca struje svijesti nije samo tematski i historijski, nego je vezan i uz način njihove literarne realizacije. O miješanju esejističko-diskurzivnih i pjesničko-predodivačkih elemenata u modernom romanu pisano je dosta, pa kao što pokazujemo na primjeru Jovana Hristića, moderna kritika prelazi u svojim interdisciplinarnim pogledima granice književnosti i za književnost privaja bar jedan tip filozofije. S druge strane, Hristić nalazi da je fragment, dakle tekst po definiciji nepotpun, samostalna i za modernu književnost karakteristična pojava. Ako mu nećemo priznati status žanra, kao što bi to Hristić svakako htio, vidjet ćemo kolik se dio najvažnije poezije Eliota i Pounda sastoji od fragmentarnih slika, uključujući tu i citate, često posve ezoterične i kriптиčke po smislu, učinak kojih katkad ovisi o tomu da su na stranom jeziku, pa i takvom da se u čitaoca ne može računati na izravno znanje (sanskrit, provansalski, kineski).

Jezik se uistinu nametnuo kao autonomno sredstvo koje potiskuje tradicionalno shvaćanje žanra kad se želi uočiti osobitost mnogoga modernog djela. Mailerov roman nije što i Faulknerov, a Faulkner nije Steinbeck — već zbog jezika! Davičo, Krleža, Marinković nalazit će svoje kontakte sa Joyceom dijelom baš u kreativnoj slobodi jezika, kao što je kontrast između bujnosti Joyceove (s raznim njezinim funkcionalnim predznacima) i izražajne škrтости Beckettove, obiju unutar jednog određenog tematskog polja, njihova glavna veza!

Kad je jezik najaktivniji, piščevo djelo kao da nije od svog tvorca odvojen predmet, pa ni predmet duhovnog reda, nego predstava. U postmodernoj književnosti, koja je napustila čvrste strukture što ih je nje govala prethod-

na generacija, predstava je ujedno i najkorisniji način da se usvoji djelo diskontinuirano i u odnosima svojih pojedinosti rastresito. Ne treba za to međutim tražiti samo vremenski najbliže tekstove: ako je, npr., Dickens živ, živ je — nastojimo pokazati — baš tim svojstvima. Sklonost čovjeka Dickensa za teatarske improvizacije za govornicom na javnim nastupima i u privatnom salonu, njegov talent za oponašanje pojedinaca i tipova, nespontanost geste, patetičke i naivno-junačke — ono što ne odgovara diskretnom ukusu predanog i odgovornog kabinetskog stvaraoaca — prihvatljivi su u kontekstu istog onog probuđenog instinkta za igru koji prihvaća retoričke čarke u Marinkovićevim dijalozima i uživa u parodiji — u *Kiklopu*, u *Velikom Maku*, pa i tamo gdje ju u svojim ambicioznim skladbama prave Eliot, Pound, Joyce. »Ludička mašta« o kojoj saznajemo kod Huizinge i Cailloisa, koja se u literaturi rasipa u predstavi, parodiji i pastišu, otvorena je djelatnost, kojoj je cilj sam proces, zbivanje djela, baš kao što su i ona potencijalna ostvarenja avangarde nikad nezaključena takvim konačnim postignućem koje bi se moglo mjeriti ukupnošću jednog *Uliksa* ili *Puste zemlje*. Ali dok su tu, dok se zbivaju, važne su kao pojava tekuće kulture i te manje tvorbe, kojima je cilj u odnosu na kanonizirane tehnike rušilački, a u orijentaciji na novo ostaju na eksperimentu. Važnost tog stanja procesualnosti postaje primjetna baš kad se misli na ono što danas već smatramo modernom klasičkom.

Da je ovdje riječ o jednom Valéryju, na primjer, umjesto o Eliotu, pokazala bi se umjetnina sama kao metafora samog umjetničkog stvaranja kao još jedna, najserioznija i pretenciozna varijanta modernističke svijesti, ali one koja na neki način znači i ambicioznu kulminaciju i ezoteričnu kritiku svoje vlastite težnje za čistoćom. Da je riječ, recimo, o jednom Brochu umjesto o Beckettu ili makar o drugom aspektu Malrauxa, nego što je — vidjet ćemo — nefunkcionalno izvedena paralela s Andrićem, da je bilo prilike u nekom suodnosu opisati *Čarobni brijeg* umjesto *Buddenbrookovih*, govorilo bi se više o djelovanju pripovjedačke forme u umjetničkoj formulaciji ideja; da se razmotrio način na koji u nas Rudi Šeliga ili Danilo Kiš konstruiraju svoje pandane francuske Novom romanu, bio bi to povod da ih situiramo u problematiku civilizacije slike, i to ne više samo u

tragu kinematografske tehnike, nego i McLuhanovih zapažanja o postgutenbergovskom vremenu, kojega smo postali svjesni pod utjecajem televizije.

O tendencijama književnosti da aktualizira antropološki problematiku pretknjiževnih oblika zajednice, mitova obreda, i »divlje misli«, onako kako ih je današnji pisac svjestan, jedva je nešto natuknuto uz kontekst jedne Kranjčevićeve (!) pjesme i, nužno, u povodu Eliota. Na suprotnom polu, pak, dokumentarnost književničkih izvještaja koji nisu reportaža, a koji u Americi i Rusiji dobivaju sve veću važnost, dotaknuta je neproblematski u slici suvremenih američkih oblika. Historijska rekonstrukcija, kritička negacija društva u suvremenih pjesnika, bliže su povijesnoj zbilji nego što je to literarno čistunska prethodna generacija ikad i pomišljala biti. Ipak, tu nije riječ o socijalnoj književnosti, onoj što bi zaslužila poseban osvrt na desetljeće pred drugi svjetski rat i na internacionalne tragove njezinih tekstova u književnosti naše ljevice.

Ova knjiga svjesna je bogatih mogućnosti da se u pojedinačnim studijama međuodnosâ suvremenih ili aktuelnih književnih djela ocrtavaju razne sveprisutne tendencije. Ona često samo dotiče mnoge od tih karakteristika, pa i ne naglašavajući ih. Ipak, zadržava se na brojnim važnim pojavama velike književnosti modernoga usmjerenja, a njihova ukupnost unutar ovih korica sama ocrta va još jednu varijantu suvremenoga književnog konteksta. U njoj se mogu doživjeti i mnogi daljnji odnosi u uznemirenoj matici stvaralačke pisane riječi.

KOMPLEKSNA SUDBINA

NEKE PARALELE U SUVREMENOJ PROZI

Odnos prema evropskoj književnosti jedan je od najzanimljivijih vidova svake književne pojave u nas. Ne radi se danas više o tomu da se ustanovi pripadnost jednakim stilskim formacijama što ih prepoznamo u književnostima svjetskih jezika. U suvremenoj književnosti imamo djela koja po njihovoj cjelovitosti i zrelosti možemo promatrati na istoj razini na kakvoj sagledavamo djela razvijenih književnosti na drugim jezicima. Promatramo ih zbog njih samih, a da uopće ne ispitujemo njihov kulturni značaj ili važnost za razvitak jezika ili društvene svijesti.

Kad smo jednom osjetili takva djela kao samostalne i autentične vrijednosti, zanimljivo je usporediti ih s analognim ili sličnim pojavama drugdje. I to ne radi toga da utvrdimo utjecaje ili kontakte, nego radi toga da se uvjerimo u otkrivalačku pustolovnost svoje književne riječi, u umješnost i umjetničku svrhovitost kojom je katkada prihvaćala ono što je pronalazila drugdje, u maštu kojom je, usporedo s drugima, gradila načine da u skladu s iskustvom jezika i povijesti obnavlja svoje doživljajne sposobnosti.

Ne radi se, dakle, više o tomu da se odredi pripadnost općenito priznatim školama, nego o nalaženju i prou-

čavanju pojedinačnih paralela između domaćih i inozemnih autora i djela. Paralela, naravno, sama po sebi ne znači ništa određeno. Ali znanje o paralelama pridonosi stvaranju vrijednosnih uvjerenja. Ono proširuje duhovni kontekst u kojemu djelo usvajamo, stvara magnetsko polje spoznajnih i doživljajnih odnosa, razmiče granice kulturnog horizonta — razbija ih, zapravo, upućujući na kompleksnije proučavanje književnih pojava koje postaju elementima mnogostrukih stilskih procesa, umjesto da ostanu statičke pojedinačnosti.

Složit ćemo se s modernim komparatistima da dokazivanje 'utjecaja' još ne govori o vrijednosnom odnosu između djela povezanih 'utjecajem'. Djela nastala pod utjecajem — a je li uopće moguće da netko piše bez ikakvih tragova pročitano? — mogu biti epigonska, umjetnički nezanimljiva, kulturno-historijski beznačajna, i kompromitantan teret za nekoga tko još teži za literarnom autarkijom. Utjecaj međutim može biti izvanredno plodan, jednak nadahnuću: kremen iz kojega je planela iskra samostalne i stvaralačke vizije. A između tih postoji niz prelaznih mogućnosti koje različitim intenzitetom oplođuju književno tlo neke zajednice. U nas su, na primjer, posljednjih dvadeset i više godina posve očevitni utjecaji Hemingwaya i Kafke na niz mladih prozaista, a nedavno je jedan kritičar, Branimir Donat, kod najmlađih hrvatskih prozaista uočio značajne elemente Borgesove tehnike. Pojedinicima — možda čak i većini — tih djela možemo osporiti trajnu važnost, ali su ona u cjelini uzevši prenijela nebaštinjene tonove našoj književnoj atmosferi te je donekle i transformirala. Kako ocijeniti taj prilog, druga je stvar. Svakako bi trebalo da sud bude indikativan, da doprinos tih relativnih epigona opiše i situira, a ne da na temelju apriornih etičkih normi ili filozofskih pozicija pohvali ili pokudi.

Važnije je, ipak, poredbeno proučavati one naše pisce koje osjećamo kao izvorne vrijednosti i kao senzibilitete kojima su primarno obilježje dale domaća duhovna klima i kulturna tradicija. Paralele što ih oni nameću manje su očite, jer su resorbirane u tkivu koje je u cijelosti originalnije po motivima i jezičnoj fakturi. A upravo su oni zahvalni za proučavanje, jer ćemo u njih najjače osjetiti moć što je kontakti, ili i same analogije, imaju kad se uspoređuju zrele, cjelovite slike svijeta. Takve će uspo-

redbe, pored toga, toj literaturi najlakše otvoriti vrata u svijet: ne kada se ona servira kao zanimljiva egzotika, niti kada je otkrivamo u obliku marginalnih reprodukcija središnjih književnih strujanja, nego upravo kad su to djela autonomnog značaja, koja nisu mogla nastati u drugim podnebljima, ali u kojima će svijet prepoznati takve oblike koji su i u njega doživjeli svoju potvrdu.

Svatko tko bi djela domaće književnosti želio predstaviti strancima, nužno će iskoristiti posredstvo prijevoda. Obraćajući se, na primjer, potencijalnim čitaocima s engleskoga jezičnog područja, morat će se poslužiti onom, vrlo nesavršeno nakupljenom pregršti naših prozaičkih djela koja na tom jeziku već postoji¹. Začudit će se kakve će mu se uzbudljive — a uvjerljive — paralele otkriti već pri prvom pažljivom zagledanju.

1.

Među svim tim prevedenim djelima svojim uspjehom najglasniji je *Crveni petao leti prema nebu*. Tri godine nakon što se pojavila u izvorniku, knjiga Miodraga Bula-tovića bila je već prevedena na četiri jezika i objavljena u pet zemalja. Sve to, čini se, bez oficijelne podrške i bez autoriteta međunarodnih nagrada za sobom. Nije ni neki

¹ Ovo razmatranje proizašlo je iz jednog predavanja održanog na nekoliko američkih sveučilišta. Tom predavanju nije bila svrha da dađe pregled suvremene književnosti pojedinih naroda Jugoslavije, niti da prikaže zaokružen izbor reprezentativnih djela, s obzirom na to što bi se o neprevedenim knjigama moglo samo informirati. Svrha mu je bila da pomoću književnih asocijacija koje su bliske slušaocima i engleskoga jezičnog područja pokaže visoku razinu na kojoj se danas u Jugoslaviji piše proza. U međuvremenu izašlo je još nekoliko knjiga između kojih će dvije antologije novela i zanimljivi izbor *New Writing in Yugoslavia* izvršno poslužiti u budućim sličnim nastojanjima. Međutim, treba upozoriti na poraznu činjenicu da je do danas, uz *Povratak Filipa Latinovicza*, na engleski jezik preveden samo jedan hrvatski roman, *Divota prašine* (ako izuzmemo Kušanove dječje romane — uspjeh hrvatskoga pisca u svijetu, o kojemu se u nas općenito premalo zna). Koncentrirao sam se na anglo-američku paralelu, analizirajući djela na koja sam izravno mogao uputiti slušaoce; jedina iznimka su *Deobe*, koje su se izvršno uklapale u koncepciju ovog rada, jer se u tom romanu primjećuje izravniji anglo-američki utjecaj — resorbiran u izvornoj inspiraciji — nego, koliko znam, i u jednom drugom djelu slične kvalitete.

aktuelni izvanliterarni interes potpomogao širenje tog romana. Smještena u Sandžak, pun konkretnih geografskih i etničkih određenja, Bulatovićeva slika napušta tlo realističkog uobličjenja i od samog se početka pretvara u prostor sna, ispunjen napetostima i naglim oscilacijama raspoloženja, u kojemu su sve pojedinosti obuhvaćene univerzalnim pjesničkim simbolizmom. Radnja se svodi na čudan, iracionalan niz sukoba između pijanih, agresivnih seoskih svadbara i nekolicine plutajućih pojedinaca, kao što su dvije gladne, bezvoljne skitnice, dva grobara što su zaboravila gdje ono treba da pokopaju ženu koja je toga jutro umrla, pa luda Mara, ta dobrodušna žrtva svakog siledžije na putu, ili boležljivi Muharem, zalutali izopćenik koji svog crvenog pijetla nosi na pazar a iz daljine se divi strojnoj nevjesti o čijim je koljenima odavna maštao. Sam mladoženja, Kajica, nimalo se, naprotiv, ne raduje. On je mršav, nedorastao dječak, koji mnogo radije zadirkuje mačke ribama iz obližnjeg jezerca nego što misli na bračne dužnosti koje mu nameću majka i stric. Svrha je ženidbe da se podupre ruševni dom i obnovi degenerirana obitelj.

Jedna je tema knjige upravo nemoć, fizička i duševna, i uludo utrošena energija. Ženidba nije vrelo radosti i života, već središte svađe, zlovolje, besmislene okrutnosti. Odnos između starog Ilije i plahog promatrača Muharema silovit je i melodramatičan. Ali i prizori svirepe grubosti izvrsno se uklapaju u lirsku organizaciju, u skladu su s konvencijama i motivima narodne priče. Muharemov pijetao gotovo pada žrtvom primitivnih izljeva pijanoga sadizma — ali se spašava, grla ispečena rakijom, letom prema horizontu, visoko nad drvećem i kućama.

Bulatovićeva simbolika otvorena je raznovrsnim interpretacijama. Pijetao, svakako, evocira osjećaj ugrožene, jedva sačuvane slobode, želje i sna koji su gotovo ugušeni, ali preživljavaju čak i samog Muharema, sušičava idealista, koji umire u seoskoj prašini. To je svijet uzaludnog svadbovanja, pijetlova bez domačinstva, anomalne seksualnosti, silovanja, blagoga ludila, zlostavljanja, bezrazložnog skrnavljenja; on govori o dekadenciji, zaostalosti i nasilju. Sve što je idealno i imaginativno pritiješnjeno je u njemu i povučeno nadolje, ali napokon transcendiraju tu bijednu i bolesnu zbilju. U jednom razgovoru američki je kritičar Leslie Fiedler primijetio da je Bulatović kao

»Faulkner kojega kao da je slikao Chagall«. Doista, ona stalno obnavljana slika vatre i scoske crkve u *Vuku i zvonu*, pa slike i ritmovi u ovome djelu, neobično podsjećaju na vedriju i afirmativniju poetsku Chagallovu simboliku. A mnogi motivi i situacije analogni su pojedinostrima u raznim Faulknerovim knjigama, osobito u *Buci i bijesu*, *Uljezu u prašinu*, *Svetilištu*.

U historijskim koordinatama Faulknerov američki Jug i Bulatovićev Sandžak veoma su udaljeni; ali pojavni oblici u kakvima ta dva pisca sagledavaju svoje svjetove zgušnjavaju se u simbolici koja je umnogome podudarna. U tim starim, u odnosu prema okolini zaostalim i zatvorenim oblastima, propadaju patrijarhalne veze i gubi se smisao tradicionalnog ljudskog odnošenja. Dekadencija se očituje u iracionalnom sputavanju mlađih i podređenih, u erupcijama razbijačkih instinkata, seksualnim perverzijama, i u široku rasponu ekscentričnosti koji ide do ludila. U tom se svijetu konzervativni ponos nameće primitivnom krutošću i surovošću, a na suprotnome polu tog dramatičkog odnosa nalaze se idealisti, djetinjasti sanjari obuzeti igrom i neispunjenim čežnjama, bjegunci od života koji se, grcajući, izvlače iz prašine da bi iz nje napokon uspjeli osloboditi samo svoje neodređene snove. Bulatovićeva vizija potpuno je zatvorena u svojoj simbolici, ahistorijski, bez romansijerskog raspoređivanja u vremenu, i bez ikakvih racionalnih određenja. Naprotiv, Faulknerova svijest o historiji kao prošlosti i kao sadašnjosti, i kao pripovjedačkom osvajanju tih dimenzija i oslobađanju od njih, čini njegovu umjetnost vjerojatno vrhunskim zapadnjačkim epskim ostvarenjem u našem stoljeću.

Dva su dakle pisca na veoma različite načine ostvarila svoje likove i simbole, pa je jasno da čitaoca u svijetu ne privlači Bulatovićevo djelo zbog njegovih paralela s Faulknerom, nego zbog izvanredne sprege između moderne lirske organizacije jednog cjelovitog imaginativnog svijeta i doživjele primitivnosti iskonskih motiva. Je li ijedna književnost u Evropi prešla u stotinu godina jednak put kao crnogorska, od *Gorskog vijenca* do Bulatovića? Veliko Njegoševo djelo spontano je sačinjeno u oblicima narodnog života i narodne umjetnosti; od evropske literature svoga vremena ono je radikalno odvojeno specifičnim senzibilitetom svoje pjesničke forme. Zanim-

ljiv je međutim i karakterističan, paradoks da *Gorski vijenac*, iskazujući kulturne i etičke stavove čitave svoje, od kršćanske matice odvojene zajednice, obuhvaća i problem odnosa prema Evropi. Moduliranjem autorske ironije u Draškovu pričanju o Mlecima Njegoš postiže i potrebnu distancu. Tonom dakle izražava svijest da je Draškovo gledanje ne samo jedro nego i jednostrano. Bulatovićev *Crveni petao leti prema nebu* odriče se, naprotiv, svih smisaonih odnosa prema svijetu, i ne djeluje ni u kakvim izvanliterarnim idejnim prostorima. Tu se radi samo o viziji pisca koji se, implicitno, samom univerzalnošću svoga postupka, uklopio u književne vrijednosti koje nisu ograničene na dati jezični krug.

Inspiracija za oba djela dolazi iz istog žarišta, iako iz različitih njegovih slojeva: iz energije narodne predaje, njezinih misli i poriva, povijesti i sna, uvjerenja i mašte, ritualnih običaja i predsvjesnih gesta, iako su tako udaljena u vremenu i tako se razlikuju u svom značenju za umjetničko iskustvo suvremenog Evropljanina.

2.

Pišući jednom za američku javnost o suvremenim piscima Jugoslavije, Marijan Matković je za Bulatovića i za Dobricu Ćosića rekao da »specifična nacionalna simbolika i duboki, neistraženi izvori prastare anonimne balkanske književnosti govore na njihovim stranicama modernim jezikom, koji ne sugerira samo dramu i udes iznimnih pojedinaca i izdvojenih događaja, nego i sudbinu zemlje, stoljećima raspete između Istoka i Zapada«.

Povezati ovako Bulatovića i Ćosića neobično je zanimljiv kritički čin, jer na površini teško da dva pisca mogu jače međusobno odudarati. Za razliku od univerzalnije a subjektivnije Bulatovićeve slike, Ćosićeva bitna tema jest upravo nacionalni karakter i njegov historijski usud. *Koreni* ispituju problem nekoliko naraštaja i njihovih stavova prema životu, a *Deobe* su dubok zahvat u individualne sudbine, studija o nastojanjima nekolicine ljudi da u toku svoje moralne degeneracije sami sebe upoznaju i o sebi polože račun. Taj rascjep između moralnih načela i instinktivnog djelovanja, između svijesti koja transcendirata datost i unutrašnjeg, naslijeđenog zla, Ćosić osjeća gotovo kao obračun s drevnom, nezatajivom historijskom sramotom.

Originalno, smiono i iskreno Ćosićevo djelo duboko je ukotvljeno u povijesne realije i političke okolnosti: golemo drama u kojoj pojedinačno uvire u opće, da bi iz njega izranjalo, ali bilo i povučeno u njegove neizbježive vrtloge, izraz je posve određene situacije jednog tla i jednog naroda. Je li zato iluzorno pokušati da se Ćosić poveže s literarnim nastojanjima u svijetu? On je, dapače, sam, diskretno doduše i kao da se poigrava, pokazao smjer: ima u četničkom štabu jedna zbjunjena i nesnalažljiva anglo-američka vojna misija. — Njezin šef je krut, patrijarhalan gospodin s američkog Juga, a njegovo ime je pukovnik Sartoris.

Za Ćosićev roman ta pojedinost nema nikakvo značenje; upravo zato ona sama po sebi otvara vrata usporodbama i prisjećanjima koja će njegovu djelu dodati novu dimenziju, jednu sinkronijsku perspektivu u svjetsku književnost. Pukovnik Sartoris, preživjeli, poviješću pretečeni patricij, duhovno vezan uz robovlasničko vlastelinstvo prije građanskoga rata, nije samo lik iz romana Williama Faulknera *Sartoris*, nego i predstavnik određenog ponašanja i pogleda na svijet, koji je jedan od središnjih i karakterističnih motiva američkoga pripovjedača. Faulkner je daleko od poprišta i prilika Ćosićeve moderne epike; ali je i on pjesnik rascijepljene zemlje koju shvaća kao da je ukleta nezatajivim grijehom predaka. Njihova je krivnja u robovlasništvu i u nasilnoj podvojenosti crnaca od bijelaca. Moralnu tragediju te svoje zemlje on je doživio s poštovanjem i ljubavlju za nju, i nije izbjegavao problem odgovornosti i ružne, još neuklonjene prisutnosti zla. Nije li autor *Uljeza u prašinu*, *Rekvijema za iskušenicu*, »Medvjeda«, pružao povoda da nadahne našeg pisca u njegovu poslu?

Bogatstvo Faulknera kao pisca očituje se, uostalom, i u tomu što Ćosić, vidjeli smo, podsjeća na mnoge njegove osobine koje su Bulatoviću posve strane. Osjećamo Faulknera, uostalom, i u nekim Ćosićevim tehničkim eksperimentima, na primjer tamo gdje pokušava razviti neku vrstu polifonijske kompozicije. On često postupa sa svojim glavnim likovima kao da su grupa, a u istim odjeljcima romana pokazuje razmišljanje svakoga od njih zasebno. Mnogostruka ponavljanja, kružno vraćanje ključnih riječi i fraza u duh svakog pojedinog lika nije naročito uspio postupak — kao što, uostalom, nije ni u Faulk-

nera — ali baš kao u Faulknera proizvodi dojam i uspostavlja čvrsta tematska središta. U »Otkrićima«, najznačajnijem, prvom dijelu *Deoba*, Čosić izvanredno originalnim postupkom dočarava kolektivnu psihologiju srpskoga sela s njezinim kompleksnim oscilacijama unutar jednoga, u biti jedinstvenog ritma. Ovo je korak dalje od faulknerovske tehnike, pothvat koji sam Faulkner nikada nije ni pokušao: napokon, u njegovoj pokrajini Yoknapatawpha nikada i nije bilo takvih tradicionalnih organskih zajednica!

Između Čosića i Faulknera ne radi se dakle ni o kakvoj imitaciji nego o vrlo korisnom i plodnom utjecaju. *Deobe* se odnose prema Faulkneru na sličan način na koji se jedan od najvećih američkih romana, *Buka i bijes* samoga Faulknera, odnosi prema Joyceu.

3.

Prisutnost Joycea u djelima naših pisaca — prije Gorjanova prijevoda *Uliksa*, 1958 — ne može se izravno pokazati. Sigurno je da je djelujući na književnu tehniku na raznim jezičnim područjima ostavio traga i u proznim postupcima suvremenih romanopisaca u Jugoslaviji. Međutim, Joyce nije značajan samo kao novator književnog zanata; on je proširio i suptilizirao mogućnosti izražajnog nijansiranja upravo zbog svoje koncepcije književnika. Umjetnik riječi, beskompromisan, asketski discipliniran u »šutnji, izgnanstvu i lukavstvu«, osluškuje i iskušava jezičnu građu kojom će obuhvatiti sav horizont svojih percepcija i sačiniti od nje autonomnu umjetninu punu životne gustoće. Joyce je, na taj način, prototip modernog, postromantičnog umjetnika, kojemu se kreativnost sastoji u slobodnom vladanju sredstvima vlastitog izražajnog medija: vizija, ideja, nije predložak, nego se konkretizira u samom aktu stvaranja.

O formiranju Joycea umjetnika postoji dokument koji je u isto vrijeme joyceovska umjetnina: autobiografski njegov roman *Portret umjetnika u mladosti*. Nadobudni student Stephen Dedalus odlučuje na kraju knjige da napusti situ, provincijsku sredinu irskoga glavnog grada kako bi u svijetu postao velik pisac. Na početku iduće Joyceove proze, *Uliksa*, Stephen se opet vratio u Dublin da vidi majku prije nego što ona umre. U toku romana, pošto se

odvojio od roditeljskog doma, on razmatra problem duhovnog oćinstva, izvore svoje intelektualne egzistencije, i ispituje pokroviteljski autoritet što ga je izgubio odrekavši se doma, crkve i irskoga građanskog *habitusa*.

Da je *Povratak Filipa Latinovicza* vezan uz dolazak majci i da Filip istražuje svoj korijen i svoje porijeklo i oćinstvo, fizički, etnički, simbolički — to je u odnosu na Joyceovo djelo koincidencija. Ili je možda slučajnost s dubokom unutrašnjom logikom, jer je u suvremenom svijetu kojemu je Nietzsche objavio da je bog mrtav, traženje oca zapravo jedna od temeljnih literarnih tema. Treba li uz Thomasa Manna i Andréa Gidea spominjati i druge koji su tu problematiku naslijedili još od *Hamleta* i *Braće Karamazovih*? Od neposrednog su interesa kao analogije neki vidovi umjetničkog doživljavanja svijeta, u kojima Filip i Stephen podsjećaju jedan na drugoga.

Krležin Filip proživljava krizu koja paralizira čitavu njegovu lićnost. Ona mu onemogućuje da obavlja svoju autentićnu aktivnost, da slika: iznevjerava ga sposobnost percipiranja — ili je, zapravo, njegova perceptivnost postala preosjetljivom:

»Promatra tako Filip iz kavane ljudsko kretanje na ulici i misli o tome, kako bi zapravo sve to gibanje trebalo zaustaviti na jednom platnu i naslikati. I kopita na asfaltu, i škripu teretnih osovina pod težinom točkova, i grmljavinu metala na granitu i šinjama, kako bi sve to stvarno i istinito trebalo nekako zaustaviti u gibanju, fiksirati u nekoj višoj objektivaciji, a istodobno osjeća kako je nemoćan spram svih tih kolićina... Jer: kako bi bilo moguće da se svi ti razliveni mirisi pilovine, benzina, ulja, praha, dima, bagoša, glicerina i pneumatika naslikaju u onom žamoru i kašljanju, u onim trenutaćnim neshvatljivim polutišinama, gdje se ne ćuje ni zvuk gumene trube, ni zvuk tramvajskog gonga i kao da je ćitav grad stao i zaustavio se pod potplatom jednog paralitika koji vuće svoju mrtvu ćipelu po asfaltu i ne ćuje se u taj tren drugo ništa nego samo to, kako taj parolitik vuće svoju poderanu ćipelu po ploćniku. Pretjerano jaka akustićna razdraženost smetala je Filipa u posljednje vrijeme; on se već dugo borio s tim pitanjem kako da izlući ćitave komplekse zvućnih dojmova iz svojih slikarskih zamisli. Ti akustićni motivi sve su ga jaće smetali u

njegovim koncepcijama i njemu je izgledalo, da bi mogao ponovno da slika samo da je gluhi! Preko njegove slike, koju bi od vremena na vrijeme ugledao, prelio bi se obično koji akustični efekt i u taj tren u njegovoj glavi nestalo je slikarskog spoja; njega bi taj novi zvuk zanio u nove asocijacije... Sjedjeti tako nepomično već godinama po kavanskim izlozima, gristi svoj nokat na lijevom kažiprstu i razbijati sebi glavu nad osnovnim pitanjem: treba li uopće slikati, a ako bezuvjetno treba, onda kako?»

Ovo podsjeća na način na koji joyceovski umjetnik, kao što je Stephen u *Portretu umjetnika u mladosti*, uznemireno analizira funkciju svojih osjetila. Kontekst je drugačiji, ali zajedničko je ovo postflaubertovsko inzistiranje na fragmentiranju percepcije svijeta. Druga paralela na koju ovaj pasus poziva jest paralela sa šetnjom Leopolda Blooma po dublinskim ulicama u *Uliksu*. Stilske osobine dvojice pisaca veoma se razlikuju, ali se slika gradskoga *milieu*a koji okružuje junaka kod obojice formira u junakovoj svijesti od pojedinosti koje pripadaju raznim osjetilnim sferama. Junak je, u oba slučaja, svjestan da se radi o raznovrsnim istodobnim senzacijama, i percipira prizor kao zbir pojedinosti, a ne kao cjelinu. Otkrivajući, analogno Joyceu, jedan u književnosti nov način doživljavanja svijeta, Krleža je ovdje, vjerojatno prvi put u našoj pripovjedačkoj prozi, izrazio specifičan urbani senzibilitet. U tomu Joyce na svom području nije bio pionir; ali bez velikog realistički-simboličkog romana koji se na drugim jezicima izgradio na atmosferama Petrograda, Londona i Pariza, naša literatura morala je za umjetnički ostvarenu gradsku sredinu sačekati *Povratak Filipa Latinnovicza*.

4.

Nov vid te iste gradske osjećajnosti razvijen je dalje u Davičovoj *Pesmi*. To je djelo u kojemu prostor velikoga grada dobiva stalno prisutnu i dominantnu vrijednost. *Pesma* možda ima najznačajnije sastavljen zaplet u našoj književnosti, i to zaplet koji nije tek sam po sebi interesantan, nego je ujedno put kojim pjesnička tematika osvaja čitav imaginativni svijet što se gradi stotinama stra-

nica, da bi se na kraju pokazala u svoj svojoj umjetničkoj neophodnosti i cjelovitosti. Uvjet tog zapleta jest istodobnost događaja unutar okupiranog Beograda, zatvorenomu, jasno omeđenom teritoriju, na koji se strogo ograničio i realizirani piščev svijet. U takvom vremensko-prostornom kontinuumu svako od glavnih lica zahvaljuje svoju potpunost, i način na koji je potpuno, kontekstu ostalih; a linije zapleta, emocionalne i svrshodne povezanosti između njih, odgovaraju, ako hoćemo, mreži komunikacija, ulica i kanala modernoga grada. Sam grad zajednički je nazivnik, ishodište i nosilac atmosfere pripovijesti; pa ako po tome *Pesma* podsjeća na *Uliksa*, onda je to zato što se oba djela podudaraju i u nizu drugih strukturalnih elemenata.

Radnja se, tako, u oba djela zbiva u velikom gradu, i to uglavnom unutar dvadeset i četiri sata. Tri glavna lika su dva muškarca, jedan srednjih godina i jedan mladić, te jedna žena. Štoviše, odnos između dva muškarca u prenesenom je smislu odnos između oca i sina; a u *Pesmi* dječakov pravi otac čak sumnja da je drugi muškarac, Veković, bio ljubavnik njegove žene prije nego što se dječak, Mića, rodio. Žena, Ana, laganije je, suptilnije i maštovitije stvorenje od Joyceove erotikom obuzete gđe Bloom, ali i tu se nameće jedna paralela, jer Ana je Vekovićeva ljubavnica koju privlači Mića i koja će Miću naučiti ljubavi. Sve te podudarnosti mogu se činiti slučajnim, s obzirom na to što su duh romana, njegova dramatičnost i aktivistička određenost njegova moralnog smisla toliko suprotni *Uliksu*. Međutim, upravo to pojačava značaj analogija: *Pesma* nije samo drugačija od *Uliksa*, nego mu je i slična: zapravo se može čitati kao neka njegova izvrnuta verzija, kao *anti-Uliks*.

Ovo nije roman akcije u prvotnom smislu riječi, jer je poprište drame, osim za nekoliko fizičkih događaja od prelomne važnosti, u svijestima samima i njihovim konfrontacijama. Upravo je to osobina zbog koje se — ne s punim pravom, doduše — *Uliks* često uzima kao prototip modernog romana. Kao i gospodin Bloom u *Uliksu*, Veković u romanu Oskara Daviča odlazi da bi prisustvovao jednom sprovodu, ali on to čini radi vrlo nejoyceovskog cilja: da bi tamo održao nadgrobni govor kojim će se javno opredijeliti kao smišljen aktivist, borac protiv okupatora. Davičova se tehnika tek djelomično sastoji u

tzv. »struji svijesti«, ali je čitava epizoda odlaska na groblje građena na načelu asocijacije i puna je sugestivnih detalja koji povezuju objektivno s doživljenim, fizičko s duhovnim, opipljivo s apstraktnim, neživo s ljudskim:

»U ulici svetog Nikole zamirisa razdražljivo, tiho, negradski, poljski dah zemlje koja je uprkos toj prljavoj, masnoj svetlosti odistinski proletnje vrila tamo iza poslednja tri reda kućeraka na ivici grada. Kraj grada. Kraj svega. Posle su polja, šume. Sve je nametalo saznanje da neće izaći na slobodnu teritoriju. Bol je opet izmigoljio kroz unutrašnje pore zabrana i opet ranio svest. Poslednji je to pojas grada i on je poslednji put živ na groblju. Još sad. I onda kraj. Ne. Kraj grada. Ne. Kraj. Sasvim kratko. Smrt... Više sećanjem negoli stvarno probi miris denaturisanog špiritusa iz ko zna kad bačene otčepljene boce i miris smrti iza vratnica koja škripnuše. Ne kao pre godinu dana. Bez tuge. Naviklo. Na samom ulazu — druga cedulja, štampana. On pročita: 'Svi na igranku. Obljubljen đez: Matador. Šlageri, konfeti, serpentine, prvoklasno piće. Prihod u korist srpskih izbeglica. Za posetu moli odbor.'«

Kod Joycea je mreža motiva raznolikija i gušća, jer je gospodin Bloom, pasivan, besposlen, polagan i nesređen u svojim meditacijama, dok ličnosti Davičovih junaka nisu prvenstveno presjecišta brojnih proizvoljno organiziranih motiva, kao što su Joyceovi, nego su svrsishodno koncipirani u odnosu na razvoj fabule, ili još tehničkije rečeno: kao funkcije zapleta. Davičo ne upotrebljava jednako širok raspon stilskih postupaka kao Joyce. Ako i on voli ispitivati jezične mogućnosti i igrati se njima, jezik mu je u ovom romanu u prvom redu podređen onomu što pripovijeda. Ipak, u oba djela, neka mjesta pokazuju sličan odnos prema predmetnosti i imaginativno otkrivaju nove relacije u njoj samoj. Evo jednog daljnijeg pasusa iz *Pesme*, prilikom Vekovićeva dolaska na groblje:

»Retki šoder zastenja pod njegovim cipelama, vlažna ilovača zastenja također ali tiše, i tišina utrnu sva zvučna kandila. Pupiljci na žbunovima jasmina još nisu bubrili. Suvo dehidratizirano granje i izgaženo lišće činilo se žalosnije od grobova s iskrivljenim već natrulim krstačama u čijem su podnožju praminali žišci kandila. A mramor beo i ružičast i crni

granit leskali bi se kad bi tog martovskog dana sasvim novembarskog išta na svetu moglo da kaptira i emituje nepostojeći sjaj. Ipak, izazivački se dizao nad humkama beli mramor, gladak kao golo žensko telo u sumračnoj sobi.«

A ovo je iz poglavlja o Stephenovoj šetnji uz obalu, u *Uliksu*:

»Nestalo je zrnata pijeska pod njegovim nogama. Cipele su mu opet gazile po vlažnoj šljiskavoj lapavici, po školjkama britvašima, pištavim piljcima, na sve što se razbija o nebrojene tiljke, na drvo razgrižano od drvomoraca: gazile po propalnoj armadi. Nezdrave su pješčane površine upijajući iščekivale njegove tabajuće potplate, isparavajući smrad kloaka. On ih zaobiđe, hodajući oprezno. Boca portera stajala uspravno zagnjurenna do pasa u mulj, u pješčano tijesto za kolače. Straža: otok užasne žedi. Porazbijeni obruči bačava na pržini; na kopnu zbrka mračnih lukavih mreža; podalje kredom poišarana stražnja vrata, a još dalje, gore na igalu, konopac za sušenje sa dvije raspete košulje.«

Oba pisca, u različitom stupnju, služe se asonancom prikazujući hodanje kao interakciju cipele i tla, koja se proširuje na čitavu okolinu. Opis pejzaža koncentrirana se na isticanje kontrasta između prirodnog i stvorenog; ono stvoreno daje, zapravo, smisao cjelokupnoj slici, i time oduzima mogućnost autonomnog prirodnog ugođaja (granje i lišće — grobovi i krstače; boca u mulju). Ovo vodi do međusobno nesumjerljivih, iznenađujućih slika, koje su kod Joycea koncentriranije, dok kod Daviča, jednako paradoksalne, jače šokiraju (pješčano tijesto za kolače — nadgrobni mramor gladak kao golo žensko tijelo). Mrtve tvorevine dobivaju jedanput ljudske osobine, kao da su se urotile protiv prisutnoga ljudskog bića (mračne lukave mreže — izazivačko dizanje bijelog mramora).

Značajno je za ove dinamičke slike da čovjekovu djelatnost uklapaju u intenzivan koloplet trans-realističkih okolnosti u kojima se asocijacije spontano nadovezuju jedna na drugu i iscrpljuju raznorodne aspekte vidljivog prostora. Ujedno, s implicitnim humorom, uključuju predmete koji zaokupljaju oba prisutna, ali su u datom trenutku za njih samo od podređenog interesa (boca, žensko tijelo).

Karakteristično je, uopće, za Daviča kao i za Joycea, da je u svakom trenutku u kojemu prate svijet svojih likova, prisutan širok raspon njihovih interesa i odnosa. Gotovo u svakom pasusu obraćaju pažnju ne samo neposrednoj percepciji nego i njezinoj racionalizaciji, pa je povezuju ili suprotstavljaju drugim tematskim kontinuitetima koji su za individualnost svakog od tih likova jednako značajni. Zanimljivo to kod Daviča pokazuju neka mjesta u onoj epizodi u kojoj Mića, nenadano i u trenutačnom prisilnom predahu svoje revolucionarne ofanzivnosti, s Anom upoznaje ljubav. Evo kako Mića doživljava ljubavnički predah:

»Davno se sve utišalo, pseći laveži se nisu više zacešnjivali najavljujući korake patrola, ni brektaje motora ni dugi pipak svirepog belog fara. Ulica nije prestala da postoji, znao je da ulica postoji, nije zaboravio ni jednog trenutka na ulicu, dok ju je ljubio po slabinama nežnim kao od rskavice, s tankom belom ispranom čeličnom trščicom ruba karlične kosti, dok je ljubio disciplinovanu vitkost struka, nekote trbuha, mirisnog, glatkog, punog tihih potmulih talasanja. Ništa on nije zaboravio, ni sve šta nosi dan koji još nije počeo da sviće, ali koji će skoro početi da daje znake svog nestrpljivog i sve nametljivijeg postajanja. Znao je dobro i kuda će otići kad oslobodi Vekovića i šta će kad stigne s njim na slobodnu teritoriju. Znao je da su mu sinoć poginuli najdraži drugovi Đorđe i Petar i da ga njihova smrt boli i peče i muči, ali je sve to znao kao što zdrav čovjek obuzet nečim što ga premašuje zna da mu srce radi, pluća dišu i bubrezi čiste krv, zna, ali ne misli na to što zna i što se odvija i mimo tog saznanja.«

Joyce se u *Uliksu* često bavi odnosom između seksusa i društvene okoline. Rezultat je zdrava komedija, koja otrežnjuje time što razne vidove života ne promatra u konvencionalnim mjerilima uzvišenoga i patetičnoga, kao svetinju ili kao pornografiju, kao područje građanske akcije ili oslobođenja od kontrole svjesnog vrednovanja — promatra ih pod lećama jednake jačine, i dovodi ih u međusobnu perspektivu. U citiranom pasusu Davičo je nastojao stvoriti nov vid tog odnosa u smirenoj sprezi ženske anatomije i moralnog idealizma, dinamike spolno-

sti i dinamike društva. Sagledao je taj odnos kao sastavni dio cjelovitog kompleksa rata, solidarne udruženosti, dobrovoljne odgovornosti, društvenoga cilja. Učinio je to, a da u toj sprezi s intimnom tjelesnošću ni jedan element nije obescijenio. Konkretizirao je, dapače, subjektivnu stranu javne akcije, prisvojio je za punoću lične emocionalnosti: u isto vrijeme, realnost i snaga ljubavi usađeni su u splet drugih i drugačijih, ali jednako urgentnih, neposredno doživljavanih ljudskih odnosa. Između prijeteće, u pozadini prisutne opasnosti što je sugerira kretanje strojeva s početka pasusa, i krepih ritmova fizičkog vitaliteta iz posljednjih redaka u citatu, obuhvaćen je totalitet Mićine angažiranosti u tom trenutku, i to u razmjerima potpunoga zapleta romana. To su varijante na temu ljudskosti koje kao cjelina, u sukobu, prepletanju i konačnoj harmoniji određuju Miću kao junaka i kao konkretizaciju urgentne etičke problematike. Ljubavni je akt odigrao ulogu humanističkoga sakramenta, pripremio mladića za smrt koja je sama po sebi besmislena, ali kao krajnja točka života daje tom životu smisao. U takvoj koncepciji čovjeka ima jedna romantička dimenzija, koja je potpuno nejoyceovska.

Odnosi među junacima *Uliksa*, prisutni u čvorištu Davičova romana, pretvaraju se dakle u nešto što je suprotno Joyceovoj slici. U njoj oni ostaju nezavršeni, bez inherentnoga pravca, i u svojoj su statičnosti besmisleni ili otvoreni interpretacijama u kojima zrno prašine ne samo da potencijalno sadrži čitav kozmos, nego je i kozmos jednako vrijedan tom zrnu. U Daviča se ti odnosi razvijaju u nešto značajno. Uključuju smislenu kretanje, patos, katarzu i transcendenciju datosti u imaginativnoj i svrhovitoj projekciji cilja.

S pojavom *Pesme*, u poslijeratnoj književnosti Jugoslavije počelo je dublje i višedimenzionalno ispitivanje fenomena revolucije i borbene aktivističke ličnosti. Moguće je da ta knjiga ima prelomno značenje, možda čak u povijesti svjesno socijalistički orijentirane književnosti uopće. Joyceov *Uliks* sadrži, naravno, takav pogled na svijet i na literaturu koji je radikalnije nov nego što ga vjerojatno iskazuje ijedno drugo književno djelo u ovom stoljeću. Ta dva romana treba ocjenjivati i prosuđivati svaki za sebe, u odgovarajućim kontekstima književne tradicije i kulturnih i društvenih okolnosti. Postoji međutim

srodnost između njih, u eksperimentatorskoj smionosti što je oba pisca izražavaju u upotrebi jezika, i u slobodi kojom dispartne fenomene zbilje povezuju u fiksiranju cjelovitih ljudskih situacija i u formiranju izražajnih slika. Točno je da je rušenje svih gramatičkih i stilističkih konvencionalnosti osobina koja se razvijala u francuskoj poeziji od Baudelairea do nadrealista i da je poznata Davičova veza s tom književnom tradicijom dala primarne pobude za njegove pjesme i *Pesmu*; ali Davičo kao tvorac čvrsto strukturirane romansijske kompozicije bliži je Joyceu. Njegov je roman konvencionalniji svojim zapletom i jezičnom fakturom, čvršće integriran na planu fabule i verističke determiniranosti radnje, ali za razliku od pjesničkih novatora u nadrealističkoj orijentaciji, Davičo je stvorio izrazitu pripovjedačku cjelinu. A *Uliks*, koji rastvara sve dosadašnje pripovjedne tipove, ipak je najizrazitije moderno djelo u epskome žanru. Homerska paralela nema samo tematski značaj: *Uliks* je negacija i parodija najstarije i najtrajnije pripovjedačke forme, ali i pokušaj da se ona uspostavi kao totalna vizija čovjekova položaja u modernome svijetu, uspostavi iskustvom rasuđivanja i jezične gipkosti tek ovoga, dvadesetog stoljeća.

5.

Joyce i Davičo iskazuju specifični urbani senzibilitet: uopćavajući, moglo bi se reći da lakoća kojom povezuju dispartne razine doživljavanja i kojom apsorbiraju necikličke, neorganske ritmove gradskoga života, čini izraziti, očevdini modernizam jednoga i drugoga. U usporedbi s njima, pisac čiji je medij homogeniji i mirniji mora djelovati tradicionalno; a ako su predmet o kojemu pripovijeda historija, regionalni likovi, motivi lokalnih legendi, onda će, kao što se dugo zbivalo s Ivom Andrićem, interes na površinskim osobinama njegove tematike zasjeniti ono što je bitnije i uzbudljivije. Podzemna žila univerzalna filozofskoga smisla prati njegovu neužurbanu, bestrasnu naraciju o sudbinama ljudi, naselja, građevina. Ona neprestano upozorava na to da je Andrić regionalnu materiju, koja za stranog čitaoca može imati i trenutajnu privlačnost egzotike, doživio u razmjerima koji njegovo djelo smještavaju među moderne umjetnine, i to one što su najbliže iskonskoj epskoj tradiciji.

Svijet, kako ga Andrić vidi, zborište je izvanljudskih neobjašnjenih iracionalnih sila koje oblikuju čovjekovu povijest, a svakom odsječku vremena dopuštaju samo ograničen, kratkoročan privid nekog smisla. Suočen s ništavilom, dakle, čovjek traje samo u svojim vlastitim tvorevinama. Dva utjelovljenja njegove pobjede, što ih Andrić najčešće naglašava, jesu arhitektura i književnost. Prva od njih sadržana je u onim opisima drevnih gradova i tvrđava, organski ugrađenih u kamen oko sebe, vitkih mostova koji izgledaju »kao da su obe obale izbacile jedna prema drugoj svaka po zapejnen mlaz vode, i ti se mlazevi sudarili, sastavili u luk i ostali tako za jedan trenutak, lebdeći nad ponorom«. Metaforički shvaćeni, isti ti mlazevi ljudske mašte, pretočeni u dimenziju vremena pretvaraju se u umjetnost pripovijedanja, u vještinu da se kazuje priča koja u sebi čuva i otjelovljuje mudrost i iskustvo čovjekovo. Nije nužno da to bude kristaliziran tekst na papiru, neizmjenjiv i konačan. Čovjekovo umijeće da priopći priču stvorilo je i narodnu poeziju koju Andrić osluškuje i kojoj je bliži od ikojeg našeg pisca poslije Njegoša. Ta ugrožena trajnost građevina simbolička je za sudbinu pripovjedačeva djela, koja u Andrića prati ljudski udes: bilo o čemu Andrić pričao, on istodobno govori o priči samoj, o aktu i vješтини pripovijedanja. U svakom svom djelu implicitno, a ponekad i u vidu svoje središnje teme, Andrić priopćava svoju brigu o umjetniku, o egzistencijalnoj naravi njegova stvaralačkog dara. To je ono oko čega je Joyce gradio svoga Dedalusa, središte životne krize Filipa Latinovicza, pokretačka snaga, makar samo skicirana u zapletu, Davičova Vekovića, čije je nenapisano djelo i dalo naslov *Pesmi*:

»O ta dva meseca, provedena u stambolskom istražnom zatvoru, fra Petar je pričao više i lepše nego o svemu ostalom. Pričao je na prekide, u odlomcima, kako može da priča teško bolestan čovek koji se trudi da sabesedniku ne pokaže ni svoje fizičke bolove ni svoju čestu misao na blisku smrt. Ti odlomci se nisu uvek nastavljali tačno i redovno jedan na drugi. Često bi, nastavljajući pričanje, ponavljao ono što je već jednom rekao, a često bi opet otišao napred, preskočivši dobar deo vremena. Pričao je kao čovek za kog vreme nema više značenja i koji stoga ni u tuđem životu ne pridaje vremenu ni re-

dovnom toku vremena neku važnost. Njegova priča mogla je da se prekida, nastavlja, ponavlja, da kazuje stvari unapred, da se vraća unazad, da se posle svršetka dopunjava, objašnjava i širi, bez obzira na mesto, vreme i stvarni, stvarno i zauvek utvrđeni tok događaja.«

Ovo nije najava Andrićeva vlastitog postupka ni u *Prokletoj avliji*, u čijem se okvirnome dijelu nalazi, niti je Andrićeva metoda ikada doslovce pratila pripovjedače, anonimne i individualizirane, one koji prepričavaju i neobavezno oblikuju predaju, one što priopćavaju vlastite doživljaje, i svjesne zapisivače. Naprotiv bi taj Andrićev odlomak mogao stajati kao *motto* uz djelo drugog jednog umjetnika — da li slučajno porijeklom Slavena? — koji je umjetnost pripovijedanja izučio ne samo na tehničari Flauberta, nego i na mjestima gdje se ona spontano oblikuje, prenosi, mijenja i proširena, prožeta novim i dodatnim tumačenjima, vraća svom izvoru — mašti neimenovanih potencijalnih pripovjedača. To je Joseph Conrad, moreplovac i umjetnik koji će čak u tako krupnoj tvorevini kao što je *Lord Jim*, na izgled slučajno, a zapravo s jednako skrupuloznom pažnjom za kompoziciju, izbor i porijeklo, izgraditi umjetninu, koja, s izvanrednom mjerom stilizacije, reproducira pređu mornarskoga epskog govorenja.

Sam Andrić nikad ne nastoji izravno prenositi krivudave putanje kojima se, iz raznih izvora, stvara i usklađuje konačna cjelina priče. Dovoljno mu je čitaoca učiniti svjesnim toga procesa, u svakoj mu pripovijesti otkriti i pravce od kojih se sastavilo homogeno, uravnoteženo vlastito kazivanje implicitnoga pripovjedača, dakle autora samog. Karakteristična je za Andrića skrupulozna briga za izraz, za jasnoću čak i tamo gdje priznaje tajanstvenost i nedokučivost nekog događanja, za harmoniju i svrhovitost čak i kada opisuje iracionalno i neshvatljivo. U uvodu zbornika o Ivi Andriću što ga je objavio Institut za teoriju književnosti i umjetnosti u Beogradu, Vojislav Đurić ističe »lekciju« Andrićeva djela, čija se najveća težina nalazi u visokoj stvaralačkoj mjeri, u disciplini koja ide do emocionalnog i intelektualnog asketizma. Đurićeve riječi podsjećaju na »Majstorovu lekciju« («The Lesson of the Master»), naslov jedne pripovijesti Henryja Jamesa, i, još više, na Jamesovo znamenito predavanje »Balzacova lek-

cija«. Suzdržan ton, distanca iz koje prate povijesti svojih likova, briga za izraz i za umjetničku svrhovitost kompozicije, to su dominantne osobine te dvojice vrlo različitih pisaca.

Obojici je, također, zajednička jedna od njihovih središnjih tema: »Međunarodna situacija«. Tu dodirnu točku Andrića i Jamesa uočio je već, u spomenutom zborniku, Svetozar Brkić, koji primjećuje da se kod Jamesa radi o sukobu ljudi koji pripadaju jednoj istoj vrsti civilizacije, dok u Andrića »sukob nastaje između različitih rasa, religija, civilizacija, klasa, predstavnika različitih ekonomskih ustrojstava, ... i sve se to dešava na istom mestu«. James govori zapravo o problemu koji je njegov vlastiti, osobni: susret dviju kultura, mlade puritansko-američke i stare, evropske, naslijeđene u stoljetnom kontinuitetu, onako kako se on odvija sa svim moralnim prizvucima iskustva i nevinosti, prepuštanja ljepoti ili služenja nesavjetljivim načelima. Andrić pak pristupa svojoj temi kroz iskustvo svoje zemlje, poprišta neprestanih najezdi, raskrsnice Istoka sa Zapadom.

»Četiri vere žive na ovom uskom, brdovitom i oskudnom komadiću zemlje«, kaže Francuz Defose u *Travničkoj kronici* bosanskome fratru. »Svaka od njih je isključiva i strogo odvojena od ostalih. Svi živite pod jednim nebom i od iste zemlje, al svaka od te četiri grupe ima središte svoga duhovnoga života daleko, u tuđem svetu ... I svaka od njih je od netrpeljivosti načinila najveću vrlinu i svaka očekuje spasenje odnekud spolja, i svaka iz protivnog pravca.« Presjecište je to utjecaja dvaju velikih mnogonacionalnih carstava, i to u eri njihove stagnacije i trošenja. Brkićevo vrelo motiva jest *Na Drini ćuprija*; međutim ta tema dobiva svoj najoštriji fokus zapravo tek u *Prokletoj avliji*. Carigrad je mjesto na kojemu se miješaju sve narodnosti Bliskoga i Srednjeg istoka: Turci i Arapi, Albanci i Slaveni, Grci i Jermeni, a zatvor u kojemu se radnja zbiva postaje samom prisutnošću svih tih ljudi, otuđenih od vlastitog porijekla i korijena, međusobno razdvojenih, totalan simbol Andrićeve »međunarodne« teme, koji kroz razne forme pripovjedačke vještine utvrđuje svoju izvanvremensku, neuhvatljivu, a neizbrisivu egzistenciju. Isto se, naravno, događa kad Andrić bilježi dodire i sukobe u samoj Bosni, kada se u njoj

pojave zapadnjaci iz Francuske, Italije, Austrije, ili pak Arapi, Perzijanci, Grci.

Tako regionalna problematika sama briše svoje prvotne historijske okvire i postaje slikom svijeta u kojemu svaka zajednica samu sebe razaznaje u svom odnosu prema drugima. Radi se o spoznajnom sazrijevanju ili bar o svijesti da su sva iskustva čovjeka dovela pred zagonetku. Ovo nije drama Davila i Defosea, koji se čitavo vrijeme nalaze u privilegiranoj dokolici svoje eksteritorijalne promatračnice u inozemnom konzulatu. Kod Jamesa, naprotiv, baš zaštićeni došljaci — obično Amerikanci u Evropi — otkrivaju da se u internacionalnom kontaktu rješava bitno pitanje njihova individualnog samoodređenja. Oba pisca, ipak, iskazuju sličnu modernu svijest o »međunarodnom« susretu kao kušnji svake samonikle svijesti, izvorne naivnosti i nerazvijene, tek potencijalne kulturne individualnosti. James, majstor dramski — sofoklovski — organiziranog romana, opisuje potpune procese te vrste, koji vode nekom, u sebi paradoksalnom, ali određenom svršetku. U Andrića homerska perspektiva implicitno sa drži svoje stalno produljivanje. Otvorena je novim mogućim epizodama, koje će sve opet uroniti u nadljudsko, natpovijesno vrijeme. »I sve će opet biti kao što je, po božijoj volji, oduvijek bilo.«

6.

Analogije koje se ovdje uočavaju zanimljive su upravo stoga što je u svakom pojedinom slučaju riječ o umjetnicima duboko izvorne inspiracije, o djelima koja svoj smisao nose u samima sebi bez obzira na odnos prema drugim piscima ili književnostima. Bulatović i Čosić, Krleža i Davičo iskazuju, kao Faulkner i Joyce, viziju života i duha svoje sredine, pokrajine ili grada; i to u perspektivi koja je svakomu od te četvorice kao pojedinačnoj umjetničkoj ličnosti spontano, organski svojstvena, tako da iz aktualnih uvjetovanosti svoje materije izgrađuju samostalan svijet od univerzalnog značenja. Paralele što ih dopušta Andrićevo djelo ne uključuju čak ni literarni utjecaj Jamesa i Conrada. Međutim, možda bi trebalo da baš prisutnost literarnog utjecaja u romanima nekih pisaca o kojima je bila riječ rehabilitira posudbe, odnosno inspiraciju, iz lektire. Djelo, vidjeli smo, može imati cje-

lovitu i u sebi dovoljnu vrijednost, a da paralele, čak i kad nedvosmisleno upućuju na druga književna djela, dodaju još jednu dimenziju umjetnini koja se razmatra. Na neki način ona se izravnije uklapa u onaj »istovremeni red... idealni poredak, koji se mijenja uvođenjem novog (stvarno novog) umjetničkog djela među njih« o kojemu govori Eliot, taj tvorac najradikalnijeg književnog preokreta koji je prekinuo s čitavom jednom pjesničkom konvencijom, a ujedno bio najsmioniji i najneskromniji među posuđivačima od prošlosti.

Treba zato, naposljetku, uputiti na još jednu knjigu, kojoj je vrijednost također samostalna i počiva na inspiraciji neosporno lokalnoj i iskustveno-praktičkoj, ali kojoj je umjetnička koncepcija nedvosmisleno posuđena: preuzeta je i transformirana. *Čudnovata povest o kitu velikom također zvanom Veliki Mak* Eriha Koša izravno se oslanja na *Mobyja Dicka* Hermana Melvillea.

U Košovoj priči, prvi put u povijesti uhvaćen je u Jadranskomu moru kit, i treba da bude izložen u svim gradovima zemlje. Svatko je uzbuđen zbog tog događaja i svatko oko pripovjedača Radeta, od gazdarice čiji je podstanar do djevojke i do šefa u kancelariji, govori samo o kitu. Samo pripovjedač — Išmael, ako hoćemo, jer Melville imenom tog biblijskog izopćenika naziva svoga pripovjedača — nastoji da pomodno ludilo njemu ne zavrti glavu. Zato ne želi sudjelovati u razgovorima o kitu pa ne odlazi da ga vidi izloženog. Zbog toga gubi prijatelje, ostavlja ga ljubavnica, izoliran je i ogorčen — a na kraju je jačim fanatizmom vezan uza svoj negativni stav prema kitu nego što je itko drugi bio privržen svojoj kitomaniji. Napokon će otići da vidi kita — i to kad su svi već prestali mariti za njega i kad se na horizontu pojavio već novi predmet sveopćeg oduševljenja.

Veliki Mak je dakle satira na konformizam, pa je po svojoj temi i elementima fabule bliži Ionescovu *Nosorogu* nego Melvilleovoj gigantskoj epskoj prozi o traženju, gonjenju i ubijanju čudesnoga bijelog kita. U čemu je onda paralela? Kit u toku oba djela postaje simbolom veoma širokog značenja. On nije samo okosnica radnje, objekt koji određuje ponašanje i djelovanje svakog pojedinog lica, a čiji se bitni smisao koncentrira u postupcima glavnoga lika. Kit je mnogo više od toga. Na samom početku *Mobyja Dicka* izvodima iz Biblije, pjesničkih djela, izvje-

štajâ i putopisâ, Melville priprema čitaoca na univerzalnu simboličku interpretaciju kojom je sagledao kita, a kasnije se u posebnim poglavljima, što su umetnuta u pripovijedanje radnje, navode biološke osobine raznih vrsta kitova, pokazuje oprema broda koji je krenuo na kita i tehnika lova na kitove, opisuju načini kojima se ulov sabire i konzervira, opširno iznosi upotreba i ekonomija pojedinih dijelova te goleme životinje, pripovijedaju legende o kitovima, posebno o bijelome Mobyju Dicku, a iz svakog detalja izvodi se i neki alegorijski smisao u odnosu na čovjekov položaj u svijetu i njegovu borbu s nadljudskim apsolutom. U Koša nema ni prostora ni potrebe za sličnim pothvatom. No i on se potrudio da u vezi sa svojim kitom pokaže razne aspekte onoga što proučavatelj Melvilleova djela nazivaju naučnim terminom »cetologija«.

Pošto je citirao stručni opis kita iz »Sveznanja«, pripovjedač nastavlja:

»To nije bilo mnogo. Zato sam uzeo da listam i po drugim knjigama i u jednom pomorskom udžbeniku našao historiju lova na kitove od najranijih početaka, pa sve do naših dana. Opis raznih načina lova, podatke o broju kitova hvatanih posljednjih godina, broj i vrstu brodova kitarica, njihovu nacionalnu pripadnost, granice interesnih sfera velikih sila u oblasti Severnog i Južnog Pola, i izvod iz Međunarodne konvencije za zaštitu kitova. Utvrdio sam da kit diše plućima, kao i suvozemni sisari, što zaista ranije nisam znao. Svaka tri minuta izlazi na morsku površinu, udiše atmosferski vazduh i ponovno zaroni, ali, kada je ranjen, može da se zadrži pod vodom i po pola sata. Naraste do trideset metara dužine, a oploduje se polnim načinom i ženka rađa živo mladunče koje doji svojim mlekom. Lov na kitove vrlo je unosan jer se svi njegovi delovi koriste u industrijske svrhe. I u margarinu što ga jedemo ima izvesnih sastojaka kitovog tela, većina ženskih mirisa pravi se od ambre iz njegove utrobe, od njegovih zuba izrađivani su ženski steznici, od njegove kože predmeti za ukras, a kosti se prerađuju u riblje brašno, koje se koristi kao stočna hrana i veštačko gnojivo.

Dakle, mislio sam, posle ove lektire, kit je svagde prisutan: može se naći, posredno ili neposredno, u

svakoj našoj hrani, i u mnogoj našoj radosti i zabavi, a svedok je, na izvestan način, i naših najintimnijih uživanja, što me je navelo na sumorne zaključke i nije me obradovalo mnogo.«

Opisuje, također način kojim se, u raznim rubrikama novina

»govorilo... o raznim vrstama kitova: pločanim, zuban, ulješari, narvalu i velikom potu, o izumrlim felama i nemani iz jezera Loh Nes, o kitovima koji su se za proteklih petsto godina pojavljivali u našem moru, o istoriji kitove kičme u Bečkom muzeju, o podvizima naših kitolovaca u severnim morima i kitolovcima našeg jugoslovenskog porekla u Ognjenoj Zemlji. U privrednim rubrikama pisalo se o velikoj koristi koju bi naša industrija mogla imati od ovog kita i izračunato je koliko bi nam uštedeo deviznih dinara. Govorilo se, zatim, o ambri, skupocenom mirisu zbog koga se kitovi najviše love, o ribljem ulju i ribljoj kosti, a iznet je i predlog da i naša zemlja obnovi lov na kitove i izgradi flotilu kitolovaca...« Nakon prikaza obrade iste teme u vanjskopolitičkoj rubrici i u društvenoj kronici, nastavlja: »U feljtonu objavljavani su srednjovekovni zapisi i čudnovata svedočanstva o Levijatenu, pominjan je i biblijski Jona, koga je kit progutao, jedan profesor objavio je opširan članak »Otkud kitovi u Jadranskom moru?«, bilo je napisa o kitu i književnosti, a u nastavcima objavljivan je roman o velikom kitu zvanom »Mobi Dik«.

Mogao sam također primetiti, što mi do tada nije ni padalo na pamet, da se reč kit u našem govoru mnogo češće upotrebljava no što sam to ranije i slutio; da se i ostali svet, izvan kruga mojih poznanika, interesuje za kita i da je on mnogo važniji činilac u životu ljudi no što bi se to mislilo.

Čuo sam tako tih dana u kancelariji, ili na ulici, svu silu reči u kojim se spominje kit, ili, kao osnova upiše u izvesne izraze. Na primer: kita, kititi, kitka, kitkanje, kitnjast, kitionja, pa zatim: nakit, okititi, zakititi, nakititi, skitati, skitnja i skitnica. Dečje reči kao: kakiti, plakiti i pajkiti, da i ne pomenem po zvuku slične, kao što su: kut, kat, kvit i biskvit. U trolejbusu sam slušao kako prekorevaju čoveka

koji se gura ka izlazu: 'Polako! Što si navalio kao kit!' ili, na ulici, ženu, koja veli svom mužu što se okrenuo za nekom lepom devojkom: 'Što si zinuo za njom kao kit?'...«

Radi se dakle o svjesnom i neskrivenom ponavljanju Melvilleove metode pretvaranja predmeta ili slike u pripovjedačkoj fabuli, u simbol od najšireg značenja. Kit sâm u oba slučaja neće jednoznačno alegorijski predstavljati neko apstraktno pa makar općevažće svojstvo, nego će kao konkretan, neposredno prisutan i, za fabulu, u svojoj konkretnosti neophodan predmet simbolizirati, u isto vrijeme, sav raspon mogućih odnosa u kojima ljudski postupci i ljudske reakcije prema središnjem simbolu daju smisao čitavoj radnji kao nosiocu svih mogućih interpretacija djela.

Ako je Koš tako vjerno pošao za Melvilleom, onda to nije zato da bi se jednostavno poslužio njegovom vještinom, pridodao svojoj priči neku kvalitetu koju sam ne bi bio sposoban stvoriti. Melvilleovo djelo je put, pripada riznici svjetske kulture — kao Hamlet, kao Hegelova filozofija, kao Beethovenove simfonije ili Milonska Venera — i uspostaviti svojom vlastitom pričom odnos prema melvilleovskom doživljavanju svijeta savršeno je legitiman posao, nipošto nespojiv s umjetničkim značenjem koje je nezavisno od tog metodskog izvora. Koševo djelo nema, dakako, ni približno tako krupno značenje kao *Moby Dick*, ali je on umješno iskoristio čvornu koncepciju i inteligentno razvio svoju zamisao.

Koš ne piše parodiju na *Mobyja Dicka* — što bi se moglo učiniti, ali to uopće nije bila svrha *Velikoga Maka* — nego satiru na stanovito duhovno stanje, na način odnošenja među ljudima, koji nije samo lokalni, nego općenito egzistentan, ali je ujedno i veoma lokalni. Melville kao inspiracija za *Velikog Maku* pokazao je koliko je njegov Bijeli kit doista sveprisutan: kako uza sve dimenzije u kojima ga je sagledao sam autor posjeduje još jednu — da samostalno poživi dalje u alotropskoj modifikaciji u kojoj će ga pronaći kasniji pisac iz druge zemlje. Usporedba s *Velikim Makom* ujedno je dokaz da velika umjetnina, čak i onda kada je njezin utjecaj nedvosmislen, može pridonijeti stvaranju manjeg djela koje ipak punovrijedno opstoji kao samostalna književna cjelina.

*

Zaključimo dakle da je moderni pisac u Jugoslaviji otvoren za stimulanse što mu dolaze od velikih pisaca svijeta. Naša najbolja i upravo najoriginalnija dostignuća otkrivaju paralele u smislu i tehnici s djelima centralnih pisaca moderne književnosti. Ponekad zaokupljenost analognim situacijama stvara pojave koje nameću usporedbu čak i onda kada nema povoda da se govori o međusobnom utjecaju. Nailazimo na zanimljive, uznemirujuće, pa i zabavne sličnosti u oblikovanju tema, iskorištavanju pojedinih motiva i slika simboličkog značaja. Izgrađuju se podudarne književne tehnike koje na odgovarajući način kristaliziraju slične moralne preokupacije i upućuju na slično revolucioniranje u percipiranju svijeta; moderni gradski senzibilitet potiče na organiziranje paralelnih strukturalnih cjelina, a zreli umjetnički temperament pokazat će kako se u krilu raznih književnih tradicija ostvaruje podjednaka briga za umjetnikov položaj između tla iz kojega je nikao i umjetnosti pripovijedanja što je stvar. Paradoksalno je samo to što su ovakve paralele punovrijedne jedino kada se svako ostvarenje promatra za sebe, u svojoj izvornoj jedinstvenosti, pa se prema tomu svaka analogija mora definirati čitavim nizom svojih vidova. Time će se djela što se uspoređuju zapravo ne samo približiti nego i udaljiti jedna od drugih!

»Kompleksna je to sudbina, biti Amerikanac«, napisao je jednom Henry James, »a među odgovornostima što ih ona nameće jest borba protiv praznovjernog vrednovanja Evrope.« Možda te riječi imaju dvostruki smisao: ne klanjati se nekritičnim strahopoštovanjem, ali i ne odbacivati nešto kao da nam je strano kad ono i nama pripada. U tom slučaju Jamesovu izreku mogli bismo, *ceteris paribus*, i mi primijeniti, iako je James prilazio Evropi sa Zapada, a ne s Istoka, a perspektiva iz koje je promatrao svoj udio u evropskoj kulturi, bila je, nužno, drugačija.

»Jest, krajnje je već vrijeme, pa da naši pisci stanu u red sa svojim proslavljenim evropskim kolegama! Da ih dostignemo, da se s njima barem izjednačimo! ... A hvala Bogu, antologija iz naših najnovijih pisaca može bez stida da stane uz najbolja djela savremene evropske knjižice.« Ovako Matoš oduševljeno komentira tvrdnju

Marka Cara iz knjige *Moje simpatije* kako za Zmaja nitko neće reći »da je on dorastao jednome Šeliju, jednome Puškinu, jednome Leopardiju; ali s druge strane, nitko uman neće moći kazati, da se taj pjesnik naš ne bi mogao po humanom čaru nekih svojih pjesama, dostojno spomenuti uz jednoga Miseta, jednog Vordsvorta, jednog Pratijsa«. Ocjene ove vrste, svojom običajnom nedokazivošću i apodiktičnom hirovitošću, nisu naročito korisne, ali zato Matošev usklik sažima u neku ruku želju i uvjerenje nekoliko generacija. Danas međutim osjećamo da za njega više ne bi bilo razloga. Stigli smo Evropu, ona je prisutna, realizirana u južnoslavenskim književnim tekstovima. Javila se kvalitativna razlika u odnosu na prošlost.

Krležine sinkrone tabele uz esej o Kranjčeviću, lišene komentara, najimpresivniji su kontekst te njegove studije o pjesniku s praga našeg stoljeća koji se od provincijalizma i početničkog stihotvorstva svojih prethodnika, iz »mračnog i zakutnog zakašnjenja«, probio do najdubljih lirskih slutnji o modernome svijetu. Mjera do koje su ovakve tabele već postale neaktuelne upravo su paralele između naših današnjih pisaca i vrhunskih djela u suvremenoj svjetskoj književnosti. Ono što otkrivaju o kompleksnom sudbinskom toku naše kulturne evolucije zaslužuje da se prouči, pažljivo, duboko i svestrano.

CIKLUS O GLEMLAJEVIMA U SVOM EVROPSKOM KONTEKSTU

»Porodice, mrzim vas!« Usklik mladog Andréa Gidea u *Zemaljskoj hrani*¹ odjeknut će preko granice XIX stoljeća i uspostaviti sazvučja u avangardnim duhovima kasnijih desetljeća građanske duhovne krize. »Nema ničeg opasnijeg za tebe od tvoje porodice, tvoje sobe, tvoje prošlosti«, obraća se pjesnik Nathanaelu. Ostaviti zatvorena ognjišta, probiti zabrtvljena vrata, napustiti sve i naučiti »dušu da postane luralica«.

Na pragu »lijepoga doba« svog intenzivnog života Jacques Thibault citirat će — u romanu Rogera Martin du Gard (1922—23) — Gideov usklik, shvatiti ga kao program, kao ishodište aktivne nezavisnosti čitave svoje generacije. U romanu on će, samo nekoliko godina kasnije, kao revolucionar Internationale poginuti u avionu punu socijalističkih proglašenja nad ratnim rovovima izbrazdanim, zaraćenom Evropom.

Ta nietzscheovski čista mržnja povezuje dakle raspon jedne široke, više desetljeća duboke fronte pobune protiv ustajalosti i autoritarizma, od opijenosti osjetilnim iščekivanjima (»Nije mi dovoljno da pročitam da je pijesak plaže mek, hoću da ga moje bose noge osjete...«)

¹ *Les Nourritures terrestres (Plodovi; Novi plodovi, prev. Ivanka Marković, Sarajevo, 1958)*. Vidi str. 61, 62, 40, 27.

do radikalne društvene kritike postojećega — a ono je građansko, tradicionalno, ukrućeno: oklopljen neprijatelj slobodne punine života.

Počeci *Thibaultovih* nastaju onih godina kad i Krleža objavljuje djela koja, povezujući dva stilski izrazita razdoblja njegove umjetničke orijentacije, svjedoče upravo o istom tom rasponu od ekstatičnih ditiramba zemaljskim plodovima, Panu, do smišljena i surova zasjeka u truleće tkivo antiljudskih odnosa koji su zakrčili stazu pjesnikovima uzletima k cjelovitom čovjeku, a koji se i kod Krleže oblikuje u sliku porodice.

Još god. 1919. u »Eppur si muove«, Krleža pišući o mađarskoj revoluciji razmišlja o okolnostima boljševičke pobjede u Rusiji i ruga se »našoj rusofilnoj inteligenciji« koja misli »da je Rusija Onkl Vanja« i kojoj se »osobito sviđa ono kretensko golovljevsko drijemanje ... jer su polupani i lijeni i sami.«² Likove iz Čehova i Saltikova-Ščedrina Krleža shvaća kao duboko simboličke za nemoć čitava jednog na smrt osuđenog odnosa prema povijesnom toku; eufonijska srodnost *Gospode Golovljevih* s *Gospodom Glembajevima* posve je očito samo izraz jedne dublje sadržajne veze.

Bitna tema dvaju tako silno različitih djela nezaobilazna je u modernoj historiji svake zemlje i odavna je rečeno da su romani kao što su *Buddenbrookovi* Thomasa Manna, Galsworthyjeva *Saga o Forsyteima*, *Djelo Artamonovih* Gorkog, bliski *Thibaultovima* i *Gospodi Golovljevima*. Ti su se naslovi već više puta spominjali kad se pisalo o Krležinu ciklusu o Glembajevima, a najiscrpnija lista djela među koja on pripada u okviru »teme propadanja buržajske porodice« nalazi se u ogledu Marijana Matkovića »Marginalije uz Krležino dramsko stvaranje.«³ Engleski slavist Edward Goy također spominje nekoliko tih djela, ističući osobito *Djelo Artamonovih* (koje, nalazi on, »ima interesantnu sličnost s krajem drame *Gospoda Glembajevi*«), ali ne ulazi dalje u smisao te analogije, zadovoljavajući se konstatacijom da se »ovaj problem može tretirati na najrazličitije načine.«⁴

² *Plamen*, 1919, br. 15, str. 28.

³ Miroslav Krleža, Zagreb, 1963, str. 266—67.

⁴ Problemi i faktura u Krležinoj drami »Gospoda Glembajevi«, *Izraz*, Sarajevo, str. 3. Ijekaviziran prijevod Zivomira Mladenovića s engleskog.

Doista, pitanje je čak da li je to uvijek isti »problem«. Jer uvjeti propadanja buržajske porodice u Njemačkoj i Rusiji, u Francuskoj i Hrvatskoj nisu isti; a u materijalnom smislu, da li se kod Galsworthyjevih Forsytea i može govoriti o propadanju? Vanjske okolnosti u kojima gnjiju Golovljevi potaknute su krizom, a tek zatim i oslobođenjem kmetstva; Artamonovi najprije rastu — baš u nastavku tog istog povijesnog procesa, da bi propali tek u proleterskoj revoluciji. A što da se kaže o Faulkneru, kojega Matković u svom eseju još ne spominje, a čija djela u potpunosti odgovaraju nabrojenoj grupi? U Faulknera je riječ o specifičnim uvjetima američkog Juga — o degeneraciji koja počinje s porazom Juga u građanskom ratu, a koja je sudbina niza pseudoaristokratskih porodica ovih i robovanju crnaca.

Zajedničko je povijesnim okvirima svake od tih porodičnih skupina da su posrijedi razdoblja prijelaza, društvene mijene, u jednu riječ — proces, i da je sudbina porodice također proces u konkretnom vremenu. Zbog te povijesno-društvene konkretnosti i posebnosti svakoga primjera ne bi se unaprijed, bez potanjeg uspoređivanja, smjelo ustvrditi da sva ta djela čine zajednički književni fenomen, a još manje da je utjecaj, ako ga uopće ima, dominantan povod tomu da ih nalazimo u tolikim književnostima.

Na svaki način zanimljivo je usporediti više takvih djela i pokušati pronaći osobine koje su zajedničke svima ili mnogima između njih. Ako takve osobine postoje, onda se time otvara književnoteorijsko pitanje: o kakvoj je to kategoriji zapravo riječ? A ovakva šira perspektiva daje i nove mogućnosti za vrednovanje djela svakog autora napose. Miroslav Krleža moći će se omjeriti prema poznatim evropskim imenima u toj jednoj ravnini, u znaku kategorije kojoj glembajevski ciklus pripada.

Kao kategorija tretiraju se takva djela vjerojatno prvi put u članku A. E. Zuckera: »The Genealogical Novel, A New Genre«⁵, (dakle: »Novi žanr: genealoški roman«), ali se tu ne određuju nikakve zajedničke karakteristike. To su djela u kojima se govori o propadanju neke porodice u više generacija, a taj novi tip zamislili su Zola i Samuel Butler (u romanu *Put svega živoga*). U Butlerovu

⁵ U američkom časopisu *PMLA*, sv. 43, 1928, str. 551—60.

romanu, primjećuje Zucker netočno, na gotovo svakoj stranici aludira se na nasljedni utjecaj, a ovo je jedini znak da je po Zuckerovu shvaćanju nasljedstvo konstitutivna oznaka genealoškog romana kao tipa ili žanra (ta dva termina Zucker ne distingvira). Uz *Buddenbrookove* i *Sagu o Forsyteima*, navodi među najnovijim djelima i *Djelo Artamonovih* (koje je god. 1927. prevedeno na engleski, pod naslovom *Decadence*; Zucker kaže da je ono »naturalističko u načinu, a impresionističko po stilu«). Nabraja i niz suvremenih, danas već zaboravljenih američkih romana s tematikom odnosa među generacijama u jednoj porodici, a spominje i jednu englesku dramu (*Milestones*, 1922) Arnolda Bennetta i Edwarda Knoblauchu. U tom nabranju on se oslanja na površinsku temu, a uopće ne ispituje princip po kojemu atribut »genealoški« dobiva svoju primjenu.

Pojmom genealoškog romana služi se i Max Schertel u svojoj disertaciji (od koje je objavljen samo sažetak) »Thomas Mann and the Genealogical Novel«, koja određuje mjesto tetralogiji *Josip i njegova braća* među *Buddenbrookovima* i djelima Butlera i Galsworthyja. Za razliku od ostalih, Mann ne naglašava razbijanje društvenih stega, nego naprotiv vezu i koherentnost pomoću snage tradicije u toku više generacija: individualnost središnjega kompleksnog lika proizlazi iz jednog dubokog determinizma koji Mann ustanovljuje u psihološkom smislu mita, dok je biološko nasljeđe od drugorazrednog značenja.

Thomas Mann nezaobilazan je autor kad se istražuje genealoška tema, pa razočarava što komparatistička bibliografija uz Mannova djela ne sadrži nikakve daljnje rasprave o tom problemu, koji je neosporno internacionalan, komparatistički, a u isto vrijeme preuzak da bi dobio svoje mjesto u općim teorijama književnosti. Ako su Zucker i Schertel i govorili i o genealoškom romanu, problem nije specifično vezan uz žanr romana — ne treba poći dalje od Krleže da se to dokaže. A s druge strane u Krleže, u *Buddenbrookovima* i u *Sagi o Forsyteima* ta se tema javlja na jednoj razini, a u tetralogiji o Josipu na posve drugoj, naime na mitsko-antropološkoj koja raz-

bija konkretno-povijesni *milieu*, negira ga, a ne da u njemu (kao čak Faulkner) oblikuje univerzalnu simboliku pitanja o ljudskome. I opet, drama spomenuta kod Zucker — *Milestones* — nije drama generacija kao što je to slučaj u Krležinu ciklusu ili u *Gospodi Golovljovima*: ona i ne formulira načelo koje porodici daje njezino jedinstvo i karakter, ne određuje je u odnosu na povijesni proces, ostaje u granicama društvene anegdote u kojima se pokazuje kako tri generacije (1860, 1885, 1912) gledaju svijet.

U istraživanju koje slijedi pratit će se Krležino djelo usporedo s odgovarajućim djelima sedmorice svjetskih pisaca (Emilea Zole, M. E. Saltikova-Ščedrina, Thomasa Manna, Johna Galsworthyja, Rogera Martin du Gardu, Maksima Gorkog, Williama Faulknera), i to prema logici njihove književnopovijesne i strukturalne problematike koja nas ovdje zanima. U središtu pažnje bit će nam dakle pojedini konstitutivni vid genealoških ciklusa, i da bismo ga bolje shvatili, pokazat ćemo kako se on očituje kod sve osmorice. Na taj način otkrit ćemo kako se jedna opća značajka naše teme očituje u pojedinim konkretnim slučajevima. Ovakvo razmatranje neće međutim ići mehaničkim redoslijedom, nego će se pojedina djela, odnosno slična pojava kod pojedinih autora, uspoređivati, povezivati ili kontrastirati. Svrha nam je naime pokazati zajedničku evropsku književnu pojavu (i tom zajedničkomu podvrgavamo razmatranje pojedinog djela) i precizirati Krležino mjesto u krugu drugih pisaca. Zato Krležu i tretiramo među ostalima, izdvajajući pojedine vidove i njegova djela zajedno s njihovima; no nastojat ćemo njegovu specifičnost i one osobine njegova djela koje ga pokazuju kao poseban dio šire grupe posebno naglasiti.

Ova metoda izlaganja izabrana je s obzirom na cilj za kojim idemo, ali ona naravno ima nedostataka. Kad se djela osmorice pisaca promatraju usredotočujući pažnju na pojedine vidove koji su im zajednički, onda se, kao u samim književnim ciklusima, neki motivi vraćaju i iskrsavaju u novim kontekstima. Zbog te unutrašnje veze nemoguće je izbjeći dojam da su neke stvari već možda otprije prisutne: na svakom stupnju izlaganja teži se da se obuhvati ukupnost. Osim toga, ponegdje se valja zadržati na karakteristikama detalja, drugdje su važni širi razmjeri.

⁶ *University of Washington Abstracts of Theses*, Vol. 3, 1938, pp. 337—41.

Negdje opet stvari se anticipiraju, pa govoreći, na primjer, o genealoškoj koncepciji Manna u *Buddenbrookovima* pokazujemo silu rastvaranja na djelu; naprotiv ćemo govoreći o Gorkomu, tek sagledavajući osnovni obris bolje uočiti njegovo shvaćanje unutrašnjeg principa cjeline.

KRLEŽINA DRAMA U SJEVERNJACKOM OSVJETLJENJU

Da je u razmatranju pojave ciklusa u novijoj književnoj povijesti neobično zanimljiv i Henrik Ibsen, svjedoče Thomas Mann i Arnold Hauser, a da je njegovo djelo nezaobilazno u shvaćanju genealoške ideje i unutrašnje strukture u dramama o *Glembajevima*, upozorio je sam Krleža. Zato valja ispitati i Ibsenovo značenje za našu temu ako njegova djela i ne ulaze u skupinu kojom se bavimo.

Ciklus o *Glembajevima* moramo pratiti, dakle, usporo sa sedam pojedinačnih ciklusa. Međutim, ako genealošku temu u njemu želimo povezati sa svjetskom dramom, onda je dovoljno krenuti tragom Krležinih vlastitih indikacija o svojoj dramskoj tehnici (u Osječkom predavanju iz travnja 1928)⁷. Pošto je dramsku radnju tražio u kvantitativnom smjeru, u ekspresionistički nadahnutim komadima, od »Hrvatske rapsodije« i »Galicije« do »Golgot«, spoznao je da je »snaga dramske radnje ... ibseni konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata, koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu«. Ne može dakle biti dobre drame, nastavlja Krleža, »bez unutrašnjeg psihološkog volumena kao glazbala i dobrog glumca kao svirača koji na tom glazbalu svira. Osjetivši tako iskustvom svu vanjsku i suvišnu napravu vanjske, dekorativne, dakle kvantitativne strane suvremenog dramskog stvaranja, ja sam se odlučio da pišem dijaloge po uzoru nordijske škole devedesetih godina s namjerom da unutrašnji raspon psihološke napetosti raspnem do većeg sudara, a te

⁷ »Pogovor«, *Glembajevi*, Zagreb, 1950. Gdje nije drugačije označeno, svi citati iz ciklusa o *Glembajevima* također dolaze iz tog izdanja.

sudare da što bliže primaknem odrazu naše stvarnosti. Tako je došlo do mojih posljednjih drama koje nisu i neće da budu drugo nego psihološki dijalozi, što se po prvi puta javljaju u našoj dramskoj književnosti s četrdesetgodišnjim zakašnjenjem.«

Kako se to u Krleže stvara taj »unutarnji psihološki volumen«? Što je zapravo sadržaj tih psiholoških dijaloga i u kakvu su oni odnosu s Nordijcima, s Ibsenom i Strindbergom?

Nije riječ, naravno uopće o izvanjskim sličnostima u građi rečenice, u slikovnosti, u razradi refleksija. U Ibsenovim proznim djelima govori se kratko, emocije su sudržane, nema — do kulminacije — izljeva afekata, pa ni dugačkih sugestivnih didaskalija. Zajedničko im je to da dijalog u *Gospodi Glembajevima* ili u *U agoniji* neposredno povezuje sadašnjost s prošlošću, zapravo uvodi prošlost u sadašnjost, i postepeno, iz prizora u prizor, dopunjuje gledaočevu poznavanje svih okolnosti koje su priredile situaciju, što se upravo odvija. Ako, na primjer, prvi čin *Gospode Glembajevih* podijelimo na sadržajne dionice, vidjet ćemo da nakon kratkog uvoda, u kojemu Leone doživljava Angeliku u racionalnim koordinatama svjetovnjaka, ali sa slikarskim senzibilitetom, slijede tri odsječka: a) obiteljska povijest simbolizirana portretima na zidu i pričom o kletvi stare Barbocyjeve pri spominjanju samoubojstva mnogih Glembaja; b) skandal Rupert-Canjeg i Leoneov udio u njegovu nesretnom raspletu, c) Silberbrandtov odnos prema Leoneu i odnošaj s barunicom Castelli. U sva tri odsječka pripovijeda se o prošlim događajima, fiksiraju stavovi i određuju napetosti koje su već unaprijed tu, a koje treba da radnju vode dalje i da se u budućnosti razrješuju. Ta se tehnika nastavlja u drugom činu, u dijalogu između oca i sina u kojemu se osvjetljuju i dovode u vezu odnosi između oca i majke, sina i oca, majke i sina i barunice prema svakomu od njih. A u trećem činu ta se obiteljska tema, zajedno s temama iz prvog čina spaja s dosad potisnutim ali prisutnim temama o zbilji iza privida i krinke glembajevskog blagostanja. Obiteljsko i ekonomsko, privatno i javno, vode do konačne serije melodramskih eksplozija — zato što su već tu, što su se već odigrali.

U fabuli Ibsenovih drama teško bi tomu bilo naći očividnu analogiju, ali je tehnika kojom Ibsen komponira

svoje fabule zapravo ta ista. *Stupovi društva* sačinjeni su od spleta nekoliko podradnji: spekulacije oko zemljišta za željeznicu, intrige o »ukradenom« novcu, krivice Bernicka prema Dininoj majci, njegova zločina prema Johannu itd. Ti su događaji u prošlosti kraće opisani jer se stil, emocionalni svijet Krleže silno razlikuje od Ibsenova, ali sudjeluju u razvijanju radnje. Oni su već otprije tu, ali ujedno su i akcija koja se upravo zbiva.

»S obzirom na to što pretpovijest igra tako važnu ulogu, da u isto vrijeme može značiti i radnju drame, to je i prostor drame koji je u starijim komadima pripadao ekspoziciji, za nju preuzak i nedovoljan. Ona neće biti ograničena na prvi čin komada, kao što je to bilo s ekspozicijom, i zatvoriti se u stiješnjen i kompaktan oblik uz pomoć glasničkih izvještaja, saopćenja ili prologa, nego podijeljena u kapljice curi u komad u čitavu njegovu toku, i tu služi za objašnjenja sudionicima, za razrješavanje i razvoj radnje ili za osobito označavanje nekog dramatičnog lika. Pretpovijest i suvremeno zbivanje pri tom neprestano zahvaćaju jedno u drugo, a za slušaoca je izvanredno napeto da sam izvede iz dijaloga sve što je u pretpovijesti važno za razumijevanje radnje i likova.«

Ovo je odlomak iz studije⁸ koja se govoreći o Ibsenu najčešće poziva na komad s na izgled veoma uskom, ali uistinu silno intenzivnom radnjom — na *Sablasi* — a vrijedi, reklo bi se, i za *Glembajevu* i za *Agoniju*. Ako smisao tako sačinjene i doživljene drame sažmemo u funkciju glavnog lika, odnosno vidimo dramu kao sistem koji služi osmišljavanju središnjeg aktera, onda ćemo vidjeti da se taj lik kristalizira određujući se spram jedne lažne situacije koja je jednaka čitavom kontekstu drame i čitavu njegovom životu. Ta se situacija na kraju melodramski razbija, a lik je transcendirao ludilom, smrću, spoznajom: u svakom slučaju, radikalnom preobrazbom na samom vršetku (*Sablasi*, *Rosmerholm*, *Gospoda s mora*^{9a} itd.). Ibsen i Krleža ovdje su u tradiciji jedne dramske linije koja teče već od Sofokla preko Shakespea-

⁸ Johanna Kröner: *Die Technik des realistischen Dramas bei Ibsen und Galsworthy*, Leipzig, 1935, str. 72.

^{9a} O Krležinu ranom doživljaju Ibsena, napose *Gospode s mora* vidi i Krležina sjećanja, iskazana nakon nastanka ovog teksta, u knjizi Predraga Matvejevića *Razgovori s Miroslavom Krležom*, drugo izdanje, Zagreb, 1971, str. 126—27.

rea i svršava nekako u njihovoj epohi evropskog teatra. Ima međutim nešto što ih razlikuje od prethodnika i približava jednog drugomu više nego nekim trećim suvremenicima. To je psihološka punoća dijaloga u kojima je prošlost ispunila sadašnjost do samog trenutka pred melodramsko razrješavanje. Je li ta struktura karakteristična za Ibsena i Krležu zato što su obojica kritičari građanskog društva, bilo bi teško dokazati bez opsežnijih spekulativnih analiza, ali je sigurno da je Leoneovo ponašanje, na primjer, mnogo kompleksnije i višeznačnije od agresivnih ili misaono-utopijskih stavova što ih imaju ekspresionistički, apstraktnije univerzalni simboli u ranijim Krležinim dramama. Ta višeznačnost vlada na moralnom planu: je li Leone doista socijalno-human u logici svoga ponašanja prema Canjegovoj, ili su ipak u pravu Glembaji koji ga osuđuju (ako se služimo načas njihovom »metodom«: oni njegovo držanje gledaju u izolaciji od društvene logike, iako će sličnu logiku — pravnu i formalno humanu — i sami primjenjivati bez obzira na emocionalni potencijal situacije)?

Možda je apstraktna istinoljubivost Gregersa Wehrlea u *Divljoj patki* istog karaktera kao Leonova: oružje namijenjeno borbi protiv licemjerja i prividnoga sklada; ali njezine posljedice ne uništavaju njegovu vlastitu sredinu i nisu od epizodnog učinka. Usmjerene spram obitelji izvan koje on sam stoji, one daju drami još jedno žarište. Naime, uz samog Wehrlea, tu je simbol ranjene patke u potkrovlju (slika svakog člana porodice Ekdal). Zbog te strukturalne razlike nije lako uočiti niz podudarnosti između tog komada i *Gospode Glembajevih*, podudarnosti koje pokazuju da je Ibsen Krleži stvaralački možda najviše značio tamo gdje mu je problematika najkompleksnija. Gregers se vraća kući nakon dugogodišnjeg izbjivanja, i prvi čin započinje prizorom proslave koju je otac, bogati Wehrle, priredio u njegovu čast. Stari, ugledni trgovac i tvorničar, sagradio je sav svoj život na obmanama i podmetanju. Stari Egdal otišao je na robiju umjesto njega, mladom Egdalu podmetnuo je bivšu ljubavnicu za ženu, a sina je pozvao kući da se sam oslobodi svojih poslova i da dobije formalno društveno priznanje za svoje veze sa ženom koja mu vodi kućanstvo. Gregersova osuda oca nema furioznost i strastvenost drugog čina *Gospode Glembajevih*, ali također kulminira u optuž-

bama zbog ponašanja prema bolesnoj ženi, Gregersovoj majci. Wehrle ne govori o »tuđoj, majčinoj krvi« u žilama svoga sina, kao stari Glembay, ali mu kaže: »Ti me gledaš očima svoje majke ... Doslovce, kao da slušam tvoju majku«, i daje mu atribut koji — u njemačkom prijevodu drame — glasi »überspannt«!

Ali taj Gregers, čistunac koji živi u moralnim apsolutima, osjeća misiju da drugima »otvara oči« i da im, običnim smrtnicima, koji su sretni u vlastitim iluzijama, rastrga laži što su im činile život podnošljivim. Samoubojstvo male Hedvige, Hjalmarov odlazak u svijet — to su završne činjenice tog neobičnog djela, u kojima je standardna Ibsenova tema o buntovnom antigradańskom istinoljublju doživjela svoju implicitnu kritiku: i Leone obmanjuje sebe misleći da će razaranjem omogućiti drugima sreću. Taj samokritički vid buntovnika izraz je zrelijeg shvaćanja jednog stava koji i u Ibsenovu i u Krležinu djelu predstavlja crvenu nit i formira njihovu ideju o društvu. Ima li ibsenovskog odjeka i u kasnijim Krležinim junacima, kao što je dr Nielsen u *Banketu u Blitvi* koji se »od sentimentalne šeptrilje pretvara u čovjeka koji 'zna šta hoće'« i »na tome svom putu kao goruća lunta postaje fatalnim uništavateljem ljudskih života«?⁹

Strindberg, drugi nordijski rušilac međutim znači za Krležu nešto drugo. »Strindberg je napisao mnogo dobrih scena nabitih munjinom i oštrobridno suprotstavljenih, od kakvih u prvom i drugom činu 'Oca' sve samo sijeва. ... Osim Jacobsena od nordijskih pisaca nema ni jednoga koji bi bio tako duboko i tako intenzivno zadržano u mene. Jacobsen kao lirska tišina, a Strindberg kao grmljavina na otvorenoj pučini.«¹⁰ Ipak, baš u trenucima zatišja u prizorima samootkrivanja i priznanja o ljubavima i mržnjama, o nesuspješnim porivima koji na površini rađaju perveznim oscilacijama raspoloženja, Strindberg, rani Strindberg *Oca*, *Gospođice Julije*, *Smrtnog plesa*,^{10a} koji-

ma je kasniji Krleža bliži, baš kao što je u svojem ekspresionističkom deceniju čitao *Put u Damask* i *Vjeronike*, djeluje na Krležu svojom temom o porodičnim sukobima, o tajnim mržnjama koje djeca nose u sebi zbog ogorčene borbe roditelja — to je dubinska inspiracija, kao što je Ibsenova tehnička i idejna. Strindbergova opsesija muško-ženskim protustavom nije Krleži bitna. On iz njegovih djela izvlači širu temu o tajni nasljeđa i orijentacije u djetinjstvu: odnos roditelja i djece jednako mu znače u *Ocu* i *Gospođici Juliji* (koje za njega i kasnije predstavljaju najjače Strindbergove stvari)¹¹, a oko kojega je i Ibsen stvarao svoju dramu najbližu Strindbergovima, *Sablasi*, čiji već simbolički naslov govori o djelotvornijoj iluziji koja baca svoju sjenu preko svake porodične povijesti.

