



Miroslav Beker

**SLOBODAN NOVAK:
»MIRISI, ZLATO I TAMJAN«**

(Uloga pripovjedača i mjesto romana u kontekstu
suvremene književnosti)*



I

Kao što već sam naslov daje naslutiti, ovaj napis će pokušati odgovoriti na pitanje o funkciji pripovjedača u romanu Slobodana Novaka, te o mjestu tog djela u kontekstu književnosti posljednjih desetljeća. Pri tome mi je kao poticaj služio (za prvi dio analize) poznati esej ruskog kritičara Borisa Ejhenbauma *Kako je sačinjena Gogoljeva »Kabanica«*, jer mi se čini da bi sličnim postupkom mogli postići korisne rezultate i u analizi Novakova romana.

* Ovo je prošireni tekst referata koji sam održao na simpoziju o hrvatskoj književnosti u evropskom kontekstu.

U kritici sam naišao na brzoplete tvrdnje koje identificiraju pripovjedača u *Mirisima, zlatu i tamjanu* sa samim autorom, pa kako bih se suprotstavio takvoj kritičkoj praksi, citirat ću odlomak upravo spomenutog napisa Borisa Ejhenbauma:

Uobičajeno izjednačavanje nekakvog pojedinačnog mišljenja sa psihološkim sadržajem autorove duše — za nauku je pogrešan put. U tom pogledu duša umetnika kako čoveka koji doživljava ova ili ona raspoloženja uvek ostaje i mora ostati van granica njegovog dela. Umetničko delo je uvek nešto što je stvoreno, oformljeno, izmišljeno, ne samo vešto već i veštački, u pozitivnom smislu te reči, i stoga u njemu *ne može biti* mesta za održavanje duševne empirije.¹

Od 1919. — kad je objavljen Ejhenbaumov esej — do danas već smo naučili da pravimo tu razliku i kad danas citiramo Ejhenbaum, čini mi se da ponavljam opća mjesta, no činjenica da to ipak nisu usvojili svi kritičari te da tvrde kako mišljenja junaka u *Mirisima, zlatu i tamjanu* dolaze izravno od autora navela me je na tu uvodnu primjedbu. Možda bi nam u ovom kontekstu bilo korisnije da se prisjetimo čuvene izjave engleskog romantičnog pjesnika Johna Keatsa kad je rekao da je pisac, odnosno pjesnik »svakako najnepoetičniji od svih božjih stvorova [...] Jadno je što moram priznati, ali se ni jedna riječ koju bih ikada izustio ne može uzeti da je definitivno izrasla iz moje identične naravi — pa kako može kad ja nemam naravi.«²

S tom izjavom o protejskoj sposobnosti pjesnika na umu možemo pristupiti Novakovu djelu te ustvrditi da je njegov junak tek projekcija jednog aspekta piščeve imaginativne ličnosti, dakle da su tu autorov karakter i njegovi stavovi prelomljeni kroz poseban kut i način prikazivanja u okviru djela koje svojim postojanjem diktira građi način egzistencije.

Upitajmo se sada kakav je Novakov junak, kako se on javlja, te što ga motivira. U pogledu karaktera Novakova junaka vjerujem da ne postoje velika razmimoilaženja: on je društveni *outsider*, čovjek izgubljenih ideala, koji svojim osjećajem za otkrivanje neiskrenog, licemjernog, patetičnog, šupljeg i lažnog dolazi u niz neugodnih situacija u kojima često ostavlja dojam tragikomičnog komedijaša, gotovo clowna. Za dobar dio tih životnih situacija mogli bismo reći da su groteskne i kako bismo izbjegli nesporazum oko te riječi (koja je povod opsežnih rasprava), ponovimo da riječ *groteskno* ovdje upotrebljavam u njezinu »prizemnom« značenju, kao nešto što u sebi sadrži heterogene i disonantne elemente, kao nešto što je po obliku deformirano te kao nešto što je bizarno pa

¹ *Poetika ruskog formalizma*, uredio Aleksandar Petrov, Beograd 1970, str. 258-9.

