

Čovjek u riječi

(Esej)

PETAR ŠEGEDIN

Napisan je bio ovaj esej za »Antologiju hrvatske proze«, koju sam sastavio po narudžbi izdavačkog poduzeća NOLIT u Beogradu, ali kako opseg tog izbora nije dopuštao ovako opširan predgovor, odlučio sam predložiti ga RADU J. A., pa se stoga cvo i pojavljuje u njemu.

Još je jedan razlog zašto se »Čovjek u riječi« nalazi u ovoj ediciji: ovaj napis je neka vrsta praktične primjene »Eseja o obliku i sadržaju«, koji je također bio objavljen u RADU (br. 301) J. A.

I. DIO

Ukus, stil, pa stoga i kriterij nekog čovjeka, ako je taj čovjek živ i želi živim biti u odnosu prema umjetničkom djelu, ne može se do kraja izraziti nikakvim formulama, kao što se ni pojedinačno biće ne će nikakvim definicijama konačno obuhvatiti. Čovjek je *čovjek*, a stil, ukus, pa i kriterij pojedinog ljudskog bića samo su njegov i *samo njegov* stil, samo njegov ukus i kriterij. I ukus i stil i kriterij jesu, stoga, čovjek: objavljenje, znak čitave *tako* oblikovane osobe. Oni se objektiviraju uopće u praksi, pa i literarnoj, a praksa ljudska i nije ništa drugo nego objektivacija čovjeka, odnosno objektiviranje ljudi. Kriterij se zato i očituje potpuno *samo* u praksi.

Ovaj izbor, dakle, mogao bi i morao biti jedini izvor, koji može najtočnije odati kakav je moj kriterij, pa čak i onda, ako sam se u izboru vladao prema svom, ma i »objektiviziranom«¹ kriteriju. Svako bi objašnjenje bilo zato suvišno. Sam ovaj izbor najbolje govori o mom kriteriju.

¹ Kriterij, iako moj, objektivno formuliran, pa je zato i za mene prestao biti subjektivnim mjerilom.

Pa ipak i objašnjenje je potrebno. Jer kao što nijedan stvaralac nije savršen, tako ni onaj, koji djelo prima, čita i prosuđuje, ne mora biti i zaista nije savršen, stoga su objašnjenja potrebna kao olakšanje razumijevanju.

Osnovni vidovi, koje sam opažao u literarno-umjetničkom djelu, i pomoću kojih sam sebi samom objašnjavao njegovu vrijednost, ovi su: vid temata i sadržaja, vid radnje, vid karaktera, vid atmosfere, vid fakture i *vid jezika*. Čini mi se, da bih i čitaocu mogao objasniti svoj kriterij, ako bih mu – barem najsžetije – objasnio, kako gledam na te aspekte djela i što pod tim shvaćam. Evo, stoga, jednog kratkog objašnjenja tih pojmova:

VID TEMATA Ono, što se obrađuje, dakle tema, temat, nije od presudne važnosti za visinu kakvoće umjetničkog djela. A kada se radi o antologiji, koja obuhvata stotinu godina jedne književnosti, ništa ne bi bilo pogrešnije nego služiti se takvim kriterijem. Antologije, koje uvažavaju samo temat, mogu se raditi za neke posebne svrhe, za ciljeve, koji – uglavnom – leže van umjetničke domene. Vid temata stoga nije bio naročito uvažavan pri izboru za »Antologiju hrvatske proze«.

No ponekad se mora i temat uvažiti. Ako je posve nov, djelo će upravo zbog originalnosti temata imati nešto naročito i u izrazu, pa se stoga mora i uvažavati. U takvu slučaju temat postaje i važan element umjetničkog djela. Sama ta činjenica, da je pisac uočio novi, još neobjavljivani vid života, odaje i naročite mogućnosti takva čovjeka.

Birajući materijal za ovu antologiju, uvažio sam temat u nekoliko slučajeva: pri izboru radova J. P. Kamova, U. Donadinija, A. Cesarca, pa i H. Kikića. U prva dva slučaja, kao naročit vid psihološkog temata, a u druga dva, jer se na osobit način sagledavaju društveni odnosi. U izvjesnom smislu uvažio sam temat i kod Senoe i kod Đalskog.

VID SADRŽAJA Često se ovaj vid izjednačuje s tematom. No i onda kada se značenje ovih dvaju pojmova ne izjednačuje, dovoljno ih međusobno ne razlikuju. A potrebno ih je dobro razlikovati radi boljeg razumijevanja djela, i *osobito odnosa pisca prema djelu*. Temat je građa iz ostalog svijeta. Sadržaj je, naprotiv, čista funkcija bića, zapravo djelovanje subjekta na takvu građu. Subjekt je sistem, on je organizacija, koja se na neki svoj način odnosi prema životu građe; njegov je odnos raznorodan, širok, ali, postoji i jedan naročit odnos, što ga stvara praktičan sud, mjera, praktična odluka, koja vrši izbor. Mogli bismo reći, da se odnos bića prema građi ukazuje kao sadržaj u širem i užem smislu. Ja govorim o onom uobičajenom značenju ove riječi, što znači o sadržaju u užem smislu. U sadržaju se iscrpljuje, dakle, onaj vid, koji nam otkriva, kakvim je praktičnim mjerama procjenjivao autor u svom djelu odnose među građom, a to u najvećem broju slučajeva znači, kako je vrednovao ljude i život među ljudima. Te su mjere vrlo često nedjeljive od drugih mjera ljudskog životnog aktiviteta, one su gotovo

nerazdruživo povezane sa čitavim bićem. Ali zato, jer su to praktične mjere, moramo ih shvatiti kao moralni aktivitet, kao moral u širem smislu ove riječi. No moral je, u širem i užem smislu, djelo društva i mijenja se, kako se i društvo mijenja, a naročito se mijenjaju neposredno praktične mjere. Zato se izraz takvih mjera ne može izjednačiti s onim bogatstvom izrazâ, što izviru iz »osjećanja stanja«, jer je »osjećanje stanja« izraz totalnosti prirodnog i ljudskog bića.

Ponekad se takve praktične mjere naročito svijesno ističu u umjetničkom aktu. Razlog je tome, što se zamišljena i moguća neposredna korist stvaralačkog, umjetničkog akta nametne, odnosno pretpostavlja i pretpostavi aktu, koji proizlazi iz »osjećanja stanja«. U takvim slučajevima onaj tko promatra i prosuđuje umjetničko djelo, mora dobro razlikovati, da li je umjetnički stvaralački akt djelo samo takvih, neposredno utilitarnih stanja i snaga, ili je proizvod onih energija, što proizlaze iz »osjećanja stanja« čitava bića. Konačno, potrebno je vidjeti i kakav je odnos između ta dva opsega životnog aktiviteta. Potrebno je nadalje sagledati, kako i koliko su duboko ukorijenjene i takve praktične, moralističke mjere u umjetničkoj objektivaciji, jer je sigurno, da i akti koji se objavljuju kao moralistički, ako su duboko ukorijenjeni u čitavu biću ljudskom, mogu angažirati cjelokupno biće i dovesti do izjednačenja, ili gotovo izjednačenja dvaju opsega ljudskog životnog aktiviteta, o kojima smo dosad govorili. U takvom slučaju moralističke mjere prožimlju čitavo »osjećanje stanja«, biće ljudsko u totalnosti.

Krivo se, dakle, radi, kada se stav, društveni stav čovjeka-umjetnika rješava isključivo u vezi s tematom. Praktičan stav čovjeka-umjetnika, pa i onaj uže politički, veže se neposredno uz sadržaj, t. j. s onim mjerama, kojima čovjek – kao čovjek jednog društva, jednog vremena i jedne klase – mjeri i vrednuje ljude i odnose među njima, kakvoću njihova životnog vladanja.

Istina, praktične mjere vrše i izbor, pa je stoga razumljivo, što je temat djelo i praktičnog aktiviteta, ali nikada ne treba zaboraviti, da je svaka analiza nužno u stanovitaj mjeri shematska, pa tako i ova. No uvijek se mora imati na umu, da je korijen sadržajne usmjerenosti djela u samom biću, a ne u tematu.

O odnosu između ova dva vida bilo bi potrebno opširnije govoriti, ali ne u ovom okviru. Za ovaj izbor sadržaj nisam naročito uvažavao, ali ne zato, što on ne bi bio važan, već zato, što potrebe nisu to tražile. U okviru stotine godina jedne književnosti morali su doći do izražaja razni stavovi umjetnika, uvjetovani i vremenom i klasom, obojeni i mjestom i karakterom stvaraoaca. Već ta raznolikost predstavlja vrijednost.

VID RADNJE Za procjenu kvaliteta literarnog umjetničkog djela ovaj mi vid izgleda važnijim od temata. Ako se radnja dobro razvija, što znači ritmički i živo penje, te na pravom mjestu zatvara, znak je, da u piscu živi jedna važna mogućnost fantazijskog stvaralaštva. Sama, dobro zatvorena radnja, objavljenje je umjetničke izražajne stilizacije;

ona, već sama po sebi, organizira temat. Istina, i objektivni svijet se stilizira, rekao bih, sam u sebi, kada se radi o živim bićima i životu, jer je svako živo biće svojevrsna stilizacija, no i njihovi se odnosi stiliziraju, pa se stoga i može govoriti o zatvorenim sudbinama. I nije uvijek potrebna čista stvaralačka fantazija, koja bi sama od sebe stilizirala sudbine; stvaralaštvo fantazije očituje se i u otkrivanju onoga, što je već sam život stilizirao.

VID KARAKTERA Ovaj vid smatram neobično važnim, moglo bi se kazati i presudnim za djelo, pa stoga i za kriterij, kojim se pristupa umjetničkom djelu. Dobro oblikovan karakter sâm stvara situacije i uvjetuje zanimljiv razvoj radnje. Jedan tako važan elemenat djela uvjet je za dobru umjetničku stilizaciju uopće. Puni i plastični karakteri, što znači dobro zatvoreni i psihološki stilizirani, rijetka su pojava u literaturi. Nejasnost, što zapravo znači nereljefnost bitnih osobina jednog karaktera, nastaje vrlo često zbog piščeva višestrukog interesa. Čini mi se tako, da smisao za krajolik, ili uopće zanimanje za dekorativne elemente ide na uštrb žive reljefne karakterizacije lica.

Ali iako je karakter nešto bitno, čak najbitnije u umjetničkom djelu, pa i u novelističkom poslu, ipak nije ono jedino, što se ne bi moglo mimoći pri izboru. Karakteri, na primjer, u Šeninim pripovijestima »Barun Ivica«, »Kananinčeva ljubovca« plastičniji su od onih u pripovijesti, koju sam za ovu antologiju odabrao. Svježina rečenične objektivacije, ili kakav drugi elemenat, ako se naročito ističe, može prevagnuti i uvjetovati odluku onoga, koji bira. U ovom slučaju, prevagnula je relativna svježina rečenične dikcije i izbor je pao na »Karanfil s pjesnikova groba«.

VID ATMOSFERE Senzibilnost za pejzaž, za vanjske odnose među ljudima i uopće smisao za dekor, za dojmove stvara ono, što se zove atmosfera djela. Istina, smisao ove riječi nije čvrsto određen i nije jednoznačan, kao što je to smisao riječi: temat, radnja, karakteri... Čini se, da atmosfera nastaje, kada predmet stvaraoca nije jedan ulančen niz pojava, gledan, a stoga i izražavan, pretežno logičkim zahtovom, već je izraz velikim dijelom emotivnog dodira s objektom, podređen, dakle, emotivnoj difuznosti, nasuprot logičkoj disciplini. Ovaj vid nije naročito uziman u obzir za ovu priliku.

VID FAKTURE Izraz ima svoj tehnički, zanatski vid. Oblik se stvara raznim tehničkim sredstvima i metodama. To, kako se materija modelira i modulira, zavisno je svakako i od ovih tehničkih i tehniciranih sredstava. Često se misli, da se samo ovakvim, čistim zanatskim sredstvima i ekshibicijama može ostvariti *živ* i *svoj* izraz. To se zbiva, kada se zanat mehanički odijeli od doživljaja.

Vid izraza, u kojemu se očituje upravo ova zanatska strana, ukazuje se kao faktura. Faktura se može zamijeniti sa stilom, ako se ne vidi, koliko je opseg ovog pojma uži od onog, što ga nazivamo čovjek-stil.

JEZIČNI VID Ni ovaj pogled na djelo nije jedinstven. Gledati literarnu umjetničku kreaciju s gramatičkog, ili pravopisnog gledišta nije u pravom smislu naš posao, ali gledati ga kao ljudski izraz, u kojemu će i ove komponente sudjelovati, da bi se stvorila harmonija djela, naš je posao u punom smislu.

A opažati jezik djela kao materiju, u kojoj je objektivirana jedna talentirana svijest, najpouzdaniji je vid, po mom mišljenju! To je onaj pogled, koji će omogućiti i svrsishodno angažiranje umjetničkog kriterija. Ali ne bez ostatka!

Jer, kao što već u početku rekoh, ni jedan od svih ovih vidova ne iscrpljuje bit umjetničkog djela; uvijek preostaje neki ostatak, koji je zapravo odlučan pri prosuđivanju, odnosno doživljavanju izraza; bez tog ostatka, bez tog živog izvora svaki bi vid ostao i bio mrtav. Zato je uvijek potrebno naglašavati, kako je za konačan sud djelo potrebno gledati kao integralan čovjek, kao harmonično jedinstvo ljudskih doživljajnih moći.

Jezik se objavljuje u rečenici, u riječi. Autentičnost objektivacije jasno je stoga vidljiva u rečenici, pa sam se u analizi priklonio zapravo njoj kao jedinom i osnovnom živom elementu, koji tvori jezičnu materiju. Kakvoća i uopće sva svojstva rečenice prenose se na književnu materiju, što znači i na djelo u cjelini. Ili rečeno s druge točke gledišta: kakvoća talenta objavljuje se i u rečenici i u riječi. Vid jezične materije, ili jezični vid, može stoga i biti najautentičnije područje za sagledavanje prave vrijednosti *umjetničkog* književnog djela. Jer se čovjek zaista neposredno *objavljuje* u riječi. I temat, i sadržaj, i radnja, i karakteri i t. d. sve su to važni elementi izraza, ali oni su ipak – sa gledišta kritičara, a naročito estetičara – pomoćne intelektualističke konstrukcije, *pojmovi*, dok je riječ, rečenica, jezik dakle, neposredni otisak, direktni lik onog naročitog ljudskog života, što ga nazivamo stvaralaštvom.

Ovaj pokušaj čini mi se novim, a njegova praktična primjena pokazat će, koliko je moguće visoko doprijeti takvim putem u tumačenju kreacije. Ali bi zato bilo potrebno dati još neka teoretska, ili, za *ovakav* pokušaj bolje reći, *kvazi teoretska* objašnjenja ovog vida.

II. DIO

Ovu diletantsku hrabrost opravdat će možda riječ, kako je i ovo tek fantazija. Toga se ne stidim!

Rečenica je sud – misao; rečenica je stoga i izraz odnosa bića s ostalim svijetom. Ona je, dakle, izraz, a to znači: objektivacija, ili objavljenje bića čovječjeg u nečem, što nije čovjek sam, ali je upravo time *to*, što nije on, čovjek sam, i očovječeno, postalo je ljudima pristupačno, njihovo. Zato jer je rečenica misao – sud, ona je i zatvorena cjelina:

integracija relativno samostalna. Ali sud i može biti sudom, samo ako je smisaono usmjeren, a to nas opet dovodi do spoznaje, da je relativno zatvorena cjelina. Stanje i objekt zadovoljenja tog stanja, zatvaraju ga, to jest smisaono ograničuju. Sve to zapravo znači: rečenica je slika čovjeka, odraz ljudskog života, u stanovitom intervalu njegova vremena. Zato, što je slika čovjeka, i jest cjelina, jer je čovjek u svakom času svoga postojanja određena, svojevrsna i relativno samostalna cjelina. Čovjek je oblik! I čitavo literarno djelo slika je njegova; slika: izraz njegovih tada živih mogućnosti. No, kao što je poznato, rečenica može biti živ, stvaralački akt, ali biva i mehaničko obnavljanje već prije oblikovanih shemata, bez ikakva stvaralačkog sudjelovanja osobe. Između ove dvije krajnosti stere se »prostor« za mnoštvo mogućnosti većeg i manjeg, ovakvog ili onakvog, sudjelovanja bića ljudskog. Umjetnička riječ, međutim, živi samo u stvaralačkom aktu, u stvaralačkoj objektivaciji-izrazu, i što je taj čin bistriji, čišći – kao stvaralački akt – tim je i umjetničko ostvarenje više.

Svijet, što ga nosi umjetnička rečenica, jest stvoren, ostvaren, zato mora biti u što većem stupnju *samo* rečenica, on mora živjeti bez ostatka u rečenici. Opisuje li rečenica, odmah se osjeća, da je predmet van nje, da mu pristupa, da o njemu govori; nije stoga svijet stvaralačke moći čovjeka u punom smislu. Neposredni stvaralački akt proizlazi iz nutrine bića ljudskog. Ta nutrina ne može u sebi samoj živjeti, ali ni za sebe samu postojati, niti sebi samoj oživjeti, ako se ne objektivira, odnosno izrazi, pa je stoga i razumljivo, da je sve ono, što je doživljaj, u samoj rečenici, dalje: u jezičnoj materiji. Jer izraz je samo onda uistinu *izraz*, ako se ostvari u materiji van bića, t. j. u ostalom svijetu.

Umjetnička riječ je neposredno (naglašujem neposredno!) orijentirana prema doživljaju i ona jest i ostaje neposredna slika, odraz njegova stanja. Onaj, tko zna i umije vidjeti, sagledat će u jezičnoj materiji, zapravo u rečenici, jasno čitavo doživljajno stanje čovjeka-umjetnika, ono stanje, koje je postalo takvim kakvim jest samo zato, što je postalo *za sebe*, te tim i za nas ostale ljude.

Može li se ono, što se krije u rečenici, kao izraz-objavljenje i što čini umjetničku vrijednost njenu, naučiti spoznati? Ili na drugi način rečeno: može li se umjetnički kriterij apsolutno prenijeti u formule? Može i ne može! Može utoliko, što formule zaista odrazuju izvjestan sadržaj predmeta, o kojemu je riječ, i služe – kao gotovi organizacioni oblici, objavljenju, rastu i oblikovanju tih mogućnosti, – potiču, dakle, oživljenje naših potencijalnih moći. A ne može utoliko, što smo samo za ovo, ili ono umjetničko djelo, kao konkretnu objektivaciju, u mogućnosti formulirati umjetničke kvalitete. Pa i to djelomično! Druga djela i drugi ljudi imaju nove mogućnosti ... Nikada se konačno ne mogu formulirati kvalitete umjetničkog djela: one su beskonačne. Jer je i čovjek, kao integracija, beskonačan, on je – rekospo već – sam oblik. Pa baš zbog toga sve teoretske formulacije (kao i ove moje) samo su djelomično ono, što bi trebale biti.

Jedina točka, na koju se konačno i stoga mora orijentirati umjetničko djelo, da bi moglo oživjeti i živjeti, jest biće ljudsko u svojoj svojoj širini i veličini; dakle: u cjelini. Čitava harfa je na svoj način sudjelovala u stvaranju, čitava harfa mora biti prisutna, da bi i odjek mogao biti pun.

JEZIČNA MATERIJ Objektivirana i objektivna jezična materija jedini je »prostor«, u kojemu se objavljuju shemati bića, ali i jedini izvor doživljaja i »razumijevanja«, – kada se radi o umjetničkom literarnom izrazu. Sveukupnost jezičnih izražajnih oblika stvara, dakle, jedan zaseban svijet, koji se, radi plastičnosti izraza, naziva materijom, jezičnom materijom. Zašto to *tako* može biti, nije nezanimljivo pitanje. I da bismo na njega mogli odgovoriti, moram se, barem djelomično, pozvati na svoj »Esej o formi i sadržaju«. Tamo je rečeno: u zvučnoj-jezičnoj materiji (primarno: atmosfera, zrak!) stvorena je objektivacijom forma, ili forme, kao druga krajnost onog dijalektičkog procesa, što se naziva, možda i previše apstraktno: objektivacija sebe, za sebe. Sebe: u biću; za sebe: u ostalom svijetu.

