

TOČNOST MOTRENJA, ELEGANCIJA PISANJA

(Ivo Frangeš, *Matoš, Vidrić, Krleža*, naklada »Liber«, Zagreb 1974.)

Petnaest i više godina — eto, i naš početak odiše riječima predaje — Ivo Frangeš objavljivao je svoje studije o Matošu, Vidriću i Krleži. Razasute po časopisima, zbornicima i prigodnim edicijama, te su kraće ili dulje studije pretresale pojedina pitanja Matoševe, Vidrićeve, Krležine umjetnosti, no vazda kao sastavnice obuhvatna uvida u tri kapitalna opusa hrvatske književnosti; nastajale su simultano, pa im i ta simultanost nastajanja opravdava konačno »skupsloženje«. Jedna je to knjiga s tri teme i s tisuću pojedinačnih problema, od kojih su neki usput dodirnuti, neki čvršće naznačeni, neki pak raspravljeni u punom opsegu. Objavljivane između 1958. i 1973, Frangešove su studije međutim težile istome: pokazati, ili pokušati pokazati ulogu i značaj pojedinih aspekata Matoševe, Vidrićeve, Krležine umjetnosti kao aspekata relevantnih za umjetnost riječi uopće. Načelo pridodavanja, rekli bismo, ne načelo okupljanja oko kakve središnje književnopovijesne odnosno književnoteoretske misli. Pa je to načelo uvjetovalo i izvanjski oblik sadašnje »Liberove« knjige. A tekstovi u njoj, premda i otprije poznati, u novom sklopu zadobivaju i posve novu funkciju. Pojedina se pitanja naime javljaju u zrcalu u kojemu se »sugledaju« i druga, važnija i manje važna, pa u sveopćoj slici pridonose i kompleksnijem motrenju tema i temeljitije razrađenoj metodologiji.

Razdioba knjige slijedi doslovce njezin naslov. Prvi je odjeljak *Antun Gustav Matoš* (str. 5 — 124), drugi *Vladimir Vidrić* (125 — 231), treći *Miroslav Krleža* (233 — 377). Izjednačeni približno i opsegom, ti se odjeljci ipak uvelike razlikuju načinom raščlambe pa i znanstvenom intencijom, o čemu bi imali svjedočiti i daljnji naši retci.

Odjeljak o Matošu sadrži dvije studije: *Stil Matoševe novelistike* (1963) te interpretaciju *Jesenjeg večera*, napisanu još prije 1958, dakle u doba kad je tzv. »stilistička kritika« u nas tek krčila sebi putove. Pokušat ćemo, ako je to u ovakvu obliku moguće, reproducirati okosnicu Frangešova izlaganja.

Ponajprije, moguće je zamijetiti da Frangeš, i sam sklon glazbenoteoretskoj terminologiji, Matoševe tekstove raščlanjuje slično klasičnoj analizi tonskog materijala. Nije bez važnosti, čini se, ni izričita tvrdnja da je Matoš »... stvarao sve zgusnutije kompozicije« (str. 8). U tim da se skladbama, nadalje, isprepliće mnoštvo motiva, ali ih sve »spaja osoben, nervozan, bogat izraz« (10). Polazeći od Matkovićeve tvrdnje, koju će kasnije zastupati i Šegedin, Frangeš zapravo hoće dokazati jedan vrijednosni sud: da je, naime, Matoš »veći lirik u prozi nego u poeziji«, te uz to pokazati »duh i

strukturu te liričnosti« (13). U povijesnoj situaciji u kojoj piše, Matošu »izraz služi da *iskáže* neiskazivo« (14), a to neiskazivo nazire se u nizu simbolističkih (sinestezijskih) postupaka, koji se kao niz jezičnih pojedinosti, svi zajedno, mogu rekonstruirati u osebujan Matošev stil.

Motivici Matoševoj kao da je važnost manja no samoj pripovjednoj dinamici, ona je isprepletana, a prikazani događaji služe samo kao »nosači«, kao »podij s kojega se izvija lirska raspjevanost njegovih (tj. Matoševih, A. S.) osjećaja.« Zapostavivši tako motiviku vrijednosno, utvrdivši mjesta njezina ponavljanja i stalnog navraćanja — utvrdivši, nadalje, da i oni služe sinestetičkoj evokaciji te da ih, s njihove manje uloge u tvorbi, Matoš dapače preuzima i iz drugih, tuđih djela — Frangeš prelazi na ono što ima biti temeljem lirskog stila: na ritam i elemente koji u njemu sudjeluju.

