

Guido Somnavilla

#### MISTIČNO-NIHILISTIČKAPERSPEKTIVASUVREMENEPOEZIJE

Dijalog, odnosno međusobna povezanost i razumijevanje različitih ljudi, danas je možda teži nego nekada. Teži je u politici, u ideologijama, u znanosti, u religijama. No možda je još teži u pjesništvu ili u nauci o pjesništvu. Običan čitalac, makar bio i izobražen, tek vrlo malo ili uopće ne shvaća naše najznačajnije pjesnike. No valja posumnjati i u to da se i sami pjesnici među sobom razumiju. Ima čak pjesnika koji ne razumiju ni same sebe, pjesnika i kritičara koji u načelu drže da poezija kao takva ne treba da bude shvaćena. Ako se poezija razumije, ona više nije poezija nego proza, ponavljanje, povodjenje za nekim, bijeg, običaj. Drže da poezija, ako hoće biti poezija, mora rušiti uobičajena, stečena, razumljiva značenja, mora dapače rušiti, i to prije svega, samu gramatiku i sintaktičku povezanost koja služi kao osnova za općenje i razumijevanje. Poezija, dakle, mora u jezičnom izražavanju ostvariti antitezu ili čistu negaciju (hegelijansku) s nakanom da stvori radikalno novi način govora, da stvori novu lingvističku sintezu i posve nova značenja koja će novi jezik morati izraziti. Tako misle, a često, nažalost, također i čine tzv. avangardni pjesnici i kritičari, eksperimentalisti i zastupnici nesmisla. Zadatak današnjeg pjesnika (vele) jest da naopako napiše *Božanstvenu komediju* (kласičnu poeziju, poeziju prošlosti), počevši od posljednje riječi pa do prve.

Zasad (da li samo zasad?) sve ovo osuđuje pjesnika na osamljenost. Možda se nikad do sada pjesnik nije osjećao toliko sam kao danas ili u novije vrijeme. Osjeća se samim jer nije shvaćen ili jer je neshvatljiv, no i zato što je nerealan. On zamjećuje (a s njime i čitaoci) kako su mu sadržaji ne samo nesaopćivi nego i nestvarni. Pjesnik — »radnik snova«! (Quasimodo). Nekoć nije bilo tako. Zašto?

Već sam oblik, forma, svjedoči o usamljenosti poezije u naše vrijeme. No osamljenost je često i izričita tema te poezije. Garcia Lorca se tužio da je on sam »jedna osamljenost bez sna« koja (u smrti) traži »osamljenost u miru«. Quasimodo je započeo svoje lirske zgode i nezgode jednakom tužaljkom: »Svatko je sam na srcu zemlje [ . . . ] i odmah je večer.« To je srž čitave njegove prve faze, od *Vode i zemlje (Acque e terre)* do *Erato* i *Apolion* (1920-1936.), a ta mu je faza najbolja. U toj prvoj fazi gotovo posve mu nedostaje lirski ljudski sugovornik, ljudski *ti*, prijatelj: žena ili netko drugi. Sugovornici su, ako ih ima, najviše apstraktni, mitski: mitska Tindara, isto tako nestvarna Sicilija, djetinjstvo koje ne posjeduje. Drugi, oni stvarni, gledani su s ironijom, skepticizmom, mnogo više u ozračju rastanka nego zajedništva. U to je vrijeme sam Quasimodo bio duboko sam, a kao pjesnik nepoznat. Kad je poslije postao poznat i slavljen, i u poeziji je nastojao naći dodir s ljudima i stvarnim mjestima, no na taj je način njegov lirski napon oslabio, postao površinski, osim u ponekom propinjanju ili poniranju, gdje se opet vraća izoštren smisao za metafiziku, neizlječiva rana prvotne osamljenosti, koja se najblistavije i naj-snažnije, čini mi se, izražava u *Thanatos athanatos*, kulminirajući u neobuzdanom zazivanju »Boga«: »Bože šutnje, otvori osam.u.«

I Rilke je pjevao, sad gordo i zanosno, sad turobno o osami; a i sam je osobno bio osamljenik, osoran i težak u odnosima, vječito je bježao od mjesta, od ljudi, od žena koje je poznavao i volio, pa i od vlastite žene koju je također ljubio, no po mogućnosti izdaleka, samo izdaleka. Evo što o tom piše u *Firentinskom dnevniku* (škrinji u kojoj se skrivaju nagoviještene sve klice njegova budućeg djela): »Ako u umjetniku postoji neko obećanje na koje se može osloniti, to je volja da bude osamljen.« — »Neizreciva surovost skriva se u trenutačnom susretu između umjetnika i mnoštva.« — »Znajte da umjetnik stvara za se, samo za se.« To su drhtaji i ponosi početaka, iznenadni prolomi jednog tjeskobnog i zaplašenog samca koji osjeća potrebu da preokrene prokletstvo svoje osamljenosti u blagoslov, kako bi se spasio. U svom posljednjem djelu, u lirskom remek-djelu *Duineser Elegien on će*, između ostalog, oplakivati beznade osamljenosti, a osobito ondje gdje bi se pričinilo da je osamljenost više nego igdje pobijeđena: u onima koji ljube i u trenucima njihove najveće intimnosti. Ah, oni idu samo za tim da u pomamnom sjedinjenju prikriju samima sebi svoju fatalnu izoliranost! (*Ach, sie verdecken sich mir mit einander ihr Los*, Elegia prima.)

Postoji, dakle, jedna općenita čovjekova osamljenost na zemlji, o kojoj suvremeni pjesnik pjeva, prokazuje ju, proklinje i oplakuje, no postoji i posve osobita osamljenost suvremenog pjesnika (ili pisca) *kao takvog*, koja se sastoji u odvojenosti od stvarnosti i života, u nestvarnosti, u nekonzistenciji pjesnika i poezije kao takve. S tim u vezi evo Kafkine jadikovke i dijagnoze u pismu Maxu Brodu iz g. 1922.: »Nisam otkupljen pisanjem. Kroz čitav sam život mrtav, a sad ću zaista i umrijeti [...].

Pisac koji je u meni umrijet će naravno odmah jer njegov Uk nema tla, nema konzistencije, nije čak ni prah; on je donekle moguć samo u najluđem zemaljskom životu, on je građevina sazdana od samoužitaka. To je pisac. Ja sam ne mogu nastaviti živjeti; budući da nisam ni živio, ostao sam glina, nisam od iskre napravio vatru, nego sam njom tek osvjetlio svoj leš. To će biti pravi pravcati pogreb; pisac je, dakle, nešto nepostojano, predaje stari leš, leš oduvijek, grobu [...]. Sjedim ovdje u udobnom stavu pisca koji je spreman na sve lijepo, i moram nepomično kontemplirati, jer što mogu drugo nego pisati?»

Uvjeren sam da će čitaocu koji je navikao na klasike biti tuđe ovakvo jadikovanje. To nestvarno stanje odvojenosti od života te prkos i tjeskoba pred njim posve je moderni fenomen, a kod modernih je pjesnika učestao. U talijanskoj književnosti počinje s Leopardijem. U njemačkoj književnosti nailazimo na nj već kod Goethea i Schillera, no, koliko znam, ne prije njih. Goetheov Torquato Tasso u istoimenoj drami već je pjesnik koji kao svilena buba prede iz dubine svoje čiste unutrašnjosti (bježeći od stvarnog života) »dragocjenu tkaninu, dok se nije u nju za vio kao u svoj lijes«. I Schiller se u jednom pismu Herderu g. 1795. ovako izražava: »Ta prevelika moć proze koja dominira našim sadašnjim stanjem tako je jaka i odlučujuća da pjesnički duh, umjesto da uspije njom zavladati, ostaje njom nužno zaražen i stoga će morati jednostavno doživjeti brodolom. Stoga ne poznajem drugog spasa za pjesnički duh doli da se povuče iz područja stvarnog svijeta i da svoje snage usmjeri umjesto prema savezu s njim, koji je savez za nj dosta pogibeljan, radije prema najstrožoj odvojenosti.« Dakle: odvajanje, osama, bijeg od stvarnog. Sličnom su odlukom svoju zastavu okitili različiti *izmi* koji još dobrim dijelom dominiraju vi suvremenoj poeziji i umjetnosti: simbolizam, nadrealizam, hermetizam, imagizam itd. I Englez Keats od g. 1818. u jednom pismu Woodhouseu naslućivao je za pjesnika istu prijeteću sudbinu odvajanja u modernom vremenu, odvajanja ne samo od stvarnog života općenito, nego i od svoje vlastite stvarnosti realnog čovjeka, od svog stvarnog identiteta: »Sunce, mjesec, more, muškarci i žene, svi su poletna stvorenja (imaju »volju za životom« rekao bi njegov suvremenik Schopenhauer), te stoga imaju netuđive vlastitosti (čvrsto prijanjaju uz stvarnost, jesu ono što jesu): no pjesnik nema nikakav, nikakav identitet [...]. To je bijedno stanje: meni se ne može vjerovati nijedna riječ koju izgovorim, kao što se može vjerovati jednoj ideji koja izražava neku identičnu narav. Istina je da ja nemam svoje naravi.« Tj. umjetnik, pjesnik, nije nikada on sam: on je ono što od jednog trenutka do drugog izrazi, dakle uvijek nešto na neki način različito od sebe samog i, kako on misli, nestvarno, lažno.

No držim da nitko od velikih suvremenih pisaca ne može toliko osvjetliti umjetnika našeg vremena i njegovu osamljenu sudbinu te njegovo protivljenje životu kao Thomas Mann, koji je upravo tu temu razrađivao u svim ili gotovo u svim svojim pripovjedačkim djelima. »Junaci« nje-

govih remek-djela gotovo su uvijek umjetnici koji ne uspijevaju ili koji su na rubu brodoloma zbog beznadnog unutrašnjeg stanja koje se, uz tolika druga imena, može izreći riječima: »tipična osamljenost umjetnika kao takvog«. Pisac Gustav Aschenbach, protagonist djela *Smrt u Veneciji*, na svom bijegu iz Münchena u Veneciju, bježi zapravo od nepodnošljive osamljenosti, od neljudskog osamljenog umora pisca koji se izdiže iznad praznine u kojoj se ne može disati, da bi u Veneciji potražio društvo, odnos sa životom. Odnos se konkretizira u ludoj ljubavi prema jednom dječaku, prema jednom od tolikih plavih, lijepih, snažnih i okrutnih mladića Thomasa Manna, odnos koji se okreće u tragediju. Zbog svoje strasti ostatak će usred kolere i od nje će umrijeti. Umrijet će od bolesti, no to je fizički vidik njegova nutarnjeg rasula, jednako kao što će Hanno Buddenbrook, u istoimenom djelu, umrijeti od tifusa koji je opet fizički vidik njegove bolesne umjetničke duše i dosljedne nepomirljivosti sa životom. Adrian Leverkühn, glazbenik, protagonist u *Doktoru Faustusu*, od početka do kraja simbol je Njemačke koja je tragično sama protiv svih, i pogiba zbog jedne slične osamljenosti. I Tonio Kröger, pjesnik, glavni junak u istoimenom djelu, dolazi na rub očajja zbog nesavladive nesposobnosti da uspostavi, upravo kao umjetnik, životni odnos sa stvarnom egzistencijom i sa stvarnim ljudima, s konkretnim zadacima normalnog života. Umjetnici su po naravi izopćeni iz »života«, oni su posvećeni, dapače osuđeni na osamljenost »duha«.

Za Thomasa Manna umjetnička je osamljenost bila prije svega bolno osobno iskustvo u njegovom djetinjstvu. Iz koje je u tridesetoj godini otprilike našao spas u prilično mirnom braku, u kojem se htio okružiti brojnim »društvom«, tj. mnogom djecom (šest) i unucima. No do tada, od osamnaeste godine pa dalje, kad je samo pisao romane i pripovijesti i besposličario između Njemačke i Italije, do dna je iskusio šopenhauerovsku dilemu, prema kojoj se život ili doživljava ili predstavlja i prema kojoj umjetnik koji je izabrao da ga predstavlja, zapravo ga ne doživljava, ostaje izvan njega, sam. Ne dopada mu se živjeti, raditi, uživati kao ostali i s drugima, to mu se čini banalnim, no nije mu manje neugodna ni njegova aristokratska osamljenost. Osamljenost, priznaje mladi Mann, bila mu je umjetnički plodna. Buddenbrookovi su upravo »plod njegove nabusite osamljenosti«, no na nju se tuži prilično i u svojim pismima. Tužaljke, pa i proklinjanja, Tonija Krögera pripadaju njemu samome: »Književnost nije poziv nego prokletstvo.« Umjetnik je »predodređeno i osuđeno biće«. — »Ponor ironije, skepticizma, protivnosti, spoznaja, osjećaja dijeli ga od ljudi.« — »Osjećam se umornim na smrt kad prikazujem ljudsko, ^ da pri tome nemam udjela u tom ljudskom.« — »Potrebno je da čovjek bude baš nečovječan ili raščovječen, potrebno je naći se udaljenim od ljudskog i tuđ ljudskom i nedlonik na ljudskom, da bi jednostavno bio sposoban i u napasti da to prikaže.« — »Ono, naime, što je izraženo, to je odstranjeno: takav je njegov credo. Kad se čitav svijet izrazi, on je *odstranjen, spašen, izbrisan* . . . No dobro!« (Podcrtavanje je moje.) Defini-

cija kojom Thomas Mann izriče Tonija Krögera kroz usta slikarice Lizevete jest tadašnja autorova definicija njega samoga: »Buržuj koji se je izgubio u umjetnosti.« Drugim riječima: umjetnost je, ako se usporedi sa životom, lutanje, progonstvo. Možemo je izreći izrazom posuđenim od Schopenhauera: ona je »duh«, što znači: protivnost životu.