1. Gleda li se proces objektivacije na najelementarnijim životnim oblicima, čak kod najnižih životinja, ukazuje se kao neposredan tok agiranja i reagiranja žive materije, odnosno žive jedinke, na okolinu radi udovoljenja svojim potrebama, što znači: osiguranju svoga postojanja. U lancu razvoja, na tom putu, oglašavanje, glas, kao jedna vrsta objektivacije, i životinja i ljudi, bio je afektivan, zapravo stvorio ga je afekt. Bio je, ili znak moći, ili nemoći, odnosno znak bola, ili radosti, dakle, onih krajnjih polova objektivacije bića: postignuća cilja – afirmacije; gubljenja cilja – nemoći! Ali – rekao bih – ova je manifestacija bila pretežno znak nemoći. Jer: i radost je radost-zadovoljstvo samo zato, što u osnovi života živi i vječno prijeti biću svemoćna bol.

Jezik je zaista sredstvo afekata i u osnovi izraz nemoći bića, koju biće, kao i uopće život, kad je to moguće, pretvara u moć. Pretvoriti svoju nemoć u svoju moć, jedno je od osnovnih sredstava bića u životnoj borbi, i jedna od manifestacija dijalektike života. Kako je osnovni pokretač jezika nemoć-moć, moć-nemoć, ili afekti bola – što znači stanje nepostignutih ciljeva – jezik je i postao indirektnim sredstvom, zapravo je postao sredstvom u pravom smislu. Jezik je – kao indirektno sredstvo – ogledalo ovoga svijeta, u kojemu se mi ljudi i mnogo, jako mnogo našeg ljudskog, ogleda.

U zvučnom području stvorio je tako čovjek jedno novo carstvo, gdje je mogao ostvariti sebe onako, kako u realnosti nije mogao. Čovjek je izgradio sebi jednu novu domovinu: carstvo riječi. Ali to carstvo nije samo carstvo za sebe, već je ono jedno od najjačih ljudskih sredstava za praktičan posao omogućavanja ljudskosti čovječje.

2. Realan objekt naše potrebe samo zbog toga što nije bio neposredno dokučiv, ili je bio tek djelomično dokučiv, »imenovan« je; imenovala ga je čežnja: ili neudovoljena, ili udovoljena ... Tako je objekt počeo

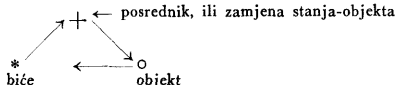
zapravo postojati udvostručeno: on u realnosti – kao autentičan cilj potreba, i on u zvučnoj t. j. jezičnoj materiji – kao zamjena, kao sredstvo.*

Možda bi se ova misao mogla i ovako grafički predočiti:

1. Odnos najnižih bića prema objektu je neposredan:



2. Odnos viših bića prema objektu nije uvijek neposredan, on često nalazi posrednika:



Ovdje će biti riječ gotovo isključivo o ovoj zamjeni, o ovom sredstvu (o drugom, dakle, članu sheme: *biće-glas-objekt!*), koji je u najvišem stupnju omogućio ljudsku spoznaju. Spoznaja pomoću objektivacije u jezičnoj materiji! Svakako u nekom obliku materije, koji je van samog bića, ali tako organiziranoj, da ju je biće moglo prepoznati, odnosno imati svojom materijom, svojom organizacijom-materijom, materijom-organizacijom. Posebno organizirana materija zvučila je, dakle, biću kao imenovana zamjena neposrednom objektu: bila je »imenica«! Iako prvotno nije mogla imati onaj smisao, koji danas ima – kao imenica. Ona je *postajala* imenicom. Taj proizvod afekta mogao je u prvom početku biti organiziran samo kao predznak objekta: pridjev-atribut. Jer je značio, da je stanje izazvano, ili je sam izazivao stanje, zapravo, »osjećaj stanja«; bio je stoga izraz kakvoće. Tek je kasnijim razvojem nastala razlika između znaka za sam objekt i znaka za stanje, koje takav objekt izaziva. Već u tim aktima. krio se još nejasan i nerazvijen smisao-sud! Ali pravi smisaoni, t. j. i misaoni proces sudovanja nastao je osvajanjem glagolskog izraza, koji je biću otkrivao i ljudski okvalificirao vrijeme-postojanje, što znači ne samo prostorne, već i osobito vremenske odnose, zapravo stanja van njega samoga, ali živo vezana sa stanjima u njemu samome. Vanjska stanja, ili odnosi, odnosila su se i na biće ljudsko, na stanja u njemu; takve vanjske situacije postavljale su njega samoga, njegova vlastita stanja u takve odnose, da im se morao suprotstavljati i suprotstavljajući im se prevladavati ih za svoje vlastite svrhe. No tada mu se već jasno otkrivala i dimenzija pamćenja te time i značenje uopćavanja, pojmovanja i pojmova. Zato je i glagol, kao jezični oblik, opet *zvučna* zamjena za stvarnu radnju, za živi tok

* Korijen i osnova ovog shvaćanja i leži u tome, da se pokuša objasniti što je bio povod i kako je iskorištavan glas bića, što je nastajao u vezi s objektom-ciljem naših potreba. Taj glas je s jedne strane *izraz* stanja, ali i znak za objekt, koji ga je izazvao. Neposredni odnos: *biće* – objekt, proširuje se u: *biće* – glas – objekt. Ova shema je osnova mog shvaćanja. Drugi član – glas – je dobio razna značenja: on je izraz stanja, on je znak za objekt, on je zamjena i stanja i objekta, on – nadalje – postaje odrazom, ali i izrazom, on, dakle, jest, ali se i stvara...

aktivnih odnosa bića, pa i za one radnje i odnose (možda za takve upravo ponajviše), koji nisu mogli biti izvršeni, ili vršeni. Može se stoga reći: glagol je u drugoj materiji posebno organiziran oblik za oznaku radnje, t. j. živog prevladavanja odnosa u ostalom svijetu, da bi se udovoljilo potrebama bića, koje takvi i ti odnosi na svoj način onemogućuju.

Jezik se, dakle, i sam očituje kao indirektni odnos ljudski prema ostalom svijetu, on je slika svijeta; zapravo: ogledalo samo i slika u njemu. U osnovi afektivno sredstvo – pa stoga i najveća, čini mi se, umjetnička kreacija! Jezik je najveće umjetničko djelo. Djelo ljudsko, skrojeno po njegovoj mjeri, pa nije ni čudo, da se u mitološkom stadiju riječ-logos, ukazivala samo mišlju-duhom, dalje: samom promišlju-bogom. Jezik je kolektivno djelo kao i samo društvo. I jedno i drugo su sredstva postojanja, ali upravo zato što su organizirani u drugoj materiji, *ostalog* svijeta, više i nisu samo sredstvo, već i egzistencije same za sebe, koje na svoj način djeluju, kao samostalna bića. Kultura i kulturni inventar živi i sam za sebe!

Ali u riječi živi čovjek *kao* u svijetu. Da se ne zaboravi: to znači i kako bi želio živjeti!...

OSNOVNI JEZIČNI OBLICI Prije nego što bismo mogli prijeći na konkretnu analizu literarnog teksta, potrebno je još nešto posebno kazati o pridjevu, o imenici, o glagolu – kao osnovnim jezičnim oblicima, zatim o poređenju, te o jednoj riječi, koju sam tek ponekad upotrebljavao, a jedna je od onih ključeva, koji otvaraju možda najtajnija vrata umjetnosti; riječ je o vječnosti-slobodi.

Bit će to potrebno, da bi metoda, koju sam u ovoj analizi upotrebio, bila što reljefnija:

PRIDJEV Jezik je u osnovi – naglasio sam već – afektivan proizvod. Uneravnoteženo stanje bića – pod pritiskom uvjeta života gdje se našlo – stvorilo ga je u zvučnom mediju. Izraz tog »uneravnoteženja« u zvukovima morao je biti *izraz stanja*, izraz, dakle, kakvoće, pa se stoga može pretpostaviti, da pridjev ne nosi dobro ime, jer je morao nastati prije imenice, kojoj se, po uobičajenoj gramatičkoj kvalifikaciji, tek *pridijevao*. Stanje bića se zaista pridijevalo objektu, pa ako se tako misli, mora se doći do zaključka, da je podloga čitava jezika »osjećanje stanja« – kakvoća, – kakvoća, dakle, kao izraz stanja. »Pridjev« je stoga u osnovi svake riječi. Taj izraz kvaliteta tek se kasnije pretvara u ime objekta, u imenicu, u zamjenicu, u glagol... »Pridjev« je aureola svake riječi, pa i poređenja, a naročito životnošću živi u najvišem osjećanju stanja, u doživljaju slobode-vječnosti. Kvalitativna podloga, ili atmosfera i čini svaku riječ smislenim objektom bića. I pridjev i imenica zapravo su istovremenog postanka, njihovo jedinstvo je izvor suda, jer obje riječi ne znače ništa drugo do zauzimanje stava prema objektu.*

* Namjerno sam izbjegavao govoriti u ovom napisu samo o estetskom sudu.

Njihovo rastavljanje je uvjet teoretskog mišljenja, t. j. postanka logičkog suda. I to zato, jer je imenica, kao objekt, unijela u sferu bića elemente objekta, t. j. ostalog svijeta, onog svijeta, koji je nosilac i uvjet svih zakonitosti. Ta činjenica mogla bi nas odvesti i zbuniti, kada bi se shvatila kao osnova za kvalitativno rastavljanje bića od ostalog svijeta. Biće je zaista nešto drugo od ostalog svijeta, ali samo kao oblik, kao struktura, ili: biće samo kao oblik, kao struktura ima svoje posebne osobine, po kojima se razlikuje od ostalog svijeta, ali je materija svijeta ista, ona jednako živi i protječe kroz sve oblike i strukture, kroz sva bića. I zato je moguć immanentan, svojevrsan život oblika, bića; život, koji se očituje i u životnom aktu bića – opet oblikom.

IMENICA U jezičnoj sferi imenica je, u osnovi, takva organizacija materije, takav shemat, koji postaje, biva shematom za objekt, kome teži biće; ona je sidrište suda. Kao zamjena pravog realnog objekta u zvučnoj materiji, ona služi, poput jezika uopće, u praktične svrhe, ali – kao zamjena realnog objekta – ona vrijedi biću i kao čisti surogat, kojim udovoljava onim potrebama, što nisu mogle biti zadovoljene, ili su tek djelomično zadovoljavane. Tada imenica, pa s njom i jezik uopće, prestaje biti indirektno praktično sredstvo (proza!) i biva direktnim sredstvom zatamljenih potreba, postaje izrazom u pravom smislu, biva objektivacija-surogat: ono što u užem smislu nazivamo umjetničkom riječju: poezija! Tada se objekt-imenica i stvara!

Sada možemo reći: imenica je i u prozi i u poeziji objekt, ono »mjesto«, gdje instinkt ubada, gdje bi zapravo i instinkt trebao ubosti, kada ona, imenica, ne bi bila samo *zamjena* realnog objekta, zamjena organizirana u naročitoj kvaliteti materije. Ali u poeziji ona više i nije zamjena u pravom smislu, ona je u »novom svijetu« neposredno objekt, ona je *stvoreni* objekt, ono »mjesto«, koje upravo zato što je tako stvoreno, zadovoljava subjekt. U *svakom slučaju* ona je »ono mjesto«, kojemu teži biće, odnosno misao, da bi bila, da bi postala smislenom: misao, koja samo mogućnošću takva mjesta i biva omogućena kao misao, kao s-misao. Zbog svega toga imenica je u svakom tekstu neobično važna. Praksa ju je stvorila od pridjeva, ona je stoga manje izraz stvaralaštva, stanja, a više smisaone djelatnosti. U naučnom tekstu ona je primarna kao objekt analize. U umjetničkom tekstu može biti primarna, ali najobičnije nije: pridjev i poredenje mogu joj dodijeliti drugo mjesto. A ponekad mi se čini, da bi se tek po tome, kako umjetnik tretira imenicu, mogli razlikovati realisti od ekspresionista...

RAZLIKA IZMEĐU IMENICE I PRIDJEVA Potrebno je naglasiti ono, što razlikuje imenicu od pridjeva. I jedan i drugi shemat organizirani su, kao zamjene, u zvučnom mediju, ali u živom životu te se zamjene neprestano sudaraju sa stvarnim objektom, koji im je bio povodom i koji im upravo takvim sudaranjem neprestano daje svježinu: ono, po čemu postaju živom realnom riječi. Ali dok je pridjev – kao zamjena – orijentiran prema stanju bića, dakle prema samom biću, dotle je imenica – kao zamjena – u najvećem broju slučajeva orijenti-

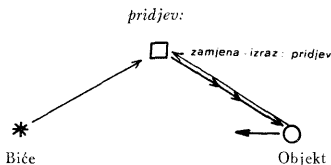
rana prema objektima ostalog svijeta. Zato imenica i jest »mjesto«, na kojemu se interferiraju zakoni ostalog svijeta i posebni zakoni bića, odnosno pravilnost bića i pravilnost ostalog svijeta. Realni objekt, ka kojemu biće teži, jest objektivni svijet, on je materija u nekom svom stanju, on je stoga i nosilac svojstava te materije. Pri vršenju objektivacije, a osobito pri vršenju ljudske uže spoznajne objektivacije, u spoznaju bića moraju ući i neka (uvijek neka!) stalna svojstva te i takve materije. Kada ta svojstva ne bi ulazila u ljudsku spoznaju, kada je zapravo ne bi konstituirali, ni životna praksa ne bi bila ono, što jest: kriterij za istinitost. Mogućnost opstojanja postoji samo zato, jer se osobine ostalog svijeta na svoj način javljaju i u shematu-zamjeni. Ta svojstva su vidljiva, dakle, i na zvučnom shematu, riječi, zato je imenica i nosilac objektivnih zakonitosti svijeta. Zbog toga je i čas rastavljanja imenice od pridjeva početak jačeg formiranja pravilnosti u mišljenju i fantaziji, početak nastajanja intelekta.

Podjednako tako, s druge strane, pridjev je nosilac kvaliteta, osobina samog bića.

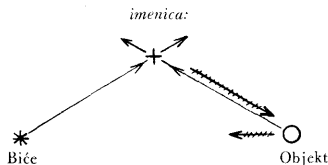
Upravo zato što imenica više ovisi o objektu, a pridjev o biću ljudskom, postoji još jedna razlika: imenica je manje podložna promjeni od pridjeva. I kriterij za istinitost *sadržaja* imenice može sigurnije pružiti praksa, nego *značenje* pridjeva.

Treba li posebno naglašavati, da je ovo razlikovanje praktične naravi, što znači velikim dijelom mehaničko, i da će se pravi smisao ovih riječi otkriti, ako se ova shema bude znala oživjeti u životu? Mislim, da ne treba!

1. Grafički prikaz zamjene-izraza, koji se neposredno odnosi prema biću:



2. Grafički prikaz zamjene-izraza, koji nastaje interferencijom »osjećanja stanja« i objekta:



GLAGOL Imenica-pridjev, pridjev-imenica, kao jezični oblici, neposredna su zamjena živog odnosa potrebe-cilja, cilja-potrebe u krugu ljudskog života: života radnje. Zato nigdje nije, možda, tako na mjestu potreba jasnog uočavanja što je to životni akt, objektivacija, kao upravo ovdje. A životni akt znači zapravo život sam! Misleći o tome, ništa nisam bolje našao izraženo u riječi do Hegelove formulacije *akta*. Evo te formulacije:

Ali akt nema druge svrhe nego aktivnost i posredstvom ove aktivnosti određen je opći karakter sadržaja. Jer biće u sebi i biće za sebe su momenti aktivnosti; no akt je upravo razumijevanje u sebi takvih rastavljenih momenata. Akt je realno jedan i ovo jedinstvo odvojenosti stvara upravo konkretno. Nije samo akt konkretan, nego također »u sebi«, subjekt aktivnosti, ono što počinje; i konačno produkt je isto tako konkretan, koliko i aktivnost i ono što počinje. Put razvoja formira također i sadržaj, ideju samu, što se zapravo sastoji u tome, da imamo Jedno i Drugo i oboje su u Jednom, koje je Treće, budući da je Jedno u Drugome i u sebi samome, a ne van sebe samoga.

Tako je ideja u svom sadržaju konkretna u sebi; konkretna je u sebi, stoga je njen interes, da ono što je u sebi postane za sebe.

(G. G. F. Hegel: Uvod u povijest filozofije.)

Jedna od najapstraktnijih formulacija, koja ništa ne obuhvata i ništa ne govori... Ipak nije tako: izraz je konkretan, ali je predmet, što ga takav izraz želi definirati, objasniti apstrakcijom doveden do ruba čiste apstrakcije. Govori se o aktu, činu, koji je imanentan ideji. Ako se »stvar« izvrne i postavi na noge, te umjesto ideje subsumira drugi sadržaj, koji također može zvučiti apstraktno, no u svakom slučaju manje nego »ideja« – a nazvao bih ga život, – Hegelov tekst ne bi više izgledao tako apstraktan.

Pokušajmo:

Ali životni akt nema druge svrhe nego aktivnost i posredstvom ove aktivnosti određen je opći karakter sadržaja života. Jer biće u sebi i biće za sebe su momenti životne aktivnosti, no životni je akt zapravo razumijevanje u sebi takvih rastavljenih momenata. Životni je akt realno jedan i ovo jedinstvo odvojenosti stvara upravo konkretan život. Nije samo životni akt konkretan, već također »u sebi«, subjekt aktivnosti, ono što počinje; i konačno produkt je isto tako konkretan, koliko i aktivnost i ono što počinje. Put razvoja formira također i sadržaj, život sam, što se upravo sastoji u tome, da imamo Jedno i Drugo i oboje u Jednom, koje je Treće, budući da je jedno u drugome i u sebi samome, a ne van sebe samoga, van – dakle – života.

Tako je život u svom sadržaju konkretan u sebi; konkretan je u sebi, stoga je njegov interes, da ono, što je u sebi, postane za sebe.

Čini se zaista, da je smisao ovog Hegelova teksta postao bliži, dobivši životnu težinu. Usudio bih se sada da ga i dalje komentiram na svoj način:

Život se, dakle, očituje u aktu, i upravo ta aktivnost je opći karakter sadržaja života. No život, kao konkretno biće, ne bi bio ni život ni biće, kada bi ostao sam u sebi, jer se samo u životnom aktu ispoljava kao biće, a životni čin i nije ništa drugo nego »razumijevanje u sebi ra-

stavljenih momenata bića«, odnosno: posredstvom aktivnosti od bića u sebi postaje biće za sebe, što zapravo i znači bitisati, živjeti. Ali život bi se raspao, dakle nestao, kada ono, što je postalo bićem za sebe, ne bi činilo jedinstvo s onim, što je bilo i jest u sebi, jer ta podvojenost je životna podvojenost, a to znači, da je ipak jedinstvena. »Životni akt je realno jedan, i ovo jedinstvo odvojenosti stvara upravo konkretan život«.

Ili još konkretnije:

Biće je oblik, struktura, koja se u životnom aktu, ili životnim aktom objektivira u ostalom svijetu, da bi bila ono, što jest. Biće objektivira sebe u ostalom svijetu, ali njegova objektivacija stvara s onim, što počinje, i s onim što objektivira, jedinstvo. To jedinstvo više nije samo Jedno, u sebi (ono što počinje), nije ni samo Drugo (objektivacija), već je i Jedno i Drugo u Trećemu ... Put ovog razvoja stvara sadržaj života bića, t. j. život sam, jer se život i iscrpljuje u tome, što biće u sebi omogućuje sebe u objektiviranju za sebe i oboje opet bivaju u jednom.

