

## TURGENJEV ASJA — LESKOVAR *JESENSKI CVIETCI*

*Antun Pavešković*

Slučaj Janka Leskovara, da citiram naslov Ive Ladike iz 1944. godine, uistinu jest slučaj, samo ne jednoga pisca i »tajne« njegova stvaranja, nego slučaj čitave jedne književnosti, slučaj njene kritičke i književnoznanstvene recepcije. Teško je reći gdje on počinje. Vjerojatno puno prije i Leskovara i moderne, možda u trenutcima kada pokoljenje tzv. iliraca, ispunjavući istodobno nacionalno nezao-bilazne zadaće, pokušava izmisliti književnost tamo gdje ona već postoji, kao što, uostalom, filološki nasljednici ilirstva pokušavaju izmisliti jezik iako on već postoji. Nesporazum ovdje proizlazi iz svijesti o prisilnoj potrebi da umjetnost riječi potvrdi nacionalnu autentičnost i samobitnost, istodobno omjeravajući se, bez uvažavanja specifičnosti, sa svjetskom književnoumjetničkom produkcijom. Ta svijest nužno završava u nesreći. Nesreći jer nismo tamo gdje bi nam kao »starom europskom narodu« trebalo biti mjesto ili nesreći s činjenice da smo zaboravili jednostavnost agrarijske idile. I jedan i drugi tip nesreće pati od iste boljke, ma koliko bi svaki od njegovih zastupnika dijametralno suprotno reagirao na takvu dijagnozu — *preslabe kroatocentričnosti*.

Osobno pod kroatocentričnošću ne mislim na bjesomučnu potragu za književnim adekvatom hrvatskoga genoma, nego jednostavno na uvažavanje svih činjenica relevantnih za identitet. Samo takvom kroatocentričnošću moći ćemo se prestati opravdavati, moći ćemo prestati opravdavati sebe i svoju povijest, svoju kulturu i svoju književnost. Naime, opravdanje je uvijek čin koji implicitno ili eksplicitno priznaje nekakvu krivicu pred nekim ili nečim stranim, drugim,

uvažavajući drugom, a ono može biti i drugo nekoga konkretno drugog ali i, što je daleko nezgodnije, i drugo u nama, apriorno ispravan, a sebi apriorno pogrešan položaj.

U obilju opravdavanja Leskovarove književne riječi karakteristično je možda ono Prohaskino iz 1917. godine koje piscu zamjera da ne gleda svijet oko sebe, već promatra sebe samoga i da je pisac zapisivao »vlastite senzacije i tako je naselio kojekuda po našim krajevima same Leskovare. Te Leskovare uzimahu onda za naše ljude, za hrvatske ljude. No oni to nijesu, premda je Leskovar korjeniti Hrvat. Nijesu njegovi heroji Hrvati, premda se kreću usred valovitog Zagorja i premda je to Zagorje autentično vjerno opisano, jer svi ti ljudi boluju od tudjinštine, primljene lektinom. A obični Hrvat, šta više ni 10% njih ne bolovaje i ne boluje od lektine Turgenjeva i Schopenhauera kao Leskovarovi junaci. Oni su fikcije. Vanjštinu im je pisac uzimao iz zbilje, odjeća, neki obrati govora, navike, pa i sami neki postupci hrvatski su, ali komentar, to jest nutarnje psihološko obrazloženje ili je čisto leskovarovsko ili ravno reminiscencija iz lektine«. (Prohaska, 695)

