

**Antonio  
Gramsci**

# **Marksizam i književnost**

Biblioteka

**Suvremena  
misao**

Školska knjiga







**Biblioteka**  
**»Suvremena misao«**



**Školska knjiga**

**Antonio Gramsci**

---

# **Marksizam i književnost**

Prijevod  
Dubravka Zorić

Izbor tekstova i predgovor  
Vjekoslav Mikecin

Zagreb, 1984

Antonio Gramsci

## **Marksizam i književnost**

Uređivački odbor

Branko Brajenović

Adolf Dragičević

Rade Kalanj

Vjekoslav Mikecin

Vladimir Štokalo

Maja Uzelac

Antun Zibar

Josip Županov

Urednici

Vjekoslav Mikecin

Asja Petrović

Recenzenti

Rade Kalanj

Mate Zorić

Tisak

»Ognjen Prica« — Zagreb

---

*Nacionalna i sveučilišna biblioteka Zagreb, katalogizacija na izvoru:*

7/8:141.82>(081)

**GRAMSCI, Antonio**

*Marksizam i književnost / Antonio Gramsci ;  
prijevod Dubravka Zorić ; izbor tekstova  
i predgovor Vjekoslav Mikecin. — Zagreb :  
Školska knjiga, 1984. — 208 str. ;  
20 cm. — (Biblioteka Suvremena misao)*

*Bilješke uz tekst. — Uz zbornik Gramscijevih  
tekstova Marksizam i književnost: str. 5—18. —  
Imensko kazalo.*

*Nakl. 2000 primj.*

---

## Uz zbornik Gramscijevih tekstova Marksizam i književnost

Objavljivanje zbornika Gramscijevih tekstova pod nazivom *Marksizam i književnost*, tj. tekstova koji reflektiraju svijet književnosti u svjetlu teorije historijskog materijalizma znači zadovoljenje potrebe da se i taj dio teorijskog nasljeđe ovoga iznimno prodornog mislioca učini prisutnim, a djelatnim, u našoj sredini, u našim razmišljanjima i raspravama o književnosti kao umjetničkoj i kao društvenoj činjenici u istom mahu, a to će reći o njezinom položaju i njezinoj zbiljskoj ulozi u životu društva.\* Valja naime reći da je lektira onih Gramscijevih djela koja su u nas već odavno prevedena, na primjer: *Pisma iz*

\* Antonio Gramsci — rodio se 22. siječnja u Alesu, u Sardiniji u obitelji skromnog činovnika. Srednju školu završava u Santa Lussurgiu i u Cagliariju. Godine 1911. upisuje se na Filozofski fakultet Torinskog sveučilišta gdje studira književnost, glotologiju i humanističke discipline. Još kao student priključuje se radničkom pokretu i od 1914. godine surađuje u tjedniku torinske sekcije Socijalističke partije »Il grido del popolo« (kojega će postati glavnim urednikom 1916. i 1917). Godine 1916. postaje urednik torinskog izdanja glasila Socijalističke partije Italije — »Avanti!«, za koji piše, uz ostalo, kontinuirano od 1916. do 1920. »kazališne kronike«. Kao pripadnik lijevog antireformističkog krila Socijalističke partije pokreće s drugovima (Togliatti, Terracini, Tosca i dr.) i vodi nov tjednik za kulturna i politička pitanja — »L'Ordine Nuovo« koji će postati pravi laboratorij autentične socijalističke i marksističke kulture i organ velikog pokreta radničkih savjeta u Torinu. Godine 1921. Gramsci je među osnivačima Komunističke partije Italije, a 1922. odlazi u Sovjetski Savez i radi u Kominterni u Moskvi. Ovdje sklapa brak s Ruskinjom Julijom Schucht. Krajem 1923. prelazi u Beč, a u travnju 1924. vraća se u Italiju, kada je i izabran na listi KP u talijanski parlament. Od 1924. do 1926. razvija veliku idejnu, organizacionu i publicističku aktivnost, upravljenu na konsolidaciju partije i raskrinkavanje fašizma. 1926. godine izabran je za generalnog sekretara partije. Kao komunistički poslanik u parlamentu izrasta, nasuprot nastupajućem fašizmu, u simbol otpora anti-fašističkih snaga Italije. Po izravnom nalogu Mussolinija uhapšen je u listopadu 1926. ubrzo zatim konfiniran, a 1928. izveden pred specijalni fašistički sud i osuđen na dvadeset godina robjice. Unatoč teškim uvjetima tamničkog života i narušenu zdravlju Gramsci u zatvoru nastavlja s intenzivnim studijskim i teorijskim radom: plod su toga rada *Zatvorske bilježnice* (32 teke, pisane od 1928. do 1933) u kojima raspravlja brojna pitanja iz područja filozofije i filozofije marksizma, historiografije, politike i političke teorije te teorije i sociologije kulture i umjetnosti (posebno književnosti) itd. Posve iscrpljen zatvorskom torturom i bolešću umro je u jednoj rimskoj klinici u travnju 1937. godine.

Nakon rata Gramscijevu je »zatvorsku književnu ostavštinu« sredila i razvrstala po temama posebna redakcija i izdala kod Einaudija kao *Opere di Antonio Gramsci*, u osam knjiga: *Lettere dal carcere*, (*Pisma iz zatvora*) 1947. (potpunije izdanje *Pisama* izašlo je kod Einaudija, 1965; *Il materialismo storico*

zatvora (1951), *Historijski materijalizam i filozofija Benedetto Crocea* (1958), *Izbor iz djela* (1959) i dr., a koja pretresaju pretežno pitanja marksističke teorije, filozofije, politike, historije i mogućnost rekonstrukcije društva na socijalističkim načelima, kao i niza većih ili manjih priloga naših autora o Gramsciju — imala snažan i plodan odjek. Gramsci je bio naš veliki saveznik u identifikaciji i kritičkom rasvjetljavanju mnogih opasnih dogmatskih involucija u marksističkoj kulturi i u rekonstrukciji autentične marksističke teorije.

Nadamo se da će njegovi spisi što ih donosi zbornik *Markizam i književnost* u nizu točaka djelovati također i stimulatивно i instruktivno. Naravno, i Gramscijeve tekstove treba čitati kritički, jer jedino je tako moguće biti pravi nasljednik djela i onih koje smatramo dostojnim nasljeđivanja.

Povrh toga, objavljivanje ovoga zbornika sastavni je dio šireg programa što ga nastoji ostvariti biblioteka »Suvremena misao«, programa naime da se izdaju — ili kao cjelovite knjige ili kao »izbor tekstova« — radovi istaknutih teoretičara historijskomaterijalističke (ili njoj bliske) orijentacije, koji izravno raspravljaju pitanja umjetnosti (književnosti) i kulture uopće, ili pak pretresaju i vrednuju — u svjetlu teorije historijskog materijalizma — razne druge teorijske struje, metodologije itd. koje reflektiraju svijet kulture i umjetnosti.

Ono što smo svojedobno napisali o Gramscijevim razmatranjima o književnosti i umjetnosti uopće, o odnosu književnosti i povijesno-društvene zbilje, o Gramscijevoj kritici jednog reprezentativnog tipa idealističke estetike i književne kritike (Croceove) i shodno tome o Gramscijevu pokušaju rekonstrukcije autentične marksističke pozicije u odnosu na svijet umjetnosti itd. — reproducirat ćemo u ovoj prigodi, smatrajući da to može korisno poslužiti kao uvod u čitanje ovoga zbornika Gramscijevih tekstova:<sup>1</sup>

Kad se Antonio Gramsci — pišući tridesetih godina u zatvoru svoje glasovite *Zatvorske bilježnice* (*Quaderni del carcere*) pitao o prirodi i smislu književne kritike uopće, on je kao marksistički mislilac i umjetnik pisane riječi pokušao formulirati i neka metodska načela marksistički orijentirane književne kritike, i to pozivajući se »modelski« na De Sanctisovu kritiku. Gramsci piše:

»Umjetnički odnos pokazuje, posebno u filozofiji prakse (tj. marksizmu), budalastu naivnost papagaja koji misle da posjeduju u nekoliko otrcanih formula ključ za otvaranje svih vrata (ti se ključevi zapravo zovu 'otpiraći').

Dva pisca mogu predočavati (izražavati) isti društveno-historijski moment, ali jedan može biti umjetnik, a drugi obično mazo. Iscrpsti pitanje ograničavajući se na opisivanje onoga što

---

*e la filosofia di Benedetto Croce (Historijski materijalizam i filozofija B. Crocea)* 1948; *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura (Intelektualci i organizacija kulture)*, 1949; *Il Risorgimento*, 1949; *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno (Bilješke o Machiavelliju, o politici i o modernoj državi)*, 1949; *Letteratura e vita nazionale (Književnost i nacionalni život)*, 1950; *Passato e presente (Prošlost i sadašnjost)*, 1951.

Nakon toga sakupljeni su i objavljeni u četiri knjige i Gramscijevi spisi nastali prije utamničenja (objavljivani u dnevnicima i tjednicima »Avanti!«, »Grido del popolo«, »L'Ordine Nuovo«, »L'Unità« i dr.): *Scritti giovanili (Mladenački spisi)*, 1956; *Sotto la Mole (Podno velebnog zdanja)*, 1960; *La costruzione del partito comunista (Izgradnja komunističke partije)*, 1971.

<sup>1</sup> Vidi raspravu *Markizam, umjetnost i marksistička književna kritika u Italiji*, pisanu za zbornik *Književna kritika i markizam*, Prosveta, Beograd, 1971.



njih dvojica društveno predočavaju ili izražavaju, tj. iznoseći ukratko, bolje ili lošije, karakteristike određenog društveno-historijskog momenta, to znači i ne dotaknuti umjetnički problem. Sve to može biti korisno i potrebno, dapače, to zacijelo i jest, ali u jednom drugom području: u području političke kritike, kritike običaja, u borbi za rušenje i prevladavanje određenih tokova osjećajnosti i uvjerenja, nekih stavova prema životu i svijetu; nije to kritika ni historije umjetnosti, niti se takvom može predstaviti, inače može izazvati zbrku i stagnaciju naučnih pojmova, naime nepostizavanje ciljeva koji su svojstveni kulturnoj borbi...

Može se čak misliti da je kritika književnog svijeta, da je borba za stvaranje nove kulture umjetnička u tom smislu što će se iz nove kulture roditi nova umjetnost, međutim, to slično sofizam. U svakom slučaju možda se baš 'polazeći' od takve pretpostavke može bolje shvatiti odnos De Sanctis — Croce i polemika o sadržaju i formi. De Sanctisova kritika je borbena, nije 'hladno' estetička, to je kritika jednog razdoblja kulturnih borbi, sukoba između antagonističkih pogleda na život. Analiza sadržaja, kritika 'strukture' djela, odnosno logičke i historijsko-aktualne povezanosti mnoštva osjećajnosti koje je umjetnički izraženo, povezane su s tim kulturnim borbama. Čini se da je upravo u tome duboki De Sanctisov humanizam što nam toga kritičara danas čini toliko bliskim. Ugodno je u njega osjetiti strast pristrana čovjeka koji ima čvrsta moralna i politička uvjerenja, koji ih ne skriva i ne nastoji skriti. Croce uspijeva da razluči te kritičarove aspekte, koji su u De Sanctisa bili organski sjedinjeni i sliveni.

Vrstu književne kritike svojstvene filozofiji prakse (tj. marksizmu) pružio je De Sanctis, a ne Croce... Ona mora spojiti borbu za novu kulturu, odnosno za novi humanizam, kritiku običaja, osjećaja i pogleda na svijet s estetskom ili čisto umjetničkom kritikom...<sup>2</sup>

S navedenim citatom ulazimo ujedno u srž naše teme, to jest u razmatranje onoga »momenta« koji nam se čini konstitutivnim za prirodu i pravce marksističkog mišljenja o književnosti i općenito umjetnosti u Italiji.

Marksizam u Italiji ima dugu i relativno bogatu tradiciju. Još s kraja prošloga stoljeća u spisima Antonija Labriole marksistička misao dobiva svojega odličnog tumača i sljedbenika. Njegov prinos marksističkoj misli očituje se poglavito u razradi dijalektičke historijskomaterijalističke metode te u suptilnoj analizi geneze i razvoja svijeta tzv. nadgradnje ili svega onoga što nazivamo svijetom kulture (filozofija, umjetnost, znanost itd.). Glasovita je njegova kritika vulgarne teorije faktora, kritika plitkog sociologizma i ekonomskog determinizma, glasovita su njegova upozorenja u pogledu osebnosti i specifičnosti svih duhovnih tvorbi koje se ne mogu reducirati mehanički na tzv. »prve uzroke«, na puke odraze ili epifenomene tzv. objektivnih ili materijalnih uvjeta itd. Protiv sličnih vulgarizatora i simplifikatora Labriola nije štedio riječi i, na koliko se nije izravno bavio analizom umjetnosti i nečim što bismo mogli nazvati odnosom marksizma prema umjetnosti i umjetničkoj kritici, on je iznio niz načelnih (teorijskih) postavki i upozorenja što i danas mogu biti

<sup>2</sup> A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, 1954, str. 6—7.

aktualni i relevantni za marksističko shvaćanje umjetnosti.<sup>3</sup> S druge strane, Labriola je s velikom profinjenošću otkrivao zablude idealističkih koncepcija, koje su, privilegirajući ono duhovno ili duhovnokreativno, upadale u hipostaziranje i idealistički esencijalizam te tako čovjeka i njegove tvorbe (pa dakle i one umjetničke) svodile na puku emanaciju izvanhistorijskih, vječnih, o čovjeku neovisnih biti, arhetipova, modela itd., itd.

Pa iako je Labriolino djelo bilo u isti mah i korektno tumačenje izvornoga marksističkog učenja i individualan i originalan doprinos tome učenju, ono dugo vremena nije imalo doličnih nastavljača u Italiji. A najmanje se to može kazati za područje refleksije o umjetnosti: za teoriju umjetnosti, umjetničku i književnu kritiku i općenito za tzv. područje estetike. Dapače, što se marksističke literature tiče, o tom području sve do naših dana (do poslijeratnog razdoblja) nema ničega što bi bilo vrijedno značajnije pažnje (ovdje naravno, poštujući kronologiju, valja izuzeti Gramscijeve *Zatvorske bilježnice*, koje su, istina, nastale tridesetih godina, ali su objavljene, pa dakle i bile pristupačne javnosti tek u poslijeratnom razdoblju).

Njegovali su se i širili drugi misaoni pravci i druge koncepcije u estetici, teoriji umjetnosti i književnoj i umjetničkoj kritici. Među njima posebno mjesto pripada golemom opusu Benedetto Crocea (opus se sastoji od osamdesetak knjiga), tvorca poznatog filozofskog (neohegelovskog) sistema — filozofije duha, pisca glasovite *Estetike* i čitavog niza većih ili manjih estetičkih spisa, književnog kritičara i historičara umjetnosti itd. Zanimljivo je spomenuti da je Croce u ranoj mladosti neko vrijeme bio pod utjecajem Antonija Labriole, pa prema tome i zastupao neke marksističke poglede, međutim, kasnije će postati jedan od najoštrijih sistematskih (i ne rijetko veoma tendencioznih) kritičara marksizma. Mogli bismo kazati da je Croce smatrao gotovo svojim zadatkom da talijanskoj javnosti predoči marksizam kao subalternu misao (kao vulgarni materijalizam i ekonomizam).<sup>4</sup> U rasponu od

<sup>3</sup> Usp. između ostalog: Rocco Musolino, *Marxismo ed estetica in Italia*, Editori Riuniti, Rim, 1963. U eseju *Per una ricerca sull'estetica di Labriola* autor je pokušao rekonstruirati koncepciju umjetnosti u Labriolinim djelima i skrenuti pažnju na aktualnost Labriolinog teza za odnos marksizma i umjetnosti. Kao kuriozum valja spomenuti jedno mjesto u Krležinu eseju *Književnost danas* (s početka 1945), gdje se on suprotstavlja naopakim »materijalističkim« (pseudomarksističkim) tumačenjima umjetnosti pozivajući se na Labriolu. *Božanstvena komedija* se — piše ironično Krleža — »ne da objasniti cjenikom firentinskog sukna za Danteova vremena (kao što je rekao Labriola)« (*Eseji*, III, Zora, Zagreb, 1963, str. 129). A Labriola je s tim u vezi zapravo pisao: »Nisu li, dakle, čak i moral, i umjetnost, i religija, i znanost plod ekonomskih uvjeta? — dapače, izraz kategorije tih istih uvjeta? — ili pak izljevi, ukrasi, zračenja i prividi materijalnih interesa? Takve ili slične izjave, tako sirove i ogoljele, idu odavno od usta do usta mnogih i bivaju od pomoći protivnicima materijalizma koji se njima koriste kao pogodnim strašilom... Kakav lijep blagdan, kakva radost mora da je to za nemarnike što su jednom saželi cjelokupno znanje u svega nekoliko postavki da bi zatim otvarali vrata svih tajni života jednim jedinim ključem! Svi problemi etike, estetike, filologije, historijske kritike i filozofije svedeni na jedan problem samo da ne bude tolikih glavobolja! Na taj bi način nemarne naučnice mogle svesti cijelu povijest na trgovačku aritmetiku; a, naposljetku, novo autentično tumačenje Dantea moglo bi nam pružiti *Božanstvenu komediju* ilustriranu cjenikom truba sukna koje su lukavi firentinski trgovci prodavali uz toliki profit!« (Antonio Labriola, *Saggi sul materialismo storico*, Editori Riuniti, Rim, 1964, str. 138).

<sup>4</sup> Oštrina Croceove kritike i odbijanja marksizma osobito je dolazila do izražaja u vezi s njegovim poimanjem i tumačenjem umjetnosti. On je smatrao čistim apsurdom dovoditi marksizam u bilo kakvu vezu s umjetnošću, jer »marksizam je ekonomija, a nikako estetika« (Vidi B. Croce, *Come nacque e come morì il marxismo teorico in Italia*, objavljen 1937. kao dodatak u djelu: A. Labriola, *La Concezione materialistica della storia*, IV izd., Laterza, Bari, 1953, str.

nekoliko decenija on nije propustio nijednu za to pogodnu priliku da poduzme kritički obračun s marksizmom. Naravno da je ovakvo »upoznavanje« marksizma preko Croceova posredništva bilo naopakom upoznavanje. A ima li se na umu golem Croceov autoritet i utjecaj u intelektualnom životu Italije, lako je pretpostaviti što se moglo desiti. Sa svojim časopisom »La Critica«, koji se pojavljuje 1903, a zamire praktički tek s Croceovom smrću 1952. godine, i sa svojim nebrojenim knjigama, raspravama i studijama, Croce vrši takvu penetraciju u duhovni život Italije da se može reći da je cijela talijanska kultura bila impregnirana njegovom koncepcijom, ne samo filozofskom, nego i estetičkom. Da to ilustriram, citirat ću jedan tekst, neku vrstu osobne ispovijesti jednoga intelektualca još iz 1946. godine, objavljenu pod naslovom *Najmlađi i kultura posljednjih godina fašizma*:

»Nema gotovo nikoga među nama tko nije prošao kroz Crocea. Ali, još više, Croce nije bio samo jedan od tolikih autora... citiranih i prihvaćenih, nego je on značio usvajanje jedne jasne metode... koja je služila da se riješe svi književni, historijski i filozofski problemi. Odatle velika rasprostranjenost Croceove kulture među mladima. Ona je srž našega obrazovanja.«

Navodim još jedan citat koji mislim da nas odmah uvodi u temu — kakav je bio susret te generacije s Marxom i marksizmom. Isti taj autor kaže: »Do tada smo poznavali Marxa gotovo samo preko Crocea... Njegovo je značenje bilo u tome što je istakao ekonomski moment duha i on (tj. Marx) bio je za nas tek nešto više od Machiavellija. Croceove studije su imale za nas, što se tiče Marxa, naprosto negativno značenje... Tako je za nas Marx bio, više nego s Hegelom, u srodstvu s naturalistima i pozitivistima, koji su negirali metafiziku ideje, ali su konstruirali mnogo primitivniju metafiziku materije.«<sup>5</sup>

Jedan drugi svjedok, Carlo Salinari, koji nam je interesantan jer će biti jedan od gorljivih zastupnika marksistički orijentirane književne kritike i vrlo utjecajan autor i profesor Rimskog univerziteta, daje svjedočanstvo koje mislim da vrijedi ovdje spomenuti; ono glasi:

»Kad sam 1941. godine tražio druga Ingraoa da stupim u Partiju..., poznao sam Marxa samo preko Croceovih knjiga. Smatrao sam ga velikim političarom, ali osrednjim filozofom, i držao sam da su njegovi teorijski stavovi bili već prevladani i pobijeni.«<sup>6</sup>

Premda su Croceove koncepcije (filozofske, estetske, književnokritičke itd.) uza sve nebrojene sljedbenike i branitelje nailazile i na otpor i kritiku, možemo slobodno reći da taj otpor i ta kritika nisu imali značajnijeg odjeka sve do drugoga svjetskog rata. Tek nakon rata, pred novim zahtjevima i potrebama, u svjet-

279). Na istom mjestu Croce priča o svojem susretu s Lunačarskim na međunarodnom filozofskom kongresu u Oxfordu 1930. i o njihovu međusobnom duelu: »Replicirajući na moju tvrdnju o nespojivosti historijskog materijalizma i estetike, Lunačarski mi je svečano najavio da će u izdanje Marxovih djela, koje je bilo u toku, biti uključeno cijelo jedno neobjavljeno poglavlje *Uvoda za Prilog kritici političke ekonomije* (1859), gdje se raspravlja estetički problem.« Croce to naziva apsurdom, jednako kao što su, veli Croce, apsurdne Engelsove stranice o umjetnosti, izdane prema Lifšicovu izboru na francuskom jeziku 1936. (K. Marx — F. Engels, *Sur la littérature et l'art*, Ed. Soc. intern.).

<sup>5</sup> Antonio La Penna, *I giovanissimi e la cultura negli ultimi anni del fascismo*, časopis »Società«, br. 7—8, 1946, i br. 3, 1947.

<sup>6</sup> C. Salinari, *La ghianda e la quercia*, časopis »Il Contemporaneo«, br. 20. 1956.

lu dramatičnih iskustava i pouka, pred naletom novih koncepcija, počinje se naglo rušiti dotad neporeciv autoritet Croceovih koncepcija.

Javljaju se nove generacije s novim idejama i pogledima; otvaraju se vrata novim koncepcijama, a aktualiziraju se i neke dotad odbacivane i zabranjivane koncepcije, posebno marksizam, koji je fašistički režim u Italiji nastojao zatrti u korijenu.

Može se učiniti čudnim što u okviru teme *marksizam i umjetnost* poklanjamo toliku pažnju Croceu. Međutim, pokazat će se da je svaka ozbiljnija rasprava koju su vodili marksisti o potrebi drugačijeg poimanja umjetnosti i, prema tome, o izgradnji jedne moguće marksistički orijentirane književne kritike redovito morala (baš zbog tolikog Croceova utjecaja) položiti račun (kritički) o Croceovoj koncepciji. Bilo je to nasljeđe koje se nije mogli ignorirati; dapače, ono je uvelike predodredilo čak pravce razmišljanja, izbor tema i problema u diskusijama marksista o umjetnosti u poratnom razdoblju.

Koje su, dakle, bile osnovne Croceove postavke i zašto se njima trebalo suprotstavljati kako bi se izgradili drugačiji nazori o umjetnosti — drugačije njezino vrednovanje, drugačije poimanje njezine prirode i njezine funkcije?

Oslanjajući se na stoljetnu idealističku refleksiju (formuliranu u različitim estetikama i teorijama umjetnosti) o umjetnosti — a napose na Hegela i općenito filozofiju klasičnog njemačkog idealizma, Croce definira umjetničko djelo formom spoznaje. Umjetnost je, u okviru klasične dualističke relacije subjekt-objekt, shvaćena u isti mah kao tvorba subjekta (koji je zapravo samo individualizacija postojanja opće duhovne supstancije — duha) i kao osebujna forma spoznaje pomoću koje subjekt poima i prisvaja zbilju, a to znači u krajnjoj liniji i sebe sama. Duh (*lo spirito*), koji je neprestano *in fieri* i koji se konkretizira (povijesno eksplicira) u ljudskim činima, konkretizira se, prema Croceu, u četiri različite, ali dijalektički povezane i ravnopravne aktivnosti: filozofska, umjetnička, moralna i praktičnoekonomska. (Ovdje zapravo vidimo tipičnu hegelovsku shemu, samo s tom razlikom što Croce ne smatra da je umjetnost manje važna, niža forma spoznaje — kao Hegel, kao Leibniz, kao Baumgarten i općenito kao gotovo sva tradicionalna idealistička estetika tamo do Platona.) Ono što se, npr., ne može spoznati pojmovima (to jest s pomoću filozofije), može se spoznati fantazijski, intuitivno (to jest umjetnički). U tom je pogledu umjetnost vječna ljudska potreba (potreba duha); ona ne može nikada izumrijeti (aluzija na Hegela), odnosno ne može biti apsolvirana, prevladana (*aufhebung*) od filozofije.

Croceova koncepcija različitosti duhovnih aktivnosti ispostavila se u estetici (i u primjeni načela te estetike u konkretnoj umjetničkoj kritici ili historiografiji umjetnosti) kao strogo inzistiranje na »čistoj liričnosti« kao bitnoj oznaci umjetnosti, koja nema nikakve veze s diskurzivnim, racionalnim, »filozofskim« elementima, niti s moralnim, niti sa socijalnim (praktičnim) itd. Konsekvencija je toga stava bila ekstremni esteticizam i formalizam: lišavanje umjetničkog djela konkretnih ljudskih sadržaja, njegova redukcija na puki izraz (formu). Umjetnost je, dakle, puka »lirska« kontemplacija, beživotna igra vječno kružećeg duha, a kritički

sud, sud ukusa jest apriorni, to jest idealistički prekonstituirani sud.' Svakako, jedan od najznačajnijih oslonaca u toj kritici, reviziji i obnovi i u konstituiranju onoga što bismo mogli nazvati marksističkom koncepcijom umjetnosti bio je opus Antonija Gramscija.

Uz Antonija Labriolu, Gramsci je, svakako, najveći marksistički teoretičar i mislilac Italije. Dapače, danas je već prihvaćen sud i u međunarodnim relacijama da Gramsciju pripada jedno od najistaknutijih mjesta u rasponu marksističke misli uopće. U tom je smislu posebno zanimljivo razmotriti bar osnovne Gramscijeve teze o umjetnosti i vidjeti što one znače u okviru marksističkih nazora o umjetnosti uopće.

Vidjeli smo iz već navedenog citata kako je Gramsci zamišljao jednu moguću književnu kritiku koja bi bila svojstvena marksističkoj koncepciji. Ona je direktno suprotna Croceovoj estetici i Croceovu shvaćanju književne kritike. Štoviše, Gramscijeva razmatranja o umjetnosti u pretežnom su dijelu nastala kritikom Crocea. Međutim, njegova su razmatranja također (anticipativno) kritika svih onih vulgarizacija i dogmatizama povezanih s koncepcijom socijalističkog realizma i estetičkom teorijom odnosa, koja je svojatala i koja svojata za sebe da je jedina marksistička.<sup>7</sup> Ako je itko u marksizmu energično i sistematski pobijao vulgarne materijalističke i sociologističke teze o odnosu tzv. baze i tzv. nadgradnje, i u vezi s time vulgarno poimanje umjetničkog fenomena, onda je to svakako bio Gramsci. U tome je pogledu njegova osobita zasluga; štoviše, on se nerijetko citira kao autor koji je upravo unaprijedio i razvio marksističku misao u vezi sa suptilnim i primjerenim analizama osebnosti tzv. idejnih tvorbi, a napose onih umjetničkih.

U poimanju svijeta i čovjeka, a to onda znači i čovjekovih tvorbi (umjetnost, znanost, socijalne institucije, itd., ukratko tzv. povijesni svijet), Gramsci se odlučno distancira od idealističkog apriorizma i svakog oblika učenja o transcencijama, kao i od metafizičkog i materijalističkog apriorizma, i na crti glasovitih Marxovih *Teza o Feuerbachu* razvija osebnju *filozofiju prakse*, po kojoj je umjetnost *specifičan oblik* ljudske stvaralačke i samostvaralačke djelatnosti (mundano-povijesne), specifičan u tome smislu što ima svoj specifični »jezik« (izraz) i prema tome specifičnu ulogu.

<sup>7</sup> Raspravljajući o prirodi suda (kritičkog) o umjetničkom djelu, Croce, istina, upozorava na osnovno metodsko načelo, naime da sud do svojega konačnog oblika mora proći različite stupnjeve (prvi je, na primjer, *reproduciranje* umjetničkog djela u nama samima, življenje djela kao umjetničkog, naprosto osjećanje da je ono umjetnina, a ne puki dokument i sl. Zatim je tu *karakterizacija* koja znači ukazivanje na temeljni motiv ili sadržaj itd.). Međutim, ova kritička meditacija i univerzalizacija, koja se postiže u konačnom kritičkom sudu, ne postiže se — kako točno primjećuje Salinari — »na temelju proširivanja eksperimentalnih, historijskih i objektivnih danosti koje stoje na raspolaganju kritičaru... to jest na jedino mogući i realan način, jer je Croce očigledno zatočenik idealističkog shvaćanja spoznaje kao sinteze a priori«. (Vidi C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano, 1960, str. 20.)

<sup>8</sup> Ovdje mislimo na Gramscijeve spise nastale u zatvoru — poznate *Zatvorske bilježnice*; na prvom mjestu mislimo na spise sadržane u knjizi *Letteratura e vita nazionale* (obj. 1950). Inače, valja upozoriti da je u tekstovima iz tzv. mladenačkog razdoblja Gramsci bio, u poimanju umjetnosti, pod znatnim utjecajem Crocea (vidi npr. njegove kazališne kritike iz 1916. do 1920. uvrštene u spomenutu knjigu).

Suprotstavljajući se stavovima metafizičkog materijalizma u vezi s poimanjem znanosti (a što može mutatis mutandis važiti i za umjetnost), Gramsci upozorava: »Traženje realnosti izvan ljudi, shvaćeno to u religioznom ili metafizičkom smislu, pokazuje se da i u nauci nije ništa drugo nego paradoks. Što bi značila realnost svijeta bez čovjeka? Sva je nauka vezana za čovjekove potrebe, za njegov život i njegovu djelatnost. Bez čovjekove djelatnosti, koja stvara sve vrijednosti, pa i naučne, što bi bila 'objektivnost'? Kaos, odnosno ništa, praznina, ako tako možemo reći, jer doista, kad bismo zamislili da čovjek ne postoji, ne bismo mogli zamisliti ni jezik ni misao. Prema filozofiji prakse bitak se ne može odvojiti od mišljenja, čovjek od prirode, aktivnost od materije, subjekt od objekta.«<sup>9</sup>

Već iz ovoga navoda dade se zaključiti da Gramsci pripada onoj struji među marksističkim misliocima koja umjetničko djelo ne shvaća samo kao formu spoznaje (kao odraz) nego ponajprije kao novu zbiljnost. To je ona struja koja oslanjajući se na Marxovu filozofiju izgrađuje »ontološki« usmjerenu filozofiju umjetnosti. Vidi se to i iz Gramscijevih stavova o čovjeku, po kojima čovjek nije ni neka u sebe zatvorena idealistička monada (*res cogitans* ili *ens rationale* u smislu racionalističkih filozofija), koje je bit za svagda određena, niti pak puki produkt, derivat evolucije prirode (materije); pitanje o čovjeku svodi se zapravo na pitanje: »Što čovjek može postići, tj. može li upravljati svojom sudbinom, može li sebe 'izgraditi' ... Kažimo, dakle, da je čovjek proces, i to baš proces vlastitih čina.« Čovjek je interakcija odnosa: on — drugi čovjek — priroda; on »spoznaje, hoće, divi se, stvara, utoliko što već zna, hoće, divi se, stvara itd. te shvaća da nije izoliran, nego da je bogat mogućnostima što mu ih pružaju drugi ljudi i zajedništvo stvari...«<sup>10</sup>

Ovo kratko upućivanje na Gramscijeva »antropološka« razmatranja samo je prividno izvan okvira naše teme. Naprotiv, time upozoravam na ishodište i smisao Gramscijevih polaznih pozicija u oblasti »estetičkih« i književnoteorijskih razmatranja. To je ona pozicija s koje će Gramsci kritizirati temelje Croceove estetičke koncepcije u osnovi koje jest metafizičko shvaćanje čovjeka, odnosno koje nužno mora pretpostaviti neku vrstu metafizičke »biti« ili »prirode« čovjeka što zapravo vodi u svojevrsnu religioznu koncepciju svijeta i čovjekovih tvorbi.