No bili bismo idealisti, kada ne bismo shvatili, što znači izraz »u ostalom svijetu«. Objektivirati sebe u ostalom svijetu znači dati sebe (svoje mjere, svoje okvire, svoje osobine ...) nečemu, što nisam ja, samo biće; ali, jer sam ja život, biće, to, čemu sam se predao, što dakle nije ja, postaje mojim utoliko, što sam tome, što nisam ja, dao pečat sebe, pa po tome i ono, što nisam ja, stvara sa mnom jedinstvo, jedinstveno biće. Kada to ne bi bilo tako, život bi se rasuo; nestalo bi integracije života, iščezao bi životni oblik, struktura bića. No istodobno to, što po objektivaciji čini već s bićem cjelinu, i nije samo biće, ono je i ono, što nazvasmo »ostali svijet«. Biće dakle i može biti bićem, može biti živim, samo aktom, koji ga neprestano interferira s ostalim svijetom. Objektivacija je dakle granični »prostor«, u kojemu se interferiraju osobine bića s osobinama »ostalog svijeta«.

Što je biće u sebi? To je materija svojevrsne strukture, to je oblik, koji osjeća sebe kao stanje i samo zato što je biće, što je život, i jest stanje, ali život-stanje znači bivati, a to znači održavati se, znači borbu da se ne postane ne-bićem. Održavati stanje bića može se samo aktom, jer je akt imanentan životu, po njemu život i jest život. Govoriti stoga o stanju znači govoriti o osjetljivosti, a to opet znači govoriti o aktu ... Praksa životna očituje sadržajnost akta. Teoretski uopćeno akt znači isto što i objektivacija, jer – misli li se konkretno – akt je objektivacija kao proces, kao sadržaj života, kao praksa. Posredstvom objektivacije i otkriva se konkretan život. Život je neprestano pretvaranje stanja u sebi u stanje za sebe, da bi ono što je u sebi, kao stanje, bilo, postojalo.

Ako sada prijedemo s ovih još uvijek apstraktnih shema na sam život, onda će nam se akt-objektivacija ukazati konkretnijim. Životna praksa i nije ništa drugo nego neprestano objektiviranje bića, a taj tok, ili strujanje aktiviteta-objektivacije stvara povijest bića, njegov razvoj i njegovu ličnost, ako biće posjeduje svijest o sebi, svoju samo-svijest.

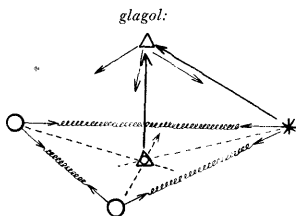
U nizu bića čovjek je naročito biće, tok njegovih objektivacija osobit je i mnogo bogatiji – barem se tako meni čini – od objektivacija drugih

bića. Ali njegova osobita objektivaciona praksa nastaje u odnosima među samim ljudima, jer oni bivaju istodobno subjektima i objektima objektivacije, a taj proces i stvara ideju bića ljudskog kao integraciju ljudskosti čovjekove uopće i svakog pojedinca posebno. Upravo stoga što je čovjek na osobit način istodobno subjekt i objekt objektivacije, osjećaj stanja u čovjeku, ili čovjek u osjećaju stanja jest naročit. Bogaštvo i naročitost takvog stanja ističe se još više time, što je čovjek biće, koje savladava prostor i vrijeme: pokretom i daljnjim razvitkom ove mogućnosti: *radom*. Čovjekova životnost, njegov akt-aktivitet očituje se u naročitom svijesnom aktu, naročitom svrshodnom aktivitetu, koji nazivamo radom, ili radnjom-stanjem. Ljudska radnja-stanje jest također akt, proces udovoljenja potrebama, odnosno osjećanju stanja. Kako je i takav akt moguć i ostvarljiv, ali i jedva ostvarljiv, ili uopće onemogućen*, on se također može smatrati elementom, koji onemogućuje ostvarenje potreba. I takva vrsta akta biva stoga zamjenjivana drugim sredstvom: riječju.

Akt je radnje bio stoga u ljudskim okvirima imenovan, t. j. organizirana je na osobit način materija, stvoren je shemat kao zamjena stvarnoj radnji. U materiji zvučne zamjene takva je vrsta shemata dobila opće ime: glagol. Nije, dakako, ovdje potrebno naglašavati, koliko je i kako iznijansirana kvaliteta raznih radnja ljudskih.

Ali kako je jezik uopće proizvod afekata, i ovaj je izraz-shemat prvobitno kvalitativne naravi i nosi u sebi pridjevsko značenje. On se razvio iz pridjeva i imenice, ako se izražavamo formalno lingvistički. Ili bolje: uvjeti, koji su stvorili razlikovanje pridjeva od imenice – *stanja* i *objekta* što izaziva takvo stanje – omogućili su kvalifikaciju radnje-stanja, glagol, ali iz jednog jedinstvenog korijena, koji može biti samo »osjećanje stanja«.

Grafički prikaz zamjene-izraza, koji prikazuje odnos među objektima i odnos između tih odnosa i bića. Zamjena-izraz je proizvod odnosa između rezultata odnosa među objektima i bićem, koje prevladava sve te odnose aktom-radom:



* To, što Hegel razlikuje duh – kao čistu slobodu i prirodu – kao relativnu neslobodu, odražuje se u našem materijalističkom shvaćanju kao veća i manja mogućnost objektivacije.

I imenica i glagol su se na neki način odalečili od pridjeva, od osjećanja stanja, oni su postali objektivniji (naročito imenica!), jer ih je objektivni svijet, t. j. objekt, pa i sam shemat, specifična organizacija materije, vezala više uz sebe. Ali glagol ima i posebno značenje; on izražuje *stanje odnosa* bića i objekta, a to znači smisaonost odnosa, odnosno njihovo prevladavanje u interesu bića. Izdiferenciranošću glagolskog značenja omogućilo se jasnije oblikovanje intelektualističke forme suda, rodio se intelekt.

POREĐENJE Poređenje je izraz odnosa među stanjima, koja u čovjeku već žive, te su stoga postala njegovim. U vezi sa *stanjima* ono je izraz i odnosa među objektima (zapravo ponajčešće imeničkim shematima). Ali poređenje je i izraz odnosa takvih već doživljenih stanja s onim stanjima, koja neposredno postoje, ili predstoje, no još nisu postala u pravom smislu svojina bića. Poređenje je, dakle, *izraz* takvih odnosa među stanjima, među stanjima i objektima, *izraz*, koji konstituiraju jedinstvenu smisaonost takvih dvaju stanja, te postaje viša integracija, obogaćeno stanje bića; ili: biće omogućeno za više objektivacije.

No da bi poređenje moglo postojati, bila je potrebna dimenzija pamćenja, što znači: otvarati biću u njemu samome perspektive vlastite svijesti. Pretežno dvodimenzionalni svijet egzistencije prirodnog bića, dobio je, svjestitim pamćenjem, treću dimenziju, te postao ljudskim. Ali, s druge strane, doživljaj je tim postignućem izgubio nevinost novine i prepoznao se (ukoliko se prepoznavao!) kao nešto, što je već jednom postojalo, te tako takav doživljajni čin postajao sve više mehaničkim aktom. Neka ne izgleda čudnim, ako se kaže, da je taj proces jedan od temeljnih kamena intelektualnog razvoja. Čovjek se počeo doživljavati kao obnavljanje, kao ponavljanje u vremenu, a time i stilizirati u svijesno-praktično biće. Počeo je predviđati. Čovjek je prestao biti samo sadašnjost: oživjela je u njemu svijest o njegovoj prošlosti. Kakva je ta svijest i kakva je bila njegova prošlost u toj svijesti, ne bi bilo uputno ovdje izlagati. Ali poređenje, koje je tim oživjelo, otkrilo je i budućnost. Biće je počelo iskakati iz prezentnosti-neslobode i stalo osvajati slobodu-vječnost. Konkretan objekt njegove težnje nije više bio neposredan, on, sâm, objekt, goli objekt; *poređenjem čovjek ga je doveo u dodir sa svijetom, koji je već jednom, na svoj način, živio kao sadašnjost u biću i s bićem*.*

U svijetu pamćenja – zajedničkom suradnjom strukture bića i ostalog svijeta – počele su se zatvarati stilizirane cjeline, stao se tim i »ogledati« svijet, život, koji se sam po sebi, na svoj način, stilizira; počeo se, u tim sferama, odigravati sličan život kao i u stvarnom životu ostalog svijeta, s kojim se neposredno sukobljavamo. Život se, dakle, *objavio* u carstvu znakova, shemata, koji su bili, a i ostaju izrazi naši, znakovi naših potreba: neostvarenih, ili poluostvarenih dimenzija bića!

* Za nas nije od važnosti ispitivanje pravilnosti, ili zakonitosti, po kojima se vezuju takva dva stanja.

Poređenje se diže stoga najčešće iz inventara prošlosti, prošlosti doživljene, viđene, ali i stvorene kao surogat za potrebe: zato je ono uvijek bujnije, ili barem bujnije može izgledati biću; bogatije je za nas u takvu času od neposrednog, golog objekta, radi kojega se i vrši. U dodiru s poređenjem neposredni objekt dobiva nove dimenzije, a i neposredan osjećaj stanja biva oplemenjen, jer je okupan doživljajem vječnosti, što ga svako živo poređenje dodiruje i otvara. Dodiruje ga, zaista, svako poređenje i to u dva vida: otvarajući vrata vremena-prošlosti i vremena-budućnosti, – ali i stvarajući višu vrstu integraciju, u kojima ne sudjeluje samo integrirana sadašnjost, već biće sa svim svojim dimenzijama – kao integralno biće. Otkrićem budućnosti i prošlosti biće je otvorilo nove širine, one dimenzije, koje ga čine čovjekom. Čovjek je osjetio u biću svome bilo vječnosti.

Izložio sam ovdje onu stranu procesa poređenja, koja sudjeluje u umjetničkom stvaralaštvu, ali je jasno, da ono ima i svoj praktički vid, no o tome nisam mogao govoriti. Svrha ovog eseja je uvjetovala mnoga ograničenja.

O VJEČNOSTI Spomenuo sam riječ vječnost već nekoliko puta u ovom tekstu, potrebno je stoga, da je pokušam i objasniti. Ona izaziva toliko pomutnja.

Biće je integralna cjelina, cjelina svojevrсна karaktera. Karakter bića cjeline, ili biće karaktera cjeline jest struktura, t. j. relativno pravilna stilizacija elemenata, koji je stvaraju, jer je svako biće relativno pravilna stilizacija životonosnih elemenata. Po pravilnosti (pa i po nepravilnosti!) te strukture biće živi, jer životonosni elementi bez strukturalne povezanosti ne bi ni davali život-biće. A živjeti u našim životnim koordinatama znači iz časa u čas objektivirati sebe: nametati oblike svoje strukture ostalom svijetu, da bi taj ostali svijet mogao postati našim. U oscilaciji: ne biti »mojim« i postati »mojim« – kreće se *doživljavanje stanja*, a to znači i t. zv. smisaoni život, jer je i misao – barem tako meni izgleda – u krajnjoj liniji izvjesno doživljajno stanje, odnosno niz stanja, koja se u vremenu, na svoj način, stiliziraju, organiziraju kao proizvod života strukture i njenih odnosa s ostalim svijetom u realnim koordinatama našeg postojanja.

Postankom samosvijesti i biće je ljudsko samom sebi postalo motivom osjećajnog stanja u naročitom smislu: čovjek je postao sebi samom objekt. A realni svijet ga je doveo u takve odnose, da i sebe sama mora osvajati. Osjećanje stanja sebe samoga osnovni je motor toga procesa.

Sam osjećaj stanja kao takav, nema dimenzija. Ne znamo kolik je, pa ni gdje je. Koliko smo se vremena zavaravali da je u srcu ... Nema, dakle, jasnih prostornih dimenzija i na svoj način je vezan uz vrijeme. Taj osjećaj se ukazuje dvoznačnim: ili kao osjećaj neposrednog života, koji je u osnovi nesigurnost, strah, jeza, bol; ili prevladavanje takvog stanja u objektivaciji, u afirmaciji sebe, dakle kao sreća, radost, ushit. To vrijedi i za onaj osjećaj stanja, što ga nazivamo integralnom har-

monijom ljudskog bića. Najveća harmonija, kada je osjećaj takvog stanja autentičan, javlja se u nama ljudima, *kao ljudima*, bez dimenzija uopće, ili što je svejedno, očituje se kao dostignuće svih dimenzija, kao beskraja: *doživljaj*, dakle, vječnosti, ili ako hoćete slobode, odnosno: dokidanje svih dimenzija!

Integralno biće ljudsko nužno je za čovjeka najsavršeniji oblik, jer je dostignuće tog cilja smisao, imanentna bit njegova postojanja-razvoja, sadržaj njegova životnog akta-aktiviteta. On, čovjek, za svoju je sliku, za svoje mogućnosti najosjetljiviji. A njegov vlastiti oblik čovjeku je beskrajnost, jer je biće, koje se oslobodilo prezentnosti-neslobode, te osvojilo prošlost i budućnost, moralo proširiti svoje granice do beskraja, do vječnosti, do apsolutne slobode. Takvu vječnost, takav beskraja uokviruje, oblikuje u kozmos samo čovjek. No to istodobno znači potvrdu Marxove teze, da prirodno biće, koje živi u prezentnosti, mjeri samo po mjeri svoje vrste, dok čovjek, koji je proširio granice do vječnosti, *može naći svakom predmetu inherentnu mu mjeru*. Zato on može – kako kaže Marx – stvarati i po zakonima ljepote. Samo biće, koje je doseglo beskrajnost i osjetilo vječnost, može biti mjera za ostala bića! To znači, nadalje, i tumačenje Marxove misli o otuđenju čovjeka u čovjeku: svako onemogućavanje čovjeka da spozna beskraja ili, što je samo s druge strane gledano: da osjeti vječnost – znači otuđivanje čovjeka od ljudskog u njemu, od punoće njegova oblika.

Ali ako čovjek ne može u sebi, za sebe ostvariti svoj integralan oblik, ostvaruje ga drugdje: u ostalom svijetu – objektivirajući se. A biće i može samo u stvaralačkoj objektivaciji postati i postojati bićem. Ne objavljujući sebe, biće i ne biva bićem. Ostvarivati sebe – objavljujući se – esencija je bića i najautentičniji njegov život-doživljaj, najizvorniji osjećaj stanja, koji afirmira život. Tamo gdje i kada biće nađe sebe ostvarena, odjekuje čitavim svojim dimenzijama, čitavom svojom strukturom: svojim oblikom – harmonijom. Ali, već smo rekli, ne može čovjek potpuno ostvariti sebe u realnom svijetu, zato on nalazi surrogate svojim potrebama, težnjama. I nalazi ih najčešće u jednoj vrsti umjetničkih djela. Svaka, međutim, autentična objektivacija pokreće integralno biće. U takvim ostvarenjima-stanjima, stanjima-ostvarenjima otkriva biće ljudsko jedan novi kvalitet svog stanja. Taj kvalitet korijen je osjećaja vječnosti. Ono, dakle, osvaja vječnost spoznajući, što u biti znači: osvajajući sama sebe, t. j. bezmjerje, kozmos, apsolutnu slobodu, ka kojim dimenzijama stremlje. Čovjek je kozmos. No to ne znači subjektivizam, to znači samo to, da je čovjek, kao čovjek u mogućnosti spoznati kozmos te tim najpunije doživjeti jedinstvo sebe i ostalog svijeta. Veliko protivrječenje, suprotnost, koje zapravo najviše zavarava i vara ljude, leži u tome, što se vječnost osvaja spoznajući, a ona sama nije spoznaja. Ona je doživljaj spoznaje, autentične spoznaje, odnosno objektivacije bića ljudskoga. Izjednačiti se s ostalim svijetom znači za čovjeka spoznati taj svijet, ali to je istovremeno uvjet najpunijeg ljudskog do-

življaja: vječnosti. Ne treba se braniti od neizmjernosti te spoznaje, tog egoizma, te neskromnosti, te hrabrosti, koju je nečovjek u čovjeku otuđio od njega i predao bogovima, ako ne želimo biti ne-ljudi. Čovjeku je najveći zadatak da bude on, čovjek, a sama ta riječ znači neizmjernost spoznaje, afirmacije njega, čovjeka u doživljaju vječnosti, slobode.

Kako je biće ljudsko u svim životnim koordinatama zapravo uvijek u neravnoteži, t. j. struktura njegova nema mogućnosti, da se u potpunosti objektivira, da udovolji dimenzijama svojih potreba, biće ljudsko i doživljuje harmoniju, ono veliko smirenje, odnosno zadovoljenu čežnju, tek u rijetkim časovima. I to vrlo rijetko u samom uskom praktičnom životu ... Tamo je najčešće moguć samo zaborav! Dimenzije svojih neostvarenih težnja, žudnja, objektivira čovjek – kao surugate – na drugim za sebe stvorenim područjima, carstvima: u jeziku-zvuku, u zvuku-muzici, u slikama, u plesu ... A baš u tim područjima, koja su velikim dijelom rasterećena otpora nužde prakse, čovjek je stvorio i neprestano stvara sebe, ostvaruje sebe, svoje dimenzije u oblicima, za kojima čitavo njegovo biće čezne. Zato je tu i u mogućnosti da doživi harmoniju, da dostigne bezmjerje, vječnost, da se osjeti slobodnim u svom autentičnom ljudskom rastu. Ukoliko je u tim novim svjetovima više ostvaren onaj on, koji je u realnom svijetu bio onemogućavan, pa često i onemogućen, utoliko je i njegov doživljaj veći i bliži autentičnom doživljaju vječnosti – slobode: onim dimenzijama, ka kojima imanentno teži život njegove strukture. I magična riječ bog vješt je surogat za doživljavanje integralne strukturalne stilizacije bića ljudskoga, za oslobođenje svih mutnih i zamućenih brzica njegova bića.

A upravo k tom stanju treba orijentirati svako pravo umjetničko sudovanje, odnosno: samo ako takvo stanje može umjetnički objekt probuditi, oživljuje kao umjetničko djelo. Istina, mogućnost takvog doživljaja ne mjeri samo djelo, ono mjeri i čovjeka, koji stoji pred djelom. Živa harmonija, živ osjećaj bića ljudskoga u njegovoj cjelini, ona je točka, ili ono je stanje, koje će oživiti umjetnički tekst, ili kojega će probuditi umjetničko djelo, ako je ono stvarano, ili stvoreno u klimi takva doživljaja.

Kako se vidi iz svega onoga, što smo dosad kazali, dva su osnovna fokusa, prema kojima treba orijentirati umjetničko djelo: prema osjećanju stanja i prema doživljaju vječnosti.

a) *Osjećanje stanja*. To je izvor životnog akta, objektivacije, Osjećanje stanja, samo je jedna strana istog cjelovitog procesa, jedinstvenog akta one životne manifestacije, koja se može nazvati samo: životni čin. U umjetničkoj analizi potrebno je jače osvijetliti ovu stranu zbog jasnijeg shvaćanja. Svaki analitički proces istražuje elemente i izvore, a elementarni izvori procesa objektivacije žive u osjećanju stanja. No, sva raznolikost takvog osjećajnog stanja vidljiva je u objektivaciji, t. j. u shematu, u specifičnoj organizaciji materije ostalog svijeta. Zapravo

osjećajno stanje ne bi ni postojalo bez akta objektivacije, zato ono i jest samo u rezultatu objektivacije. Ako je životni čin, sa oba svoja pola, jedinstven akt, te jedan od tih polova biva u biću, dok je drugi u ostalom svijetu, mi – iz ostalog svijeta – želimo li ući u doživljajno stanje bića (drugog bića!), moramo prelaziti preko njegova pola u ostalom svijetu, preko shemata. Kao ljudi i čini se samo kao ljudi u mogućnosti smo to.