Ponajprije se tu nàdaje ponavljanje riječi odnosno pojedinih njihovih vrsta i funkcija u rečenicama, zatim sintagmi, pa i čitavih rečenica. Najkarakterističnije su figure ponavljanja hijazmi, javljanje pojedinih riječi iz rečenice u rečenicu, akuzativ unutrašnjeg objekta, zvukovne evokacije, ista riječ, po tri i više puta, itd. Ponavljanja u Matoša imaju funkciju pojačavanja značenja; ona upućuju na poseban oblik percepcije, zatim na humoristički efekt, na bogatiju determinaciju radnje te na »slikovit, metaforički izraz«.

I premda bi se to, smjeli bismo primijetiti, moglo reći za svaki konvulzivniji prozni ritam, specifikum Matoševa estetskog vjerovanja i konkretnog pisanja čini ipak »pozorna građa (...) rečenice«. Ta se građa vazda organizira *ritmički tj. simetrično*: »Jedna je od glavnih briga ove artistske proze, veli Frangeš, svakako ritam, simetrija.« (50) U više će navrata Frangeš inzistirati na toj identičnosti (57, 65). I upravo je polazeći od tog načela u Matoša moguće ustanoviti stanovita ubrzanja i usporavanja (muzikološki bismo kazali: *più agitato* odnosno *rallentando*) koja se postižu stanovitim pak postupcima u jeziku, ponajprije s pomoću širenja, rastresivanja, produljivanja rečenice epanaleptičkim nizovima, odnosno njezinim kraćenjima, sužavanjima, zapravo iskorištavanjem načela zalihosti i njegovih praktički provedivih mogućnosti. Na piscu je da te mogućnosti pronađe. Osobno smatram da se Frangešove raščlambe upravo na ovom mjestu dokazivanja odlikuju najvećom preciznošću i evidencijom; *clare et distincte* se kazuje o čemu je riječ. Rado bismo dodali i: *elegantier*. Frangeš raščlanjuje rečenicu odnosno njezine dijelove kako bi pokazao baš *razmjerje*, do kojega je i Matošu toliko stalo. Pri tom stanoviti elementi (recimo: imenice) imaju statičku, drugi pak (recimo: pridjevi) dinamičku funkciju. Igra je to ritmičkih agensa i reagensa, igra koja se u Frangešovoj vizuri vezuje i s ostalim relevantnim parametri-

ma Matoševa djela: s njegovom izrazito govornom dispozicijom, s autorovom bitnom dvojezičnošću, s izvanredno uočenim hijastičkim značajem piščeva životopisa, te s doživljajnošću u estetičkom smislu, kao s važnom sastavnicom u procjeni djela. Na kraju naš uvaženi kroatist daje okosnicu predaje u kojoj bi Matoševu prozu valjalo poimati književnopovijesno (tj. Demeter, Jorgovanić, A. Kovačić).

U drugoj studiji (puni naslov: *Antun Gustav Matoš: Jesenje veče*) Frangeš najprije izlaže načela interpretiranja, koja su svojedobno — korjeneći se u Staigerovu, Devotovu, Alonsovu i Spitzgerovu sustavu — za našu znanost o književnosti pedesetih godina bila i od odlučno programatskog značenja. Potom slijedi pokušaj da se na temelju interpretiranog soneta ustanovi čitav sustav Matoševa mišljenja i doživljavanja, kakav se ostvaruje u svakoj pojedini strukturi. Drugi dio studije polazi od Barčevih zapažanja o naravi odnosa između metra i ritma u hrvatskom pjesništvu, posebice o naravi toga odnosa u Matoševoj vlastitoj kritici i poeziji. Matoš da se ni sam nije držao zâsada što ih je bio utvrdio. A utvrdio je petrificiranu metričku shemu, puku okaminu koja da se ima ponavljati u svakoj pjesminoj česti kao dio cjeline.