»Čini mi se« — piše Gramsci — »da problem uvijek valja postaviti polazeći od pitanja: 'Zašto pišu pjesnici? Zašto slikaju slikari?' itd... Croce otprilike odgovara: da bi se sjetili na vlastita djela, budući da je, prema Croceovoj estetici, umjetničko djelo 'savršeno' već i jedino u glavi umjetnika. To bi se moglo dopustiti samo aproksimativno i u određenom smislu. Ali samo aproksimativno i u određenom smislu. U stvari, tako se ponovo upada u pitanje o 'čovjekovoj prirodi'. I u pitanje što je individuum? Ako se individuum ne može zamisliti izvan društva, i prema tome, ako se ne može zamisliti nikakav individuum koji ne bi bio povijesno određen, jasno je da se nikakav individuum, pa ni umjetnik, i nikakva njegova aktivnost, ne mogu zamisliti izvan društva. Umjetnik, dakle, ne piše ili ne slika, itd., to jest ne 'obilježuje' izvanjski svoja priviđenja, samo radi 'vlastita sjećanja'

<sup>9</sup> A. Gramsci, *Il materialismo storico e la filosofia di B. Croce*, Einaudi, Torino, 1948, str. 55—56 (prijev. u izd. Naprijeda, str. 77).

<sup>10</sup> Ibidem, str. 27. i 29—30.

radi toga da bi mogao ponovno oživjeti trenutak kreacije, nego je umjetnik samo utoliko što izvanjski obilježuje, opredmećuje, historizira svoja privedenja.<sup>11</sup>

Ovo inzistiranje na *povijesnosti* svake ljudske tvorbe, pa prema tome i umjetničkog djela, daleko je od vulgarnog sociologizma u eksplikaciji prirode i smisla umjetnosti; ono jednostavno ima ambiciju da ukaže na mundani, a to će reći konkretno ljudski karakter umjetnosti.

Gramsci se, s jedne strane, energično suprotstavlja svakoj idealističkoj, a napose Croceovoj estetici, ali istodobno, koristeći se — metodski — Croceovom teorijom autonomnih sfera (umjetnost kao autonomna sfera u odnosu, npr., na moral, filozofiju itd.), on isto tako uporno brani dignitet specifičnosti umjetnosti kao umjetnosti. »Praktične« konsekvencije takva stava (za historiografiju umjetnosti, za umjetničku kritiku, za politiku i organizaciju kulture itd., a protiv eventualne političko-pragmatičke ili slične instrumentalizacije umjetnosti) višestruko su značajne. Kritika tih dviju pozicija, koje neprimjereno rješavaju famozni odnos umjetnost-društvo, stalno je u središtu Gramscijevih razmatranja: »U drugim slučajevima«, piše on, »ti su problemi« (tj. problemi odnosa društva i umjetnosti, tendencije u umjetnosti itd.) »loše postavljeni zbog utjecaja estetičkih pojmova kroceovskog porijekla, posebno onih koji se odnose na tzv. 'moralizam' u umjetnosti, na 'sadržaj' koji je izvanjski umjetnosti i na to da historiju kulture ne treba brkati s historijom umjetnosti itd. Ne uspijeva se shvatiti, konkretno, da je umjetnost uvijek vezana za određenu kulturu ili društvo i da se, borbom za reformu kulture, dolazi do promjene 'sadržaja' umjetnosti, i to ne izvanjski (zahtijevajući poučnu 'umjetnost', umjetnost s tezom, moralističku umjetnost), nego iznutra, jer se mijenja čitav čovjek utoliko što se mijenjaju njegovi osjećaji i njegova shvaćanja i odnosi kojih je čovjek nužan izraz.«<sup>12</sup>

Određivši načelno umjetnost kao čovjekovu stvaralačku praksu, kao osebujan način proizvođenja i oblikovanja novoga svijeta po mjeri iskonske i permanentne potrebe za »očovječenjem svijeta«, za stalnom aktualizacijom, obogaćivanjem i uspostavljanjem povijesnog svijeta, kao čovjekovu »duhovnu« aktivnost u kojoj ljudstvo stječe svijest o mogućnostima i smislu vlastite egzistencije, Gramsci pokušava proniknuti u ono što nazivamo *specifično umjetničkim* u djelu i po čemu, naime, neko djelo jest prije svega umjetnina, iako nosi *via facti* npr. i »moralni« i »politički« i »religiozni« i »utopijski« i »filozofski« itd. sadržaj. Vidjeli smo kako Gramsci energično odbija stav da bi sam izbor »teme« ili pak iznošenje ovog a ne nekog drugog moralnog, filozofskog, političkog itd. nazora u djelu jamčilo djelu umjetnički dignitet,<sup>13</sup> ali on ujedno kritizira Croceovo (i pretežnog dijela tzv. romantičkih koncepcija umjetnosti) strogo razdvajanje tzv. »čistog umjetničkog« momenta (»čiste liričnosti«) od tzv. »izvanumjetničkog« momenta (»strukture« djela — moralnog, filozofskog, političkog itd. sadržaja). Djelo u načelu može pružiti i, nerijetko pruža, totalitet historijsko-društvene stvarnosti i prema tome predstavlja pluralitet značenja i interesa; interesi variraju u ovisnosti o po-

<sup>11</sup> A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino, 1950, str. 64—65.

<sup>12</sup> *Ibidem*, str. 59.

<sup>13</sup> *Ibidem*, vidi str. 6.

jedincima i društvenim grupama, o vremenu i »kulturnoj klimi«, no ti su interesi, ti elementi, u najtješnjoj vezi s tzv. umjetničkim interesima i elementom. »Svi ti elementi nisu nužno 'umjetnički', ali nisu nužno ni neumjetnički.«<sup>14</sup> U jednom pismu iz zatvora Gramsci piše: »Možda sam razlikovao estetičko učenje i pozitivan sud o umjetničkoj ljepoti, to jest stanje oduševljenja za umjetničko djelo kao takvo, od moralnog oduševljenja, odnosno od sudjelovanja u umjetnikovu ideološkom svijetu — razlikovanje koje mi se čini kritičkim, ispravnim i nužnim. Možemo se diviti Tolstojevu *Ratu i miru*, a ne prihvaćati ideološku bit knjige; kad bi se te dvije činjenice poklopile, Tolstoj bi bio moj vademecum, 'le livre de chevet'.«<sup>15</sup>

Ovdje je akcent na formulaciji »umjetničko djelo kao takvo«. Pažljiva analiza Gramscijevih stavova vodi nas zaključku: *umjetničko djelo kao takvo* jest zapravo organska »sjedinenost« i »slivenost« forme i sadržaja; u onoj mjeri u kojoj je postignuta ta sjedinjenost možemo govoriti o više ili manje uspjeljoj umjetničkoj realizaciji. Gramsci, dakle, pribjegava upotrebi klasičnih kategorija: *forma i sadržaj*, ali ih oslobađa idealističkih implikacija.<sup>16</sup> Forma historijski znači određeni jezik, a sadržaj određeni način mišljenja, određeni način shvaćanja svijeta i čovjeka, pri čemu je određeni način shvaćanja istodobno i određeni način postojanja (identitet) »mišljenja i bitka«, ali u marksističkoj, a ne u idealističkoj, hegelovskoj verziji). Premda su forma i sadržaj istovjetni, »sjedineni«, ipak se metodski oni mogu razlikovati; prema tome, oni koji u prvi plan ističu sadržaj, bore se zapravo za određenu kulturu, za određeni pogled na svijet, a time implicite i za novu umjetnost.<sup>17</sup>

Kada Gramsci provjerava tezu o identičnosti forme i sadržaja, npr. na Pirandellovim dramama, on postavlja pitanje: jesu li filozofski pogledi što dolaze do izražaja u njegovim dramama (pogledi bliski subjektivnom idealizmu) dani kao puko filozofsko izlaganje, ili pak »ličnosti žive te poglede kao individualni način mišljenja«? Je li Pirandellov kritički stav prema tradicionalnom mišljenju i shvaćanju samo »intelektualna polemika« ili je taj stav »postao sadržaj, forma umjetnosti«? Gramsci zaključuje da »u Pirandellovoj književnoj djelatnosti preteže kulturna vrijednost nad estetskom vrijednošću«; on je, naime, više reformator ukusa, osjećajnosti, stanovitih tradicionalnih pojmova, a manje istinski umjetnik; njegov je teatar »pretekst«, nije teatar »vječne 'poezije'«. <sup>18</sup> Sa Shakespeareovim tragedijama je sasvim drugi slučaj. »Istina je da se poneka Shakespeareova tragedija može različito teatarski interpretirati, već prema voditeljima teatra i redateljima, odnosno, istina je da svaka Shakespeareova tragedija može postati 'pretekst' teatarskim predstavama različite originalnosti, ali je činjenica da tragedija 'objavljena' u knjizi i čitana individualno posjeduje svoj samostalan umjetnički život koji može apstrahirati teatarsko izvođenje: ona je poezija i umjetnost izvan

<sup>14</sup> Ibidem, str. 86.

<sup>15</sup> A. Gramsci, *Lettere dal carcere*. A cura di S. Caprioglio e E. Fubini, Einaudi, Torino, 1965, str. 670.

<sup>16</sup> »U stvari, identičnost sadržaja i forme potvrdila je idealistička (Croceova) estetika, ali na idealističkim pretpostavkama i s idealističkom terminologijom« (*Il materialismo storico e la filosofia di B. Croce*, str. 165).

<sup>17</sup> Vidi: *Letteratura e vita nazionale*, str. 79.

<sup>18</sup> Ibidem, str. 47—49. i 52.



teatra i prikazivanja.«<sup>19</sup> Međutim, dužni smo odmah dodati da izraz »vječna 'poezija'« itd. nema nipošto značenje što ga sugerira Croceova estetika. Radi se naprosto o tome da se naglasi osebnost umjetnosti kao umjetnosti, ali bez ikakve primisli o metafizičkom (platonističkom) porijeklu umjetnosti. Umjetničko djelo (identičnost forme i sadržaja) konstituira se povijesno, to jest u čovjekovoj predmetno-misaonoj praksi; ono, dakle, nije odsjaj neke estetske praideje, ali nije ni puki odraz neke povijesno-društvene zbilje, ili pak puka »idejna« slika tzv. »materijalne« zbilje koja postoji po sebi, nego naročit način (umjetnički) postojanja zbilje same, to jest tvorba po »zakonima ljepote« (Marx), koji su, kao ljudsko-povijesni »zakoni«, uvijek *in fieri*.

Hegelovac Francesco De Sanctis, jedan od najvećih talijanskih estetičara, književnih kritičara i historičara književnosti, pisac čuvene *Povijesti talijanske književnosti*, koja sigurno spada u remek-djela ne samo talijanske kulture, nastojao je da u ocjeni umjetničkih djela razloži njihovu polivalentnost, to jest da ukaže na sve relevantne komponente djela, inzistirajući posebno na utvrđivanju umjetničke komponente po kojoj neko djelo baš i jest umjetničko djelo, a ne tek moralni, filozofski, politički itd. traktat. U tom nastojanju on je metodski pribjegao podjeli na strukturu i poeziju u nekom djelu. Tu je podjelu prihvatio i Croce i radikalizirao je do krajnjih konsekvencija. Rezultat je bio da je to otvorilo vrata mnogim proizvoljnostima, subjektivizmima (estetici *de gustibus non est...*) i dogmatizmima u interpretaciji umjetnosti (posebno književnosti), gdje se do dosade ponavlja shema o »poeziji« i »nepoeziji«, pri čemu se u nepoeziju trpalo sve što nije tzv. »čisti lirski« (fantazijski) ugođaj, što je npr. nosilo bilo kakav moralni, politički, historijski, »praktični« itd. stav. Čak je veliki poklonik Crocea — njegov učenik Luigi Russo — morao priznati da je spomenuta Croceova podjela vodila u prazni i beživotni estetizam. Pogubnost takvog Croceova stava došla je osobito do izražaja u interpretaciji Danteove *Božanstvene komedije* (vidi njegovu knjigu *La poesia di Dante*) i u interpretaciji Leopardijeve poezije (vidi njegovu knjigu *Poesia e non poesia*).<sup>20</sup>

Ciljajući na tu proizvoljnu i neodrživu Croceovu podjelu, koje se, istini za volju, ni sam Croce nije uvijek držao, Gramsci se prihvatio da pokaže na primjeru X pjevanja Danteova *Pakla* kako i oni elementi toga pjevanja koji su po tradicionalnoj shemi svrstavani u tzv. strukturu čine nerazdvojni element poezije. Bila je to suptilna, inteligentna i energična obrana marksističke pozicije u pristupu i tumačenju porijekla, biti i smisla umjetnosti.<sup>21</sup> Gramsci je na tom primjeru — kako je točno primijetio

<sup>19</sup> Ibidem, str. 53.

<sup>20</sup> Analizirajući Leopardijev pjesnički opus, Croce zaključuje da »čistu liriku« nalazimo, i to *mjestimično*, u desetak Leopardijevih pjesama; »čista lirika« je »čista fantazija«, »intuicija«, gdje nema nikakvih tzv. refleksivnih, moralnih itd. elemenata koji čine strukturu pjesme. Croce cijepa ne samo jednu pjesmu, nego čak i jedan stih; razdvaja tzv. fantazijski, intuitivni, lirski moment od meditativnog, racionalnog, spoznajnog, moralnog. Tako je on u ovakvom ocjenjivanju razudio, gotovo bismo rekli, cijelu književnu tradiciju: Dantea je proglasio umjetnikom koji je pretežno moralist (i to mu je greška), a ne umjetnik u pravom smislu riječi, dakle, ne onaj koji se izražava preko kategorije osjetilnog, intuitivskog. Stoga najveći dio Danteova opusa trpa u područje tzv. strukture djela, što nije umjetnost »kao takva«.

<sup>21</sup> Vidi o tome *Letteratura e vita nazionale*, str. 34—44. Valja pogledati o tome u nas prikaz i interpretaciju u knjizi Nikše Stipčevića, *Književni pogledi Antonija Gramscija*, Prosveta, Beograd, 1967.

Della Volpe — pokazao, s jedne strane, neodrživost romantičke (posebno Croceove) teze o umjetnosti kao čistoj fantazijskoj igri (oslobođenoj bitno racionalnog, intelektualnog momenta), a s druge, Gramsci indicira potrebu strukturalne i »semantičke analize« analize izraza kao onoga što je najrelevantnije za umjetničko djelo kao umjetničko djelo čime se implicite distancira kako od praznog estetizma tako i od sociologizma (kontenutizma: po kojem je sve u izboru sadržaja umjetničke kreacije), dominantnog u »marksističkoj estetici«. <sup>22</sup>

Iz svih izloženih stavova slijede naravno i Gramscijeva dragocjena zapažanja o odnosu povijesnog zbivanja i umjetničkog stvaranja (točnije književnog) i s tim u vezi o kritičarskom poslu. Ali i još nešto: Gramscijeva spremnost da od idejnih oponenta preuzme stvaralački ono što mu se čini da je neophodno preuzeti i dalje razviti. U tom je duhu on vodio kritički dijalog s Croceom. Pogledajmo o čemu se radi. U djelu *Kultura i moralni život* Croce je pisao: »Kad je stvoreno pjesničko djelo ili ciklus pjesničkih djela, nemoguće je nastavljati taj ciklus proučavanjem, oponašanjem i variranjem tih djela; tim putem može se postići jedino tzv. pjesnička škola, *servum pecus* epigona. Poezija ne rađa poeziju; tu ne postoji partenogenez; potrebna je intervencija muškog elementa, onoga što je stvarno, strasno, praktično, moralno.« Gramsci taj stav komentira ovako: »Ovo zapažanje može usvojiti historijski materijalizam. Književnost ne rađa književnost, itd., naime, ideologije ne stvaraju ideologije, nadgrađuje ne stvaraju nadgrađnje, osim kao inertno i pasivno nasljeđe; one ne nastaju 'partenogenezom' već intervencijom 'muškog' elementa, historije, revolucionarne aktivnosti koja stvara 'novog čovjeka', odnosno nove društvene odnose.« <sup>23</sup>

S druge strane, ostajući konsekventan u kritici Croceova estetizma, Gramsci mu, kako smo vidjeli, suprotstavlja De Sanctisa i iznosi »upute« za književnu kritiku, koje su postale okosnica marksistički orijentiranim teoretičarima u poslijeratnom razdoblju u Italiji, koji su se borili za temeljitu reviziju izuzetno utjecajne i veoma prisutne Croceove idealističke estetike.

Potrebno je najzad podsjetiti na neke »praktične« Gramscijeve upute s obzirom na iskustva u vezi s toliko aktualnim pitanjem o odnosu politike (kao borbe za novi svijet), umjetnosti i kulture u okviru teorije i prakse koja se poziva na marksizam. Gramscijeva su razmatranja tog pitanja veoma dragocjena. Što više, ona su u jednom dijelu marksistički orijentiranog političko-socijalnog i kulturnog pokreta vršila i vrše veoma plodotvoran utjecaj. Još određenije, ona su na mnogim stranama uvelike pomogla da se negdje revidira i sasvim iskorijeni, a negdje bar ublaži veoma proširena pogubna teorija i praksa tzv. kulturne politike, poznate pod imenom staljinizma i ždanovizma. Podsjetit ćemo samo na neke Gramscijeve stavove koji posjeduju izuzetnu snagu aktualnosti i instruktivnosti. Oni su tako eksplicitni da je suvišan bilo kakav komentar.

<sup>22</sup> Vidi: Galvano Della Volpe, *Gramsci e l'estetica crociana* u knjizi *Il verosimile e altri scritti di estetica*, Edizioni Filmcritica, Rim, 1954, zatim Della Volpeov prilog u zborniku *Studi Gramsciani*, Editori Riuniti, Rim, 1958, str. 545, te naposljetku u njegovoj knjizi *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano, 1960, str. 174—175.

<sup>23</sup> *Letteratura e vita nazionale*, str. 11.

»Da bismo biti točni, čini se da treba govoriti o borbi za 'novu kulturu', ne za 'novu umjetnost' (u neposrednom smislu) ... treba govoriti o borbi za novu kulturu, tj. za novi moralni život, koji ne može ne biti najtješnje povezan s novim pogledom na život sve dok on ne postane novi način osjećanja, gledanja stvarnosti i stoga svijet intimno srastao s 'mogućim umjetnicima' i 'mogućim umjetničkim djelima.«

»To što političar vrši pritisak da bi umjetnost svoga vremena odrazila određeni svijet kulture, to je politička aktivnost a ne umjetničko-kritička. Ako je svijet kulture, za koji se vodi borba, živa i nužna činjenica, njegovo će širenje biti nezadrživo, on će naći svoje umjetnike.«

»Za odnos književnosti i politike treba, uostalom, imati na umu ovo mjerilo: književnik mora nužno imati manje precizne i određene poglede nego političar, mora biti manje 'sektaš', ako se tako može kazati, ali na protivurječan način. Za političara svaka je 'fiksirana' slika a priori reakcionarna. Političar promatra čitavo kretanje u njegovu nastajanju. Umjetnik, međutim, mora imati 'fiksirane' slike, dovršene u njihovu konačnom obliku... Umjetnik nužno predočuje 'ono što postoji' u određenom momentu, što je lično i nekonformistički itd., realistički. Stoga s političkog stajališta političar nikada neće biti zadovoljan umjetnikom i to neće moći biti. Smatrat će uvijek da umjetnik zaostaje za vremenom, da je anakronističan, da ga uvijek nadilazi stvarno kretanje.«<sup>24</sup>

Sličnih mjesta, možda ne tako eksplicitnih, mogli bismo još navesti, no to nije potrebno. Vjerujemo da je iz izloženoga očita ne samo Gramscijeva osobna profinjena inteligencija, širina njegovih vidokruga, nego da je uočljiv i njegov stvarni doprinos postavljanju i rješavanju nadasve složenog problema-teme: *marksizam i umjetnost*.<sup>25</sup>

\*

Ovaj izbor Gramscijevih tekstova napravljen je prema Einau-dijeju izdanju cjelokupnih Gramscijevih djela — *Opere di Antonio Gramsci* — u dvanaest knjiga.

<sup>24</sup> Ibidem, str. 8—13.

<sup>25</sup> Bit će, vjerujemo, interesantno da u vezi s tim iznesemo jedan Togliattijev stav koji je izravno inspiriran Gramscijevim, stav koji je formulirao čovjek za kojega se može reći da je bio prva figura marksističkog socijalno-političkog pokreta (i sam je izlagao i ponekad branio pogubne stavove), stav koji je u jednom dijelu toga pokreta, u odgovarajućoj oblasti, doista postao »rukovodstvo za akciju« s jedne strane, a s druge osnaživao sve one koji su pružali i pružaju otpor jednoj slijepoj, birokratskoj, bitno antihumanom, antikulturnoj teoriji i praksi što u ime marksističkog pogleda na svijet, pa prema tome i na umjetnost, brani nešto protiv čega se marksizam, kao kritika starog i projekt novog svijeta, i javio: »Nadmoćnost pravaca koje prihvaćamo mora da proizađe, prije svega, iz rasprave i konfrontacije. Ma koliko ona to htjela, partija neće moći nikada stvoriti umjetničke ili književne genije koji bi stvarali po njezinoj zapovijedi. Specifični je zadatak partije da potiče i usmjerava umjetničku proizvodnju radeći na preobrazbi i uspijevajući da preobrazi, svojom složenom ekonomskom, političkom i idejnom akcijom, stvarnost društvenog života, a time i postojanje i svijest ljudi. Ali još je jedan razlog koji savjetuje u ovoj oblasti da se ne postavljaju kočnice umjetničkom istraživanju i stvaranju, a taj je da iako se, npr., neki pravac formalnog istraživanja trenutno i pokazuje sterilnim i negativnim te kao takav može i treba da bude kritiziran i razotkriven, sutra se on može pokazati kao etapa koju je trebalo nužno preći kako bi se došlo do novih i bogatijih formi izraza, a time i do napretka čitavog umjetničkog stvaranja« (P. Togliatti, *Irodalmi ujsag*, u zbirci Togliattijevih rasprava *Problemi del movimento operaio internazionale (1955—1961)*, Editori Riuniti, Rim, 1963, str. 239).

Glavnina tekstova u ovom zborniku uzeta je iz knjige *Letteratura e vita nazionale* (prvo izdanje 1950), koja obuhvaća spise o književnosti, teatru, jeziku, folkloru itd., napisane u zatvoru (pretežno od 1928. do 1933), a koji pripadaju u korpus pod nazivom *Zatvorske bilježnice*, te »kazališne kronike« objavljivane od 1916. do 1920. u socijalističkom tjedniku »Avanti!« (u naš zbornik ušao je samo manji dio »kazališnih kronika«).

Manji dio tekstova, i to: a) nekoliko »pisama iz zatvora«, uzeti su iz knjige *Lettere dal carcere*; b) tekstovi *Svjetlo koje se ugasio* (nastao 1915) i *Socijalizam i kultura* (nastao 1916) uzeti su iz knjige *Scritti giovanili*; tekst *Kronika* (14. lipnja 1919) iz knjige *L'Ordine Nuovo*; *Marinetti revolucionar?* (nastao 1921) i *Pismo Trockome o futurizmu* iz knjige *Socialismo e fascismo*.

Pri sastavljanju ovoga izbora konsultirana su i dva talijanska izbora Gramscijevih tekstova, i to Ferrettijev i Gallov: *2000 pagine di Gramsci I, II* (II Saggiatore, Milano, 1964) i Giuliana Manacorde: A. Gramsci, *Marxismo e letteratura* (Editori Riuniti, Roma, 1975). Iz ovoga posljednjega korištene su i neke uredničke bilješke uz tekstove, a donekle je prihvaćen i način tematskog grupiranja i rasporeda tekstova prema ovom zborniku. Stanovit broj bilješki i objašnjenja uz tekstove napisala je prevoditeljica D. Zorić.

Vjekoslav Mikecin

**Marksizam  
i književnost**



## I. O književnoj kritici i metodologiji književnosti

**Povratak De Sanctisu.** Što znači i što bi trebalo da znači Gentileova lozinka: »Vratimo se De Sanctisu?«<sup>1</sup> Znači li to mehanički se »vratiti« De Sanctisovim pojmovima o umjetnosti i književnosti, ili pak znači zauzeti stav prema umjetnosti i životu koji je sličan De Sanctisovu u njegovu doba? Odredivši taj stav kao »egzemplaran«, potrebno je ustanoviti: 1. u čemu se sastojala takva primjerenost; 2. koji bi joj stav odgovarao danas, odnosno kakvi bi intelektualni i moralni interesi danas bili u skladu s onima što su prevladavali De Sanctisovom djelatnošću, utisnuvši joj određeni pravac.

Ne bi se moglo reći da je De Sanctisov životopis, iako u biti koherentan, bio »pravocrtan«, kao što se to obično shvaća. U posljednjem razdoblju života i djelatnosti De Sanctis je usmjerio svoju pažnju naturalističkom ili verističkom romanu, a taj je oblik romana u zapadnoj Evropi bio »intelektualistički« izraz širega gibanja, tzv. odlaska u narod, populizma nekih intelektualnih skupina na izmaku prošloga stoljeća, nakon sutona četrdesetosmaške demokracije i pojave velikih radničkih masa zbog razvitka velike gradske industrije. Ne treba zaboraviti ni De Sanctisov esej *Znanost i život*, njegov pristup parlamentarnoj političkoj ljevici i bojazan od reakcionarnih pokušaja prikrivenih pompozim oblicima, itd.

---

<sup>1</sup> Usp., među ostalim, prvi broj tjednika »Il Quadrivio«. (Gramscijeva bilješka.)

Evo jedne De Sanctisove misli: »Nema tu snage, jer nema vjere. A vjere nema zato što nema kulture.«<sup>2</sup> Ali što u ovom slučaju znači riječ »kultura«? Nema sumnje, znači neko »poimanje života i čovjeka«, neku »laičku religiju«, neku filozofiju koja je postala »kultura«, koja je, naime, stvorila neku etiku, način života, pojedinačno i građansko ponašanje, te koja je suvisla, jedinstvena i proširena na čitavom području nekog naroda. Za to je bilo potrebno prije svega ujedinjenje »obrazovanog sloja«, i na to je mislio De Sanctis kad je osnovao Filološki kružok<sup>3</sup>, koji je trebalo da pridonese »jedinstvu svih obrazovanih i umnih stanovnika« Napulja, ali je tražio ponajprije nov stav prema narodnim slojevima, novo poimanje »nacionalnoga«, drukčije od shvaćanja povijesne desnice, naime šire, manje ekskluzivno i, gotovo bismo rekli, manje »policijsko«. Baš bi taj aspekt De Sanctisove aktivnosti trebalo osvijetliti, a to, uostalom, i nije bilo nešto novo, nego je značilo razvoj klica što su već postojale u cijeloj njegovoj književničkoj i političkoj karijeri.

**Umjetnost i borba za novu civilizaciju.** Posebice u filozofiji prakse umjetnički odnos pokazuje budalastu naivnost papagaja koji misle da posjeduju, zahvaljujući malobrojnim stereotipnim formulicama, ključ koji će im otvoriti sva vrata (takve ključeve, zapravo, zovemo otpirači).

Dva pisca mogu predstavljati (izražavati) isti društveno-povijesni trenutak, ali jedan od njih može biti umjetnik, a drugi obično škralabo. Tko misli da je sve riješio ograničavajući se na opis onoga što ta dvojica predstavljaju ili izražavaju na društvenoj razini, to jest više ili manje uspješno sažimajući obilježja određenoga društveno-povijesnog trenutka, zapravo nije ni dodirnuo stvarnu umjetničku problematiku. Sve to može biti, dapače, sve je to zasigurno i korisno i važno, ali na nekom drugom području — mislimo na političku kritiku, kritiku običaja, borbu za rušenje i prevladavanje stanovitih strujanja osjećajnosti i vjerovanja, stanovitih stavova prema životu i svijetu; nije to kritika i povijest umjetnosti, pa i ne može biti predočena kao takva, ako ne želimo stvoriti zbrku i nazadovanje ili stagnaciju znanstvenog pojmovlja, to jest nešto upravo suprotno ciljevima koji su inherentni kulturnoj borbi.

Određeni povijesno-društveni trenutak nikada nije homogen, nego je, naprotiv, bogat proturječnostima i zadobiva

<sup>2</sup> Citat iz članka »Politička kultura«, objavljenog u listu »Il Diritto« 13. lipnja 1877.

<sup>3</sup> »Circolo filologico« utemeljio je De Sanctis u Napulju 1876.



»osobnost«, postaje razvojnim »trenutkom« zahvaljujući činjenici što neka temeljna životna djelatnost prevladava nad drugima i ima povijesno značenje. Ali to pretpostavlja postojanje neke hijerarhije, sukoba, borbe. Predstavnik prevladavajuće djelatnosti, tog povijesnog značenja, trebalo bi da predstavlja dani trenutak; no kako prosuditi tko je predstavnik drugih djelatnosti, drugih elemenata? Zar nisu i oni »reprezentativni«? A zar ne predstavlja »trenutak« i onaj tko izražava njegove »reakcionarne« i nesuvremene sastavnice? Ili je pak reprezentativan onaj tko izražava sve snage i elemente u sukobu i borbi, to jest tko predstavlja proturječnosti društveno-povijesne sveukupnosti?

Može se također smatrati da je kritika svijeta književnosti, ili borba za stvaranje nove kulture, umjetnička u tom smislu što će iz te nove kulture nastati i nova umjetnost. No to se čini kao da je sofizam. U svakom slučaju, možda baš polazeći od takvih pretpostavki možemo bolje shvatiti De Sanctisa i Crocea te polemike o sadržaju i formi. De Sanctisova je kritika militantna, a ne »hladno« estetska, to je kritika iz razdoblja kulturnih borbi, sukoba antagonističkih poimanja života. Analize sadržaja, kritika »struktura«<sup>4</sup> pojedinih djela, to jest logičke i povijesno-aktualne koherencije ukupnosti osjećaja koji su umjetnički prikazani, vezane su uz tu kulturnu borbu; bit će da su baš u tome De Sanctisova duboka humanost i njegov humanizam, zbog kojih smo i danas tom kritičaru toliko naklonjeni. Pričinja nam zadovoljstvo kad u njemu osjetimo strastveni žar stranačkog čovjeka čvrstih moralnih i političkih uvjerenja, čovjeka koji ta uvjerenja ne krije niti ih pokušava prikriti. Croce uspijeva razlučiti te različite kritičareve aspekte, koji su u De Sanctisa bili organski sjedinjeni i stopljeni. U Croceu žive isti kulturni povodi kao i u De Sanctisu, ali pripadaju razdoblju njihove ekspanzije i trijumfa; borba se, doduše, nastavlja, ali za veću istančanost kulture (zapravo, stanovite kulture), a ne više za njezino pravo na život: romantični žar i strast smirili su se u uzvišenoj vedrini i u dobrodušnoj blagosti. Ali ni u Crocea takav stav nije trajan, nastupa faza u kojoj se vedrina i blagost zamućuju, a izbija zagrižljivost i jedva prikriiven bijes; to je obrambena, a ne agresivna faza, pa se i ne može usporediti s De Sanctisovim stavovima.

Naprotiv, tip kritike koji je svojstven filozofiji prakse ponudio nam je De Sanctis, a ne Croce, ili bilo tko drugi (a

<sup>4</sup> Termin »struktura« ne treba ovdje shvatiti marksistički, kao »ekonomsku bazu« (a još manje u strukturalističkom smislu). Njegovo kročeansko značenje objašnjava nešto dalje sam Gramsci.

najmanje Carducci); u takvoj se kritici moraju stopiti borba za novu kulturu, odnosno za novi humanizam, kritika običaja, osjećaja i poimanja svijeta s estetskom ili čisto umjetničkom kritikom strastvene gorljivosti, čak i u obliku sarkazma.

Ne tako davno faza časopisa »La Voce«<sup>5</sup> podudarala se s De Sanctisovom, ali ipak na nižoj razini. De Sanctis se borio za stvaranje *ex novo* visoke nacionalne kulture u Italiji, i to u opoziciji tradicionalnoj stareži, retorici i jezuitizmu (Guerrazzi i otac Bresciani)<sup>6</sup>, dok se časopis »La Voce« borio samo za popularizaciju te iste kulture u srednjem sloju, protiv provincijalizma, itd. Taj je časopis bio aspekt militantnog kroćanstva, jer je htio demokratizirati ono što je nužno bilo »aristokratsko« u De Sanctisa, sačuvavši to obilježje i kod Crocea. De Sanctis je morao formirati kulturni generalštab, a časopis »La Voce« htio je proširiti među niže oficire isti civilizacijski ton i zato je imao neku funkciju, djelovao je na bitno i poticao umjetničke struje pomažući mnogima da otkriju sami sebe, potakao je veću potrebu za unutrašnjošću i iskrenim izrazom, premda to gibanje nije dalo nijednoga velikog umjetnika.