Orijentirati djelo prema osjećanju stanja znači, dakle, tražiti autentične izvore objektivacije, izraza. Ili: za svaki shemat tražiti autentičan korelat u samom biću. Riječ, rečenica mora imati svoj korelat u »osjećanju stanja«, ako ga tamo nema, i riječ i rečenica bivaju prazne! Pridjev je čisti izraz osjećanja stanja, stoga je on u jezičnom tekstu prvi indikator stvaralaštva, dok je imenica interferirana s realnim objektom, zato je ona indikator ne samo osjećanja stanja, već i intelektualne dubine, pa i praktične smislaonosti. Poređenje je viši stupanj stvaralaštva, ono je integracija više »osjećanja stanja«, pa je zato ono indikator višeg ljudskog stvaralaštva i znak dodira s integralnim osjećanjem ljudskog bića – s osjećanjem vječnosti. To je proces analize, a meni se čini, da ovakva panorama zaista omogućuje takvu analizu. Ovo su elementi jezične materije, koje treba svaki ispitivač umjetničkog teksta da provjeri u životu »osjećanja stanja«.

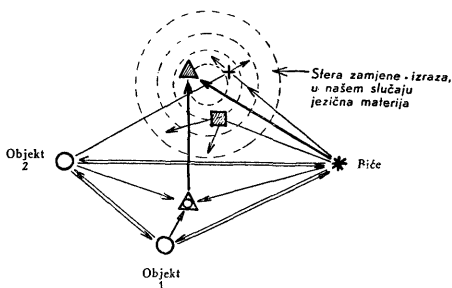
No sam živi život umjetničkog djela oživljuje tek u doživljaju, što ga umjetničko ostvarenje budi u čitavu biću. Kada je taj doživljaj najautentičniji, on budi nove kvalitete bića u doživljaju; one kvalitete, koji se nazivaju raznim imenima, ali imaju istu podlogu, isto značenje: katarza, doživljaj slobode, bezmjerje, doživljaj ljudskosti, doživljaj vječnosti.

b) *Doživljaj vječnosti*. Stanje, kojim reagira cjelokupno biće, kada autentično doživi, spozna, kada objektivira, jest harmonija sebe s ostalim svijetom. Ono je samo doživljaj! Nastaje, kada je stanje u *sebi* postalo stanje za *sebe*, t. j. kada je – kako bi rekao Hegel – Jedno i Drugo postalo Treće. To »treće« jest zapravo *čitav* čovjek, i to je jedina i posljednja mjera umjetničkog djela.

Dakle: doživljaj vječnosti je zapravo isto što i osjećanje stanja, samo je osjećaj stanja početni i aktivni, pa stoga u prvom redu spoznajni proces objektivacije, dok je doživljaj vječnosti završni stadij tog procesa, u kojemu odjekuje cjelina bića, a spoznaja se pretvara u doživljaj; proces se taj vječno obnavlja, tako da doživljaj vječnosti prelazi u osjećajno stanje zbog više integracije.

Vid, koji sam izložio u ovom analitičkom procesu, jest analitički vid, pa je stoga »osjećaj stanja« gledan kroz *spoznajnu* prizmu, ali doživljaj vječnosti ne može se tim sredstvom obuhvatiti, on se može samo doživjeti.

UOPĆE Ako se dakle naviknemo promatrati jezičnu materiju kao novo carstvo, kao novi medij društvenog života ljudskog – nastao iz potrebe bića, koje živi u našim koordinatama – objasniti će nam se mnoge stvari, a slika života ljudskog postat će reljefnija.



Znakovi:

- * = Biće
- ○ = red objekata
- △ = rezultanta odnosa među objektima i bićem
- + = zamjena-izraz: imenica
- = zamjena-izraz: pridjev
- △ = zamjena-izraz: glagol
- ⊕ = sfera jezične materije

Jeza života ovog, u kojemu se pojavilo biće, takva je, da se ono moralo spasavati, a izgleda da je jedan od najefikasnijih načina spasavanja bila zajednica-društvo. U strašnim uvjetima života ni takva zajednica nije riješila pitanja ... Jeza je ostala neizmjerena oko njega, bića čovječjeg, i u samom društvu; jeza se prurušila i ušla u samu zajednicu, jeza je ostala u samom njemu, biću! Neka se pogleda život čovjeka i vidjet će se, kako je paklenska fantazija Danteva rekla samo maleni dio ovog života, u kojemu smo prisiljeni bitisati. Što su sve razni životni i društveni oblici nametali u općim životnim uvjetima pojedincu čovjeku, njegovu biću, biću njegovih mogućnosti? Kolike su tragedije i kakve su »sreće« i sreće u spasu od tih tragedija nastale. Zar je čudno, što su te snage i te more morale tražiti druge svjetove – bolje od ovih? Ne našavši ih na zemlji u neposrednom dodiru s njom, čovjek ih je stvarao za sebe tamo, gdje je neposredno i najlakše mogao: u svojoj riječi-slici, u svojoj slici-misli, u svojoj imaginaciji ... Neka se samo barem donekle

zamisli, što je sve dosad pohranio čovjek svijesno i nesvijesno u onome, što se naziva riječ-jezik. Nema danas nauke, koja se ne služi lingvističkom arheologijom.

Ali ovaj kratki osvrt nema pretenzija nekih naročitih otkrića, prikaza, neke iscrpne dokumentirane teorije, njegova je namjena upozoriti na neke činjenice, na neka moguća shvaćanja, koja mi se čine važnima za dublje ulazanje u »magičnu« sferu ljudske riječi. Te činjenice i ta shvaćanja su tek nabačeni, ali i ovako izloženi daju naslutiti jednu koncepciju, možda čak i proizvoljnu konstrukciju, ali ipak takvu konstrukciju, koja se meni činila vjerojatnom i pogodnom za oživljavanje literarnog teksta. Približavajući se upravo trenutku, kada bi trebalo prijeći na konkretnu primjenu, na sam tekst, čini mi se potrebnim još jednom u cjelini zaokružiti ovo shvaćanje:

Jezik je sredstvo bića, sredstvo afektivnog postanka, od ljudi stvoren drugi svijet, svijet omogućivanja života, svijet spasa, u kojemu je biće ljudsko objektiviralo jedan vid svoga neposrednog odnosa sa svijetom. Taj neposredni odnos je u osnovi udovoljavanje potrebama, težnjama bića, ali kako su te potrebe u najrazličitijim uvjetima uvijek nerazmjerne mogućnostima svijeta, u kojemu živimo, biće je ljudsko onemogućeno. Onemogućen kao čovjek u ovom svijetu, čovjek se omogućivao, t. j. objektivirao u »drugim svjetovima«. Objektivirani shemati u jezičnoj materiji nisu ostali samo svijet neispunjenih težnja, carstvo sjena, taj »drugi svijet«, svijet shemata-surogata, čvrsto je vezan s ovim neposrednim svijetom, u kojemu je biće ukorijenjeno, zato taj »drugi svijet« nije mogao ostati svijet, u kojemu se biće samo izdovoljavalo, već ga je neposredni svijet vrlo brzo orijentirao prema sebi. I tako su shemati »drugog svijeta« bili iskorištavani, a i danas se iskorištavaju u svrhe postojanja u ovom našem, neposrednom svijetu. Na koncu oni već i čine ovaj naš svijet. Čovjek je nalazio suputke, da bi postigao ciljeve svojih težnja. Inventar jezičnih shemata kreće se stoga u dva smjera: u pravcu prakse životne, t. j. riječ biva neposredno sredstvo prakse života – proza! Ili: riječ-odraz; riječ-odnos! Ali i sredstvo udovoljavanja neudovoljenim stanjima – potrebama, t. j. objektivaciji stanja, koja još ne mogu imati neposredne praktične svrhe, smisla – poezija! Ili: riječ-izraz; riječ-stanje!

Dakako, da je ova podjela shemata shematična, te ukazuje samo na stremljenja bića, kojima se shemati pokoravaju. I riječ-odraz, i riječ-izraz prvobitno su istog *izraznog*, afektivnog postanja, ali ih je praksa životna usmjerila u dva pravca: neposredno korisna i posredno korisna!

U konkretnom slučaju baviti ćemo se samo onim slojem jezične materije, u kojemu dominira riječ-izraz, riječ-stanje, riječ-doživljaj. Zato što su to takve objektivacije, koje nemaju neposredne praktične primjene i udovoljavaju težnjama, koje su uvjetovala one dimenzije bića neostvarive u neposrednoj realnosti, javljaju se kao »mašta«, stvaralačkomaštovita ostvarenja onih dimenzija bića, za koje se ovaj naš svijet pokazao nepristupačnim. Zanimat ćemo se dakle stvaralačkim objektivaci-

cijama ponesenim doživljajnim stanjima, a to je ono – kako svi znamo – što se naziva *umjetničkom riječju*, i to pripovjedačkom umjetničkom riječju, ili malo staromodno rečeno: lijepom riječju. Ovaj atribut *lijepa*, mogao bi nam sada zasjati u jednom novom, ali stoga i mnogo tragičnijem sjaju!

III. DIO

„Esej Petra Segedina na kraju ovog izdanja (VI. Desnica »Proljeće u Badrovcu« izdanje Prosvjeta – Beograd), i pored nekoliko interesantnih ideja, konfuzan i celomudren. Upravo isto onako slab kako je gotovo sva »estetizirajuća« estetika ovog odličnog pripovjedača.“

Borislav Mihajlović
NIN, br. 248

Primjer Senoe, a s njim se i započinje ovaj izbor, vrlo je prikladan kao početak naše analize. Na primjeru pisca, koji tek tu i tamo uspijeva postići stvaralačku objektivaciju u pravom smislu, može se lako ukazati na ono, što je vrijedno, kao i na ono, što je nevrijedno, a to znači: postignuti, što želimo. Bilo bi nemoguće zamisliti izbor hrvatske pripovijesti bez njega. Tome su mnogi razlozi, »opipljivi« i »neopipljivi«. Ali ja unaprijed moram priznati, da sam jedino u nekim pasusima našao rečenice, koje su objektivacija zaista doživljaja, živog, dakle. »osjećanja stanja«.

No prije svakog zadiranja u materiju potrebno je primijetiti, kako je nepouzdan kriterij, koji uzima u obzir samo detalje umjetničkog djela. A ja sam prisiljen upravo detalje uzimati i na njima izgrađivati sudove. Detalj kvantitativno nije isto što i cjelina, ali jednako tako ni kvalitativno. Cjelina može biti svojevrstan doživljaj, no takav doživljaj slabiji talenti razrjeđuju u ostvarenju i pri ostvarivanju, pa se na detalju ne vidi ono, što se na svoj način jasno vidi u cjelini. Čini mi se barem tako! Odnos kvaliteta cjeline i detalja zasebna je tema. Ne može se na primjer reći, da koncepcija »Kanarinčeve ljubovce«, »Baruna Ivce« nisu u cjelini na svoj način doživljene. Senoa je zaista vidio likove, što ih je povijest izmodelirala. Da to nije tako, ni radnja, ni likovi ne bi bili na taj način komponirani i zatvoreni. Ali one snage, što su stvorile opću koncepciju, nisu u pravom smislu objektivirane u rečenicom slijedu. Detaljna konkretizacija nedostaje. I, vjerojatno, nije tome razlog samo »razrjeđenje« doživljaja, već i nešto drugo. Sličan je slučaj u Novaka, u Nehajeva, pa i u Cesarca. Meni se ponekad čini, da se u ovim posljednjim slučajevima i ne radi o doživljaju u punom smislu ove riječi uopće. Taj izraz, te riječi često nemaju čistog pokrića u živom »doživljaju stanja«. Sve su te koncepcije pretežno intelektualizirane konstrukcije, koje često crpu snagu iz neautentičnih izvora. Autentičan doživljaj izvire iz svijesne i nesvijesne vibra-

cije osjećanja stanja, koje se prenosi na čitavo biće. Intelektualizirana konstrukcija crpe snagu u više manje racionalnim pa i ad hoc kombinacijama, vrlo često vođenim neposredno-praktičnim motivima, odnosno podgrijavana kvazi moralističko-sentimentalnim »osjećajima« i »razlozima«.

ŠENOVA Evo rečenica, koje smatram doživljajem, a nalaze se u noveli, što sam je izabrao za ovu antologiju:

Visoki, strmi, mrki dižu se oko nas vrhovi, kao mračna vojska divova, koja čuva taj čarobni tajinstveni kut. Iz rebara, nad glavom iznikla je divovima tisućljetna šuma, gdje nema sunca ni svijetla. A više nad njima ljeskaju se o suncu vječni snježnici kao ogromni srebrni štitovi proti tuđem bijesu. Sad smo pristali na drugom kraju jezera. Ribar nas vodi stoljetnim hladom u goru. Ide i šuti, šuti i ide. Nema tu puta. Samo je bura među šumskim stupovljem utrla kukavnu stazu. Šuma ori se gromom, lišće dršće. Dalje ne možeš. Visoka pukne pred tobom stijena, a sred stijene mrke i glatke probješnjuje, grmeći s visoka, sjajan slap i baca se u dubinu, u kameni kotlinu. Srebro je, misliš. Užas te grabi. Kako ne će! Ta i ono cvijeće i drveće oko slapa dršće od straha. Sad zabljesnu i sunce nad gorom. Milijuni alema sinuše zrakom, milijuni kapljica trepte poput zvijezda na cvijeću i drveću. Uskliknuo bi, al se kameniš. Divota je to i strahota. To je Savica, mlađa Sava. Srebrna šumeći, kipeći baca se među drevnom šumom preko razmrvlenog krša, bijesna provali u Bohinjsko jezero, pa iz njeg teče k jugu – k jugu. Tu sam čitao Prešernov »Krst pri Savici«, tu sam ga očito do dna srca, do najdublje dubine moje duše. Sveti strah mi potrese tijelo.

Čitava ova novela je opis. Rečenica, gotovo u cijeloj pripovijesti prilazi objektu, ali ne stvara objekt. Ipak, u citiranom odlomku, opis šume je stvaralački izražen, živi sam u sebi i sam za sebe. Istina, nije to nikakva naročita stvaralačka snaga, ali u rečenicama, što počinju sa: »Ribar nas vodi stoljetnim hladom u goru«, a svršavaju: »Srebro je, misliš. Užas te grabi« živi doživljaj, i on se jasno *vidi*. U čemu je taj doživljaj?

Tekst obiluje atributima, postoje i neka poređenja, ali materija ipak leži na imenici. Osnovni je razlog tome, što su i atributi i poređenja osrednje vrijednosti. Nisu autentični u pravom smislu; izlizani su upotrebotom, pa se stoga jasnije uočava imenica. Evo tih atributa: visoki, strmi, mrki, čarobni, tajinstveni ... Poređenja: kao mračna vojska divova; kao srebrni štitovi; srebro je, misliš ... Ne izvlačim ih iz teksta, da bih ih kompromitirao, već stoga, što ih želim podržati, a čitaoca upućujem na njihovu funkciju u tekstu. Aureola ovih atributa ne osvjetljuje naročito imenicu, a ni poređenja ne donose neke osobite *nove* prostore, *nova* vremena, niti *nove* i *žive* svjetlosti. Imenica je stoga gotovo gola. Može se čak reći, da joj ovakvi atributi i ovakva poređenja i škode: snijeg – kao srebrni štitovi divova – planinâ. Živi impuls, koji daje stvaralačka mašta, očituje se tek u glagolu. Zanimljivo je: glagol je u ovom tekstu poprimio relativno jaku atributivnu notu i to je zapravo jedina svjetlost, koja obasjava imenicu: »Šuma se *ori* gromom. Visoka *pukne* pred tobom stijena. Užas te *grabi*. Sad *zabljesnu* sunce nad gorom.« I nije to, da je atributivna moć tog glagola izuzetna, naročita,

naprotiv njegova je vrijednost u ovom tekstu upravo zato takva, što se on manje osjeća namještenim od pridjeva i poređenja. Autentično *stanje* onog dakle, što je najvažnije u umjetničkom tekstu, otkriva najprirodnije atributivni karakter glagola, onog shemata, koji vrši funkciju značenja radnje. Tekst je stoga (zbog glagola!) oživio u jednom specifičnom ritmu, koji poprima nešto dekorativan karakter, i to je drugi vrijedan elemenat ovoga teksta: »Ribar sjedi, ribar vesla, ribar šuti ... Ide i šuti, šuti i ide.« Ta dva elementa – atributivnost glagolska i ritmičnost rečenice stvorena naročitom suradnjom glagola i imenice – daju tekstu uopće, a osobito imenici jednu prozirniju blagu svjetlost, koja objektu daje moć i značenje: otkriva čitaocu prisutnost bezmjerja-vječnosti. A čim se to osjeti, rečenice počinju živjeti kao nešto uobičajeni, već više puta viđeni crtež, ali crtež, kojemu se linija ipak dotakla života oblika: »*Ribar nas vodi stoljetnim hladom u goru. Ide i šuti, šuti i ide. Nema tu puta. Samo je bura među šumskim stupovljem utrla kukavnu stazu. Šuma ori se gromom, lišće dršće ...*« Tako je i taj *stoljetni šumski hlad* postao onaj jednostavni, čisti, nepretenciozni oblik-izraz, koji nas je uveo u živ umjetnički život.

Ali iako je ovo mjesto vrijedno, ipak je nedovoljno, da bi čitavu novelu diglo do visoke umjetničke kreacije. Pripovijest je ipak ostala opis. I kada u ovom i ovakvom tekstu ne bi bio zanimljiv temat, pa na svoj način i radnja, relativno važna za naš kulturni život, bilo bi vrlo teško spašavati ovaj tekst i uvrstiti ga u izbor hrvatskih novela.

ĐALSKI U tekstu našeg prozaista konca devetnaestog stoljeća – Ksavera Šandora Đalskog – zbiva se nešto drugo. Gledajući u cjelini, stvaralački akt je nešto kreativniji u rečeničkoj objektivaciji:

Mekana topla noć bila me odvalila napolje. Tiho se odšuljam iz kuće. Ni psi ne zamijetiše, da sam izišao. Tek gore u vrhu stare ogromne lipe u bašči mora da me je očujela nekakva ptica, javila se saneno i zalepršala krilima, udarivši o granje. Inače je sve bilo uspavano i tiho. Veliko lišće visokih sunčanica na rubu prve table u vrtu sasvim je poklopljeno i skvrčeno visjelo k zemlji. Čisto mu se čutio san. Iz trave titralo tek slabo javljanje malog nekakvog života, zujilo kao lahorom dotaknuta žica ili struna. Isto tako iz grmlja i lišća nešto šuštalalo tek kao fino – fino baršunasto gibanje. Onamo iz nutarnosti starih zidina dvora i drugih zgrada od časa je do časa štogod zaštropotalo – muklo i opet neobično jasno, kako se po danu nikad ne čuje. Izdaleka, ne iz obližnjih sela i selišta, možda čak onamo s trećeg ili četvrtog brijega dolazilo lajanje, zavijanje i tulež pasa, ili su možebiti bile lisice iz brda.

Ipak u analizu ovog fragmenta ne bih ulazio. Citirao sam ga, da bih uspostavio vezu između ovog pisca i Šenoe. Bit će zanimljiviji za nas odlomak iz »Perillustris ac generosus Cintek-a«, gdje se oblikuje karakter. U takvim tekstovima i očituje se »nešto veća kreativnost Đalskog«, o kojoj sam maločas govorio:

Bio je jednako okrenut kolima i licem od nas, pa i činio je kao da nikoga ne vidi. Tako ga ni jedan od nas nije vidio u lice. K nama se tek na po svrati, kad je iz najdonje naslage, duboko iz slame, izvadio barilče i lagano-

lagano odčepljivao, kao da se boji da će što izletjeti napolje. Kad nas je opazio, časkom kao da se trznu, ali ili se odmah primirio, ili se ja okom prevarih, jer u tili čas mirno baci duboko natrag glavu i prinese ogromno baričle k ustima. Nekoliko časaka nije se čulo no kлокot vina iz baričleta.

Prva činjenica, koja se mora istaknuti, a važna je za karakter ovoga teksta, jest nedostatak atributa, oni se javljaju najčešće kao nužna nepohodna pratnja. Prigušena pratnja! Značajno je i to, što često njihov pridjevni karakter prelazi u priložno značenje, a to znači, da se izraz *osjećaja stanja* nekako uopćuje: duboko, lagano-lagano, mirno... Od izraza za *osjećaj stanja* prelazi se na izraz kvaliteta radnje. Sve to prenosi težište značenja prema glagolu. Jer ni poređenje ne donosi najneposrednije neko naročito osvjetljenje imenici... »kao da se boji da će izletjeti napolje; kao da nikoga ne vidi...« To su poređenja! Što neposredno tumače? Zapravo glagolsku radnju: odčepljivao je, kao da se boji...; činio je, kao da nikoga... Kakva razlika, ako se usporedi prvi citat s drugim! Ta konstatacija nije nevažna.

