

## Mrtvi autor u romanu *Dom Casmurro*\*

Machadov izum mrtvog autora kao posrednika u pripovjednim događanjima oblikuje strukturni potporanj u *Posmrtnim zapisima Brása Cubasa* (*Memórias póstumas de Brás Cubas*) i *Dom Casmurru*. Ta su dva remek-djela Machada de Assisa u brazilskom i međunarodnom književnom kontekstu poznata kao romani posmrtnih sjećanja. Dvojak status pripovjedača, koji je rascijepljen na redatelja i glumca svoje životne drame, čini posebnom narativnu situaciju Machadova romana u prvom licu. Konfiguracija rodova pripovjednog diskursa dokazuje kako roman u prvom licu sadrži sljedeća blisko povezana obilježja: 1.) pripovjedni ja (pripovjedač) i pripovijedani ja (protagonist) jedan su te isti; 2.) vremenska se udaljenost postavlja između pripovjedača i protagonista; 3.) vremenska udaljenost obuhvaća egzistencijalnu preobrazbu. Tim trima obilježjima odgovaraju mogući pripovjedni postupci u romanu u prvome licu: 1.) pripovijedati događaj iz gledišta pripovjedača ironički udaljenoga od sebe samog; 2.) pripovijedati događaj iz perspektive protagonista emocionalno upletenog u intersubjektivni kontekst društvenih događanja; 3.) pripovijedati događaj iz izmjenjujućih ili istodobnih fokusa pripovjedača i protagonista, iz čega proizlazi dvojnja perspektiva pripovijedanja u prvom licu, prema čemu se ističe dramska forma Machadova romana u prvom licu.

Pripovjedni ja i pripovijedani ja u *Dom Casmurru* jedan su te isti. S obzirom na preobrazbu prouzročenu vremenskim odmakom, događa se da se pripovjedač toliko razlikuje od protagonista Benta Santiaga da postaje drugi ja, i to toliko drugačiji da uzima nadimak Dom Casmurro kao ime koje odgovara posmrtnom stanju subjekta izdvojenog iz dramatičnih mijena prošloga života. U prvom poglavlju, koje je namijenjeno razjašnjenju naslova romana, pripovjedač upozorava kako ne upotrebljava pojam *casmurro*<sup>1</sup> u leksikografskom značenju, nego u narodnom shvaćanju “tiha i povučena čovjeka” koji se odlučuje biti odsutnim ponajprije iz ljudskoga svijeta. Pripovjedač se karakterizira kao promatrač smrtno zatočen na periferiji svijeta, u kojoj se događa zajedničko iskustvo ljudi, te u drugom poglavlju priznaje što mu nedostaje i najavljuje da kani napisati *Priču iz predgrada*

(*História dos subúrbios*). Subjektu smještenom u prostor izvan središta života odgovara priča iz predgrada. Na rubu pulsirajućeg središta vitalnih interesa pripovjedač se svodi na infraontološku razinu preživjeloga koji ne postoji osim kao sjena onoga što je bio.

Zatočen u egzistencijalnoj oskudici, pripovjedač vremenskom rekonstrukcijom pokušava vratiti izgublenu potpunost. Pripovjedački se dokazuje kako rekonstruirati u vremenu znači lokalizirati u prostoru. Događa se, međutim, da se rekonstrukcija izgubljenog vremena nikad ne pretvara u ponovno otkriveno vrijeme jer se prostor pokazuje nepovratnim. Kuća koju Dom Casmurro gradi u četvrti Engenho Novo kao točnu repliku kuće u kojoj je živio u zlatna doba, ne ispunjava željenu funkciju vraćanja Benta Santiaga samome sebi. Upravo suprotno, intenzivira mu osjećaj nenadoknativa gubitka jer ga navodi na priznanje da mjesto stanovanja može i biti isto, ali stanar više nije isti. Zahvaljujući analizi pripovjednih sekvencija u romanu, koju je proveo Donald Schüller, razumije se da kuće omeđuju romaneskni prostor *Dom Casmurra*. Argumentacija teze da odnos kuća uvijek postaje konfliktan temelji se na objašnjenju mitskog simbolizma, što oblikuje zaplet romaneskne fabulacije (Schüller, 1978).

Donald Schüller pokazuje kako strukturni mehanizam zapleta *Dom Casmura* pokreće niz suprotnosti: Bentinhova kuća – Capituina kuća; Bentinhova kuća – sjemenište; Escobarove i Sanchine kuće – Bentinhova i Capituina. Romaneskní se prostor uvijek prikazuje nenaseljivim, bilo kao zabranjeno područje, kuća gospođice Capitu, bilo kao mjesto progonstva, sjemenište, bilo kao prijetnja, Escobarova kuća. Vlastita rekonstruirana kuća pokazuje se najneprimjerenijom jer je naseljena sjenama prošlih i proživljenih vremena. Obrnuto od oživljavanja mitopoetičke restauracije *imago mundi*, kozmički simbolizam godišnjih doba naslikanih u četiri kuta salona i povijesni zaziv Cezarovih, Augustovih, Neronovih i Masinisinih medaljona upućuju samo na ono što nije niti će ikad biti. U priči o gubitku prisnoga središta u kojem se može stanovati, sam se tekst predstavlja kao poderana tkanina. Sjećanja se svode na faustičko prizivanje duhova. Ništa ne uspijevaju iscijeliti jer se “između prošlosti i sadašnjosti otvorila pukotina koja se ne zatvara” (Schüller, 1978, str. 20).

U prizivanju prošlih i proživljenih vremena pripovjedač preuzima dvojnju perspektivu u kojoj se

\* Izvorno objavljeno kao: *O defunto autor em Dom Casmurro*, u: *O romance tragicômico de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, EDUERJ, 2006.

<sup>1</sup> Port. namrgoden, mrk, mračan (op. prev.).

izmjenjuju ili isprepleću dva pripovjedna viđenja, jedno mrtvog autora, a drugo protagonistovo. Izvanredna složenost postupka narativnog posredovanja u romanu *Dom Casmurro* potvrđuje se kad se shvati kako lik Benta Santiaga nema definiran karakter, nego preuzima višestruke karaktere tijekom svojega postojanja. U životnom ciklusu od djetinjstva do zrelosti protagonist pokazuje različite karaktere i u skladu s različitošću duševnih raspoloženja svakog trenutačno proživljenog iskustva. Naivni dječak koji pjeva nježni duet ne poistovjećuje se s onim ljubomornim koji je protagonist drame navodnoga ljubavnog trokuta, niti s ocem koji ne priznaje Ezequiela kao svojega sina. Pitanje koje se preispituje likom Benta Santiaga ne rješava se jednoličnim odgovorom, ne samo zato što se lik mijenja tijekom uzastopnih dionica svojega životnog puta, nego i zato što mu se proturječnost provlači kroz sve postupke. Od djetinjstva do zrelosti proturječni karakteri supostoje u intimnoj povezanosti svojih bića.