Frangeš se prihvaća zadaće da na primjeru sjajnoga soneta svrne pozornost na implicitnu temeljnu opoziciju ritma i metra kao gradbenih kategorija stiha te na Matošev talent, snagu »doživljaja« jezika, kojom je u hrvatskom pjesništvu tu opoziciju uspio prevladati. Narav odnosa između ritma i metra zapravo je, rekli bismo, narav dijalektička. Pa u jednom od svojih zaključaka (str. 121) Frangeš veli: »Ljepota, ritmička ljepota kitice sastoji se, prije svega, u činjenici da postoji i jedna i druga shema, da se one međusobno pobijaju, no u isto vrijeme i integriraju.« Skloni smo tvrdnji da ovalkvo rješenje problema — koje se npr. nije moglo nuditi jednom Nazoru, poradi sasvim jasnih ograničenja — stoji na početku recentnih, konačno modernih prozodijskih istraživanja.

Odjeljak o Vidriću sastoji se od jedanaest što većih što manjih rasprava i zapisaka. Razvedeni taj spektar pojedinačnih problema Vidrićeva pjesništva »sutitra« s kritičkim izdanjem Dragutina Tadijanovića (JAZU, 1969), pa je Frangešove interpretacije — prema nastale između 1959. i 1973. — moguće smatrati i iscrpnim sukladnim komentarom »konačnom« Vidriću; taj status danas više ne može imati glasovita Barčeva monografija, premda je Frangeš ni u kojem slučaju ne zaobilazi. Dapače, on polazi i od Barčevih analiza. Ali kao predložak u ovom slučaju prvenstvo stječe Tadijanovićevo posao, o čemu svjedoči i završni tekst Frangešova odjeljka o Vidriću: »suhi« prikaz kritičkog izdanja, objavljen uostalom u »Croatici« br. 1.

Sve je to potrebno reći zato, jer Frangeš »iznova čita« Vladimira Vidrića. Ne samo novom metodologijom, nego i materijalno:

mnoگی se vrijedni podaci nadjaju raščlambi tek od najnovijeg doba. Pa združeni s onima iz ranijih interpretacija Frangešovih, starih gotovo dva desetljeća, dopuštaju skup novih pojedinačnih »zahvata« u već klasičan opus, zahvata koji otkrivaju niz tijesno isprepletenih problema te nježne lirike, reprezentativne uostalom za obrat hrvatskog pjesništva oko 1900. Frangeš se ne zaustavlja na svom »legitimnom« polju: na interpretaciji lingvostilističkog i stilističkokritičkog smjera. Oslanjajući se i na najsitnije potankosti, podatne doista samo pozitivističkoj preciznosti, on ustrajnošću kakva manirističkog klesara malo pomalo gradi viziju jednog čudesno »odstranjenog« opusa, u raščlambi kojega sva pitanja bivaju ravnopravna: od pozitivističkih do fenomenoloških. Vrijedi pokušati razviti njihovu panoramu.

Vidrić se, veli naš autor, u prozodijskom polju »kreće od priprostoga narodnog izraza prema artistskoj zrelosti najboljih pjesama« (131); najširoim pak stilskom odredbom — uostalom: odredbom liričnosti u ontološkom smislu (Staiger) — moguće je smatrati Vidrićev prezent, vječnu sadašnjost, koja se na stanovit način sučeljuje s pjesnikovom tematikom: ova se naime »kreće pretežno u prošlom, čak davnoprolom dekoru«. Analizirajući pjesmu *Ambrozijska noć* Frangeš ponajprije obara pogrešan, samovoljan poredak kitica što ga je svojedobno (1924) bio ustanovio Vladimir Lunaček (Horvat-Vasićevo izdanje iz 1941. zadržava pravilan poredak); Lunaček da je inače dvojbem u pogledu solidnosti posla. Pri tom je Frangešu presudan logičan razvoj teme: ponajprije se u smiraju bogova javlja Selena, a tek potom Sminthej započinje tihi svoj »koncert«. (Možda ne bi bio puki domišljaj kad bismo *tu temu sutonske lire* — pjeva u »oskudno vrijeme« — uzeli i kao temelj za Vidrićevu sličnost s Hölderlinom; kad bismo se, još jednom, zadivili nad Matoševom intuicijom!) Rekonstruiravši Vidrićevu temu, Frangeš se upućuje njezinu jezičnom ekvivalentu: *pjesnikovu vlastitom poretku riječi*, što će našeg autora dovesti do jedne od najapartnijih misli strukturalne kritike, do misli naime da: »Svaka pjesma ima ... 'svoju' gramatiku, jer svaka na svoj način konkretizira jezični institut.« (139) Prelazeći nadalje na pitanja kompozicije (u članku *O Vidrićevu stvaralačkom postupku*, 145 — 153), Frangeš na temelju autografâ utvrđuje neobično važnu činjenicu Vidrićeva izabiranja, unutrašnjeg pretresanja i reduciranja materijala iz širokog raspona sirovih verzija: »... Vidrićev (se) postupak, veli Frangeš, gotovo redovito sastoji od 'reduciranja' obilnog, sa gledišta estetike suvišnog materijala.« Odatle se mogu izvući dva neobično važna zaključka:

Prvo, Vidrić je postojeće, već ispisane (ma i fragmentarne) verzije vazda ostavljao kao otvorene mogućnosti koje se tobože u »nadahnutu trenutku« realiziraju kao konačni tekst, pa u dovršenoj pjesmi »igra« više tih mogućnosti: one se »prelijevaju jedna

u drugu« (153), dapače se javljaju i na drugim mjestima; pridonoseći metričkoj neujednačenosti, rado bismo nadodali. Time se objašnjuje i sličnost većeg broja Vidrićevih tema. Drugo, time se konačno obara i diletantska predaja o genijalno nadahnutu improvizatoru i deklamatoru stihova, predaja koju dugujemo zavidljivim Vidrićevim suvremenici, a koju je Frangeš, nakon Barčevih dvojbi i Tadijanovićevih tekstoloških dokaza, odveo u posve drugom smjeru: Vidrićevu »deklamiranju« u času »inspiracije« za vinskih domjenaka prethodio je strog postupak odabiranja između više mogućnosti. A to znači, govoreći današnjim jezikom, da je Vidrić i svoje teme i njihove govorne pa zabilježene ostvaraje dugo ostavljao u nedovršenu polju jezičnog i estetičkog sustava koji mu se nametao, da bi ih tek *pozorno pripremljenim* »deklamiranjem« ograničio na kadar zatvorene pjesme, čiste i u sebi zaigrane poetske strukture. Sve se to još bolje očituje u Frangešovoj interpretaciji četiriju čudnih četvorostihla pjesme *Jutro*.

Prelazeći na afektivnostilističku problematiku, naš autor pri analizi Vidrićeva atributa upozoruje na čudnu protivnost: Vidrićevi su pridjevi izrazito »banalni«, o čemu su govorili i raniji interpretatori, ali upravo ta banalnost upućuje na pjesnikov odmaknuti svijet, svijet u čijem okružju bozi, mitske osobe, povijesno determinirani tipovi i alegorijski elementi ne podliježu upravo banalnosti psihičke afektacije npr. romantičnih likova; dakako, ukoliko na taj način smijemo nastaviti u smjeru Frangešovih uputa na činjenicu da »... poezija nije kićeni govor, očišćen od 'vulgarnog' i 'običnog', nego *novo postojanje jezične materije* (istakao A. S.), postojanje koje svaki put nanovo ukida i svaki put nanovo, za svoje 'potrebe', uspostavlja kategoriju originalnog, dotrajalog i svježeg, ružnog i lijepog« (172).

Vidrićevi atributi, čitamo u slijedećoj raspravi, podvrgnuti su jednoj temeljnoj, rekli bismo ontološkoj dihotomiji pjesnikova svijeta: kontrastu crnoće i bjeline. Neka nam bude dopušteno ovu tvrdnju našega autora nazvati središnjom mišlju Vidrićeva opusa, i bilo bi za daljnja istraživanja neobično važno poći od te izvrsno uočene osobine pjesnikova dvojstva. Frangeš će npr. u pjesmi *Ex Pannonia* — kojoj je posvetio i poseban esej (213 — 223) — suprotstaviti precizno iznamljene stileme (valjalo bi ih međutim analizirati i kao mjesta povećanog semantičkog naboja): *crni lug — bijele vile*; (se) *blistala voda — crna trava; bijele zgrade — sjenu baca; sijedi stražar — crn se digo; grud se bijelila njena — kosa (joj) vrana; k bijelom dvoru — crna (mu) druga; crna brada — ručka mu bijela; crnu (...) sjenu — posta blijeda*; itd. Čini se da bi ovo izlaganje samosvojne vidrićevske *Farbenlehre* tijekom daljnjeg istraživanja moglo završiti u potvrdi Vidrićeve »klasičnosti«, odatle pak u potvrdi izvanredno visoke kultiviranosti hrvatskog pjesništva secesije, tj. Moderne. U kontrastnoj se različitosti odvija i poredak dvaju *Pejzaža*: prvi je »svijetao« i statičan, drugi »ta-