Raffaello Ramat piše u časopisu »L'Italia letteraria«<sup>7</sup> 4. veljače 1934: »Kaže se da kulturnoj povijesti ponekad bolje može poslužiti proučavanje minornog pisca nego velikog; djelomično je to zaista točno, jer ako u ovom drugom potpuno pobjeđuje individualnost koja, na kraju krajeva, ne pripada nijednom razdoblju (a može se dogoditi, kao što se i dogodilo, da nekom stoljeću pripišemo vrednote pojedinca), u onom prvom, minornom, samo ako je pažljiv i autokritičan duh, moguće je razabrati dijalektičke faze te kulture s većom jasnoćom, jer se ne stapaju, kao što je slučaj kod velikog pisca.«

Pitanje koje ovdje spominjemo kao da je provjereno *ab absurdo* u članku Alfreda Gargiula *Od kulture do književnosti* u »L'Italia letteraria« 6. travnja 1930. U tom članku, kao i u drugima iz istog niza, Gargiulo iskazuje svoju potpunu

<sup>5</sup> Taj je časopis utemeljio u prosincu 1908. u Firenci Giuseppe Prezzolini, koji ga je uređivao do 1912. Nakon kratkog razdoblja, u kojem je urednik bio Giovanni Papini, Prezzolini ga je ponovno preuzeo i vodio do kraja 1914.

<sup>6</sup> Antonio Bresciani Borsa (1798—1862), isusovački pisac, jedan od utemeljitelja časopisa »La Civiltà cattolica«. Bavio se pitanjima jezika (*Dijalog o nekim toskanskim izrazima iz vještina, obrta i domaćinstva*, 1839) te političkim i etičkim problemima (*Dijalozi o preporodu poganstva u Italiji 1849. godine*, 1853). Napisao je niz romana povijesnog sadržaja, koje je De Sanctis oštro osudio (*Zidov iz Verone*, *Lionello*, *Ubaldo* i *Irene*, *Grofica Matilde od Canosse*, *Iolanda iz Groningena*, *Papin zuav* i dr.). Gramsci mu je posvetio poglavlje *Unučici oca Brescianija*.

<sup>7</sup> Književni tjednik, od 1929. nastavak tjednika »La Fiera letteraria«. Prestao je izlaziti 1936.

intelektualnu ispcrpljenost (kao i mnogi mladi ljudi bez »zrelosti«); on se potpuno poistovjetio s grupom oko časopisa »L'Italia letteraria«, pa u navedenom članku prihvaća kao svoj Angiolettijev sud iz predgovora antologiji *Novi pisci*, koju su sastavili Enrico Falqui i Elio Vittorini: »Pisci u ovoj antologiji jesu novi, ali ne zato što su otkrili nove oblike ili opjevali nove *sadržaje*; naprotiv, novi su jer umjetnost shvaćaju drukčije nego pisci koji su im prethodili. Ili, da bismo odmah došli do bitnoga, jer oni *vjeruju* u umjetnost, dok su njihovi prethodnici vjerovali u mnoge druge stvari koje s umjetnošću nemaju ništa zajedničko. Takva novost stoga dopušta tradicionalni oblik i stari sadržaj, ali ne dopušta skretanje od bitne ideje umjetnosti. Kakva je ta ideja — nije potrebno ovdje ponavljati. Ali neka mi bude dopušteno podsjetiti kako novi pisci — iako su izveli revoluciju (!), doduše tihu (!), ali ne manje vrijednu spomena (!) — *namjeravaju ostati prije svega umjetnici*, dok su njihovi prethodnici nalazili zadovoljstvo u tome da budu moralisti, propovjednici, estete, psiholozi, hedonisti, itd.«

Izlaganje nije osobito jasno i sređeno: tu je konkretna samo tendencija prema programatskom sećentizmu<sup>8</sup> — i ništa drugo. Takvo shvaćanje umjetnika jednako je novoj izvještačenosti govora, novom načinu pravljenja *conchetta*<sup>9</sup>. Većina pjesnika koje »klan« slavi nisu ništa doli tvorci *conchetta*, a ne pjesničkih slika; na čelu im je Giuseppe Ungaretti (koji, uostalom, piše nesvojstvenim jezikom, prošaranim francuštinom).

Očito je da pokret oko časopisa »La Voce« nije mogao stvoriti umjetnike *ut sic* (kao takve), ali vodeći borbu za novu kulturu, za nov način življenja, neizravno je poticao oblikovanje izvornih umjetničkih naravi, jer u životu postoji i umjetnost. »Tiha revolucija« o kojoj govori Angioletti nije bila drugo doli niz kavanskih brbljanja i osrednjih članaka u standardiziranim novinama i pokrajinskim revijicama. Smiješan lik »svećenika umjetnosti« nije velika novost, čak i ako se mijenja ritual.

Ako želimo biti precizni, jasno je da treba govoriti o borbi za »novu kulturu«, a ne za »novu umjetnost« (u izravnom značenju). Ostajući precizni, možda i ne možemo govoriti samo o borbi za nov sadržaj umjetnosti, jer o sadržaju ne

<sup>8</sup> Književnopovijesni termin kojim označavamo talijansku baroknu književnost, prema talijanskom nazivu za 17. stoljeće — il Seicento — tj. 1600. godine... Upotrebljava se u pejorativnom značenju, aludirajući na izvještačenost i pompoznost baroknog pjesništva i proze. (Prim. prev.)

<sup>9</sup> Tal. *conchetti* ili španj. *agudezas* jesu intelektualistički rezultati barokne težnje da se čitatelj iznenadi neočekivanim misaonim i stilskim obratima. (Prim. prev.)

možemo misliti apstraktno, odvojeno od forme. Boriti se za novu umjetnost značilo bi boriti se za stvaranje novih individualnih umjetnika, što je apsurdno, jer umjetnika ne možemo stvoriti umjetnim putem. Moramo, dakle, govoriti o borbi za novu kulturu, to jest za nov moralni život koji mora biti intimno vezan uz novu intuiciju života sve dotle dok ona ne postane novim načinom osjećanja i viđenja zbilje, pa prema tome i spoznajom koja je intimno srasla s »mogućim umjetnicima« i »mogućim umjetničkim djelima«.

Kažemo li da se umjetno ne mogu stvoriti individualni umjetnici, to, dakako, ne znači da novi svijet kulture za koji se borimo, izazivajući strasti i ljudsku toplinu, neće nužno potaknuti i pojavu »novih umjetnika«. Ne možemo, naime, reći da će Petar ili Pavao postati umjetnici, ali možemo ustvrditi da će iz toga gibanja nastati novi umjetnici. Nova društvena skupina koja u povijesni život ulazi kao hegemon, sa sigurnošću u sebe kakvu prije nije imala, nužno mora proizvesti iz svoje nutrine osobnosti koje prije ne bi imale dovoljno snage da se potpuno izraze u određenom smislu.

Zato ne možemo reći da će se oblikovati neka nova »pjesnička aura«, u skladu s frazom koja je bila u modi prije nekoliko godina. »Poetska aura« nije ništa doli metafora što izražava ukupnost umjetnika koji su se oblikovali i otkrili, ili, barem, započet i već konsolidiran proces oblikovanja i otkrivanja.

U Croceovoj knjizi *Novi ogledi o talijanskoj književnosti 17. stoljeća* (1931) valja usporediti poglavlje<sup>10</sup> u kojem je riječ o isusovačkim pjesničkim akademijama s kojima se povezuju »pjesničke škole« otvorene u Rusiji (poticaj je Croce, vjerojatno, našao u poznatom Füllop-Milleru). Ali zašto ih Croce ne povezuje sa slikarskim i kiparskim radionicama 15. i 16. stoljeća? Zar su i to bile »isusovačke akademije«? I zašto ono što se činilo za slikarstvo i kiparstvo ne bi moglo biti učinjeno i za pjesništvo? Croce ne uzima u obzir društveni element koji »želi imati« vlastito pjesništvo, element »bez škole«, naime takav koji nije ovladao »tehnikom« i samim jezikom. Riječ je, zapravo, o »školi« za odrasle koja odgaja ukus i stvara »kritički« osjećaj u širem smislu. Pripada li »isusovačkoj akademiji« slikar koji »oponaša« Raffaella? U najboljem smislu riječi, on »ulazi« u Raffaellovu umjetnost, pokušava je rekreirati, itd. A zašto se ne bi mogla obavljati versifikacijska vježbanja među radnicima? Zar to ne bi moglo poslužiti odgoju sluha za muzikalnost stiha, itd.?

<sup>10</sup> Usp. XII pogl. (*Latinsko pjesništvo 17. stoljeća*), str. 125—136. navedenog izdanja.

**Udgojna umjetnost.** »Umjetnost odgaja ako je umjetnost, ali ne ako je 'udgojna umjetnost', jer je u tom slučaju ništavna, a 'ništa' ne može odgajati. Svakako, čini se da svi složno priželjkujemo umjetnost koja bi bila slična onoj iz doba Risorgimenta<sup>11</sup>, a ne, primjerice, onoj iz D'Annunzijeve razdoblja. Zapravo, ako dobro razmislimo, nema tu želje za jednom umjetnosti više nego za nekom drugom, već za jednom moralnom zbiljom, a ne za nekom drukčijom. Isto tako, tko želi zrcalo koje će odraziti lijepu a ne ružnu osobu, ne priželjkuje neko posebno zrcalo, nego drukčiju osobu.«<sup>12</sup>

»Kad se pjesničko djelo ili ciklus pjesničkih djela oblikuju, više nije moguće nastaviti taj ciklus proučavanjem i oponašanjem te varijacijama na ta djela: tim se putem može postići samo takozvana pjesnička škola, *servum pecus* epigona (*ropsko krdo* imitatora). Poezija ne može roditi poeziju; partenogeneza ne postoji; nužno je posredovanje muškog elementa, to jest onoga što je zbiljsko, strastveno, praktično, moralno. U tom slučaju, najbolji kritičari poezije opominju nas da ne pribjegavamo književnim receptima, nego, kako oni kažu, da 'obnovimo čovjeka'. Ako čovjeka obnovimo, a duh osvežimo, i ako je nastao nov osjećajni život, iz njega će izbiti, ako izbije, novo pjesništvo.«<sup>13</sup>

Historijski materijalizam može prihvatiti tu primjedbu. Literatura ne može roditi literaturu, itd., to jest ideologije ne stvaraju ideologije, nadgradnje ne rađaju nadgradnje, osim kao nasljedstvo tromosti i pasivnosti; nadgradnje se ne rađaju partenogenezom, nego posredstvom »muškog elementa«, povijesti, revolucionarne aktivnosti što stvara »novoga čovjeka«, to jest nove društvene odnose.

Iz toga se izvodi i ovo: stari »čovjek« s promjenom postaje i sam »nov« ulazeći u nove odnose, jer su oni prvobitni preokrenuti. Odatle i činjenica da — prije nego što »novi čovjek«, pozitivno ostvaren, stvori pjesništvo — možemo čuti »labuđi pjev« starog čovjeka negativno obnovljenoga. I često je taj »labuđi pjev« čudesno blistav; novo se spaja sa starim, strasti su neusporedivo usijane, itd. (Zar možda *Božanstvena komedija* nije pomalo pjev srednjovjekovnog labuda koji ipak najavljuje nova vremena i novu povijest?)

<sup>11</sup> Kulturno, političko i društveno gibanje u Italiji koje je započelo razdobljem napoleonskih ratova, a završilo ujedinjenjem Italije 1860, odnosno 1870. (Prim. prev.)

<sup>12</sup> B. Croce, *Kultura i moralni život*, str. 169—170, poglavlje *Vjera i programi*, izdanje iz 1911. (Gramscijeva bilješka.)

<sup>13</sup> B. Croce, navedeno djelo, str. 241—242, poglavlje *Previše filozofije*, izdanje iz 1922. (Gramscijeva bilješka.)

**Kriteriji književne kritike.** Da li je shvaćanje po kojem je umjetnost samo umjetnost, a ne politička propaganda koju je netko »htio« i nametnuo, samo po sebi zapreka oblikovanju određenih kulturnih strujanja što su odraz svojega doba te pridonose jačanju određenih političkih strujanja? Ne, ne čini se, dapače, reklo bi se da takvo shvaćanje postavlja problem u radikalnijem obliku, kao problem djelotvornije i uvjerljivije kritike. Pođemo li od načela da u umjetničkom djelu valja tražiti samo njegovu umjetnost, to nikako ne znači da isključujemo istraživanje o mnoštvu osjećaja i o stavu prema životu, koji cirkuliraju u umjetničkom djelu. Naprotiv, da je to dopušteno u modernim estetskim strujama, vidi se po De Sanctisu i samom Croceu. Isključuje se samo mogućnost da je umjetničko djelo lijepo po moralnom i političkom sadržaju, a ne po formi s kojom se apstraktni sadržaj stopio i poistovjetio. Također, može se istraživati da li neko umjetničko djelo možda nije uspjelo, jer je autor zastranio zbog vanjskih i praktičnih preokupacija, koje su, prema tome, i neiskrene i umjetne. Čini se da je to kritička točka polemike: Petar »želi« umjetno izraziti određeni sadržaj i ne stvara umjetničko djelo. Umjetnički neuspjeh određenog umjetničkog djela (jer je Petar pokazao da je umjetnik u drugim djelima koje je istinski proživio i osjetio) pokazuje kako je u Petra taj sadržaj ostao otporna i gluha građa, kako je Petrovo oduševljenje fiktivno i izvanjsko, i kako Petar u tom slučaju nije umjetnik, nego sluga koji se želi svidjeti svojim gospodarima. Ovdje, dakle, imamo dva niza činjenica: jedan je estetske naravi, odnosno pripada čistoj umjetnosti, a drugi pripada kulturnoj politici (to jest politici u svakom slučaju). Činjenica da se poriče umjetničko obilježje nekog djela — može poslužiti političkom kritičaru (kao takvom) da pokaže kako Petar-umjetnik ne pripada određenom političkom svijetu, te kako, zato što je njegova ličnost prije svega umjetnička, u njegovu intimnom, dakle najvlastitijem životu onaj određeni svijet nije djelotvoran, ne opstoji. Petar je, prema tome, komedijaš politike, želi se predstaviti drukčijim nego što jest, itd. Dakle, politički kritičar ne optužuje Petra kao umjetnika, nego kao »političkog oportunistu«.

Politička je aktivnost, a ne umjetnička kritika, ako političar vrši pritisak da bi umjetnost njegova vremena izrazila određeni svijet kulture. A kad je kulturni svijet za koji se vodi bitka živa i nužna činjenica, onda će i sila njegova širenja biti neodoljiva, pa će naći i svoje umjetnike. No ako se unatoč pritisku ta neodoljivost ne vidi i ne djeluje, značit će to da je bio posrijedi izmišljen i lažan svijet, papirnata

rabota mediokriteta koji se tuže jer se ljudi kojima nisu ravni s njima ne slažu. I sam način kako se postavlja pitanje može nam dosta kazati o čvrstini takvoga moralnog i kulturnog života: i doista, takozvani kaligrafizam nije drugo doli obrana malih umjetnika koji oportunistički zastupaju stanovita načela, ali osjećaju svoju nesposobnost da ih umjetnički izraze, to jest u djelatnosti koja je njihova vlastita, pa bunčaju o čistoj formi koja je svoj vlastiti sadržaj, itd. Formalno načelo razlikovanja duhovnih kategorija i njihova kružnog jedinstva, koliko god apstraktno, ipak dopušta da se shvati činjenična zbilja i podvrgne kritici samovoljnost i lažan život onih što ne žele igrati otvorenih karata ili su, jednostavno, mediokriteti koje je slučaj postavio na komandne položaje.

U ožujskom svesku časopisa »L'Education fascista« za 1933. valja pogledati polemički članak Arga u vezi s Paulom Nizanom (*Inozemne ideje*) i njegovim shvaćanjima o novoj književnosti koja će proisteći iz integralne intelektualne i moralne obnove. Čini se da Nizan dobro postavlja problem kada počinje definicijom integralne obnove kulturnih pretpostavki i usput ograničava područje istraživanja. Jedina Argova utemeljena objecka jest ova: nemoguće je preskočiti nacionalni, autohtoni stadij nove književnosti i »kozmpolitske« opasnosti Nizanovih shvaćanja. S toga gledišta, valjalo bi revidirati mnoge Nizanove kritičke primjedbe upućene skupinama francuskih intelektualaca: grupi NRF<sup>14</sup>, »populizmu«, itd., sve do skupine oko »Le Monde«, i to ne zato što kritika nije bila politički točna, nego upravo zato što nije bilo moguće da se književnost ne očituje »nacionalno«, u više ili manje hibridnim sklopovima i smjesama. Valja objektivno istražiti i proučiti čitavu struju.

Uostalom, kad je riječ o odnosu književnosti i politike ne treba zaboraviti ovaj kriterij: književnikove perspektive nužno su manje precizne i definirane nego političarove, književnik je manje »sektaš«, ako se tako može reći, ali na proturječan način. Za političkog čovjeka svaka »fiksirana« slika *a priori* je reakcionarna, jer promatra cijelo gibanje u njegovu nastajanju. Umjetnik, naprotiv, mora imati »fiksirane« slike koje su već ulivene u svoju konačnu formu. Političar zamišlja čovjeka kakav jest, ali u isto vrijeme i kakav bi trebalo da bude, kako bi dosegao neki određen cilj; njegov se posao sastoji upravo u vođenju ljudi da se pokrenu, da izađu iz svojega sadašnjeg stanja kako bi kolektivno postali spo-

<sup>14</sup> To jest »La Nouvelle Revue Française«, francuski književni časopis, osnovan 1909.

sobni da postignu postavljeni cilj, da se »konformiraju« s tim ciljem. Umjetnik nužno predočava »ono što jest«, u nekom trenutku, osobno, nekonformistički, itd., na realističan način. Stoga političar, sa svojega političkoga gledišta, nikada neće i ne može biti zadovoljan umjetnikom, naprotiv, uvijek će mu se činiti da zaostaje za vremenom, da je anakronističan, da je prevladan zbiljskim kretanjem. Jer ako je povijest neprekinut proces oslobođenja i samoosvješćivanja, onda je očito da će svaki stadij, kao povijest, u ovom slučaju kao kultura, biti odmah prevladan i više neće biti zanimljiv. Mislim da to treba imati na umu kada se ocjenjuju Nizanovi sudovi o raznim skupinama.

Ali s objektivnoga gledišta, kao što je još i danas za neke slojeve stanovništva »aktualan« Voltaire, tako isto mogu biti aktualne, dapače i jesu, te književne skupine i kombinacije koje one predstavljaju. U ovom slučaju »objektivno« znači da razvoj intelektualne i moralne obnove nije simultan u svim društvenim slojevima, baš naprotiv: još i danas, nije naodmet da to ponovimo, ima onih koji slijede Ptolemeja, a ne Kopernika. Postoje mnogi »konformizmi«, mnoge borbe za nove »konformizme« i različite kombinacije između onoga što jest (različito ostvareno) i onoga na čemu se radi kako bi se ostvarilo (a mnogi rade u tom smislu). Prihvatiti gledište samo »jednog« pravca progresivnoga gibanja, po kojoj se svaka nova tekovina akumulira postajući pretpostavka novih tekovina — teška je pogreška, jer ne samo što su ti pravci višestruki, nego ima koraka unatrag i u »najprogresivnijem« pravcu. Osim toga, Nizan ne zna postaviti problem takozvane pučke književnosti, naime uspjeha što ga u narodnim masama postiže feljtonska književnost (pustolovna, kriminalistička, žuta, itd.), a kojem pridonose i kino i novine. A ipak, ovdje je najveći dio problema nove književnosti kao intelektualne i moralne obnove, jer se samo iz redova čitatelja feljtonske književnosti može odabrati publika koja će biti nužna i dovoljna da bi se stvorila kulturna osnova nove književnosti. Čini mi se da je problem u ovome: kako da se stvori korpus književnika koji će umjetnički stajati prema feljtonskoj književnosti, kao što Dostojevski stoji prema Sueu i Souliéu, ili kao Chesterton, u kriminalističkom romanu, prema Conanu Doyleu i Wallaceu, itd. Zato valja napustiti mnoge predrasude i, osobito, ne treba zaboraviti da se tu ne može imati monopol, te da je na protivnoj strani snažna organizacija izdavačkih interesa.

Najraširenija je predrasuda da se nova književnost mora poistovjetiti s nekom umjetničkom školom intelektualnog



porijekla, kao što je to bio futurizam. Pretpostavka nove književnosti mora biti povijesna, politička, narodna i mora težiti razradi onoga što već postoji, bez obzira na to da li polemicki ili nekako drukčije; važno je da pusti svoje korijenje u humus narodne književnosti onakve kakva već jest, sa svojim ukusom, tendencijama, itd., sa svojim moralnim i intelektualnim svijetom, makar bio i »zaostao« i konvencionalan.

**Istraživanje tendencija i moralnih i intelektualnih interesa što prevladavaju među intelektualcima.** Kojim su oblicima djelatnosti »naklonjeni« talijanski intelektualci? Zašto ih ne zanima ekonomska aktivnost, rad kao individualna ili grupna proizvodnja? Ako neko umjetničko djelo ima ekonomski sadržaj, onda ih zanima pitanje »vodstva«, »vlasti«, »komandiranja« nekog »junaka« nad proizvođačima. Ili ih zanima proizvodnja, rad, ako je općenit element nacionalnog života i moći, pa je povod retoričkim uzletima. Život seljaka zauzima u literaturi veći prostor, ali ne kao rad i napor, nego su to seljaci kao folklor, kao pitoreskni predstavnici neobičnih i bizarnih običaja i osjećaja; stoga seljakinja dobiva više prostora, i to sa svojim seksualnim problemima u najizvanjskijem romantičnom aspektu, jer se žena pomoću ljepote lako može uspeti do viših staleža.

Rad činovnika neiscrpan je izvor komičnosti: u svakom namješteniku vide Oronza E. Marginatija iz starog »Travasa«<sup>15</sup>.

Rad intelektualaca zauzima malo prostora ili je prikazan u vidu »herojstva« i »natčovještva«, dok komični učinci proistječu iz činjenice što osrednji pisci slikaju »genije« po vlastitoj mjeri, a zna se da inteligentan čovjek može glumiti budalu, ali glupan ne može pametnoga.

Ne može se, dakako, prisiliti jedan ili više naraštaja pisaca da budu naklonjeni ovom ili onom obliku života. Ali ako jedan ili više naraštaja pisaca iskazuje stanovite a ne drukčije intelektualne i moralne interese, onda to nije bez značenja, jer upućuje na činjenicu da među intelektualcima prevladava određeni kulturni pravac. Talijanski se verizam razlikuje od realističnih struja drugih zemalja, ako se ograničava na opisivanja »životinjskog« u takozvanoj ljudskoj naravi (verizam u uskom, grubom smislu), ili obraća svoju pažnju na pokrajinski i regionalni život, na tadašnju realnu Italiju u suprotnosti sa službenom »modernom« Italijom, ne pružajući nam značajnijih slika o radu i trudu. Glavna briga

<sup>15</sup> »Il Travaso delle idee«, rimski satirički list koji je proslavio komični lik Oronzoa E. Marginatija, »građanina koji protestira«.

intelektualaca verističke tendencije bila je da skupe građu iz koje se moglo vidjeti kako realna Italija još nije unificirana, a ne da uspostave, kao u Francuskoj, kontakt s već »nacionaliziranim« narodnim masama u unitarnom smislu. Inače, postoje velike razlike između verizma pisaca sa Sjevera i onih s Juga (u Verge je, na primjer, unitaristički osjećaj bio vrlo jak, kao što se to pokazalo 1920. u pogledu autonomističkog pokreta »Nova Sicilija«).

Ali ne samo što pisci ne smatraju dostojnom *eposa* proizvodnu djelatnost, koja je, ipak, sav život aktivnog dijela pučanstva, nego, ako se njome i bave, njihov je stav poput stava oca Brescianija.

Treba pogledati radove Luigija Russa o Vergi i o Giuseppeu Cesareu Abbi. Abba bi se mogao navesti kao talijanski primjer »nacionalno-narodnog« pisca, iako nije pučki pisac i ne pripada nijednoj struji koja bi zbog stranačkih ili sektaških razloga kritizirala položaj rukovodeće klase. Zaslужuju analizu ne samo Abbini spisi koji imaju pjesničku vrijednost, nego i drugi, kao spis upućen vojnicima, koji su državne vlasti nagradile i neko se vrijeme raspačavao među vojnicima. U istom se smislu treba sjetiti i Papinijeva eseja iz »Lacerbe« objavljenoga poslije lipanjskih događaja 1914. Valja istaknuti i poziciju Alfreda Orianija<sup>16</sup>, ali njegov je stav odveć apstraktan i retoričan, nagrđen titanizmom neshvaćenoga genija. Ponešto je značajno u djelu Piera Jahiera (ne bi trebalo zaboraviti njegovu naklonost prema Proudhotu), također narodno-vojničkog obilježja, ali loše začinjena biblijskim i claudelovskim stilom pisca, što smanjuje njegovu djelotvornost i odvraća čitatelja jer prikriva snobistički oblik retoričnosti. Sva književnost skupine »Strapaese«<sup>17</sup> trebalo bi da bude »nacionalno-narodna«, ali ona je to samo programatski, pa se realizirala kao niže kulturno očitovanje. Čini se da je Longanesi napisao i neku knjižicu za regrute, što pokazuje kako rijetke nacionalno-narodne tendencije nastaju prije svega zbog vojnih interesa.

Nacionalno-narodna preokupacija u postavljanju kritičko-estetske i moralno-kulturne problematike značajnije se očituje u djelu Luigija Russa (vidjeti njegov sveščić o *Pripovjedačima*), kao rezultat njegova povratka De Sanctisovu iskustvu, nakon dosegnutoga kročeanskog cilja.

<sup>16</sup> Taj je naziv skovao Curzio Malaparte da bi označio (suprotno prema Bontempellijevoj skupini *Stracittà*) stavove suradnika lista »Il Selvaggio«, političko-književnoga glasila, koji je zastupao vrednote tradicije i zdravih vrliina seljačkog puka, iako u ironičnom i šaljivom obliku.

<sup>17</sup> Termin skovan prema prezimenu isusovca patera Brescianija, romanopisca, publicista (vidi bilješku 6).

Valja primijetiti da je brešanizam u biti antidržavni i antinacionalni individualizam, čak i kada se prikriva mahnitim nacionalizmom i državotvorstvom. »Država« znači osobito svjesno rukovođenje velikim nacionalnim masama; potreban je, stoga, osjećajni i ideološki »odnošaj« s tim mnoštvom i, u stanovitoj mjeri, naklonost i shvaćanje njihovih potreba i zahtjeva. Nepostojanje nacionalno-narodne književnosti u Italiji, kojem je uzrok nepostojanje preokupacija i interesa za te potrebe i zahtjeve, ostavilo je književno »tržište« otvorenim utjecaju stranih intelektualnih grupa, koje su »narodno-nacionalne« u svojoj domovini, pa to postaju i ovdje, jer su u Italiji slični zahtjevi i potrebe što ih one pokušavaju zadovoljiti. Stoga se talijanski narod oduševljavao, posredstvom francuskoga povijesno-narodnog romana ( a oduševljava se i dalje, kao što pokazuju najnoviji knjižarski izvještaji), francuskim tradicijama, i monarhijskim i revolucionarnim, te bolje poznaje pučki lik Henrika IV nego Garibaldijev, revoluciju od 1789. više nego Risorgimento, invective Victora Hugoa protiv Napoleona III više od invectiva talijanskih rodoljuba protiv Metternicha, zanosi se prošlošću koja nije njegova i u svojem se govoru i misli služi metaforama i referencijama iz francuske kulture, itd., pa je kulturno više Francuz nego Talijan.

U vezi s nacionalno-narodnim usmjerenjem De Sanctisove kritičke djelatnosti valja usporediti djelo Luigija Russa *Francesco De Sanctis i napuljska kultura, 1860—1885* (izdanje »La Nuova Italia«, 1928) i De Sanctisov ogled *Nauka i život*. Možda se može reći da je De Sanctis duboko osjetio suprotnost »protureformacija-renesansa«, to jest upravo suprotnost nauke i života, tradicionalan za Italiju i znak slabosti nacionalno-državne strukture, te da je on pokušao reagirati protiv takve suprotnosti. Eto zašto se u određenom trenutku odvojio od spekulativnog idealizma približivši se pozitivizmu i verizmu (njegova naklonost prema Zoli, kao Russova prema Vergi i Di Giacomu). Isto se tako čini da je Russo zamijetio u svojoj knjizi: »Tajnu De Sanctisove djelatnosti treba tražiti isključivo u njegovoj demokratskoj duhovnosti, zbog koje je sumnjičav i neprijateljski raspoložen prema svakom pokretu ili misli što poprima apsolutističko ili povlašteno obilježje, te, dakako, u tendenciji i potrebi da se istraživanje shvati kao trenutak neke šire djelatnosti, bilo duhovne, bilo praktične, izražene u formuli iz njegova glasovitoga govora *Nauka i život*.«

Antidemokracija pisaca *à la* Bresciani nema nikakva smisla koji bi bio politički značajan i suvisao, to je oblik opozicije prema bilo kojem obliku nacionalno-narodnog pokreta, određene kastinskim ekonomsko-korporativnim duhom srednjovjekovnoga i feudalnog porijekla.

**Croce i književna kritika.** Croceova estetika postaje normativna; znači li to da postaje »retorika«? Trebalo bi pročitati njegovu knjižicu *Aesthetica in nuce* (što je, zapravo, članak o estetici u najnovijem izdanju *Britanske enciklopedije*). Po jednoj od njezinih tvrdnji, najvažniji je *zadatak* moderne estetike da »obnovi i obrani klasičnost protiv romantizma, sintetski, formalni i teorijski aspekt u kojem je vlastitost umjetnosti protiv afektivnog koji umjetnost po svojoj naravi u sebi rastvara«. Taj odlomak pokazuje koje su Croceove »moralne« preokupacije, osim onih »estetskih«, dakle »kulturne« pa prema tome i »političke« preokupacije. Moglo bi se upitati da li estetika, kao znanost, može imati drugih zadataka osim razrađivanja teorije umjetnosti i ljepote, izraza. Ovdje estetika znači »ostvarenu, konkretnu kritiku«, ali zar ostvarena kritika ima druge zadatke osim da kritizira, to jest da pravi konkretnu povijest umjetnosti, povijest »individualnih umjetničkih izraza«?

**Metodološki kriteriji.** Bilo bi apsurdno zahtijevati da književnost jedne zemlje svake godine ili, recimo, svakih deset godina proizvede djela poput *Zaručnika* ili *Grobova*, itd. Baš zato normalna kritička djelatnost nužno mora imati pretežno »kulturno« obilježje i mora biti kritika »tendencija«, osim ako se ne želi pretvoriti u neprestani pokolj. (A kako da se u tom slučaju izabere djelo za masakr, kako da se pronađe pisac kojega treba prokazati kao stranca u umjetnosti? Čini se da je to zanemarivo pitanje, a ipak, bit će bitno ako o tom razmišljamo s gledišta moderne organizacije kulturnog života.) Kritička aktivnost koja bi bila trajno negatorska, sastojeći se samo od razornih kritika, od dokazivanja da je nešto »ne-poezija« (a ne »poezija<sup>18</sup>), postala bi dosadna i odbojna; izbor bi nalikovao lovu na ljude, ili bi se moglo činiti da je »slučajan«, pa prema tome i beznačajan.

Čini se sigurnim da književna kritika mora uvijek imati pozitivan aspekt, u smislu da mora istaknuti neku pozitivnu vrijednost djela kojim se bavi; pa ako nije riječ o pozitivnoj

<sup>18</sup> Izravna aluzija na kroćeansku terminologiju. Croceova knjiga *Poesia e non poesia* izašla je 1923. (Prim prev.)

umjetničkoj vrednoti, onda ona može biti kulturna, u tom slučaju neće biti zanimljiva pojedina knjiga, osim iznimno nego skupine radova u nizovima po kulturnim tendencijama. U vezi s izborom: najjednostavniji kriterij, osim kritičareve intuicije i sustavnog proučavanja sveukupne književnosti (što je golem i gotovo nemoguć posao za pojedinca), bit će onaj koji vodi računa o »knjižarskom uspjehu«, shvaćenom i kao »uspjeh kod čitatelja« i kao »uspjeh kod izdavača«. Ovaj posljednji, u zemljama u kojima intelektualni život nadziru državni organi, nikako nije bez značenja, jer pokazuje kako država želi usmjeriti nacionalnu kulturu.