Navedena kritika, na koju Leskovar nije ostao ravnodušan, jedina izrazito negativna procjena njegova književnoga rada, podjednako promašuje svoj cilj, kao, da apsurd bude potpun, i većina pozitivno intoniranih tekstova o ovom kvantitativno skromnom, ali dosegom iznimnom književnome opusu. Uostalom, sam je Leskovar bio prilično nezadovoljan čak i pozitivnim kritikama. (Cerovac, 196) Slabost ovakvih napisa proizlazi iz uporna pokušaja da se nečije književno djelo objašnjava njegovim životom i, obratno, da se životopis uzimlje za književnokritički relevantnu građu. S te činjenice, procijeđene lakmusom tipično hrvatskih frustracija o velikim i malim književnostima i piscima, prosuto je i tako puno tinte da bi se dokazala notorna istina, a ta je da se književnost nadahnjuje književnošću. Nikakav život nije u stanju nadahnuti polupismenog primitivca da napiše genijalan roman ili dramu, kao što nikakva lektira ne će od nedarovita publicista stvoriti književnoumjetničkog genija. Sve to, izgleda, ne odnosi se na hrvatske pisce. U očima kritike oni su, osim časnih iznimki, krivi ili zato što nisu dovoljno »načitani« ili zato što se »načitanošću« ne daj Bože, negdje i vidi. A književni uzori nešto su tako egzaktno utvrdivo da ih hrvatski književnoznanstveni genij uspijeva kompetentno potvrditi znajući otrpve sve o njihovoj operabilnosti, svrsi te uspijevajući s pomoću njih kazati svu moguću istinu o stvaranju. Eto, tako je i s Leskovarom i upornom potragom za njegovim književnim uzorima.

Ali i upornom i jednako toliko besplodnom potragom za razlozima zbog kojih je prestao tako rano pisati. U toj potrazi možda je najdalje, u najboljoj namjeri, na žalost, otišao spomenuti Ladika, koji nam uz tekst o Leskovaru prezentira i, doslovce, zemljopisnu kartu Hrvatskoga zagorja (Ladika, 55) te postavlja i pet teza o razlozima književne šutnje piščeve.

Odlazak iz Zagorja, odlazak iz sela u grad, bijeda učiteljskog zvanja, nepovoljne političke prilike i privatna bezvoljnost i neodlučnost možda i jesu uzročile prestanak Leskovarova pisanja, ali su one relevantne antropološki, psihološki, sociološki i kulturnopovijesno, dok s književnom znanošću nemaju puno veze. Jednako su tako promašene i oponentne tvrdnje Mirka Cerovca. (Cerovac, 263) Pritom bih podsjetio na Guillénovu postavku bitnog pitanja: kada govorimo o nekom utjecaju na nekoga pisca, izričemo li psihološki ili književni iskaz? (Guillén, 33)

Drugu zamku hrvatske, ali i ne samo hrvatske znanosti o književnosti, okrstio bih komparatističkim pozitivizmom. To je onaj tip dokaznoga postupka koji pod svaku cijenu želi ne samo utvrditi istinu, nego i na prirodnoznanstveni način vjeruje u neupitnost onoga dokazanog. I to je prečesto simptom tipičnog prenemaganja na temu koliko smo uistinu samosvojni, a nerijetko i dokaz umnim profesorima da raspoložu kompetentnom metodom za odgovor na svaku književnoznanstvenu dvojbu. Pritom zaboravljamo da je mehaničko konstatiranje utjecaja ponekad korisnije svesti na djelovanje zajedničkog korpusa kulturnih pretpostavki. Kad se utjecaji prošire i među sobom stope, kad prerastu u opće premise ili prijeđu u opću uporabu — opću atmosferu koju pisci udišu u istom trenutku — onda utjecaje treba smatrati nečim sličnim konvencijama. (Guillén, 63)

O utjecaju Turgenjeva na Leskovara postoji gotovo konsenzualno slaganje među povjesnicima književnosti. Na tu je temu i sasvim dostatno literature. Za jedan od kamačaka toga komparatističkog mozaika uzimlje se Leskovarova novela *Jesenski cvietci* i njena srodnost s Turgenjevljevom *Asjom*. Izvrstan rusist i ništa manje pouzdan kroatist Aleksandar Flaker usustavio je i sažeo sličnosti i razlike između dvojice pripovjedača. Glavna bi razlika bila u socijalnoj motivaciji koja kod Leskovara zvuči deklarativno i konvencionalno. (Flaker, 73) Flaker ističe osobitost Leskovarova pragmatičnog auktora, zahvaljujući kojemu svijet postaje njegova predodžba. Tako se opisi prirodnih pojava sastoje zapravo iz impresija

pojedinih likova o njima, pričem u ovoj pripovijesti opisi jesu bliži turgenjevskim i realističniji su, ali je i u *Jesenskim cvietcima* bitan dojam pripovjedačev. (Flaker, 74) Raskidajući s realističkom socijalnom analizom, s onim što je hrvatske noveliste približilo Turgenjevu, Leskovara je ruskom piscu privukla analiza duševnih proživljavanja. »Ali ni na tome Leskovar nije stao. On se oslonio na neke Turgenjevljeve umjetničke postupke i razvio ih dalje prema impresionističkim slikama ljudskih duševnih stanja. Udaljio se na taj način od svoga uzora i postao od njega tek djelomično zavisana.« (Flaker, 75)