man« i dinamičan, ovaj drugi noseći sa svoje strane i strukturalnu napetost između prošlih i sadašnjih gramatičkih vremena, koja se izmjenjuju izjednačeno, kao u simetričnu ritmu. Tako se prividni dijalog *Pejzaža II* nalazi u statiziranu polju apsolutne napetosti.

Vraćajući se prozodijskim pitanjima, Frangeš raščlanjuje »nepravilnost« Vidrićeva stiha. On doista nije besprijeckorno silabičan ni besprijeckorno tonski odnosno tonskosilabičan. On je podređen »osobnoj modifikaciji vremena« (Staiger), vlastitom prekršaju normirane verzifikacije. Odatle i značajan kulturološki stav: »Vidrić je često klasičan po temama, ali je njegova metrika 'barbarska' (i to ne u kardučijevskom nego u modernističkom smislu riječi)« (203).

Treći odjeljak, o Krleži, sadrži osam (devet) tekstova. No za razliku od prethodnih, posljednji je odjeljak knjige lakše moguće podvesti pod naznaku esejistike; studije u pravom smislu riječi čine središnja tri teksta: *Jedna stilska osobina 'Davnih dana'* (1963), *Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi* (1958) te *Iz najnovijega Krleže* (1968).

Frangešova se vizija Krleže u esejima dosta oslanja na Krležine vlastite sudove o zbilji, o hrvatskoj književnosti, pa i o njemu samome. Nadahnut jezik, ponesenost predmetom, nezatomiva identifikacija s djelom gotovo da su ovdje Frangešove izrazitije crte no opsjednutost raščlambom. Očito je: Krležina je literatura fascinirala njezine istraživače do mjere kojoj je u hrvatskoj književnoj historiografiji i esejistici, pa i u drugim tipovima raspravljajnja, gotovo nemoguće naći premca. Ne samo da tu Frangeš nije iznimka; on je — vidi se i po godinama objavljivanja tekstova — jedan od prvih na koje se to može odnositi, premda i jedan od prvih koji zavrjeđuje naziv sustavnog istraživača.

Dvije su općenito preuzete naznake što ih »u stvarima Krleže« danas dugujemo Frangešu: tvrdnja da će Krležina umjetnost ostati »dramatičan dijalog između dviju suprotstavljenih sila« (str. 238, napisano 1963) — a to je danas *locus communis* sveukupne »krležologije« — pa da je ta umjetnost »prikazala tu mučnu ali zanosnu *condition humaine* pretežno na hrvatskom nacionalnom terenu« (244). Slijedi globalni prikaz opusa (*Djelo Miroslava Krleže*, 245 — 269) iz najnovijih vremena. Neobično se snažno doima Frangešova oštroomna tvrdnja da »Blitva nije zemlja nego stanje, udes, prokletstvo« (263), čime se zemljopisno određenje opusa pretvara u temeljni egzistencijalni stav. Nadalje slijedi opći prikaz Krležine lirike (270—279) pa nekoliko metodičkih uputa pri čitanju stihova.

Spomenuta studija *Jedna stilska osobina 'Davnih dana'* (291 — 309) otvara odjednom — u poretku knjige — problematiku proznog izraza u čisto teoretskom smislu. Riječ je o slobodnom neupravnom govoru (*style indirect libre, erlebte Rede*) kao stilskom

postupku nepravedno zapostavljenu »u našim gramatikama«. Tumačenju Krležina pisanja prethodi lingvističko evidentiranje problema: poredbenogramatičko i semantičko.