Držimo li se kriterija kročanske estetike, naići ćemo na iste probleme: da bi otkrio »biser« u blatu, kritičar mora poznavati »sve«, jer pjesničke »fragmente« možemo pronaći posvuda, u »L'Amore illustrato« podjednako kao i u nekom usko specijaliziranom znanstvenom djelu. Zapravo, svaki pojedini kritičar osjeća da pripada kulturnoj organizaciji koja djeluje kao cjelina: ono što može izbjeći jednom kritičaru, otkrit će i upozoriti na to neki drugi, itd. Jedna je od manifestacija te službe kolektivnog »signaliziranja« bojovne književne kritike i poplava »književnih nagrada«, koje su više ili manje dobro organizirane, više ili manje prijevarne.

Treba istaknuti kako u nekim povijesnim razdobljima praktična djelatnost može zaokupiti najbolje kreativne umove nacije: u stanovitom smislu, u tim razdobljima sve najbolje ljudske snage usredotočene su na rad oko baze, pa se još ne može ni govoriti o nadgradnjama; na toj je osnovi u Americi nastala sociološka teorija koja želi opravdati odsutnost humanističkog i umjetničkog kulturnog procvata u SAD. No kako bi barem prividno bila opravdana, ta teorija mora biti, svakako, sposobna upozoriti na široku stvaralačku djelatnost na praktičnom polju. Ipak će ostati bez odgovora ovo pitanje: ako ta »pjesničko-stvaralačka« djelatnost postoji i ako je vitalna, uznoseći sve ljudske životne snage, energije, volje i zanose, zašto onda ne potakne književnu energiju i ne stvori epiku? Ako do toga ipak ne dolazi, bit će sasvim opravdana sumnja da su posrijedi »birokratske« energije, represivne i brutalne snage, a ne općenito ekspanzivne: može li se uopće zamisliti da graditelji piramida, robovi potaknuti bičem lirski poimaju svoj rad? Jasno je da snage koje upravljaju tom grandioznom praktičnom djelatnošću nisu represivne samo u odnosu prema instrumentalnom radu, što se može razumjeti, već su općenito represivne, što je upravo tipično, pa se određena književna energija, kao u Americi, očituje u onih koji se opiru organizaciji praktične djelatno-

sti koja se želi prikazati kao »epška« sama po sebi. Situacija je, međutim, još gora kad umjetničkoj ništavosti ne odgovara praktično-strukturalna djelatnost stanovite grandioznosti, pa se ta ništavost opravdava praktičnom djelatnošću koja će se ostvariti i tek onda proizvesti umjetničku djelatnost.

U stvari, svaka obnoviteljska snaga represivna je prema svojim protivnicima, no ako oslobađa skrivene snage, potencira ih, uznosi, tada je ekspanzivna, i baš je ta ekspanzivnost njezino razlikovno obilježje. Restauracije su općenito represivne bez obzira na to pod kojim se imenom predstavljaju, a osobito one u suvremenoj epohi — »otac Bresciani« i književnost koju nazivamo njegovim imenom tada prevladavaju. Psihologija što prethodi takvoj intelektualnoj manifestaciji stvorena je panikom, kozmičkim strahom pred demonskim i neshvatljivim snagama koje je moguće kontrolirati samo sveopćom represijom. Sjećanje na tu paniku i njezinu okrutnu fazu dugo traje te upravlja voljom i osjećajima; nestaje stvaralačka sloboda i spontanost, a ostaje kivnost, osvetnički duh, smetena zaslijepjenost pod plaštom jezuitske slatko-rječivosti. Sve postaje praktično (u najgorem smislu), sve je propaganda, polemika, prešutna negacija, u skućenom obliku, često uskom i odvratnom, kao u romanu *Zidov iz Verone*.

**Problem književne mladosti jednog naraštaja.** Ocjenjujući nekog pisca koji je objavio prvu knjigu, treba voditi računa o njegovim godinama, jer će kritički sud uvijek imati i svoj kulturni aspekt. Nezreo plod mladića možemo cijeniti kao obećanje koje zaslužuje ohrabrenje. Ali smežurane šljive koje su žrtva nekog nametnika ne mogu biti obećanje, iako imaju isti okus kao i nezreli plodovi.

**Biti epohalan.** U časopisu »La Nuova Antologia« od 16. listopada 1928. Arturo Calza piše: »Treba priznati da je od 1914. naovamo književnost izgubila ne samo publiku koja ju je pothranjivala (!), nego i ono što joj je pružalo sadržaje. Želim reći da u ovom našem evropskom društvu, koje proživljava jedan od onih najburnijih trenutaka moralne i duhovne krize što pripremaju (!) velike obnove, filozof, pa prema tome nužno i pjesnik, romanopisac, dramatičar, oko sebe vide društvo 'u nastajanju', a ne sređeno i ustaljeno društvo u definitivnoj (!) shemi moralnoga i intelektualnog života; pred očima su im neodređeni i stalno promjenljivi prividi običaja i života, a ne čvrsto ustanovljeni i organizirani običaji i život. Više su to sjemenke i izdanci nego raspupali cvjetovi i sazrelo voće. Stoga, kao što je izvrsno napisao ovih

dana direktor lista 'La Tribuna' [tj. Roberto Forges-Davanzati], a za njim i drugi listovi, koji su njegove tvrdnje ponovili i 'podigli na razinu optužbe', 'mi živimo u najvećoj umjetničkoj apsurdnosti, sa svim stilovima i svim pokušajima, *nesposobni da predstavljamo epohu*'.

Koliko suvišnih riječi i u Calze i u Forges-Davanzatija! Zar samo danas imamo povijesnu krizu? A nije li istina da se baš u razdobljima povijesne krize i strasti, i interesi, i osjećaji usijavaju, pa u književnosti imamo »romantizam«? Razloži obaju pisaca šepaju i okreću se protiv njih samih: zato Forges-Davanzati ne shvaća kako »nemogućnost da se bude epohalan« ne može biti ograničena na umjetnost, jer zahvaća sav život? Odsutnost umjetničkog reda (u smislu u kojem se može shvatiti taj izraz) usklađena je s pomanjkanjem moralnog i intelektualnog reda, to jest s nedostatkom organskoga povijesnog razvitka. Društvo se vrti oko samoga sebe, kao pas koji se pokušava ugristi za rep, ali taj privid gibanja ne znači razvoj.

**Iskrenost (ili spontanost) i disciplina.** Je li iskrenost (ili spontanost) uvijek prednost i vrijednost? Bit će i vrijednost i prednost ako je disciplinirana. Iskrenost (i spontanost) znači maksimum individualizma, ali može značiti i idiosinkraziju (izvornost je u ovom slučaju jednaka idiotizmu<sup>18a</sup>). Pojedinaac je povijesno izvoran kad najjače ističe i oživljuje »društveno«, bez čega bi on bio »idiot« (u etimološkom značenju, koje se, međutim, ne udaljuje od običnog, pučkog smisla). Postoji romantično značenje originalnosti, ličnosti, iskrenosti, a to je značenje povijesno opravdano ako je nastalo kao opozicija stanovitom, bitno »jezuitskom« konformizmu, to jest artifičijelnom, fiktivnom konformizmu, površno stvorenom zbog interesa male skupine ili klike, a ne avangarde.

Postoji i »racionalni« konformizam, koji je razmjernan nužnosti, minimumu napora da bi se postigao koristan rezultat, pa disciplinu takva konformizma treba hvaliti i poticati, treba je pretvoriti u »spontanost« ili »iskrenost«. Takav konformizam ne znači ništa doli »socijalnost«, no drago nam je upotrijebiti riječ konformizam kako bismo šokirali glupane. To nam otežava, ali nam ipak ne oduzima mogućnost da oblikujemo svoju ličnost i budemo izvorni. Bilo bi odveć lako postati izvoran čineći suprotno od onoga što rade svi ostali; to je mehanički postupak. Suviše je lako govoriti drukčije nego drugi, pribjeći neolaliji, teško je razlikovati se od drugih bez akrobacija. A to se događa upravo danas, u potrazi

<sup>18a</sup> Lingvistički oblik koji je osobitost nekog narječja ili sredine.

za jeftinom originalnošću i personalnošću. Ludnice i zatvori puni su originalnih ljudi i snažnih ličnosti. Isticati disciplinu i socijalnost, a istodobno tražiti iskrenost, spontanost i izvornost — to je doista i teško i mučno. Niti se može reći da je konformizam suviše lagan i da svodi svijet na neki samostan. Uostalom, koji je to »pravi konformizam«, to jest koje je »racionalno« ponašanje najkorisnije i najslobodnije ako se podvrgava »nužnosti«? Naime, što je »nužnost«? Svatko je sklon da od sebe učini arhetip »mode«, »socijalnosti«, te da se ponudi kao »model«. Prema tome, socijalnost i konformizam rezultat su kulturne (i ne samo takve) borbe, to je »objektivna« ili univerzalna činjenica, kao što je objektivna i univerzalna »nužnost« na kojoj se uzdiže zgrada slobode.

U književnosti (umjetnosti) — mehanizam ili račun su protstavljaju se iskrenosti i spontanosti, što može biti lažni konformizam, lažna društvenost, odnosno ropsko prihvaćanje gotovih ili već uhodanih ideja. Sjetimo se klasičnog primjera Nina Berrinija, koji je »katalogizirao« prošlost i htio biti originalan čineći ono čega nije bilo u njegovu katalogu. Ovo su Berrinijeva načela za kazalište: 1. duljina komada: odrediti prosječnu duljinu na osnovi radova koji su postigli uspjeh; 2. proučavanje svršetaka: koji su svršeci postigli pljesak; 3. proučavanje kombinacije: na primjer, u drami građanskog trokuta, s mužem, ženom, ljubavnikom, pronaći koje su kombinacije najviše korištene, i eliminiranjem »izmisliti« nove kombinacije, mehanički izmišljene. Tako je Berrini pronašao da drama ne smije imati više od pedeset tisuća riječi, to jest ne smije trajati dulje od određenog vremena. Svaki čin ili svaki glavni prizor mora kulminirati na određeni način, a taj je način eksperimentalno proučen, prema prosjeku osjećaja i stimulansa kojih je uspjeh potvrđen tradicijom, itd. Sigurno je da se s takvim kriterijima ne može doživjeti financijska katastrofa. No da li je to »konformizam« ili »socijalnost« u rečenom značenju? Jamačno nije. To je samo prihvaćanje postojećeg stanja.

Disciplina znači i proučavanje prošlosti, ako je prošlost element sadašnjosti i budućnosti, ali ne »mrtav«, nego nužan element, ako je jezik, to jest element nužne »uniformnosti«, a ne neke zalijenjene, »mrtve« uniformnosti.

»Funkcionalna« književnost. Što u književnosti odgovara arhitektonskom »racionalizmu«?<sup>19</sup> Jamačno, književnost pre-

<sup>19</sup> Arhitektonski i urbanistički pravac iz prve polovice 20. stoljeća. Težio je »funkcionalnom« stilu jednostavnim oblicima, elementarnim presjecima, isključivanjem ukrasne nadgradnje, upotrebom novih vrsta materijala, itd. Glavni predstavnici: Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, itd.



ma nekom planu, dakle »funkcionalna« književnost, prema utvrđenom društvenom usmjerenju. Čudno je kako to da se racionalizam oduševljeno prihvaća i opravdava u arhitekturi, ali ne i u drugim umjetnostima. Ovdje mora da je posrijedi neki nespornost. Zar samo arhitektura ima praktične ciljeve? Doista, prividno je tako, jer arhitektura gradi kuće za stanovanje, ali nije posrijedi to, riječ je o »nužnosti«. Reći će se da su kuće nužnije od drugih umjetnosti, a time se želi reći samo to da su kuće prijeko potrebne svima, dok su druge umjetnosti nužne samo intelektualcima, ljudima kulture. Valjalo bi, dakle, zaključiti da je baš »praktičarima« cilj da učine nužnima sve umjetnosti za sve ljude, da sve učine »umjetnicima«.

I još. Društvena prinuda! Koliko se brblja protiv te prinude. Ne misli se da je to samo riječ! Prinuda, pravac, plan jednostavno su teren za selekciju umjetnika, i ništa više, i to za izbor u praktične svrhe, naime na polju gdje su volja i prinuda savršeno opravdane. Kao da prinuda nije oduvijek postojala! Ili možda nije bila prinuda samo zato što su je nesvjesno vršili pojedinci i sredina, a ne središnja vlast ili centralizirana moć? Na kraju krajeva, uvijek je posrijedi »racionalizam« protiv individualne samovolje. U tom slučaju središnje pitanje nije u prinudi nego u tome imamo li autentičan racionalizam, stvarnu funkcionalnost ili samovoljan čin — i to je sve. Premda postoji samo za one koji je ne prihvaćaju, a ne za one koji je prihvaćaju, ako se prinuda razvije u skladu s razvitkom društvenih snaga, onda to nije prinuda, nego »otkrivanje« kulturnih istina postignuto ubrzanom metodom. O prinudi se može reći ono što vjernici kažu za božansko određenje: za one koji je svjesno prihvaćaju to nije određenje nego slobodna volja. U stvari, takva prinuda izaziva protivnost jer je riječ o borbi protiv intelektualaca i protiv određenih intelektualaca tradicionalnog tipa i tradicionalista, koji prihvaćaju, u najboljem slučaju, da novosti napreduju malo-pomalo, stupnjevito.

Čudnovato je da se u arhitekturi racionalizam suprotstavlja »dekorativizmu«, a on je nazvan »industrijskom umjetnošću«. Čudno je ali pravedno. Zapravo bi uvijek trebalo nazivati industrijskom svaku umjetničku manifestaciju kojoj je svrha zadovoljenje ukusa pojedinih bogatih kupaca, uljepšanje njihova života, kao što se kaže. No kad je umjetnosti, osobito u njezinim kolektivnim oblicima, cilj stvaranje ukusa masa, njegovo uzdizanje, onda nije »industrijska«, nego nezainteresirana, dakle — umjetnost. Čini mi se da je pojam

racionalizma u arhitekturi, dakle »funkcionalizma«, vrlo plodan posljedicama i načelima kulturne politike; nije slučajno nastao u ovim vremenima »socijalizacije« (u širem smislu) i intervencija središnjih moći koje teže organiziranju velikih masa protiv ostataka individualizma u kulturnoj politici.

**Neki kriteriji »književnog« suda.** Neki rad može biti vrijedan: 1. jer iznosi neko novo otkriće koje unapređuje određenu znanstvenu djelatnost. Ali ne može se smatrati zaslugom samo apsolutna »originalnost«. Jer može se dogoditi: 2. da već poznati sadržaji i činjenice budu izabrani i raspoređeni prema nekom redu, vezi ili kriteriju koji su prikladniji i uvjerljiviji od prethodnih. I sama struktura (raspored, poradak) nekoga znanstvenog rada može biti »originalna«.

»Književni« sud, očito, mora voditi računa o svrsi koju je rad postavio, bilo to znanstveno otkriće, bilo preustrojstvo, popularizacija poznatih činjenica i sadržaja u određenoj kulturnoj skupini, na određenoj intelektualnoj i kulturnoj razini, itd. Postoji zato tehnika popularizacije, koju treba svaki put prilagoditi i razraditi; popularizacija je izrazito praktičan čin, za koji valja proučiti prikladnost sredstava u odnosu prema cilju, dakle upravo upotrijebljenu tehniku. No i istraživanje i sud o činjenici, te o »izvornoj« argumentaciji, odnosno »izvornosti« činjenica (pojмова, misaonih sveza) i tema vrlo su teški i složeni, pa zahtijevaju najšira povijesna znanja.

Valja usporediti takav kriterij iz poglavlja koje je Croce posvetio Loriji<sup>20</sup>: »Jedno je istaknuti neku slučajnu primjebu koja se zatim prepusti zaboravu, a drugo je postaviti princip u kojem smo otkrili mogućnosti plodnih posljedica; jedno je izložiti neku općenitu i apstraktnu misao, a nešto je drugo realno je osmisliti na konkretnom primjeru; najzad, nešto je sasvim drugo otkrivati, a drugo ponavljati stvari iz druge ili iz treće ruke.«

Susrećemo ove krajnosti: neki misle da nema ništa novo pod suncem, te da su ljudi svugdje isti, čak i u sferi ideja, dok drugi otkrivaju »izvornost« na svakom koraku, tvrdeći da je originalno svako prežvakavanje ako je upotrijebljena nova pljuvačka. Zato temelj svake kritičke djelatnosti mora biti sposobnost otkrivanja distinkcija i razlika pod površnom i prividnom uniformnošću i sličnošću, te bitnog jedinstva

<sup>20</sup> Achille Loria (1857—1943), ekonomist i sociolog kojega Gramsci oštro kritizira i u poglavlju *Lorijanizam* knjige *Intelektualci i organizacije kulture* uzima kao uzorak nekih loših i bizarnih aspekata talijanske kulture. Navod iz Crocea odnosi se na drugo poglavlje njegove knjige *Historijski materijalizam i marksistička ekonomija; Povijesne teorije prof. Lorije*.

pod svim prividnim proturječjima i površinskim razlikovanjima.

(Tvrdimo li da je za ocjenu nekog rada nužno voditi računa i o cilju koji je autor eksplicitno postavio, onda to, dakako, ne znači da valja prešutjeti, zaboraviti ili potcijeniti bilo koji stvarni autorov prilog, čak i kad je u suprotnosti s postavljenim ciljem. Iako je Kristofor Kolumbo namjeravao poći »u potragu za Velikom Kanom«, to nimalo ne umanjuje značenje što ga je za evropsku civilizaciju imalo njegovo stvarno putovanje i otkriće.)

**Metodološki kriteriji.** U kritičkom ispitivanju neke »dissertacije« može biti govora: 1. o ocjenjivanju da li je autor mogao strogo i suvislo izvući *sve* posljedice preuzetih polaznih pretpostavki (ili gledišta), jer je moguće da mu nedostaje strogosti, suvislosti, da ima tendencioznih ispuštanja, da nema znanstvene mašte (da ne zna otkriti svu plodnost preuzetoga načela, itd.); 2. o ocjenjivanju polaznih točaka (ili gledišta), pretpostavki, koje mogu biti posve odbačene, ili ograničene, ili povijesno prevladane; 3. o utvrđivanju jesu li pretpostavke međusobno suvisle, ili je, zbog nesposobnosti, odnosno nedostatnosti autora (ili nepoznavanja povijesnog stanja problematike) došlo do kontaminacije pretpostavki i načela, koja mogu biti proturječna, ili heterogena, ili povijesno neprimjerena. Tako kritičko ocjenjivanje može imati različite kulturne ciljeve (također polemičko-političkog karaktera), može nastojati dokazati da je Petar individualno nesposoban i beznačajan; da je kulturna skupina kojoj Petar pripada kulturno beznačajna, da se Petar, koji »vjeruje« ili misli da pripada nekoj kulturnoj skupini, vara ili želi prevariti druge; da se Petar služi teorijskim pretpostavkama skupine koja je dostojna poštovanja, ali iz njih izvlači tendenciozne i partikularističke zaključke, itd.

Evo tipičnog očitovanja intelektualnog diletantizma (i intelektualne djelatnosti diletanata): raspravljajući o nekom pitanju nastoji se iznijeti sve što se zna, a ne samo ono što je potrebno i važno u vezi s nekom temom. Iskorištava se svaka prilika za razmetanje slabo probavljenim znanjem, svim dronjcima i vrpcama iz vlastitoga dućana; bilo koja sitnica uzdignuta je do svjetskog značenja da bi se mogla razmahati vlastita svjetska shvaćanja, itd. A kako se želi biti originalan, ne ponavljajući već rečeno, valja uvijek zastupati neke velike promjene temeljnih »čimbenika« ukupne slike, što je povod bedastocama svake vrste.

Predraga Julca,

odgovaram na tvoje pismo od 14. kolovoza. Ono što pišeš o Leonardu da Vinciju ne čini mi se ni primjereno ni točno. Vjerojatno nisi imala prilike vidjeti mnogo toga od Leonarda umjetnika, a još si ga manje mogla upoznati kao pisca i znanstvenika. Ali jamačno nije točno mišljenje koje mi pripisuješ a po kojem »voljeti nekog pisca ili umjetnika nije isto što i poštovati ga«. Nikada nisam mogao napisati takvu... banalnost, odvratilo bi me od toga, ako ništa drugo, sjećanje na stanovit broj kazališnih djela nadahnutih sveopćim filistarstvom, u kojima su se baš takve teme o »ljubavi bez poštovanja« i o »poštovanju bez ljubavi« često primjenjivale na bračni život. Možda sam odvajao estetski užitak i pozitivan sud o umjetničkoj ljepoti, to jest duhovno stanje oduševljenja za umjetničko djelo kao takvo, od moralnog oduševljenja, što znači od sudjelovanja u umjetničkom svijetu, a takvo mi se odvajanje čini ispravnim i potrebnim. Mogu se estetski diviti Tolstojevu *Ratu i miru*, a ipak ne prihvatiti ideološku bit knjige; kad bi se te dvije činjenice poklapale, Tolstoj bi bio moj *vademecum*, moj *livre de chevet*. Isto se može reći za Shakespearea, za Goethea, pa i za Dantea. Ne bi se to isto moglo reći i za Leopardija, unatoč njegovu pesimizmu. U Leopardija nalazimo, u krajnje dramatskom obliku, krizu prijelaza prema modernom čovjeku i kritičko napuštanje starih transcendentalnih pojmova, a da još nije bio pronađen novi moralni i intelektualni *ubi consistam*, koji bi pružio istu sigurnost kao i ono što je bilo napušteno.

... Predraga Julca, nježno te grlim.

Antonio

**Pitanja metoda.** Želimo li proučavati nastanak nekoga poimanja svijeta, koji njegov osnivač nikada nije sustavno izložio (a čiju bitnu suvislost ne treba tražiti u svakom pojedinom spisu ili nizu spisa, nego u cijelom razvoju raznovrsnoga intelektualnog rada u kojem su elementi poimanja implicitni), bit će nam najprije potreban minuciozan filološki rad, proveden s najskrupuloznom točnošću, znanstvenim poštenjem, intelektualnom vjernošću, bez bilo kakve predraude i apriorizma ili unaprijed stvorene namjere. Potrebno je, prije svega, rekonstruirati proces intelektualnog razvitka određenog mislioca kako bismo otkrili čvrste i »trajne« ele-

mente, to jest one što su prihvaćeni kao vlastita misao, koja je različita od prethodno proučene »građe« što je bila poticajna i od nje superiorna; samo su ti elementi bitne faze razvojnog procesa. To se odabiranje može učiniti s obzirom na dulja ili kraća razdoblja, kao što proistječe iz biti, a ne iz vanjskih podataka (koje također možemo iskoristiti); kao rezultat toga odabiranja dobit ćemo niz »otpadaka«, to jest parcijalnih doktrina i teorija za koje je taj mislilac mogao osjećati naklonost u nekim trenucima, pa ih je čak privremeno prihvatio i njima se poslužio za svoj kritički rad ili povijesno i znanstveno stvaranje.

Zajedničko je zapažanje svakog znanstvenika (i njegovo osobno iskustvo) da svaka nova teorija koja se proučava s »herojskim zanosom«<sup>21</sup> (to jest kad se ne proučava iz puke izvanjske znatiželje, nego iz duboka interesa) stanovito vrijeme, osobito ako smo mladi, privlači sama po sebi, ovladava čitavom našom ličnošću, a onda odstupa pred idućom teorijom, sve dok se ne učvrsti kritička ravnoteža što omogućuje studij u dubinu, bez predavanja privlačnosti sustava ili autora kojim se bavimo. Takva su zapažanja još važnija kad imamo posla s misliocem silovite naravi, polemična karaktera i bez sustavna duha, kad je riječ o ličnosti u kojoj su teorijska i praktična djelatnost neraskidivo povezane, o intelektu koji je stalno pokretan i neprestano stvara, te je najdosljednije i najnemilosrdnije autokritičan.

Nakon tih pretpostavki, rad se mora razvijati ovim pravcima: 1. rekonstrukcija biografije, ne samo u vezi s praktičnom djelatnošću, nego i, prije svega, intelektualnom; 2. registar svih djela, čak i najbeznačajnijih, u kronološkom slijedu, podijeljen prema unutrašnjim motivima: po intelektualnoj formaciji, zrelosti, ovladavanju i primjeni novog načina mišljenja i shvaćanja života i svijeta. Traženje lajtmotiva, misaonog ritma u razvoju, mora biti važnije od pojedinačnih slučajnih izjava i izdvojenih aforizama.

Taj preliminarni posao omogućuje bilo koje potonje istraživanje. Osim toga među djelima određenog mislioca treba razlikovati ona koja je dovršio i objavio od onih koja su ostala neobjavljena jer nisu bila dovršena, a objavio ih je neki prijatelj ili učenik, ne bez revizije, prepravljanja, rezanja, itd., odnosno uz aktivnu intervenciju izdavača. Očito je da sadržaj takvih posmrtno objavljenih djela treba uzimati s mnogo opreza i uzdržljivosti, jer ga ne možemo smatrati definitivnim, nego samo nedorađenom građom, dakle provi-

<sup>21</sup> Naslov knjige pisca i filozofa Giordana Bruna (1548—1600) glasi *De gl' heroici furori* (London, 1585).

zornim sadržajem. Ne može se isključiti mogućnost da bi se autor odrekao takvih djela, sasvim ili djelomično, smatrajući ih nedostatnima, osobito ako je na njima dugo radio i nije se mogao odlučiti da ih dovrši.

U specifičnom slučaju utemeljitelja filozofije prakse<sup>22</sup> djelo se može podijeliti na ove odjeljke: 1. radove koji su objavljeni s izravnom odgovornošću autora, takvima treba smatrati, općenito, ne samo tiskane radove, nego i one koje je autor »objavio« ili dao u opticaj drukčije, kao što su pisma, okružnice, itd. (tipičan je primjer *Kritika Gotskog programa* i prepiska); 2. djela koja su objavili drugi, posmrtno, a ne sam autor; za takva bi djela trebalo imati tekst koji vjerno reproducira izvornik<sup>23</sup>, s čime se već krenulo, ili barem minuciozan opis izravnog teksta prema znanstvenim mjerilima.

Oba odjeljka valjalo bi rekonstruirati prema kronološko-kritičkim razdobljima, tako da bude moguće uspostaviti valjane, a ne čisto mehaničke i samovoljne usporedbe.

Trebalo bi minuciozno proučiti i analizirati kako je autor razradio građu djela koja je sam kasnije tiskao. Iz takva bi se proučavanja mogle izvući naznake i mjerila što bi poslužili u kritičkom procjenjivanju kritičkih redakcija posmrtnih djela koja su objavili drugi. Koliko se pripremna građa djela koja je autor objavio udaljava od definitivnog teksta u njegovoj redakciji, toliko je manje pouzdan redaktorski rad iz pera nekoga drugog pisca na građi istoga tipa. Neko djelo nikad ne može biti poistovječeno s osnovnom građom koja je prikupljena za taj rad, jer efektivno djelo čine: konačan izbor, raspored sastavnih elemenata te veća ili manja težina dana ovom ili onom elementu, prikupljenom u pripremljenoj fazi.

I prepisku valja proučavati s mnogo opreza: odlučna izjava iz pisma možda ne bi bila ponovljena i u nekoj knjizi. Stilska živost pisama često je umjetnički efikasnija od opreznijeg i odmjerijenijeg stila neke knjige, ali zato može biti uzrok nedostatnosti u argumentaciji. *Logičke omaške* češće se pojavljuju u pismima, kao i u govorima i u konverzaciji; veća brzina misli često ide na štetu temeljitosti.

Kada proučavamo izvornu i obnoviteljsku misao, tek će u drugom planu biti doprinos drugih njezinoj dokumentaciji. Tako, barem u načelu, kao metodu treba postaviti pitanje odnosa homogenosti između dvojice utemeljitelja filozofije

---

<sup>22</sup> To jest Karla Marxa.

<sup>23</sup> Marxa i Engelsa.

prakse<sup>24</sup>. Izjave i jednoga i drugoga o recipročnom slaganju vrijede samo za određenu temu. Čak ni činjenica da je jedan od njih napisao nekoliko poglavlja u knjizi drugoga nije presudan razlog da cijelu knjigu smatramo rezultatom savršenog slaganja. Ne smije se potcijeniti doprinos drugoga, ali isto tako ne valja poistovjetiti drugoga s prvim, niti treba misliti kako je sve ono što je drugi pripisao prvome doista apsolutno identično i bez infiltracija. Drugi je doista pružio dokaze različnosti i odsutnosti osobne taštine, koji su jedinstveni u povijesti literature, ali nije riječ o tome, kao ni o sumnji u njegovo apsolutno znanstveno poštenje. Riječ je o tome da drugi nije prvi, te da prvoga možemo najbolje upoznati u njegovim autentičnim djelima, objavljenima s njegovom izvornom odgovornošću. Iz ovih primjedaba proistječe više metodoloških upozorenja i neke naznake za popratna istraživanja. Na primjer, kakva je vrijednost Mondolfove knjige *Historijski materijalizam F. E.*, koju je Formiggini objavio 1912? Sorel (u pismu Croceu) sumnja da je moguće proučavati takvu temu, s obzirom na Engelsovu nedostatnu sposobnost izvornog mišljenja, te često ponavlja kako ne treba brkati utemeljitelje filozofije prakse. Ostavljajući po strani pitanje koje je postavio Sorel, već i zbog same činjenice što se (pretpostavlja) tvrdi da drugi od dvaju prijatelja nije imao dovoljnu teorijsku spremu (ili, barem, da je imao podređenu ulogu u odnosu prema prvome), bit će nužno istražiti čija je misao izvorna, itd. U stvari, u svijetu kulture do sada nismo imali sustavnog istraživanja takve vrste, osim spomenute Mondolfove knjige. Štoviše, izlaganja drugoga, od kojih su neka relativno sustavna, prihvaćena je u prvom planu, kao autentičan izvor, dapače, kao jedini autentičan izvor. Stoga nam se Mondolfova knjiga čini vrlo značajnom, barem zbog smjernica koje naznačuje.

**Kronika (14. lipnja 1919).** U prošlom smo broju namjerali najdostojnije obilježiti stotu obljetnicu rođenja Walta Whitmana (31. svibnja 1819), objavljivanjem prijevoda jedne od najboljih pjesama velikog američkog pjesnika: *Pobijedom evropskom revolucionaru*.

Torinska je cenzura pjesmu nemilosrdno premazala bijelom bojom, čak nam je nametnula da izostavimo bibliografsku bilješku u kojoj smo povrijedili ustavne zakone i domovinske dekrete, navodeći da je ta pjesma prvi put objavljena 1856. godine pod naslovom *Himna slobode za Aziju*,

<sup>24</sup> To jest Friedrich Engels.

*Evropu, Afriku i Ameriku*, te ponovno objavljena, s dodacima i ispravcima, 1867. i 1871, ali s naslovom *Pobijednom evropskom revolucionaru*.

Povjerenici javne sigurnosti, odvjetnici i bivši novinari kojima je demokratsko-parlamentarno-birokratsko-policijska država povjerila cenzorski ured, nisu dužni znati da Walt Whitman nikada nije bio agitator, čovjek od agitacije, »huškač« za kojega bi pjesništvo bilo sredstvo revolucionarne propagande; uvrijedili su oni poeziju, prljavo su oklevetali ljepotu i graciju. Kao pijani majmuni opsceno su se iskalili na ljepoti, na čistoj kreaciji umjetničke mašte. Dok ovo pišemo, možemo svladati bijes što nam nadima grudi pri sjećanju na bijedno djelo cenzure. Toliko nas više obuzima srdžba kad pomislimo na predrasudu, proširenu među takozvanim intelektualcima, da su radnički pokret i komunizam neprijatelji ljepote i umjetnosti. Naprotiv, prijatelj umjetnosti, naklonjen stvaralaštvu i bestrasnoj kontemplaciji ljepote bio bi sadašnji režim trgovaca pohlepnih na bogatstvo i iskorištavanje, koji svoju bitnu djelatnost obavljaju barbarski uništavajući život i ljepotu, režim špekulanata koji cijene genija tek kad se obrati novčanim vrijednostima, koji su falsificiranje remek-djelima uzdigli na razinu nacionalne industrije, koji su podjarmili pjesništvo svojim zakonima ponude i potražnje, pa dok umjetno »lansiraju« književne pustolove, dopuštaju da od gladi i očaja skončaju prvorazredni umjetnici »koje će potomci priznati jer se stvarne vrijednosti nameću prije ili poslije« (estetsko-liberalna utjeha koja drogeristima, kobasičarima i povjerenicima javne sigurnosti oprašta grijehe učinjene nad živim stvarateljima ljepote).