U 62. poglavlju, sugestivno naslovljenom *Jagov problem (Uma ponta de Iago)*, José Dias posjećuje Benta Santiaga u sjemeništu i priopćuje mu da je Capitu sretna kao i obično. Pridruženi član obitelji dodaje kako je "Capitu glupačica koja se neće smiriti dok ne uhvati kakva kicoša iz susjedstva koji će se njome oženiti." Kako bi predstavio Bentinhovu emocionalnu reakciju, pripovjedač preuzima dinamično isprepletanje perspektive mrtvog autora i protagonista:

Kao da sam probljedio; osjetio barem kako mi se hladnoća širi cijelim tijelom. Vijest o tome kako ona sretno živi dok ja plačem svake noći djelovala je na mene s tako snažnim kucanjem srca da mislim kako ga i sada čujem. Ima nekog pretjerivanja u ovome; ali ljudski je diskurs upravo takav, sastavljen od preuveličanih i umanjenih dijelova koji se nadomještaju usklađujući se. S druge strane, ako shvatimo da se ovdje ne sluša ušima nego sjećanjem, stići ćemo do točne istine. Moje sjećanje i sada čuje kako mi je lupalo srce u onom trenutku. (Assis, 1988, str. 118–119)

U prvoj i drugoj rečenici pripovjedni ja razvija se u pripovijedani ja. Pripovjedač se toliko zbližava s protagonistom da zahvaća njegov osjećaj topline i čuje njegovo uzbuđeno kucanje srca. U trećoj rečenici odjekuje ironija mrtvog autora, koji se kritički udaljuje od strastveno ispričovijedanog događaja. Četvrta se rečenica oblikuje iz perspektive pripovjedača koji razmišlja o činu pisanja romana sjećanja. Svijest o tome da sporazum sjećanja odobrava dijalošku interakciju sadašnjega i ondašnjega ja vodi pripovjedača u zadnjoj rečenici u vremensku ekstazu, što ga čini sposobnim proživjeti *hic et nunc* emocionalni učinak trenutka koji je proživio protagonist. Dvojak status izmjenjivanja pripovjednih perspektiva nastavlja se u posljednjem dijelu poglavlja u kojem se prikazuje kako se pojavila Bentinhova ljubomora. Taknut aluzijom Joséa Diasa o kicošu iz susjedstva, ljubomorni mladić pada u kušnju prepustiti se porivu da izađe trčeći, stigne do kuće Páduinih, zgrabi Capitu i prisili

je da prizna koliko se milovala s dečkom. Odmah nakon te radnje koju je protagonist zamislio, ali ne i proveo, premješta se pripovjedni fokus, koji počinje prikazivati pripovjedačevo samosvjesno razmišljanje:

Snovi koje sad prepričavam nisu one dvije ili tri minute imali ovu logiku kretanja i razmišljanja. Bili su razbacani, izmijenjeni, i to loše, s nepotpunim i iskrivljenim crtežom, bila je to zbrka, vrtlog koji me osljepljivao i zaglušivao. (Assis, 1988, str. 158)

Postupak izmjenjivanja ili supostojanja pripovjednog i pripovijedanog ja temelji se na dvostrukom posredovanju pripovijedanja i na protagonistovoj dvostrukosti. Bento Santiago ne doživljava se kao homogena ličnost. Psihička nestabilnost koja ga tjera da se rascijepi pred samim sobom oblikuje dramu egzistencije ispresijecane proturječnostima. Izluđen ljubavnim zabranama koje su ga morile i svladan ljubavlju prema Capitu, Bentinho čuje proturječne glasove koji mu pomućuju um. Borba glasova koji se prepiru unutar svijesti lika kulminira psihičkom rastrojenošću. U mladićevoj mašti glas koji mu ostvaruje želju postaje čujan izvana prema unutra preko kokosove palme personificirane u sugovornika:

Jedna je kokosova palma, vidjevši me nemirna i pogodivši razlog, mrmrljala nad njim kako nije ružno da se dječaci od petnaest godina povlače po kutovima s djevojčicama od četrnaest, mladi te dobi nemaju druga posla ni kutovi drugu namjenu. (Assis, 1988, str. 33)

Protagonist rascijepljen u predstavi pred samim sobom ne prikazuje nam se samo u maštovitoj, mladenačkoj dobi. Mentalno podvajanje, koje se manifestira izmjenom glasova u dvojakoju intimnosti svijesti, ponavlja se u odrasloj fazi. Nakon što je završio studij prava, javlja mu se zadivljujuća vizija vjenčanja i istaknute karijere. Zanesen maštanjem o sreći i slavi, začuje glas nevidljive vile, koja mu proriče sudbinu: "Ti ćeš biti sretan, Bentinho; ti ćeš biti sretan." José Dias slaže se s tim govoreći kako će gospodin biti sretan. Iznenađen njegovim riječima, Bentinho ga pita je li i on čuo glas. I José Dias odgovara kako je sigurno čuo riječi koje je izgovorio gospodin Santiago. Pripovjedač priznaje kako iznenađen prijenos protagonistove osobnosti ne izražava patološko vladanje nego normalno ponašanje osoba koje pokreće poriv strasti. Povezanost pripovjedačeve kritičke svijesti i protagonistova naivna iskustva pretvara smiješni događaj u razlog za razmišljanje o želji za moći:

I sad se mogu zakleti da je glas bio vilin; normalno da su se vile, izbačene iz priča i stihova, uvukle u ljudska srca i govore iznutra prema van. Ovu sam, primjerice, često čuo jasno i razgovijetno. Sigurno je u rodu s vješticama iz Škotske: "Ti ćeš biti kralj, Macbethe!" – "Ti ćeš biti sretan, Bentinho!" Na kraju, isto je proročanstvo, izrečeno istim svemirskim i vječnim zvukom (Assis, 1988, str. 170).

Rascijepljen na pripovjedni i pripovijedani ja, Bento Santiago prikazuje se unutar pripovijedanih događaja i izvan njih. Kad ulazi na pozornicu događaja,

preuzima unutarnju perspektivu i ponaša se kao glumac koji je strastveno zanesen djelovanjem osjećaja. Kad se odvoji od pozornice, preuzima vanjsku perspektivu te se predstavlja kao gledatelj ironički udaljen od sebe i od ostalih likova. Protagonistova i pripovjedačeva različita egzistencijalna područja, koja se očituju u izmjeni unutarnje i vanjske perspektive fikcijski predstavljenoga svijeta, urušavaju tradicionalni koncept pripovijedanja u prvom licu. Pripovjedni perspektivizam koji temeljito mijenja romanesknu strukturu drame Benta Santiaga pretvara zamjenicu "ja" u zagonetku koju treba odgonetnuti. Ja koji je odsutan iz dramskih obrata zapleta djeluje kao posrednik lišen osobnosti. Vanjska perspektiva, koja ga progresivno udaljuje od sebe samoga, kulminira u depersonalizaciji, pretvarajući ga u mrtvog autora.