Na dnu takvog stanja i shvaćanja umjetnosti kod Thomasa Manna stoji, kako je već poznato, Schopenhauerova metafizika, no ista ta metafizika nazire se više ili manje svjesno i na dnu mnogih modernih i suvremenih umjetničkih shvaćanja i stanja. Spektar svjetla ovog pesimističkog filozofa zarazio je mnogo više umjetnike nego neku filozofiju, zacijelo i stoga što su i sami umjetnici tražili više nego išta tu zarazu. Schopenhauer je, dakle, propovijedao da je spasenje od »volje« moguće bijegom u »predočivanje«, ili, a to je isto, spasenje od »života« bijegom u »duh«, a taj se sastoji u čistoj, od života odvojenoj, od strasti očišćenoj spoznaji i kontemplaciji: no ne u kontemplaciji Boga ili viših svjetova koji za njemačkog filozofa, nepokajanog ateista, ne postoje, nego u kontemplaciji one stvarnosti koja još ostaje, u kontemplaciji života u svijetu. U toj su se kontemplaciji, uvijek prema našem filozofu, nekoć spasili asketi i sveci, oni kršćanski kao i budistički, a u njoj se danas spašavaju umjetnici u trenucima njihova nadahnuća i stvaranja koje se sastoji upravo u predočivanju, čistoj kontemplaciji, čistom duhu. To je ne življeni život, nego samo promatrani i izraženi, i na taj način »spašeni«: iskupljen iz svoje negativnosti (Schopenhauer je radikalni pesimist prema »volji«, tj. prema »životu«) i revaloriziran, opravdan kao estetski fenomen.

No kakvo je to spasenje? To je *Erlösung im Scheine*, reći će Nietzsche: spasenje u prividu. I Thomas Mann, koji se također svim svojim silama dao na to da ostvari to spasenje, ironički se pita još u djelu *Tonio Kroger*, tj. odmah nakon *Buddenbrookovih*, nije li svijet, na taj način »spašen«, zapravo »likvidiran« i »izbrisan« (u gore citiranom tekstu), budući da je rikav čisti duh, kojem se pribjegava u bijegu od života, postao razvodnjen, neprikladan da ga se udiše, i koji više nije život, nije stvarnost. Literatura nije spasenje, »literatura (umjetnost, duh) je smrt«, reći će uskoro Thomas Mann u jednom pismu bratu Heinrichu, dok započinje pisati *Tonija Krögera*. Ona je smrt jer odvaja od stvarnosti, jer je radikalna osamljenost. Ako se nakon toga umjetnik rastvori pri povratku iz neljudske osamljenosti u stvarnost i život, bit će gotovo i s njegovom umjetnošću, no i s njim samim, kako će Mann nešto poslije *Krögera* reći u *Smrti u Veneciji*. Nespojivost duha (umjetnost) i života došla je dotle da će njihovo zbliženje ili miješanje prouzročiti iskrnu tragedije.

Raj estetskog spasenja u čistom duhu jest, dakle, naprotiv, pakao, tragedija. Ili bolje: to je limb, progonstvo, zbunjujuća osamljenost Tonija Krögera, mladog Manna, Rilkea, Kafke, Keatsa, Leopardija i toliko drugih. Tragični umjetnici iz romana Thomasa Manna danas su dobrim dije-

lom stvarni. On sam je imao jednu sestru umjetnicu i sina umjetnika koji su počinili samoubojstvo. Nekoć nije bilo tako. Umjetnici se nisu u svojoj umjetnosti osjećali kao u limbu ili kao u paklu. Grčki i latinski i srednjovjekovni klasici, klasici nacionalnih evropskih književnosti sve do 17. i 18. stoljeća, niti su bili niti su se osjećali samima, tuđima, drukčijima od povijesti i kulture u kojima su živjeli. Oni su dapače bili osjetljivi organi, svijest, duboki i pravi izraz zajedničke stvarnosti. Prije ili kasnije njihovi su ih sunarodnjaci i suvremenici shvatili. Kolektivno su osjećali da ih pjesnici tumače, otkrivaju njima samima. Djelomično su ih shvaćali i još ih shvaćaju čak i mladići koji su bili odgajani ili se još odgajaju za civilizaciju preko »klasika«. Mogli su čak postati popularnima, a nepismeni su mogli naučiti napamet i recitirati njihove pjesme. Kafka potresen piše (u pismu Maxu Brodu) o jednom radniku u Livornu koji je znao napamet čitave Danteove pjesme. Zašto se sve to sada više ne događa, ili se događa u tako ograničenoj mjeri? Zašto tolika osamljenost u umjetniku?

Razloga će biti stotinu, no držim da je osnovni razlog samo jedan. A taj je u *čistom* duhu, tj. u protivljenju stvarnosti, u lišenju stvarnog odnosa s nevidljivim, no stvarnim religioznim misterijem. Razlog je u čistom duhu koji odbija stvarnost i povlači se od nje jer više ne vjeruje u religiozni misterij te stvarnosti, nevidljivi no stvarni, bar u njegovu stvarnom nastajanju u stvarima. Asketi i sveci na koje se Schopenhauer poziva, premda su bili odvojeni od svijeta i osamljeni, vjerovali su u taj misterij, proživljavali su ga, uzdali se u nj, te bili uvjereni da surađuju u njegovu ostvarivanju za sebe i za svijet svojim odricanjem i kontemplacijom koja je bila ujedno i spoznaja i ljubav, cjelina stvarnosti i misterija. »Oni su bili u pustinji, no pustinja nije bila u njima, a to je glazba.« Riječ je to koju je zabilježio Gustav Janouch jednog dana g. 1920., a iz Kafkinih usta (*Razgovori s Kafkom*), koji mu je govorio o radosti što ju je doživio dok je čitao jednu knjigu o starim kršćanskim očima iz puptnj-^-. »Glazba«, dakle, i poezija njihova stanja, premda naizvana bez utjehe, sastojala se je, prema Kafki, u činjenici što je njihov nutarnji duh bio nastanjen božanskim misterijem u koji su vjerovali svom dušom. Nisu bili sami jer je njihov duh bio životno sjedinjen s Bogom, a po Bogu i s ostalim svijetom i ljudima, sa stvarnošću od koje su pobjegli. Povezanost asketa i sveca sa stvarnošću, sa stvarnim ljudima, sa stvarnom poviješću svijeta (dodajmo: sa svojom vlastitom osobnom stvarnošću) — tj. prevladavanje osamljenosti — moguća je samo kroz Boga: drugim riječima, samo preko religiozne vjere koja je sposobna da otvori oči duha kako bi vidjele, preko vidljivih privida stvari, njenu tajnovitu religioznu dimenziju, sveti misterij koji se krije u njihovoj dubini. Bez te bi dimenzije asketu i svecu stvarnost rezultirala *nedostojna* njegova zanimanja, njegove povezanosti s njom i njegove ljubavi.

Sličnosti, koje je sam Schopenhauer uočio između umjetnika i asketa, daju nam naslutiti najmanje to da su *umjetnikova* povezanost sa stvarno-

šću i prevladavanje njegove osamljenosti! mogući pod istim uvjetima, i obratno, da je upravo pomračenje svetog u modernoj duši temeljni uzrok umjetnikove suvremene osamljenosti, suvremene nerješive aporije između umjetnosti i života. Najmanje naslućujemo bar to, ukoliko su klasični pjesnici i umjetnici ostvarili plodnu povezanost s ljudima svog vremena i s poviješću te je na taj način mogla cvasti jedna stvarno zajedničarska umjetnost, da je to bilo moguće na osnovi jedne zajedničke religiozne vjere u viši smisao egzistencije, u kojoj su se svi više ili manje sastajali. Slaganje između umjetnika i stvarnosti i zajednice, između materije i duha, između oblika i sadržaja čudesno se je ostvarilo npr. kod umjetnika velike klasične Helade. No to nije bio jednostavno sklad između umjetnika i »stvarnosti«, kako to mi moderni ljudi shvaćamo, nego je to bio sklad između umjetnika i stvarnosti mitski i religiozno ujedinjenje. Ti su nam umjetnici stvorili ne jednostavno slike, ili kuće, ili povijest ljudi, nego uvijek slike, kuće, povijest ljudi i bogova zajedno, religiozne slike, hramove, mitove. Istina je, bilo je naivnosti u toj prostodušnoj religioznosti imanencije, u vjeri u božansku identičnost ovog svijeta, koju je klasična komedija i tragedija već stavila u krizu, a koja je bila na putu da se raspadne kroz heleiizam i da bude nadomještena vjerom u božansko koje nastaje, premda je već ucijepljeno u svijet, tj. da bude nadomješteno po kršćanstvu. U kršćanskoj umjetnosti i literaturi koje su nakon toga dominirale Evropom do 18 st. taj je sklad postao kritičan, no nikad se nije posvema poremetio. Premda je kršćanski umjetnički duh bio usmjeren osobito prema apsolutnoj budućnosti i stoga u napasti da bježi od stvarnosti i od mistične interiorizacije, on je ipak uvijek sačuvao povezanost i sklad s imanentnom stvarnošću, sa zemaljskim čovjekom i njegovom stvarnom poviješću, jer se smatralo da je božansko kao nevidljivo ucijepljeno u tu stvarnost i jer je baš ta stvarnost bila određena za božanski preporod.

Naprotiv, epoha u kojoj živimo, ako nije posvema »postkršćanska«, sigurno je epoha kršćanske agonije i borbenog ateizma. Kad se iskvari *optimum* religija, sigurno se dolazi do *pessimuma*, tj. do nikakve religije. Kršćanska vjera zacijelo nije mrtva, no živi cjelovita samo u nekolicini, a ovi su je sačuvali ili ponovno stekli samo uz cijenu teških kriza. Sigurno, živi tu i tamo i u kolektivnom kršćanstvu, no u životnoj borbi prolazi kroz zasjede, slabunjava je, nesposobna da hrani prave i trajne zajedničke entuzijazme. Na višim kulturnim i umjetničkim razinama dapače postoji već dulje vrijeme protivna dominantna: sumnja i religiozni skepticizam, a često i najradikalniji ateizam i nihilizam. Ili pak niču i kliju naivne imanentističke vjere: u umjetnost, u narod, u društvenu i povijesnu budućnost, u državu, u seks itd. kao u nešto apsolutno. Sve u što duboka književnost i umjetnost više ne vjeruju, a nisu nikad ni vjerovale. Pred očima pravog umjetnika ostaje stoga jedino iskustvo neposredne stvarnosti, stvarnost proze, banalna stvarnost, puna ograničenosti, uvjetovanosti, oskudnosti, patnji i umora, dosade i iluzije, i što je najgore: *to ne može podnijeti nje-*

gov zahtjevni duh gladan vrednota i ljepote, totaliteta, punog života. Tako je razumljiv njegov bijeg, protivljenje, pounutrašnjenje, otuđenje i apstrakcija, puko maštanje nad prazninom, čisti duh, osamljenost. No za nereligioznog čovjeka to će biti nenapučena osama, u kojoj se ne može disati, bijeg iz jedne pustinje u drugu još napušteniju, u izvanjsku i unutrašnju pustinju.

Sve smo to naučili od naših pisaca, pjesnika, suvremenih umjetnika, od onih bar koji su iz limba ili pakla svoje osamljenosti »naučili«, ili bar počeli učiti, da odgovorno sebi postavljaju velika religiozna pitanja. Čini se da je to shvatio Kafka kad je npr. pisao Maxu Brodu (1922.): »Kam.en kušnje za pisca je djelo: ako je harmonično, dobro je; ako je u liepom i melodičnom neskladu, još je dobro; no ako je u kričavom neskladu, loše je. Ne znam da li se ovakva načela mogu primijeniti, ja bih to rado zanjekao; to bih mogao zamisliti samo za svijet koji je uređen po jednoj živoj ideji, u kojem bi umjetnost imala mjesto koje joj pripada, a to je mom iskustvu nepoznato.« Još je jasnije to shvaćao kad je pisao istom Maxu Brodu u istom vremenskom razdoblju: »Možda je moguće, ja to ne znam, da neki čovjek, koji je sposoban zagospodariti kaosom, počne pisati: to će biti svete knjige.« Ili kad je pisao Janouchu (op. cit.) da »umjetnost možda ne vodi do religije, no sigurno vodi do molitve«.