Ne, komunizam neće potamniti ljepotu i ljupkost; treba shvatiti polet kojim radnici pristupaju promatranju umjetnosti, stvaranju umjetnosti, te kako duboko vrijeđa njihovu čovječnost činjenica što ih ropstvo nadnice i rada isključuje iz svijeta koji integrira ljudski život, koji ga čini dostojnim življenja. Napor koji su ruski komunisti uložili da prošire škole te dramska i operna kazališta, da galerije učine pristupačnima masama, da kulturnim i estetskim učenicima nagrađuju sela i tvornice koji se ističu u proizvodnji, sve to pokazuje kako proletarijat na vlasti pokušava uvesti kraljevstvo ljepote i gracije, nastoji uzdići dostojanstvo i slobodu stvaralaca ljepote.

U Rusiji dva dosad imenovana komesara za prosvjetu bijahu istančani estet Lunačarski i veliki pjesnik Maksim Gorki. U Italiji se pri Minervi<sup>25</sup> smjenjuju špekulanti i ma-

<sup>25</sup> Zapravo u ministarstvu prosvjete. (Prim. prev.)



soni, kao Credaro, Daneo i Berenini, dok se povjerenicima javne sigurnosti daje vlast da bijelom bojom premažu pjesme Walta Whitmana.

**Socijalizam i kultura.** Nedavno nam je došao u ruke članak u kojem Enrico Leone, zamršenim i maglovitim stilom kojem često pribjegava, ponavlja neka opća mjesta o kulturi i intelektualizmu s obzirom na proletarijat, suprotstavljajući im *praksu* i *povijesni čin*, po kojima klasa vlastitim rukama priprema budućnost. Smatramo da nije naodmet vratiti se toj temi, o kojoj je više puta bilo govora u »Il Grido«, a osobito u listu mladih »L'Avanguardia«, u strožem i doktrinarnom obliku, u polemici između Bordige iz Napulja i našega Taske.

Podsjetimo se dvaju odlomaka.

Njemački romantičar Novalis (živio je od 1772. do 1801) piše: »Najviši je problem kulture ovladavanje vlastitim transcendentnim ja, biti istodobno ja vlastitog ja. Zato nas suviše ne iznenađuje potpuna odsutnost smisla i inteligencije drugih. Bez savršenog shvaćanja nas samih uistinu nećemo moći upoznati ni druge.«

Drugi je odlomak Vicov, a donosimo ga u sažetku. G. B. Vico — u prvom Korolaru o govoru prvih nacija preko pjesničkih ideograma, u svojoj *Novoj znanosti* — daje političko tumačenje glasovite Solonove izreke, koju je kasnije preuzeo Sokrat, ali u filozofskom smislu, »Upoznaj samoga sebe«, tvrdeći kako je Solon tom izrekom htio upozoriti plebejce, koji su za sebe smatrali da su *zvjerskog porijekla*, a plemići *božanskoga*, neka razmisle o sebi samima i shvate kako su *od jednake ljudske naravi kao i plemići*, pa da u skladu s time, zahtijevaju *izjednačenje s njima u građanskom pravu*<sup>26</sup>. U toj svijesti o ljudskoj jednakosti plebejaca i plemića Vico vidi temelj i povijesni razlog nastanka antičkih demokratskih republika.

Nismo se nasumce pozvali na ta dva odlomka. Čini nam se da su u njima natuknuti, iako nisu potpuno izraženi i određeni, granice i načela na kojima se mora temeljiti ispravno shvaćanje pojma kulture i s obzirom na socijalizam.

Valja se odviknuti, prestati shvaćati kulturu kao enciklopedijsko znanje, a čovjeka samo kao neku posudu za punjenje i slaganje iskustvenih podataka, grubih i nepovezanih činjenica koje čovjek potom smješta u pretince svoga mozga, kao

<sup>26</sup> Vicova je misao navedena prema tekstu iz knjige: G. B. Vico, *Načela nove znanosti*... (Naprijed, Zagreb, 1982, str. 167, prev. T. Vujasinović-Roić i S. Roić). (Prim. prev.)

na stupce nekog rječnika, kako bi zatim, u svakoj prilici, mogao odgovoriti na različite poticaje vanjskog svijeta. Taj je oblik kulture doista štetan, osobito za proletarijat. Njime se samo stvaraju promašene egzistencije, ljudi koji misle da su iznad ostalog dijela čovječanstva, samo zato što su u svojoj memoriji prikupili stanovitu količinu podataka i činjenica, koje u svakoj prilici sipaju kao iz rukava ne bi li stvorili zid između sebe i drugih. Tako se stvara onaj slabi i bezbojni intelektualizam koji je Romain Rolland tako uspješno šibao a koji je izrodio čitavu gomilu umišljenih trubunjala, pogubnijih za društveni život nego što su mikrobi tuberkuloze ili sifilisa štetni fizičkoj ljepoti i zdravlju tijela. Studentić koji zna malo latinskoga i povijesti, fiškalčić koji se uspio domoći diplomice zahvaljujući bezvoljnosti i nemaru profesora, misle da su različiti i superiorniji čak i od najboljega specijaliziranog radnika, koji u svom životu obavlja sasvim preciznu i nužnu zadaću te u svojoj djelatnosti vrijedi stotinu puta više nego što drugi vrijede u svojoj. Ali to nije kultura nego pedanterija, nije inteligencija nego intelekt, pa protiv toga s razlogom reagiramo.

Kultura je nešto sasvim drugo. To je organizacija, disciplina vlastitog unutrašnjeg ja, to je ovladavanje vlastitom ličnošću, osvajanje više svijesti koja nam omogućuje da shvatimo vlastitu povijesnu vrijednost, vlastitu funkciju u životu, vlastita prava i dužnosti. No do svega toga ne može doći spontanom evolucijom, akcijama i reakcijama koje su nezavisne od vlastite volje, kao što se to događa u biljnoj i životinjskoj prirodi u kojoj se svaka jedinka odabire i nesvjesno određuje svoje organe po sudbinskoj zakonitosti stvari. Čovjek je iznad svega duh, to jest povijesna kreacija, a ne priroda. Inače se ne bi moglo objasniti zašto se još nije ostvario socijalizam, jer je uvijek bilo izrabljivanih i izrabljivača, stvaralaca bogatstva i sebičnih potrošača tih blaga. Razlog je u tome što svijest o vlastitoj vrijednosti čovječanstvo stječe tek stupanj po stupanj, sloj po sloj, osvajajući tako život neovisan o shemama i pravima manjina koje su se otprije povijesno potvrdile. A ta se svijest nije oblikovala pod brutalnim poticajem fizioloških potreba, nego inteligentnim zapažanjem, najprije samo pojedinaca, a zatim oijeke klase, o razlozima nekih činjenica i o najboljim sredstvima kako da se uvjeti ropstva pretvore u znamenja pobune i društvene obnove. A to znači da svakoj revoluciji prethodi intenzivan rad na polju kritike, kulturne penetracije, prožimanja ideja u skupinama ljudi koji su najprije odbojni i zaokupljeni rješavanjem, iz dana u dan, iz sata u sat, pojedinačnih ekonomskih i poli-

tičkih problema, bez solidarnih veza s drugima što se nalaze u istim uvjetima. Francuska je revolucija primjer koji nam je najbliži i zato najmanje različit od našega. Kulturno razdoblje koje joj je prethodilo, nazvano prosvjetiteljstvo i oklevetano od površnih kritičara teoretskog uma, uopće nije bilo, ili barem nije bilo sasvim, lepršanje površnih enciklopedijskih glava koje su s jednakim mirom raspravljale o svemu i o svima, misleći da pripadaju svojem vremenu samo zato što su pročitale D'Alembertovu i Diderotovu *Veliku enciklopediju*. Napokon, nije to bila pojava pedantnog i jalovog intelektualizma, sličnoga ovom današnjem, koji se najbolje očituje u narodnim sveučilištima najnižeg reda. I samo prosvjetiteljstvo bilo je veličanstvena revolucija, zahvaljujući kojoj se, kako izvrsno primjećuje De Sanctis u svojoj *Povijesti talijanske književnosti*, u cijeloj Evropi oblikovala neka zajednička svijest, građanska internacionala duha osjetljiva u svakom svom dijelu na zajedničke boli i nesreće, koja je bila najbolja priprema za krvavu pobunu što je poslije izbila u Francuskoj.

U Italiji, u Francuskoj, u Njemačkoj raspravljalo se o istim stvarima, o istim ustanovama, o istim načelima. Svaka nova Voltaireova drama, svaka nova brošura bijahu kao iskra koja je prolazila žicama razapetima između države i države, između pokrajine i pokrajine, nalazeći istovrsne sljedbenike posvuda i istodobno. Bajonetama Napoleonovih vojnika otvorena je put nevidljiva vojska knjiga i brošura što ih je Pariz izrojiio već od prve polovice 18. stoljeća a koje su ljude i ustanove pripremile za nužnu obnovu. Kasnije su francuski događaji učvrstili svijest, bilo je dovoljno pučko gibanje u Parizu da se pokrenu slična zbivanja u Milanu, Beču, pa i u najmanjim središtima. Površnim glavama sve se to čini naravnim i spontanim, a zapravo bi bilo neshvatljivo kad ne bismo poznavali kulturne činitelje koji su pridonijeli stvaranju duhovnih stanja, spremnih da eksplodiraju za zajedničku stvar.

Ista se pojava danas ponavlja u vezi sa socijalizmom. Posredstvom kritike kapitalističke civilizacije oblikovala se, ili se upravo oblikuje, jedinstvena svijest proletarijata. A kritika znači kulturu, a ne prirodnu i spontanu evoluciju. Kritika zapravo znači onu svijest o svojem ja koju Novalis isticke kao cilj kulture. Ja koje se suprotstavlja drugima, koje se razlikuje i koje, određivši sebi cilj, prosuđuje činjenice i zbivanja ne samo u sebi i za sebe, nego i kao vrijednosti što pokreću ili odbijaju. Spoznati sama sebe znači biti ja sam, znači biti gospodar sebe sama, odvojiti se, izaći iz kaosa, biti

element reda, i to vlastitog reda i vlastite discipline u službi ideala. A to nećemo postići ako ne upoznamo i druge, njihovu povijest, slijed napora što su ih ulagali kako bi postali ono što jesu, kako bi stvorili civilizaciju koju su stvorili i koju mi želimo zamijeniti našom civilizacijom. Znači i spoznavanje toga što je priroda i što su njezini zakoni kako bismo upoznali i zakone koji upravljaju duhom. A sve to treba naučiti, ne zaboravljajući konačni cilj: bolje upoznavanje sebe samih preko drugih i drugih preko sebe samih.

Ako je istina da je opća povijest lanac napora koje je čovjek uložio kako bi se oslobodio i povlastica, i predrasuda, i idolopoklonstva, onda nema razloga da proletarijat, koji tom lancu želi dodati još jedan prsten, ne upozna kako, zašto i tko mu je prethodio, te kakavu korist može izvući iz tog znanja.

Dr. P. K. Knj. 1918

## II. Književnost i društveni život

### A. O nacionalno-narodnom obilježju književnosti

**Povezanost problema.** Riječ je o polemikama nastalima u razdoblju formiranja talijanske nacije i borbe za političko i teritorijalno jedinstvo, koje su zaokupljale i još i danas zaokupljaju barem dio talijanskih intelektualaca. Neki su od tih problema vrlo stari (kao, primjerice, pitanje jezika) i potječu još iz prvog razdoblja formiranja talijanskoga kulturnog jedinstva. Nastali su usporedbom općih talijanskih prilika s prilikama u drugim zemljama, osobito u Francuskoj, ili kao odraz posebnih talijanskih prilika, od kojih spominjemo činjenicu da je Poluotok bio sjedište Rimskog Carstva, a zatim najveće središte kršćanske vjere. Sveukupnost tih problema odraz je mučnog nastajanja talijanske nacije modernog tipa, nacije koja nije imala povoljne uvjete ravnoteže unutrašnjih i međunarodnih snaga.

Intelektualni i rukovodeći slojevi nikada nisu bili svjesni povezanosti tih problema u smislu njihove usklađenosti i podređenosti. Nitko ih dosad nije prikazao kao povezanu i suvislu cjelinu; naprotiv, svaki se od tih problema periodički pojavljivao u skladu s neposrednim polemičkim interesima, kadšto nejasno izraženima, bez želje da se prodube; o njima se raspravlja u intelektualističkom, apstraktnom kulturološkom obliku, bez točne povijesne perspektive, pa prema tome i bez najave političko-društvenog rješenja koje bi bilo konkretno i suvislo.

Ne bi nas trebalo pogrešno shvatiti kada kažemo da nikada nije postojala svijest o organskom jedinstvu tih problema. Možda smo bliže istini ako kažemo kako je nedostajalo hrabrosti da se pitanje postavi iscrpno, jer je postojala bojazan da bi takva strogo kritična i uzročno-posljedična impostacija mogla biti neposredni povod bitnih opasnosti za život ujedinjene nacije. Tu plašljivost mnogih talijanskih intelektualaca također će trebati objasniti, a karakteristična je za naš nacionalni život. Uostalom, kako se može poreći da nijedno od tih pitanja ne možemo riješiti izolirano (ako su još aktualni i životni)? Stoga kritičko i nepristrano razlaganje svih tih pitanja, što još zaokupljaju intelektualce i, dapače, danas se o njima govori kao da su na putu organskič rješavanja, može pokazati najkorisniji put pri rekonstrukciji temeljnih obilježja talijanskoga kulturnog života i onih potreba što iz tih obilježja proistječu, a prijeko ih je potrebno riješiti. Pitanja o kojima je riječ jesu: jedinstvo jezika, odnos između umjetnosti i života, roman i pučki roman, intelektualna i moralna revolucija koja bi imala istu funkciju kao i francuska revolucija, odnosno protestantska reforma u germanskim zemljama, »narodni« karakter Risorgimenta, ostvaren tek u ratu 1915—1918. i kasnijim promjenama, što je dovelo do inflacije termina revolucija i revolucionarno.

Evo »kataloga« najznačajnijih pitanja koja treba ispitati i analizirati:

1. »zašto talijanska književnost nije popularna<sup>1</sup> u Italiji« (ovdje se služimo izrazom Ruggera Bonghija);

2. postoji li talijanski teatar; polemiku o tim pitanjima pokrenuo je Ferdinando Martini, a treba je povezati s polemikom o većoj ili manjoj vitalnosti dijalektalnog teatra ili onoga na književnom jeziku;

3. pitanje nacionalnog jezika, onako kako ga je postavio Alessandro Manzoni<sup>2</sup>;

4. da li je postojao talijanski romantizam;

5. je li nužno izazvati u Italiji vjersku reformu poput protestantske; to jest da li je odsutnost širokih i dubokih vjerskih borbi, uvjetovana činjenicom da je u Italiji bila stolica papinstva, dok su vani bujale političke inovacije iz kojih

<sup>1</sup> Riječima »popularan« i »narodan« (na drugim mjestima) prevodimo Gramscijev termin *popolare* u značenju »poznat, raširen, koji ima uspjeha i koji pripada širokim narodnim masama«. (Prim. prev.)

<sup>2</sup> Glavni Manzonijski lingvistički spisi: *O talijanskom jeziku. Pismo Giacintu Careni* (1847); *O jedinstvu jezika i o sredstvima njegova širenja. Izvještaj ministru prosvjete* (1868); *Pismo o Danteovoj knjizi »O umijeću govorenja na pučkom jeziku«* (1868); *Pismo o rječniku* (1868); *Dodatak Izvještaju o jedinstvu jezika i o sredstvima njegova širenja* (1869); *Pismo markizu Alfonsu Della Valle di Casanova* (1871); *Slušati misu* (1923). (Prim. prev.)

su nastale moderne države, bila uzrok napretka ili nazadovanja;

6. jesu li humanizam i renesansa napredne ili nazadne pojave;

7. nepopularnost Risorgimenta, odnosno narodna ravnodušnost u razdoblju borbe za nezavisnost i nacionalno jedinstvo;

8. apolitizam talijanskog naroda, u vezi s kojim se upotrebljavaju izrazi kao što su »buntovništvo«, »subverzivnost«, primitivna elementarna protudržavnost;

9. nepostojanje narodne književnosti u užem smislu (roman u nastavcima, pustolovni, znanstveni, policijski romani, itd.), te trajna »popularnost« tog tipa romana u prijevodima sa stranih jezika, osobito s francuskoga; nepostojanje književnosti za djecu. Talijanski narodni roman nacionalne proizvodnje jest onaj antiklerikalni, ili su to biografije razbojnika. Postoji, međutim, talijanski primat na području opere, koja je u stanovitom smislu uglazbljeni narodni roman.

Jedan od razloga zbog kojih se o tim problemima nije raspravljalo otvoreno i kritički krije se u retoričkoj predrasudi (književnog porijekla) da je talijanska nacija oduvijek postojala, od drevnog Rima do danas, ali i u nekim drugim intelektualnim idolima i taštinama koji su mogli biti politički »korisni« u razdoblju nacionalnih borbi, kao poticaj entuzijazmu i koncentraciji snaga, a kritički su ipak nemoćni i, u krajnjem ishodu, element slabosti, jer nam ne dopuštaju da pravilno ocijenimo napor što su ga podnijeli naraštaji koji su se stvarno borili za stvaranje moderne Italije, navodeći nas na nekakav fatalizam i pasivno očekivanje budućnosti potpuno predodređene prošlošću. U nekim drugim slučajevima ti su problemi pogrešno impostirani pod utjecajem estetskih shvaćanja kročenskog porijekla, osobito onih što se odnose na takozvani moralizam u umjetnosti, na vanjski »sadržaj« umjetnosti, na povijest kulture koju ne bismo smjeli brkati s poviješću umjetnosti, itd. Stoga se ne uspijeva konkretno shvatiti da je umjetnost uvijek vezana uz neku određenu kulturu ili civilizaciju, te da borbom za reformu kulture postizemo i promjene u »sadržaju« umjetnosti, djelujući na stvaranje nove umjetnosti, i to ne izvana (zahtijevajući da umjetnost bude poučna, moralistička, s tezom), nego iznutra, jer mijenjamo čitava čovjeka mijenjajući njegove osjećaje, njegova shvaćanja i odnose kojih je on nužan izraz.

Povezanost »futurizma« s činjenicom da su se neka od tih pitanja, pogrešno postavljala ili nisu riješena, osobito futurizam u inteligentnijem obliku, datira od firentinske grupe

oko časopisa »Lacerba« i »La Voce«<sup>3</sup> sa svojim »romantizmom« ili pučkim *Sturm und Drangom*. Najnovija manifestacija: *Strapaese*. Ali i Marinettijev i Papinijev futurizam, kao i *Strapaese* sudarili su se, uz neke druge i s ovom zaprekom: njihovim pokretačima nedostajao je karakter i čvrstina, ali ne i karnevalska i klaunovska tendencija jalovih i skeptičnih malograđanskih intelektualaca.

I regionalna je književnost bila, u biti, folkloristička i pitoreskna: na »regionalni« se narod gleda »paternalistički«, izvana, kozmopolitskoga duha i bez zanosu, kao turisti u potrazi za snažnim i po svojoj grubosti originalnim senzacijama. Talijanskim je piscima škodio unutrašnji »apolitizam«, lakiran brbljavom nacionalnom retorikom. S toga su gledišta simpatičniji Enrico Corradini i Pascoli, sa svojim otvorenim i borbenim nacionalizmom, jer su pokušavali riješiti tradicionalni književni dualizam naroda i nacije, bez obzira na to što su i oni upali u drugu vrstu retorike i govornišva.

Za ovu temu treba proučiti Croceovu knjigu *Narodno i umjetničko pjesništvo*, studije o talijanskom pjesništvu od 14. do 16. stoljeća (izd. Laterza, Bari, 1933). Pojam »narodnog« nije u Crocevoj knjizi kao u ovim bilješkama: za Crocea je to psihološki stav, po kojem je odnos između narodne i umjetničke poezije isti kao i odnos između zdravog razuma i kritičke misli, naravne i iskusne domišljatosti, čiste nevinsti i razborite i brižljive dobrote. Ipak, na osnovi čitanja nekoliko ogleada iz te knjige, objavljenih u časopisu »La Critica«, moglo bi se zaključiti da je od 14. do 16. stoljeća narodno pjesništvo, i u ovom smislu, bilo prilično značajno, jer je bilo vezano uz stanoviti, još živi otpor društvenih snaga što su nastale s obnoviteljskim gibanjem poslije 1000. godine, kulminirajući u građskim komunama, dok su u 16. stoljeću te snage sasvim propale, a narodno pjesništvo palo do razine današnjih svojih oblika, u kojima se interes naroda zadovoljava knjigom kao što je *Il Guerrin Meschino*<sup>4</sup> i slična književnost. Poslije 16. stoljeća radikalno se produbljuje rascjep između intelektualaca i naroda, rascjep kojim se pretežno bave ove bilješke i koji ima tako veliko značenje za modernu političku i kulturnu povijest Italije.

**Sadržaj i forma.** Kada ih ovako zajedno navodimo, ti termini u umjetničkoj kritici mogu dobiti mnoga značenja. I ako pretpostavimo da su sadržaj i forma ista stvar, itd., to

<sup>3</sup> Firentinski polumjesečnik »Lacerba« izlazio je od 1913. do 1915. zastupajući slobodu književnog eksperimentiranja i futurizam. O časopisu »La Voce« usp. bilješku 5 uz prvo poglavlje. (Prim. prev.)

<sup>4</sup> Naslov popularnog romana, kojem je autor Andrea da Barberino (oko 1370. do poslije 1431).



još ne znači da se sadržaj i forma ne mogu razlikovati. Može se reći da se onaj tko inzistira na »sadržaju« zapravo bori za određenu kulturu, za određeno shvaćanje svijeta, protiv drugih kultura i drugih shvaćanja svijeta. Isto se tako može reći kako su dosad, u povijesti, oni koji su se zalagali za »sadržaj« bili »veći demokrati« od svojih parnasovskih protivnika; primjerice, oni su htjeli literaturu koja neće biti za »intelektualce«, itd.

Može li se govoriti o nekom prioritetu sadržaja pred formom? Može, ali u ovom smislu: umjetničko je djelo proces, a sadržajne promjene ujedno su i promjene forme. No »lakše je« govoriti o sadržaju, jer ga možemo logički sažeti. Kada se kaže kako sadržaj prethodi formi, onda to jednostavno znači da se susljedni pokušaji predočavaju kao sadržaj, i ništa drugo. Prvi sadržaj, koji nije zadovoljio umjetnika, bio je i forma, pa kad se postigne zadovoljavajuća forma, onda je, zapravo, promijenjen i sadržaj. I zaista, oni koji brbljaju o formi, itd., a protiv sadržaja, itd., često su potpuno prazni, slažu riječi koje su slabo povezane čak i na gramatičkoj razini (primjerice, Ungaretti), a pod tehnikom, formom, itd., razumijevaju ispraznost klanskog žargona za praznoglavce.

I ovo se pitanje može uvrstiti među pitanja talijanske nacionalne povijesti, a pojavljuje se u različitim oblicima: postoji li stilaska razlika između spisa za javnost i spisa koji to nisu, primjerice između pisama i književnih djela. Razlike su tolike te se često čini da imamo posla s dva različita pisca. U pismima (osim iznimaka, kao što je D'Annunzio, koji lakrdija i pred zrcalom, za sebe sama), uspomenu i uopće u svim spisima koje pisci posvećuju malobrojnoj publici ili samima sebi, prevladavaju jezgrovitost, jednostavnost, neposrednost, dok u onima drugima prevladavaju nadutost, govornički stil, stilaska hipokrizija. Ta se toliko raširena bolest prenijela i u narod, koji misli da »pisati« znači prenemagati se, obući svečano odijelo, odglumiti preopširno izražavanje, dakle ne izražavati se kao što je to uobičajeno. A kako narod nije literat, i od književnosti poznaje samo operni libreto iz 19. stoljeća, događa se da i pojedinci iz naroda »melodramatiziraju«. Tada »sadržaj« i »forma« imaju ne samo estetsko, nego i »povijesno« značenje. »Povijesna« forma znači određeni govor, kao što »sadržaj« označuje određeni način mišljenja koji nije samo povijesni, nego i »jezgrovit«, izražajan, bez pretjerivanja, strastven, ali tako da strasti ne budu usijane kao u Otela ili u melodrami, dakle bez kazališne maske. Mislim da se ta pojava očituje samo u našoj zemlji, razumije se, kao masovna pojava, jer izoliranih postupaka ima po-

svuda. Ali nužna je opreznost, jer je baš u našoj zemlji nakon barokne konvencionalnosti došla arkadijska, a i jedna i druga bile su teatar i konvencionalnost. Treba reći da u najnovije doba stvari idu nabolje: D'Annunzio je bio posljednji apses bolesti talijanskog naroda, dok su novine, radi svojih potreba, vrlo zaslužne za »racionalizaciju« proze. Istodobno su je osiromašile i zakržljale, što je također šteta. Na žalost, i u narodu, uz »antiakademske futuriste«, postoje i »sečentisti« koji su se obratili. Osim toga, to je povijesno pitanje, jer je riječ o objašnjenju prošlosti, a ne sasvim aktualne borbe protiv suvremenih nevolja, mada ni ove nisu sasvim iščezle, nego ih nalazimo ponajprije u nekim očitovanjima, kao što su to svečani govori, osobito »nad otvorenim grobom«, i rodoljubni, što vrijedi i za natpise, itd. Bilo bi pogrešno kada bismo rekli da je riječ o ukusu. Ukus je individualan ili pripada malim skupinama; ovdje je riječ o velikim masama, pa je, svakako, riječ o kulturi, o povijesnoj pojavi, o postojanju dviju kultura; individualan je »jezgrovit« ukus, a ne onaj drugi; melodrama je nacionalni ukus, to je nacionalna kultura.

I neka nitko ne kaže da se takvim pitanjem ne treba baviti. Oblikovanje žive i izražajne, a u isto vrijeme jezgrovite i odmjerene proze bit će, dapače, jedan od naših kulturnih ciljeva. I u ovom se slučaju forma i izraz poistovjećuju; inzištiranje na formi stoga je samo praktično sredstvo kako bismo radili na sadržaju i postigli deflaciju tradicionalne retorike koja kvari svaki oblik kulture, čak i one »antiretoričke«, na žalost!

Na pitanje je li postojao talijanski romantizam<sup>5</sup> može se odgovoriti različito, ovisno o tome kako shvaćamo »romantizam«. I doista, postoje mnoge definicije tog termina. Ali nas zanima jedna od tih definicija i onaj ne sasvim »književni« aspekt problema. Uz niz drugih tumačenja, romantizam znači i poseban odnos, ili vezu, intelektualaca prema narodu, naciji, to jest osobit odraz »demokracije« (u širem smislu) u u književnosti (u širem smislu, po kojem je i katolicizam mogao biti »demokratski«, dok je liberalizam mogao i ne biti takav). U tom smislu, taj nas problem zanima u vezi s Italijom, a vezan je uz probleme koje smo naveli u spomenutom nizu: je li postojalo talijansko kazalište, pitanje jezika, zašto talijanska književnost nije bila popularna, itd. Potrebno je, dakle, u golemoj literaturi o Risorgimentu izdvojiti taj aspekt i njime se baviti, teorijski i praktički, kao povijesnom činjenicom i kao općom tendencijom koja može potaknuti neko suvremeno gibanje, neki aktualni problem što ga treba ri-

<sup>5</sup> Usp.: G. Martegiani, *Talijanski romantizam ne postoji*, Firenca, 1908.

ješiti. U tom smislu, romantizam prethodi, prati, sankcionira i razvija cijeli taj evropski pokret nazvan po francuskoj revoluciji; romantizam je njegov sentimentalno-književni aspekt (zapravo, više sentimentalni nego književni, jer je književni aspekt bio samo dio izraza sentimentalnog strujanja što je proželo čitav život, ili vrlo važan dio života, od kojeg je samo najmanji dio izražen u literaturi).

Prema tome, riječ je o kulturnopovijesnom, a ne o književnopovijesnom istraživanju ili, bolje, o istraživanju iz povijesti književnosti kao dijela i aspekta šire povijesti kulture. U tom preciznom značenju, romantizma u Italiji nije bilo; u najboljem slučaju, njegova su očitovanja minimalna, vrlo oskudna i, svakako, čisto književne naravi.

Treba vidjeti kako su i ovakve diskusije u Italiji poprimile intelektualni i apstraktni vid: Giobertijevi »Pelazgi«,<sup>6</sup> »predrimsko« stanovništvo, itd., zapravo ništa što bi bilo u vezi sa živim, aktualnim narodom, koji je, naprotiv, zanimao Thierryja i srodnu političku historiografiju.

Već smo kazali da riječ »demokracija« ne treba uzimati u tom smislu, odnosno samo u značenju »laičko« ili »laicističko«, kako hoćemo; naprotiv, možemo je shvatiti i u značenju »kатоličко«, pa čak i reakcionarno, ako želite. Važna je činjenica da se traži veza s narodom, s nacijom, da se ne smatra nužnim jedinstvo koje je servilno i postignuto pasivnom poslušnošću, nego aktivno, živo jedinstvo, bez obzira na to kakav je sadržaj toga života. Baš to živo jedinstvo, bez obzira na sadržaje, nedostajalo je Italiji, barem ga nije bilo toliko da bi moglo postati povijesna činjenica, pa nije teško shvatiti značenje pitanja »je li postojao talijanski romantizam«.

**Italija i Francuska.** Možda je moguće tvrditi da je sav talijanski intelektualni život, sve do 1900 (točnije, sve do oblikovanja idealističke kulturne struje Croce-Gentile) — ako ima demokratsku tendenciju, odnosno ako želi (iako u tome uvijek ne uspijeva) biti u dodiru s narodnim masama — samo odraz francuskoga demokratskog vala koji je započeo revolucijom iz 1789. Izvještačenost tog života objašnjava se činjenicom što u Italiji nije bilo povijesnih pretpostavki koje su, naprotiv, postojale u Francuskoj.

U Italiji nije bilo ničega sličnoga revoluciji iz 1789. i borbama koje su joj slijedile. Ipak, u Italiji se »govorilo« kao da su takve pretpostavke postojale. Razumije se, takav je razgovor bio samo na pola usta. S toga gledišta, može se shva-

<sup>6</sup> U svojoj knjizi *O moralnim i kulturnim prednostima Talijana* (1843) Vincenzo Gioberti (1801—1852) prikazuje drevni rod Pelazga, naseljen u južnoj Italiji (Magna Graecia), kao prve pokrovitelje italske mudrosti.

titi značenje »nacionalnoga«, iako ne odviše dubokoga, u konzervativnim i reakcionarnim strujama u usporedbi s demokratskima: one su bile poput velikoga kratkotrajnoga vatrometa, iako vrlo raširena; one prve bijahu manjeg opsega, ali dublje i intezivnije. Kad talijansku kulturu do 1900. ne bismo proučavali kao francusku provincijalnu pojavu, malo bismo od nje razumjeli. Ipak, nužne su i neke distinkcije: s divljenjem prema svemu što je francusko pomiješan je i antifrancuski nacionalni osjećaj, odražava se i mrzi u isti mah, barem među intelektualcima. Antifrancuski osjećaji u narodu nisu takve vrste, pojavljuju se kao »zdrav razum«, kao nešto što je narodu vlastito; narod je frankofilski ili frankofopski raspoložen, ovisno o tome jesu li ga vladajuće snage nahuškale ili nisu. Bilo je komotno vjerovati da je to što je revolucija iz 1789. izbila u Francuskoj isto kao da je izbila u Italiji, zbog one francuske idejne prtljage koju je bilo prikladno iskoristiti u vođenju masa; jednako je tako bilo komotno poslužiti se reakcionarnim antijakobinizmom u borbi protiv Francuske, kad je to bilo korisno.

**Degeneracija umjetnosti.** Luigi Volpicelli, u »L'Italia letteraria« od 1. siječnja 1933 (u članku *Umjetnost i religija*), zapauža: »(Narod je), moglo bi se usput primijetiti, uvijek više volio umjetnost zbog onoga što u njoj nije umjetnost nego zbog onoga što je u njoj bitno. I možda je baš zato tako nepovjerljiv prema suvremenim umjetnicima koji, težeći umjetnosti koja je čista i sama umjetnost, postaju zagonetni, nerazumljivi, proroci za malobrojnu upućenu publiku.«

Ta je primjedba neutemeljena i besmislena. Sigurno je da narod želi imati »povijesnu« umjetnost (ako se želi izbjeći riječ »društvenu«), naime umjetnost izraženu »razumljivim« kulturnim terminima, to jest univerzalnim ili »objektivnim«, ili »povijesnim«, ili »socijalnim«, što je sve ista stvar. Ne želi »umjetničke neolalizme«, osobito ako je »neolalist« uz to i glupan.