Genealoška tema jasno je definirana u *Gospodi Glembajevima* i u prozi »O Glembajevima«, ali u ostalim dramama i fragmentima o članovima te porodice ona se bez konteksta čitavog ciklusa zapravo ne može zapaziti. Dakle ciklus, a ne pojedina drama zapravo je ona cjelina u kojoj Krležu treba usporediti s genealoškim djelima drugih autora, makar ta djela bila možda samo jedan roman. Jer roman zatvara čitav totalitet, jedan svijet koji drama možda i podrazumijeva, ali ga ne iskazuje u prenatraglom sagorijevanju međuljudskih odnosa svojih likova.

TEORIJA

Ciklusâ Krležina tipa, baziranih na dramu, nema (navodno je Eugene O'Neill u mladosti napisao jedan, ali ga je uništio!) — a s kojim romansiranjem početi? Da li s Balzacom? »Smatram porodicu, a ne jedinku za bitni društveni sastojak«¹², glasi jedno mjesto u Predgovoru Ljudskoj komediji, ali u kontekstu njegovih političkih shvaćanja, ne onih o pisanju romana. Čiča Goriot je *Kralj Lear* modernijega kapitalističkog društva, po odnosu između oca i njegovih kćeri, ali on uopće ne ispituje pro-

⁹ *Banket u Blitvi*, poslijeratna izdanja I knjige (svršetak prologa), npr. Zagreb, 1953, str. 25.

¹⁰ Miroslav Krleža: *Eppur si muove*, Zagreb, 1938, str. 155. 152.

^{10a} Da je Krleži *Smrtni ples* sigurno bio znatnim doživljajem, možemo pretpostaviti i na temelju uspomena Slavka Batušića o susretu s Krležom u stanu Milice Mihčić kratko vrijeme nakon njezina nastupa u tom komadu (»Prvi listopada dvadeset prve«, *Forum*, knj. XXV, br. 6, 1973, str. 898—99).

¹¹ Miroslav Krleža: *Sabrana djela*, sv. 20, *Eseji*, knj. III, Zagreb 1963, str. 22.

¹² *O realizmu*, Kultura, 1949, str. 40. (prev. dr Dušan Milačić).

dicu kao bitnu organsku jedinicu u društveno-prirodnom kontinuitetu. *Braća Karamazovi*? Postoji, naravno, duboka i svestrano razvijena veza između raznolikih sinova starog Fjodora Pavloviča — i potmulo zlo sladostrasne »karamazovštine« latentno je u svemu što u njima nije sveto. Dostojevski povezuje svoje elemente u metafizičku cjelinu koja teži ka slici Rusije i svijeta. Njegova je zamisao prostorna, a ne načelo kontinuiteta koji će porodicu obuhvatiti u vremenu. Pa ni u Butlerovu *Putu svega živoga* ne nalazimo uistinu genealošku temu. Točno je da se taj oštromni ekscentrik zanimao za probleme evolucije i nasljedstva, i elokventno zastupao Lamarcka i ulogu volje u tom procesu, ali tragove tih njegovih ideja nalazimo u dramaturgiji Bernarda Shawa (koji se međutim iz tog aspekta nije zanimao porodicom), a ne u njegovu vlastitom romanu: tvrdnja Zuckera koji ga uzima za utemeljitelja genealoškog romana nije točna. Ako porijeklo Ernesta Pontifexa i prati kroz tri generacije s očeve i dvije s majčine strane, to je samo zato da bi pred čitaocem rasprostro svoje shvaćanje idejne klime u kojoj se rađa građansko dijete viktorijanske epohe.

Mladićeva pobuna protiv svoje obiteljske sredine i njezinih vrijednosti, njegova težnja da se sam odredi spram svijeta, to je tema tog romana, u kojemu Walter Allen¹³ s pravom vidi prethodnika takvih modernih autobiografskih romana kao što su Lawrenceovi *Sinovi i ljubavnici* ili Joyceov *Portret umjetnika u mladosti*, dakle djela iz kategorije *Bildungsromana* kakvi postoje još od Goethea, ali se svojom moralnom i estetskom problematikom odnose na moderno vrijeme. Sve su to ipak romani pojedinca u kojima su sukobi u porodicama samo etapa ili, bitna doduše, epizoda. Ni romani o odnosima i sukobima dviju generacija, kao što su *Očevi i djeca* I. S. Turgenjeva, ne predstavljaju tipološki kontekst Krležina ciklusa. U njima je riječ o sporu pogleda na svijet, o idejnoj antitezi u jednom trenutku, a ne o dijalektičkom kontinuitetu u povijesnom vremenu.

»Genealoške romane ... valja razlikovati od jednostavnijih porodičnih romana kao što su *Clarissa Harlowe* i *Newcomeovi*. U potonjima, sudbina pojedinačnog juna-

¹³ Walter Allen: *The English Novel*, Harmondsworth, 1958, str. 300.

ka ili junakinje pod vidljivim je utjecajem njegove pripadnosti nekoj obiteljskoj skupini koja tako dobiva ulogu aktivniju nego što bi je imala puka pozadina. U genealoškom romanu, međutim, sama je porodica junak, i njezina se sudbina prati kroz nekoliko generacija. Takav plan obično se upravlja interesom koji premašuje osobne historije i probleme, znanstvenijom brigom o načelima okoline i nasljeđa koja se mogu razaznati samo promatranjima, što se provode u jednom ciklusu pojedinačnih života. Njegova zanimljivost u velikoj se mjeri temelji na biološkim i sociološkim pojmovima, pa se zato razvio tek dosta nedavno.«

Ova odlična definicija nalazi se u jednom članku o *Buddenbrookovima*.¹⁴ Ima tragova u tom tekstu prema kojima se može zaključiti da je sama ideja genealoškog romana posuđena od prije navođenog Zuckera. Baš u navedenim rečenicama ona je međutim mnogo bolje razrađena, iako pisac nema daljih teorijskih pretenzija. I ovo je ipak dovoljno da se sjetimo Zole. Prije njega doista nema smisla tražiti genealoški roman. Pitanje je samo da li se najopćije karakteristike genealoških romana drugih pisaca mogu svesti na Zolinu koncepciju, odnosno koliko će drugi biti nezavisni od Zole, a koliko će opet biti podudarnosti u načinu stvaranja, strukturalnim karakteristikama i genealoškim principima koji povezuju život generacija u porodici što je svaki pisac proučava.

Naime, već sama ideja da se povijest porodice prati kao cjelina koja u sebi nosi svoje vlastito životno načelo traži neku racionalnu organizaciju i objektivnu dosljednost koja je karakteristika znanstvenoga pristupa. Zola, živeći u vrijeme kad su prirodnoznanstvene metode neprestano doživljavale svoju potvrdu novim rezultatima i izgrađivale ingeniozne sisteme, duboko je povjеровao u njihovu sistematsku primjenu u proučavanju ljudskog fenomena pod jasno određenim okolnostima i usvojio ih kao metodologiju svog rada. God. 1868. planira on svoj ciklus i piše »Opće bilješke o kretanju djela«, gdje biološki činilac nasljeđa primjenjuje na jednu porodicu u društvenome gibanju (kojemu je svrha fizičko i intelektualno uživanje) u epohi Drugog carstva. U predgovoru prvom romanu o

¹⁴ Robert Morss Lovett: »Buddenbrooks«, u zborniku *The Stature of Thomas Mann*, ur. Charles Neider, New York, 1947, str. 113.

Rougonima i Macquartima kaže on: »... Grupa, porodica koju se spremam proučavati, ima za karakteristiku suviše velike prohtjeve, odliku našeg vremena koje trči za užici- ma. Fiziološki, oni su polagan slijed nervoznih i sangvinič- nih događaja koji se javljaju u jednoj rasi nakon prve or- ganske povrede, a koji prema sredini, kod svakog individu- uma te rase određuju osjećaje, želje, strasti, sve ljudske manifestacije, prirodne i nagonske, čiji plodovi imaju usvojena imena vrlina i poroka. Povijesno oni potječu iz naroda, prodiru u cijelo suvremeno društvo, penju se do svih položaja, onim bitno modernim zamahom koji dobi- vaju niže klase u hodu kroz društvo; tako oni pričaju povijest Drugoga carstva pomoću svojih individualnih drama, počevši s državnim udarom pa do izdaje kod Sedana.«¹⁵

Pretpostavka ovakvog programa svakako je determi- nizam, ali kao što kaže Zola u bilješkama za svoj opći nacrt (1868), smiješno bi bilo govoriti o fatalnosti kroz deset svezaka, pa se Zola zadovoljava nekompromitiranim izrazom »sila«.¹⁶ Taj izraz dovoljno je neodređen da bi odgovarao rezultanti triju činilaca koji po Hypoliteu Tai- neu upravljaju ljudskom poviješću: rasa, sredina i mo- ment. Kakav je unutrašnji odnos tih činjenica, u Tainea je ostalo neobjašnjeno, ali u odnosu na umjetničko djelo znači on prividno ukidanje metafizičke estetike i pribli- žava umjetničko stvaralaštvo eksperimentu.¹⁷ Pod utjecaj- em ideje *Uvoda u eksperimentalnu medicinu* Claudea Bernarda, koji nije potanko proučio, Zola je i sam uveo eksperimentalnu metodu u pisanju romana, iako je ta metoda — poput, uostalom, Baconove, od koje polazi znanstveno proučavanje u novom vijeku — samo logička, deduktivna, a ne induktivno-empirijska.

Za koncepciju cjeline nije bitna Zolina ambicija da se obavijesti o pojedinostima svake sredine koju je namjeravao opisati u pojedinoj knjizi. Činjenica da je ta dokumentacija površna sama po sebi ne čini romane go- rima, kao što ih provjerenija i potpunija zapažanja ne bi nužno činila boljima. Bitna je zamisao cjeline, naime da

treba obuhvatiti *sva područja* društva, jer su ona sredina, *milieu*, u kojoj članovi njegove porodice djeluju. Nije dakle, kaže on eksplicitno, njegova svrha da poput Bal- zaca pokaže društvo, povijest običaja. Povijesni okvir doista je samo povijesni okvir. Ne zanima ga masovnost Balzacovih triju tisuća likova. Ne želi ih analizirati zbog njih samih, nego, manji broj njih, kao pripadnike obi- telji. Čak zamišlja kompoziciju pojedinog djela u obliku ograničene serije krupnih blokova koji će djelovati solid- nom konstrukcijom mase.¹⁸ Zamišljena kao niz od deset knjiga o suvremenoj povijesti Drugog carstva, izvedba je tu cjelinu postepeno modificirala i širila, ali nipošto tako da preraste i radikalno razbije unaprijed određene granice. Genealoško stablo nacrtano prije nego što je uop- će počeo pisati prvu knjigu, nešto se jače razgranalo, osobine pridane jednom licu eventualno su promijenile nosioca (Etienne Lantier, junak *Germinala*, ostaje rad- nički revolucionar i ne postaje zločinac; *tu* osobinu po- prima novi lik, junak *Čovjeka-zvijeri*), ali u biti Zola je nakon 23 godine i 20 romana s pravom mogao reći da je svoju zamisao u cjelini pretvorio u djelo — zamisao tako široku i kompliciranu da joj u povijesti književnosti jedva ima ravne. Ako je Zola današnjem čitaocu dosadan, to nije zato što bi padao ispod norme koje je sam bio svjestan, nego zato što nas ta norma ne zadovoljava: *opis* u vrijeme kina i televizije nije ni literatura ni svje- dočanstvo. Posljednji svezak serije, *Doktor Pascal*, ekpli- cira načela povezivanja čitave porodice, svih njezinih čla- nova, i ilustrira — jakom idealizacijom — Zolinu viziju života. Taj je roman sukus ne Zoline književne doktrine, nego misli koja je oblikovala, prožela čitav ciklus. Ta je knjiga s nepravom nepoznata i zanemarena. Ona je jedna od prethodnica modernog romana ideja i ključno djelo za proučavanje svojevrsnog fenomena moderne književ- nosti: sprege nauke i fikcije — fiktivne primjene nauke i naučnog oblikovanja jedne u mašti stvorene teme izvan činjenične stvarnosti. *Doktor Pascal* znači nešto čitaocima Huxleyja i naučne fantastike, ne kao anticipacija tog žanra, nego kao njezin prvi legitimni član. Kao ta knjiga, tako su za Zolinu koncepciju kao cjelinu informativnija

¹⁸ »Notes generales sur la nature de l'oeuvre«, u: Massis, *op. cit.*, str. 21.

¹⁵ Usp. Emile Zola: *Les Rougon-Macquart* I, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, str. 3.

¹⁶ Henri Massis: *Comment Zola composait ses romans*, Paris, 1906, str. 22.

¹⁷ Zucker, *op. cit.*, str. 555.

mnoga manje čitana djela u kojima su prikazane porodične veze i ključne epizode u historiji Rougonovih i Macquartovih. Ona obično obuhvaćaju veći broj likova iz porodice — nekad iz više generacija — nego relativno autonomne cjeline o pojedinom osamljenom ogranku tih obitelji, a koja su redovito popularnija, i umjetnički opravdanija: *Germinal*, *Jazbina*, *Nana*, *Slom* ... Zola međutim ne djeluje u svjetskoj književnosti toliko pojedinim svojim boljim romanima, nego impozantnošću i dosljednom izvedbom jedne cjelovite zamisli. Naturalizam kao stil, pravac, škola, ima mnogo učitelja; *Les Rougon-Macquart* nisu u književnoj svijesti zbir od dvadeset knjiga, nego više od toga (a taj višak oslanja se na popularnosti svega nekoliko njih). Ako taj svijet i nije zatvoren, on je kompletan kao kakav znanstveni sistem, i po toj znanstvenosti utjecajniji je od otvorenog, imaginativno bogatijeg svijeta *Ljudske komedije*. Balzac je na zamisao svoje cjeline došao nakon što je već napisao nekoliko romana koji postaju dio planiranog ciklusa, a Zola je svoj projekat stvorio pod dojmom Balzacove freske — i kao svjesnu polemiku s njom. Zajedno međutim oni su priredili tradiciju koja se u XX st. nastavila kao roman-rijeka, serija koja, osobito u Francuskoj, obuhvaća dugačke nizove romana najrazličitijih umjetničkih prosedea, od Romaina Rollanda (*Jean Christophe*), preko Prousta do 25 svezaka *Ljudi dobre volje* Julesa Romainsa. Zajedničko je romanu-rijeci da mu predmet nije povijest i pozadina jedne osobe, već neka zbilja koja premašuje pojedinca, bez jedne središnje radnje, nego sa spletom ili usporednim tokom nekoliko akcija: vrijeme kao neprestano prolaznje postaje problem, a zadaća je pisca da ga fiksira kao momenat intuitivne spoznaje svijeta i sebe, kao unutrašnju smisaonu nit povijesti, kao uočljiv proces uspona i opadanja jedne zajednice. Shvaćajući je kao ukupnost segmenta koja je ujedno i kontrapunktalna skladba, pisci su roman-rijeku najčešće konstituirali kao ciklus¹⁹, nastavlajući naviku Zole i Balzaca s brižljivijom koncentracijom oko žarišne problematike.

¹⁹ Claude-Edmonde Magny: *Histoire du roman français depuis 1918*, 1950, str. 305—309.

CIKLUSI

U isto vrijeme pojedini su se pisci zadovoljavali opsegom jednog sveska, da bi u biti progovorili o istomu o čemu su drugi pisali u više tomova. *Gospoda Golovljovi* Saltikova-Ščedrina u tradiciji su satirički obojenog realizma Gogolja i Gončarova, djelo duboko rusko svakim svojim likom i dominantnim mentalitetom porodice. Ščedrin nije napisao ciklus romana, nego obratno: zamisao romana niknula je iz ciklusa kraćih stvari. U krilu niza satiričkih crtica i priča nastao je »Porodični sud« (1875) koji je zatim ostao prvo poglavlje *Gospode Golovljovih*. Ščedrin ga je počeo razvijati u roman valjda zbog pohvala Turgenjeva i Gončarova.²⁰ Ovo je potrebno napomenuti radi ravnoteže s drugom jednom, strukturalno bitnijom činjenicom: lik Juduške tek je naznačen na rubu tog prvog poglavlja, a njegova prisutnost kao središta porodice kasnije daje knjizi jače jedinstvo nego što bi ga imala kronika. Je li svijest o Zolinoj zamisli cikličke cjeline mogla da ne djeluje na takva shvaćanja pisca, koji nikada još nije bio napisao roman, ali je bio vrlo uspješan kao kroničar? Pošto je već napisao »Porodični sud«, Ščedrin je u Parizu kod Turgenjeva osobno upoznao Zolu i Flauberta. Protivnik naturalizma, ipak je u *Domovinskim zapisima* tiskao neke romane braće Goncourt dok je radio na *Gospodi Golovljovima*. Tako u povijesti razvoja njegove kompozicijske tehnike neće biti od značenja što mu Zola nikada nije bio simpatičan i što je god. 1880, u doba kada je završio svoj roman, čak napao *Nanu* i pogled na svijet u toj knjizi.²¹

Neizrečena prisutnost Zole samo je jedan vid *Gospode Golovljovih*, koji ne ukida autonomnu vrijednost tog romana, ali je važan za njegovu vezu s porodicom genealoških književnih djela. U idućoj generaciji, obitelj o kojoj Maksim Gorki želi pisati toliko je različita od Golovljovih da to diktira i drugačiju svijest o unutrašnjoj strukturi. Cjelina odnosa oca i triju sinova donekle je analogna rasporedu u *Braći Karamazovima*, ali ideja za roman, potaknuta ruskim problemima, razvijena je u

²⁰ K. N. Grigorjan: *Roman M. E. Saltykova-Ščedrina »Gospoda Golovljovi«*, Moskva-Lenjingrad, 1962, str. 20—21.

²¹ Kyra Sanine: *Saltykow-Chičedrine: Sa vie et ses oeuvres*, Paris, 1955, str. 209—13, 255.

evropskoj intelektualnoj klimi. U svojim uspomenama na L. N. Tolstoja Gorki spominje kako su (u zimi 1901—2) na Krimu — razgovarajući o jednom romanu braće Goncourt — došli na temu degeneracije. Tolstoj je najprije tvrdio da ta pojava ne postoji i da je izmišljena, ali mu je Gorki na to ispričao povijest triju pokoljenja trgovačke porodice koju je poznao a »u kojoj je zakon degeneracije djelovao naročito nemilosrdno«. Tolstoj se uzbuđio: »To je — istina. To znam, u Tuli ima dvije takve porodice. — I to treba napisati. Kratko napisati značajan roman, razumijete? Obavezno!« U daljnjem razgovoru Tolstoj se oduševio za lik kaluđera, člana te porodice, očito prototipa Nikite Artamonova i za drugoga »kome je dosadno, koji zgrće pare, gradi«. I njega je Tolstoj smatrao istinitim: »I da pije, da je zvijer, razvratnik, i voli sve, pa, iznenada, ubija, ah, to je dobro!«²²

Jedna sovjetska analiza *Artamonovih* pokazuje duboke veze između tog romana i *Buddenbrookovih* Thomasa Manna suprotstavljajući ispravno ton i idejnu atmosferu obaju djela: u Manna vlada tmurna, lirska, elegična tu-robnost, u Gorkoga reska i surova. U Manna su polutonomi, a u Gorkog jarke, određene boje. Ne navodeći Lukácsa ona preporučava i njegov sud prema kojemu je u Gorkog više unutrašnjeg dramatismata i napregnutosti, pokazivanja nepomirljivih društvenih proturječja, dok u Manna zbivanje teče polako, ravnomjerno i spokojno.²³

Buddenbrookovi su posve svjesno prožeti raspoloženjima dekadanse; psihološka osjetljivost ima svoje načije u fizičkoj degeneraciji kasnijih *Buddenbrookova*, pa nije čudo da na primjer Felix Bertaux kaže da bi *Buddenbrookovi* bili nemogući da im nije prethodila Zolina freska Rougon-Macquartovih.²⁴ Sam Mann to poriče: prije *Buddenbrookovih* nije uopće čitao Zolu, a neposredni poticaj da s kraćih psiholoških pripovijesti prijeđe na veću kompoziciju dao mu je društveni roman *Renée Mauperin* braće Goncourt.²⁵ Književnu atmosferu pružili

²² Maksim Gorki: *Djela*, Knjiga XXII, Beograd-Zagreb, 1948, str. 103—4. (prev. Rodoljub Čolaković).

²³ L. M. Jurjeva: *M. Gorki i pjeredovye nemeckije pisateli XX veka*. Moskva, 1961, str. 63—64.

²⁴ Martin Schlappner: *Thomas Mann und die französische Literatur*, Saarlouis, 1950, str. 25.

²⁵ Thomas Mann: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, S. Fischer Verlag (Copyright 1960), sv. XI, str. 379.

su mu nordijski obiteljski romani Kiellanda i Liea, jer su *Buddenbrookovi* zamišljeni kao knjiga o građanstvu njegova rodnog Lübecka, hanzeatskoga, sjevernjačkog grada.²⁶ I bez znanja o Zolinoj metodi Mann se bacio na bilježenje, sastavljanje kronoloških shema i rodoslovlja, pronalaženje psiholoških poanti i predmetne građe, ispitivanje znalaca i poznavalaca.²⁷ Umjesto da iz tog materijala nastane lokalni dokument, »pod rukama roman mi je iz hanzeatskog građanskog života počeo poprimati epski karakter, epski duh, epske razmjere; raznolike i heterogene doživljaje koji su pridonijeli oblikovanju: francuski naturalizam i impresionizam, gigantski moralizam Tolstoja, motivička glazba Wagnerovih Nibelunga, niskonjemačka i engleska humoristika, filozofija o nauci, patnje Schopenhauera, dramatička skepsa i simbolizam Henrika Ibsena strujili su u toku dvogodišnjeg rada u djelo, i ono što je nastalo bila je duševna povijest nje-mačkog građanstva u kojoj je ne samo ono samo nego i evropsko građanstvo uopće moglo osjetiti da se o njemu govori.«²⁸

Taj međunarodno određeni književni karakter²⁹ Mannov, to njegovo evropejstvo, učinilo je od njega u neku ruku središnju ličnost književnosti XX st., ne po izražajnim zahvatima, po književnoj tehnici, nego po dubini problematike u kojoj se njegovo djelo podudara s djelom Joycea, Prousta, Faulknera, Lawrencea. Sažeti bi se to moglo, pojednostavljajući, u ideji slojevitosti, ciklusa, obnavljanja i modificiranog ponavljanja konstantnih antropoloških motiva na raznim razinama kulture i svijesti: u tom smislu *Čarobni brijeg* nadograđuje se na *Buddenbrookove*, a na njega pak *Legenda o Josipu*. To je i međusobni odnos četiriju Joyceovih knjiga od *Dublinaca* do *Finneganova bdjenja*, to je implikacija Faulknerove konfrontacije povijesti, genealogije i struje svijesti, u kojoj se svaka značajnija njegova knjiga može shvatiti kao središte oko kojega se redaju ostale, jednako relevantne (*Zvuk i bijes*, *Medvjed*, *Rekvijem za opaticu*, *Svjetlo u*

²⁶ Mann, sv. XI, str. 550.

²⁷ Mann, sv. XI, str. 380.

²⁸ Mann, sv. XI, str. 550—51.

²⁹ Mann, sv. XI, str. 383.

kolovozu), to je smisao Lawrenceove *Duge*.³⁰ Zato je Mann upoznavši *Rougon-Macquartove* nadasve cijenio samu koncepciju ciklusa i usporedio Zolino djelo s Wagnerovim *Prstenom Nibelunga*,³¹ a u opusu Ibsenovu nalazio je bitnu analogiju s karakterom stvaralaštva Zole i Wagnera.

Pa i *Buddenbrookovi* su po tendenciji Mannove umjetnosti, koja se prepoznaje tek iz njegove kasnije evolucije, djelo u biti cikličko, iako je u likovima i genealoškim odnosima jedino još novela *Tonio Kröger* vezana uz njega. Zanimljiv kontrast prema njemu jest John Galsworthy, čiju *Sagu o Forsyteima* među zapadnoevropskim djelima najčešće spominju kao analogiju *Buddenbrookovima*, a Galsworthy je školski primjer neplanskog ali postepenog, upravo ritmičkog pravljenja ciklusa a da pri tom nema ni sjene impresivne Mannove intelektualne svijesti o ciklusu. Njegova kompozicija proizvod je neuzbuđenog, pragmatičnog britanskog promatračkog iskustva, iako se genealoška problematika u biti podudara s onom u srodnim djelima drugih pisaca.

Junak jedne od njegovih ranijih novela zove se Swithin Forsyte, i ako je sredina u kojoj se ona zbiva posve nekarakteristična, već naslov («Spas jednog Forsytea») odaje da 'Forsyte' za pisca nije samo slučajno ime, nego naziv jedne potencijalne kategorije. Priča je tiskana zajedno s romanom *Villa Rubein* u kojemu je jedna od tema sukob između filistara i buntovnog umjetnika, a jedan od likova tog romana dobit će u *Vlasniku*, u kojemu Swithin Forsyte iz spomenute novele postaje jedan od stupova obiteljskoga skupa, marginalnu ulogu.

Vlasnik dakle kristalizira ranije tematske tendencije Galsworthyjeva pripovijedanja u simboličan društveno-porodični kompleks, koji je po svom značenju reprezentativan za čitavu nacionalnu civilizaciju. Odnos tog djela prema onima što se na njega nadovezuju sličan je položaju *Gospode Glembajevih* u Krležinu ciklusu: sve osobine cjeline sadržane su već u njemu, jedino što se po-

³⁰ Genealoška ideja koja strukturira taj roman posve je drugačije naravi od one što je razmatramo u ovom ogledu. Oslobodena naturalističkog determinizma, ne odnosi se ni na proces vlastelinsko-patricijske degeneracije, a formira ciklus kojemu su bitna tema subjektivni odnosi između muškaraca i žena.

³¹ Mann, sv. X, str. 930; usp. sv. XII, str. 82.

vijesni proces generacija ne osjeća u vremenskoj evoluciji. *Vlasnik* je kompletan, a ujedno bremenit mogućnostima književnog razvijanja — iz klice, nemehaničkog nastavljanja — pa je Galsworthyjev osjećaj, nakon dvanaest godina i nekoliko drugačijih knjiga, da se mora vratiti Forsyteima, bio savršeno ispravan. Dodatna dva romana, s dvije kraće narativne epizode (interludiji) između pojedinih knjiga, bila su zajedno s *Vlasnikom* s pravom priznata kao harmonična i logična trilogija. Tada je Galsworthy otišao u kompozicijskom smislu korak dalje, a u umjetničkom postupio mehanički — i zato pogriješio. Nastavio je svoju povijesnu fresku u još jednoj, analogno komponiranoj trilogiji (*Moderna komedija*), pa je opet i tu obnovio u trećoj (*Konac poglavlja*), čija je veza s Forsyteima posve slučajna, ali ima isti društveni *milieu* i kulturni horizont s kasnijim Forsyteima. Tri razgranate trilogije čine tako ciklus ciklusa, pogotovo ako im dodamo još i sitne, naknadno zamišljene epizode (skupljene u knjizi *On Forsyte Change*) koje se u kronologiji unutar djela vraćaju na najranije Forsyte. Galsworthyjeva imaginacija međutim slabila je od *Vlasnika* dalje u razmjeru s kvantitativnim nadovezivanjem u koje je trošio snage. Od vizije jedne društvene zbilje i njezine implicitne kritike, djelo mu se pretvaralo u dobrohotnu, pa i sentimentalnu zabavu, a da pisac na izgled nije promijenio ključ i da nije potražio nove, umjetničke mogućnosti da s produžetkom predmeta obnovi i osvježiji svoj način gledanja.

Rogeru Martin du Gardu prigovaraju pak neki kritičari zato što je učinio upravo to, naime što je unutar jedne cikličke cjeline izvršio tehnički prijelom od sadržajnog značenja, pa se usprkos kontinuitetu vremena i ličnosti u kasnijoj polovici osjeća kao da se radi o drugačijem djelu. Zamislio je bio ciklus od 13 ili 14 svezaka koji bi obuhvatili četrdesetak godina, i stvorio kronološku dokumentaciju o svakom liku, ali došavši u sedmoj knjizi na domak svjetskom ratu osjetio je da mora učiniti nešto novo. Spalio je rukopis te sedme knjige koja se i dalje imala baviti građanskim životima svojih junaka, i tek se nakon šest godina pojavio³² neproporcionalno du-

³² Pierre Daix: *Réflexions sur la méthode de Roger Martin du Gard*, Paris 1957, str. 14—16; usp. Antun Polanšćak: *Od povjerenja do sumnje*, Zagreb, 1966, str. 176, 188.

gačak svezak »Ljeto 1914« koji na 880 stranica prikazuje zbivanja u četrdeset i četiri dana. Građanski život kojemu pripadaju Thibaultovi sa svojim temperamentima od konzervativnoga do prevratničkog vodi u evropsku katastrofu, pa se daljnja događanja mogu samo tako razvijati ako razgovori i ideje junaka u danima njezine pripremne krize sadrže sav ekonomski, diplomatski i klasno-politički splet okolnosti i razloga, onako kako bi se to u takvim danima svakako i zbivalo među najsvjesnijima i najaktivnijima. A pred sam drugi svjetski rat Martin du Gard dodao je još dugačak epilog — osmu knjigu ciklusa — koji obuhvaća šest i pol mjeseci pred kraj rata 1918, u kojem sabire niti iz prethodne knjige, a po metodi se vraća — koliko to materija dopušta — ranijim dijelovima ciklusa.

Baveći se dakle genealoškom temom, vidimo da šest pisaca četiriju raznih nacionalnih književnosti stvara svoje koncepcije u oblicima ciklusa, a da je pri tom slijeđenje izravnoga uzora od posve podređenog ili nikakvog značenja. Čak kad se obiteljska historija zaokružuje u jednoj knjizi, ta je knjiga ili komponirana u samostalnim poglavljima, koja su po svom književnom porijeklu novelističke crtice (Saltikov-Sčedrin) ili shvaća generacijski lanac kao zatvoren proces (Gorki),³³ odnosno kao iscrpljenje jednog vitalnog kruga koji će isti autor u kasnijim djelima nastaviti na simbolički višoj razini (Mann). Pa kad god. 1917. mladi Krleža zapisuje da bi »trebalo ... raditi u ciklusima planski kao Zola, ili još bolje kao Michelangelo«, onda je to samo djelomice izraz preburne energije koja želi nadoknaditi činjenice da »od godine 1908. nitko nije progovorio ni jedne jedine riječi o jednom važnom i po Hrvatsku možda sudbonosnom pitanju u okviru te (neću da kažem kakve) bazarske književnosti.«³⁴ Djelomice pak to je sigurno afinitet prema iscrpljivanju, vraćanju, ponovljenom poniranju u tematske dubine. Po-

³³ U pismu N. K. Krupskoj iz Sorrenta od 16. svibnja 1930. Gorki spominje kako je Lenjinu na Capriju govorio o svojoj želji da napiše povijest jedne porodice od god. 1813 do »naših dana«, a čiji bi članovi potičući od seljaka bili »činovnici, popovi, tvorničari, petraševci, nečajevci«, itd. Lenjin mu je odgovorio da sadašnjost takvom romanu ne daje svršetak i da ga treba napisati poslije revolucije. (M. Gorki: *Sobranie sočinenij v tridcati tomah*, Moskva (1949—1955, sv. 30, str. 168.)

³⁴ *Davni dani*, str. 253.

slije »michelangelovskog« kruga ekspresionistički realiziranih titanskih zahvata prema zvijezdama, dolazi ciklus »Hrvatski bog Mars« — novele i drama *Galicija* — koji ga zadržava na crnom i krvavom tlu hrvatske povijesne zbilje — i tradicionalne i aktualne, da bi temu smrti razlagao također u nizu novela o istom tom hrvatskom, ali mirnodopskom i malograđanskom životu. Pa kako je »Hrvatska rapsodija« kopča između prvog i drugog kruga, tako se iz kasnijih civilnih novela izdvaja »U agoniji« (1924) — današnji joj je naslov »Na samrti«³⁵ — kao metafizički usmjerena fiksacija središnje scenske situacije drame *U agoniji* (1928), uključujući i značajan detalj koji je ušao u posljednji čin *Gospode Glembajevih*. U »Samrti« likovi nemaju imena, niti obilježja koja pripadaju njihovu građanskom javnom životu, ali u idućem Krležinu ciklusu oni dobivaju odredbe društvenoga kruga Glembajevih u jednoj točno ocrtanoj povijesnoj fazi. Zato, po svojoj prilici, nije slučajno da je prva proza koja će kasnije biti dio glembajevskog ciklusa, baš glavina današnjeg teksta »Ivan Križovec« i da se do središnjih glembajevskih likova dolazi tek preko Križovca i nakon bizarne slike jednog Fabera, koji je izdvojivši se iz zagrebačkoga građanskog društva postao sovjetski general.

Dva naime različita teksta nose u svojoj prvoj objavljenoj verziji naslov »U magli«. Prvi (1926)³⁶ današnji je fragment »Ivan Križovec« (osim posljednjeg odsječka koji počinje riječima »Posljednji put sastao je doktor Križovec barunicu Lenbachovu na ratištu u Galiciji«). Drugi (1928)³⁷ sastoji se od dva nepovezana dijela, od kojih je prvi upravo ta impresija o Lauri Lenbachovoj koja sada tvori svršetak teksta »Ivan Križovec«, ali je u toj prvoj verziji ispričana u prvom licu (na kraju stoji bilješka: »Iz uspomena dr. Paula Altmanna«); drugi je današnji tekst »U magli« — ali ime junakovo glasi Marcel Ivanović Faber (dok bi ono, ako se radi o poznatom liku iz glembajevskog rodoslovlja, trebalo glasiti kao što je to u kasnijim verzijama u knjizi: Marcel Rikardović Faber). O sadržajnom značenju ovih promjena za ciklus kao cjelinu bit će riječ kasnije. Idući štampani tekst je »Barunica Castelli-

³⁵ Sabrana djela Miroslava Krleže. Svezak osmi. *Novela*.

³⁶ *Književna republika*, IV, knj. III br. 4, str. 230—238, i br. 5, str. 241—274 (Zagreb, 1. septembra i 15. oktobra 1926).

³⁷ *Savremenik*, XX, br. 1, str. 4—7, Zagreb, siječanj 1928.

-Glembajeva«³⁸ (danas dio proze »O Glembajevima«), 1928; a u daljnje tri godine objavljen je u časopisima korpus čitava današnjeg ciklusa, s tri izuzetka. Naime, treći i četvrti čin *Lede* i proza »Barunica Lenbachova« tiskani su prvi put u Minervinu izdanju (knjiga *Glembajevi*, 1932), a »Pod maskom« objavljeno je također tek u knjizi (*Novele*, 1937, u izdanju Biblioteke hrvatskih pisaca). U toj potonjoj zbirci, a ne u svesku *Glembajevi* objavljeni su i fragmenti koji su prije izašli u časopisima, ali je njihova veza s glembajevskom tematikom neizravna, iako se u njima spominju osobe iz kruga Glembajevih. To su »Dobrotvori«, »Kako je doktor Gregor prvi put u životu susreo Nečastivoga«, »U magli« i »Klanfar na Varadijevu«. Po tematskom principu, napomenimo ovdje, u glembajevski krug spada i drama *U logoru* (ne *Galicija* iz 1920, nego njezina kasnija verzija objavljena prvi put pod naslovom *U logoru* godine 1934), već zato što je jedan od njezinih junaka doktor Gregor; o manje formalnim razlozima govorit ćemo kasnije.

Uz prozu »Glembajevi« (*Srpski književni glasnik*, 1928)³⁹ stoji napomena da je to »odlomak iz većeg dela o jednoj zagrebačkoj donjogradskoj patricijskoj obitelji«, i mi danas ne možemo kazati kako je Krleža zamišljao cjelinu tog djela. Je li mislio na roman ili baš na takav ciklus kakav sada imamo, u kojemu se iste osobe javljaju u prozama i izravno — ili neizravno — u pojedinoj drami? Vjerojatno je ipak da je tekst »O Glembajevima« kakav se štampa u knjizi, komponiran naknadno, a da su pojedini njegovi dijelovi najprije nastali zasebno — kao što su i objavljeni u časopisima. Naime u prvobitnu prozu »Glembajevi«, kojoj u »Zorinu« izdanju iz 1950. odgovaraju stranice 7—17, 25—27, 41—46, 58—60, umetnuti su u izdanju u knjizi (1932. i u kasnijim izdanjima) tekstovi o Urbanu (17—25), o barunici Castelli (27—41) i o generalici Warronigg-Glembaj (46—58).⁴⁰ To je jedini znatniji kirur-

³⁸ *Književnik*, I, br. 1, str. 18—24, Zagreb, travanj 1928.

³⁹ *Srpski književni glasnik*, NS, knj. XXIV, br. 5, str. 321—332, Beograd, 1. 7. 1928.

⁴⁰ Posljednja stranica prvobitnog teksta o generalici nije ušla u knjigu. Usp. *Srpski književni glasnik*, NS, knj. XXIV, br. 6, str. 407—415, Beograd, 16. 7. 1928. Iduće godine (*Savremenik*, XXI, br. 2—3, Zagreb, veljača-ožujak 1929) uklopljen je čitav tekst do te stranice u »Sprovod u Teresienburgu«, da

ški zahvat u korpus ciklusa kako je postepeno prvi put štampan, uz prije spomenutu preraspodjelu dviju raznih proza »U magli« u današnje tekstove »Ivan Križovec« i »U magli«, te spajanje dviju zasebno tiskanih polovica⁴¹ današnjeg teksta »Ljubav Marcela Faber-Fabricszyja za gospođicu Lauru Warroniggovu« u jednu cjelinu, na koju će se također kasnije valjati vratiti.

Možda bi se mogla postaviti slijedeća hipoteza: god. 1928. Krleža je zamislio prozni tekst »Glembajevi« kao magistralni uvod u opsežnu cjelinu sa čvršće ili slobodnije povezanim dijelovima. Računao je vjerojatno na više teksta nego što je u iduće četiri godine (do »Minervina« izdanja) napisao o Glembajevima. Da bi svom programatski bitnom uvodu dao i određenu punoću svestranije obrađenih individualnih likova, uklopio je spomenute fragmente o trima životnim karijerama. Time je niz Glembajevih, o kojima nema riječi u ostalim dramama i proznim fragmentima, a o kojima je natuknuto u uvodnoj prozi, ostao samo plastična pozadina onim životima koji su realizirani u prozama i dramama. »O Glembajevima« ostaje dakle uvod, ali i neka autonomna, ako i ne harmonično komponirana cjelina, dostojna da bude na čelu ciklusa fragmentarno realiziranog. God. 1932. Krležini su interesi već posve drugdje: napisan je *Povratak Filipa Latinovicza*, u kojemu je tema Leonea i, još odranije, tema mladog Kavrana iz »Vražjeg otoka« i dra Wagnera iz »In Extremis«, dobila još jednu varijaciju, ovaj put dovršenu u velik roman. Krleža tad već planira i *Banket u Blitvi*, piše neke magistralne književno-kritičke eseje i nove pjesme. Ciklus o Glembajevima postaje dijelom šireg ciklusa Krležinih stvaralačkih obračuna s povijesnim fatumom svoje zemlje.

Po tom svom nestrpljenju, toj žurbi u kojoj iz jednoga tematskog kruga klizi u drugi da bi u toku godina obuhvatio čitav krug krugova, Krleža se razlikuje od svih već spomenutih romanopisaca. Bez obzira na to da li, kao Zola, postupali sistematski prema unaprijed stvorenom planu, ili djelo proširivali geometrijskom progresijom iz

bi se već u prvom, »Minervinom« izdanju knjige (1932), izdvojio iz te novele i postao sastavnim dijelom proze »O Glembajevima«.

⁴¹ *Savremenik*, XX, br. 11, str. 460—469, Zagreb, studeni 1928; *Pantheon*, I, br. 2, str. 53—60, Zagreb, veljača 1929.

jedne faze u drugu kao Galsworthy, ili pak promijenili strukturalne proporcije usred postepenog, aritmetičkog pridodavanja unaprijed predviđenih dijelova kao Martin du Gard, ili pak zatvarali svoju porodičnu putanju u opsezima jedne knjige kao Gorki, Mann, Saltikov-Ščedrin, svi su ti pisci zaokruživali svoje koncepcije u kompletne kompozicije tragalačkom izvjesnošću i stvaralačkom rutinom koje pripadaju piscima velikih pripovjedačkih tradicija. Ako otvorenosti, nedovršenosti glembajevskog ciklusa u njezinoj potencijalnoj vezi s drugim žarišnim čvorovima Krležine vizije tražimo analogiju, naći ćemo je tek u djelu Williama Faulknera, u kojemu je također — no to je tek koincidencija — god. 1928. ključni datum (samo što *Gospoda Glembajevi* i radovi koji ga prate već znače vrhunac kristalizacije, dok su *Zvuk i bijes* i *Sartoris* dva ishodišna uspjeha koja se u kasnijim knjigama nadopunjuju ravnopravnim dostignućima).

Govoriti usporedo o Krležinu i Faulknerovu pripovjedačkom djelu može se samo ako se hotimice zanemare razlike u dimenzijama. Zbivanje u tih Faulknerovih petnaestak romana i više od šezdesetak duljih pripovijedaka posvećeno je jednom svijetu — njegovoj postojbini, koju je smjestio u izmišljenoj ali prepoznatljivoj pokrajini s indijanskim imenom Yoknapatawpha u sjevernom Missisippiju. Glavnina Faulknerovih djela govori o povijesnoj zbilji njegove postojbine, ali oživljene u perspektivi jedne osobne, mitizirajuće interpretacije, o poraženom, društveno zaostalom, iscrpljenom, predrasudama, mržnjama, apstraktnim idealima rastočenom i osiromašenom američkom Jugu. Koncentrirana na grad Jefferson i njegovu okolicu, radnja svih tih djela, predočena u obliku neposrednih zbivanja ili indirektno, u glas nekog zamišljenog pripovjedača ili pak oživljena zapisima ljetopisaca, ocrtava jedan geografski i vremenski određen jedinstven i razmjerno jednolik svijet, nosioci kojega su pojedine porodice u toku generacija. Kao da je Krleža, pišući o Zagrebu i o sjevernoj Hrvatskoj, svaki put uzimao za svoj stožer porodicu. U nekim djelima Glembaje, a u drugima da je pomjerio sociološko težište na Klanfare ili se usredotočio na intenzivno traganje o porijeklu Filipa Latinovicza, na ekstenzivni austro-panonski svijet Emeričkih...

U Faulkneru je jedan roman posvećen postanku i propasti kuće Sutpenovih, drugi raspadu obitelji Compson,

treći, zapravo trilogija, usponu i opadanju skorojevića Snopesa. Postrani likovi iz jedne od tih knjiga bit će središnji junaci u drugoj, radnja neke novele pojavit će se kao anegdota u romanu, ili će se daljnji razvoj događaja pokrenutih u jednom djelu ispričati ili uzgred spomenuti u drugom, nakon mnogo godina. A vrijeme u romanima samima postoji u dva vida: etape izvanjskog, mjerivog, objektivnog toka događanja jasno su označene objektivnim pojavama i odnosima, ali u svijesti i vrednovanju samih junaka vrijeme često ne postoji: svijet je doživljen kao nepromjenjiva konstanta koja se jednom formirala: u času poraza u građanskom ratu s osiromašenjem, ukidanjem ropstva i navalom beskrupuloznih profitera sa sjevera. Zato se irski kritičar Sean O'Faolain ne slaže s tim da se na Faulknerove obitelji gleda kao na varijantu Thibaultovih, Buddenbrookovih ili Rougon-Macquartovih.⁴² To nisu kronike iz građanske historije, nego vidovi jedne kompleksne izvanvremenske situacije koju pisac intuitivno, nedisciplinirano, kaotično raščlanjuje, i razvija, svaki put kroz drugačiju prizmu pripovjedačke organizacije i prema najne očekivanijim kompozicijskim principima. Ili možda baš nedostatkom svakog principa: knjiga *Siđi, Mojsije!* najprije je tiskana s podnaslovom »i druge priče«, a kasnije je sam autor naziva romanom. To je naime, uistinu, knjiga o članovima porodice Mac-Caslin u raznim generacijama, zajedno s njihovim robovima, odnosno legalnim i ilegalnim ograncima, bijelima i miješanima. A najopsežniji dio (poglavlje, pripovijest?) *Medvjed*, nalazi se u toj knjizi u svojoj trećoj verziji, koja se od ranije dvije, samostalno objavljene u časopisima, razlikuje najviše po umetnutom četvrtom dijelu, pisanom u halucinatornoj tehnici, karakterističnoj za ključne momente Faulknerove vizije svijeta, u kojoj otkriva i raspravlja svoj bitni genealoški princip i smisao toga porodičnog kompleksa u čitavom svom književnom djelu. Taj četvrti dio »Medvjeda«, kako je jednom upozorio svoje zbunjene čitaoce,⁴³ nije dio same novele »Medvjed«, ali je dio romana kojemu je i »Medvjed« dio.

⁴² Sean O'Faolain: *The Vanishing Hero*, New York (1956, 1957), str. 81.

⁴³ Usp. Cleanth Brooks: *William Faulkner, The Yoknapatawpha Country*, New Haven i London, 1963, str. 416.

U neortodoksnosti Faulknerove tehnike vidimo zapravo prebujalu varijantu Krležina izraza antitradicionalne, neklasične, modernističke osjećajnosti. Faulknerov ciklus genealoških romana i novela zapravo je ono što bi ciklus o Glembajevima bio da je svaki od jedanaest prozних fragmenata razvijen u roman i da su neke Krležine novele dovedene u fabularnu vezu s ciklusom *Glembajevih* te da je veza između *Glembajevih* i drugih Krležinih djela jače naglašena nego, eto, pukim imenom jednog Titusa Andronikusa Fabriczyja u *Zastavama*, ili recimo, Bobočkinim — iz *Povratka Filipa Latinovicza* — u *Ledi*, Križovčevim i Urbanovim u *Filipu*.

Naglašavati analogiju između Faulknera i Krleže u kontekstu genealoških pripovjedačkih djela vrhunskih pisaca jedne duge epohe ne znači identificirati njihov položaj unutar civilizacije, pa ni književnosti vlastite zemlje, niti izvesti paralelu između njihovih idejnih orijentacija spram gibanja u povijesti. Ne znači to čak ni identifikaciju njihova stvaralačkog temperamenta — Faulknera kao osobe, kao pustinjaka, spram Krleže angažiranog u bitkama svakog aktualnog trenutka — nego konstataciju o jednom književnom fenomenu.

Pripadnost ciklusu u njih je dvojice u nekim djelima radikalniji, bitniji vid ukupnoga književnog smisla nego u drugih pisaca, jer njihova pojedina djela jače zavise od međusobnog osvjetljavanja; ona jače zahvaćaju jedno u drugo nego u Zole, a ne predstavljaju puki kontinuitet u jednoj vremenskoj dimenziji kao u ostalih pisaca o kojima je bila riječ. Organsko jedinstvo u neintegriranoj formi posljedica je oporbe svakom klasicizmu, svakoj žrtvi spontana izraza radi harmoničke zatvorenosti estetske cjeline. Arnold Hauser je za tu pojavu našao zanimljiv teorijsko-historijski okvir, iako, naravno, ne spominje ni Krležu ni Faulknera.

Dok su klasicistička djela imanentna unutar vlastite estetske sfere, kaže on, »svaki naturalizam, tj. sva umjetnost očigledno zavisna od stvarnih uzora probija imanenciju ove sfere, a svaka ciklična forma koja u sebi sjedinjuje različita umjetnička prikazivanja ukida samostalnost pojedinog umjetničkog djela. Najveći broj ostvarenja srednjovjekovne umjetnosti nastao je na ovaj kumulativan način koji u sebi obuhvaća nekoliko nezavisnih cjelina. Viteški epovi i pustolovni romani sa svojim dugim,

beskonačnim fabulama i svojim donekle ponavljanim likovima, pripadaju također ovoj kategoriji kao i ciklusi srednjovjekovnog slikarstva i bezbrojne epizode misterija. Kad je Balzac otkrio svoj sistem i došao na ideju o *Ljudskoj komediji* kao okviru koji bi obuhvatio pojedinačne romane, on se u izvjesnoj mjeri vratio na ovu srednjovjekovnu kompozicionu metodu i prihvatio formu za koju su samodovoljnost i kristalna određenost klasičnih umjetničkih djela izgubile svoje značenje i vrijednost ... Zola, Wagner i Proust obilježavaju daljnje etape ovoga razvoja i daju sve veću važnost cikličnom, enciklopedijskom općesvjetskom stilu, suprotno načelu jedinstva i odabiranju.«⁴⁴

Krležina i Faulknerova otvorena vizija, uvijek sposobna da proširi svoj domet na nove mogućnosti i da ne mijenjajući totalitet umnoži oblike u kojima se on očituje, temelji se dakle na Balzacu. Balzac je zajednički nazivnik i predak i Krležina i Faulknerova cikličnog izražavanja njihova doživljenog svijeta. Napokon, hrvatska književnost ima donekle svog Waltera Scotta, u Senoi, ali nema svog Balzaca prije Krleže. A američka književnost ima svog psihološkog Balzaca u Henryju Jamesu, ali svijet koji nadahnjuje Faulknerovu maštu posve je drugačiji, bitno različit od Jamesova, na način na koji svjetovi Stendhala, Balzaca, Flauberta (u *Gospođi Bovary* i *Sentimentalnom odgoju*) i Zole to međusobno nisu. Hauserova primjedba o jedinstvu Balzacova djela na planu likova koji ga napućuju vrijedi u svom općem smislu i za Faulknera i za Krležu:

»Od dvije hiljade likova *Ljudske komedije* 460 likova javlja se u nekoliko romana. Henri de Marsay, na pri-

⁴⁴ A. Hauzer: *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, II tom, Beograd, 1962, str. 264; prijevod Veselina Kostića ovdje je ijekaviziran. Za prehistoriju teorijskih pretpostavki genealoškog ciklusa zanimljivo je slijedeće mjesto u Györgyja Lukácsa: »U razgovorima Luciena de Rubempréa sa D'Arthemom (u *Izgubljenim iluzijama*) o Lucienovom historijskom romanu, Balzac je obradio veliki problem svog sopstvenog prelaznog doba: namjeru da noviju francusku historiju prikaže u jednom povezanom ciklusu romana koji bi pjesnički uobličio historijsku nužnost rađanja nove Francuske. U nedostatku cikličke povezanosti Scottovih romana Balzac vidi nedostatak sistema kod svog velikog prethodnika. ...« (Derđ Lukač: *Istorijski roman*, Beograd, 1960, prev. F. Filipović, str. 72—73). Prijevod je ijekaviziran i etimologiziran.

mjer, pojavljuje se u 25 raznih djela, a samo u romanu *Sjaj i bijeda kurtizana* pojavljuje se 150 ličnosti koje igraju manje ili više važne uloge u drugim dijelovima ciklusa. Svi ti likovi su širi i sadržajni od pojedinačnih djela i mi uvijek imamo osjećaj da nam Balzac ne priča sve što zna i što bi mogao da nam o njima ispriča.«⁴⁵

Ovo »uklapanje priča jednih u druge« sugerira, kaže francuska kritičarka Claude-Edmonde Magny, »ideju jednog *totalnog* svijeta, koji se jedva može unaprijed osjetiti i koji je sigurno nemoguće razumjeti kada se poznaju samo jedno ili dva njegova djela...« Ona podsjeća da, za Malcolma Cowleyja, koji je uredio izbor *The Portable Faulkner*, sva djela koja se odnose na zamišljenu geografsku cjelinu što je možemo zvati *Terra Faulkneriana*, predstavljaju dijelove jedne iste žive realnosti, pa ta realnost predstavlja Faulknerovo istinsko književno djelo,⁴⁶ više negoli svesci koje je efektivno tiskao i u kojima se nalazi samo jedan njezin dio.

GENEALOŠKI PRINCIPI

Taj balzacovski totalitet jedne stvorene realnosti je vanjski, površinski (ali vrlo sadržajan) vid Faulknerova pripovjedačkog djela. Ipak, veza među pripadnicima njegovih porodica, ta konstanta koja ih sjedinjuje u vremenu, koja opravdava ponavljanje imena, vraćanje na ključne situacije koje su značajne i djedovima i praunucima jednog rodbinskog niza, ta ideja unutrašnjeg, genealoškog načela, ako ga želimo tako nazvati, dolazi, znamo, ne od Balzaca nego od Zole. Balzac je, razmišljajući o *Ljudskoj komediji* kao cjelini koja treba da sjedini njegova djela napisana u prošlih nekoliko godina i ona koja je još želio stvoriti o Francuskoj XIX st. napisao da je samo društvo imalo biti historičar, a on, pisac, samo njegov sekretar. Njegov rad, »da bi bio potpun, morao je imati i svoj zaključak. Tako naslikano, društvo bi moralo nositi u sebi i uzrok svog kretanja.«⁴⁷ O toj *causi efficiens*, a

⁴⁵ Hauzer, *op. cit.*, str. 265.

⁴⁶ Claude-Edmonde Magny: *L'Age du roman américain*, Paris, 1948, str. 230—34.

⁴⁷ O realizmu, str. 38—39.

njegova ideja vjerojatno odgovara tom Aristotelovom pojmu, ne nalazimo ništa u njegovu predgovoru, ukoliko to nisu ideološka načela Crkve i monarhije — ali koliko su te ustanove nebitne za cjelovitu sliku njegova društva, razvijena i stezana čvrstim novčanim lancem, poznato je odavna. Zola je, uostalom, kritizirao upravo tu unutrašnju odredbu iza šarene i prebogat pozornice, i suprotstavljajući se Balzacu izgrađivao svoj stav:

»Moje djelo bit će manje društveno nego znanstveno. Balzac uz pomoć tri tisuće likova želi napraviti povijest običaja: on tu povijest temelji na vjeri i monarhiji. Sva se njegova znanost sastoji u tomu da kaže kako postoje odvjetnici, liječnici itd., kao što postoje psi, vukovi itd. Jednom riječju, njegovo djelo želi biti ogledalo suvremenog društva. Moje djelo bit će nešto posve drugo. Okvir će mu biti uži. Ne želim slikati suvremeno društvo, nego samo jednu porodicu, pokazujući igru rase koju modificira sredina.

Ako prihvaćam povijesni okvir, onda je to jedino zato da bih imao sredinu koja reagira; zanat, mjesto boravka, također su sredine. Moja je velika stvar da budem čisto naturalističan, čisto fiziologičan. Umjesto da imam načela (kraljevstvo, katolicizam), imat ću zakone (nasljedstvo, urođenost). Ne želim, poput Balzaca, odlučivati o poslovima ljudi, biti političan, filozof, moralist. Zadovoljit ću se time da budem učenjak, da kažem ono što jest, tražeći mu intimne razloge. Uostalom, nikakvih zaključaka. Jednostavno izlaganje činjenica o jednoj porodici, pokazujući unutrašnji mehanizam koji je pokreće. Prihvaćam čak i iznimku.

Moji likovi nemaju više potrebe da se vraćaju pojedinih romanima.

Balzac kaže da želi naslikati ljude, muškarce, žene i stvari. Ja od muškaraca i žena pravim jedno, priznajući međutim prirodne razlike, i podvrgavam muškarce i žene stvarima.«⁴⁸

Na bazi *Fiziologije strasti* Letourneaua i pet načela nasljeđivanja u *Raspravi o prirodnom nasljeđivanju* dra Lucasa, Zola je izgradio sistem kojim je povezo desetke Rougona i Macquarta. Shema je zanimljiva, ali posve isforsirana, proizvoljna, nimalo naučnija od veza koje

⁴⁸ Massis, *op. cit.*, str. 25—26.

su bez znanstvenih pretenzija izgradili pisci koji su slijedili njegovu zamisao ciklusa. Kod Faulknera, tako, biološko nasljeđe je od golemog značenja, a »silovanje, pljačka, rodoskrvlje, ubojstvo, samoubojstvo, bratubojstvo, uživanje droga, alkoholizam, idiotizam, ludost, provaljivanje grobova, seksualno miješanje crnaca i bijelaca, nekrofilija, bračna nevjera, blud, prostitucija, linčovanje, izdaja, sebičnost, nezahvalnost, užas, udivnost, smionost«⁴⁹ daju osnovnu sliku njegovim Sutpenima, Compsonima, MacCaslinima i njihovim susjedima. U tim se pojavama očituje međutim jedan dublji metafizički usud koji proizlazi iz moralne vizije što je Faulkner ima o svome svijetu: ropstvo je zarobilo i robovlasnike (sjetimo se tu, nezavisno od Faulknera, duboke Hegelove misli iz *Fenomenologije duha* o dijalektici gospodara i roba), i crni i bijeli nerazdvojivo povezani, čak krvlju bijelog nasilja nad crnim ženama, čak incestualnim sponama bijelih otaca s crnim kćerima, ispaštaju zajednički grijeh svoga tla, tla oteta indijanskim pravlasnicima, i tek u zajedničkoj spoznaji te nerazdvojenosti njihove u patnji moći će se ostvariti i njihova međusobna sloboda. Taj eshatološki momenat, maglovit i misaono nerazrađen, rijetko se eksplicitno izlaže u Faulknerovim pripovjedačkim djelima. Te su programatske stranice vrlo krhke u apodiktčnosti i apstraktnoj gorljivosti tona (*Uljez u prašinu*). Uzrok tomu je u Faulknerovim dosta nesretnim stavovima u praktičkim situacijama krize u rasnom teroru. Američki građanski rat trenutak je kušnje te tragične povijesne spona koja je postala metafizičkom sudbinom, trenutak moralnog patosa i uzaludnog herojstva poslije kojega dolazi trajanje u dekadansi i nostalgiji za prošlošću, bio to svrhovit, izgubljeni zamah graditelja i stvaralaca, bila puka želja za neoskvrnjenošću i punoćom djetinjstva.

Kad se u povijesti genealoškog romana vratimo natrag u vremenu najbliže Zoli, vidimo da Saltikov-Ščedrin na ruskom tlu doživljava obitelj za koju 1861. godina oslobođenja kmetstva, znači gospodarski ono isto što građanski rat za oslobođenje robova 1861—65. znači za njihove američke parnjake, na sličan način: društvena zbilja nije samo okvir nego povod pisanju i uzrok genealoškog pro-

cesa koji je opisan, a fenomeni, unutrašnja logika tog procesa samog, ide putevima koje uočava francuski naturalizam, a koji su uistinu, dovoljno je zapažati a da se ne konstruiraju neke krute biološke sheme, nadahnuti prirodnim »putem svega živoga«.

Ali ta društvena zbilja ne motivira samu evoluciju porodice kao jedinstvenoga ljudskog bića — kao junaka romana: bez obzira na njegovu oporbu Zoli, koncepcija Saltikova-Ščedrina mnogo je bliža njegovoj nego Balzacovoj. Ne piše on o Golovljovima jer su oni širi društveni fenomen, nego spominje ekonomske i socijalne odnose, jer su oni konkretne okolnosti u kojima Golovljovi traju, životare, umiru. To umiranje Golovljovih (u svakom poglavlju prosječno nešto više od jednog!) jest piščeva tema, a oni načelo tog umiranja nose u sebi. Likovi su, doista, svaki za sebe ostvareni realistički. Psihološka motivacija svačijeg postupanja jasna je jer je uopćena i odnosi se na zamjetive pojave u društvu. Piščeva analiza licemjerja u suvremenoj Francuskoj i njezinoj književnosti ima karakter polemike koja usvaja i primjenjuje poruku protiv koje se bori. Samo što Juduška, jer u Rusiji nema tog izolitog sistema ponašanja kao u Francuskoj, »nije bio toliko licemjer koliko nevaljalac, lažljivac, i brbljavac«.⁵⁰ Juduškin lik jedini u knjizi traje od početka do kraja zbivanja i sveprisutan je u Golovljovu, tako da nosi bitne osobine obitelji kao takve: u izolaciji, slobodno usamljen, u beskonačnom preinačavanju svakog motiva, kao sila nasljeđivanja u Zolinoj porodici, spontan i nekontroliran, kompleks Juduškinih osobina nije izmjeren nekom izvanjskom odredbom kakve se u realističkom romanu utjelovljuju u fabuli. S vremenom »su se ta svojstva posve prenijela na apstraktnu, fantastičnu osnovu, gdje nije više moglo biti niti otpora, niti obrane, gdje nije bilo niti jakih, niti slabih, gdje nije bilo ni policije ni mirovnih sudova (ili, pravije, bili su, ali jedino da brane njegove, Juduškinе interese), gdje je dakle mogao slobodno opletati cio svijet mrežom spleta, ugnjetavanja i povreda«. Kronika čitave te porodice odvija se zapravo u takvoj izolaciji, ni po čemu ne vidimo da je riječ o tipičnom slučaju. Nisu Golovljovi primjer u nizu istaknutih velepo-

⁴⁹ Robert Coughlan: »The Private World of William Faulkner« u knjizi *Prize Articles 1954*, Ballantine Books, New York, str. 139.

⁵⁰ Svi citati iz *Gospode Golovljovih* navode se prema prijevodu Ise Velikanovića, u izdanju Beograd-Zagreb, 1950 (latiniticom).

sjedničkih obitelji, nego su neistaknuto sami (druga gospoda rijetko se spominju, a nikad ne pojavljuju): a taj vakuum nije samo oko njih nego i između svih članova porodice i u njima samima. Atmosfera je zagušljiva, vlada tupost i ponavljanje u bezidejnom krugu. Kao vrhunac životnog veselja spominje se uvijek isto »odlaženje po pečurke« ljeti; nema nikakve prave zabave, ni traga folklornoj mašti, ni jedne knjige na Golovljovu. Roman je u svojoj snazi nesimpatičan: nema ni jedne osobe koja bi bila protustav tom golovljovskom totalitetu. Arina Petrovna i Juduška jedini su doduše aktivni u nametanju svoje sebičnosti, u okrutnosti bigotske pedanterije, bez duha koji se i kod njih i kod drugih očituje u svestranoj neodgovornosti, kaotičnom ponašanju, i kristalizira u naturalističkim fenomenima pijanstva, samoubojstva, moralne atrofije, seksualne labilnosti (pa se čak u Juduškinu odnosu prema Anuški sugerira i sklonost prema rodoskrvlju). Naturalistički podaci dobivaju simbolički smisao kao na najjačim stranicama Zole. Primijećeno je već u kritici da »pejzaž... podvlači golovljovsko umiranje... čak ni golovljovska proljeća... ne donose života, i ona su 'gnjila' i bolesna.«⁵¹ a golovljovsko ponašanje i govor iskazani su u metafori bezizlaznog, bolesnog otjecanja: »I zaista se baš neki gnjilež cijedio kroz brbljarije Juduškinine. Nije to bila prosta brbljarija, nego čir iz kojega neprestano curi gnoj.«

Pri kraju knjige pisac je osjetio potrebu da uopći prikazani fenomen: »Ima obitelji na kojima kao da tišti neukloniv udes.« Saltikov-Ščedrin razlikuje sretne od nesretnih porodica, čija je sudbina stalna, ali s razvojnom krivuljom. »Za nekoliko naraštaja, tri su se značajne crte provlačile historijom ove obitelji: besposlica, nesposobnost za bilo kakav rad, pijanstvo. One prve dvije dovode su za sobom isprazan govor, isprazne misli, i isprazan život; pijanstvo je bilo završetak u općem životnom neredu, kakav je morao da bude.« Ali kako su te sretne i nesretne porodice uvjetovane, to ne saznajemo; jer Ščedrin se zadovoljava time da nagovijesti deterministički okvir u koji će stegnuti cikličku kroniku, ali ne želi da ga zarobi Zolina »naučna« shema.

⁵¹ Aleksandar Flaker: *Ruski klasici XIX stoljeća*, Zagreb, 1965, str. 117.

Po tomu je karakterističan i za sve daljnje tvorce genealoškog ciklusa. Napustivši realističku raznolikost društvenog prizora, oni se sužavaju na materiju koja je silno podatna prirodno-znanstvenoj definiciji, ali tu definiciju ne žele dati. Gorki, pišući nakon Oktobra, zaključuje svoju prvobitnu koncepciju fizičko-moralne degeneracije povijesnom logikom proleterske revolucije. Thomas Mann vidi dekadansu kao neumitni dio istog procesa građanske porodice kao ostali, ali je drugačije vrednuje. On se trudi da »psihološke korijene dekadencije otkrije u otuđivanju pojedinca od svoje društvene klase.«⁵² Taj proces, koji Mann zove »Entbürgerlichung« (gubljenje osobina građanstva) znači gubljenje biološke snage zbog diferencijacije, zbog prevlasti senzibiliteta umjetnika. U stvari, umjetnost je ponovno ozbiljenje jednog naslijeđenog i krvlju prenesenog oblika egzistencije na drugoj ravni. Time čovjek ne prestaje biti ono što su mu bili očevi, nego to nastavlja biti u drugom, slobodnijem, duhovnijem, simboličkom obliku.⁵³ Po Nietzscheu, cilj čovječanstva leži u njegovim najvišim primjercima, u herojskom, dionizijskom esteticizmu, čime Nietzsche postaje najvećim kritičarom i psihologom morala kojega poznaje duhovna povijest. Mann prihvaća Nietzschevu predodžbu, ali smatra da intelekt, svijest, nasuprot instinktu i volji, nije opasnost za kulturu, »otmjenoš života«, i da je ne moral, nego baš ljepota ono što je vezano uza smrt.⁵⁴ Mali Hanno Buddenbrook svira na svoj osmi rođendan na klaviru, uz pratnju majčine violine, jednu svoju malu harmonijsku skladbu: »Veoma se čudno doimala suprotnost između primitivno djetinjih muzičkih sredstava i teškog, strastvenog, gotovo rafiniranog načina, kojim su ta sredstva bila naglašena i iskorištena. ... Svoju kompoziciju nije htio 'razriješiti', uskraćivao je to zadovoljstvo sebi i slušateljima. Kako će je razriješiti, kakvo će to biti rješenje, kad uroni, zanosan i oslobođen, u h-dur? To će poniranje biti neopisiva sreća, preslatko zadovoljstvo, sviranje blaženstvo i raj... Ali ne, još ne! da odgodi još časkom, da otegne to rješenje, napetost će postati nepodnošljiva, pa će to slađe i divnije biti kad

⁵² Derđ Lukač: *Tomas Man*, Beograd, 1958, str. 126 (prev. Irma Lisičar i Vera Stojić), ijekavizirano.

⁵³ Mann, sv. XI, str. 384, 385, 386.

⁵⁴ Mann, sv. IX, str. 690, 695, 685, 696.

čovjeku odlane... Još jednom, samo jednom da srkne ovu čežnju, koja ga neodoljivo zanosi i gura naprijed; da okusi još jednom požudu, koja ispunjava čitavo njegovo biće; da još jednom napne posljednjom, grčevitom nategom volje sve svoje snage, kako bi odgodio trenutak, kad će se sve to ispuniti, trenutak otkupljenja, znajući dobro, da je sreća samo trenutak... Hannover se trup polaganog protegnuo, njegove su oči postale goleme, njegove su stisnute usnice podrhtavale, sav bi se stresao, kad bi na mahove, isprekidano, uvlačio zrak kroz nozdrve... A onda je više nije mogao zadržati, slast ga je prevladala. Njegovi su mišići popustili. Mlitan, izmoran i svladan, spustio je glavu koja je klonula na rame; njegove su se oči sklopile, a turoban bolan osmijeh neizrecivog blaženstva poigravao mu je oko usana, dok je uz pomoć pedala muklo šumio, šuštao, šaputao njegov *tremolo* zapljuskivan talasavim pasažama violine, kojima su se pridružile i druge pasaže u basu. I tako je prešao neopazice u h-dur, uzdigao se naglo do *fortissima*, zabrujao, stao i umuknuo. Kao da se nešto prekinulo.«⁵⁵

Ovo bi moglo biti klasično mjesto u književnosti o vezi između umjetnosti i životne dekadanse, volje kao plamena koji se razgara i izgara u umjetničkoj osjetljivosti, što je u aktu stvaranja i obnavljanja stvorenog prožeto ritmovima životne, da, sladostrasne težnje za ispunjenjem, težnje za olakšanjem, iza koje slijedi sitost koja je pun život, ali i smrt. Njegovu ocu, nosiocu tvrtke, krivo je zbog takva razvitka njegova sina: »Zar se vrglo samo na majku to dijete? nasljednik, kojega je tako dugo uzalud iščekivao, a koji licem i stasom mnogo podsjeća na očevu porodicu. On se nadao da će njegov sin sretnije i slobodnije nastaviti njegov životni poziv. Zar da taj sin ostane dušom i po naravi stran čitavoj okolini, u kojoj je pozvan da živi i djeluje, čak da bude tuđ svojem ocu i da se od njega tuđi [...]«⁵⁶ Ali kasnije će i sam Thomas, čitajući Schopenhauera, filozofa Volje koja neizbježno vodi u patnju, pomisliti: »Smrt je sreća, tako duboka sreća, da je čovjek može izmjeriti samo u trenucima milosti kao što je ovaj. Ona je povratak s neizrecivo tegobna

⁵⁵ Thomas Mann: *Buddenbrookovi*, Zagreb, 1950, prev. Iva Adum, str. 489.

⁵⁶ *ibid.*, str. 490.

lutanja, ispravak velike pogreške, oslobođenje od najodvratnijih okova i granica — ona popravljiva žalosnu nezgodu.«⁵⁷

U jednom članku napisanu pola stoljeća nakon *Buddenbrookovih* Mann je priznao da su mu, dok je započinjao svoju knjigu, najviše na srcu ležali baš lik i iskustvo malog Hanna, i da je najdublja briga knjige bila psihologija izmarajućega života duhovnih rafinmana i estetskih preobrazbi koje prate biološki silazak. Ali epski instinkt u njemu tjerao ga je da napiše i čitavu obiteljsku prehistoriju. Obuhvaćena je tu i svijest Buddenbrooka o povijesnim zbivanjima: o revoluciji, ekonomskim pomjeranjima, francusko-pruskom ratu, jer to nije ni imalo biti epsko djelo u homerskom ili tolstojevskom smislu, nego, da uzmemo Mannovu definiciju, »društveni roman prerušen u obiteljsku sagu«. Vanjske okolnosti apsorbirane su u Buddenbrookovski horizont, čija kasna karakteristika i jest subjektivnost; u tomu je snaga, vrijednost, veličina transformacije građanstva u propadanju: »Bez tipa manje ekstravertiranog i osjetljivijeg... bez dekadentnih, bez malih Hanna, čovječanstvo i društvo ne bi od diluvijalnih vremena uznapredovalo ni jedan korak. Nesposobnost za život je to što povisuje život, jer ona je vezana uz duh. ... Mi, Buddenbrookovi, završava Mann, poslije svog građanskog rastvaranja dalje smo zahvatili u svijet, više poklonili životu nego što je to ikad bilo dano našim suhim precima u njihovim zidovima.«⁵⁸

Kod pisaca koji dekadenciju ne prihvaćaju kao pozitivan princip, naime kod Galsworthyja i — na drugačijem stupnju umjetničkog integriteta — kod Krleže, otkrit ćemo, ipak, baš taj isti moment, tu umjetničku osjetljivost kao glavni fenomen unutrašnjeg rastvaranja građanskih obitelji, kao duhovni korelat društveno-ekonomske preobrazbe i biološkog odumiranja. Kod Gorkog, Martin du Gard i Faulknera, naglasak je na drugačijim duhovnim osobinama, na kategorijama moralnog reda (u Galsworthyja i Krleže moralni je stav impliciran u umjetničkom reagiranju). Oni zato ipak nisu neposrednije vezani uz Nietzscheovo učenje o dekadenciji nego Krleža. Neku ljestvicu, pa ni lančani niz kojim bi se jednoznačno sredio

⁵⁷ *ibid.*, str. 625—26.

⁵⁸ Mann, sv. XI, str. 554. i 556.

spektar stavova tih veoma individualnih pisaca nemoguće je, i nepotrebno, uspostaviti. Karakteristično je, ipak, da nijedan od njih ne prihvaća Zolinu prirodnoznanstvenu shemu, ni metodološke pretpostavke eksperimentalnog romana.

Kasniji Galsworthy, ipak, koketira s nekim Zolinim idejama, možda zato što se, radići empirijski, našao u sredini svog genealoškog djela širokih cikličkih razmjera, a da nikad nije promislilo ni o kakvom teorijskom načelu.

Iako su samo potomci dvaju od desetero djece starog, provincijalnog Forsytea u središtu radnje, Galsworthy ne pušta ni mnoge druge ogranke iz vida. Ako o njima i ne piše posebne knjige, kao što bi to činio Zola — napokon on nije toliko zainteresiran na individualnoj mutaciji primjerka koliko na onom konstantnom »forsyteovskom« — on nastoji stvoriti neke sintetičke zaključke, pa će tako »pobrojiti« potomke treće generacije i vidjeti da broj Forsytea opada.⁵⁹ Ovo je posve nepotrebna reminiscencija na prirodnoznanstveni pristup genealoškoj temi, kao i česte aluzije na opadanje forsyteovskog tipa u četvrtoj generaciji. Ne radi se tu, međutim, ni o kakvoj genetičkoj koncepciji, nego o moralnom vrednovanju koje u kasnijim knjigama sve više zamjenjuje početni, društveno-satirični impuls. Forsytei, ostvareni u prvom, u sebi kompletnom dijelu, *Vlasnik*, određeni su svojim instinktom za posjedovanje koje se jednako iscrpljuje u konzumaciji govedine, u ženidbi, u trgovini slikama, kao u njihovoj profesionalnoj djelatnosti odvjetnika, novčara, nakladnika: oni nisu graditelji, nego posrednici, ne djeluju maštom nego logikom investicija, ne stvaraju nego stječu. Forsytei ne grade tvornice, željeznice, rudnike, ali oni koji to čine moraju se obraćati njima. Vrline su im prosječne, oni su simbolični baš i tom svojom prosječnošću.⁶⁰

Galsworthy vidi u Forsyteima utjelovljenje nečega što pripada nacionalnom karakteru Engleza, ili čak sam nacionalni karakter, utoliko što je u njihovoj, takozvanoj višoj srednjoj klasi sadržana engleska povijest materijalnog bogaćenja. I kad se za globus starog Timothyja kaže da ga nikad nije ni pogledao, jer nikad uistinu nije vjerovao da bi osim Engleske i bilo ičega zbiljskog, onda je to

⁵⁹ *In Chancery*, London, 1924, str. 6.

⁶⁰ Edouard Guyot: *John Galsworthy*, Paris, 1935, str. 72, 59.

neobično adekvatan simbol. Galsworthyjeva je poteškoća što, kad u krilu Forsytea razvija dramu između krutoga načela samog i onog protustava koji je dio samih Forsytea, ne uspijeva biti uvjerljiv. Protustav koji je znak neizbježnog rastakanja forsyteovštine ne proizlazi psihološki ni egzistencijalno iz nje same, kao što je to s karamazovštinom Aljoše, s glembajevštinom Leonea, osobito s buddenbrookovštvom i Hanna i samog Thomasa. Koncept je tu, i zaokružen izvedbom na planu puke tvrdnje: ako sagu o Forsyteima treba da shvatimo na razini iznad neobaveznog realističkog zabavnog pripovijedanja, kao što to *Vlasnik* doista nagovješćuje, onda je to točka kušnje u kojoj Galsworthy nije uspio. Iz knjige u knjigu taj roman postaje sve više povijesnom kronikom po svom izvanjskom okviru i aluzijama na događaje od burskog rata do generalnog štrajka god. 1926, a glavni junaci su Forsytei po tomu što su *izgubili* osnovne forsyteovske značajke. Zbog piščeva entuzijazma za svoje idealno shvaćene likove, mladog Jona i Fleur, kojima je sudbina odredila da ispaštaju nekadašnju dramu između Soamesa, Jolyona i Irene, čak i njihov odnos ostaje idila bez dubljeg značenja. Sam Soames u tom kontekstu i u kasnijem odnosu prema Fleur (koja postaje tipični »nekonvencionalni« ženski lik konvencionalne literature) pretvorio se u nosioca piščeva suosjećanja s neizbježnim raspadom faze Forsytea u engleskoj povijesti. Ta sentimentalizacija, osobito Jona i Soamesa, rastvara i samu koncepciju Sage, tako uspješno izvedene na početku, osobito u *Vlasniku*, koji je napisan a da o rasponu čitave Sage Galsworthy još nije ni mislio. A s pravom je drugu trilogiju nazvao *Moderna komedija*, i nije proširio naslov Sage na to produčjenje svoga pričanja o Fleur i njezinoj obitelji.

Od Galsworthyja preuzeli su riječ »saga« i oni koji pišu npr. o Faulknerovim porodicama ili o Glembajevima, pa je i sam Thomas Mann — vidjeli smo — upotrebljava za svoj roman o Buddenbrookovima. U knjizi Wilhelma Rabiusa o unutrašnjem strukturalnom srodstvu *Sage o Forsyteima* i starih islandskih saga iznesen je niz analogija između osjećaja rodbinske povezanosti u sagama i među Forsyteima; taj je nešto izvorno i samo po sebi razumljivo, a očituje se u solidarnosti, u obiteljskim odnosima koji uključuju vjeridbu, ženidbu, brak, u stavu prema materijalnim dobrima, sudbini, smrti, osjećajima

i društvenim institucijama. »Nasljednost, krv, srodstvo, brak, porodica i svijest o tim silama — u tomu leže prenosne sile snage nordijskog zbivanja«,⁶¹ kaže u svojoj usporedbi Rabijs, koji također analizira odnos ličnosti prema materijalnom biću (tijelu, posjedu) i prema duhovnim vrednotama (prijateljstvo, ljubav, strah, čast, narod-država, sudbina-smrt-drugi život), i nalazi analogiju između te dvije posve različite porodične civilizacije. Galsworthy poriče da je bio pod utjecajem saga i kaže da je o njima samo površno obaviješten, ali da su, kao i u njima, u njegovoj sagi pokretački momenti porodica, plemenski instinkti, osjećaj za kuću i vlasništvo.⁶² Nemoguće je prihvatiti Rabijsovo rasističko tumačenje ove paralele pomoću sjevernjačko-germanskog duha. Rabijs odbacuje čak Buddenbrookove i ne vidi društveni — izvanetnički — smisao forsyteovske veze, pa ne uzima u obzir ni Galsworthyjev osnovni ton u najboljim dijelovima njegove Sage, ironiju i kritiku koja je u nekim poglavljima satirička. A ta osobina Galsworthyjeve Sage nije slučajna ni formalna, nego daje djelu povijesno-kritičku vrijednost, a po onomu čime odgovara starim narodnim epovima Saga i jest mnogo više od običnoga zabavnog romana. I na nju se proteže definicija Andrea Jollesa o karakteru islandske sage: »One (tj. sage) ne daju u biti povijest jedne porodice, nego pokazuju kako povijest postoji samo kao porodično zbivanje, kako porodica čini povijest.«⁶³ Možda bi upravo to trebalo biti temeljno pitanje o smislu književnih djela koja pretendiraju na genealošku strukturu: kako porodica čini povijest?

Ako je tako, onda ciklusu Rogera Martin du Garda pripada značajno mjesto u toj porodici djela. Baš u posljednjim dijelovima, tamo dakle gdje je Galsworthy iznevjerio i zapravo ispao iz kategorije, nalazi se potvrda mjesta *Thibaultovih*. Dok je god. 1920. pripremao plan za to djelo, pisac je u svom dnevniku zabilježio: »Odjednom me zanjela misao da prikazem dva brata: dva bića s potpuno različnim i oprečnim temperamentima, a koja ipak duboko obilježuju skrivene sličnosti, koje između krvne

braće stvara vrlo snažan zajednički atavizam. Takav mi je siže pružao mogućnost plodonosnog udvostručavanja: u njemu sam vidio priliku da istovremeno izrazim dvije oprečne tendencije svoje vlastite prirode: instinkt nezavisnosti, bijega, revolta, odbijanja svakog konformizma i instinkt za poredak, mjeru, odbijanje ekstremnosti, svojstva koja sam dobio u nasljeđe.«⁶⁴

Thibaultovi su dakle zamišljeni kao obiteljski roman koji se temelji na polarizaciji osobina jednog istog karaktera. A *Ljeto 1914.* izvlači ciklus na razinu Tolstojeve sveobuhvatnosti — Jacquesovim socijalističkim kontaktima, raspravama, putovanjima — bez diferencirajuće perspektive. »*Ljeto 1914.* je snažno djelo, ali njegova snaga pritišće: očima na svakoj okrutnoj pojedinosti, čini nas da zaželimo suvereni pogled, božanski pogled autora, koji je bog svome djelu, i koji bi nam dopustio da svaku stvar stavimo na svoje mjesto i da cjelinu vidimo u jednom vrhunskom trenutku«,⁶⁵ piše Jean Prevost. A Henri Clouard se tuži kako posljednji svesci *Thibaultovih* »dopuštaju čas konverzacijama, čas komentarima da rastu, da se dižu, da prodiru, što više nije povoljno ni za psihologiju ni za viziju...«⁶⁶

Po obliku to postaje roman ideja, bliži Huxleyju ili *Čarobnomu brijegu*, kad bi ideje bile individualne i kad ne bi ovisile o zanimljivim, ali već poznatim i preuzetim historijskim analizama. Ali okosnica ostaju dva brata, inteligentni objektivni građanin i nestrpljivi revolucionar. Obojica su Thibaulti, i epilog se vraća na unutrašnju vezu među generacijama.

Thibaultovi su jedini primjer pokušaja da se pitanje »kako porodica čini povijest« izvuče iz građanskog okvira. Zato se unutrašnja veza rjeđe razglaba, ali struktura ostaje u biti jednaka karakterističnijim genealoškim cjelinama.

⁶⁴ Polanšćak, *op. cit.*, str. 166.

⁶⁵ Jean Prevost: »Roger Martin du Gard et le roman objectif« u zborniku *Problèmes du roman*, Bruxelles, 1945, str. 88. Usporedi André Gide: *Journal des faux-monnayeurs*, Paris (Gallimard, Soixante et unième édition), str. 32—33.

⁶⁶ Citirano u: Thomas White Hall: »A Note on the So-called 'Change in Technique' in *Les Thibaults* by Roger Martin du Gard«, *French Studies*, December 1953, sv. 27, br. 2, str. 110.

⁶¹ Wilhelm Rabijs: *Die innere strukturelle Verwandtschaft von Galsworthys »Forsyte Saga« und den isländischen Sagas*, Marburg, 1935, str. 13.

⁶² *ibid.*

⁶³ Andre Jolles: *Einfache Formen*, Halle, 1930, str. 77—78.

Krleža je, za razliku od ostalih pisaca koji ovdje čine njegov kontekst, došao do porodice iz povijesti, iz ciklusa ekspresionističke nedoformljenosti, preko realističke satire s ublaženim elementima groteske. Našao se u problematici koja se općenito obrađuje u krupnim kompozicijama — a on je temperamentno htio dalje: zato je genealoški aspekt možda još jače eksplicitno naglašen nego u velikim cjelinama u kojima se odnosi pojedinaca u generacijama, i generacijâ međusobno, postepeniije otkrivaju u vremenu. To shvaćanje porodičnog determinizma sve je postulirano u *Gospodi Glembajevima* i prozi »O Glembajevima«: jedinstvo te porodice shvaća Krleža kao kretanje, a u tom procesu pojedinci Glembajevi čine nizove, povorku. Na samom početku teksta »O Glembajevima« pita se on kamo i zašto Glembajevi idu. Svrhovitost tog gibanja jest u njima samima: »Glembajevi uzeti sintetično znače neko naporno, sretno i nadareno kretanje egzistencija, koje se probijaju iz blata, zločina, nepismenosti, dima i laži do svjetlosti, profita, ukusa, dobrog odgoja, do gospodskog života (u jednu riječ, kretanje iz tmine u svjetlost), ali isto tako retrospektivno, čini se da je i to gibanje kao i sve drugo podvrgnuto nekim stalnim, nevidljivim i nenapisanim zakonima.«

Jesu li ti zakoni neka izvanjska, univerzalna sila, pa su Glembajevi determinirani »kao i sve drugo«? Ili, kao što »sve« ima svoju zakonitost, tako i glembajevsko gibanje ima svoju inherentnu pravilnost koja mu u cjelini daje jednu tendenciju, koja se u nekoliko koljena može prepoznati? A ono prodiranje iz tmine u svjetlost jest generacijsko kretanje u vremenu, ali nipošto ne jednosmisleno: tmina je zbilja, a svjetlost privid koji obmanjuje blijeskom u oči. U tričetiri posljednja decenija Glembajevi i »svi ti naši Sziretscheki, Urbani, Szlougani i Szepeke, Novlyani i Szeveretzi de Szeveretz, koji su jedanput igrali bridge u bečkom Herrenklubu, svi oni znadu vrlo precizno jedni za druge, da je sve to na njima zapravo maska«. Dakle Glembajevi nisu jedina obitelj donjogradskih patricija, »koja je postala gospodskom na krvi i suzama«, i oni su »poput svekolikog našeg građanskog plemstva, krenuli iz bijede u bogatstvo preko zločina i prevare dospjevši do visokog trgovačkog i poslovnog ugleda i morala svojih trgovačkih naslova i banaka«. Ali Glembajevi su uporno na vrhuncu svog uspjeha pred-

stavljali »i sedamstogodišnje Barboczyje, i barune Zygmuntowicz-Remetske i krfsku milijunašku firmu Basili-des-Danielli i odličnu bogatašku građansku obitelj Agramer-Bukovečki, koja je u prvoj liniji bila u neposrednoj vez s Habžinić-Murakeözyjevima, potomcima bana Nikole Zrinskog-Čakovečkog«. Tipični, a ujedno jedinstveni i prvi!

Ali oni su to, za čitaoca, posvema po simboličkom, pjesničkom, slikovnom potencijalu — po stilu, a ne po nekoj unaprijed formuliranoj koncepciji. »Zakonitost« je spomenuta kao mogućnost, kao reminiscencija na doktrinarnije pisce, na determinizam čiji je historijski značaj Krleža cijenio kao integralni dio idejne ličnosti Zole,⁶⁷ ali koji je njemu samomu uvijek ostao dalek. Umjesto teorije tu je — iznad svega — ona simbolička galerija portreta, u prvom činu *Gospode Glembajevih*, na koju se nadovezuje legenda o uskliku stare Barboczyjeve, a onda i zvučni katalozi imena i karijera u proznom fragmentu. Smisao glembajevske cjeline stalno se određuje brojnim asocijacijama na mrtve izvan glembajevskog salona: »Alis se utopila u Kupi na Gorjanskom kod tete Zygmuntowiczeve! U čamcu našli su ... njen suncobran, znači: Alis je skočila u vodu obučena ... Alis se utopila zbog indicija!« Samo u takvom kontekstu dobiva sukob starog Glembaja i Leonea svoju pravu dramatsku vrijednost: »Mi smo dvije rase.« Glembajevi i njihova zlosretna veza s grčko-venecijanskom krvlju, s Daniellima, kojima stari Glembaj pripisuje Leoneovu pobunu! Ali sam Leone, koji odbacuje glembajevsku vagu i glembajevski talent za kamatnjak, osjeća u sebi Glembaja i bori se protiv njega, želi iz njega izaći: glembajevstvo znači zločin: »Od prvoga dana, kad sam počeo misliti, ne radim drugo, nego se borim protiv Glembaja u samom sebi! To jest najstrašnije u mojoj vlastitoj sudbini: ja sam čisti, nepatvoreni, stopostotni Glembaj! Svaka moja mržnja na Glembajeve nije ništa drugo nego mržnja na samoga sebe. U Glembajevima ja sâm sebe gledam kao u ogledalu!«

Od pljačkaškog ubojstva u remetinskoj šumi do nesolidna poslovanja u nacionalnim razmjerima, to je po-

⁶⁷ *Danas*. Indeks, registar i tumač imena, knjiga, događaja, pojava i pojmova pomenutih u prvoj knjizi (januar-februar-mart 1934), str. 19.

vijesni raspon rasta Glembajevih i indeks modernizacije kojom oni razvijaju svoju sredinu: »Browning i veronal«, lanac samoubojstava, ludila, preljubničkih odnosa u porodici, to su privatne, tajne popratne okolnosti njihove javne ekspanzije: to nije tek fizička degeneracija, faulknerovska, mannovska, nego baš gubitak moralnoga stožera. Glembajevi su nastajali kad Max Nordau i njegova teorija o degeneraciji kao kulturnoj pojavi *fin de siècle* još nije bila zaboravljena i njegovu knjigu posvećenu Lombrosu još nije bila zamijenila sveprisutna lektira Freud i Spenglera. Krležine slike nadahnute su općim književnim kontekstom koje je epoha stvorila za njegovu povijesnu silno aktuelnu tematiku, ali u interpretaciji on nije otišao dalje — ili niže — od Marxova modela povijesnoga razvoja i Nietzscheove pjesničke anihilacije postojećeg društvenog reljefa! A kad je Marko Ristić u recenziji prvoga izdanja *Gospode Glembajevih* upozorio na rodoslovlje »isto tako patetično i korenito kao Rougon-Macquarta« Zolinih, i u Ignjatu vidio »starog balzacovskog, daumierovskog bankara«, dok glembajevsko prokletstvo zove »klasnim i edipovskim«⁶⁸ — onda su u tom njegovu izvanredno perceptivnom pasusu uspostavljene glavne književne i idejne relacije u kojima treba smjestiti genealošku problematiku ove drame pa čak i čitavog ciklusa, koji se tada još tek stvarao.

Krležinu ciklusu zajedničko je s ostalih sedam ciklusa to što je u svakom od njih prisutna predodžba genealoške cjeline. Porodica nije samo konvencija, izvanjski povod da se slika neko društvo ili epoha. Njezina evolucija, uspon, pad, osipanje, jesu sama građa epohe, sam sadržaj povijesne mijene. Za taj proces Zola nalazi znanstveno tumačenje (točnije, on konstruira svoj proces prema prirodnačkoj teoriji), Mann uočava fiziološku osnovu, ali se ne zaustavlja na njoj, nego razrađuje njezin duhovni korelat, za Faulknera je psiho-fiziološka realnost simbol za povijesni smisao prirodnoga i moralnog ponašanja, a slično je u Saltikova-Ščedrina pa i Gorkog.

⁶⁸ »Krležini Glembajevi«, objavljeno u *Politici* 11. 2. 1929; vidi zbornik *Miroslav Krleža*, Zagreb, 1963, str. 99. Za Ristića je pojam »glembajevština« »isto tako stvaran kao 'karamazovština' Dostojevskog«. O edipovskoj problematici usporedi: Hugo Klajn: »Gospoda Glembajevi u svjetlu dubinske psihologije«, *Forum*, god. VII, knj. XV, br. 1, januar 1968, str. 103—35.

Martin du Gard, Galsworthy i Gorki podređuju se objektivnim okolnostima faktične povijesti, u Martin du Gardu povijest apsorbira genealošku temu kao nižu i neznatniju, da bi joj na kraju vratila samostalnost i obremenila je spekulacijom. U Krležinu ciklusu, epski su kontinuiteti ostali naznačeni kao mogućnost, pa se njegova perspektiva ne može obuhvatiti u jedinstvenom potezu. U prozi »O Glembajevima« autorski glas spominje nasljeđe kao izrazitu tendenciju socijalno-povijesnog reda, čija unutrašnja logika ostaje tajnom, a likovi u drami čine nedvosmislene, ali afektivne aluzije na naslijeđenu krv kao prenosnika opakih svojstava koja će uništiti i nasljeđe što ga ona sama sadrži. Princip cjeline dakle više je metafora raspoloženja i doživljaja nego kategorija kakva se epskom ustrajnošću uspijeva naznačiti u pripovjedačkim cjelinama.

Ali kao i u ostalih sedam ciklusa što ih ovdje razmatramo usporedo s Krležinim, problematika unutrašnjeg jedinstva oblikovana je između povijesno-društvenog slikanja koje se u evropskoj književnosti nastavlja na balzacovski realizam, i biološko-naturalističkih slutnji što ih je prvi eksplicirao Zola, a u kasnijih se pisaca zadržavaju kao i simbolika skrivenih uzroka, odnosno misterioznog nedostatka zajedničkog uzroka moralnoga i estetskog reda. Te dvije tendencije određuju bit djela s genealoškom problematikom i u svom skupnom djelovanju, bez obzira na to da li je rezultanta bliža jednoj ili drugoj tendenciji, daju književnopovijesni okvir svima takvim cikličkim opusima od Zole do Faulknera.

OKVIRI

Da se oni, ipak, još točnije odrede, treba usporediti i raspone njihova sadržajnog gibanja, ispitati da li je struktura porodičnog načela u vremenu također u biti jedinstvena u genealoškim djelima, da li su dakle oznake cikličnosti koja je inherentan vid same teme, toliko analogne da se ta djela mogu svesti na zajednički nazivnik, i da li se doista, u međusobnom kontekstu, specifične vrijednosti pojedinoga od njih mogu potpunije i kritički cjelovitije uočiti.