To je shvatio i prozreo Thomas Mann. Poslije *Smrti u Veneciji*, oslobodivši se čari Schopenhauera (i Nitzschea), započeo je pisati *Začarano brdo*, neizmjernu metafizičku pustolovinu u kojoj je sve traženje pokretano pitanjem: Gdje naći *smisao (Sinn)* ili »konačni«, »nadosobni«, »bezuvjetni«, *čemu (Wozu)* (drugo poglavlje), sposoban da potakne i uistinu opravda životnu čovjekovu aktivnost općenito, a osobito nesebično i herojsko djelovanje? I on šalje svog junaka, mladog inženjera Hansa Castorpa, da traži taj *čemu* na »Začaranom brdu«, odnosno na osamljenim visinama duha, među izvanrednim raspravama, traženjima i iskustvima, i daje mu, ako ne baš da nađe, a ono da nazre taj *čemu* u jednoj uzvišenoj viziji »Božjeg čovjeka« (homo Dei), tj. u doživljavanju jednog višeg misterija koji postoji u čovjeku. Nakon *Začaranog brda* Thomas Mann će posvetiti sedamnaest godina rada još značajnijem pripovjedačkom djelu, biblijskom *Josipu i njegovoj braći*: sve je to gigantsko traženje unatrag, u smjeru izvora religioznosti. U njemu imamo u izvjesnom smislu, što se tiče problema koji nas zanima na ovim stranicama, pravi ključ za rješavanje upravo temeljne antinomije našeg vremena (i Thomasa Manna), između poezije i stvarnosti, između ljepote i istine.

Zadržimo se majo na tekstovima i kontekstima ovog kapitalnog otkrića kod Thomasa Manna, a koje je rijetko u velikoj suvremenoj književnosti. Otkako je u svom prvom djelu proučavao malog Hanna Buddenbrooka, rano sazrelu umjetničku dušu, pogubne a poslije i smrtonosne učinke otrova »ljepote« (nesposobnost za »običan život« i uživanje



u umiranju), Mann nije nikad prestao, već smo to djelomično iznijeli, biti duboko nepovjerljiv prema umjetnosti koja se sastoji u strasti za ljepotom. Umjetnost je za nj uvijek bila iluzija, etičko nezalaganje, pokvarenost, nestvarnost, prevara, laž, protivnost životu i istini. Dobro je znao ono što je Hanno iskusio jedne večeri, vraćajući se iz opere gdje je slušao Wagnerov *Lohengrin*, »kako nam ljepota škodi, u kako nas duboki sram i nostalgичni očaj baca, i kako nam nagriza odvažnost i sposobnost za običan život«. U *Zaćaranom brdu* je naslutio rješenje antiteze između duha i života, između nakane i čina, no još ne između umjetnosti i stvarnosti — istine.

Nalazimo se, dakle, na jednom od vrhunaca velike biblijske povijesti. Josipova braća, svih jedanaest, pošli su u Egipat da traže hrane i konačno su, nakon poznatih neprilika, prepoznali u zbunjenom potkralju vladarovog brata Josipa kojeg su bili prodali i kojeg je otac Jakov već toliko godina oplakivao kao mrtvog. Oni se sada vraćaju i muče se tražeći načina kako da oca uvjere u ono što je nevjerojatno, u divnu istinu. Pisac tada izmišlja kako su jedanaestorica srele nećakinju Serach, sviračicu i pjevačicu, i odlučuju da ona ide pred njima, neka bude glasnik: »Serach će mu to morati reći na svoj način, da mu se istina najprije javi u obliku pjesme, a to je najobazriviji način u saznavanju nečega, gorkog ili radosnog, ili obojeg.«<sup>1</sup> Serach treba trčati pred nama i reći mu to pjevajući; pa ako i ne bude htio vjerovati da pjesma govori istinu, ipak ćemo raznježiti dubinu njegove duše i blago ga pripravi za sjeme istine kad se pojavimo pred njim riječima i znakovima. Morat će shvatiti da su pjesma i istina jedno.« I reknu nećakinji Serach: »Serach, tako i tako. Vjerovala nam ti ili ne, samo pjevaj, potom ćemo doći mi i donijeti dokaz. No još je bolje ako nam ti vjeruješ, tad ćeš bolje pjevati, jer je to istina, kolikogod se čini nevjerojatnom.« I djevojci koja ništa nije znala ispričaše ukratko svu priču od početka do kraja: »Nauči to, tvoj stric Josip je uskrsnuo [...] • Znaj, sve je bila zabluda, i okrvavljena haljina je bila zabluda, no Bog je stvari vodio protiv svih očekivanja.« Djevojka trči prema Jakovu s citrom u ruci i izdaleka mu svira i pjeva u sroku, improviziranim stihovima, sadržaj svoje poruke (to je prvi i posljednji put da sam Thomas Mann u svom pripovjedačkom djelu upotrebljava stihove i srok!), govoreći između ostalog:

*Solch ein Wort, das wert der Töne,  
Takva riječ što vrijedna je glasova,  
ward dem Klang, der in mir webt,  
posta zvukom koji u meni se javlja,  
dass sie tauschen ihre Schöne,  
te oni izmjenjuju svoju ljepotu,  
und es heisst: der Knabe lebt!  
i naviješta se: dječak živi!*

*Grossväterchen, du wirst es nicht fassen.*

Djedice, vjerovat mi nećeš,  
*wirst's aber doch müssen gelten lassen.*  
no konačno morat ćeš se složiti.  
*Ist wie ein schöner Traum und doch wahr,*

To je ko lijepi san, no istinit,  
*ist so wirklich wie wunderbar,*  
toliko je stvaran koliko je čudesan.

*Welch ein Fall erles'ner Rahrheit,*  
Tako je to rijedak slučaj  
*dass dies beides einerlei,*  
da ovo dvoje bude sjedinjeno,  
*dass das Schöne ist die Wahrheit*  
da ljepota je istina,  
*und das Leben Poesei!*

a život da je pjesma!

*Hier ist's einmal denn gelungen.*

Konačno je uspjelo ono  
*wonach stets die Seele strebt,*  
za čim vijekom duša čezne,  
*und so sei's im Kehrreim dir gesungen,*  
i zato neka ti se u pripjevu pjeva,  
*schön und wahr: dein Knabe lebt!*  
lijepo i istinito: živ je tvoj sin!

*Also hat Gott sich's ausgeheckt,*

Bog je dakle izmislio  
*wie er mein Grossväterchen schaberneckt.*  
kako će se s mojim djedicom našaliti.

Starac je slušao, kimao glavom, otesao njome. Kad je ona dovršila, on je progovorio. Naravno, skeptične riječi, nevjerne. U malo je riječi izraženo sve atavističko nepokorno mannovsko nepovjerenje u poeziju i umjetnost: »Počuj me, milozvučna djevoko; sa zamišljenim zanimanjem slušao sam tvoju pjesmu, no ne bez zabrinutosti u duhu. Znaj, draga mala, da je poezija uvijek pogibeljna, da laska i zavodi; poezija, na žalost, nije daleko od neobuzdane ludosti, lako zaluta i povodi se za ljupkim prividima, ako je ne zaustavi misao Božja. Igra je lijepa, no duh je svet. Duh koji svira jest pjesma, i ja od srca plješćem svirci, ako duh u svirci ništra ne gubi od svog dostojanstva nego ostaje misao Božja. [...] Bog je napor, a bogovi su zabava. Zar ti se, dakle, čini ispravno i dobro, draga djevojko, trošiti tvoju lijepu sposobnost u tako isprazne i bezvrijedne stvari? I.. .] Tvoja je pjesma pomućena, i premda su tvoji srokovi ispravni, ti pjevaš o

besmislenim stvarima. [ ... ] Pjesma je lijepa, **no prazna**. [ ... ] Smije li pjesma priuštiti sebi toliko slobode, **a da ne** zloupotrijebi svoju vlastitu pjesničku moć, **da** naviješta stvari koje nisu povezane sa stvarnošću?»

Djevojka se nasmiješi, opet pjeva svoju pjesmu. Međutim, dolaze jedanaestorica s dokazima. Starac gleda, pipa, predaje se. Na, kraju se opet pjeva pripjev u varijanti koja je dostojna da je istaknemo:

*Ja, hier ist's einmal gelungen.*  
Da, konačno je uspjelo ono  
*wonach stets die Seele strebt,*  
za čim vijekom duša čezne,  
*dass das Schöne lautre Wahrheit,*  
da ljepota čista bude istina,  
*Leben — GottespoeseU*  
život — Božja pjesma!  
*Und so sei es aber dir gesungen,*  
I neka ti odzvanja ta pjesma,  
*schön und wahr: dein Knabe lebt!*  
lijepa i istinita: živ je tvoj sin!

Najnepouzdanija posrednica — ljepota, umjetnost, poezija — doživjela je ovaj put, prema Thomasu Mannu, uspjeh, konačno je rekla istinu. Našla se u punom skladu sa stvarnom poviješću, sa životom. No s kakvom poviješću? S poviješću punom religioznog misterija, sa »svetom poviješću«, koja je božanski objedinjena. Samo je tako, dakle, moguće da se ljepota i istina, koje su uvijek podijeljene u neposrednoj i profanoj stvarnosti svijeta, udruže i poistovjete. Sam je Bog, naime, uzeo u svoje ruke niti povijesti Josipove i njegove braće, njegova je bila režija, njegova zamisao, nakane i ciljevi, božanski je bio budući model prema kojem je sva ova povijest umiranja i uskrsnuća bila upućena: Krist. Tako izgleda ova povijest u Bibliji, no takva je u biti i u opširnom i složenom Mannovu pričanju, gdje, unatoč svojim bezbrojnim zavrzlamama i skretanjima od predmeta, ironičnim i kritičkim rezervama, unatoč profanostima, a koji put možda i profanacijama u kojima se gubi, u cjelini, a osobito u najznačajnijim trenucima, ozbiljno se i u značajnoj mjeri uključuje u biblijski, religiozni, smisao. Stihovi koje smo citirali, i oni koje nismo naveli, zacijelo nisu uzvišeni, oni nisu toliko poezija koliko ljupka parodija poezije, kakva je mogla nepredviđeno nadoći na usta dvanaestogodišnje pjevačice. Thomas Mann se prilagođuje ovdje kao i uvijek, parodijski, liku osoba kojima stavlja riječi u usta. Ne valja baš u tim stihovima tražiti formalno objedinjenje istine i ljepote, sadržaja i forme, nego to valja tražiti ondje gdje sam Thomas Mann i samo on govori, razlaže i tumači. Tako je npr. u čudesnoj mannovskoj rekonstrukciji događaja s Josipom koji je živ pokopan u bunar, a poslije vraćen na svjetlo i život, očit u pozadini nadahnuće koje dolazi do starog mita, ali također i **od** buduće povijesti Boga koji

umire i opet se rađa<sup>^</sup>; ili u onoj proročkoj utjehi upućenoj neutješivom Jakovu koji je izgubio Josipa: »O, pobožni starce! Kad bi ti znao kakav se naum i kako teške odredbe za ljudsku pamet još jednom kriju iza šutnje tvog Boga koji je tako neobično uzvišen, i kako će, po njegovoj odluci, još tvoja duša biti na neshvatljivo sretan način razdirana! Dok si bio mJad tijelom, on ti je jednog jutra pokazao da je tvoja naintimnija sreća bila varka i iluzija. Morat ćeš ostariti da bi naučio kako ni najokrutnija bol nije ništa drugo nego varka i iluzija.«

Jedna je od najkarakterističnijih tema suvremene pripovjedalačke umjetnosti, nažalost, kao što je poznato, nerazdvojni binom *dosade* i *seksa*; točnije seksa koji je cilj sam sebi, tj. neodgovornog seksualnog odnosa i užitka, koji se traži kao alternativa, kao bar privremeno spasenje, kao odgovor na dosadu. Svi znaju što je dosada: to je jedna od varijanti, da ne reknemo sinonima osamljenosti. Moravia, koji je sigurno kompetentan na tom području, definira je etiološki: »gubljenje odnosa sa stvarnošću« (uvod u njegov roman *Dosada*). Budući da se radi, kako se vidi iz konteksta, prije svega o *ljudskoj* stvarnosti, ona bi se dakle sastojala upravo u gubljenju odnosa između stvarnih ljudi: to je zapravo osamljenost, nesaopćivost, izoliranost. Drugim riječima, također Moravijinim (iz istog uvoda), dosada se sastoji u činjenici da je »stvarnost učmaia«. Ka<sup>^</sup>nije ćemo bolje shvatiti nijansu ovog novog pojma, no već se naslućuje da se on ne razlikuje mnogo od prvog. Pretpostavljajući da se i tu raai ponajprije o ljudskoj stvarnosti, ta učmalost označuje prije svega proces rastakanja i raspadanja živih ljudskih jedinki. U Moravijinim pripovjedačkim djelima ljudski je krajolik opustošen: svuda ljudske jedinke — prijateljstva, ljubavi, brakovi — koji se kidaju, upravo venu, postoje samo naizvana, a ljudi o kojima se radi osjećaju se kao otoci koji uzalud nastoje obnoviti odnos ili odnose. I to se ne zbiva zbog nekih ne znam kakvih mržnji koje ih razdvajaju, nego zbog nedostatka nutarnjih niti koje bi povezivale, nedostatka zajedničkog smisla koji bi poticao konstruktivnu zajednicu, nedostatka volje da živi zajedno jedno za drugog: zbog neke neobične metafizičke praznine, zbog dosade. Za glavnog junaka Moravijine *Dosade* to je pravo »stanje prokletstva«. Jedina mogućnost odnosa, koja bi u takvom stanju preostala, jest međusobno seksualno traženje i spajanje na posve nagonskoj, animalnoj, fizičkoj razini, koja je niža od ljudske. U posljednjim nizovima svojih pripovjedačkih radova Moravia nastoji misliti i pokazati da neka »ljudska« razina niti postoji, niti je ikada postojala; da ta razina, zajedno sa svom sferom ljudskih »osjećaja«, pripada umjetnoj sferi »riječi«, a ne »stvari«, tj. stvarnosti.<sup>^</sup>

<sup>^</sup> Npr.: »Nikakva tjelesna ni duševna muka ni;e mogla spriječiti njegov duh (duh Josipa koji je bio živ pokopan) da svoju pažnju svrati na mnoge znakove koji su mu omogućivali da u svemu što se dogodilo prepoznaje kao neku uzvišeniju stvarnost, onu prvotnu, kao sadašnjost koja se preobražava, jednom riječi da u svemu prepoznaje kao neku nebesku stvarnost.«

<sup>^</sup> No sjećamo se jedne njegove *reportaže* iz Grčke prije nekoliko godina u kojoj smatra, pošto se je našao pred umjetničkim djelima, pred profinjenim humanizmom stare klasične Grčke, da mora priznati da smo mi moderni »izdali humanizam«.