Mislim da problem treba uvijek postavljati polazeći od pitanja zašto pjesnici pišu, zašto slikari slikaju, itd. (Podsjetiti se članka Adriana Tilghera u »L'Italia che scrive«.) Croce odgovara po prilici ovako: zato da bi se mogao sjetiti svojih djela, jer je umjetničko djelo, po Croceovoj estetici, »savršeno« već u samom umjetnikovu mozgu. U stanovitom smislu, približno bi se to i moglo prihvatiti. Ali samo približno i u stanovitom smislu. Neprestano se upada u pitanje »čovjekove prirode« i u pitanje »što je pojedinac«. Ali nije moguće zamisliti pojedinca izvan društva, pa prema tome ni bilo kojeg

pojedince koji ne bi bio povijesno određen, očito je da se nijedan pojedinac, pa ni umjetnik ni bilo koja njegova djelatnost, ne mogu zamisliti izvan društva, i to određenog društva. Umjetnik, dakle, ne piše ili ne slika, itd., to jest ne »označuje« izvanjski svoje fantazme samo zato da bi ih »zadržao u sjećanju«, kako bi mogao ponovno proživjeti stvaralački trenutak; on je umjetnik samo ako izvanjski oblikuje, objektivira, čini povijesnim svoje fantazme. Svaki pojedinac-umjetnik to biva na način više ili manje širok i razumljiv, više ili manje »povijesni« ili »društveni«. Postoje i oni koje nazivamo »neolalistima«, ili oni koji se služe posebnim govorima, dakle takvi koji doista jedini mogu ponovno oživjeti uspomenu na svoj stvaralački trenutak (no i to je obično iluzija, sjećanje na neki san ili nejasnu težnju); neki drugi pripadaju više ili manje širokim klanovima što se služe zajedničkim žargonom; najzad dolaze oni koji su univerzalni, to jest »nacionalno-narodni«. Croceova je estetika uvjetovala mnoge degeneracije, i nije istina da se to uvijek događalo protiv namjera i duha Croceove estetike. Ona je kriva za mnoge degeneracije, doduše ne za sve, ali je osobito kriva za onu temeljnu degeneraciju umjetničkog izražajnog »individualizma« koji je antihistorijski (ili antisocijalni ili antinacionalno-narodni).

**Književnici i umjetnička bohema.** Vrijedno je zabilježiti da je u Italiji pojam kulture čisto knjiški. Književne novine bave se knjigama ili onima koji pišu knjige. U njima nikad ne možete pročitati članke s dojmovima o kolektivnom životu, o načinima mišljenja, o »znakovima vremena«, o promjenama običaja, itd.

Razlika između talijanske i drugih književnosti. U Italiji nema pisaca memoara, a rijetki su i pisci koji se bave vlastitim ili tuđim životom. Nedostaje zanimanje za živog čovjeka, za proživljeni život. (Zar su Ojettijeve *Stvari koje sam vidio* doista veliko remek-djelo, kao što se počelo govoriti otkako je Ojetti postao glavni urednik novina »Il Corriere della sera«, odnosno književnog organizma što najbolje plaća pisce i daje im najveći ugled? I u spomenutom djelu govori se prije svega o piscima, barem o onima čija sam djela pročitao prije više godina.) To je još jedna potvrda odvajanja talijanskih intelektualaca od narodno-nacionalne zbilje.

Evo Prezzolinijeve<sup>7</sup> primjedbe o intelektualcima iz 1920: »Naš intelektualac želi biti parazit. Smatra se ptičicom kojoj

<sup>7</sup> »Čini mi se...«, str. 16. (Gramscijeva bilješka.)

pripada zlatni kavezić s mekanim tijestom i zrcima prosa. Njegov prezir prema svemu što miriše na posao, milovanja što ih neprestano upućuje romantičkom shvaćanju nadahnuća koje treba očekivati s neba kao što je Pitija očekivala svoje demone — sve su to smrdljivi simptomi unutrašnje truleži. Intelektualci moraju shvatiti da je doba takvih nezanimljivih maskarada zauvijek prošlo. Za samo nekoliko godina više neće biti dopušteno razboljeti se od književnosti ili biti suvišan.«

Intelektualci shvaćaju književnost kao posebnu »profesiju« koja bi im trebala donositi »korist« čak i kada ništa neposredno ne proizvode i po kojoj bi morali steći pravo na mirovinu. Ali tko može utvrditi da je Petar doista »književnik« i da ga društvo može izdržavati u očekivanju »remek-djela«? Književnik traži pravo na dokolicu (*otium et non negotium*), na putovanja, na maštanje, bez briga ekonomskog karaktera. Takav je način mišljenja u vezi s dvorskim mecenatstvom, uostalom pogrešno shvaćenim, jer veliki renesansni književnici nisu samo pisali, nego su i radili (čak i Ariosto, književnik u pravom smislu riječi, imao je i administrativnih i političkih zaduženja); to je pogrešna i lažna slika renesansnog književnika. Danas je književnik profesor, ili novinar, ili običan literat (u smislu da to želi postati, ako je službenik, itd.). Može se reći da je »književnost« društvena funkcija, ali da književnici, uzeti pojedinačno, nisu nužni funkciji, iako se to čini paradoksalnim. No dok su ostale profesije kolektivne, pa se društvena funkcija razlaže na pojedince, to se ne događa u književnosti, te je u tom smislu navedena tvrdnja istinita.

Problem je u »naukovanju«, no može li se uopće govoriti o književno-umjetničkom »naukovanju«? Intelektualna funkcija ne može se odvojiti od općega produktivnog rada ni za umjetnike, osim kada su dokazali da su zaista »umjetnički« produktivni. To neće škoditi »umjetnosti«, a možda će joj, dapače, i koristiti; škodit će samo umjetničkoj bohemi, što neće biti neko zlo, naprotiv!

**Suglasnost nacije ili »izabranih duhova«.** Što umjetnika mora više zanimati, suglasnost koju njegovu djelu daje nacija ili suglasnost »izabranih duhova«? No mogu li se »izabrani duhovi« odvojiti od »nacije«? Činjenica što je pitanje postavljeno i što se i dalje postavlja u tom obliku pokazuje samo po sebi povijesno određenu situaciju u kojoj su intelektualci i nacija podvojeni.

A tko pak smatra te »duhove« »izabranima«? Svaki pisac ili umjetnik ima svoje »izabrane duhove«, to jest imamo realnu disgregaciju intelektualaca na klike i sekte »izabranih duhova«, raspad ovisan o nepristajanju na naciju-narod, o činjenici da je osjećajni »sadržaj« umjetnosti, kulturni svijet, apstrahiran iz dubokih struja narodno-nacionalnog života, što je i taj život sâm razbijen i bez izraza. Svaki intelektualni pokret postaje ili ponovno postaje nacionalan kada dolazi do »odlaska u narod«, ako je postojala faza »reformacije«, a ne samo faza »renesanse«, te ako se faze »reformacija-renesanse« izmjenjuju u organskom slijedu, a ne podudaraju se s odvojenim povijesnim fazama (kao u Italiji, gdje je između komunalnog gibanja [reformacije] i renesanse nastao povijesni hijat, dakako, s gledišta narodnog sudjelovanja u javnom životu).

Čak i kada bismo morali započeti pisanjem »romana-feljtona« i stihova za libreto, bez faze odlaska u narod, nema »renesanse« ni nacionalne književnosti.

**Popularnost talijanske književnosti.** Ercole Reggio piše<sup>8</sup>: »Slab uspjeh koji u nas postižu talijanske knjige, čak i glasovite, u usporedbi s uspjehom tolikih stranih knjiga, trebalo bi da nas uvjeri kako su razlozi nedovoljne popularnosti naše književnosti u Evropi vjerojatno oni isti zbog kojih nije omiljena ni kod kuće. Zato i ne smijemo tražiti od drugih ono što sami ne očekujemo u vlastitoj kući. Prema riječima talijanista, stranih simpatizera, našoj književnosti u načelu nedostaju neke jednostavne i nužne vrednote što su upućene *prosječnom čovjeku*, odnosno *čovjeku ekonomistâ* (?!), te zbog svojih prednosti, koje su njezina izvornost kao i zasluga, ne postiže, niti će ikada postići, popularnost velikih evropskih književnosti.« Reggio spominje evropsku popularnost talijanskih likovnih umjetnosti (pri čemu zaboravlja glazbu), pa se pita: ili postoji ponor između književnosti i drugih talijanskih umjetnosti, što bi bilo nemoguće objasniti, ili tu činjenicu treba protumačiti sekundarnim, izvanumjetničkim razlozima. Naime, dok likovna umjetnost (i glazba) govore evropskim i univerzalnim jezikom, dotle književnost ima svoju mjeru u granicama nacionalnog jezika.

Cini mi se da ta usporedba hramlje: 1. zato što je postojalo povijesno razdoblje u kojem je u Evropi (renesanse) bila popularna talijanska književnost, a ne samo likovne umjetnosti, dapače, bila je popularna skupa s njima; 2. zato što u

<sup>8</sup> U časopisu »Nuova Antologia«, 1. listopada 1930: *Zašto talijanska književnost nije popularna u Evropi.* (Gramscijeva bilješka.)

Italiji, osim književnosti, nisu popularne ni likovne umjetnosti (popularni su, međutim, Verdi, Puccini, Mascagni, itd.); 3. zato što je popularnost talijanskih likovnih umjetnosti u Evropi relativna i ograničena na intelektualce i neke druge slojeve evropskog stanovništva, popularna je zahvaljujući klasičnim i romantičnim uspomenama, a ne kao umjetnost; 4. naprotiv, talijanska je glazba popularna i u Evropi i u Italiji.

Reggiov članak ostaje na tragu uobičajene retorike, iako tu i tamo sadrži i poneku oštromnu primjedbu.

**Melodramski ukus.** Kako da se suzbije melodramski ukus talijanskog čovjeka iz naroda kada pristupa književnosti, osobito pjesništvu? Taj čovjek vjeruje da je pjesništvo obilježeno nekim vanjskim crtama, među kojima prevladavaju rima i buka prozodijskih naglasaka, a osobito napuhanom, govorničkom uzvišenošću i melodramatskim sentimentalizmom, dakle teatralnim izrazom i baroknim rječnikom.

Jedan od nazloga bit će to što se taj ukus oblikovao u kolektivnim, govorničkim i kazališnim manifestacijama, a ne čitanjem i unutrašnjom, individualnom meditacijom nad pjesništvom i umjetnošću. Kada spominjemo retorske manifestacije, ne mislimo samo na ozloglašene narodne mitinge, nego na niz pojava gradskoga i seoskog tipa. U pokrajini, primjerice, ima mnogo uspjeha pogrebno govorništvo te ono na krivičnom i mirovnom sudu. Takve manifestacije imaju svoju publiku, sastavljenu od navijača pučkog tipa, a na sudovima i slušatelje koji čekaju svoj red, svjedoke, itd. U nekim kotarskim sudovima dvorana je uvijek puna takvih elemenata, koji dobro pamte rečenične obrate i uzvišene riječi, uživaju u njima i sjećaju ih se. Isto tako i na sprovodima uglednika, gdje se okupljaju velika mnoštva, često samo zato da bi čuli govore. Predavanja u gradu imaju istu funkciju, a tako i sudovi, itd. Narodna kazališta, s priredbama u areni, a danas, možda, i zvučni film (ali isto tako i didaskalije u starom, nijemom filmu, podjednako melodramske), također imaju veliku važnost za stvaranje takva ukusa i njemu srodna govora.

Suzbija se takav ukus na ova dva glavna načina: nemilosrdnom kritikom i širenjem knjiga pjesama napisanih ili prevedenih jezikom koji nije »uzvišen« i u kojima izraženi osjećaji nisu retorični i melodramski. (Valja usporediti antologiju koju je sastavio Schiavi i Gorijske pjesme. Moguć je prijevod M. Martineta i drugih pisaca kojih je danas više nego u prošlosti. Neka to budu jezgrovi prijevodi, poput Togliattijevih prijevoda Whitmana i Martineta.)



**Melodrama.** Spomenuo sam na drugome mjestu kako je u talijanskoj narodnoj kulturi glazba donekle zamijenila onaj umjetnički izraz koji u ostalim zemljama čini narodni roman, te kako su glazbeni geniji uživali popularnost kakvu nisu imali naši književnici.

Treba istražiti: 1. da li se procvat opere vremenski podudara u svim svojim fazama s cvjetanjem narodne epike u romanesknom obliku (dakle ne kao individualni izraz pojedinih genialnih umjetnika, nego kao činjenica, kao povijesno-kulturna manifestacija), a čini mi se da je doista tako, jer roman i melodrama nastaju u 18. stoljeću i cvjetaju u prvoj polovici 19, odnosno vremenski se podudaraju s pojavom i širenjem demokratskih narodno-nacionalnih snaga u cijeloj Evropi; 2. da li je istodobna evropska ekspanzija anglo-francuskoga narodnog romana i talijanske melodrame.

Zašto je talijanska umjetnička »demokracija« imala glazbeni izraz, a ne »književni«? Zato što njezin jezik nije bio nacionalan nego kozmopolitski, kao što je to slučaj s glazbom, pa se to može dovesti u vezu s pomanjkanjem narodno-nacionalnog karaktera u talijanskih intelektualaca? Oni nastavljaju svoju evropsku funkciju putem glazbe, dok u svim ostalim zemljama dolazi do uske nacionalizacije domaćih intelektualaca (pa čak i u Italiji, premda manje: talijansko 18. stoljeće, osobito druga polovica, bilo je više »nacionalno« nego kozmopolitsko). Moći će se, možda, primijetiti kako radnja u libretima nikad nije »nacionalna«, nego evropska, i to zbog dva razloga: ili zato što se »spletka« drame odvija u svim evropskim zemljama, a mnogo rjeđe u Italiji, polazeći od narodnih legendi ili pučkih romana, ili zato što osjećaji i strasti drame odražavaju osebuju evropski senzibilitet koji se, prema tome, ne poklapa sa znatnim elementima narodne osjećajnosti svih zemalja iz kojih je, uostalom, crpila romantička struja. (Ta se činjenica može povezati s popularnošću Shakespearea i grčkih tragičara, kojih su likovi, poneseni elementarnim strastima, ljubomorom, očinskom ljubavi, osvetom, itd., vrlo popularni u svakoj zemlji.) Može se, stoga, kazati da odnos između talijanske melodrame i anglo-francuske narodne književnosti nije u kritičkom smislu negativan, za melodramu, jer je riječ o povijesno-narodnom, a ne umjetničko-kritičkom odnosu. Kao umjetnika, Verdija ne možemo uspoređivati, rećimo s Eugenom Sueom, iako treba reći i to da se Verdijeva popularnost u narodu može usporediti samo s popularnošću francuskoga pisca, mada, po mišljenju wagnerijanskih i aristokratskih glazbenih esteta, Verdiju pripada u povijesti glazbe ono mjesto koje Sue zauzima u povijesti književnosti. Narod-

na je književnost, u gorem smislu (poput Suea i njegova društva), neka degeneracija narodno-nacionalne književnosti, kojoj su uzor grčki tragičari i Shakespeare.

Takvo shvaćanje melodrame može poslužiti kao mjerilo razumijevanja popularnosti Pietra Metastasija, koji je bio prije svega pisac libreta.

**Melodramsko shvaćanje života.** Nije istina da se knjiški, a ne urođeni smisao života može naći samo u nekim iskvarenim slojevima inteligencije. I u narodnim slojevima ima »knjiške« degeneracije života, kojoj nisu uzrok samo knjige, nego i drugi instrumenti širenja kulture i ideja. Verdijeva glazba ili, točnije, libretto i zaplet uglazbljene Verdijeve drame krivi su za niz »artificijelnih« stavova u narodnom životu, načina mišljenja i posebnog »stila«. »Artificijelnost« možda nije pravi termin, jer u narodnim elementima takvo artificijelno ponašanje poprima naivne i ganutljive oblike. Barok i melodramatičnost mnogim se ljudima iz naroda čine izvanredno privlačnim načinom osjećanja i djelovanja, kao mogućnost bijega iz svega što im se čini usko, bijedno, prezira dostojno u njihovu životu i odgoju, te mogućnost prijelaza u višu sferu uzvišenih osjećaja i plemenitih strasti. Romani-feljtoni i druga podzemna literatura (sladunjava, slatkorječiva, plačljiva) nude heroje i heroine, ali melodrama je naj-pogubnija, jer se uglazbljene riječi dulje pamte i oblikuju matice u kojima misao u svom toku dobiva neku formu. Pogledajmo kako pišu mnogi pučani: drže se stanovitog broja gotovih fraza. Ipak, sarkazam je odveć korozivan. Ne zaboravimo da tu nije riječ o diletantskom snobu, nego o nečem duboko iskrenom i proživljenom.

»Kontenutisti«<sup>9</sup> i »kaligrafi«<sup>10</sup>. O polemici između »kntenutista« i »kaligrafa« na stranicama »L'Italia letteraria«, »Il Tevere«, »Il Lavoro fascista« i »La Critica fascista«. Po nekim natuknicama, moglo bi se činiti da je Gherardo Casini (direktor dnevnika »Il Lavoro fascista« i glavni urednik časopisa »La Critica fascista«) kritički ispravno impostirao problem, ali nas je razočarao njegov članak u »La Critica fascista« od 1. svibnja 1933. On ne uspijeva definirati odnose »politike« i »književnosti« na terenu znanosti i političkog umijeća, kao ni na polju književne kritike. Casini ne zna praktički

<sup>9</sup> Pobornici sadržaja u književnosti i književnom djelu. Prema talijanskoj riječi *contenuto* (sadržaj). (Prim. prev.)

<sup>10</sup> Oni koji pišu »lijepo«, a ne koji imaju lijep rukopis. Po svom književnom idealu suprotni kontenutistima. Polemika između kntenutista i kaligrafa razbukta se u Italiji 1932.

označiti kako bi se mogla postaviti i povesti borba ili potpomoći pokret za pobjedu nove kulture ili civilizacije, niti postavlja problem kako to da neka civilizacija, koja se već afirmirala kao postojeća, može biti bez književnoga i umjetničkog izraza, bez književne ekspanzije, iako se u povijesti uvijek događa obrnuto. Jer svaka se nova civilizacija, ako je bila takva, čak i ako su je gušili, osporavali i svakojako sputavali, ipak redovito književno izrazila, i to prije nego u državnom životu; dapače, njezin književni izraz bio je način stvaranja intelektualnih i moralnih uvjeta državnom i zakonodavnom izrazu.

Budući da nijedno umjetničko djelo ne može biti bez sadržaja, to jest mora biti vezano uz neki pjesnički svijet, a ovaj opet uz neki intelektualni i moralni svijet, očito je da su »kontenutisti« jednostavno nosioci nove kulture, novog sadržaja, a »kaligrafi« nekog starog sadržaja, stare ili različite kulture (za trenutak ostavljamo po strani problem vrijednosti tih sadržaja ili kultura, iako o ishodu sukoba odlučuje vrijednost sukobljenih kultura i superiornost jedne nad drugom). Problem je, dakle, u »historičnosti« umjetnosti, u njezinoj istodobnoj »historičnosti i vječnosti«, u istraživanju da li je gruba, ekonomsko-politička činjenica bila (ili je mogla biti) podvrgnuta naknadnoj razradi što se izražava u umjetnosti, ili je pak riječ o čisto ekonomskoj građi koja se ne može izvorno umjetnički razraditi, jer prethodna razrada već sadrži nov sadržaj, koji je nov samo kronološki. A kako je svaki nacionalni kompleks često heterogeni sklop elementata, može se, doista, dogoditi da se intelektualci koji mu pripadaju ne podudaraju s nacionalnim sadržajem, zbog svoga kozmopolitskog karaktera, nego s nekim sadržajem pozajmljenim iz drugih nacionalnih kompleksa, ili čak s nekim kozmopolitsko-apstraktnim sadržajem. Tako se Leopardi može smatrati pjesnikom očaja, što ga je u neke duhove unio senzualizam, kojem u Italiji nije odgovarao razvoj snaga i materijalnih i političkih borbi, karakterističan za one zemlje u kojima je senzualizam bio organski kulturni oblik. Kad se u zaostaloj zemlji građanske snage, podudarne kulturnom obliku, afirmiraju i šire, sigurno je da neće moći stvoriti novu izvornu književnost, dapače, pojavit će se »kaligrafizam«, u stvari difuzan i općenit skepticizam prema bilo kakvom ozbiljnom i dubokom »sadržaju« strasti. »Kaligrafizam« je, stoga, organska književnost nacionalnih kompleksa koji se, poput Lao-Cea, rađaju kao osamdesetogodišnji starci, bez svježine i spontanosti osjećaja, bez »romantizma«, ali i bez »klasicizma«, ili s manirističkim romantizmom u kojem

prvobitnoj grubosti strasti odgovara senilna strast nekog starca koji je pobjegao liječenju po metodi doktora Vornoffa, a ne nezadrživa virilnost ili muškost; isto će tako klasicizam biti maniristički, upravo »kaligrafizam«, puka forma kao neka lakejska livreja. Imat ćemo *Strapaese* i *Stracittà*, a prefiks *Stra* imat će veće značenje nego što se to čini.

Još treba zabilježiti kako ovoj diskusiji nedostaje bilo kakva ozbiljna priprema: Croceove teorije mogu se prihvatiti ili odbiti, ali trebalo bi ih točno poznavati i savjesno navoditi. Naprotiv, i u ovoj se diskusiji prenose po sluhu, »novinarski«. »Umjetničko« kao kategorija — po Croceu — čak i ako je prikazano kao aspekt čiste forme, ipak nije preduvjet bilo kojem »kaligrafizmu« ili negacija bilo kakvog »kontenutizma«, to jest živog prodora bilo kojeg kulturnog motiva. Niti ima ikakva stvarnog značenja konkretan stav Crocea političara prema ovoj ili onoj struji strasti i osjećaja. Kao estetičar, Croce zastupa lirski karakter umjetnosti, a u politici zastupa i bori se za trijumf određenog programa, umjesto nekog drugog. A s obzirom na Croceovu teoriju o kružnom obliku duhovnih kategorija, čini nam se da ne možemo poreći kako on u umjetniku pretpostavlja snažnu »moralnost«, koliko god umjetničko djelo smatra umjetničkom, a ne moralnom činjenicom, odnosno, smatra ga jednim, a ne drugim dijelom kruga o kojem govori. Tako u ekonomskom segmentu kružnice razmatra »razbojništvo« i burzovni posao, ali se ne čini da kao čovjek radi na poticanju razbojništva više nego burzovnih poslova (no može se kazati kako Croceov stav, s obzirom na njegovu političku važnost, ne bi bio bez odraza na burzovne poslove). Nedovoljna ozbiljnost diskusije i ne baš pretjerana savjesnost diskutanata u ovladavanju točnim stanjem problema, svakako, nije dokaz da problem ima životnu i iznimnu važnost. To nisu »porođajni bolovi« novog književnog svijeta, to je polemika sitnih i osrednjih novinara.

**Publika i talijanska književnost.** U članku što ga je objavio »Il Lavoro«, a u izvacima prenijela »La Fiera letteraria« 28. listopada 1928, Leo Ferrero piše: »Zbog ovoga ili onoga razloga, moglo bi se reći da talijanski pisci više nemaju publike. Publika znači skup osoba koje se, prije svega, dive nekim ljudima, a ne samo onih koje kupuju knjige. Književnost se može razvijati samo u atmosferi divljenja, a ono nije, što mi se može vjerovati, nagrada, već poticaj radu. Najveće je nadahnuće književnosti publika koja se divi, i to doista, od srca, radosno, koja je sretna što to može činiti (ništa nije

gore od konvencionalnog divljenja). Na žalost, mnogi znakovi pokazuju da publika napušta talijanske pisce.«

Ferrerovo »divljenje« nije ništa doli metafora, »zbirna imenica« kojom se označava složen sustav odnosa, oblik u kojem se susreću neka nacija i njezini pisci. Danas nema tog susreta, književnost, naime, nije nacionalna, jer nije narodna. Paradoks suvremenog doba. Osim toga, nema hijerarhije u književnom svijetu, jer nema istaknute ličnosti koja bi bila kulturni hegemon.

Ostaje pitanje zašto je i kako je neka književnost narodna. »Ljepota« nije dovoljna, potreban je određeni intelektualni i moralni sadržaj, koji je razrađen i dovršen izraz najdubljih težnji određene publike, naime nacije-naroda u stanovitoj fazi povijesnog razvitka. Književnost mora biti istodobno aktualni element civilizacije i umjetničko djelo; inače, umjetničkoj književnosti publika pretpostavlja feljtonsku, koja je, na svoj način, aktualan element kulture; ta je kultura degradirana koliko god hoćete, ali je ipak i živo procućena.

**Talijanska nacionalna kultura.** U *Pismu Umberto Fracchiji o kritici* (»Pègaso«, kolovoz 1930). Ugo Ojetti<sup>11</sup> čini dvije značajne primjedbe. Podsjeća nas kako Thibaudet dijeli kritiku na tri razreda, i to na onu koju pišu profesionalci, na kritiku autora i na onu što je pravi »fini svijet«, odnosno upućena publika koja je, ipak, prava burza književnih vrijednosti, jer u Francuskoj postoji široka publika što pažljivo prati sva književna zbivanja. U Italiji nema kritike publike (nedostaje ili je vrlo nedostatna srednja prosvijećena publika kakva postoji u Francuskoj), »nema uvjerenja ili, ako hoćete, iluzija da ovaj [pisac] obavlja posao koji je nacionalno značajan i koji, kad je riječ o najboljima, ima povijesno značenje. Jer kao što Vi [Fracchia] kažete, svaka godina i svaki dan što prolazi podjednako imaju svoju književnost, i tako je uvijek bilo, i tako će uvijek biti, i apsurdno je očekivati, prognozirati ili zazivati za sutra ono što već danas jest. Svako stoljeće, svaki dio stoljeća uvijek su uznosili vlastita djela i bili su, dapače, skloni preuveličavanju njihove važnosti, veličine, vrijednosti i trajnosti.' Točno, ali ne u Italiji, itd.«

<sup>11</sup> Povod je Ojettiju otvoreno pismo U. Fracchije, upućeno Njegovoj eksklenciji Gioacchinu Volpeu, objavljeno u »L'Italia letteraria« 22. lipnja 1930, a odnosilo se na Volpeov govor održan na sjednici Akademije prilikom podjele nagrada. Među ostalim Volpe je rekao: »Ne pojavljuju se velika slikarska djela, velika povijesna djela, veliki romani. Ali tko pažljivo gleda, vidjet će u suvremenoj književnosti latentne snage, čežnju za usponom, nekoliko dobrih ostvarenja koja obećavaju.« (Gramscijeva bilješka.)

Druga je Ojettijeva primjedba: »Nedovoljna popularnost naše starije književnosti, naših klasika, naime. Istina je. U engleskoj i francuskoj kritici često se mogu pročitati usporedbe između živih pisaca i klasika, itd.«

Ta opaska ima temeljnu važnost za povijesni sud o sadašnjoj talijanskoj kulturi: prošlost ne živi u sadašnjosti, nije bitan element sadašnjosti, odnosno, u povijesti nacionalne kulture nema kontinuiteta i jedinstva. Tvrdnja o kontinuitetu i jedinstvu samo je retorička tvrdnja, ili ima vrijednost puke sugestivne propagande, to je praktičan čin kojim se pokušava umjetno stvoriti nešto čega nema i nije zbiljska stvarnost. (Stanovit kontinuitet i jedinstvo kao da su postojali od Risorgimenta do Carduccija i Pascolija, koji su se mogli pozivati čak i na latinsku književnost; prekid je izazvao D'Annunzio i njegovi nasljednici.) Prošlost, uključivši i književnost, nije element života, već samo knjiške i školske kulture, a to opet znači da je nacionalni osjećaj skorašnja pojava, ako ne bi bilo ispravnije reći čak da se taj osjećaj tek stvara, dokazujući još jedanput da književnost u Italiji nikad nije bila nacionalna činjenica, jer je imala »koz-mopolitski« karakter.

Još se neki tipični odlomci mogu izvući iz otvorenog pisma Umberta Fracchije Njegovoj ekscelenciji G. Volpeu: »Samo malo više hrabrosti, prepuštanja (!), vjere (!), bilo bi dovoljno da se škrta pohvala koju ste uputili sadašnjoj književnosti pretvori u otvorenu i izričitu pohvalu, kad bi se kazalo kako sadašnja talijanska književnost ima ne samo skrivenih snaga, nego i otkrivenih, vidljivih (!), što ne čekaju (!) da ih otkriju (!) i prepoznaju oni koji ih još ne poznaju, itd.« Volpe je u ozbiljnom tonu parafrazirao šaljive Giustijeve stihove: »Junaci, junaci, što vi činite? / Mozgamo o budućnosti«, a Fracchia se bijedno žali što se ne priznaju i ne cijene mozganja kao takva.

Fracchia je više puta prijetio izdavačima zato što objavljuju mnogo prijevoda, prijetio je zakonskim korporativnim mjerama kojima se štite talijanski pisci (prisjetimo se naredbe gospodina Bianchija, podsekretara u ministarstvu unutrašnjih poslova, koja je kasnije dobila »tumačenje«, a zapravo je bila povučena, i koja je vezana uz jednu Fracchijinu novinsku kampanju). Već smo naveli njegovo rasuđivanje da svako stoljeće, svaki dio stoljeća imaju svoju književnost i veličaju je, pa su zbog toga povijesti književnosti morale odbaciti mnoga vrlo hvaljena djela za koja smo tek danas utvrdili da ne vrijede ništa. Uglavnom je to točno, ali onda treba zaključiti kako suvremeno književno razdoblje ne zna protu-

mačiti svoje vrijeme, kako je odvojeno od stvarnoga nacionalnog života, tako da se ni zbog »praktičnih« razloga ne slave djela koja bi potom mogla biti proglašena umjetnički bezvrijednima, jer bi njihova praktična vrijednost bila prevladana. No je li istina da nema knjiga koje se mnogo čitaju? Ima ih, dakako, ali to su strane knjige, a bilo bi ih i više kada bi se prevodile, kao, primjerice, Remarqueove, itd. Sadašnje doba zaista nema književnosti vezane uz svoje najdublje, elementarne potrebe, jer postojeća književnost, osim rijetkih iznimaka, nije vezana za narodni nacionalni život, nego za uske grupe koje su kao konjske mušice nacionalnog života.

Fracchia se žali na kritiku, o kojoj sudi isključivo iz perspektive velikih remek-djela i koja se istanjila u savršenstvu estetskih teorija, itd. No i ako bismo o knjigama sudili s gledišta kulturne povijesti, isto bi se tako žalio, a možda i više, jer je ideološki i kulturni sadržaj aktualne književnosti gotovo ništavan, uz to i proturječan i prilično jezuitski.

Isto tako nije istina (kao što piše Ojetti u pismu Fracchiji) da u Italiji ne postoji »kritika publike«. Naprotiv, postoji, ali je drukčija: publika mnogo čita, birajući među onim što joj je na raspolaganju. Zašto ta publika još daje prednost Alexandreu Dumasu i Carolini Invernizio, pohlepno gutajući krimice? Uostalom, ta talijanska kritika publike ima svoju organizaciju, a čine je izdavači, urednici dnevnika i popularnih časopisa; očituje se u izboru podlistka, u prijevodima stranih knjiga, i ne samo aktualnih, nego i starih, čak vrlo starih i, najzad, otkriva se u repertoaru kazališnih družina, itd. Ovdje nije posrijedi ni stopostotni egzotizam, jer u glazbi ista publika traži Verdija, Puccinija, Mascagnija, koji očito nemaju premca u književnosti. Ne samo to, nego u inozemstvu strana publika više voli Verdija, Puccinija, Mascagnija od vlastitih nacionalnih i suvremenih glazbenika.

To je konačan dokaz da u Italiji postoji jaz između publike i pisaca, pa čitateljstvo traži »svoju« književnost u inozemstvu, smatrajući je više svojom od takozvane nacionalne književnosti. U toj je činjenici bitan problem nacionalnog života. Ako je istina da svako stoljeće ili dio stoljeća ima svoju književnost, nije uvijek točno da ta književnost nastaje u istoj nacionalnoj zajednici. Svaki narod ima svoju književnost, no može je dobiti i od nekoga drugog naroda, naime narod o kojem je riječ može biti podvrgnut intelektualnoj i moralnoj hegemoniji drugih naroda. To je paradoks što najviše odudara od mnogih monopolističkih teorija nacionalnoga i represivnoga sadržaja. Jer dok neki konstruiraju veli-

čanstvene hegemonističke planove, ne zapažaju kako su baš oni predmet strane hegemonije, isto kao što smo predmet drugih imperijalizama dok sami pravimo imperijalističke planove, itd. Uostalom, ne zna se da li rukovodeći politički centar dobro razumije činjenično stanje, ni da li ga nastoji prevladati; sigurno je, međutim, da u ovom slučaju književnici ne potpomažu rukovodeći politički centar u takvim naporima, te da se njihovi prazni mozgovi upinju u nacionalističkom egzaltiranju kako ne bi osjetili težinu hegemonije o kojoj ovisimo i koja nas tlači.