² John Keats, *Selected Poetry and Letters*, New York, 1965, str. 321 (prijevod je moj).

katkada i odbojno. Samo zbog ilustracije sjetimo se Madone iz Novakova romana: njezina smežuranog lica bez zubi, glave s rijetkom kosom i upalih staračkih očiju — te žive inkarnacije smrti koja neprestano leži (ili sjedi) u krevetu s uzdignutim koljenima i rukama spuštenim uz tijelo, sjetimo se te personifikacije smrti koja po položaju najviše naliči na dijete dok je još u majčinoj utrobi. No nije samo Madonin izgled groteskan; njezino cijelo ponašanje predstavlja svirepu tragikomediju starosti: kad nije u jednom od svojih rijetkih lucidnih trenutaka, ona fantazira o Karađorđu, o svom pismu Papi Piju XI, o povratku njezine konfiscirane imovine itd.

Naravno da je vrhunac groteske sam glavni junak: on se vrlo dobro pozna, pa tako kaže: »[...] ja nisam mitska maza i ljepotan za koga brinu skloni i neskloni bogovi, nego budalasto neko potucalo koje odlučuje o svemu samo, jer mu je bog praroditelj zbog svoje prezaposlenosti, ili zato što je loš organizator, ili zato što je samo jedan ili da bi mogao bezbrižno špansirati po lovištima i po livadama, ne znam zašto, svakako, eto, naturio slobodnu volju i prepustio mu da se koprca po impulsima svojih samoupravnih moždanih vijuga kao na valovima Mediterana u susret Itaki.«³

On naziva sebe retorom i frazerom, ističe kako je u svojim lažima satirski razvukao lice, on govori o svom »sakatnom« invalidskom životu, napija se, laže i glumi. I drugi likovi u romanu ga znaju kao takvog, opatica iz susjednog samostana mu predbacuje da sve izvrće u šalu, u jednom krležijanski sačinjenom dijalogu doktor mu iritirano prigovara šegačenje, a žena ga poziva da prestane sa svojim kalamburima. No ipak bi bilo krivo da Novakova junaka u cjelini reduciramo na clowna i komedijaša, jer je to komedijant sa osjećajem za istinu, daleki rođak Shakespeareovih clownova koji su izricali najsmionije misli o životu i društvu svog vremena. Ne ističe on uzalud svoju maštovitost, on ima neobično senzitivno oko, uho i nos, on izvanrednom osjetljivošću zamijećuje svaki detalj i otkriva vezu između prividno nepovezanih zbivanja. Novakov pjesnički dar dolazi u potpunosti do izražaja u toj sposobnosti asociiranja, maštovitog improviziranja, kićenja i razrađivanja sitnih neuisvilih detalja. Tako on hrani Madonu i pri tome opaža:

Ona u nijemoj ekstazi ispraća slatku kašicu što joj curi niz jednjak, a ja stružem s jagodica svojih prstiju neugodni šećerni prah sjedeći u snopu svjetla što se već pepelo na mene kao na izabranika gospodnjeg, osjećam hladnu veliku fratarsku tonzuru na svom tjemenu i čučim sav u svome asketskome tijelu kao u hrapavoj mantiji, i kao da me zaista nepovratno više

³ Slobodan Novak, *Mirisi, zlato i tamjan*, Zagreb 1968, str. 46. (Svi ostali citati odnose se na ovo izdanje).

nigdje nema nego samo na kamenu podno mrtva zdenca usred izgubljena klaustra (str. 76).