Ipak ne znamo da li ovaj posljednji Moravijin pokušaj da se izade iz osamljenosti propada zato što ga je na to navelo iskustvo i promiatranje, ili ga na to vodi sama logika pripovjedačke umjetnosti. U *Dosadi* rezultat je pokušano samoubojstvo. U posljednjem romanu rimskog pisca *Pažnja* (*L'Attenzione*) rezultat je još gori. Donosimo pojedinosti, jer on tu do krajnjih granica dovodi svoju seksualnu tematiku.<sup>1</sup> Radi se o povijesti jednog građanskog novinara, koju on sam priča. Taj novinar, obrativši se k lijevici i zahvaćen mitom »naroda«, uzima za ženu djevojku iz naroda, koja već ima jednu djevojčicu. No nakon toga, pošto je propao mit te se obratio k desnici, ubrzo gubi ljubav prema ženi, živi šest godina kao stranac u vlastitoj kući, posve nemaran, ili, kako sam veli, »nepažljiv« prema životu svoje žene i pokćerke, »nezakonite«. »Nepažnja« je drugo ime za »učmalost«, »izolaciju«, »osamljenost«, koja se ostvaruje čak i u zajedničkom životu. Tko zna po koji put se radi o ljudskoj jedinki, o obitelji, koja je iznutra rastočena u elementima koji je tvore, premda oni stanuju u istoj kući. Otac se zapravo često nalazi na putovanjima zbog svog posla, no i onda kad je kod kuće radi svoje poslove, a žena mu i kćerka svoje; on se zatvara i živi u sobi na nižem katu, a da ni ne vidi njih dvije na gornjem katu.

I ovaj put pokušava se uspostaviti odnos putem pukog seksa. Jednog dana neko nepristojno anonimno pismo čovjeku svraća »pažnju«. Istražujući i pitajući, osobito pokćerku Babu, pomalo je saznao da pismo govori istinu. Gora, njegova žena, otkako su se rastali, bavi se svodništvom te vodi jednu »kuću«, a pokušala je tim putem uputiti i Babu. Saznaje još i više: da ga Gora seksualno ljubi kao luda, da je fanatički odana seksu, da na svijetu ništa drugo za nju ne postoji, a prema njenom mišljenju ni za druge, te da je za sve vrijeme njegove »nepažnje« tražila kako da opet pridobije seksualno frigidnog muža; budući da to nije mogla drukčije, činila je to preko trećih osoba vabeći ga k seksu na taj način što mu je slala djevojke na uživanje, pa čak i samu Babu, premda u ovom nije uspjela. Njegova »pažnja« slijedi sada izdaleka sve te činjenice, izdaleka ih rasuđuje i ispituje s nakanom da otkrije neku eventualnu opću filozofiju života. Nakon oklijevanja na području incesta, koji je snovala i za kojim je žudjela majka, a kojim je potom bio opsjednut i otac kao u nekom vrtlogu, u vrtlogu u kojem je i Babu uhvatila vrtoglavica, no koja poslije nekih nesigurnosti ne pristaje, sve svršava naglom naravnim smrću Gore i zakonitim brakom Babinim.

To je, dakle, vrlo neobično jelo s pikantnim seksom, jako čnk i za Moraviju, no zbog ostalih dodataka zdravo i poučno. To je, naime, priča o nastupi na incest, koju glavna junakinja u biti nadvladava; priča je to o

<sup>1</sup> O *Dosadi* i prethodnom pripovjedačkom Moravijinom djelu pisao sam opširno i podrobnije u *Incognite religiose della letteratura contemporanea*, Milano 1963., str. 115–142.

djevojci koja je u biti dobra i koja se, gledajući u cjelini, opire pokvarenim poticajima, a zauzeta je katkada brigom da izmiri oca i majku, dapače, da ih još, unatoč svemu, i ljubi; to je, konačno, i priča o izopačenoj majci, no koju pisac u dubini kori, osuđuje na ... smrt kao na logičan završetak jedne grešne egzistencije. To je u izvjesnom smislu i priča o grižnji savjesti oca koji je spreman da svoju neljubav označi kao uzrok ludosti svoje žene i da to okaje i popravi, premda ga na koncu Corma smrt kao *deus ex machina* na sreću oslobađa od tog da izvrši svoje dobre odluke. Možemo se, osim toga, složiti s primjedbom jednog uvaženog kritičara (Carlo Bo) koji je, unatoč tome što se u knjizi pornografski iznose ne male perverzije, grešne nakane i napasti koje su još perverznije, uvjeren da »pažnja« kojou se protagonist (i Moravia) posvećuje (to će reći: da samo zamjećuje, predodčuje i filozofira, a da zapravo ne čini) i ovdje Mbravijinu djelu pridaje onu distanciranu proračunatu hladnoću — to je čistoća vlastita pripovjedaču nečistoće.

No jedno je sadržaj, materijalna potka činjenica, osjećaja i ljudskih nakana koje su prodrle u krug jednog romana, a drugo je nutarnja težina koja im se daje, značenje i smisao prema kojem se ide. Tko pažljivo čita *L'Attenzione* prisiljen je konstatirati da pripovjedač sve odluke, ljudske osjećaje te »dobre i pobudne čine«, tj. moralno i ljudski pozitivne, kako smo ih gore registrirali, prije ili kasnije obezvrjeđuje (a bojimo se da se tu Moravia sam slaže s njim) kao retorske, nemoguće, ili im pak ne pridaje mkavo značenje s obzirom na opće zaključke, zaboravlja ih, oni nikad ne tvore neku pretpostavku. Takva je npr. sudbina *dobrih* osjećaja krivnje i *dobrih* Francescovih odluka (tako se zove glavni junak) o popravku i budućem nježnom bračnom i očinskom pomaganju, a takva je sudbina i *dobrih* nakana i djela Babinih. Ta filozofija koja sve veliča tvrdi da nije moguće obratiti se ili da je to nelogično, jer ono što se dogodilo (iskvarenost Čore, Francescova neljubav), moralo se dogoditi, to nije moguće popraviti, jer umire i siromašna Čora, no osobito stoga što je »neautentičnost« temeljna vlatitost života i stvari u samima sebi, a subjekt (čovjek) ne može učiniti baš ništa itd. Pošto je tako sličnim moralnim alibijima i smicalicama očišćeno područje *dobrih* djela, preostaju kao moguća i stvarna samo pokvarena djela da posluže kao pretpostavka široj Moravijinoj filozofiji o općoj »neautentičnosti«. Ili da reknemo s Moravijom: samo *djelo* kao takvo Je »neautentično«, »pokvareno« jer je »bezumno«: »Svi su ti životi, naime, sudjelovali na ovaj ili onaj način u onome što nisam mogao ne nazvati pokvarenošću, a to je bio samo nezamjetljivi, neprestani i naravni pokret svakidašnjeg neautentičnog i ludog života« (str. 290.).

Filozofija koja zaključuje tako općenito pesimistički i negativno, ulijeva vrtoglavicu. No da bi došao do nje, Moravia (njegov *ja* koji u djelu pripovijeda) počinio je, kako se čini, neke samovoljne zaključke. Samovoljnom nam se čini pretpostavka o retoričnosti i nestvarnosti *dobrih* ljudskih djela i nakana. Jednako je samovoljno proširenje ludosti na »sve

živote«. Roman zapravo pokazuje ludost jedino pohotnih čina i nakana, seksa koji je sam sebi cilj, seksualnog užitka shvaćenog kao nešto apsolutno, prema čemu sve teži, a što samo ničem ne služi. S onu stranu seksa izdiže se ništavilo. Tu je pripovjedačka analiza izvanredna, genijalna u intuiciji i pripovjedačkom prikazivanju bitnog odnosa između seksa i ništavila, mrtvačkog osjećaja koji je stavljen u pohotu, nihilizma koji zahvaća onog koji je od seksa sebi napravio nešto apsolutno. Zanat i posao Ćore, prave svećenice bluda, doživljava se kao neka kvazireligiozna liturgija iskazana »ništavilu«. Značenje incesta doživljava se kao novi skok u »ništavilo«. Najsnažnije i najneobičnije scene u romanu su smrt Corina i njezin pogreb (sve na brzinu, kao što se na brzinu što je moguće prije uklanja usmrđjela životinja: simbol prirodnog završetka života koji je bio posvećen seksu, tj. ništavilu); zatim snovi o Corinu ubojstvu, o neobičnom prožimanju Ćore i ovčje strvine na morskoj obali, ledenoj i pustoj, te o sljubljanju sa ženom-kosturom. Te su snažne stranice kod Moravije, koji je već opsjednuto usredotočen na temu o poroku bluda, lucidno i hladno posvješćivanje nihilističke tendencije koja se nalazi na dnu bluda. Dosada iz koje blud proizlazi pokazuje svoje pravo lice — nihilizam.

Alberto Moravia je bar kao pisac ateist\*, materijalist i nihilist: tri stvari koje se međusobno vežu tako te su jedno te isto. Velim: kao pisac, jer

<sup>^</sup> U jednom eseju objavljenom u »Nuovi argomenti\* g. 1954., no koji je napisao već g. 1946. pod naslovom *L'uomo come fine (Čovjek kao svrha)* (to je prvi esej u knjizi koja nosi isti naslov, Milano 1963.) Moravia raspravlja o »novoj religiji« budućnost! (»za sto ili dvjesto godina«, str. 161.), ali koja je već sada u povojima. To neće biti obnova neke od prošlih religija, koje su sve »prošle«, pa ni kršćanstva. U novom, nepoznatom smislu. No već sada znamo da će to biti povratak na shvaćanje čovjeka »kao svrhe«, a ne više kao sredstva: »Čovjek se mora vratiti k ponosu što je čovjek ili što je središte i konačni cilj svemira« (str. 240.). Vidi se da je to stara religija, npr. religija Giordana Bruna ili Hegela. No za Moraviju religija je dosad bila samo »jedan čavao viv: kojim je (čovjek) bio čvrsto pribijen na svoj križ [. . .] Rad, časti, kultura, religija suvremenog svijeta pokazuju nemilostivo preziranje čovjeka i tim su preziranjem isprepleteni« (str. 217.). Posebno je kršćanstvo iscrpio svoju ulogu, jer »kršćanstvo je sve ljude bez iznimke učinilo kršćanima i stoga, budući da ih ne može učiniti ničim višim od kršćana, nema više nikakvu praktičnu funkciju. [. . .] Hitler je bio kršćanin ni više ni manje od pape i Roosevelt, ^ [. . .] Budući da su svi psihološki postali kršćani, došlo je do tog da to više nisu etički« (*sic!*, str. 213.). Ali g. 1958. u *Un'idea dell'India*, govoreći o traumi koju Evropljanin doživljava pred indijskim mnogoboštvom, između ostalog primjećuje: »No trauma nastaje možda zbog nečeg drugog: priroda koju kršćanstvo ne uzdiže niti humanizira, neposredna i gola priroda, opterećena problemima života i smrti, koji racionalno nisu istraženi u znanosti nego simbolizirani strahom u religiji, ta primitivna priroda prisutna je u hinduističkim hramovima kako je vjerojatno bila prisutna i u svetištima starih sredozemnih religija, u jednom opresivnom obliku, punom prijetnje. Evropski putnik, naviknut na crkve, ulazeći u te hramove kao da osjeća eia se vratio natrag za dvadeset stoljeća« (str. 68.). A govoreći o hramu u Khajuraho, koji je krcat koitusima nagih božanstava, tj. mitizacijama seksualnog čina, te tumačeći kako je indijski umjetnik htio u tom »dati da se nasluti božanska, kozmička neizreciva želja koja je prema indijskoj religiji na početku svih stvari«, Moravia nije sklon dati prednost toj religiji pred religijom zapadnog kršćanstva, koja je uvijek izbjegavala da na taj način slika Adama i Evu. A to stoga što je u evropskim religioznim tradicijama »seksualni čin izopćen iz ljudskog svijeta jer protuslovi idealizaciji ljudske osobe koju idealizaciju na Zapadu poganstvo progoni sve do naših dana«. Stoga Adam i Eva

onaj koji nešto pripovijeda nije uvijek i sam to o čem govori. Ateist postavlja na kraj puta egzistencije ništavilo umjesto Boga. Suvremeni je ateizam u svojoj prvoj fazi vjerovao da će tom zamjenom (eliminacijom Boga koji prijete svijetu i koji otuđuje od svijeta) konačno omogućiti stvarnom svijetu da udahne punim plućima, da mu pruži prostor i puninu koji mu pripadaju. No sada se zamjećuje, a i ateisti to primjećuju, da to Ništavilo tamo na dnu, taj ponor prema kojem se sve ruši, djeluje povratno zarazujući stvari svojim »ništavilom«. Umjesto da se stvarnost dohvati (u punoi čovjekovoj svijesti), svijet zbog ništavila, koje je došlo namjesto Boga, gubi stvarnost, gubi sve više od stvarnosti istine, smisla.