I pridjev-prilog, i poređenje orijentirani su u drugom tekstu prema glagolu, smisaono-umjetničko težište položeno je, dakle, na radnju, a to u ovakvom umjetničkom djelu znači na situaciju-odnos. Ispitivanje imenice, objektivirane u ovom tekstu ne bi nas moglo dovesti do smislaone integracije. Ali ipak i pridjev-prilog i glagol, pa i poređenje vode nas do imenice, koja u okviru ovog teksta nije neposredno spomenuta, a sva živi u njemu i sav je tekst zbog i radi nje. Radi se o imenici-karakteru. I pored svega, dakle, što smo dosad rekli, sav poetski smisao leži na imenici. Sve je u funkciji karaktera u situaciji.

Tu imenicu-karakter, osobu, potrebno je vidjeti još u jednoj najautentičnijoj manifestaciji: u dijalogu.

– Gle – gle – i vi biste – tepčeta! – opazi on ostrim, na po strogim, na po šaljivim, no svakako veličajno-milostivim načinom. I dobaci dječaku ogledanu kost u tili čas potrošena bataka. Psu, što se po vrećama tik do njega spustio, pruži odrezani komadić hljeba. Moram priznati, da sam se snebivao od toga njegova načina, i naziv »barbar« bio je najbliži, što mu ga u sebi podijelih. Ali ja još u čudu, kad ga opet vidim kako vadi iz torbaka još pečenja i odreza dva silna komada.

– Jeste li ogledali kost? – upita strogo djecu.

– Ponizno im hvalimo – pojeli smo. – bajagi pokorno, no uistinu lukavo i na po porugljivo odvrati stariji momčić.

– Hm – a gdo sem ja? Kaj se s menom govori kak s čivutom vu selu? Kaj nisi čul, da se meni veli njihovo gospodstvo ili barem njihova milost! Ti divljak – ti! No nek ti bude za sada, a sada posle kosti evo ovo, – pa mu dade oba komada mesa, da odmah nastavi tonom prodikaonice: – Samo onaj, koji ne zazire od malena, ima pravicu na vekše. Tak je vučil i naš gospodin Spasitelj Jezuš (kod toga je skinuo kapu sa glave i poklonio se – Bog zna zašto – prema jugu) i on je daval Petru trešnu po trešnu da ga navuči ovu istinu.

(Oba posljednja teksta nisu izabrana zato, što bi se naročito isticala svojim umjetničkim kvalitetama. To je prosjek.)

Riječ u dijalogu je objektivacija određene osobe, karaktera, ona je njegov izraz, on je u njoj, i ako se takvo lice zaista nalazi u riječi, onda je pisac uspio, bez obzira na veličinu, ljudski raspon samog karaktera. Analizirajući isključivo tekst dijaloga – metodom, koju smo dosad upotrebljavali – vršili bismo analizu samog karaktera, a to nije u prvom planu naših namjera. Nas ne zanima sam karakter kao takav, za nas je važno, da li je on kreiran. Zanima nas, dakle, karakter kao ostvarenje pisca. Da ne bismo, dakle, upali u takvu pogrešku, analizu moramo proširiti istodobno i na autorov tekst komentara dijaloga.

Zapravo, morali bismo preko autorova teksta-komentara ulaziti u samu riječ karaktera. Pri ovom poslu iskršava odmah i ovo pitanje: zašto pisac komentira riječ svoga lica? I mora se odgovoriti ovako: ili zato, što je riječ karaktera nedovoljna, da bi ga u punom svijetlu objektivirala, ili je potrebno unijeti nove činjenice, koje neposredna riječ ne može izraziti. Za tekst ovog konkretnog komentara značajno je to, što se opet ističe velik broj pridjeva-atributa kao u opisnim tekstovima. To je svakako znak, da pisac osjeća potrebu jače naglasiti »osjećaj stanja«, a kako je riječ o karakteru, ta stanja mogu biti samo njegova – takva karaktera. Uvijek je sumnjivo, kada pisac upotrebljava mnoga sredstva, da bi se izrazio, a osobito kada se radi o karakteru. Neposredna riječ samog lica osnovno je sredstvo, kojim se mora poslužiti pisac, da bi kreirao karakter – osobu. To je ne samo osnovno, već i najčistije sredstvo. Svaki komentar mijša pisca i karakter, što nije nikada dobro. Razumljivo, kada je čista riječ osobe moguća.

Neka se pogleda rečenica komentara prve riječi dijaloga. Koliko atributa: *oštrim, na po strogim, šaljivim, veličajno-milostivim* ... Svi su ti atributi uobičajeni, stečeni za ovu svrhu gotovo mehaničkim asocijativnim vezama, a ne kreativnim impulsom, stvaralačkim *osjećanjem stanja*, jedino pridjevska simbioza *veličajno-milostivim* svjetluca izvjesnom karikaturalnom doživljajnom svjetlošću, koja i druge atribute preplavljuje. Tek zato i po tom – kako se barem meni čini – u komentaru je rečeno više nego u samoj neposrednoj riječi karaktera. I u ostalim komentarima žive, neposredne riječi, postao je važan pridjev. Isti uzroci, iste posljedice! Ali posljednja riječ u dijalogu nema piščeva komentara. Suha interkalacija u samoj riječi, koja bi se mogla smatrati komentarom, i nije komentar u pravom smislu. Riječ bi živjela i bez njega. I to, što nema komentara, najočitiji je znak, da je u samoj riječi rečeno ono, što treba reći. Karakter se zaista otkriva u njoj. U njoj nema pridjeva-atributa – što je vrlo značajno za osobitost karaktera, i što bi moglo sugerirati misao, da je sam karakter čovjek intelektualac, čovjek koji je sav u odnosima, bezličan, čovjek koji ne izražava svoja stanja. No poredenje se javlja i ono nas odvodi drugim putem. Zapravo, poredenje kao imenica, i što je vrlo značajno, imenica bez naročitih atributa ... Evo poredenja: »... *kak s čivutom u selu*«; »*Tak je vučil naš gospodin Spasitelj Jezus* ...« Imenica se i inače ističe u ovoj riječi, samo je ona najočitije prisutna kao zamjenica: *ja, menom, meni, njihovo*.

gospodstvo, njihova milost. Ta zamjenica-karakter predstavlja njega, samo lice, koje govori: osoba objektivira sebe! Dakle: autor u svojim komentarima govori o licu, a i samo lice govori o sebi, i to, što samo lice ističe sebe uvijek u prvi plan, nije beznačajno. To je, zapravo, ono, što je u ovom slučaju autentično. Jasan nam je i razlog tome: lice, naime, nije samo ono, osoba, ona je i tradicija, ona svijesno za sobom nosi i hoće da nosi jednu prošlost. Pogledajte, kako su poređenja upravo u službi toga, te sintetično-simboličke prošlosti; ona se kreću u dva suprotna smjera, sa suprotnim predznacima, a nose vrlo veliki socijalni, rasni, religijski značaj: čivut na selu i Jezus Spasitelj ... Osoba je dakle objektivirala sebe u velikim razmjerima, ona osjeća, ona misli sebe, pa je stoga ona, imenica, sam kvalitet, najautentičniji *osjećaj stanja!* Takvoj misli o sebi samome, takvom osjećaju sebe samoga atributi bi bili znak otvorenosti, iskrenosti pučke. Takav osjećaj sebe to ne može dozvoliti. Sve je, dakle, u napetom osjećaju svog višeg, »gospodskog« stanja. Nije moguće znati, koliko je zasluga realnog života (za ovaj tekst!), a koliko autorove kreativne snage, što ovakav karakter dolazi u situacije, koje se u tekstu nalaze, ali to zapravo i nije ni važno za umjetničku vrijednost ove materije uopće. No život je takav i u tekstu, on negira neprestano ovaj karakter, što znači, da se takvo stanje neprestano i sve više potencira. Život ga čini izuzetnim, zapravo smiješnim, ili tragičnim, odnosno tragikomičnim. Pisac je, dakle, uspio stvoriti karakter, koji se sam pravi smiješnim, sam svojim vlastitim riječima i činima, a to je velika zasluga pisca.

Đalski je doveo Cinteka do apsurdna u osjećanju *njegova cintekovskog stanja*, objektivacija je i historijski prilično točna. Doveo je čovjeka do onog tragi-komičnog stanja, do kojega takva lica dovodi povijest-život. Postignuti takvo suglasje znači uspjeh! Tragikomičnost njegovu čovjek, koji je osjetio bilo vječnosti, doživljuje kao katarzu: u neizmjer-nim granicama čovjeka i spoznaja takva života sudjeluje u akordu, što se naziva čovjek-vječnost.

Riječ »vječnost« ima svoju patetičnu aureolu, kojoj ovdje ne bi trebalo dati mjesta, ona je ono, što jest, i ja nisam mogao negirati njenu prisutnost u ovom tekstu, ali analiza je već pokazala slabosti teksta ovog našeg pisca, te se na koncu ipak mora reći: rečenicu Đalskoga rijetko vodi duboka doživljajna objektivacija, nju najčešće *vodi* intelektualna asocijativnost pod diktatom jednog sentimentalnog odnosa prema svijetu, što ga objektivira. Ni atributi, ni poređenja nemaju gustoću autentičnog *doživljaja stanja*, stoga mu je i imenica često gola, bez pravog osvjetljenja. Ali sama, osnovna imenica-karakter ipak je i takvim sredstvima oživjela umjetničkim životom. Sva ta lica »Pod starim krovovima« mogla su u ruci drugog i drukčijeg talenta biti nešto sasvim drugo. Svaki talenat, međutim, ima svoje granice!

ŠIMUNOVIĆ Prvi pravi novelist, u našim razmjerima, mjereno našim mjerama, svakako je Šimunović. U njegovu djelu dominantan je doživljaj – osjećanje stanja – i u cjelini i u detalju. Kod mnogih naših

pisaca do njega, može se govoriti o oazama žive literarne materije, u Šimunovićevu djelu nailazi se na oaze mrtve literarne materije. Kakvoća i snaga tog stvaralačkog života ima svojevrstan karakter i svoj domet, koji nije, dakako, naročito velik, mjerjen evropskim ili svjetskim mjerilima, ali ono, što je bitno, jest: u njegovu djelu prisutna je stvaralačka kakvoća, koja se objektivira kao zreo, zatvoren izraz.

Susrevši se, eto, tako, s pravom našom novelističkom veličinom, potrebno je pogledati panoramu naših novelističkih vrhova do 1941. godine, do kada i dopire okvir ove antologije. Čini mi se, da je to i nužno baš ovim povodom, pa ih evo i navodim: Šimunović, Matoš, Begović, Krleža, Kaleb. Istina, i danas žive pisci, koji su svojim novelističkim djelima dali već ozbiljan prilog hrvatskoj novelistici, te ulaze u red naših vrhova (Desnica, Simić, Marinković), ali jer najboljim djelima nisu mogli ući u okvir ovog izbora – vremenski se, naime, ne uključuju u nju – o njihovu djelu i ne ću posebno govoriti.

Šimunović je zaista prvi naš značajni novelist, o tom pripovjedaču u pravom smislu, mnogo se pisalo, ali njegova se vrijednost nije još pravo ocijenila u pravom smislu i to jednostavno zato, što se umjetnička riječ često procjenjuje nepravilno; govoreći jednostavno: mjeri se često po onome, što u njoj, tobože, nema, a onoga, što u njoj ima, i ne vidi se. Objašnjavajući i sebi samome, zašto to biva tako, našao sam jednu pomoćnu ilustrativnu sliku, koja može – čini mi se – pomoći pri objašnjavanju uopće takva stanja, pa se usudujem iznijeti je ovdje i uz opasnost, da ulazim u digresije, koje neposredno ne služe svrsi.

Književno djelo satkana je od mora rečeničkih objektivacija, i kada te rečenice stvaraju zaista umjetničko djelo, pletu – slikovito rečeno – harmoničan oblik. Da bi ilustracija bila konkretna, oblik taj mogao bi se predočiti kao kugla. Svaka rečenica sudjeluje u pletivu takva oblika, a sve skupa i čine pun izraz: svaka ima svoj poetski smisao, svoje poetsko sidro, koje mora biti u funkciji cjeline; ali, da bi takav poetski smisao mogao sudjelovati u punom izrazu cjeline, literarno smisaono sidro svake pojedine rečenice mora imati zajedničko sidrište, odnosno fokus djela. *I samo se s te točke gledišta može osjetiti i vidjeti* – doživjeti, dakle, djelo u pravim doživljajnim amplitudama. Ako djelo nema tog zajedničkog sidrišta – ono je amorfnu, fragmentarno. Sazrela umjetnička kreacija uvijek se ovakovom rada. Da li je taj simbolički oblik – kugla – veći ili manji, ove ili one boje, može biti i važno, ali uvijek s onih gledišta, koja nisu u punom smislu umjetnička. Jedna Li-tai-po-ova forma, ili forma »Božanstvene komedije«, odnosno »Rata i mira«, ne razlikuju se po »obliku«, one se razlikuju samo po opsegu. U jednom slučaju više, u drugom manje sudjeluje intelekt, ali je u svakom od njih stvaralačka objektivacija primarna, a intelekt u svakom slučaju – bez obzira koliko kvantitativno sudjeluje – podređen je stvaralačkoj mašti i sudjeluje u njoj samo kao kristalizator.

Kritičar mora osjetiti, naći umjetničko smisaono žarište, jer samo u takvu slučaju može i vidjeti i najbolje osjetiti *sve* strane umjetničkog

djela. Kada kritičar nalazi i osjeća neko svoje, ili bilo kakvo drugo sidrište, a ne ono imanentno samom djelu, onda je on nepravedan prema djelu, onda on i ne vidi i ne osjeća djelo, ni njegovo značenje.

Govorio sam o harmoničnom životu intelekta i stvaralačke mašte u umjetničkom djelu, a upravo u toj harmoniji i leži »veličina« Simunovićeva izraza. Intelektualni svijet toga pisca nije velik, on je upravo tolik, da može poetsko-doživljajni svijet Simunovićev harmonično kristalizirati, te izraz učiniti jasno-prozirnim, pa kao takav i jest njegov, autentično šimunovićevski. Upravo zbog tog, ali i takva intelekta, harmoničnost te jezične materije i nije čisto naturalna, folkloristička – kako se često pomišlja – ona prerašćuje tu razinu i već ulazi u sferu civiliziranog, gradskog izraza, ma kako to po tematu i ne izgledalo ponekad tako. Šimunović je, i onda kada se borio protiv t. zv. utjecaja grada i civilizacije, pokazivao smisao za gradski i sitnogradski temat (Dvije ceste, Krčma, Dvije starice). Temat, dakle, kod njega nije apsolutno uvjetovao izraz: on se udaljio od naturalno-kolektivnog (u čemu na primjer još živi Njegoš, pa i Ljubiša) i postao osoba po svom vlastitom doživljajnom karakteru, i postao relativno slobodan od kolektivnih misaono-izražajnih oblika. U svakoj njegovoj rečenici osjetit će se to. Jednostavnost i naravnost toka njegovih rečenica uvjetovane su upravo tom njemu odmjerenom »količinom« intelekta, koji stvara proziran mir i čistoću stvaralačkog poteza, nepomućenog nikakvim doživljajnim grčevima. Šimunović se ne bi mogao usporediti s Le Nain-ima, ali ni s Pous-sinom. Čini mi se, da bi se između ta dva pola mogla naći sredina, koja bi dala predmet za poređenje i to samo, ako se fakturi doda još nešto neposredne poetske kakvoće.

Rijetko se kada nailazi, u našoj literarnoj proznoj riječi, na takvu svjetlost, kakva se sreća u jednom od najautentičnijih izraza svoje vrste, u Šimunovićevoj noveli »Kukavica«. Bez naročita uzbuđenja nikada nisam mogao započeti čitanje te novele; prvi njen odlomak, uzor je – za mene – jedne vrste zatvorene poetske prozne objektivacije.

Tako je lijepa ova hladovina i težak miris orahova lišća, pa umalo što ne zaspah. Ali kada me pitaš, pripovijedit ću ti sve o mome čudnom dolasku u ovaj starodrevni manastir. Pogledaj most, pod kojim voda šumi, ali je ja ne vidim, da bliješti na suncu: preko njeg donese me iguman Tanasije na svom krilu, pa sve otada služim narodu u slavu božju.

Ako se apstraktna praznost jednog crteža može osjetiti u svakom njegovu potezu (kada se već jednom vidjela cjelina), podjednako kao konkretna poetska živost autentičnog likovnog ostvarenja – jednako se tako može osjetiti u svakoj od citiranih rečenica prirodna živost ove poetske dikcije, koja će nam – kada završi svoj put – otkriti jedan od onih prostora blage, svijetle sieste – pitomog zakutka Dalmatinske zagore. Uvodi nas u taj svijet jednostavna »ljepota hladovine«, kroz »težak miris oraha«. Onome, tko je ikada doživio slične prostore, oživit će ova reče-

nica – jednako svježa, rekao bih, nevina, kao neočekivana dječja riječ, kao nenamješteni govor obična prolaznika – zaboravljene, ali intenzivno doživljene prostore. Zatim taj san, što se prikrada tijelu! Tijelu – kako je tu sve tjelesno; kakva svjetlost na tjelesima! Očekivao bi čovjek, da će dalje slijediti opis, što bi nas uvelo u konvencionalnu maniru »opisa«. Umjesto toga, druga nam rečenica odmah otkriva, da se uopće ne radi o opisu: živa je to riječ čovjeka, koji pripovijeda, i to otkriće osvjetljuje i prvu rečenicu naročitom svjetlošću, a ona – svaka ta rečenica, čista je slika same svakodnevne riječi. Nikakva napora, ni težnje za dekoracijom. Treća rečenica počinje impulsom, koji nas uvodi u pejzaž šire i otkriva šum vode; ali taj most, na koji nas pripovjedač upozorava, nije prazan dekor, »preko njeg donese me iguman Tanasije na svom krilu« i šum vode otkriva se zapravo preko njega ... Žamor vode upozorava nas na sljepoću pripovjedača, koji »služi narodu na slavu božju«! Kako u mraku te sljepoće žive sve ove stvari! »Ali ja je ne vidim da bliješti na suncu«. Sve je sraslo i sliveno, tako da eksplikativna analiza može samo pokvariti. No tko otkrije fokus poetskog smisla – otkrit će jedan jasno-svijetli zatvoreni kozmos u čitavoj ovoj noveli, a ne samo u ovom citiranom fragmentu.

Imenički predmet, kojemu stremljenje objektivacija ovog stvaralaštva, nije praćen naročitim atributima; naprotiv: svi su pridjevi nekako jednostavno prirodni! Težište *osjećaja stanja* leži u imeničkoj punktaciji, koja vodi crtež rečenice. Promatrajući ovu jezičnu materiju i imenicu u njoj, opaziti ćemo, da je karakter same imenice atributivan, ona je sam izraz *stanja*, stvaralac Šimunović bira takva imenička mjesta; evo ih: hladovina, miris, lišće, dolazak, voda, sunce ... Svaka je od njih izraz nekog *osjećajnog stanja*, one dakle bivaju sintetičan izraz objekta i njegova pridjeva. Pa to i jest slika onog predstanja izraza, kada intelekt još nije bio apsolutno odvojio atribut od imenice, stoga je i sama takva imenica pridjevna, poetska. Tekst zato i nije intelektualno dubok, ali je autentično liričan. Upravo zbog toga ova imenica i ne treba attribute, koji bi je morali naročito osvijetliti: ona je takva, da iz sebe isijava doživljajnu svjetlost. Jednostavni atribut usklađuje se s njenom svjetlošću. U drugom slučaju, za drugu vrstu talenta takav atribut bio bi banalan, ali ovdje se on usklađuje s imeničnom svjetlošću tako, da se rečenična dikcija pretvara u ono, što se zaista može nazvati »lijepim našim govorom«.