Samo se po sebi razumije da ne može biti groteskan jedino junak nego da i događaji oko njega poprimaju groteskne kvalitete. Takav je npr. prizor kad glavni junak zajedno s Madonom i s Erminijom zapjeva »Sveti Toma, pusti nas / za Božić doma!«, premda »u potpuno zbrkanom i raznoglasnom i neskladnom, ali od unutrašnje navrle miline ustreptalom horskom recitativu«, takav je bokačovski prizor neuspjelog pokušaja zavođenja male koludrice, takve su brojne paradoksalne usporedbe kao npr. kad junak kaže za Erminiju da se »popela (do njega) krakata i zloslutna kao Tiresije, opkoljavajući ga kao posljednjeg srolju«. (str. 136). Takva su na kraju krajeva i brojna imena u romanu, kao Brekalo, Tunina, Tariba i druga.

Naposljetku se može upitati zašto je Novak stvorio takvog junaka, što ga je motiviralo da napiše grotesku predimenzioniranih komičnih obrisa? Razlozi naravno mogu biti višestruki: komedijaše ne uzimamo posve ozbiljno, opraštamo im pokoju izjavu koju bismo zamjerali ozbiljnu čovjeku s punim osjećajem odgovornosti, pa komedijaši katkada izriču i važne istine (već smo spomenuli Shakespeareove klauna), a osim toga groteska dozvoljava autoru da zaoštri svoje stavove i teze, da istakne paradokse te ih dotjera do apsurdna.

Sjećam se Ejhenbauma kada govori kako je Gogolj u *Kabanici* izolirao svijet svoje novele od vanjskog svijeta i time olakšao pomjeranje normalnih odnosa te transformiranje prosječnog u karikaturu. U Novakovu romanu je slično: radnja se dešava na otoku, svijet tog mjesta je izoliran od ostalog društva, osim malobrojnih posjeta i učestale zvonjave sa crkve Sv. Andrije ništa se ne upliće u groteskne odnose između Madone i glavnog junaka, taj odnos se može razviti po vlastitim zakonima i pravilima bez obzira na usvojene razmjere i konvencije ostalog svijeta. Naravno da autor može upotrijebiti otok kao poprište radnje u razne svrhe, tako je npr. Virginija Woolf u svom romanu *Izlet na svjetionik* izolirala svoje likove od društvenog ambijenta kako bi se što nesmetanije mogla koncentrirati na dinamiku ljudskih i porodičnih odnosa, a Williamu Goldingu — u *Gospodar muha* — otok služi kao poprište za prikaz ljudske prirode izvan okvira današnje civilizacije. Premda su odjeci suvremene situacije sveprisutni u Novakovu djelu, fizički su junak i Madona u dobrom dijelu romana prepušteni sami sebi.

No da se vratimo na ton djela kako ga ostvaruje pripovjedač. Rekli smo da je taj ton ironično-groteskan, ali sada moramo postaviti pitanje da li je protagonist zadržao taj ton dosljedno kroz cijeli roman. Pažljivo čitanje će otkriti da pred kraj romana ton modulira i da najave za tu promjenu nalazimo već i ranije. Naime u nekoliko navrata, posebno kad naš junak izlazi iz kuće, u susretu s vanjskim svijetom, primjećujemo kako groteska prelazi u lirsko-medita-

tivni ton, kako sam mediteranski ambijent djeluje na protagonista tako da on napušta zaoštrene crte groteskne karikature. U toj modularanoj atmosferi junak sanja kako bi napustio Madonu, kako bi se oslobodio svoje bezizlazne samaritanske uloge te opet prepustio milosti i nemilosti gradskog života. Tako on, čekajući svoju ženu Dragu da se brodom vrati iz grada, osjeća želju da povikne:

Stani! Ne silazimo više na ono tlo! Neka žive i umiru bez nas! Ostat ćemo na ovoj drhtavoj palubi dok ne otputuju od nas dovraga svi oni onamo na obalu, sa svojom obalom, sa tim gledalištem! Treba samo izdržati da se ova lelujava pozornica okrene — i njih više neće biti! I mi ćemo se moći privatno okrenuti svlačionici, zbaciti glupave uloge samaritanske, zbaciti pustinjaštvo i bezimeno trajanje, sjesti na najvjetrovitiju palubu i čekati bez straha da ponovno ugledamo taj pasji život koji smo bili odbacili, vratiti se iz izagnanstva u onaj grad gdje su nas zaboravili oni koje ne želimo sresti, i gdje se možemo napiti vode iz slavine! (str. 176).