Od starijih napisa o Leskovaru, Petar Skok je 1900. izrekao i neke od najkompetentnijih prosudbi o piščevu stvaranju uopće. On je, u *Propalim dvorima*, *Jesenskim cvietcima* i *Sjenama ljubavi* uočio tragiku i slomljenu volju njihovih junaka. Leskovarov pesimizam da proizlazi »iz premise, da se ni jedan čin našega života ne gubi, nego se javlja u prošlim uspomenu, što sadašnjost razaraju«. (Marjanović, 94) Uzroke klonulosti Leskovarovih junaka Skok nalazi u socijalnom momentu: »Eto, tako nerazvijen socijalni život razvija u njima diletante, ljude s velikim ciljevima, a s malenom snagom, ljude, koji bi rado da odmah izbrišu s lica zemlje bijedu, a pošto je to nemoguće, plaše se poduzeti ikaku reformu.« (Marjanović, 96)

Čedomil, pišući općenito nekoliko rečenica o paralelama Turgenjeva i Leskovara, zamjera hrvatskome piscu što je u *Jesenskim cvietcima* iznio čudnu neku tezu koja ima važnosti za telepatiste i kojekakve neurasteničare, ali nema velike važnosti za zdrav svijet, tj. može li se čovjek podati drugoj ženi ili ostaje vezan za prvu ženu i uz prvu djecu što su već umrli. (Čedomil, 303) Prohaska u spomenutom članku, govoreći o *Jesenskim cvietcima*, ne spominje *Asju*, nego sličnost Imroviću nalazi u Turgenjevljevu Rudinu, ponavljajući teze o Leskovarovoj knjiškosti. (Prohaska, 696)

Frangeš općenito govori o Turgenjevljevoj školi uvertire gdje je Leskovar naučio sažeto, u rečenicu, dvije uvesti nas u problem. (Turić/Leskovar/Draženović:233) Raščlanjuje potom leskovarovskog junaka, ali ništa ne govori o podudarnosti dviju spomenutih novela. Uglavnom iste stavove Frangeš ponavlja i 1963. u predgovoru Leskovarovim djelima u ediciji Pet stoljeća hrvatske književnosti. Milan Cerovac u obimnoj studiji o Leskovaru spominje i Turgenjeva i njegovu *Asju*, navodeći uglavnom ono što je o paralelizmu s *Jesenskim cvietcima* već izrekao Flaker. (Cerovac, 229)

Cvjetko Milanja višekratno se bavio Leskovarom. U monografiji o Leskovaru razmatra *Jesenske cvietke* u komparatističkom kontekstu, ponovivši već iskazane konstatacije o bliskosti s *Asjom*. Navodi topografiju lječilišta, umetanje stranih riječi u tekst, motiv neostvarena rendez-vousa. Razrađuje i Flakerovu tezu da Leskovar ide dalje od Turgenjeva, »on, naime, daje samo jedan ulomak, a sve ostalo stavlja u ‘pretpriповijest’, a i to stavlja u lanac asocijativnosti svojih junaka ili u njihova sjećanja na prošlost.« (Milanja, 73) U Zborniku o Leskovaru ne razmatra spomenutu novelu, a o njoj u predgovoru izabranim djelima Leskovarovim ponavlja već izrečene misli. (Leskovar, 18)

Uglavnom, svi pisci koji nastoje proniknuti u bit stvaranja Leskovarova napominju da je on usuprot fabularnoj noveli stvarao novelu karakterizacije te da je, sljedstveno tome, u prvi plan istaknuo junaka i njegovu nutarnjost. S ovom se tezom možemo složiti u potpunosti. Stoji uistinu i tvrdnja da Leskovar svijet predočuje kao viziju svojih likova. Ovoj tvrdnji mogli bismo samo dodati to da Leskovar odstupa od realističkog, neosobnog pripovjedača. Dakle, da su *Jesenski cvietci* napisani i formalno medijalizirani u trećem licu, oni bi nam opet prenijeli svijet glavnog junaka, Imrovića.