Moravia je jedan od onih bezbožaca koji to zapažaju, jer je uz to i lucidan logičar koji gleda daleko posljedice, a i iskren je te nema želje da se zavarava niti da zavarava druge. Tu njegovu lucidnost i hrabrost upravo smo otkrili u *L'Attenzione*. No za dosljednog ateista i nihilista Ništavilo se nalazi na kraju svih putova, ne samo na putu seksa; ono je završetak svih čina i svih života, podlih i herojskih, plemenitih i kukavičkih. Ako, dakle, može izgledati samovoljnim proširenje radikalne »neautentičnosti« na čitavu ljudsku aktivnost u ovoj knjizi koja donosi kao primjer jedino seksualnu aktivnost, to nije samovoljno za jednog ateističkog i nihilističkog pisca općenito kao što je Moravia. Svaki je život i svaka je stvarnost besmislena, nekonzistentna, neautentična, jer za svoju svrhu ima ništavilo, a u krajnjoj liniji ono što svršava u ništavilu ne vrijedi ništa. Konačno Ništavilo devitalizira, derealizira pomalo sve. To bi bila do kraja istumačena moravijanska ideja o »učmaloj stvarnosti«, o rastakanju životnili jedinica, o dosljednoj radikalnoj dosadi, o dosljednoj osamljenosti. Izlaz koji se traži u pustom seksu samo je zatvoren krug, jer upravo u seksualnoj aktivnosti, koja je svrha samoj sebi, rađa se i doživljava više nego igdje mrtvački dojam ništavila, besmisla.

Filozofija o općoj nekonzistenciji svih stvari u romanu o kojem govorimo došla je do izražaja, čini mi se, i u samoj njegovoj strukturi, tj. u izmjeni dnevnika i romana. Roman *L'Attenzione* napisan je tako da glavni junak govori u prvom licu i to u obliku dnevnika, no s ciljem da to bude roman. Pripovjedač bilježi događaje svakidašnjeg života, u kojem su tri važnije osobe i ostale manje važne, sa svim svojim činima i nakanama, stvarne, no da tako rekнем, u potrazi za autorom (to je ovdje pisac dnevnika) koji bi ih učinio umjetnički autentičnima i od njih stvorio roman. Taj »autor«

»imaju prepoznatljivo, povijesno lice, dok je u indijskim predodžbama njihovo lice zamračeno seksualnom ekstazom koja ih odvaja od povijesti i raspršuje ih u kozmičko ništavilo« (str. 154. sl.). Drugdje se ne žaca izraziti svoje sklonosti npr. za kršćansku umjetnost protiv komunističke umjetnosti ili umjetnosti »socijalističkog realizma« (u *L'uomo come fine* u pogl. »L'arte e il comunismo«); izražava svoju sklonost za duh koji je izražen u katedralama Asiza i Chartresa, a protiv onog u pravoslavnim ruskim manastirima (»legendarnog, fantastičnog, folklornog, ahistorijskog karaktera«) (*Un mese in URSS*, Milano 1968., str. 38. sl.); ima sklonost za kršćansku savjest Dostojevskog u *Zločinu i kazni* protiv neljudskog i nasilnog revolucionarnog duha (op. cit., str. 5. sl.),



čak koji put prelazi u takvu pretpostavljenu autentičnost, pravi nasilje nad stranicama romana koji kani napisati: i u samom načinu i sadržaju on vrši »pažnju« (l'attenzione) psihoanalitički (radi se o »snovima«), otkrivajući ipak nutarnju stvarnost samog sanjara. Među te stranice spadaju s jedne strane najpobudniji čini (no pokazuju se kao iluzije, sanje), a s druge strane najodvratniji u kojima npr. incest dolazi do samih granica. Sama alternativa dnevnik-roman na svaki način hoće u konačnici reći to da svi ti čini, bili oni stvarni ili imaginarni, više su ili manje nekonzistentni, nestvarni, polustvarni, bitno se ne razlikuju. *Dnevnik je roman i obratno*. Da li se to zbiva ili ne, da li je dobro ili ne, nije važno. U svakom slučaju svi svršavaju u ništavilu. Iz toga slijedi: kao što je mala razlika između sna i jave, budući da je sva java pomalo san, tako je mala razlika između ove i one stvarnosti, između ovog i onog čina: između onog što je učinio Hitler nad milijunima koje je poslao u smrt i onog što je činila Cora predavajući vlastitu kćer prostituciji. Dapače, mala je razlika između Core koja prolazi ulicom vodeći za ruku trinaestgodišnju djevojčicu koja se odala nečasnom zanatu, i drugih osoba koje prolaze istom ulicom za nekim drugim poslom, npr. majke koja vodi svoje dijete u školu; mala je razlika između »Hitlerove smrti u Berlinu i grude snijega koju je neko dijete bacilo u dvorište« (str. 287.).

Tu je nihilizam logički i lucidno doveden do svojih krajnjih konsekvencija. Dadajmo: krajnjih, apsurdnih i smiješnih. Taj se nihilizam pobija *ex absurdo*. Za to je zaslužan Moravia. No da li je Moravia svjestan tog apsurdna, smiješnog apsurdna? Htjeli bismo da jest. No mučno je što nas ovako umni pisac ostavlja s tom nedoumicom.

Materijalističke su implikacije Moravijinog nihilističkog ateizma obilne u posljednjim nizovima njegovih djela, osobito u posljednjem koje u naslovu nosi čitavu tezu: *Jedna stvar je jedna stvar (Una cosa è una cosa)*, tj. jedna stvar je samo ona sama te nema nekog značenja koje bi bilo iznad nje. A to znači da ne postoje značenja, duh. Postoje samo stvari jedna po jedna — valja dodati: fizičke — I bez drugog odnosa osim fizičkog. I čovjek je jedna od tih stvari, I on je stvaran ukoliko je čista fizička stvarnost, a sve ono zbog čega čovjek drži da se razlikuje od neke stvari: misao, osjećanje, radost, ljubav, mržnja itd. — jednom riječi ljudski osjećaji, ono po čem se čovjek osjeća čovjekom — sve je to prividno, sve je to nadgradnja, retorski izgrađeno riječima koje između nas i stvari unose sjene i zidove, tj. smisao i osjećaje, i koje nam priječe da se identificiramo sa stvarima. Naše su, dakle, riječi sve pogrešne, lažne. Prema Moraviji a njegovim pripovijestima ono najviše što čovjek može postići jest da se uvjeri u sve to, da više nismo ljudi nego stvari koje su samo stvari, to je rješenje svih zapleta.

To je radikalni materijalizam. U njem je obična moravljanska težnja da se svaka mogućnost ljudskog odnosa svede na fizički seksualni odnos. Točnije: te pripovijesti su narativne vježbe, narativne analize logičkog neopozitivizma koji je doveden do krajnjih posljedica, apsurdnih i smije-

šnih. Evo jednog primjera: »Glava moje žene, zatvorena i ovijena rukom, izgledala je kao jastuk u koji je uronila; njeno tijelo kao pokrivač na kojem se skvrčila, noge kao svileni šav na kojem su počivale. Intenzivno sam motrio to tijelo koje je bilo skvrčeno u se; moja je žena sigurno plakala, jer sam čuo šum sličan jecanju, pomiješan s uzdisanjem uz tihe zvukove, no taj šum nije izgledao zanimljiviji i važniji od onog koji je dolazio iz magnetofona što je prigušeno pjevuckao. Tada se iz čitave osobe moje žene čula jasna i odlučna poruka: 'Što me imaš gledati? Uvjeri se već jednom da sam ja stvar kao i ostale stvari, ništa više od stvari.' Tada sam zatvorio vrata i na vršcima prstiju otišao« (str. 213.). U pripovijetki »Stvari rastu« tendencija da se svede na stvar sve što živi i raste, sve što je ljudsko, pokazuje se kao nešto što je poželjno, jer stvari koje ne rastu, puke stvari, »dulje traju«. U jednoj drugoj pripovijetki, »Beznačajan«, glavni junak, sav uvjeren u teoriju da ništa znači ništa, da jedna stvar jest i znači samo sebe samu, dolazi svojim autom na raskršće pred semafor i ovako umuje: »Što znači crveno? Crveno znači samo crveno, dakle ne znači ništa!« Rezultat: umjesto da se zaustavi, on prolazi a redar ga kažnjava.

Čitalac zdrava razuma reći će: »Gluposti!« i smijati će se. Čitalac zdrava razuma, koji uz to zna da se radi o narativnim vježbama logičkog neopozitivizma koji je doveden do svojih krajnjih posljedica u svakidašnjoj egzistenciji, shvaća da je logički neopozitivizam u tim pripovijestima došao dotle da ironizira sebe i da se pobija *ex absurdo consequentis*. Lucidnoj moravijanskoj nai-ativnoj logici dugujemo, dakle, nakon *reductio ad absurdum* ateističkog nihilizma, koju smo gore iznijeli, također i *reductio ad absurdum* radikalnog materijalizma. Odličan posao na kojem smo mu zahvalni. No da li je Moravia osobno svjestan tih apsurdna? Pišući o spomenutim stvarima, da li se i sam podmuklo smije ili mu lice pritom ostaje kao obično, ni ozbiljno ni šaljivo, nego neutralno, bezosjećajno, možda s izrazom sfinge? Dok se ne riješi ta sumnja, ograničimo se na poneko pitanje ili primjedbu.

Ako je ta teza, kako se čini, uzeta iz krajnjeg logičkog neopozitivizma, tj. teza o radikalnoj konvencionalnosti, namještenosti riječi, kako se mogu neopozitivisti nadati da će pišući, razmišljajući i argumentirajući — tj. uvijek riječima koje su u njihovoj pretpostavci namještene i glupe — raskrinkati glupost riječi? Nadalje, učitelj neopozitivista i Moravije u posljednjoj njegovoj pripovijesti (no već i u *Dosadi* gdje ga čak citira) jest filozof Wittgenstein, skeptik i pesimist. A poznato je da je Wittgenstein vodio nemilosrdan rat protiv riječi koje su navodno izvor iluzija zbog gotovo mitske konzistencije koju poprimaju u ljudskom jeziku, osobito kulturnom koji je prenošen i sažet u stilu i gramatici. No da je Wittgenstein vjerovao u radikalno ne-značenje riječi, ne bi nastavio sve do smrti govoriti i pisati riječi protiv riječi. To znači da je on u biti još vjerovao u ispravnu uporabu riječi i u njeno urođeno poslanje, a ono je u tom da označi stvarnost koja ima značenje, tj. da je istinita ili lažna. Znao je da riječ mo-

že biti lažna, namjerno ili pak naivno lažna. No tko to ne zna? Svi znamo da stilovi i gramatike ljudskih jezika često idealiziraju stvarnost; da stvarnost često ili čak nikad nema sve značenje i red kakvi su u ljudskom govoru; da su jezik i govor, stil i gramatika, složeni rezultat između podataka i iskustva (stvari) i kreativnosti ljudskog duha, koji traži uvijek veći smisao i red nego što je u stvarnosti (no i taj zahtjev duha je dana stvarnost); da između jezika koji je sredstvo za misao i ujedno ogledalo stvarnosti i ogledalo zahtjeva ljudskog duha, i stvarnosti, toliko puta postoji ne samo razlika nego i protuslovlje, tj. da čovjek laže i griješi. Tko to ne zna? Budući da to zna, on je pažljiv, postaje kritičan, dapače prekritičan. Vrlo je vjerojatno da je to htio Wittgenstein i ništa više. Poći dalje, kako je, čini se, napravio Moravia, i ratovati protiv riječi kao takve jest čisti zatvoreni krug (circulus vitiosus). No istina je, ako se dopusti vrijednost ili samo mogućnost neke autentične riječi, a onda i nekog značenja, da materijalizam ostaje ranjen na smrt u korijenu, pa iz toga ne izlaze posve mirni ni nihilizam ni ateizam. Zar nije već Nietzsche govorio: Ako hoćemo da Bog zasigurno umre, bez straha da uskrsne, valja razoriti gramatiku? Budući da red u riječima, koji još čuva neki minimum vrijednosti, može uvijek polagati pravo na to (nadati se, bojati se, sumnjati) da i u stvarnosti budu stvari koje upućuju na nešto što je izvan stvari, te da stvari postoje u jednom redu koji ima značenje, s opasnošću da možda sve stvari postoje u jednom redu koji ima značenje kao cjelina koja može označivati nešto posve različito od sebe, tj. nekog Drugog koji je iznad svih stvari. Da li je Moravia htio otkloniti upravo to svojim neprijateljskim radikalizmom protiv riječi, a u prilog pukih stvari?