**Uzaludne polemike.** Gomilaju se spisi o jazu što dijeli umjetnost od života: Papinijev članak u »La Nuova antologia« od 1. siječnja 1933, članak Luigija Chiarinija u »L'Educazione fascista« za prosinac 1932, napadi na Papinija u »L'Italia letteraria« od 1. siječnja 1933, itd. Dosadne i nekorisne polemike. Papini je katolik, antikroćevovac, a proturječnosti njegova površnog članka proistječu iz toga dvojstva. U svakom slučaju, ta obnovljena polemika (neki članci u »La Critica fascista«, iz pera Gherarda Casinija i Bruna Spampanata protiv intelektualaca<sup>12</sup> najznačajniji su i najbliži jezgri problema) simptomatična je i pokazuje da se osjeća nelagoda zbog suprotnosti između riječi i djela, između odrješitih tvrdnja i zbilje koja im proturječi.

Čini se, međutim, da je danas lakše pokazati pravu realnost situacije; nesumnjivo ima više dobre volje da se shvati, više nepristranosti, što proistječe iz raširenog antigrađanskog duha, makar je on općenit i nečista porijekla. U najmanju ruku, htjelo bi se stvoriti pravo nacionalno-narodno jedinstvo, iako pomoću izvanjskih, pedagoških, školskih sredstava, dakle »voluntaristički«. No barem se osjeća da to jedinstvo nedostaje i da je u tom nedostatku nacionalna i državna slabost. Time se ovo doba bitno razlikuje od doba Ojettijeva, Panzinijeva i njihove kompanije. Zato, raspravljajući o toj stvari, treba to imati na umu.

Slabosti su, uostalom, očite; prva je u tome što su neki uvjereni da se već zbio radikalno nacionalno-narodni preokret. Ako se doista zbio, onda to znači da više ne treba činiti ništa što bi bilo radikalno, nego samo »organizirati«, odgajati, itd.; u najboljem slučaju, govori se o »permanentnoj revoluciji«, ali u suženom smislu, u uobičajenom shvaćanju kako je sav život dijalektika, borba, prema tome revolucija. Ostale je slabosti teže shvatiti, jer bi doista mogle pro-

<sup>12</sup> Usp.: *Politički elementi jedne književnosti i Smrt intelektualca* G. Casinija, te *Antifašizam kulture* Bruna Spampanata.



istjecati samo iz egzaktne analize talijanskoga društvenog sustava, a iz nje proistječe da velik dio intelektualaca pripada ruralnoj buržoaziji čiji je ekonomski položaj moguć samo ako su seljačke mase do srži iscijeđene. Kada bi s riječi trebalo prijeći na konkretne činjenice, to bi značilo radikalno uništenje gospodarske osnove tih intelektualnih skupina.

**Ono što je »zanimljivo« u umjetnosti.** Treba točno utvrditi što razumijevamo pod »zanimljivo« u umjetnosti općenito, a posebice u narativnoj književnosti i u teatru.

Element »zanimljivosti« mijenja se prema pojedincima, društvenim skupinama ili mnoštvu uopće, pa je to element kulture, a ne umjetnosti, itd. No je li onda to činjenica koja je potpuno tuđa i odvojena od umjetnosti? Međutim, umjetnost nas zanima sama po sebi, ako zadovoljava neku životnu potrebu. I još: osim toga najprismijeg obilježja umjetnosti, naime da je zanimljiva sama po sebi, koje druge elemente »zanimljivosti« može predočiti neko umjetničko djelo, primjerice roman, ili spjev, ili drama? Teorijski, bezbrojne. Ali oni koji čitatelje zanimaju nisu bezbrojni: to su točno samo oni elementi za koje smatramo da najizravnije pridonose posrednom ili neposrednom uspjehu (u prvome stupnju) tog romana, spjeva ili drame. Neka Pirandellova drama može zanimati dramatičara ako želi doznati koliko leksičkih, morfoloških i sintaktičkih elemenata sicilijanskog tipa Pirandello uvodi ili može uvesti u talijanski književni jezik: eto »zanimljivog« elementa koji neće mnogo pridonijeti popularnosti dotične drame. Carduccijeva »barbarska metrika« bila je »zanimljiv« element za nešto širi krug, za ceh profesionalnih književnika i onih koji su namjeravali to postati, dakle bila je već značajan element neposrednog »uspjeha«, pridonijevši raspačavanju nekoliko tisuća primjeraka zbirke sa stihovima u tzv. barbarskom metru. Ti se »zanimljivi« elementi mijenjaju s obzirom na vrijeme, kulturnu klimu i osobne idiosinkrazije.

Svakako, najtrajniji je element »zanimljivosti« pozitivan ili negativan »moralni« interes, bilo kao pristajanje, bilo kao odbijanje. »Stalan« je u stanovitom smislu, to jest u smislu »moralne kategorije«, a ne konkretnoga moralnog sadržaja. Usko je vezan uz taj »tehnički« element, u stanovitom smislu poseban, to jest »tehnički« kao način koji služi da se moralni sadržaj, moralna opreka romana, spjeva, drame, objasni najneposrednije i najdramatičnije; stoga u drami imamo zaplete, u romanu intrigu, itd. Svi ti elementi nisu nužno »umjet-

nički«, ali isto tako nisu ni neumjetnički. S gledišta umjetnosti, oni su u stanovitom smislu »indiferentni«, to jest izvanumjetnički. Budući da su kulturnopovijesne činjenice, s tog ih stajališta moramo i ocjenjivati.

Da se to zbiva, da je to tako, dokazuje upravo takozvana komercijalna književnost, koja je dio narodno-nacionalne književnosti. Njezin »komercijalni« karakter posljedica je toga što element »zanimljivosti« nije »naivan«, »spontan«, intimno stopljen u umjetničkoj zamisli djela, već je tražen izvana, mehanički, industrijski doziran, kao siguran element neposrednog »uspjeha«. Ipak, to znači da ni komercijalnu književnost ne treba zapostavljati u povijesti kulture. Naprotiv, takva književnost ima vrlo veliku vrijednost baš s toga stajališta, jer uspjeh neke komercijalne knjige pokazuje (a često je i jedini pokazatelj) koja je to »filozofija epohe«, naime kakva količina osjećaja i poimanja svijeta prevladava u »šutljivom« mnoštvu. Ta je književnost narodna »droga«, »opijum«. S toga gledišta mogao bi se proučiti *Grof Monte Cristo* Alexandrea Dumasa, jer je to možda najopojniji među narodnim romanima. Ima li čovjeka iz naroda koji ne misli da su mu moćnici nanijeli neku nepravdu i koji ne mašta o »kazni« što će im je zadati! Edmond Dantès pruža mu uzorak, »opija« ga zanosom, zamjenjuje njegovo vjerovanje nekom nadnaravnom pravdom u koju više »sustavno« ne vjeruje.

Valja usporediti Linatijev članak *O zanimljivosti*, u broju časopisa »I Libri del giorno« za veljaču 1929. Linati se pita u čemu se sastoji onaj *quid* po kojem su knjige zanimljive, ali ne nalazi odgovora. Točan se odgovor, sigurno, ne može naći, barem ne onako kako ga zamišlja Linati, jer bi on htio naći taj *quid* kako bi sam mogao pisati zanimljive knjige, ili kako bi drugima pomogao da to čine. Linati kaže da je to za najnovije doba velik problem, što je istina, jer je prirodno da tako bude. Došlo je do stanovitog buđenja nacionalnih osjećaja; razumljivo je što se postavlja pitanje zašto se ne čitaju talijanske knjige, zašto ih smatraju »dosadnima«, dok strane knjige uživaju glas da su »zanimljive«, itd.

Nacionalno buđenje podsjeća na činjenicu da talijanska književnost nije »nacionalna«, u smislu da nije narodna, te da kao narod trpimo stranu hegemoniju. Odatle programi, polemike, pokušaji koji ne dovode ni do čega. Bila bi potrebna nemilosrdna kritika tradicije i kulturno-moralna obnova iz koje bi se rodila nova književnost. No upravo to se ne može dogoditi zbog proturječja, itd.; nacionalno buđenje zadobilo

je značenje veličanja prošlosti. Marinetti je postao akademik i bori se protiv tradicije špageta.<sup>13</sup>

**Stav pisca prema sredini.** Iz članka Paola Milana, objavljenoga u »L'Italia letteraria« (27. prosinca 1931): »Vrijednost koju pridajemo sadržaju umjetničkog djela nikada nije dovoljno velika', napisao je Goethe. Sličan aforizam može pasti na pamet svakome tko razmišlja o *naporu* što su ga pokrenule (!) *tolike generacije* (?), a koji još nije priveden kraju, o naporu da se *stvari tradicija* modernoga talijanskog romana. Koje društvo ili, bolje, koji sloj da opišemo? Zar se u najnovijim pokušajima, možda, ne vidi želja da napustimo pučke likove koji prevladavaju u Manzonijskom i Verginju djelu? I zar se polovični uspjesi ne bi, možda, mogli svesti na teškoće i na nesigurnost u fiksiranju jedne sredine koja uključuje i dokonu visoku buržoaziju, i male ljude, i marginalnu bohemu?«

Odlomak iznenađuje mehaničkim i izvanjskim načinom postavljanja problema. Doista, je li moguće da »naraštaji« pisaca hladno *pokušavaju* utvrditi sredinu koju treba opisati a da pri tome ne manifestiraju svoj »ahistorijski« karakter te svoje moralno i osjećajno siromaštvo? Također, »sadržajem« ne smijemo smatrati samo izbor određene sredine: za sadržaj je bitan *stav* pisca i naraštaja prema toj sredini. Samo stav određuje kulturni svijet naraštaja i epohe, pa prema tome i njezin stil. I u Manzonijskom i Verge nisu odlučni »pučki likovi«, nego stav dvaju pisaca prema njima, a njihov je stav oprečan: u Manzonijskom imamo katolički paternalizam, skrivenu *ironiju*, znak odsutnosti duboke, nagonске ljubavi prema tim likovima, stav nametnut izvanjskim osjećajem apstraktne dužnosti što ju je zahtijevao katolički moral, upravo dopunjen i oživljen proširenom ironijom. U Verge nalazimo stav hladne, znanstvene i fotografske bestrasnosti, nametnute verističkim načelima, još iracionalnije primijenjenima nego u Zole.

Manzonijski je stav najrašireniji u književnosti s »pučkim likovima«. Dovoljno je sjetiti se Renata Fucinija, takav je stav još superioran, ali se već kreće po oštrici noža; ubrzo će se u pisaca slabije vrijednosti izroditi, u stav patra Breccianija, budalasto i jezuitski sarkastičan.

**Talijani i roman.** Treba pročitati predavanje Angela Gattija na temu *Talijani i roman*, djelomice objavljeno u »L'Ita-

<sup>13</sup> Aluzija na polemiku iz 1930. između Bontempellija i Marinettija za popularne špagete i protiv njih.

lia letteraria« (9. travnja 1933). Zanimljiva je bilješka o odnosima između moralista i romanopisaca u Francuskoj i Italiji. U Francuskoj se tip moralista bitno razlikuje od talijanskoga, koji ima više »političko« obilježje: Talijan proučava kako da »vlada«, bude jači, spretniji i lukaviji, a Francuz kako da »upravlja« i, prema tome, kako da »razumije« kako bi se utjecalo i postigla »spontana i aktivna suglasnost«. Guicciardinijeve *Političke i građanske uspomene* pripadaju tom tipu.

Stoga u Italiji imamo obilje djela poput *Knjige o skladnu ponašanju*,<sup>14</sup> u kojima se vodi računa o vanjskom stavu viših klasa. U nas nema knjiga poput djela velikih francuskih moralista (ili barem manje značajnih pojava, kao što je to Gaspere Gozzi), s njihovim istančanim i podrobnim analizama. Tu razliku susrećemo i u »romanu«, koji je u Italiji više vanjski, skučen, bez ljudskoga, nacionalno-narodnog ili univerzalnog sadržaja.

**»Aktivan« nacionalni osjećaj pisaca.** Izvod iz Ojettijeva *Pisma Pieru Pariniju o talijanskim sjedilačkim piscima* »(Pègaso«, rujna 1930): »Kako to da baš samo mi Talijani, koji smo proširili naš rad po cijelom globusu, i to ne samo manuelni rad, i koji od Melbournea do Rija, od San Francisca do Marseillea, od Lime do Tunisa, imamo mnogobrojne i jake naseobine, nemamo romana koji bi opisali naše običaje i svijest u opreci sa sviješću i običajima stranaca među koje smo došli živjeti, boriti se, patiti, a katkada i pobijediti? Talijana iz viših i iz nižih slojeva, radnika ili bankara, rudara ili liječnika, konobara ili inženjera, zidara ili trgovaca ima u svim dijelovima svijeta. Naša vrlo knjiška književnost ne poznaje ih i nikada ih nije poznavala. Znamo da ne postoji roman ili drama bez razvojne opreke duša, a gdje ima dubljeg i konkretnijeg kontrasta nego što je opreka između dviju rasa, od kojih je ona drevnija, bogatija iskonskim običajima i obredima, lišena domovine i svedena na život u kojem se može osloniti samo na vlastitu energiju i otpor?«

Ovdje su potrebne mnoge opaske i dodaci. U Italiji je uvijek postojalo mnogo publikacija o iseljeništvu kao o društveno-ekonomskoj pojavi. Ali nije ju pratila umjetnička književnost, iako je svaki iseljenik krio u sebi dramu već i prije nego što je otišao iz Italije. Što se talijanski pisci ne bave iseljenikom u inozemstvu manje začuđuje nego činjenica da

<sup>14</sup> *Il Galateo*. Napisao ju je monsijor Giovanni Della Casa (1503—1556) s namjerom da pouči o pravilima lijepog ponašanja.

se njime ne bave prije nego što se iseli, kao ni prilikama što ga sile da se iseli, itd., što ih ne zanimaju krv i suze koje u Italiji, prije nego u inozemstvu, znače masovno iseljavanje. Uostalom, treba li reći da je nedostatna i književnost o stranim zemljama, kao što je manjkava (i većinom retorična) književnost o Talijanima u inozemstvu. A da bi bilo moguće prikazati, kao što želi Ojetti, opreku između useljenih Talijana i stanovništva tih zemalja, bilo bi potrebno poznavati i te zemlje i . . . Talijane.

**Enrico Thovez.** Kada raspravljamo o problemu pomanjkanja nacionalno-narodnog obilježja u talijanskoj književnosti, a osobito kada pišemo povijest stava niza književnika i kritičara koji su osjećali lažnost tradicije i lažan sjaj njezine intimne retorike, njezina odudaranja od povijesne zbilje, ne treba zaboraviti Enrica Thoveza i njegovu knjigu *Pastir, stado i gajde*. Thovezova reakcija nije bila pravedna, ali važno je u ovom slučaju što je on reagirao, što je barem osjetio da nešto nije u redu.

Njegovo razlikovanje poezije forme od poezije sadržaja teorijski je bilo lažno; takozvano pjesništvo forme obilježeno je ravnodušnošću spram sadržaja, to jest moralnom ravnodušnošću; međutim, i to je »sadržaj«, »povijesna i moralna praznina pisca«. Thovez je većinom nastavljao De Sanctisa, kao »obnovitelja talijanske kulture«, pa ga treba svrstati, zajedno sa skupinom oko časopisa »La Voce«, u snage koje su radile, doduše kaotično, za intelektualnu i moralnu reformu u predratnom razdoblju.

U vezi s Thovezom trebalo bi proučiti i polemike koje je on izazvao svojim stavom. U članku *Pjesnik Enrico Thovez i problem umjetničkog oblikovanja* — Alfonso Ricolfi objavio ga je u »La Nuova antologia« 16. kolovoza 1929 — ima korisnih poticaja, ali ipak premalo. Trebalo bi pronaći Prezzolinijev članak *Thovez preteča*.

**Giovanni Cena.** I Cenin lik treba proučavati s dva gledišta: kao »narodnog« pisca i pjesnika (usporedba s Adom Negri) i kao čovjeka aktivnoga u nastojanju da se podigne ustanove za obrazovanje seljaka (škole u Rimskom polju i Pontinskim močvarama, koje je osnovao s Angelom i Annom Celli), Cena se rodio u Montanaro Canaveseu 12. siječnja 1870, a umro je u Rimu 7. prosinca 1917. Godine 1900—1901. bio je pariški i londonski dopisnik časopisa »La Nuova antologia«. Od 1902. do smrti glavni je urednik tog časopisa. Bio

je učenik Artura Grafa. U *Kandidatima za besmrtnost* Giulia De Frenzija objavljeno je jedno Cenino autobiografsko pismo.

U vezi s Cenom vrlo je zanimljiv članak Arriga Cajumija *Neobičan slučaj Giovannija Cene* («L'Italia letteraria», 24. studenoga 1929)...

Taj odlomak pokazuje koliko je površna Cajumijeva politička kultura. Prema prilikama, Cena je pučanin, proleter, seljak. »La Stampa« je socijaldemokratski dnevnik, dapače, postoji neko socijaldemokratsko torinsko građanstvo. Cajumi tu oponaša neke sicilijanske političare, koji su osnivali demokratsko-socijalne ili čak laburističke stranke, padajući u istu zamku kao i mnogi neozbiljni publicisti koji su riječ socijaldemokracija pripremali u svim sosovima. Cajumi zaboravlja da je u Torinu, prije rata, »La Stampa« stajala desno od umjereno demokratskog dnevnika »La Gazzetta del popolo«. A za socijalne studije vrlo je dražesno povezivanje Crocea-Missirolija-Jaurèsa-Orianija.

U članku *Što da se radi?* Cena je htio stopiti nacionaliste s filosocijalistima, kakav je bio on sam; ali, naposljetku, zar sav taj malograđanski socijalizam u stilu De Amicisa nije bio tek zametak nacionalnog socijalizma, ili nacionalsocijalizma, što se na toliko načina nastojao probiti u Italiji, našavši u poslijeratnom razdoblju povoljno tlo?<sup>15</sup>

»Otkriće« **Itala Sveva**. Talijanskim je književnicima Sveva otkrio James Joyce, koji ga je osobno upoznao u Trstu (ipak ne treba zaboraviti da je Italo Svevo ponekad pisao za »La Critica sociale« oko 1900).

Pišući u spomen Sveva, »La Fiera letteraria« tvrdi da je prije tog otkrivanja bilo i talijansko »otkriće«: »Ovih je dana dio talijanskog tiska ponovio pogrešku o 'francuskom otkriću' [za koje je zaslužan Crémieux, no njemu je o Svevu govorio Joyce, pa se, prema tome, »La Fiera letteraria« koristi nesporazumom]; čini se da ni najvećim novinama nije poznato ono što je bilo rečeno i ponovljeno u pravo vrijeme. Potrebno je, dakle, još jednom napisati kako su obrazovani Talijani bili upoznati sa Svevovim djelom i da je tršćanski pisac u Italiji dobio prvo i legitimno priznanje zaslugom Eugenija Montalea, koji je o njemu pisao u časopisima 'L'Esame' i 'Il Quindicinale'. Time ne želimo strancima uma-

<sup>15</sup> Objavljeno u »La Voce« 1910. O Ceninoj djelatnosti u prilog seljačkih škola u Rimskom polju usporedite radove Aleksandra Marcuccijsa. Cena je doista namjeravao »ići u narod«. Zanimljivo je vidjeti kako je praktički pokušavao ostvariti svoju namjeru, jer to pokazuje kako je talijanski intelektualac, uostalom pun dobrih namjera, shvaćao »ljubav prema narodu«. (Gramscijeva bilješka.)

njiti zaslugu koja im pripada; ipak, čini nam se pravednim da nikakva sjena ne zatamni iskrenost i, recimo i to, ponos (!) zbog naše počasti prijatelju koji je otišao.«<sup>16</sup>

No ta je prijetvorno laskava i jezuitska prozica u proturječju s onim što tvrdi Carlo Linati u »La Nuova antologia« od 1. veljače 1928 (*Italo Svevo romanopisac*): »Prije dvije godine sudjelovao sam na soareji nekoga milanskoga intelektualnog kružoka i sjećam se da je u jednom trenutku ušao mlad pisac koji se upravo vratio iz Pariza i koji je najprije s nama nadugo razgovarao o ručku u Pen-klubu, što su ga pariški pisci priredili u čast Pirandella, a onda je dodao kako mu je, na kraju ručka, slavni irski pisac James Joyce, časkajući s njime o modernoj talijanskoj književnosti, rekao i ovo: 'Ali vi Talijani imate velikoga proznog pisca, a možda to i ne znate.' 'Kojega?' 'Itala Sveva, Trščanina.' Linati tvrdi da nitko nije čuo za to ime, kao što ga nije poznavao ni mladi pisac koji je razgovarao s Joyceom. Montale je najzad uspio 'otkriti' primjerak romana *Senilità*, pa je o njemu pisao u časopisu 'L'Esame'.«

Eto kako su talijanski pisci »dično« »otkrili« Sveva. Je li to puki slučaj? Ne čini nam se da je tako. Časopis »La Fiera letteraria« trebalo bi podsjetiti na još barem dva slična »slučaja«: na *Ravnodušne* Alberta Moravije i na *Malagigija* Nina Savaresea, o kojem je pisao tek pošto je na nj upozorio natječaj za književnu nagradu. U stvari, ti ljudi fučkaju na književnost i na pjesništvo, na kulturu i na umjetnost — obavljaju posao književnih crkvenjaka i ništa više.

**Sećentizam suvremenog pjesništva.** Da je dio suvremenog pjesništva »čisti sećentizam«, očito proistječe iz spontane isповijesti nekih njegovih ortodoksnih kritičara. Primjerice, Aldo Capasso u eseju o Ungarettiju (prema odlomku navedenom u časopisu »Il Leonardo« od ožujka 1934) piše: »*Začuđen dah* ne bi se mogao oblikovati kada bi pjesnički izraz bio manje lakonski.« *Začuđen dah* podsjeća nas na glasovitu definiciju po kojoj je »cilj pjesnikova da začudi«<sup>17</sup>. Ipak, može se zaključiti da je klasični sećentizam bio, na žalost, popularan u narodu i takav je ostao do danas (poznato je kako se ljudima iz naroda sviđa metaforička akrobatika pjesnika), dok je suvremeni sećentizam popularan među »čistim« intelektualcima.

<sup>16</sup> U »La Fiera Letteraria« od 23. rujna 1928. Svevo je umro 13. rujna. To je urednički članak koji donosi Montaleov *Posljednji zbogom* i Comissov *Razgovor*. (Gramscijeva bilješka.)

<sup>17</sup> Prema glasovitom stihu Giambattista Marina (1569—1625) iz njegove zbirke pjesama *La Murtolide* (1608—1609, objavljeno oko 1619).

Ungaretti je napisao da su se njegove pjesme svidjele njegovim drugovima iz rovova koji su bili »narodnog porijekla«, što može biti istinito, jer je riječ o posebnom užitku koji je vezan uz osjećaj da je »teška« (nerazumljiva) poezija zasigurno lijepa, te da je njezin autor velik čovjek upravo zato što se odvojio od naroda i zato što je nerazumljiv. Isto se događa s futurizmom, i to je aspekt narodnog kulta intelektualaca (kojima se, zapravo, istodobno dive i preziru ih).

**Čisti književnici.** Narod (nipošto!), publika (nipošto!). Politički pustolovi pitaju se, s grimasom dobro upućenih ljudi: »Narod! Ali što je taj narod? Tko ga poznaje? A tko ga je ikad definirao?« i dotle neprestano izmišljaju podvale kako bi dobili izborne većine. (Koliko li su puta između 1924. i 1929. u Italiji bila najavljena dotjerivanja izbornog zakona? Koliko podnesenih i opet povučenih novih izbornih zakona? Njihov bi katalog bio sam za sebe vrlo zanimljiv.) Isto to kažu i čisti književnici: »Zazivanje publike kao suca greška je koju dugujemo romantičnim idejama. Tko je publika? Tko je to? Gdje je ta sveznajuća glavurina, taj istančani ukus, to apsolutno poštenje, taj biser?« (G. Ungaretti u »Il Resto del Carlino«, 23. listopada 1929). Ali istodobno traže da se uvede zaštita protiv prijevoda iz stranih književnosti, a kad prodaju tisuću primjeraka neke knjige, zvone na sva zvona u svom selu.

(Međutim, »narod« je dao naslov mnogim važnim novinama, upravo onima koje se danas pitaju što je to narod, baš onima koje su naslovljene po tom narodu.)

**Takozvano talijansko socijalno pjesništvo.** Rapisardi. Valja usporediti vrlo zanimljiv članak Nunzija Vaccalluzza *Pjesništvo Marija Rapisardija*, objavljen u »Nuova antologia« 16. veljače 1930. Rapisardija su smatrali materijalistom, dapače historijskim materijalistom. Je li to istina? A možda je ipak bio prije svega »mistik« naturalizma i panteizma? No povezan s narodom, osobito sicilskim, s bijedom sicilskog seljaka, itd.

Vaccalluzzov članak može poslužiti kao uvod u proučavanje Rapisardija i zbog podataka koje donosi. Valja nabaviti pregled Rapisardijevih djela, itd. Osobito je značajna zbirka *Pravda* koju je, tvrdi Vaccalluzzo, ispjevao kao proleterski pjesnik (!), »više žestinom riječi nego osjećaja«; no, prema mojim sjećanjima, baš je ta *Pravda* djelo demokratsko-seljčkog pjesnika.



**Piedigrotta.** U članku objavljenom u »Il Lavoro« (8. rujna 1929) Adriano Tilgher piše kako su napuljsko dijalektalno pjesništvo, pa prema tome i velik uspjeh šansona iz Piedigrotte sada u dubokoj krizi. Po njemu, presušila su im dva velika izvora: realizam i sentimentalizam. »Promjena osjećaja i ukusa bila je tako brza i potresna, tako vrtoglava i trenutačna, i ona se još ni izdaleka nije kristalizirala u nešto stalno i trajno, tako da su dijalektalni pjesnici, koji se upućuju na taj živi pijesak kako bi mu pokušali dati čvrstoću i jasnoću oblika, osuđeni da u njemu beznadno nestanu.«

Kriza Piedigrotte doista je znak vremena. Teorizacija »Strapaesea« ubila je »Strapaese« (zapravo se htjelo fiksirati tendenciozni »Strapaese«, vrlo pljesniv i slabouman). A moderno doba nije ekspanzivno, nego represivno. Više se ne smijemo od srca; podsmjehujemo se podrugljivo i pravimo mehaničke dosjetke u maniri Campanilea. Izvor Piedigrotte nije sam presušio, iscrpili su ga, jer je Piedigrotta postala »službena«, a šansonijeri su se pretvorili u funkcionare (sjetimo se Libera Bovija i usporedimo francusku basnu o jarcu funkcionaru).

**Talijanska književnost. Doprinos birokrata.** Članak Oracija Pedrazzija u »L'Italia letteraria« od 4. kolovoza 1929. *Antiliterarne tradicije talijanske birokracije.* Pedrazzi ne čini nikakva nužna razlikovanja. Nije istina da je talijanska birokracija toliko »antiliterarna« kao što to tvrdi Pedrazzi, dok je, naprotiv, istina da birokracija (pri tom mislimo na onu visoku) ne piše o vlastitoj aktivnosti.<sup>18</sup> Nije riječ o dvije iste stvari. Mislim, dapače, da postoji neka književna manija svojstvena birokraciji, ali ona se odnosi na »lijepo pisanje«, na »umjetnost«, itd.; možda bi se moglo utvrditi da velik dio književnog bofla dugujemo baš birokratima. Istina je, naprotiv, da u Italiji ne postoji (kao u Francuskoj i drugdje) književnost iz pera državnih funkcionara (vojnih i građanskih) koja bi bila vrijedna, a ticala bi se njihove aktivnosti u inozemstvu, ako je riječ o diplomatskom osoblju, ili na fronti, ako je riječ o oficirima, itd. Ono što imamo većinom je apologetske naravi. »U Francuskoj, u Engleskoj, generali i administrativci pišu za svoj narod, a u nas pišu samo za pretpostavljene.« Dakle, birokracija ima kastinsko obilježje, a ne nacionalno.

<sup>18</sup> U »Nuova Antologia« od 16. rujna 1929. na str. 267. piše da je knjigu *Narodi i etničke manjine* (izd. Zanichelli, sv. 1–2) napisao »mladi rimski plemić koji je usvojio pomalo arhaično ime Luca de Sabelli kako se ne bi brkala njegova pravna i povijesna proučavanja s njegovom diplomatskom službom«. (Gramsci-jeva bilješka.)

**Pojam »nacionalno-narodnog«.** U bilješki objavljenoj 1. kolovoza 1930. »Critica fascista« žali se što su dva velika dnevnika, jedan rimski a drugi napuljski, započela u podlisku objavljivati Dumasove romane *Grof Monte Cristo* i *Grof Cagliostro*, te Fontenayev roman *Kalvarija jedne majke*. »Critica« piše: »Devetnaesto je stoljeće, nema nikakve sumnje, bilo zlatno razdoblje za romane-feljtone, no dnevni listovi koji objavljuju prošlostoljetne romane — kao da se odonda nisu nimalo promijenili književni ukus, interes i iskustvo — očito nemaju dobro mišljenje o svojim čitateljima. Isto tako, zašto ne bismo povelj računali i o tome da, unatoč suprotnim mišljenjima, postoji talijanski moderni roman? A dobro je poznato kako su ti ljudi uvijek spremni pisati plačljive članke o nesretnoj sudbini domaće knjige.«

»Critica« brka različite probleme: prvi je u nedovoljnoj raširenosti takozvane umjetničke književnosti u narodu, a drugi je u nepostojanju talijanske »narodne« književnosti, zbog čega su novine »prisiljene« opskrbiti se u inozemstvu. (Dakako, nema nikakve teorijske zapreke postojanju narodne umjetničke književnosti. Najočitiija je potvrda toga uspjeh velikih ruskih romanopisaca »u narodu« još i dan-danas. Ali ne možemo govoriti ni o popularnosti umjetničke književnosti ni o domaćoj proizvodnji »narodne« književnosti, jer ne postoji istovjetno poimanje svijeta »pisaca« i »naroda«; to jest, narodne osjećaje pisci ne proživljavaju kao svoje, niti imaju »nacionalnu odgojnu« funkciju; oni sebi, naime, nisu postavili, ni jučer ni danas, problem razrade narodnih osjećaja, koje bi trebali najprije proživjeti i prihvatiti kao svoje.) »Critica« uopće ne postavlja te probleme i ne zna izvući »realističke« zaključke iz činjenice da se prošlostoljetni romani sviđaju narodu, što znači da se narodni ukus i ideologija nisu promijenili u tih stotinu godina. Novine su političko-financijska glasila i nemaju kao svoj zadatak promicanje lijepe književnosti na vlastitim stupcima ako ta lijepa književnost povećava broj neprodanih primjeraka. Roman-feljton je sredstvo širenja novina među narodnim masama (sjetimo se primjera đenovskog dnevnika »Il Lavoro« pod vodstvom Giovannija Ansaldo, koji je preštampano svu francusku feljtonističku književnost, dok je istodobno drugim dijelovima lista nastojao dati ton najistančanije kulture), a to znači i politički i financijski uspjeh. Zato novine traže takav roman, takav tip romana koji će se sviđjeti narodu i tako im osigurati kontinuirane i trajne kupce. Čovjek iz naroda kupuje samo jedne novine, ako ih uopće kupuje. Izbor uopće nije osoban, nego obiteljski: žene imaju velik udio u izboru i tra-

že »lijep, zanimljiv roman« (što ne znači da muškarci ne čitaju roman, ali sigurno je da žene posebno zanima roman i dnevna kronika). To je uvijek bio razlog manje popularnosti čisto političkih novina (osim u razdobljima intenzivne političke borbe), kupovala ih je omladina, muškarci i žene bez većih obiteljskih obaveza, koje je uvelike zanimao uspjeh njihovih političkih uvjerenja, te manji broj obitelji veoma kompaktne u idejama. Općenito, čitatelji dnevnih listova ne slijede uvjerenje novina koje kupuju, ili nisu pod njihovim jačim utjecajem. Zato treba proučiti, s gledišta žurnalističke tehnike, primjer listova »Il Secolo« i »Il Lavoro«, koji su u podlisku objavljivali i do tri romana da bi postigli trajnu visoku nakladu. (Zaboravlja se da je mnogim čitateljima roman-feljton bio isto što i velika književnost obrazovanim osobama. Poznavati roman koji je izlazio u dnevniku »La Stampa« bila je neka vrsta »društvene obaveze« u vratarnici, u dvorištu ili na zajedničkom stubištu; svaki je nastavak bio povod »konverzacije«, u kojoj bi zablistala psihološka intuicija i logička sposobnost shvaćanja »istaknutijih« čitatelja, itd., pa je dopušteno tvrditi kako se čitatelji romana-feljtona zanimaju za svoje autore i oduševljavaju njima s mnogo većom iskrenošću i življim ljudskim interesom nego što su se u takozvanim kulturnim salonima zanimali za D'Annunzijeve romane ili se danas zanimaju za Pirandellova djela.<sup>19</sup>

Ali ovaj je problem najzanimljiviji: zašto talijanske novine u 1930. ako se žele širiti (ili održati), moraju objavljivati romane-feljtone otprije jednog stoljeća (ili moderne iste vrste)? I zašto u Italiji nema »nacionalne« književnosti iste vrste, čak i ako je posrijedi unosna djelatnost? Uzgred primijetimo kako su u mnogim jezicima »nacionalno« i »narodno« sinonimi ili gotovo sinonimi (tako u ruskome, u njemačkome, u kojem *völkisch* ima još prisnije značenje rasnog, te u slavenskim jezicima općenito; u francuskome »nacionalno« ima značenje koje uključuje i termin »narodno«, ali politički bolje razrađeno, jer je vezano uz pojam »suvereniteta«, zato što nacionalni i narodni suverenitet imaju jednaku vrijednost, ili su je nekada imali). U Italiji termin »nacionalno« ima ideološki vrlo suženo značenje i ne podudara se s terminom »narodno«, jer su intelektualci u Italiji daleko od naroda, to jest od »nacije«. Naprotiv, povezani su kastinskom tradicijom koju ni u jednoj prilici nije razbilo neko snažno, na-

<sup>19</sup> Na prijelomu stoljeća D'Annunzijevi romani *Nevini*, *Trijumf smrti*, *Ogani* i dr. šokirali su konzervativnije čitatelje svojim amoralnim esteticizmom i hedonizmom te slobodnijim pristupom seksualnosti, dok su Pirandellove drame u drugom i trećem desetljeću 20. st. izazivale vrlo proturječne reakcije zbog svojih bizarnih i neočekivanih razrješenja. (Prim. prev.)

rodno, ili nacionalno političko gibanje odozdo; tradicija je »knjiška« i apstraktna, pa se tipičan moderan intelektualac osjeća više vezan uz Annibala Cara ili Ippolita Pindemontea, nego li uz nekoga seljaka iz Apulije ili sa Sicilije. Tekući termin »nacionalno« povezuje se u Italiji s tom knjiškom i intelektualnom tradicijom, pa odatle glupa i, zapravo, opasna lakoća s kojom se »antinacionalnim« naziva svatko tko ne posjeduje baš to arheološko i crvotočno poimanje domovinskih interesa.