Okolo njega, njegove prividne neodlučnosti, čudačkog izbjegavanja veze u koju se zamalo bio upustio vrti se sve u toj pripovijesti. Kritika je ovog junaka dostatno raščlanjivala, uglavnom ponavljajući teze o leskovarovskom karakteru, primjenjive i na niz drugih piščevih likova. O njima se uglavnom priča kao o dekadentima, čudacima, ljudima sapetima prošlošću, grijешnom najčešće, slabićima, a Imrović je povrh svega toga i pod dojmom suvremenih pisaca opterećen spiritističkom mistikom. Evo kako to sažimlje Frangeš: »Jer svi su leskovarovci jadni kukavelji. Obična je poza tih ‘junaka’ sakrivanje i virenje: pokvariti a onda gledati s prikrajka, što će se dogoditi.« (Frangeš, 236-7) Nešto prije ovih rečenica Frangeš je Leskovara doveo u svezu s Pirandellom i to radikalnom leskovarskom tezom da smo mi vezani uz mrtve, da su nas oni zarobili, jer su oni naša prošlost, a prošlosti se izmaći ne može. (Frangeš)

Frangešov navod uzimam kao blizak tezi koju želim iznijeti, iako manje radikalno. Ona polazi od uvjerenja da je Imrović ipak po nečemu osebujan, različit od ostalih »leskovaraca«. Ako je Leskovarov junak sapet prošlošću, ako se osjeća grijешnim s te prošlosti, ako ne može nastaviti živjeti jer u prošlosti postoji mo-

ment koji ga blokira te ako je Imrovića moguće uklopiti isključivo u navedeni okvir, tada je, u sljedećem ulomku, pročitamo li ga minuciozno, na razini izrijevka, uzmemo li u obzir da je riječ o autentičnom govoru lika, o nutarnjem monologu, nešto duboko alogično:

»Tu je eto najprije moja žena, onda moje dvoje djece. Istina, oni počivaju u grobu, njihovi zemni ostanci već su prah zemaljski, njih nema za obični svijet. No jesu li zato i prestali da bivstvuju — je li ih zato nestalo bez traga? Ah, je li to moguće? Ta što ja to osjećam! Što je u dubinama moje duše? Ah, da, njih nije nestalo...!« (Leskovar, 103)

Upravo zahvaljujući teatralnosti iskaza, pravoj maloj monodrami, uočavamo nešto što je promaklo kritici. Idimo redom, raščlanjujući upravo praktično glumački, da bismo lakše uočili skrivene momente teksta. Junak se prisjeća pokojne žene i djece. Konstatira da su prestali postojati za obični, vanjski svijet. Slijedi retoričko pitanje znači li to da su oni zaista prestali postojati. Retoričko pitanje pojačano je uzvikom a odmah iza uzvika slijedi konsternacija nad vlastitim osjećajima koja se ne da nikako drukčije objasniti nego strahom od mogućeg pretvaranja retoričkog u kategoričko i psihološki realno pitanje, iza čega stoji temeljni strah, a taj nije od pitanja nego od mogućeg odgovora i to potvrdnoga. Dakle, moguće je da njegovi mrtvi zaista iščeznu iz njegova života, moguće je da mrtvi zaista umru. Ako je ovdje riječ o podsvijesti onda u njoj nema tek banalne misli na prošlost. U Imrovićevu je slučaju ta misao puno kompleksnija. Iza fasade svjesnoga krije se zapravo duboko zdrav refleks: zaboraviti prošlost, ostaviti mrtve njihovu prahu da bi se moglo nastaviti dalje. Dubine Imrovićeve duše žude život, ali da bi se živjelo mora se simbolički ubijati, tako da se dopusti prošlosti da umre. Ovdje nije problem u tome što Imrović to ne bi dopustio. Problem je u onome što se, govoreći scenski, dogodilo u desetinki sekunde, dakle iznimno kratko, ali dovoljno da junakova svijest registrira. Imrović, naime, shvaća da su u jednom momentu njegovi mrtvi zaista umrli i osjeti zbog toga krivicu, štoviše zgražanje. To je ona konsternacija nad dubinama vlastite duše. Ali, već iduća rečenica donosi umirenje savjesti, koje znači i propast junakovu. On, opet umiren, ostentativno zaključuje da mrtvi nisu nestali. U ovom kontekstu jasno je da ih je oživio junak kao kaznu samome sebi i vlastitu zaboravu. Grijeh Imrovićev nije, dakle, u sjećanju, grijeh je njegov u zaboravu. Uostalom, i prije mu se njegova suzdržanost, ozbiljnost činila besmislenom, očito zbog osjećaja da se iza ukočene vanjštine krije duboko autentična žudnja