Dvojna perspektiva Machadova romana u prvom licu temeljito mijenja književnu tradiciju romanesknog žanra. Revolucionarni mehanizam dvostrukoga pripovjednog posredovanja *Dom Casmurra* postaje očit u usporedbi s fikcijskim eksperimentima u Dickensovu romanu *David Copperfield* i Thackerayevu *Henryju Esmondu*. Kod Dickensa pripovjedni ja ne pristaje identificirati se s pripovijedanim ja. Pripovjedač se u *Davidu Copperfieldu* odvaja od događaja koji je protagonist proživio pri predstavljanju sjećanja na prizore iz života protekla u sadašnjem vremenu, a ne u prošleme. Prizori kojih se prisjeća zaokružuju se kao slike promatrane iz daljine. Slikarski prikazan ja pojavljuje se kao da je on (Stanzel, 1989, str. 135–136). U povijesti engleskog romana *Henry Esmond* ističe se izmjenom zamjenica prvoga i trećega lica. Kako su pripovjedač u prvom licu i pripovjedač u trećem licu prilično različiti pripovjedni posrednici, dakle preuzimaju različita gledišta, koja im uvjetuju osjećajne, voljne i spoznajne stavove, nameće se zaključak da roman sadržava dva divergentna pripovjedna tijeka u istoj egzistencijalnoj drami.

Varijacija kojoj Thackeray podvrgava upotrebu zamjenica ne događa se samo u odnosu na pripovijedani ja, koji nam se predstavlja kao Harry, Henry Esmond, Mr Esmond, Captain Esmond, Colonel Esmond, nego uključuje i upućivanje na pripovjedni ja. Radi dramatizacije suprotnosti aktivnog života vojnika Esmonda i misaonog života Esmonda, koji se iskazuje kao scenarist ironički udaljen od zapleta radnje, pripovjedni ja zaogrće se neosobnim oblikom zamjenice on. U dvostrukom pripovjednog posredovanju ja i on pojavljuju se kao instancije koje se izmjenjuju u skladu ili neskladu s pripovjedačem ili protagonistom. Ja se pretvara u on kad se želi označiti kritičko udaljavanje strastvenog iskustva i ironičke svijesti istoga subjekta rascijepljenog na glumca i autora svoje životne drame. Cilj je umjetničkog načela pripovjednog izmjenjivanja zamjenica ja i on, koje engleski romanopisac upotrebljava u djelima *Henry Esmond*, *Pendennis* i *The Newcomes*, istaknuti da pripovjedačevu i protagonistovu egzistencijalnu dimenziju oblikuje suprotnost tih dvaju viđenja svijeta (Stanzel, 1989, str. 136–141).

Machadova revolucionarnost romana u prvom licu ne očituje se u vremenskoj promjeni kod Dickensa, ni u zamjenskoj izmjeni kod Thackeraya. Jedinstven postupak u *Dom Casmurru* očituje se u izmjeni unutarnje i vanjske pripovjedne perspektive te u preuzimanju pripovjednog perspektivizma, koji se ostvaruje u izumu pripovjedača, multiplicirajući se u različite fiktivne maske. Istodobno pojavljivanje mitologijskoga, biblijskoga, epskoga, dramskoga, aksiomatičkoga, kontabilnoga i forenzičkog stila, što ih Eugenio Gomes zatječe u pripovjednom tekstu Benta Santiaga, ne svodi se na retorički postupak stilske virtuoznosti, kako navodi interpretator Capituine zagonetke (Gomes, 1967, str. 20–23). Dinamično isprepletanje književnih stilova podudara se s pripovjedačevim multiperspektivnim statusom. Bento Santiago predstavlja nam se u višestrukim oblicima, kao zaljubljen i ljubomorani glumac, kao ljubazan i ironičan gledatelj, kao pripovjedač koji se brani i optužuje, kao pripovjedač koji sumnjiči Capitu i kao mrtvi autor koji režira tragikomičnu dramu svojega prošlog života. Neuvažavanje pripovjednog multiperspektivizma *Dom Casmurra* osiromašuje istraživački doseg kritičke recepcije ovoga romana.

Antonio Carlos Secchin pokazuje kako se interpretacije *Dom Casmurra* vrte oko Capituine nevjere ili nevinosti (Secchin, 1998). Kritičar na početku potvrđuje da se Alfredo Pujol, Lúcia Miguel-Pereira, Mário Matos i Barreto Filho slažu u tvrdnji da je Capitu prevarila muža. Potom pokazuje kako od 1960. kad je objavljena knjiga u kojoj Helen Caldwell temeljito mijenja os istraživanja romana, Eugênio Gomes, Silviano Santiago, Luiz Costa Lima, Roberto Schwarz i John Gledson oslobađaju junakinju krivnje te određuju dvojbu kao načelo konstrukcije teksta. Međutim, odbacivanju uvjerenja u preljub i dalje se odupiru neki kritičari, među kojima se ističu Massaud Moisés i José Guilherme Merquior. Naposljetku, sporne teorije o Capituinoj prijevari podvrgnute su sljedećem preispitivanju:

Dakle, graja o nevinosti dignuta u Capituinu korist nije riješila otvoreno pitanje; štoviše, stvorila je priliku za drugo pitanje: zašto je toliko nužno postaviti se između da i ne? Braniti nevinost znači naivno ući u savezništvo s "pravosudnim" postupkom knjige i ne razumjeti njezin specifično književni kostur, u kojem dvojba pribiva i buja [...]. Upravo isticanje nevažnosti konzumiranja (ili nekonzumiranja) preljubničkog čina postaje pomalo sumnjivim: ako to zaista nije važno, zašto je potrebno toliko uporno ponavljati da nije? (Secchin, 1998, 128)

Kako bi se produbilo preispitivanje kontroverzije povezane s Capituinom prijevarom, potrebno je saznati proizlaze li različite interpretacije iz konceptualnih shema interpreta ili iz pripovjedačevih pretpostavki. Helen Caldwell temeljito mijenja kritičku recepciju romana osporavajući tradicionalnu tezu o Capituinu preljubu argumentom da pripovjedač koji sudi i osuđuje ne zaslužuje povjerenje. Potaknut ljubomorom, Bento Santiago zastupa se u vlastitoj parnici. Zapravo

osuditelj, prerušen u brazilskog Otela, treba biti osuđen. Pretvorba tužitelja u tuženika potpuno mijenja os rasprave o pripovjednom smjeru. Sjevernoamerička znanstvenica tvrdi kako pripovjedač nije jedini posrednik pripovjednih događaja. Postoji i drugi posrednik, koji neutralizira pripovjedačeve navode i koji se pojavljuje kao autor poglavlja *Panegirik svete Monike* (*Panegirico de Santa Mônica*) (Caldwell, 1960, str. 150–160). Naposljetku, navodi kako se intertekstualni dijalog u romanu Machada de Assisa i u Shakespeareovoj tragediji pripisuje posredniku koji se ne imenuje, ali koji ironizira pripovjedača dodjeljujući mu ime Bento Santiago (= *Santo* + *Iago*<sup>2</sup>). Svetac predstavlja prikrivanje duha uvrijeđenosti, zapomaganja i osvete. U uzvišenoj se istini vlastitog imena pripovjedač pokazuje obuzetom ne samo Otelovom ljubomorom, nego i Jagovom zavišću. Bento Santiago pokazuje se podmuklijim od svojih uzora jer mora ispuniti dvostruku želju za osvetom.