Tragove *sng* Frangeš nalazi već u *Smail-agi* — a moglo bi ih se, zašto ne?, potražiti i u hrvatskoj srednjovjekovnoj prozi — i već se tu izriče ono čemu u estetskom smislu *sng* i služi: isticanju funkcije pripovjedača, izlaganju iz drugačijeg obzora no što je to obzor objektivnog (epskog) predočavanja. *Sng* dapače u Krleže kategoriju pripovjedača »stavlja na prvo mjesto« (299). Opširnim izvodima iz *Davnih dana* slijedi općenit zaključak koji najavljuje problematiku što se u naših jezikoslovaca danas postavlja u najvećoj oštirini: odnos selskog (ruralnog) i gradskog (urbanog) govora. No jedan je i od Frangeševih zaključaka: »Danas je... došlo vrijeme kad narodni izraz treba shvatiti kao uglavnom završen sistem koji ima posebnu evokativnu vrijednost, odnosno koji stvara određenu semantičku atmosferu ili je bar asocira. Slobodni neupravnii govor očit je primjer izvanrednih mogućnosti urbaniziranog izraza« (309). Kao praktička eksplikacija daljnjeg zaključka o općem statusu *sng* — po kojemu je »rafinirana upotreba slobodnog neupravnog govora intimna... potreba i umjetnička vrijednost ovoga velikog teksta« — služi i raščlamba tehnike kojom su pisane stranice *Zastava* (Iz najnovijega Krleže, 356—366). Ta tehnika omogućuje stvaranje sasvim osebnog unutrašnjeg monologa u okvirima reproducirana dijaloga. Valja upozoriti još i na Frangešov esej o *Povratku Filipa Latinovicza*, protkan nizom zamjedaba o stilskim osobinama romana, no u kojemu se na kraju zastupa po našem mišljenju ipak dvojbeno teza da »Izlazak iz Bobočkine sobe vodi Filipa...« prema »osjećaju solidarnosti« koji da izbija iz crteža Georga Grosza, gdje se raščlanjena rugoba pretvara u »vjeru u progres« (Krleža). Očito je uspoređivanje Filipova svijeta i svijeta Groszovog slikarstva završilo u nategnutoj identifikaciji.

Na kraju odjeljka o Krleži stoji i zapis *Cesarčeva Careva kraljevina*. Nadopuna problematici Krleže, ili kompozicijsko pitanje Frangešove knjige?

Sinoptički pogled na ovaj svojevrsni dajdzest Frangešova pisanja o temeljnim djelima hrvatske književnosti ustanovit će ponajprije tri njegove osobine. One se na stanovit način mogu izvući jedna iz druge, pa naša prividna metodologija zapravo afirmira samosvojnu konzistenciju Frangešova književnoznanstvenog sustava. (A koji je književnoznanstveni sustav u »čistu« obliku moguć, upitali bismo one koji dvoje o ovakvoj atribuciji uz Frangešove nazore, a da se pri tom ne oslanja na kakvu od fundamentalnih znanosti: na lingvistiku, ontologiju, psihologiju, povijest? Možda tek Kayserov, koji je međutim ipak sistematizacija sveukupnih znanja o književnosti, manje sustav u kategorijalnom smislu.)

1. Lako je moguće ustanoviti da Frangešov »stil« analize ne izabire neku od mogućih ravnina književnoteoretskog raspravljajnja u njezinu »čistom« obliku. Književnopovijesna i književnoteoretska problematika, potpomognuta lingvostilistikom, iznosi se tu pisanjem u biti esejističkim, to će reći osobnim, individualnim. Stoga je i kompozicija Frangešovih studija slobodnija: ona ovisi često i o heuristički izabranim točkama promatranja, pa se s jednog motrišta prelazi na drugo posve slobodno, često za volju ljepotnog, ispisanog, mjestimice blistavog eseja, koji bismo prema anglosaksonskoj razdiobi mogli nazvati »familiar«, u odnosu prema drugoj njegovoj vrsti, »formalnoj«. Valja reći da to nije jedini mogući način, ali je nužno potreban način s obzirom na još uvijek nenapisanu povijest hrvatske književnosti i njezinu teoriju u našem stoljeću. U parcijalnim studijama, dakako, nije moguće izbjeći eklektizmu odnosno pluralizmu metoda. Tko u svom obzoru hoće obuhvatiti »cjelinu«, mora se zadovoljiti time da mu se ta »cjelina« pretvori u krpariju. I premda to nije Frangešov slučaj, rečenoj opasnosti on ipak plaća stanoviti obol. Frangeš je, implicite, posve svjestan te dileme s različitim posljedicama, te joj se uklanja spasonosnim traženjem temelja, konkretno: traženjem područja na kojemu se književne činjenice mogu čitati kao činjenice strukture, ove pak kao moguća eksplikacija jezičnog sustava.