za životom. Tako ne osjeća odgovoran čovjek, kakvim Imrovića vidi, primjerice, Cerovac. Odgovoran čovjek na Imrovićevu se mjestu ne bi onako kukavički ponio spram Olge Medovićeve. Uostalom, Imrovićev problem nije načelno etički.

Reakcija Imrovićeva nije racionalna sa stanovišta osobne psihološke koristi. No, bez obzira na to što sebe nazivlje čudakom, on je daleko normalniji od jednoga Đure Martića. Imrovićeva samospoznaja, njegov dodir s vlastitom nutrinom mnogo je bolji nego što je to slučaj s junakom *Misli na vječnost*. Ako zaobiđemo Imrovićevo poigravanje misticizmom, kao i njegova objašnjenja vlastita ponašanja, koja nisu ništa drugo nego racionalizacije, u psihološkom smislu te riječi, tada za bijeg od djevojke i od sebe postoji duboko opravdanje. Ono se nalazi u drugom jednom momentu ove uistinu velemajstorske proze čija se umještost očituje u savršeno filigranski pogođenim sitnicama. Naime, bitne istine u ovoj priči ne samo da su jednostavne nego su i zamaskirane tipično leskovarski lakonskim načinom. Imrović tako u jednoj rečenici napominje da je patriotizmu žrtvovao obitelj, dakle da je, radeći za opću dobrobit, zanemario vlastitu i pao u bijedu koja mu je ženu u grob bacila. (Leskovar, 81) Imrović nije, kako bi Marjanović rekao, suptilni egoist. (Marjanović, 132) On je egoist *bio* i to što kažnjava sebe i drugoga pokušaj je neurotske kompenzacije za zlo koje je davno počinio.

Motivacijski sklop junakova postupanja ovdje je savršeno konstruiran. Kao i sama pripovijest. O izvanjskim, racionalizatorskim motivima govori se relativno opširno, oni su smješteni u beskrajna Imrovićeva umovanja, u njegove monologe. O pravim ali potisnutim motivima govori se samo simptomatski kratko. Može li se, dakle, ovdje govoriti o frojdizmu prije Freuda. Ako je svjesno stanje junakovo nositelj racionalizirane interpretacije, a simptomi ukazuju na nešto što bi junak najradije potisnuo, onda to svjedoči o auktorovu osjećaju dvojnosti ljudske naravi, istom osjećaju koji će Freud nešto kasnije interpretirati kao podijeljenost na svjesno i podsvesno. Očito, bilo je nešto u atmosferi koju su u tom trenutku udisali europski intelektualci i svaki je to izrazio na svoj način, da se izrazim shodno Guillénu. Niti je Freud izrastao iz zrakoprzja, niti se svaka pomisao na ljudsku dvojnost treba svesti na izravan utjecaj Freuda.

Usred impresionizma, ekspresionizma i drugih izama koji su tvorili misaono ozračje i osjećajnost moderne, Freudova misao istodobno otkriva iracionalnu stranu čovjeka, ali i put kako na racionalan način kontrolirati tu ljudsku dimenziju. Nešto

od tih lomova moderne možemo naći i u Imrovićevu koketiranju s misticizmom. On prihvaća onkraj ali bježi od prosvjetiteljske racionalizacije, kako bih nazvao Freudov projekt. Racionalizam se u području ljudske duhovnosti Imroviću instinktivno nadaje mogućom banalizacijom. Scientifikaciju on na neki način sluti razaranjem ljudskog integriteta: »No pročitavši još jednom članak o telepatskim pojavama, gdje se nagađa, ne će li se moći ova tajna sila jednom da uhvati poput elektriciteta i magnetizma, prođe me volja da se javim tim ljudima, koji valjda računaju na kakove Galvanijeve žablje krake, ili čizme Magnesa, da im odkriju tu tajnu.« (Leskovar, 80-1)