Interpretacija Helen Caldwell pretpostavlja sukob dvaju pripovjednih posrednika, onoga koji oslobađa i drugoga koji osuđuje Capitu. Neimenovani posrednik, koji se predstavlja kao autor poglavlja *Panegirico de Santa Mônica*, deautorizira pripovjedača. Sjevernoamerička znanstvenica pretvara pripovjedačevu sumnju u sumnjiva pripovjedača. Teza o nepovjerenju u pripovjedača postaje vodeći motiv među interpretantima romana od 1960-ih do danas. Kritičari *Dom Casmurra* služe se najrazličitijim istraživačkim metodama, ali svi dijele uvjerenje kako pripovjedač nije od povjerenja. Razlozi sumnje variraju u skladu s teorijskim i metodološkim alatima. Kako Caldwell ističe, ljubomora i zavist uzrokuju nepovjerenje. Eugênio Gomes otkriva proturječnost tobožnje predanosti točnosti i pretjeranosti pripovjedačeve mašte što ga navodi da pomiješa vjerojatnost s istinom (Gomes, 1967).

Silviano Santiago opovrgava sofistički apriorizam pripovjedačeva rasuđivanja, što se očituje u lukavoj i čisto retoričkoj usporedbi vjerojatnoga i istinitoga (Santiago, 1978, str. 29–48). U skladu s riječima Johna Gledsona, ljubomorni i uvrijeđeni pripovjedačev stav potječe iz sukoba njegova društvenog položaja oligarha u krizi i drskosti kojom se Capitu oslobađa podređenosti muževnoj moći. Argumentacija engleskoga kritičara temelji se na Schwarzovim studijama o klijentelizmu i povlaštenom društvu u prvim Machadovim romanima (Gledson, 1991). Prema Robertu Schwarzu, zatrovana poezija *Dom Casmurra* izražava nazadnjaštvo lukavog pripovjedača koji ne priznaje želju za ženskom emancipacijom. Kao predstavnik hijerarhijskog sustava i društvene prisile, pripovjedač preuzima nadmoćno viđenje patrijarhalnoga gospodina koji ne shvaća emancipacijsku sklonost supruge Capitu nikako drukčije nego kao znak želje za oslobađanjem od bračnih veza, što se i ostvaruje u oslobađajućem činu preljuba (Schwarz, 1997).

Hermeneutički rezultat kritičke tradicije koja istražuje uzroke pripovjedačeve ljubomore svodi se na potvrđivanje da se roman strukturno dijeli na dva dijela, u dva pripovjedna tijeka koji proturječe i međusobno se isprepleću. Prvi predstavlja pravni put pravosudnog postupka koji se razvija s promišljenom namjerom da se osudi Capitu. Drugi tvori ironijski preokret u kojem se tužitelj pretvara u optuženoga. Čitanja skrivenih pokretača ponašanja Benta Santiaga potiču na prihvaćanje psihoanalitičke metode analize, kako se sugerira počevši od Helen Caldwell. Slijedeći put Constantina Paleologa, Helen Caldwell, Dantea Moreire Leitea i Josóa Lemea Lopesa, Maria Lúcia Pinheiro Sampaio istražuje Bentinhova seksualna maštanja, analizira prizor iz 118. poglavlja u kojem Bento pipa Escobarove ruke kao da su Sanchine, interpretira zabunu kao skriveni pokretač privlačnosti koju Santiago osjeća prema prijatelju i zaključuje da u dubinskoj pripovjednoj strukturi *Dom Casmurra* pod-djeluje na Bentov homoseksualni nagon prema Escobaru:

Bentinho, čisti moralist, Capituin muž, razotkriven je na kraju romana. Iza njegova puritanizma sjemeništarca koji nije dopuštao da žena pokaže ruke u javnosti, krije se biće koje se služi ljubomorom kako bi prikrilo svoje želje koje zabranjuju društvo i priroda. (Sampaio, 1989, str. 55)

Čini se kako razotkrivanje kojem kritičari podvrgavaju pripovjedača *Dom Casmurra* nema kraja. Argumenti koji potječu od najrazličitijih diskurzivnih skupina udružuju se u obrani žene koja je žrtva muževe ljubomora i uvrijeđenosti. Wellington de Almeida Santos navodi kako je seksualno potiskivanje Benta Santiaga, koje se događa od njegova vjerskog obrazovanja, osnovni razlog sumnjičava ponašanja, što završava uvjerenjem da ga je supruga prevarila. Neizravan, vijugav i prijetvoran diskurs, koji niječe potvrđujući i potvrđuje nijećući, potječe od religiozne represije koja inhibira Bentinhovu seksualnost. Sintagme poput “orgije latinskoga” i “djecak kad je riječ o ženama” u mikrostrukturi pripovjednog ustrojstva ističu “ukrižanu retoriku, nabijenu dvojakošću, uključujući erotiku i religiju”, što pokazuje devitalizirajući antagonizam vjerskoga zanosa i erotskoga nagona:

Pripovjedač neizravno priznaje, odnosno drukčije od svoje svjesne namjere, da je bio seksualno suzdržano biće, odatle dolazi njegova tragedija, i da je uzrok te represije bila njegova predodređenost vjeri, prouzročena obećanjem majke gospođe Glórije. (Santos, 1998, str. 120)

Ana Lúcia Gazolla Garcia (1984), Earl Fitz (1989), Paul Dixon (1989) i Maria José Somerlate Barbosa (1992) dokazuju tezu da strukturna dvojakost *Dom Casmurra* čitatelju prenosi propitivanje smisla utkanog u ljubavnu intrigu. Zagonetka nije Bentinho ni Capitu. Zagonetan je strukturni mehanizam romanesknog zapleta. Pripovjedač piše dva teksta. Jedan ističe paranoju Benta Santiaga, a drugi oglašuje

<sup>2</sup> Port. Sveti Jakov (op. prev.).