2. Odatle je lingvostilistika i njezina izvedenica stilistička kritika (neki vele i obratno) pravi teren analize, nulti stupanj analitičke inteligencije. Premda se Frangeša često — dakako, kao i uvijek u nas površno, zaključujući valjda po njegovoj studiji o Spitzeru — proglašuje Spitzerovim sljedbenikom, on očito odbacuje njegovu čistoću eksplikacije pojedinog dijela za volju rečene opsjednutosti »cjelinom«, ali od njega uzima početnu disciplinu: precizno uočavanje »lingvističkih pojedinosti«, koje imaju služiti kao prius izlaganju. Tek polazeći od njih, od točno uočena *problematičnog podatka*, polazi se daljnjem osobnom obuhvatu. Što se tiče same knjige, to bismo prije mogli kazati za studije o Matošu i Vidriću negoli za one o Krleži. Situacija tematskih riječi, međutim, Frangešu ne služi zato da bi se zadržao na njihovu problematskom (semantičkom) širenju po uzoru na »čistu« stilističku kritiku, već zato da bi bile *primjerom globalnog funkcioniranja teksta*. Tako se s pravom zabacuje i staroretoričko poimanje tekstovnih česti te ih se, posve u skladu s najmodernijim strujama — kojima je Frangeš među prvima u nas otvorio vrata — gleda u širokom rasponu teksta kao osobno realiziranog jezičnog sustava. Na njegovim »napuklinama« i skokovima semantičke naravi — ne dakle toliko na njegovim izraznim pojedinostima (osim, dakako, prozodijskim) — temelji se Frangešova raščlamba u užem smislu. Ali budući da se — sudbinom svoje uloge u hrvatskoj književnoj znanosti — ne može zadržati na raščlambi kao takvoj, naš se autor utječe globalu duhovne pozicije, koju kao povjesnik ipak mora imati na umu. Bu-

dući, nadalje, da taj global ne može biti odavno prevladana sociologija odnosno antroposociologija ili pak bigotno vjerovanje u narodni duh, Frangeš se obraća estetici utemeljenoj u kategoriji doživljaja, dakako poznate kročanske provenijencije. Pa se i stil Matoša i Vidrića i Krleže u krajnjoj crti svodi na »doživljaj« jezika i njegovih govor(e)nih mogućnosti.

3. »Doživljaj« posljeduje »djelom«. Djelo je vrhunska intencija piščeva; za opravdanje svog stava Frangeš potvrdu nalazi i u diskurzivnim tekstovima samih autora (Matoša i Krleže). Frangešovu znanstveničku imaginaciju vodi dakle i opsjednutost »djelom« i njegovom rekonstrukcijom. A interpretaciji djela je cilj »da obnovi stvaralački proces i da čitatelju pomogne kako bi pronikao u bit umjetničkog djela: da se Vidrićem bude Vidrić, a s Matošem Matoš.«

Znači li to poziv da interpretirajući Frangeša s Frangešom budemo ... tko? Znači li to poziv da s njegovim ljepotnim izlaganjem i njegovom zamisli vlastite mu knjige pokušamo prihvatiti jedan model književne znanosti koji oscilira između preciznog podatka i sfumata njegove vlastite tvorevine; da rekonstruiramo »doživljaj« njegova vlastitog Djela? Ili to znači samo poziv, da najviše tvorevine hrvatske znanosti o književnosti shvatimo i kao »doživljaj« te književnosti; da budemo analitičari i »konzumenti« istodobno? Bilo kako bilo, Frangeš je na dva načina »čisti« autor: kompozicijom svoje knjige i osobnim stilom izlaganja. U prvom se slučaju to očituje i naglom i neočekivanom kódom njegove knjige: tek esej o Cesarcu, tragičnom hrvatskom piscu-komunistu, zatvara je kao cjelinu. Nema razloga da baš na kraju ne navedemo i lijepe i istinite autorove riječi: »Kad je čovjek došao i kad je praznina nestala, Cesarec je već bio mrtav. Ali su za njim ostali ne samo lepršavi tragovi predsmrtnih papirića nego i čitavo jedno snažno, stameno djelo zaštite čovjeka.«

Ante Stamać