Kada čitav čovjek stoji pred ovom materijom, osjeća granice ove riječi, ali i njenu prirodnu harmoničnost, ljepotu, zaista ljepotu. Ona u sebi ima nešto plemenito, što podsjeća na onu našu riječ, koja istina nije i naša originalna misao, ali je plemenitost te riječi zaista naša:

Mru kraljevstva, mru gradovi
I njih plemstvo trava krije

(Gundulić)

MATOŠ Govorilo se kod nas, pa već i zaboravilo, da Matoš nije pjesnik; ali se i danas pripovijeda, kako on nije novelist u pravom smislu. Kao što nije bila istina ono prvo, ni ovo drugo nije istina, rekao bih čak u istoj mjeri.

Matoš je novelist svoje vrste.

Hrvatski prozni izraz odmah od svojih prvih početaka u devetnaestom stoljeću jest zapravo građanski prozni izraz: i Jurković, i Senoa, i Đalski, i Jorgovanić, i Novak, i Tomić, i Leskovar – bez obzira, dakako, na njihovu umjetničku kreativnu vrijednost – nemaju naročite veze s folklorističkim izrazom; kada se on i pojavi negdje u njihovu djelu, zvuči ponešto izvještačeno. Radi li se o izrazu, moglo bi se reći, da su njihovi uzori zapravo u našoj renesansnoj književnosti više nego u t. zv. narodnom jeziku. Postoji faza Vukova utjecaja, ali on na samu kreativnu književnost nije u Hrvatskoj djelovao ni izdaleka tako kao što je djelovao na naše lingviste, gramatičare. Ni jedan, ni drugi Kozarac nemaju naturalan izraz u pravom smislu ove riječi.

Matoš podiže liniju Jurković, Senoa, Đalski, Leskovar, do onoga, što bi se moglo nazvati, a i naziva se često, evropskom književnom razinom. Svojim načinom i svojim mogućnostima on se zaista dotakao evropskog izražajnog nivoa. Živeći u Evropi i upoznavši je, on je tu »Evropu« želio i kod kuće vidjeti, pa kako je nije bilo, želio ju je stvoriti, odgojiti. Istina, ono što se naziva »Evropom«, vrlo je širok i promjenljiv pojam, »Evropa« ni prije, a ponajmanje u njegovo vrijeme, nije jedinstvena. Ono, što se misli pod tim pojmom, jest zajednička mjera svih mnogostranih vidova Evrope, zajednička mjera, ili razina, koja znači najveći postignuti zajednički napor u odmicanju od primitivizma. Uloga civilizacije, nauke, razumne svijesti i samosvijesti golema je na tom putu. Matošev mentalitet, ali i odgoj i prilike, kojima se suprotstavljao, odvedoše ga i dovedoše u onaj sloj evropskog kulturnog života, koji je manifestirao svoja artistička gledanja na umjetnost. Osjećao je, ali i znao, što je *lijepo*. Tu svoju opsesiju, svoju koncepciju ljepote forsirao je toliko, da je u noveli postao hiperstilizator-konstruktivist, pa stoga u izrazu kadikad izvještačen, naročito kada se radi o kozmopolitskim koncepcijama. To je slučaj, kada intelekt, zaokupljen prividima velikih gradova, ne čeka i ne sačeka zreloću doživljaja – osnovnog i jedinog uvjeta stvaralačke objektivacije. U ovim minijaturnim portretima nije moguće, a nije ni moja namjera, iscrpno ispitivati sve vidove Matoševa izraza. Želeći naglasiti pozitivne strane, morao sam istaći negativne, da bi reljef njegova izraza bio jasniji. Kod Matoša nije slučaj kao kod Šimunovića. Nema zatvorenosti i zreloće izraza u punom smislu! Tragično je, ali meni se čini istinito: Matoš, koji traži *harmoničnu ljepotu*, sam je razdor; njegov intelekt i doživljaj nisu jedinstveni. Često intelekt stvara u sebi da sebe ono, što je trebao da donese sam, živi doživljaj. Halucinacije intelekta zavaravaju i njegov autentičan osjećaj za ljepotu! Ne može se ovdje ulaziti dublje u razloge toga nesuglasja, ali je istina, da on postoji. To se može najočiti je vi-

djeti u noveli »Camao«, onoj, koju je sam najviše cijenio. Ne ću govoriti o iskonstruiranosti same radnje, jer se metodom ispitivanja rečenice hoću služiti do kraja u ovom pokušaju; o iskonstruiranosti i samih karaktera; uzet ću, da bih bio dosljedan, upravo iz te novele, poneku njegovu rečenicu:

A labud iščeznuo na vodi kao bijela avetinja. Drhtav se val sanjivog jezera nadimlje kao grudi i miri kao znoj usnule čile djevojke. Oblaci popiše mjesecinu pa se ljujaju među zvijezdama kao srebrne zmijurine izmed bisernog cvijeta.

Treba, dakako, uvažiti vrijeme i sredinu – ali: *sanjivog* jezera, *drhtav* val, *miri* kao znoj ... *čile* djevojke ... *bisernog* cvijeta – nešto je i previše namješteno, traženo, pa stoga i djeluje izvještačeno. Neprirодно! To je pravi izraz. Ne mogu se takvi atributi nazvati autentičnim izrazom doživljajnog stanja. Intelpekt se tu poslužio klišeima iz inventara, usudio bih se reći, ponešto pomodnog. Neka se svrne pažnja na imenice u ovom tekstu, na ona »mjesta«, koja punktiraju liniju rečenice, i što će se vidjeti? Eto: labud, voda, val, jezero, grudi, djevojka, oblaci ... Podjednako kao kod Šimunovića: imenica *treba* da bude izraz stanja, ona bi trebala već sama po sebi isijavati svjetlost doživljajnog stanja, htjela bi biti slika predstanja, kada su imenica i pridjev živjeli u simbiozi! ... Ali kakva razlika u ovom slučaju. Intelpekt je vidio, što bi trebalo, on ima šire horizonte, on je evropski, on *zna*, ali za to svoje znanje nema ipak puno autentično pokriće u doživljajnom stanju. Atributi otkrivaju, kako je izraz tražen! I imenična objektivacija je nađena. Tražeći! Samo manje osjetljivom uhu rečenice mogu zvučiti kao autentičan doživljaj. To, dakako, ne znači apsolutnu negaciju teksta! »Oblaci popiše mjesecinu ...«, pa čak i »znoj usnule djevojke ...« imaju čar autentičnosti, ali ...

No to su ipak simptomi. Matoš je virtuoz rečenice, kada intelekt *raspolaze* doživljajnim materijalom!

Jedna žuta, ljuta, koštunjava šaka brutalno gurne u kuću zapanjenu ženu. Iz kuće žamor. Jedno pseto lane tanko kao dijete, čangrizavo kao starkelja, drugo zalaje u pudljivu tenoru, treće u čandrljivu, opasnu basu. Leden me oblije znoj, kao da se trgnuh iz užasna sna, i dajem pleća preko trnja i živica, čkalja i taraba, preko sijena, djeteline i čemerike, preko cesta i ro-vova. U onoj mi se pomrčini pretvoriše ruke u oči. Zorom banuh u kolibicu nekog bostana i tu usnuh kao zaklan, snivajući o balkonu, o sjajnom i sunčanom mom balkonu.

Rečenica ima prividno skicozan potez, da bi pojačala napetost radnje, ali u iglu zašiljuje ju njen poetski smisao. Pun! Poslije virtuoznog zamaha s tri atributa (žuta, ljuta, koštunjava!) za šaku nevidljiva čovjeka, prekida se vizuelna slika i kao za kratak odmor dolaze zvukovi: *Iz kuće žamor ...* Da bi se zatim iz tog žamora jasno i reljefno izvil glasovi triju psića. Čujte, kako se jasno razlikuju međusobno: »Jedno pseto tanko lane kao dijete, čangrizivo kao starkelja, drugo zalaje u pudljivu tenoru, treće u čandrljivu, opasnu basu«. A zatim kinetičan osjećaj svih

mišica: trk! Svrnite pozornost na ritam te rečenice: »... i dajem pleća preko trnja i živica, čkalja i taraba, preko sijena, djeteline...« Istina, i tu se osjeća intelekt, koji *zna*, ali za sve to, što zna, ima dovoljno pokriće u autentičnom doživljaju. Kako je tu sve čisto, oštro osjenčeno, jasno i u mjeri.

I ovdje, kao i u ostalim njegovim tekstovima, i imenica i glagol imaju atributivan karakter, ali taj izraz *stanja* nije tražen, nije poetizirano izvještačen, on je adekvatan izraz. Karakter imenice i pridjeva Matoševa već znamo. Želio bih još nešto više reći o glagolu. Evo ih nekoliko redom: gurne, lane, zalaje, oblije, trgnu, dajem ... Njegova atributivna snaga, iako autentična, nije velika, ali svojim pridjevskim karakterom i naročitim vremenskim oblikom značajan su element izražajnog karaktera rečenice, oni joj daju polet i žustrinu, da bi se konačno jedan od njih pretvorio u čistu sliku radnje, poređenje: »... dajem pleća preko trnja ...«

Ovaj je odlomak upravo stoga dobar, što su se sva sredstva izraza u pravoj mjeri sreća i sjedinila.

Matoš je pisac, u kojemu je naš gradski čovjek našao svoju umjetničku riječ, i možda je veći lirik u prozi nego u poeziji. Njegov novelistički opus ima dva vida: onaj domaćeg kraja i onaj kozmopolitski – ako se to tako može reći. Da bih ilustrirao tu činjenicu, uzeo sam bio iz njegova opusa tri novele, no prostor je odlučio, da ostane samo jedna. Ispao je »Camao« i »Pereci, pereci, friški pereci.« Ali »Balkon« je po načinu i izrazu zapravo sinteza njegova novelističkog stila, pa ga ona može predstavljati u raznim vidovima.

Matoš je prodor one linije u hrvatskoj literaturi, što su je započeli prvi hrvatski prozaisti: Jurković, Senoa, Đalski, Leskovar ..., prodor u živ umjetnički izraz gradskog karaktera. Taj specifični izraz hrvatskog grada rastvorit će Krleža u svim njegovim mogućim dimenzijama.

BEGOVIĆ Drugu liniju stvaraju pisci, što su neposredno udisali seosku naturalnu atmosferu, pa se i njihovo stvaralaštvo iscrpljuje velikim dijelom kao naturalni narodni izraz. Već sam i napomenuo, da taj izraz u Hrvatskoj nije nikada čisto naturalan, jer je intelektualistička, civilizatorska snaga onog prvog strujanja utjecala na njega i pozitivno. Ova naturalna strana nema nekih naročitih izvora – ako ne ubrojimo Korajca, Tordinca i Turića u značajne takve početke. Ali Šimunović je uspon te linije, koja će preko Begovića doći do Kaleb. Iako je ona prva linija započela pristupajući – rekao bih – teoretski narodnom jeziku, imajući u svom načinu izražavanja latinsku i njemačku jezičnu strukturu, te stoga djelovala i izvještačeno, a sa stanovišta onih, koji su se izražavali »lijepim narodnim jezikom« i nakaradno, – ipak je njen utjecaj na hrvatski književni jezični izraz bio u stanovitom smislu plodan. Ona je pomagala razvoju iz naturalnog izraza na putu k jednoj evropskoj izražajnoj sintaksi. Matoš i Krleža s jedne strane, a Šimunović i Kaleb s druge strane, stvorili su mogućnosti novim talentima,

da ne lutaju i da se orijentiraju k stvaralačkoj sintezi kreativnih elemenata bilo jedne bilo druge strane. Ova četiri stvaraoca položili su temelje jezičnom izrazu za hrvatsku književnu sferu. Sistematski srediti sve vrijedne kreativne doprinose jedne i druge strane (Šimunović-Kaleb i Matoš-Krleža) bila bi zahvalna tema, ali bi morala biti posebno i obrađivana.

Rekao sam Matoš i Krleža s jedne strane, a Šimunović i Kaleb s druge strane. Dakako, da i to treba shvatiti ne bukvalno i ne uprosćeno apstraktno. Jer, kao što je sigurno, da je Matoš već znao, što znači »narodni jezik«, da ga je usvojio, oplemenio, isto je tako poznato Krležino svestrano zahvatanje u naše narodno, historijsko, pa i dijalektalno blago jezično; istina je isto tako, da je Šimunović osjetio gradsku jezičnu sintaksu, kao što je i Kaleb dao svojevrstan intelektualni građanski pečat svom jezičnom izrazu (»Izvan stvari«; Stube i ništa više; Paučina). Radi se, dakle, samo o osnovnim vidovima.

Kada je riječ o Begoviću, bilo bi potrebno reći, da je on čovjek, koji zapravo sjedinjuje ove dvije linije, i to sjedinjenje najbolje je izraženo u dvije vrlo dobre njegove novele: »Kvartet« i »Dva bijela hljeba«.

Begovićeva rečenica je opisna, ali – iako opisna – ne pati od pripovjedačke širine, glagoljivosti, ona je realistički izmjerena i odmjerena, plod jedne svijesti, koja zna što hoće i što radi, ali kojoj je nepoznato otkrivanje i otkriće novih dimenzija. Ona, ta svijest, nije pustolovna! Atribut je najčešće običan, ali nije nikada prazan, a isto to vrijedi za glagolsku radnju. Sve pomalo tvrdo zasnovano na samoj imenici. To znači, da su sva dekorativna i sentimentalna sredstva, koja bi mogla dati njegovu izrazu karakter ekspresionistički, izostala. I karakteri, i radnja, i situacije objektivirani su tvrdim, rekao bih, gotovo neumjetničkim sredstvima. Ali sve to samo na prvi pogled. Ni karakteri, ni situacija, ni radnja ne oživljuju u nama prvim potezima rečenice: potrebno je dublje ući u materiju, ili čak uopće završiti čitanje fragmenta, da bi se objektivirani život otkrio. A to je često znak predominantne uloge intelekta u stvaralačkom poslu, odnosno zanata i tehnike. Ali i tu treba biti oprezan! Svježina novog atributa, čistoća i adekvatnost poređenja, naročito stvorene veze glagolske, oživljuju onu originalnost objektivacije, koja se može izraziti samo kao *nevinost* rečenice, odnosno smislaone objektivacije. Takva se rečenica često neposredno otkriva, ona je *otvoreno* umjetnička. Ali postoje i *zatvorene* rečenice, gdje nema neposredno novog atributa, uočljiva poređenja ... U takvim rečenicama sve je, naprotiv, obično, i samo osjetljivo uho i oko otkrit će muzikalnu svjetlost »društva riječi«. Begović je umjetnik, u kojega pravi umjetnički domet treba tražiti u zatvorenoj rečenici.

Čelo je bio davni kućni prijatelj, profesor na muzičkoj akademiji, najstariji među njima, nekako oko pedeset. Neoženjen, pa zato u časovima uzbuđenja mekan i sentimentaln, a inače razgovorljiv, izrazujući se obično u nedovršenim rečenicama. Nikad točke iza njegovih riječi, nego samo točkice ... A među riječima se nametljivo isticala obilna karies slabo njegova-

nih zubi. Kroz punktalne leće masivnih naočala gledale su beznačajne, miopične oči; pogotovo je ubijalo razum u njima nekakvo mliječno-maglenasto porubljenje irisa. Za vrijeme sviranja stajale su nepomične i zatvorene njegove usne, a samo se, otkad dokad natezale kao ono, kad netko usnama prati makaze pri rezanju. Međutim je njegova ruka skakala ili puzla po žicama, runjava počev od zglobova, mesnata, s nabreklih žilama. On je poznavao Violu, dok je još bila mlado djevojčice s krupnom pletenicom i nosio je u sebi, tajno, neko nepokolebljivo uvjerenje, da on ima na nju posebna prava, ali ih nikada nije afirmirao. Samo katkad, kad je opazio, da se tko od drugih tare bilo riječima ili pogledima o nju, onda je bio ljubomorani. To jest: ne zapravo ljubomorani u običnom smislu te riječi, nego bi se uzvrpoljio kao netko, kome se žuri, postajao presiran, hirovit, i pucketao palcem o srednji prst lijeve ruke. Viola je instinktivno znala, što to znači, iako nije toga sebi nikad priznavała i objašnjavala.

Evo, dakle, konkretnog primjera: ako se u ovom tekstu pogledaju pridjevi i glagoli – odmah će se vidjeti, kako se oni ne ističu, pa ni spontanost njihova nije u pravom smislu uvjerljiva, ona vrsta spontanosti, koja se može nazvati uobičajenom, svakidašnjom. Ne stvaraju ih neka izuzetna doživljajna stanja. Ali ako pratite radnju, opis karaktera, osjetit ćete odmah da je imenica ono, što nosi poetičnost rečenice, no ta poetičnost nikada ne može imati onaj karakter, što ga ima rečenica, kojoj poetičnost izvire pretežno iz atributa, glagolsko atributivne veze i poredenja. Ovo je imenička poetičnost, a kako je osnova ove imeničke objektivacije karakter, jasno je, da se radi o poetičnosti samog karaktera kao takvog; ili: same radnje kao takve i situacije kao takve. No ovdje nije slučaj, koji sam izložio na primjeru Đalskog, jer se sam karakter ne izjašnjava u neposrednoj riječi. Autor pristupa karakteru ponajviše psihološki deskriptivno, s vanjske strane. »Mjesta« njegovih zapažanja – imenice – karakteristične su za psihološko razumijevanje, za karakterizaciju karaktera. Begovićeva imenica je često i gola, ali je nošena onim osjećajnim stanjem, koje nikada nije »poetično«, autentičan je to izraz onih stanja, koja ljudi bude jedan u drugome, a bilo bi im najbolje dati ime mučnina. Eto, u ovom slučaju: »karies«, »zubi«. Kakve attribute imaju ta »mjesta«? Karies je *obilna*, a zubi *slabo njegovani*. Prvi je atribut savršen i autentičan, a drugi uobičajen, ali i jedan i drugi dovoljno uvećavaju karakterističnu osobinu lika, koja mučno djeluje i vrlo dobro se pamti. Ili daljnju vanjsku psihološku karakterizaciju: ... Kroz punktalne leće ...« Bilo bi i previše upuštati se u daljnju analizu, kad nam već i ova dovoljno ukazuje na osobito svojstvo Begovićeva karakterizacije lica.

Još nešto: rekao bih, da je za Begovića značajna poetičnost same arhitekture, strukture djela. Može se to svojstvo označivati kao zanatska i tehnička osobina, ali ono u Begovićevu slučaju prelazi okvire samog zanatskog kvaliteta. Zato je Begović dobar u svemu onome, što znači harmoničnost cjeline djela. Splet njegovih rečenica ima zaista zajedničko sidrište. Osnovno značenje imenice u njegovu djelu daje mu izvjestan karakter muškosti, pa i karakter ozbiljna zanatlije ...

Nije – što se imenice tiče – na primjer, nezanimljivo pogledati ovo Begovićevo poređenje: »Za vrijeme sviranja stajale su nepomične i zatvorene njegove usne, a samo se otkad dokad natezale kao ono, kad netko usnama prati makaze pri rezanju«. Usne se poređuju opet s usnama, samo u drugoj situaciji... I to opisno; a takva figura i nije uopće poređenje. Ova vrsta literature biva mnogo lakše razumljiva, ali njenu jednostavnu imeničku dikciju često podcjenjuju ljudi, koji imaju ukusa. a još češće oni, kojima se čini da ga imaju.

Ovakva jedna ličnost i dobra je kao mjesto interferencije, sjedinjenja, ona stvara ono, što se zove dobar, vrijedan prosjek u jednoj literaturi, na koji se – kao na prosjek, ali ne i na prosječnost – mogu orijentirati vrijednosti i veće i manje, da bi ostale u granicama razumljivog!

KRLEŽA Najširi razvoj onoga, što se naziva hrvatskim gradskim književnim izrazom, ostvario je i ostvaruje Miroslav Krleža.