U prvom redu potrebno je utvrditi opseg i položaj porodice u svakom ciklusu. Naime u Zole, Galsworthyja, Krležu i Faulknera ona je raščlanjena i razgranata, u Saltikova-Ščedrina, Manna, Gorkog i Martin du Garda riječ je o malom broju pojedinaca u svakoj generaciji, zapravo samo o jednoj liniji s nebitnim i lako preglednim postranim izdancima. S iznimkom *Thibaultovih*, to su uistinu ona djela koja su po formi jedinstveni romani-kronike, a tek u dubljem kompozicijskom i tematskom smislu ciklusi. U Galsworthyja i Krležu također ima jedna glavna linija pokoljenja, ali braća i bratići u istom rodoslovlju značajni su ne samo kao tematske paralele i kontrasti, nego i kao bitni sudionici u razvoju radnje. U mnogim knjigama Zolina ciklusa porodica kao skup i nije prisutna, nego je junak fabule samo pojedini njezin član, vezan uz deblo Rougon-Macquartovih u drugim djelima i na slici njihova genealoškog stabla. To stablo Zola je sastavio prije nego je napisao i redak o samoj porodici, a objavio ga je deset godina kasnije, nakon deset knjiga, a da je jedva što na njemu morao promijeniti. Kasnije međutim stalno je doradivao i upotpunjavao tu kartu, već kako se koncepcija mijenjala u toku realizacije pojedinih romana. To porodično stablo bilo je Zoli neobično važno i on ga je tretirao kao autentičan dokument, on je zapravo bio sažetak čitavog ciklusa, u kojemu su se istaknutiji pojedinci usklađivali s onima koji su služili samo kao kopče ili prenosnici ličnih osobina. Za svakog pojedinca Zola je odredio točnu godinu rođenja, opisao im bračnu kroniku, potomke i okolnosti njihove smrti; uz to je označio fizičku sličnost s precima, a uvijek i uputu na fizičko i moralno nasljeđe (koje je znalo preskakivati čitavu generaciju), način miješanja⁶⁹ i slaganja tih prenesenih osobina, a eventualno je navodio i zanimanje.

Moguće je da su Galsworthy i Krleža zamislili svoja porodična stabla po uzoru na Zolino, ali to nije moralo biti. Njihove karte nemaju znanstvene pretenzije, nego služe za orijentaciju čitaoca (naprotiv se Zolina karta i ne pretiskava uz pojedinu knjigu, jer je, s iznimkom dva-tri romana, zanimljiva samo za cjelinu ciklusa). Galsworthy uz svoja imena iznosi samo zanimanje, adresu (u

⁶⁹ Massis, *op. cit.*, sadrži i Zoline bilješke i sažetke djela »Physiologie des passions« (Letourneau) i »Traité de l'hérédité naturelle« (Dr Lucas).

londonskom društvu veoma indikativna stvar!), nadimak, godinu rođenja, i, eventualno, smrti. Krleža rijetko daje godine, češće zanimanje i primjedbu o individualnoj sudbini u procesu glembajevske degeneracije. Za razliku od Galsworthyjeve, njegova karta nije samo objektivna shema, nego budi maštu za nove mogućnosti, služi da naznači daljnje dimenzije one imaginativne širine koju u djelima nije realizirao, zadržavši se u ostvarenim dramama i fragmentima samo na sudbinama nekih lica. I Krležina mapa mora da je nastala na početku rada na ciklusu; ona nije sasvim dosljedna tekstu i nije potpuna. Četiri nedostatka ispravljena su tek u jednom kasnijem poslijeratnom izdanju; neka imena iz teksta još ne možemo naći na tablici. Ima nedosljednosti i u samom tekstu. Barunica se udala za Glembaja sa 36 godina, stara je 45 godina, a ima sedamnaestogodišnjeg sina — iz svog braka s Glembajem! Takve nedosljednosti naravno da su potpuno beznačajne ne samo za opću sliku o svijetu Glembajevih, nego čak i za fabulu. U djelima Williama Faulknera ima ih mnogo više. Posljednjih godina neki književni kritičari pretvorili su se u biografske istraživače da bi pokušali pomiriti dvosmislene natuknice, proturječne datume iz raznih Faulknerovih djela.

Porodični odnosi u njegovu književnom svijetu najzavršeniji su — a porodica ima bar pola tuceta — međutim, što je tipično za njega, Faulkner se nije potrudio da genealoška stabla sam izradi — on je te svoje familije stvarao ne po kronološkom redu, po pokoljenjima, nego redom kojim su se pojedinci javljali u njegovoj mašti, intuitivno: te porodice katkad rastu iz pripovijesti u roman, iz romana u kasniju pripovijest, kasniju, iako se obično po vremenu zbivanja vraća dublje u prošlost, da bi izvanvremenskom smislu sadašnjosti dao veću gustoću. Neki Faulknerovi kritičari konstruirali su zato te table naknadno, induktivnim postupkom; rodbinske veze slažu se u njihovim nalazima, ali su npr. Cleanth Brooks i Edmond L. Volpe⁷⁰ sastavili na izgled posve različite modele kojima dobivamo pregled jednog porodičnog slijeda. Volpe, osim toga, razlikuje zakonite veze od nezakonitih i obilježava crnce i mješance (čak u razmjerima

⁷⁰ Brooks, *op. cit.*, i Edmond L. Volpe: *A Reader's Guide to William Faulkner*, New York, 1964.

u kojima je njihova krv izmiješana), što je bitno za Faulknera. Brooks to diskretno mimoilazi, zbog političkog rafinmana o toj sferi, kakav i pristaje otmjenu američkom južnjaku.

Genealoške table u četiri od osam pisaca u krugu kojim se bavimo, nemaju dakle formalni karakter, nego izražavaju neke bitnosti i predodžbe svakoga od njih. Tako usporedba i nekih drugih činjeničnih vidova u tim ciklusima može poslužiti kao neka indikacija o značaju genealoškog ciklusa uopće, i posebnomu sadržaju svakog od njih.

U Zolinih dvadeset romana djeluje pet generacija Rougona i Macquarta od kojih je svaka prisutna u posljednjem romanu. Pet generacija spominje se i u Manna i Galsworthyja, u Krleže čak šest, a za pojedine Faulknerove porodice (Compsonove, MacCaslinove) poznata historija je još dublja i dulja. Međutim, u svim ciklusima nakon Zolinog, u neposrednoj drami, ako izostavimo porodične tradicije, sudjeluju tri glavne generacije. To su tri stupnja u evoluciji i iscrpljivanju genealoške materije. Ponekad u Faulknera ta tri stupnja traju kroz više generacija, ali onda nema svaka generacija svoj samostalni značaj u procesu, u Martin du Gardu pak zapravo je riječ o ocu i njegovu dva sina, ali u epilogu je sažimanje idejnih konzekvencija svo usmjereno spram buduće svijesti tek rođenog člana treće generacije, malog Jean-Paula. Tri generacijska momenta, tri čvora u vremenu, postaju dakle nezaobilazna strukturalna konstanta.

Ali »generacija« je posve apstraktno određenje, s obzirom na to što se može raditi o jednoj osobi ili o nizu usporednih ogranaka u istom pokoljenju, koji se svojim karakteristikama i stavovima međusobno dopunjuju, bore, ili jedno i drugo, i na taj način pokazuju višestranost svog povijesno-porodičnog trenutka. A drugo pitanje jest odnos između porodice (njezinih članova) i sredine. Ima li porodica neko izdvojeno mjesto u društvenom kontekstu, je li u taj kontekst integrirana, i ima li u njemu pojava paralelnih njoj? U nekim ciklusima već je na ta pitanja donekle odgovoreno, ali je dobro pokazati logički red, lepezu mogućnosti koja se od Zole do Faulknera, ne doduše u strogo kronološkom redu, širi i razgranjuje.

Zola se ne bavi generacijom kao stupnjem, kao karakterističnim momentom u razvoju. Za njega su važne

psihofizičke osobine, otjelovljene u karakter pojedinca kao pripadnika mreže vezane po nasljednom principu, ali ti pojedinci rijetko saobraćaju između sebe i nikad se ne pojavljuju kao pripadnici jednog izdvojenog pokoljenja. Kod Saltikova-Ščedrina tri generacije posve su nedvosmisleno ocrtane. Struktura je izvanredno jasna jer je riječ o malobrojnoj, posve izdvojenoj obitelji, čiji daljnji rođaci sve do posljednje riječi romana zapravo i ne postoje. Ovo nije samo proizvoljno odabrani fokus »umjetničke obrade«. Golovljovi su ruski zemljoposjednici, prostorno izoliraniji od svih drugih s kojima bi mogli društveno saobraćati. S Artamonovima, kojima sudbina ide mnogo dalje — do u svjetski rat i revoluciju — situacija je slična. Graditelji i vlasnici tvornice daleko od industrijskih središta i neosporni prvaci u svom pokrajinskom mjestancu, oni su isključiv predmet promatranja Gorkoga, i kontaktiraju samo s pojedinim radnicima, s podređenim čuvarima, policajcima, kurtizanima. Ogranak koji je otišao u grad nestaje ili smo ga svjesni samo kad je u kontaktu s artamonovskim središtem. Ali za razliku od slučaja Saltikova-Ščedrina, tu je to više stvar umjetničkog izbora, kao i u Martin du Gardu, čiji Thibaultovi žive u Parizu. Njihove veze s okolnim svijetom, sa svim klasama, vrlo su intenzivne, ali oni ne saobraćaju s porodicama sličnima sebi na društvenoj ljestvici, osim s Fontaninovima koji više služe kao tematski kontrast (žene prema muškarcima, protestanti prema katolicima), nego kao klasni kontekst. Porodica kao karakteristična društvena jedinica koja nije samo predstavnik društvenog sloja, nego u tom sloju živi i ima svoju individualnu boju kao dio sloja, ocrtana je prvi put u Thomasu Manna. Buddenbrookovi su trgovački patriciji i konzuli kao i druge obitelji njihova hanzeatskog grada, ali su ipak drugačiji od njih, npr. od Hangeströmovih, a u svojim kontaktima s drugim trgovačkim obiteljima drugih tradicija i moralnih principa njihova se posebnost još jače očituje. Forsytei, bogati i utjecajni u poslovnom svijetu, pripadaju londonskoj sceni — oni prema tomu mogu biti samo element u mnogo zamršenijem i golemijem kompleksu kasnoviktorskog poslovnog svijeta. Galsworthy ne piše — koliko god površni kritičari tvrdili suprotno — društveno realističan roman u kojemu bi socijalna pozornica nosila temu, i u kojoj bi Forsytei djelo-

vali na društveno-privrednoj razini kao kod Balzaca. Saga nije samo po obliku obiteljski roman, nego je i sam piščev interes okrenut prema zbivanjima i — da upotrijebimo suvremen sociološki termin — dezintegracijskim procesima u porodici. Pišući o reprezentativnom primjeru (ime Forsyte postaje simbol klase, ali zato što je tako konkretno sadržajno određen jednom porodicom) društva vrlo jasne tradicije, Galsworthy je svoju problematiku morao komponirati na suočavanju generacijskih profila. Istina je da u *Sagi o Forsyteima* Soames, na primjer, ima važnu ulogu u sva tri sveska; ali u prvomu to je zato što on utjelovljuje naslijeđene norme prethodne generacije, u drugomu jer je u sukobu s vršnjacima, u trećemu pak on je nosilac tradicije nasuprot omladini, koja će moralno-psihološki kompleks Forsytea transformirati i razrijediti.

Glembajevi pak najbliži su po svom mjestu u socijalnom kontekstu vjerojatno Buddenbrookovima, a po razgranjenosti i po društvenim profilima (ne po individualnim karakteristikama osobinama) Forsyteima. Međutim, polazeći od iste realističke kopče s povijesnom zbiljom, Krleža je od Glembajevih napravio nešto mnogo veće, moćnije, slikovitije i do fantastičnosti bogatije nego ostala dva pisca. Krleža je u prvom redu pjesnik ne samo u fakturi, nego u zamisli cjeline. Glembajevi nisu simbol intimne problematike piščeve moralne i estetske ličnosti, kao što je to u Manna, niti predstavljaju nacionalni karakter. Oni su novostvoreni mit koji zasjenjuje sve realističke pokušaje drugih hrvatskih pisaca da prikažu domaće kapitaliste. Glembajevski ciklus realizira kapitalizam na posve drugoj razini umjetničkog stvaranja; to nije tek stvar razmjernog uspjeha, nego drugačije kvalitete maštovitog predočivanja.

Kako Krleža smještava Glembajeve na društvenoj pozornici već je rečeno, položaj im je mnogo važniji nego što ga ima porodica u bilo kojem drugom ciklusu. Nerazvijenost, podređenost i siromaštvo Hrvatske ne podnosi mnogo »Glembajevih«, ako su Glembajevi imali biti evropski tip gavana — a Krleža, uhvativši se ovog vida hrvatske problematike koji je — za razliku od onoga u ciklusu »Hrvatski bog Mars« — evropski po obliku, nije se zadovoljavao razmjerima manjima od evropskih. I ko-

liko god publicistička kritika isticala odslikavanje socijalne zbilje u Krležinu djelu, Glembajevi su zapravo slika u kojoj su mogućnosti zbilje razvijene do krajnosti koju dopušta mašta. Oni su izvor nove društvene imaginacije i, za nas, predodžba mitskih razmjera.^{70a}

Ta mitska, možda svjesnije razgarana tendencija, prisutna je u Faulknera, koji nije išao samo u tragu evropskog slijeda stilova, nego i onoga svijeta lovačke pretcivilizacijske prašume, koji se u romantičnoj naraciji, od idilične do bogorušilačko-metafizičke, nataložio u američkoj književnosti od Coopera preko Melvillea i Twaina do Hemingwaya. Sjaj prošlosti i tjeskoba propadanja južnjačke gospode hipertrofirani su do mita, a taj mit ima i svoju pretpovijesnu dimenziju. Pa kao što u stvaranju i kompoziciji ciklusa ima nečega što Krleži veže uz Faulknera više nego uz evropske prethodnike, tako je to i u položaju obitelji o kojoj piše. Ako se Glembajevi granaju, miješaju i univerzaliziraju u toku generacija, u Faulknera se susreću, i zajednički oblikuju mitsko-stvarni *milieu*, sve njegove porodice. Ciklus je zatvoren samo čitavim korpusom Faulknerovih djela.

Ako izuzmemo Zolu koji je zainteresiran porodicom na drugačiji način od pisaca koji mu slijede, autori najvažnijih, najrazgranatijih obitelji inzistiraju na osobnom imenu kao oznaci kontinuiteta u generacijama. Istina je tako da se Ilja Artamonov zovu i djed i — suprotan mu, a jednako vitalan — unuk, da su od pet nosilaca generacije u *Buddenbrookovima* četvorica Johanni, da od Forsytea najprije slijedimo Jolyone od kojih ima bar jedan u svakom pokoljenju, da su dva glavna Glembaja Ignjati, a dva će biti Leoni, da su Faulknerovi Compsoni u svojim konstruktivnim ili središnjim predstavnicima Jasoni (četiri puta), a u druga četiri slučaja Quentini (posljednji put tako se zove djevojka!), pa ih i sam Faulkner u jednom kasnijem dodatku tekstu označava rimskim brojevima kao da se radi o dinastiji, a među Sartorisima po tri se puta izmjenjuju Bayard i John. Piščev način pripovijedanja, koji ne raščlanjuje kompleks Sartorisa u objektivan slijed ljudi i zbivanja, pojačava dojam da nisu važni pojedinci,

^{70a} Usporedi Krležine vlastite primjedbe, nastale nakon gornjega teksta (Matvejević, *op. cit.*, str. 92—95).

nego samo porodični princip, pa makar čitalac dramu i ne uspio uočiti u njezinoj evoluciji nego samo u njezinu ukupnom smislu.

ČVOROVI STRUKTURE: TRI GENERACIJE

Gdje se zapravo otvara jedan genealoški ciklus; nije li svaki početak, strogo uzevši, proizvoljan — ta porodični lanac teče od pamtivijeka? Društveno-povijesni trenutak započinjanja diktiran je izborom pisca, a taj izbor podrazumijeva i formiranje čitavoga porodičnog modela. Zola je za poprište porodičnog nasljeđivanja izabrao suvremenu epohu — Drugo carstvo, od 1848 — i uz nju vezao djelatnost troje djece »tetke Dide« i njihovih potomaka, da bi zatim iz knjige u knjigu pratio pojedince među njima u provinciji, u gradu, u visokom društvu, sirotinjskoj jazbini, vojsci, selu. Početni impuls je moment socijalne promjene — uglavnom uspona i tendencije iz pokrajine u prijestolnicu, i to će donekle tako ostati u nekim drugim ciklusima. Galsworthy i Krleža ne počinju od tog momenta, ali se na njega osvrću i porijeklo svojih najstarijih junaka produljuju, odnosno spuštaju do onog člana koji je u provinciji prvi zakoračio putem društvenog uspjeha i prelaska u nov građanski sloj. Krleža navodi seljačku upornost Glembaja, a Galsworthyjev Jolyon kaže za svog strica Swithina da u njemu ima nečeg prvobitnog. »Grad i građanski život nisu ga još probavili. Sva ta stoljeća seoskog rada i grube snage staložila su se u njemu, i ostala tamo usprkos njegovu ugledu.«⁷¹ Jedini Gorki izravno i opširno pokazuje uspon svog prvog člana — prvog zato što je oslobođen kmet, prvi dakle povijesno slobodni subjekt u svom rodu. Porodični niz u Gorkoga je ujedno vrlo kratak jer traje od početka do kraja epohe kapitalističke poduzetnosti u Rusiji. U Faulknerovim djelima pionirski se počeci gube u ranijim fazama američkog doseljništva: jedino *Absalome, Absalome!* ocrta uspon i pad jedne kuće — u doslovnom smislu. Thomas Sutpen, čiju prehistoriju također upoznajemo, ali u retrospektivnom prepričavanju drugih likova, gradi kuću koja je materijalni centar i duhovni simbol porodičnoga identiteta

⁷¹ *The Forsyte Saga I*, Leipzig, 1926, str. 241.

i jedinstva. A način kojim je gradio, prisila vršena spram arhitekta, neko amoralno drugarstvo spram crnih robova, određuju nekonvencionalnost i žestinu kasnijih njegovih postupaka spram potomaka.

Saltikov-Ščedrin, Mann, Martin du Gard ne traže početke, nego počinju na vrhu, s generacijom u čijim su rukama porodično imanje, ugled i moć na vrhuncu, a ako apstrahiramo historijske osvrte ostale četvorice pisaca iz ovog kruga nakon Zole, onda je prva generacija koja je neposredno prisutna u drami analogna kod svih: to je generacija Johanna Buddenbrooka, generacija starog Jolyona, Jamesa, Swithina Forsytea i njihove braće, ona Ignjata Glembaja i starog Fabriczyja, Oskara Thibaulta, Ilje Artamonova. U Faulknera, jedino, te ličnosti postoje samo u gradnji velikih plantaža koje su imale da traju do vijeka, odnosno u prošlosti, u historijskom trenutku građanskog rata. Karakterne crte i moralna uvjerenja svih njih teško je obuhvatiti u jednom dahu: stari Thibault, oličenje buržoaskih institucija katoličke Francuske i bivši mužik Ilja Artamonov, očito nisu jedno te isto. Glembajevi su hohštapleri i varalice, a Buddenbrookovi oličenje poštenja i solidnosti jednog staleža koji je stup sjevernjačkoga evropskog tipa civilizacije. Jolyon se ističe među kratkovidnijom braćom koja rezoniraju usko materijalistički, dok se on zna odati »neličnim razmišljanjima, koja su tako nekarakteristična za jednog Forsytea, a u kojima je djelomice ležala tajna njegove superiornosti u odnosu na njih.«⁷² Možda međutim njega pisac sentimentalizira, dok su ostali otvoren predmet satire, a njihovo dvojstvo uvjet je da o njima uopće može pisati. Ta on je jedan od njih: nije Jolyon spekulativni Thomas Buddenbrook; kao što sam Galsworthy nije mannovski Tonio Kröger, umjetnik koji pripada Buddenbrookovima, ali se od njih odvojio; Galsworthy je u najboljem slučaju mladi Jolyon. Na svaki način, Forsytei znaju biti opori, nepoštedni, svjesni ljudi klana, koji će, ako treba, nemilosrdno — ali uvijek legalno i gotovo nikad nasilno — provoditi svoje interese.

Lepeza je dakle ljudi te generacije vrlo široka. Analizirati je značilo bi posebno ući u stilistički totalitet i pogled na svijet svakog pisca napose. Ipak, nešto im je

⁷² *ibid.*, str. 44.

zajedničko: u genealoškoj cjelini kojoj pripadaju, svaki od njih je vitalan, više ili manje autokratičan nosilac konstruktivnog ili bar strogo konzervativnog principa: ustrajnosti, rada, stjecanja i čuvanja. Samo je po njima porodica ono što jest, oni sjedinjuju i nesložne i nesukladne svoje potomke; to su figure vitalne i onda kad nisu smještene u okvire općevažećih normi građanskog svijeta: stara Fouquéovica (tetka Dide) i drugi raniji Rougoni, npr., ili punokrvni, osjetilni Ilja Artamonov ili Sutpen, pa skorojević kojega se sam autor gadi, Flem Snopes, u kasnijoj Faulknerovoj trilogiji, ili neumorna vlastelinka Ari-na Petrovna, koja ne da da se imanje raspe.

Ti čvrsti stožeri prve generacije — početne generacije rasapa — ujedno su i društveno središte oko kojega se svijaju postrane loze i mlađi izdanci u izravnoj i neizravnoj liniji. Njihovi domovi u nekoliko su ciklusa (*Buddenbrookovi*, *Vlasnik*, *Gospoda Glembajevi*) mjesto na kojem se održava, na samom početku djela, porodični skup (a »porodični sud« je naslov crtice koja je postala početno poglavlje prvog ciklusa poslije Zoline, *Gospode Golovljovihi!*). L. M. Jurjeva primijetila je uspoređujući *Buddenbrookove* i *Djelo Artamonovih* da obiteljske svečanosti u ta dva djela imaju bitnu ulogu.⁷³ One su najviša točka cvjetanja dviju obitelji, ali se narušuju neugodnostima koje imaju loše posljedice po tvrtku, a možemo dodati, i po čvrstoću porodičnog jedinstva. Baš je to ono što se događa i u donjogradskoj kući Glembajevih »jedne noći, kasnog ljeta, godinu dana prije Rata 1914—18« i u kući starog Jolyona Forsytea, na porodičnom skupu u povodu zaruka njegove unuke i arhitekta Bosinneyja.

Na tim skupovima⁷⁴ otvara se kriza porodice, koja kadikad tek nagovješćuje raslojavanje što slijedi (prvo poglavlje *Buddenbrookovih*), kadikad je to prilika za samu polarizaciju: Porfirij Vladimirović Golovljov protiv raspikuća i pijanica Stjepana i Pavla. Taj rascjep obično

⁷³ Jur'eva, op. cit., str. 56.

⁷⁴ Raštrkanost Zolinih junaka, koji subjektivnog porodičnog osjećaja nemaju mnogo, daje samo rijetko prilike za slične sastanke. Thibaulta ima zapravo svega tri, dakle premalo da bi ovakva scena imala funkciju kao u drugim ciklusima, a u Faulknera su generacije suviše udaljene jedna od druge u vremenu, obično su i odvojene smrću ili nasiljem, ili se zajednica već raspala, pa ni tamo nema širih plenuma.

se zbiva horizontalno, između članova druge generacije. Krležin Leone jedini je genealoški junak (taj *ad hoc* upotrijebljeni termin ima i svoje dramsko opravdanje) koji otvoreno ustaje protiv starih, protiv samog oca. Jedini, uz Jacquesa Thibaulta; a taj to čini nehotice, kao dječak bježeći od kuće sa svojim prijateljem Danielom, da bi kasnije, u traženju vlastita životnog opredjeljenja ispoljio, kako zamjećuje njegov brat Antoine, jednak ponos, tvrdoglavost i silovitost kao i sam otac — ali to je daleko od »instinktivno animalnog« glembajevskog »argumentum ad hominem« — »to se u nama grizla glembajevska krv!»

To razilaženje, globalno uzevši, vrši se duž linije koja dijeli stare norme i prihvaćeni životni stil od novog, buntovnog, anarhoidnog ili pozitivističkog, čak dekadentnog, koji degradira naslijeđene moralne vrijednosti. Galsworthyjev Soames, koji u sebi utjelovljuje princip vlasništva, koji je doslovce, prema naslovu prve knjige izvornika, »čovjek vlasništva«, protiv ležernijeg, simpatičnijeg, ali ne osobito zaslužnog mlađeg Jolyona.⁷⁵ To je legitimistički formalizam Pube Fabriczyja protiv umjetničke odsutnosti odgovornosti kod Leonea, to je Juduška protiv braće. Većinom, ipak, riječ je o suptilnoj modifikaciji očevih vrednota. Antoine nipošto nije stari Thibault, racionalniji je, spreman i sposoban da razumije brata; ono što muči Petra Artamonova nije, ako pažljivo čitamo roman Gorkoga, toliko samo »djelo«, koliko neposlušnost sinova, praznina porodičnih odnosa: Aleksej je također naslijedio očevu praktičnost — a obojica, napokon, poštuju grbavog Nikitu i boli ih njegovo povlačenje u manastir. Thomas Buddenbrook misaono spaja u sebi poslovnost starijih Buddenbrooka s osjetljivošću malog Hanna; ako se suprotstavlja bratu Christianu s onakvom žestinom i opakim bijesom kakva inače nikad u njega nema, onda je to zato što Christianovu mekoputnost, njegovu ljubav prema teatru, prepuštanje ženi, osjeća kao vlastitu opasnost — nešto što bi moglo izbiti i iz njega samog. I u tome je srž genealoške problematike kao povijesne, procesualne teme; umjetnički senzibilitet piščev ovdje nailazi na svoju najizrazitiju kušnju. Juduška u toku radnje ras-

⁷⁵ Jolyon kaže za sebe da je »žalostan primjerak koji predstavlja tek kraj stoljeća, nezarađeni prihod, amaterstvo i individualnu slobodu« (*In Chancery*, str. 132); usp. *Glembajevi*, str. 327.

pada se i degenerira gore nego što je to ikada bilo s njegovom braćom, dok je Jolyon samo po shemi buntovnik. Korjenitu negaciju Forsytea Galsworthy ne uspijeva ostvariti u kontekstu samih Forsytea. Leone u kompoziciji Krležine drame obara se na oca jer mu u vlastitoj generaciji nema parnjaka: ali subjektivna problematika Glembajevih koji su se, krećući se stereotipnim kanalima, našli u »gnjilu i lažnom« stanju, potpuni je izražena u prozama o Olgi Warronigovoj i o Lauri Lenbach. Majka i kći pripadaju dakle u dvije generacije ako bi biološki, a ne povijesni princip bio odlučujući; ali s obzirom na to što je »generacija« pojam za povijesno-psihološki čvor u porodičnom procesu, treba da obje te žene⁷⁶ vidimo u Leoneovoj ravnini. Njegov bratić Oliver Urban, naprotiv, dio je onog kompleksa, koji obrađuje *Leda*, i pripada po tom bitnijem smislaom kriteriju u treći stupanj porodične dekompozicije. U drugu generaciju pripada i samoubojica Ivan, pa i Angelica, koja se zareduje da bi poslije budućeg Leoneova oporavka, negdje izvan stranica koje je Krleža napisao, s njime sjedinila svoj život. U Krleže je lepeza protustavova u porodičnom krugu već u ovoj generaciji najšira, s izuzetkom Faulknera.⁷⁷

Kod Faulknera je svaka analiza genealoških odnosa veoma komplicirana iz više razloga. Prvo, u njegovim knjigama ima bar šest porodičnih ciklusa (tu nije uopće bitno da se oni susreću i ponekad dodiruju pa i spleću); drugo, prvobitni čvor genealoške problematike nalazi se obično nekoliko neutralnijih pokoljenja ispred drugog čvora, druge generacije. Redovito su to ljudi koji se osjećaju nasljednicima nekadašnjega obiteljskog kodeksa časti, ali se nalaze u novim prilikama, u kojima je obitelj gospo-

⁷⁶ U članku »Glembajevski čvor ili nađeno vreme« (*Putevi*, IX, maj-juni 1963, br. 3, str. 268—84), Milivoje Marković iznosi misao »da je Olga Glembaj u izvesnom smislu centralna ličnost glembajevskog čvora, jer sve ostale mnogobrojne ličnosti su ili daleke senke njenih tamnih vizija ili pak proizvedeni njenih beskonačnih drama. U odnosu na druge Krležine likove, ona je samo skica, ali je njena motivacija duboko idejna i sadrži u sebi one najbitnije psihološke komunikacije koje vezuju sve ličnosti glembajevske loze; u stvari, njeni su problemi problemi svih.« (str. 277—78)

⁷⁷ Možda je prvi put u nas Krleža asociiran s Faulknerom u naslovu recenzije Tomislava Ladana povodom hrvatskog prijevoda Faulknerova romana, *Krik i bijes* (»Faulknerovi Glembajevi«, *Izraz*, god. III, februar 1959, br. 2).

darski propala i potisnuta s društvene pozornice, ili je tek poštuju starci i crnci. U *Sartorisu*, koji se zbiva nakon prvog svjetskog rata, John je poginuo kao pilot, a Bayard, nesmiřeni »buntovnik bez razloga«, gine u automobilu kao neki preuranjeni James Dean, uistinu pak tipični pripadnik izgubljene generacije Hemingwayevih i Fitzgeraldovih junaka. Karakterističan je odnos u najkoncentriranijem Faulknerovu genealoškom »ciklusu«, naime u romanu *Absalome, Absalome!*, u kojemu je radnja pripovijedana posebnom tehnikom, koja bi uz riječ »cikličnost« mogla vezati još jedan novi pojam.⁷⁸ Thomas Sutpen, koji se već nekoliko puta ovdje spominjao, ima nekoliko djece: Charlesa iz prvog braka (o kojemu saznajemo vrlo kasno u romanu), Henryja i Judith iz općepoznatog i priznatog drugog braka, te kćer od crnačke robinje Clythie. Između njih, uz svojeglave, tiranske, pomamne intervencije Sutpena, stvara se komplicirana, melodramska priča o ljubavi i ljubomori, ratnom drugarstvu i incestualnoj sklonosti, obojenima rasnim uvjerenjima koja razaraju najdublje međuljudske sklonosti. Osnovna slika Faulknerova temeljnog mita ovdje poprima svoj najžešći izraz, jači od bez daha iskazane predaje slična sadržaja u »Medvjedu«. Ovdje dakle, za razliku od raskola u evropskim ciklusima, riječ je mnogo manje o drugačijem vrednovanju ili svjesnom odstupanju od tradicije, nego o fatumu u krvi i nasljednom osvjedočenju, što i odgovara barbarskoj drami do koje nepredvidivi tok zbivanja neumoljivo dovodi.

U drugim romanima, međutim, put od stvaranja do uništenja odgovara stupnjevima kojima u jednom svom djelu Faulkner označava razvoj čovjeka pojedinca: najprije elementarno egzistiranje, za kojim slijedi rad, razmišljanje i napokon sjećanje. Ako pukom postojanju odgovara doba pionirske borbe na granici divljine, druga faza odgovara generaciji graditelja, a treća, razmišljanje o njihovim potomcima, moralistima poput Ikea MacCaslina u *Sidi, Mojsije!*, pravnicima poput Horacea Benbowa (*Svetilište*), Jasona oca (koji se spominje, ali ne pojavljuje u *Zvuku i bijesu*), Gavina Stevensa (*Uljez u prašinu*), ljudima knjige, koji teoretiziraju i uopćavaju drame trenutka.

⁷⁸ Vidi kasnije.

Konačna faza pripada likovima koji su mladi, ali predstavljaju starost svojih porodica, kako to kaže Olga Vickery: umjesto da imaju nova iskustva, oni žive živote svojih predaka, posvećuju sjećanju i čuvanju legende o prošlosti koju nikada sami nisu vidjeli. Tipičan je primjer Quentin Compson, intelektualni centar romana *Zvuk i bijes*, a Olga Vickery⁷⁹ spominje još i mladog Gaila Hightowera iz *Svjetla u kolovozu*, i Bayarda Sartorisa, o kojemu smo već govorili.

Svaki od ovih likova, da ostanemo samo na njima, unosi u našu strukturalnu shemu jedan problem. Ako Hightowera — čijih predaka čitalac i nije svjestan — uzima kao primjer treće generacije, onda je to zato što ćemo čitav Faulknerov opus o američkom Jugu shvatiti kao jedinstven ciklus, i samo uvjetno primati faktički svijet generacija. Bitna će nam biti tri razvojna stupnja, tri faze u drami dekadencije. A Bayard Sartoris, kojega smo maloprije uzeli za predstavnika druge faze, može doista poslužiti kao predstavnik treće; kao predstavnik druge stoji onda njegov djed Bayard, kojemu ranije nismo dali posebno mjesto jer smo ga najprije shvatili kao nosioca pukog trajanja, kao utjelovljenu uspomenu na vrhunski legendarni lik pukovnika Sartorisa, junaka građanskog rata. I obratno; u *Zvuku i bijesu* mogli bismo izostaviti Jasona Compsona III, koji se ne pojavljuje osobno u pripovjedačkoj sadašnjosti, nego samo u sjećanjima prisutnijih likova. Umjesto njega možemo kao drugu generaciju uzeti njegovo četvero djece, pa smo tada i to djelo prilagodili svojoj uvjetnoj strukturalnoj shemi. I u *Zvuku i bijesu* i u *Sartorisu* spominje se još jedna, najmlađa generacija — dijete s kojim se potencijalno dovršava raspad porodice. Dakle, kako hoćemo: srednja i treća faza momenti su u razvojnom procesu čiju kulminaciju možemo shvatiti ili u nekoj ranijoj ili u nekoj kasnijoj fizičkoj generaciji, ali opća tendencija time se ne mijenja: ostaje potpuno analogna tako udaljenim, strukturalno jednostavnijim djelima, kao što su *Gospoda Golovljovi* i *Buddenbrookovi*.

Generacija Jasona Compsona IV, njegove sestre Candace i braće Quentina i Benjyja u *Zvuku i bijesu*, izvrstan

⁷⁹ *The Novels of William Faulkner*, Baton Rouge, 1964, str. 261—62.

je primjer horizontalnoga kidanja porodičnog jedinstva i degeneracije porodičnog principa. Konstruktivna poduzetnost ranih Compsona u Jasona je zamijenjena sitničavom, zlobnom i kradljivom pedantnošću nepoštena trgovčica; Candace, nestašna djevojčica puna majčinskih osjećaja, napušta porodičnu kuću zbog posljedica promiskuitetne putenosti; Quentin je osjetljiv do stupnja koji potpuno paralizira svaku dosljedniju refleksiju i čini ga žrtvom halucinantnog doživljavanja svog kompleksa porodične čistoće, koji u odnosu na Candace oscilira između želje za incestom i želje za zajedničkim samoubojstvom; te napokon Benjy je tridesettrogodišnji idiot sa psihom trogodišnjeg djeteta. To je horizontalni raspon Compsonovih u dekadansi, koji u isto vrijeme otkriva elemente što su, u blažoj mjeri, prisutni u sindromu porodične degeneracije u drugih pisaca. Candaceina kćerka (kojoj su dali stričevu muško ime Quentin) polazi majčiniim tragom i time zaključuje, potcrtava, krajnji pad Compsonovih — ona se zauvijek gubi iz njihova horizonta, a daljnjih potomaka nemaju — ali to ne dodaje nikakvih novih elemenata njihovoj propasti, pa ne mijenja opći strukturalni model od tri generacije. U *Absalom, Absalom!*, naprotiv, poslije krvave melodrame oko rodoskrvno-rasnog motiva, jedini, nezakoniti Sutpenov unuk s patetično-grotesknim imenom Charles Etienne de Saint Velery Bon, koji treba da označi njegovu vezu s naslijeđenim »plemstvom« francuske tradicije New Orleansa preko svoje majke (kojoj je jedna osmina krvi crnačka), ženi se mutavom, potpuno negroidnom Crnicom, pa će posljednji izdanak Sutpena biti crni, nemušti, divlji Jim Bond. »Mislim, kaže jedan lik u romanu, da će s vremenom Jim Bondi osvojiti zapadnu hemisferu. To se naravno neće desiti u naše vrijeme i oni će naravno kad se budu širili prema polovima opet izbljediti kao što se dešava kunićima i pticama, i neće se tako oštro isticati na snijegu. Ali to će i dalje biti Jim Bond; i tako, za nekoliko tisuću godina, ja koji tebe gledam, također ću niknuti iz bedara afričkih kraljeva.«⁸⁰

Teško je pod dojmom tako ekstremne, guste crno-crvne simbolike razaznati osnovne oblike jednog u biti istosmjernog razvoja, što ga nalazimo čak u genealoškoj

⁸⁰ Usp. *Absalom, Absalom!*, New York, 1951, str. 378.

cjelini s posve drugačijim moralnim predznakom. Posljednji izdanak Thibaultovih je trogodišnji Jean-Paul, začat u jedinoj ljubavnoj noći Jacquesovoj s odavna voljenom Jenny de Fontanin. Velike partije Epiloga Martin du Gardova ciklusa sastoje se od dnevnih zapisa što ih djetetu posvećuje njegov stric Antoine, dok, posljednjih mjeseci rata, polagano umire pluća uništenih otrovnim plinovima. Ali i u tom stanju otvoren je svim životnim mogućnostima. Nema razloga zašto bi Thibaulti prestali: »Energije Thibaultovih«,⁸¹ mislio je Antoine sa samozadovoljstvom. »U mog oca autoritet, ukus za vladanjem... u Jacquesa, neobuzdanost, pobuna... u mene, tvrdoglavost... a sada, ta snaga što je mali ima u krvi, koji li će oblik poprimiti?« Antoineov sud o Jacquesu — buntovniku — nije stav negacije, niti nekritičke afirmacije osjećaja nemira. »... Tvoj otac, kao svi koji su nagli, ostavljao je dojam da o većini pitanja ima različite, često proturječne poglede, koje neće ni sam uspjati uskladiti. Iz njih nije uspio, u najmanju ruku, izvući neku točnu, čvrstu, trajnu izvjesnost, jasno upravljene smjernice. Njegova ličnost, također, bila je sastavljena od raznolikih elemenata, suprotstavljenih a jednako urgentnih, — to je bilo njegovo bogatstvo — ali između kojih mu je bilo teško birati i od kojih nije nikada napravio harmoničnu cjelinu. Odatle njihov vječiti nemir i strastvena nelagoda u kojoj je živio.«

Prihvatanje proturječnosti možda je glavna poruka te zrele knjige: »Neka ti ne bude krivo za ove proturječnosti. One su neudobne, ali zdrave. Uvijek u trenucima kad je moj duh vidio da je zarobljenik proturječnosti iz kojih se ne može izvući, osjetio sam se u isto vrijeme bliži onoj Istini s velikim slovom, koja se uvijek razotkriva.« Život neće biti siromašniji zato što ja umirem, spoznao je Antoine: otkrio je, razmišljajući, da u njegovoj prošlosti nema ničega što bi po svojim posljedicama bilo ostalo samo u njegovu duhu, o čemu ne bi bilo svjedoka koji će ga nadživjeti. I posljednja riječ Thibaultovih, u Antoineovu dnevniku dok mu bol postaje neizdrživa posljednjih dana pred smrt, posljednjih dana rata, jest, jednostavno, ime djeteta, sama mogućnost budućnosti: »Jean-Paul.«

⁸¹ Sve citate preveo I. V. po izdanju *Les Thibault*, Tome V, Gallimard, 1955.

U usporedbi s Martin du Gardovim optimizmom Galsworthyjev lebdi nad zbiljom svijeta, premda je u *Thibaultovima* posljednji dio epiloga sav u refleksiji, a *Saga o Forsyteima* je i u svom trećem dijelu dramski zamišljen sukob. Glavna je tema tog sveska nastojanje mlade generacije da bude slobodna od tereta prošlosti starih. Pa ako se sin Irene i Jolyona odriče braka sa Soamesovom kćerkom, zbog mračnih uspomena na nekadašnji nesretni Irenin brak sa Soamesom, onda je to doduše priznanje forsyteovskog nasljeđa, ali i čin slobodne volje, znak neke zrelosti, posljedica neiznuđene odluke, ne predrasude. Ako čitalac ovo ne prihvaća kao samo po sebi razumljivo onda je to opet jednom zato što Galsworthy, koliko god su mu potrebni pozitivni, slobodni likovi da bi afirmirao svoju vjeru u široku, nesebičnu ljudskost, takve likove ne umije stvoriti. Elegično raspoloženje Soamesa, koji osjeća da mu je mlada generacija daleka, da nikad nije u vlastitoj kući nadomjestio pustoš novim, živim odnosom, da je po sačuvanim predmetima koji su simbolizirali trajnost Forsytea, napadala prašina, dok su prastanovnici njihovih domova postali groteskni fosili — to raspoloženje beskrajno je autentičnije od idilične dobrote, spontane taktičnosti između Jolyona, Irene i malog Jona, pune nekog vlažnog osjećaja apsolutno dostignute sreće. Pa ako Galsworthy ostaje u literaturi, onda je to samo zahvaljujući Soamesu; treća generacija, iznjevjerivši forsyteovska načela odgovorila je općem modelu genealoškog ciklusa, ali je kompromitirala piščeve umjetničke ambicije. U drugoj trilogiji genealoški proces nastavlja se samo mehanički, kako Fleur postaje starijom, a odnosi između Soamesa, nje i djece, odgovaraju još samo laganom romanu društveno-psihološke orijentacije. Istina, suvremenici su nekritički vidjeli kako Soamesova kći »otjelovljuje disharmoniju današnjice«, za njih je ona »simbol kaotičnog, cinično-površnog, nemirnog, ali ipak blaziranog, žudnog za senzacijama, vječito nezadovoljnog, očaravajućeg, egoističnog i potresno besciljnog ovog prelaznog vremena«. ⁸² To znači, naravno, čitati Galsworthyja unutar građanskog horizonta; to je ono što savjesni građanin, autentični umjetnik Thomas Mann transcendirira u

⁸² Leon Schalit: *John Galsworthy, Der Mensch und sein Werk*, Berlin-Wien-Leipzig, 1928, str. 137.

nebuntovnom Thomasu i u pokazanoj, doživljenoj darovitosti Hanna. Iza dekadanse Buddenbrookovih stoji promišljena i doživljena teorija, iza transformacija Forstevih tek dobra namjera.

Likovi Saltikova-Ščedrina nemaju duhovne dimenzije Mannovih junaka, ne kreću se po prostoru romansijske radnje tako naviknuto i smjelo kao Galsworthyjevi. Juduška je u sebi sažeo sve potencijalne slobode ostalih likova i — na račun majke, braće, sinova i nećakinja, postao jedan od velikih likova ruske književnosti. On je prisutan i u degeneraciji trećeg pokoljenja golovljovske propasti; sinova, Volode i Pećenke, brzo je lišen, a propadanje Anjuške i Ljubinke teče još za života njihove bake. Ipak, svjesni smo istovremenosti i generacijske slojevitosti tog umiranja. Baš mladost, nespretnost i naivnost tih mladih glumica koje nitko ne može zaustaviti i spasiti, dirljive su u knjizi u kojoj inače možda jedino odbija to što ni jedan jedini lik — pa ni u trećoj generaciji — nije simpatičan.

Od Artamonovih treće generacije zanimljivi su jedino Petrovi sinovi Ilja i Jakov, dok ostali, čak i liberalni mladi poduzetnik Miron, čine pozadinu u odnosu na tu dvojicu: Ilja je intelektualac, samostalno misli i od djetinjstva se opire ocu. Pri kraju knjige on je revolucionar — ali o tome samo čujemo, to se zbiva iza toka romana. Jakov je ostao u očevu poslu, ali njega poznajemo samo kao promatrača naravi i kao ljubavnika, kolebljivog u političkim zbivanjima koja traže opredjeljenje. Gorki, točno kaže Lukacz, »tumači propast jedne trgovačke porodice kao proces raspadanja u taboru klasnog neprijatelja«. A Thomas Mann, nastavlja on »u propadanju starog trgovačkog staleža vidi raspadanje klase s kojom je povezan, gašenje ideala, nastajanje jednog novog društvenog tipa koji mu je tuđ i koji on odbija«. ⁸³

Međutim, društvene borbe nisu u Gorkoga neposredno prisutnije nego u Manna, pa iako događaji na kraju knjige pokazuju da je došla oktobarska revolucija, riječ ima središnja ličnost artamonovskih ličnosti, Petar: »Neću. Gubite se!« On se, a ne djeca, nosi s povijesnom bujicom: on je, za ocem, napravio povijest; do kraja će on i u književnom predočivanju piščevu, ne samo kao zamišljeni lik,

⁸³ Lukač, *op. cit.*, str. 128.

zakriljavati mlade, koji nikada nisu do kraja realizirani. A baš onim što u književnom postupku nije ostvario, Gorki je pridonio ispunjenju, tj. iscrpljenju, porodičnoga ciklusa u istom onom smislu u kojemu to čine ostali, neproleterski pisci. Suprotstaviti ga njima znači unositi falsifikat u književnu ocjenu zbog izvanknjiževnih činjenica koje se u djelu ne primjećuju.

A tko su, zapravo, predstavnici treće generacije u Krleže? Ako se *Gospoda Glembajevi* shvate kao prvi stupanj jednog propadanja, *U agoniji* kao drugi, onda je *Leda* na neki način treći, smrt nakon agonije. »U socijalnoj atmosferi pred sam rat (*Gospoda Glembajevi*) gospodarili su sjajem kapitalizma maskirani 'kartaši, varalice i ubice', neposredno nakon rata (*U agoniji*) 'šiberi i šverceri' uz filistarske farizeje Križovce, a sada arivisti intelektualnoga kova pored brutalnih Klanfara.«⁸⁴ Glembaj u *Ledi* je Oliver Urban, ali komad ima zapravo dva glavna motiva. Jedan više na sociološki način istražuje sukob između skorojevića Klanfara, koji se sam uspeo iz sela do veleindustrijalca, i njegove žene, kćeri zagrebačkog bogataša. Dva prozna fragmenta u ciklusu također govore o Klanfaru. Drugi motiv, onaj u koji je uključen Urban, jest život površinske udobnosti, pomodnog ukusa, nesigurnog talenta i krivudave seksualne igre, kojoj žene histerično pridaju veću važnost nego što bi pravila dopuštala, ali se brzo i smiruju. Trenutak ozbiljne napetosti sa strepnjom zbog moguće smrti brzo je razbijen, dramski čvor razrješava se bez poante, »karnevalska noć« je karnevalska ne samo po tomu što ludilo, izmiješanost parova traje kratko, nego i zato što je to život u kome se navlači krinka osjećaja, strasti, nadahnuća, izigravaju prelomne krize. »Krlježa naknadno objavljuje da se Laura samo ranila, slično i Kastelica, a ovdje je ova antitragična tendencija došla do vrhunca. Skandal nadomješta tragičnu katastrofu (ovdje je smještena na početak, pa se radnja u kojoj je ponestalo udarne snage poslije vuče mrtvo do kraja III čina kad Aurel opazi da je nestalo Klare). Rasplet je katastrofalno ironičan, a nitko ne po-

⁸⁴ Ljubomir Maraković: »*Leda* g. Miroslava Krleže«, *Hrvatska prosvjeta*, XVII/1930, 4, str. 93.

vlači nikakvih konzekvenca, ti ljudi su život markirali, ili još bolje, maskirali.«⁸⁵

Leda je igra na mnogim razinama. Estetski, diskusije, na primjer, savršeno su irelevantne: one skrivaju ličnost, a ne otkrivaju je kao što je to kod Leonea. A kad Urban progovori o smrti, onda je to također neprimjereno Leonevoj kontemplaciji: »Ako se pravo uzme, ja gledam na zelenom suknu svoj posljednji jeton, a nikalj browninga je prilično hladan, ja ga upravo osjećam kako me često zebe kroz džepnu postavu.« Sam motiv Lede svjesna je afektacija. U *Plamenu* Krleža je stvarao nov književni program, obarajući dekorativne i lažne estetske rekvizite: »Što će nam te terase i te Lede i labudovi i homoseksualni kraljevići? Što će nam ti nordijski brakovi, paome i krinoline, vaze i ciklame, markize i grimizne zavjese? Vrije li u nama požuda balkanske rase, mlade i žedne napona neobretih, ili smo neka bagra u prahu, što je svu svoju snagu istrošila na bečku i berlinsku i peštansku duševnu prostituciju?«⁸⁶ Ako se ovdje služi Ledom, onda je to zato da je kompromitira. Uostalom, sama se Leda nigdje ne pojavljuje: strukturalna je karakteristika tog komada niz dijaloga o neprisutnim trećim osobama.⁸⁷ Ljubomir Maraković u svojoj vrlo ozbiljnoj analizi Krležina komada izvrsno zapaža mnoge njegove karakteristike, ali traži od njega ono što u njemu i ne treba da bude: »I zato se sve skupa raspline u beznadni pesimizam ogorčenosti kojoj nije izvor duboki 'taedium vitae' istinskog spoznavanja života nego zasićenost životnog cinizma koji je ovdje prešao sve granice satiričke opravdanosti, pa zato djeluje neživotno, poput dramatizovanog feuilletona. Isto je tako ovdje autor prevršio mjeru u paradoksnom rezonovanju koje se mjestimice doima kao nepotrebno razmetanje najraznovrsnijim znanjem. U samoj organskoj konstrukciji lica leži, da li ćemo biti uvjereni o njihovoj intelektualnosti ili ne; nisu potrebite nepregledne tirade.

⁸⁵ *ibid.*, str. 94. Ervin Šinko o tomu govori kao o simulaciji ljudskih života i umjetnosti. Vidi *Miroslav Krleža*, Zagreb, 1963, str. 307.

⁸⁶ »Hrvatska književna laž«, *Plamen*, I, 1, 1919, str. 35.

⁸⁷ Branko Hećimović: »Fragmenti o Krležinoj dramaturgiji«, *Republika*, XIX/1963, 7—8, str. 322.

Jedan gest Leona Glembaja kazuje više nego pola sata dijaloškog monologa Urbanova.«⁸⁸

Točno, ali u tome baš i jest poanta. *Leda* nije drama intimnog obračuna, nego racionalno konstruirana, hotimice shematizirana zabava.⁸⁹ S Urbanom je glembajevska problematika umrla i s pravom će Urban zauvijek nestati »na liniji Quebec-Montreal«; najpoznatiji i općenito najmiliji citat iz *Lede* jest usklik ulične dame: »O, da mi je otputovati, makar na mrtvačkim kolima, samo da mi je otputovati!«

Urban međutim nije jedina konzekvencija glembajevskog opadanja. Rečeno je već da na genealoškoj mapi pripada naraštaju Olge i Leonea, da je dakle stariji od Laure! Ako stari Glem baj i njegova braća predstavljaju prvu generaciju koja je izravno dramatizirana u Krležinu ciklusu, i prvu u procesu glembajevskog umiranja, onda uz Lauru znamo za još tri pripadnika treće generacije (dakle šeste, ako računamo od mlinara Ignaca iz sredine 18. st., s vagom u ruci): to su Leone mlađi, sin Leonea i Beatrice poslije Leoneova izlaska iz ludnice (nakon »kriminalnog skandala« s barunicom Castelli), zatim dr Kamilio Gregor i Marcel Faber-Fabriczy. Prvi je spomenut samo na genealoškoj karti i ostaje zanimljiva, bizarna mogućnost — hrana za spekulacije; drugi, »čudan talenat unutarnje kontemplacije i prilično tankočutne savjesti, koja se onda nakon mnogogodišnjih kriza i zabluda probila do ingeniozne jasnoće i kristalne logike«, jedina mudra, poštena i dobra glembajevska glava. O njemu imamo odgovarajući, ali ne i dovoljan fragment »Kako je doktor Gregor prvi put u životu susreo Nečastivoga«. Najviše materijala pruža o njemu drama *U logoru* — Gregor je formalna veza između tog komada i ciklusa o Glem bajevima. Kad bi rodbinska veza bila kriterij što pripada ciklusu, a što ne, mjesto toga komada bilo bi jednako opravdano među stvarima o Glem bajevima kao mjesto

⁸⁸ *op. cit.*, str. 95.

⁸⁹ »Uzlazno kretanje radnje ka jednom kulminacionom momentu pretvara se ... u kretanje radnje po krugu, u koncentričnu dramsku kompoziciju koja, kao kod Čehova, otkriva nemoć dramske ličnosti. Svršetak *Lede*, to je vraćanje na staro, vraćanje koje nije afirmacija ličnosti, već, naprotiv, njena negacija.« (Mirjana Miočinović: »Krležin dramski krug«, u zborniku *Miroslav Krleža*, Prosveta, Beograd, str. 247.)

Lede. Na ovo se valja vratiti kasnije: o Gregoru, kao pozitivnom liku, imamo određenu predodžbu, ali bez punoće s kojom smo bliski nekim drugim glembajevskim likovima. Treći je Marcel Faber, koji je najpotpunije realiziran u fragmentima »Ljubav Marcela Faber-Fabirczyja za gospođicu Lauru Warroniggovu« i »U magli«. Ali da shvatimo Krležine intencije u vezi s tim likom, treba da se najprije vratimo na tekstove o njemu, onakve kakvi su prvo objavljeni u časopisima.

God. 1926. tiskana je u *Književnoj republici* proza pod naslovom »U magli« (današnji fragment »Ivan Križovec«, s izuzetkom posljednjeg odjeljka, koji ova časopisna verzija nema). Međutim, upozoreno je već, god. 1928. objavio je Krleža (u *Savremeniku*) još jednu prozu pod naslovom »U magli« (ovaj put s podnaslovom: Odlomci novele).⁹⁰ Ta se sastoji i od odjeljka kojim danas završava »Ivan Križovec«, s iznimkom prve rečenice: »Posljednji put sastao je doktor Križovec barunicu Lenbachovu na ratištu u Galiciji«, i uz neke druge manje razlike. Glavna je ta da je odjeljak pisan u prvom licu, a na kraju piše: »(Iz uspomena dr. Paula Altmanna)«. Drugi dio te proze u *Savremeniku* čini današnji fragment »U magli«.

Zašto je Krleža prekomponirao te fragmente? U časopisnoj verziji današnjeg »Ivana Križovca« nigdje se nije spominjala Laura, a pripajanjem odjeljka iz drugog teksta uspostavljena je, spominjanjem Laure, izravna veza s glembajevskim ciklusom. Važnije je međutim to da je, očito, u piščevoj prvobitnoj namjeri bilo da Lauru i Marcela poveže bar tematski dublje, bez obzira na fabulu, pa se doživljaj Laure na galicijskoj fronti našao u kontrapunktu s prikazom Marcela kao sovjetskog funkcionara u Rusiji.

Izravnije o odnosu Marcela i Laure govori »Ljubav Marcela Faber-Fabirczyja ...« koji fragment je, s neznatnim varijacijama u naslovu, objavljen djelomice također 1928. u *Savremeniku*, a djelomice iduće godine u *Pantheonu*. Od kasnijeg teksta u knjizi ta se proza razlikuje po tomu što je u knjizi uvedena kratkim pasusom u kojemu

⁹⁰ Možda su po prvobitnoj autorovoj namjeri Križovec, Marcel, Laura, dr. Altmann, imali da zajedno napućuju istu proznu cjelinu.

se spominje poznanstvo Križovca s Marcelom iz »davnih agramerskih dana« kad su bili vršnjaci, a Marcel zaljubljen u unuku Ambroza Glembaja, Lauru. Tim dodatkom Marcel je doveden u vezu s Križovcem, kao da je njegov slučaj značajan u kontekstu Križovčeve prisutnosti u glembajevskom ciklusu.

Zašto? Vjerojatno zato što je Križovec, kao društveni tip i kao lik neposredno prisutan u odlučujućoj krizi Laure, izravnog glembajevskog izdanka, važniji po svojoj funkciji u unutrašnjoj povezanosti glembajevskog ciklusa. Ako je Krleža planirao da liku i sudbini Marcela dade potpuniju i određeniju sintezu, onda to nikad nije ostvario.

Marcel, naime trebalo bi da predstavlja dva pola glembajevske negacije: u prvom redu osjetljivost, neobično akutan moralni senzibilitet, koji se očituje u njegovu odnosu prema hrvatstvu, njegovoj rani od mađarske sablje, pa ga tako i idealna vjernost u duhovnom doživljaju Žene dovodi do pune erotske patnje zbog Laure. To bojažljivo doživljavanje Laure, koja je ravnodušna ili ne zna za Marcelove osjećaje silno podsjeća na način na koji je Krleža u svom eseju »O Marcelu Proustu« (1926) doživio odnos Swanna prema Odetti. U tim pasusima ostvarena je atmosfera koja nigdje drugdje u opisima glembajevskih salona nije tako potpuna: Marcelu u golu čežnju prati istančana osjetljivost za dekorativno; *milieu* je neuklonjiv dio samog osjećaja. Kako zatim taj isti Marcel postaje »konjanički general slavnog revolucionarnog imena«, to je na žalost nerealizirano. Čini se da tek u *Zastavama* Krleža sebi ostavlja prostora da izvrši pripovjedačku sintezu takve vrste. Marcel je pripao revoluciji, jer »za njega su najveće radosti bile neke eksplozivne predodžbe, neke vertikalne pune dinamike, neke ravne linije poleta, za kojima je čeznuo još iz najranijih gimnazijalnih dana«. Ali poslije jurnjave »po noćima punima opasnosti u blindiranim vlakovima, u tmini«, Marcel se u sovjetskom Kitajgorodu našao u situaciji birokratskog stagniranja. Krležin izlet u Rusiju donio je vrlo dubokih spoznaja koje su, razasute u natuknicama po njegovu književnom djelu, bar tako dragocjene kao sam *Izlet u Rusiju*: »On se utapa u malograđanskim sitnicama, on je postao nekom vrstom višeg bankovnog činovnika i on polagano osjeća, kako lično nestaje u najodvratnijem

stanju bespomoćnosti, jednoličnosti i dosade, kako tone u blatu, u teškoj olovnoj materiji bezizlaznosti.« Posljednje što znamo o Marcelu jest da se s Laurom našao »u životu kao dva brodolomca« kad je »vrativši se iz Rusije doma, jedno vrijeme lutao po našoj magli bez kompasa«. A što je dalje bilo s njime — nikada nam nije rečeno.

U genealoškom ciklusu, koji je vezan uz građansku eru jer prati povijesnu zbilju bez obzira na sliku koja se rađa u subjektivnoj interpretaciji pojedinog autora, nigdje dakle nije realiziran socijalni revolucionar. Gorki je izbjegao da pokaže Ilju Artamonova mlađeg, a Jacques Thibault — koji nekako anticipira Malrauxa, krilatog pjesnika antifašističke Španijolske i noćne letove komunističkog borca Saint-Exupéryja — revolucionar je po zanosu (sjetimo se Marcelove eksplozivne vertikale!), ali je čitavom svojom ličnošću ostao unutar thibaultovskog proturječnog kompleksa. Pismo Rogera Martin du Garda Marcelu Lallemandu o Jacquesu izvanredno je poučno ako ga primijenimo na problem takva lika u djelu koje se bavi porodičnim krugom u građanskom svijetu: »Ima jedna 'rupa' u inteligenciji Jacquesa, ... Njegova je priroda 'pobunjena', ali zamršena i 'neizvjesna' (zbog mnoštva tendencija, nasljedstava, proturječnih elemenata koji su u njemu). Sposoban za 'entuzijazam', ali nimalo za 'vjeru'. A istom prijatelju pisao je devet godina kasnije, nakon oslobođenja Francuske od Nijemaca, u povodu ljudi koji mu »puerilno« pišu puni divljenja za Jacquesov lik: »Jacques, sa svim svojim srcem, svojom plemenitošću, svojom inteligencijom, prije svega sa svim svojim osobnim šarmom, jest, na intelektualnom i društvenom planu, 'lažan duh', nepopravljivo lažan; a na životnom planu 'nestalnih', bez dosljednosti. Previše rezoner, previše navikao da vidi u svakoj stvari njezino za i protiv.«⁹¹ Ovo, ako hoćemo, uvelike vrijedi i za Marcela i za Gregora, i za pozitivna htijenja mladih idealista u raznim Krležinim novelama.

Što je dakle pravi svršetak ciklusa o Glembajevima: *Leda* se gubi u trivijalnosti, u pijanom snu poslije karnevalskog uzbuđenja, Marcel ostaje u magli, o Gregoru znamo samo da se ne oporavlja od susreta s nečastivim,

⁹¹ Jacques Bremer: *Martin du Gard*, Paris, 1961, str. 83 i 87.

mlađeg Leonea nikada nismo ni vidjeli; Laura, i ona je dio njihove generacije, izašla je iz svog egzistencijalnog tjesnaca samoubojstvom ... Krleža je problematiku postavio izvan ciklusa o Glembajevima, ali to ne rješava pitanje umjetnički izražajne forme. Je li taj ciklus i u završnoj fazi analogan ostalim genealoškim ciklusima?

Čini se da jest: pri tom nije bitno da to osipanje, to nezaključivanje sudbina podsjeća na nezatvorenost pojedinih životnih putova Rougonovih i Macquartovih. U ciklusima od Saltikova-Ščedrina do Faulknera treću, posljednju generaciju čine djeca, tek potencijalno prisutna (*Thibaultovi*, Faulkner), čine mladi ljudi koji su vrijednosti svoje obitelji odbacili, a da se i dalje osjećaju dijelom te obitelji (Galsworthy), čine je ljudi koji su razvili senzibilitet za koji im je temelje dala porodica, ali izražavanje tog senzibiliteta znači premašivanje, transcendiranje porodičnoga principa (Mann), a katkada, bez prilike za istinito stvaralaštvo, bez snage ili dovoljno autentičnog dara, ostaju frivolni, s tragičnim ili burlesknim posljedicama (Golovljovi, *Leda*), to su osjetljivi inteligentni revolucionari koji ne uspijevaju pred nama razviti svoj puni potencijal, to su tolerantni sljedbenici svojih starijih, bez mašte, bez snage da kontinuitet zadrže (Jakov Artamonov, Jason Compton), to su nemušt, inferiorni nosioci biološke stigme (*Absalome, Absalome!*), luđaci, samoubojice, žene koje je upropastio promiskuitet (*Zvuk i bijes*). Iscrpljenje porodice poprima bezbroj oblika, ali njihova funkcija unutar same strukture ima u biti jedan isti smisao.⁹²

RASTVARANJE

Ako je genealoški ciklus u svim djelima među kojima razmatramo i Krležine *Glembajeve* u svojoj osnovnoj strukturi jednak, možemo postaviti daljnje pitanje, naime da li su snage koje te, na tako različite načine povijesno

⁹² Tu bogatu rastočnu ekologiju kasne genealoške faze kao da je naslutio Dinko Šimunović u romanu *Porodica Vinčić* kojemu to nije centralna tema: »Oktavijan ... je mogao uvidjeti da njegova obitelj svagdanost postaje drugojačija: mijenjala se kao što se mijenja drvo kad ga stane obavijati bršljan i mahovina, a na grančicama počnu izbijati grmečci imele.« (Beograd, 1926, str. 29).

određene porodice, razjedaju i razlažu, također iste? Ako i tu naiđemo na konstante, da li će one biti povijesno zadane kao element izvanknjiževne zbilje, ili su dio literarnog postupka? U potonjem slučaju, gdje je to konvencija, a gdje sretan, umjetnički primjeren vid analognog totaliteta maštovitog?

Dekadencija svih porodica koje smo razmatrali znači u prvom redu opadanje i gubitak vitalnosti, iscrpljenje onih snaga koje su porodici dale plodnost, bogatstvo, ugled. Ta je dekadencija povijesni proces, ali tu povijesnu dimenziju svi pisci od Zole do Faulknera promatraju iznutra, u pojedincima i odnosima između njih: Zola doduše prikazuje Rougone i Macquarte u javnom životu, u ključnim trenucima epohe, ali ti su samo izvanjski medij. Kao Rougon-Macquarte on ih vidi kao manifestacije inherentne nasljedne snage.

Zato društveni moment ostaje izvan bitne genealoške problematike u tim djelima. Ibsensko-balzacovski skandal u *Gospodi Glembajevima* zaoštava radnju i pokazuje društveni smisao čitave glembajevske »povorke« u trenutku kulminacije njezina vanjskog sjaja. Prava drama, ona koja tim društvenim relacijama daje smisao (a mi — publika — prihvaćamo interpretaciju Leonea koji u drammatiziranom obliku iznosi materiju prezentiranu impersonalno u fragmentu »O Glembajevima«) nalazi se u odnosima između članova porodice. U *Djelu Artamonovih* djelo je prekinuto revolucijom, ali drama nije u sukobu Artamonovih s revolucijom, nego u potmulom nezadovoljstvu, u unutrašnjem razlaganju njihovih talenata, u gubljenju stvaralačke i radne radosti. U *Thibaultovima* porodica se gubi uslijed smrtnih udaraca koje braći nanosi rat: ali pred malim Jean-Paulom je budućnost, i taj se genealoški roman jedini otvara prema gore, prema onom što će doći nakon katastrofe. Možda *Thibaultovi* i nisu u najstrožem smislu genealoški roman, jer nas u najvećem dijelu knjige zaokuplja sama povijest, ali u toj povijesti oni su problematizirani ne kao skup pojedinaca, nego kao Thibaultovi, povezani zajedničkim osobinama, koje se očituju na tako različite načine. U *Buddenbrookovima* koji su nastali prije velikih društvenih preloma, biološko iscrpljenje prethodi ekonomskom opadanju i uvjetuje ga, a ne obratno kao što se zbiva u realističkom romanu, čijoj je kompoziciji i fakturi rani Mann tako

blizak. U spekulaciji sa zelenim žitom pokazuje se čak kako Thomas svojim kompromisom s načelima poslovnoga poštenja stoji na pragu moralnog opuštanja.

A u Faulkneru, ono što se imalo dogoditi u ekonomskom položaju njegovih porodica — već se dogodilo: u *Zvuku i bijesu* prodan je Benjyjev pašnjak kako bi brat Quentin mogao poći na sveučilište, i to je jedan od *leitmotiva* tog romana, ali ta činjenica ima simboličko značenje unutar obiteljskih odnosa. Kao iskaz o životnim uvjetima ona je samo znak, izvanjska ljuštura, sadržaj koje pisac ne razrađuje. Situacija Golovljovih ne mijenja se zbog oslobođenja kmetova, nego zbog parazitskih odnosa između njih samih. Taj parazitizam, shvaćamo, doveo je do apsurdnosti prijašnje klasne odnose, ali sadržaj romana nije kritika tih odnosa. Napokon, *Saga o Forsyteima*: princip Forsytea doživljuje kritiku i duboko se preobražava iznutra, do neprepoznavanja, ali bogatstvo i porodično ime traju i dalje.

Dakle ako objektivne koordinate vremena i mjesta ne odgovaraju nekoj izvanjskoj krizi, onda — s izuzetkom možda baš samo hazardskog blefiranja Glembajevih — porodica kao genealoška cjelina ne stradava od društvenih uzroka.

Dva su unutrašnja činioca koji proizvode dramu, i oni književnopovijesno određuju genealoški ciklus; a bitna kritika svakog takvog djela kao cjeline treba da uoči na koji su način oni prisutni. To su senzibilitet i bolest; dvije osobine koje lako prelaze jedna u drugu, jer fizički nedostatak, oslabljenje, demoralizira — ili pak intenzificira duh, koncentrira njegov napor u jednom pravcu, a osjetljivost u izolaciji postaje morbidna i, kreativna u svojoj sferi, sprečava životni rast drugdje.

Nietzsche je u prostoru etičke svijesti vidio uzrok evropske dekadanse; Thomas Mann osporava to shvaćanje i smatra etiku konstruktivnim svojstvom svake civilizacije, a u estetskoj osjetljivosti, naprotiv, vidi uzrok slabljenju životnog tonusa: Buddenbrookovi, kaže on sam, građeni su upravo na toj misli: grozničava Hannova umjetnost — možda naslijeđena od majke, unesena u porodicu — zatvara ga spram poslova, odvađa od materijalnih interesa, od svake utilitarne operativnosti: on ne bi nastavio tvrtku čak i da nije one formalnosti — tifusa — koja ga uklanja sa svijeta. Hanno bi ime Buddenbrooka prenio

u drugo područje. Za Manna i za Nietzschea to je područje kulture, više, nadgrađansko, ali to sudbinu Buddenbrookovih ne bi promijenilo.

Umjetnik unosi nemir u Forsyte već na samom početku Sage: na skupu u povodu zaruka June pojava arhitekta Bosinneyja, kicoški-nemarna, gusarska, izaziva signale na oprez. Bosinneyjeva sloboda arhitektonskih zahvata ne podnosi nikakvu realističku procjenu troškova. I na večeri kod Swithina Forsytea, on će engleski prigušeno ali neuvijeno, o kiparskoj kompoziciji koja u ozbiljnu viktorijansku blagovaonicu unosi »kulturu« reći otprilike ono što Leone, glasnije i grublje, govori povrijeđenom Fabriczyju o slici Ferenczyja.

Bosinney svojim nesretnim zarukama sa June, pa ljubavnom vezom sa Soamesovom suprugom, razbija solidne porodične veze među Forsyteima. On nestaje sa scene, ali ostaje mladi Jolyon koji, odranije bez kontakta s obitelji, šutke posvađen s ocem, djeluje na Forsyte kao buntovnik. A nije ništa više buntovnik nego što je umjetnik; slikar je, pravi akvarele, ali sam ne vjeruje u njih: »Ja sam amater — ne stvaralac« — svjestan je sam, i nema iluzija o tomu da bi njegovo neslaganje s drugim Forsyteima bilo vrlo radikalno. Dovoljno je da ne živi kao Forsyte; ali živi od forsyteovskog novca.

Uostalom i drugi Forsytei koketiraju s umjetnošću: June se brine za siromašne slikare, otvara im galerije i potpomaže njihove obitelji; Soames je kolekcionar nepogrešiva instinkta. Kao što kaže tetka Juley: »On ima sjajan ukus — uvijek zna unaprijed što će imati uspjeha«, komercijalnog uspjeha naravno — jedinoga kojega je ona kao Forsyte svjesna.

Pravu protutežu forsyteovskom duhu predstavlja Irene, čija ljepota nanosi tolike patnje i njoj samoj i Soamesu i drugima. Zbog nje Galsworthy naziva svoje djelo »intimnim otjelovljenjem nemira, što ga Ljepota unosi u život ljudi«. Irena nije autonoman realistički lik — prisutna je, upozorava sam autor, samo »preko osjetila drugih likova«, kao »konkretizacija uznemirujuće ljepote koja djeluje na posjednički svijet.«⁹³ Ljepota kao snaga koja razoružava Forsyte, ljude posve materijalističkih mjerila, u Galsworthyja poprima smisao jedne supstitu-

cije za ozbiljnije razmišljanje o silama koje premašuju puku tehniku posjedovanja. Ta privlačna, ali i neobavezna ideja zavela je Isidoru Sekulić da čitav esej nazove »Problem lepote u delu Johna Galsworthyja«. U jednom dosta maglovitom kontekstu doduše, ona ističe misao vrlo relevantnu za *Sagu o Forsyteima*, da ljepota »nije nikada ničija svojina«. U ljepoti Isidora vidi nosioca društvenog progressa i zalag transformacije Forsytea: »Kod Forsajta je lepota naišla, i vladala, prvo preko Irene, pa, postepeno, preko smisla za umetnost, preko osećanja lepote odricanja, preko smisla za nabavljanje slikarske galerije za opšte dobro, preko upisivanja u dobrovoljce i davanja života za neku lepotu u koju veruje svet a ne samo Forsajti. Najzad preko generacije koja više 'nije umela praviti novac'. Ironija Golsvordijeva je završnim delovima trilogije dala natpis: 'Izdaje se'. Melankolija, junačka i fina melankolija Golsvordijeva, mislila je pri tom: da je svima, što je dotle bilo jednih.«⁹⁴

Tu je, naravno, Galsworthyjeva slabost. Bio je dovoljno pošten da pokaže psihologiju Forsytea — dovoljno realističan satirik; ali stvarajući princip oporbe i unutrašnjeg preobrata vrijednosti oslabio je. Njegovoj antologijskoj priči »Miholjsko ljeto jednog Forsytea« o prijateljstvu starog »ujaka Jolyona«, fasciniranoga ljepotom, i Irene, koja cijeni dobrotu dostojanstvene starosti, jednostavno ne vjerujemo. Ogorčene riječi D. H. Lawrencea o antiforsyteovskoj pozi Jolyona mlađeg i Irene, koji imaju »svu zloću Forsytea, bez njihove energije«,⁹⁵ i mehanički, vulgarni osjećaj bogatstva u mlađoj generaciji, ne mogu se razumjeti na razini zabavne lektire s moralnim pretenzijama, ali one stoje s pozicija beskompromisne umjetnosti koja je odbacila građanski *ethos*. Nije loše, zamijetivši neke turgenjevske momente u Galsworthyja, napisao Frank Swinnerton, da je razlika između njih dvojice ta da je »Turgenjev u osnovi bio pjesnik, a Galsworthy u dnu duše *gentleman*«. ⁹⁶

Na ovomu se valjalo zadržati da bi se istakla razlika u stvarnoj prisutnosti estetskog senzibiliteta kod Gals-

⁹⁴ Isidora Sekulić: *Iz stranih književnosti*, II, Novi Sad, str. 152, 153.

⁹⁵ D. H. Lawrence: *Phoenix*, London, 1961, str. 549.

⁹⁶ Frank Swinnerton: *The Georgian Literary Scene*, London, 1938, str. 147.

⁹³ *The Forsyte Saga I*, Leipzig, 1926, str. 9—10.

worthyja nasuprot Mannu i Krleži. Jer umjetnost kao tema ima u biti isti korozivni učinak na Buddenbrookove, Forsyte i Glembaje, pa se čak između *Sage o Forsyteima* i Krležine dramske trilogije (ako scenska djela izdvojimo iz ciklusa, kao što se to u kritici gdjekad i čini) nalaze čak šire strukturalne analogije.

Leone je, za razliku od svih Forsytea, autentičan umjetnik, koji već u prvim recima svoje uloge (i uopće drame *Gospoda Glembajevi*) spominje temeljnu problematiku estetske osjetljivosti, onu istu koju će kasnije razvijati Filip Latinovicz u svojim meditacijama o tomu da li je moguće slikati i kako prevoditi osjetilne utiske u drugi medij i u razvijanju svoje intelektualne predodžbe seoskoga Krista u odnosu na likovno izražavanje. Tek kao umjetnik Leone se suprotstavlja Glembajevima, kao slikar koji ujedno u sebi nosi glembajevsko nasljeđe, koje mu je, u svom materijalnom vidu, omogućilo da se otisne u svijet, da kao stranac, prolaznik, putnik (ta simbolika njegova pakovanja, njegova *necessairea*!) odsjedne u očevoj kući, prisustvuje svečanosti — i otputuje. To je radikalnija odvojenost od Jolyonove, a ujedno se ona bitna, prirodna temperamentalna veza s Glembajevima priznaje. Jolyonova odvojenost od forsyteovskog kompleksa stvar je prvenstveno ideja; Leone se protiv Glembajevih i Glembaja u sebi buni snagom svog umjetničkog senzibiliteta (Krleža je bliži kategoriji Turgenjeva nego Galsworthyja — ako ostanemo kod Swinnertonove distinkcije!). Njegov doživljaj Beatrice-Angelike kao jedine posve izvanglembajevske prisutnosti oko sebe, slikarski je, a ima ujedno erotski i moralni smisao. On anticipira kasniju vezu koju će pisac registrirati samo na genealoškoj karti. Ali prema svima drugima — s iznimkom liječnika Paula Altmanna — Leone se ponaša s antipatijom; a ona se očituje u tomu što se svaka tvrdnja, svaka namjera, svaki iskaz osjećaja podvrgava anlizi: za sliku se pokazuje da je kič, za plan oko Rupert-Canjegove da je legitimistički trik koji sadržaj negira formalizmom, za solidnost glembajevskih poslova da im je pretpostavka smrt (eksploziv, otpaci), ili zelenaštvo, za obiteljske veze da su blud, za obiteljske nesreće da su reakcija na lažnu masku građanskog poštenja i razvratnu prijevaru. Leone nije moralist: on se zadržava na fenomenima s kojih je skinuo veo riječi. Zanimljiva je primjedba Edwarda Goya

da motivaciju zapleta u *Gospodi Glembajevima* predstavlja problem percepcije:

»Problematika percepcije ide paralelno sa simbolima degenerisanih udova, samoubistava i ludila. Ona je motivska snaga zapleta i predstavlja simboličnu predstavu historijskog zbivanja uočenog sa marksističkog gledišta. Degeneracija moralne i umjetničke percepcije, činjenica što je istina postala oružje animalnog samoodržanja, što logika nije dovoljna da sačuva istinu ako je izgubljena unutrašnja 'zakonitost', sve se to nalazi u osnovi drame i daje njenoj centralnoj temi pravi dramatičan motiv, sve to sačinjava unutrašnji simptom degeneracije glembajevske porodice. Slučaj Rupertice i Canjegove i cjelokupan zaplet čine samo spoljnu strukturu u kojoj se problem razvija.«⁹⁷

Promatrajući *Ledu* možemo se vratiti na ovo Goyevo zapažanje. Problematika percepcije sada se nalazi u umjetnicima (tu uključujemo i *connaissance* Urbana) samima: trivijalnost detalja koji se raspravljaju, beznačajnost asocijacija (jer u komadu se o životnim odlukama samo govori, pomoću njih se prijeti, ali se do njih ne dolazi), apsurdno samozadovoljno fraziranje i blazirano prihvaćanje fraza, jeftina ironija — umjetnost je i tu motiv rastvaranja glembajevskog društvenog kompleksa — ali ovaj put ona je u samim nosiocima, ove, treće glembajevske faze. Ta ironija nije usmjerena protiv njih, nego pripadajući njima samima ostvaruje moralnu pustoš koju — shvaćenu urbanovski i aurelovski — već sama po sebi označava.

I žalosni provincijski dilentatizam golovljovskih unuka u Saltikova-Ščedrina ima sličnu ulogu. Piščev ton drugačiji je od ekshibicionističkih varijacija Krležinih snobova; one su nesretne bića: golovljovska zagušljivost natjerala ih je na taj put, a sada one samim svojim životima dovršavaju likvidaciju pravoslavno-vlastelinskog licemjerja. Ni u jednom od ostalih genealoških ciklusa ne odvija se tako potpuna dijalektika unutrašnjeg iscrpljenja jednog zatvorenog svijeta.

U prostranijim ciklusima Martin du Garda i Faulknera senzibilitet nije estetski, nego moralni; aktivizam

⁹⁷ Goy, *op. cit.*, str. 18.

Jacquesa i racionalnija objektivnost Antoineta Thibaulta,⁹⁸ i misaoni grčevi inspirirani djetinjstvom i precjenjivanjem povijesne izvanvremenosti u Faulknerovih junaka, izdvajaju te likove iz mehaničke uhodanosti klasnih uvjerenja. Kadšto će se oduševljenje ili prosvjed izraziti slikama ljepote i rugobe, ali glavna je veza s umjetničkim mentalitetom ta da su se ti izdanci u mlađim pokoljenjima svojih sredina odvojili u svoje subjektivno precjenjivanje nasljedstva. A da se ta osjetljivost može zaoštriti do bolesti, najizrazitije pokazuje Faulkner najčešće baš u takvih likova koji se osjećaju zaštitnicom idealnih načela svojih predaka. U toj moralnoj čistoći ima mnogo samoobmane. Ona izdvaja iz sredine, usamljuje i rađa čudaštvom, seksualnim aberacijama ili nevjerojatnim oblicima askeze. Takvih likova ima u brojnim djelima (*Svjeto u kolovozu*, »Ruža za Emiliju«), a Quentin iz *Zvuka i bijesa* najizrazitiji je primjer stvoren izravno u kontekstu čitave jedne složene obiteljske situacije. Bolest u Faulknera katkad se očituje u patološkom ponašanju uslijed fizičkih manjkavosti, ekscesa — ili prijestupa protiv ljudske prirode. Uza sve poklonstvo izvornosti Faulknerove inspiracije ne možemo ne sjetiti se Zole. Na tu naturalističku simboliku nailazimo gotovo svagdje gdje je pokazan neki porodični niz: iscrpljenje, deformacija javljaju se napokon i kao tema — kad i nisu ono što se s temom samom zbiva.

Gorki, na primjer u dva pisma — u razmaku od gotovo dvije godine — uspoređuje slučaj sestre Leonida Andrejeva s onim dječaka u Zolinu *Doktoru Pascalu*: »Kod ljudi s ružnim nasljedstvom — u takozvanih degenerika — od nasljeđa, u uzbuđenju, otvaraju se krvni sudovi bilo gdje: na šiji, na nozi, brizne krv i umiru«.⁹⁹ (U Zole prapraunuk Charles sjedi kod stola s ludom tetkom Dide; iznenađa: »Ivicom dječakove lijeve nozdrve kretala se je jedna crvena kap. Ona padne, zatim se stvori druga i ona krenu za njom. To je bila krv, krvava rosa koja je kapala, ovog puta bez povrede, bez udara,

⁹⁸ Funkciju estetske svijesti u vrlo skromnoj mjeri preuzima Jacquesov prijatelj, Daniel de Fontanin.

⁹⁹ M. Gorki: *Sobranie sočinenij v tridcati tomah*, Moskva, 1956, sv. 29, str. 83; usp. sv. 28, str. 386.

koja je sama izlazila i odlazila, oslabljena istrošenošću izrođavanja.«)¹⁰⁰

Bolest koju sugerira degeneracija prati Artamonove. Nikita je grbavac, voli cvijeće, osjetljiv je na Nataliju; očajan zbog svog položaja pokušava se objesiti; Aleksejeva djeca umiru nejaka. Zašto? Gorki je veoma cijenio Zolu, i to zbog njegova slikanja društva¹⁰¹ (kao što je uostalom cijenio i autora *Sage o Forsyteima*)¹⁰² — u njegovu shvaćanju fizičkog korelata psihičkoga i društvenog funkcioniranja, on je očito našao primjer. Uostalom, bolest kao simbolički izraz raspadanja i gubljenja društvene snage nije nova u ruskoj književnosti. Nalazi se, tako, u čitavom toku *Gospode Golovljovih*; kao što će se kasnije javljati u genealoškoj tematici Faulknera. Nalazimo to i u Krležinu ciklusu (sudbina pet kćeri nesposobnog i pasivnog Marijana Glembaya i njihovih dvadeset nesretnih potomaka), gdje se na čitavoj jednoj stranici redaju primjeri samoubojstva, paralize, kriminala i tuberkuloze: »Magle smrti i ludila obavijaju i dan današnji te zakonite i nezakonite, direktne i indirektne Glembaye teškom i sudbonosnom depresijom.«

I ta je linija »teorije nasljeđa« s pretpostavkom nekako između Zole i Lombrosa, nebitna za tematski razvoj glembajevskih drama i bez značajnijeg odjeka u drugim glembajevskim prozama. Ali kao ideja ona spaja Glembajeve s ostalim genealoškim cjelinama, uključuje ih jače u porodicu porodica, evocira determinizam, koji kao pogled na svijet sugerira neki opći red — pa makar bez dubljeg smisla — u nizu porodičnih sudbina. Druga je stvar neuroza jednog Leonea. Ona, iako Leonea ne vidimo kao autentičnog slikara na djelu (za razliku od Filipa Latinovicza), osjećamo — nastojali smo to već pokazati — da djeluje zato što Leone na stvari oko sebe reagira kao umjetnik. Tu smo se od Zole približili Freudu, čiji udjel u tumačenju Mannovih umjetnika, pa i maloga Hanna, mnogo više odgovara njihovoj intelektualnoj realizaciji. U *Buddenbrookovima* također se sistematski umire, pa iako to nije više tako isključiva novost kao kad je Mann

¹⁰⁰ Emil Zola: *Doktor Paskal*, Beograd, 1953, ijekaviziran prijevod Emilije Anđelić, str. 188—89.

¹⁰¹ Gorki, *op. cit.*, sv. 24, str. 487; sv. 25, str. 94; sv. 26, str. 89 i 92.

¹⁰² Gorki, *ibid.*, sv. 25, str. 163.

pisao svoje djelo, zapanjuje hladni stil, ono kliničko za-
pažanje do u precizne pojedinosti kojim se to registrira.
Naturalističko-znanstvenička hladna pedantnost? Možda;
ali među brojnim opisima smrti u svakom pojedinom ge-
nealoškom ciklusu, takvu kliničku preciznost nalazimo još
samo u *Thibaultovima* Martin du Garda. Medicina je jed-
na od glavnih tema u njegovu ciklusu. Je li tu riječ o
posve osobnoj piščevoj sklonosti ili o dubljoj vezi s pro-
blematikom porodičnog nasljeđivanja, teško je odrediti.
No medicina je prisutna i izvan porodičnih zbivanja i
odnosa: primjeri iz Antoincove liječničke prakse i njegova
profesionalnog reagiranja nezamjenjiv su dio u izgradnji
njegova lika. Kao moment u prirodnom toku generacija
očajna otpornost staroga Thibaulta na samrtnoj postelji
i »Konzulice«, majke Thomasa Buddenbrooka, možda slu-
čajno izazivaju asocijacije jedno na drugo, ali ničega
slična u drugim ciklusima nema.

Zanimljivo je da su upravo *Thibaultovi* i *Budden-
brookovi* jedina dva ciklusa u kojima u sferu bolesti,
umiranja i hipersenzitivnog ne ulazi seks. Koliko je god
svijest o seksualnosti prisutna, koliko god bila odsudna u
formiranju Antoincova karaktera i kao njegova ilustra-
cija, na primjer, ili odsudna za psihu Thomasovu u kasni-
jim fazama njegove moralne nemoći, ona nema razvojne
posljedice za porodičnu cjelinu. Galsworthy, opet, nikad
ne omogućuje da čitalac *osjeti* Ireninu privlačnost i onu
upornu, neuklonjivu, fatalnu Soamesovu glad za njom,
o kojoj pisac *govori*. U skladu s piščevim rasponom koji
na planu realističkog komponiranja društvene situacije
nije malen, ali ne spušta sonde u neobjašnjivo, u *Sagi o
Forsyteima* Irenin je preljub samo početna karika koja će
se istrgnuti iz lanca forsyteovske pouzdanosti i samopo-
uzdanja. Ali taj događaj uključuje zapravo ne-Forsyte i
ne obilježava samu porodicu, ne razara karaktere, nije
reprezentativan za ono što se s Forsyteima događa u
daljnjim pokoljenjima; baš kao što umiranja Forsytea i
njihova bolovanja predstavljaju samo izlazak s društvene
scene, dio normalnoga prirodnog procesa kojega smo
svjesni uz genealošku temu, ali koju ne osamostaljujemo
u problem.

Kod Faulknera i kod Rusa nalazimo se naravno u
posve drugom svijetu: sladostrast je realna, prisutna;
zbog nje se izvitooperuju ličnosti, gubi ponos, miješaju

gospodari sa slugama i robovima, radnicima, i time sami
postaju sužnji svojih kmetova. Sva muka putene žudnje,
koja će konstruktivnu energiju rasplamsati u jednoj ge-
neraciji i paralizirati je, rastočiti u drugoj i trećoj, osje-
tit će se ipak najjače u *Djelu Artamonovih*. To nipošto
nije društveno zlo, ni patološka posljedica zbira naslje-
đenih svojstava. Zolini degenerici i pervetiti spadaju u
posve drugi idejni okvir. U Artamonovih požuda za tije-
lom je sila slobodna od svake izvanjske uzročnosti, osje-
tilna strast koja je u sukobu s društvenim normama, ali
te norme nisu tako jake, tradicijom ukorijenjene, da bi
ikada sprečavale. Stari Ilja Artamonov zadovoljno, tek
napola kriomice, živi s majkom svoje snahe, a snaha Na-
talija, uza sve jazove koji je dijele od psihe njezinoga
Petra, svake mu se večeri podvlači pod bok; Petar, kao
Jakov i Aleksej, bludniči, orgija, u zagrljaju jedne lju-
bovce misli na drugu. Te ljubovce neprestano utječu na
postupke i karaktere samih Artamonovih, sudjeluju u nji-
hovu silasku, kao dio prirodnog raspadanja u krugu ne-
kog neizlječivog zadovoljstva, koji Gorki nikad jasno ne
motivira. *Djelo Artamonovih* su čudna knjiga, nesavršena,
ali sugestivna izvan svih kanona kojima se ona obično
pokušava ocijeniti: postaviti težište na socijalno-klasnu
analizu u njoj znači staviti je pod izobličavajuću leću
i uspostaviti jedan nepostojeći proizvoljni razmjer njezi-
nih dijelova. To je bar isto toliko bajka koliko i društveni
roman: ubojstvo na početku, kad otac sa tri sina buzd-
vanom razbija napadače, zlobno-razuzdano ubojstvo dje-
čaka Pavla u sredini, nesretno raspoloženje koje u život
Artamonovih unosi Nikitinin, pokušajem da se objesi,
vječna prisutnost Tihona Vjalova koji se na posljednjim
stranicama ponaša kao neki osvjetnik — u povijesti, a u
ime izvanpovijesne zbilje ruskoga narodnog stradanja —
tu smo negdje u atmosferi legendarnog prokletstva koje-
ga u genealoškim ciklusima inače nigdje eksplicitno nema
do usklikla stare Barboczijeve o Glembajevima kao ubo-
jicama i varalicama. Njezino »Falschspieler« odnosi se na
varanje u igri, pa je i čitav uspjeh Glembajevih rezultat
sreće i okrutnosti u igri, iza kojega nema nikakvog po-
krića. I djelo Glembajevih počinje ubojstvom na drumu,
zapravo u šumi; ono se spominje i u prozi »O Glembaje-
vima« kao predaja i legenda, da bi se kasnije autor na
nju vratio kao na izvjesnu činjenicu. A seks se više nego

i u jednom ciklusu javlja kao fatalni uzrok brojnim smrtima i razbijenim ljudskim vezama. Seks je igra Castellice, njezin ulog u milijunaški hazard. Zbog nje se umire i grade egzistencije na laži. Njezina »erotička inteligencija« je živa sila. Ako stari Glembay zvuči patetično kad govori o njoj, on drugačije iskrenosti i nema. A ritmovi Leonea, već prenapeti od ludila koje tek što nije izbilo, sadrže posve lucidna sjećanja koje ni barunica ne osporava.

Seks, jer je aspekt glembajevske igre, uglavnom po-prima oblik skandala, ili bar pikantne intrige. Olga Waroniggova, ranjena u svom praznom i žalosnom braku, nakon noćnih šetnji uz rub dunavskog kanala, prepušta se garnizonskim flirtovima u kojima, kao i kod barunice Castelli, stradavaju ništavci dovoljno neoprezni da te svoje erotičke ekstaze dožive ozbiljno. U *Ledi* se spominju tragične mogućnosti zbog povrijeđenih ženskih osjećaja, ali tu se igra već zatvorila u frivolan krug, u kojemu pre-ljub više ne samo da ne stvara moralna pitanja, ni dublje emocionalne rezonancije, nego je iscrpio čak mogućnosti intimne senzacije. S iznimkom Laurina doživljava Kri-žovca, u čitavom ciklusu nije prikazan ni jedan zreo ljubavni odnos u kojemu je angažirana puna ličnost. Laurini su izleti i patnje jedina čista ljudska komponenta u glembajevskom seksualitetu. Taj, iako stalno prisutan, mnogo je više simptom i popratna pojava u rastvaranju porodične koherencije, nego autentična i fatalna snaga.

Saberemo li raznolike komponente koje sudjeluju u dekadansi svih tih porodica u krugu naše pažnje, ustanovit ćemo da su ipak Glembajevi oni u kojih se te opće pojave javljaju najkompletnije: umjetnička preosjetljivost i preuznemirena moralna mašta, bolest, ubojstvo, samoubojstvo, poslovni ugled osnovan na prijevari, ludilo i raspad erotičkih stega, sve je to prisutno u silasku Glembajevih, pa makar potencijalno, kao dio opće slike u kojoj su samo pojedine komponente raspada otkrivane na djelu. Kod Rusa i Faulknera, umjetnički temperament, tako karakterističan — shvatimo li Mannovo obrazloženje — nedostaje u tematici djela, a u *Buddenbrookovima*, nema skandala, nema ubojstava, seksualnih ekscesa, lo-povluka. Svijet »agramerskih patricija« Glembajevih vul-garniji je od svijeta hanzeatskih trgovaca. *Saga o For-syteima* i *Thibaultovi* najbliži su društvenom realizmu.

Tamo bolest, bunt i seksualnost nisu tema koja fascinira kao kad su dio unutarnjeg motiva raspadanja, a kritika buržoaskih načela u tim djelima ne pokazuje da su ta načela nužno i zločinačka ili da njihovi pobornici o njima samima lažu. *Glembajevi* dakle djeluju najekstremnije, najusijanije od svih ciklusa. Odjeci naglih dramskih kri-vulja, bremenitih brojnim motivima jedne zakopane, neu-godne i neprilične prošlosti, iz Ibsenovih drama, izravniya su mu paralela od bilo kojeg romana. Ipak, po potpunosti genealoške evolucije koja je izvedena u ciklusu o Glembajevima, on treba da se omjeri i s ciklusima romana koje smo analizirali.

OBRISI

Je li uopće moguće ciklus o Glembajevima smatrati cjelovitom strukturom koja se kao potpuno djelo može usporediti sa zaokruženim romanima, ili čak nizovima romana? Na prethodnim stranicama razmotren je kontinuitet generacija u svakog od osam pisaca, i ustanovljeno je da se genealoški ciklus formira oko tri ključna pokoljenja, točnije, tri faze u povijesti porodice. Vanjski oblik ne mora uvijek jasno isticati te tri faze, pa ih kompozicija nekih ciklusa čak prikriva. Mamutski sedmi svezak *Thibaultovih (Ljeto 1914)* najbolji je primjer za to, ali u njemu genealoška tema prelazi u jedan širi pripovjedački prostor, u kojemu će zapravo predstavljati tek jednu dimenziju, da bi se u epilogu opet vratila sebi.

S iznimkom Martin du Garda, nakon Zoline znanstveničke ambicije da »svoju« porodicu rasporedi po karakterističnim životnim poprištima čitave jedne epohe, svi su ostali pisci ciklusu hotimice davali jedan svoj osobni *timbre*, koji se kadšto, u Manna, u prozama Krleže, pretvara u subjektivnu perspektivu, ili bar u metaforički izraz unutrašnjeg doživljaja nekih izdvojenih likova.