Capituin preljub. Isprepletanje proturječnih tekstova oslobađa beskonačno umnožavanje nesvodivih dvojakosti. Bentinho tvrdi, ali i niječe da zna točnu i pravu istinu, preispitujući vlastite osjećaje i svoju interpretaciju činjenica. Prikazujući se kao sumnjičav i sumnjiv, pripovjedač se paradoksalno predstavlja kao igrač igre koja se istodobno temelji na obmani i na razotkrivanju. Pripovjedni događaj oscilira među nekoliko interpretacija. Svaki zaključak do kojega se dođe prikazuje se ne kao logičan produžetak, nego kao dijalektička zamjena premisa. Nikada se ne stiže do konačnog trenutka istine. Dijalektičnost potvrđenih i istodobno zanijekanih događaja pretvara priču u zagonetku koju čitatelj treba odgonetnuti. U igri odgonetanja svaka tekstna sekvencija funkcionira kao šahovski potez.

Juracy A. Saraiva pokazuje kako memorijalistički diskurs *Dom Casmurra* oblikuje napuknutu priču koja se povezuje s prekidom između iskazivanja i iskaza (Saraiva, 1993, str. 93–145). Čini se da se pripovjedačevi i protagonistovi osjećaji i procjene razilaze. Istina je, međutim, da pripovjedačevo znanje razdvaja i udaljuje Dom Casmurra od Benta Santiaga. Izmjena bliskosti i udaljenosti između pripovjednoga i pripovijedanog ja pripovjedaču daje “dvojak karakter, koji se odražava na priču” (str. 104). Ako je točno da egzistencijalna promjena koja se događa zbog vremenske udaljenosti prikazuje lom između historijskoga i pripovjedačkoga ja, istina je i da “označuje stalnu prisutnost karakterizacijskog obilježja – rascjep samoga subjekta – u prošlosti kao i u sadašnjosti” (str. 105). Uspostavljena pripovjedna perspektiva postaje dvojna jer se granice između nekadašnjega i sadašnjega ja pokazuju nestalnim. “Dvojnost neodvojiva od gledišta” (str. 115) određuje strukturnu dvojakost, a ne samo pripovjednu organizaciju, što diskreditira svaki pokušaj jednostrane interpretacije romana. “Namjera teksta ne svodi se samo na stvaranje dvojakih osjećaja, nego i na utemeljivanje vlastite dvojakosti” (str. 121).

Kritička djela o *Dom Casmurru* upućuju na Capituinu prijearu, razvijaju se u uspostavljanje pravosudnog postupka u kojem djeluju odvjetnici tužiteljstva i obrane te se iscrpljuju u beskrajnim raspravama o prijestupu koji je počinila junakinja ili ga je ispletkario ljubomorni muž. Alfredo Jacques dokazuje Capituinu krivnju temeljeći je na formalnom jeziku pravnika Benta Santiaga, što se vidi u pojmu “priležnik”, koji se odnosi na Escobara, u izrazu “prigovor treće osobe” i u aluziji na deset sterlinških funti kao erotskog simbola (Jacques, 1974, str. 101–110). Činjenica je da se preispitivanje Capituine prijearve ili nevinosti iskazuje lažnim pitanjem jednostavno zato što umjetnička razradba romana ne nudi odgovor na pitanje uređeno dihotomijskim rasuđivanjem na *da* i *ne*. Dramski oblik Machadova pripovjednog tijeka posmrtnih sjećanja nije u skladu s logičkom povezanošću pripovijedanih događaja. Analize uzroka pripovjedačeva ponašanja ne objašnjavaju ljubomorno ponašanje jer se njegova ljubomora ne svodi na razloge nego stvara učinke.

Dramska snaga romana počiva na suptilnoj umjetnosti pripovjednog posredovanja, a ne na pravosudnom postupku. Pripovjedač istaknut kao mrtvi autor ponaša se kao dramaturg koji predstavlja druga *ja*, a ne svoje vlastito. I upravo zato što se umirovio od sebe samog, Dom Casmurro ne osjeća ljubomoru zbog Capitu jer se ne poistovjećuje s Bentom Santiagom. Ja koji se iskazuje kao posrednik udaljen od pripovjednih događaja ironizira dramu u kojoj djeluje kao protagonist. Pripovijedanje se pretvara u pogrebno prizivanje galerije mrtvih. Gospođa Glória, José Dias, Capitu, Escobar, Ezequiel, svi umiru. Pripovjedač pokapa i sebe, te preuzima posmrtnu dužnost ironičnog nadzornika likova povezanih s dramskim preokretima u svojem protoklom životu. Prelomljeni u ironijskoj prizmi mrtvog autora, sudionici drame predstavljene u prošlim i proživljenim vremenima ne priznaju se kao tragični glumci, nego kao komični karakteri i tragikomični komičari. Izdvojen iz svijeta u kojem se ostvaruje ljudsko iskustvo, Dom Casmurro preuzima ulogu redatelja tragikomedije.

Teza da je život opera, koju je branio Marcolini u devetom poglavlju i koju je prihvatio pripovjedač u desetom poglavlju, pretvara se u dramsko načelo pripovjedne konstrukcije *Dom Casmurra*. Posrednik pripovjednih događaja pretvara se u redatelja drame tragikomičnih obilježja prihvaćajući kazališnu teoriju da operni zaplet predvodi postanak svijeta i grešnih bića. U skladu s Marcolinijevim učenjem, kazalište svijeta proizlazi iz kreativne suradnje pjesnika Boga i glazbenika Sotone. Izbačen iz nebesa jer je organizirao pobunu, genij zla nosi sa sobom u pakao libreto koji je Bog napisao. Kako bi se pomirio s nebeskom moći, sklada partituru i preklinje Vječnog Oca da mu dopusti da opera bude izvedena. Bog dopušta da se izvede ako će to biti izvan božanskih granica. Kako bi odgovorila na molbu i očuvala čistoću nebeskog prostora, božanska moć stvara posebno kazalište, planet Zemlju, i izumljuje “cijelu družinu, sa svim dijelovima, glavnima i popratnima, zborovima i baletanima”. U odgovoru Sotoni, koji ga poziva da pogleda koju probu, Bog izjavljuje kako je spreman podijeliti autorska prava, ali ne želi ni čuti za probe.

Teorija opere kao strukturne matrice *Dom Casmurra* ogleda se u Machadovu konceptu romana kao drame karaktera. U suglasju s postupkom umetanja kritičkog metajezika u pripovjedni tekst, Dom Casmurro dovodi u radnju Marcolinijevu misao kao što Brás Cubas dramatiizira Pandorin mitologem i filozofem Quincasa Borbe. Metaforička jednadžba zemaljskoga kazališta i upravo ljudskoga svijeta djeluje kao metatekstualni sažetak koji se teatralizira u življenju protagonista i ostalih likova. Deveto poglavlje tvori pretpostavnu strukturu pripovjedačeva znanja koja je nepomirljiva s teorijskim konceptima interpreta. Roman razrađuje vlastitu teoriju, a pripovijedanje interpretira samo sebe. Psihološki, retorički, sociološki, povijesni, psihoanalitički i pravni interpretanti kojima se koristi kritička tradicija ne pokazuju se valjanima jer mrtvi autor drame prikazane u *Dom*

*Casmurru* preuzima pravi poetički interpretant, koji mu omogućuje kompoziciju romanesknog zapleta poput režije operne drame.