Poslije »analiza«, koje sam već pokušao izvesti na tekstu nekih naših prozaista u ovom napisu, čini mi se, da bih slučaj M. Krleže najbolje izložio, ako bih otpočeo odmah s primjerima. Ova izuzetna pojava u našoj literaturi govorit će najbolje sama o sebi. Dakako, budemo li znali čitati. Ako to ne budemo umjeli, ne ćemo govoriti mi o njoj, već će ona i naša analiza govoriti o nama; ne ćemo mi mjeriti nju, već one nas.

Ni ovdje nisam uzimao samo tekst, koji sam birao za ovu antologiju, uzimao sam fragmente iz raznih autorovih djela; no ipak, nemam iluzija, te ne mislim, da sam čak i uglavnom iscrpio svu bujnu raznolikost ove literarne ličnosti. Moja metoda uvjetovala je i izbor citiranih tekstova. Pa i s tog razloga, ovako stilizirana slika citata proizašla je uska. Ta »slika« ni izdaleka, dakle, ne omogućuje sagledavanje svestranosti Krležine ličnosti.

Zato treba uvijek imati na umu, da ova analiza (kao i sve ostale) ima svrhu da potkrijepi teze iznesene u drugom, teoretskom dijelu ovog napisa.

Evo prva dva citata:

Što je zapravo Blitva? Blitva je, eto, siva snježna mećava u gustoj sjevernoj magli, beskrajna blatna ravnica na obali hladnog uznemirenog mora. što ima boju prljave, u tintu namočene krpe, kada su jutra žuta, bolesna. a mračno, opasno, antipatično blitvinsko more urla u polutmini kao glas orgulja u praznoj, spaljenoj crkvi... Sve je u Blitvi blatno i smrznuto, sve je u Blitvi samo trag kopita na praznoj blitvinskoj cesti, kad mećava zviždi, a smrznuti bakalari tuckaju o zaključana dućanska vrata. Nigdje nema čovjeka u Blitvi! Tko je u Blitvi čovjek? Gdje su Blitvini? Gdje su uopće ljudi u ovoj zemlji? Zviždi vjetar oko cimera i brijačkih zdjela na dnu ulice, a iza plotu čuje se plač ženski...

...da Ivan Križovec odlazi, da se udaljuje od nje svaki dan sve više, matematski pouzdano, stvarno, istinito, nepovratno, polagano, kao lada kad se udaljuje od lučkog keja, ah, to gledanje udaljivanja, ta slika, u kojoj je samo jasno, jedino to, da se dva simbola, dva srca, dva mozga, dva čovjeka udaljuju jedan od drugoga, ta slikovita konstanta razmicanja, to je bilo jedino što je gospoda Laura gledala i što je mogla da slikovito shvati i što je u njoj brujalo kao neprekidni lajtmotiv njene patnje. Sve još traje, a on se ipak od nje udaljuje.

Oba teksta raznih su vrsta Krležina literarnog izraza. Prvi iz »Banketa u Blitvi« – romana s otvorenom i jasnom tendencijom socijalno-političkog karaktera, a drugi fragment iz glembajevskog kompleksa, no u sebi zatvoren tako, da sam ga kao novelu, naročita psihološkog karaktera, bio odabrao za ovu Antologiju. Taj tekst nije neposredno socijalno-politički usmjeren. Ne govorim bez razloga o usmjerenosti, odnosno »neusmjerenosti« jednog i drugog teksta.

Promatrajući kakvoću ovog izraza kroz: imenicu, pridjev, glagol, poredenje, odmah će se opaziti, kako je poredenje najistaknutiji oblik, u kojemu se objavljuje najviši stupanj »osjećaja stanja« objektiviranog u ovom tekstu. Ali da bismo mogli otpočeti s analizom, potrebno je naći »mjesto« – imenicu – gdje se stvaralačka objektivacija usidrila i kojoj poredenje služi, da bi je što bolje i svestranije osvijetlilo, da bi je dovelo u dodir s onim stanjem, što smo ga nazvali vječnošću. To je mjesto u tekstu: Blitva. Riječ-ime-simbol. Ovdje nije potrebno objašnjavati simboličko značenje sadržaja te riječi.

Evo poredenja, koje ju objašnjuje: »Blitva je, eto, siva snježna mećava u gustoj ... i t. d. i t. d.« Treba pažljivo gledati i sagledati ovaj niz slika, što se nižu bez predaha uvijek novom snagom, novom novošću, i ma koliko se čitalac opirao njihovoj sugestivnosti, one će ga ponijeti. Nešto kasnije čitalac će opaziti, kako to poredenje i ne služi više kao poredenje: Blitva nije, eto, *kao* siva snježna mećava ... *kao* beskrajna blatna ravnica ... i t. d. Ne, poredenje je progutalo ono, čemu ono služi, poredenje je postalo *samo* ono »mjesto«, što ga je biće, objektivirajući se, htjelo objasniti: Blitva je *sama* ta siva snježna mećava ... *sama* ta beskrajna blatna ravnica ... Ili: Siva, snježna mećava je Blitva, kao Blitva; beskrajna blatna ravnica je Blitva, kao Blitva ...*

U drugom slučaju »mjesto« objektivacije jest »odlazak« (glagolska imenica!) Ivana Križovca od Laure Lenbach, a poredenje: »... kao lada kada se udaljuje od lučkog keja, ah, to gledanje udaljivanja, ta slika, u kojoj je jasno samo to ... i t. d. i t. d.« jest forma, koja dolazi poslije niza atributa »matematski pouzdano, stvarno, istinito, nepovratno, polagano«, dakle: kao dopuna, kao udovoljenje jednoj nezatomljivoj hlepnji za retuširanjem, objašnjenjem, za osvajanjem nečega, što se piscu još uvijek čini neosvojeno; poredenje je to, koje niže slike, udaljujući se toliko, da počinje gotovo živjeti samostalno za sebe: »... ah, to gledanje udaljivanja, ta slika ...«, – da bi se zatim i konačno opet vratilo »mjestu« polaska, tamo otkuda je poredenje i počelo.

I u jednom i u drugom tekstu treba pogledati količinu atributa, atributa van poredenja i u samom poredenju. Toliko je to očigledno, da ih ni navoditi ne ću, a naše dosadašnje analize objasnile su nam nji-

* Bilo bi naročito zanimljivo obuhvatiti analizom i daljnji tekst, koji počinje rečenicom: »Nigdje nema čovjeka u Blitvi.« Ali to bi nas odvelo dalje nego smijemo ići. Kao što ne možemo ulaziti ni u analizu Krležinih karaktera i tipova. To bi bila zasebna tema, koja bi spadala u ovaj okvir. No ilustracije naših teza ne možemo uzimati iz samo jednog pisca.

hovo značenje, tako da bi svako ponavljanje moglo samo zamoriti. Treba zatim vidjeti glagol, koji se u moru atributa i slikovitosti gubi, ali svejedno u sebi nosi očigledno atributivno-pridjevsko značenje. Pa konačno i imenica – kao glavno »mjesto« – i u poređenju, odnosno kao niz sporednih mjesta, što svojim punktacijama obilježuju i karakter, i radnju, i dimenzije situacije. Evo ih: *orgulje, mećava, crkva, ravnica, srce, mozak i t. d. i t. d.* – zar i one nisu pridjevskog, eminentno pridjevskog karaktera? Sve je, dakle, u službi neobično intenzivnog »osjećanja stanja.« Toliki atributi, takva poređenja, takvi glagoli i takve imenice, sve je to znak jedne osobite snage životnih izvora. Upravo u toj množini kvalitativnih shemata, kojima se objektivira ovaj, u našim relacijama neobičan izvor svijeta (a svako je biće jedan izvor!) i očituje se širina njegova »grla«, *biološkog »ušća«*, kroz koje materija i kozmos progovara tako, da ponekad odsijeva crnina svemira, u kojemu živimo, i na samim *ljudskim* kreacijama ovog stvaraoca.

Ali pored svega toga, ili baš zato što je sve to tako, zar osnovno »mjesto«, imenica, nije izgubila na svom značenju, zar nije njen shemat, oblik – kao mjesto interferencije objektivnog i subjektivnog svijeta, kao »mjesto«, preko kojeg zakoni svijeta najautentičnije ulaze u biće, da bi organizirali i razum i intelekt – izgubio moć utjecaja, i nije li osjećanje stanja preplavilo svojim snagama sidrište, u kojemu smo usidreni, ili bi trebali biti usidreni. Vihor, koji bije iz tog izvora, vrlo često istrgne sidrište i kao vijavica ponese ga svojim putovima. Imenica se podređuje čistim izrazima stanja, pa i sama objektivna zakonitost ostalog svijeta u službi je »pravilnosti« samog bića. Fanfara otvorenih akorada zaglušuje svijet ... I stvaraju se vizije, čisto vizionarstvo: »realni« svijet ...

Otvorila su se tajanstvena, tapetirana vrata ordinacije, pojavio se na njima čovjek u bijelom burnusu, čovjek kratkovidan, magičan (glavno lice ovog začaranog kazališta, osvjetljeno jakim bijelim snopom svjetlosti), gospodin doktor lično pojavio se na vratima i hladnim, jedva primjetljivim vlažnim dodirima svoga dlana na mojim obrazima on me je zapravo prenio nekamo daleko, na drugu obalu, s onu stranu tapetiranih vrata, u svoju sobu, sa svim mojim živčanim zapletajima, s mojim bolesnim zubima i crijevima, s mojim mutnim predživotom, sa svim tim bolesnim haosom u meni (što za gospodina doktora predstavlja samo podatke za dijagnozu), on je preplivao zapravo sa mnom iz čekaonice u ordinaciju, i ja sam se ponovno našao tu pred njim, a da zapravo pojma nemam kako sam ustao i kako smo se rukovali, samo se sjećam, da sam doista bio lagan kao da plivam i da sam sada tu pred njim, u njegovim rukama kao tijelo, kao predmet dijagnoze, kao objekt u tuđim rukama.

Čini mi se stoga, da nije nerazumljivo, što je jedna od najboljih novela »Cvrčak pod vodopadom« upravo vizionarska, magična. Ta i takva snaga morala je naći lice, koje nije »normalno«, stvoriti osobu, koja je izgubila vezu s objektima svojih potreba, sa smisaonim ciljevima, te se izdvojila iz onog medija, što čini praktične, »normalne« ljude društva. Takav se izvor objektivirao kroz lice, koje ne razlikuje san od jave, vizije od realnog života, koje živi kao izvor vizija, bivajući i sam vizija

i vizionarstvo. Zar se takav izvor mogao ostvariti, objektivirati, mogao zadovoljiti mogućnostima našeg realnog svijeta? I tek u tim vizijama spasit će se imenična uloga objekta, ali ne više kao sidrište u stvarnom, realnom objektivnom svijetu, već kao fantazijska transpozicija jednaka i podjednako ovisna od subjektivnog »raspoloženja« kao i atribucije i poređenja i glagolska funkcija: sve će se ujednačiti u slobodnom muzikalnom toku i postati sama vizuelna muzika, ako se to tako može reći. Čista poezija – kada je vizija autentična.

Kuda god se krećemo ovim tekstom, nalazimo se van realnosti, negdje u »poređenju«, koje je postalo život-vizija. Svaka je umjetnička kreacija »vizija«, ali jedna nas prenosi u onaj konvencionalni život, u onaj *kao* da smo u životu, no ovo vizionarstvo razbija upravo to *kao da smo u životu*. Treba dodati u onom *konvencionalnom* životu. A zapravo nam ovo vizionarstvo otkriva vrata možda najrealnijeg života. Tu se otvara jedno od najvažnijih pitanja, koja u sebi nosi umjetnost kao živa komponenta praktičnog života. No mi smo ograničeni ciljem ovog eseja. Ta se magična transpozicija može i kao literarna materija analizirati samo pod pretpostavkom, da je ona sama »samo poređenje«.

To je pozitivan vid ovog vizionarstva. Po samom intenzitetu osjećajnog stanja, po širini tog »grla«, Krležino stvaralaštvo izuzetne je prirode – kako ja mislim – i ne samo u našim okvirima. Ali ovaj karakter stvaralačke ličnosti ima i svoju negativnu stranu:

Upozorio sam već na nerazmjer, što nastaje uslijed jako naglašenog osjećanja stanja i imeničkog »mjesta«, koji uvjetuje spoznajni objektivitet, a s njim i jače i svrsishodnije sudjelovanje intelekta. Kad je ovaj nerazmjer nošen čistim osjećanjem stanja, onda se objektivacija razvija u vizionarstvo, u visoki domet umjetničkog izraza, čistu poeziju, ali kada autentičnost takva osjećajnog stanja popusti, ili zataji, a otvoreno široko »ušće«, naviknuto udovoljavati jakim biološkim snagama, traži hranu, onda se dešava ono, što se u stvaralaštvu često događa: umjesto autentičnog »materijala« dolazi kao hrana asocijativni materijal vezan često više ili manje, pa čak i samo automatskim, neživim vezama. I što je mehanizam pamćenja jače razvijen, to se ta mehaničnost asocijacija više ističe. Jasno je, da između jedne i druge krajnosti postoji mnoštvo nijansa i da se u Krležinu tekstu nikada ne javljaju *čisto* mehaničke veze. Već u prva dva primjera, koje sam ovdje naveo, može se vidjeti, kako u prvom slučaju dugi niz slika teče nesuzdrživom autentičnom silinom, nigdje mrtvog mjesta, sama čista, živa objektivacija, ali u drugom slučaju, osjeća se mehaničnost nekih veza i to baš u tolikom broju atributa, koji ne udovoljavaju ni samoj izražajnoj potrebi autora u tolikoj mjeri, da se on, autor, mora poslužiti poređenjem, i u poređenju autentičnost zaista opet oživljuje: »... polako, kao lađa ...«

Tok autentičnih objektivacija stvara i svoj specifičan ritam! I možda nijedan indikator nije bolji za upoznavanje kada autentično stvarala-

štvo počinje, a kada gubi vezu sa svojim izvorom, od tog ritma. Čim se on poremeti, znak je, da se u materiji zbivaju promjene ulaskom novih elemenata nesvojstvenih čistom izrazu. Evo i za to primjera:

Odbija ura na katedrali. Četiri svjetlija zvuka i jedanaest mračnih, crnih gongova. Bije bat sa zvonika crkve mrtvog mađarskog kralja, plove zvuci nad gradom, u srebrnom, zvonkom krugu, odjek tajanstvene melodije pline po polumračnoj sobi, protječe vrijeme, zvone satovi na crkvama, noć je, jedanaest je sati minulo, a vrijeme teče i teče, ne zaustavljajući se ni trena. I to je najčudnije kod tog vremena.

Čisti jezični zvuk; nema i ne može se razlikovati misao od slike, slika od zvuka i misli: sve je jasan ton jedne naročite objektivacije, u kojoj se očituje zaista vječnost. Sam čisti zvuk čitavim prostorom bića ljudskog! Kad sam početak ovog poglavlja objašnjavao sebi, uvijek mi se nametala misao o orkestru: i slušao sam tada svijetlu dikciju čela. Kakav jednostavan početak, koji odmah ulazi u srž melodije izraza. Druga rečenica, objašnjajući, i sama prerašćuje, što treba da objasni: postaje svijetlo, *put*, koji se pojavio i u dubokom mraku gonga nestao. Sad će se javiti novi zvukovi iz dubine ... Ne: impuls se nanovo rađa, i riječ je opet o istoj stvari: »Bije bat sa zvonika mrtvog mađarskog kralja ...« Ja ne znam, gdje sam našao ritmičnost poetskog izraza tako adekvatnog materiji, koja ga rađa, kao ovdje. A ipak, kao i u orkestru, što je izvanredno započeo, pa se neočekivano nešto neznano desilo ... Čujemo melodiju, jasna nam je harmonizacija, no nešto se izgubilo, ili je nešto novo ušlo u doživljajni prostor, te se izraz muzički poljuljao: to se dirigentu nešto desilo ...

Pročitajte treću rečenicu ovog citiranog teksta i osjetit ćete, kako je sve živo, dobro, do ovog poteza: »... protječe vrijeme, zvone satovi na crkvama ...« Sve, što se dalje zbiva, zapravo je ponešto zbunjeno traženje u sebi i oko sebe onog visokog, jedinog pravog tona, što je do časa prije bio u nama i vladao nama. Izgubio se ritam, poljuljala se atmosfera. Kako je do onog »protječe vrijeme« sve konkretno izražajno, doživljeno, a kako sada počinje doživljaj bivati uopćavan, negdje u drugoj transpoziciji: eto, više nije ura, jedna, ona živa ura, koja nas neposredno dira, sad već »zvone satovi na crkvama« ... Otkuda to uopćavanje? Nije li to počelo intelektualizirano pamćenje davati materijal? Ali intelekt u ovom slučaju nije preuzeo ulogu korektora, organizatora, on naprotiv prepusta vodstvo i nadalje »autentičnosti« same snage temperamenta. Ali izvor nema, a i ne može uvijek ni imati, autentičnog materijala! Eto, zato ritam tu i počinje bivati nesiguran: vrludati. I tu je ono, što mi se čini neobično važnim za ovaj stvaralački karakter.

Nikada autentični izvori nisu neiscrpnji; kad bi se jedna takva narav javila, bila bi to vertikala, koja bi nestala iz ljudskih okvira. Rodio bi se neki naročiti kvalitet bića, koji bi sam rađao, stvarao novi svijet. Intelekt (dakako ovo je kompleksna riječ) nastao je kao organizator života, i meni se čini, da je njegova uloga na pravom mjestu, kada orga-

nizira i pomaže stilizaciju živih, autentičnih integracija. A ja imam osjećaj, da je uloga intelekta, što, govoreći uopćeno, zapravo znači, kritičkog odnosa prema svom vlastitom tekstu, nedovoljna u stvaralaštvu M. Krleže. Zato je taj tekst često *otvoren*, što nije uvijek dobro. Njemu fali konzekventna intelektualna glazura, koja bi zasjenila izraz i dala mu mirnu jasnost, što produbljuje tekst. Ono, što nazivam otvorenošću, odnosno zatvorenošću teksta, važna je osobina izraza. Kada je tekst podređen neposredno »osjećanju stanja«, on je nesumnjivo poetski izraz (govorim, uostalom, samo o takvim slučajevima), ali pretežno gol, čisti izraz stanja. No kako sadržaj života stvara i druga, objektivna strana ostalog svijeta, prirodno je, da ljudi moraju tražiti u poetskom izrazu i ostala, *informativnija* iskustva bića s ostalim svijetom, a to može nastati samo, ako je u neposrednoj objektivaciji »osjećanja stanja« sudjelovalo i iskustvo intelekta, za koje mi kažemo da u biće ulazi preko objekta-imenice. Ovakvo sudjelovanje iskustva intelekta u objektivaciji stvara izraz zatvorenim. Intelektualna iskustva produbljuju izraz, sređuju njegovu autentičnost. Zatvoren izraz je stoga plod kontemplacije. Život izraza u intelektu i intelekta u izrazu može biti organski povezan, a biva i tako, da je jedna strana u sukobu s drugom na razne načine, tako da i izraz, odnosno uopće životna objektivaciona praksa, postaje nejedinstvena. U velikom i mnogostranom Krležinu djelu ovaj nerazmjer je očit na razne načine, u raznim oblicima i u raznim nijansama. I čini mi se, da se najsretnija prozna harmonija njegova stvaralaštva objavljuje u tekstovima, koji »rješavaju« dramatične situacije. Kao primjer mogao bih citirati još jednom onaj odlomak »Filipa Latinovicza«, što sam ga već jednom naveo u eseju o Bihaljijevu romanu »Dokviđenja u oktobru«:

Netko je uto na vratima pokušao vrlo diskretno. Držeći svoju ruku već od prije na kvaki, Filip je otvorio vrata. Bila je Boba. Nastala je neugodna, neodlučna stanka, i vrata su se za njom tiho zatvorila. S njenog kišobrana čulo se kako kaplje voda: vani je počelo lijevati. Dodirnuvši nemirnim pogledom ove dvije sjene pod niskim stropom, ona nije znala što da kaže. To je potrajalo dosta dugo, a pod strmim stepenicama otvorila su se vrata u prizemlju...