Kako god bilo, očito je da jedan prilično povezan logički krug povezuje ateizam, nihilizam i materijalizam općenito, a moravijanski posebno, te da je nutarnji savez ovih triju izama ono što se rađa upravo iz zaključne moravijanske filozofije o neautentičnom univerzalnom i o učmaloj stvarnosti, filozofija koja stoji na početku nepobjedive dosade, o dosljednom rastakanju ljudskih jedinki i o nepobjedivoj osamljenosti.

Izlaz iz osamljenosti, mogućnost konstruktivnih ljudskih odnosa, bili bi tada u misticismu umjesto u nihilizmu: u Bogu koji uskrsava i vraća se u čovjekovu životnu svijest. U tom bi slučaju procvatale i učmala stvarnost. No Moravia ne bi bio ono što jest, kad mu nikad ne bi kroz glavu prošao ovakav logički zaključak. To pokazuje npr. gledajući i promatrajući film od Carmela Bene *Nostra Signora dei Turchi*. On sve vidi makar nam i vjeruje. Evo kako završava svoju recenziju filma: »U tom magmatičnom, paroksističnom i mračnom filmu još se nalazimo u solilokviju. Ovaj je prekinut samo kad se javlja posve nebesko Gospino biće, koju s namrgodenom i strogošću tumači Lidija Mancinelli. A to će reći, kako tumači isti Bene, da nije moguće imati odnose sa sebi sličnima, nego samo s božanstvom. Čovjek je sam. Samo Bog može preokrenuti njegov čudni monolog u dijalog« (*L'Espresso*, 2. veljače 1969.).

Nakon *L'Attenzione* Moravia je objavio još tri sveska pripovijedaka, roman (*Ja i on — Io e lui*, 1971.), te nedavno (1978.) još jedan roman (*Nutarnji život — La vita interiore*). Kratko rečeno, to je sve neobuzdanija upornost na temu fizičkog seksa, programiranog kao jedinog mjesta koje je preostalo za međuljudsku komunikaciju. No narativno dokazivanje toga sve više protuslovi preuzetom zadatku, jer utvrđuje samo neuspjele komunikacije. Sve se više zatvaraju eventualni prilazi k rješenju i putovi prema višim područjima; umjesto da se otvaraju, sve se više zatvaraju. Na ljudskom se planu susreću samo perverzije, a na religioznom profanacije.

Moravijanskim tragom književnog neopozitivizma, koji čovjeka raščovječuje i pretvara u stvar, uputio se svjesno, čini se, jedan drugi mladi pisac, Goffredo Parise. Trčeći još snažnije istim putem, on u svojim posljednjim knjigama dolazi, ako je to moguće, do još gorih krajnosti i apsurdna, prikazanih još mračnije i grotesknije. Neobičnim načinima izražavanja, bujnim, mitskim, ipak ide prema istom rezultatu: tvrdi da je čovjek kao takav, sa svojim višim osjećajima, sa svojom savješću, iluzija ili je lažni korak naprijed za prirodu; da obična stvar vrijedi više od čovjeka, da puki seks vrijedi više od ljubavi, ili da je čovjek zapravo puka stvar, da jest jednostavno seks. Parise je još jedna potvrda da se neopozitivistički fizikalizam u filozofiji (realna je samo fizička stvarnost, ostalo je mit) prenosi u literaturu, u panseksualizam (jedini stvarni ljudski odnos je seksualni) i da oba ova odnosa čovjeka raščovječuju.

Ta tematika dosiže kod Parisea svoj vrhunac u djelu *L'Assoluto naturale* (Milano, 1967.) kojem je glavni smisao: apsolutno je seksualno. No slično je reduciranje i unazađivanje čovjeka tematski započelo već u prijašnjem romanu *II padrone* (Milano, 1965.), To, istinu govoreći, nije seksualni roman, osim možda u drugom planu, nego je prije svega socijalni roman. Instancija koja ovdje čovjeka svodi na »sredstvo«, na »predmet« (str. 306.) jest upravo »gazda«, poslodavac. Gazda koji, dapače, a to je mitologizirajuća tendencija kojoj se Parise podaje, podržava sa svojim podložnicima božanske odnose. On apsolutno otuđuje pod društvenim vidikom, on je sve; drugi su relativni, otuđeni, ništa. To je čak trojstveni gazda, jer osim sina Maxa koji je neposredni gospodar nad kojim je otac Saturn (koji ima biti skinut s vlasti) i majka Uraza, božica koja je maćehinski majčinska i matrijarhalno nepobjediva: prava pravcata demonska trimurti (hinduska trijada koja se sastoji od Brahme kao boga stvoritelja, Višnu kao boga podržavatelja i Šiva kao boga razaratelja, nap. prev.) koju drži zajedno ne ljubav nego rivalska mržnja i gospodstvo.

Na satiričku mitološko-sociološku tematiku veoma se dobro nakamljuje tema o čovjekovu postvarivanju. Gazda je već sveo čovjeka na stvar, no ovaj od tog trpi jer se još osjeća čovjekom. Sredstvo mu je nadohvat ruke. Jednostavno je ne trpjeti: radi se o tome da se više ne osjeća čovjekom nego kao stvar; neka se osjeća onim što zapravo već jest: ne čovjek nego fizička stvarnost, stvar. Čovjek je iluzija. Junak ove priče,

gazdin podložnik koji je došao iz provincije u veliki grad da radi u poduzeću, već se je dugo uvježbavao u ovoj filozofiji, dapače u ovoj religiji. Nastojao je da služi gazdi onako kako je to gazda htio: kao bogu. Nastojao je u svemu odreći se vlastitog dostojanstva i slobode, dapače svakog osjećaja, interesa bilo koje ljudske želje. Sve je to pokušao smatrati neizbježivim, vrijednim pažnje, moralnim, lijepim; i protivno, dostojanstvo i slobodu, nemoralnim i ružnim. No on još i tada trpi i kao da si želi dati smrtonosni udarac odlučuje oženiti mongoloidkinju (kako mu je gospodar savjetovao), ženu dakle koja je po ljudskoj dimenziji svedena na ništa, na stvar. On se nada da će se iz njihova braka jednako moći roditi mongoloid: konačno čovjek-stvar, predmet, koji više neće morati trpjeti. I želi mu »život sličan onoj limenki koju ovaj čas njegova majka ima u ruci, samo tako mu nitko neće moći učiniti neko zlo« (str. 313.).

Slična tendencija i svijest koja čovjeka svodi na stvar uključuje kod Parisea više stupnjeva: on svodi čovjeka na različite životinje, a daje neobičnu prednost insektima. Tri čovjeka s kojima se glavni junak najprije susreće kad se javlja u poduzeću pokazuju već prema svojim fizionomijama neobične, skrivene životinjske osobine: prvi (vratar) je sličan orangutanu, drugi (šef ureda) žabi, a treći, »gazda« Max osobno, insektu. Taj se motiv ponovno javlja potkraj romana // *Padrone* s naglašenim paralelizmom između čovjeka i svilene bube (koji je sav u prilog svilene bube), a snažan je i u *L'Assoluto naturale*.

*L'Assoluto naturale* je dramski komad s tekstom, uputama i detaljnom razdiobom prizora. Sastavio ga je već g. 1963., no jer dosada vjerojatno nije našao režisera ili kazališnog poduzetnika, a nemajući za to nade ni u budućnosti", zadovoljio se time da djelo tiska.

Devet je prizora u kojima se odvija devet dijaloga između anonimnog čovjeka i žene, kao između Adama i Eve našeg vremena, čovjeka i žene koji nisu na početku povijesti nego na kraju. Oni prvi nisu se dobro ponijeli, no ovi posljednji ponašaju se još gore. Zaljubljuju se, uzimaju se, postaju ljubomorni, svađaju se, nevjerni su, preziru se, muče jedan drugog na smrt, a sve se to zbiva redom jedno za drugim kao nezaustavljivi slap, i na koncu presudom i nagovaranjem žene muž se vješa. Da bi istakao ženu u njenom završnom bijesu kojim uništava muža, u sedmom prizoru javljaju se ženina majka, baka, prabaka i šukunbaka: okrutna matrijarhalna i mitska ili pretpovijesna hijerarhija koja kao da se opet diže iz mračnih dubina u postpovijesni povratak podzemnog barbarstva.

Čovjek, dakle, posve podliježe ženi, apsolutnom ženskom, vječnom rušilačkom ženskom. No to mora tako biti, logično je da tako bude. Vječna žena ovdje predstavlja »apsolutnu prirodu« ili, kako rekosmo, »seksualni apsolut«: apsolut ljubavi kao instinkta i puke animalnosti koja je u auto-

\* Ipak je režiser Mauro Bolognini napravio film prema drami.

rovoj pretpostavci jedina i apsolutna *stvarnost* ljubavi. To je ljubav koja, budući da je apsolutna, zahtijeva savršeno poistovjećenje dvaju bića koja se ljube. No apsolutna identifikacija uključuje odstranjenje jednoga od dvoga: u našem slučaju muškarca koji ovdje predstavlja drugu stranu ljubavi, uzvišeniju, svjesnu, duhovnu, i u pretpostavci nestvarnu stranu ljubavi. Dapače, budući da je ovdje muškarac onaj koji općenito predstavlja protivnost instinktu u ljudskoj sferi — dakle razum, svijest, osjećaj ukoliko je ljudski, simbol i dualizam (protiv identifikacije) — čovjekov poraz u sukobu sa ženom uključuje zapravo kapitulaciju i smaknuće razuma, duha: svršetak *homo sapiensa* koji je vrhunac evolucije. Pobjeda »apsolutno prirodnog« je stoga odrješito antihumanistička i antirevolucionistička teza. Vrijeme je, to je teza (koju uostalom već znamo), da se čovjek vrati k svojoj pravoj biti koja je jedino seksualno-reproduktivna, životinjska, entomološka: stvarnost u kojoj je čovjek određen da bude pobijeden od žene, a oboje od nove životinje. A to nije neko ograničenje niti put obratan od evolucije: to je napredak, povratak na istinsko. Čovjek kao takav je *monstrum naturae*, neoprezan korak evolucije, varava oteklina, zloćudna izraslina, od koje, što se prije pobjegne, to bolje.

Čini nam se da smo prilično točno saželi nauku koju Parise želi u nas utuviti ovim svojim »poučnim« djelom, kako ga sam naziva. Uzalud se je truditi i dokazivati njenu neutemeljenost ili netočnost, ili nakaznost, jer nakon svega ima razloga da se sumnja da li je to i za Parisea ozbiljna stvar. Već njegova prva pouka upozorava da sve ima biti izgovoreno u »ironično-poučnom« tonu (str. 9.). Čini se, dakle, da smo pozvani da se smijemo takvoj nauci. No kojiput nam smijeh zapne u grlu.

Ponajprije, obećana komedija završava tragedijom: samoubojstvom na otvorenoj sceni. Istina, pouke pritom propisuju često smijeh, grohotan smijeh, deračinu, no samo ženi i ženama, nikada muškarcu. Dapače, svaki put onaj koji potiče taj smijeh upravo je čovjek, čovjek i njegov razum, njegova savjest, mudrost, osjećaji, njegova humanost. Osim toga, unatoč poukama, sam tekst dijaloga između čovjeka i žene pokazao se je od riječi do riječi ozbiljan, često čak dubok, bolan i dramatičan. Konačno, nismo pozvani (glumci i mi) da se smijemo teoriji ili argumentima kojima se ovdje ponizuje i bestidno ismijava čovjek, nego samom čovjeku kao takvom. Teorija prema kojoj je čovjek kao takav smiješan kod Parisea je vrlo ozbiljna. Čuli smo dapače kako je prožeta dubokim prezirom i mržnjom, zlobnim antihumanizmom sve do nepristojne i cinične, no uvjerljive završnice nad obješenim: »Čovjek dubre.«

Prosudimo nekoliko slijedećih redaka koji su po značenju središnji!

»Čovjek: U svojim razgovorima uvijek zaboravljaš na svijest, a upravo ona čini od čovjeka visoko organiziranu životinju.

Opći smijeh starica.

*Zena:* Prestani, dosta, sad ja govorim. Postaješ sve toplji. Stidim te se. Vidio si projekcije: promisli. Reci mi, ima li u svemu tome svijesti.'

(U projekcijama žena je poučila muža o genitalnom životu insekata, zaključujući da je čovjek kao insekt i ništa više.)

*Čovjek:* Nema svijesti insekata, ali postoji ljudska svijest.

Drugi neumjeren opći smijeh.

*Zena:* Kakva svijest?

*Čovjek:* Svijest da čovjek ljubi ženu koju ima. Drugim riječima, osim životinjskog nagona, i istodobno s njim, djeluje ljudska svijest, povijesna ako hoćeš, koja osvjetljuje nisku animalnost i podiže je iz njenog slijepog stanja: od magme neodređenog do određenog, do svijesti [...].

Opet opći smijeh.

*Čovjek:* Hladni i odvratni insekt. Zar imambiti sveden na to? Zar ću biti sveden na dudova svilca? Nazadovati?

*Zena:* Kakvo nazadovanje . . . Upotrebljavaj jednostavne riječi. To je oporavak, ako hoćeš imati udjela u životu, u stvarnosti života.