Bitna razlika između teorijskih pretpostavki kritičara i pripovjedačevih dramskih pretpostavki dokazuje se u sljedećim postupcima. Kao prvo, drama prikazana u *Dom Casmurru* ne shvaća se ni prema induktivnoj snazi ni prema deduktivnoj valjanosti argumenata jer proizlazi iz proturječnosti upisane u sve što postoji. Koncept Boga i Sotone kao komplementarnih pokretačkih sila kozmičkog uređenja podvrgava arhitektonsku strukturu ontoteološkog znanja ironijskoj dekonstrukciji. Spor snaga sa suprotnih polova koje se udružuju u konzumaciji stvarateljskog čina pretvaraju veto čisto logičke proturječnosti u kozmoantropogonijsko načelo komplementarnosti suprotnosti. Kao drugo, pripovjedač preuzima tragikomično gledište kako bi se mogao nositi sa stvarnošću, koja mu se prikazuje pritisnuta dvostrukim utjecajem konsonancije i disonancije libreta i glazbe iz božanskoga i sotoniskoga svemira. Sudbinska tragikomedija uglavnom istiskuje kratki spoj ljubavne intrige muškarčeve ljubomore i prijevare voljene žene. Naposljetku, mrtvi se autor odvaja od sebe samoga i preuzima različite pripovjedne maske kako bi prikazao pogotke i promašaje stvaranja ljudskog svijeta. Sljedeći citat, koji ironično počinje priznanjem da je Bog trebao prihvatiti Sotonin poziv na operne probe, važan je primjer perspektivizma kojim se pripovjedač služi kako bi prikazao druge likove, a ne sebe.

Možda je to odbijanje bilo loše; iz toga su proizišle neke pogreške koje su se mogle izbjeći prethodnim slušanjem i prijateljskom suradnjom. Zaista, na nekim mjestima stih ide na jednu, a glazba na drugu stranu. Nije malo onih koji kažu kako je upravo u tome ljepota skladbe jer izbjegava monotoniju, i tako objašnjavaju tercet iz Edena, Abelovu ariju, zborove giljotine i ropstva. Nije rijetko da se ponovno stvaraju isti preokreti, bez dovoljna razloga. Određeni motivi umaraju snagom ponavljanja; ima i nedorečenosti; maestro pretjeruje s korskim dijelovima, često prikrivajući smisao na vrlo zbunjujuć način. Međutim, orkestralni su dijelovi stručno odrađeni. Tako misle nepristrani. Maestrov prijatelj tvrdi kako je teško naći tako dobro ostvareno djelo. Pokoji priznaje određene grubosti i donekle propuste, ali moguće je da se u tijeku opere poprave ili objasne, a i potpuno nestanu, te maestro ne odbija poboljšati djelo gdje smatra da ne odgovara potpuno pjesnikovoj uzvišenoj misli. Već njegovi prijatelji govore drukčije. Kuno se da je libreto žrtvovan, da je partitura pokvarila smisao riječi te, iako je na nekim mjestima lijepa, a na drugima umjetnički dorađena, potpuno je različita, čak i suprotna od drame. Primjerice, groteskno nije u pjesnikovu tekstu, izdiže se iz njega i oponaša *Vesele žene windsorske*. To gledište donekle s pravom osporavaju sotonisti. Oni kažu kako, u doba kad je mladi Sotona skladao veliku operu, nisu postojali ni ta farsa ni Shakespeare. Tvrdi i kako engleski pjesnik nije imao drugoga dara doli prepisivati riječi opere s toliko umjetnosti i vjernosti da se čini kako je upravo on autor djela, ali očito je plagijator. (Assis, 1988, str. 29–30)

Pripovjedač, preodjeven u korsku funkciju provođenja koncerta konsonantnih i disonantnih glasova gledatelja operne drame, funkcionalno niže kritičke procjene smisla opere. Pripovjedni multiperspektivizam, koji se potvrđuje u sustavnoj izmjeni gledišta esteta, poštovatelja ljepote skladbe, nepristranih koji upozoravaju na dinamičku ravnotežu pretjerivanja s korskim dijelovima te stručnosti orkestralnih dijelova, maestrovih prijatelja, pjesnikovih branitelja i Sotoninih pristaša, diskreditira svaku interpretaciju koja teži biti univerzalna i normativna. Epistemološki postulat da promatrano ovisi o promatračevu stavu prevrat je kojemu Machadov roman podvrgava strukturu tradicionalnoga romanesknog zapleta. Neprekidna umjetnička promjena pripovjednih perspektiva obavlja funkciju prikazivanja radikalne ljudske heterogenosti i kvalitativne različitosti dramski pripovijedanih događaja. Multiperspektivni pripovjedač u *Dom Casmurru* oslabljuje logiku i dvojak pripovjednu strukturu te se potvrđuje kao redatelj višestrukih oblikovanja stvarnosti koja je zaista ostvariva u intersubjektivnom kontekstu radnje koju prikazuju glumci kazališta svijeta.

Pripovjedač koji je poetski osmišljen kao redatelj operne drame ironizira statiste kazališne družine. U desetom poglavlju prihvaća Marcolinijevu teoriju kao hermeneutički ključ dramskih činova svojega života, koji se ostvaruje u prošlim i proživljenim vremenima. U prvom činu glume Capitu i Bentinho, u drugom nastupaju Escobar, Capitu i Bento Santiago, a u trećem Escobar, Ezequiel, Capitu i Bento Santiago. Dramatizacija kojoj mrtvi autor podvrgava pripovijedanje očituje se u scenskom prikazivanju triju opernih činova: "Pjevao sam nježni duet, poslije tercet, poslije kvartet..." (Assis, 1988, str. 30).