Te vrlo jednostavne rečenice unose čistim redom slika elemente situacije tako nenametljivo, ali do te mjere konkretno i uvjerljivo, da je nemoguće zamisliti osjetljivo biće, kojemu se vizija te situacije ne bi živo, upravo životno upalila u svijesti tako kao da je doista proživljuje. Od samog »diskretnog kucanja na vratima«, preko gotovo ništavne činjenice, da je »svoju ruku već od prije držao na kvaki«, »neugodne stanke«, »vrata koja se sama zatvaraju«, kišobrana, iz kojeg kaplje voda i kroz koje kapi odjednom čujemo pljusak u dvorištu, do onih vrata, koja se u prizemlju otvaraju, sve je to konkretno kreirano, tako da svaka rečenica djeluje suvereno, kao potez pera Rembrandtova. Čudiš se, koliko jednostavnosti, nikakva sredstva, a život je tu. I to nije ilustracija, to je doista kreacija, kojoj tema (ma i u takvu detalju) ne izmiče, ona je sva u kreaciji, u kreiranome.

Ovoj analizi ja ne bih imao što dodati; jedino, što mi se čini potrebnim naglasiti, jest: baš u ovakvu tekstualni intelekt živi u harmoniji s doživljajnim materijalom, imenična »mjest«, karakteri, kojima se stvaralac ukotvljuje u objektivni svijet, žive jasno u rečenici i to podjednako

kao i svi ostali elementi. Nigdje ne susrećemo velike nizove atributa, ni slikovito poređenje ne guta ono, čemu bi trebalo služiti. Sastav materije je ujednačen, čist: izvorni materijal iskristalizirao se djelovanjem intelekta. To je sve vizija, ali jasna vizija života, *takva* života. Meni se čini, da se od ovako lijevane materije može izgraditi i novela, a i roman. Takva harmonija očituje se i u većem broju situacija novele »Cvrčak pod vodopadom«. No ipak: jedinstvena linija, jedinstvena mjera nije konzekventno provedena ni u ovoj noveli. U njoj ima čistih, autentičnih mjesta, koja upravo zastrašuju svojom autentičnošću:

S jednim od njih razgovarao sam na mjesecini, noćas, bila je divna ljetna mjesecina, a on je jeo trešnje i govorio mi je o bezgrešnom začecu blažene djevice kao o vjerskoj tajni, koja je njemu ostala jasnom do posljednjeg momenta i u koju nije posumnjao nikada, ni jednog jedinog trenutka. Njegove riječi ne bih vam mogao citirati doslovno, ali se sjećam nekih detalja! Prednji, lijevi sjekutić bio mu je posivio tako kao da je od olova, i to, da mu je taj zub bio siv i da su mu ruke bile hladnoznajave i da su trešnje koje je jeo bile zamotane u novinskom papiru (još vlažnom od ljetne, lipanske, noćne rose), to je od prilike ono glavno, što mi je ostalo u pameti.

Ali je isto tako jasan pad ispod srednje linije, osobito pri koncu novele.

No, nigdje nisam našao jednog većeg, kompaktnog Krležina djela, u kojemu ne bi temperamentna vitalna snaga – kada joj ponestaje autentičnog izvora objektivacije – poremetila živost onoga, što je kreirala, te se stoga u biću, a i izrazu ne osjeća kritičnost, nema prisutnosti konzekventne mjere. Mnogi su apologetičari principa *bez mjere*, no i taj princip treba uzimati konkretno, a ne apstraktno.

Jer Krležin karakter nije isključivo ni rimbaudovski, ni lautreamonovski, Krleža hoće integracije velikog stila i u novelama, i u romanima, i u dramama, on želi zatvoreno djelo, djelo, u kojemu se ne samo gradi organizirana vizija, već koje bi organizirano i djelovalo. Ta tendenca je jasno vidljiva upravo na tom njegovu djelu. Tako cjelovito djelo nije se moglo u potpunosti ostvariti, a da se nije više poštovala imenica, imenica kao »mjesto«, preko kojega objektivna zakonitost svemirska i društvena utječe (zapravo je stvara) na intelektualnu zakonitost čovjeka tako, da organizira i smisaono usmjeruje uopće njegov životni aktivitet, pa i sam izraz. I meni se čini, da se samo kristalizacijom ulogom intelektualiziranih iskustava može stvoriti materija za takva djela. Zbog tog i takvog nedovoljnog poštovanja istakao se s jedne strane visoki, *otvoreni* prozni poetski izraz, a s druge strane nedovoljno konkretizirani asocijativni elementi podržavani od temperamentne snage, narušavali su taj živi izvor, pa i samo djelo kao cjelinu. Ali ovdje je potrebno zapitati se: ne postoji li, možda, jedna viša smisaona integracija, koja bi i ove elemente, što nam se *sada* čine negativnim, pretvorila u pozitivne? Možda! Vrijeme će biti najbolji sudac.

No nerazmjer, o kojemu smo dosad govorili, uvjetovao je, čini mi se, i još jednu važnu crtu ovog karaktera: njegovo neposredno i živo reagiranje na stvarnost oko sebe. Neobično jako osjećanje stanja njegova

bića moralo se suprotstaviti okolini, u kojoj se našao, ona nije bila ni izdaleka podobna za njegove potrebe, za takvo osjećanje stanja, pa mu se zato i ukazala neprijateljskom, toliko neprijateljskom, da je angažirala neposredno i sam izvor, samo osjećanje stanja. Pojednostavnjivati stvari je opasno, ali ponekad i potrebno! Veliki dio Krležine literature *neposredno* se usmjeruje protiv takve stvarnosti. Objektivno društveno stanje iskoristilo je taj izvor, kao što uostalom iskorišćuje sve izvore. U historijskoj mehanici on je, na mjestu gdje je nastao, morao nužno biti »lijevo«, ali je isto tako taj kvalitet izvora morao neprestano prerašćivati okvire same prakse tog lijevog krila života. Neposredno reagiranje, međutim, raspršuje se na pojedinačne objekte, *tada i tu važne*, pa se stoga gubi, gledano izvana, na sintetičnosti, a viđeno iznutra, na zrelosti. Iz samog izraza nestaje karaktera vječnosti, a izraz hoće da bude praktičnim, on hoće da neposredno djeluje na takav »ostali svijet« i da ga izdigne i izjednači sa svojim potrebama. I sada – kako se meni čini – otkriva se drugo lice ovog stvaralaštva: Da bi se »takav ostali svijet« izmijenio, neophodna je uloga intelektualizirane misli – izraza, stoga se i veliki dio Krležina javnog djelovanja javio kao intelektualna analiza »stanja stvari« neposredno utilitarno orijentirana. U literarnom poslu intelekt nije bio dovoljno aktivan, ali je u publicističkom poslu bio živo nadahnujućim bujnim izvorom bića, i naša je literatura obogaćena jednom vrstom literarnog aktiviteta visokog kvaliteta, o kojemu će se morati govoriti, kada se bude iscrpnije govorilo o ovoj ličnosti. Mi se tim vidom njegova djela ne možemo baviti. Kao što se ne možemo upuštati u njegov kulturno-organizacioni rad. Spominjemo ove vidove njegova aktiviteta, jer smo u tumačenju i analizi kvaliteta literarnog izraza njegova bili nužno suočeni s njima. Ta velika snaga neprestano je na granici raznih životnih aktiviteta: umjetničkih, znanstvenih, političkih ... To se osjeća i na samom njegovu literarnom djelu. Da li bi za samo umjetničko djelo njegovo bilo korisnije, da se posvetio samo njemu? To je pitanje, koje se vrlo često postavlja. Čovjek ili djelo? Djelo i čovjek?! Da li se rješenje i ovog pitanja može naći u disproporciji, o kojoj smo već govorili? Sve su to pitanja, na koja će se jednom odgovoriti. No rješenje ne će se sigurno naći u samoj analizi ove stvaralačke ličnosti, već i u analizi društva, koje ga je imalo u svojim njedrima.

Ali ovo su digresije, istina potrebne, ali samo ukoliko se ne prijeđu granice našeg zadatka. Mi se, međutim, nalazimo na umjetničkom području.

KALEB Vraćamo se izrazu, koji je u mnogočem suprotan onome M. Krleže, susrećemo se s riječju, koja bježi od vizionarstva i magičnosti, te nastoji, da se što jače i što više zarije u sam objekt. Literarna materija, kao jedno od ogledala svijeta i sam »novi svijet«, stvoren i neprestano stvaran, da bi bio dopuna ovom našem nesretnom, neuravnoteženom bitisanju u neposrednom dodiru s golim životom, – u Kalebovu slučaju takav je oblik stvaralaštva, koji bi htio biti sâm život. Poređenja s Krležinim izrazom dat će Kalebovu riječi jasnu reljefnost.

Krležin »osjećaj stanja« odnosi se prema ostalom svijetu kritički, često neprijateljski, pa je stoga i njegov »novi svijet« u literarnom djelu ozaren svjetlošću Malebolge; »osjećaj stanja« – naprotiv – u Kaleba odnosi se prema realnom životu više *znatiželjno*, a manje afektivno. Kaleb kao da mirno istražuje *kako* je to tako. Zato njegova proza, usprkos svim osobinama, što je čine u dobrom smislu eminentno antiintelektualističnom, nosi izvjestan intelektualistički karakter. Krležino »grlo« je široko, sveobuhvatno, – Kalebovo je mnogo uže, ono objektivira u pravom smislu gotovo isključivo beletrističku novelističku prozu, – Krležina je kontemplacija ogorčenje, – Kalebova saznanje oponašajući. Kakvo ogorčenje i kakvo saznanje? Na ta pitanja ne možemo ovdje odgovoriti, a i – odgovarajući na njih – prešli bismo granice literarne analize.

Sve su ove kvalifikacije, dakako, nedovoljne, one i ne teže da apsolutno obrade karakter pisca, one su pomoćna sredstva, kojima bih želio jače istaknuti Kalebov literarni lik, o kojemu se u ovom poglavlju i radi.

Ova vrsta literarnog izraza, na području hrvatske literature, započeta je – kako se meni čini – s Korajcem, nastavlja se s Turićem, a u Kalebovu stvaralaštvu razvio se takav izraz do kvaliteta, koji nije za naše prilike bez značenja. Istina, Kaleb raste nekako samoniklo. Poput valova, koji biju o žalo, te, izgleda, da se uvijek iznova povlače u se, natrag, da bi još jednom i opet nanovo od početka počeli udarati o žalje, i u Kalebovu slučaju, taj izraz počinje iznova, još jednom; Kaleb stvara od samog početka, kao da nikoga prije sebe nije imao. On se nekako autohtono, samoniklo probija iz kamenjara, u kome se začeo i uglavnom proživio svoju mladost. Ali prevarili bismo se, kada bismo držali, da je taj izraz naturalan i pored svoje adekvatnosti ambijentu, iz kojega proistječe. U svojim nastojanjima on prelazi i preko njemu najsvojstvenijeg *stvarnog* objekta i ide »izvan stvari«, čak u samu viziju. No tu se ipak ne radi o vizionarstvu Krležina karaktera; Kaleb i u slučaju – kada se njegova kreacija odaleči od »stvari« – drži se čvrsto uz imenična »mjest«. Imenica, u takvu slučaju, više nije samo »stvarna«, ona je misaona i apstraktno-misaona. Pa i u vezi s takvom imenicom iz misaonog i vrijednosnog područja, Kaleb je jednako tako konkretan, kao što je konkretno živ sa stvarnim imenicama – mjestima – realnog svijeta.

Kao što je i razumljivo, za ovu vrstu umjetnika, jasni i vidljivi temelji umjetničkog stvaralaštva počivaju na imenici, onom sidrištu, gdje se ukotvilo stvaranje karaktera, kretanje radnje, pa i same dimenzije situacije. Stvaralački udar objektivacije pogađa gusto površinu objekta, zato je i bogat imenicom, imeničnim pridjevom, ili imeničnom radnjom. To je karakter stvaraoča minijaturista. Nigdje toliko briga za što točnije pogađanje objekta, nigdje toliko mara, da bi objekt bio savršeno u izrazu, da izraz – rečenica – ne bi bila ni preuska, ni preširoka za objekt. Ta je briga ponekad tolika, te se od detalja izgubi cjelina. (Kako se na primjer u vrlo dobroj noveli »Sat« zbog mnoštva detalja teško postiče smisaona integracija cjeline!) Osjeća se stoga vrlo često, da rečenice

žive i previše same za sebe, premalo smisaone svjetlosti ide iz jedne u drugu, da bi mogle stvoriti atmosferu. Kaleb nema impresionističke atmosfere, njegov je kvalitet u čistom plasticitetu i jasnoj reljefnosti izraza.

Evo primjera:

Jurka je položila svoje ruke na trbuh kao dva komada suha drva, kao strane stvari. Ukočeno ih pruži u neobičan posao. Čudan obred. Brzo se Perušina okrene, pa zadovoljan sam sobom, smušen, zvjerajući koso i ogleđavajući se neprestano, otkaaše za ocem. Nekoliko se puta spotaknuo i kako je gledao u se, zamalo da nije pao.

Mrak se spustio sasvim, rana jesenska večer. Vatra na ognjištu umire, pa je kuća osvijetljena samo plamenom petrolejke. Mara iz obzira prema gostu podigne stijenj i popravi plamen. Kćeri se na licu pojavi radostan posmijeh, šaljiv, očima ožimlja znatiželjno. Frane ispod ridih, čupavih obrva gleda s novim mislima. Najednom stane treptati očima, kao da se domišlja nečemu, pa onda, uspravi se i počne veoma svečano stajati u sredini kuće.

Rijetko se kada Kaleb zanosi. Jezična materija je ozbiljna, ponekad čak škrtlo oblikovana, ali je možda upravo stoga precizna. Tek ispod te kore, u samom poetskom žarištu i sakrivena je autentična smisaona svjetlost njegova djela. Atribut i poređenje je za njega isključivo u službi imenice, nikakve težnje za osamostaljenjem, u službi glagolske radnje. Nikada tračak prazne dekorativnosti; čini se, čak, da on tu dekorativnost mrzi. Neka se uzmu dvije prve rečenice iz prvog citata i obrati pažnja na poređenja: Jurkine ruke ... kao dva komada suha drva, kao strane stvari ... Nikakvo traženje poređenja u doživljajnom inventaru iz druge ruke*, nikakvo traženje efekta, sjaja! Prva je slika blizu, zaista blizu, slikovita, konkretna, uzeta iz same sredine, u kojoj lice živi, ali to nije piscu bilo dovoljno, širi doživljaj odmah pruža dopunu, samo sad drugog karaktera, više ne slikovitog, već psihološkog značenja: te ruke su zaista kao stvari, ali *tude* stvari, objekti, koji nemaju neposredne veze s časovitim zanimanjem osobe. Naturalan je čovjek, o kojemu je riječ; i jednostavna su stoga poređenja; no ona su pravi, adekvatni elementi za stvaranje takova lica. Ali ono, što upravo savršeno dopunjuje doživljaj, to su dvije slijedeće rečenice, koje produžuju uspon stvaralačke objektivacije: »Ukočeno ih pruži u neobičan posao.« Da li bi mogla bilo kakva deskripcija, ma ne znam kakve zvučne attribute imala, ne znam kakve spirale dizala svojim poređenjima, postići adekvatnost, karakterističnost, sintetičnost, što ju je postigla konačna primjedba: »... u neobičan posao!« Nije to doticanje vječnosti pomoću kulisa, već istinom! U izrazu pisca Kalebova karaktera *istinost* dobiva naročiti kvalitet, ona nije pridodavana izrazu izvani kao logična i intelektualna kategorija: ona konstituira ovu vrstu umjetničke riječi. I čim se u Kalebovu djelu osjeti nedostatak toga kvaliteta, i djelo prestaje biti ono, Kalebovo!

* Ponekad mi se čak čini, da se u atributima, koji nisu birani iz inventara »druge ruke«, već su nastali kao autentičan doživljaj, i iscrpljuju kvalitete dobra pisca. Inventar druge ruke nastaje čitanjem i slušanjem; sačinjavaju ga, dakle, već doživljeni doživljaji. Potrebno je biti, ipak, oprezan: stvari nisu nikada *tako* jednostavne!

Pa i u samom životu dekorativnost u vladanju, i uopće u ponašanju ljudi, za Kaleba znak je njihove slabosti, na koju on reagira humorom. A lažni sentimentalitet jedan je od prvih znakova one dekorativnosti, koju on ne podnosi. Kaleb traži čist, autentičan, sebi adekvatan život: onu mjeru u vladanju ljudi, koja je u upravnom odnosu prema moćima bića ljudskoga. Svako odstupanje od toga, motiv je za njegov humoriistički zahvat. Ali kao da je i taj humor kod Kaleba okupan ovim ljudskim konačnim saznanjima: i najstrašnije ljudsko, opet je i ipak ljudsko. Zato je taj humor sakriven u samom srcu ljudskosti njegova djela.

Frani se na licu rastapala briga ... poslušaj: zvono s crkve hitalo je tanke kliktave zvukove, koji su se kao noćne laste ushićeno zabadali u mrak i slatko nestajali, gubili se u daljini. Široko zamahne rukom krst, primiješa molitvu i počne se cijelom dušom sanjivo zibati u valovima zvonjave, upijati se u mir i svečanost večeri kao u ljepšu sutrašnjicu.

Nikakve dominacije intelekta, ali ni razuzdanosti samog doživljaja. To je jedinstvo jedne originalno talentirane svijesti, života – rekao bih – prepuna svojevrsnih doživljajnih detalja. Evo prva rečenica posljednjeg citata: »Frani se na licu rastapa briga ... poslušaj: zvono s crkve hitalo je tanke kliktave zvukove, koji su se kao noćne laste ...« Htio bih upozoriti u prvom redu na atributivno značenje pojedinih riječi, pa i samog poređenja, što znači na autentičnost doživljajnog, ili *osjećajnog stanja*. Glagoli: briga se na licu *rastapala* ... Zvono sa crkve je *hitalo* ... zvukove. Ne, zaista, da bi se osjetilo, kako se briga *rastapa* na licu, treba imati živu, originalnu mogućnost doživljavanja. Pridjevi: *tanki, kliktavi* zvukovi, koje je zvono *hitalo* ... Nije li to ono isto stanje, koje je rodilo pridjevno značenje glagola *rastapati se* (za brigu na licu!)? No za zvukove – imenično mjesto – ni to nije bilo dovoljno, evo i poređenja: ... kao *noćne laste ushićeno* zabadali u mrak i slatko nestajali, gubili se u daljini ... Isto stanje čistog izraza, koji žudi k istini: to je – kako već i rekosmo – njegova naročita osobina! Svrnite pažnju na attribute: noćne, ushićeno, slatko, sagledajte ih u poetskom smislu njihove funkcije: zvukovi – *noćne laste*, koje se *ushićeno zabadaju* u mrak! Od atributivnog značenja glagola *rastapati se* (za brigu na licu!), do drugog jednako tako živog i originalnog glagolskog atributivnog značenja *ushićeno zabadaju* (za zvukove, što su poređenjem postali *noćne laste*!) sve je tu, svaka riječ, svako poređenje novo, čisto, jasno, njegovo, Kalebovo. I ništa preko granica, sve uokvireno čistim i vidljivim granicama njegova bića. Mjera je u svemu. To je vječnost, možda u kapljici, ali vječnost zaista!

Kao i Simunovićev i njegov je karakter, karakter novelista u pravom smislu. No kako različiti profili kao stvaraoci! Kaleb je oštar psiholog, psiholog, koji se posve udaljio od naturalne, kolektivne atmosfere i osamostalio se kao lično oko i uho, kao naročit karakter našeg, tipično našeg mentaliteta. On ima mnogo manje povjerenja u neposrednu »dobrotu« ljudsku, Kaleb mnogo manje vjeruje u ljude, a naročito u one, u koje je vjerovao Simunović. Sjedinjuje ih osjećaj za pejzaž, ali i tu su svaki svoga značaja.

II.