*Šukumbaka:* Imaju li kopulatorni organi tvoje ideje?

*Čovjek:* Dosta!« (Str. 106-108.)

Bilo je, dakle, bolje kad je bilo gore. Autentično se može napredovati samo nazadujući. Noosfera se vraća u biosferu. I čovjek, a ne samo super-čovjek, samo je san, iluzija, retorika. Samo infraljudsko je prava stvarnost. Bolji su insekti, bolje su stvari nego ljudi.

Neobična i luda ideja, no u religioznim pretpostavkama, koje su skrivene kod Parisea, ona je logična. Ako je, naime, apsolut naravan, a ne kao u religioznoj pretpostavci nadnaravan, valja se odlučiti gdje staviti taj apsolut u odnosu prema čovjeku. Što je apsolutno u čovjekovoj naravi? C/dje je u njemu prava stvarnost života: u duhu ili u materiji? U onom po čemu se čovjek razlikuje od svega ostalog, ili u onom po čemu je identičan s ostalim? Za prvu su se alternativu izjasnili prvi radikalni ateisti našeg vremena, idealisti, Hegel i hegelijanci. No njihov su apsolutni idealizam, ili spiritualizam ubrzo osporili drugi radikalni ateisti, Feuerbach i materijalisti, koji su odmah uočili nekonzistenciju apsoluta koji se identificira s duhom, koji bi bio samo misao ili svijest (kao uvijek) o nečem drugom: tj. o konkretnom svijetu i čovjeku iz empiričkog iskustva. Taj vidljivi i opipljivi svijet bili su prema ovim drugim ateistima (koji nječu s^aku nadnarav, nadsvjetsku, nadljudsku stvarnost) prava stvarnost, apsolut. Misao i svijest bili su tek njeno ogledalo, slika: ne prava stvarnost, nego epifenomen, nadgradnja. Staviti apsolut u misao i, da tako rekne^ objesiti o misao svu ostalu stvarnost, značilo bi isto što i uhvatiti se zaneke balkon od zraka: to je bio romantizam, retorika, zaglupljivanje, »metafizika«. I, dakako, da se to moralo srušiti. To se stvarno dogodilo I stalno se događa. Čovjek koji se raspoznaje, definira, utemeljuje u vlastitom

**duhu kao u** apsolutu, jest zaglupljeni **naivac koji drži da je** oblak stijena: strmoglavljuje se kao Pariseov izrugani čovjek i kao što se romantički idealizam već više puta **u** povijesti strovalio **u** materijalizam, pozitivizam, neopozitivizam, fizikalizam itd. To **je duh** koji, nesposoban **da** se sam na se osloni, pada pod vlast materije; to je čovjek koji zbog istog razloga pada pod vlast žene, **a** ljubav pod vlast seksa. Još **je** gori onaj čovjek koji, nakon što je htio biti više nego čovjek, svršava time da bude manje nego čovjek i da bude eliminiran **kao** čovjek. Ili **je pak** čovjek onaj koji je, jer je htio i vjerovao da je on sam bog (apsolut), prisiljen da se koprca između jednog lažnog apsoluta i drugog isto takvog, između apsolutnog duha i apsolutne materije, redovito završavajući baš ovdje svoju krivulju, izgubivši sam smisao svoga čovještva. Pariseova drama je paroksiastička alegorija, no točno pokazuje taj proces.

Protiv naše argumentacije prigovoriti će se da je alternativa *ili-ili* između duha i materije proizvoljna, da postoji treća alternativa: čitav čovjek, duh i tijelo zajedno, da bi mogao to biti taj apsolut. Držim da bi tako prigovorio Moravia.<sup>^</sup> **No** ne sjećam se nijednog ateističkog filozofa — nijednog ateista koji bi izgradio sistematsku filozofiju usklađenu sa svojim ateizmom — koji bi ikad vjerovao u ovu treću alternativu, što je i razumljivo. Dualnost ili dualizam, **kako god se** shvatili (kao zbroj različitih, ili kao relativno jedinstvo, ili drukčije), ne mogu se uzeti kao apsolutni: to bi bila kontradikcija **u** terminima. Dualno ili dualističko biće bilo bi relativno i problematično i upućivalo bi svojom interpretacijom (ako neka interpretacija mora postojati) na neki drugi apsolut. Dapače, tako nešto bilo bi tajnovito i nepristupačno svakoj ljudskoj filozofiji. U svakom slučaju, čovjek dualistički shvaćen može se protumačiti jedino u otvorenosti prema religiji ili ostaje neprotumačiv. U tom slučaju mogla bi se u čovjeku dopustiti materija ostvarena u duhu, no u duhu koji ide za tim i koji traži to da se ostvari **u** Bogu. Stoga za radikalnu i koherentnu ateističku filozofiju postoji samo *jedna* alternativa: čovjek je apsolut ili kao duh ili kao materija, odnosno, u svakom slučaju, samo po jednoj od svojih komponenata, koja bi u svakom slučaju bila njegova jedina stvarna komponenta. Ili pak, ako je čovjek dualističan, onda ga se ne može tumačiti ateistički, što će reći, da uistinu ne postoji neka ateistička filozofija.

Već iznesena alternativa što ju je proklamirao Schopenhauer, koji svijet i čovjeka dijeli na »volju« i »predočivanje«, nije, ako ćemo pravo, nova ateistička alternativa. Kod Schopenhauera je stvarna i apsolutna jedino »volja« koja nije ništa drugo nego životni nagon, osobito seksualni, tj. materija. »Predočivanje«, tj. spoznaja **ili** svijest **ili** duh kod Schopenhauera je nestvarno, kako smo vidjeli. To je vrsta Ništavila predložena kao odricanje stvarnosti i života, dakle kao asketsko-nihilističko rješenje,

\* Moravia u *L'uomo come fine*, zacijelo ne kasniji Moravia koji, kako smo vidjeli, usvaja i sam dosljedno materijalističku filozofiju, logički neopozitivizam.



kao ne-rješenje. Osim ako se želi baciti u zrak ateističku hipoteku i vidjeti u onom Ništavilu mističnu stvarnost negativne teologije.

Nakon *L'Assoluto naturale* pojavile su se Pariseove pripovijesti s naslovom jedne od njih: // *crematorio di Vienna* (Bečki krematorij, 1969.). Tu materijalistička i ateistička pretpostavka dosiže koliko je to moguće još krajniju granicu.

Gdje će se svršiti ako se »na početak« lunjesto riječi koja je znak duha stavlja »akcija« (Goethe) ili gruba i materijalna činjenica, materija? Ili, polazeći obratno, gdje će se svršiti ako Bog umre, odnosno kad biće koje je od svih duhovnije — Bog, najčišći duh, umjesto da bude *ens realissimum*, kako se je uvijek držalo, postane (u čovječjem srcu) *ens irrealissimum*, Ništavilo? Gdje će se svršiti ako se, dosljedno, smatra da stvarnost raste što se više silazi prema materiji (»struktura« rekao bi marksist), a smanjuje se što se više uzlazi prema duhu (»superstruktura« rekao bi marksist), ili ako se smatra da materija bez daljnega tvori jedinu stvarnost? Gdje će se svršiti s »čovjekom«?

Neka se čitaju ove pripovijesti i znat će se. Svršit će se u uobičajenom čovjeku-insektu ili čovjeku-stvari Parisea i Moravije. To su ideološke pripovijesti, no ideologija im je veoma jednostavna (»Postoje ljudi i stvari, a među njima govor novca«, tj. ekonomski odnos, to je sve: pripovijest br. 33) i do u sitnice »ostvarena«. »Sve ono što čovjeka čini čovjekom i po čemu se on razlikuje od životinja ili od nežive stvari jest beznačajno« (prip. br. 23), to je »ideološka konvencija« (prip. br. 3), »moralna konvencija« (prip. br. 23), to je nestvarno, bezvrijedno. IH je dapače zlo. Zlo je postavljati pitanja (prip. br. 18), zlo je razlikovati se od drugih, biti samostalan, biti svoj (prip. br. 8 i 22), zlo je za čovjeka biti čovjek (prip. br. 11), zlo je »prosudivati« stvarnost umjesto da se »prihvati« dobrom takva kakva jest i da se s njom identificira: zlo je i krivo jer »kad ja prosuđujem, uzimam mjerilo za prosuđivanje koje pretpostavlja prisutnost druge stvarnosti, različite i bolje od ove. No, gdje je ta stvarnost? Ne vidim je, nema je« (prip. br. 11). Moralne stvarnosti, vrijednosti koje se izdižu Iznad »čiste egzistencije«, »ne vidim i ne dodirujem«, umuje vrlo dobro prostitutka Iz prip. br. 23, dakle »nisu stvarne«. Prije je bila trgovačka pomoćnica i »prodavala« je svoje tijelo u jednom trgovačkom magazinu. Sada ga »prodaje« na drugi način. No u čemu je razlika? Samo u »velikoj razlici u cijeni«. Protiv te njene druge profesije stoje, istina, »moralne konvencije«, no to su upravo konvencije. Stvarnost se sastoji samo u »koristi« koja se temelji »na zakonu potražnje i ponude«. Iz ovog slijedi logički zaključak: »posao koji obavljam neizmjerljivo je korisniji društvu od onog koji sam prije obavljala«.

Istina je (to nitko ne nijeće), u čovjeku postoje svijest, um i riječ koji ga klasificiraju kao čovjeka. Sve su te stvari u njemu korisne, ako se upotrebljavaju u funkciji korisnog kao ekonomska mjera stvarnosti (prip.

br. 12). Idealan čovjek, najviši stupanj inteligencije, postoji ondje gdje je sve, ama baš sve, postalo tehnički funkcionalno: to je čovjek koji je potpuno robotiziran. Ničemu, naprotiv, ne služi »misliti«, ako se misle »stvari koje žive i egzistiraju samo u funkciji samih sebe«, kao što su »moral, religija, ljepota, sloboda [...], sve ono što prema novcu stoji kao pas prema mački« (prip. br. 12). A čemu služi savjest? Tome da zna da je on isto što i bilo koja druga stvar (prip. br. 8). Što je npr. ljepota? Kada je stvar lijepa? Da li je lijepa jedna njemačka porcelanska šalica za kavu? Ne, ružna je, odgovara djevojka u prip. br. 14, jer u porcelaru kava dugo ostaje vruća, a meni se sviđa mlaka kava. Za me je lijepa glinena šalica u kojoj se kava brže ohladi. A poezija? Poezija je računanje. Najbolji je onaj pjesnik koji je najbolji računovođa. Naime, »što je drugo poezija, ako ne predočivanje stvarnosti«? No, »nema druge stvarnosti osim ekonomske«. A priroda? religija? ljepota? vrijednosti duha? ideološka stvarnost? politika? Sve su to »nijanse« jedine ekonomske stvarnosti (prip. br. 6). Postoji čak i bolje zanimanje od računovođe, to je michančar. Budući da se on bavi metalima, a metali su najmaterijalniji od ostalih materija, dakle I najstvarniji, njegov je zanat najstvarniji, i, dakako, najbolji (prip. br. 24).

Sva tzv. čovjekova »neizreciva bit« sagrađena je na konvencijama. No ne živi se od konvencija: od njih se umire ili se ubija. Majka koja se u prip. br. 21, razočarana nad »konvencijama«, baca s djetetom u dvorište, čini se da je koherentna u svom činu. Naprotiv, više je u skladu s ideologijom Pariseov čovjek-stvar koji se, da bi se učvrstio u nečem stalnom, identificira s ne-čovjekom, živi posve nagonskim životom, »kao životinja« (prip. br. 23). Ipak, čitajući posljednje pripovijesti (osobito prip. br. 24, 26, 31, 33), vidimo da on u sebi nosi hladne rušilačke i smrtonosne poticaje. U prip. br. 24 jedan mehaničar ubija samu »nevinost«, vlastitog šegrtu koji je slabo »funkcionalan« kao mehaničar. U prip. br. 31 sin, žrtva »dosade« u koju ga unose stvari i osobe koje su samo predmeti među predmetima, jednim udarcem ubija majku koja je predmet među ostalim predmetima svoje kuhinje, i čini mu se da se nakon toga nije ništa bitno promijenilo. Ako baš hoću unatoč tome biti I ostati još čovjek i ne dopustiti da budem sveden na stvar, ima još za to načina: ukrasti! Upravo to, jer na taj način posjeduješ, ne plaćaš, tebi samom se ništa ne uzima, tj. stvari te ne posjeduju. Ili još bolje: ubiti! Na taj češ način pretvoriti u stvari sve svoje eventualne kradljivce (prip. br. 33, posljednja).

Gore se nije moglo poći putem postvarivanja čovjeka, dapače, putem izopačenja, no tim bolje. Ono što se redovito zbiva u bajkama, katkad se dogodi i u stvarnosti. U onom što je Parise napisao nakon ovih pripovijedaka prolazi se bolje. To »bolje« (odmah ćemo ga vidjeti) omogućuje nam da procijenimo duboku Istinu i ovih pripovijedaka: one su, htio to Parise ili ne, hladna ironička *reductio ad absurdum* ateističkih i materija-

lističkih pretpostavki. No to autoru još nije omogućilo da dotle izdigne ironiju i apsurdnost da bi udario i po samim pretpostavkama.