Istodobno, nekoliko stranica poslije, Imrović će kritički promatrati kaljužu zagorskoga života, implicirajući potrebu za projektom društvene modernizacije. Eksplicitno, on će vidjeti samo patnju i grubost prizorišta ljudske bijede, kojemu ironijski supostavlja patetiku »ubavih i dražestnih dolinica«, prokazujući bidermajersku osjećajnost falsifikatom stvarnosti, stvarnosti koja još čeka na elementarne zahvate nužnog moderniziranja:

»U tim milim i dražestnim dolinicama (i mi ćemo ih tako zvati) imao sam uostalom grdna posla, da se ugnem kaljužama, da obiđem močvarne livadice — pa mi napokon i to dodija i ja se vrnuh na cestu, da se vratim... Nijesam imao drugog posla, već stanem putem da razmišljam, kako je to u nas sve zadocnilo i tko je tomu kriv — i kako je još daleko vrieme, kad će i te dolinice sa svojim potočićima da dođu na red, gdje eto još ni Sava nije regulirana, pa slobodna i sam Zagreb zapljuskava.« (Leskovar, 84) Ironizacija protorealističke literarnosti neuglađenim podsjećanjem na povijesnu stvarnost nimalo ga, pak, ne će spriječiti da se malo dalje poigra sentimentalističkim motivom izgubljena rupčića kao povodom za sastanak s neznanom ljepoticom.

Nastala četrdeset godina prije, Turgenjevljeva pripovijetka *Asja* slijedi drugu literarnu paradigmu. Sličnosti ovih dviju pripovijesti već je nabrojila kritika i njih je relativno malo, iako dostatno da se govori o podudarnosti. Upravo s potvrđene podudarnosti treba pozornost usmjeriti na ono što *Asju* razlikuje od hrvatske pripovijesti. Pripovijedanje Turgenjeva realističko je bez ostatka, bez natruha misticizma ili bilo koje motivacije koja ne bi bila psihološka. Ono što je temeljno različito jest koncepcija glavnoga ženskog lika. *Asja* je kompleksnija i od *Olge* i od bilo koje druge Leskovarove žene, bilo djevice bilo leskovarskog erotskog vampa.



Ipak, to nije kompleksnost slična kompleksnosti leskovarskih muškaraca. Jer, iza naizgled čudačkog ponašanja mlade djevojke, krije se duboka nesigurnost djeteta proizišla iz polulegalne veze i osobe koja nikada nije do kraja sigurna da je doista emocionalno prihvaćena. Glavni Turgenjevljevi muški lik ima, doduše prošlost, ali ona nije leskovarsko griješno brjeme, nego sasma očekivano i donekle banalno razočaranje nekakvom neimenovanom dvoličnom udovicom. Asjin polubrat Gagin ovdje zastupa turgenjevljevske suvišne, promašene ljude i njegova sudbina, koju s njim dijeli Asja, motivirana je socijalno.

Hrvatska kritika naglašavala je da je Leskovar otišao dalje od Turgenjeva. To je točno ako prihvatimo Flakerovu tezu da je hrvatski pisac krenuo stazom impresionističkog pripovijedanja. Spomenuta Milanjina tvrdnja o tome da Leskovar ide dalje tako što samo jedan moment prezentira a sve ostalo stavlja u prošlost pomalo je dvojbeno jer se i predpovijest i motivacija Turgenjevljeva pripovjedača i predpovijest i motivacija Asjina čudaštva naratološki također konstruiraju kao eksterne analepse. Uostalom, Milanjina tvrdnja mi je neprihvatljiva i s nehotična traga svojevrsnog književnoznanstvenog darvinizma koji razvoj književnosti vidi u usavršavanju književnih tehnika.

Asja je i pomalo romantična, jer očekuje ili nadljudskog junaka ili lijepog pastira u gorskom klancu, što naravno nije trag književnog romantizma, nego sažet i dojmljiv prikaz djevojačke naivnosti. (Turgenjev, 97) Ona je i iznimno, gotovo dječji, osjetljiva. Gagin, pak, želeći je zaštititi, očekuje od pripovjedača ili ženidbu ili rastanak. Sve su to elementi koji pripovjedača zbunjuju, a djevojčino nezrelo ponašanje ga i pokoleba. Njegov problem na kraju ipak nije dvojba. Njegov je problem u nedostatku snage da izbori, usprkos svemu, svoju sreću. Za razliku od Leskovarova junaka koji bježi od sebe i od života, Turgenjevljevi donosi pravu odluku ali kasno! Ruski je junak kolebljivac koji se kaje sa svoje nedovoljne učinkovitosti. On želi sreću i žali za njom. Uostalom, on i nakon kraha pokušava pronaći djevojku, nadajući se u nekakav mogući obrat, dok je Imrović definitivno pobjegao od žene.