Opći raspored ipak je najčešće objektivn. Homogeno se, tako, odvijaju *Gospoda Golovljovi*, gdje svako poglavlje predstavlja etapu jednog zajedničkog umiranja, i u svakome se definitivno rastajemo bar s po jednom žrtvom. U *Buddenbrookovima* radnju također ne čini zaplet, nego niz nezavisnih epizoda, koje tek zajedno do-

bivaju svoj smisao cjeline u gibanju, kontinuiranosti, tematskom ponavljanju i razvoju, a svako poglavlje ima svoju poantu, koju često, ali postepenijim redoslijedom generacija nego u Saltikov-Ščedrina, također predstavlja smrt, ili bar neka spoznaja, neko definitivno odricanje od ranijih životnih mogućnosti. Postoji međutim i subjektivna raspodjela objektivnoga vremenskog toka, u *Djelu Artamonovih*, — kojega je i sam Gorki bio svjestan.¹⁰³

Faulkner je u subjektivnom prelamanju svoje građe bio naravno još mnogo radikalniji, pa njegove genealoške historije dobivaju svoj smisao u iskidanosti pripovijedanja, u kontrastiranju i kontrapunktiranju pripovjedača, u pripovijedanju u razinama, gdje jedan pripovjedač objašnjava priču koju je čuo od drugoga, a kadšto mu je izvorna anegdota došla od trećeg ili četvrtog svjedoka. Ili se opet ista situacija osvjetljava iz raznih vremenskih kutova, pa je ta polifonija u ukupnosti svojih usporednih slojeva i odjelitih momenata izraz jednog posve subjektivnog ključa za tumačenje i osjećajno vrednovanje i uže osobne pripovijesti i same povijesti Faulknerove zemlje. Takvo pripovijedanje može obilaziti oko nekih žarišnih događaja, obuhvaćati njihove posljedice i psihološki im smisao razvijati naprijed i natrag, vraćati se u blizinu takvoga srednjeg čvora u radnji, da bi ga tek na samom kraju razriješio. To kružno gibanje — rođeno vjerojatno s Conradovim *Lordom Jimom* — čini iz *Absaloma! Absaloma!* posebni *tour de force* i daje porodičnoj historiji u tom romanu jednu dodatnu kružnu, »cikličku« dimenziju, horizontalnu — u ravnini pripovijedanja.

Faulkner je jedini prenio tradiciju i bitnu strukturu genealoškog ciklusa u književnost koja se ostvaruje modernim psihološkim tehnikama. Možda je to jedan od dokaza o vitalnosti genealoške teme, i o kontinuitetu od tradicionalno sveprisutnog pripovjedača do uskih obzorja kratkovidne, neurotične, čak subnormalne osobe.

¹⁰³ K. A. Feđin kritizira u pismu Gorkom da se prva polovica romana bavi sa svega sedam godina, dok se »Djelo« Artamonovih tek stvara, a druga polovica sa 47 godina, u kojima se javlja ono tematski najvažnije: »Djelo« postaje glavnim licem i gnječi one koji su ga napravili. Taj kompozicioni nedostatak kriv je da je knjiga pri kraju shematičnija i suša. (Vidi Gorki, *op. cit.*, sv. 29, str. 650).

Ako se u kompoziciji Krležina ciklusa može vidjeti klica modernističke perspektive, on je ipak u ukupnosti svojih glavnih dijelova bliži obrisima jednog drugog opusa — naime *Sagi o Forsyteima* — koliko mu god Galsworthyjev svijet, Galsworthyjev ukus i Galsworthyjevi likovi kao pojedinci — nosioci društvenih vrijednosti, bili daleki i često antitetični. Sve što se ovdje želi reći jest da tri Krležine drame kao čvorišta triju momenata u glembajevskoj povijesti odgovaraju trima svescima *Sage o Forsyteima*, s time da u cjelini svake trilogije pojedini dio ima analogan raspon i funkciju. Spomenuto je već da se i *Vlasnik* i *Gospoda Glembajevi* otvaraju obiteljskim skupom na kojemu se rađa kriza što će, u svakom djelu u *njegovim* razmjerima, dovesti do raspada u krilu porodice. U *Vlasniku* je riječ o stvarnom početku koji će pisac pripovjedačkom ležernošću odvijati u svom epskom prostoru; u Krležinoj drami sve je već prisutno; nagomilani, nekoliko pritajenih sukoba probit će glazuru sretnog jubileja u tehnici Ibsenove drame. Ta tehnika zapravo je sažet, a ujedno i univerzalniji izraz ideje o aktualizaciji nakupljenog (uvjetno bismo mogli reći genealoškog) nasljedstva, koja u narativnom postupku nadomještava postepenost u vremenu. U oba djela autori, svaki svojim sredstvima, daju širok registar likova iz obiteljske galrije, živih i prošlih, da bi u drugoj knjizi Sage i u drugom komadu trilogije suzili zbivanja na junake druge generacije i uobličili ih u koncentriran, dobro konstruiran dramski konflikt oko raspada jednog na smrt osuđenog braka i otvaranja ženskih protagonista prema novom ljubavnom partnerstvu. U trećem dijelu struktura je manje čista i jednostavna. Bazirana je na usporedbi vrijednosti i iskustava životnih stilova, s tim da ležerniji, neopterećeniji — duhovno svježiji, ako hoćemo — ili, u Krleže svakako, frivolniji, ostaje na poprištu. *Za izdavanje* i *Leda* sami po sebi ne pružaju međusobno neku uočljiviju paralelu, a ona je i za prvi, odnosno za drugi dio tek dosta općenita. Bitno je međutim da unutar cjeline Sage i ciklusa o Glembajevima svaki dio ima analognu funkciju. Vjerojatno je da se paralela između Krležina komada i baš Galsworthyjeva romana nametnula zato što je trodijelna kompozicija koja odgovara unutrašnjoj, sadržajnijoj strukturi, formalno provedena upravo u ta dva ciklusa. Ovakva razrada odgovara, izgleda, nekoj inherent-

noj zakonitosti književnog djela s temom nasljedstva (čak kad se ono ne dotiče genealoške sfere i ostaje kulturno i povijesno po svom smislu): »Allons enfants«, »Suton« i »Na taraci« obrađuju sudbinu etičkoga načela sabranog za Ivu Vojnovića u predodžbi 'Dubrovnik', a opći razmjeri unutrašnje drame posvema odgovaraju ciklusima koje smo raščlanili.

Moglo bi se čak reći, kad ne bi bilo opasnosti da se to shvati kao stvaranje apstraktnog kalupa, da »Na taraci«, dapače, kao i »Za izdavanje«, pokazuje dva vida mlade generacije: ozbiljnijeg Jona, koji preuzima na sebe odgovornost svog položaja, i frivolniju, sebičniju Fleur u jednom djelu; u drugomu, Vuko i »zlatna mladež« oko barunice Lidije nisu dio istog zapleta, nego su u nekoj vrsti kontrasta, ali oba tematski suprotstavljena gosparu Lukši (kao što su to, ako hoćemo i Jon i Fleur naprema Soamesu). Ovom zapažanju nije svrha, opet naglašavamo, da stvara neki apstraktni kalup, nego da bude prilog pitanju o strukturalnoj nezaključenosti ili o simultanom postojanju nekoliko zaključaka genealoške povijesti.

Bitno je da se u posljednjoj generaciji svih ciklusa javlja niz stavova koji se međusobno suprotstavljaju i da u emocionalnim opredjeljenjima samih pisaca nalazimo izvor ideološkog smisla koji oni daju čitavoj genealoškoj problematici. Taj jamačno nije isti u svim ciklusima. U Zole, ako dr Pascal, u kojemu je autor želio ocrtni sebe, muževna učenjaka u zamaklim godinama, i umire, život stvara i traje dalje: »Trebalo živjeti, potpuno živjeti, živjeti cijelim životom, i bolja je patnja, sama patnja, nego to odricanje, ta smrt onog što čovjek ima u sebi živog i ljudskog... Vjerujem u život koji stalno izbacuje štetna tijela, koji obnavlja tkivo da popuni rane, koji kroz nečistoću i smrt ipak ide ka zdravlju, ka neprekidnom obnavljanju.«

Ovo je i suviše deklarativno da bi odgovaralo jednom autentičnom književnom doživljaju, i više je izraz jednog idejnog nastojanja, možda i odgovarajuće kulturne klime, ali je na svaki način prisutno i daje boju svršetku Zolina ciklusa. Uza svu nesreću i rugobu u pojedinim njegovim knjigama, usprkos neosjetljivosti, brutalnosti i neljudskosti uvjeta i ponašanja nekih Rougon-Macquarta, Zola vjeruje u čovjeka, jer smatra da je nauka koja je već

sistematizirala odnose nasljedstva otvorena u budućnost; i to tako apsolutno da se izjednačava s optimizmom mistike: »Pošto treba uvijek učiti, mireći se s tim da se nikad neće sve saznati, zar prihvaćanje tajanstvenog, vječite sumnje i vječite nade, ne znači željeti kretanje, sam život?«¹⁰⁴ Nekoliko stranica kasnije stoji posljednja riječ Zolina ciklusa, koja i opet glasi »život« kao što će u *Thibaultovima* to biti ime preživjeloga potomka: »Jean-Paul«.

Društvena kritika, kritika porodice kao jedinice jednog klasno-povijesnog sistema određenija je kad nema Zolinog optimizma, a pogotovo je tako u Saltikova-Ščedrina i Gorkoga. Sam Krleža, kao i Gorki uvjeren socijalist, ne prelazi u prikazu glembajevskih sudbina obzorje ponašanja, navika i moralnih mogućnosti staroga, klasnog horizonta. Ali u stavu prema glembajevskom prividu civilizacije nema ničega sentimentalnog. Njegovi osjećaji redovito su uza žrtve unutar tog kruga, u njegovu opusu nema Thomasa Buddenbrooka, koji je rascijepljen u svojim sklonostima, ni Soamesa, kojemu Galsworthy nije umio stvoriti tragične dimenzije. Ako izostavimo Faulknera, čije je pisanje bilo izvan Krležine svijesti o vlastitomu književnom trenutku, Krleža je jedini od svih pisaca genealoških ciklusa čija je proza transcendirala naturalistički opis ili realističku činjeničnu naraciju, i samim svojim stilom kreirala atmosferu. U eseju o Marcelu Proustu Krleža se tuži da »Thomas Mann... piše suhoparno i dosadno kao Galsworthy. Pisci iz tog suhoparnog i dosadnog perioda građanskog prosperiteta dosadni su, kao što su dosadna sva stečena prava ovog društva, koje je svojim članovima izvojštilo maksimalna građanska prava u historiji društvenog razvoja.«¹⁰⁵ Kad Krleža smatra Manna i Galsworthyja dosadnima, onda je to kritika prizemnoga izražavanja, ali vjerojatno i ljutnja nad sentimentalnim popuštanjem svojoj dubokoj privrženosti građanskom stilu života, iz kojega sami potječu. Jedini je, uistinu, Faulkner otišao dalje od Krleže u kreiranju idiosinkratičnog stila u kojemu retorika određuje jedno proturječno opredjeljenje prema načinu života i sadržajima mišljenja njegovih junaka. Ako je ta neisključivost oznaka

¹⁰⁴ Zola, *op. cit.*, str. 51, 87, 295.

¹⁰⁵ *Eseji*, Knjiga prva, Zagreb, 1961, str. 55.

i Krležina doživljajnog potencijala, Krležin društveni, pa — ne shvatimo to presvakodnevno — i politički izbor posve je, za razliku od Faulknerova, nedvosmišlen. Krleža je dakle jedini čiji je stil bogat i transrealistički, a u svojim je simpatijama otklonjen od svijeta koji opisuje — prema jednoj pozitivnoj negaciji prisutnoga, koja stoji onkraj zapazivog obzorja.

Kad ovakav misaoni i izražajni raspon obilježava genealoške cikluse, kako oni, koncipirani u razmaku od preko 60 godina predstavljaju u književnohistorijskom smislu jedinstvenu pojavu? Možemo li doista govoriti i o cjelovitoj kategoriji, i kako bismo je odredili?

Odgovor na ovo pitanje zapravo je izvjestan sažetak svega što je prethodilo. Genealoški ciklus javlja se u književnosti 19. st., sa Zolom, kao tematsko sužavanje Balzacova ciklusa društvenog, realističkog romana, zamišljenog kao serija imaginativnih dokumenata o suvremenoj povijesti Francuske. Društveni roman je naravno mnogo stariji od Balzaca, nalazimo ga u Engleskoj 18. st., ali se od Balzaca razlikuje po tomu što mu nedostaje historijska svijest o konkretnoj uvjetovanosti prikazivanih okolnosti i njihova mijenjanja u vremenu. Tu svijest Balzac je naslijedio od Scotta. Zola zadržava tu historijsku svijest, ali njegov interes je uži: metodom prirodnoznanstvenog proučavanja, koje jedino, po njegovu shvaćanju, može ustanoviti zakonitosti, on prati pojedince koji čine porodicu, u njihovoj unutrašnjoj vezi, tako da im društvo u kojemu žive i u kojemu očituju i vrše svoje osobne talente i sklonosti, služi kao medij i okvir (a nije više subjekt samih romana, kao što je bilo u Balzaca).

Nakon Zole niz pisaca zamišlja porodične historije, čije je jedinstvo sadržano u unutrašnjoj evoluciji koja povezuje generacije i koja se očituje u međusobno vrlo različitim pojedinačnim karakterima i temperamentima. Ti pisci, za razliku od Zole, ne pretendiraju na dokumentarnost ni na znanstvenu, izvan samog djela fundiranu, preciznost u genealoškim odnosima. U njihovim koncepcijama članovi porodice nisu se u svojoj djelatnosti raštrkali po svim područjima života svoje nacije (kao u Zole), nego su više povezani uz zajedničko boravište (pojedinci, naravno, napuštaju — fizički ili duhovno — porodično središte, da bi mu se vratili i suprotstavili, aktivno ili pasivno, iznutra); životu društvene zajednice i njezinim po-

vijesnim mijenama oni svjedoče u svom horizontu, parcijalnu i često vrlo pristranu i jednostranu. Naglasak je u tim ciklusima poslije Zole vrlo često na subjektivnom doživljaju, bilo da je on prisutan već u atmosferi kojom sveznalački i sveprisutni autor — u tradiciji 19. st. — bogađiše svoju sliku ljudi, sredine i zbivanja, bilo da se on izražava u pripovijedanju o porodičnom događanju iz perspektive pojedinih, odabranih likova (Petar Artamonov, Thomas Buddenbrook). Taj naglasak na subjektivnosti odgovara evoluciji evropske pripovjedačke proze od naturalizma prema simboličkom slikanju duševnog profila, pa i razlaganju tih profila u subjektivne impresije njihovih nosilaca. U tom procesu od dokumentarnog opisa do struje svijesti sve odsudniju ulogu u radnji imat će osobe jačeg senzibiliteta, često s izrazito umjetničkim, kreativnim potencijalom; u svakom slučaju one koje zbog svoje osjetljivosti vrednuju porodični odnos prema materijalnom nasljeđu i prema međusobnim obvezama drugačije nego one koje produžuju tradiciju. Ove razlike vode najčešće do sukoba, a svakako do raslojavanja, rastvaranja jedinstva. Uz fizičku degeneraciju, koja je kao motiv naslijeđena od Zole, a suvremena je zanimanjem za tu pojavu (kao predmet izvan historijsko-epskog konteksta) u literaturi secesije, recidiva naturalizma i subjektivnih vidova modernizma, javljaju se situacije krvnog obračuna: zločina, samoubojstva, otvorene ili prikrivene otimačine; dolazi do erotskih fiksacija, koje najčešće poprimaju neke blaže ili ekstremnije oblike incesta, a vode i u ludilo.

Genealoški ciklus kao zamisao po svojoj je naravi historijski, iako je ta historija koju on pokazuje, unutrašnja, pripada porodici samoj. U svim ciklusima naglašavaju se tri momenta, koja obično odgovaraju trima generacijama: generaciji osnivača ili graditelja ili onih koji su dosegli vrhunac bogatstva i konstruktivne čvrstine, zatim generaciji njihovih nasljednika, u kojoj dolazi do raslojavanja, do polariziranja vrijednosti, i napokon generaciji u kojoj su bolest, frivolnost, umjetnička isključivost ili revolucionarna opredijeljenost koja negira sve porodično nasljeđe, ugušili principe predaka, pa porodica prestaje egzistirati kao koherentna, organska cjelina.

Nakon Zole jedini je Thomas Mann o genealoškoj temi imao jasne i nove teoretske koncepcije, u kojima je

prioritet s naturalističko-fizičkog prebacio na duhovno, simboličko, rukovodeći se Nietzscheovom kritikom građanske civilizacije. Drugi su najčešće zadržali izvjesne forme, iskaze i slike koje je Zola ostavio u evropskoj književnoj atmosferi, iako su u svojoj negaciji društvenog sistema, u njegovim ekonomskim i moralnim konzekvencijama, bili nadahnuti nietzscheovskim ili njima srodnim individualističkim idejama uz više ili manje izraženu svijest o kritici marksizma (Gorki, Krleža). Ako su svojim sklonostima bili isključivije bliži društveno-povijesnoj razini, onda se u njihovu djelu gubi naturalističko-simbolička linija i vraćaju oblici engleskoga društveno-realističkog romana, možda čak s prosvjetiteljskim crtama (Galsworthy) ili spaja tolstojevsku epičnost s modernijom diskusijskom ili esejističkom prozom romana ideja (Martin du Gard). U Faulknera, sredstva i traženja moderne evropske proze primijenila su se bujnije i raznolikije nego i u jednog evropskog romansijera, nalazeći na tlu američke povijesti, u motivima američkoga kulturnog nasljeđa, sredstvo da u balzacovskim razmjerima ostvare djelo puno jedne posve individualne mitsko-moralne interpretacije. Genealoška tema ima tu dimenzije jednog specifičnog problema, odnosa crnaca i bijelaca, i njihova društvena sadržaja: ropstva i građanskog rata s njegovim posljedicama.

Osam ciklusa, počevši sa Zolinim, pokazuje dakle niz zajedničkih crta, pa je očito riječ o jednoj široj tendenciji u književnosti evropskoga kulturnog kruga poslije realizma 19. st. Analiza bi se najvjerojatnije mogla protegnuti na niz ciklusa i u pojedinim nacionalnim književnostima, a da ta djela, poput Krležina, svojim književnim osobinama zaslužuju punopravno mjesto u krugu međunarodno prihvaćenih i poznatih. U isto vrijeme trebalo bi ih razlikovati od brojnih porodičnih romana u više toмова, kojima međutim nije temom problematika materijalnog i duhovnog nasljeđivanja među pokoljenjima, nego tek mijenjanje stavova prema društvu: raspon mogućnosti takvih djela je golem: ona mogu imati i karakter humanističke informacije o egzotičnoj sredini — kao u *Kineskoj trilogiji* Pearl Buck — ili, unutar opsega jednog romana, u ekonomičnoj tehnici subjektivne konstrukcije realizirati raspon opredijeljenosti spram društveno-političkoga kompleksa (Heinrich Böll: *Biljar* u 8.30).

Problem je dakle u teoretskom situiranju književnih djela s genealoškom temom. Naime, »tema« u tom slučaju ne označuje jedno takvo opće područje kao što je »društvo u konkretnoj prošlosti«, što bi možda bila tema tako jasne i razgranjene podvrste romana kao što je historijski roman; još manje je genealoški roman, usprkos svojoj posve karakterističnoj strukturi, paralelan glavnoj liniji novijeg romana, tzv. *Bildungsromanu*, koji prikazuje sazrijevanje i, osobito u novijoj književnosti, samospoznavanje jednog, mlađeg junaka; u glavnim predstavnicima te tradicije, Stendhalu, Balzacu, Dickensu, Flaubertu, Jamesu, to je, još preciznije, »mladi čovjek iz pokrajine«.¹⁰⁶

Dapače, struktura genealoškog ciklusa mnogo je određenija nego struktura *Bildungsromana*, dok povijesni roman i nema strukture koja bi ga i u najopćijim crtama razlikovala od drugih romana iste epohe. Genealoški ciklus kao književna pojava teorijski je omeđen kategorijom teme i kategorijom podvrste — ukoliko ciklus svodimo jednostavno na roman, odnosno na niz čvršće ili slobodnije povezanih romana. Jer ne bi bilo moguće nazvati ga podvrstom već zato što, očito, nije pojava tako trajna da bi presijecala granice većeg broja stilskih formacija. Ona je sva u epohi u kojoj se realistička slika svijeta rastvorila tako da i čvrsta naturalistička faktura poslije faze Saltikova-Ščedrina i *Budđenbrookovih* neće izdržati teret ove teme, pa će i genealoški roman doživjeti svoju formalnu dekompoziciju. Ta dekompozicija u isto vrijeme znači mogućnost konstituiranja novih, originalnih cjelina, u perspektivi unutrašnje, genealoške teme, ali one su cjeline samo uvjetno (*Thibaultovi*, Faulknerova djela), pa se time dakako ne mijenja povijesno mjesto genealoškoga ciklusa.

Tu dolazimo do još jednog teorijskog vida ove klasifikacijske poteškoće, koju stvara egzistencija baš Krležina genealoškog djela među svima ostalima — *Glembajevi*, naime, nisu pripovjedačka cjelina, a genealoški ciklus nikako ne može biti podvrsta epike, romana, narativne književnosti uopće; ona prelazi preko tradicionalne, prihvaćene i općenito korisne podjele u žanrove. Trebalo bi, možda, reći ovako: riječ je o hibridnoj podvrsti, vezanoj

¹⁰⁶ Lionel Trilling: *The Liberal Imagination*, New York, 1954, str. 68.

uz jednu historijski konkretnu temu, koja nameće i konstantan osnovni obris strukturi djela.

»Ciklus«, vidjeli smo već u citiranoj primjedbi Arnol- da Hausera, narušava klasicističku imanenciju zatvorene forme književnoga djela, pa je prirodno da se u jednom ciklusu mogu naći i djela koja pripadaju različnim žanrovima. Mann je govorio o Wagneru, Zoli i Ibsenu kao zadnjičkoj pojavi, osjećajući valjda da Ibsenove drame o ljudima iz suvremenih građanskih porodica čine zapravo jedno kolo. Svi oni vuku prošlost u svojoj sadašnjosti, bez obzira na to da li je riječ o nosiocu uspjeha i moći (*Stupovi društva*), ili o degeneriranom ispaštaocu roditeljskih grijehova (*Sablasi*), ili o bračnim drugovima odgovornim za svoje podsvjesne postupke (*Mali Eyolf*). Ako Ibsenove drame rijetko i pokazuju dvije generacije, a nikada više od toga, tema nasljednosti prisutna je u samoj dramskoj metodi. U tim djelima prošlost je identična sa sadašnjošću, a spoznaja Ibsenovih likova o samim sebi ostvaruje se u toj kružnoj simultanosti. Naglasiti to na ovom mjestu vrijedno je zato što se ciklus pokazuje kao prirodna forma u kojoj se genealoška tema javlja autorima, bez obzira na to razvija li se ona u prostoru nekoliko pokoljenja ili sabire u jednomečernjem sagorijevanju u naturalističkoj imitaciji građanskog salona ili u simboličkoj sugestiji kamenog pejzaža uz uzburkano sjevernjačko more. Ciklus znači kontinuitet u vremenu i preobraženo ponavljanje u vertikali. U tom potonjem smislu Ibsenova tehnika aktualizira mitsku simultanost Mannovih antropoloških motiva i obnovu porodične problematike u novim generacijama; ali isto tako ona sjedinjuje u horizontalnoj raznolikosti biološko istjecanje vremena. Imaginacija pisca koji se prihvaćao genealoške teme, prirodno se konstituirala u ciklusu, bez obzira na to prevladava li impersonalna »objektivna« narativna forma ili ibsenska dramska, ili faulknerovski subjektivna organizacija fragmentarne slike povijesne istine uz dramatzaciju »toka svijesti«.

Ciklus znači eminentnu umjetničku otvorenost novim mogućnostima zato što ga je uvijek moguće dopuniti i tako modificirati cjelinu, unositi među dijelove novi red, koji će postojeći raspored iznova osvijetliti i do-interpretirati. Nitko kao Faulkner, najmoderniji po strukturi duha između razmotrenih pisaca, a ujedno epički konstantan, nije tako potpuno primijenio otvorenost cikličkoga modusa; a do njega prvi Krleža. Ako smo svjesni da je ciklus *Glembajevih* samo manji dio glavnine Krležinih djela, a shvaćanje cikličkoga ne želimo protegnuti na daljnja njegova djela, neće nas smetati konstatacija da to ostvarenje ima izdvojeno mjesto među ciklusima drugih pisaca o kojima smo govorili, po svojoj pozitivnoj nepotpunosti, po otvorenim mogućnostima ljudskih odnosa koje su samo naznačene, po snazi asocijacija koje povezuju čak i samo potencijalno realizirane životne situacije.

Ovo je svojstvo koje zamjećujemo kad tri kompletne drame, koje su, sve tri, sam vrhunac novije hrvatske dramaturgije, čitamo i doživimo u kontekstu proznih fragmenata — jer svi oni zajedno čine ciklus. Ta nedovršenost je svojstvo Krležina ciklusa među svima ostalima, ali ne sama po sebi nužno vrlina. *Glembajevi* međutim, kao umjetničko djelo, žive u toj tekstualnoj otvorenosti, nezaključenosti, i njegove umjetničke značajke kao cjeline postoje u toj okolnosti. Ova studija ima cilj da govori samo o vrijednosti koju *Glembajevi* predstavljaju kao ciklus, a ne o svemu onomu u tom djelu u čemu se očituje što Krleža za književnost općenito znači, odnosno da se vraća na kvalitete Krleže kao pisca, i po tomu tek na dijelove *Glembajevih* kao jednog od njegovih vrhunskih ostvarenja.

U razmatranju topografije ciklusa, načina na koji su tri generacije prisutne i povezane u njemu, upozorili smo na ukupnost te vizije i njezina dubljeg smisla kao odnosa spram povijesti. Ovdje bi tu »ptičju« perspektivu valjalo zamijeniti »mišjom« i izraziti kako čitalac tumarajući, listajući, vraćajući se pojedinim stranicama, aluzijama, imenima, pa i rečenicama, ili pak pojedinim od proznih fragmenata, doživljava tu glembajevsku nezaokruženu cjelinu. Svijet Juduške ili Thomasa Buddenbrooka — a djela Saltikova-Ščedrina i Manna su, po mišljenju ovog

čitaoca, najkompletnija zatvorena umjetnička ostvarenja u genealoškom romanu — sav je u tekstu. Mi ni jednoga ni drugoga ne tražimo, ne pratimo dalje, ne kombiniramo oko njega u mašti. U Krleže odnos prema likovima iz ciklusa donekle je nalik na onaj što ga imamo prema znancima izvan književnih djela. U trenucima kad ih ne vidimo oni žive dalje, srećemo ih u novim okolnostima koje nisu uvijek u kontinuitetu s našim posljednjim susretom. Razlika je da u Krležinu djelu, ako smo ipak vezani uz indikacije u tekstu, rubovi ovih nagoviještenih mogućnosti, jazovi i propusti, improvizirani šavovi, svi zračte; ne samo da imaju kvalitetu pjesničkog izraza, nego sugeriraju nove kombinacije koje će upotpuniti sliku.

Taj moderni osjećaj graničnoga, proizvoljno mogućega, i ta istodobnost onoga što je fiksirano i onoga što je potencijalno ovdje, ta dijalektika, ako hoćemo, između već prisutnoga i onoga što je samo po sebi dijalektičko, latentno, mogla bi se možda ilustrirati samom fakturom fragmenta »Barunica Lenbachova«. Toj prozi daje dramatičnu i činjeničnu pozadinu drama *U agoniji*, a proza dodaje drami jednu lirsku dimenziju, koja se i u komadu može očitati u nekim partijama Laure, ali nigdje ovako potpuno i kontinuirano, nenatrunjeno efektima momentane dramske napetosti. »Barunica Lenbachova« je čista fenomenološka analiza (kad samo ovo ne bi zvučilo suviše racionalno, kao da je riječ o sustavnoj raščlambi!) jednog stanja u kojemu su izvanjske okolnosti, fabularni rasplet, životni podaci čovjeka, duha, o kojemu se govori, potpuno stavljani u zagrada. Radi se o Laurinu osjećaju da je intimno prijateljstvo što je veže s Križovcem pri kraju, ali o tomu nikakvih određenih podataka nema.

»Javljali su se simptomi«, da se »njihova... simpatija... polagano... gasila«; »mutne polusjenke tmine i žalobne polusvjetlosti« »neprijetno a sve fatalnije rasle« su »iz dana u dan«. »To neodređeno, blijedo naslućivanje istinitosti«, to »fosforesciranje istine«, ta »konstanta razmicanja«, to da »svake sekunde razmak raste«, ispunjuje ju panikom. »Sve je to još tu i sve to još traje«, ali »u njegovim riječima osjeća se neodređena unutarnja pasivnost«, u »njegovu pogledu javlja (se) jedna zraka neke neugodne, neodređene sumnjičave pronicavosti« dok »promatra još svježju, ali već kao sivopepeljastu, pahuljičavu boju njenog mesa ... pod podočnjacima ... (od) dugo-

trajnih bdjenja i očekivanja«. Ona »osjeća kako se... u njemu javlja ... misao o bijelom grlu one nepoznate djevojke, koja postoji negdje u pozadini i koja raste na horizontu kao sunčani bijeli svibanjski oblak o podne«, pa »u očajnim dubljinama noćne meditacije« javljaju se u njoj »misli poput munjine« i ona osjeća »kako bi bilo potrebno da se ona spram toga odredi« i »da sama neprijetno i dostojanstveno otpočne s likvidacijom toga stanja«. U »očajnom trajanju toga propadanja, u tim njenim vakuumima od neizmjerivo sitnog dijela jedne sekunde« javlja se »spasonosna misao da se još ništa nije dogodilo i da još sve neprekidno traje«. Nasuprot ovim na jedan skup sabranim iskazima sa četiri stranice teksta, što potvrđuje da je »to udaljivanje konačno prirodno i logično i da je ta slika lađe, što se udaljuje svaku sekundu, jedino mudro i jedino dostojno u životu«, stoje definitivne riječi kao »kriza«, »lomljenje«, »dodir stvarnosti«, »jasno gledanje«, »plastično i istinito stvarno«, »pronicavost... koja je otrovna i grize kao kiselina«, »analitička prodornost«: »gospođa Laura precizno znade da bi trebalo da se nešto uradi da se napiše Ivanu pismo, energično i definitivno«; »već sve tako izgleda, da je sve pretrgnuto«.

I tako, između ta dva modusa: potencijalnog, procesualnog, otvorenog, na samom pragu ostvarivanja, i konačnog, neizbježnog, već prisutnog, dogođenog, ostaje da Ivan Križovec »odlazi, da se udaljuje od nje svaki dan sve više, matematski pouzdano, stvarno, istinito, nepovratno, polagano, kao lađa kad se udaljuje od lučkoga keja«, — skriveno u kontekstu drugih suprotstavljenih slika, kao što su atributi iz oba niza koji čine tu ključnu misao čitavog fragmenta. Napokon, evo dvije rečenice koje su na izgled, osim u malim pojedinostima, posve iste, ali koje proizlaze iz dva različita raspoloženja; prva, vjerojatno, iz realnosti slutnje, druga iz optimizma nade:

»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 vakuum smrti, očaja i samoće, kao nad crnim paklenim ponorom jedne nesreće, u gospođi Lauri raste motiv nedefinitivnosti i još svijuju otvorenih mogućnosti punih svijetla i radosti i nade.«

»Kao prva violina u orkestru, slatko, u dugim senzualnim talasima neke žalosne kantilene, nad gospođom

Laurom bruje u noćima u bogatoj instrumentaciji ljubavne panike neke svijetle sanje, tiho i nesretno kao zvoneće planete iz neizmernih daljina.«

Način na koji je iskazana otvorena struktura Laurine situacije jest kvaliteta što pripada izrazito modernoj osjećajnosti. Njom se stvarnost 'Glembajevi', koja je realizirana u jeziku proteže na područje na kojemu je tekst intencionalno usmjeren, ali se već nalazi onkraj teksta.

Naime, brojne mogućnosti porodičnih historija u znaku glembajevskog principa, koje su sugerirane u postojećim tekstovima — naročito u prozama i na genealoškoj karti — nisu nikada ostvarene: npr., o Marijanu Glembaju i njegovim nesretnim kćerima mogao je nastati specifičan naturalistički roman o hrvatskom građanstvu, kakav nije nikada napisan; dr Paul Altmann, koji je prema jednoj Krležinoj zamisli očito imao biti inteligentan, objektivan promatrač blizak Glembajevima, a izvan njih, ostao je samo Leoncov sugovornik u nekoliko mirnih replika, Marcel Faber kao revolucionar ostao je mogućnost za igru mašte, mlađi Leone — sin Leonea i Beatrice — mogao je postati središte jedne posve nove, hipertrofirane ili pak zanimljivo degenerirane svijesti, koja bi — neosporno deklasirana — osjetila intelektualnu i umjetničku problematiku u krizama 1930-ih i 40-ih godina, o kojoj je Krleža govorio samo esejistički; dr Gregor ...

Dr Gregor javlja se u kasnijoj verziji predglembajevskog komada *Galicija*, objavljenoga kao *U logoru* nekoliko godina poslije trilogije i fragmenata o Glembajevima. Ako tom ciklusu pripadaju sva djela u kojima neki lik iz te porodice igra neku ulogu (tako da se tu nalazi čak »Pod maskom«, studija o tremi o kojoj jedna glumica govori »u modisteraju gospođe Laure«, i to je ime jedina veza tog fragmenta s ostalim dijelovima ciklusa), onda bi *U logoru* također trebalo da se tretira kao dio kanona *Glembajevih*. Napokon, uloga doktora Gregora u tom komadu jedva da je manje važna od Urbanove uloge u *Ledi*, a pojavljuje se tu, iza *Gospode Glembajevih*, ponovno, doduše i opet ne dublje razrađen, lik doktora Altmanna. Dakle, u sadržajnom smislu *U logoru* je dio glembajevskog ciklusa, ali on zapravo ne proširuje dramsku trilogiju nego ostaje izvan nje (koliko god i ona, kao trilogija, samo posve uvjetno postoji) jer *U logoru* znači produljenje ili proširenje glembajevske prisutnosti na

rat, pa je dominantna tematika tog komada drugačija od sveukupne, građanske — u svakodnevnom smislu te riječi — materije mirnodopskih Glembajevih.

Kad se razmatra Krležina evolucija kao dramskog pisca, obično se *U logoru* tretira zajedno s *Vučjakom* i *Golgotom*, makar bi izvorni tekst, *Galicija* — najraniji komad u tom kolu — mnogo više odgovarao takvoj analizi, ali jedino Marijan Matković,¹⁰⁷ i poslije njega Branko Hećimović,¹⁰⁸ opisuju bitnu dramaturšku razliku između dviju verzija. Tematski, taj komad doista pripada onom ciklusu s kojega je Krleža došao na Glembajeve, ali u dramaturškom smislu komad *U logoru* u mnogo se čemu odvojio od *Galicije* i moglo bi se reći da je bliži glembajevskoj trilogiji drama nego vlastitoj ishodišnoj formi.

S poslijeratnom varijantom moguće je čak razlikovati četiri faze: *Galicija*, *Gospoda Glembajevi* (u kojoj su odnosi među nekim glavnim likovima zapravo odjeci *Galicije* ili izvor situacija za *U logoru*), *U logoru* (1934)¹⁰⁹ i poslijeratna verzija istog komada. Kao što je sam autor upozorio, »ta se verzija ... vraća na koncepciju *Galicije*«; naime sadrži prolog u kojemu je kadet Horvat u društvu s barunicom, tako da se pred njim i pred barunicom Maldegg-Cranensteg odigrava događaj sa seljakinjom koju će on kasnije vještati. Taj i macbethovski prizor s njezinim duhom u trećem činu pojačavaju scensku efektnost komada.

Ako Leoncovu situaciju u porodici i njegov protest protiv glupe neosjetljivosti, nepoštenog bogaćenja i gramžljivosti pod šupljom glazurom građanskoga dobrog odgoja prevedemo u poziciju galicijskoga ratnog logora, nastaje *U logoru*: neposredno zbivanje inaugurira događaj između barunice i stare siromašice. Horvat-Leone ne želi prodati svoju savjest erotičkim hirovima barunice, sukrivac je (svojom pripadnošću) za stradanje starice, i njegova pobuna protiv autoriteta vodi do melodramskog krvavog orgijanja na kraju.

¹⁰⁷ »Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje«, vidi zbornik *Miroslav Krleža*, Zagreb, 1963, str. 256.

¹⁰⁸ »Tri drame u Krležinu dramskom djelu«, *Kolo*, Nova serija br. 7, godina VI (CXXVI), Zagreb, srpanj, 1968, str. 95.

¹⁰⁹ Nebitno je pri tom da li ta verzija prethodi *Gospodi Glembajevima* ili je obratno.

Galicija je još bliska općenitom sveljudskom revoltu i razvija se kao niz prizora; *U logoru* pak — iako ima jednostavniju liniju osnovne koncepcije dramskog sukoba koji se odvija u *Gospodi Glembajevima*, zapravo je ibsenaska akumulacija prethodno razvijenih napetosti koje su implicitno prisutne od prve scene: to je dublji, društveni konflikt između protagonista i socijalne sredine. Horvat — to je više piščeva osobna reminiscencija — spominje Ibsenovu *Gospođu s mora*, ali njegova paralela u Ibsenu je netko drugi: on je intransigentan u oporbi sistemu, nosioci kojega kao da su se protiv njega zavjerali, kao Ibsenov dr Stockman, »neprijatelj naroda«. U skladu je s ibsenovskim psihološkim realizmom, koji u Krležu sazrijeva u fazi glembajevskog teatra, a sadrži rezonance širokoga simboličkog dometa, da je u *U logoru* povijesna tema — slika *hrvatskog logora* — eksplicitnije iskazana i razrađena u pjesničkoj *Horvatovoj* spoznaji o svom položaju — »Pa to i jest ono prokleta na nama, da sa svojim protuslovljima stojimo već tako dugo pod krvavim vješalima«. To je stoga što su poslije *Galicije* likovi, u opsežnijim dijaloškim partijama, dobili dublju individualnost, u *Galiciji* Orlović se, zbog obješene, kaje na način koji podsjeća na rusku književnost, Janković kleči pred idejom Rusije, a njihovi stavovi nisu tako jasno razdvojeni da bi se u dijaloškom protustavu razvili u dramatičnu konfrontaciju dvaju suprotnih temperamenata, kao u kasnijoj verziji. »Ja stojim u blatu, ali opet nisam blatani i ne mogu da se zablatim«, misli na početku idealist Horvat, »ja sam potpuno slobodan od svih tih idiotskih gravitacija oko nas ... svejedno je, što će se dogoditi sa mnom tjelesno, ali da u meni postoji volja, da stupim iz toga blata, to je sigurno«; dok je Gregor, koga Horvat kori što se pomirio sa svojim »maglenim socijaldemokratskim budizmom«, racionalan i dosljedan do pred kraj: »Stvarima treba pogledati u oči, treba se pomiriti s tim, da smo do lakata krvavi, i treba naći način da se operemo od toga smrada.« To međutim nije drugo nego polarizacija Leoneove konstantne dileme, intonirane na samom početku *Gospode Glembajevih* — o osjetilnosti i razumu kao izvorima spoznaje. *U logoru*, u svojoj poslijeratnoj verziji, ponavlja upravo takav početak: u Horvatovoj meditaciji pred barunicom: »Da li je muzika samo igra mutnih osjećaja ... ili duboko skri-

vena chopinska misao, tko bi mogao reći da je tako ili da je samo tako ...« Ono što je u *Gospodi Glembajevima* i *Povratku Filipa Latinovicza* slikarstvo, postaje sada muzika, ali dramaturška funkcija umjetničkog ugođaja vrlo je slična. Horvatovo muziciranje pred barunicom analogno je Leoneovu slikarskom doživljaju Angelikine pojave.

Ali strukturalne paralele između tih dvaju djela nisu uvijek simetrične. Horvatov rođak Puba Agramer (komu i ime i prezime pripadaju u glembajevski krug, ali njihovu kombinaciju ne nalazimo u genealogiji) svojim pravnim formalizmom, kojim zamagljuje pljačku i zločin, u sjećanju je, doduše identičan Pubi Fabriczyju. Također, Leoneov početak sličan je Horvatovu, a način na koji ga snubi barunica Castelli također podsjeća na prvi prizor *U logoru*, dok je Leoneov napad na barunicu Castelli na koncu drame sadržan u zaključku drugog komada, u Gregorovu obračunu pištoljem. Barunica međutim po svom je razvratnom planiranju Castella, ali u prvom trenutku ona je u Horvatovoj mašti i Leoneovska Angelika; ona je žrtva babinog insulta, kao barunica u *Gospodi Glembajevima*, ali vulgarno psovanje Castelličino iz posljednjeg čina (prvi put smo ga uočili u noveli »Na samrti«) pridano je samoj babi u varijanti prvog čina.

Kao da ti motivi što ih sadrže dramski sukobi u *Gospodi Glembajevima* imaju tako neposrednu urgentnost za pisca da je, vraćajući se na prijašnje područje svojih ratnih slika, morao uspostaviti vezu sa svojim novijim, središnjim imaginativnim sadržajem. Ponavljanje, preformuliranje motiva, jedna je od veza koju *U logoru* ima s ciklusom o Glembajevima. Druga su likovi. Kad je prerađujući *Galiciju* osjetio da likovi traže jaču individualnost, sjetio se očito dra Gregora iz galerije glembajevskih potomaka, kao potencijalnog lika sposobna da s Horvatom održava dijalog, da, u svojim replikama precizan i kratak, smještava situaciju u logičan okvir (tema mu je uvijek suprotstavljanje gluposti) i da moralnu egzaltiranost i grižnju savjesti svodi u realističan kontekst. Prije nego što će, poput Leonea, doživjeti naglo ludilo, Gregor posljednjim svojim riječima nastoji da smiri, da objasni; a ludilo koje potom izbija,¹¹⁰ izražava

¹¹⁰ Poslijeratna varijanta sadrži već u I činu sugestiju te rastrojenosti.

se šutke, mehaničkim ubilaštvom, koje u svojoj tišini ima sugestiju zvjerskoga: Leoneove izjave o glembajevskom u sebi kao da su vrijeđile i za njega.

U *logoru* sadrži i natuknicu o nestanku Faber-Fabrizya; očito onog istoga, Marcela, koji (»U magli«) izranja kao sovjetski general. Dok je ovo samo po sebi beznačajna pojedinost, koja sadržajno ne donosi ničeg novog, zanimljivo je da pasus koji sačinjava drugi odlomak prvobitnoga časopisnog teksta o Faberu, »U magli«, i koji je kasnije dodan kao svršetak fragmentu »Ivan Križovec«, stavlja Lauru u situaciju barunice u *U logoru* — isto mjesto, isti krug oficira, isti klavirski repertoar. Zašto? Ne zato što bi Laura imala baruničine osobine (ali sjetimo se da su Horvatovi osjećaji prema barunici u početku bar ambivalentni: ona ima osobine ne samo Castellice, nego, za njega, i Angeličine), nego što je u jednom trenutku, sjećajući se situacije u Galiciji pisac htio iz Laure razviti nove osobne mogućnosti, možda čak oplemeniti galicijsku situaciju. Valjda je u to vrijeme još zamišljao veću pripovjedačku kompoziciju o Glembajevima; na svaki način neke drugačije odnose među likovima — i među dijelovima ciklusa. Ono nekoliko stranica »U magli«, 1928, sugerira polje međusobnih odnosa između Fabera, Križovca, Laure i Altmanna, koje se nikad ne ostvaruje u ciklusu kakav imamo.

U *logoru* međutim pokazuje da je Krleža ne samo skraćivao prvobitne planove oko Glembajevih, nego zaključeni ciklus i naknadno proširivao. Da se na Lauru vraćao i želio fiksirati njezine vrijednosti, pokazuje i to da knjiga sadrži odlomak »Barunica Lenbachova« koji nije bio tiskan u časopisima, i da čak »Pod maskom« spominje Lauru, koja je valjda imala postati žarišna točka i za daljnje slike ženske osjećajnosti. Varijante glembajevskih fragmenata katkada je teško objasniti. Neke od najboljih stranica o intimnim provincijskim iskustvima Križovčevim ne nalaze se u »Minervinu« izdanju, nego su iz časopisne verzije tiskane tek u kasnijim kompletima ciklusa; ima odlomaka u »Sprovodu u Tereziensburgu«, uglavnom o Ramondovoj agoniji zbog Olge uz neke zlokobno-komične detalje u toku sprovođa, koji se javljaju tek u petom izdanju (1961). Najznatniji poslijeratni dodatak Krležin tiče se međutim opet Laure. To je treći čin *Agonije* koji je kritika uglavnom interpreti-

rala kao konkretizaciju društvenog konteksta u kojemu Laura mora propasti. Ali u isto vrijeme to je nova dimenzija same Laure, proširenje njezinih emocionalnih kušnji. Nije li Krleža, dodajući treću knjigu *Banketa u Blitvi*, probudio karakter Karine Michelson — uz pomoć neznatnih retuša tekstu prvih dviju knjiga — i napisao neke od svojih najbogatijih pasusa o doživljavanju žene?¹¹¹ U svjetlu »privatnih«, najsubjektivnijih stranica u svom drugom izrazito političkom romanu, *Zastavama*, postaje jasno da i u njegovu genealoškom ciklusu cjelinu Krležina umjetničkog iskaza prvenstveno valja doživjeti u perspektivi onih odlomaka koji objektiviziraju raspoloženja. »Stimmung« je Krležina tema, nadređena i fabuli i društvenom motivu — zato se možda nije odlučio napisati roman, sve do *Povratka Filipa Latinovicza*.

Krleža pripovjedač, kao dramatičar ostaje odvojen od predmeta ili lika o kojemu pripovijeda, ali on i po povijesti krstari da bi pridonio gustoći atmosfere; nabraja imena, stvara kataloge titula, ličnosti, predmeta, ustanova, da bi oživio povijesnu zbiljnost u kojoj subjekti sebe spoznaju u svom golom biću: genealoška tema, koja je povezala Leonca, Lauru, Urbana, u jednoj sociološki obilato potkrijepljenoj sredini u kontinuitetu Krležina vlastitog vremena, ukazala se u svojoj cjelokupnosti piscu manje značajnom od unutrašnjeg života. Taj u takvom izrazito strukturiranom kontekstu, što ga je Krleža podijelio s najznatnijim evropskim piscima svoje stilske epohe, tuče kao bilo, ali i razbija ljusku svake unaprijed predviđene forme i traži nove imaginativne cjeline da bi se u njima uobličio.

¹¹¹ Vidi »Dvije razine *Banketa u Blitvi*«, *Krležin zbornik*, Zagreb, 1964, str. 257—59.

SHAKESPEARE U KIKLOPU

»... i u tom vrtlogu krivog novca, lažnih bogova i svjedočanstava, u tom kobnom kololetu hiljadugodišnjih zabluda i nerazmrskih čvoruga ljudske gluposti, u toj zbrci logike, u bolesnom urnebesu i gunguli morala, na tom perverznom krabuljnom plesu savjesti, tko nam je danas bliži od Shakespearea?«

Miroslav Krleža: »Književnost danas« (1945)

Ako kritičare išta smeta u *Kiklopu*, onda je to literatura.

Ne ona literatura koju je u ime poetskoga, radi muzičke nijanse, odbacivao Verlaine, a koju je, u prozi, Paul Valéry označio primjerom »Markiza je izašla u pet sati«. Ne dakle pješačko pripovijedanje o zbivanjima, nego baš ona provala verbalne mašte koja tako često izbija iz solidne mase funkcionalnoga kazivanja i prepušta se spontanoj igri — prividno slobodnoj od svake svrhe, nezavisnoj od piščeve obaveze da priopćava. »Ima u njemu previše balansiranja na tankoj žici etimologije reči i previše asocijacija koje nastaju gotovo povodom svake reči«, napisao je Dragan Jeremić¹ u najboljem časopisnom prikazu Marinkovićeve romana. »Marinkovićevo blistavo retorici nema granica, ali je zato rečima pone-

kad tesno, one se guraju i jedna drugu potiskuju i umanjuju vrednost. On ih mazi, zateže i rasteže i iz njih izvlači neslućene ironične obrte.« On dopušta da je to u skladu s piščevom težnjom »da sagleda naličje svih stvari i otkrije sve iluzije koje treba poništiti. Ali to istezanje i obrtanje reči postaje samo sebi cilj i nema uvek dublje misaone i smisaone potrebe.«

Kao da se dakle jezik nekako otrgao od radnje, pa izvodi svoje piruete i arabeske u obijesnom neposluhu spram smisla radnje i u raskoraku s tempom kojim se gibaju likovi i zgušnjuje atmosfera događanja. Knjiga kao da ima dva vida, rijeku pričanja koja teče svojim koritom i prpošne mjehure koji se stvaraju na površini i šire po njoj, pjene se, komešaju, pucaju i rasplinjuju, pa plivaču otežavaju kretanje između virova i brzaca te nimalo nedužne vode. Jer, kako u svojoj opsežnoj analizi primjećuje Ante Pedišić,² Marinkovićev tretman Melkiora nije etički jasan. To je, kaže u biti ta analiza, potpuno pasivan lik, nesposoban za uspostavljanje vitalnih dodira s drugim ljudima, a njegov odnos s vanjskim svijetom »samo je povod za asocijacije općeg karaktera, za neangažirane pomisli o uzaludnosti i besmislenosti svega. Ta mnogobrojna opća mjesta ne proizlaze iz sukoba, kao posljedica lične, egzistencijalne drame, kao protuargument nečemu, već naprosto onako, kao već pripremljena dezinteresirana dosjetka, prostrta s visoka.« Roman je dakle sav u znaku tog nesklada između psihološke amorfnosti glavnog lika i intenzivne elokventnosti autorove. Čitaocu nije moguće da se identificira s Melkiorom, a svršetak romana zbuñuje. Otkud toliko altruizma, odnosno smisla za opću situaciju u posljednjoj Melkiorovoj gesti? A ako je — pokušat ćemo malo eksplicitnije izložiti Pedišićevu misao ovdje — Melkiorovo pužanje prema Zoopolisu simbolično za njegov položaj u kiklopskom svijetu, onda je piščev ton u tom dijelu knjige promašen — kao i zahvalnost recenzentske kritike kojoj taj svršetak daje prilike da komotno i bez ulaženja u pukotine Marinkovićeve koncepcije (i izvedbe) pohvali temeljnu konstruktivnost i pozitivnu intenciju njegova djela.

Čini mi se da je taj prigovor veoma točan i da su upravo najčitkija poglavlja i neke od najboljih Marinko-

¹ »Roman visokog artizma«, *Savremenik*, 5, 1966.

² »Uzaludna prolaznost Melkiora«, *Mogućnosti*, 9, 1966.

više stranica izložile kritici roman kao cjelinu. To su naime one partije u kojima je pisac uputio Melkiora u svijet, udaljio ga iz zatvorenog polja u kojemu je do vrenja raspirivao njegovu doživljajnu groznicu, dovodio ga među jednostavnije oblikovane likove, realistički plošne ili linearne kao karikature, silio ga na postupke koji u njegovu izvornom miljeu nisu ni zamislivi ni potrebni. Drugim riječima, Marinković je svoju zamisao Melkiorova svijeta, osnovnu sliku koja pojedinosti romana ishranjuje kao krvotok, ponegdje — primičući se svršetku — podredio fabuli. Jeremić naziva *Kiklopa Erziehungsromanom* — misleći time na žanr u kojemu junak sazrijeva i postaje sebe svjestan u odnosu na svijet s kojim se u toku fabule nosila njegova subjektivnost. Roman bi dakle trebalo promatrati kao razvoj odnosa između Melkiora i njegove sredine, a kritički ispitivati roman znači otkriti logiku tog procesa. Iz ove pretpostavke proizlaze i Pedišićeve primjedbe.

Mogli bismo se međutim upitati ne bi li *Kiklopa* trebalo promatrati iz perspektive jedne druge kategorije romana. Rezultat bi tada bio suprotan. Proizšlo bi da pisac ne da nije bio na razini one konvencije romana u kojoj junak sazrijeva u odnosu na svijet, ili da joj nije bio dosljedan — nego, naprotiv, da je toj konvenciji napravio i suviše ustupaka. Zbog njih ga čitamo s navikom i očekivanjima koje ta konvencija nužno izaziva, a on u biti njima ne pripada.

Možda, naime, ne treba polaziti od Melkiora i nastojati pod svaku cijenu dramaturgizirati njegov doživljajni potencijal, kako bi se okolnosti oko njega prelomile kroz prizmu njegove subjektivne svijesti. Nije li naslov knjige indikacija da je težište na drugome; na onome valjda što Krleža³ u jednom eseju bliskom Marinkovićevoj tematici naziva »zvjerskim stanjem među ljudima« i »vučjim našim prilikama«? Doista se Hobbesova formula u ovom romanu ogleda u modificiranoj formi da je »čovjek čovjeku Kiklop«, čudovište ranjive, nepouzdanje, polovične, jednostrane perspektive, koje drugome presijeca odstupnicu i prekriva izvor svjetla, s namjerom da ga poždere. Ali nisu pojedinci Kiklopi, nego je to svijet ljudi u njihovoj ukupnosti. Žderanje je najčešći oblik u kojemu se

³ »Književnost danas«, *Republika*, 1—2, 1945.

taj sveopći odnos pojavljuje u raznim dimenzijama: od užine u Quisisani do historijske konflagracije koja sije propast i izaziva asocijacije s apokalipsom.⁴

Ima iz Apokalipse jedan citat u *Kiklopu* u kojemu se spominje bijeli⁵ konj smrti, da bismo se valjda podsjetili i na paklene jahače-oklopnike koji se u Otkrivenju Ivanovu javljaju nešto kasnije: »I tako vidjeh u utvari konje, i one što sjedjahu na njima, koji imahu oklope ognjene i plavetne i sumporne; i glave konja njihovijeh bijahu kao glave lavova, i iz usta njihovijeh izlažaše oganj i dim i sumpor.« (IX, 17) Stravičnost tog kentaurskog bestijarija sve se više proširuje: »I zvijer koju vidjeh bijaše kao ris, i noge joj kao u medvjeda, i usta njezina kao usta lavova, i dade joj zmija silu svoju, i prijesto svoj, i oblast veliku« (XIII, 2) Biblijska se vizija prenosi tako i u odnose što vladaju među ljudima — a to je svijet rana, huljenja i ropstva (XIII), svijet u kojemu se — da se vratimo u *Kiklopa* — Melkior ističe time što u njemu ne može »živjeti indiferentno«.

No to nezadovoljstvo ne rađa nikakvim prodorom k otvorenom horizontu. Njegovo se kretanje ograničuje na kolanje između tuceta uvijek istih znanaca u vrludavim linijama koje ga zatvaraju u krug kuće, uredništva i nekoliko kavana i birtija, čak i poslije kratke kušnje u vojnom čistilištu (konjušnici i bolnici). To nije pravac koji bi ga izveo izvan početne orbite, pa i prirodna fabula, ako joj oduzmemo nametnutu bravuru pri koncu knjige, slika je one bezizlazne pećine po kojoj su se razbježali plutaoci bez broda i kompasa. Roman je slika »đavolske utrobe jednog društvenog stroja, što ruča narode, pojedince, civilizacije, i čitave kontinente«, i ta Krležina fraza izvađena iz šire impresije o jednom konkretnom političkom razdoblju podsjeća također na sliku krležijanskog banketa, u kojoj se kiklopska problematika već jednom doživjela u hrvatskoj književnosti. Pa kao što je Blitva

⁴ Ta, najozbiljnija razina smrtonosnog uništavanja, u *Kiklopu* nije neposredno predočena, nego se podrazumijeva u očekivanjima koja rastu kako se roman približava kraju. To što se do kraja radi o unutrašnjem kanceroznom raspadanju i što do otvorene, izravne eksplozije zapravo i ne dolazi, slika je skučenosti i mrtvila Melkiorova svijeta; a nije slučajno da se tu radi i o predočivanju zagrebačke atmosfere u danima uoči i za vrijeme aprilskog rata.

⁵ U Otkrivenju svetoga Ivana, VI, 8, stoji »blijed«.

zapravo svestran i dramatički artikuliran simbol jednog egzistencijalnog stanja u kojemu je suvišno tražiti socio-lošku analizu svih historijskih mogućnosti za njezinu negaciju u daljnjem društvenom procesu, tako je suviše zahtijevati i to da u svijetu koji je predočen u *Kiklopu*, na djelu vidimo i neku moralnu normu koja će kiklopstvo negirati i prevladati. Autor uostalom i nije preuzeo nikakvu obavezu. Mi prepoznajemo da se roman zbiva u Zagrebu god. 1941, ali to nam nije izričito rečeno. Situacija je dovoljno uopćena da je smijemo shvatiti i samo simbolički.

Po jednoj blagonaklonoj recenziji,⁶ *Kiklop* dobiva dimenziju poezije time što se tokom romana u gorku ironiju sve više upleće emocija blagosti. Nije li to iluzija dobrohotnog kritičara, koji će piščevu nedosljednost proglasiti vrlinom, da bi njegovu djelu mogao pripisati pozitivne zahtjeve kritičkog kanona, humanističkog po intencijama, ali na žalost ne aktuelnog u suvremenoj literaturi. Koliko je ta iluzija blijeda postaje jasno kad se usporedi s nekim davnim stavovima Györgyja Lukácsa.⁷ U svom uopćenom razmatranju o prirodi romana (nasuprot epopeji) Lukács naziva pjesnikovu ironiju »negativnom mistikom bezbožnih vremena«. Ona je *docta ignorantia* nasuprot smislu, ona prokazuje i dobrohotno i zlonamjerno djelovanje demona i zadovoljava se time da shvati puku činjenicu tog djelovanja. Ta je ironija i sama demonična; ona govori o pustolovinama zalutalih duša u proznoj zbilji koja je izgubila svoju bit. U formulaciji iz drugog kuta, ona je subjektivnost koja je došla do svoje krajnosti i prevladala samu sebe. Time je ironija najviša sloboda koja je moguća u jednome svijetu bez boga.

Ironijom, rekli bismo, pisac se dakle uzdigao nad svoj predmet jer u njemu nije našao mogućnost katarze. A biti iznad i izvan svog umjetničkog predmeta znači distancu ne samo spram predmeta nego i spram sredstava kojima se predmet realizira: katarza se premješta izvan predmeta u sam umjetnički postupak. Nije li to Marinković pokazao u pojedinim svojim ranijim novelama, koje jednim dijelom teku na razini igre, kao što

⁶ *Borba*, 19. XII 1965.

⁷ *Die Theorie des Romans*, Berlin, 1920, str. 87—91.

je početni i blještaviji dio »Ruku« ili čitav tekst »Mrtvé duše«, fantazmagorija u metodi slobodne asocijacije, virtuosno izvedena i ostavljena u vakuumu, dok se poslije više od dva decenija nije uklopila u *Kiklopa*. A vrhunac tog ispitivanja, kušanja oruđa i oružja, jest »Zagrljaj« u kojemu nekoliko razina piščeve udaljenosti od predmeta uraštava jedna u drugu da bi se simbolički vrhunac na kraju ostvario ne samo kao etička nego i kao književno-tehnička parabola: pisac je izvana obgrlio »stupove« svoje teme, straha i smrti.

»Tenk ju veri mač iz toka braće« — to je plitka verbalna dosjetka, ali je također zabavna demonstracija polivalentnosti zvukovne cjeline i neke međujezične homonimnosti koja je valjda nastala za gradnje Babilonskog tornja. A možda sretnim slučajem, i nije baš posve besmislena: tenk i mač imaju neke veze, koja uostalom nije bez tematske relevantnosti za *Kiklopa*.

Poigravanje jezikom uz bezbrojne književne i povišne asocijacije nije dakle nadgradnja, nego dio sama piščevog priopćenja. Stvarajući svoju viziju on uspoređuje snagu, otpornost i mogućnost svoga medija i smještava tu viziju u tradiciju čiji je ona dio, dovodi je u vezu s njezinim kulturnim ishodištem. Jezik i asocijacija dio su jedne opće, osnovne slike kiklopskoga svijeta onako kako ga pisac sam doživljava u toku svog stvaranja.

Intenzivnost izražavanja, u kojoj riječ i ime postaju ravnopravni označenom predmetu, česta je u modernoj književnosti. Puko kazivanje prevladano je dvostrukom energijom pomoću koje oba vida književne zbilje konvergiraju u jedno. Neki recenzenti izdašno su spominjali Joycea u vezi s *Kiklopom* i ako je on u nečemu pret hodnik Marinkovićev, onda je to ponajprije u naslađivanju osamostaljenim jezikom, koje je i u njegovu djelu istaknuto radikalnije i dobiva centralnu strukturalnu i tematsku važnost.

Recenzenti su međutim rijetko voljni konkretizirati po čemu ih to Marinković podsjeća na Joycea, pa katkad ispada da je to samo zato što nije s njime u rodu preko Homera. »Marinkovićev simbolizam je daleko od džojsovskih analogija sa Homerovim epom. Sa Polifemom počinje i gotovo se završava simbolika pozajmljena od Homera«, kaže Jeremić. Ima pravo. Napokon, naslov

Joyceova romana spominje junaka o čijem kretanju govori tok čitava dugačkog epa, a Marinkovićev naslov označava jednu temu, stanje, ljudsku situaciju, koju *Kiklop* reproducira u nizu povezanih ili međusobno suočavanih i ukrštanih motiva, a u Homeru je ostala u jednoj epizodi maštovita slika koja se ne razvija u vremenu.

I nije *Kiklopu* najaktualnija paralela Joyce; nju treba tražiti u neposrednijoj sadašnjosti, u kojoj više ne može biti govora o literarnoj inspiraciji, nego o analogiji koju stvara sam trenutak povijesne zbilje. Ne znam da li bi, na primjer, u njemačkoj književnosti pisac *Psećih godina* mogao osvijetliti intencije našega pisca; u američkoj je u posljednje vrijeme nastao niz dugačkih romana, koji u svoj svojoj raznolikosti ipak već zajedno određuju specifičan žanr. Nije riječ, naravno, o tome da Marinkovića treba ugurati tamo ili bilo kamo drugdje, nego o tome da bi se u takvom suvremenom kontekstu moglo lakše prepoznati značenje nekih osobina *Kiklopa*.

U svom eseju »Dani gnjeva i smijeha« R. W. B. Lewis⁸ govori o »komičnoj apokalipsi«, o predviđanju neke totalne ili kozmičke katastrofe koja, u najnovijoj književnosti, dobiva neka apsurdna obilježja. Svijet se doista, u takvim djelima, neposredno nalazi pred kaosom, koji kao da znači ostvarivanje nekakvog smišljenog htijenja. Okrutnost, uništavanje i slijepa glupost, značajke su takvog svijeta, u kojemu se ljudi održavaju pomoću najluđih reakcija, koje na razini jezika prelaze u fantastičnost, akrobatiku ili govorne nesorazume u stilu suptilnijih filmskih komedija. U svakom takvom djelu konvencije su drugačije. Na primjer, *Trgovac duhanom* Johna Bartha, pisan u maniri pikarskog romana, pastiš je koji govori o prilikama i kulturi ranih doseljenika u Ameriku, ali je u isto vrijeme podrugljiv obračun s historijom u najširem emocionalnom i izražajnom rasponu, što obuhvaća — da bi ih kompromitirao — sva raspoloženja od serioznog do raskalašnog. Crn humor stalnije je prisutan u romanu Josepha Hellera *Catch-22* (oznaka američke avijatičke jedinice na Sredozemlju za vrijeme drugog svjetskog rata — u hrvatskom prijevodu, *Kvaka-22*). Provlači se taj ton

⁸ »Days of Wrath and Laughter«, u *Trials of the Word, Essays in American Literature and the Humanistic Tradition*, New Haven and London, 1966^a.

kroz niz stilova, od naturalizma do nadrealizma, od komičke satire do simboličke fantastike, koji su svi podvrgnuti jedinstvenoj temi: grotesknoj i antihumanoj logici autoritarnog, birokratskim mentalitetom prožetog centralizma. »Oni su se zavjerili protiv mene; svi me hoće ubiti«, misli poručnik Yossarian. Oni — to su vojskovođe, političari, svi koji upravljaju poretkom zbog kojeg se leti i gubi glava, i oni koji su iz stupidne pedanterije ili samoubilačke sitničavosti šarafići u tom čudovišnom ustrojstvu. Ova zbilja negira se dosjetkom, karikaturom i jezičnom mimikom. Nema etičkog stava koji bi u zatvorenom krugu ove sistematski izvitoperene logike bio primjenjiv i prema tome smislen. Pa kad Heller pri kraju romana pokreće svog junaka prema djelotvornoj gesti — to je odluka da poslije chaplinovskog otpora prema ubilačkoj ravnodušnosti pobjegne u Švedsku — onda to distonira od njegove vizije »kiklopstva«, nekako kao Marinkovićevi neodlučni pokušaji da Melkiora »izvuče« građanskom hrabrošću. Možda je ta neodlučnost, ta opravdana frustriranost, ono umjetnički najdoličnije na tom promašaju.

Tražeci analogije s *Kiklopom* ne polazimo od pretpostavke da su važne podudarnosti u detalje; one najčešće mora da su slučajne. Međutim, u djelima koja su očito inspirirana situacijom današnjega svijeta, postoji zajednička tendencija da u igri stilskim konvencijama i upotrebi aluzija koje nisu dio klasične naracije nego izvana dograđuju sliku, autor iskoristi svoju slobodu koju mu je besperspektivnost same vizije htjela uskratiti. Vizija dođuše ne mora uvijek biti »apokaliptička«. Iz Amerike se, tako, u najnovijoj književnosti javlja još jedna, drugačija asocijacija. *Herzog* Saula Bellowa pisan je otprilike usporedo s *Kiklopom* i možda je već sama ta činjenica prvo formalno opravdanje da u ta dva romana potražimo zajednički nazivnik. Središnja im je ličnost, jednomu i drugomu, dobronamjeran intelektualac — humanist, osamljen među svojim prijateljima; u oba romana on je bolna žrtva ravnodušnosti jedne žene, a poželjan predmet zadovoljstva druge, koja ga i privlači i plaši. Nije nesnažljiv, ali je utonuo u krizu vremena, koja se za obojicu prenosi na niz osobnih nepravilika. Fabula teče prema vrhuncu junakova napora, u kojem će se obojica trgnuti,

i djelomice rehabilitirati u dvosmislenom svršetku jedne i druge knjige.

Herzog je dio iste duhovne klime kao Melkior, u kojoj dominira svijest o neizbježnoj kataklizmi. Međutim, njegov stav prema životu sav je u znaku moralne oporbe svakom defetizmu. Mučno mu je od ljudi »koji žive u sigurnosti i udobnosti, a igraju se krize, alijenacije, apokalipse i očaja.« Bellow nastoji da u živoj drami Herzogove osobe, bez herojstva ili patetike, negira atmosferu Puste zemlje. Njegov junak razmišlja o aktualnim tezama društvenih mislilaca, političara, filozofa kulture, i tim rasponom asocijacija dobiva njegov intelektualni portret širi dignitet, čija argumentacija ima svoju općenitu razložnost.

Ali, kao što shvaća sam Herzog, »civilizirana inteligencija ismijava vlastite ideje«, pa je i sav teorijski aparat u tom romanu prikazan kao dio jednog posve nedjelotvornog intelektualnog inventara — u pismima koja Herzog sastavlja u mislima, ali ih ne šalje. Njegovo komuniciranje ostaje, najvećim dijelom, u unutrašnjoj mreži vlastite svijesti! Ova simbolička ideja američkoga pisca nije strana karakteru Marinkovićeve imaginacije.⁹

Kiklopska se slika također razvija uz pomoć obilnih asocijacija, u ovom slučaju takvih što ih ironička mašta modernog apokaliptičara mađioničarskom lakoćom obnavlja iz tradicionalnog fundusa književne baštine. Bez obzira na to javljaju li se one u autorskom komentaru ili u dijalozima i razmišljanjima likova, te asocijacije dolaze izvana kao panoramski iskazan niz uzoraka stilskoga postupka, a ne kao sastavni dio junakove svijesti. Za razliku od Herzoga naime, Melkior, kao ni drugi likovi komičkih apokalipsa, nije psihološki autonomna ličnost; njegova svijest nije u sebi potpuna.

Marinkovićeve aluzije uglavnom nisu racionalno razvijeni argumenti, nego su to većinom tek citati, navodi općepoznatih mjesta iz literature i simbolički likovi. *Kiklop* samo na nekim mjestima izgleda kao roman ideja,

⁹ Melkior zamišlja u nastavcima, ali ne piše, svoju »dramu« o ljudožderskim žrtvama s potonulog broda. Kod Herzoga se radi o neurotičnom stanju od društveno-simboličkog značaja, kod Melkiora to je samo dio njegove opće pasivnosti kao osobe i kao kreiranog lika. Zato se ova paralela smije smatrati karakterističnom samo u veoma širokom smislu.

odnosno parodija na taj žanr. Tako su i Marinkovićevi navodi iz književnih djela zapravo analogije koje svojoj paraleli daju šire, općenitije značenje, a nemaju neki samostalan smisao na nivou književnoga doživljaja ili teorijske misli. Sve zajedno one nisu bravure niti suvišna izložba piščeve načitanosti, koja treba da mu pribavi strahopoštovanje čitalaca i kritike. One su sastavni dio njegova postupka i neposredno pridonose realizaciji teme, u prizorima, situacijama i metaforičkim slikama na prostoru čitavog romana.

*

Dragan Jeremić je sigurno u pravu kad kaže da je u nizu pisaca od kojih Marinković crpe svoje analogije i reminiscencije Dostojevski ostavio najviše tragova na njegovoj viziji života i ponašanju njegovih likova. On sam navodi teoriju Don Fernanda i raspravu o tomu da li je vrednija Michelangelova statua Davida ili život deformiranog kolportera — to su mjesta na kojima pisac eksplicitno spominje Dostojevskog. Točno je da je Dostojevski prisutan i u noćnoj ispovijesti Maestra i egzibicionističkom samoubojstvu koje joj slijedi; dakle u onim djelovima u kojima se u *Kiklopu* diskurzivno mišljenje zgušnjava u intelektualnu diskusiju. Poimence aludira Marinković uz to na junake iz — čini mi se — pet romana Dostojevskoga. Najzanimljiviji trag ruskog pisca osjeća se međutim u jednoj situaciji, silno ilustrativnoj za duh i metodu *Kiklopa*, u kojoj Marinković aludira na poticaj s posve druge strane. Kad Ugo ljubi u čelo debelog gospodina s lovačkim šeširom, a kasnije će se u bolnici Melkior ugledati u taj njegov »acte gratuit«, događaj oba puta podsjeća mnogo manje na Gidea nego na izvorniji oblik istog motiva, na Stavroginov postupak s načelnikovim uhom. Uostalom, ako duh *Kiklopa* ima izravnu analogiju i u jednom svjetskom romanu, onda su to *Zli dusi*. Ne podsjeća li košmarska mješavina naivnosti i zlokobnog ludovanja pri kraju Marinkovićeve djela na arhaičnu raspojasanost demonâ Dostojevskoga? Pa i na-tegnuta aluzija na to da je Maestro bio u kavani Corso »po zadatku«, da je njegovo klaunsko stradanje bilo na liniji Don Fernandova plana protiv potencijalnih ubojica,

bolje se može tumačiti kao sastavan dio literarnog pastiša nego kao ozbiljno zamišljeno ponašanje, koje prirodno proizlazi iz situacije. Uostalom, za kakvu to »prokletu« slobodu optužuje Fernando Melkiora? Ne vidi li u njegovu strahu možda upravo inverziju one »strašne slobode« koju će Kirilov dokazati samoubojstvom? Na svaki način, Dostojevski je prisutan ne samo u usporedbama koje knjizi daju njezin literarni kontekst, nego i u nizu različitih scena, od takvih koje su najbliže idejnom razglabanju, preko komičnih, do onog mjesta na kojemu je patos romana najčišći; no nigdje Dostojevski nije prihvaćen kao svečana inspiracija, nego kao savitljiv materijal koji može poslužiti u ukupnoj slici *Kiklopa*.

U različitoj mjeri i niz je drugih pisaca poslužio tom cilju. Ponegdje je riječ o prototipu iz klasičnog teatra, o općem mjestu iz nečije životne filozofije, o simboličkoj rezonanci verlainevskog ili ujevićevskog stiha. Dante i Vojnović, Wilde i Goethe, Gorki i Kafka (u pastišu u kojemu uzor nije imenovan) javljaju se na nekoj stranici, osvjetljavaju neku pojedinačnu misao i integriraju se u tekst, a da na njemu ne ostavljaju dulju, cjelovitiju sjenu. Među svim tim autorima izuzetnu ulogu ima Shakespeare. Na nekih sedamdeset mjesta ili se spominje njegovo ime, ili se pak imenuju lica ili navode citati — iz ukupno jedanaest Shakespeareovih djela.

Koliko Shakespeare znači Marinkoviću proizlazi iz njegova udjela u *Kiklopu*, ali nigdje ne dobiva svoju uopćenu formulaciju. U Marinkovićevu najznatnijem dramaturškom tekstu, »Mnogo vike ni za što«,¹⁰ Shakespeare je magistralno ime spram kojega se mjere mnoge pojave u povijesti teatra, a da se o karakteristikama koje pripadaju Shakespeareu samome Marinković izjašnjava samo jednom, i to vrlo općenito: »Slobodni Shakespeareov dramski genij fascinirao je svojom grandioznošću, svojom širokom i slobodnom dramaturgijom krupna književna imena, koja su doista težila za slobodom dramske inspiracije.« U *Kiklopu* se na nekoliko mjesta gdje se spominje Shakespeare bez veze s nekim pojedinačnim djelima, ne govori o onomu što to ime specifično vrijedi i znači, nego se ono uklapa u neku humorom ublaženu

¹⁰ *Geste i grimase*, Zagreb, 1951, str. 56.

misao o historiji ili o budućnosti, o perspektivi čovječanstva. To se moglo i očekivati, pa i nije osobito važno. Međutim, razmatrajući *Kiklopa* čovjek se sjeća na koji način uvodi shakespearSKU temu Krleža u eseju »Književnost danas« kojim god. 1945. osvjetljuje put pred našom poslijeratnom književnošću:

»Kao što je Shakespeare još uvijek najdominantnija književna forma za ono krvavo razdoblje, njegova (po Voltaireu neukusna) retorika i danas je još najrječitiji pamflet protiv svega, što je proklimalo iz zemljine utrobe, 'koja rađa čegrtuše i naočarke i grabljivice' onom istom slijepom uzvišenošću 'kao i čovjeka drznika' ... Zar ti naši suvremenici nisu bili Shakespeareovi antički voždovi iz Troila i Kreside, koje grdi Terzit jezikom shakespear-skoga clowna?«

Taj tekst, u svojoj neposrednoj relevantnosti za *Kiklopa* podsjeća, usput, na neprocjenjiv udio krležijanske inspiracije u svim aspektima Marinkovićeva romana. To ne znači, naravno, da je Marinković do Shakespearea došao preko Krleže! Kad u citiranom eseju, kojim Krleža otvara temeljnu preokupaciju naše poslijeratne književnosti, nailazimo na ovakvo mjesto, onda naslućujemo brazde iz kojih će u okviru njegova romana izniknuti shakespeareske slike. Jer njegova Maestra ne nazivaju Terzitom samo zato što je psovač, nego zato što se njegov bijes odnosi na jedan način društvenog življenja nasuprot kojemu on ne može a da ne preuzme ulogu izopćenog i s podsmijehom preziranog moralizatora, svjesno i s dobrom voljom. Krleža u istom eseju spominje i drugoga psovača, Timona Atenskog, mizantropa kojega se Marinković, iako i on odgovara svijetu *Kiklopa*, začudo ne pri-sjeća. A i *Macbeth*, izvor omiljenih Krležinih navoda o našem vučjem vremenu, u *Kiklopu* nije oživljen u svojoj potencijalnoj aktuelnosti. Jedan primjer pokazuje međutim kako jedna slučajna asocijacija iz te drame pogađa dvije bitne brige glavnoga junaka — a kako se obje strane te teme naglašavaju i razvijaju zahvaljujući ritmičkom ponavljanju slogova s varijacijama, dakle verbalnoj igri, uspostavljenoj na akustičkoj osnovi, — a sve na motivima Macbethovih susreta s vješticama. Govoreći s Ugom Melkior razmišlja o optimističkim predviđanjima hiro-manta Atme o tomu da će mu željena Vivijana uskoro pripasti:

»ATMA-Demiurg. Da li doista »ubrzava historiju« sa mnom? Vještica macbethska. Melkiore, bit ćeš kralj Vivijane! Bit ćeš kralj, Melkiore, bit ćeš kralj! I nećeš biti pobijeđen dok se velika šuma bernamska ne pomakne. Tko bi mogao pomaći šumu? Oh, divnoga li proročanstva! Bit će kralj vivijanski, tan tantalski, tan tankovski, tan tanadima izrešetan, mrtvac balkanski. Hura!

— Zdravo, o tane dajdamski! — obrati se Ugu dubokim naklonom cerekajući se ludo. — I, zbogom. Naći ćemo se noćas u pustari dajdamskoj, Triput za me, triput za te, a tri puta nek je njoj! U pustari dajdamskoj. Zbogom! — i okrene se od Uga, legne potrbuške, zarije lice u jastuk i ne izusti više ni riječi.«

Najprije Marinković aludira na proročanstvo o Macbethu koje djeluje na Macbetha tako da ga on sam vlastitom akcijom dovede do ispunjenja. Macbeth postaje kralj Škotske i tan od Cawdora. Od pomisli na djevojku Melkior prelazi na prijeteću neposrednost rata. Ponavljajući plemićku titulu uz dvosmisleni naziv poznate krčme, pravi frivolnu aluziju na ponavljani seksualni saobraćaj s Vivijanom. Slijede usklici triju vještica koje susret s Macbethom dočekuju razuzdanom pjesmom. Svečano proročanstvo kao da se pretvorilo u bludni koloplet.

Ne navodi svaka shakespearska asocijacija Marinkovića na ovako kompletnu mobilizacije njegove stilske metode. U razgovoru titulira se pokoje lice nekim shakespearskim imenom (Caliban, Ofelija), a da to nema neko šire značenje, ili se uz pomoć shakespearskih atributa potcrtava komika jedne situacije: kao kad Melkior prilazi konju Cezaru nastojeći ga umilostiviti (»nije u mene srce Brutovo«) i laska mu Mark Antonijevim riječima — da bi, kasnije, seleći iz konjušnice u vojnu bolnicu, priznao: »izdao sam Cezara«. Ponekad ime ili citat efektno podvlači ono nestalno, melankolično raspoloženje, karakteristično za Melkiora. Takav je hamletovski uzdah o vlastitom tijelu: »raspadni se, rasplini se u rosu«, da bi mu u idućoj rečenici cinično protustavio najotporniji od anti-shakespearskih simbola: »Sinoć sam ti dao kobasicu kod Kurta, zar ne?«

Hamlet je, naravno, najčešći izvor asocijacija. Hamletova inercija i naivnost nasuprot vlastohljeplju i pohoti koje mu prijete glavi, polazna su točka Don Fernandove teorije o potrebi preventivne dehumanizacije: »Tragedija

pretpostavlja vjerovanje u dobrotu« — a historija se osvećuje životu zbog toga što dopušta da potencijalne ubojice dozriju do svog posla. Don Fernando ne uspijeva svoju misao izložiti racionalnom potpunošću na kakvu smo navikli, recimo u Huxleyjevu romanu ideja, ali se na tom mjestu knjige kiklopska opasnost razglaba dosljednije i argumentiranije nego u bilo kojoj drugoj varijanti istog motiva. A Hamlet će se obreti na više od dvadeset daljnjih mjesta u knjizi, da bi u raznim modifikacijama ilustrirao tu situaciju propadanja, uništenja, rastvaranja: smrt je to pojedinca — ali i civilizacije. Najopćija mjesta iz Hamleta (»Nešto je trulo u državi Danskoj«) nisu upotrijebljeni bez svježine. U kontekstu Enkine razbludnosti, na primjer, Verlaineova tuga i opuštanje zbog nečistoće i laži spajaju se s pitanjem »bit il ne bit?« u očekivanju krvave operacije (dvoznačna slika: Enkin rogonja je kirurg — a Melkior mora u rat!), da bi na drugom mjestu Maestro spomenuo isti motiv u još ciničnijem obliku: »bit il ne bit — za crva«. Kako sâm kaže, Maestro misli na crva — posrednika između kralja i prosjačkih crijeva; možda je to glavna Shakespeareova slika u kojoj je ljudožderski motiv reduciran na razinu najniže i sveopće neizbježnosti.

Varijanta iste te reminiscencije na Hamletovu misao o kralju koji prolazi kroz prosjačka crijeva javlja se i Melkiorovu Eskulapu u zamišljenoj »drami« o ljudožderskim žrtvama s »Menelaja«. Oba aspekta ovog motiva: izjednačujuća smrt i proces sveopćeg međusobnog proždiranja leže u osnovi kiklopske teme. A s njima se podudara smisao onog mjesta u *Hamletu* što ga Marinković najčešće oživljuje — motiv Yorrickove lubanje. Ona služi radi historijske parabole, javlja se kao komično-jeziv podsjetnik u melodramskoj sceni Melkiorova bijega kroz Coovu radnu sobu, spominje u vezi i s Ugom i Maestrom. A gledajući — zapravo odbacujući — Yorrickovu lubanju Hamlet u misli slijedi Aleksandrov put u detalju koji je Maestru tako važan: »Kad je Yorrick dao svoju lubanju u ruke grobaru, a ovaj opet dalje u ruke Hamletu, što je ovaj rekao o Aleksandru Velikom...?« Maestro sam daje odgovor koji u Hamletovoj originalnoj verziji glasi ovako: »Aleksandar je umro, Aleksandar je bio pokopan, Aleksandar se vratio u prah, prah je zemlja, od zemlje nastaje ilovača — pa zašto ne bi ona ilovača, u koju se on pre-

tvorio, mogla začepiti bure piva?» Karakterističan je — za samog Marinkovića — baš Hamletov tekst, a ne sažeti odgovor Maestrov, jer se u njemu spajaju literarni motiv i jedna literarna tehnika koja upravo odgovara *Kiklopu*. Kao što su crvi posrednici i preobrazitelji kralja na putu u prosjačka crijeva tako se u vezi s Aleksandrom zbiva isti proces: postepeno pretvaranje materije iz jedne forme u drugu. A zar se upravo to isto ne zbiva u ovoj rečenici, koja se javlja u Melkiorovim mislima dok na ulici hoda kraj Vivijane: »A on je išao uz nju kao 'drugo lice' u paradi, prinz-gemahl, lažni car, lažni čar, papu-čar, dimnja-čar, sav crn i nedostojan.« Ista ta transformacija princip je jezične igre u kojoj Melkior iskazuje nekoliko sadržajnih dimenzija iste situacije. Lažni čar aluzija je na govor krezubog starčića koji brbljanjem o vojsci i politici u Kurtovoj gostionici stavlja Melkiora na muke; papu-čar je željena a zastrašujuća mogućnost odnosa prema Vivijani: isti postupak upotrijebljen je bravuroznije, ali bez odgovarajućeg sadržajnog smisla u dugačkom pasusu koji je kritičarima već upao u oči, a u kojemu se proces vrši mehaničkom formulom a je b, b je c, c je d, u beskraj. To je, da zlopotrijebimo raniju sliku, kao da kraljev put do prosjačkih crijeva pratimo u svim njegovim fazama!

Hamletski crv ima svojstva druge jedne hamletske životinje, krtice. Različnim svojim značenjima ruje on, naime, pod čitavim tlocrtom *Kiklopa*. I u Shakespeareovoj drami javio se on više puta. Prvo u Hamletovoj konfrontaciji sa živim Polonijem; Maestro međutim izravno aludira na ono mjesto na kojem se Hamlet, glumeći ludilo, izruguje onima što traže Polonijevu lešinu. Kasnije ćemo čuti kako Maestrov leš pliva u formalinu. Da li da to asociramo s Ofelijom (jer u *Hamletu* njezin je leš taj što plovi — ali poetično!) ili baš s Polonijem, ocem izvrnutim ruglu (pa i Ugo svog oca naziva Polonijem!) — ili s drugim i važnijim ocem: »Avaj bijedni duše«, podsjeća se na tom mjestu Melkior?

Vraća nas, naime, taj njegov usklik u ono veče kod Maestra kad starac prije svoje patetično-groteskne geste kojom dovršava život, odlazi na balkon, a Melkior i ne sluteći što će se desiti recitira: »Dokle pamćenje u smućenoj mi glavi stoluje, moj bijedni duše, sjećat ću se tebe.« Je li to samo verbalna reminiscencija, koju može-

mo, a ne moramo zapamtiti? Nije li ovim riječima intimni razgovor dobio svoje posvećenje simboličkom analogijom s razgovorom između kraljevskog duha i njegova sina Hamleta? Ta reminiscencija vodi i dalje — u Joycea: ima možda više razloga za spominjanje *Uliksa* nego što to pročitavši *Kiklopa* čovjek u prvom mahu prepoznaje. Impresija o paraleli između odnosa Melkiora s Maestrom i Joyceova Stephena Dedalusa s Leopoldom Bloomom¹¹ mogla bi se učiniti isforsiranom. Podsjetimo se međutim kako Joyce upozorava na problem očinstva u jednom svijetu izgubljenih autoriteta u kojemu je priznavanje duhovnog odnosa među generacijama postalo komično. Joyce pred kraj svog romana sastavlja svoja dva junaka i vodi ih u stan starijega, gdje razgovaraju, da bi se opet rastali — nakon zajedničkog mokrenja, što ga možemo protumačiti kao neku parodiju na ritual opraštanja. Kad bi se radilo samo o Maestrovu mokrenju po žici dalekovoda, paralela bi djelovala nategnuto (»dalekovodno« navučenal!); po sebi je ona slučajna detalj. Karakteristična je međutim važnost koju verbalni odjeci imaju u kompoziciji obaju romana, i kako jak oslonac oba pisca nalaze u Shakespeareovoj riznici. Kod obojice, tema Hamletova odnosa prema ocu nalazi svoj smisao u sličnom kontekstu. I u *Uliksu* i u *Kiklopu* lica se vrte u krugu provincijalnog glavnog grada, a urbana sredina djeluje na moderni senzibilitet i jednog i drugog pisca i kao poticaj za novo, lirsko-tematsko strukturiranje pripovjedačkog djela. Obojici je, također, ta sredina konkretnoga grada predmet poruge zbog njezine pretenciozne nekritičnosti, i to ne invektivom i satirou, nego samim baratanjem literarnom tehnikom i motivima iz literarne tradicije kozmopolitkog raspona. Joyceovu prisutnost u *Kiklopu* ne treba mjeriti Homerom. Postoji naravno razlika između susreta kojima kulminira potraga za smislom u ta dva romana. U Joyceu stariji je čovjek poveo mlađega — što su ga u bordelu istukli i izbacili na ulicu; a u Marinkoviću je obratno: mladi vodi starijega, jer je taj u kavanskom skandalu okrvavio nos! O tomu što Joyce jednim posve posebnim tehničkim postupkom čini u svom pretposljednem po-

¹¹ Miroslav Vaupotić: *Odiseja intelektualca u Zoopolis, Kolo*, 3. 1967.

glavlju, u nas je već pisano,¹² a ono što u *svome* čini Marinković vrijedilo bi ispitati — možda baš kroz tako prokurječno prisutnu dimenziju Dostojevskoga!

Tragovi Hamleta razgranali su se dakle u *Kiklopu* ne samo direktnim aluzijama, nego svojim dubljim smislom: komično sagledavanje smrti, gnjiljenje kao način preobražavanja, prolaznost autoriteta, nasljeđivanje kao duhovni odnos, samo su neke od mogućih formulacija onog kompleksa hamletovskih slika koje potcrtavaju bitnu temu romana i pripomažu da se u njoj vidi sva širina njezina smisla. Nijedan drugi literarni tekst nije u takvoj mjeri prisutan u cjelokupnoj koncepciji *Kiklopa*. Melkior na posljednjim stranicama izlazi iz grada da bi se suočio s neizbježnom zbiljom životinjskoga svijeta, a na usnama mu je Odisejev uzdah o Polifemu: »Ej, da ga mogu života lišit i duše!« A kao u nekoj rezonanciji tog homerskog usklika, on će kad mu kukac-svežder zastre vid, šanut: »Čuj me, duše...« Je li to traženje prekogrobne veze s Maestrom, uzdah za ocem, za svojim izgubljenim ishodištem i prekinutom životnom mjerom?

Od Shakespeareovih drama, poslije *Hamleta* najčešće se, čini se, spominje i citira *Othello*. Ti navodi uglavnom pripadaju podređenoj, pratećoj temi kiklopske destruktivnosti, zapravo njezinu naličju. Brutalna gramžljivost mitskog Polifema obilježava proždrljivost, ali pohota je druga manifestacija toga istog agresivnog mehanizma. U postelji s Enkom Melkior se sjeća izraza frivolne Jagove mašte, pa se u dramatičnim fragmentima o nasladi Desdemone i Cassija oživljava njegov ponešto otupjeli osjećaj krivice, da bi — kao da sebe kažnjava — istu sliku primijenio na svoju nedokučivu Vivijanu. Kasnije će Maestro isprovjedati svoje groteskne ljubavne patnje u znaku osvetničkoga mletačkog Crnca, ali simbolički predmeti Desdemonina kraja — rubac, svijeca — u nizu će citata evocirati i kao leit-motiv najavljivati patnju i smrt samoga Maestra. Nema tu, naravno, čiste tragične emocije. Maestro, na primjer, priča kako se dao gol zatvoriti u ormar, a žena što ga je namamila u stupicu zatim ga je zaključala izvana. Opisujući svoju burlesknu situaciju, Maestro se sjeća da je »stao vikati (kao Crnac kad je za-

htijevao rubac) 'ključ', 'ključ', 'ključ, ključ, prokleta drojlo!' a ona razuzdano hihoće u krevetu, zabavlja se«.

Djelujući dakle i u evociranju kiklopstva i u izrugivanju ozbiljnoga shvaćanja sebe u svijetu u kome za to nema mjesta, *Othello*, kao *Hamlet*, daje svoj doprinos modernoj ironiji, koja je dominantni ton Melkiorova romana. Tipičan je, tako, pasus, u kojemu se *Othello* — uz pomoć jednog asocijativnog niza, zvukovno sadržajnog — povezuje s podzemnom, intestinalnom dijalektikom. To je ona ista tema koja u *Hamletu* kao i u *Kiklopu*, obezvrđuje kompromitirane iluzije i uništene, demantirane ambicije života. Melkior u povodu Enkinih čovjekoljubivih izjava:

»Pa ona je iskrena, dođavola! Ona u sve to i vjeruje, ova jagovska Desdemona! E, sad, šta je to? Hajte, psiholozi, psihoanalitici, psihijatri, endokrinolozi, sofisti, sadisti, kazuisti, jezuiti, diplomati, gnostici, mistici, dijalektici, okultisti, moralisti, veterinari, smetlari, vatrogasci... šta je to? O, veliki Atma, ti znaš! Ti... i Shakespeare! Taj zapletaj crijeva u glavi, tu Luciferovu teologiju, droljinu moralistiku, to smeće na salatu, poslasticu od sadržaja vlastitoga crijeva. 'Njena čast je nešto što se ne vidi, nju imaju često i oni koji je nemaju'.

On ponovi naglas taj citat.

— Šta je to? — upita ona sumnjičavo.

— Shakespeare. To Jago govori Othelu o Desdemoni.

— Razumijem — reče ona svadljivo. — To znači da ja nemam časti. Mogao bi biti malo pristojniji.«

Ni rijetke aluzije na ostale dvije velike Shakespeareove tragedije, na *Macbetha* i *Kralja Leara*, ne služe isticanju i pročišćavanju tragičkih konzekvencija tog jedinstvenog ljudskog stanja, te povijesne nemoći i pojediničeve izgubljenosti u krugu o kojemu govori *Kiklop* kao cjelina. Kao što je na primjeru iz *Macbetha* već pokazano, one ne samo da situaciji ne daju klasičan patos, nego zbog »nedoličnog« konteksta interpretiraju prizor u smislu farse. Uloga *Julija Cezara* je tu po svom smislu jednostavnija i uža, ali zato izrazitija. Vezana je sva uz Melkiorove pustolovine u vojsci. Citati redom sadrže svečane izraze štovanja, a zato što su namijenjeni konju i pokvarenjacima

¹² Usp. autorovu knjigu *Nepouzdana pripovjedač*, Zagreb, 1970, ili »Vraćanje irskog Odiseja«, *Razlog* 43/44 (1965).

u bolničkoj sobi («a oni su ljudi časni i poštenu»), njihov je učinak nedvojbeno komičan.

Iz drugih Shakespeareovih komada spominje se u *Kiklopu* tek pokoje lice i simbol, kao kad Ugo želi uvrijetiti umišljenog glumca Freda, nazivajući ga «dvadeset i sedmim građaninom u Coriolanu» ili kad Melkior mazo-histički razmišlja o tomu kako će se Vivijana predati Ugu: »Titanija se zaljubila u magarca.« Ali i takve usputne slike neprestano podsjećaju kako u svakom dijalogu, u svakoj situaciji s dramskim potencijalom, Shakespeare služi da pojača neku emociju ili bar da je retorički istakne.

Što je dakle Shakespeare Marinkoviću; kakvo je njegovo mjesto u *Kiklopu*?

Mašta u kojoj je nastajao *Kiklop* stvara i misli jezične geste: pišćeva obuzetost riječju traži da se očituje u činu izgovara i iskuša u improviziranoj šali, u procesu koji nije doraden i kristaliziran, gdje se nizovi mogu stvarati kao u posljednje citiranom mjestu s aluzijama na *Othella*, slučajnim asocijacijama zvuka i slučajno prepoznavanim mogućnostima za povezivanje slika. Uzimajući citate, ona se hvata slike koja je već gotova i u sebi nosi potpun, središnji svijet pojedinih asocijacija, koje će u novom polju značenja, što ga stvara pisac-baštinik, djelovati svojim naslijeđenim smislom i novi tekst obogatiti za još jedan smisljeni sloj. Ne odgovara ta metoda samo subjektivnim reminiscencijama s privatnim sadržajem. Naprotiv, ona je i nepredvidiv dio vanjskog efekta: na primjer, taj efekt trebao bi da bude groteskan zbog sukoba nekoliko nesumjernih vrijednosti, a učinak može biti suprotan, čak dirljiv. Nakon što je Ugo svojom obijesti isprovocirao noćne radnike da ga poliju šmrkom, Melkior, plašeći se za njegovo zdravlje, u sebi recitira Hamletove riječi nad lubanjom drugog podrugljivca i clowna: '... Gdje su sada tvoje rugalice, tvoje skakutanje, gdje su tvoje pjesme, tvoje blistave šale od kojih se često čitav stol grohotom smijao? Zar nema sada ni jedne da se naruga tvom vlastitom cerenju? Zar se sve srozalo?' Sve, moj kraljeviću.« To više nije strepnja nad drugim čovjekom, nego tužaljka nad sobom, iščekivanje neminovnog kraja i svoga vlastitog svijeta. A ona je sve to; na ovom mjestu manje zbog onoga što pridonosi *Kiklopov* kontekst, a više zbog poezije Shakespearea, možda zahvaljujući i tomu što je čitalac već prije do-

življavao te retke s pozornice ili u čitanju prijevoda koji je već pripao matici nacionalne kulture.