Ovaj odlomak vjerojatno ima dvostruku funkciju: junakova je želja da se sa ženom vrati u grad, a to je u oštrom kontrastu s dojmom koji Draga donosi iz grada — tj. da je tamo sve pokvareno i korumpirano, da je za njih povratak u takvu sredinu nezamisljiv. Ako sa *sadržajnog* stajališta citirani odlomak ima kontrastnu funkciju, u pogledu *tona* on služi kao modulacija, tj. kao prijelaz na ton posljednjih dvadesetak stranica nakon Draginog povratka. U tih dvadesetak stranica dominantan ton je racionalno-analički, naročito kad Draga rječito govori o svom konačnom i definitivnom razočaranju u gradu te time isključuje mogućnost povratka i ruši junaku ideju o povratku koja je u njemu sve više sazrijevala kao rezultat zasićenosti i gađenja životom uz zločudnu Madonu. No Dragin povratak i njezina čvrsta odluka da se više ne vraćaju stavlja junaka pred bezdan pitanja o jalovosti vlastitog života. Koja je svrha njegovog života, što mu daje smisao, puninu i orijentaciju? I onda, poput epifanije, objavljenja — a ne zaboravimo da se ti završni prizori i dešavaju na Sveta tri kralja — protagonistu odjednom sine: pa zapravo je Madona ona što daje svrhu njegovu životu, jer: »Dok ona živi, dotle ću osjećati neposredno da smo nešto učinili, da smo u nešto uložili svoju mladost, da smo nešto srušili što je padom prijetilo.« (str. 191). Tako dolazi do pravog ironičnog obrata, vrednote su se neočekivano i radikalno promijenile, ono što se činilo mrskim i zazornim najednom postaje spasonosnim. Junak spoznaje da je briga za Madonu ono što daje smisao njegovu životu i zbog toga je potpuno umjesno da Madona, pri kraju romana, ugledavši protagonista sa ženom, klikne: »Ste mi kako dva anđela, lipi moji! — i nasmiješi se onako deđerna svojoj viziji raja!« (str. 204). Sve niti radnje se spajaju u tom završnom prizoru, neprekidna zvonjava sa Sv. Andrije ispunjava svoju poruku, i ministrantski poziv našeg junaka dok je bio dječak ima svoj *happy*

ending, a salonitna cijev koju je teglio sa ženom pretvara se u završnoj viziji u »pozlaćenu salonitnu fanfaru.« Tako i konačne riječi romana imaju svoj puni ironični smisao: »U raju smo. I to je sada vječnost.« (str. 204).

Kako bi doveo roman do efektnog kraja, do kraja koji odsustvom *code* ili epiloga više naliči na kraj novele ili drame nego romana, autor je pripremio kontrastni sukob — želja za povratkom u grad i konačni zaključak da je to nezamišljivo — te preokret u nenadanoj spoznaji. Da bi izveo te preokrete trebalo je izmijeniti ton, modulirati iz ironičnog tona u racionalno-analitički i na kraju opet se vratiti ironiji. Bez te promjene tona konačni ironični efekt bi bio neusporedivo slabiji i bljeđi, a autorova je zasluga da te modulacije izvodi znalački te da čitatelj nema nelagodni osjećaj promjene u stvaralačkom postupku.