Turgenjevljevi junaci ipak se kreću u svijetu objektivne, objektne motivacije. Vanjskost i nutarnost u njega su izbalansirani i međuzavisni. Egzistenti su ravnomjerno utjelovljeni karakterima i okolnicama. Odnosi između karaktera intenzivniji su, nijansiraniiji, jer su u najmanju ruku sva tri karaktera podjednako kompleksna. U Leskovarovoj priči kompleksan je samo Imrović. Ako

uspoređujemo ove dvije priče kao moguć književni poticaj i reakciju, onda možemo zaključiti da turgenjevski čovjek, bez obzira na zamršenost svojih postupaka i motiva, još uvijek pripada racionalnu, jedinstvenu svijetu, znanstveno obuhvatnu, čija kontingentnost proizlazi iz još uvijek jedinstvena i neupitna stajališta pripovjedačeva. Leskovarov junak, pola stoljeća mlađi, smješten u tijesne okvire zaostale, predmoderne društvene situacije, suočen sa svjetskopovijesnom atmosferom raspadanja individualiteta, suočen povrh svega s vlastitom kontingentnošću, bježi od života, bježi od žene, jer ga komunikacija, krhkog i slojevitog, može ugroziti.

Turgenjevljevi junak naslutio je tugu s prolaznosti i krhkosti ljudske sudbine. Leskovarov je naslutio neurozu. Tako nam hrvatski pisac i nenamjerno daje više od psiholoških dokumenata »povučenosti, asocijalnosti i klonulosti, koja se javlja kod nas u devedesetim godinama«. (Marjanović, 125) To »više« nije samo dekadentnost. Za nas pritom nije važno što je i koliko stvarno čitao i iz knjiga naučio Leskovar. On sigurno nije bio »načitan«. Ali, zar je to i važno. Jer, nije ni riječ o privatnoj osobi Janka Leskovara. Riječ je o duhovnome procesu koji je svoje anticipatore pronašao i na rubovima Europe, a svoju formulaciju doživio nekoliko godina poslije, u središtu istoga tog srednjoeuropskog prostora.

Postoji još jedan komparatistički zanimljiv moment što ga kritika, bespogovorno vjerujući iskazu povijesna auktora i odsuću pozitivno konkretizirane sveze, nije znala gdje smjestiti. Zato se najčešće i krsti neodređenim označnicama, kao nekakav ili neki mističizam Leskovarov. Naime, pisac je otklonio mogućnost da bi na njega utjecao Maupassant. Mi mu vjerujemo. Ali se i opet pozivljemo na Guilléna i njegovo promatranje sveukupnosti književnog života. Pritom, niti je Leskovar manji pisac jer nije čitao Maupassanta, niti bi bio veći da ga je čitao, niti je točno da se veza između dvojice pisaca iscrpljuje posve u izravnom preuzimanju motiva jednoga od drugoga. Sve to bilo bi točno ako bismo računali s onim što veći dio književne znanosti do danas i računa, a to je pisac ne kao književni nego povijesni, privatno psihološki fenomen.

Bez obzira na lekturu, pogotovo bez obzira na filozofsku, mističarsku, antropozofsku i inu, neknjiževnu literaturu, mi, kao stručnjaci za književnost moramo konstatirati podudarnosti Maupassanta i Leskovara. Mističnost, neobjašnjivost zbivanja ratiom, karakteristika je više Maupassantovih novela. Neke su od njih posebno podudarne mističnoj komponenti *Jesenskih cvietaka*. Tako u *Horli*