Ova subjektivna dimenzija lirskih raspoloženja nema dakle veze sa psihološkom uvjerljivošću likova i realistički dosljednim predočivanjem karaktera. Ludo je, na primjer, da zdravi i otporni Krele, narodski majstor mimikrije koja će ga sačuvati i usred vojne mašine, spominje Falstaffa i gospođu de Récamier! Važno je da u tom momentu piscu odgovaraju usporedbe s ta dva lika kulturne tradicije — a u dijalogu kojemu je sve podređeno u tom prizoru slučajno pristaje da ta imena spomene baš Krele. Nebitno je da li neki odlomak, čija je efektivnost u iskorištavanju jezičnih mogućnosti, pripada neličnom pripovjedaču-piscu ili je smješten u Melkiorovu svijest ili ga izgovara netko treći.

Prema logici realističke vjerodostojnosti teorija Don Fernanda apsurdna je i djetinjasta. No *Kiklopa* ne možemo zamisliti bez nje! Jer Marinkoviću nije stalo do psihološke istine: što je, na primjer, s Vivijanom; da li je doista takav seksualni vjetropir, a ne tek blazirana praznoglavka? Je li Atma šarlatan ili majstor telepatije — petokolonaš? Neki kritičari uzimaju Melkiorove grozničave kombinacije zdravo za gotovo: a u tekstu nema nikakvih objektivnih normi koje bi opravdale bilo koju od mogućih pretpostavki. Ne zbog načelnog relativizma, nego zato što to Marinkovića uopće ne zanima. A ne bi moralo zanimati ni čitaoca. Ako je Melkior prikazan sa svojim jednostranim, nedopečenim slutnjama, onda je to zato što je *takav* Melkior dio situacije. *Kiklop* bi se mogao shvatiti kao drama; značaj njegova teksta sav je u njegovu objektivnom biću, onako kako dolazi pred čitaoca, a ono što nije rečeno nema neki svoj činjenični ali nerealizirani život iza scene. Baš kao što je izlišno razmišljati o tomu koliko djece ima lady Macbeth, pa čak i o tomu da li je Ofelija čedna.

Melkiorova sklonost prema Shakespeareu dio je njegove ljubavi za teatar, ljubavi koja objašnjava vanjsku aktivističku metodu *Kiklopa* kojoj je subjekt pisac, a ne neki od njegovih likova i u kojoj se iskazano ne može odvojiti od iskaza, a da se ne izgubimo u traženju nekih unutrašnjih putokaza kroz priču. Melkiorovi doživljaji nisu nam nimalo bliži od doživljaja brodolomca s »Mene-laja«. U realističkom romanu radilo bi se o dvije različite

razine zbiljnosti; u *Kiklopu* obje su razotkrive u jednoj ravni, u svom jezičnom liku, a nepotpune su, zamagljene i mucave ako ih shvatimo kao objektivno postojeća bića. *Glorija* je pisana za kazalište, a *Kiklop* nije, ali se teatarska mašta Marinkovića — u svojoj iluzionističkoj igri tako bliska Pirandellu — potpunije i svestranije opredmetila i iskazala u *Kiklopu*.

Ako mu nije, poput Dostojevskoga, poslužio kao inspiracija za narativne sekvence, likove i misaone čvorove, Shakespeare je Marinkoviću bio najbogatiji izvor slika koje su potcrtavale i ilustrirale njegovu izvornu temu i razvijale je u raznim dimenzijama. Književne asocijacije, kao što su navodi iz Shakespeareova djela, signali su čitaocu, od kojega Marinković očekuje stanovitu razinu opće kulture. One su, tako, ujedno i neko mjerilo: govore kakvog čitaoca *Kiklop* pretpostavlja da bi bio prihvaćen i shvaćen kao *priopćena* vizija. Nema tu nikakvih skrivačica. Aluzija se uvijek odnosi na općenito poznata mjesta, koja imaju nekakvu univerzalnu sugestivnost, zahvaljujući sjećanju na njihov prvobitni smisao. Ili su postale klišeji koji su i u Marinkovićevu romanu zato tu da djeluju kao klišeji koji će u kontekstu gdje su upotrijebljeni imati obezvređujući učinak, potkopavati serioznost koja prividno dominira situacijom.

Nije svaka asocijacija neophodna, ne radi se tu o nekom lancu šifri koji se ne smije prekinuti ni u jednoj karici. Književne aluzije i pjesničke pozajmice u *Kiklopu* nisu verige, nego naprotiv sredstvo slobode — mogućnost izbora i polje u kojemu će svaki čitalac u svom vlastitom horizontu stvarati slike koje će djelo pred njim proširivati ranije stečenim vrednotama.

»Uzalud se pozivamo, tu literaturu ništa ne opravdava«, misli Melkior, potaknut u jednoj prilici da se sjeti Dickensa i Dostojevskog. Ali ne! Ta literatura upućuje nas u igru unutar samog *Kiklopova* kruga, poziva nas na naš udio. Ako je knjiga skladba jezičnoga reda, onda su književne aluzije i posebno među njima Shakespeare element karakterističan za stilski postupak kojim je nastao i koji *jest Kiklop*. Shakespeareov udio u *Kiklopu* proširuje *Kiklopovu* izvornu brigu do univerzalnosti, koja obuhvaća i ono što su u sebi nosili i Homer, Dostojevski, Joyce, Krleža. Shakespeare u *Kiklopu* — to su oni svi, zajedno s Rankom Marinkovićem.

*

R. W. B. Lewis izvodi tradiciju američke komičke apokalipse još iz ponekog mnogo ranijeg djela američke književnosti, pa ako mi ne umijemo slično za svog *Kiklopa*, lako ćemo mu naći paralele u suvremenim ostvarenjima drugih literatura. U novijoj teoriji književnosti međutim posvećuje se dosta pažnje određenju jednog već vrlo starog, a dugo vremena neprepoznavanog žanra, kojega su se predstavnici obično pripisivali različitim drugim kategorijama. Tu ćemo *Kiklopu* lako uočiti mjesto: govorim o »menipejskoj (ili Menipovoj) satiri«, o kojoj su neovisno jedan o drugomu pisali Mihail Bahtin i Northrop Frye.

U *Anatomiji kritike*¹³ Frye razlikuje nekoliko vrsta prozne književnosti, koje su srodne romanu, ali se s njim ne podudaraju. Menipejska satira, da sažmemo neka Fryeova ne suviše sistematska određenja, više se bavi duhovnim stavovima nego likovima, a u njoj se javljaju razni ekscentrici, virtuozni, licemjeri, pedanti, entuzijasti... Priča je intelektualno strukturirana, organizirana je često u oblicima razgovora oko gozbe, gdje se stvaralački iznosi iscrpna enciklopedička erudicija: od Lukijana, preko Erazma i Rabelaisa do Voltaira, Swifta, Aldousa Huxleyja proteže se linija menipejske satire.

I Bahtin¹⁴ pokazuje kako je simpozij, te dijatrib (razgovor s odsutnim sugovornikom) i solilokvij, karakterističan za oblikovanje menipejske satire, koja nastaje u antici raspadanjem sokratovskog dijaloga. Doista, prezir i ruglo što ih neki Melkiorovi drugovi prosipaju u *Kiklopu*, imaju svoj prauzor u kiničkoj školi!

U analizi Bahtina, koja je za razliku od Fryeve vrlo sistematska, nalazimo mnoge elemente koji, ako su i izvedeni iz antičkih djela, odgovaraju Marinkovićevu »romanu«. To su, tako, prikazivanje neobičnih, pa i nenormalnih psihičkih stanja, neobuzdano maštanje, neobični snovi, samoubojstva i sl., zatim scene skandala, ekscentričnih postupaka, neumjesnih govora, narušavanje općeprihvaćenih normi ponašanja i govora. Ako i nema miješanja

¹³ Northrop Frye: *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957.

¹⁴ Mihail Bahtin: *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd, 1967.

proznog i stihovanog kazivanja, ipak su prisutni elementi raznih žanrova umetnutih u pripovjedački tekst, kao onaj roman, što ga Melkior postepeno u mislima sastavlja u čitavom tijeku *Kiklopa*, zatim govornički istupi, te obilje citata dramskog i lirskog porijekla. Tu su i aktuelne pojedinosti, kojima se dočaravaju prepoznatljive pojedinosti i javne teme Zagreba pred travanjski rat god. 1941.

Bitna osobina menipejske satire, koju naglašava Bahtin, a koju Frye ne spominje, jest njezin karnevalski karakter. Iako se *Kiklop* veoma udaljio od karnevalskog folklor a čak i novijih ostvarenja karnevalizirane književnosti (neke Marinkovićeve novele tomu su mnogo bliže), elementi relativizacije smiješno-žalosnog prisutni su u prepirkama, mistifikacijama, parodičnom izokretanju postojećeg (u stilu i u samom svijetu koji je prikazan). Dominantna sredina radnje jest boemija, a ne izvorno pučko svetkovanje, dakle, po Bahtinu, »degradacija i banaliziranje karnevalskog osjećaja svijeta«. Ali baš to u fazi romansijerskoga stvaranja, kojoj pripada *Kiklop*, adekvatno odražava ekstremnu situaciju kojom djelo kulminira. Ambivalentnost Marinkovićevih »tragičnih komedijaša«, »mudrih budala«, nije sentimentalnost psihologiziranih clownova, nego izravna aluzija na one iste likove Dostojevskoga, kojima je pripisuje Bahtin. Maskiranje, preneseno i doslovno, konvencije teatarske farse, to su sredstva oslobađanja od društvenih prinuda, da bi se u nekom obliku dosegao satirički položaj što pripada tradiciji filozofskoga simpozija kao književnoga oblika.

Za *Kiklopa* se, kao i za antičku menipeju može reći da se javlja u vrijeme kad se ruše etičke norme, a o »konačnim pitanjima« raspravlja na javnim mjestima. U obje epohe obezvređuje se čovjek, ljudi se svode na uloge »koje su se igrale na sceni svetskoga pozorišta po volji slepe sudbine« (Bahtin). *Kiklop* je tu u društvu *Satyrica* i djela Rabelaisa, Joycea, Célinea, Grassa.¹⁵ Istina je da Sternov *Tristram Shandy* nastaje u uvjetima veće društvene stabilnosti, pa se ne bi smjelo prejednostavno generalizirati o odnosu epohe i književnog žanra. U žanru, međutim, postoji stanovit kontinuitet, pa se u povodu *Kiklopa* može reći, parafrazirajući Bahtina o

¹⁵ Usp. David Hayman: »Au-delà de Bakhtine« u *Poétique* 13 (1973).

Dostojevskom, »da svojstva antičke menipeje nije sačuvalo subjektivno pamćenje Marinkovićevo, već objektivno pamćenje samoga žanra na kome je on radio«.

Na drugom mjestu kaže Bahtin: »Što potpunije i konkretnije poznamo umetnikove kontakte sa određenim žanrom, utoliko dublje možemo prodreti u specifičnosti njegove žanrovske forme i pravilnije shvatiti uzajamni odnos tradicije i novatorstva u njoj.« To svakako vrijedi za čitaoca i proučavaoca *Kiklopa*, jer je to u hrvatskoj književnosti, čini nam se, osebujno djelo, kojemu će baš srodnost s pojavama svjetske književnosti u važnijoj mjeri odrediti mjesto u njegovoj vlastitoj.

Još jedna napomena. Ako *Kiklopa* želimo prikazati kao prvu menipejsku satiru u (da li samo novijoj?) hrvatskoj književnosti, ili bar kao djelo koje sadrži više osobina tog žanra nego bilo koje drugo, time ne kažemo da *Kiklop* nije roman. Kažemo međutim da je kategorija »roman« površinska i premalo konkretna. Svaki originalniji proizvod u povijesti književnosti valja zapravo odrediti i drugim kategorijama, koje imaju svoju specifičnu historiju, a ta u stanovitoj mjeri objašnjava pojavu svakog novog djela. Dijalektička svijest o žanru postaje u naše doba jedan od ključnih uvjeta za seriozan pristup književnom fenomenu.

RAZUMIJEVANJE TEKSTA RAZOTKRIVANJE ZNAČENJA

O interpretaciji se kod nas još premalo pisalo. Bolje reći, u književnoj kritici, shvaćenoj najšire, razmjerno je premalo tekstova o postupcima pri interpretiranju i o njegovu mjestu u lepezi kritičkog ponašanja prema književnosti. Također je, naravno, premalo pravih interpretacija. S druge strane pak ima zbirke kritičkih studija koje pogrešno nose u svom naslovu riječ interpretacija, a da uopće ne izlažu i ne tumače neki književni tekst kao cjelovit izričaj. Ako su prije dvadesetak godina okolnosti tek bile sazrele za interpretaciju, površna je zabluda da smo interpretiranje kao fazu u razvitku književnokritičke svijesti ostavili za sobom.

INTERPRETACIJA U NAS

Historijski trenutak kad interpretacija postaje aktuelnom i kad daje najviše rezultata dolazi onda kad je pozitivističko skupljanje činjenica o književnoj pojavi već ostavilo dosta zrelih plodova, a pismenost je sredine postigla takav stupanj da su neki impresionistički zapisi o književnosti već postali općom kulturnom svojinom. Tako (tek) god. 1955. u uvodu prvoj zbirci temeljitih ana-

liza iz engleske poezije, *Interpretations*, iz pera raznih kritičara, piše i John Waine.

Autori svih priloga u toj knjizi, drži on, ne smatraju da čine drugo do da smjerno služe pjesmi o kojoj pišu. »To uklanjanje sebe novost je ... Ona proizlazi iz činjenice da je jedna ranija i napregnutija generacija kritičara ... izborila pravo da njezini pripadnici budu kritičari, da govore o pjesmi a da ne idu u krajnosti, da s jedne strane tek nagomilavaju činjenice koje se tiču pjesme, odnosno s druge da tek opisuju učinak koji je ona izvršila na njih.«¹

U jugoslavenskim književnostima situacija je u biti već tada slična. Ipak, stupanj akademske književne kulture kakav je potreban da se načelna osvjedočenja potpunije i ostvaruju, doseže se tek kasnije. Postoje, svakako, neke bitne razlike između zemalja koje vode u količini i solidnosti teorijske misli i onih koje nastoje nadoknaditi zaostalost i uhvatiti korak s prvima. Malo je pojedinaca kod nas prije rata pokušavalo oponašati neku tuđu razvijenu kritičku praksu, kao što je to npr. činio kročeanac Albert Haller. Nakon rata, jednostrano sociološko shematiziranje, ako je i bilo ideološki naivno, zapravo je prvi pokret koji je jače operirao uopćavanjima, vezivajući ih uz jednu izvanliterarnu teoriju. Danas pak na redu su razne varijante strukturalističkog shematiziranja, te neosociologizam usmjeren k proizvodima masovne kulture. Sve to bez one smione, ako i ne do kraja promišljene tehnike intelektualnog skiciranja, koje je uvjet svakoj izvornoj hipotezi. No mi naravno ne smijemo sebi dopustiti, kao ni u frizuri, ni u odijevanju, da zaostanemo za poprištima mjerodavnih vrijednosti! Ono što obeshrabruje nije nedostatak originalne, uzbudljive jasnoće, nego nedopečenost. Kao da se misao o književnosti nije imala gdje odmoriti i odnekud crpsti sokove koji su zalag samostalnog života...

Kritici je, i hrvatskoj i srpskoj, nedostajalo snaga koje će se zaustaviti, zagledati u pojedinačne cjeline i progovoriti o njima kao o pojedinačnostima — induktivno graditi teorije, stvarati hipoteze na temelju proučene pojedinačnosti. Dapače, svaki pokušaj staložene akadem-

¹ John Waine (ur.), *Interpretations*, London, 1955, str. IX—X.

ske analize (usmjerene k sintezi, k zaključcima o pojavama, općekulturnim ili tehničkim, širima od pjesme koja se razmatra) smatra se banalnim, bezidejnim profsorskim pozitivizmom, i to kako od onih koji precjenjuju domašaj jedne vulgarizirane varijante hegelovske racionalnosti tako i od onih koji su pjesničke definicije iz ontologije njemačke filozofije egzistencije upotrijebili i kao slike sveopće kreativnosti i kao argument u svakodnevnoj raspr. Kao da bi interpretacija (istinska interpretacija, koja nije tek nabranje očevidnih pojedinosti bez zaključka) uopće bila moguća bez neke teorijske baze!

Govorim o situaciji u Hrvatskoj, točnije u Zagrebu, naravno; vitalna tradicija srpskog nadrealizma, na primjer, u postsociologističkom je vakuumu posve drugačije polarizirala i teorijsko mišljenje.

God. 1957. pokrenuta je u Hrvatskom filološkom društvu *Umjetnost riječi*, prvi naš časopis posvećen znanstvenom pristupu književnosti kojemu je namjena teorijska, a ne historijsko-filološka. Nije slučajno da su u prvim brojevima središnje mjesto zauzimala interpretacije pojedinih, uglavnom domaćih djela. Utemeljiti principe književnog pristupa književnosti, pristupa koji se neće mehanički izvoditi iz konstatacija o društvu i ideologijama, moglo se samo tako da se proučavatelj ogleda neposredno, s jednim određenim tekstom. Brzo je međutim ponestalo interpretacija, pa se umjesto *i* kroz njih, teorijska tematika obrađivala samo u napisima o stilu, o problematici književnih razdoblja i rodova, o pojedinim tehničkim postupcima, u pregledima i recenzijama metodoloških načela nekih svjetskih teoretičara i kritičara. Zašto? Vjerojatno zbog žurbe o kojoj je gore bilo riječi, da se teorija kritike i znanost o književnosti što svestranije upozna. Za egzemplifikaciju neposrednog pristupa, koji neće biti subjektivan, pseudoliterariziran, nije bilo vremena. Kao da je istinita neznačka tvrdnja da je život kratak i da nema vremena da djelo upoznajemo jedno po jedno; dakle, kao da svako pojedino nije bremeno pojavama i, za čitaoca, nedoumicama, koje ga čine potencijalnim središtem cjelokupnoga književnog proučavanja.

Pri tomu je nebitno kakvom se metodom interpretator služi pri konstruiranju smisla. Bitno je da ono što čini pridonosi »osvjetljavanju umjetničke strukture« dje-

la o kojemu govori. Te se metode mogu naučiti, ali ne i naučavati, kaže Friedrich Gundolf. Doista, ono što interpretator radi jest vještina; umjetnost, ako želimo naglasiti stvaralački lik te djelatnosti, ali ono nije proizvodnja samostalne umjetnine, nego tek pripomoć čitaocu da bi shvatio tekst koji mu nije neposredno razumljiv. Smisao nikada nije očevidan, smatra E. D. Hirsch,² valja ga konstruirati. Na jezičnim područjima s duljom književno-teorijskom tradicijom i većom kritičkom proizvodnjom postoje već brojni zbornici interpretacija. Ponekad se radi o različnim metodskim pristupima nizu pojedinačnih djela, katkad opet o ispitivanju jednog jedinog djela nizom različitih metoda (iz raznih ili iz jednog istog pera).

Ta silna spoznaja o interpretaciji kao bitnom načinu da se s ozbiljnošću pristupa književnom djelu, sigurno je da razvija svijest, pa i samosvijest onih koji se književnošću profesionalno bave. Ali je ona također simptom prezasićenosti, hipertrofije znanstvenog racionalizma u odnosu na kulturu: gotovo je disekcija umjesto da bude njega. Školom tiještenja limuna zove tu kritiku T. S. Eliot, koji je sam, neizravno, glavni poticatelj takve djelatnosti na engleskom jezičnom području. U britanskom i američkom književnom životu deseci i deseci interpretacija iste pjesme, iste novele, iscrple su tekst, a još više čitatelje tekstovnih tumačenja. A teško je za većinu njih reći u čemu je njihov originalni doprinos, kakvu su nijansu baš oni otkrili. Novopridošli na tom igralištu gotovo i nemaju šanse da budu viđeni. Najčešće, ako su rigorozni, moraju svoju krhku tezu poduprijeti navodima niza opservacija, do kojih su možda došli sami, ali su ih u različnim formulacijama mogli naći razasute po časopisima pokrajinskih sveučilišta; njihov vlastiti originalni doprinos leži tek u drugačijoj konstelaciji građe za njihovu eklektičku argumentaciju. Uvijek nove interpretacije nisu dakle samo izraz vitalnosti jedne profesionalne igre, nego i automatsko nagomilavanje proizvoda od problematične korisnosti. Naime, bez objavljivanja, pa makar mehaničkog, nema opstanka na katedrama! Ali koliko god opravdane i bile naše rezerve prema raznim

² E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven i London, 1967, str. 134.

sistemima reizbornosti na univerzitetske položaje, pa i našem, interpretacija kod nas, za razliku od stanja u tim kvantitativno i tehničkom kompetentnošću razvijenijim sredinama, nema dovoljno. Mi smo daleko od toga da bi količina interpretacija nagovještavala iscrpljenje i krizu jedne duhovne discipline.

HERMENEUTIKA, KRITIKA

Bit je interpretacije u svijetu i u nas ista. Ona je nastojanje da se razumije književni tekst, nastojanje evidentno i kod humanista 15. st. i danas. Potreba za interpretacijom proizlazi ne samo iz nagomilanog latentnog znanja o mogućem sadržaju i suvremenih i starijih književnih djela, nego i iz krize u potencijalu, metodama i naslućivanim granicama spoznaje. Pitanje o smislu nekog teksta ima dakle spoznajno-teorijsku pretpostavku, pa se njime načelno i bavi čitava jedna filozofska disciplina, hermeneutika. Tradicija je hermeneutike za pojedine njezine ogranke, filološki, historijski, pravni, teološki, vrlo stara. Tek u novije vrijeme međutim, otkad nas pojava modernih književnih interpretacija zbunjuje svojom količinom i utječe na red u našem shvaćanju vlastita predmeta proučavanja, tek sada pokušavamo i mi da i književnoj interpretaciji nađemo utemeljenje na hermeneutičkim načelima koja vrijede za sve duhoznastvene discipline. Time smo problematizirali jedan misaoni, bolje: intencionalni, odnos, koji smo prije uzimali za gotovo: naime proces razumijevanja, *subtilitas intelligenti*.

U svom *Uvodu u duhovne znanosti*, 1883 — 1. svezak, Wilhelm Dilthey razlikuje postupak prirodnih od duhovnih znanosti u odnosu na predmete svoga proučavanja. Prve se služe promatranjem, pokusima i izračunavanjem, druge polaze od istraživačeva doživljaja: činom razumijevanja shvaća on sebi primjerene predmete, među koje u prvom redu pripada književnost.³ Po Gadameru,⁴ her-

³ Horst Rüdiger: »Zwischen Interpretation und Geistesgeschichte«, u Karl Otto Conrady, *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*, Reinbek bei Hamburg, 1966, str. 138.

meneutika je disciplina koja se bavi vještinom razumijevanja tekstova, a prema Wilpertovu rječniku književnih pojmova ona je u prvom redu sama vještina smislu primjerenog izlaganja nekog pisanog djela (osobito i Biblije); a zatim i znanstven prikaz pravila i pomoćnih sredstava, dakle metodologije, koji raskrivaju smisao što ga je autor imao na umu. Po formulaciji Petera Szondijsa,⁵ u hermeneutici se znanost pita ne o svom predmetu, nego o sebi samoj, o tomu kako dolazi do spoznaje vlastita predmeta; a taj predmet, smatra Gadamer,⁶ nije neki nepokretan entitet za koji je potreban ključ, nego sam postoji kao zbivanje, kao igra koja se kao predstava zbiva, izvodi, odigrava za nas kao subjekt razumijevanja. (Slično misli Allan Rodway:⁷ »Ako kažemo da se djelo zbiva (a work's 'taking place') dok čitamo, a ne da 'postoji', mi izbjegavamo nepotrebne zagonetke koje proizlaze iz inherentne višeznačnosti riječi 'postojati' ('exist') a ujedno točnije odražavamo činjenice čitanja.«) Tako se moderni hermeneutičar za svoju ontologiju poslužio uvidima moderne filozofske antropologije i naglasio dinamiku, aktivitet, procesualnost izvođenja samoga bića u odnosu na koje i dolazi do razumijevanja.

Za suvremenu orijentaciju o problemima hermeneutike čini se da su posljednjih godina dvije knjige u središtu pažnje, To su Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1960), i E. D. Hirsch, Jr.: *Validity in Interpretation* (New Haven i London, 1967). Između ta dva autora postoje zanimljiva načelna neslaganja; osim toga tematika *Istine i metode* teoretski je apstraktnija od valjanosti argumentiranja u interpretaciji. Zajedničko im je ipak da ne razrađuju metode, nego opće principe. Bit će o njima još riječi kad budemo govorili o interpretaciji. Težište daljnjeg razmatranja međutim bit će na

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1965, str. 157.

⁵ »Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft«, u Conrady, o. c., str. 155.

⁶ o. c., str. 97—127 *passim*.

⁷ »Generic Criticism: The Approach through Type, Mode and Kind«, u Malcolm Bradbury i David Palmer (ur.), *Contemporary Criticism*, London, 1970, str. 98.

načelnom razlikovanju interpretacije od kritike. Pokazat ćemo kasnije kako od tog razlikovanja može biti praktične koristi, čak ako u vlastitom proučavanju književnih djela često ne vodimo računa o toj distinkciji.

Interpretaciju je od kritike energično odvojio Hirsch; prva se bavi smislom teksta, a druga njegovim značenjem. »Smisao je ono što je predstavljeno tekstom, ono što je autor mislio upotrebljavajući određen slijed znakova, ono što znakovi predstavljaju. Značenje pak imenuje neki odnos između tog smisla i neke osobe ili nekog shvaćanja ili neke situacije ili, doista, bilo čega što se može zamisliti.« Verbalni je smisao posve određen, a mogućnosti legitimne kritike su bezgranične. Kritika se gradi na rezultatima interpretacije, ona se suočava sa smislom teksta ne samim po sebi, nego kao dijelom nekog šireg konteksta. Smisao se uspostavlja u »unutarnjem horizont« teksta, a područje kritike njegov je »vanjski horizont«.⁸

Interpretacija i kritika dakle su komplementarne faze jednog procesa, u kojemu valjana kritika ovisi o valjanoj interpretaciji. Prema *Elementima kritičke teorije* Waynea Shumakera i unutar same kritike postoji slična takva principijelna razlika. Djelo se može analizirati, tj. opisati i izložiti: to su kritički postupci, ali neutralni. Od njih treba lučiti vrednovanje, dakle kritičko suđenje, a prije-laz od opisa i izlaganja, dakle od analize, do sudā nije tek logičan daljnji korak, nego posve nov čin, koji ovisi o pretpostavkama, što u opisu i izlaganju nisu neposredno date, nego su stvar sasvim posebnog kritičareva izbora.⁹ Slično misli i Morris Weitz, koji na temelju analize brojnih tekstova o *Hamletu* pokazuje da je interpretacija identična s tumačenjem (a ovo se razlikuje od opisa). Kritika je i opis i tumačenje i vrednovanje i teoretiziranje, četiri postupka koji se ne mogu svesti jedni na druge, a jedini im je cilj da olakšaju i obogate razumijevanje umjetničkog djela.¹⁰

⁸ Hirsch, o. c., str. 8, 57, 210, 224.

⁹ Wayne Shumaker, *Elements of Critical Theory*, Berkeley i Los Angeles, 1964, *passim*.

¹⁰ Morris Weitz, »*Hamlet*« and the Philosophy of Literary Criticism, London, 1965, str. 318, 316.

To naravno ne znači da svi ovi postupci ne mogu i da najčešće nisu prisutni u jednom istom tekstu, tekstu koji obično neobavezno nazivamo »kritikom«. Jasno je međutim da sud, ocjena, nije nužan dio kritike, kako se to katkada staromodno misli (baš kao što je i traženje »lijepoga« zastarjelo. To je naličje, ili lice, iste estetičke dogme). Naprotiv je bitno tumačenje, objašnjenje, *subtilitas explicandi*, kao čin spoznavanja, koje je svrha sveukupne kritičke metodologije: »otkrivanje skrivenoga u razotkrivenosti« (Heidegger).

Po Heideggeru se čitava ljudska spoznaja razvija u krugu koji je definirao Dilthey, a koji ne treba da bude *circulus vitiosus*, jer se u njemu krije pozitivna mogućnost izvornog spoznavanja, ako izlaganje osigurava znanstvenu temu razrađivanjem zamisli¹¹ iz stvari samih. Taj Diltheyev hermeneutički krug znači da »iz pojedinih riječi i njihovih veza treba razumjeti cjelinu jednog djela, a ipak puno razumijevanje pojedinačnosti već pretpostavlja razumijevanje cjeline. Taj se krug ponavlja u odnosu pojedinog djela prema duhovnom ustrojstvu i razvitku svoga tvorca, i ponovno se vraća u odnosu tog pojedinačnog djela prema književnoj vrsti kojoj pripada.«¹² Po Gadameru, čovjek skicira smisao nekog teksta, pa se tekst čita u skladu s očekivanjem nekog projiciranog smisla, a pri daljnjem prodiranju u smisao (tokom čitanja) skica se neprestano revidira. Kao što se, slično, pri učenju klasičnih jezika rečenica »konstruira« prije nego što se pokušava shvatiti jezični smisao svih pojedinih. Vršiti se to na temelju očekivanja koje dirigira prethodni dio teksta, a očekivanje se stalno iznova premodulira. Jedinstvo smisla uspostavlja se u toku gibanja što ga razumijevanje neprestano vrši od cjeline do dijela i opet natrag k cjelini. Kriterij točnosti jest podudaranje pojedinosti s cjelinom.¹³

¹¹ Riječju 'zamisao' prevodim Heideggerovo »Vorhabe, Vorsicht und Vorgriff«. Možda bi, prema srodnom Sartreovom pojmu, valjalo 'projekt'? Navod po: Emil Staiger: »Aufgabe und Gegenstände der Literaturwissenschaft«, u Viktor Žmegač (ur.), *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Mein, 1972, str. 129—30.

¹² *ibid.*, str. 129.

¹³ o. c., str. 251, 275.

ŽANR

Svaka analiza koja nije radikalno ontološka po svojim pretpostavkama, koja dakle ne tretira umjetninu, pjesmu, kao samostalan svijet koji postoji samo u svojim unutrašnjim odnosima, uzet će u obzir problematiku grupe u kojoj se djelo može sagledati. U svakom zanimljivijem slučaju radi se o specifičnoj formi koja se ne da lako rasporediti u shematički golubinjak rodova i vrsta. Na svaki način, pripadnost nekom kompleksu žanrova konstitutivno je obilježje svakog djela i nema samo heurističku funkciju, dakle ulogu neke pomoćne konstrukcije. Ipak, krenuti od neke provizorne genetičke odredbe da bi se lakše asimilirala nepoznata svojstva djela u općim obrisima nečeg jasnoga, to je pragmatička nužnost. Djelo je naime i skup konvencija, presjecište genetičkih odredaba; nije samo neponovljivo ostvarenje, nego i individualan primjerak tipa. Znamo da Hirsch govori o unutrašnjem i vanjskom horizontu djela; dalje, svako djelo on vidi kao otjelovljenje svog vlastitog »intrinzičkog (dakle: njemu samom prirodjenog) žanra«, kojega je dotično djelo jedini primjerak. Ova teoretska konstrukcija pomaže pri shvaćanju onog oscilatornog prelaska s grupe na pojedinačno djelo i obratno, koji predstavlja hermeneutički krug cjeline i dijela, i manifestacija je dijalektike pojedinačnog i posebnog o kojoj se u našoj filozofiji dosta pisalo. Pojam žanra nije samo važan za shvaćanje djela, nego i za provjeravanje raznih hipotetičkih tumačenja o njemu. Pri boljem poznavanju djela sve točnije određujemo žanr u koji ga ubrajamo, tako da se žanr sve više sužava. Na koncu ostaje jasno definiran intrinzički žanr, realiziran u svom jedinstvenom neponovljivom primjerku.

Da tu nije riječ o spekulativnoj shemi, nego o praktičnim problemima, rješenje kojih je uvjet svakoj zreloj kritici, neka pokažu ovi primjeri: *Gorski vijenac*, *Crveni petao leti prema nebu*, *Balade Petrice Kerempuha*, *Jama*, *Dnevnik o Čarnojeviću*, *Pisma iz Nemačke*. Odrediti svakom od tih djela žanr, a da to ne bude nasilje shemom niti dedukcija iz vrlo općenitih kategorija, nipošto nije lagan posao. U svakom pojedinom slučaju početak će s nekim očekivanjem koje možemo pretpostaviti u čitaoca, s obzirom na to što kreće od nekog prethodnog is-

kustva s književnim konvencijama; ali svaki put treba da konkretna definicija odredi sistem unutar kojega ćemo razumjeti detalje i očitati funkciju cjelokupne forme. A nije to lako ni s na izgled konvencionalnim djelima: pa što onda ako je *Na rubu pameti* roman, a *Put oko sveta* komedija? Roman je i *Hajduk Stanko*, a komedija *Leda*. I Dučićev »Dubrovački poklisar« i Matoševa »Maćuhica« soneti su.

VRIJEME, INTENCIJA, SMISAO

Na svaki način, odrediti unutrašnji žanr (da sugeriramo nešto širi pojam od Hirschova) postupak je na koji može utjecati znanje i vještina interpretatora, ali ne i njegova hermeneutička situacija. Problem drugačijeg reda jest interpretatorov odnos prema protjecanju vremena, između datuma kad je napisan tekst i onoga kad ga nastoje shvatiti i protumačiti. Da piščev jezik ne dopušta ignoriranje te vremenske udaljenosti, očito je; ali ako i nema leksičkih i sintaktičkih smetnji, na primjer, može li tumačenje doista zaboraviti da je smisao u tom tekstu ožvijen u okolnostima koje ga nužno čine drugačijim nego da je djelo napisano danas? Takav je uglavnom postupak Nove kritike — Eliota, Empsona, Brooksa itd.: oni će za sebe ukloniti filološke probleme, a onda djelo čitati u jednoj ravnini s djelima vlastitih suvremenika.

U načelu ne postoji razlika između poznatog Eliotova shvaćanja tradicije kao poretka izvan vremena i Gadamerove teorije da se tumači uvijek nalaze u novom horizontu u odnosu na one što ih dijele od onih u kojima je pisan tekst i u kojima su se zbivala ranija njegova čitanja. Razumijevanje je proces slijevanja horizonta pjesnika i horizonta interpretatora.¹⁴

Baš se na taj pojam (»Horizontverschmelzung«) odnosi glavni Hirschov prigovor Gadameru. Po Hirschu, zadaća je interpretatora da imaginativno rekonstruira subjekt čijim je glasom djelo dovedeno u egzistenciju: to nije fizička, historijska osoba, nosilac psihičkoga čina, nego nosilac smisla isključivo sadržanog u tekstu.¹⁵ Ako je po-

¹⁴ *ibid.*, str. 289—290, 359.

¹⁵ *o. c.*, str. 216—221.

trebno, onda se za osvjetljenje detalja mogu prizvati u pomoć i ostatak piščeva opusa, njegove navike, te osobine i shvaćanja na koje nailazimo u ostavštini čitave epohe. Nova kritika ignorira takav postupak da se dođe do vremenske konkretizacije književnih podataka. Na prvi pogled Hirschov je princip konzervativniji, ali on je uvjet potpunijeg povezivanja svih područja kulturne djelatnosti da bi se tekst razumio. Ne priznati historičnost interpretatora znači otvoriti mogućnost svakoj proizvoljnosti u tumačenju: o književnosti bi se tada moglo govoriti samo uz pomoć dojmova, ili pak subjektivnih kriterija što odgovaraju kritičkom vrednovanju, ali nikako pripremnome stadiju, nužnom svakoj kritici: naime interpretaciji smisla.

Gadamer je Heideggerov učenik. Hirschova kritika odnosi se i na njega i na englesko-američku Novu kritiku i na teologiju Rudolfa Bultmanna, na sve one koncepcije, zapravo, prema kojima je život djela sav u njegovim unutrašnjim relacijama i prema kojima je odnos prema stvaracu, prema stvarnosti u kojoj postoji i prema nekoj izvanjskoj predmetnosti s kojom bi ga neke analogije ili neki intencionalni odnosi povezivali u situaciju, irelevantan. Reagirajući na takvu ontologiju Hirschovo shvaćanje odgovara u suvremenoj kritičkoj teoriji prijelazu k interdisciplinarnom i uopće k elastičnijem poimanju književnog djela, koje je manje ekskluzivno u svojim vrijednosnim kriterijima od Nove kritike, a dopušta racionalne definicije i parafraziranje tema.

Princip je Hirschov uistinu objektivan. Interpretator treba da odredi verbalni smisao teksta.¹⁶ To je onaj dio objekta u govornikovo namjeri koji je interpersonalan, koji je dakle svima podjednako pristupačan za razliku od psihičkog smisla o kojemu nema zajednički odredivih znakova. Verbalni smisao nije identičan s eksplicitnom svijesću autora, ali je izraz namjere. Interpretator pretpostavlja da je pisac iskazao svoju namjeru — i nju, tu namjeru u njezinoj iskazanoj formi, on tumači. Ako se uvukla neka neadekvatna riječ — kao Poeova »immemorial« (otprilike: »nezapamtiv«) koja sama po sebi proturiječi smislu iskaza u kojemu se nalazi (u pjesmi »Ulalume«), ali ga zvukovno još jače potcrtava — tamo je mje-

¹⁶ *ibid.*

rodavno totalno značenje u kojemu i ona funkcionira. Slično ćemo tako, u kontekstu situacije, u nekoj životnoj prilici dešifrirati implikacije nečije izjave »Boli me glava«. Želi li, naime, govornik biti pošteđen od neugodna posla? Traži li suosjećanja?¹⁷ (Ili, možda, kakav lijek?)

Tu smo međutim došli do granice Hirschova područja, na osjetljivu razmeđu svjesnog i podsvjesnog. Hirsch se ne bi složio s Friedrichom Schleiermacherom (1768—1834), koji je iz teologijskih pobuda napisao omašnu *Hermeneutiku* i zbog religioznih ciljeva svoje metode tvrdi da se neki tekst može bolje shvatiti nego što ga je razumio sam autor.¹⁸ Od njega je to izgleda preuzeo i Dilthey.

ZNAČENJE

Nismo li tu međutim već na terenu značenja? Jer razumijevanje se odnosi na smisao interpretacija kojega se može provjeriti, i koji bi trebalo da je jednak za autora i za sve čitaoce. U toku ovih razmatranja došao mi je u ruke netom objavljeni tekst Milivoja Solara: »Parafraza i alegoreza« koji teorijsku problematiku srodnu ovoj što je ovdje izlažemo ilustrira na primjeru priče o seljaku pred vratima zakona, koja je sastavni dio Kafkina *Procesa*. U romanu, nakon što je priča ispričovijedana, svećenik je prepričava. On upozorava jedino na ono što je u priči već sadržano, naglašavajući uvijek nove elemente. Joseph K., naprotiv, želi priču protumačiti. Tumačenjem je ne želi ponoviti na njezinu području, nego je prenijeti u neko drugo područje, područje svoga osobnog iskustva. Ta dva različita postupka, prepričavanje i tumačenje, Solar naziva grčkim izrazima, parafraza i alegoreza.¹⁹ Očito, parafraza se bavi smislom, a alegoreza značenjem, analognog definicijama od kojih polazi Hirsch.

Smisao, podsjetimo se, u načelu je jedan jedinstven. Sadržajno različite interpretacije međusobno se isklju-

¹⁷ *ibid.*, str. 234, 220.

¹⁸ Gadamer, *o. c.*, str. 180.

¹⁹ *Teka* (tekstovi/kritika) 1, studeni-prosinac 1972, str. 71. Pretiskano u Solarovoj knjizi *Ideja i priča*, Zagreb, 1974, str. 77.

čuju, iako je naravno posve moguće da nekoliko interpretatora neovisno jedan o drugome, svaki u drugačijem obliku, napiše svoju eksplikaciju. Ako su ispravne, te će se eksplikacije sadržajno podudarati, a razlikovati se po dužini, količini tekstualnih navoda, generalizaciji. Naprotiv značenje, a njime se bavi kritika, može biti višestruko. Zato su i mogući različiti kritički pristupi, kojih rezultati ako su od vješta kritičara, svi mogu biti prihvatljivi, bilo da je riječ o sociološkom, biografskom, psihoanalitičkom, tekstualnom, filozofskom, historijskom, stilističkom, folklorističkom, moralno-psihološkom, lingvističkom, generičkom, pozitivističko-genetičkom, komparatističkom, mitško-arhetipskom, itd., i kombinacijama između njih. Dapače, jedan isti pristup ne mora dati identične konstatacije, a da se razna otkrića na istom području korisno dopunjuju. Tako se mogu međusobno upotpunjavati i disparatna značenja: relevantna mogu biti sva čitanja koja utvrđuju i vrlo raznoliku simboliku u jednom istom djelu. Tako je u načelu prihvatljivo npr. i dekodificiranje poruke sadržane u dubinskim odnosima što ih je po strukturalizirajućim francuskim kritičarima uspostavio tekst kao zbivanje pisanja (*écriture*).

Možda je ovdje dopušteno upozoriti na jedan način proširivanja značenja, koji znatno izlazi izvan okvira piščeve svijesti ili namjere, ali za čitaoca obogaćuje tekst novim odnosima: to je čitanje u kontekstu. Čitajući dva djela koja su po nečemu srodna (a da pitanje utjecaja ovamo uopće ne ulazi) osjetit ćemo da njihovi zajednički elementi proširuju krug asocijacija i time eksplikaciji mogu dati neki oštiji fokus ili upozoriti na neku novu, dublju, ako ne i važniju razinu od one na kojoj djelo čitamo kad nismo svjesni konteksta drugih djela. Takvo međusobno asociiranje zanimljivo je i ako se nakon ponovljenog čitanja eventualno pokaže da prvotna ideja (da se asociirana djela zajedno promatraju) i nije tako opravdana kako se u prvi mah čini. Spomenut ću ovdje takvo jedno čitačko iskustvo: pri lektiri *Altenburških oraha* Andréa Malrauxa neodoljivo mi se u svijest vraćala Andrićeva *Prokleta avlija*. Zašto?

Asocijacija se svakako još ne javlja time što su oba pripovjedačka djela komponirana s okvirom (*Rahmenerzählung*), nego što se nakon slične situacije glavnog pripovjedača (koji kod Andrića doduše nastupa u 3. licu) — a to su zatvor (amorfan niz malih zgrada, neka vrsta logora, u *Proklesoj avliji*) i zarobljenički logor pod vedrim nebom (u *Altenburškim orasima*) — u unutarnjoj priči u oba djela javlja ambiciozni turski dostojanstvenik (Enver — Džem), čiji planovi stavljaju Tursku u središte ogromne političke aktivnosti koja angažira i velesile Evrope. U oba djela po jedno se lice (Berger — Camil) svojim ponašanjem uvelike identificira sa spomenutim historijskim junakom. Psihološka je tematika tih dviju priča različita, ali oko obje kristalizira se na drugim vremenskim razinama u djelu, niz drugih, manje razrađenih priča, često samo nagađanja, irelevantnih uspomena, glasina zatvorenika (u *Avliji*) i vojnika (kod Malrauxa: zarobljenih Francuza i, kasnije, Nijemaca na ruskoj fronti). U oba djela atmosfera je kozmopolitska — zajedno su nagruvani ljudi raznih narodnosti na razmeđu dviju ili više civilizacija; a dijelovi te ispremiješane gomile imaju neku izvanvremensku stabilnost, neke kulturne odrednice koje prkose historijskoj mijeni.

Ima dakle mnogo zajedničkoga između knjige Malrauxa (1943) i Andrićeve (objavljene 1956). Pitanje je međutim prvo: jesu li te zajedničke sadržajne osobine toliko bitne da tim djelima daju neki zajednički nazivnik; i drugo: nije li čitalac, kad ga je jednom Malrauxova knjiga podsjetila na Andrićevu nekom više izvanjskom analogijom (kompozicija, sporedna tematika), sklon prenglasiti podudarnost daljnjih elemenata (mnštvo nabačenog anegdoticnog kazivanja, miješanje etničkih grupa, izvanhistorijska ustrajnost njihovih egzistencija).

Postoje naime bitne razlike između ta dva djela. Malrauxov roman cjelinom, kompozicijom i nizom pojedinosti odgovara na pitanje: »Ima li osnovni pojam čovjeka neki smisao?«,²⁰ odgovara eksplicitno u diskusiji među antropolozima i kulturnim historičarima, odgovara epizodom kao što je dirljiva slika njemačkih vojnika koji

²⁰ André Malraux: *Altenburški orasi*, Zagreb, 1958, str. 69.

Ruse, otrovane bojnim plinovima, na leđima iznose da ih spase, jer »čovjek nije stvoren da truli«. Heterogena kompozicija služi zato da bi se kroz nju uvijek iznova probilo i potvrdilo optimističko uvjerenje o čovjeku, koji je usprkos svemu jedinstven i sposoban da se odupre zahvaljujući onom što je u ljudima jedno.

U Andrića je pitanje o čovjeku samo implicitno, kao što je zbivanje ljudskog opstanka smješteno u čin priče, priča postaje paralela Prokletoj avliji, u kojoj je čovjek zatočen bez obzira na to može li se neka njegova krivica ustanoviti, ima li uopće neke krivice. Priča je stjecište svih dvosmislenosti oko nečije sudbine osobne i javne, ona je izvor samoobmana i zabluda, sumnji i varki,²¹ u njoj se brišu prostorne udaljenosti i vremenske razlike, izravnavaju zbilja i pričin, objedinjuju ljudi sa svih strana, iz kultura Istoka i Zapada. Za Andrića priča je kristaliziran oblik samoispitivanja i narodne svijesti o sebi, kao što je i medij pojedinca-umjetnika. Nasuprot tomu, Malraux upotrebljava ogromnu aparaturu raznolikih kulturnopovijesnih navoda i književnih asocijacija. Za obojicu, dakle, čovjekova bit je tajna koju razmatraju u nekim oblicima kulture. Malraux je postavio racionalnu shemu u kojoj razgovijetno i izrijeком razvija svoju temu do nekih kulminacija, koje međusobno ritmički slijede. Slična kompozicija u slojevima koji se simetrično otvaraju i zatvaraju — u razinama priče — Andriću služi da iznutra poveže i izjednači skeptičke konstatacije koje proizlaze iz svake situacije, uvijek na nov način, da bi se tema neizbježnog zatvora oko čovjeka na kraju povukla bez razrješenja, rasplinula pred instrumentalističkim odnosom prema opipljivoj zbilji. Andrićeva kompozicija je spontanija, više pjesnička, Malrauxova rafiniranija i navinija u isti mah. U oba se slučaja radi o djelima za koja možemo pretpostaviti da bi pri vrednovanju izdržala visok kriterij.

Ovdje se međutim postavlja drugačije pitanje, naime da li zbog svih razlika između tih dvaju djela uopće ima neke svrhe promatrati ih zajedno. Pretpostavljamo naravno da su njihove podudarnosti slučajne, pa ih ne pro-

²¹ Usp. Ivo Vidan, *Nepouzdana pripovjedač*, Zagreb, 1970, str. 49—53.

matramo zajedno da bismo ih uspoređivali, nego da bi zbog sličnosti izvanjske i tematske jedno drugomu osvijetlile zajedničku problematiku, upozorile na drugačiju mogućnost doživljavanja i tretiranja motiva umjetničke brige, koji je širi od književnog postupka pojedinog pisca.

U svom *Uvodu u estetiku* Ivan Focht pokazuje kako komparativna estetika ne može biti »autonomna disciplina«. Ona polazi od pretpostavke da uspoređujući više umjetničkih vrsta i što je moguće veći broj umjetničkih djela raznih umjetničkih vrsta nađemo na nešto što im je bez iznimke zajedničko, da smo otkrili i što je umjetnost. Međutim, možda ono što je tim djelima zajedničko nije za njih sve bitno i u umjetničkom pogledu konstitutivno. No kako komparativni estetičar nema već prije utvrđen pojam što je umjetnost, jer upravo preko komparacija želi da ga stekne, ... »on nije ni u stanju da razluči ono što je za umjetnost bitno od nebitnog, te može početi da uspoređuje nebitne strane i vidove djela međusobno, kao i bitne s nebitnim«.²²

Ovo upozorenje vrijedi za svako uspoređivanje umjetničkih djela: pristupajući djelima na ocrtani način uvijek smo u opasnosti da smo se odali nekoj impresionističkoj vježbi i da crte koje su nam se učinile zajedničke, zapravo uopće ne upućuju ni na što bitno. Teško je naime razraditi neku metodologiju za komparativistički postupak ove vrste. Treba se izgleda pouzdati u onaj intuitivni *clit* o kojemu govori Leo Spitzer obrazlažući svoj prodor u »duhovni etimon« djela kojega se prihvatio.²³ Time smo se naravno udaljili od postupka interpretacije i zašli duboko u specifično otkrivanje značenja. Ali baš zato što smo se odvažili u zahvaćanje tako relativnih osobina, pretpostavka nam naravno mora biti da smo shvatili tekst.

Nipošto međutim ne treba misliti da se pri takvom poredbenom ispitivanju ne držimo dokazne građe koju pružaju tekstovi, a čiju relevantnost zapravo tvori međusobni kontekst svih uspoređivanih djela. Evo sad primjera različitog, a još boljeg od onoga netom analizira-

²² str. 29.

²³ Vidi Ivo Frangeš, *Stilističke studije*, Zagreb, 1959, str. 34. 39.

nog, makar mu materijal komparacije na prvi pogled međusobno još udaljuje uspoređivana tri djela, koja dapače pripadaju ne samo raznim književnostima nego i drugačijim žanrovima i razdobljima.

KRANJČEVIĆ — COLERIDGE — MELVILLE

I tu je ideja za komparaciju došla spontano. Slušajući Zdenka Škrebba kako izlaže svoju interpretaciju Kranjčevićeve pjesme »Naš čovo...«, gledao sam u tekstu jedno mjesto, kojemu interpretator nije obraćao pažnju. U tom trenutku nametnula mi se analogija s dva posve različita djela, koja dosad u kritičkoj literaturi također nitko nije međusobno usporedio, s »Pjesmom o starom mornaru« (1797—8) engleskog romantika S. T. Coleridgea i s kratkim romanom *Billy Budd* (1891) američkog pisca Hermana Melvillea, autora znamenitog *Moby Dicka*. Evo najprije »Našeg čove...« (1898):

Otkad tebi, moj prosjače, ti rukavi prazno vise?
— Pa od onda, gospodaru, kad smo bili ispod Lise.

— Grnilo je, kršilo je, ko da vrazi svi se nose;
Ja se popeh vrh fregate, jer naš barjak zapleo se

— Usred dima, usred zrnja jurnula je naša prova,
I sada bih život dao za taj smiješak Tegetova!

— U visini stojeć 'nako, niz pučinu samo trenuh,
Ni ne vidjeh više mora u oblačju zadimljenu.

— Tek križevlju silnih nava ljuljahu se oštri vrsi;
Pa svejedno — rekoh sobom — što da naš se barjak
mrsi?!

— Odjedamput spazih eto: Talijanac na nas suče,
Sa križa mu vojnik vrebao, da nam ratni barjak svučeo.

— Ne ćeš, rekoh, galijote! — ... pokrih barjak u tom
trenu,

A ozdo se zrnje osu i po meni i po njemu.

— Tek ga nazrijeh, kako ljosu, a za njime ljosnuh
i ja;
Padajući on je vikno: »Ev-ev-iv-va I-ta-li-a!«

— Ja pomislih: »Što se u nas talijanski dereš, skote!
Pa poviknuh: *Amiraljo naš eviva, ti čozote!*

— Što je dalje bilo, ne znam; tek bilo je dugo, dugo;
Tu izgubih obje ruke; sad sam 'vako, što bih drugo!

— Penzijice nešto imam, dobri ljudi dadu tralja,
Svskog ljeta misu platim za pokojnog amiralja.

— I molim se, Bog da prosti svima nama griješne
čine
I da jošte do godine u životu podrži me.

— Pošao bih Majci božjoj na proštenje a na Krasno,
Pre neg umrem, da se skrušim, da ne bude poslije
kasno.

— Jer me peče, gospodaru, što krštenoj rekoh duši
Pasju riječ, Bog da prosti, kad se ono s križa sruši!

— Nu ... rekoh je! Branio sam s obim rukam
amiralja;
A nijesam ni ja bio vazda 'vaka kljasta tralja!

(Lisa — Vis; prova — kljun lađe; nave — brodovi; čozot — pogrđna riječ, kao obješenjak; Krasno — poznato primorsko zavjetišće u Velebitu.)²⁴

U svojoj analizi obilato potkrijepljenoj primjerima i stručnom dokumentacijom, Zdenko Škreb upozorava na umjetničku uvjerljivost pjesme zbog toga što je pjesnik desentimentalizirao lirsku građu i depoetizirao jezik pjesme, te izvršno razrađuje Kranjčevićev smisao: događaj o kojemu prosjak govori je bitka kod Visa, god. 1866, u kojoj je austrijska mornarica pod komandom admirala Tegetthoffa teško porazila Talijane. »Masovnu modernu

²⁴ Tekst prema *Sabranim djelima* Silvija Strahimira Kranjčevića, sv. I, Zagreb, 1958, str. 315—6. Bilješke su adaptirane prema bilješkama na str. 316 iste knjige.

austrijsku vojsku, na čelu s dalekim krutim plemićem za kojega *naš čovo* nije drugo do smrdljiv *Kanonfutter* (sic), isti taj *naš čovo* doživljava kao balkansku družinu kojoj je amiraljo *vođa*. . . . Ono što je *našem čovi* teško, to je činjenica da on više nije punovažan član svoje rodovske zajednice, da ne ispunjava njezinu normu, nego je 'vaka kljasta tralja'. Zato vrijednost njegovu životu i sadržaj daje ona jedna i jedina slavna bitka u kojoj je sudjelovao, koja ga je doduše upropastila, ali u kojoj je potpuno ispunio svoju dužnost člana družine jer 'branio sam s obim rukam amiralja'.

No, kako Škreb dalje pokazuje, time pjesma dobiva i svoje šire povijesno značenje. Ovakvim stavom, ovakvim reakcijama, karakteriziran je naš čovjek u jednoj historijskoj epohi. Noseći svoje lance u duši nužno je osuđen na propast.²⁵ A mogao je kritičar dodati još to da pokazujući povijesnu bijedu tog našeg čovjeka Kranjčević sjajnom umjetničkom ironijom pokazuje i njegovu veličinu, te da upotreba tuđeg vokabulara u ustima našeg čovjeka, koji je pod komandom druge vrste tuđina, a misli da se bori za svoje, baš potcrtava tu njegovu situaciju kako ju je interpretirao sam Škreb.

Vjerojatno će se s ovim gledanjem na Kranjčevićevu pjesmu svaki pažljivi čitalac složiti. Međutim, neka mi bude dopušteno upozoriti na još neke elemente, koji ne mijenjaju ništa na izloženom shvaćanju, ali djelu dodaju još jednu razinu značenja.

Prije toga međutim upozorit ćemo na one pojedinosti u Coleridgeovoj pjesmi i u Melvilleovu romanu s kojima zajedno razmatramo neke elemente »Našeg čove«. Oba djela prevedena su na naš jezik,²⁶ ne sasvim adekvatno doduše, ali ipak tako da čitaoca mogu upoznati s fabularnom razinom originala.

»The Rime of the Ancient Mariner« (Pjesma o starom mornaru), pjesma je u metru i strofi narodne balade, i u tragu iste te tradicije pripovijeda čudesnu historiju punu nadnaravnih bića i zbivanja, dramatičnu u ritmu i bogatstvu izražajnih opisa. Stari mornar sablasna izgleda zaustavlja prolaznika i kompulzivno mu priča svoju

povijest. Njegov brod plovio je pod jakim vjetrom u južnom ledenom području, kad je na palubu sletio albatros za kojega su svi vjerovali da je nosilac dobrog vremena. Mornar — bezrazložno — ustrijelio je pticu. Nastupila je tišina, brod se danima nije micao, posada je trpjela žeđ. Privczali su mornaru-ubojici albatrosa oko vrata, u znak njegove krivice. U susretu s nadzemaljskim silama (kao što je Život-u-smrti) duše napuštaju tijela čitave posade — osim mornara-pripovjedača, koji ostaje sam; oči svih mrtvacu proklinju ga. Gledajući s palube divne stvorove u moru koji se kreću oko broda, mornar spontano blagosilje ta bića. Na to kao da se ukletsvo diže, nastaju kiša i vjetrovi, a nebeski duhovi ulaze u tijela pokojnih mornara i odvođe brod prema postojbini. Pustinjak na obali ispovijeda ga i oslobađa mu dušu, ali mu se od vremena do vremena agonija koju je preživio vraća i traje sve dok nekomu ne ispriča svoju priču; a dodaje i poruku da je najuspješnija molitva onoga koji sve stvorove voli.

Može li biti ikakve veze između djela s ovom fabulom i »Našeg čove«? Pogledajmo još i treće djelo.

Billy Budd zbiva se na engleskom ratnom brodu za vrijeme francuske revolucije. Plavokosi mornar Billy Budd, popularan i voljen od drugova, oličenje je prirodne otvorenosti i nedužnosti. Mrzi ga, međutim — bez ikakva prava razloga — introvertirani podoficir Claggart. Pred pravičnim, ozbiljnim kapetanom Vereom Claggart kleveće Billyja, a kad pri suočenju ponavlja svoje laži, Billy ga presenećen i mucav udari šakom i ubije na mjestu. Vrijeme je ratno, prije nekoliko mjeseci ugušena je velika pobuna u engleskoj mornarici, i kapetanu Vereu prva je dužnost da održi red i disciplinu. Zna da je Billy nedužan što se tiče Claggartovih optužbi da sprema urotu, ali s obzirom na to što se dogodilo ubojstvo, mora ga iz razloga vojne discipline osuditi na smrt. Nakon izricanja osude kapetan Billyju tumači razloge za odluku, Billyja javno vješaju na križu glavnog jarbola pred čitavom posadom, a Billy s omčom oko vrata klikće: »Živio kapetan Vere!« Njegovu smrt prate čudne pojave. Liječnik kaže da kod Billyja nije bilo tragova predsmrtnog grča, koji inače hvata svakoga u času vješanja; kapetan Vere, nekoliko mjeseci kasnije, smrtno ranjen u borbi s francuskim brodom »Ateist« umire izgovarajući ime

²⁵ »Prilog interpretaciji Kranjčevićeve pjesme »Naš čovo«, *Umjetnost riječi*, X, 1966, 1—2, str. 43—52.

²⁶ Semjuel Tejlor Koulridž, *Pesme*, Beograd, 1969; Herman Melvil, *Bili Bad*, Sarajevo, 1958.

Billyja Budda; mornari engleske flote prate i kasnije što se sve događa s jarbolom na kojem je Billy visio i postupu s njim kao vjernici s Isusovim križem — iveri jarbola šire se kao relikvija; napokon, neki mornar ispjevao je o Billyju pučku baladu, koja sada kruži brodovima.

Melvilleova priča, na mjestima tolstojevskog zamaha, u kojoj je historijska situacija prožeta alegorijski raspoored i ostvarila metafizički sukob prirodne nevinosti s bezrazložnim zlom, jedna je od zagonetnih parabola američke književnosti 19. st., i ovako ispričovijedana fabula ne može je valjano predstaviti. Ipak, koliko god odudarala od onoga što smo istakli u »Starom mornaru« i od »Našeg čove«, kako ga je, ispravno, prikazao Zdenko Škreb, ovdje smo već istakli elemente koji su nam u usporedbi potrebni.

O čemu se dakle radi?

Upozorimo najprije da se luk kojim mornar ubija albatrosa naziva »cross-bow«, da albatros oko vrata sugerira simboliku kršćanskog ispaštanja, da duše odlazeći iz tijela prave zvuk mornareva luka (»Like the whizz of my cross-bow!«), da dobri duhovi koji pri kraju pokreću brod spominju »onog koji je umro na križu« i da je moralistička intencija u posljednjem dijelu pjesme dođe u neskladu s fantastičkom imaginacijom prethodnih dijelova, ali da potvrđuje nit krivice, ispaštanja i odrješjenja od grijeha i stalnog podsjećanja na potrebu za iskupljenjem.

I tog stravičnog križnog puta Coleridgeova mornara i Billyjevih posmrtnih opravdanja²⁷ sjetio sam se slušajući svjetovnu, historijski orijentiranu interpretaciju »Našeg čove«, dok su mi se oči zaustavljale na dvostihu o kojemu ta interpretacija nije govorila:

— Jer me peče, gospodaru, što krštenoj rekoh duši
Pasju riječ, Bog da prosti, kad se ono s križa sruši!

²⁷ U tekstu u kojemu se tu i tamo navodi Sveto pismo, ali koji inače nigdje nema religiozan karakter, ovako se opisuje trenutak Billyjeve smrti: »...magličasto runo koje je na Istoku nisko visjelo, proželo se blagim sjajem kao runo Jaganjca božjeg u mističnoj viziji, a istovremeno, promatran stiješnjenom gomilom uzdignutih lica, Billy uzade, i pri uzašaću primi punu rumen zore«. (Prijevod moj.)

Križ naravno znači vrh jarbola s prečkom, i on se prije toga u pjesmi spominje na još dva mjesta, uvijek u istom svojstvu. Ali on nužno znači i simboliku²⁸ koju je u svijest Evropljana unijelo kršćanstvo. Ako je tako, onda se ispod historijskog značenja koje pjesnik mora da je imao na umu i do kojega je uvjerljivo dovela Škrebova interpretacija, nalazi još jedna razina značenja. Naš čovo doživljava svoj pad dok se junački penje na križ da bi razmrsio barjak, znak svoje zajednice, i dok kune neprijatelja: njegov pad je pad pojedinca grešnika, a ujedno pad pojedinca koji se bori za znak cjeline svoje zajednice; on je i grešnik i žrtveni jarac, ako ćemo upotrijebiti taj antropološki pojam koji je tako česta metafora u engleskom jeziku, i svoga broda, svoje momčadi — otjelovljenje najzlosretnijeg čovjeka i ujedno čovjeka s božanskim svojstvom.

Kao stari mornar, koji je skrivio spontan čin okrutnosti, a ujedno je mučenik, čovo sam priča svoju priču, ograničavajući se dakako na sam moment krize u analognoj situaciji nasilnoga čina. Kao i u *Billyju Buddu*, u Kranjčevića je to ratna situacija: junak stradava padom s vrha, s broskog križevlja, izrazivši odanost zapovjedniku, zastavi. Usklik kapetanu Vereu usporedan je čovinoj brizi za dušu Tegetova, komandanta koji je posredni krivac za njegov pad, usporedan mornarovoju pokornosti svomu duhovnom autoritetu koji je izazvao toliku njegovu muku. U sva tri slučaja mučenik prihvaća autoritet poretka, državnog ili vjerskog, na račun svoje osobne — prirodne samostalnosti.

Nije međutim mučenik-krivac samo kristovski lik koji se potvrđuje okajanjem i otkupljenjem. Ritam njegove drame općenitija je krivulja pad-obnova, koja izra-

²⁸ Točno je da na razini smisla »simbolika 'križa', ako uopće ima značajnosti za ovu pjesmu, prelabo je izražena da bi upravo ona dala idejnu okosnicu pjesme« (Škreb, str. 49). Međutim, sam interpretator navodi još jednu Kranjčeviću pjesmu, u kojoj nalazimo riječi »čovo naš«, i u kojoj naslovni lik, »Otpušteni vojnik«, na prsima nosi »mali krst«, i jedinom, lijevom rukom, »Sve gladi onaj krstić žuti!« Križ (ili krst) i barjak (ili stijeg) nalazimo zajedno u drugim Kranjčevićevim pjesmama (»Dva barjaka«, »Resurrectio«), u istoj zbirci kao i prethodne (*Izabrane pjesme*, 1898), a nepotrebno je upozoriti kako često u Kranjčeviću nailazimo na motiv ljudskog mučeništva što ga podnosi idealističan kristovski lik.

žava jedno ljudsko iskustvo dublje, temeljnije od bilo kakve konkretizacije u oblicima nekog kršćanskog vjerovanja ili drugog nekog historijski definiranog učenja. Nije pri tom potrebno govoriti o Jungovim arhetipovima u nesvjesnoj dubini čovjekove psihe, o predispozicijama, emocionalnim konfiguracijama i tendencijama, koji se na svjesnoj razini oblikuju u mitske motive. Kad Maud Bodkin²⁹ analizirajući pjesnički učinak »Starog mornara« govori o arhetipu Ponovnog rođenja i obrazlaže ga tezama suvremenih psihologa, onda su teorijska tumačenja o funkcioniranju mašte manje zanimljiva od ideje da u pjesništvu nalazimo iskustvo emocionalnog, ali nad-individualnog života i da u tom iskustvu ponovno doživljavamo tijekom oseke prema smrti i plime obnavljanja života. Zar lik kršćanskog Spasitelja nije tek jedan oblik, nastao na stanovitoj razini historijske svijesti, za nosioca moralnog autoriteta zajednice, koji je ujedno i njegovog žrtva? Nije li struktura primitivnih društava uvijek isticala baš takvog predstavnika cikličkog ritma života koji se poput tijeka prirodnih procesa periodički obnavlja, i umire i preporuča u novom liku?

Svoditi tumačenje na antropologijske konstatacije značilo bi ipak promašiti žarište književno-tematskog fenomena koji se nametnuo usporedbom triju tako različitih književnih djela. Fantastička epička balada engleskog romantizma, metafizičko-historijska pripovijest najvećeg američkog pjesnika proze, narativna »pjesma uloge« hrvatskog liričara na pragu moderne, tri su veoma različita djela. Svako od njih ima svoj posebni smisao, na koji smo upozorili u kratkoj eksplikaciji. I značenje će svakoga od njih kritika u prvom redu pronalaziti na razini predočenih odnosa u jezično ostvarenom smislu.³⁰

Tomu ne proturiječi činjenica da se u komparativnom čitanju tih triju djela otkriva jedna temeljna sveopća ljudska problematika — usredotočena na pojedinca-juna-

²⁹ Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, London, 1934.

³⁰ Da se arhetipsko značenje nekog motiva prepozna, potrebno je u prvom redu shvatiti doslovni smisao pojedinosti u tekstu. »Prema tomu, arhetip nam ne može pomoći da shvatimo roman, arhetipi ne mogu biti načela koja su za književnost konstitutivna i koja je tumače.« John Casey, *The Language of Criticism*, London, 1966, str. 145—6.

ka, ali bitna za društveni kompleks u kojemu je pojedinac istaknut svojom osobitošću. Ta problematika ne negira smisao teksta i ne istiskuje značenja koja je kritika očitala na temelju interpretacije tog smisla.

U jednom dijelu kritike danas, naročito u Americi, postoje tzv. »mitska« tumačenja, koja potpuno ignoriraju historijsku razinu koja je u konkretnosti predočene tematike identična sa živom jezičnom artikulacijom djela; ona mehanički svode bogatstvo izražene kakvoće na apstraktnu dubinsku tematiku. Od takvog antiliterarnog postupka treba razlikovati gornji pokušaj da se afirmira legitimnost onog čitanja u kontekstu koje potvrđuje prioritet interpretacije, ali dopušta da se, vraćajući se uvijek ustanovljenom smislu, zahvaljujući komparacijama, otkriju nova značenja. Mogu to eto biti i značenja koja su dublja ne po tomu što bi bila važnija za pojedinačnu kakvoću djela, nego baš zato što su tako univerzalna da su u konkretnosti pojedinačnog ostvarenja realizirala onaj ritam napetosti i opuštanja, zamora i obnove, koji nas uvjetuju kao bića u ljudskoj zajednici čak i izvan neposredne svijesti koju o sebi imamo.

KULTURA I IDEJE LIONELA TRILLINGA

U eseju o F. Scottu Fitzgeraldu Lionel Trilling na jednom mjestu navodi njegovu misao da je »dokaz prvo-razredne inteligencije kad je duh sposoban da u isto vrijeme sadrži dvije suprotne ideje, a da pri tom i dalje funkcionira«. Osobina je baš književnih eseja samoga Trillinga da pisac u njima razvija svoje teze u procijepu između dva općenitije poznata stava, otkrivajući njihov međusobni odnos. Toliko je takav postupak primjetan i čest da je Mira Janković, koja je u nas prva pisala o Trillingu, svom tekstu dala naslov »Dijalektička metoda američkog književnog kritika Lionela Trillinga«. Objavljen je taj rad u prvom broju časopisa *Umjetnost riječi*, god. 1957. Svrha mu je, kao i mnogih drugih priloga u istom krugu bila posve određena: da u vrijeme kad je pristup književnosti u nas valjalo izvući iz uskih kanala simplificiranog sociologiziranja rehabilitira široku obaviještenost i inteligenciju koja će djelovati s odgovornošću i disciplinom.

S takvom su naime svrhom književni stručnjaci Zagrebačkog sveučilišta u to doba držali referate u Sekciji za teoriju književnosti i metodologiju književne povijesti Hrvatskoga filološkog društva, koji su se obično kasnije i tiskali. Naglasak im je uvijek implicite nagovještavao što strani korifeji imaju zajedničkoga s općeprihvaćenim stavovima u našoj sredini; a uz to su upućivali na daljnje

i u domaćoj kritici još neiskorištene mogućnosti smjelijeg zahvata u specifično književni (za razliku od općehumaniističkog ili društvenog) aspekt materije, spominjući još eventualne rezerve prema apsolutizaciji duhovnih kategorija ili ahistorijskom osamostaljivanju stilskog registra.

Zato je Mira Janković u prve dvije knjige Trillingovih eseja i pronalazila i poantirala momente analogne historijsko-materijalističkom shvaćanju, ne pokazujući toliko autonomne tijekove njegova postupka u specifičnom svom povijesnom i idejnom kontekstu. S druge strane, ona je nastojala sugerirati neku metodološku homogenost, pa i sistematičnost u tretiranju književnih djela, koje bi se kod Trillinga teško mogle dokazati. A taj naglasak odgovarao je pomalo rigidno znanstveničkim traženjima germanističke i rusističke inspiracije (od čijih su konstruktivnih rezultata mnogo naučili i manje organizirani duhovi).

Ovaj izlet u prošlost hrvatske akademske kritike želi upozoriti na kontinuitet koji treba poštovati, a ujedno objasniti razliku koju petnaestak godina ne može a da ne pokaže kad se u našoj sredini, nakon daljnjih spoznaja, ponovno osvrćemo na Trillingovo kritičko djelo, pogotovo što je od tada objavio još dvije zbirke, jednu magistralnu seriju predavanja i niz za sada neskupljenih eseja. Govoriti danas o njemu nameće i neke nove obaveze. Trebalo bi naime pokazati u kojoj se fazi kritičkog mišljenja njegovi radovi uopće javljaju i u kakvom strujanju vode u teoriji uvijek podrazumijevani dijalog. Jednako tako, ili prije toga, valjalo bi ga shvatiti u »mrmoru i zujanju implikacija« kulture kojoj pripadaju. Već ta metaforička, i u prijevodu nužno nespretna, Trillingova definicija za konkretni kontekst svake povijesne tvorevine duha, pokazuje kako je to teško. Jer zadovoljiti se »okvirovom« što ga komotno određuju najšire kategorije filozofije i sociologije, znači pristati na siromašno i izvito-pereno razumijevanje. Ipak, ovdje možemo tek ocrtatii samo neke specifične značajke.

Lionel je Trilling rođen u New Yorku god. 1905. Prva mu je knjiga bila monografija *Matthew Arnold* (god. 1939), o jednoj od središnjih, ako ne i najjačih ličnosti u engleskim književnim, prosvjetnim i društvenim gibanjima XIX stoljeća. Proučavajući potanko sve vidove njegova djela Trilling je došao do spoznaje o kompleksnim

međuodnosima jedne kulture iz koje nastaje stvaralaštvo i svakog pojedinca. Druga a valjda i posljednja monografija tada mladog sveučilišnog profesora na njujorškoj Columbiji, gdje i danas djeluje, bila je posvećena jednom živom romanopiscu (*E. M. Forster*, 1943). Međuodnose i karakteristike likova i zbivanja u Forsterovim djelima Trilling nastoji gledati u kontekstu autorovih društvenih i političkih shvaćanja; no rezultat te izvanredno korisne knjige zanimljiv je samo zbog inteligentnih pojedinačnih zapažanja, a ne zbog ukupnog tretmana.

A ta, načelna pa zato i metodološka i intelektualno originalna vrijednost njegova pristupa cjelini pojave, dolazi do izražaja u Trillingovim esejima koji, govorimo o prvoj zbirci, izlaze od god. 1940. do 1949. Naslov knjige, *The Liberal Imagination*, govori mnogo. Možemo ga shvatiti jednostavno kao *Obilata* ili *Otvorena mašta*, ali pridjev »liberal« ima i konkretnije političko značenje. Ne kao oznaka institucionalizirane stranke, nego jedne orijentacije klime duha u kojoj nastaju i prilično određena shvaćanja o društvu.

Riječ je o građanskoj tradiciji prosvijetljenog mišljenja, u kojoj Trilling na jednom mjestu, god. 1946, govori ovako: »Pokušaji da se definira liberalizam teško da će biti uspješni — hoću samo reći da je naša obrazovana klasa spremno, iako umjereno, sumnjičava prema motiviranosti profitom, te da vjeruje u napredak, znanost, socijalno zakonodavstvo, planiranje i međunarodnu suradnju, pogotovo možda kad je riječ o Rusiji.« Te su ideje u općem skladu s tendencijama socijalističkog reformizma, pa one na tlu Zapadne Evrope sigurno odgovaraju težnjama socijalne demokracije. One su se, uostalom, u Americi proširile baš u godinama Rooseveltova New Deal a antifašističkih grupiranja, pa im je zajednička i privremena platforma s ljevičarstvom različitih nijansi.

U načelu, Trilling polazi odatle, pa još god. 1949. kaže da u SAD »danas liberalizam nije samo dominantna, nego i jedina intelektualna tradicija«. Međutim, njegovi eseji, kao i studija o mudrom Forsteru, a dodajmo tu i Trillingov vlastiti roman *Sredina puta* (*The Middle of the Journey*, 1947) i njegove dvije novele na koje se često nailazi u američkim antologijama (»The Other Margaret« i »Of This Time, of That Place«), kritika su pojednostavljenog shvaćanja, po kojemu ljudski problemi »imaju

jednostavnu logiku: dobro je dobro, zlo je zlo«. Liberalni duh, nastavlja on, izmislio je i dao imena raspoložnjima optimizma i pesimizma, te ih razumije; »ali raspoloženje koje je odgovor na dobro-i-zlo« liberalni duh nije imenovao, niti ga može razumjeti. Ova kritika liberalnog shvaćanja iznutra osvjetljuje na svoj način onaj prezir i porugu što ih »liberalima« danas upućuju radikalni oporbenjaci i borbeni crnački aktivisti, zbog njihove apstraktne dobrohotnosti, nedjelotvorne, te u krajnjoj liniji, po mišljenju potonjih, škodljive, u krvavoj i prljavoj smjesi zbilje.

Na književnom planu, zato, Trilling konstatira da ne postoji veza između političkih ideja američkog obrazovnog sloja i dubina imaginacije. Veliki moderni pisci naime bili su u svojim umjetničkim djelima — čak Thomas Mann — ravnodušni prema liberalnoj ideologiji. A djela nadahnutu socijalno prosvijetljenim idejama, efemerna su, nezgrapna i intelektualno tupa (Dreiser!). Slagali se s Trillingom ili ne, istina je da Proust, Lawrence, Eliot, Yeats, Kafka, Joyce (u svom književnom djelu), Rilke, Gide, nemaju izravan odnos s političkom progresivnošću. Doista, ako netko pretpostavlja, npr., Steinbecka Kafki, onda mu kriterij svakako nije imaginativni potencijal predočivanja ljudske situacije i prirode našega svijeta; kriterij dakle nije umjetnički, književan.

Daljnji Trillingovi radovi nukaju nas da uvedemo jednu još ne posve udomaćenu riječ, kojom se služe neki filozofi u nas: sopstvo, da bismo preciznije preveli »self«, riječ kojoj ne odgovara sasvim ni »ja«, ni »ego«, ni »sebe«, ni »svijest«, izrazi kojima se u našim tekstovima izbjegava uvođenje neuobičajenog izraza. »Self« je česta i ne- napadna riječ u intelektualnom žargonu, tako da je Trilling tek u posljednjoj svojoj knjizi upozorio da se njome, prema oksfordskom rječniku engleskog jezika označava »ono u nekoj osobi što je zbiljski i u sebi ona (nasuprot onomu što je slučajno)« (»that... in a person [which] is really and intrinsically he (in contradistinction to what is adventitious«).

Naslovi Trillingovih kasnijih zbirki eseja glase *Suprotstavljeno sopstvo* (*The Opposing Self*, 1955) i *Onkraj kulture* (*Beyond Culture*, 1965). U njima pisac, u skladu s orijentacijom američkog duhovnog života tih godina, uzima postojeće društvo kao činjenicu. Ako je u naslovu

jednog predavanja god. 1955. govorio o »Freudu i krizi naše kulture«, ne samo da je taj naslov promijenio kad je to predavanje pretiskao deset godina kasnije, nego je u tekstu izmijenio rečenicu koja je prvotno glasila: »To sve veće nazadovanje točnog poznavanja sopstva i pravog odnosa između sopstva i kulture čini ono što nazivam krizom naše kulture.« Proučavajući kako se u kasnijim tekstovima pomjerilo središte Trillingove pažnje, uočavamo da nije došlo do apologije jednog sistema, nego do shvaćanja da je taj sistem datost, koja nije jednostavno prolazna i promjenjiva, nego je, da bismo je shvatili, moramo uzeti kao čvrstu, pa onda s razumijevanjem možemo promatrati fenomene koji je karakteriziraju. A pojave koje najviše zapaža baš su očitovanja »suprotstavljenog sopstva«, duhovna zbivanja »oporbene kulture«, unutar dominantne kulture koja određuje prostor našeg ponašanja i djelovanja, i pojave koje su, time što su pod vlašću iracionalne prirode ili što negiraju okvire općenito prihvaćene kulture, zašle »onkraj kulture«. Odatle ta dva naslova. (Četvrta zbirka, uglavnom manjih i slučajnijih recenzija, zove se *Skup prolaznih — A Gathering of Fugitives*, 1956.)

Proturječnosti koje Trillinga zanimaju nastaju dakle u kulturi kao cjelini; i tu je bitna razlika između njega i nosilaca tzv. Nove kritike, koji proučavaju napetosti i paradokse u jezičnom tkivu književnoga izraza. Za Trillinga su oni samo važan, često indikativan moment, ali njegove analize toga tipa su rijetke. Zanima ga u prvom redu sam fenomen i pojam kulture, pa u svakoj njegovoj knjizi nailazimo na poneku definiciju tog najšireg društvenog medija u kojemu se zbiva čovjekov život.

Kultura je, tako, u najkraćoj formulaciji, »mjesto gdje se književnost sastaje s društvenim djelovanjem i stavovima«. Ali ona je, napisao je Trilling u jednom ranom eseju, »ne tijek, pa niti slijev; oblik njezina postojanja je borba ili bar raspra — ona je svakako neka dijalektika«. Kasnije je konkretizirao zašto govori o odnosu čovjekova sopstva prema kulturi, a ne prema društvu: »jer postoji korisna višeznačnost riječi kultura. Tom riječju ne mislimo samo na dovršena djela intelekta i mašte nekog naroda, nego i na njegove puke pretpostavke i neformulirana vrednovanja, njegove navike, ponašanja, predrasude.« Drugdje u kulturu ubraja i tehnolo-

giju nekog naroda, vjerovanja i organizaciju, te, opet drugdje, nalazi da se ona očituje u životnom stilu društvenih grupa. Sve to, dodaje u još kasnijem jednom tekstu, povezano je na razne tajne i otvorene načine s praktičkim ustanovama društva. Zato što nije svjesno, djeluje na ljude, a da mu se ništa ne suprotstavlja.

Kad želi govoriti o nekoj pojavi — bilo da je riječ o pojedinačnom djelu ili o opusu nekog pisca, o socijalno-kulturnom dokumentu kao što je Kinseyjev izvještaj o seksualitetu muškarca, o odnosu društvenih i prirodnih disciplina — Trilling je smještava u »kulturu«. Ali njegov postupak nije staromodno opisivanje okolnosti u kojima se njegov predmet javlja, nego uvijek zahvaća izravno u višeznačnost neke od karakterističnih pojava od kakvih se cjelina kulture (obično u njezinu intelektualnom očitovanju) sastoji. Takva pojava, npr., koja mu privlači pažnju u brojnim kontekstima, jest samo shvaćanje realnosti.

U Americi vlada kronično uvjerenje »da postoji suprotnost između realnosti i duha i da se čovjek mora postaviti na stranu realnosti«. Ta je realnost »izvanjska i tvrda, zdepasta, neugodna. A s njezinim značenjem povezana je sila ... uvijek zamišljena kao 'gruba' sila, sirova, ružna, i bez sposobnosti da razlikuje stvari...« To je shvaćanje neke o čovjeku neovisne »zbilje«, koja je pretpostavka i »realista«, od kojih je za Trillinga najizrazitiji Dreiser. Prava realnost međutim uključuje ljudsku tjeskobu, odluku i vrednovanje — dakle punija je, bre-menita mogućnostima, djeluje na širi registar čovjekovih reakcija. O realnosti neće griješiti samo demokratski »liberali«; tã i Freud dok smatra umjetnost »nadmjesnim zadovoljavanjem« čovjekovim, vidi ličnost kao pasivnog primaoca, a ne kao aktivnog stvaraoca.

Zato u književnosti Trilling naglašava moralni realizam — koji nije puka slika društvenih ustrojstava, nego dramtizacija ljudskih dilema vezanih uz istinske, provjerljive okolnosti. Moralni realizam nije stilistička osobina, ni ogranak literarne škole ili pravca. On je umjetnička svijest o tomu da »pristajanje uz apstraktne ideje može biti mnogo pogubnije nego što je ikad bilo vezivanje uz grubu materijalnost posjedovanja«.

Trilling ima najveću sklonost prema konkretnoj analizi takvih djela, u kojima teorijski moralni stavovi jedno-

stranim pritiskom volje pretvaraju oslobodilačke namjere u ropstvo (Jamesova *Princeza Casamassima*) ili se u stvarnoj situaciji ljudskih bića oni moraju preispitati, pa makar na izgled i na račun principijelne dosljednosti (Twainov *Huckleberry Finn*). Tu je Trillingova kritika apstraktnog liberalizma doživjela svoju primjenu na književnost, a možemo joj naći paralele u svakoj pobjedi zrelih osjećaja nad neiskustvom misionarstva i potmulom opakošću svakog fanatizma.

U izboru između transcendentnog duha jednog Whitmana sa strastvenom sviješću o jedinstvu mnogostrukoga, i moralnog duha sa smislom o tragediji, ironiji i raznolikosti kakav nalazi u Henryja Jamesa, Trillingu je potonji mnogo bliži. Ali kad kriza nije neposredno dramatizirana, Trilling će poštivati umjetnički izraz očovječene materijalne zbilje: u *Ani Karenjinoj* Tolstoj nas stalno podsjeća na normalnu aktualnost života zapažanjima uzgrednih pojedinosti i mirnih trenutaka: »Nije vrlo teško shvatiti neuvjetovani duh, ali nema znanja koje bi bilo rjeđe od razumijevanja duha u neizbježnim okolnostima koje mu aktualnost i trivijalnost pružaju.«

U tomu je dakle konkretnost kritičarske ocjene: materijalna zbilja ima svoje značenje i svoju umjetničku vrijednost, kada je možemo doživjeti kao duhovnu činjenicu. Pišući o počecima američkog realizma u blagoj verziji koju je ostvario William Dean Howells, Trilling govori da nitko nema tako intenzivnu predodžbu o odnosu duha prema svojim materijalnim okolnostima kao Američani. Ali zbog suvremene težnje da se sve iskustvo odmah proširi tako da se ono uključi u povijest, mit i jedinstvenost duha, u opasnosti smo da iskustvo učinimo tek tipičnim, formalnim i *reprezentativnim*. Tako gubimo jedan pol dijalektike koja se zbiva između duha i uvjetovanoga, a na koju valjda mislimo kad govorimo o čovjekovu tra-gičnom udesu. Gubimo naime aktuelnost uvjetovanog, doslovnost materije, posebnu autentičnost i autoritet onoga što je samo denotativno. Izgubiti to nije tek materijalna činjenica, nego i duhovna, jer duh mora živjeti u svijetu u kojemu sebi mora tražiti obitavalište.

Ovakvo stajalište rijetko se može naći u modernoj kritici. Argumenti za »realizam« polaze od potrebe samog duha, a ne od one poznate, dogmatski postulirane primarnosti materije. Ako je u ranijim esejima kritizirao simpli-

fikaciju socijalnih optimista, ovdje, god. 1951, kao da upozorava na ispraznost udobne preuzetnosti brojnih smjerova američke kritike, koji će još i u idućih dvadeset godina, bježeći od konkretnih određenja zbiljskog konteksta literarne pojave, zagušiti akademsko tržište simboličkim tumačenjima koja, čak ako najprije djeluju blještavo i ingeniozno, postaju — ponavljajući se do sivila — sve dosadnija.

Trillingove misli o romanu, u esejima iz god. 1948. i 1949, zato su neobično značajne. U pojedinostima mogu se činiti konzervativne, ali u biti ne samo da su aktuelne, nego se mogu braniti baš sa stajališta kulture kao cjeline. »Roman... je neprestano traganje za zbiljom, njegovo je polje istraživanja svijet društva, građa njegovih analiza uvijek su ponašanje, navike, običaji, kao naznaka pravca čovjekove duše.« To je definicija, u kojoj smo »manners«, pojam koji i Trilling uspijeva tek opisno i metaforički označiti, preveli sa tri riječi. Podrazumijeva, dodat ćemo naravno i prisutnost svih onih odnosa među ljudima, staleških, gospodarskih, psihološke sklonosti i odbojnosti, koje čine život i nanovo se stvaraju u književnosti.

Roman je dakle, implicira ova definicija, ne samo djelo pisca nego i aktivnost spoznaje. Nije tek izvještaj o nekoj gotovoj, od pisca i od čitaoca samostalnoj zbilji. U onoj mjeri u kojoj je on i to, roman je danas izgubio u odnosu prema sociologiji. On uvlači čitaoca u svijet volje, postupka i odgovornosti u kojemu je suočen s nužnošću da preispituje i svoje vlastite motive — i to na pozadini jednog ambivalentnog odnosa prema društvu.

U romanu do početka dvadesetog stoljeća čitaoci su otkrivali da su vrednote duhovnog i moralnog života superiorne svjetovnim vrijednostima; danas mi tog otkrivačkog uzbuđenja nemamo. Roman sada tu tezu uzima za gotovo i pretvara je u naviku mišljenja kojom premasuje svoje moralno porijeklo i postaje metafizički sud. U Joyceovu *Ulisku* prikazana je toplinska smrt volje: gibajući se kroz dvosmislenost i paradoks, ona nestaje. »Predmeti želje ili namjere zapravo svih likova ili su, po mjerilima kojima se u svijetu sudi, beznačajne, ili postoje u neostvarivoj fantaziji, ili u prošlosti.«

Tako Trilling u jednom od svojih kasnih eseja (veljača 1968), na temu Joyceovih pisama. Za njega je Joyce jedan od velikih indikativnih umjetnika svoje epohe: i

baš zato je ova primjedba o njegovu središnjem djelu tako važna. Ali još dvadeset godina ranije, nalazeći u romanu značajan moralni potencijal za kulturu kojoj pripada, Trilling se odvajava od mišljenja vladajućeg tipa kritike u svojoj procjeni modernoga lirskog romana. Sa šireg stajališta, pjesnička proza je gubitak u odnosu na »izravnu, brzu, mušku prozu, angažiranu u događajima«, i on predviđa da se »romanopisac u idućim desetljećima neće baviti pitanjima forme«.

Ne može se, naravno, dokazati koliko se ovakva generalizacija pokazuje točnom ili ne. Ima pisaca koji ne otkrivaju izražajne novosti, i na svoj su način aktualni i udarni. Engleska književnost desetljećima živi najviše od takvih. Ima ih koji stvaraju novo, ali u vlastitim izjavama o književnosti i svijetu u kojem ona djeluje isključivo se bave egzistencijalnim i moralnim. Takvi su među Amerikancima najzanimljiviji: Bellow, Mailer. A ipak, kulturna klima na vrhu, tamo gdje se »daje ton«, govorit će o posljednjim decenijama kao o vremenu francuskog Novog romana i njegova studiozna određenja granica piščeve perspektive. Ako Robbe-Grillet i osjeća da njegovo pisanje samom svojom formom znači najradikalniju destrukciju društvenog reda stvari, Trilinga teško da će to dirati. U svom odnosu prema književnom jeziku on je blizak Sartreu, iako su mu Sartreova politika i filozofija daleke, a ranu Sartreovu teoriju dogmatskog realizma on s antipatijom odbija. Sa Sartreom — a on je, napokon, stup teorije i prakse one evropske generacije koju danas negiraju teoretičari strukturalizma i praktičari Novog romana — Trillingovi eseji zalažu se za ideje u romanu; po tomu se dakle odvajaju od čitave anglosaske kritike od Jamesa i Eliota.

Naučivši iz Wordsworthova predgovora *Lirskim baladama* (god. 1800) da iz osjećaja prirodnim procesom nastaju ideje, a od Platona da su ideje usporedne s emocijama, s kojima ih vezuje zajedničko porijeklo iz naših požuda, Trilling smatra da »priča«, fabula, u organizaciji djela i sama otkriva ideju. O tomu će, na žalost, tek nešto natuknuti s primjerom iz Stendhala, ali čitavo to područje — problem osmišljavanja narativne strukture — prepušta zapravo onoj analitičkoj interpretativnoj kritici s kojom ono što je najzanimljivije u Trillinga ima malo zajedničkog. A ipak, bez toga se čitava koncepcija moder-

ne pripovjedačke proze, ako se ne zadovoljavamo jezičnim vidom (a kojega se Trilling i ne prihvaća), zapravo zaobilazi. Umjesto toga, Trilling se otvoreno zalaže za najveću herezu moderne književne kritike; za otvoreno formuliranje ideja u književnosti, jer je artikulacija ideja jedna od najkrupnijih činjenica modernog života. I onako, zahvaljujući odnosu prema idejama suvremena se književnost može mjeriti s filozofijom, teologijom i znanostu po sveobuhvatnosti, snazi i ozbiljnosti. Opet dakle, stojeći na drugačijoj platformi, Trilling govori ono što je, od Dostojevskog još, praksa književnoga egzistencijalizma, najnedoktrinarnije shvaćenog. I opet međutim podvucimo: takvo mjesto književnosti za njega nije slobodno angažiranje jedne opstojnosti u svijetu, nego je ono izraz sveobuhvatne ljudske realnosti koju on zove kultura (a u kojoj bi — o tomu on izričito ne govori — i egzistencijalni izbor naravno imao svoje mjesto).

Ako je dopušteno u tematski tako raznolikoj esejistici koja, evo, nastaje već preko trideset godina, naći neku konstantnu pokretačku misao, neki sadržajni centar koji je i srž logičkoga razvoja svakog autorovog teksta — onda je to odnos između književnosti i ideja. U tomu je i najveći i najoriginalniji Trillingov prilog književnoj kritici i, recimo (ako zaziremo od riječi kulturologija), kritici kulture.

Pod idejama on nema na umu sistematsko izlaganje neke filozofije, nego misli i formulirane stavove koji pridonose oblikovanju i razvijanju ljudskih odnosa. Roman može, kao cjelovito djelo, ili izrijeckom na pojedinim mjestima, izvršiti kritiku ideja koje se javljaju u tekućim prilikama u stvarnosti. Inzistiranje na prisutnosti ideja nije pledoaje za intelektualnu konverzaciju (čovjek odmah pomišlja na Huxleyja, na primjer), dapače, velike misli koje iskazuje literatura tiču se osnovnih i primitivnih ljudskih odnosa. Napokon: ideja nastaje iz odnosa dviju proturječnih emocija, a to je situacija u kojoj se razvija svaka narativna sekvenca. Najzreliji pisci — Trilling u suvremenoj američkoj književnosti Hemingwaya i Faulknera suprotstavlja Dos Passosu, O'Neillu i Wolfeu — rijetko pokušavaju formulirati rješenje i zadovoljavaju se »negativnom sposobnošću«, kako je Keats nazivao »spremnost da se ostane u neizvjesnostima, misterijama i sumnjama«. To nije, primjećuje Trilling mudro, »kako to

pretpostavlja jedna tendencija moderne osjećajnosti, abdikacija intelektualne djelatnosti. Naprotiv, baš je to vid njihove inteligencije, njihova sagledavanja predmeta u punoj njegovoj jačini i složenosti».

Ideja je, dakle, kako drugdje kaže, nešto živo, sposobno da raste i da se razvija — i da degenerira — uvijek vezano uz naše želje i žudnje: bez obzira, pokušajmo rezimirati gornje primjedbe s raznih mjesta u Trillingovim tekstovima, na to da li se radi o pojedinačnoj misli, o sustavnom izlaganju u tijeku literarne cjeline, o dramatizaciji i simbolizaciji ljudskih situacija: misao koju iskazuje autor uvijek je relevantna za širi kontekst čitaočeva života. Dapače, sama forma umjetničkog teksta analogna je sistematskom iznošenju diskurzivnih ideja svojom uvjerljivošću, svrhovitom dosljednošću i unutrašnjom potpunosti (opet dajemo tri rješenja za prijevod autorova jednog izraza, *cogency*). Trilling kaže da teško razlikuje zadovoljstvo kojim reagira na umjetninu i na *Prikaz psihoanalize* Sigmunda Freuda.

Freud je za Trillinga glavni i najčešće spominjani heroj moderne kulture, mislilac čije djelo tumači bezbrojne vidove književne i svake druge duhovne djelatnosti. Krivo bi međutim bilo reći da je Trilling »frojdovac«, bilo u ortodoksnom smislu, bilo u okviru nekog suvremenijeg revizionizma. U svojoj knjizi *Psihoanaliza i američka književna kritika*, Louis Fraiberg nalazi neke nedostatke Trillingovu izlaganju o Freudovu odnosu prema književnosti (god. 1940), pa ipak samim naslovom poglavlja odaje priznanje »Trillingovu stvaralačkom proširenju Freudovih pojmova«. Tri su glavna Trillingova teksta o Freudu: »Freud i književnost« (prva verzija god 1940), »Umjetnost i neuroza« (1945, kasnije proširen) i »Freud: u kulturi i onkraj nje« (prvi naslov: »Freud i kriza naše kulture«). Ako među njegovim esejima zaslužuju posebnu pažnju, onda je to baš zato što se ne radi o eksplikaciji ili popularizaciji psihoanalitičkih zasada, nego o otkrivanju mjesta što ga Freudove teorije imaju u odnosu na književno stvaranje i na kulturu kao zajedničko mjesto duhovnih aktivnosti. Dakle opet sa stajališta duhovne cjeline, a ne kao primjena »specijalističkih« teza na prigodno područje.