Mrtvi autor romana u svakom činu ironizira protagonistovu ulogu, koja teži biti tragičnom. Bentinhova se maštanja prikazuju kao tragikomična očitovanja nedosljednosti njegova karaktera. Prizor iz 58. poglavlja u kojem gospođa pada na ulici i mladi joj sjemeništarač zamjećuje noge, ističe sukob erotskog poriva i religiozne suzdržanosti. Izluđen srazom erotike i religije, vizualizira mješavinu gospodinih haltera i svećeničke halje. Konfliktna situacija koja se čini tragičnom stvara čisti komični učinak. Bentinhova maštovita osobnost očituje se u namjeri da postigne da mu car i papa posreduju u rješavanju problema na koje nailazi. Ideje koje mu padaju na pamet uvijek se pokazuju smiješnima. Nikad se ne oslobađa komično inertne infleksije bojažljiva duha. Plan koji je skovala Capitu oslobađa ga budućeg svećenstva, za koje je predodređen majčinim obećanjem. U prizoru u kojem Capitu ismijava pretpostavku da će car intervenirati i predlaže strategiju djelovanja, pripovjedač se udaljuje od protagonista i preuzima radikalno ironijsku perspektivu, koja mu dopušta da učini očitim smiješni kontrast između privida muškarca i snage žene:

Capitu je bila Capitu, odnosno, vrlo poseban stvor, više žena nego što sam ja muškarac. Ako to još nisam rekao, sad sam. Ako jesam, opet sam sad. Neke predodžbe treba utviti u čitateljevu dušu snagom ponavljanja. (Assis, 1988, str. 67)

Ironija mrtvog autora prema protagonistu motiv je koji se provlači kroz cijeli pripovjedni tijek. U različitim se prizorima vidi kako Bentinho nema pogonsku snagu volje koja pokreće postojanje ljudi koji se afirmiraju kroz vlastitu odgovornost. Protagonistovo se postojanje ne predstavlja kao da je istrzano životnim nagonom, nego kao zavedeno ispraznim idealiziranjem. Pogrešni postupci nastaju zbog pobuda koje su se ispunile u glavi, ali ne i u stvarnosti. U 36. poglavlju, ironično nazvanom *Ideja bez nogu i ideje bez ruku* (*Ideia sem pernas e ideias sem braços*), pripovjedač prikazuje nerazmjernog nagona žudnje i pasivnog ponašanja lika. Ideja da poljubi Capitu, koja pomračuje Bentinhov um, ne ostvaruje se, jer on nema hrabrosti preuzeti inicijativu za poljubac. U 83. poglavlju pripovjedač dramatiizira ljubomoru koju Bentinho ne uspijeva prikriti pred ženom koja ga nadvisuje u kontroliranju pomno proračunatih djela i u snazi tijela:

Zapravo je Capitu rasla brzo, oblici su se intenzivno zaobljavali i jačali; moralno, ista stvar. Bila je žena iznutra i izvana, žena slijeva i zdesna, žena na sve strane, od glave do pete. (Assis, 1988, str. 147)

Ironijska dekonstrukcija kojoj mrtvi autor podvrgava protagonista kulminira romaneskom bufonerijom kada Dom Casmurro prikazuje sanjarije Benta Santiaga kao fantastične projekcije bulažnjive mašte. Maštanje o carskom posjetu i točna reprodukcija kuće iz Matacavalosa u Engenho Novo potaknuo je pripovjedač u 40. poglavlju kao ilustraciju odlomka u kojem Tácito pripovijeda kako iberske kobile začinjaju na vjetru. Pod utjecajem Joséa Diasa Bentinho isprva priznaje da je zaljubljen u Capitu, potom da je ljubomoran na nju i naposljetku ugrožen od nje. U metaforičkoj jednadžbi u kojoj se protagonistova mašta poistovjećuje s iberskom kobilom pripovjedač izjavljuje kako se Bento Santiago uvijek ponašao kao muškarac na kojeg se lako utjecalo, i dodaje kako mu je “najmanji povjetarac davao ždrijebe, koje se odmah pretvaralo u konja Aleksandra Velikog”. Metafora očiju dvolične i prijetvorne Ciganke, koju je spomenuo pridruženi član obitelji, usadila se u plodno tlo Bentinhove psihe i stekla čudesan oblik snage koja ga povlači u val što se odbija od plaže. U 32. poglavlju pripovjedni ja razmotava se u pripovijedani ja kako bi se pokazala junakova nemoć pred “tajnovitom i energičnom fluidnošću” mamurnih Capituinih očiju:

Da me ne odvuče, uhvatio sam se za druge, susjedne dijelove, za uši, ruke, kosu koja je padala na ramena; ali sam vrlo brzo tražio i zjenice, val koji je izlazio iz njih, rastao je, dubok i taman, prijeteci da će me zahvatiti, povući i proždrijeti (Assis, 1988, str. 70).

U pripovjedačevu se ironijskom viđenju Bento Santiago ne potvrđuje kao tragičan lik. Ljubomora koja ga obuzima od puberteta, prolazna je. Njegove reakcije na tobožnje Capituine prijevare uvijek su zamišljene, nikad ostvarene. Osvetničke ideje, koje pomućuju um ljubomornoga, nikada se ne konkretiziraju u djela. U 62. poglavlju Bentinho se osjeća prisiljenim zahtijevati da mu Capitu prizna da se ljubila s kicošem iz susjedstva, ali niti što govori, niti čini. Na Escobarovu pokopu, odmah nakon što je iznenadio Capituine suzne oči koje su nepomično gledale pokojnika, glasom koji mu je zastajao u grlu i drhtavih ruku, Bento Santiago drži govor u čast mrtvom prijatelju (str. 206–208). Muž koji vjeruje da ga je žena prevarila ne preuzima ni inicijativu za rastavu. Capitu u 138. poglavlju predlaže raskid braka navodeći kako više ne podnosi partnerovu sumnjičavost. I kad su se rastali, Bento Santiago redovito šalje novac za uzdržavanje Capitu i Ezequiela, koji su unajmili stan u Švicarskoj. Financijska je pomoć majci i sinu bila bitna jer je Ezequiel diplomirao orijentalnu arheologiju.

Najuzvišenija ironija mrtvog autora očituje se u preuzimanju pripovjedne tehnike razočaranog očekivanja. Spor i progresivan razvoj radnje upućuje na insceniranje tragične drame Bentinhove ljubomore i Capituine prijevare. Neočekivani prizori i slučajevi, brzi i kratki dijalozi te konfliktni odnosi karaktera spajaju se u dramsku osnovu koja slični kazališnom komadu prožetom tragičnošću. Takav zaplet razočarava čitateljevo očekivanje jer strastvene činove, prema kojima se ističe izvedba glumaca prave tragedije, poništava neaktivnost Benta Santiaga. Pripovjedač, koji djeluje iza kulisa kao dramaturg koji je svjestan da razrađuje kazališnu strukturu opere, a ne tragedije, ukida dramatiizaciju romanesknog zapleta, kojim naizgled upravlja strukturalni mehanizam tragičnog zapleta, kako bi ga prilagodio protagonistovoj tragikomičnoj drami. Dom Casmurro podvrgava život Benta Santiaga kritičkoj dekonstrukciji prikazujući ga kao farsu ili, prema riječima Kathrin H. Rosenfield, kao tragičan privid:

[...] Otelov model očito označuje dvije prilično različite stvari. Jedino Bentinho vjeruje da je upleten u tragični zaplet, dok pripovjedač zna i naznačuje čitatelju da je ta obmana tek popustljivo licemjerje kojim tromi lik pokušava dati određeni ugled svojoj tužnoj, prozaičnoj nesposobnosti. Dakle Bentinhova ljubomora i nepovjerenje počivaju na potpuno različitoj strukturi od Otelove – na antitragičnoj strukturi koju spretni pripovjedač postiže izokrećući strukturu Shakespeareove tragedije. (Rosenfield, 2001, str. 312)