*Sillabario N. 1* (1972.) je druga zbirka pripovijedaka, jedina koju je Parise u međuvremenu objavio. U njoj je nakanio narativno otkriveni ljudske osjećaje. Po jedan ljudski osjećaj stoji i kao naslov pojedinih pripovijedaka: ljubav, afekt, prijateljstvo itd. No spomenute se pretpostavke nisu promijenile. To je razlog zašto tu raste vrednovanje nesvjesnih ljudskih osjećaja, onih koji su još na životinjskoj razini, no ne raste vrednovanje svjesnih, specifično ljudskih. Najsvjetliji san koji čovjek može imati jest da bude kao slavuj (posljednja pripovijetka) ili da bude, prevedeno u ljudski rječnik, kao Giorgio i Grazia, dvoje mladih supružnika koji imaju četvoro djece, od kojih je posljednji, rođen u sedmom mjesecu, u inkubatoru, a ipak su veseli, iskre se od radosti što žive i od povjerenja u život: upravo kao slavuji što pjevaju udvoje na prozoru prvog jutra. No zašto? Zato što su u skladu sa svim stvarima, *a toga ni ne znaju*, ne znaju ništa osobita o »svrsi stvari«. Čovjek, naprotiv, koji je svjestan jer sve zna, slab je i nesretan: zna da godine prolaze i da će postati star i da od njega neće ništa ostati.

Nesreća je da, klevirati ljudi. S pravom: ako je Ništavilo bit svih stvari, ako je nihilizam istina, mnogo je bolje to ne znati, dakle mnogo je bolje ne biti ljudi.

Zaključit ćemo ovu studiju o umjetničkoj osamljenosti navodom i tumačenjem lirske pjesme od Quasimoda, iz koje smo već naveli najsnažniji stih i u kojoj kao da je osamljenost tog pjesnika za trenutak pronašla magičnu formulu da iz njega izagna čar potpune zatvorenosti. To je *Thanatos athanatos*.

»I zar bismo te morali, dakle, zanijekati. Bože  
tumora. Bože živog cvijeta,  
i započeti jednim »ne« mračnoj  
pečini koja se zove »ja sam«, i pristati na smrt  
te na svakom grobu napisati jedinu  
našu izvjesnost: »thanatos athanatos«?  
Bez imena koje bi podsjećalo na sne,  
suze i srdžbe ovog čovjeka  
poraženog pitanjima koja su još otvorena?  
Naš se dijalog mijenja; postaje  
sada moguć apsurd. Tamo  
iza dima magle, u stablima  
bdije snaga lišća,  
prava rijeka koja udara u obale.  
Život nije san. Istinit je čovjek  
i njegov plač koji žudi za šutnjom.  
Bože šutnje, otvori osamljenost.«

Valja **prije svega napomenuti da ova lirska pjesma pripada** jednoj od posljednjih **lirskih pjesnikovih knjiga**. **Naslov knjige** *Život nije san* je polustih iz citirane pjesme i stoga već indicij da je ova pjesma poseban odraz autorova *animusa*. **No nama se ona čini** važnom, dapače glavnom u svoj Quasimodovoj poeziji. **I ne samo stoga što** posljednji stih opet ponavlja njen prvi **stih** («Svatko je sam» **itd.**) **i tako** pokušava izvesti njegovu katarzu, **nego također i prije svega stoga što** nam ta lirika pokazuje kako sva osnovna pitanja u quasimodovskoj lirskoj odiseji dolaze na vidjelo **i žele doći do** razrješenja.

*Thanatos athanatos*, latinski *mors immortalis*, slavna je formula u koju je Epikur sažeo svu svoju filozofiju, **koju će** kasnije Lukrecije **prenijeti** doslovce u svoje djelo *De rerum natura* gdje se u četvrtoj knjizi ova formula vraća u oduševljenim kontekstima u kojima se poziva na rezignaciju **baš stoga što je** sve smrtno, **ai** samo je jedna stvar besmrtna: smrt. To je za dvije tisuće godina preteknuta **sada** već slavna formula ateističkog egzistencijalizma: *Sein zum Nichts*. Biće za ništavilo. Odatle nihilizam: opća i radikalna kontestacija egzistencije kao takve, »ne« izgovoren protiv »mračne pećine«, protiv metafizičke, posve neprozirne stvarnosti, apsurdne stvarnosti **onog »ja sam«**, protiv vlastite zaražene egzistencije, poništene konačnim ništavilom. **To je** potpuna predaja pred silom smrti, pred *mors immortalis*, jedinom našom izvjesnom stvarnošću. No to je i čovjekov poraz, jer se pokazuje beskorisnost njegovih »pitanja«, njegove misli, njegova duha, njegove boli, beskorisnost njegovih »snova«, njegovih »suza«, njegovih »pomama«.

Već smo kod Moravije vidjeli **da** se iz »biti za ništavilo« rađa dosada, a iz dosade osamljenosti, tj. iz radikalne besmislenosti života koja čini stvarnost »učmalom«, te mrvli ljudske odnose koji čovjeka izgrađuju. No kod Quasimoda, umjesto na tromu moravijansku rezignaciju nailazimo na strastvenu bunu protiv nihilističkog gledanja. U nama ne postoji odmah i bez daljnega rezignirana izvjesnost, nego sumnja i pitanje. Čak i više: jasna svijest da su nihilizam i ateizam među sobom usko ovisni. Nijekati Boga znači jasno nijekati vrijednost moje egzistencije i egzistencije općenito. A to znači da afirmirati Boga znači jasno afirmirati i egzistenciju, priznati njenu vrijednost i značenje («istina»), prevladati tragično gledanje na *mors immortalis* s pogledom u Bogu prema besmrtnosti za nas, prema pobjedi nad smrću i ništavilom koje više nije najviša snaga.

To lucidno postavljanje problema, ta identifikacija ateizma i nihilizma te teizma i besmrtnosti znači kod pjesnika jedan skok — pravi skok preko ponora — skok od prvog dijela njegove lirike prema drugom. **iR**-adi se zapravo o skoku od tjeskobe i sumnje, dapače od »jedine naše izvjesnosti« *thanatos athanatos-a* prema vjeri, prema afirmaciji prije svega života, prema »da« umjesto prema »ne«, prema životu, čovjeku i njegovoj boli, dapače prema rijeci, ili prema samoj fizičkoj stvarnosti, prema svijetu. Evo promjene, evo preokreta »dijaloga«. Evo »mogućnosti« »apsur-

da«, čuda, onog što je protivno »jedinoj našoj izvjesnosti«. Valja posebno uočiti da se izgovara »da« i čovjekovu plaču, pa i onom plaču »koji žudi za šutnjom«, a to je bol o kojoj nitko ne zna osim onog koji je podnosi.

Osobito logika ovog posljednjeg »da« omogućuje pjesniku propinjanje posljednjeg stiha prema Bogu i molitvi: nitko ne zna za moju bol, no Bog zna. No nutarnja logika *čitave* lirike naklanjala se je u tom religioznom smjeru. Ako zanijekati život znači zanijekati Boga, onda afirmirati život znači afirmirati Boga, i Bog je jedina instancija koja daje da afirmiramo život i vidimo u njem smisao (da ga smatramo »istinitim«) i ondje, npr. u boli, gdje on izgleda više nego ikad apsurdan. Posve je dakle logična molitva. »Bogu šutnje« onome koji *videt in abscondito, vidi u tajnosti*, vidi boli koje nitko drugi ne vidi, da bi nam otvorio i pobijedio osamu: onu osamu, ono beznadno progonstvo, onaj nutarnji rasap, ono uvenuće svakog konstruktivnog odnosa Ijubaivi, u čem bi se život i sastojao kad njegov osnovni smisao, njegova posljednja istina, njegov konačni cilj ne bi bio Bog nego ništavilo. S »Bogom šutnje«, naprotiv, bili bismo u pustinji boli, no pustinja ne bi bila u nama, da se još jednom poslušimo Kafkinim aforizmom.

To još nije sve. U toj lirici postoji još jedan element, odlučujuća karika u dokazivanju, koji bi mogao izmaći čitaocu koji ne bi pripazio na duboke odnose što ih ta lirika, kako rekosmo, ima sa svom prijašnjoro Quasimodovom poezijom. Neposredno nakon neočekivane iracionalne najave o promjeni dijaloga, o mogućnosti apsurdna, dodaje se: »Tamo / iza dima magle, u stablima / bdije snaga lišća.« To je dakle snaga proljeća, snaga uskrsnuća vegetativnog života, nevidljiva u »dimu magle« (u maglovitim milanskim zimama), no ipak uvijek prisutna »u stablima«. To *hysteron-proteron*, tj. rečeno poslije umjesto prije, razlog je koji zapravo određuje promjenu dijaloga i mogućnost apsurdna. Taj razlog je, po analogiji, nevidljiva prisutnost uskrsne snage i u čovjeku, ne samo u biljkama, mogućnost novog rođenja. Baš tu pjesnik dobiva hrabrost za strastvene izreke kojima afirmira istinu o čovjeku i o životu, a kojima završava njegova pjesma.

»Palingeneza« (novo rođenje) je bila riječ koju sam jednog dana pribilježio nakon pažljivog i ponovnog čitanja Quasimodove poezije, kad sam htio izdvojiti jednu riječ koja bi više od bilo koje druge izrazila glavni smisao prema kojem gravitira sva ta poezija. I pokazalo se da je lirska Quasimodova duša stvarno usmjerena prema nečemu što se može izraziti samo izrazima kao što su »preporod«, »regeneracija«, »palingeneza«. Usmjerena prema nečemu u što treba ponovo utonuti, što se ima opet dogoditi, u čem se čovjek ima promijeniti i preoblikovati. I to ne samo ili samo rijetko na psihološkom, biološkom, povijesnom, društvenom području, nego i na, ili jedino na metafizičkom i mitskom području. Pretpostavka, glavni poticaj koji je determinirao jedno takvo usmjerenje prema preporodu, bio je u mrtvačkom stanju ove egzistencije, bio je u

ovom životu koji je toliko nalik na smrt, u ovom našem rođenju koje toliko slični na umiranje. Bio je u ovom rođenju koje >ima u sebi smrt kao svadbenu klicu«, u ovom životu u čijem »svjetlu« ja se već »rađam kao brodolomac«, ja čovjek »zlatna lisica ubijena na izvoru«, ja čovjek »fosil koji je proizašao iz jednog umornog vala«, »slaba relikvija«, posljednji ostatak, posljednji talog jedne kozmičke involucije u kojoj je čovjek posljednja faza, a prisiljen je da »opet pretrpi svaku fazu« prije ove.

Iz tog početnog pesimizma, iz tog dubokog dekadentističkog doživljavanja egzistencije gdje rođenje znači doživjeti brodolom, a živjeti znači umirati, razvijaju se lirske putanje velikog dijela Quasimodove poezije usmjerene prema preporođenoj egzistenciji u koju valja ponovo uroniti, ili, a to je isto, prema pregenetskoj egzistenciji u koju valja ući, prema mitskom »neposjedovanom djetinjstvu«, »izgubljenoj mladosti«. Tom podzemnom i temeljnom lirskom pokretu pripadaju, između ostalog, svi neobični »snovi« kojima je Quasimodo, prema vlastitom izrazu »radnik: za nj je pjesnik »radnik snova«. Svaki put je riječ upravo o palingenetskim ili pregenetskim krajolicima. Jedan od mnogih primjera: »Grad s otoka / potopljen u mom srcu / evo silazim u davno svjetlo / plima i oseka, uz grobove na obali voda / koje otvara radost sanjanih stabala. / (Tada) klone umor / u meni od preranih rođenja / uobičajena patnja što sam svoj / u jednu patnju s onu stranu vremena.« Prema obzoru sličnih svjetova smjera »suprotni put« njegove pjesme, kako to pokazuju prekrasni stihovi

I jedan pokojnik u meni pjeva  
da kamenolom tjera  
kao korijen i daje znakove  
suprotnog puta.

Odlučno pitanje ovdje glasi: radi li se o »snovima« ili o stvarnosti? Da li je ta poezija tvornica snova ili proroštvo? Čitav Quasimodo koleba se u sličnim skrivenim pitanjima da li da prione uz pozitivne ili negativne odgovore. Čini mi se da sve naposljetku ovisi kao i u *Thanatos athanatos* od »Boga« ukoliko se sad vjeruje, a sad sumnja u nj, ili se u nj ne vjeruje, ukoliko ga se sada zaziva, a sad psuje, ukoliko se Boga sad shvaća kao »Boga tumora«, a sad kao »Boga živog cvijeta«, ili pak oboje skupa. Dilema je to koju Quasimodo nije nikad uspio riješiti ili o kojoj nikad nije uspio donijeti odluku jednom zauvijek.

U *Thanatos athanatos* sva dilema i sva kolebanja najsnažnije se vraćaju u kontrastu između prvog i drugog dijela. Dilema se razrješuje i odlučuje pozitivno kao nikada prije ni poslije. No vidjeli smo da ga je u tom smjeru uputilo pozivanje na »snagu lišća« koja je nevidljiva bdjela »u stablima«. To je oživljavanje njegova *leitmotiva*: ponovno rođenje, preporođenje iz smrti! Zbog tog smo ovlaštteni da završni stih »Bože šutnje, otvori osamljenost« ovako prevedeno: Bože života, slomi snagu smrti.