II

Ono što će u Novakovu romanu iznenaditi poznavaoaca suvremene engleske književnosti je sličnost između junaka u *Mirisima, zlatu i tamjanu* i glavnih lica u djelima engleskih književnika pedesetih godina ovog stoljeća, tzv. gnjevnih mladih ljudi. Vjerojatno nije slučajno da Novakovu junaku ne znamo ni imena, ne znamo ništa o njegovim roditeljima, da tako reći usput saznajemo da je za vrijeme rata bio u borbi, da se svojevolumeno udaljio iz društva, te da je otac dvoje odrasle djece koju jedva da i spominje. I junaci gnjevnih ljudi su pojedinci nestabilna identiteta, neke vrsti outsidersi i komedijaši koji ipak imaju istančan osjećaj za društvenu laž i lice-mjerje. I o njihovu obiteljskom porijeklu — kao i u Novakovu romanu — ne znamo gotovo ništa, i oni se kreću u društvenoj sredini u kojoj su strani. Junak popularnog romana Kingsleyja Amisa *Sretni Jim*, Jim Dixon, poput Novakova junaka, majstor je uživljanja u razne uloge, i on odlično oponaša ljude oko sebe, no ni njegova mimikrija nije posve bezazlena nego sakriva satirički žalac te, općenito govoreći, ni Jim Dixon ne može pronaći svoj pravi identitet. Stjecajem okolnosti on se kreće u imućnijoj i društveno uglednijoj sredini od one u kojoj je odrastao. Njemu ne polazi za rukom da se prilagodi novom ambijentu — on to zapravo ni ne želi — on neprestano mijenja svoje uloge zbog čega dolazi u sukobe te naposljetku gubi svoje namještenje na fakultetu.

U romanu Johna Waina, *Požuri dolje* (koji je objavljen neposredno nakon *Sretnog Jima*) glavni junak, premda akademski obrazovan, krije svoj identitet kao profesionalni čistač prozora, bolničar, šofer, i napokon, kao pisac lakrdija za radio. U prvom romanu Iris Murdoch, *Pod mrežom*, junak je također nesređen i neuračunljiv te poput upravo spomenutog Wainova lika mijenja svoja zaposlenja da bi nakon niza burlesknih pustolovina odlučio da posta-

ne pisac. Roman je pun apsurdna i konfuzije pa je značajno da je samo autorica Iris Murdoch izjavila da je duhovni otac njezina junaka Samuel Beckett čija su lica blijedi izdanci zaokruženih ljudskih bića. Billy Fisher, u romanu *Billy lažljivac*, Keitha Waterhousea, srodan je Jimu Dixonu iz Amisova romana. Billy je drugi Walter Mitty, njegova sanjarenja i laži toliko su žive da je teško obuhvatiti njegov identitet a gotovo nemoguće odijeliti istinu od fantazije i umišljaja. U svim tim slučajevima riječ je o junacima s pikaresknim crtama što je možda više od slučajne sličnosti. Jer klasični pikareskni junak je proizvod s periferije feudalnog društva, npr. paž koji prati svog gospodara te koji je jednom nogom u svijetu plemstva, a drugom među pučanima što dovodi do neprilagođenosti i burleskne situacija. A poslijeratni engleski pisci — ti tzv. gnjevni mladi ljudi — su u sličnom društvenom procjepu: njihovi junaci su mladi ljudi koji su u tim godinama — dobrim dijelom kao rezultat široko zasnovanog sistema stipendiranja — dospjeli u imućnije društvene slojeve na koje nisu naučeni te zbog toga trpe od krize identiteta. Novakov junak je svojevrijedno napustio društvo, i on ne nalazi svoje pravo mjesto te trpi od neprilagođenosti i prolazi kroz krize i iskušenja.

Na pojavu gubljenja stabilnog identiteta nailazimo i na posve drugim stranama, npr. u junaka poznatog američkog pisca Saula Bellowa. Njegov rani Augie March je varijanta lika o kojem je ovdje riječ: bez stalnog namještenja, bez izrazite ličnosti, on luta poput tipičnog pikaresknog heroja. Kasniji junak Saula Bellowa, Herzog, kao da pruža ruku Billyju lažljivcu Keitha Waterhousea. I Herzogov život se dobrim dijelom sastoji od sanjarenja, od zamišljenih ali nikada nenapisanih pisama, od iluzornih protesta i planova za osobnu reformu. I njegov je život otpor na razini mašte i fantaziranja protiv snaga za koje Herzog zapravo zna da ih svojim protestima ne može mijenjati. Sam Bellow, pišući pred desetak godina o tendencijama suvremene književnosti, ističe kako javni život širenjem svog područja smanjuje osobni, privatni dio života te time sakati pojedinca. Pisci, suočeni s tim problemima: »katkada pružaju dojam da su izvanredno željni da svoju snagu i silovitost usmjere protiv nekog neprijatelja, a taj neprijatelj je kriva predodžba o identitetu kakvu je stvorilo kršćanstvo, tj. prosvjetiteljstvo. Moderna književnost se ne zadovoljava samo time da odbaci romantičnu, zastarjelu koncepciju samoga sebe. U duhu osvetljivosti ona je proklinje. Ona je trga na komade.«