Ukidanje dramatiizacije kazališne strukture *Dom Casmurra*, koje se vidi u zaokretu tragičnog zapleta u komični rasplet, raskrinkava protagonistove junačke prohtjeve i pogoduje ironijskom ponovnom čitanju prizora koji izgledaju kao da su istržani iz antičke ili moderne tragedije. U 75. poglavlju Bentinho reagira na podražaj ljubomore zaključavanjem u sobu, prigu-

šivanjem jecanja vrškom plahte, stalnim monologom, škripanjem zuba, svadom sa samim sobom i mentalnom vizualizacijom prizora u kojem ščepa Capitu i zariva joj nokte u vrat “dok ne vidi da joj s krvlju izlazi život...” Trotočje upozorava na vragolast ton pripovjedača koji ironizira krvoločnu želju razmaženoga i zapuštenoga dječaka. U 135. poglavlju, nazvanom *Otelo*, mrtvi se autor približava i istodobno udaljuje od gledatelja Benta Santiaga, koji pribiva Shakespeareovoj drami tragične ljubomore. Bliskost se pokazuje upotrebom unutarnje perspektive u svrhu razmišljanja o tome kako Bentinho ostaje zaprepašten kad vidi Maurov bijes zbog običnog rupca. Udaljenost se očituje u preuzimanju vanjske perspektive ironijski udaljenoga pripovjedača koji dobro zna da ni plahta ne bi mogla probuditi poguban bijes Benta Santiaga:

Navečer sam otišao u kazalište. Prikazivao se upravo *Otelo*, drama koju nisam nikad niti gledao niti čitao; samo sam znao o čemu se radi i cijenio sam slučajnost. Vidio sam Maurov velik bijes zbog rupca – običnog rupca! – i ovdje dajem materijala za razmišljanje psiholozima ovoga i ostalih kontinenata, jer me nije mogla zavarati primjedba kako je rubac bio dovoljan da pokrene Otelovu ljubomoru i stvori najuzvišeniju tragediju ovoga svijeta. Rupci su se izgubili, danas su potrebne prave plahte, a katkad nema ni plahti pa vrijede samo košulje. (Assis, 1988, str. 218)

S portugalskoga prevela  
Jelena PEŠORDA

## BIBLIOGRAFIJA

- Assis, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Garnier-Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- Barbosa, Maria José Somerlate. “Life as an Opera: *Dom Casmurro* and *The Floating Opera*”. *Comparative Literature Studies*, 29/3, str. 223–237, 1992.
- Caldwell, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis. A Study of Dom Casmurro*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1960.
- Dixon, Paul. *Retired Dreams: Dom Casmurro, Myth and Modernity*. West Lafayette: Perdue University Press, 1989.
- Fitz, Earl. *Machado de Assis*. Boston: Twayne, 1989.
- García, Ana Lúcia Gazolla. “*Dom Casmurro*: a obra como espelho da própria obra”. *Hispanófila*, 81, str. 71–78, 1984.
- Gledson, John. *Machado de Assis ficção e história*. (Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- Gomes, Eugenio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- Jacques, Alfredo. *Machado de Assis – Equívocos da crítica*. Porto Alegre: Movimento, 1974.
- Rosenfield, Kathrin. “*Dom Casmurro* – Romance trágico, romântico ou realista?”. *Scripta*, 1, str. 215–220, 2001.

Sampaio, Maria Lúcia Pinheiro. *A interdição do desejo. Leitura psicanalítica de Dom Casmurro*. São Paulo: João Scortecci, 1989.

Santiago, Silviano. “A retórica da verossimilhança”. U: Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Santos, Wellington de Almeida. “*Dom Casmurro* e os farrapos de textos”. U: Secchin, Antonio Carlos, Almeida, José Maurício Gomes de e Souza, Ronaldo de Melo e. *Machado de Assis – Uma Revisão*. Rio de Janeiro: In-folio, 1998, str. 115–126.

Saraiva, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo – São Leopoldo, Edusp – Vale dos Sinos, 1993.

Schüller, Donald. *Plenitude perdida. Uma análise das seqüências narrativas de Dom Casmurro*. Porto Alegre: Movimento, 1978.

Schwarz, Roberto. “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”. U: Schwarz, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, str. 7–41.

Secchin, Antonio Carlos. “Em torno da traição”. U: Secchin, Antonio Carlos, Almeida, José Maurício Gomes de, Souza, Ronaldo de Melo e. *Machado de Assis – Uma Revisão*. Rio de Janeiro: In-folio, 1998, str. 127–134.

Stanzel, Franz Karl. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.

## SUMMARY

### THE DEAD AUTHOR IN THE NOVEL *DOM CASMURRO*

Machado de Assis’s invention of the dead author informs the plot weaving not only of *The Posthumous Memories of Bras Cubas*, but also of *Dom Casmurro*. Both novels reveal themselves to be posthumous memoirs. In the recollection of times gone by the narrator adopts a dual perspective, in which two narrative visions intertwine, the one belonging to the dead author who is ironically distanced from the events, the other to the protagonist emotionally involved with the events. This double narrative mediation is made evident through a comparison with fictional experiments such as Dickens’s *David Copperfield* and Thackeray’s *Henry Esmond*. *Dom Casmurro*’s peculiarity is notable in its shift between internal and external perspective and in its adoption of a multiperspectivism that enables the narrator to take up multiple fictional masks. We demonstrate that the oversight of the narrative multiperspectivism impoverishes the critical reception of the novel, which has predominantly dealt with Capitu’s supposed adultery. After a brief revision of the critical fortune of *Dom Casmurro*, the essay proposes the theory of the opera as a structural matrix of the novel and highlights the technique of the reversed illusion as key to the transformation of an apparently tragic plot into a tragicomic drama.

Key words: the dead author; first-person narrative; multiperspectivism



## BILJEŠKA O AUTORU

Ronaldes de Melo e Souza je profesor na diplomskim i postdiplomskim studijima brazilske književnosti na Saveznom sveučilištu Rio de Janeiro, gdje je bio mentor brojnim doktorskim i magistarskim radnjama. Objavio je desetke radova u Brazilu i u inozemstvu. Autor je knjiga: *Ficção e verdade* (Clube de Poesia de Brasília, 1978, Nagrada književne kritike

Fundacije kulture glavnoga grada, 1978), *O romance tragicmico de Machado de Assis* (EDUERJ, 2006), *A saga rosiana do serto* (EDUERJ, 2008), *A geopotica de Euclides da Cunha* (EDUERJ, 2009) i *Ensaio de potica e hermenutica* (Oficina Raquel, 2010, nagrada za najbolju knjigu eseja Brazilske akademije, 2011). Sudjelovao u ureivanju knjiga *Machado de Assis – uma reviso* (In-folio, 1978) i *Verdades no serto rosiano* (7Letras, 2007).