Za razliku od pučke predrasude o mističaru koji čovjeka shvaća kao funkciju jedne nedokazive formule,

seksusa, Trilling vidi Freuda kao velikog racionalista, hrabrog humanista koji je granice čovjekova znanja o samomu sebi daleko pomakao i kojemu je cilj da područje straha, mraka i bijede ličnosti suzi analogno, Freudovim riječima, »osvajanju kopna od Zuyderskog mora«. Ili, stručnim žargonom: »Gdje je id, neka bude ego.« Po tom shvaćanju, čovjek nije pasivno stvorenje, izvrgnuto i određivano silama koje ne može kontrolirati, nego aktivan stvaralac koji, ako je umjetnik, u svrsishodnoj djelatnosti opredmećuje svoj sukob s uvjetima vlastite neuroze, koji dakle daje oblik gradi svoje boli.

Čitav je čovjek angažiran, ne samo neka njegova moć ili sposobnost, ili sfera, recimo, seksualnog, i to ne samo cjelina ličnosti, nego i predmeti kulture kojima se služi i kojima su pokoljenja dala i neformulirani simbolički smisao. Naglašavajući to, Trilling i u svom istupu na sastanku američkih psihoanalitičara, u prosincu 1962, kojega je šapirografirani tekst ostao neobjavljen, kritizira usko shvaćanje kliničkih analitičara o fetišima individualnih umjetnika: po njemu, na primjer, fetišizam ženske kose koji nalazimo u Conradovim djelima, proizvod je čitave kulturne situacije unutar koje se umjetnik izražava. U svojim spisima Trilling naglašava da je umjetnost ne samo, kao što mu se čini da Freud smatra, čin »nadmjesnog zadovoljavanja«, nego i djelo kojim se vezujemo uza zbilju.

A bit je i samog Freudova učenja oporba između načela užitka i načela zbiljnosti, oporba koja međutim nije apsolutna, nego ima svoju dijalektiku. To isto Trilling nalazi u književnosti. Srodan je s tim odnos između ljubavi i moći. I sveopća, tragična situacija čovjeka između nužnosti i slobode, proizlazi iz činjenice da se u čovjeku spaja biološko nasljeđe i uvjetovanost kulturom, humaniziranim društvenim, povijesnim dimenzijama ličnosti.

Ako kultura znači uljuđenost i disciplinu nasuprot području nagonskog i nasuprot pukoj animalnosti održanja, ona je isto tako oblik čovjekova novog ropstva (»kultura nas kontrolira zavođenjem ili prinudom«), od kojega ga spašava neuklonjiva prisutnost nesavladive sfere prirodnosti. I kultura i biologija podvrgavaju sebi osobnost, ali je također, u odnosu jedna na drugu, oslobađaju. Moderni mislilac dakle, ako nije ograničeno »liberalan« (u smislu u kojemu je taj izraz upotrijebljen u ranim Tril-

lingovim esejima), bit će svjestan te proturječnosti, pa će kao i niz modernih umjetnika zauzeti ambivalentan odnos prema kulturi. Po analogiji s Freudovim naslovom *Onkraj načela užitka*, Trilling svojoj četvrtoj knjizi eseja daje naslov *Onkraj kulture*. Onkraj (engl. beyond, njem. jenseits) ne označuje, rekli bismo, samo mjesto s kojega se »o kulturi može suditi i odbaciti je«, nego i smjer gibanja kojim se navedeno načelo užitka, odnosno kultura, premašuje, transcendirira.

Modernu književnost karakterizira, po Trillingu, baš razočaranje kulture kulturom samom, njezino neprijateljstvo prema vladajućoj civilizaciji. O tehničkoj i izražajnoj strani moderne književnosti Trilling uopće ne govori, pa ni o njezinim spoznajnim pretpostavkama. Od romantizma je u literaturi prisutna težnja da se pobjegne od zdravog razuma i pozitivizma, pa su i učenjaci, kao što je antropolog Frazer, pridonijeli rehabilitaciji starih oblika doživljavanja svijeta. Iracionalizam u Dostojevskog, slutnje o primitivnoj osjećajnosti kod Conrada i Manna, to su neki vidovi fenomena koji čine »moderni element u modernoj književnosti«, a te su riječi naslov jednog Trillingova magistralnog eseja (1961), kasnije pretiskanog pod naslovom »O proučavanju moderne književnosti«. Tu subverzivnu afirmaciju samo-ostvarivačkog sopstva unutar kulture, Trilling smatra najuzvišenijim postignućem same te kulture.

Očito se radi o jednom temeljnom, samo na izgled paradoksalnom uvidu, koji, u ovoj posljednjoj zbirci eseja, implicite odgovara na pitanje što ga je više puta postavio u prvj: zašto su veliki pisci našeg stoljeća tako ravnodušni prema optimizmu i prosvijetljenom, zdravorazumskom duhu liberalne i socijalno-dobronamjerne inteligencije. Taj stav prožima Trillingove eseje o pojedinačnim piscima, kao što su Hawthorne ili Babelj, kao i tri eseja u kojima razmatra akademsko-obrazovne probleme koji proizlaze iz tog procijepa. Poznat je stav C. P. Snowa o »dviije kulture«, znanstvenoj i humanističkoj, koji kritizira potonju argumentima koji ne pogađaju bit. S druge strane, ako je humanistička naobrazba nekad predstavljala serioznu duhovnu disciplinu koja je bila pomoć odgovornoj orijentaciji u svijetu, danas je ona — ne zbog »praktičkih argumenata« — postala lažnim oblikom konformiranja postojećemu sistemu naobrazbe.

Kako je ironičan položaj profesora svjesnog duboko antagonističkog duha modernih stvaralaca, kad od njega mladi ljudi udobno smješteni u institucionaliziranu kulturu traže nastavu iz moderne književnosti!

U predgovoru zbirci *Onkraj kulture*, Trilling govori o tomu kako »protivnička kultura«, koja danas ima grupni karakter, sudjeluje u vrijednostima kulture u čijem se krilu javlja, i da iskustvo, kako ga predočava umjetnost, prelazi u ideju. »Ako u takvoj situaciji racionalni intelekt dođe do izražaja, možda će se vidjeti da djeluje u interesu doživljavanja«, zaključuje on tu, s nadom. Drugi bi netko možda prije rekao da to institucionaliziranje oporbe zapravo govori o bezizlaznosti iz začaranog kruga, o nestanku onog individualnog suprotstavljenog sopstva, koje je tako plodno djelovalo u prethodnih 150 godina? Očito međutim Trilling nije, i sigurno ne želi biti Marcuse.

Ovime su naznačene neke ideje koje se u esejima Lionela Trillinga najčešće javljaju ili kao pretpostavke njegova razmišljanja ili kao dominantne teme. U odnosu na te češće varirane ideje postaju zanimljive i one o kojima raspravlja samo u pojedinom tekstu. Eseji iz sve četiri zbirke mogu se uglavnom podijeliti u dvije vrste: one u kojima raspravlja o nekoj općoj temi, a na takve smo se najčešće pozivali, i one u kojima prvenstveno govori u povodu nekog pisca ili djela. Zapravo se međutim u jednim i drugima konkretna zapažanja prožimlju sa širim konstantama mišljenja. Analizirati piščevu esejističko-kritičku metodu značilo bi pokazati baš kako se te komponente upotpunjuju, kako općenito razmatranje neke pojave u kulturi izaziva, na izgled digresiju, a zapravo relevantan prodor u novo područje.

Ako bi se razina Trillingova mišljenja htjela odrediti prema nekom nama bliskom kontekstu, bila bi to široka kultura srednjoevropskog tipa, koja raščlanjujući i povezujući pojave mnogo ležernije prelazi etničke i povijesne granice nego što to nalazimo u engleskoj i američkoj tradiciji. Primjer kako historijskim analogijama umije blještavo otkriti teško uočiv aktualni smisao nove pojave — a da to ne bude nametljiva ekshibicija — jest izvanredni esej o Nabokovljevoj *Loliti*. Roman optuživan za opscenost i razmatran na razmeđu s pornografijom, otkriva se kao elegantno remek-djelo koje sagledano u perspektivi

dvorsko-viteškog ljubavnog romana dobiva svoj puni smisao.

Istina je da Trilling najčešće piše o engleskim i američkim književnicima i da mu se aluzije obično odnose na englesku i američku situaciju, na koju čitalac s drugih koordinata neće uvijek biti podjednako pripravljen. Ako se, međutim, Trilling predstavlja obrazovanom čitateljstvu drugih sredina, ne čini se to zbog njegova priloga shvaćanju anglističkih pojava, nego zbog njegova razmatranja idejnih fenomena koji samom svojom prirodom djeluju i drugdje.

Naročito je zato zanimljiva Trillingova serija od šest predavanja iz god. 1970, objavljena dvije godine kasnije pod zajedničkim naslovom *Iskrenost i autentičnost* (*Sincerity and Authenticity*). Pojmovi implicirani u moralnom svijetu književnih djela razmatraju se tu u višestoljetnom kontekstu filozofskih i psihologijskih ideja. Ispitivanje se obično vrši na pojedinim tekstovima izabranih autora, većinom takvih o kojima je Trilling ranije opširno pisao ili se bar na njih vraćao čitava života, kao što su Marx, Freud, Nietzsche, Sartre, ili Arnold, Wordsworth, Keats, Tolstoj, Flaubert, Jane Austen. Razmatra on zapravo moralni, unutarnji pomak u pretpostavkama, osjećanju i ponašanju iz jednog vremena u drugo. Vrijednost koja se pridavala pojmu iskrenosti u posljednja četiri stoljeća smatra karakterističnom za zapadnu kulturu. Iskrenost naime znači izbjegavati laž prema drugima na taj način što će čovjek biti vjeran vlastitom sopstvu. Ta je vjernost zato sredstvo, a ne sama po sebi cilj, i po tomu se razlikuje iskrenost od autentičnosti.

Diderotova *Rameauova sinovca* smatra Trilling — uz pomoć Hegelove interpretacije tog djela — klasičnim tekstom u kojemu se dijalog izravnoga »poštenjaka« i »dezintegrirane svijesti« razvija na štetu iskrenosti, otkrivajući međutim pri tom oslobodilački, transcendirajući učinak nećakovih negacija, njegova, po Goetheu, »samotuđenja«.

Intencija Trillingove analize nije da ocrta neku nedvosmislenu evoluciju u jednoj liniji, nego da naznači karakteristične višeznačnosti i poteškoće. Tako pokazuje kako se po Rousseauovu shvaćanju »osjećaj bića« suprotstavlja »osjećaju umjetnosti«, i pokušava rastumačiti

zašto Rousseau, na izgled paradoksalno, nalazi da su pozitivan izuzetak među umjetnostima — govorništvo i roman. Težište se zatim prebacuje na modernu brigu o autentičnosti, koju, nastavljajući se na Rousseaua, naglašavaju djela u kojima se, kao u Conradovu »Srcu tame«, »zadire pod konstrukcije civilizacije, do nesvodive istine čovjeka, u unutrašnju srž njegove prirode, njegovo srce tame«. I drugdje: »Naš smisao za autentičnost traži neku grubu konkretnost ili ekstremnost«, odnosno »zahtjevnije shvaćanje sopstva i onoga u čemu se sastoji vjernost tomu sopstvu, širu orijentaciju na svemir i čovjekovo mjesto u njemu, te manje olako prihvaćanje društvenih uvjeta življenja«. Po Marxu, kaže Trilling pozivajući se na *Ekonomsko-filozofske rukopise*, princip neautentičnosti u čovjekovoj egzistenciji jest novac. Ona se međutim otkriva u tako različitim oblicima kakav je književna naracija! Pripovijedanje naime u romanu funkcioniše kao književno sredstvo kojim se pokazuje da se život može shvatiti i da se njime može upravljati; samim svršetkom pripovijedanja obećan je nekakav smisao. A autentičnost se suprotstavlja svakom pokušaju da se ljudske okolnosti ublaže: *amor fati* može se prevesti Marxovim stavom o »prisivljanju ljudske zbilje« koja uključuje patnju.

Freudova teorija nalazi u čovjekovoj mentalnoj strukturi flagrantnu neautentičnost u neuklonljivoj biološkoj datosti takozvanog »superega«. Pojam autentičnog vezan je uz instinkt, a neuroze kojima su zakrinkani nadomjesci za nešto drugo oznaka su duboke neautentičnosti duševnoga života. Po Marcuseu se smanjivanjem inhibicija i prinuda u današnjoj društvenoj sredini smanjuju individualitet i autonomija čovjeka, intenzitet i kreativnost ljudskog života. Za razliku od njega, neki psihijatri smatraju da je ludilo izravan i adekvatan odgovor na prinudnu neautentičnost. Ludost je »oblik vizije koja sebe uništava vlastitim izborom zaborava nasuprot postojećim oblicima društvene taktike i strategije«. Taj stav zaprepašćuje Trillinga, jer s takvom neobaveznošću proglašava da se jednom konačnom izoliranošću postiže autentičnost osobnoga bića.

Završavajući time, njegovo razmatranje ostaje očito nedorečeno. Svatko će u kontekstu vlastite slike historijskog svijeta očitati implikacije zaključnih tonova te nevelike ali sadržajne knjige. U toj otvorenosti, tom odri-

canju od toga da sociološki fiksira nosioce onih shvaćanja koja proučava, Trilling odstupa od jasnih koordinata u svojim ranijim radovima. U jednom kasnije održanom predavanju Trilling kao da konkretizira taj svoj završni akord iz prethodne serije opisujući jednu krizu u američkom akademskom životu — ali bez onog opreznog optimizma koji smo uočili u predgovoru knjizi *Onkraj kulture*. Na sveučilištima vlada tendencija da se »odbaci i nastoji diskreditirati sam pojam intelekta«. Među nastavnicima i studentima, rekao je, slavi se umjesto toga »ideologija iracionalizma« u kojoj se do spoznaje dolazi »intuicijom, nadahnućem, otkrivenjem«, pa čak i nasiljem.

Takva konkretizacija u jednom posebnom povodu ipak nije karakteristična za Trillingovu uobičajenu metodu posljednjih godina. Ona se sastoji u tomu da se kulturni kontinuiteti svode na sudbinu pojedinih pojmova. Ovi međutim nisu apstraktni i izolirani jer im je pitanja u vremenu ipak vrlo indikativna za način na koji su se reprezentativni misaoni pojedinci opredjeljivali prema etičkim vrijednostima od općeg egzistencijalnog značenja.

I zato je Trilling, u današnjem momentu već dosta rijedak, ali tim dragocjeniji primjer kritičara, koji odgojen na književnosti u užem smislu, svojim pozivom transcendiraju usko specijalističko shvaćanje književnog znalca, teoretičara, kritičara: njegove spoznaje, ako su i vezane za uži, određen skup pojmova i kulturnih individualnosti, zapravo su sadržajna problematika jedne filozofije kulture. Perspektiva koju Trilling daje svojim pristupom postala je nasušna u vremenu sve univerzalnijeg i agresivnog scijentizma, jer u njoj sagledava čovjekovu kreativnost u svjetlu modifikacija naše kulture kao cjeline. Ako i slika svake kulturne situacije traži jaču određenost nego što nam je danas voljan pružiti, čitanje nas Trilinga potiče da je u svom razmišljanju svatko sam dograđuje u obzorju vlastitih dosega znanja i iskustava.

POTICAJI O MODERNOM

UZ KNJIGU JOVANA HRISTIĆA

Je li to bio I. A. Richards koji je, parafrazirajući sigurno Le Corbusiera, rekao da je knjiga »stroj pomoću kojega se razmišlja«? Ima tu, naravno, jedan vrlo dubok paradoks, jer se nečemu bitno individualnom, nepredvidivom, nemjerljivom, pridodaje mehaničko pomagalo. Ali ta sprega karakteristično je moderna ne samo po formi nego i po zajedničkoj, bitnoj tendenciji današnjih napora da se ovlada svjetovima. Jovan Hristić, kritičar i dramatičar, odlikuje se dosljednim razmišljanjem o pojavama koje izmiču mehaničkom sređivanju i na pragu definicije preobražavaju se u nešto što je na nov način neobuhvatno. Njegova knjiga *Oblici moderne književnosti*,¹ ni pošto nije mašina, ali nema sumnje da jest pomagalo, jer neke misli pobuđuje i povezuje, a zatim potiče čitaoca da sam prosljeđuje konzekvencije njegovih, Hristićevih inicijativa. Ne pretendirajući na to da bude teorija, upućuje na takve konkretizacije, u kojima se nikad neće zaboraviti uopćavajuća veza koja nije apstrakcija nego određenje predmeta u njegovu razvoju i na njegovim kritičnim razmeđima.

¹ Biblioteka »Sazvežđa«, Nolit, Beograd 1968.

Ovo je treća Hristićeva knjiga kritike,² prva koja nije skup posebno nastalih članaka o širim problemima ili pojedinim pjesnicima, i koja nastoji s raznih strana osvijetliti jednu temu. Moderna književnost na izgled je beskrajno raznolika, kaže autor, i pita se da li »postoji neka zajednička i opšta karakteristika koja bi se mogla nazvati stilom«, tako da bismo i zasebna djela mogli promatrati kao prilog stvaranju tog stila.

Pisac govori u uvodu o tri pretpostavke koje su zajedničke modernoj kritici i koje on zove njezinim teorijskim kanonima. To su problem da li postoji neki čisti pjesnički element koji je bitan za prirodu djela kao književne umjetnine, zatim »otvorenost« modernog književnog oblika, te odnos umjetnosti spram rituala. Pet daljnjih poglavlja traži zajedničku ili graničnu problematiku nekim širokim područjima, u parovima koji zatvaraju književni prostor (tehnička civilizacija i problemi moderne umjetnosti, poezija i drama, oblici oralnog i oblici pisanog pjesništva, poezija i proza, moderna književnost i moderna kritika), i dovodi knjigu, prije kratkog pogovora, do razmatranja o »sudbini eseja«.

Hristić smatra da je priroda književne forme uvjetovana situacijom u kojoj se nalaze pisac i njegova publika, i on kritičke sudove ne smatra teorijskim uopćenjima, nego historijskim usporedbama. Ipak, njegova knjiga nije nastala induktivno, razmatranjem konkretnih ostvarenja, nego on smionio, ali ne i neoprezno, čini generalizacije koje brani manje ilustracijama, a više logikom koja ovisi o stanovitoj prešutno pretpostavljenoj zajedničkoj razini književnog iskustva njega (Hristića) i čitaoca.

Naučio je Hristić vrlo mnogo od T. S. Eliota,³ pa je poprimio od njega i ton kojim generalizira bez opširnih prethodnih analiza, ali svoje generalizacije ne podiže na rang teorije, nego u njima uočava neke ne posve evidentne probleme. U ranijim Hristićevim esejima neka su mjesta zvučala gotovo kao parodije Eliotovih najapodiktičnijih iskaza, a ideje su proizlazile iz Eliotovih temeljnih stavova. U ovoj knjizi Hristićev je stil mnogo slo-

bodniji u svojoj serioznosti. Eliotov način mišljenja prisutan je više implicitno, njegove misli podvrgavaju se, kao i druge, kritici, i služe samo kao stepenica u formiranju vlastitih sudova. U Hristića valja cijeniti spoj logike s erudicijom, koju pisac ne krije, ali je suviše i ne nameće; pa ako razmatranje ne zaključuje, stavovi mu nisu nikad neodređeni ni magloviti. Njegovi izvodi nisu doduše podjednako potpuni u svim poglavljima, ali knjiga neosporno predstavlja cjelinu, jer se misli nastale u razmatranju jednog područja vraćaju i dopunjuju na drugima.

Karakteristika je moderne umjetnosti, naglašava Hristić, mješavina »različitih elemenata asimiliranih u jedan umetnički izraz«. Njezini oblici nisu dakle čisti, i tendencija da se pokušavaju otkriti apsolutne specifičnosti jedne umjetničke oblasti, roda ili vrste, promašena je. Riječ je, neka nam Hristić dopusti da primijetimo, o proturječnoj pojavi, s obzirom na to što smo danas svjedoci sve strožih stručnih specijalizacija. Nije iznimka, zato, ni nastojanje da se izlušti i definira »pjesnički« čist književni fenomen, koji u djelima ne živi u svojoj nenaturnoj osobitosti, ali ih čini »književnima«. To je tendencija jedne esteticističke orijentacije, koja se osobito razvila sa simbolizmom kasnog 19. st. i često se još i danas shvaća kao specifično obilježje moderne forme u umjetnosti. Hristić međutim smatra da je tu riječ o purizmu koji se, na primjer po strogim kanonima francuskog »Novog romana«, odriče prava da pronikne u našu situaciju i našu dramu u svijetu i razrađuje u »esteticizam površine« — koji je zapravo »prirodni kraj simbolističkog traganja za 'poezijom u čistom stanju'«. Ali »dubina ne zavisi od čistote, već od mešavine«, pa je i razvoj modernog romana u smjeru intenzivno-lirskih oblika jedna od najvažnijih odlika moderne imaginativne proze. Jer ni Joyce, ni Eliot, ni St. John Perse, nisu stvorili modernu epiku: oni su samo »prostorno proširili jednu u osnovi simbolističku i duboko lirsku formulu«.

Uz simbolističku intenzivnost »sukcesivnih virova« (koji npr. u Eliotovu spjevu »Pusta zemlja« nadomještavaju kontinuirani tok epike), jednako je važna tendencija k diskurzivno-esejističkomu, i to u poeziji, romanu i drami. Tradicionalne granice između pojedinih rodova, pa i pojedinih umjetnosti, nestaju, te tako Joyceovo *Finne-*

² Prethode joj *Poezija i kritika poezije*, 1957, i *Poezija i filozofija*, 1964, obje u izdanju Maticе srpske, Novi Sad.

³ Hristić je uredio i predgovorom popratio izbor Eliotovih kritičkih eseja (*Izabrani tekstovi*, Prosveta, Beograd, 1963).

ganovo bdjenje pokazuje »da najviši efekti književnosti u stvari počivaju na uzajamnom preplitanju doživljaja koji pripadaju različitim čulima, i da je svaki literarni tekst zapravo neka vrsta muzičke partiture«. U naše vrijeme, po Hristiću, »pesnički izraz nalazi se u ozbiljnoj krizi, dok mogućnosti izražavanja prozom postaju sve raznovrsnije i sve neograničenije«. Na drugom mjestu on zanimljivo zapaža da »poezija u trenucima najvećeg emotivnog i intelektualnog intenziteta mora da se posluži jednostavnim proznim izrazom, odnosno da je prozi potrebna sažeta i dalekosežna pesnička formulacija kako bi postigla punu emotivnu i intelektualnu univerzalnost svoje naracije«. U jednom strelovitom ekskursu u prošlost Hristić će ustvrditi da je u grčkoj antici ili u Shakespeareovo vrijeme »govorna proza — beseda ili propoved — bila uzor jezične artikulisanosti i prirodna jezična sredina u kojoj je mogla nastati velika drama u stihu«, no nije u naravi njegove knjige da tu misao i dokaže; ali ne stižemo da mu to zamjerimo, jer u nastavku rečenice postulira jednu od svojih glavnih i implikacijama najbogatijih teza: »tako je u naše vreme esejistička proza uzor jezičke i literarne artikulisanosti: samo što esej nije govorni već visoko pisani književni oblik, nastao kao jedan od najsavršenijih proizvoda civilizacije knjige«. U esejističkom vidi on stilsko obilježje koje postaje sve više zajedničkim svoj modernoj književnosti. U njemu je došlo do stapanja filozofske uopćenosti i pjesničke konkretnosti.

Moderna metafora nije više zaobilazni i ukrasni način izražavanja, nego semantički kompaktna višeznačna slika koja sugestivno djeluje i u nesvršenim cjelinama. Dapače, Hristić vidi u proznom fragmentu naročitu pjesničku formu, u kojoj se poezija, puna implikacija i bez ograničenja kontekstom, prirodno i spontano izražava prozom. »Fragment izgleda da je idealan oblik u kome se može ostvariti... maksimalna implikativnost uz minimalnu eksplikativnost.«

Ali ni fragment već po definiciji nije čist oblik, on je zapravo koncentriran ili slučajno ograničen filozofski diskurzivan iskaz, i kao takav karakterističan ne samo za našu necjelovitu viziju svijeta, nego i za kritički odnos spram tog svijeta koji oblike u kojima današnja umjetnost egzistira čini samima po sebi kritikom. Kritika je

neposredno, implicite, prisutna u umjetnosti, a umjetnost je posredovana kritika krize svijeta. Kritika je bitni sadržaj eseja — koji je smješten između znanosti, filozofije i književnosti — i pripada im svima trima; a one su istodobno prisutne u eseju. Uistinu, da nadovežemo na Hristića, oblici u kojima se ta tendencija kritičke sinteze javlja, mogu biti najraznolikiji: od hotimično nezaokruženog fragmenta do poezije sačinjene od fragmenata koji se međusobno komentiraju stvarajući jedno neintegrirano jedinstvo, a u kojoj, upozorava i Hristić, mi i komentar, informativne bilješke i uputnice, npr. »Puste zemlje«, danas već shvaćamo kao sastavni dio same pjesme. Oni su, nastavlja on još ekstremnije, i sami pjesnička forma, i nije im svrha da nas upute na izvore Eliotove pjesme, nego da nas upute u njezinu formu.

»Priroda književnosti sastoji (se) u osjetljivoj ravnoteži između implicitnog izražavanja oblikom i eksplicitne verbalne izjave.« U vrijeme kad se pojava koju je George Steiner nazvao »povlačenje riječi« osjeća i u drami i u apstiniranju filozofa da govore o estetici ili etici, Hristić se zalaže za verbalnu eksplicitnost: »Naš život je traženje *logosa*, i *logosa* se moramo držati ako nam je stalo da preživimo; izvan njega postoje samo noć i kaos.«

Dakle ne svjesno ograničavanje na zadate okvire ili naslijeđene oblike, nego u skladu s potrebama našeg kritičnog vremena, asimilacija diskurzivno-filozofskog elementa koji nam o ovom vremenu najuzbudljivije govori: Heideggerov *Bitak i vrijeme*, Sartreov *Bitak i ništavilo*, i dr.; u takvim su djelima, dok se estetička imaginacija postepeno diskreditira, ostvareni veliki literarni oblici našeg vremena.

Bit će da je Hristić u svojoj za raspravu vrlo prihvatljivoj težnji da u eksplicitno misaonoj prozi vidi najvažniji konstitutivni dio modernog književnog izražavanja, ovdje pretjerao. Nazvati djela poput Merleau-Pontyjevih ili poput Camusova *Mita o Sifizu* modernim epovima, i spominjati »duboko literarni, u osnovi epski karakter« Hegelove *Fenomenologije duha* znači preneobavezno upotrebljavati termine i, u krajnjoj liniji, sniziti autoritet vlastitim tezama. Da modernistički pravci kao što je nadrealizam i njemu srodna književnost fantastike »pokazuju siromaštvo i izveštačenost na koje je osuđena pesnička imaginacija koja ne želi da se osloni ni na šta drugo

osim na samu sebe«, stav je koji se može ozbiljno braniti. Hristić uvjerljivo odbija da u estetičkoj igri vidi vrhunske dosege suvremene književnosti, a potreba za diskurzivnim oblikom da bi se izrazio današnji svijet razložno proizlazi iz čitave njegove orijentacije. Ali i tu bi valjalo razlikovati djela koja izravno ekspliciraju ili konstruiraju stavove spram svijeta od onih koja su, poput *Uliksa*, racionalnim postupcima izgradila samosvojan totalitet ili, poput *Doktora Faustusa* na primjer, predočila, u jedinstvenom procesu na pretpostavci epskog pripovijedanja, viziju svijeta i, izrijeckom i stilskim sredstvima realiziranu kritiku iste vizije. A današnji roman ideja nije otišao dalje od Dostojevskoga, od manjih autora kao što su Peacock ili Pater, i tu smo zapravo suočeni s drugim jednim pitanjem na koje ćemo se još vratiti.

Da je diskurzivno mišljenje sastavni dio modernog umjetničkog stvaranja, predočuje Hristić iz još jednog kuta, naime govoreći o modernoj kritici. Njezina osobitost spram ranije nije ni kompletnija, rigoroznija analitičnost, niti uklapanje umjetničkog predmeta koji razmatra, u obzorje jedne šire metafizike koja je prevladala izdvajanje estetskog kao autonomne sfere. Osobitost moderne kritike Hristić vidi u tomu što ona ispituje proces, prati proizvođenje umjetnine i otkriva je kao predmet koji funkcionira. S druge strane, mogli bismo dodati, velik dio moderne književnosti, od Valéryjeve pjesme do romana Virginije Woolf, u estetskoj autonomiji svoje u sebi potpune strukture može se shvatiti kao metafora umjetničkog stvaranja.

No očekivati od Hristićeve knjige sveobuhvatnost problematike i potpunost svakog obrazloženja znači tražiti mnogo više, a možda i nešto neinteresantnije od onoga što ona izrijeckom želi dati: poticaj za daljnje raspravljanje. Ono što osobito stimulira u njoj jest da, za razliku od većine drugih tekstova koji se govoreći o umjetnosti ne zadovoljavaju njezinim posve tehničkim dimenzijama, nego je vide kao jedno od očitovanja suvremene kulture. Hristić ne gleda problematiku apokaliptički, sa sentimentalnim pesimizmom. »Ono što nas danas najviše dovodi u nedoumicu nije perspektiva nestajanja umjetnosti, već duboka transformacija njenih oblika; a ono što nas najčešće navodi da poverujemo u mogućnost njenog nestanka, na prvom je mestu to što su neki oblici umet-

nosti izmenjeni do te mere da postaju neprepoznatljiviji za oko naviknuto na tradicionalne granice i distinkcije.« Veza s oblicima suvremene tehnike ne isključuje pitanje o duhovnim vrijednostima, a činjenica da je u naše vrijeme izgubljena obredna uloga umjetničke osjećajnosti ne znači da treba da žalimo za neposrednošću i nevinošću koju danas ne možemo vratiti bez gubitka jednog intelektualnog potencijala, nego da se suočimo s jednim od osnovnih motiva naše civilizacije, a to je »postepeno izgrađivanje posrednog odnosa prema stvarima«.

Ovakav cilj podrazumijeva jednu kompleksniju antropološku hipotezu, obrada koje svakako ostaje izvan okvira Hristićeve knjige. On se bavi područjem koje je konkretnije, manje općenito od teorije umjetnosti, a šire i obuhvatnije od analize tehničkih postupaka. Teško je zato reći da li je valjalo na istoj razini govoriti i o drugim pitanjima, ali je sigurno da se neka posve jasno nameću. Ako je književnost donedavna i u svojim najvećim ostvarenjima značila neposredan emocionalni i imaginativni užitak, ona već danas zahtijeva duhovni napor racionalnoga reda koji se vrlo približio znanstvenoj djelatnosti. Mnoga takva djela čitaju se zato da bi se prisustvovalo jednom od vrhunskih kulturnih pothvata, stvaranju jednog novog umjetnog reda jezičnim sredstvima, a ne kao saopćenje prema iskustvenoj ljudskoj mjeri. Što je, ako je tako, s pojmom »senzibiliteta«? Ili možda ta kategorija ne zahvaća ekstremnije manifestacije književnog? Ili, još bliže, kakve ljudske vrijednosti podrazumijeva književno stvaranje čiji su oblici sve manje mimetički?

Prema shvaćanju Lionela Trillinga, moderna književnost je kritički obračun suvremene civilizacije sa samom sobom.⁴ Ako je tako, ona implicitno zauzima stav spram cjelokupnosti svoje situacije — spram aktualnih modela svijeta, spram društva i duhovnih gibanja u njemu. A kad se ona i odriče naslijeđenih konvencija i ne prihvaća ustanovljene norme, definirat ćemo je ipak u smislu svoje predodžbe totaliteta, svojeg shvaćanja o cjelini svijeta. Književnost, naime, čak i kad se eksplicitno izjašnjava,

⁴ To najjasnije proizlazi iz eseja »On the Teaching of Modern Literature« u njegovoj knjizi *Beyond Culture, Essays on Literature and Learning*, New York, The Viking Press, 1965.

govori parcijalno, i podložna je zato našim interpretacijama. Tek s našim sudjelovanjem djelo se potencijalno dovršava.

Već ta nezaključena uvjetovanost modernoga književnog djela razlog je stanovitoj zebnji, nestrpljenju, zahtjevu za prepoznatljivim mjerilom, za prihvatljivim kontekstom; a to može pružiti samo prošlost. S razlogom je Hristić, u tragu Eliota, u jednom svom ranom napisu o modernomu u poeziji rekao da je moderno zapravo jedan specifičan osjećaj tradicije.⁵ Ono je naravno mnogo više od toga, ali je Hristić utoliko u pravu što moderno tu možemo najlakše odrediti. Zato je i prisutnost naslijeđene literature u današnjoj ne slučaj, ili igra, nego konstitutivan element. Parodija je oduvijek bila sredstvo kojim se ono što je relativno moderno mjerilo spram jednog čvrstog reda i izokretalo taj red: odjeci Vergilijevih *Georgika* u Ovidijevoj *Vještini ljubavi* daju mlađem djelu oštricu suvremene relevantnosti. Ali književnost danas bitan dio svoje životne hrane crpi iz citata, pastiša, preuzetih konvencija, polemiziranja samom svojom formom s neimenovanim uzorima. Razlika u odnosu na prošlost je principijelna. Što je nekad bilo književno-tehnički zahvat, sredstvo da se izrazi ironija, danas je način egzistencije, uvjet aktualnosti. Hristić, autor takvog dramskog teksta kao što je onaj o Savonaroli i njegovim sljedbenicima, začudo o tomu ne govori.

A nadovezuju se na ovo i drugi problemi, na koje upozorava već povijest književnosti. Ako 'moderno' i ne definiramo po nekim historijskim i stilskim osobitostima, tek se iz jedne dalje perspektive može ocijeniti pripada li djelo — pojedinačno ili glavnina nekog opusa — tomu modernom u njegovu vlastitom trenutku, ili su se njegove bitne stilske značajke kristalizirale već u nekoj ranijoj vremenskoj ravni. Sve književne sklonosti jednog Scotta ili Byrona bile su okrenute XVIII st., potonji je čak sarkastički i uz pohvalu neoklasicističkog uzora poricao vrijednost djelima svjesnih i programatskih preobrazitelja među svojim suvremenicima, a ipak su baš njih dvojica danas za Evropu najizrazitiji i najuniverzalniji nosioci romantičarske osjećajnosti.

⁵ »O modernom u poeziji« u knjizi *Poezija i kritika poezije*, str. 24.

Kako, uostalom, povući granice modernog u vremenskoj horizontali — prema suvremenicima? Stephen Spender razlikuje »moderne« (oni se pasivno odnose spram svog vremena, ali odbijaju njegove društvene vrijednosti i izražajne norme) i »suvremenike« (aktivno su angažirani na ispunjavanju onoga što smatraju zadaćom vremena, ali mimoilaze probleme izraza).⁶ Između njih nemoguće je povući čvrste linije. Lako je dodijeliti Joycea jednoj, a Wellsa drugoj grupi, ali je slučaj obično kompliciraniji. Valja li, uostalom, prelazne oblike jednostavno smatrati manje ekstremnim manifestacijama opće tendencije, ili oni baš zato što su »mješoviti« govore nešto o naravi npr. fabule u romanu, likova u drami, emocionalnosti u lirici, pa bi dublje istraživanje književnih preobrazbi u modernoj epohi imalo u njima oslonac za svoja kontrolna promatranja? *Oblici* moderne književnosti tražili bi se dakle i izvan najizrazitije *moderne književnosti*.

Pa ako su prelazne manifestacije važne, nije li i sam kompleks modernoga već danas prelazna pojava u nešto aktualnije, dakle i prolazna pojava u književnosti današnje epohe. Modernizam je prošao, kaže i Hristić u svom ranom tekstu koji smo već naveli, ali on sam je upozorio na neke tehničke mogućnosti koje moramo imati u vidu. U svojoj novoj knjizi Hristić ne naglašava karakteristike modernizma: estetsku isključivost i unutrašnju koherentnost umjetničke tvorevine, nego baš nečistoću oblika, nužnost diskurzivnog komentara kao sastavnog dijela književnog procesa — dakle prijelaz prema drugim duhovnim disciplinama. Doista, u današnjem romanu pikareskne strukture odvijaju se filozofski dijalozi kadšto platonskih dimenzija, a drama nam, u tehnici farse s tračkim razvojem, podmeće lekcije iz semiotike.

Da se tu vratimo na jednu Hristićevu misao, koju on izriče na temelju iskustva prošlosti, ali je, izgleda, ne želi projicirati iz sadašnjeg trenutka u budućnost: »Forma je do najveće moguće mere uslovljena i određena situacijom u kojoj se jedan tekst prezentira publici; ona nije shema što se ponavlja iz ovog ili onog razloga, već nastaje iz situacije u kojoj se nalaze pisac i njegova publika.« U književnosti danas, s obzirom na sve važniju

⁶ *The Struggle of the Modern*, London, Hamish Hamilton, 1963, str. 77—78.

ulogu ideja koja se otjelovljuje u tekstu esejističkog karaktera, trijumfira medij individualnog čitanja, koji resorbira i ostatke usmene književnosti. Međutim, moderna tehnika počela je već ostvarivati jedan sveobuhvatan univerzum u kojem djeluju posve novi uvjeti komunikacije. Ne prisustvujemo li, doista, danas i jednom suprotnom procesu o kojemu Hristić ne raspravlja i koji na neki način znači negaciju ili anti-pol modernoj književnosti kako je on shvaća? Hristić govori na jednom mjestu o tomu da nam se danas već čini da smo ušli »u jednu novu civilizaciju, audio-vizuelnu civilizaciju slike.« Ali slika je »još uvek više instrument duhovnog terorizma nego što je sredstvo duhovnog oplemenjivanja«, pa je knjiga, izgleda, posljednje utočište duhovne slobode »koju još možemo zahtevati i imati u ovom divnom novom svetu šarenila i galame bez tišine i bez radosne usamljenosti«. Ovaj konzervativno-obrambeni stav dijeliti će mnogi među nama sa Hristićem — ali ostaje otvoreno pitanje koje on na drugim mjestima ne zaobilazi: ne mogu li, naime, tehnička sredstva koja je i suvremena umjetnost apsorbirala i kojima se prilagodila, predstavljati i put kojim će se duhovne mogućnosti jezične umjetnosti izražavati izravno, bez ustupaka trivijalnosti i bez manipuliranja smisaonim siromaštvom preko današnjih »masovnih komunikacija«?

Upotreba elektronskih uređaja za prenošenje i impersonalno »emitiranje« tekstova stvorenih u predelektroničnim uvjetima vjerojatno je češće etiketa, površni snobizam ili u najboljem slučaju blijedi palijativ, nego putokaz za razvoj književnosti. No možemo li sumnjati u to da će revolucija kojoj smo suvremenici — iako, apstinirajući od televizije, na primjer, poneki predstavljaju »unutrašnju emigraciju« u odnosu na aktualnu fazu kulture — sve više djelovati i na one oblike u kojima će se zbivati književni sadržaj epohe? Ili je literatura nakon svog ishodišta u pretpismenoj fazi duhovnog stvaranja doista isključivo vezana uz pismo i knjigu, pa daljnji put — makar bio popločen dobrim namjerama — vodi u temperaturu od 451° Fahrenheita? U tom slučaju Hristić nije među predvodnicima, nego među braniteljima odstupnice — a to bi bilo tragično za sve nas: još su mogući Leonide, ali u termonuklearnoj civilizaciji Termopilski klanci ne mogu više zaustavljati nikakve Perzijance.

MODERNO U RENESANSI

Posljednjeg dana svoga života Quentin u Faulknerovu *Kriku i bijesu* otkida kazaljke na ručnom satu. I dalje se čuje kucanje — vrijeme, historija, život teku bez obzira na Quentina. Ali nestalo je *mjerila*, te ljudske domisli koja služi svom izumitelju da vlastito življenje rasparča i raspodijeli, da unutar njega određuje sćušne granice koje nailaze mehanički, neovisno o neprekidnom prirodnom prelaženju dana u noć, proljeća u zimu. Dan koji je on sâm odredio za svoje samoubojstvo, Quentin provodi oslobođen mehaničkih stega. Tek sada, kad je nedvosmisleno odlučio da prekine svoje bivanje, da svoje postojanje ukine, tek sada Quentin sebi dopušta da zaboravi na čovjekovu mjeru vremena. On vrijeme pobjeđuje samouništenjem.

U posljednjoj sceni Marloweove drame »*Tragična historija doktora Fausta*,¹ junak se nalazi u položaju koji je na površini suprotan Quentinovu: prije dvadeset i četiri godine prodao je dušu đavolu, a sada je čas njegove smrti stigao, određen vanjskim silama. U konačnom svom

¹ Vidi knjigu *Engleske renesansne tragedije* (Tomas Kid: »Španska tragedija«; Kristofor Marlo: »Faust«; Džon Vebster: »Vojvotkinja od Malfija«; Džon Ford: »Šeta što je bludnica«). Preveli Zivojin Simić i Sima Pandurović. Izdanje »Nolit« (Biblioteka Orfej), Beograd, 1959.

monologu, dok ura otkucava minute posljednjega sata Faustova života, Faust u strahovitim grčevima svijesti želi

nek ovaj čas bude godina,
Mesec il' nedelja, il' jedan dan bar,

jer on bi htio da se kaje: njegovoj duši neposredno predstoji vječnost na koju je osuđena. Iza trenutka smrti prestaje svako mjerenje; sat kuca i dalje, ali bez kazaljki, granica i mjera.

Faust gleda naprijed, u budućnost koja ne postoji jer neće biti ni prolaznog vremena. Quentinova struja svijesti neprestano se pothranjuje prošlošću, ali zbiljski ta prošlost i ne postoji jer više ne traje; sav je njezin smisao u neumitnom činu Quentinove smrti. Čovjeku dvadesetog stoljeća smrt ne znači i sankciju, obračun, dok čovjeku u renesansi (kao produžetku srednjeg vijeka) tek sa smrću bivanje postaje značajno. Uz tu razliku postoji ipak jedna bitna sličnost. Obojica su svjesni vremena kao medija jedne iluzorne egzistencije, koja prestaje smrću.

U ovome se dakle sastaju dva vitalna pisca koje dijele tri i pol stoljeća anglosaksonske književnosti i historije. Faustova usmjerenost ka budućnosti i Quentinova vizija prošlosti nisu slučajne: Marlowe pripada početku svoje, građanske epohe, a Faulkner njezinu kraju. Međutim bitna i zajednička za obojicu jest svijest o iluziji kalendarskog trajanja.

Marlowea, naravno, možemo gledati i iz suprotnog kuta; naime iz početne perspektive njegovih junaka: oćjeniti je kroz prizmu njihovih titanskih ambicija i gorstasnih pothvata. (Marloweove tragedije izraz su elizabetsanske Engleske, opijene pobjedom nad španjolskom armadom, bogatom pomorskom pljačkom i otkrićima na zapadnim atlantskim obalama). Iz tog kuta dobivamo onu odavno usvojenu sliku jedne herojske dinamike koja osvaja svijet — bilo vojnom moći kao »Tamerlan Veliki« ili spoznajom (u stvari magijskim znanjem) kao »Doktor Faust«, ili zlatom i intrigom kao »Malteški Židov« Barabas. Tri naslovna lika velikih Marloweovih tragedija, tri alotropske modifikacije smionog aktivističkog renesansnog građanina.

Tragediji međutim daje puni smisao tek njezin završetak: ona se ostvaruje tek sa svojim dovršenjem. I što vidimo? Melodramatska smrt monstruoznog Barabasa dođuše zasjenjuje unutrašnju problematiku toga lika; ali kod Tamerlana stvar je jasna. Taj nekadašnji skitski pastir ređa pobjedu za pobjedom do pred sam kraj te dugačke tragedije u dva dijela. Naužio se slasti ratovanja i slave vojskovođe, čitavom svijetu zadavao strah glasom svoje svireposti, a kad je svojim trubljam i mačevima doista nailazio, onda se obračunavao sadistički, ali ujedno grandiozno: nametao je jedan fantastičan raspon groteskno-jezivih kazni da bi pokazao suštinsku bijedu svojih koljenovičkih suparnika. Čitav poznati svijet pao je Tamerlanu pod noge — nigdje mu se nije našao dostojan protivnik. Tamerlan na kraju umire, ali ne od neprijatelja. Događa se to nakon zauzeća Babilona, kada osjeća da mu nije preostalo više ništa da učini nego da sa svojim konjanicima izvrši pohod na nebo i svrgne bogove. Njegova pratnja osjeća da mu je došao kraj; daljnja ekspanzija je prirodno nemoguća. Tamerlanovo trajanje više nema svog pravca — on umire nezadovoljen. Njega, koji je postigao apsolutnu moć, uništava apsolutnost vremena: jedna besprimjerna životna karijera pokazala se u biti prazna.

Doktor Faust, koji je nastao poslije *Tamerlana Velikog*, također je historija jedne samoobmane. U početnoj sceni (koju je Goethe ugradio u svoju koncepciju tog arhetipa) Faust je, zasativši se logike, medicine, prava i teologije, posegao za čarobnjačkom metafizikom:

O kakav svet želja, uživanja svih,
Moći i časti, i svemoći tek
Ovo obćava marljivome znalcu!
Sve što se kreće između dva pola
Biće mi pokorno. Carevi, kraljevi
Gospodare samo u svojoj oblasti,
Ne dižu vetar, ne cepaju oblak;
A carstvo onog u tom nenadmašnom
Prostire se dokle stiže ljudski um.
Mađioničar je dobar — polubog:
Nek' se mozak trudi da rodim božanstvo!

Značajno je da u Faustovoj svijesti Marlowe ne dijeli duhovnu snagu od materijalne. Faust sanja o biserju koje će mu nabaviti dusi pod njegovom kontrolom, o carskoj

kruni, spajanju kontinenata, konstruiranju još nepoznatog oružja, kao i o »tajnama stranih kraljeva« i »novoj mudrosti«. Opipljivi predmeti za Marlowea su simboli volje i čežnje i akcije: najzvišeni stihovi Tamerlana u kojima govori o beskrajnom znanju i nezaustavljivom kretanju u nebeske sfere, vode ga ka »najzrelijem plodu, savršenom blaženstvu i jedinoj sreći — slatkom dozrijevanju jedne zemaljske krune«.

Na izgled je paradoksalno da se u tragediji o doktoru Faustu, tom intelektualnom titanu, pokazuju gotovo samo izvanjski uspjesi: kaos na papinu dvoru, čarolije na dvoru Karla Petog itd. Ustvari, slast sveznanja samo je privid: iza njega ne stoji nikakva dragocjena spoznaja. Tu ni pošto nije u pitanju Marloweova nesposobnost da suptilnije zamisli svog junaka. Čim je potpisao ugovor s Mefistofelom, Faust izražava jaku misaonu znatiželju. Njega zanima poredak zvijezda i metafizički princip koji iza toga stoji. Mefistofelov opis pakla potpuno je filozofski: na Faustovo pitanje »Gde je to mesto što ljudi paklom zovu?« on odgovara:

U utrobi ovih elemenata
U kojima se mučimo i stalno
Ostajemo u njima. Pakao
Granica nema i nije okružen
Na jednom mestu. Tamo gde smo mi
Pakao je, a gde je pakao
Tu moramo uvek biti mi ...

A kada ga u jednoj ranijoj prilici Faust pita otkuda se on to sada nalazi izvan pakla, Mefistofel odgovara:

Pa ovo je pakô, ja nisam van njega.

Ovakva koncepcija nije ništa manje moderna od Sartreove (»Pakao to su drugi«) i komplementarna je s njom.

Marlowea su suvremenici optuživali za ateizam. Jasnih dokaza za to u njegovu djelu nema, ali nedostatak religiozne ortodoksije dopustio mu je da granična pitanja čovjekove egzistencije promatra objektivno i s distancom.

Vrijedno je zato promatrati *Doktora Fausta*, kao i druge drame iz iste epohe, pitajući se što je aktuelno u tim tekstovima, koji su nastali u prelaznom razdoblju sličnom našem, i izdvojiti to od onih elemenata koji su

očito tek izraz datog trenutka te ih mi danas smatramo nosiocima nekih tehničkih ograničenja i zastarjelih konvencija.

U svjetlu Faustove početne ambicije i njegove tjeskobe sučelice smrti, sâm tok drame zbunjuje i razočarava. Radnja koja prikazuje drugovanje Fausta i Mefistofela sva je skrpljena od prizora najjeftinije komike. Otkuda to?

Najstarije izdanje tragedije za koje znamo, objavljeno je 1604. god. (jedanaest godina nakon Marloweove smrti), i to je izdanje ono koje se danas najviše upotrebljava. Taj je tekst mnogo kraći nego prosječna drama u Elizabetinom razdoblju, pa ipak za jedan dio komičnih interludija u njemu ne vjeruje se da su Marloweovi, već se pretpostavlja da su improvizacije kasnijih kazališnih scenarista. Autori našeg prijevoda (Živojin Simić i Sima Pandurović) poslužili su se, izgleda, tekstom proširenog izdanja iz god. 1616, u kojemu, uz neke Marloweove stihove izostavljene iz ranijeg izdanja, nalazimo komičnu partiju znatno proširenu i razvijenu. Ti lakrdijaški prizori nimalo ne pridonose bitnoj problematici djela,² a nemaju ni neku komičnu vrijednost; jedino što jače podvlače antikatalicizam epohe.

Izgleda da je Marlowea u njemačkom *Faustbuchu* inspirirala sama moralna situacija Fausta (koju je Goethe dva stoljeća kasnije opet slobodno reinterpreterao), a da je dopustio mogućnost da se osnovna struktura proširi prema potrebama izvođača. Jer Marlowe, kao i njegovi suvremenici, u prvom je redu bio opskrbljivač teatra tekstovima.

Na svaki način, Faust je, svojom bitnom historijom, otjelovljenje mita o usponskoj snazi i kasnijoj sterilnosti titanskog individuuma, tog možda osnovnog mita Renesanse. Dvojakost i paradoksalnost koju Marlowe pokazuje, čini nam ga bliskim i danas. Marlowe je pisac herojske etape jednog razdoblja, ali nije naivan. On zahvaća svijet svoga junaka cjelovito; moć i slava nisu nikada

² Ovo ne vrijedi za nekoliko scena koje predstavljaju direktnu parodiju na ozbiljne prizore koje svakoj od njih pretihode. Kontrastiranje ozbiljnog i šaljivog prikaza jedne iste teme općenito je prihvaćena metoda u drami engleske renesanse koja nije, kao francuska, bila zabrinuta za održavanje klasične čistoće književnih rodova.

prezentirani bez svoga naličja. Ne prihvaćajući oficijelnu ideologiju svoga doba, Marlowe nikada nije stvorio idealan lik vladara kakav je Shakespeareov Henrik Peti, koji do kraja ostaje apsolutno superioran i samopouzdan.

Danas smo skloni tomu da Marlowea u prvom redu prihvaćamo upravo zbog te dosljednosti kojom je pratio svoje junake do konačnih konzekvencija njihove pravoljnijske energije. Zato što osjećamo istinitu tragiku njihovih rezultata, prihvaćamo i njihovu gigantsku sonornu muževnost, divimo se uzlaznom pouzdanju njihove životne filozofije.

Dvadesetak godina kasnije John Webster piše dramsku liriku koja je pasivna, raskidana; čiji je ritam rastočen, bez energetskih tetiva koje stežu i kontroliraju Marloweovu poeziju da bi iz nje napravili oruđe napredovanja, osvajanja, samosvijesti. Prijevod kojim su ti veliki pjesnici predstavljeni našoj publici nije zadržao upravo ništa od one osnovne ritmičko-tonske kvalitete koja gledaocu i čitaocu daje životnu orijentaciju pisca neposrednije i stalnije nego što to čini odigravanje same radnje. Ali bez obzira na to, svakom čitaocu ipak je jasno da Webster doživljava svijet jednostrano i isključivo pesimistički. Naslovna uloga u *Vojvotkinji od Malfija* manje je razvijen ljudski lik, a više gravitacijska točka čitave dramske atmosfere. U njoj naslućujemo divne humanističke mogućnosti: čovjeka koji želi da slobodno živi u radosnom doživljavanju svoje samostalno izabrane ljubavi. Ali u svojoj dramskoj historiji Vojvotkinja je samo čovjek koji trpi, kojemu se stvari događaju, bez one unutrašnje snage koja će vanjske okolnosti preobratiti u trijumf na moralnom planu. Nije tu riječ o tragičnoj sudbini na primjer jedne Desdemone ili Kordelije. Websterov univerzum takve ljudske jakosti ne poznaje.

Osnovni osjećaj njegove drame baš je nemoć čovjeka da upravlja sudbinom vlastitih postupaka. U biti, rezultat je tragičan kao i kod Marlowea; ali Websterovi junaci i ne pokušavaju da svijet prisvoje i da njime upravljaju. Zato je i linija događaja nevažna, scene su organizirane pomoću fabule, ali jedina struktura koju zapažamo jest razvoj emocionalne napetosti. Drama Websterova živi sva od lirskih tema. A ove su silno naglašene, intenzivne, istrajne. Od stranice do stranice, neprestano se i s puno gorčine napadaju laskavci i udvorice, a njihov udio u

radnji mnogo je manji nego što bi to ova antihipokritička opsesija dala naslutiti. Ponavljano gnušanje nad razbludom, nad svim životinjskim u čovjeku, također nalazi svoj korelat samo u nekim sporednim i posve fragmentarnim scenama. Postepeno međutim zgušnjava se atmosfera, da bi četvrti čin, jedna od najstravičnijih sekvenci u čitaovoj engleskoj drami, postao prava orgija užasa. Doista, Webster je ovdje operirao vanjskim, pa i mehaničkim efektima, kao što su rukovanje mrtvačevom rukom, kip koji životnom vjernošću junakinji predočuje njezinu ubijenu obitelj, ples i pjevanje luđaka, nagovještaj nasilne smrti s kovčegom, užetima i zvonom. Ali ovaj senzacionalizam, ma koliko bio u skladu s postojećom — i sve jačom — scenskom tendencijom engleskog teatra nakon god. 1600, ima i svoju dublju stranu, baš kao što i bordeljska fantazmagorija («Valpurgina noć») u Joyceovu *Uliksu* sintetizira bitni sadržaj čitavog djela.

Jesi li ikad videla ševu u kavezu? Takva je i duša u telu: ovaj svet je kao njen mali travni busen, a nebo iznad naših glava je kao njeno ogledalo; ono nam pruža samo bedno saznanje da je naš zatvor malen i teskoban.

Ovaj 'najmorbidniji pisac engleskoga jezika' ne može zaboraviti nekoliko stoljeća prije Kierkegaarda da je čovjekovo postojanje omeđeno smrću i da drugačijeg trajanja nema.

Uzalud trud je sviju budalina.
Od plačna rođenja i začeca njina
Život im je magla ili greška sušta.
A smrt je nemiran strah što ih ne pušta.

Ovaj krajnji defetizam izražen je rijetkom pjesničkom snagom, čija je slikovna konkretnost na žalost vrlo stajana u našem prijevodu. Da parafraziramo stihove T. S. Eliota o Websteru,³ prijanjanje uz smrt zbija (i napinje) slast i raskoš pjesničke misli. Poezija je to jednog posve negativnog osjećaja svijeta, u kojemu čovjek sebe otvara prema smrti, prihvaćajući je kao konačni cilj svoje iracionalne i zlosretne egzistencije.

³ Vidi na našem jeziku antologiju *Suvremena engleska poezija*, u izboru i prijevodu Antuna Šoljana i Ivana Slamniga, Zagreb, 1956, str. 47.

Svet mi je ovaj dosadno glumište
Gde igram ulogu protiv svoje volje.

U cjelini svojoj Websterova dramska koncepcija nedvosmisleno je dekadentna: ona je reprezentativna za silaznu liniju engleske renesansne tragedije, kao što je Marlowe predstavljao herojsko-mitsku etapu istog razdoblja. Ništa nije poučnije nego usporedba između Websterove iscrpljene smirenosti i Marloweova vrpoljenja pred neumitnim epilogom svakog životnog aktivizma. Webster je na drugi način danas aktuelan nego Marlowe. Zanimljiv je kao analogija onoj u naše doba tako rasprostranjenoj literaturi u kojoj je čovjek demisionirao i nemoćno se predao jednoj plastično doživljenoj atmosferi univerzalne bezizlaznosti. Izvjestan vid realnosti u takvim je djelima nesumnjivo doživljen, često s velikim talentom i istinitošću, ali je, iako apstraktno nepobitan, ipak jednostran. Treba samo, da se vratimo na renesansne primjere, usporediti Websterovu briljantnu ali jednoličnu prezrelost, s Marloweovim osjećajem za proturječnu punoću životnog procesa.

Pravo mjerilo pojedinih renesansnih dostignuća u tragediji ipak ostaje Shakespeare. U njegovu djelu integrirana je i snaga Marloweovih likova (svedenih na ljudske dimenzije) i Websterovo stoičko iskustvo. Pa ako je Shakespeare kritičan prema optimističkim iluzijama (kao na primjer u *Troilu i Kresidi*), njegov pesimizam nije nikada pasivan ni apsolutan. »On optužuje život, ali se nikada na njega ne žali; čak i životne tragedije prikazuje na naše zadovoljstvo« (E. M. Forster). Nigdje nema više besmislene nesreće nego u *Kralju Learu*, u kojemu bolnost završnih scena nekome može izgledati kao izvitopereni »happyend«. Ali i u toj njegovoj najcrnijoj tragediji, dostojanstvo, upornost i običan ljudski idealizam ugrađeni su u univerzalnu sliku prirodnog ciklusa života.

A nije slučajno ni to da Shakespeareove tragedije uklapaju historiju pojedinaca u situaciju društvene cjeline čak i onda kada je tema najviše vezana za intimne živote. Čak se *Hamlet* i *Othello* bez toga ne dadu zamisliti. Usporedimo to s konfuznim spominjanjem nekakvog vojevanja s Francuzima u *Vojvotkinji od Malfija*. Te francuske vojne postepeno hlape iz tragedije, a da pravu svrhu nikada nisu imale. Jer dok Shakespeareov svijet

ima svoj smisao i onda kada su svi junaci poraženi bezdušno i uzaludno, Webster se odrekao toga da nosio svoje bitne filozofije oživi u jedino mogućem svijetu konkretnih historijskih odnosa.

Shakespeare ne samo da je reprezentativan za svoju epohu, nego je toliko širok i svestran da se o njegovoj trajnoj aktuelnosti čini besmisleno govoriti. (Zbog toga ga prečesto i tretiraju kao »klasika«, dakle kao arhivsku dragocjenost.) Zato je baš i zanimljivo otkrivati u manjim velikanima iz njegove okoline momente koji svojom problematikom — ili svojom kapitulacijom pred nekom problematikom — zvuče tako da ih naš suvremeni senzibilitet može apsorbirati, a da se ne mora prilagoditi nekom posebnom historijskom krugu interesa!

To ne znači da ova djela nisu zanimljiva i raznim drugim svojim vidovima. Ne samo da su im historijski uvjetovani fabula, tema i likovi, nego i konkretna obrada dramske materije. U svakoj renesansnoj tragediji sastaju se tradicija srednjega vijeka s novim teatarskim elementima. Radi se o prepletanju ideja, o fiksiranim teatarskim tipovima, o tehničkim konvencijama. U Websterovu tekstu nalazimo, na primjer, jedne uz druge, srednjovjekovnu koncepciju tragedije kao priče o dubinskom »padu prinčeva« i demokratske simpatije. Bosola, koji je faktički središnja ličnost u *Vojvotkinji od Malfija*, glavni je izvršilac mučnih postupaka koji prožimaju dramu, i glavno oružje intrige. On je prilično nerazumljiv lik ako u njemu gledamo psihološki jedinstven individuum. Ali on pripada jednom općem tipu, tipu tzv. Nezadovoljnika, čiji je najpoznatiji predstavnik sam kraljević Hamlet. Usto Bosola vrši funkciju komentatora; ima dakle onu ulogu koju će u kasnijoj historiji drame imati tzv. rezoner (*raisonneur*). *Doktor Faust* ne samo da je pun srednjovjekovnih ideja koje odgovaraju osnovnom motivu drame, nego u pojedinim scenama nalazimo ostatke strukture predrenesansnog Moraliteta (npr. borba Dobrog i Zlog anđela oko Fausta).

Sa stajališta historijskog razvitka dramske tehnike još je zanimljivija Kydova *Španjolska tragedija*. Radnja drame ima okvir posuđen od Seneke, koji je za englesku renesansu bio glavni traged antike. Duh ubijenog Andreeasa i personificirana Osveta jedva imaju neke izravne veze s događajima u drami, ali su od prvorazrednog te-

matskog značenja. Seneka, preko Thomasa Kyda, uvodi u engleski renesansni teatar dva bliska i povezana tipa djela: tragediju osvete i tragediju užasa. Shakespeareov *Hamlet* je produbljena varijacija ovog konvencionalnog tipa, a detalji u Shakespeareovoj radnji, pojedini likovi i određeni scenski efekti dolaze izravno od Kyda. Za tog se pisca vjeruje da je napisao i jednog *Hamleta* (čiji tekst nije sačuvan), koji je Shakespeareu poslužio kao osnova za vlastitu verziju.

Glavna ličnost *Spanjolske tragedije*, Hieronimo, smatra se glavnim pretkom *Hamleta*, ne samo po svojoj funkciji u radnji nego i po neodlučnosti i kolebljivosti. Međutim, Hieronimo nije psihološki zanimljiv. Njegovi poluludi izljevi efektni su, ali ne čine izraz jedne kompleksne ličnosti, koja očituje svoju dubinu. Umeci Bena Jonsona vjerojatno su i nastali zato da bi se u tom smislu lik Hieronima bar donekle upotpunio. Ipak postignuta razlika nije bitna. Nas se ova drama (u kojoj se događa pet ubojstava, dva samoubojstva, dva sudska ubojstva i jedna smrt u dvoboju) prvenstveno doima senzacionalistički, dok u *Hamletu* slični efekti na pozornici i u radnji ne djeluju tako sirovo. Često se, dapače, događa da je *Hamlet*, taj izvanredno zahvalni scenski materijal, interpretiran pompoznije i psihološki suptilnije nego što bi trebalo.

Kyd nije velik pjesnik⁴ ni mislilac; njegova svijest o moralnim stranama prikazanih situacija prilično je primitivna. On je zato ipak rođeni dramatičar koji zamišlja impresivne situacije i stvara sjajno i logički komponiranu dramu u kojoj se zaplet prirodno razvija, a svaki postupak ima svoje opravdanje. Njegova vještina ostala je uzorna, pa je Kyd doista vrlo zaslužan da je elizabetanska drama, do njega prilično kaotična u svojoj strukturi, postala ozbiljnom umjetničkom formom. Ali današnjem čitaocu Kyd ne otkriva nikakvih aktualnosti, kao što to čine Marlowe i Webster.

Jer dubljih sadržajnih motiva Kydova tragedija ipak nema. Kao i kod Webstera, u toku posljednjih scena dolazi do prave orgije ubijanja, a na kraju nijedno od glavnih lica ne ostaje na životu. Nasuprot Websteru me-

⁴ Treba usporediti njegove stihove s onima njegova druga Marlowea, čiji je jezik podjednako bombastičan i pun traženih slika.

đutim, piscu zrelijem i s većim historijskim iskustvom, Kyd je u svojim pretpostavkama u biti optimističan. Događilo se jedno zločinstvo koje je za sobom povuklo druga; drama se sastoji u kažnjavanju zločinaca; a pravda traži da i osvjetnik plati smrću svoje nasilje. U Webstera nema te primitivne etičke logike. U usporedbi pak s Marloweom, svojim vršnjakom i prijateljem, Kyd vodi dramu posve mehanički: tragedija likova nije zasnovana na samoj neumitnosti vremenskog toka (kao u *Faustu*, ili *Macbethu* ili *Learu*); a Senekini duhovi doista ne mogu dramatičaru nadoknaditi filozofijsku koncepciju života.

Bez refleksivnosti i metafizike jest i djelo Johna Forda. Ali za razliku od Kyda, Ford ne gradi dramu na etičkoj pretpostavci, nego na čistoj senzaciji. Kyd, uz dubljeg Marlowea, pripada perspektivnim počecima jednog razdoblja; Ford, koji piše još kasnije od umnijeg Webstera, završava ga i zatvara. Nekoliko godina nakon njegove karijere, puritanci su, na početku engleske revolucije 1642. god. ukinuli kazalište, koje su oduvijek smatrali štetnom besposlicom i nosiocem aristokratskog shvaćanja svijeta i morala.

Fordovo djelo nije određeno samo time što je on svjesno stvarao u bogatoj tradiciji punoj velikih uzora. On je pisao za teatar i radio prema konvencijama i zahtjevima ukusa u svom trenutku. *Šteta što je bludnica* djelo je rafinirana dramatičara. Kao i Shakespeare, Ford ne stvara pravolinijski zaplet kao što je Kydov, već organizira radnju mnogo šire. Jedna tema: ljubav u odnosu na ženidbu (ili, ako hoćemo, pohota i snubljenje) izražena je u nizu varijacija od uzvišenih do komičnih. Ne pamtimo dugo kako su lica povezana u zapletu, ali tematsko jedinstvo ostaje nam u spomeni.

Radnja je očevidno inspirirana *Romeom i Julijom*. Gotovo svako lice u jednoj tragediji ima svoj pandan u drugoj, a to vrijedi i za brojne situacije u toku akcije. Razlika u rangu obaju komada osjeća se najbolje ako se usporede odgovarajuća lica ili situacije (npr. Julijina dadilja i Putana, slučajna smrt Merkutija kod Shakespearea, odnosno Bergetta kod Forda, u sceni koja u do tada vedru radnju unosi prvu slutnju tragičnog svršetka). Razlika se osjeća i u jeziku. Stih Fordov teče glatko, jasan je, neopterećen slikovnošću Shakespeareova jezika, ali

i bez njegove ritmičke snage: razlika je u umjetničkoj inspiraciji, ne u vještini kojom se izaziva komika i patos.

Šteta što je bludnica daje se još rjeđe nego mnogi drugi neshakespeareovski komadi engleske renesanse. Ali onaj koji je imao rijetku priliku da vidi jednu od ono nekoliko postava što ih je taj komad doživio u toku posljednjih stoljeća, posvjedočit će da to i danas može biti izvanredan teatar. Ford je s nasladom stvarao atrakciju, bilo vanjskim efektima kao što je iščupano sestrino srce koje brat pokazuje na vrhu svoga mača, bilo otvorenim inzistiranjem na golicavosti središnje situacije.

Naime, središnji je motiv incestualna ljubav brata i sestre. Taj je odnos prikazan bez idealiziranja, s naglašavanjem tjelesnosti i žudnje za nasladom. Kad je koncem 19. st. pretfreudovski seksolog Havelock Ellis izdao Fordova djela u svojoj seriji ranih engleskih dramatičara, istakao je u predgovoru kako Ford izvrsno poznaje »misterije srca«. Tvrdio je da je Ford moderniji od drugih renesansnih dramatičara, da je bliži Stendhalu i Flaubertu nego njima. I poslije Ellisa često se inzistira na pronicavosti Fordove psihologije, ali mora biti da je povod tome neobičnost ili čak perverzija nekih njegovih motiva. U pravu je Virginia Woolf, koja pokazuje da doduše vidimo živahno ponašanje i temperament Annabelle, junakinje u *Šteta što je bludnica*, ali ne i njezinu psihologiju. Ne dobivamo njezin karakter, ne pratimo formiranje njezinih zaključaka. »Ona je uvijek na vrhuncu svoje strasti, nikada u njezinom začinjanju.«

Riječ je dakle o posve površinskoj privlačnosti i interesu, a nema znaka da bi Ford bio drugo i tražio. Karakteristično je da nijedan lik u čitavoj drami nije stvarno simpatičan. Prihvaćamo putenost u ljubavi brata i sestre, ali nas izražena emocija ipak ostavlja hladnima, jer iza nje ne stoje potpune ličnosti. To vrijedi i za druge momente u istom djelu. Etika beskrupuloznog intriganta Vasqueza, koji vrši zločine radi jedne nesebične osvete, čini nam se i suviše plitka. Senzualnost i brutalna nasilja, koje su za Fordovu publiku bili tražena atrakcija, danas više naročito ne šokiraju, ali i ne osvajaju. Ako Ford uopće djeluje, onda ne djeluje na misao, emociju, pa ni nerve, već na osjetilnu imaginaciju — uglavnom vizuelnu!

Kod Forda dakle nemamo 'problema' koje bismo mogli doživjeti kao aktualne. Ipak nas svojim učinkom,

površinskim doduše, podsjeća na jedan značajan vid literature, nama suvremene.⁵ Poetska drama s motivima čulnosti i nasilja, često u neobičnim ili izvitoperenim oblicima — nije li to Tennessee Williams? Varijacija u američkoj književnosti ima dovoljno. Jedini komercijalni bestseler ranog Faulknera *Svetilište* svjesno je rađen po predlošku popularnog šundromana *Nema orhideja za gospođicu Blandish* J. S. Chasea; brutalnost i seksus dominiraju u depoetiziranoj koncepciji Jonesova mamut-romana *Odavde do vječnosti*, da već ne redamo druge popularne literarne uspjehe sve do danas. Treba li nabrajati primjere iz drugih literatura?

Doživljajnu vrijednost engleske renesansne tragedije možemo, tako, mjeriti na dva načina. Jedan je da je postavimo uz Shakespearea, pa ćemo ustanoviti koliko su ta dostignuća relativna i u vlastitome vremenu. Na njihovoj pozadini Shakespeareov genij jasno će se isticati, ali će se također pokazati da je i on stvarao u jednoj sredini punoj vitalnih majstora scenske riječi — pa će i sam postati shvatljiviji, normalniji, ljudskiji. Drugi je način da ih usporedimo sa svojim suvremenim interesima i traženjima, ne čineći ustupke nikakvom historicismu. Na taj način, današnja kritička osjetljivost može iz ove — a i svake druge — ostavštine izljuštiti takve uzbuđljive kvalitete koje čak i relativno manja djela prošlosti čine *živom literaturom*.

⁵ Senzacionalizam — u smislu bližem etimologiji riječi, dakle: ugađanje i napadanje osjetilnosti — karakteristika je dekadencije u starom Rimu, u renesansi i u wildeovskom *fin de siècleu*. Gdje je međutim granica između nepoštedne napregnutosti vitalne energije i pretjerane stimuliranosti snaga pred izdisajem, to kritika može odrediti samo studirajući kontekst svake kulturne epohe posebno.

MOŽE LI SE DICKENS ČITATI I DANAS

U posudbenoj knjižnici nisam saznao ništa. Gledajući cedulje ulijepljene uz korice Dickensovih knjiga, vidio sam da se pojedini od tih svezaka posuđuju, posljednjih godina, tek napola tako često kao Faulkner ili Galsworthy ili Dreiser, ali češće — na moje čuđenje — od nekog Balzaca u kojega sam zagledao. Onda sam se sjetio: što je s knjigama kojih na polici nema? A nedostajalo je Dickensa poprilično. I napokon: od nekih romana knjižnica ima i više primjeraka. Dakle nije moguće po brojkama ništa zaključiti.

Ipak, ti su svesci Dickensa prilično trošni, izgledaju upravo onako kako se to očekuje od nekog pomalo ostarjelog, pučkog, često i rado prevrtanog štiva. Ali onda opet pitanje: tko to zapravo Dickensa čita? Valjda potrošač Camusa, Kafke, Thomasa Manna? Ili zar druga, duhovno spokojnija školska omladina — da li pod profesorskom prinudom? — preopterećena drugom domaćom lektinom, obuzeta šlagerskim festivalima, ona koja za večeri kod kuće do u kasno gleda humorističke serije i krimice? Možda umirovljenici, domaćice? Ili neslućeni niz vrlo različitih čitača? Pa pretpostavimo da je tako. Što današnji čitalac — tko god to bio — nalazi u Charlesu Dickensu?

Uza svu njegovu popularnost, Dickensu je desetljećima i u vlastitoj domovini prijetilo da od žive lektire po-

stane tek simpatična, doduše, nacionalna institucija. Onih petnaest omašnih tvrdo ukoričenih romana, uz popratne sveske feljtona, skica, pripovjedaka, i danas se još koče u vitrinama građanskih kuća u kojima se, i u Engleskoj, odavna napustilo glasno čitanje u obiteljskom krugu u korist dremuckanja uz kvizove. Nemali je broj engleskih intelektualaca, s diplomom iz društvenih disciplina, koji su pročitali svega jednog Dickensa, možda *Pickwickovce* ili *Olivera Twista*, a Dickens kao kulturna predodžba za njih je u prvom redu atmosfera filmova o poštanskim kočijama, uglađenim nitkovima, tajnim zavještajima, koji tako izvanredno odgovaraju engleskom mentalitetu i doživljajnom ritmu? Doduše, očevima i bakama bio je bliži taj širokogrudni, punokrvni viktorianac. Ali i u toj generaciji, Lionel Trilling, neosporno načitan američki kritičar, kaže: »Odrastao sam na Dickensu, zapravo na mitu da sam odrastao na Dickensu.« Mit je valjda u uvjerenju da su se same knjige čitale i često prečitavale; ali je Dickens djelovao više uspomenama na prve susrete sa Phizovim ilustracijama u onim prastarim knjigama, te sjećanjima i nepotpunim prepričavanjima arhetipskih scena, kakva je na primjer ona u kojoj mali Oliver, nesvjestan vlastite smjelosti, u sirotištu traži drugi tanjur kaše. Takav Dickens — to su potištenost Davida Copperfielda u strahu pred očuhom, melankolična vezanost Pipa — prije njegovih velikih očekivanja — uz staru kovačnicu, usprkos prijetnji sestriinom šibom, to je komični stari gospodin Pickwick s klizaljicama na smrznutom jezeru, zloslutni urlici francuskih pučanki oko giljotina revolucionarnog Pariza u *Pripovijesti o dva grada*, purani i pjesma za prepunim božićnim trpezama, spletkarenje u hladnim salonima, zločinci u magli uz Temzu i provincijske močvare, nezgrapni mračnjaci u prljavim zakucima londonske bijede, to su odjeci i obrisi tolikih prizora, takvog humora, patosa i melodrame, što su ostali dijelom književne kulture, jer su ih moderniji čitaoci i drugačiji pisci zapamtili između svojih prvih književnih doživljaja. »U najranijoj mladosti čitao sam najviše Dickensa«, rekao je u jednom intervjuu Mirko Božić. Je li se to, i kako, zadržalo u njegovoj mašti, pitanje je za druge prilike. Na svaki način, bilo je hrvatskih pisaca i prije, još u XIX st., u čijim je djelima čitanje Dickensa možda ostavilo traga. Prema Vladoju Dukatu, humor u nekim pričama

Antuna Nemčića i Janka Jurkovića djelomice je inspiriran engleskim prozaicima XVIII st., a mogao bi biti i Dickensom. Napomenimo ovdje da mnogo jaču prisutnost Dickensa nalazi Nikifor Naumov u djelu srpskih književnika Ćedomila Mijatovića, Sime Matavulja i Stevana Sremca.

Za Dickensa se u nas doista znalo, ali teško da se mnogo čitao. Prvi prijevodi dviju Dickensovih priča i jedne manje crtice tiskani su u Beogradu još za njegova života; ali su mu od većih stvari sve do poslije prošlog rata na našem jeziku objavljeni samo *Pickwickovci*, u Zagrebu još god. 1884, te kasnije *Oliver Twist* i *Priča o dva grada* u Beogradu. Izlazile su poneke Dickensove crtice u podliscima, rado su se pretiskavale njegove božićne priče, a *Oliver Twist* uzbuđivao je u novinskim nastavcima pod naslovom *Zločinački London* u Zagrebu, a u dva sveska pod naslovom *Londonski razbojnici* u Beogradu. Nekoliko je njegovih većih djela objavljeno u skraćenim dječjim izdanjima, utjecaj kojih ne bi trebalo potcijeniti. Susret s čudovišnim progoniteljima nedužnog Olivera ostat će nezaboravnim doživljajem onima koji su kartonirane sveske Kuglijevih izdanja s onim crnim prljavo-nejasnim drvorezima prečitavali mučćci se sricanjem imena u svom prvom susretu s engleskom ortografijom. Ipak, u južnoslavenskim zemljama, Dickens je bio uglavnom prisutan kao pjesnik dobrodušnosti i idile, koji će svaki oblak mrzovolje i sebičnosti brzo otjerati, i dovršiti priču sveopćim pomirenjem.

Naravno, i to je jedan vid Dickensa, i Stefan Zweig u svojoj knjizi, u kojoj uz Dickensa prikazuje Balzaca i Dostojevskog, vidi glavnu kvalitetu njihova engleskog parnjaka ovako: »Duševne potrebe se mijenjaju kao i literarne. Pa ipak kad god budemo osjećali čežnju za radošću, u trenucima onih raspoloženja kad životna volja miruje i samo osjećanje života nježno pokreće svoje valove u čovjeku, kad ni za čim ne čeznemo toliko koliko za kakvim bezazlenim melodičkim uzbuđenjem srca, pružit ćemo ruke za tim jedinstvenim knjigama, u Engleskoj i svagdje u svijetu.«

Čudno je, zapravo, da je Zweig, pisac tako sklon psihološkim razlaganjima, baš tako doživljavao Dickensa. Da danas u našem zapažanju ne pretežu druga svojstva engleskoga klasika, teško da bismo mu se još obraćali —

jer u naše vrijeme pisac od formata cijeni se najčešće samo kao pratilac kroz naše vlastite nelagode, a nipošto mu ne vjerujemo kad nas bodri i tješi. Do pred koje desetljeće pak, sve ono pritisnuto, potisnuto, izvitopereno i sklupčano u Dickensovim opisima zapadnoga velegrada nije nalazilo pravog odjeka u provincijalnim prilikama evropskog istoka. Ako je Dickens u Dostojevskom prisutan kao i Gogolj, mi Petrograda nismo imali, a ni Gogolja, da nam Dickensa udomači. Potrebna je urbana atmosfera, svijest privikla spletu ulica i susretima s beskrajnim nizom neprestano novih lica oko sebe, da bi se prihvatila groteska kao nešto više od dosjetke.

Kako to onda da se u godinama nakon 1948. tako intenzivno digla proizvodnja Dickensa, i da od petnaest velikih Dickensovih romana na hrvatskom ili srpskom postoji njih 13, nekih i u više prijevoda?

Počnimo obrnutim redom, i ustanovimo da je karakteristično što su nakladnici, svakako nesvjesno, ostali na brojci 13 i nisu dovršili objavljivanje Dickensa. Nemamo jedan njegov, ne osobito karakterističan, i možda najrjeđe čitan, povijesni roman, *Barnaby Rudge* i, obratno, jednu od njegovih, od modernih kritičara najzapaženijih knjiga, posljednje njegovo dovršeno krupno djelo, *Naš zajednički prijatelj*, simboličku, mračnu sliku viktorijanskog kapitalizma. Možda su osjetili da je Dickensa dosta, da su ga prestali tražiti, da publika nije probavila ni one već objavljene Dickensove romane koji se u nas ne spominju među najpoznatijima, *Sumorna kuća*, *Mala Dorrit*, *Stara prodavaonica rijetkosti*, *Nickolas Nickleby*.

Jer Dickens nije »udomaćen« klasik, i nije sigurno što on za neraščlanjenu čitalačku publiku zapravo znači. Opća slika koju o njemu ima manje je određena nego slika drugih romanopisaca najvišeg ranga. Možda su Dickensova djela u poslijeratnim godinama tako brojna zbog pozitivne svjedodžbe koju mu daje Marx u poznatom odlomku koji se odnosi i na Thackeraya, Charlottu Brontë i gospođu Gaskell: »Sjajna suvremena škola engleskih romanopisaca čiji su slikoviti i rječiti opisi svijetu otkrili više političkih i društvenih istina nego svi profesionalni političari, publicisti i moralisti zajedno...« Na svaki način, Dickens je uveden i objavljivao kao velik realist, opisivač i kritičar svoga društva.

Vrlo skoro međutim djelovala su na čitanje Dickensa dva činioca. Kritički realizam prestaje sam po sebi biti vrijednosno određenje i ne privlači čitaoca, a drugo, otkriva se da je Dickens kao kritički realist inferioran, manje dosljedan i manje ozbiljan u usporedbi s Balzacom ili Tolstojem, manje razumljiv od Galsworthyja, pa čak i ranog Thomasa Manna. Jer graditi Dickensovu reputaciju na njegovu kritičkom slikanju sredine, na osuđivanju preko opisa i ogorčenja, znači izložiti ga usporedbi s jakim takmacima i zatajiti njegove glavne vrline. Pa kad se u školama »obrađuje«, kako se ono nastavnički klišejom kaže, realizam, Dickens je jedno od prvih imena, ali ne jedno od onih uz koje će se citirati primjeri koji, praktično, najbolje zadovoljavaju formulu.

Jer Dickens ne odgovara takvom estetičkom kanonu, o njemu Lukács u svojim esejima o evropskom realizmu nije napisao ništa, a Lenjinu se čak — s pravom — smučilo od gledanja dramatisacije »Cvrčka na ognjištu«, one iste s kojom su hudožestvenici u svojoj međunarodnoj turneji izazivali sentimentalne suze publici ne samo zagrebačkoj. Kazališna prerada jedne od najsladunjavijih Dickensovih stvari godinama se držala na pozornici zastupajući ne krivo, ali jednostrano, onom najslabijom i danas nama najstranijom njegovom stranom, velikoga sveobuhvatnog Dickensa.

Možda je trebalo, kad se već inzistiralo na Dickensovoj kritici društva, usmjeriti pažnju na nešto drugo, nešto što ne spada u korektnost zanata, cjelovitost spisateljskog zahvata, i discipliniranu serioznu podređenost jednoj slici svijeta, a što bi dalo drugačiji naglasak Dickensovim kritičkim kvalitetama. Ne valja, jedino, što je Dickensu isplanirano mjesto prije nego se u kulturnoj atmosferi pojavio Sartre. Inače, Dickensa bismo mogli slaviti kao idealan primjer angažiranog pisca, čovjeka koji na duboko individualan način ne samo slika društvo, žigoše mu mane, zalaže se za reforme pravne, prosvjetne, sanitarne, nego i književnika koji je u društvu prisutan kao javna osoba, a da se toga ne stidi. Bilo da prati skupštinski život kao reporter i stenograf, da kao urednik osluškuje bilo i poznaje srce čitavoga čitateljstva, da pomaže i savjetuje javne dobročinitelje — sve do takvih pojedinosti, kao što su namještanje osoblja i izbor odjeće za stanovnice doma za posrnule djevojke. Njegov »anga-

žman« duboko je socijalan, uključen u organizacijsku mašineriju njegova društva, spontan, praktičan, izvanstranački, neteoretičan. U tomu se razlikuje od načina na koji se naši suvremenici javljaju glasom, perom ili samim svojim imenom uz pojedine javne akcije. Da je bio Francuz, Sartre bi možda bio fasciniran njegovim primjerom društvenog opredjeljenja, aktuelnim, a toliko drugačijim od današnjeg. No on je bio Englez, empirički dalek od svake formulirane ideologije, ali utoliko glasniji u zauzimanju za ovu ili onu konkretnu stranu. U *Sumornoj kući*, na primjer, ruga se i liberalima i konzervativcima u parlamentu: lord Coodles protiv Sira Thomasa Doodlea: očito dolaze iz istog lonca. Ako je liberale radovala slika nje-ljudski hladnog baruna sir Leicester Dedlocka, konzervativci su se smijali slici filantropske konfuzije gospođe Jellyby, kojoj je životni cilj da londonsku sirotinju kolonizira u zemlji Borriboola-Gha uz afričku rijeku Niger, ali u vlastitoj kući trpi kaos, nered i razbijene dječje glave. Dickensa svojataju radikali, marksisti u mnogo čemu u njemu vide prethodnika, dok drugi naglašavaju njegovo protivljenje radikalnoj akciji, njegove hepiende, kojima predsjedaju dobroćudni bogataški stričevi. Da je bio Francuz, imao bi vjerojatno jasniju političku liniju i određeniju umjetničku doktrinu, pa makar mu se izraz ne podudara s najdubljim osjećajem društvene pripadnosti, kao što je to slučaj s Balzacom prema slavnoj i često citiranoj Engelsovoj formuli o njemu. Da je bio Rus, ne bi se zadovoljavao banalnim pozivanjem na providnost koja će formalno zadovoljiti svaku kršćansku orijentaciju, a da ne uznemiri religiozne institucije; prodoran pogled na blijeđu i prestrašenu djecu na javnoj skrbi odveo bi ga do metafizičkih pitanja i umjesto da crta karikature, predočivao bi dubinske sukobe u duši. Ali on nije Balzac, kao što nije ni Dostojevski, od kojih nam jedan pokazuje mehanizam društva, a drugi »strašnu slobodu« Kirilova i nepoštednu otvorenost krajnje nevinosti jednog kneza Miškina. Dopršivši prvi dio *Idiota*, Dostojevski je pisao svojoj nećakinji kako je teško naslikati pozitivnog, dobrog čovjeka. U književnosti kršćanskih naroda najsavršeniiji je Don Quijote, smatra Dostojevski, a zatim je tu Dickensov Pickwick, beskrajno manji lik, ali ipak golem, koji uspijeva zahvaljujući tomu što je ne samo dobar nego i smiješan, smatra Dostojevski. Mi da-

nas znamo, dakako, da je Pickwick idilično jednostran prema Don Quijoteu, a pogotovo prema duhovnoj neizmjernosti njihova ruskog nasljednika. Društvena gibanja u Dickensu izražena su sveobuhvatnim slikama, koje dominiraju kompliciranim, ali po sebi iskonstruiranim zapletima oko vrlo trivijalnih likova. S te strane prednost je svakako Balzacova, a likovi su u najboljem slučaju simboličke karikature veličanstvene pjesničke sugestivnosti, ali bez onih egzistencijalnih prodora koji se u višestrukoj perspektivi piščevih leća otvaraju u Ivana Karamazova ili Nikolaja Vsjevolodovića Stavrogina. Dickensovi zločinci su slikovite lutke prema Rogožinu, Svidrigajlovu, Smerdjakovu: u Dickensu, prostitutka Nancy plemenita je tetka, jer u Dickensovu društvu seks ne smije biti izravna tema beletristike. Tako su i seksualna muka, neživljene želje, sva opsesija sladostrasti otjelovljene u Dickensov stil, u grotesku karikature, u atmosferu tajne i pripreme ubojstva. Dickens pjesnik simboličkih slika — ne psiholog, ne dramaturg društvenih procesa, to je onaj vid po kojemu taj umjetnik spada među najveće — i ako ga danas prihvatimo, bit će to baš na tom planu. Očekivati analizu duševnog života ili funkcioniranja društva — a na to smo navikli kad govorimo o realizmu — znači razočarati se u Dickensu. Ili, ne naći ono što u njemu ima.

A atmosfera u kojoj su u nas klasici romana bili afirmirani, prihvaćani i čitani, podudarala se s normama realizma. U prigodnim člancima i pogovorima uz njegove knjige naglašena je Dickensova socijalna svijest, njegova uloga u društvu, ali ne ono što ga je izravno činilo popularnim: humor, invencija, mašta i neobično velika sloboda jezika. Ne u smislu opscenosti, naravno, nego lakoća kojom se izražava.

Za Joycea je jednom rečeno da je s engleskim jezikom mogao raditi što želi, a to isto vrijedi za Dickensu. Njegovu stilskom rasponu, od pravne formalnosti do posve originalnih ekscentričnih idioma, nije sigurno ravan ni jedan prozaik XIX st., pa ga to čini i teže prevodivim od njegovih evropskih i engleskih suvremenika. Zbog toga, prijevodni izgledaju neizražajni, sačinjeni od stereotipne dikcije, u ukočenoj sintaksi i s nategnutim šaljivim obratima. Nikifor Naumov, u svojoj knjizi o Dickensu u Srba i Hrvata, ispravno je zapazio da Dickens često upo-

trebljava neknjiževan govor i dijalekte, koji se u nas najčešće prevodi standardnim književnim jezikom, što takva mjesta čini bezbojnim pa i banalnim. Kao i pisac *Uliksa*, Dickens je volio igre riječi, aluzije na pjesme i uzrečice poznate svakom Englezu, a sve to čitaocu kojemu je Dickensova kulturna klima strana ne samo promiče, nego mu čak udaljuje ona mjesta koja su Dickensu zemljaku najprisnija. Karakteristična dickensovska imena, koja na engleskom daju tekstu neku osobitu boju, sugestiju ekscentričnosti, čoškaštosti, svijenosti, usukanosti, ili pak zaokruženog samozadovoljstva — kao što su Wopsle, Pumblechook, Pardiggle, Vholes, Weevle i stotine drugih — u prijevodnom tekstu su samo zapreke glatkom čitanju i ne pridonose, kao u izvorniku, tonu kojim se pripovijest ostvaruje u unutrašnjem sluhu čitaocu. A isto je to sa složenim imenima napola alegorijskog značenja, kao što je na primjer ono zloslutnog očuha Davida Copperfielda Murdstone i njegove sestre, u kojemu spaja »ubojstvo« i »kamen«.

Ima i tu, dakako, humora, kao u svim situacijama u kojima Dickensova djeca doživljavaju mnoge neprilike zbog okrutnosti, sadizma, sljepila i gluposti — baš kao što je ona ploča na kojoj piše: »Pazi, grize«, što je mali David mora nositi na leđima u internatskoj školi. Dickens nije samo pjesnik sreće i melankolije neiskusnih duša, on također pokazuje njihovu sudbinu izvan njihove subjektivne perspektive, naime sa stajališta odraslog. Tu je Dickens najsuptilniji, nenadmašen, i, u biti svog književnog postupka, moderan: izvrstan tehničar, a velik pjesnik.

Isto to vrijedi i za ono najizrazitije očitovanje karakterističnog Dickensova humora, i za njegove likove. Poznato je, oni su plošnji, najčešće svedeni na malen broj karakterističnih osobina, koje se ne razvijaju i koje pisac svaki put kad se lik spominje opet iznova navodi. Oni ne predstavljaju društvenu zbilju, nego maštu izazvanu zbiljom na stvaranje slika, koje se u zbilji ne prepoznaju, ali se opet na nju odnose i o njoj govore. Katkad je to tek kratka uzrečica, kao kad kočijaš Barkis svakom prilikom šalje Davidovoj bivšoj pjestinji kriptičku poruku: »Barkis je voljan« ili, jednako poznati primjer, kad su pruga nepraktičnog, rasipnog zanesenjaka Micawbera u istom romanu ponavlja: »Neću nikada napustiti gospodina Micawbera.« Likovi, jednako plošni, ali nešto kom-

pleksnije površine, dobivaju svoj šarm velikim dijelom od toga što svoju idiosinkraziju u govoru svaki put iznose u drugačijem obliku, redosljedu ili kontekstu, tako da ono što očekujemo neizbježno dolazi, ali na neočekivan način. Te su uzrečice uvijek funkcionalne, i na komičan način predočuju nešto bitno. Recimo, mračni odvjetnik Vholes, koji kao sjena prati i označava put svog neiskusnog, povjerljivog klijenta, sve dok taj ne ostane bez pare, uvijek nalazi priliku da spomene svoje dužnosti oca prema trima kćerima i sina prema svom vremenom roditelju. Napokon, tu su goleme kreacije s univerzalnim smislom, a ujedno maštovite apstrakcije ljudskih sklonosti, kao što je, da ostanemo u *Sumornoj kući*, Harold Skimpole koji smatra da ne treba hvaliti pčelu jer ona *radi* zato što joj je to drago. Tako on, pristalica trutova, obilježava slobodu, neodgovornost, frivolnost, parazitizam. Ali s obzirom na to što Skimpole sve to predstavlja u jednom suviše racionalno zamišljenom, te, zbog svoje okrutnosti, bezosjećajno reguliranom društvu, on je, ma koliko bio kriv i izazivao revolt, u isto vrijeme jedan od simbola ljudske samostalnosti u odnosu na mehanizam i mobilizaciju novčarske i tvorničke civilizacije.

Skimpolea je Dickens zamislio prema boemskoj naravi pjesnika i pisca Leigha Hunta, također oca brojne obitelji, ali je njegovu asocijalnu, a uvjerljivu filozofiju života maštovito proširio do neprepoznavanja izvora. To je zapravo glavna Dickensova umjetnička metoda. Poći od provjerenih društvenih činjenica, sabrati ih iz raznih razdoblja da bi djelovale snažnije, gušće. Zato stanje u sirotištima nikad nije bilo točno takvo kako ga Dickens pokazuje u *Oliveru Twistu*, jer je on tu povezao prilike prije i poslije donošenja novog zakona o sirotinji god. 1834; ali na svoju publiku ostavio je dojam koji je bio opravdan i književno i socijalno.

Proučavati kako je Dickens iskorištavao svoje izvore, odnosno kako je zbiljske činjenice i događaje preobražavao u svijetu pojedinog romana, bilo bi neobično poučno. Pokazalo bi kako je veza između života i umjetnosti posredna, a puna najraznijih mogućnosti. Usporedimo, na primjer, *Davidu Copperfielda* i *Velika očekivanja*, dva Dickensova romana koji se temelje na piščevu vlastitom životu. U *Davidu Copperfieldu* radnja je — uza sve razlike — mnogo bliža činjenicama i samom toku zbivanja,

a *Velika očekivanja* nemaju nikakve izravne veze s događajima u piščevu životu, ali je emocionalni i moralni smisao Dickensova životnog puta, kako ga je on sam doživio, dramatziran u nezaboravnim simboličkim slikama, koje vrijede za mnoge, u stanovitom smislu za svakoga. Raniji roman pisan je rastresito, priča mu tumara polagano od epizode do epizode u tragu ranih romana Don Quijotove škole. Kako kaže Walter Allen, taj je tip romana ubila željeznica, koja je zamijenila poštansku kočiju kao glavno prometno sredstvo. U svojoj kasnoj fazi Dickens organizira roman mnogo kompleksnije, povezuje nekoliko niti radnje, suprotstavlja i povezuje kontrastne prizore, razvija dakle svoju nenadmašnu vještinu pripovijedanja na višoj razini. Kao i prije, Dickens je majstor pojedinačne scene, bučni izvođač grandiozne melodrame, pa mu i vrijednost onoga što je ostvario oscilira u toku knjige. Ali kasni Dickens, zreliji, nesretniji uza sav uspjeh koji je postigao kao zabavljač puka i uza sva priznanja, ne samo da slika nego i iskazuje neki sud o društvu i svijetu, ozbiljniji i beskompromisan — umjetnički svirep. Svježina neopterećenog humora i naivne sentimentalnosti pomučena je.