Novakov roman mi se čini ilustracijom teze o pobuni protiv stega javnog života i potrebe za otporom, odnosno bijegom pred takvim životom. To djelo je također potvrda onoga što Bellow naziva krivom predodžbom o identitetu kakvu je stvorilo kršćanstvo, odnosno prosvjetiteljstvo.

Nestanak identiteta i autentičnosti pojedinca karakteristična je tema francuskog Novog romana. Tako Nathalie Sarraute — koju

obično smatramo prvim značajnim predstavnikom tog romana — navodi Kafku i Dostojevskog kao svoje duhovne preteče. Taj izbor nas neće začuditi kad uzmemo u obzir da u djelu Dostojevskog ona posebno ističe njegove *Zapise iz podzemlja* u kojima se junak neprestano pita ima li zapravo bilo kakav dosljedni identitet. 1965. Nathalie Sarraute je objavila kritički napis o Flaubertu gdje hvali tog pisca jer je naročito u *Gospođi Bovary* načeo temu neautentičnosti prikazivanjem svijeta iluzija Emme Bovary. Ako naime smatramo da je autentičnost ljudskog karaktera iluzorna, slika neautentičnosti bit će prikaz osnovne istine o čovjeku. A u tome je, tvrdi Nathalie Sarraute, Flaubert trijumfalno uspješan. Ona ne vjeruje da je Flaubert zaista kanio napisati roman ni o čemu (o čemu je razmišljao) nego tek djelo u kojem će riječ biti tako bliska istini i osjećaju da neće biti *fiktivne* ljudske autentičnosti i identiteta. Umjesto pojedinačnog identiteta postojala bi tek neka vrst opće ljudskosti, mogli bismo reći neka *protoplazma* ljudskog roda.

Pišući upravo o Novom romanu francuski kritičar Lucien Goldmann je dao zanimljivu ocjenu o pojavi gubljenja autentičnosti i identiteta u modernoj književnosti. U svojoj *Sociologiji romana* on spominje Marxovu tezu o fetišizmu robe i redukciji svih vrijednosti što je dovelo do pojave koju je Lukacs nazvao reifikacijom. Kao drugi element Goldmann navodi stvaranje svemoćnih ekonomskih ustanova u ovom stoljeću što slabi ulogu pojedinca u cjelokupnom društvenom životu. To propadanje uloge pojedinca samo je pojačano kasnijim sistemom državne intervencije u zapadnim državama. Sve te pojave, nastavlja Goldmann, dovele su do osjećaja nemoći individualne ljudske svijesti i do propadanja kvalitativnog elementa u međuljudskim odnosima te u odnosima između ljudi i prirode. Popratna pojava u književnosti je, prema Goldmannu, prikazivanje pasivne i amorfne ljudske ličnosti, a s vremenom i prikazivanje samostalnog svijeta predmeta koji ima vlastite strukture i zakone. Bilo bi naravno neumjesno Novakova junaka dovesti u bilo kakvu izravnu vezu sa upravo iznesenim književnim pojavama i kritičkim dijagnozama, no sličnosti koje ipak pronalazimo u *Mirisima, zlatu i tamjanu* nas navode na pomisao da to djelo spada u taj široki spektar tendencija suvremene književnosti.