nailazimo na proces derealizacije i pojavu nevidljivog bića. U *Prividenju* junak se susreće sa sablasnom ženom. U *Pletenici kose* junak je mistično uvjeren da je vlasnica tajanstvene pletenice koju nalazi u kupljenom namještaju nazočna negdje pored njega. Osim toga, junaka izričito privlači prošlost a plaši sadašnjost. Okvirno, ovdje se pojavljuje i znanstveni diskurs, na što se u svojoj priči poziva i Leskovar, u osobi liječnika koji izlaže kompleks ludila i povijest bolesti pojedinoga bolesnika. U noveli *Tko zna* susrećemo se s oživljenim namještajem. U pripovijesti *On?* pripovjedač-lik bježi od samoće u kojoj ga neko tajanstveno biće iz njegove nutrine posjećuje i zarobljava. U pripovijesti *Strah II* nalazimo još jedan posve podudaran motiv s Leskovarovim *Jesenskim cvietcima*. Tu Maupassant iznosi misao da neprestano otkrivanje tajni banalizira svijet. U toj se noveli, osim toga, kao pripovjedač pojavljuje i Turgenjev.

Ako stvari impostiramo na ovaj način, naše se istraživanje ne može usmjeriti na materijalizirano kolanje književnih utjecaja. To što hrvatski pisac rabi osjećaje, motive i postupke o čijoj porabi u drugoga pisca i nije morao išta znati, govori da ga je uklopiti u kontekst daleko širi od nacionalne književnosti koja na taj način može u našim očima samo dobiti. Podudarnost s Maupassantom tu je podjednako bitna kao i evidentirani utjecaj Turgenjeva koga, uostalom, treba svesti na istu razinu određena skupa književnih i duhovnih simptoma opsežnijih od uloge tri pojedina pisca.

Uklopiti se u paradigmu moderne značilo je naslutiti i prihvatiti senzibilitet koji sam po sebi predstavlja negaciju predmodernoga književnog i društvenog stanja. Upravo zato tek se hrvatska književna moderna posve oslobađa preporodnog naslijeđa i njegova prosvjetiteljskoga kompleksa. Šenoa je tu stazu utro i hrvatski književnici kraja stoljeća mogli su krenuti još dalje, u prostor koji je nacionalno potvrđivao kao internacionalno. Pritom ljudi poput Leskovara nisu bili ni najmanje apatridi. To što su se oslanjali ponajviše na vlastitu senzibilnost, to što nisu »radili na sebi«, što nisu bili »načitanici«, a pritom naslutili isto što i književnici o kojima su malo ili malo više znali, tu je senzibilnost potvrdilo autentično modernom i učinilo ih ne suputnicima i epigonima nego ravnopravnim graditeljima Akselova tornja. Zato se na kraju usuđujem reći da tzv. novija hrvatska književnost ne počinje preporodom, nego hrvatskom modernom.

## LITERATURA

Mirko Cerovac, »Janko Leskovar«, *Rad JAZU*, knj. 355, Zagreb 1969, str. 195-401.

Jakša Čedomil, »Janko Leskovar«, *Vijenac*, br. 17 (str. 277-278) i br. 19 (str. 303-306), Zagreb 1899.

Aleksandar Flaker, »Hrvatska novela i Turgenjev«, *Radovi Slavenskog instituta*, 1, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb 1956, str. 31-79.

Claudio Guillén / Klaudio Giljen, *Književnost kao sistem*, prev. Tihomir Vučković, Nolit, Beograd.

Janko Leskovar, *Izabrana djela*, priredio Cvjetko Milanja, Stoljeća hrvatske književnosti. Matica hrvatska, Zagreb 1997.

Milan Marjanović, *Hrvatska književna kritika*, sv. 3. Matica hrvatska, Zagreb 1950.

Milan Marjanović, *Hrvatska moderna. Izbor književne kritike. II. knjiga (1900-1903)*, JAZU, Zagreb 1951.

Cvjetko Milanja, »Janko Leskovar«, *Enciklopedija hrvatske književnosti*, Zavod za znanost o književnosti / Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1987.

Dragutin Prohaska, »Janko Leskovar«, *Hrvatska njiva*, Zagreb, I/1917, br. 39. str. 695-698.

I. S. Turgenjev, (ćir.), *Sočinjenja. Tom sedmjoj. Povesti i rasskazy. »Dvorrjaskoje gnjezdo«*. 1856-1858, Izdateljstvo »Nauka«. Moskva — Lenjingrad, 1964.

Jure Turić, Janko Leskovar, Josip Draženović, *Djela*, uredio i predgovor napisao Ivo Frangeš, Zora, Zagreb 1953.