Dickens zadržava brojne stare konvencije u sastavljanju romana — i upotrebljava ih tako efikasno da će ih nakon njega vrlo često povezivati baš s njegovim imenom. Kako samo plete svoje priče oko tajne nečijeg rođenja ili porijekla i sudbine kakvog nasljeđa! Ali to nije tajna samo jedne osobe, potka pojedinačne anegdote, nego skrivena bit jedne društvene situacije, možda čak sistema u kojemu se takve sudbine odvijaju u sukobima o kakvima u pripovijeda. Odmatanje niti takvog zapleta posao je detektiva s božanskom snagom otkrivača — a ponekad upotrebljava i detektiva ljudskih dimenzija: uz Edgara Allana Poea i Wilkiea Collinsa i Dickens je osnivač modernog detektivskog romana. Svoje posljednje djelo *Tajna Edwina Drooda* ostavlja nezavršeno — tamo gdje je ubojstvo vezano s hipnozom i okultnim silama Istoka.

Zanimljivost fabule koja je građena na tajni nipošto nije samo formalne naravi: dickensovski zaplet sve je drugo nego klišeji! I T. S. Eliot cijenio je Dickensov dommet u konstrukciji romana kao što je *Sumorna kuća*. U tom djelu radnja se proteže usporedo s trajanjem jed-

ne beskrajne sudske parnice, koja obuzima svijest, stvara monomanijačka očekivanja, a ujedno ubija strpljivost i nadu, ždere egzistencije, upropaštava ljudske živote, i u kojoj će na kraju sudski troškovi progutati sav imetak oko kojega je spor. U radnji pak prepletene su sudbine šezdesetak likova, od kojih se mnogi nikad i ne susreću, ali su povezani iako pripadaju svim slojevima naroda, od visokog plemstva do proletera, pa i do izopćenika u krajnjoj bijedi. Kaže kritičarka Dorothy Van Ghent: »Dickensovo služenje fizičkom koincidencijom u zapletima odgovara njegovoj mašti a jednom živčevljem prožetom sve-miru, u kojemu se gangliji šire jednako preko stvari i ljudi, tako da moralna zaraza, od središta gdje je uzgojena u ljudskom elementu, preobražava i ono neljudsko i daje mu svojstva dijaboličkoga.«

Otjelovljena je ta sveopća povezanost u kužnoj bolesti koju će napola nemušti Jo, mladi pometać ceste, proširiti *Sumornom kućom*. Dickens će to izraziti retorikom kojom se ulica u kojoj boravi Jo, a koja nosi ime »samotnog Toma« pretvara u osobu:

»Silno se mnogo riječi potrošilo u Parlamentu i izvan njega o Tomu, i mnogo se gnjevnih prepiraka čulo, kako da se Tom privede na pravi put. Hoće li se privesti na pravi put pomoću stražara, pandura, zvonjave zvona, snagom brojeva, načelima ispravnim prema nečijem ukusu, pomoću ekstremnog ili umjerenijeg krila anglikanske crkve ili pomoću nijedne crkve. Hoće li mu se dopustiti da cjepidlači svojim slabim mozgom polemičku praznu slamu ili će se upotrijebiti da tuca kamenje. U svoj toj prašini i buci samo je jedno potpuno jasno, a to je da bi se Tom mogao, dao, htio ili morao popraviti, samo na temelju nečije teorije, a ničije prakse, a u vremenu, koje u toj nadi prolazi, Tom u svojoj staroj tvrdo-glavosti srce u propast.

Ali se i osvećuje. I sami vjetrovi su njegovi glasnici, te mu služe u tim satovima mraka. Nema ni kapi Tomove pokvarene krvi koja ne bi negdje širila zarazu i okuženje. Okaljati će ona, još ove noći, plemenitu krv (u kojoj bi kemičari nakon analize otkrili pravo plemstvo) jedne normanske loze, a njegova Milost neće biti kadra kazati NE! toj sramotnoj vezi. Nema ni atoma Tomova kala, ni ku-bičnog palca kužnog plina, u kome živi, nema na

njemu ni jedne odurne riječi ili iskvarenosti, nema neznanja, opakosti i sirovosti koju počinja, a da ona ne bi vraćala odmazdom, prodirući u svaki društveni sloj, sve tamo gore do najponosnijih od ponosnih, pa sve do najviših među visokima. I doista, Tom se osvećuje time što okužuje, pljačka i kvari.

Prijeporno je pitanje, kad je Ulica samotnog Toma ružnija: danju ili noću. Ali kad se razložno ustvrdi, da mora biti to odvratnija, što se više vidi, i da nijedan njezin dio, kako je u mašti zamišljamo, ne može svojom grozotom nadmašiti zbilju, onda u tom pogledu pobjeđuje dan. Sad počinje svitati, ali stoji to, da bi možda bilo više na diku engleskog naroda, da sunce katkad zađe nad britanskim carstvom, negoli da ikad osvane nad tako odvratnim čudom, kakvo je Ulica samotnog Toma.«

Retorika — i u ovom prijevodu Stjepana Krešića — pone-sena, patetična, zastarjela, čak ako na trenutke i dira, nije ono što čini Dickensa danas prihvatljivom lektirom. Ali način na koji će slikovno, konkretno izraziti svoju viziju cjeline, to nedvosmisleno jest. London beskrajne parnice i London nezaustavljive podmukle zaraze na prvim je stranicama istog romana simboliziran maglom koja se rasprostrela čitavim čađavim i blatnim velegradom i zavukla u svaku njegovu poru. To je magla one iste tajne koju na drugoj razini pjesničkog nadahnuća simbolizira tajna u srcu Dickensovih zapleta. To je magla koja se, u drugom romanu, *Velikim očekivanjima*, diže iz močvara uz rijeku, iz koje će pred malog Pipa, s kojim se pisac identificira, iskrsnuti njegova sudbina. *Velika očekivanja*, roman je o dječaku kojemu nepoznati darovatelj poklanja veliki imetak, koji ga iz pokrajinskog živovanja izvodi u sjajni i mračni London — a da dječak čitavo vrijeme živi u iluziji o podrijetlu svog bogatstva. A onda, kad odraste, otkriva da svoj odgoj mladog gospodina zahvaljuje — robijašu-zločincu, kojega je jedne noći u djetinjstvu iz straha okrijepio dok se skrivao u bijegu. Ta simbolika podsjeća na ukleto blago u narodnim mitovima, koje nosi nesreću, ali se određenije odnosi na nečisto i mračno podrijetlo bogatstva i moći engleskog kapitalizma u prošlom stoljeću. Kao uostalom i nezgrapni osvetoljubivi Orlick, Pipov protivnik, koji obitava u vlazi

i služi močvare, napola nakaza iz drevnih bajki, dijelom paslika vlastita porijekla i vlastitih nerazmahanih seksualnih i društvenih želja glavnoga junaka, dijelom opet simbol potlačenih spodoba iz radionica i služinskih soba, pred kojima je, ne uvijek svjesno, strepilo građanstvo Dickensova vremena. Neuhvativi princip tog širokog, živahnog, veselog, ali i potištenog svijeta Dickensove Engleske katkada je utjelovljen u pojedincu — liku kao što je nekad podložni, ponizni Uriah Heep, koji ljepljivim vlažnim dodirima svojih kao u polipa razmahanih savitljivih ruku nemilosrdnog zahvata, unosi nemir u sve faze cvatuće karijere mladog pisca, Davida Copperfielda. Katkada, u kasnijim romanima, kada to nisu magla ili sudnica ili skrovišta bjegunaca na prljavim vodama južne Engleske, može to biti sudski zatvor ili ona ustanova nerazmrsive birokracije u kojoj Dickens kao da je prorokovao naše doba, a Stanislav Vinaver je u svom prijevodu *Male Dorrit* naziva Zavrzlamijom, katkada pak to je smetište u koje se pretvara novac bezdušnih, ali i duševno blijedih londonskih poduzetnika.

U pozadini uvijek ostaje Orlick, kojemu tu simboličku ulogu pripisuje Dorothy Van Ghent, kao rječita prijateljica masovne pobune, nereda i bezvlašća zbog kojega je Dickens, uvjereni demokrat i radikalni reformator, strepio od neobuzdanog narodnog gibanja. Krvožedna strahovlada francuske revolucije u *Pripovijesti o dva grada*, romana koji se može čitati i kao dječja slikovnica, otjelovljuje tu Dickensovu skrivenu bojazan. Ona ga ne čini većim prijateljem vladajućih, ali ga približava neurozama koje suvremeni politički roman za nas danas tako uvjerljivo drammatizira.

Ako odlučimo da iz slike o Dickensu, toliko toga izostavimo, njegovu djetinjastu prpošnost, vedro rasipanje talenta, životne snage, raznolikost i obilje životnih interesa, koje njegove knjige sadrže, onda možemo u njemu vidjeti i prethodnika današnje literature o otuđenju. I Dickensove ekscentrike možemo, ako slijedimo V. S. Pritchetta, shvatiti kao niz pojedinaca zatvorenih u vlastitom monologu, koji međusobno i ne mogu pravo saobraćati. Odvojeni u fantazije i neuroze koje jedne s drugima nemaju dodira, oni djeluju kao karikature, ako ne vidimo da ih Dickens umrtvljuje, a da umjesto njih predmeti izdvojeni i oživljeni oštrim zapažanjem pisca vode svoj

koloplet na najživljim Dickensovim stranicama. Ljudi pak, da bi opstali, razdvajaju svoje službeno lice od osobnoga, što najbolje ilustrira Wemmick u *Velikim očekivanjima*. Na radnom mjestu odvjetnikov pomoćnik i voditelj kancelarije govori kratko, strogo u okvirima službene dužnosti, i usta mu tada imaju uglat oblik poštanske uložnice. Navečer međutim kod kuće, nakon što je doslovce podigao most preko jarka, ispalio svoj mali top i istakao za stavu, postaje pažljiv sin i najobzirniji prijatelj. Da je u njemu manje toplokrvnosti, bio bi idealan lik za Kafku, kao što podsjećaju na Becketta, opet u *Sumornoj kući*, čangrizavi, podli i zlobni Smallweedovi. U naslonjačama jedno nasuprot drugom sjede baka, senilna, nagluha, ali čim se oko nje spomene neka brojka, zakriješti o funtama, i djed, lukav, pakostan i opak, a nepokretan, te u jarosti gađa »đavolju svraku« jastukom, pa i njega valja dizati sa stolice i protresti da bi se oporavio. A zar ovaj opis jednog londonskog pansiona u romanu *Martin Chuzzlewit*, u prijevodu Živojina V. Simića, nije karakterističan ne samo za London, nego za saobraćanje i dodir među ljudima u modernom svijetu uopće:

»Sigurno je da nikad nije bilo ni u jednom gradu, varošici ni u selu na svetu takvo čudno mesto kao što je Todžersin pansion. I sigurno je da je London, sudeći po onom njegovom delu koji je okruživao Todžersin pansion, stešnjavao ga, pritiskivao, muvao ga u rebra svojim laktovima od opeke i maltera, zadržavao vazduh od njega i stalno stajao između njega i svetlosti, bio dostojan Todžersinog pansiona i dorastao da bude u bliskim odnosima i savezu sa stotinama i hiljadama iz neobične porodice kojoj pripada Todžersin pansion.

Čovek nije mogao ići po okolini Todžersinog pansiona kao po drugim krajevima grada. Moglo se tumarati čitav sat sokacima, sporednim putevima, preko dvorišta i kroz razne zasvođene prolaze, a da se ne izbije ni na šta što zaslužuje naziv ulice. Neka očajna rastrojenost obuzimala je došljaka dok je koračao kroz te krivudave lavirinte i, dolazeći do zaključka da se sasvim izgubio, ulazio, izlazio, obilazio i opet se mirno vraćao kad bi došao do kraja kakvog ćorsokaka, ili kad bi ga zaustavila kakva gvozdena ograda, i osećao da će se izlaz možda pokazati u svoje vreme, ali da je uzaludno predviđati

gde se on nalazi. Dešavalo se da ljudi, pozvani na ručak u Todžersin pansion, lutaju neverovatno dugo unaokolo iako su im njegovi dimnjaci gotovo stalno na vidiku, i uviđajući najzad da im je nemoguće dospeti do njega, vraćaju se kući sa blagom setom na duši, pogruženi i ćutljivi. Nitko nikad nije našao Todžersin pansion na osnovu usmenih uputstava, čak ni kad su ona data samo na minut hoda do njega. Zna se da su oprezni iseljenici iz Škotske ili Severne Engleske uspevali da dođu do njega na taj način što bi prisilili nekog londonskog dečaka iz sirotinjske škole da ih odvede tamo kako zna, ili pak upornim idenjem za poštare; ali to su bili retki izuzeci koji su samo dokazivali pravilo da je Todžersin pansion bio u lavirintu, čija je tajna poznata samo nekolicini izabranih.«

Ali nisu te iskre koje podsjećaju na najšire poetske metafore današnjeg svijeta, te djelomične, trenutačne anticipacije Kafke ili Becketta ono što opravdava Dickensa danas — njegovu čestu pričljivost, sentimentalnost, opširnost, banalnost, komplicirani mehanizam njegovih zapleta, svu razvučenost radnji, koja je takva da nam je gotovo nemoguće ispričati fabulu nekog Dickensovog romana već kratko vrijeme nakon što smo ga pročitali. Sve je to tu, izazov za onoga koji se odluči da zadre u tu, u prvom redu ipak zabavnu, ali veoma opširnu lektiru. Dickensa ne otkupljuje tek analogija s današnjom književnošću makar toliki kritičari imali prvenstveno to u vidu, ne izvlače ga ni aktualnost simbolike ni u sebi savršena mjesta koja zadovoljavaju i estetski strože kanone kritike, koja će detalje iz životne svakodnevice uvijek žrtvovati funkcionalnosti slike u cjelini, a pouku i poruku izbrisati ako dolazi od autora u vlastito ime. Dickensa otkupljuje njegova zaljubljenost u život, dinamika kojom priopćava tu strast. Ne kao sirova registracija sirovih podataka, niti kao izjev osjećaja i vjere, nego kao predstava, iskaz o užitku u književnom stvaranju, umješnost čije se trikove vještak ne skanjuje pokazati pred samim općinstvom.

Živahni ekstrovert, koji je valjda svoje najosobnije krize — a o njima nam indiskretni istraživači tek posljednjih godina više toga otkrivaju — svladavao svestranom djelatnošću među ljudima i pred njima, od djetinjstva je volio kazalište, sudjelovao u amaterskim predstavama,

pisao dramske tekstove koje nije želio tiskati, a u kasnijim godinama često priređivao javna čitanja iz svojih pripovjedačkih djela. On nije ponirao u psihologiju drugih ljudi, zbog »sveupijajućeg intenziteta svog unutrašnjeg osjećaja života i slobode, obilja svog emocionalnog reagiranja na druge ljude, snage i žestine svoje ljubavi i mržnje«, kako kaže Robert Garis. On nije stvarao ozbiljne realističke likove, nego je problematiku moralnu i egzistencijalnu, koji drugi pisci njegova stoljeća projiciraju u likove, izrazio u ukupnosti simboličke atmosfere i radnje i slikovitosti opisa.

To međutim nisu simboli s privatnim značenjem, kako nailazimo u modernoj književnosti od Mallarméa do Valéryja, Yeatsa, Joycea, nego blizak nam svijet prepoznatljive površine predmeta i društvenog ponašanja iz kojega, s iznimkom seksualne tematike, nije isključivao ništa. Dickens nije majstor po čistunskoj selektivnosti građe (tu ne mislimo na danak čistunstvu seksualnog tabua) i strogosti u ogromnom izboru književnih postupaka. Dickens nije ni Flaubert, ni James, ni Kafka, ni Beckett, ni pisac Novog romana. Ako nas zanima tajna zanata, pa te pisce čitamo, jer se divimo ozbiljnosti izvedbe, Dickensa ćemo danas, a to njegovim suvremenicima nije padalo na pamet, cijeniti također zbog izvedbe; ali drugačije. Cijenit ćemo ga zbog lakoće kojom, ne krijući svoja sredstva od publike, izražava čitavu skalu grubih efekata melodrame, nabožne i moralističke sentimentalnosti, društvenog patosa, političkog sarkazma. To ipak nije jednostavno vatromet retorike, stalno je tu prisutna svijest o publici koja gleda, prati, čija reakcija uzrokuje porast ili pad tiraže idućega mjesečnog sveska u kakvima je objavljivao romane. Dickens, urednik pučkih časopisa, također je uživao u odzivu publike, za nju je planirao napetost i zamišljao — ne uvijek vrlo suptilne — šale, improvizirao i žonglirao. Karakteristično je na primjer ono mjesto u *Velikim očekivanjima* kad Pip dolazi Wemmicku po povjerljive vijesti od najveće životne važnosti. Zeleći da ostanu nasamu, Wemmick moli Pipa da mu pomogne pripremiti doručak za starog oca, pa šalje malu služavku iz kuhinje, i dok Wemmick oprezno i u impersonalnoj formi, ne spominjući imena, daje svoja dragocjena upozorenja — radi se o životu i smrti Pipova dobrotvora — neprestano čitamo usporedo s tim kako se Pip muči

s pečenjem kobasice, kako u uzbuđenju pravi vatromet od nje. Nenadmašan gospodar mimike, vrhunski zabavljač oponašanjem gesta i glasova, Dickens se prema ponašanju u svakodnevici odnosi kao šegrt krojača Trabba, kad Pip, obogativši se prolazi u otmjenom odijelu kroz rodni gradić, snobovski izbjegavajući dodir sa svime što ne priliči njegovu novom položaju:

»Hodao sam izvjesno vrijeme, gledajući niz ulicu i spazio Trabbova momka, kako mi dolazi ususret, lupkajući po leđima praznom modrom vrećom. Pomislih, da će najbolje biti, da mu se nehajno zagledam u lice, kao da i ne znam tko je, te ću tako najuspješnije ugušiti njegovu zlu namjeru; tako mu pođoh ususret, gledajući ga kako spomenuh. Već sam sebi čestitao na uspjehu, kadno koljena Trabbova momka najednom udariše jedno u drugo, kosa mu se nakostriješi, kapa padne s glave, a čitavim mu tijelom prođe drhat, te zatetura nasred ulice, dovikujući ljudima 'Držite me! Strašno se bojim!' Pretvarao se kao da umire od strave i skrušenosti, što je tobože u njemu izazvala moja dostojanstvena pojava. Dok sam prolazio pokraj njega, zubi su mu cvokotali i sa svim se znacima krajnje poniznosti svali u prašinu.

S mukom sam to podnosio, ali došlo je još i gore. Nisam bio odmakao ni dvjesta koračaja, kadli na svoj najveći užas, snebivanje i srdžbu ponovo spazih, kako Trabbov momak ide prema meni, izbivši iza obližnjeg ugla na cestu. Modru je vreću prebacio preko ramena, a oči su mu se krijesile kao da zaista žuri za poslom. Po njegovu se lakom i brzom hođu razabiralo, kako je čvrsto odlučio da pođe ravno u Trabbov dućan. Trgnuv se prestrašeno, kad me je ponovo ugledao i opet ga spopade mahnitanje; taj put se okretao i počeo teturajući obigravati sve naokolo mene, dok su mu koljena još jače klecala. Rukama je lamao kao da me zaklinje, neka mu se smilujem. Hrpa gledalaca s najvećim je veseljem pozdravljala njegove patnje, a ja sam bio do krajnosti smućen.

Nisam stigao dalje niz ulicu, no do poštanskog ureda, kadli ponovo spazih Trabbova momka, gdje je, izbivši na ulicu pokrajnim putem, sunuo preda me. Taj se je put sasvim izmijenio. Ogrnuo se modrom vrećom kao zimskim kaputom te mi se približavao, šepireći se na suprotnoj strani pločnika, praćen veselom družinom mladih prijatelja, kojima je,

odmahujući im rukom, od vremena do vremena dovikivao 'Ne pooznaajem vas!' Ne da se riječima iskazati, kako me je Trabbov momak razdražio i natjerao u bjesnilo, kada je prolazeći pokraj mene povukao uvis ovratnik košulje, zakovrčio kosu na sljepočicama, zabio ruke u bokove i cerekao se, zavrćući laktove, vrpoljeći se čitavim tijelom i dovikujući pratiocima, smiješno otežući riječi, 'Ne pooznaajem vas! Duše mi ne pooznaajem!' Sramota je dosegla vrhunac, kada me je grakćući progonio preko mosta, a njegovo je graktanje nalikovalo na snuždene krikove ptice, koja me je poznavala, dok sam još bio kovač, i tako sam napuštao grad tako reći prognan u polje. (Preveo Zlatko Gorjan)

Dickensove geste i groteske nisu same po sebi suvremene, iako su mu one stalno sredstvo da dočara i pokaže ono isto mehaničko, plitko i samoživno otuđenje velegradske civilizacije na svim razinama materijalne moći, koje danas vidimo u literaturi apsurdna i anarhičkom teatru studentske avangarde. Ali u vrijeme kad umjetnost cijenimo kao djelatnost, čin, izvedbu, kad tražimo pučke korijene mimetičkog izraza i u jarkosti boja i nadahnutom, iskrenom i u biti točnom iskrivljavanju prirodnih obrisa, u istegnutim krivuljama i pretjeranim grčevima narodske fantastike, zbog kojih nas baš naivna umjetnost osvježava, nećemo prezreti Dickensa. Cijenit ćemo, dapače, njegove forme utoliko više što je u njima još sadržano toliko tople krvi i relevantnog ljudskog smisla, za koje smo navikli da ih se naši suvremenici sve lakše i pogibeljnije odriču.

MEDITERANSKA ČEŽNJA ENGESKE KNJIŽEVNOSTI

U jednoj ranoj, s pravom nezapaženoj noveli Henryja Jamesa mladi stranac stoji na mletačkoj obali i gleda more:

»Što je onkraj onog obzorja?«, reče moj suputnik.

»Grčka, između ostalog.«

»Grčka! Zamisli! Zar nikad nećeš otići tamo?«

A nekoliko stranica kasnije: »Ostavi to mjesto i prošetaj se uz more. Činilo se da zamišljenije nego ikad priča o ushićenju gibanjem i slobodom. Onkraj obzorja bila je Grčka, dalje i niže bio je čudesan južni svijet što cvjeta oko ruba Sredozemnog mora.«

»Grčka, između ostalog.« Nije vjerojatno ni Henryju Jamesu bilo posve jasno što se to još prostire uz isti taj Jadran, na kojemu je za njega postojala bogata, pokvarena, strahovito privlačna Venecija, kakva je to obala između nje i Grčke. Jamesov prijatelj W. D. Howells bio je vjerojatno bolje obaviješten, jer je boravio u Mlecima ne kao turist nego kao američki konzul. U ljubavnom romanu *Unaprijed stvoren zaključak*, 1875, koji se zbiva u Mlecima, dvaput izrijeком spominje Hrvate. Hrvati, to su stražari koji hodaju gore-dolje pred austrijskim topovima pod galerijom duždeve palače i na austrijskim utverdama na isturenoj laguni...

Ta posvemašnja anonimnost najsjevernijeg odsjeka obale uz mediteranski bazen kod pisca koji je o Veneciji ostavio izvanrednih atmosferskih stranica, to poznavanje Hrvata u neautentičnoj ulozi, dva su slučajna ali nipošto nereprezentativna podatka iz prosječne beletristike 19. st. Nedostatak neovisnosti malog naroda, čiji jezik nije prelazio granice, doveo je do toga da se naziv zemlje zane-mario poput imena statista na raskošnoj pozornici, ma kako sjajno izgledao i taj statist, ili ako hoćemo taj član pjevačkog zbora. Nije tada više bilo ni samostalac Rague, a izražajno obilje hrvatske renesanse u Dubrovniku i Dalmaciji nije se zbog jezičnih zapreka nikad pretočilo u druge kulture.

Ako današnje generacije ne mogu a da te činjenice ne spoznaju s gorčinom, povezana je ona sa zadovoljnom svijesću da je prisutnost Hrvatske na obalama Sredozemlja prirodna činjenica koju nije potrebno dokazivati. U otvorenosti jadranskog prostora, u blagosti njegova podneblja, naši pjesnici uživaju kao neosporivi stanari, bez kompleksa, bez bolne čežnje za nečim što se doseže u naporu, i usprkos položaju i povijesti. Sredozemne motive iskoristit će i naša nearkadijska, u dubljem smislu ironična beletristička proza. Branimir Donat pokazao je u jednom svom eseju kako često u poratnoj hrvatskoj književnosti, na izletima i ljetovanjima pojedinci nalaze svoj identitet ne samo na jadranskom suncu i moru, nego u dodiru sa starim crkvama i još uvijek dekorativnim tvrđavama i zidinama, koje zajedno s ljepotom i obiljem prirode tvore onu mediteransku dimenziju u motivu, za kojom neke druge, u mnogo čemu blagoslovljenije kulture, kao da stalno pate.

Jedna je od tih jamačno engleska književnost. Zemlja koja je još od kada je Cezar stvarao svjetski imperij bila na rubu — na samom kraju svijeta, našla se baš kad je renesansa na Sredozemlju bila u punoj zrelosti, na rubu novih uzbuđljivih mogućnosti — gledajući na Zapad. A ipak je Shakespeareova mašta mnogo više nadahnuća nalazila na tom udaljenom Sredozemlju nego na Atlantiku. Dva su Shakespeareova komada, dvije njegove velike tragedije, u kojima osobito osjećamo Mediteran; to su *Othello* i *Antonije i Kleopatra*.

Othello se zbiva u Mlecima i na Cipru, ali taj mnogo dulji ciparski dio sav je u znaku Venecije, odnosa prema

Veneciji i one daljine što je brodovi moraju prevaliti po buri i u bici s Turcima. *Antonije i Kleopatra* djelo je o ljubavi dvaju gorostasnih likova, predstavnika dviju veslesila, Egipta i Rima, čiji zapleti i sukobi, zavjere i strasti povezuju dva središta sredozemne civilizacije i obasežu čitav istočni Mediteran, da bi kulminirali bitkom kod Akcija. Bila je to bitka za vlast nad svijetom, napisao je jedan kasniji žedalc za Mediteranom, Joseph Conrad: »Vjerojatno Sredozemlje više nikad neće biti svjedokom bitke s većim ciljem«; ali kad vrijeme dođe, dodao je, dno će toga mora biti prekriveno izreckanim željeznim otpacima koji će zalučeno pučanstvo našeg planeta stajati svoju težinu u zlatu.

Ni u kojim svojim drugim komadima, odvažit ćemo se na tvrdnju, nije Shakespeare zahvatio šire zemljopisno područje, nego u ta dva djela. U njima je on stvorio maštovit prostor koji suverenom shakespeareovom gaženju klasičnog jedinstva mjesta daje najočividnije opravdanje. To je prostor koji se osjeća u grandioznoj beskrupuloznosti likova, u strastima, u smionim slikama u kojima se zrcale more i oružje, zvijezde i brodovi koji ispunjavaju taj maštoviti prostor.

Treba im samo suprotstaviti ona brojna Shakespeareova djela, u kojima su gradovi i luke tek puka imena, pa i kad se tobože nalazimo na Sredozemlju: u *Periklu* se radnja prenosi iz Antioha u Tir, iz Tira u Pentapolis, iz Efeza u Tarz, a da ne izlazimo iz klaustrofobijske atmosfere jedne romantički prezasićene čežnje za spokojem. Ovo je međutim i mjesto da se kaže kako Ilirija u *Na tri kralja* nije tek ime uz koje Shakespeare nije vezivao nikakvu konkretnu predodžbu ili zamišljao kakav god talijanski grad. Naši se anglisti prilično uvjerljivo zalažu za to da je Shakespeare čitao putopisne prikaze Dalmacije, da je u londonskom svratištu »Slon« upoznao dubrovačke trgovce, a možda i njihovu vatrenu ćud i sklonost pjesmi i vinu, o kojima govori i u *Na tri kralja*¹.

¹ Vidi Josip Torbarina: »Dubrovnik u Shakespeareovu djelu«, JAZU, Zagreb, 1965, i Rudolf Filipović: *Englesko-hrvatske književne veze*, Zagreb, 1972, osobito str. 319–23, s argumentima da je Shakespeare možda svjesno smjestio radnju u Dubrovnik. Usp. Mira Janković: »Grad u Shakespeareovoj Iliriji«, *Filološki pregled I–II*, Beograd, 1964, str. 141–52, gdje se autor zalaže za Zadar kao mjesto komedijina zbivanja.

Po dramatičnom rasponu jedinstven u djelu samoga Shakespearea, maštoviti prostor stvoren pomoću simboličke mediteranske geografije naći će svog premca tek u epičkom, komično-epskom načinu prvaka prave engleske mediteranske poezije, lorda Byrona.

S prva dva pjevanja *Childea Harolda* (zbog kojih se »jednog jutra probudio slavan«) stvorio je mladi Byron novu pjesničku podvrstu, lirski putopis, ali i jedan nov odnos pripadnika moćne i civilizirane nacije prema inozemstvu, prema malima, potlačenima, egzotičnima, onima na čijem se tlu i čijim leđima tuđinci tuku o plijen. Posjetio je Portugal, Španjolsku, Albaniju, Grčku, kasnije Italiju, vidio ljepote Sredozemlja, osjetio duh otpora, poštivao mjesne običaje. Oduševljavao se pukom i njegovim instinktom za pravicu, mrzio aristokraciju i osvajače, prezirao kulturnu pljačku koja je živu ljepotu Akropole preselila u Britanski muzej — i ugušila je. Na našoj obali još se tu i tamo priča kako je Byron iz Albanije na tri dana kradom posjetio Trsteno kraj Dubrovnika, prisustvovao jednom vjenčanju, tu na području što ga je držala Francuska, a Byron je ipak bio — podanik engleskog kralja. No o tom izletu, ako ga je bilo, nije ostalo traga u Byronovim zapisima i pjesmama. Zrela Byron ponovio je deset godina kasnije u *Don Juanu* opći smjer svog ranog djela. To je pustolovna priča o borbama i ljubavima španjolskog ljepotana, što se prenosi iz Španjolske u Grčku i Tursku (pa dalje u Rusiju). Bjegovi i brodolomi, gusarski napadi, doživljaji u haremu služe i komici i osjećaju. Zanos se pjesnik morem i grebenima, i noćnim zagrljajima na pješćanoj obali, a smije se, modernom ironijom, svakoj konvencionalnosti, licemjerju, gramzljivosti, svemu što izvitoperuje prirodu, bilo ono albionsko ili balkansko.

Što ovoj nekad tako popularnoj i utjecajnoj pjesni, naoko nebrižljivo pisanoj, a tako čitkoj, naslijeđenom formom strofe strogoj i pravilnoj, što joj danas daje značaj *novosti*? Bit će da je to ono što će u svima evropskim literaturama dati baš duh Mediterana. Za tekst *Don Juana* vrijedi opća konstatacija Ortega y Gasseta da je »Mediteran žarko i stalno opravdanje osjetilnosti, pojava, površina, prolaznih utisaka što ga stvari ostavljaju na našim podraženim živcima«. Tu osobinu, koja za Ortegu y Gasseta nipošto nije stvar književnoga stila, otkrivamo i u piscima koji su poslije Byrona odlazili na Sredozemlje u

«dobrovoljno izgnanstvo. I u njihovim djelima podrazumijeva se, dalje, integriranje raznih etničkih područja u jednu cjelovitu viziju, u kojoj svako, međutim, ostaje u posebnostima svog mentaliteta i svojih korijena; to je ujedno kontinuitet i simultanitet doživljavanja povijesti i sadašnjosti, prirode i kulture. Za Engleza to je nijekanje svakog prava vlastite zemlje da vlada tim ogromnim bazenom odakle su potekli oblici naše zajedničke samosvijesti, to je, dapače, duh bijega iz stega protestantskih konvencija i građanske discipline jedne civilizacije, koja je usmjerena na materijalni progres, pod sunce i nebo, u vinograde i maslinike, gajeve četruna i naranči, u zaljeve i na brežuljke gdje su u pučkoj predaji i kamenim ostacima graditelja i klesara prošlosti još prisutni poganski bogovi i laička neposrednost duhovnog iskustva.

Na bulevarima tih mrtvaca mislit ćeš o nasilju.
O Svetosti i nasilju modrijega mora
Nego što su oči modre, o obožavanju i nasilju sunca,
O novcu i obožavanju novca. I baš ovdje uz valove
Stranci su tražili istinu.

Možda je ova, završna strofa iz pjesme o Delosu, jednog novog engleskog pjesnika, Bernarda Spencera, sažela ono što se, u raznim oblicima, provlači djelom tolikih pisaca koji su u našem stoljeću hrlili na Sredozemlje. Forster i Lawrence, Huxley i Douglas, svi su oni, poput Byrona, na ovim obalama tražili pribježište od ukočenosti i inhibicija među ljudima engleske srednje klase.

Iz škole Englezi izlaze s »dobro razvijenim tijelom, pristojno razvijenim umom i nerazvijenim srcem. A to nerazvijeno srce uvelike je krivo za poteškoće Engleza u inozemstvu«, pisao je E. M. Forster. »Nerazvijeno srce — ne hladno... Jer nije da Englez ne može osjećati — on se boji osjećaja.« Zato se u ranim djelima tog plahog, uljudnog, nenametljivog pisca osjeća čežnja za kupanjem naga tijela, za skandaliziranjem malograđana, miješanjem spolova, za tim da se dopusti dionizijski kaos, stvore trenutni šutnje u kojoj se čovjek mijenja kao da smo na samoj granici natprirodnog. »Tišina i samoća ne mogu trajati zauvijek. Možda sto ili hiljadu godina, ali more traje dulje i ona će izaći iz njega i pjevati«, tako govori jedan lik u Forsterovoj »Priči o sireni«.

Blizi je Forsteru nego ikojem svom suvremeniku baš D. H. Lawrence, koji je slijedeći svoj visceralni pogled na svijet napustio Englesku: i za njega, napola prognanika, Italija je na neko vrijeme bila utočište; u svojim putnim zapisima o sardinijskim ribarima njegova je proza puna »topline, svjetla, lokalnog osjećaja, krajolika«, kako uzgred kaže jedan kritičar; harmoničnija je nego u isušije programatskim njegovim romanima po kojima ga poznaje svijet. I u njegovim privatnim pismima odjekuje želja za slobodom koju daje Sredozemlje: »Na Sjeveru se uvijek osjećam slab i bez nade. Tamo je užasna zbrka. Tako sam sretan što sam opet na Jugu, dalje od Messinskog tjesnaca, u sjeni Etne, s Jonskim morem pred sobom: divno, divno more u zoru, kad sunce ne čini drugo nego se diže prema Grčkoj, u kasno jutro, i prema Istoku. Hvala bogu što ne moram gledati na sjever, prema Engleskoj i srednjoj Evropi.«

Sredozemlje ostaje Lawrenceovom postajom na prolasku k daljnjem utočištu: on će u Novi Mexico, kao što je Forster, privremeno, otišao u Indiju — i tamo između kolonizatora i koloniziranih našao u biti isti odnos što ga je na morima što plaču Italiju nailazio između turista i domorodaca.

Italija je za mnoge pisce predstavnik civilizacije šire od jedne, latinske, zemlje, civilizacije koju moramo nazvati sredozemnom. Ako je Lawrence pisac instinkata, a Forster se zalaže za tolerantnu emocionalnost koja ide sa zdravim razumom, i pisci racionalisti-satiričari poput Aldousa Huxleyja našli su na ligurskim i tirenskim rivijerama oazu za svoja razmišljanja. U maslini, na primjer, Huxley će vidjeti simbol od najšireg kulturnog značenja: »Sahara i Arabija, pustoši Indije, Srednje Azije i Sjeverne Amerike pojas su oko zemlje od pijeska i gole stijene. Mediteran leži na rubovima tog pustinjaškog pojasa, a maslina je njegovo drvo — drvo područja suncem obasjane jasnoće, koja odvaja vlagu ekvatora od vlage Sjevera. Ona je simbol klasicizma ukliješten između dva romantizma.«

Nema međutim uvijek topika njegovih zapažanja svoj izvor na Sredozemlju. Huxleyjeve novele i njegovi romani-konverzacije, koji se formalno zbivaju u talijanskom krajoliku, zadržavaju onu suhoću intelektualnog seciranja koja je, citatom engleskog romantičara, jednoj knjizi briljantnih diskusija i dala ime »*Jalovi listovi*. Bolji je od

Huxleyja, ali blizak njemu, a toliko manje poznat, Norman Douglas. Elegantna trezvenost i duhovna uravnoteženost njegovih razgovora stavljaju izvršni roman *Južni vjetar* u službu jednog vedrog poganstva, kojega će hedonizam prihvatiti i otmjeno izvršenu krađu tiberijske statuete, pa podnijeti i diskretno izveden teži zločin... Njegov vedri cinizam nazivali su osamnaestostoljetnim; ali svježi putopisi (*Zemlja sirena*, *Stara Calabria*) puni uzbudljivih historijskih digresija sadrže zapravo senzibilitet kakav pripada našem industrijskom stoljeću — senzibilitet superiornog diplomata koji se povukao iz igre...

Ako dakle poriv Forstera i Lawrencea s jedne strane, a Huxleyja i Douglasa s druge, i ima isti nazivnik, očituje se on u vrlo različitoj literaturi. Ima međutim jedan njihov stariji suvremenik čije su pobude da dođe na Sredozemlje bile posve drukčije. Mladi Poljak Konrad Korzeniowski, ojađen surovim djetinjstvom u ruskom progonstvu, sanjao je još za očeva života da ode iz svoje kontinentalne, podijeljene domovine na more. Kao šesnaestogodišnjak stigao je u Marseilles, on, poljski plemić iz Ukrajine, i krijumčareći oružje za španjolske rojaliste-ustanike, počeo je svoju pomorsku karijeru, koja ga je odvodila u sva svjetska mora. Kasnije, kao Joseph Conrad, engleski pisac, nazvao je Sredozemlje »zajedničkom baštinom čitava čovječanstva« i nalazio da je ono »kolijevka prekomorske trgovine i vještine pomorskih bitaka«, koja uvijek djeluje na osjećaje mornara. »Od Salamisa do Akcija, preko Lepanta i Nila do pomorskog pokolja kod Navarina, da ne spomenem oružane sukobe manje važnosti, sva krv junački prolivena nije ni najmanjim tragom purpura umrljala duboko modrilo njegovih klasičnih voda.«

Baš uz Sredozemlje, Conrad, često smatran pjesnikom džungle i egzotičnih krajeva, vezao je još jedan svoj zanos iz mladosti: za Napoleona. O borbi Napoleona s Englezima, o njegovu bijegu s Elbe, Conrad je često počinjao i prekidao svoj posljednji roman, *Stanika*. Ostalo je nedovršeno to djelo, koje je, ako i bez tehničkih suptilnosti po kojima je Conrad jedan od prethodnika književnog modernizma, trebalo da bude Conradov najrazgranatiji roman, u velikoj maniri devetnaestostoljetnog povišnog romana.

U posljednjih pedesetak godina Mediteran je kao tema i kao duhovna pobuda realizirao književno djelo samo jednog znatnijeg engleskog pisca — Lawrencea Durrella. Pod dojmom da Engleska suspreže čovjekov senzibilitet, da su inhibicije koje vladaju engleskim društvom iskonstruirane kao sitničava, glupa obrana od osjećaja, Durrell se kao mnogi njegovi prethodnici, odlučio za dulji boravak na Sredozemlju. Ovladala je njime »otokomanija«, kako kaže. Proživio je i na Krfu, na Rhodosu, na Cipru, i o svojim spoznajama i poznanstvima tamo napisao je više knjiga. »Negdje između Kalabrije i Krfa plavetnilo stvarno počinje«, intonira prva rečenica *Prosperove špilje* tu sekvencu doživljaja. Njegov glavni doprinos književnosti ipak je *Aleksandrijski kvartet*, možda najzanimljiviji kreativni doprinos formi romana, što je iz Engleske proizašao nakon drugog svjetskog rata.

Aleksandrija, blještava i bogata, kao i raskošna zasitnost Shakespeareove Kleopatre, ovdje je susretište »pet rasa, pet jezika, tuceta vjeroispovjesti, pet flota... i više od pet spolova koje samo pučki grčki jezik umije razlikovati«, mjesto gdje se pisci i špijuni, diplomati i kurtizane svih rangova miješaju i pretvaraju jedni u druge, gdje magija i sladostrast izmjenjuju mjesta. Pronicav kritik Christopher Middleton smatra da se nesagledivi splet zbivanja i sanja u Durrellovoj Aleksandrija temelji na dva velika mita klasičnog mediteranskog svijeta, mitu Eneje i mitu Odiseja. Prvi je junak političkog mita o utemeljenju Grada, drugi je junak erotskog mita o Traganju. Shvatimo li ga tako, Durrellovo će djelo doista biti nasljednik najstarije i najuniverzalnije mediteranske tradicije. Ne-predvidivost duhovne pustolovine i surovog udarca sudbine, nejednoznačnost događaja koji u pripovijedanju i uvijek novim tumačenjima unutar samog romana neprestano dobivaju nove dimenzije, postavljaju insistentnije i izravnije nego čitava prethodna literatura problem zbilje i privida, djelovanja i snivanja. Ali to je i knjiga bogalja, jednookih, jednorukih, kljastih, nemoćnih, onih što već jesu ili tek budu oboljeli: i to u jeziku koji pretjeranom ambicijom da obuhvati mnogo, pušta da se osjetilno bogatstvo rastvori u maglicama riječi. Prezrelost i iskvarenost ljudskih bića — po bilo kakvom poznatom moralnom standardu — prati tu baroknu nepreglednost izraza. Uvijek nanovo ova nas Aleksandrija podsjeća na onu raniju,

Shakespeareovu; ali je raniji pisac još stvarao literarnu dimenziju mediteranskog prostora, a ovaj je razbija i prevodi u koloplet maštovitih snova. Durrell kao da zaptvara onu tradiciju koju je, s pojavom sredozemnoga brodoljca britanskoga prekomorskoga carstva, započeo Byron svojim romantičarskim, naivno-humanističkim (?) osporavanjem sile poretka.

U Durrellovu romanu Mediteran više nije utočište koje je bio za Lawrenceovu generaciju; priroda je pustila pred uzbuđljivom ishitrenošću pustolovno-dekadentne mašte. Ali nakon Durrella, dok se na stvarnom globusu Engleska povlači sa sredozemnih koordinata, i engleska se književnost provincijalizira. Nema znakova da bi obnavljanje izraza i vizije čovjekova udesa tražilo poticaja na dosad najstalnijem vrelu evropskih nadahnuća. Pa ako Mediteran kao tradicija postaje prošlost, ona je i u prebujnom raslinju Durrelllove mašte sačuvala neke svoje trajne vrijednosti: ukupnost čovjekovih moći, integraciju ljudi raznih kulturnih i etničkih nasljeđa koja se ne potiru i ne proždiru, jedinstvo prošlosti i sadašnjosti, povijesti i mita. Bez tih svojstava literatura kao čovjekov iskaz o sebi neosporno gubi, pa makar — kako svjedoče današnja engleska poezija i proza — na užemu, lokalnomu, koncentriranomu najnovija pokoljenja i stvarala sebi ono što nama predstavlja Mediteran, naime mjesto gdje su, već citiranim riječima pjesme Bernarda Spencera, »stranci tražili istinu«.

NESTVARNI GRADE

PJESNIŠTVO T. S. ELIOTA

Kakvo korijenje izbija, koje grane rastu
Iz ovog kamenjara? Sine čovječji, ne znaš
I ne možeš pogoditi, jer znaš tek
Gomilu smrskanih slika, u koju blješti sunce,
Gdje mrtvo drvo ne daje sjene, cvrčak
olakšanja,

Ni suhi kamen klokot vode.

Odmah onkraj vrata »u grad sviju muka«, onima na kojima piše »tko uđe nek se kani svake nade«, u Trećem pjevanju *Pakla*, Dante susreće neku utučenu čeljad, čiji uzdasi i gnjevni uzvici paraju zrak bez zvijezda. To su, kaže mu Vergilije, »žalosne duše svih, što svoje dane / proživješe bez pogrde i hvale«. Pomiješani su, nastavlja on, sa zlim anđelima »što nit su bogu vjerni ostatak htjeli / nit bunit se, već stajahu sa strane«. To su dakle oni beznačajni, neafirmirani, neautentični ljudi bez osobnosti, nesposobni za moralni čin; šuplji, kako će ih Eliot kasnije nazvati, a Dante: »Bez nade u smrt... Taj jad što nikad ni živ nije bio«. To su oni, shvaća Eliot, što vrve Baudelaireovim gradom punim snova u kojemu se utvara usred dana hvata prolaznika. »Nestvarni Grade«, podsjeća se Eliot u »Pustoj zemlji« Baudelairea i jedne Danteove tercine,

Nestvarni Grade

Pod mrkom maglom zimske zore,
Ljudi su kuljali Londonskim mostom, tako brojni,
Vjerovao nisam da smrt ih je pokosila toliko.
Uzdahnuvši kadikad kratkim uzdahom,
Svi ljudi uporno su gledali pred noge.
Tekli su uz brijeg, ulicom kralja Williama,
Do tamo gdje Sveta Mary Woolnoth tuče ure
Sa mrtvim zvukom posljednjeg zvôna od devet.

To je — povežimo u Eliotovoj mašti uspomene iz lektire velikog pjesničkog nasljeđa sa slikama iz neposrednog iskustva — obezličena, duhovno osiromašena, »usamljena gomila« suvremenih socioloških analiza, troma masa, disciplinirana, skršena, manipulirana, lišena — pod dikta-
tom rutine velegradske svakodnevice — svakog duhovnog načela i svrhe, pa prema tomu i individualnosti.

Šuplji smo ljudi
Nadjeveni smo ljudi
Podupiremo jedno drugo
Glave punjene slamom. Jao!
Naši usahli glasovi
Kad šapćemo
Mirni su beznačajni kao
Vjetar u suhoj travi
Ko da je štakor na razbito staklo stao
U našem suhom podrumu

Bezoblični obris, bezbojna sjena,
Umrtvljena snaga, gesta bez pokreta

U tom njihovu »sanovitom kraljevstvu smrti«, ravnomjerni, očekivani udarci sata jedina su orijentacija. »Između ideje i stvarnosti Između geste i čina Pada Sjena.«

Od mladenačkih »Preludija« do koncentrirane ironije »Šupljih ljudi«, prebogatih aluzijama na izgubljeno duhovno nasljeđe — »Jer Tvoje je Kraljevstvo« — ovo je središnja tema Eliotova pjesništva. Nju će »Ljubavna pjesma J. Alfreda Prufrocka«, »Gerontion«, »Pusta zemlja« proširivati, produbljivati u slojevima u kojima se kroz književnosti nekoliko civilizacija seže do u mitsku predsvijest o izgubljenoj plodnosti. Tu sušu stvaralaštva može iskupiti samo ritual, svjesna svrhovitost geste koja jest čin.

U kasnijim Eliotovim djelima, u »Ubojstvu u katedrali«, u »Četiri kvarteta«, iskupljenje se otkriva u pozitivnom činu vjere, ali okolnosti u kojima valja da se izvrši taj hrabri, usamljenički izbor, katkad i mučeništvo, to su »užas, dosada i slava«, o kojima govori u jednom eseju, to je »živjeti, živjeti djelomično«, to je putovanje, vjetrovito, bučno i mračno, u podzemlje — Odisejev Had, Danteov Inferno, otjelovljen, tvaran u podzemnoj željeznici velegradske rugobe.

O mrak mrak mrak. Svi oni nestaju u mrak,
Prazan međuzvjedan prostor, prazni u prazno,
Kapetani, trgovci, istaknuti literati.
Darežljivi mecene, državnici i vladari,
Odlični službenici, predsjednici mnogih komiteta,
Industrijski kralj i mali poduzetnik, svi nestaju u
mrak,

Mračno je Sunce i Mjesec, Almanach de Gotha
I Burzovne novine, Direktorski imenik,
Hladno je čulo, izgubljen motiv akcije.
I svi mi idemo s njima, u šutljivom pogrebu,
Ničijem pogrebu, jer nemamo koga pokopati.

U tom svijetu zagušljive industrijske svemoći čekanje je bez nade i bez ljubavi. U biti to je onaj isti svijet što ga je još u 18. st. u pjesmi »London« opisao William Blake kad je u svakom ljudskom krik, u uzviku strave svakog djeteta, čuo lisičine skovane u samom čovjekovu duhu. I prisjećao se zelenih humaka i ugodnih pašnjaka, prije nego što su podignuti »mrki sotonski mlinovi« — ogaravljene tvornice, prestarjela zdanja crkvi — i zaricao se da se neće odreći borbe duhom, da mu mač neće spavati u ruci, sve dok ne bude sagrađen Jeruzalem.

Toj tradiciji, protestantskoj po formi, prosvjednog, dakle, i borbenog nekonformizma Engleske — a i brojni pučki reformatori svjetovnog društva prihvatili su Blakeovu pjesmu kao svoju himnu — toj tradiciji, u kojoj bolje razumijemo jednog D. H. Lawrencea, Eliot nipošto ne pripada. Rođen usred američkog kontinenta, na samom rubu pojasa velegradova, prošavši kroz Harvard, Sorbonnu, Oxford, našao se u Londonu za najniže oseke engleske pjesničke riječi. Zajedno s drugim američkim provincijalcem, Ezrom Poundom, dao se na prevratnički posao: da engleskoj poeziji vrati ono dostojanstvo što ga je već

desetljećima postojano gubila, da je deprovincijalizira, da je poveže s maticom evropske kulturne tradicije — kako su je shvaćali njih dvojica.

Usmjereno protiv arogantnog, banalnog i lažnog slavljenja Britanskog Carstva, protiv nevjerovatno ishitrenog verbalizma kojim se moralistički komentirala imperijalna društvena »stvarnost«, pisanje dvojice došljaka odavalo je nezadovoljstvo i apstraktnom, maglovitom Ljepotom, duhovitom pozom, manirističkom igrom »esteteta«. Ali ni konkretni, iskreni čak, doživljaj neke pojave u prirodi, individualno zapažanje o pjesnikovoj okolini, refleksije, makar i precizne, o vlastitu njegovu iskustvu, neće ih zadovoljiti. Eliot, taj elegantni bankovni činovnik u pažljivo skrojenom odijelu, sa savršeno vezanom kravatom, štapom i polucilindrom, vrši nepoštednu revoluciju. U njoj će se općenito prihvaćena slika pjesničkog svijeta izokrenuti u neprepoznatljivo.

»Izgleda«, kaže Eliot u jednom eseju god. 1921, »da pjesnici naše civilizacije, ovakva kakva je danas, moraju biti *teški*. Naša civilizacija obuhvaća veliku raznovrsnost i kompleksnost, a ta raznovrsnost i kompletnost moraju da dovedu do raznovrsnih i kompleksnih rezultata djelujući na jednu rafiniranu senzibilitetnost. Pjesnik mora biti sve obuhvatniji, sve neuhvatljiviji, indirektniji da bi nasilno podešavao, ako je potrebno i lomio, jezik prema onomu što hoće kazati.« Ili, kako to niz godina kasnije iskazuje u stihu:

Riječi se naprežu,
Napuknu i katkada se skrše pod teretom,
Pod napetošću, skliznu, popuste, propadnu,
Istrunu od netočnosti, ne ostaju na mjestu,
Ne mogu mirovati.

Odmah zatim podsjeća se na javnu sudbinu tih riječi:

Kreštavi glasovi
Karanja, poruge il' samo brbljanja
Uvijek ih napadaju.

Kritika će o ranoj eliotovskoj poeziji govoriti kao djelima »pijanog helota«, ne razabirući još da ta revolucija pjesničkog senzibiliteta i obnove njegova jezika znači program u službi reda, discipline, povlačenja pjesnikove vlastite ličnosti iz njezine tvorevine. Pa i kad je pjesma

na izgled ispovijest, izražavanje jedne gole subjektivnosti, kao »Ljubavna pjesma J. Alfreda Prufrocka«, ona je samo maska za niz živahnih slika, kojima se ispituje pjesnički svijet, traže mogućnosti, nastoji označiti, pokušava sugerirati, uopćiti jedno potencijalno stanje duha.

Pa pođimo ti i ja sada,
Dok po nebu veće prostire se, pada,
Ko na stol bolesnik eterizirani;
Pođimo kroz one ulice polupuste,
Što šaptava su utočišta
Besanih noći iz sumnjivih prenoćišta,
Gdje jeftini su riblji restorani;
Kroz ulice, koje se vuku ko rasprava mučna
Što podmuklo kani
Dovest te do neizbježnog pitanja ...
Ah, nemoj pitat »kojeg?«
Izvršimo posjete svoje.

Kroz sobu žene hode dolje-gore
O Michelangelu zbore.

I zbilja, vremena će biti
Za žuti dim što skliže se po cesti
I trlja hrbat svoj po prozorima;
Vremena će biti, lice pripraviti
Za susret sa licima, koja ti znaš sresti;
Vremena za stvaranje i za ubijanje
I za sve dane i djela onih ruku,
Što na tvoj tanjur postavljaju pitanje;
Vremena za tebe i za mene
I vremena za mnogu neodluku
I za sto vizija i revizija,
Prije no se na čaj krene.

Na takvo »nepodnosivo rvanje s riječima i smislom«, Eliot, u kasnijim godinama svog pjesničkog puta, podsjeća u ovim stihovima:

I tako svaki pothvat
Novi je početak, napad na neartikulirano
Jadnim oruđem, koje se uvijek pogoršava
U općoj zbrci netočnih osjećaja,
Nediscipliniranih četa emocije. A šta se može osvojiti
Snagom i poniznošću, već su otkrili, jednom il'
dvaput,

Ili nekoliko puta, ljudi, s kojima se ne možemo
Usporediti...

Ne bi bilo pogrešno kazati da je bit Eliotova osobnog eksperimentiranja baš u toj njegovoj svijesti o tradiciji, u vraćanju baštinjenom. Pozivajući se na moderna istraživanja o velikoj romantičarskoj baladi o »Starom mor-naru« S. T. Coleridgea, Eliot kaže da je učenjak Living-
ton Lowes »jednom zauvijek pokazao da je pjesnička ori-
ginalnost svojim najvećim dijelom originalan način da se
najdisparatniji i najrazličitiji materijal poveže u jednu
novu cjelinu«. Pa kao što njegove izjave o svojoj pripad-
nosti »klasicizmu« katkad više zbunjuju nego što pomažu
kad se razmišlja o nekim vidovima Eliotova pjesničkog
stvaranja, tako je, još mnogo potpunije, pogrešna teza
kritike o Eliotovoj »ahistoričnosti«. Ne, naprotiv, on po-
vijest veoma duboko doživljava, samim instinktom, uku-
som: i očituje to baš strogom selektivnošću kojom po-
suduje iz baštine, jer »sadašnjost isto toliko mijenja pro-
šlost, kao što prošlost upravlja sadašnjošću«.

U znamenitom početku trećeg dijela »Puste zemlje«
pjesnik konfrontira rugobu otpadaka modernog potrošač-
kog društva s odzvučima vilinske ljepote u citiranim re-
frenima renesansne svadbene pjesme. Živi tok rijeke
smjenjuje se slikom kanala iza gradske plinare, navod iz
psalama stihovima — diskretnom ironijom modificiranim
— pjesnika iz XVII stoljeća, vulgarni ritmovi iz pjevu-
šenja što ga je pjesnik čuo u australskoj krčmi ushiće-
nom melodioznošću vrhunskog Verlaineova stiha.

Skinut je šator rijeke: posljednji prsti lišća
Hvataju se vlažne obale i tonu. Vjetar
Nečujno prolazi mrkom zemljom. Nimfe su otišle.
Draga Temzo, tiho teci dok ne svršim svoju pjesmu.
Rijekom ne plove prazne boce, papiri od sendviča,
Svilene maramice, kartonske kutije, opušci cigareta
Ni druga svjedočanstva ljetnih noći. Nimfe su otišle.
I njihovi prijatelji, dokoni baštinici gradskih
direktora

Otišli su, ne ostaviv adrese.
Kraj Lemanskih voda sam sjedio i plako...
Draga Temzo, tiho teci dok ne svršim svoju pjesmu,
Draga Temzo, tiho teci, neću biti dug ni glasan.
Al' iza svojih leđa u hladnom vjetru slušam
Čegrtanje kostiju, podsmješljivi šušanj.

Nečujno je štakor puzao kroz trave
Povlačeći po obali svoj sluzavi trbuh,
Dok sam ribario u mutnom kanalu
Jedne zimske večeri iza gradske plinare,
Razmišljajući o propasti kralja moga brata
I o smrti kralja moga oca prije njega.
Gola bijela tijela na niskom vlažnom tlu
I kosti bačene u nisko suho potkrovlje,
Gdje samo štakor godinama ruje.
Al' iza svojih leđa katkada ja čujem
Zvuke motora i truba, što dovest će
Gospođi Porter Sweeneyja u proljeće.
O, tako sjajan mjesec nad gđom Porter brodi
I njenoj kćeri godi.
One peru noge u soda-vodi
Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

Da, Eliotovo pjesništvo svjesno je ezoterično, aristokra-
tično u tehnicu, i zahtijeva naobrazbu kako bismo sami,
iz vlastita sjećanja, stvarali relevantne asocijacije. Tvrditi
da je to nebitno, da se Eliot može uživati bez takve in-
telektualne prtljage, ili nije posve iskreno, ili znači ne
vidjeti bit Eliotova stvaranja. Pravo je nedavno imao je-
dan kritičar kad je rekao da, bez obzira na to što se
Eliot ruga čitačima svojih bilježaka koje je naknadno
ubacio u slog da bi ispunio bijele stranice, nije slučajno
da je tu prazninu ispunio baš znanstvenim »aparatom«.
I da je taj postao neodvojivim dijelom pjesme kakva za
nas, čitaocce, postoji.

Eliot ima pravo kad kaže da su ljudi danas izgleda
»više nego ikada skloni da brkaju mudrost sa znanjem
i znanje s informacijom«, i točno je da postoji jedna ko-
risna granica onim tumačenjima i komentarima koje je
akademska kritika do danas nagomilala oko njegovih pje-
sama. Ali taj intelektualizam izazvao je on sam. Nedo-
sljedan je Eliot, uostalom, i spram jednog možda i te-
meljnijeg problema o ulozi intelekta u modernoj poeziji.
Riječ je o načinu na koji su misaone pretpostavke pri-
sutne u pjesmi. Eliot bi želio čistu izvornost slike, iza koje
stoji ortodokсни sistem vjerovanja i etičkih načela. Ali u
toku godina sve češće je posezao za diskurzivnim oblikom
iskazivanja, čak u stihu. Uostalom, misao vodilja njegovih
»Kvarteta« o izvanvremenosti i idealnoj simultanosti naše
bitne intuicije svijeta više podsjeća na rane eseje i na

tehničke pretpostavke »Puste zemlje« nego na religijsko učenje koje Eliot nepjesnik, dakle privatna osoba i društveni mislilac, javno ispovijeda.

Vrijeme sadašnje i vrijeme prošlo
Možda su oba u vremenu budućem,
A buduće vrijeme u prošlom sadržano.
Ako je sve vrijeme vječno prisutno
Sve je vrijeme neiskupljivo.
Što moglo je biti jest apstrakcija
Koja ostaje trajnom mogućnošću
Samo u svijetu razmišljanja.
Što moglo je biti i što je stvarno bilo
Pokazuje istome kraju, vječno sadašnjem.
U sjećanju odjekuju koraci
Po putu, kojim nismo krenuli
Prema vratima, što ih nikad ne otvorismo,
U vrt ruža. Moje riječi odjekuju
Tako, u tvome duhu.

Ali zašto

Uznemirujuć prah na zdjeli ružinih latica
Ne znam.

Drugi odjeci

Nastanjuju vrt. Hoćemo li za njima?

Idite, idite, idite, reče ptica: ljudska vrsta
Ne može podnijeti vrlo mnogo stvarnosti.

Ima Eliot naravno i čiste lirike, koju doživljavamo neposredno, bez asocijacija na književne okvire, misaone sisteme i sociološke stavove. Najljepša — usudit ćemo se upotrijebiti tu kompromitiranu riječ — vjerojatno je »Marina«; i nebitno je da je, za autora, i ona nastala u prisjećanju na jedno književno djelo, na Shakespeareova *Perikla*. Kao da je u pravu James Reeves kad, govoreći općenito o Eliotu, kaže da »nijedan drugi pjesnik osim Shakespearea ne umije izraziti nježnost bez sentimentalnosti i bez iluzija«.

Koja mora koje obale koje sive hridi i koja

ostrva

Koja voda oplakuje pramac
I miris borovine i pjesma šumskog drozda u magli
Koje slike se vraćaju
O kćeri moja.

Možda bi mogla poslužiti »Marina« i za provjeru jedne od najpopularnijih, ali i na najraznije načine shvaćenih i prečesto navođenih Eliotovih *ad hoc* nastalih kritičkih ideja (tek su je kritičari kritike razvili u teoriju): onu o »objektivnom korelativu«. U ovom smo trenu skloni da je interpretiramo onako kako Dorothy Van Ghent shvaća Joyceov pojam »epifanije«, za koji je već često rečeno da je sličan Eliotovu »objektivnom korelativu«: kao sliku, osjetilno zamijećenu i punu emocionalnih rezonanci, koja neposredno priopćava značenje iskustva. Naglasak tu treba da pada na *sliku* — koja je u Eliota i Pounda, pod utjecajem pokreta »imadžista«, s kojim su bili povezani, čvrsta, koncentrirana, precizna.¹ Tehnika njih dvojice, uostalom, oslanja se na »logiku mašte« u kojoj govori Eliot u svom predgovoru vlastitom prijevodu St. John Perseove *Anabaze*. Učinak se postiže usijecanjem slika u pamćenje, a da je spojni, objašnjavački materijal između njih izostavljen.

Koje je ovo lice, nejasnije i jasnije
Bilo ruke, slabije i jače —

Dato ili posuđeno? dalje od zvijezda i bliže od oka

Šapati i sitan smijeh između lišća, gdje užurbane
noge hode,

Ispod sna, gdje sve se sastaju vode.

Kosnik ispucan od leda, a boja ispucala od žege.
Načinih ovo, zaboravio sam

I sjećam se.

Jarboli slabi a jedra trula

Između jednog juna i drugog septembra.

Načinih ovo ne znajući, polusvjesno, neznanu, moje
vlastito.

Moguće je kritizirati ovakvu tehniku, kao i hotimični hermetizam čitavog književnog procesa, ali nemoguće je, u najboljih njegovih provoditelja, ne cijeniti vrlo čestu briljantnost. To je čak neizbježno, imajući sluha za pjesništvo, bez obzira na to što ta teorija, kao i eliotovska prigribanja pred institucionaliziranim religijom, njegovo

¹ Otkrivam da je u tekstu »Kakvu je biti slovu«, što ga Zlatko Posavac naziva »neke vrsti normativne estetike izraza«, prije više od stotinu godina Fran Kurelac izložio princip: »Slovu je biti zrnatu; ne komušastu, nu golu i jedru« (vidi *Kolo* 1—2, 1968, str. 47, i 12, 1968, str. 510).

netolerantno jednostrano shvaćanje kulture u oblicima koji su već povijesni anakronizmi, prvosvećenički ton njegovih iskaza, koji ih je smjesta podizao na rang doktrine, mnogima moraju biti antipatični. Ali nitko ne može ne osjetiti strahovitu i veličanstvenu misaonu doživljajnost iza slijeda slika u posljednjem stavku »Puste zemlje«, traženje putokaza u sebi i opravdanja opstanka u kaosu i duhovnoj pustoši.

Nakon crvenog svjetla baklji na znojnim licima
Nakon ledene tišine u vrtovima
Nakon agonije u kamenjarima
Vikanje i plač
Tamnica, dvorac i odjekivanje
Proljetnog groma nad dalekim gorama
On koji je živio sada je mrtav
Mi koji smo živjeli sada umiremo
S nešto strpljenja

Tada je progovorio grom

DA

Datta: a što smo mi dali?
Prijatelju, krv što potresa mi srce
Užasna smjelost časovite predaje
Koju ni vijek razbora ne može opozvati
Po tome, samo po tome, mi smo postojali
A to se ne može naći u našim nekrolozima
Ni u sjećanjima prekritim od dobrotvora pauka
Ni pod pečatima koje mršav advokat otvara
U našim praznim sobama

Ako je to vrhunac Eliotove rane faze, kasnije, »pozitivno« razdoblje kulminira, pjesnički, u onim odjeljcima »Četiriju kvarteta«, kojima osnovni ton daje Eliotov stalni osjećaj za prirodni ciklus i njegovo vječito, sveopće značenje, dramatisiran u prizorima suprotstojanja unutrašnjih gibanja, prožimanja suprotnih tendencija i dinamike u stanju ravnoteže.

Proljeće usred zime posebno je godišnje doba
Vječno premda vlažno kad zalazi sunce,
Zakočeno u vremenu između pola i tropa.
Kad je kratak dan najsvjetliji, mrazom i vatrom
Kratkotrajno sunce pali led, na ribnjaku i barama,
U hladnoći bez vjetra, što je vrućina srca,
Odražavajući u vodenom zrcalu

Blijesak što zasljepljuje u rano poslijepodne.
Pa sjaj snažniji od plamena grane il' užarena ugljena
Uzbuđuje tupi duh: ne vjetar već duhovska vatra
U tamno doba godine. Između otapanja i smrzavanja
Kolebaju sokovi duše. Nema mirisa zemlje
Ni mirisa živoga bića. Ovo je proljeće
Al' ne po pogodbi vremena. Sada se živica
Nakratko obješi prolaznim cvatom
Snijega, cvjetovima iznenadnijim
Nego što su ljetni; ovi ne pupaju, ne venu,
Nit pripadaju poretku generacija.
Gdje je ljeto, nezamislivo
Nulto ljeto?

Prvi stavak Četvrtog kvarteta »o proljeću usred zime« vodi pjesnik do molitve; ali njegov je smisao sveopći. Osjećaj života nadmašuje svako ograničeno učenje i uvjerenje. Eliot pjesnik ne postoji tek u granicama svojih vlastitih načela: »Za nas, postoji samo nastojanje. Ostalo nas se ne tiče.«

Nećemo prestat da istražujemo
A kraj će našeg istraživanja
Bit mjesto, odakle smo pošli
Koje ćemo prepoznat prvi put.²

² Eliotovi stihovi u prijevodu su Ivana Slamniga i Antuna Soljana, osim odlomaka iz »Marine« (Tomislav Ladan).

Pošto je svjesno krenuo od Ibsena i Verlainea, Joycea u njegovim kasnijim djelima² možemo danas smatrati pravim klasikom³ čitave evropske avangarde. U nastavku će zato biti riječi o Joyceovu djelu u odnosu na neke avangardne tendencije.

FUTURIZAM

Sa svojim prijateljem američkim slikarom Frankom Budgenom Joyce je u Zürichu običavao raspravljati o svom radu na *Uliksu*. Jednom ga je, 1916, upitao nije li uočio futuristički ton epizode »Kiklopi«. Doista, pažljivo odabrani izvaci iz tog dijela Joyceove knjige pokazali bi sličnosti s odabranim izzacima iz Marinettijeve »Drenopoljske bitke« (»La Battaglia di Adrianopoli«). Možda se i sam Joyce našao u publici prigodom velikog futurističkog skupa u Trstu god. 1910, koji je bio početak triumfalnoga futurističkoga marša kroz Italiju. Kad se međutim čita Marinettijev Manifest⁴, ne mogu se otkriti nikakve sličnosti sa Joyceovom neprogramatskom praksom. Jedino i Joyceov je cilj bilo »razaranje jezika«, po tomu što je to podrazumijevalo ukidanje stereotipnih slika i bezbojnih metafora. Bio je to cilj i Flaubertu; a baš su i on i Joyce često pisali parodijske imitativne tekstove s mnogo općih stilskih mjesta kako bi pokazali strahote banalnosti. Ali Joyce nikada nije razarao sintaksu ni izbjegavao pridjeve, a pojam »te nove nagonске životinje«, stroja, kao vrhunске teme i uzora, potpuno je suprotno svemu što Joycea čini Joyceom.

² Opširno o njima vidi u autorovoj knjizi *Nepouzdana pripovjedač*, Zagreb, 1970.

³ Pod izrazom »klasič« podrazumijevam zrela pisca čija djela imaju neka obilno razvijena obilježja koja uspostavljaju vezu s kakvom značajnom tradicijom ili su jedna od ranih karika u nizu koji čini takvu tradiciju.

⁴ Misli se na *Manifest futurizma (Manifesto del futurismo)* što se god. 1909. pojavio u pariškom *Figarou* s glavnim postulatima: veličanje opasnosti mašinske i industrijske civilizacije, brzine, energije i iracionalizma ... negiranje kulturnog nasljeđa i tradicionalnih moralnih vrednota. Itd. V. književni leksikon *Strani pisci*, izd. Školska knjiga, Zagreb, 1968.

JOYCE I AVANGARDNO STVARALAŠTVO

God. 1907. održao je Joyce u Trstu predavanje o malo poznatomu irskom pjesniku Jamesu Clarenceu Manganu. Jedna rečenica iz njegova izlaganja mogla bi nam ovdje poslužiti kao polazište: »Ima pjesnika koji, uza to što nam otkrivaju jednu novu fazu ljudske svjesnosti koja je do njih bila nepoznata, imaju i dvojbeni privilegij da u sebi sabiru hiljadu suprotnih tendencija svoje epohe i da, tako reći, budu rezervoar novih snaga.« Zvuči to prilično visokoparno, pogotovo kad se primjenjuje na malo značajnog romantičara, ali bi se moglo kazati i za samog Joycea. Njegovo je djelo, bez sumnje, promijenilo naše predodžbe o prirodi pripovjedačke umjetnosti, ono sadrži sva glavna usmjerenja u književnosti njegova razdoblja, a dalo je i poticaja brojnim novim pokušajima. Zato se o Joyceu i smije govoriti kad je u središtu razmatranja pojam avangarde, iako Miklos Szabolcsi u svojoj raspravi »Avangarda — međunarodna književna pojava«¹ ograničava avangardnu književnost na grupe, i to s jasnim i aktivističkim programom. Jedinственost Joyceova djela nadilazi sve individualne programe i stilske tendencije, no s druge strane — svakoj bi se modernističkoj grupi mogla naći obilježja u *Uliksu* i *Finneganovu bdjenju*.

¹ Vidi *Umjetnost riječi*, Zagreb, XV, 1971, br. 2, str. 99—112..

EKSPRESIONIZAM

Svaka od osamnaest epizoda u *Uliksu* čini posebnu stilsku jedinicu, i nema tog pojedinačnog programa koji bi mogao obuhvatiti bogatstvo i raznolikost Joyceova ostvarenja. Promatrajući onu divnu i odbojnu epizodu »Kirka«, koja se zbiva u nekom bludilištu noćne četvrti Dublina, mogu se otkriti mnoge analogije s ekspresionističkom dramom. Potisnute bojazni i žudnje, kao i fizički predmeti, personificirani su u likovima koji, najčešće tek na kratko, sudjeluju u dramski pisanom dijalogu, grubom, prostom, ali izražajnom ponad svih društvenih konvencija. Lik Leopolda Blooma izvrgava se najdubljim seksualnim poniženjima, a također uznosi do vrha njegovih vlastitih nikad priznatih društvenih ambicija. Taj odjeljak romana otkriva nespješnu stranu svoje dvojice »junaka«, Blooma i Stephena Dedalusa, i povezuje je s crvotočnim osjećajem krivnje svakoga od njih zbog nekih promašaja u životu. Reklo bi se da ta metoda zvuči freudistički, ali Joyce zapravo nikad nije bio pristaša toga učenja. Na stilističkoj razini evropska bi književnost mogla pružiti mnogo podudarnih mjesta, pa tko poznaje hrvatsku književnost teško da neće prepoznati sličnost s odjeljkom »Intermezzo furioso« koji obično nazivaju »Horvatov san« u Krležinu komadu *Vučjak*. Sigurno je da ne postoji nikakva izravna veza između ta dva komada, i bilo bi isprazno pokušati izdvojiti »čisto ekspresionističke« komponente u oba djela. To pokazuje kako se u vremenu jake ekspresionističke orijentacije u teatru javljaju usporedive crte u djelima međusobno različitim, a da ni jedno od njih u biti ne pripada orbiti ekspresionističkog programa.

KUBIZAM

Joyceova se prisutnost u umjetnosti njegova vremena može zamijetiti i izvan granica književnosti. Višestruka perspektiva, što se postiže pomoću raspona niza stilova kojima se iskazuje jedan isti čas u egzistenciji nekog lika, pa gibanje u prostoru zamijećeno u tijeku jednog niza trenutaka — takvi zahvati otkrivaju srodstvo s nastojanjima kubista da prevladaju statičko predočivanje trodi-

menzionalnosti. Joyce je izazov teoretičarima da nađu zajedničke nazivnike stilističkim crtama na različitim područjima umjetnosti.

NADREALIZAM

I kad nam se promatrajući različite tekstove čini da upućuju na isto izvorište, oni su možda ostvareni baš suprotnim postupcima i imaju posve različite funkcije unutar svojih širih konteksta. Neki odlomak iz *Uliksa* čita se kao automatsko nadrealističko pisanje, a zapravo je sačinjen od pažljivo razmještenih ključnih riječi, koje sugeriraju glavne teme u duhu nekog lika. Okvire ovih napomena prelazi zanimljivo pitanje: na kakav se zapravo način likovi u *Uliksu* mogu usporediti s likovima u realističkoj prozi. Metodološko istraživanje, valja vjerovati, postidilo bi dogmatike i realizma i modernizma.

DADAIZAM

No najradikalniju suprotnost Joyceovu djelu bit će da predstavlja dadaizam, koji je nastajao u Zürichu za vrijeme prvoga svjetskog rata, baš kada je tamo i Joyce pisao svoje djelo. Ako Dada znači napad na sve uvriježene konvencije građanske umjetnosti, ona ga hotimice vrši pukim razbijanjem. Joyce pak izaziva i osporava građansku umjetnost stvaranjem i građenjem drugačije. Njegovo djelo znači važnu kariku u tradiciji romana, koju u isto vrijeme radikalno potkopava. To je samo jedan od paradoksa što čine elemente *Uliksa* uravnoteženima na takav način, da u njemu mogu opstojati suprotne tendencije, a da se ne moraju podvrći kompromisu.

JEDINSTVO U PARADOKSU

Uliks ostvaruje život jednog konkretnog grada, Dublina, na točno određen dan, 16. lipnja 1904, a u isto je vrijeme djelo univerzalna značenja u odnosu na modernog čovjeka. Ukotvljeno je u Irskoj, ali ocrtava ljudsku sudbinu izgnanstva i otuđenja. To je knjiga sa suvremenim poprištem radnje, koja poprima svoje pravo značenje od sklopa jedne pradrevne mitske priče koja se u

evropskoj književnosti često ponavlja i varira. Priča je to jasno ocrtanih događaja i čvrsto određenih likova, s podrijetlom u organskoj viziji jednog povijesnog svijeta potpune autentičnosti; a opet, živi ona zapravo u obliku jednog niza stilističkih postupaka i manifestacija tehničkih mogućnosti proznoga konstruiranja.

JEZIK I ŠIRINA TEHNIKA

Zanimljivost *Uliksa* u krajnjoj liniji proizlazi iz raznolikih načina na koje su svi tradicionalni vidovi pripovjednoga djela ostvareni u jeziku. Razlika između *Uliksa* i ranijih romana jest naime u činjenici da se *Uliks* sastoji od osamnaest dijelova, od kojih je svaki pisan u osobitoj, svrhovito zamišljenoj i hotimično, svjesno provedenoj tehnici. Ima neka dijalektička napetost između bila ustreptala života i formaliziranog jezika u kojemu postoji. Ali život se doseći ne može, osim možda u manjkavim bljeskovima, a da čovjek ne bude svjestan ograničenja što si ih je pisac sam nametnuo za onih osamnaest stilskih svjetova. Odnos između Joyceove umjetnosti i umjetnosti raznih suvremenih škola i pokreta može se proučavati samo ako se uzmu u obzir bitne tendencije koje su na djelu prisutne u tim tehnikama. Tada se može vidjeti i to da je neke od njih u potpunosti apsorbirala književnost Joyceu suvremena, a da druge imaju svoje najplodnije analogije tek u strujama koje su najdalje otišle u našim danima.

MODERNI INTERES U ULIKSU

Moglo bi se reći da je došlo do nekog pomaka interesa od struje svijesti, od analogije s impresionističkom metodom, ako hoćemo. Pomak je to prema a) sagledavanju antropološkog značenja što ga ima nehistorijsko jedinstvo između suvremenih i stalnih mitskih aspekata čovjekova ponašanja, i b) tehnikama koje teže prema apstrakciji, preciznom pobrojavanju ili kvantifikaciji i deskripciji. Dijelovi pretposljednog odjeljka, zvanog »Itaka«, podsjećaju na mehaničke reakcije Charlieja Chaplina protiv njemu tuđeg svijeta, ili na postupke u francuskome novom romanu, ili pak na u sebi potpunu unutrašnju

logiku znanstveničkog »zatvorenog polja«, gdje se ograničen broj elemenata premješta između sebe radi aktivnosti igre same po sebi. Baš taj posljednji postupak u srži je simboličkih sklopova *leit-motiva* koji u *Uliksu* prožimaju poglavlja sa »subjektivnom« koliko i ona s »objektivnom« perspektivom: oni zapravo sjedinjuju knjigu. Aspekt »zatvorenog polja« u *Uliksu* upućuje na takve značajke modernosti Joyceova djela, kakve jedva da su se uočavale u njegovo vlastito doba.

KOMEDIJA

Kao što je jedan njemački kritičar nazvao *Uliksa*, to je djelo *Riesenschertzbuch*, divovska knjiga šala, koja se poigrava elementima svoje unutrašnje strukture, koja ljudsku psihologiju i društveno ponašanje vidi kao komediju, a u parodiji kritički prestvaruje pregršt već uvriježenih i povijesno iskristaliziranih stilova, što su ih zajednički odredili vrijeme, društvene navike i književna konvencija. Knjiga je možda komična, jer čak tragedija mora u modernom svijetu biti dovedena u ravnotežu i uključena u široj totalnosti značenja ako ne želi da se izgubi u sentimentalnosti i hysteriji.

FINNEGANOVO BDJENJE I PROBLEM INTERNACIONALIZIRANJA

Ako *Uliks* jest u raznolikosti stilova, *Finneganovo* je *bdjenje* homogeno u svojoj beskompromisnoj punini višestrukih značenja u svakoj rečenici, čak u visokom postotku pojedinačnih riječi. Da to djelo zapravo čini krug, da znači jedno te isto na različitim razinama, suvremenosti i povijesti, svakodnevice i mita, da se likovi pretvaraju u prirodne predmete i kulturne simbole, to je, bar u vrlo općenitim crtama, poznato svakom koga to zanima. Kako su tolike riječi u tom tekstu kovanice, što ne postoje ni u engleskom ni u kojem drugom rječničkom fondu, nemoguće ih je prevesti, pa se iz jezičnih razloga mogu samo oponašati, u obliku pastiša u kojemu su primijenjeni postupci koji odgovaraju Joyceovima. Ako se nastoji prevesti neki dio *Finneganova bdjenja* ili valja izabrati neku nijansu značenja i žrtvovati druge, ili, kao što je to u svojim pokušajima da u njemački medij pre-

toči izbor iz tog djela napravio Arno Schmidt, valja množiti fraze i u paralelnim sekvencama izraziti ono što je Joyce učinio simultano u jednoj koncentriranoj jedinici. Nastojanja da se ta knjiga svlada zabavna su, nikad se ne daju dovršiti, traže vremena i vremena u upornom i obnavljanom pristupu tom tekstu.

ULIKS I APORIJE AVANGARDE

Da se vratimo glavnoj temi: kakav je odnos *Uliksa* i *Finneganova bdjenja* prema modernističkoj tendenciji u književnosti našeg stoljeća? Stilsko srodstvo *Uliksa* s različitim pokretima avangarde očito je, ali knjiga kao cjelina nadilazi društvenu dinamiku, impuls za improvizaciju koja je značajna za dostignuća većine tih grupa, po definiciji kratkovjekih. Ne može se zadugo biti avangardan na isti način. Netko će prijeći u drugačiju vrstu avangardnosti ili će njega doseći i u sebe uvući tradicija. Veličina *Uliksa* u tome je što se opire toj sudbini. Isuviše je obuhvatan, isuviše u središtu pretpostavki i mogućnosti književnoga izraza u XX st. Ispravno se izrazio A. B. Šimić kad je u jednoj bilješci, vjerojatno god. 1923, zapisao o Proustu i Joyceu: »Došao sam do zaključka da čovjek koji se drži po strani od svih tih pokreta može katkad značiti više nego čitav takav jedan pokret.« Mogli bismo dodati da to, eto, može vrijediti i za jedno jedino djelo.

ULIKS NA MARGINI VREMENA

Kad to kažemo, moramo ujedno naglasiti da *Uliks* nije umjetničko djelo u tradicionalnom smislu. Većini njegovih inteligentnih i obrazovanih čitalaca nužan je, bar djelomice, komentar. Naša je kultura i civilizacija u znaku specijaliziranosti, pa je razlika između Joyceova i Dantcova čitaoca analogna razlici između opće količine i opsega znanja u objema epohama. A *Uliks* je i krajnja točka jedne tendencije u kulturi u kojoj je doživljaj jednog umjetničkog djela postao racionalniji i posredovaniji znanjem nego ikada ranije. Baš u tom svjetlu treba valjda shvatiti Hegelovu misao o odumiranju umjetnosti. Genij koji je stvorio *Uliksa* nadilazi čisto umjetničku i književnu sferu. S druge strane, *Uliks* je u stanovitoj mjeri

izoliran u suvremenoj kulturi i manje općenito čitak od, recimo, velikih epova prošlosti. To znači da oni oblici stvaralaštva danas koji su bliži književnoj tradiciji negoli znanosti i tehnologiji, imaju u svom vremenu periferno mjesto. Jer, analogijom s prošlošću, najsajjniji duhovi na svim područjima kulture — učenjaci, državnici, pjesnici, graditelji, mislioci — trebalo bi da su najbolji čitači *Uliksa*. A nisu; vrlo malo ih se uopće potrudilo da i zavire u nj.

FINNEGANOVO BDJENJE: SLIJEPA ULICA

A gore je još s *Finneganovim bdjenjem*, tim nevjerovatnim, napornim dostignućem jedne usrdne ustrajnosti dovedene do krajnjih granica u svojoj vrsti. Ona ipak ne krči puta, nego dolazi u bezizlazje. Sudbina je tom djelu da bude bizaran izložak u imaginarnom muzeju naše kulture, konstrukt što u sebi nosi mnoge karakteristične tendencije postfreudovskog duha, ali u usporedbi s *Uliksom* djeluje kao neka sintetička tvorevina. Bit će da je takva sudbina i drugih, mukotrпно pisanih, metodički dosljednih svezaka kojima je namjera da budu »romani« u tragu *Uliksa*. Uključuje to mastodonte proizvedene u retorti poput Schmidtova *Zettelova sna* (*Zettels Traum*). U povijesti kulture njihovo će mjesto biti analogno onomu što ga zauzimaju oni, ipak nešto konvencionalniji romani, kasni plodovi izoliranih genija kojih napori kao da se umnožavaju silom ustrajnosti, djela koja malo komu donose izvorno zadovoljstvo, ali daju mnogo posla marljivoj akademskoj kritici: nakon Melvilleova *Moby Dicka* nastaje njegov *Pierre*, Jamesove *Ambasadore* slijede *Zlatni pehar* i *Kula bjelokosna*. Mogu to biti samo-svojna traganja po novim, tanano zamijećenim mogućnostima, ali nisu — a otrcana metafora možda je tu opravdana — živa ostvarenja umjetničke mašte.

AVANGARDA — KA MASOVNOJ KULTURI

U samoj je biti avangarde, vidjeli smo, da ne bude trajna i da joj se oblici mijenjaju već kako život traži nove platforme, nove manifeste i kratkovječne programe na dugi rok. Lakoća dostignuća daje joj jedinu šansu da

se opre entropiji masovne kulture. U medijima masovnih komunikacija ona se uistinu i miješa s masovnom kulturom. Tradicionalni folklor danas će jedva preživjeti izvan muzeja, i čini se da slijevanje popularne kulture i književne aktivnosti avangardnih grupa, ili bar plodan saobraćaj između njih, predstavlja najbolju perspektivu što je umjetnost ima u urbanom svijetu racionalne efikasnosti.

ZNANJE POUNDA I GLAS PJEVANJA

Da Ezre Pounda nema, trebalo bi ga izmisliti radi Tomislava Ladana! I to osobito ovog Pounda, tvorca *Cantos*,¹ tog tamnog, bljescima lirske bistrine proparanog sveždera među pjesničkim iskazima, koji već peto desetljeće nastaje, i nastavlja se, da bi mu tek pjesnikova smrt stavila neku uvjetnu točku. Kuljaju Cantosi iz Poundova duha, ne kao kakva struja svijesti, nego kao najosobnija lava u čijim su se krutinama slili učenost i privatno razmišljanje, odlomci povijesnih tekstova i apokrifne priče, doživljaji prirode i djelići tvrdokorne dogme. Tok »Pjevanja« zapravo i ne teče kontinuirano, nego u mlazovima što ih, »canto« po »canto«, tvore najnepredvidivije sprege raznorodnih segmenata. Treba voljeti jezik, ne bježati od rječnika, biti vičan priručnicima, baviti se enciklopedijama, poznavati pomalo i povijest i, Ladan će mi oprostiti upotrebu ovog izraza: kulturu, i poslije svega toga ne plašiti se preostalih brojnih nepoznanica — do-

¹ Ezra Pound: *Cantos*. Izbor, prijevod, komentar i pogovor Tomislava Ladana. Izdavački centar mladih »Marko Marulić«, Split. Prevodilac je ostavio izvorni oblik naslova, *Cantos*, kao što je slučaj i u prijevodima na neke druge evropske jezike. U tekstu se međutim gotovo posve dosljedno držao načela da na hrvatski prevodi sve što pripada engleskoj upotrebi, a da izričaje na ostalim jezicima ne dira. »Canto« je talijanska riječ, ali se u engleskomu njome označava »pjevanje« (dio epa, koji odgovara poglavlju u romanu). Djelo bismo dakle mogli zvati »Pjevanja«.

pustiti dakle, da čovjeka čekaju bjeline u vlastitom znanju i izazivaju nerazriješeni čvorovi smisla, kojima je tajna često potonula u pjesnikovu intimnom sjećanju, ne zbušnjivati se napokon pred kletvama i klevetama tog »pribježnika zloće« (Ladan) — treba dakle biti opremljen kao Ladan, i hladnokrvno svjestan preostalih pukotina u toj opremi — pa prihvatiti bitku u kojoj je nemoguće potpuno pobijediti.

Zabuna bi bila misliti da hrvatskom prevodiocu *Pjevanja* najveću poteškoću čine citati grčki i latinski, stihovi na francuskomu i provansalskom, natuknice talijanske i španjolske, ili znakovi iz kineskog pisma. Oni se naravno i ne prevode. Ali je jednako tako zabuna misliti da je čitaocu Pound težak zato što je dubok, što je pod tom neravnom površinom jezične mješavine i stegnutih slika, koje kao da neprestano upućuju na neke odsutne tekstove iz klasičke ili srednjeg vijeka, sakrio neko dublje značenje, ili neke misaone pretpostavke kojih je tek površinski kostur ostao jezikoslovcu da glođe, dok će lovac mudrosti, mudroslovac, zaobići šikaru historijskih obavještenja i ravno pogoditi u Poundovu povijesnu upitanost. Velika je zasluga Ladanova da on u prijevodu, komentarima i pogovoru ne daje nikakva povoda za obje ove predrasude, da je posao koji je obavio lišen svakog opsjenarstva. A ako netko želi biti zaslijepljen — njegova je stvar.

Ako nam je Poundov tekst počesto zagonetan, onda to nije zbog onoga što kaže, nego zbog onoga što je izostavio. Ako je Pounda teško prevoditi, onda je to u prvom redu zato što njegova stilski slojevita, ali čista i ne posebno idiosinkratična engleština stoji u izvjesnom kontekstu, tek u kojemu se izgrađuje pun smisao izvornih stihova. Poteškoće se odnose na obrazovne pretpostavke i proizlaze odatle što čitaocu — pa i onomu koji dobro poznaje Poundovu lektiru, njegov život i ideje — nedostaju neka katkad posve trivijalna obavještenja.

Otvoreno je stoga pitanje da li je poezija Poundovih *Cantos* doista važna i velika, pa ako tu imamo rezerve, onda to nije zato što bi on bio suviše cerebralan, a premalo spontan, nego zato što je doživljaj pjesme u tako velikoj mjeri uvjetovao znanjem. Brojni odlomci čiste lirike doista su prvoga reda, ali ne možemo se zadovoljiti time ako *Pjevanja* čitamo kao cjeline. Napokon, ona zauzimaju

povelik prostor, obuhvaćaju složeno mnoštvo tiskarskih znakova (o tomu kasnije više) i čine (što god mi mislili o poliglotskim dijelovima — a oni nisu, već posve brojčano, tek pojedinačni umeci) vrlo izrazitu i u modernom pjesništvu originalnu strukturu.

Ladanov studiozan i promišljen pogovor ne izbjegava mišljenja i formulacije drugih kritičara, i nema razloga da se drugačije postupa ovdje, ako želimo u višestrukom svjetlu brzo uočiti način na koji Pound »pjeva« svoje »cantos«.

Earle Davis, koji smatra da je Poundov oblik »miš-maš mnogih tehnika«, kaže: »On u trenu skače s ideje na ideju, s jedne uputnice na drugu, s citata na citat. Neprestano mijenja perspektivu, kao filmska kamera. Tek što čovjek uhvati neki nagovještaj koji mu nešto znači, tek što je počeo cijeniti neki način pisanja, Pound prelazi na nešto drugo. Poput Milтона, kojega je prezirao, on leži raskidan na sjajne krhotine.« I R. P. Blackmur primijetio je da prekinuta anegdota predstavlja strukturalnu osobinu *Pjevanja*. Pound počinje pripovijedati, prekida, započinje novu priču o nekom drugom, koji pripada posve drugom mjestu i vremenu. Nit koju je ispustio katkad se ponovno javlja, a katkad i ne. Doista, postoje samo dva niza pjevanja (u seriji od 52. do 71. — to je pjesnički najnezanimljiviji dio, a i Ladan ga je iz svog izbora potpuno izostavio), u kojima teče izlaganje kontinuirano, o ljetopisima kineske povijesti i o državičkim pothvatima Johna Adamsa, drugog potpredsjednika SAD. Grčki pjesnik Giorgos Seferis, dobitnik Nobelove nagrade, ovako gleda *Pjevanja* kao cjelinu i cjelinu pojedinog pjevanja:

»To je ep čovjeka današnjice, bez radnje, bez mita, koji teži za tim da u cjelini koja je čisto poetska, prikaže beskonačan broj sastojina, duhovnih i povijesnih, koje čine ljudski život. Tragičnog sukoba ili katarze, analize osjećaja, zapleta, svega toga nema, bar ne u onom smislu u kojem smo mi navikli da ih pratimo u književnim djelima. Postoji samo *epizoda* — nije važno kakva: dovoljno je da može pokrenuti pjesnikovo ritmičko izražavanje... Nema svrhe tražiti da takva poezija, u kojoj ono što je važno i ono što je beznačajno imaju istu vrijednost, bude povijesno i kronološki povezana. Postoji jedino veza koju tvori pjesnički jezik. Prvo pjevanje, na primjer, koje počinje parafrazom XI knjige *Odiseje*, svršava riječima »ta-

ko da«. A drugo nam pjevanje, bez ikakvog drugog prije-
laza, govori o Sordellu.«

Pitanje, dakle, u prvom redu, nije što *Pjevanja* znače,
nego kako da ih čitamo. Odgovor na *to* pitanje odredit će
i prevodiočevu zadaću.

Cantos su prividno epsko djelo, razlomljeno, razri-
veno, destrukturirano, ali djelo koje zbori o svijetu, po-
vijesti, o sudbini jedne ili više civilizacija. Dok ga tako
nastojimo čitati, neprestano se sudaramo s graničnim
stupovima vlastite neobaviještenosti. Ne pomaže nam ni
prijevod stranih rečenica, citata, stihova, ako im ne po-
znajemo kontekst, pa ni kratki biografski opis uz pojedina
— ili i mnoga — od tisuća imena prosutih po poundov-
skim pjevanjima, ako ne znamo koja priča, koja slu-
čajna pojedinost o njima Poundu dolazi u pamet. Pone-
kad i nije riječ o javnim ličnostima, figurama iz mita ili
prošlosti, nego o znancima, slučajnim i prolaznim, iako,
možda, u nekom trenutku važnim za Poundov doživljajni
svijet, poput onih imenovanih, ali za svijet anonimnih
vojnika — stražara i kažnjenika — iz dana pjesnikova
tamnovanja kraj Pise. Sve to dakle govori protiv toga da
u svom čitanju težište stavljamo na predmet. Ako bismo
to činili, teško bi nam bilo ne uplesti se u ogorčenja bez
priziva, u nečovječno, katkad, sljepilo i brutalnost nje-
govih sudova, u jednostrano tumačenje evropske i svjet-
ske povijesti, koje sav teret stavlja na jednu kariku, a u
spletu zbivanja jednima — *condottierima* od Cida do
Ducea — oprašta sve, a na drugima će, gotovo ritualno,
s porugom iskaliti mržnju.² Teorijski krajnje uske (uza
svu kozmopolitsku širinu njegovih pjesničkih sklonosti),

² U liječničkom izvještaju od 14. prosinca 1945, na teme-
lju kojega je Pounda mimoišlo da zbog svojih emisija na
talijanskom radiju za vrijeme rata sudski odgovara za izdaju,
kaže se: »On je nenormalno visokoparan, bujna i nesuzdržli-
va ponašanja, ima poteškoća s govorom, rasplinjuje se i gubi
pažnju. Po našem mišljenju, stareći je njegova ličnost, koja
je već godinama nenormalna, pretrpjela daljnja iskrivljenja,
do te mjere da sad pati od paranoidnog stanja koje ga čini
duševno nesposobnim da se valjano posavjetuje sa svojim
braniteljem ili da s razumijevanjem i razumno sudjeluje u
vlastitoj obrani...« Tri godine kasnije dodijeljena mu je, na
temelju zajedničke odluke niza vrlo uglednih književnika,
Bollingenova nagrada za *Pisanska pjevanja*, nastala u dušev-
nom sanatoriju, koja su i do danas ostala najznačajnijim ni-
zom u kasnijem dijelu čitavog skupa *Pjevanja*.

Poundove ideje, na primjer o vezi između kamatnjaka i
kakvoće talijanskog slikarstva, zvuče kao karikatura eko-
nomističkih tumačenja povijesti koja bolje poznamo, a
kojima je uostalom sam Pound na drugim razinama že-
stok protivnik.

Okrenemo li međutim stvar i čitamo *Pjevanja* brzi-
nom koja odgovara tempu mišljenja, prisjećanja, izgo-
varanja riječi, kao izričaje jedne bogate i neuredne svijesti
koja se ipak kreće unutar dosta određenih historijskih
koordinata i navraća na nekoliko stalnih književnih poti-
caja, na nekoliko doživljajnih žarišta i okvirnih uputnica,
onda ćemo u prvom redu osjetiti *glas*, razgovorni ritam
u kojem se iskazi, zapažanja, zamisli, navodi iz pročitanih
spisa ili zapamćenih govora nadovezuju jedni na druge,
glas što ga Allen Tate doduše naziva »monologom od
mnogo glasova«, ali zapaža, a i to govori nešto o jedinstvu
svih pjevanja, da nad njim leži »oblak melankolične iro-
nije«. Prihvatimo tada također Tateovu tvrdnju da se
taj monološki razgovor vodi o samomu sebi, da te pjesme
nisu »ni o čemu«, da nemaju dakle predmeta. Možda će-
mo baš time postati spremni da otkrijemo vrlinu Poundo-
va stiha, tehničku vještinu i atmosferu koju taj moćni,
ako i isprekidan, ponekad mukao, često nejasan glas,
stvara neumornim vraćanjem na ono što ga hrani i što
mu daje energiju da nastavi — tada tek priznat ćemo
mu štedljivost i preciznost, dvije osobine za koje ga hvali
Babette Deutsch, a što, ako pažnju naprotiv usmjerimo
na tematske motive *Pjevanja*, nikako ne bismo mogli
prihvatiti! Kaže, uistinu, T. S. Eliot o Poundu (misleći
doduše na razdoblje prije *Pjevanja*): »Omogućio je neko-
licini drugih, uključujući i mene, da poboljšaju svoj osje-
ćaj za stih; tako da je poeziju poboljšao posredstvom
drugih ljudi, kao i izravno, sâm.« A na drugom mjestu
izjavljuje: »Priznajem da me rijetko zanima ono što
kaže, nego samo način na koji kazuje.« Ako je sadržaj
glasa jednak glasu samomu, te iza njega ne stoji ništa,
mogli bismo iz toga izvući neke metafizičke konzekven-
cije, a na svaki način uključiti Pounda u opće okvir
tendencija moderne umjetnosti da svojom površinom ne
iskazuje ništa osim nje same. Poundova misao, sigurno,
u biti je nemetafizična, pa i jednostavna, zaokupljena
elegancijom i uglađenošću jedne vrlo birane i isključive
književne baštine, s raznih prostora doduše, ali u biti

jednog povijesnog stila življenja, i nasilnom iracionalnom reakcijom na ono što, po Poundovu vjerovanju, tu baštinu ruši i što ukida laku otmjenost u kojoj je on otkrio vrhovni kriterij vrijednosti. Preostaje nam dakle da oslušujemo njegov jezik i da u njemu nalazimo razloge za to da li da pjesnika *Pjevanja* — i u kojoj mjeri — unesemo u svoju vlastitu sliku onoga što nam moderna umjetnost može pružiti.

Ali kad smo se odlučili za takav stav i prihvatili da pratimo pjesnikov monolog, opet će nam smetati njegova erudicija i brojne proizvoljnosti iz najosobnije riznice uspomena i asocijacija. Nije isto ne razumjeti spregu slika u simbolističkoj pjesmi, gdje je ona znak samo pjesnikove intuicije, i poundovske izričaje ili izraze na raznim jezicima, koji imaju posve konkretno tlo u tekstovima, historiji javnoj ili privatnoj. Oni naime nisu tu prvenstveno kao dio jedne glasovne strukture, nego im je svrha da uspostave neki smisao. Mit, ideja, uspomena, slika, tvore pjesnikov govor, pa su prema tomu važni čak ako je težište na govoru, a ne na pojedinačnoj temi.

Površno se i bleferski katkad tvrdi da je znanje onoga o čemu Pound govori suvišno, i da se njegova poezija može doživjeti i bez toga. Može donekle, ali samo u odlomcima iz kojih je izostavljeno baš ono što daje *Pjevanjima* ne samo poseban okus u modernoj poeziji, nego i autoritativnost koja možda nije veća, ali je drugačija od one drugih dugih pjesama. Treba, zatim, razlikovati što je važnije, a što je manje važno za snalaženje. Za *Pisanska pjevanja* očito treba imati neku predodžbu o životnim uvjetima u kojima je pjesnik dobio svoje motive i svoje opće nadahnuće za taj ciklus. Za sve ostale potrebno je — uz prijevod stranih stihova — shvatiti mitološke pretpostavke i dokučiti nešto o kontekstu tih citata, imati neku predodžbu o onomu što je povijesna mašta zadržala o životnom stilu, etičkim mjerilima i pjesničkim težnjama trubadurske Provanse i ranorenesansne Italije, a zatim — ne samo u pjevanjima u koja Ladan nije ulazio — o nekim normama klasične kineske civilizacije. Nije sav taj krug znanja podjednako važan, i još manje: ne sastoji se on od skupa pojedinačnih činjenica. O provansalskoj kulturi, na primjer, dovoljna je neka opća orijentacija, drugdje pak, ako mu Poundove neizrečene pretpostavke nisu jasne, čovjek je zbunjen. Ne moramo, kao što je uostalom

rijetko slučaj, poznavati teoriju Silvija Gesella o smanjivanju vrijednosti novca oporezovanjem — nekoliko pjevanja riječito predočuje zlo koje dolazi od lihve, *usurae*. Svakako, *Pjevanja* imaju svoj samostalni, hermetički život i bez komentara.

U njima mi dijelove teksta razumijemo ili ne razumijemo. Oni nisu teški na onaj način na koji su teške na primjer Rilkeove *Devinjske elegije*, u kojima je potrebno proniknuti misaonu bit. Tko se ne osjeća dorastao samostalnom čitanju Rilkea, može mu pripomoći interpretacija; *Pjevanjima* je mnogo potrebniji komentar. To što se ona još i danas u engleskim i američkim izdanjima tiskaju bez njega, propust je proučavatelja koji još nisu dospjeli da obavještenja pakupe i srede, ali to nije Ladanu bio razlog da se sam ne okuša na tom izazovnom poslu. Recimo odmah da su njegove bilješke nepotpune. Kao što sam napominje, objašnjavao je ono što je znao, upućivao na aluzije iz klasika i prevodio izričaje i citate na stranih jezicima. Taj posao obavio je, koliko mogu suditi, vrlo dobro. Mogao je međutim napisati mnogo više bilježaka uz imena osoba i povijesnih i mitskih likova koji se spominju u *Pjevanjima*. Razlika bi ipak bila samo količinska. Svaki takav podatak tumači samo mjesto na koje se odnosi, ali vrlo rijetko i funkciju te pojedinosti u cjelini. Valjalo bi čitaocu uz homerske citate bolje poznavati kontekst, a još više porijeklo i mjesto stihova francuskih i provansalskih; trebalo bi znati kad Pound prevodi, gdje prevodi točno, gdje parafrazira, izmišlja, mijenja (takva mjesta, uostalom, neki smatraju najboljim u čitavu Poundovu pjesništvu); morali bismo, nadalje, znati više o ulozi nekih ličnosti (kakva je, na primjer, John Adams) u američkoj povijesti i (na primjer Blunt ili John Quinn, koje Ladan ne opisuje) u osobnoj povijesti Pounda. A nije riječ samo o osobama, nego o odnosima u kojima se one spominju. Tek oni tumače što se Pound trudi reći, i u kakvom obzorju općih načela. Ladan tako, na primjer, uz Treće pjevanje bilježi tko je Cid, ali ne dodaje da je sandukom pjeska koji se spominje u jednom stihu, Cid prevario trgovce Raquela i Vidasa — i da Pound navodi taj postupak junačkog ratnika u kontekstu svog nostalgичnog divljenja drevnom, danas izgubljenom kodeksu viteških postupaka!

Ovo je malen ilustrativan primjer, a ne načelan pri-govor. U svijetu se pišu doktorske disertacije o činjenič-noj građi Poundovih tekstova, pa bi komentar idealno potpun na današnjoj razini znanja bio sinteza — ili smje-sa — primjedaba, zapažanja i bilježaka svih proučava-telja. Uпитamo li se da li je to nama potrebno — i ne bi li energije prevodioca, jezikoslovca, urednika, mogle biti upotrijebljene plodnije — teško će biti, na ovo potonje, odgovoriti negativno. Svakako, količinom obavještenja koja mu je danas dostupna izvan knjižnica opskrbljenijih od naših, Ladanov komentar, i da je veći, ne bi bio bitno drugačiji; da bude kvalitativno korisniji, bilo bi potrebno izuzetno široko traganje.

Istina je pak da prevodilac, kad se jednom već dao na taj posao, ne može biti ravnodušan prema pitanju do koje su mjere njegovi čitaoci pripremljeni za to da ga mogu pratiti. Pjesniku kakav je Pound to je aristokratski svejedno. Ipak, on piše iz jedne situacije u kojoj podra-zumijeva da postoji krug ljudi s kojima je, ili u oporbi spram kojih, oštrio svoj duh i sredstva svog izraza, i na-lazio smjer svojih zanimanja. A što se nešto šireg kruga tiče, mi u odnosu na Amerikance nismo u nepovoljnom položaju da shvatimo Poundove d'Este i Malateste, medi-teranske pjesnike, vojskovođe i pljačkaše ali o suvreme-noj civilizaciji, kako je on vidi, znamo mnogo posrednije od mnogih drugih čitalaca *Pjevanja*.

Inzistirati na svaštarskom, arhivskom, filološko-histo-rijskom vidu *Pjevanja* — a i Ladan kaže da je Pound »no-vator koji je ujedno antikvar« — može se mnogima, prije nego što su se pokušali prihvatiti toga djela ozbiljnije, učiniti pretjeranim. Pogotovo ako ga u čitanju i doživlja-vanju *Puste zemlje* Eliota, Poundova učenika, koji je i to svoje najznatnije djelo izložio Poundovu kraćenju i prekrajanju, nisu smetale obilne aluzije popraćene bi-lješkama na kraju teksta. Napokon, i Pound i Eliot go-vore o krizi svoga i našeg vremena, služe se slikama iz prethodnih civilizacija, posežu u mit, vjeruju u moralnu snagu obreda. Poundov tekst međutim nema, po sebi, onakvih simboličkih rezonancija, ne zrači smislom kao stihovi Eliota, njegov je emocionalni raspon mnogo manji i — rekosmo već — postiže dojam samo modulacijama pjesnikova stava samog. Pound nije tek subjektivniji, ne-

go privatniji, bez onog moralnog i duhovnog intenziteta kojim Eliot priopćava i djeluje. Još odavna napisao je F. R. Leavis:

»Kad g. Eliot u *Pustoj zemlji* pribjegava aluziji, unu-trašnja je moć njegova stiha obično takva da djeluje i na čitaoca koji ne prepoznaje na što se aludira. A kad je čovjek potpuno obaviješten o aluzijama g. Pounda, pre-poznavanje nema nikakva značajnog učinka: vrijednost ostaje privatna autorova. Metode asocijacije i kontrasta koje su upotrijebljene u *Pustoj zemlji* podvrgnute su ne-posrednom osjećaju pritiska odozdo: samo asketska i du-boka ozbiljnost mogla ih je dovesti do punog značenja. *Pjevanja* međutim kao da su jedva više od igre — ozbilj-ne igre koja ima ozbiljnost pedanterije.«

U odgovor na ovakvu ocjenu mogli bismo se pozvati na poetiku imadžista (1912) kojoj je jedan od tvoraca bio sam Pound, i po kojoj je pjesnikova uloga da »stvar« izrazi neposredno, da stvara čvrste, jasne slike, da izbje-gava apstrakcije. Tako je doista i počelo, i svijest o tom učenju nalazimo ne samo u ranoj poeziji Pounda i Eliota, nego i u pojedinostima *Pjevanja*. Imadžizam međutim odgovara samo malim cjelinama, a svaki »canto« sастav-ljen je zapravo od niza takvih malih cjelina koje zapre-maju od polovice jednog kratkog stiha do dvadesetak i više redaka. A cjelinu jednog pjevanja kao epizode u go-vornom toku pjesnikovu tvore baš odnosi među takvim heterogenim jedinicama.

Po Poundu postoje tri »vrste pjesništva« — *melo-poeia*, u kojoj riječi, uz svoje jednostavno značenje, sa-drže i neko muzičko svojstvo koje upravlja smjerom tog značenja, *phanopoeia*, kojom se pružaju slike vizuelnoj mašti i *logopoeia*, koja je od triju vrsta najjače vezana uz riječ, jer predstavlja »ples intelekta među riječima«, vodi računa o posebnoj upotrebi riječi, o kontekstu u kojemu očekujemo da je vidimo, o uobičajenim poprat-nim pojavama uz njih, o načinu kojim se ona prima i o igri ironije pomoću nje. Tu vrstu za koju Pound kaže da je neprevediva, Ladan sažeto naziva »ples značenja, po-raba, običaja i dodira među riječima«. Misleći na Poun-dovu ishodišnu poetiku, kaže dalje da je *phanopoeia* naj-značajnija u Poundovim pjesmama, jer je »slika... glavni nosač pjesničkog u Poundovu pjesništvu«. To nam se mora učiniti pojednostavljenjem. Sve su tri vrste jednako

prisutne (riječ je zapravo o tri vida jednog istog pjesništva), a baš su odnosi — dodiri i posebnosti poraba i običaja — ono što konstituira cjelinu izričaja. Zato i prevodilac, kad je najtočnije preveo pojedini stih ili skupinu stihova i u potpunosti sugerirao vizuelnu sliku, samim tim nije dočarao potencijalni učinak tih mješovitih, kontrapunktnih mjesta jer mu to otežavaju kulturne pretpostavke same građe — one što prelazi doseg osjetilnog doživljaja. Kaže francuski pisac Michel Butor: »Taj postupak, što ga zove *logopoeia*, dopušta mu da sa začudnom ekonomičnošću evocira čitav jedan povijesni trenutak, čitav jedan način življenja, mišljenja i osjećanja, ali podrazumijeva da čitalac bude sposoban da situira jezik kojega mu je podastrt tek uzorak.« Može li tu prevodilac preko rubova onog jezičnog blaga kojim raspolaze?

Najveći je zato uspjeh Ladanova prijevoda tamo gdje je prevodilac najslobodniji od pritiska izvanjske građe: u prirodnim opisima, sugestijama krajobraza, jarkima poput pozadine ranorenesansnih freski:

Bjelokost uranja u srebro,
Osjenjena, zasjenjena.
Bjelokost uranja u srebro,
Bez ijedne mrlje, bez ijednog drhtaja sunčevine.

u mirnim, a napućenim otiscima stiliziranog Dalekog istoka:

Divlje guske slijeću na pješčani sprud,
Oblaci se skupljaju u oknu prozora
Razlivena voda; guske se redaju ujesen
Vrane gakuše klepeću na ribarskim svjetiljkama,
Svjetlost se giblje na sjevernom obzoru;
Gdje dječaci pod stijenjem tragaju za račićima.

(Onaj »na« u četvrtom stihu mora da je tiskarska greška: treba »nad«; a Ladanova »slabost« za izražajne riječi ubacuje ono suvišno »gakuše« i narušuje suzdržljivost izvornog opisa.)

To su najzahvalniji dijelovi *Pjevanja*, pa priznajmo, i najdopadljiviji, bliski ranom, čitkom Poundu, nenametljivom majstoru, koji je »najbolji kovač«, i kojemu je Eliot posvetio *Pustu zemlju*. Ladanovo poznavanje jezika,

koje je, ako i napadno svojim nastojanjem da rehabilitira zanemarene, prešućivane, pa i poluzaboravljene izraze, u njega prestalo biti stvar znanja i postalo instinkt — ovdje ima najotvorenije polje. Radi se katkad o vrlo jednostavnim stvarima. Nema potrebe za tuđicom »fazan«, kojom se svi služimo, kad postoji riječ »gnjetao«, čelik, za koji u izvornom tekstu nije moguće izbjeći svakodnevnih »steel«, može biti ocjel, a grana — možda i suviše često, češće nego što bi se spontano našlo, u *Pjevanjima* je hvoja. Kad se radi o upotrebi nekog povijesnog narječja, Ladan će posegnuti za starijim, književno provjerenim jezikom dubrovačkog pjesništva; tu tradicije engleskog i hrvatskog teku naporedo i ravnopravno. Gdje se pak Pound služi suvremenim žargonom Ladan ostaje »književan«, osim kad je riječ o karikaturi, ili kad ga, na primjer, znameniti odlomci u XIV pjevanju izazovu da posegne u svoju brižljivo njegovanu zbirku sočnih skarednosti.

S malo iznimaka prevodilac nastoji biti što vjerniji smislu, i zbog te odluke spreman je, kad ne može drugačije, žrtvovati ritam. Po Poundu, ritam je »oblik usječen u vrijeme«, i u *Pjevanjima* neobično je važan modulator pjesničkoga glasa. »Za čovjeka koji radi svoj posao kako valja, ni jedan stih nije slobodan«, rekao je Eliot u povodu velikih rasprava o *vers libreu*, u kojima su Pound i on, rušioći tradicionalnih shema, bili među najupornijima. Slobodni stih Pounda ritmički jače obavezuje od razlivene retorike Whitmana, ili opet nesputane inkantacije s jedne, a antipoetske govorne fraze s druge strane u »biblijskom verzalu« Allena Ginsberga. Na odstupanja od ritma Ladana rjeđe navodi smisao u posve lirskim pasajima, nego u kriptičkim škrtim navodima uz vlastita imena i pojedinačne postupke i ideje:

Chestertonova Engleska propale veličine i onoga »zašto ne«, ili je sve to rđa, ruševina, posmrtna dužnost i založnice te golema kolnica prazna

Koliko god to u prvi tren izgledalo tehničkom, izvanjskom smetnjom koja ne zadire u samo tijelo i bit poezije, grafička izvedba knjige kriva je vrlo često da se Ladanov Pound teško čita. Poundovo lomljenje stihova, variranje njihova položaja u odnosu na rub stranice, u nekim

se pjevanjima poštuje, u drugima ne. A ono je — treba li za svjedoka navoditi A. B. Šimića? — bitno za dah, tempo i ritam čitanja i onog apsorbiranja harmonije i kontrasta u izričajima te poezije prije nego se ona racionalno prihvati (ali ne bez racionalnog prihvaćanja), kao što to, pišući o glazbi pjesništva, kaže Eliot.

Na str. 106, na primjer, gornji je odlomak prelomljen ispravno, a u drugomu su redovi nizani mehanički: znači — mora pomisliti čitalac — potreban je drugačiji ritam: gornji dio stranice je ljuljanje valova, donji litanija! A radi se o jedinstvenom obliku — ne o dva, koja bi, kao što bi morao zaključiti čitalac hrvatskog izdanja, bila različita i suprotna. Također su odlomci vrlo nedosljedno odjeljivani u čitavoj knjizi, prekidi dolaze na krivim mjestima ili su izostavljani. Tako na str. 65. stih »Tout dit que pas ne dure la fortune« (koji je preveden u komentaru, iako na žalost ne saznajemo kakav bi kontekst Pound njime želio sugerirati) trebalo bi da stoji izolirano između dva odlomka: kao neki predah zbog emocionalne težine u vrlo osobnim reminiscencijama u kojima se sadašnjost i prošlost, biografija i literatura, sastaju i prepleću. U našem tekstu takve stanke nema. Očito je koliko takve grafičke omaške smetaju čitanju. Izrada knjige bila bi vjerojatno skuplja da je vršena pažljivije, ali Poundova poezija, ezoterična, s pretenzijama na aristokratizam duha, implicira jedan stupanj civilizacije koji je bitno protivnan neurednoj proizvodnji knjiga!

Neurednost međutim nije svojstvo samog prijevoda. Rijetka su mjesta gdje je prevodilac sebi dopustio netočnost, a odlike komentara i pogovora već su spomenute. Izbor je reprezentativan — antologijski, ali i više od toga — za razne faze poundovskih pjevanja. Najgušće su predstavljena rana *Pjevanja*, zatim »pisanska« (koja su, među kasnijim zbirkama, općenito poznata kao najimpresivnija), a raspon tema: priroda i liхва, nasilje i lucidna spoznaja, umjetnost, eros i povijest, i mnogoličje poundovskog jezika: od prijevoda klasike do skatološke grubosti, od zlobne karikature do svečane lirske ispovijesti — različno su prisutni. Kineski ideogrami, kojima je uloga u originalnom izdanju navodno tek dekorativna, izostavljeni su iz našega. Tehnički razlozi za to shvatljivi su, i to nije sadržajan propust poput onih o kojima je bila riječ.

Kinesku je stranu *Pjevanja* Ladan uopće tek nagovijestio. I to je mudro. *Cantos* s pretežno kineskom tematikom za nas su manje značajni od onih koji su prevedeni.

Hoće li se Ladan nastaviti baviti Poundom? Možda je *Pjevanja* dosta za dulje vrijeme, ali bi ga njegove sposobnosti i sklonosti mogle uputiti na Allena Ginsberga, još nedovoljno predstavljenog u našim prijevodima. Ginsberga i suviše često povezuju s Whitmanom, ali mu glas, buntovno-zamišljeni, uza sve bogatstvo slika iz tekuće američke svagdašnjice, uza svu suprotnost ideja i životnih izbora, s Poundovim povezuje oporba spram vladajuće tendencije svijeta u kojemu živi. To je uporni, neizbježni, neuklonjivi glas intimnog obračuna, pa makar je Ginsberg budistički, bitničko-hipijeovski prorok današnjeg američkog gnjevnog pacifizma i počeo s *Urlikom*. Čak bez obzira na to što je baš linija Whitman—Pound (i to Pound *Pjevanja*) — Ginsberg možda najkarakterističnija i u tom slijedu još nedovoljno istražena linija američkog pjesništva (američka je i sama ozbiljnost kojom Pound apsorбира kulturne vrijednosti Evrope i Azije!), ne bi li poslije *Pjevanja* Ginsberg bio najsretniji izbor? Nametnuo bi i nove zahtjeve za stvaralačkom i suvremenom prilagodbom rječnika, a izostavio bi onaj na izgled izazovni teret mnogojezične građe koja, naposljetku, izvan komentara, u samom tkivu teksta, ostaje neiskorištena i tek pasivno prisutna za prevodioca, čija je odlika da na jezičnom području iznimnom smjelošću obnavlja i obogaćuje baštinu.

TRENUK AMERIČKE KNJIŽEVNOSTI

Za trenutak američke književnosti kada se desila, precuranjena smrt Johna Steinbecka (god. 1968), nije bila događaj od osobite važnosti. Nije odjeknula kao šok, proizvela osjećaj gubitka, proširene praznine u nacionalnoj kulturi. I ne samo zato što su u inozemstvu status toga pisca i njegova veličina bili precjenjivani, što on nije bio ni Hemingway ni Faulkner, pa ni nadomak njihovu značaju. Jednostavno, njegovo je mjesto u bujanju američke književnosti već odavna bilo utrnuo. Naprotiv je Hemingway do preko groba bio prisutan kao živa legenda, a Faulkner pred samu smrt pisao knjige, slabije od ranijih doduše, ali sastavni, dopunjujući dio njegove, uvijek iste, u našem stoljeću ničim neprispodobive vizije u kojoj se zbilja i mašta, povijest i mit sabiru kao jedno od najvećih duhovnih očitovanja Amerike o samoj sebi. Steinbeckovo vrijeme bile su godine ekonomske krize i živopisne klasne razrivenosti tridesetih godina. Tada su njegov instinkt za folklorno pripovijedanje i sklonost spram sentimentalnih perspektiva vodili *Neizvjesnu bitku* i stvorili *Plodove gnjeva*. U svjetlu tog njegovog priloga radikalnoj, radnički orijentiranoj književnosti, jedna slabačka, staračka žurnalistička pohvala uništavateljima vijetnamskih sela ukazuje se kao nepromišljena i promašena gesta u zraku.

Nasuprot njemu, živahna, ženski prodorna Mary McCarthy, vidi rasipno obilje i mračni sjaj američkog oružja

na sajgonskoj strani kao bezizlazno, besmisleno i zlo. Nakon reportaže *Vijetnam* pozivaju je na Sjever, odakle se vraća s knjigom *Hanoi* u pohvalu žilavosti i junačkoj spokojnosti svojih domaćina. Za razliku od Steinbeckove, literatura koju piše Mary McCarthy dio je suvremenog momenta književnosti, pa je možda na svijest pismenih djelovala jače od bezbojne Steinbeckove proze među šarenim fotografijama časopisa *Life*. A možda i zato što se ona, MacCarthyjeva, u svojoj prozi nikad nije opredjeljivala za radnike, nikad predočivala moralne argumente za ljevicu. Njezin rendgenski cinizam struže samo po pretenzijama, samoobmanama i pozama intelektualne elite.

Posljednje su godine, doista, možda bolje nego ikoje ranije razdoblje pokazale, naročito u Americi, kako iz tematike i stila književnika stvarao ne možemo predvidjeti ni zaključiti kakav će stav zauzeti kad o javnim gibanjima progovori izravno i praktično. Meko srce i pravdoljubivost nisu jamstvo za sigurniji izbor od bockave sumnjičavosti. Ali u oba slučaja treba reći da je književno djelo kao umjetnička kreacija samo formalno pokriće za izvanliterarne transakcije svojih autora. Tek organizirani publicitet, politički ili komercijalni, dovodi to dvoje u vezu. Ili bolje reći, tek taj stvara u potrošačkom općinstvu uvjerenje da će pisac i izvan svog autentičnog djela govoriti mjerodavno, i da je, ako je on napisao tekstove koji su se bar na neko vrijeme odrvali prolaznosti, zajamčena i vrijednost njegovih iskaza u svakodnevicu.

Može se ipak dogoditi da književnik koji je stekao i ugled i slavu kao tvorac cjelovitih umjetničkih svjetova, posegne izvan te sfere sa svrhom da na povijesnu zbilju oko sebe djeluje i da je mijenja. I to ne potpisom, zalažući svoju reputaciju, nego punom mjerom svog stvaralačkog, u jeziku otjelovljenog dara. Ali s obzirom na to što je riječ o izlasku iz tradicionalnog dometa književnosti, angažirani pisac ne može a da ne djeluje punom spregom svoje osobe i svojih tekstova kao književne kreacije. Takav je Sartre, takav je u Americi Norman Mailer, koji se odavna, baš kad je umjetničkim vrednotama bio na najnižoj točki, zarekao da će izvršiti »revoluciju u svijesti našeg vremena«. Do trenutka o kojemu govorimo, do te je mjere vratio izgubljeni autoritet, da postavljanje onako

apsolutnog cilja ne zvuči više kao smiješan usklik hirovita djeteta.

Od objave *Golih i mrtvih*, do god. 1968. Mailer je prošao zanimljiv, vrludav i na svakom novom stupnju nepredvidiv književni put. Do pred koju godinu izgledalo je da se autor posljednjeg američkog naturalističkog romana i valjda posljednjeg svjetskog romana o ratu u velikoj tolstojevskoj tradiciji, izgubio u labirintu minornih traženja u kojima se očituje kratki dah jednog preneglog i nezdravo ambicioznog talenta. Ali onda, pet knjiga objavljenih u manje od četiri godine, iznenadilo je, ne svaka po sebi, nego u svojoj ukupnosti, u proturječnim obrisima daljnjih nagoviještenih mogućnosti. Ni u jednom slučaju nije riječ o velikom, sigurnom, zaokruženom ostvarenju. Ali baš te njihove granice, ta nemogućnost da se postigne samom sebi zadata razina u jednim knjigama, to svjesno odricanje od totalnog zadovoljenja u drugima, čine Mailerovo ukupno djelo možda najkarakterističnijim književnim pothvatom suvremene Amerike. Karakterističnim namine za društvo, za historijsku atmosferu koja im je tema, a koju te, kao i prethodne Mailerove knjige prate u svim njezinim mijenama, i suviše brzina da bi im se fiksirala pojedina faza.

Mailer je godinama najavljivao da se sprema na pisanje velikog i dosad najvažnijeg romana o Americi, pa kad se god. 1965. pojavio *Američki san*, čitaoci su ostali zbunjeni, a kritičari ljuti. Doista, to je djelo silnog egomanijaka, u kojemu su zbivanja fizički nemoguća, a duh junakova pripovijedanja odaje sve one neispunjene želje, sve društvene preuzetnosti i narcisoidne opsesije s kojima je Mailer u izjavama u štampi, u aforizmima što ih rasipa po svojim tekstovima, pa i ispadima — od neozbiljnih do, nehotice možda, kriminalnih — već bio upoznao javnost. Junak romana Stephen Rojack predstavlja nam se kao prijatelj »Džeka« Kennedyja, profesor je egzistencijalne psihologije na nekom njujorškom sveučilištu, ratni heroj, bivši član Kongresa, mnogostruki ljubavnik, majstor tučnjave i ekspert džeza, atleta, klaun i zet fantastično bogatog magnata, koji u rukama drži konce svih velikih obavještajnih službi, i natječe se u razvratu s Rojackom sa svim njegovim djevojkama.

Senzacionalna fantazmagorija koju Mailer ispleće iz takve građe ipak je mnogo više od nekontroliranog izljeva

vlastitih žudnji, zavisti i strepnji. Na nekakav podzemni način njegova uznemirena imaginacija povezuje dijelove nekoherentne fabule u vještije kolo, tako da jedni druge objašnjavaju, izvanlogički naravno, u sinkopama bunovne more, u kojoj je sadizam lik seksualne ekstaze, a ubojstvo naličje čežnje. Balansirajući na ogradi pri vrhu nebo-dera Rojack doživljava pustinju New Yorka s beskrajno više zebnje od brutalnog junaka Mickey Spillaneovih gangsterskih romana.

Ima ta knjiga neke naopake snage, između svojih halucinatornih odlomaka i naivne melodramatičnosti radnje, nešto što je kao simbolika isuviše osobno, a istodobno želi sagledati svoju civilizaciju u oblicima njezina najhladnijeg nasilja. Taj izljev maštovite energije pod cijenu zanatske nediscipline, u tom je času još svjestan princip Mailerove estetike. U zbirci intervjua, kritika, pjesama i novelističkih zamisli, pod naslovom *Kanibali i kršćani*, Mailer na jednom mjestu žali što je zahvaljujući zanatskoj vještini Robert Penn Warren, pisac znamenitog romana *Svi kraljevi ljudi* izmakao problemu. »Oh, kaže Mailer, užas suočavanja sa zbiljom koja bi se mogla otvoriti u sve jaču i jaču tjeskobu i otkriti sve dublji i dublji pogled u ponor! Zanat nas štiti od suočenja s onim beskonačnim, sve širim realitetima propadanja i odgovornosti. Mislim, nastavlja on, da to obožavanje zanata, to posebno poštovanje prema zanatu, za velik broj pisaca koji se nalaze negdje između mediokritetstva i talenta pretvara književnost u crkvu.«

U idućoj knjizi Mailer kao da je otišao još dalje u istom pravcu. Naslovu *Zašto smo u Vijetnamu?* podmetnuo je, kao što je poznato, radnju koja s Vijetnamom veze nema; u njoj naime teksaški milijunaš sa sinom i njegovim prijateljem lovi medvjede na Aljasci. Retorika, ta snaga i prokletstvo moderne američke književnosti, obaseže čitav tekst, ovog puta u bravuroznoj upotrebi najaktualnijeg đačkog i skitničkog žargona Kletve, najčešće vezane uz stražnjicu bez obzira na spol osobe koja se možda spominje, izmjenjuju se s terminologijom elektronskih komunikacija, oružja i glazbe. Ima ta pustolovina i piščeva i njegovih junaka neki neproziran čar, iako je pretjerano uspoređivati rijetke trenutke te sjevernjačke lovačke pastorage s klasičnim mjestima o lovu u Melvillea i Faulknera.

Ali što znači naslov? Da se odlazak u Vijetnam tek spominje na posljednjoj stranici ne opravdava programatski demonstrativni naslov: Zašto smo u Vijetnamu? Možda je Mailer, po najstarijem receptu svake avangarde, htio priljepiti šamar publici time što će je prevariti i podmetnuti joj kukavičje jaje, a sebi povećati utržak. Ili je implicitno, u prikazu svojih likova upozorio na društvenu odgovornost petrolejskih magnata — iz države u kojoj je ubijen John Kennedy? Takvo tumačenje traži od dobro namjernog čitaoca isuviše oštroidnosti — ili sljepila. Sigurno je jedno: poklonik muškosti, sporta i prirode, obavio je još jedan bravurozan jezični pokus, a samom svojom egzibicijom upozorio na nemoć, na nemogućnost da se u tekućem času rata u Vijetnamu napiše roman u kojemu će kompleksnost tog problema biti dostojno uobličena. U trenutku kad je taj problem najurgentniji, kad se šire nemiri arkadijski uređenim livadama američkih sveučilišta, kao odjek uzbuna po prašnim crnačkim predgrađima, nemoguće je — čak autoru *Golih i mrtvih* — da ga objektivira.

U god. 1968. Mailer je objavio dvije knjige, *Armije noći* i *Miami i opsada Chicaga*. Prva govori o piščevim zapažanjima dok je sudjelovao, u listopadu prethodne godine, u maršu antiratnih i antirasističkih organizacija na Pentagon, a druga o konvencijama dviju velikih stranaka radi imenovanja predsjedničkih kandidata za nedavne izbore. Superiorni majstor reportaže, koji je na primjer svojim prikazom boks-meča između Listona i Patersona postigao valjda svjetski vrhunac u toj grani pisanja, Mailer u ovim najnovijim knjigama seže mnogo dalje. U godini koja označuje duboku oseku tradicionalnih oblika prozne književnosti u čitavom anglosaksonskom svijetu, *Armije noći*, a i druga knjiga, primljene su kao najvrednije pripovjedačko djelo.

Zajedno s pjesnikom Robertom Lowellom i kritičarom Dwrightom Macdonaldom Mailer je kao i niz drugih istaknutih ljudi intelektualne Amerike sudjelovao u masovnom pohodu do američkog ministarstva obrane, da bi se tako protestiralo protiv rata u Vijetnamu. Stupivši na tlo Pentagona Mailer je hotice izazvao policiju da ga uhapsi: simbolička gesta neskopčana s velikim opasnostima, ali ne bez smjelosti, dovoljna da kao vijest koju će televizija i tisak pronijeti svijetom uveća propagandni uči-

nak marša. Teško je reći da li je Mailerova prisutnost i za djelić promijenila povijest; učinila je svakako nešto za literaturu.

Dok u svojim prijašnjim romanima govori u ime junaka u kojima zamišlja sebe, u prvom licu, ovdje govori o autentičnomu sebi kao o »Maileru«, u trećem licu. Ne suviše skroman i samozatajan, on je baš u povodu događaja o kojemu bi se nekoć razbarušeno razvikao, uspio vidjeti sebe s raznih strana, ne skrivajući ni zlovolju ni slabost, ni polovičnost uspjeha, ni nekontroliran srh nezvjesnosti pred onim što Mailer naziva »egzistencijalnom potvrdom«: »Njegova karijera, njegova legenda, njegova predodžba o sebi — jesu li se ustajale?«

Prestalo je Mailerovo užareno buncanje o intuitivnoj akciji hipstera i zločinačkog psihopata, o »apokaliptičkom orgazmu«. I dalje traži nove slike, ali sad su introspektivno precizne. Ako su kletve i seksualni izrazi i zadržani kao legitimna sredstva piščeva prirodnog govora, jezik je zreliji, posredovan odgovornošću autora — i junaka — spram sebe. To je naime knjiga ne o politici, nego o osobnom iskustvu političkog čina. Pristranost je argumentirana, bez entuzijazma i bez histerije.

Ali zašto naziva Mailer taj prikaz svog doživljaja povijesti *romanom*? Podsjeća nas ta upornost na drugo jedno djelo koje se, iskoristivši činjenične dokumente o jednom zbivanju u tradicionalnom pripovjedačkom obliku, nazvalo »neizmišljenim romanom«. Prije nekoliko godina Truman Capote je, nakon dugotrajna truda, rekonstruirao sve okolnosti jednog četverostrukog ubojstva, njegove pripreme i posljedice: Knjiga *Hladnokrvno ubojstvo*, (prema originalu prikladnije bi bilo samo *Hladnokrvno*) nije reportaža, nego pravi pravcati roman — do određene granice. Capote je napravio izbor, redosljed i raspored provjerenih činjenica, ali one ne govore ništa o svijetu iz kojega su posuđene. A Mailer, koji je svojom knjigom rekao mnogo o sebi, i, uistinu, pokazao mnoge druge ljude, također izbjegava uopćenje smisla, simbolizaciju. A mi bez toga nismo navikli pripovijedanje smatrati kreacijom, umjetničkim totalitetom.

Te dvije tako različite knjige, *Armije noći* i *Hladnokrvno*, možda ipak upućuju na jednu širu konstataciju. Talentirani prozaik, koji se uspješno okušao u romanu i noveli, uzima nemodificiranu zbilju za svoj predmet,

valjda zato što zna da njegov brojni čitalac sve manje mari za interpretaciju, za subjektivnu, stvorenu sliku, fasciniran golemošću i latentnom grozom onoga o čemu ga izvještavaju mreže masovnih komunikacija. U isto vrijeme, postoji, čini se, neka nostalgija za sigurnošću imaginativnog svijeta pripovjedačeva u koji je nekoć bilo moguće skloniti se od neposrednosti, i obogatiti se pritom posredovanijim, sazrelim uvidom u stvari.

Kako ta na izgled starinska opuštenost danas doista postaje sve teža, jer nam je surova zbilja ogolila živce, otkrio je jedan u biti tragičan skandal oko romana na koji se dugo čekalo kao na velik književni događaj: naslov mu je *Ispovijesti Nata Turnera*, a autor William Styron, čija su prethodna dva-tri romana s američkog Juga u njemu nagovještala neke vrste Faulknerova nasljednika. Naslov romana zapravo je preuzet od jednog dokumenta iz 1831. Nat Turner bio je vođa crnačkih robova s nekih plantaža u državi Virginia, koji su digli ustanak i pobili pedeset i pet bijelih ljudi, svojih gospodara i njihovih obitelji, prije nego što su ih robovlasnici opt razbili i pohvatili.

Po Styronu, Nat Turner stekao je obrazovanje u kući svojih bijelaca u djetinjstvu, pa se pripovijedajući njegovim glasom autor služi kulturnim stilom koji odgovara epohi. Čitkim elegantnim opisima, kao i vještom psihološkom dramatizacijom razvija Natov lik. U crncu koji je u početku kao predodređen za prijateljstvo prema svojim gospodarima, postepeno se stvara duboko motivirana mržnja, koja ga vodi u svakoj odluci. Za razliku od učinka idealiziranih pseudohistorijskih romana u stilu *Zameo ih vjetar*, čitaocu, bijelu čitaocu, otkriva se upravo u takvim, blažim i katkad neizravno datim okolnostima, bitna opakost robovskog sistema. U osvetničkom krvoprolijevanju svjesno vođene grupe robova nalazi i neku užasnu pravdu.

Doista su u vodećim časopisima sudovi poznatih kritičara bili uglavnom pohvalni, ali svi su ti kritičari bijelci. I tada se digla uzbuna. Crnački intelektualci vidjeli su u romanu i njegovu dočeku klevetničku manipulaciju, korak u tekućem rasnom sukobu, a dvanaest pisaca Crnaca podvrglo je u zajedničkoj knjizi Styronov roman potankoj analizi. U odstupanjima od izvornog dokumenta *Ispovijesti Nata Turnera* i ostalih činjenica koje je o njegovoj pobuni ustanovila povijesna znanost, oni su vidjeli zlo-

namjeran falsifikat, pun seksualnih bjelačkih predrasuda, ili bar neznanje, neodgovornu nespretnost i podsvjesnu obranu rasizma.

Radi se očito o situaciji u kojoj je školska analiza teksta posve bespredmetna: važan je ukupni dojam knjige, a njega ne izaziva tek pažljivo čitanje nego i čitaočevo mjesto u polarizacijama i sukobima u kojima roman o crnačkom ropstvu dobiva svoj puni smisao. Književnim mjerilima tu se ne može ništa, a objektivni sud je objektivno nemoguć kad knjiga živi u društvu koje čine i bijelci i crnci. Bijeli čitalac ne može uvjeriti crnog da crni krivo čita knjigu koja u prvom redu govori o njemu, njegovim glasom, a svaki javni čin kao što je objavljivanje romana prilog je javnoj, sve široj raspri u kojoj i zahtjevi crnačkih intelektualaca postaju sve radikalniji. Pjesnik, dramatičar LeRoi Jones, jedan od korifeja umjetničkog svijeta u njujorškom Greenwich Villageu, nekada je svijest o boji iskazivao u višeznačnim bolnim slikama:

»... sjena će puzati preko tvoje puti
i skriti tvoju zbunjenost, tvoje laži.
Vide se divlje neprivlačne paprati
s one strane prozora
gdje se mačke skrivaju. Noćima
tamo mijauću. U strasti
krvare na moje tulipane.«

Već samo malo zatim on — u prozi — traži crnu republiku u Sjevernoj Americi, zalaže se za nasilje, za to da »Crni umjetnik nauči Bijele Oči njihovoj smrti, a crnog čovjeka kako da te smrti postigne«. Uzaludno je pitati se da li je to akcioni program ili gnjevna metafora. Bitno je da u kulturnoj atmosferi vlada napetost u kojoj liberalnoj dobrohotnosti izmiču stvari iz ruke, da i jedna izvrsno napisana knjiga u kojoj je pisac nakon golemih priprema uznastojao da iznutra razumije osjećaje koje spontano nije mogao steći, da doživi skrivenu stranu povijesnog procesa u kojemu se pukim svojim porijeklom i sam osjeća kriv, postaje povod za nove nesporazume i ogorčenja. Americi kao da se otvorio uvid u tragičnu situaciju koju su prije nje već doživjele neke sredine: može li literatura biti aktualna, i biti primljena kao literatura? Smije li ona uopće računati na to?

Ovo je, svakako, vrijeme u kojemu najozbiljniji pisac ne može a da ne preispituje pretpostavke čitava svog stvaranja. Upozorimo li na Roberta Lowella, onda to nije zato što se skupa s Mailerom našao na pohodu za mir, nego zato što u svom pjesništvu, tematski dalekom od suvremenih sukoba, kritički traži o što bi se mogao osloniti da bi »izdržao bez vjere«, a izbjegao »potištenost i ludilo«:

Nada živi u sumnji.
Moći bez vjere znači imat
Vjeru.

To nije poezija razmišljanja, nego dramatičnog vrednovanja jedne otmjene savjesti koja je napustila puritansko nasljeđe svojih predaka, kalvinističkih doseljenika u Novu Englesku. To je i obračun sa samim sobom katoličkog obraćenika, koji je pošao dalje i napustio Crkvu-pribježište. Ali prije svega to je pročišćavanje jedne silno uznemirene, pjesničke mašte, iz koje je ranije kuljalo preobilje disparatnih asocijacija, da bi se u kasnijim zbirkama, *Umrli za Uniju* i *Blizu Oceana*, zadržala neka oporost, škrtost aluzija u kojima se pjesnik udaljuje od grubosti, vulgarnosti i sivila jednog svijeta koji je izgubio svoj duhovni sadržaj. Možda se baš zato Lowell sve češće i bavi prepjevima iz raznih književnosti. Nekoliko klasičnih američkih novela Hawthornea i Melvillea preradio je u pjesničke drame sabrane pod naslovom *Stara slava*. Moralne dileme oko jednosmjerne, pojednostavljujuće puritanske borbenosti modernih je pjesnik iz zrelosti svoga današnjeg iskustva zaoštrio pomoću scenskih mogućnosti.

Uznemiriti današnjicu tradicijom, poći od prihvaćenih i poznatih oblika da bi se pomoću njih uspostavio prevratnički sadržaj, koji će i njih preokrenuti u ubitačnu parodiju: nije li se to desilo onog dana kad je Allen Ginsberg ovako otpočeo svoju poemu *Urlik — Howl!*:

Vidjeh najbolje duhove svog pokoljenja razorene ludilom, izgladnjele histerički nago,
kako se vuku crnačkim ulicama pred zoru tražeći ljutitu »dozu«,
hipstere s glavom anđela gorući za starom nebeskom vezom do zvjezdanog dinamita u mašineriji noći...

Bitnici koji se odriču čitave službene kulture, polaze tako od Whitmana, proroka i barda optimističke Amerike. Za pokret kao što je njihov — jesu li oni uostalom uopće pokret? — dvanaest godina veoma je dugo. Bitnici su izvršili jak utjecaj: kad su prepoznati kao simptomatična društvena pojava, postali su za velik dio omladine mjerodavnim anti-stilom. A u isto vrijeme svjetska su zbivanja oduzela privlačnost njihovoj apstinenciji od svakog angažmana, i pružila zamjenu za budističko ništavilo.

Estradne recitacije tih ironičnih pasivista miješaju se s protestnim šansonama i sa suradnjom folklornih gitarista s muzikalnim pjesnicima Crne planine. »Ne vjerujte nikome tko je stariji od trideset godina«, bila je jedna od parola za prvih velikih studentskih nemira, u Berkeleyu u Kaliforniji, domovini »Beata«, dok su Ferlinghetti, Kerouac i Ginsberg zamakli u peti decenij. Osim toga, ako i nije istina da muze šute dok topovi govore, u blaženoj omaglici podmuklog heroína, pa i širokogrudnije marihuane, u tajanstvenim vizijama od mušičavog LSD-a, pjesnici su sve pospaniji.

Uostalom, artikulacija književne riječi sužuje se i u američkoj drami. Zapravo je to nastavak jedne tendencije koja ide već generacijama. Od O'Neilla do Millera i Tennessee Williamsa, od njih preko Albeeja do Murraya Schisgala, sve je manja važnost verbalnog bogatstva. Dramatičar se slavi zbog stupnja u kojemu je uvukao publiku u svoj svijet, a jezik je tu samo jedna komponenta. Uostalom ni taj sugerirani svijet ne vrednuje se ni etički, ni mimetički. Schisgal kaže da se suvremeni teatar vrti oko dva pojma. Jedan je ponovno uvođenje teatarskih vrijednosti, a drugi naglasak na egzistencijalnom čovjeku. Egzistencijalno dakle, a ne tek slika apsurdna kao što smo navikli nazivati djela suvremenih Francuza, a među Amerikancima osobito Albeeja.

Podsjetimo na to da u američkom kazalištu valja lučiti dva krila. Jedno je takozvano desno, komercijalno, vezano uz zasljepljujući publicitet imućnog Broadwaya, koje već odavno počiva na sigurnim dionicama muzičkih komedija, malograđanske klasike i dramatizacije već tradicionalne beletristike. Drugo, lijevo, u malim dvoranama artistske četvrti Greenwich Village — dakle izvan Broadwaya, takozvani Off-Broadway — to je transmisija Becketta, Pintera i Geneta iz Evrope, tu se kušaju nove ideje,

»upucavaju« novi asovi. Pod takvim jednim niskim svodom protresao je gledalište prvi put i znameniti *Zatvor* Kennetha Browna, koji je grupa Living Theater izvodila i u Jugoslaviji. Bezlična, kvantificirana surovost jednog totalitarnog svijeta, ovdje predočena u obliku vojnog zaptora, minimalno se služi tekстом. Ne hladnim užasom, nego nelagodnom, izazvanom osjećajem krivnje, postiže svoj učinak jednako škrta Gelberova *Veza*, za koju je rečeno da je najzbuđljiviji komad proizveden izvan Broadwaya od prošlog rata. »Veza«, čuli smo taj izraz i u Ginsbergovu stihu, jest Godot narkomana, posrednik, preprodavač žuđene »doze« droge bez koje žrtva ne može. U Gelberovu komadu — a bitna je tu režija — gledalac je već od samog trena kad je kupio ulaznicu uvučen u krivnju za taj sve obuhvatniji moderni, čak već masovni, zločin.

Još korak niže u upotrebi jezika, u gotovo punoj šutnji, odvija se najnovija vrsta izvedbe, happening — što jednostavno znači zbivanje. Asimetrička mreža iznenađenja, bez klimaksa i bez pravog ispunjenja, neizvjesna trajanja, bez radnje, bez napetosti — s alogičnošću sna umjesto s logikom koju ima većina umjetnosti, kako je to kazala jedna kritičarka. Gledalac kao da je uvučen u neki obred bez svetosti i očišćen od sadržajnog smisla. Happening, spojen od raznih umjetničkih vrsta — likovnih, znakovnih, od ljudskih pokreta — konzekvenija je i drame — do kraja ispražnjene od književnosti.

Pa gdje je onda, napokon, glavno uporište umjetničke riječi današnje Amerike? Rekli bismo — u romanu: u virtuosnim parodičkim kompozicijama kao što je *Lolita* Vladimira Nabókova, u mitskim analogijama suvremene svakodnevice kao u *Kentauru* Johna Updikea, u komičkim apokalipsama kao što je *Kvaka-22* Josepha Hellera, u polupornografskoj ispovijesti poput Rothove *Portnoyjeve boljke*, u tragičnim rasnim tenzijama komedije Malamudovih *Stanara*. Već samo ta djela, a sva su prevedena na hrvatski, uz Mailerov *Američki san*, a poslije *Herzoga* od Saula Bellowa, pouzdan su uvod u još u nas neispitane specifične kvalitete, koje američki roman današnjeg trenutka unosi u ukupnost svjetskoga romana.

BECKETTOVI ROMANI IZMAKA

»Priznajmo da je roman gnjavaža«, piše profesor Hugh Kenner u jednom od svojih hvalospjeva Samuelu Beckettu. Sve ono što je vrijedilo u romanu i u drami prošlosti sadržano je u Beckettovu djelu, a sve ono što je u njima bilo nepotrebno — zaplet, radnja, likovi, na primjer — otpalo je. U naše vrijeme, ako se složimo s onim što podrazumijeva rezoniranje Kennera, tog ingenioznog tumača i Pounda, Eliota, Joycea, kad je naturalističko oponašanje odavna postalo stvar filma, reklame, žurnalizma, dakle izvanliterarnih sredstava priopćavanja, Beckett nam daje koncentrat književne materije, srž onoga što je u Tolstoju i Shakespeareu, recimo, još prilično gruba sirovina. Čemu govoriti o slučajnom, o pojavnom, o onomu što u povijesti prolazi, o sukobima koji se i onako razrješavaju samim tokom vremena, o emocijama čiji je izvor u životnim okolnostima pukog pojedinca, o idejama koje će već sutrašnjica izvrgnuti ruglu neprimjivosti?

Beckett dakle govori o bitnom. Ne čini li, prema tomu, ono što je od književnosti još odavna zahtijevala Virginia Woolf: osloboditi pisca svih konvencija i izraziti značajni trenutak koji u sebi zrcali smisao čitavih života? Odričući se anegdote, protiveći se svodenju ličnosti na skup društvenih podataka ili značajki izgleda i ponašanja, ona je zapravo stavila pod upitnik sve tradicionalne oblike

pripovijedanja. Od njezinih principa počinje zapravo antiroman.

Doista, Beckett bi se sigurno složio s Woolfovom u tomu da je »prava građa umjetničke proze nešto drukčija nego ona koju nameće navika«. Za njega međutim život nije, kao što za nju jest, »blistav oreol, poluproviđan veo koji nas okružuje od početka do kraja naše svijesti«. U njegovu djelu nema mjesta prozračnom bogatstvu njezine impresionističke palete, njezine osjetljivosti za prirodne impulse i lirski dočaranu radoznalost otvorene ženskosti. Beckettov antiroman naprotiv je svodenje životnih mogućnosti na krajnje siromaštvo.

Skućeno obzorje, rugoba, nepokretnost paralitika i patnja invalida, ali i neka dobrohotna zbunjenost izvan svih odnosa što pripadaju nekom prepoznatljivom svijetu, to su sadržajne osobine svake njegove knjige, bar otkad je, poslije drugog svjetskog rata, prigrlio francuski jezik pišući *Molloy*. Već i ta odluka — odricanje od materinskog engleskog, kojim je postizao autentičnu irsku atmosferu oko svojih najranijih likova u nekoliko novela i romanu — prvencu *Murphy* — govori o svjesnom postavljanju granica: što manje regionalne boje, što izravnije najhitrijim sredstvima doseći univerzalno!

Lik probisvijeta, skitnice, bosjaka, oduvijek je fascinirao pisce kao simbol nesputanosti, nepodjarmljene dosjetljivosti, putnika kroz život, bilo da se radilo o realističkoj komediji rane pikareske ili o vitalističkoj neoromantici jednog Maksima Gorkog. Pa tako i komedijant — leoncavallovski lakrdijaš koji plače, ali se odupire životu, jak u svojoj obilježenoj samoći, mudar poput bölovskog pajaca u svojoj ironiji spram svijeta, jer je bez iluzija o samomu sebi. Sloboda Beckettovih metafizičkih *clocharda* i odrpanih *clownova* bez publike isključivo je negativna. Ako nemaju stega ni društvene kotve, to je zato što su svi odnosi atrofirali, pa ih, iz jednog Beckettova djela u drugo, sve potpunije iznevjeravaju duhovne sposobnosti sinteze, organi kretanja, osjetila, moć izražavanja.

Ti bogalji što se vuku po bespuću ili probijaju kroz blato, bolesnici što jedva naziru dan, snalaze se pomoću motke i život mjere izmjenom lonca s hranom i lonca za izmetine, ti ostaci ljudske spodobe što slijepi, osakaćeni, tavore u kantama za smeće, sav taj beckettovski svijet,

krajnje odbojan sa svom odvratnošću raspada i smrada, sa svojim mucavim naporima da se izrazi, da saobraća, pa čak da svojim sasušanim tijelima proizvede ljubav — ipak se ne doima kao slika opipljive i krvave ljudske bijede. Ima nečeg mehaničkog u njihovu ponašanje, skućenog u doživljavanju vlastitog položaja. Kao da je pakao u kojem bitišu pregolem da bi na njega uopće mogli primjereno reagirati. Ta otupjelost možda je ono u njihovu položaju što nas se prvo doima, što prožima tekst koji nekako iznutra opisuje njihov položaj. Izvana pak oblikuje se u simboličku viziju jednog shvaćanja čovjekova položaja u kozmosu.

Svaka pojedina od tipičnih beckettovskih situacija — u komadima kao što je *Konac igre*, u romanima kao što je *Malone umire* ili *Kako jest* — invenciozno je konstruirana, a ostvarena posve jednostavno, tako da ostavlja dojam jedne stalne situacije, a ne procesa, ne drame u razvoju. Međutim, u nizu u kojem su napisana, ta djela ostvaruju jasnu krivulju ka sve većoj apstrakciji, sve potpunijem reduciranju osjetilnih podataka i međuljudskih dodira, sve kompliciranijoj zamisli položaja u kojima se nalazi centralno biće — jedino biće, ili bolje jedini, ne posve u osobu uobličen skup manifestacija neke svjesnosti. U nedavnom proznom tekstu *Zamišljanje mrtvo zamislite* nema čak ni subjektivnog žarišta: ostao je tek opis ili sugestija mjesta u kojemu bi takvoj svijesti moglo biti ležište — mjesta, uostalom, s mnogim odredbama pakla. Govori to progresivno sužavanje i sve neumoljiviji užas okolnosti o dosljednosti, o jasnoj orijentaciji, o nepopustljivosti publici ili lakoj popularnosti, bar u prozi. U drami pak sve je češća u Becketta potpuna šutnja. Još god. 1931, u svom eseju o Proustu Beckett kao da je predvidio ovakav svoj vlastiti put ili, što je vjerojatnije, a jednako zanimljivo, gledao u tvorcu velike freske francuskoga visokog društva baš samo tu subjektivnu, unutrašnju stranu jednog napora, koji je, pristupimo li mu bez predrasuda, bio bar toliko epski koliko introspektivan:

»Jedini mogući duhovni razvitak jest u smislu dubine. Umjetničko nagnuće nije ekspanzivno, nego neko skupljanje. A umjetnost je apoteoza samoće. Nema komunikacije, jer ne postoje sredstva da se ona izvede. Čak u onim rijetkim prilikama kad su riječ i gesta va-

ljani izrazi ličnosti, oni gube svoje značenje prolazeći kroz katarakt ličnosti koja stoji nasuprot njima...«

Prema tomu, »nastojati da se komunicira tamo gdje nikakva komunikacija nije moguća, samo je majmunska vulgarnost, ili je jezivo komična, poput ludila što vodi konverzaciju s pokuštvom. Prijateljstvo je prema Prostu negacija one neiskupive samoće na koju je osuđeno svako ljudsko biće. Prijateljstvo znači prihvaćanje površinskih vrijednosti koje gotovo zaslužuje sažaljenje. Prijateljstvo je praktičan društveni izlazak, kao što je tapetarski posao na pokuštvu ili raspodjela kanti za otpatke.« Zato, »jedino je plodno istraživanje iskopavalačko, uranjačko, kontrakcija duha, silazak. Umjetnik je aktivan, ali na negativan način, povlačeći se od ništavosti izvan periferijskih pojava, povučen u središte vrtloga.«

Opća Beckettova tema mogla bi se doista opisati kao odnos subjektivnosti spram same sebe, prikaz njezina trajanja u vlastitoj samoći, ali metaforički iskazana u graničnim mogućnostima u kakvima se materijalna egzistencija nekog ljudskog bića uopće može zamisliti. Jedan se roman, doista, najviše i razlikuje od drugih po tomu koliko je pokretljivosti ostalo središnjem »liku«, i kakvim je posredstvom svjestan svoje okoline. U usporedbi s *Neimenovljivim*, *Molloy* je još prebujna komedija karaktera: kad invalid na štakama pregazi psa, iz toga će se roditi groteskna ljubavna igra. Opscenost staračke pipavosti Beckettovih romana podrugljiva je aluzija na nemoć ljubavi, a ipak, ti zajednički pokušaji da se neki osjećaji skupa prožive jesu ono najbliže smislu ljudske zajednice što se u Becketta uopće nalazi. Zatim, u nekim su knjigama likovi svjesni i likova iz drugih Beckettovih djela, i nije jasno nisu li Molloy i Moran iz istog romana dva vida jedne osobe, one što će se drugdje nazivati Malone, Macmann ili Mahood, dok će se iz ranijih tekstova prizivati i Mercier i Murphy. Pa kao što ovi M-ovci nose najneutralnija irska imena, ona kojima se može označiti svaki neindividualizirani »man« (čovjek), tako su Pozzo, Pim, Bom itd. nazivi koje cirkuski pajaci nose poput svojih maski.

Becketovi se likovi s jedne strane raspadaju, a s druge prelijevaju u figure koje sami zamišljaju. Njihovi međusobni odnosi nikad nisu jednoznačni — i obično uopće ne znamo što znače. Ali Beckett, autentičan pisac koji

izvanredno kontrolira svoje pero, uspijeva u svakoj knjizi progovoriti specifičnim glasom i održati jednu stilsku razinu od početka do kraja. Opora svijest o iskustvu u još posve normalnoj prirodnoj sredini koja karakterizira Molloya — svijest i o nekim silama koje nas tjeraju i koje nas osuđuju — pretvorila se u *Neimenovljivom* u pasivno prihvaćanje toga što čine »oni«, a jezik se sveo na minimum konkretnih odrednica vanjske predmetnosti i podredio se ritmu svijesti koja sama sa sobom razmatra mogućnost vlastite artikulacije, u kojoj se postavljanje problema identificira s formom, i ispunjava mjesto čitavog sadržaja:

»Mislio sam da mogu reći bilo što, samo da ne šutim. Tada rekoh sebi da to napokon nije bilo što, to što govorim, da bi to moglo biti ono što se od mene traži, ukoliko se od mene nešto traži... Činio sam što sam mogao, što je bilo iznad moje snage, i često sam odustajao od iscrpljenosti, a opet se nastavljalo, glas se čuo, glas koji nije mogao biti moj, jer meni nije ostalo glasa, a opet mogao je biti samo moj, jer nisam mogao šutjeti, i jer sam bio sam, na mjestu gdje ni jedan glas nije mogao doprijeti do mene. Da, u mom životu, ako ga tako moram zvati, bile su tri stvari, nemoć da se govori, nemoć da se šuti, i samoća, i time sam se morao zadovoljiti.«

Na kasnijim stranicama *Neimenovljivog* rečenični segmenti postaju sve kraći, dok se ne podudaraju s tempom užurbanog disanja, a *Kako jest* sav se izgovara u blokovima bez interpunkcije u kojima smislene (?) cjeline odgovaraju izdisajnom ritmu čovjeka koji bez vida gmiže kroz blato, krećući se neprestano da ne potone. Kao što u drugom romanu kaže Beckettov Malone: »Dahtati, tonuti, dići se, dahtati, pretpostavljati, nijekati, potvrđivati, nijekati.«

Pa ako je izražavanje potrebe za samoizražavanjem nit koja se ne samo provlači svim tim beckettovskim monolozima, nego je i samo njihovo tkivo, ne svodi li se napor tih njegovih stravičnih spodoba, ošupljelih onkraj svake tragične emocije, na ono što čitava moderna književnost uporno traži: kako iskazati sebe kao umjetnost, nastojanje, zanat? nije li smisao nastojanja u nastojanju samom? »Za nas, postoji samo nastojanje. Ostalo nas se ne tiče«, kaže T. S. Eliot u svom drugom Kvartetu. Ako su svi Beckettovi »romani« zapravo parabole o književ-

nom poslu, *Malone umire* otvoren je izričaj o pisanju, o stvaranju novih bića pripovijedanjem — bića koja će preživjeti i smrt svoga tvorca. Malone umire — udobno, lijeno, ako izuzmemo povremene grčeve, u dnu sobe. Ne zna ni kako je dospio ovamo, ni tko mu mijenja posude za hranu i za izmet — za izmjenu tvari koja ga još drži na životu. Vidi kroz prozor okrajak neba, sluti ulicu, u kutu su mu stvari, do kojih može dugačkim štapom s kukom. U krevetu bilježnica i ostaci dviju tupih olovki; na kraju će izgubiti i njih. Prije nego što dođe kraj registrirat će vlastitu situaciju i preplesti je pričama što ih prede iz sebe poput pauka.

Daleko s tim pričama ne dopijeva nikad. Sudbina Saposcata, sina malograđanske praznine, istanjuje se u opis seljačkih poslova obitelji Louis, zatim slijedimo Macmanna kako se kotrlja i vuče kišnom besputicom, da bi se našao u bolnici pod zloslutnom paskom tajanstvenotupog Lemuela; a u svemu tomu nalazi se uvijek Malone, sve už, sve potpunije odreknut od zemaljske perspektive, od predmeta — onih nekoliko cipela, posuda, šipki, koje na beckettovskim praznim prostorima dobivaju halucinantnu važnost jedne deformirane sitnice na površini Dalija ili de Chirica...

Malone i jest isti taj Macmann (ili Sapo) i odvojen je od njega: »Pa ipak pišem i o sebi, istom olovkom i u istoj teci gdje i o njemu. To je zato što to nisam više ja — trebalo je da već to kažem — nego netko drugi, netko čiji život tek počinje. Pravo je da i on ima svoju malu kroniku, svoje uspomene, obrazloženje svog postojanja...« A već stranicu dalje: »Da, 'svakako ću uskoro biti posve mrtav, napokon', eto to sam napisao kad sam shvatio da će prema tome moj plan da živim i da oživim drugog, napokon, da se na kraju krajeva odam igri i da umrem živ, da će taj moj plan poći putem svih mojih drugih planova, to jest propasti.«

Nekoliko godina ranije rekao je Beckett u razgovoru o slikaru Bramu van Veldeu: »... biti umjetnik znači ne uspjeti... Podvrći se tomu, priznati to, biti vjeran tom neuspjehu, nova je prilika, nov oblik odnošenja i čina od kojeg on, nesposoban da djeluje, prinuđen da djeluje, vrši čin što izražava, ako i samo sam taj čin, njegovu mogućnost, njegovu obavezu.«

U toj svijesti o umjetnikovu neumitnu udesu, u tom čekanju na rubu Ničega, »čekanju koje je svjesno da je isprazno«, kako kaže Malone za Macmanna, tu je paradoksalna veza beckettovskog osakaćenika s ponosnim egzistencijalističkim ustrajanjem u očaju. Priča, nepotpuna, protuslovna, urasla u zbilju na više razina, priča jest način na koji će doživljaj biti iskupljen iz zatvora vremena i prostora. Kad u monodrami *Posljednja traka* Krapp sluša na magnetofonu izvorni glas svojih prošlih životnih uzbuđenja — kontrast između nekadašnje svježine i današnje kreštave onemoćalosti razdire svaku iluziju o tomu da se vrijeme može sačuvati u svojoj netaknutoj izvornosti. Život izmiče, i taj neuhvatljivi potencijalni prijelaz između smrti i onog preostatka, sažetka životnog sadržaja koji joj — kao u blijesku utopljeničke svijesti — neposredno prethodi, to je valjda sadržaj radi kojega se svi Beckettovi likovi ljubomorno drže svoje svjesnosti o sebi. Taj nemjerljivi mah na samom izmaku egzistencije Beckett je fiksirao, proširio, dao mu vremenske razmjere u svojim prvim i najboljim dramama, svom možda najpotpunijem doprinosu književnosti. Čekanje Godota, Hammovo ustrajanje pred »konac igre«, Krappov obračun s prošlošću, paradoks čekanja u kojemu se, kako opaža Ronald Hayman, u isto vrijeme ništa ne radi i nešto radi, to je na pozornicu izvedeno stanje čiste mogućnosti, otjelovljenje jedne posve apstraktne, ali duboko realne kategorije puke egzistencije. U prozi, međutim, epsko protjecanje, konvencija da, makar i ne zgusnuto uvijek u racionalno izvedene sadržaje, neko trajanje s poantom karakterizira svako pripovijedanje, neophodno je ako želimo i tim djelima zadržati formu romana, čak ako mu je sav njihov smisao i davao negativan predznak. Tako je i u Becketta, koji ne piše da bi zabavljao, ali niti samo zato da bi šokirao. Šok, što ga rugoba njegovih parafernalija izaziva, jest tek način da nas nagna da obratimo pažnju na njegovu analizu predsmrtnosti statičnosti golog bića.

Za razliku dakle od tradicionalne pripovjedačke književnosti, glasu beckettovske proze nije svrha da izrazi organski proces u vremenu. Bitna struktura Beckettova »romana« određena je vrlo jednostavnim prostornim odnosom, oslanja se u deskripciji na jasno određen broj predmeta i — u djelima od *Neimenovljivog* dalje — koncentrira se na ograničen niz rečeničnih segmenata, na ko-

je se vraća, koje kombinira i premješta, stvarajući na taj način ritam koji odgovara općoj subjektivnoj situaciji. Takvom »zatvorenom polju« jezičnih elemenata Hugh Kenner vidi analogiju u modernoj matematici. U književnosti se ono uspostavlja u prozi Flauberta i Joycea, prozi koja nema svrhu da opisuje, nego da vlastitim rasporedom sugerira estetski doživljaj jednog stvorenog, u odnosu na zbilju ograničenog svijeta. Što je isključivija subjektivnost koju dočarava neki Beckettov tekst, to ritmički organizirani sklopovi jezičnih taktova sve više preuzimaju funkciju smisla. Ali i ranije već Beckettova djela imaju sekvence u kojima se nabrajaju i matematički iscrpljuju sve moguće kombinacije između malog broja elemenata. Murphyju je, već u prvom — gotovo realističkom! — romanu neobično važno kojim će redosljedom pojesti svojih pet kekasa (ima, čini se, 120 mogućnosti), a Molloy se brine kako će sisati šesnaest kamičaka pokupljenih na obali, a da ni jedan od njih ne stavi dva puta u usta. S obzirom na to što ima samo četiri džepa, to je raspored (po principu onoga našeg: kako da čamcem u kojemu ima mjesta za dvoje, prebacimo na drugu obalu kozu, vuka i glavicu zelja) razrađen na desetak stranica. Watt, drugi Beckettov roman, sav se sastoji od sličnih računskih analiza. Preciznost i racionalnost kojom se opisuje Wattovo kretanje i uvijek nanovo određuje izbor između jasno nabrojanih mogućnosti, stvaraju na površini privid jasnoće; zapravo, Watt (what — što?) i njegova neobjašnjiva služba kod Knotta (knot — čvor, not — ne) čine kafkijansku basnu čija nam se alegorijska pozadina nikada neće otkriti.

Igra s ograničenim kombinacijama koncentrira jedan besmislen tok zbivanja na nekoliko čvrstih sidrišta — i bori se protiv kaosa što bi ga neizvjesnost prirodnih mogućnosti nužno izazvala u prozi koja teče bez sadržajnog korita, što ga inače tvore fabula i psihološka uobličena ljudskog postupanja.

Govoriti zato o Beckettovim djelima kao o tragedijama ljudske krajnosti znači jednostavno primjenjivati jednu tradicionalnu i posve neadekvatnu kategoriju. S više prava John Fletcher, na primjer, povlači analogije između Beckettovih djela i ranih pikarskih romana i ironičkih pripovjedačkih djela poput *Candidea* ili *Tristrama Shandyja*, u kojima autor, svojim neposrednim interven-

cijama u radnju, razbija realističku iluziju. Nije slučajna ni prisutnost tolikih klaunova, napose u Beckettovu teatru. Kad je tragedija tu, ona je to uvijek u obliku igre: uloge su podijeljene mehanički (odnos Pozza i Luckyja; Clov ne može sjedjeti, Hamm stajati); mehanički su i njihovi fizički nedostaci, njihove greške pri hodanju, na kojima Beckett uvijek inzistira.

Ta igra je, naravno, duboko ozbiljna po svojim implikacijama, makar najdublji pojmovi na koje se oslanja, nisu ni najmanje svečano izraženi. Bicikl, na primjer, koji se tako često javlja u Beckettovim romanima, alegorija je, ako treba vjerovati znalcima, na kartezijansku usklađenost duha i tijela, kojom, po belgijskom nastavljaju Descartesa, Geulincxu, upravlja Bog. Nevolja je što u Beckettovu svijetu Boga nema, pa je i čovjekovo djelovanje na tjelesni svijet postalo nemoguće. Zatvoren u sebe, čovjekov je duh neprestano svjestan praznine u kojoj postoji. To je zapravo analogon Sartreovu biću-za-sebe, kojemu u Becketta nedostaje pozitivni korelat u kojemu da ostvari svoju odgovornost.

Ostala je — zebnja. Ne kao kategorija jedne filozofske fenomenologije, koja se uključuje u unaprijed domišljenu situaciju nego kao osjećaj koji proizlazi iz književnog teksta, u kojemu je nemoguće ustanoviti slijed zbivanja, gdje rečenice poriču jedna drugu, gdje je nejasno kakav odnos postoji između pojedinih likova i nisu li razni likovi zapravo ista subjektivnost na nekoliko razina same ličnosti A koja govori: ličnost o kojoj A govori ili koju A »književno« zamišlja, ili koja bi A želio biti — ili strepio da bude.

U svijetu u kojemu svakog trenutka nešto neočekivano može prekinuti uhodane tokove — ili pak u kojem situacije koje su potencijalno plodne ishlapljuju u banalnu »lošu beskonačnost«, ne možemo a da ne osjetimo da to neka sila upravlja ljudskim postupcima, da premješta likove iz jednih okolnosti u druge a da oni sami nisu svjesni kako, da daje naredbe tajanstvenim izvršiteljima koje vidimo, čujemo, ali ih ne upoznajemo. Projekcija crnog humora, to je svijet podjednako zagonetan kao Kafkin, ali zatvoren u ličinku pojedinih subjekata, tako da od zbiljskih sukoba — što su ih Kafkina djela prepuna — ostaje tek posve istanjen trag. Kao i imena beckettov-

skih junaka, komična i sugestivna, otvorena najrazličitim tumačenjima, tako su i romani sami šifre, a ne slike realnosti, ne ekspozicija filozofije, šifre koje, kao uostalom ni proze Kafke ni Joycea, ne dopuštaju da o piscu govorimo kao o pesimistu ili optimistu. To su tekstovi koji sami po sebi ne svjedoče o očaju, ali još manje daju povoda da se govori o životnoj afirmaciji, kako to iz taktičkih razloga čine oni koji ga žele prikazati publici zbog snažna dojma koji ostavlja, ali se boje službenih moralizatora.

Još god. 1951. ispravno je, nakon pojave *Molloya*, uočio Maurice Nadeau:

»Imamo posla s graditeljem ruševina, koji potkopava vlastito zdanje u isto vrijeme dok ga diže, i čini to tako temeljito da nama ne ostaje uopće ništa što bi se moglo vidjeti ili čuti ili dotaknuti, nego samo utisak jednog luka na mrežnici, putanja poraza. Svaki roman na neki je način priča o rastvaranju — bilo junaka, vremena ili života. Ovdje rastvaranje prethodi svakoj priči — junak, vrijeme i svijet javljaju se u njoj tek kao valovi na površini mora. Nitko se još nikada nije usudio tako daleko u potrazi za apsolutom koji je količina s oznakom minus.«

Pa ako mu priznajemo snagu, ne zaboravimo ni granice u kojima ona djeluje: kad Jan Kott uspoređuje *Kralja Leara s Koncem igre*, onda on izvlači samo jednu dimenziju Shakespeareove tragedije i zaboravlja da je ta bolna, stravična komponenta *Kralja Leara* organski dio jedne gigantske kompozicije u kojoj je čovjek viđen u takvim društvenim, emocionalnim, moralnim i kozmičkim relacijama, od kakvih Beckett svjesno apstinira. Sve više su monolozi beckettovskih subjekata (u *Tekstovima za Ništa glas* više i ne pretpostavlja neku ličnost) govoreni a da nisu usmjereni ni prema kakvom potencijalnom slušatelju; u radio-scenarijima glasovi se razdvajaju, nastupaju u kontrapunktu, ali oklijevajući, mucanjem — i takvim neodređenim označavanjem teme iscrpljuju svoje pripćenje. Najizrazitiji iskaz jednog stava spram svijeta sadrže teatarski *Čin bez riječi I i II* i kinematografski miniscenarij *Film: Sizifov posao*, loša beskonačnost, nemogućnost da se čovjek izolira: kad se do savršenstva izdvojio od svijeta — susreće se sa samim sobom.

Ako Beckett šezdesetogodišnjak i dobitnik Nobelove nagrade sve više tendira k nekoherentnosti koja zapravo znači negativnu šutnju, ili slici koja govori bez glasa, njegov ulaz u predvorje književnosti također je bio označen značajnom ali jezikotvornom šutnjom. Kako saznajemo iz Ellmanove biografije Joycea, Beckett kao tajnik tog drugog, slavnijeg Irca, također dobrovoljnog samooizgnanika u Parizu, znao je satima sjediti kraj svog poslodavca — i zajedno s njime šutjeti. Uz Joycea vezan je uostalom karakterističan tragikomičan događaj kakve nalazimo u Beckettovim romanima. Becketta kao da je iz Joyceove kuće počela udaljavati nasrtljivost njegove vjerenice Lucije, Joyceove kćeri, čije se mladenačko ludilo počelo očitovati baš njezinim udvaranjem suhom, uljudnom kućnom gostu...

Apsolutna je šutnja Beckettova o velikim pitanjima pravde, estetike, državničke mudrosti, rata, mira i pohoda na zvijezde: zatvoren u svoj dezangažman, Beckett je vjeran svom književnom izrazu, onom vakuumu pred kraj života, u kojemu svaka civilizacija predstavlja prošlost, u kojemu je čovjek na izmaku svake osobnosti već izgubio tjelesni, moralni i duševni integritet. Pjesnik tih predsmrtnih govora, kojima ponestaju riječi i izmiče duh i dah, smjestio je tu neulovljivu nemoć čina izvan svih povijesnih odnosa koje razumijemo. Beckett je rigorozan u svom odbijanju da podilazi publici, a to mu baš širi slavu — i dopušta njegovu nakladniku da prozni fragment proglasi romanom i da tekst od sedam stranica vrlo krupnog tiska prodaje kao tvrdo ukoričenu knjigu.

I govori možda više o našem svijetu nego o Beckettu pojedincu, ta Nobelova nagrada: za Becketta, kojega problem javnog opredjeljivanja ne zanima, nema svrhe, kao što je to imalo za Sartrea, da nagradu odbije. Zanimljivo je ipak da ga je prihvaćanje te tako razgllašene nagrade na neki način pretvorilo u instituciju. Ta činjenica pripada naličju one krupne univerzalne pojave našeg doba da se institucionalizam širi na taj način što apsorbira sve, pa i krajnje nihilističku literaturu. Kao i pobunjeni studenti u mnogim zemljama, radikalni pisac koji govori o nestanku svake mogućnosti neke ljudske svrhe neutraliziran je tim priznanjem, komercijalni njegov potencijal nabija se do maksimuma, a njegovo mjesto u svjetskoj

kulturi gubi baš tim općim priznanjem svaki smisao. Toplinskoj smrti opće lagode u koju sistem čvrsto uspostavljene i autoritativnih ustanova sve više utapa svaku individualnu djelatnost nije izmaklo ni djelo Samuela Becketta: možda je i to u izokrenutom obliku potvrda one slike koju je on do danas predloživao svijetu?

KAZALO IMENA

- | | |
|--|-------------------------------|
| Adams, J. 287, 291 | Bellow, S. 157, 158, 206, 308 |
| Adum, I. 86 | Bennett, A. 54 |
| Albee, E. 307 | Bernard, C. 64 |
| Aleksandar Veliki 163, 164 | Bertaux, F. 68 |
| Allen, W. 62, 247 | Blackmur, R. P. 287 |
| Andrejev, L. N. 126 | Blake, W. 267 |
| Andrić, I. 23, 40—44, 186, 187—188 | Blunt 291 |
| Anđelić, E. 127 | Bodkin, M. 196 |
| Aristotel 81 | Böll, H. 138 |
| Arnold, M. 212 | Borges, J. L. 8, 19, 26 |
| Austen, J. 212 | Božić, M. 239 |
| | Bradbury, M. 179 |
| | Bremer, J. 118 |
| Babelj, I. E. 210 | Brkić, S. 43 |
| Bacon, F. 64 | Broch, H. 23 |
| Bahtin, M. 171, 172, 173 | Brontë, C. 241 |
| Balzac, H. de 42, 61, 65, 66, 79, 80,
81, 83, 100, 136, 139, 238, 240,
242, 243, 244 | Brooks, C. 77, 97, 98, 183 |
| Barth, J. 156 | Brown, K. 308 |
| Batušić, S. 60 | Buck, P. 138 |
| Baudelaire, C. 40, 265, 266 | Budgen, F. 277 |
| Beckett, S. 17, 20, 22, 23, 251, 252,
253, 307, 309—320 | Bulatović, M. 27—30, 31, 44 |
| Beethoven, L. van 48 | Bultmann, R. 184 |
| | Butler, S. 53, 54, 62 |
| | Butor, M. 294 |
| | Byron, G. G. 9, 222, 259 |

Caillois, R. 23
Camus, A. 219, 238
Capote, T. 303
Car, M. 50
Casey, J. 196
Céline, L. F. 172
Cezar 257
Chagall, M. 29
Chaplin, Ch. 280
Chase, J. S. 237
Chirico, G. de 314
Cid 288, 291
Clouard, H. 91
Coleridge, S. T. 14, 15, 22, 190,
192, 194, 270
Collins, W. 247
Conrad, J. 15, 22, 42, 44, 132, 209,
210, 213, 258, 262
Conrady, K. O. 178
Cooper, J. F. 101
Coughlan, R. 82
Cowley, M. 80
Croce, B. 20

Čehov, A. P. 52, 115
Čolaković, R. 68

Cosić, D. 13, 15, 30—32, 44

Daix, P. 71
Dali, S. 314
Dante 160, 265, 267, 282
Davičo, O. 22, 34—40, 41, 44
Davis, E. 287
Dean, J. 107
Descartes, R. 317
D'este 292
Deutsch, B. 289

Dickens, Ch. 9, 16, 17, 20, 23, 139,
170, 238—255
Diderot, D. 212
Dilthey, W. 178, 181, 185
Donat, B. 26, 257
Dos Passos, J. 207
Dostojevski, F. M. 14, 17, 62, 159,
160, 165, 170, 172, 173, 207, 210,
220, 240, 241, 243
Douglas, N. 260, 262
Dreiser, T. 201, 203, 238
Dučić, J. 183
Dukat, V. 239
Durrell, L. 263, 264

Durić, V. 42

Eckermann, Johann Peter 7
Eliot, Thomas Stearns 16, 17, 18,
19, 22, 23, 24, 45, 177, 183, 201,
206, 216, 217, 219, 222, 231, 247,
265—275, 289, 292, 293, 294, 295,
296, 309, 313
Ellis, H. H. 236
Ellman 319
Empson, W. 183
Eneja 263
Engels, F. 7, 243
Erazmo Roterdamski 171

Falstaff, J. 169
Faulkner, W. 14, 22, 29, 31, 32,
44, 52, 53, 55, 69, 76—80, 82, 87,
89, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102,
103, 104, 106, 107, 108, 119, 120,
121, 125, 126, 127, 128, 130, 132,
135, 136, 138, 139, 141, 207, 225,
226, 237, 238, 298, 301
Feđin, K. A. 132
Ferlinghetti, L. 307
Fiedler, L. 28

Filipović, F. 79
Filipović, R. 258
Fitzgerald, F. S. 107, 198
Flaker, A. 84
Flaubert, G. 42, 67, 79, 139, 212,
236, 253, 277, 316
Fletcher, J. 316
Focht, I. 189
Ford, J. 225, 235, 236
Forster, E. M. 200, 232, 260, 261,
262
Fraiberg, L. 208
Frangeš, I. 10, 189
Frazer, Sir J. G. 210
Freud, S. 94, 127, 202, 203, 208,
209, 210, 212, 213
Frye, N. 19, 171, 172

Gadamer, H.-G. 16, 179, 181, 183,
184, 185
Galsworthy, J. 52, 53, 54, 55, 58,
70, 71, 76, 87, 88, 89, 90, 95,
96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 105,
106, 111, 112, 119, 122, 123, 128,
133, 135, 138, 238, 242, 304
Garis, R. 253
Gaskell, E. 241
Gelber, J. 308
Genet, J. 307
Gesell, S. 291
Geulincx, A. 317
Gide, A. 33, 51, 91, 159, 201
Ginsberg, A. 295, 297, 306, 307, 308
Goethe, J. W. 7, 62, 160, 212, 227,
229
Gogolj, N. V. 9, 67, 241
Goncourt, E. i J. 67, 68
Gončarov, I. A. 67
Gorjan, Z. 32, 255
Gorki, M. 52, 55, 67, 68, 72, 76,
85, 87, 94, 95, 96, 99, 102, 105,
112, 113, 118, 126, 127, 129, 132,
135, 138, 160, 310
Gourmont, R. de 16
Goy, E. 52, 124, 125

Grass, G. 172
Grigorjan, K. N. 67
Gundolf, F. 177
Guyot, E. 88

Hall, T. W. 91
Haller, A. 175
Hauser, A. 56, 78, 79, 80, 140
Hawthorne, N. 210, 306
Hayman, D. 172
Hayman, R. 315
Hećimović, B. 114, 145
Hegel, G. W. F. 48, 82, 212, 219,
282
Heidegger, M. 181, 184, 219
Heller, J. 156, 308
Hemingway, E. 26, 101, 107, 207,
298
Hirsch, E. D. Jr. 16, 21, 177, 179,
180, 182—185
Hobbes, T. 152
Homer 155, 156, 165, 170
Howells, W. D. 204, 256
Hristić, J. 18, 19, 22, 215—224
Huizinga, J. 23
Hunt, L. 246
Huxley, A. 65, 91, 163, 171, 207,
260, 261, 262

Ibsen, H. 56, 57, 58, 59, 60, 61,
69, 70, 131, 133, 140, 146, 277

Jacobsen, J. P. 60
James, H. 10, 42, 43, 44, 49, 79,
139, 204, 206, 253, 256, 283
Janković, M. 198, 199, 258
Jeremić, D. 150, 152, 155, 159
Jolles, A. 90
Jones, J. 237
Jones, LeRoi 305
Jonson, B. 234

- Jovanović, Zmaj J. 50
 Joyce, J. 14, 17, 18, 19, 20, 22, 23,
 32—40, 41, 44, 62, 69, 155, 156,
 165, 170, 172, 201, 205, 217, 223,
 231, 244, 253, 273, 276—284, 309,
 316, 318, 319
 Joyce, L. 319
 Jung, C. G. 196
 Jurjeva, L. 68, 104
 Jurković, J. 240
- Kafka, F. 26, 160, 185, 201, 238,
 251, 252, 253, 317, 318
 Karlo V 228
 Keats, J. 207, 212
 Kennedy, J. 302
 Kenner, H. 309, 316
 Kerouac, J. 307
 Kielland, A. L. 69
 Kierkegaard, S. 231
 Kinsey, A. 203
 Kiš, D. 23
 Klajn, H. 94
 Knoblauch, E. 54
 Korzeniowski, K. (vidi i Conrad)
 262
 Kostić, V. 79
 Koš, E. 22, 45—48
 Kott, J. 318
 Kranjčević, S. S. 14, 15, 22, 24,
 50, 190—192, 195
 Krešić, S. 249
 Krleža, M. 12, 13, 15, 17, 21, 22,
 33, 34, 44, 50, 51—150, 152, 153,
 161, 170, 278
 Kröner, J. 58
 Krupskaja, N. K. 72
 Kugli (knjižar i izdavač) 240
 Kurelac, F. 273
 Kušan, I. 27
 Kyd, Th. 225, 233—235
- Ladan, T. 106, 275, 285—287 290—
 —297
- Lallemand, M. 118
 Lamarck, J. B. de Monet 62
 Lawrence, D. H. 62, 69, 70, 123,
 201, 260, 261, 262, 264, 267
 Leavis, F. R. 293
 Le Corbusier 215
 Lenjin, V. I. 72, 242
 Leonida (I) 224
 Leopardi, G. 50
 Letourneau 81, 96
 Levin, H. 19
 Lewis, R. W. B. 156, 171
 Lie, J. 69
 Lisičar, I. 85
 Liston, Ch.-Sonny 302
 Lombroso, C. 94, 127
 Loti, P. 10
 Lovett, R. M. 63
 Lowell, R. 302, 306
 Lowes, L. 270
 Lucas 81, 96
 Lukacs, G. 68, 79, 85, 112, 154,
 242
 Lukijan 171
- Macdonald, D. 302
 Magny, C.-E. 66, 80
 Mailer, N. 22, 206, 299—303, 306,
 308
 Malamud, B. 308
 Malatesta 292
 Mallarmé, S. 253
 Malraux, A. 23, 118, 186-188
 Mangan, J. C. 276
 Mann, Th. 33, 52, 64, 55, 56, 63,
 68, 69, 70, 72, 76, 85, 86, 87, 89,
 94, 95, 96, 98, 99, 100, 103, 111,
 112, 119, 120, 121, 122, 124, 127,
 128, 130, 131, 135, 137, 140, 141,
 201, 210, 238, 242
 Maraković, Lj. 113, 114
 Marcuse, H. 211, 213
 Marinetti, F. T. 277
- Marinković, R. 14, 15, 21, 22, 23,
 150—173
 Marković, I. 51
 Marković, M. 106
 Marlowe, C. 22, 225—230, 232, 234,
 235
 Martin du Gard, R. 51, 55, 71, 72,
 76, 87, 90, 91, 96, 98, 99, 103,
 111, 118, 125, 127, 128, 131, 138
 Marx, K. 7, 94, 212, 213, 241
 Massis, H. 64, 65, 81, 96
 Matavulj, S. 240
 Matković, M. 30, 52, 53, 145
 Matoš, A. G. 49, 50, 183
 Matvejević, P. 58, 101
 McCarthy, M. 298, 299
 Mc Luhan, M. 24
 Melville, H. 14, 15, 22, 45, 46, 48,
 101, 190, 192, 194, 283, 301, 306
 Merleau-Ponty, M. 219
 Michelangelo 72, 159
 Middleton, C. 263
 Mihičić, M. 60
 Mijatović, C. 240
 Milačić, D. 61
 Miller, A. 307
 Milton, J. 287
 Miočinović, M. 115
 Mladenović, Z. 52
 Musil, R. 19
 Musset, A. de 50
- Nabokov, V. 211, 308
 Nadeau, M. 318
 Napoleon 262
 Naumov, N. 240, 244
 Neider, Ch. 63
 Nemčić, A. 240
 Nietzsche, F. 33, 85, 87, 94, 121,
 122, 138, 212
 Nordau, M. 94
 Novak, V. 13
- Odisej 263, 267
 O'Faolain, S. 77
 O'Neill, E. 61, 207, 307
 Ortega y Gasset, J. 259
 Ovidije 222
- Palmer, D. 179
 Pandurović, S. 225, 229
 Pater, W. H. 220
 Paterson, F. 302
 Peacock, T. L. 220
 Pedišić, A. 151
 Petrović Njegoš, P. 29, 30, 41
 Pinter, H. 307
 Pirandello, L. 170
 Platon 206
 Poe, E. A. 184, 247
 Polanščak, A. 71, 91
 Posavac, Z. 273
 Pound, E. 17, 18, 19, 20, 22, 23,
 267, 273, 285—297, 309
 Prati, G. 50
 Prevost, J. 91
 Pritchett, V. S. 250
 Proust, M. 66, 69, 79, 117, 135,
 201, 282, 311, 312
 Puškin, A. S. 9, 50
- Quinn, J. 291
- Rabelais, F. 171, 172
 Rabius, W. 89, 90
 Récamier, Mme de 169
 Reeves, J. 272
 Richards, I. A. 215
 Rilke, R. M. 19, 201, 291
 Ristić, M. 94

Robbe-Grillet, A. 206
Rodway, A. 179
Rolland, R. 66
Romains, J. 66
Roosevelt, F. D. 200
Roth, P. 308
Rousseau, J. J. 212, 213
Rüdiger, H. 8, 178

Saint-Exupéry, A. de 118
Saint-John Perse 217, 273
Saltikov-Ščedrin, M. J. 52, 55, 67,
72, 76, 82, 83, 84, 94, 95, 96, 99,
103, 112, 119, 125, 132, 135, 139,
141
Sanine, K. 67
Sarraute, N. 19
Sartre, J.-P. 181, 206, 212, 219, 242,
243, 299, 317, 319
Savonarola, G. 222
Schalit, L. 111
Schertel, Max 54
Schisgal, M. 307
Schlappner, M. 68
Schleiermacher, F. 185
Schmidt, A. 282, 283
Schopenhauer, A. 69, 86
Scott, W. 79, 136, 222
Seferis, G. 287
Sekulić, I. 123
Seneka 233, 234, 235
Shakespeare, W. 14, 16, 17, 22, 58,
150, 160—170, 218, 230, 232, 233,
234, 235, 237, 257, 258, 263, 272,
309, 318
Shaw, B. 62
Shaw, J. T. 9
Shelley, P. B. 50
Shumaker, W. 180
Simeon, R. 18
Simić, Ž. 225, 229, 251
Simon, C. 19
Slamnig, I. 231, 275
Snow, C. P. 210

Sofoklo 58
Solar, M. 185
Spencer, B. 260, 264
Spender, S. 223
Spengler, O. 94
Spillane, M. 301
Spitzer, L. 189
Sremac, S. 240
Staiger, E. 181
Steinbeck, J. 22, 201, 298, 299
Steiner, G. 219
Stendhal 79, 139, 206, 236
Sterne, L. 172
Stevens, W. 19
Stojić, V. 85
Strindberg, A. 57, 60, 61
Styron, W. 304
Swift, J. 171
Swinnerton, F. 123, 124
Szabolcsi, M. 276
Szondi, P. 179

Šeliga, R. 23
Šenoa, A. 79
Šimić, A. B. 9, 282, 296
Šimunović, D. 13, 119
Šinko, E. 114
Škreb, Z. 190, 191, 192, 194, 195
Šoljan, A. 231, 275

Taine, H. 64
Tate, A. 289
Tegetthoff, W. von 15, 191, 195
Thackeray, W. M. 241
Tolstoj, L. N. 68, 69, 91, 204, 212,
242, 309
Torbarina, J. 258
Trilling, L. 18, 139, 198—214, 221,
239
Turgenjev, I. S. 62, 67, 124
Turner, N. 304
Twain, M. 101, 204

Updike, J. 308

Valéry, P. 23, 150, 220, 253
Van Ghent, D. 248, 250, 273
Vaupotić, M. 165
Velde, B. van 314
Velikanović, I. 83
Vergilije, 222, 265
Verlaine, P. 150, 163, 270, 277
Vickery, O. 108
Vidan, I. 110, 188
Vinaver, S. 250
Vojnović, I. 134, 160
Volpe, E. L. 97
Voltaire 161, 171

Wagner, R. 69, 70, 79, 140
Wainc, J. 175
Warren, R. P. 301
Webster, J. 225, 230—233, 234, 235
Weitz, M. 180
Welek, R. 8
Wells, H. G. 223

Whitman, W. 204, 295, 297, 307
Wilde, O. 160
Williams, T. 237, 307
Wilpert, G. von 179
Wolfe, T. 207
Woolf, V. 220, 236, 309, 310
Wordsworth, W. 50, 206, 212

Yeats, W. B. 201, 253

Zola, E. 20, 53, 55, 63, 64, 65, 66,
67, 68, 69, 70, 72, 75, 78, 79, 80,
81, 82, 83, 84, 88, 93, 94, 95,
96, 98, 101, 102, 103, 104, 120,
126, 127, 129, 131, 134, 135, 136,
137, 138, 140
Zucker, A. E. 53, 54, 55, 62, 63, 64
Zweig, S. 240

Žirmunski, V. M. 9
Žmegač, V. 9, 181

BILJEŠKA O PISCU

Ivo Vidan (r. 1927.) profesor je engleske i američke književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Piše oglede i studije s tog područja, a izašle su mu do sada dvije knjige: *Nepouzdana pripovjedač* (Postupak i vizija u djelima triju modernih generacija), Zagreb, 1970, i *Roman struje svijesti*, Zagreb, 1971.

Na engleskom jeziku objavio je više radova o novijoj književnosti. Nastupao je s referatima na međunarodnim znanstvenim skupovima i predavao na sveučilištima u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim američkim državama.

Zanima ga strukturalna problematika novije književnosti, koju prvenstveno proučava na pojedinim djelima ili određenim skupinama djela. O njegovoj sklonosti za istraživanje srodnih ili analognih pojava u književnosti govori i ova knjiga.

SVEUČILIŠNA NAKLADA
LIBER

Za izdavača
Slavko Goldstein

Lektor
Branko Erdeljac

Korektura i indeks
Dubravko Stiglič

Tehnički urednik
Vera Senečić

Br. MK 79
Naklada 1.000 primjeraka

Tisak: Grafički zavod Hrvatske
Zagreb