Treba pogledati članke Umberta Fracchije u »L'Italia letteraria« iz srpnja 1930. i *Pismo Umbertu Fracchiji o kritici* iz pera Uga Ojettija, u časopisu »Pègaso« iz kolovoza 1930. Fracchijine žalopojke vrlo su slične onima iz »La Critica fascista«. Takozvana umjetnička nacionalna književnost nije popularna u Italiji. Tko je tome kriv? Publika koja ne čita? Kritika koja ne zna prikazati i pohvaliti publici književne vrednote? Ili novine koje umjesto »modernoga talijanskog romana« objavljuju u podlisku staroga *Grofa Monte Crista*? I je li istina da se u Italiji ne čita? Zar ne bi bilo ispravnije problem postaviti ovako: zašto talijanska publika čita stranu književnost, narodnu ili nenarodnu, dok talijansku ne čita? Zar sam Fracchia nije objavio ultimatum izdavačima koji objavljuju (pa prema tome moraju i prodavati) strana djela, prijeteći im državnim mjerama? A zar nije država intervenirala, barem djelomice, za što je odgovoran poštovani Michele Bianchi, podsekretar u ministarstvu unutrašnjih poslova?

Što znači činjenica da talijanski narod više voli čitati strane pisce? Znači to da se *podvrgava* intelektualnoj i moralnoj hegemoniji stranih intelektualaca, da je više vezan uz strane intelektualce nego uz »zavičajne«, to jest da u zemlji ne postoji nacionalni intelektualni i moralni blok osnovan na hijerarhiji, a još manje na jednakosti. Intelektualci ne proistječu iz naroda, iako je poneki od njih pučkog porijekla, ne osjećaju se vezani uz narod (osim retorički), ne poznaju i ne osjećaju njegove potrebe, težnje, rasprostranjene osjećaje; s obzirom na narod oni su, naprotiv, odvojen dio što visi u zraku, kasta, a ne artikulacija naroda s organskim funkcijama.

Problem valja proširiti na cijelu nacionalno-narodnu kulturu, a ne sužavati ga na samu pripovjedačku književnost; iste stvari treba reći i o teatru, znanstvenoj književnosti uopće (prirodne znanosti, povijest, itd.). Zašto se u Italiji ne pojavljuju pisci poput Flammarijona? Zašto nije nastala znanstveno-popularna književnost kao u Francuskoj i u drugim

zemljama? Takve se strane knjige u prijevodu čitaju i traže te često postižu velik uspjeh. Sve to znači da je cijeli »obrazovani sloj« sa svojom intelektualnom djelatnošću odvojen od naroda-nacije, ne zato što narod-nacija nije pokazao ili ne pokazuje zanimanje za takvu djelatnost u svim njezinim oblicima, od najnižih (romančine u podlisku) do najviših, jer inače ne bi tražio takve strane knjige, nego zato što je domaći intelektualni element s obzirom na narod-naciju veći stranac od stranaca. Problem nije od danas, postavio se već s osnutkom talijanske države, a njegovo prethodno postojanje dokument je koji objašnjava zakasnjelo unitarno političko-nacionalno oblikovanje Poluotoka (vidjeti knjigu Ruggera Bonghija o nepopularnosti talijanske književnosti). I pitanje jezika, koje je postavio Manzoni, odražava ovaj problem — problem intelektualnog i moralnog jedinstva nacije i države, što se traži u jezičnom jedinstvu. No jezično jedinstvo je vanjski oblik nacionalnog jedinstva i nije isključivo nužno; ono je, svakako, posljedica, a ne uzrok. Spisi F. Martinija o teatru: o teatru postoji i dalje se razvija čitava literatura.

U Italiji je uvijek nedostajala, pa i dalje nedostaje, nacionalno-narodna književnost, pripovjedačka proza i druge vrste. (U pjesništvu nismo imali Bérangera i uopće nekoga poput francuskih šansonijera.) Bilo je, ipak, pojedinih pučkih pisaca koji su postigli velik uspjeh. Guerrazzi je imao uspjeha i njegove se knjige i dalje objavljuju i šire; čitali su Carolinu Invernizio, i možda je i danas čitaju, iako je ispod razine i Ponsona i Montépina. Čitao se F. Mastriani, itd.<sup>20</sup>

U pomanjkanju vlastite »moderne« književnosti, neki su slojevi malog naroda na različite načine zadovoljili svoje intelektualne i moralne potrebe, koje ipak postoje, makar i u elementarnom i grubom obliku: raširenost srednjovjekovnoga viteškog romana — *Francuski kraljevi*, *Guerrino rečeni Meschino*<sup>21</sup>, itd. — osobito u južnoj Italiji i u brdskim predjelima. Toskanski *maggi*<sup>22</sup> (sadržaji su im uzeti iz knjiga, novela i, osobito, iz popularnih legendi, kao što je ona o Piji dei Tolomei, postoje različiti radovi o *maggima* i njihovu repertoaru).

<sup>20</sup> Papini je napisao članak o Carolini Invernizio u »Il Resto del Carlino«, u vrijeme rata, oko 1916. (Pogledati je li taj članak uvršten u neku njegovu knjigu.) Papini je napisao nešto zanimljivo o toj poštenoj kokoši popularne književnosti primijetivši kako ju je puk rado čitao. (Gramscijeva bilješka).

<sup>21</sup> Djela Andreje iz Barberina (ili iz Firenze, oko 1370 — poslije 1431) kojih, nastavljajući tradiciju francuskih *chansons des gestes*, priča u prozi o povijesti francuske kraljevske kuće od Fiora, sina rimskog cara Konstantina, do Karla Velikog.

<sup>22</sup> *Maggi* su narodne dramske predstave, osobito raširene u Versiliji i općenito u Toskani.

Laički intelektualci nisu uspjeli u svom povijesnom zadatku odgajanja i obrađivanja intelektualnosti i moralne svijesti naroda-nacije, nisu znali udovoljiti intelektualnim zahtjevima naroda, i to baš zato što nisu predstavljali laičku kulturu, jer nisu znali razraditi moderni »humanizam« koji bi bio sposoban da se proširi do najpriprostijih i najneobrazovanijih slojeva, kao što je to bilo nužno s nacionalnoga gledišta, i zato što su ostali povezani sa zastarjelim, bijednim, apstraktnim, odveć individualističkim ili kastinskim svijetom. Naprotiv, francuska narodna književnost, koja je u Italiji najraširenija, predstavlja u većoj ili manjoj mjeri, više ili manje simpatično, taj moderni humanizam, taj laicizam, na svoj način moderan: zastupali su ga Guerrazzi, Mastriani i drugi malobrojni domaći narodni pisci. No ako su svjetovni pisci promašili, ni katolici nisu postigli bolji uspjeh. Ne smije nas prevariti prilična raširenost nekih katoličkih knjiga; zasluga je to široke i moćne crkvene organizacije, a ne unutrašnje, ekspanzivne snage; takve knjige poklanjaju prilikom bezbrojnih ceremonija, pa ih čitaju za kaznu, jer su nametnute, ili iz očaja.

Začuđuje činjenica da na polju pustolovne književnosti katolici nisu znali stvoriti bilo što vrednije. A ipak, oni imaju prvorazredan izvor u putovanjima i u burnom, često i opasnom životu svojih misionara. Uza sve to, čak i u razdoblju najveće raširenosti geografskoga povijesnog romana, katolička književnost tog tipa bila je bijedna i neusporedivo slabija od slične francuske, engleske i njemačke književnosti. Tu je najznačajnija knjiga o zgodama kardinala Massaja u Abesiniji, a inače smo imali najezdu knjiga bivšeg isusovca Uga Mionija, ali najlošije vrijednosti. Katolici su malo dali i u popularno-znanstvenoj književnosti, iako su imali velike astronome, poput oca Secchija (isusovca), a znamo da je zvjezdoznanstvo nauka za koju se narod najviše zanima. Iz svih pora takve katoličke književnosti izbija jezuitska apologetika, kao iz jarca njegova prčevina, odbijajući svojom usko-grudnom kukavnošću. Nesposobnost katoličkih intelektualaca i slab uspjeh njihove književnosti najizraženije upućuje na unutrašnji rascjep između religije i naroda. Narod je u najjadnijem stanju ravnodušnosti i pomanjkanja živahnijega duhovnog života; vjera je ostala na stupnju praznovjerja, a nije ju zamijenila nova laička i humanistička moralnost, zbog nemoći laičkih intelektualaca. (Vjera nije zamijenjena, niti transformirana i nacionalizirana kao u drugim zemljama, kao u Americi, gdje se to dogodilo čak i s jezuitizmom. Narodna

Italija još je u uvjetima koji su nastali odmah nakon protu-reformacije: religija se, u najboljem slučaju, združila s poganskim folklorom, ostajući na tom stadiju.)

Roman-feljton zamjenjuje, a istodobno i potiče, maštane ljude iz naroda koji sanjaju otvorenih očiju. (Pogledati što Freud i psihoanalitičari tvrde u vezi s takvim snovima na javi.) U ovom bi se slučaju moglo reći da maštanje u narodu ovisi o socijalnom »kompleksu inferiornosti«, koji uzrokuje druge maštarije, o osveti, o kazni krivaca za podnesena zla, itd. U *Grofu Monte Cristu* imamo sve sastojke kojima se hrane takve maštarije i kojima se priprema narkotik što ublažuje osjećaj zla, itd.

## **B. O takozvanoj popularnoj književnosti i o folkloru**

### **Različiti tipovi popularnog romana.**

Postoji raznolikost tipova popularnog romana, ali jedan tip ipak prevladava, koliko god istodobno svi uživaju stanovitu popularnost i uspjeh. Ta prevaga pokazuje promjene temeljnog ukusa, kao što se iz simultanosti uspjeha različitih tipova može izvući dokaz o postojanju različitih kulturnih slojeva u narodu, različita »mnoštva osjećaja« što prevladavaju u jednom ili drugom sloju, različiti »uzorci heroja« za narod. Stoga je za ovu raspravu važno odrediti popis tih tipova i povijesno utvrditi njihov relativno manji ili veći uspjeh: 1. tip Victora Hugoa, Eugèna Suea (*Jadnici*, *Tajne Pariza*), izrazito ideološko-političkog obilježja, demokratske tendencije povezane s četrdesetosmaškom ideologijom; 2. sentimentalni tip, koji nije politički u užem smislu, ali u kojem je ipak izraženo nešto što bi se moglo definirati kao »sentimentalna demokracija« (Richebourg, Decourcelle, itd.); 3. tip u kojem kao da prevladava čista intriga, a ima konzervativno-reakcionarni ideološki sadržaj (Montépin); 4. povijesni roman A. Dumasa i Ponsona du Terraila, koji osim povijesnog obilježja ima i ideološko-političko, iako manje istaknuto (Ponson du Terrail ipak je konzervativac-reakcionar, pa slavljenje aristokrata i njihovih vjernih slugu ima sasvim različit karakter od povijesnih prizora Alexandrea Dumasa, koji ipak ne pokazuje istaknutu političko-demokratsku tendenciju, nego je prije prožet općenitim i »pasivnim« demokratskim osjećajima, te se često približava »sentimentalnom« tipu); 5. policijski roman

u dvostrukom aspektu (Lecocq, Rocambole, Sherlock Holmes, Arsen Lupin); 6. crni roman (sablasi, tajanstveni dvorci, itd.: Ann Radcliffe, itd.); 7. znanstveno-pustolovno-geografski roman, koji može biti tendenciozan ili samo zasnovan na intrigi (Verne, Boussenard).

Svi se ti tipovi pojavljuju u različitim nacionalnim aspektima (u Americi je pustolovni roman pionirska epopeja, itd.). Može se primijetiti da je u ukupnoj nacionalnoj proizvodnji svake zemlje uključen nacionalni osjećaj, koji nije izražen retorički, nego je vješto uključen u pričanje. U djelima Vernea i drugih Francuza vrlo je živ antiengleski stav, izazvan gubitkom kolonija i sramotom zbog pomorskih poraza — u geografskom pustolovnom romanu Francuzi se sukobljavaju s Englezima, a ne s Nijemcima. Ali antiengleski osjećaj živ je i u povijesnom romanu, pa čak i u sentimentalnom (primjerice u George Sand; reakcija na stogodišnji rat, ubojstvo Jeanne d'Arc i Napolconov svršetak).

U Italiji nijedan od tih tipova romana nije imao mnogo vrednijih pisaca (ne mislimo na njihovu književnu vrijednost, nego na »komercijalnu« vrijednost invencije, ingeniozne konstrukcije intrige, komplicirane ali ipak racionalno razrađene). U Italiji nije imao svojih pisaca ni policijski roman, koji je postigao velik međunarodni uspjeh (i financijski, za autore i za izdavače), a ipak su mnogi pisci, osobito povijesnih romana, kao temu uzimali Italiju i povijesne zgrade njezinih gradova, regija, ustanova i ljudi. Tako mletačka povijest, sa svojim političkim, sudskim i policijskim ustrojstvom, i dalje pruža teme popularnim romanopiscima svih zemalja, osim talijanskima. Stanovit uspjeh postigla je u Italiji narodna književnost o životu razbojnika, ali je vrlo slabe vrijednosti.

Romansirane biografije posljednji su i najnoviji tip popularne knjige koji, u svakom slučaju, označava nesvjestan pokušaj da se zadovolje potrebe nekih kulturno manje navirnih narodnih slojeva, koji više ne mogu prihvatiti povijest u Dumasovoj maniri. Ali ni ta literatura nema u Italiji mnogo predstavnika (Mazzucchelli, Cesare Giardini, itd.), niti se oni mogu usporediti s francuskim, njemačkim i engleskim piscima te vrste, ni brojem, ni plodnošću, ni književnom elegancijom, a što je još značajnije, oni svoje teme biraju izvan Italije (Mazzucchelli i Giardini u Francuskoj, Eucardio Momigliano u Engleskoj), kako bi se prilagodili talijanskom narodnom ukusu formiranom na povijesnom, osobito francuskom romanu. Talijanski literat ne bi napisao romansiranu



biografiju Masaniella, Michelea di Landa, Cole di Rienza,<sup>23</sup> a da je ne natrpa dosadnim »potvrđama«, smatrajući to svojom dužnošću, kako se ne bi vjerovalo ... ili mislilo ..., itd. Doduše, uspjeh romansiranih biografija naveo je mnoge izdavače da pokrenu objavljivanje biografskih nizova, ali to su knjige koje se prema romansiranim biografijama odnose kao roman *Redovnica iz Monze*<sup>24</sup> prema *Grofu Monte Cristu*, jer riječ je o uobičajenoj biografskoj shemi, često filološki korektnoj, koja može privući najviše nekoliko tisuća čitatelja, ali ne može postati popularna.

Valja istaknuti kako neki od spomenutih tipova popularnog romana imaju nekih podudarnosti u teatru, a danas i na filmu. U teatru, Dario Niccodemi postigao je uspjeh dostojan pažnje zahvaljujući dramtizacijama povoda i motiva izrazito vezanih uz narodnu ideologiju, primjerice u komedijama *Scampolo*, *Aigrette*, *Lijet*, itd. Na nešto slično nailazimo i u Gioacchina Forzana, ali po uzoru na Ponsona du Terraila, s konzervativnom tendencijom. Kazališni rad u Italiji imao je najviše uspjeha u narodu s Giacomettijevom *Gradanskom smrću*, na talijansku temu; on nije imao značajnijih sljedbenika (uvijek u izvanknjiževnom smislu). U ovom odjeljku posvećenom teatru valja, međutim, istaknuti kako se niz dramatičara velike književne vrijednosti može veoma svidjeti narodnoj publici. Ibsenova *Lutkina kuća* veoma se sviđa narodu u gradovima, jer prikazani osjećaji i autorova narodna tendencija nailaze na dubok odjek u narodnoj psihologiji. A što bi drugo trebalo biti takozvano kazalište ideja ako ne prikazivanje strasti vezanih uz običaje, s dramskim rješenjima koja znače »progresivnu« katarzu, predočavaju dramu intelektualno i moralno najrazvijenijega dijela društva, te izražavaju imanentni povijesni razvoj u postojećim običajima? Te strasti i ta drama moraju, međutim, biti prikazani, a ne razvijeni kao neka teza ili propagandni govor, dok autor mora u zbiljskom svijetu proživjeti sve proturječne zahtjeve, a ne izražavati osjećaje prihvaćene iz knjiga.

**Roman i narodno kazalište.** Narodnu dramu prezirno nazivaju dramom (ili drametinom) za prikazivanje u areni, jer u nekim gradovima postoje kazališta na otvorenome nazvana arene (Arena del sole u Bologni). Korisno je prisjetiti se što je Edoardo Boutet napisao o klasičnim predstavama (Eshil,

<sup>23</sup> Protagonisti pučkih gibanja: Masaniello u Napulju 1647. protiv Španjolaca, Michele di Lando u Firenci, s pobunom Ciompa 1378, Cola di Rienzo u Rimu 1347. i 1354.

<sup>24</sup> Povijesnim romanom *Redovnica iz Monce* (1829) Giovanni Rosini (1776—1855) neuspješno je pokušao dopuniti i nadmašiti Manzonijsa.

Sofoklo) koje je rimska »Compagnia stabile«, upravo pod njegovim vodstvom, prikazivala u bolonjskoj Arena del sole ponedjeljkom, danom pralja, te o velikom uspjehu što su ga postizale te predstave.

Valja istaknuti i uspjeh što su ga u narodnim masama uvijek postizale neke Shakespeareove drame, što upravo dokazuje kako je moguće istodobno biti i velik i narodni umjetnik.

U časopisu »Il Marzocco«, 17. studenoga 1929, objavljena je vrlo značajna bilješka koju je potpisao Gaio (Adolfo Orvieto): »Danton«, melodrama i »roman života«. Tu je rečeno: »Nedavno formirana dramska družina, koja je pripremila repertoar velikih pučkih predstava, od *Grofa Monte Crista* do *Dvije sirotice*, s opravdanom nadom da će privući svijet u kazalište, doživjela je ispunjenje svojih želja u Firenci predstavom najnovije drame mađarskog pisca na temu francuske revolucije, naslovljene *Danton*.« Ta je De Pekarova drama »čista patetična priča s veoma slobodno izmišljenim odlomcima (na primjer, Robespierre i Saint-Just prisustvuju Dantonovu procesu i prepiru se s njime, i sl.). »Ali to je priča, vješto smišljena, koja se služi starim, nepogrešivim metodama pučkog kazališta, bez opasnih modernističkih skretanja. Sve je elementarno, ograničeno, čistog reza. Žestoki glasovi i boje izmjenjuju se s prigušenim tonovima, te publika može odahnuti i odobriti. Ona sudjeluje i zabavlja se. Možda je to najbolji put da je vratimo u dramsko kazalište?«

Značajan je Orvietov zaključak. Dakle, u 1929, da bismo publiku doveli u teatar potrebno je prikazivati *Grofa Monte Crista* i *Dvije sirotice*, a da bi novine privukle čitatelje, potrebno je objavljivati u podlisku *Grofa Monte Crista* ili *Grofa Cagliostra*.

**Verne i znanstveno-geografski roman.** U Verneovim knjigama nikada nećemo naći nešto potpuno nemoguće. »Mogućnosti« njegovih junaka veće su, svakako, od onih koje doista postoje u nekom vremenu, ali ne odviše i, osobito, nisu »izvan« razvojne linije ostvarenih znanstvenih tekovina; imaginacija nije sasvim »arbitrarna« i zato može potaknuti maštu čitatelja kojega je već obuzela ideologija o neizbježivom razvitku znanstvenog napretka na području kontrole prirodnih sila.

Drukčiji je primjer Wellsa i Poea, u djelima kojih većinom prevladava »arbitrarnost«, iako polazna točka može biti logična i nakalemljena na konkretnu znanstvenu realnost. U Vernea imamo savez ljudskog intelekta i materijalnih sila, a

u Wellsa i Poea ljudski intelekt prevladava, pa je Verne bio popularniji, zato što je razumljiviji. Istodobno, ta je ravnoteža u romanesknim Verneovim konstrukcijama postala granicom njihove popularnosti u vremenskoj dimenziji (ostavljajući po strani njihovu manjkavu umjetničku vrijednost). Znanost je prevladala Vernea, pa njegove knjige više nisu »psihička dražila«.

Nešto slično moglo bi se reći o policijskim pustolovina, na primjer o Conanu Doyleu, koje su svojedobno uzbudivale, a danas sasvim malo, i to zbog više razloga: zato što je svijet policijskih borbi danas bolje poznat, dok ga je Conan Doyle većinom otkrivao, barem velikom broju svojih spokojnih čitatelja, ali, ipak najviše zato što u Sherlocka Holmesa postoji prevelika racionalna ravnoteža između inteligencije i znanosti. Danas publiku više privlači individualni doprinos junaka, »psihološka« tehnika sama po sebi, pa su Poe i Chesterton postali zanimljiviji, itd.

U »Il Marzocco« od 19. veljače 1928. Adolfo Faggi (*Dojmovi iz Vernea*) piše da antiengleski karakter mnogih Verneovih romana potječe iz razdoblja suparništva između Francuske i Engleske, koje je doseglo vrhunac zbog sukoba oko Fashode.<sup>25</sup> Tvrdnja je pogrešna i anakronistička: antiengleski je stav bio (a možda je još) temeljni element francuske narodne psihologije, dok je antinjemački stav relativno novijeg datuma, slabije je ukorijenjen od antiengleskog stava i nije postojao prije francuske revolucije, postavši rak-rana tek poslije 1870, nakon poraza i bolnog dojma da Francuska više nije najjača vojna i politička nacija zapadne Evrope, jer joj je Njemačka sama, bez koalicije, nanijela poraz. Antiengleski stav nastao je prilikom formiranja moderne Francuske u jedinstvenu i modernu državu, u doba stogodišnjeg rata i odraza epopeje Jeanne d'Arc u narodnoj mašti, a pojačan je bio u novije doba, za ratova zbog prevlasti u Evropi i u svijetu, što su kulminirali s francuskom revolucijom i Napoleonom. Epizoda u vezi s Fashodom, koliko god bila teška, ne može se usporediti s tom impozantnom tradicijom o kojoj svjedoči sva francuska narodna književnost.

**O kriminalističkom romanu.** Kriminalistički je roman nastao na marginama književnosti o »glasovitim parnicama«. Uz takvu je književnost, uostalom, vezan i roman tipa *Grof Monte Cristo*: zar se i tu ne radi o romansiranim »glasovitim

<sup>25</sup> U tom su se sudanskom mjestu susrele britanske i francuske čete (1898) u svom kolonijalnom osvajanju, ali ipak nije izbio ratni sukob. Francuzi su napustili Fashodu i dolinu Nila dobivši kao naknadu zapadni Sudan.

parnicama«, obojenim narodnom ideologijom o vršenju pravde, osobito kad se s njom prepleće politička strast? Zar Rodin u *Vječnom Židu* nije tip organizatora »zločinačkih spletki«, koji ne preza ni pred kakvim zločinstvom ili razbojstvom, i zar princ Rudolf<sup>26</sup>, nije, naprotiv, »prijatelj naroda«, koji onemogućuje spletku i zločin? Prijelaz od tog tipa romana na onaj čisto pustolovni označen je postupkom shematizacije čiste intrige iz koje su isključeni svi elementi demokratske i malogradanske ideologije. Stoga to više nije borba dobrog, jednostavnog i velikodušnog naroda s mračnim snagama tiranije (isusovci, tajna policija u službi državnih interesa ili ambicije pojedinih vladara, itd.); sada je to samo borba profesionalnog ili specijaliziranog kriminala sa zakonitim snagama reda, privatnima ili javnima, na temelju pisanih zakona.

Zbirka »glasovitih parnica« u slavnom francuskom izdanju naišla je na razmjernan odjek i u drugim zemljama; bila je prevedena, barem djelomično, na talijanski jezik, u dijelovima što se odnose na parnice evropskoga glasa, kao parnica Fualdès, zbog ubojstva lionskog glasnika, itd.

Sudska djelatnost uvijek je bila zanimljiva, i takva je i ostala. Stav javnih osjećaja prema aparatu pravde (koja je uvijek na zlu glasu, pa odatle naklonost prema privatnom policajcu ili diletantu) i prema zločincu često se mijenjao ili barem bio različito obojen. Velikog su zločinca često prikazivali kao da je superioran sudskom aparatu, pa čak i kao predstavnika »istinske« pravde, što je bio utjecaj romantizma, Schillerovih *Razbojnika*, Hoffmannovih priča, Anne Radcliffe, Balzacova Vautrina.

Tip Javerta iz *Jadnika* zanimljiv je s gledišta narodne psihologije: iz perspektive »istinske pravde« on je kriv, ali Hugo ga prikazuje s naklonošću, kao »čovjeka od značaja«, slijepo odana apstraktnoj dužnosti, itd. S Javertom počinje tradicija po kojoj i policajac može biti »poštovana« osoba.

Rocambole Ponsona du Terraila. Gaboriau<sup>27</sup> nastavlja policajčevu rehabilitaciju s »gospodinom Lecocqom«, koji otvara put Sherlocku Holmesu. Nije istina da su Englezi u »sudskom« romanu na strani »obrane zakona«, a da Francuzi, tobože, veličaju zločinca. Riječ je o »kulturnom« prijelazu koji nastaje zato što se ta književnost širi u stanovitim obrazovnim slojevima. Sjetimo se kako je Sue, kojega su mnogo

<sup>26</sup> Lik iz Sueovih *Tajni Pariza* (usp. Marxovu i Engelsovu *Svetu obitelj*).

<sup>27</sup> Emilea Gaboriaua (1835—1873) Francuzi smatraju ocem policijskog romana (*Afera Lerouge*, 1866).

čitali demokrati iz srednjih slojeva, izmislio čitav sustav za suzbijanje profesionalnog zločinstva.

U toj su kriminalističkoj književnosti oduvijek postojale dvije struje: mehanička, koja se oslanjala samo na intrigu, i umjetnička. Danas je Chesterton najveći predstavnik »umjetničke« struje u kriminalističkoj književnosti, kao što je to nekada bio Poe. Balzac se, sa svojim Vautrinom, bavi, dođuše, zločincem, ali »tehnički« nije pisac kriminalističkih romana.

Trebalo bi vidjeti knjigu Henrija Jagota *Vidocq* (izd. Berger-Levrault, Pariz, 1930). Vidocq je bio poticaj Balzacovu Vautrinu i Alexandreu Dumasu (djelomice se nalazi i u Hugoovu Jeanu Valjeanu, a osobito u Rocamboleu). Vidocq je bio osuđen na osam godina zatvora zbog krivotvorenja novca, zbog neke svoje neopreznosti; dvadeset pokušaja bijega, itd. Godine 1812. pristupio je Napoleonovoj policiji, i petnaest je godina bio na čelu vlastite skupine agenata, stekavši glas senzacionalnim hapšenjima. Kada ga je otpustio kralj Luj Filip, osnovao je privatnu detektivsku agenciju, ali sa slabim uspjehom; dobro je radio samo u redovima državne policije. Umro je 1857. Ostavio je *Uspomene*, koje nije pisao sâm i u kojima ima mnogo pretjerivanja i hvalisanja.

Valja usporediti članak Alda Soranija, *Conan Doyle i uspjeh kriminalističkog romana*, u »Pègaso« iz kolovoza 1930, značajan radi analize toga književnog žanra i različitih oblika u kojima se do sada pojavljivao. Govoreći o Chestertonu i nizu novela o ocu Brownu, Sorani ne vodi računa o dva bitna kulturna elementa: a) ne spominje karikaturalnu atmosferu, koja se osobito očituje u svesku *Nevinost oca Browna* i koja je umjetnički element što uzdiže Chestertonovu kriminalističku novelu kad je (a nije uvijek) izraz savršen; b) ne spominje činjenicu da su novele o ocu Brownu »apologetske« s obzirom na katolicizam i rimski kler, pripremljen da bi upoznao sve pore ljudske duše obavljanjem ispovijesti i funkcijom duhovnog vodiča te posrednikom između čovjeka i božanstva, protiv »scijentizma« i pozitivističke psihologije protestanta Conana Doylea. U svojem članku Sorani izvještava o različitim pokušajima većega književnog značenja, osobito anglosaksonskim, na tehničkom usavršavanju kriminalističkog romana. Arhetip je Sherlock Holmes, po svojim dvjema temeljnim karakteristikama: kao znanstvenik i kao psiholog — nastoji se usavršiti jedna ili druga karakteristika, ili obadvije zajedno. Chesterton je inzistirao na psihološkom elementu, na igri indukcija i dedukcija s ocem Brownom, ali

čini se da je ipak pretjerao u svojoj tendenciji s tipom pjesnika-policajca Gabriela Galea.

Sorani skicira sliku izvanrednog uspjeha kriminalističkog romana u svim slojevima društva, pokušavajući utvrditi psihološki uzrok te pojave. Bilo bi to očitovanje pobune protiv mehaničnosti i standardizacije modernog života, oblik bijega iz mrvljenja svakodnevice. Ali to se objašnjenje može primijeniti na sve književne oblike, narodne ili umjetničke, od viteškog spjeva (zar Don Quijote ne pokušava pobjeći, čak i sasvim praktično, iz mrvljenja i standardizacije svakodnevnog života u španjolskom selu?) do romana u nastavcima različite vrste. Znači li to da su čitava književnost i pjesništvo opojno sredstvo protiv svakodnevnog banalnosti? U svakom slučaju, Soranijev je članak nužan za buduća, organičkija istraživanja te vrste narodne književnosti.

Problem »zašto je popularna kriminalistička književnost« samo je aspekt šireg problema: »zašto postiže toliko uspjeha neumjetnička književnost«. Nesumnjivo, zbog praktičnih i kulturnih razloga, to jest političkih i moralnih. Taj je općeniti odgovor ujedno najprecizniji, unatoč svojoj aproksimativnosti. No zar se i umjetnička književnost ne širi također zahvaljujući praktičnim, ili političkim, ili moralnim razlozima, a samo posredno zbog razloga umjetničkog ukusa, traženja i uživanja u ljepoti? U stvari, neku knjigu čitamo zbog praktičnih pobuda (trebalo bi istražiti zašto se neke pobude poopćuju više od drugih), a ponovno je čitamo zbog umjetničkih razloga. Estetski doživljaj gotovo nikada ne nastaje prilikom prvoga čitanja. To se još bolje očituje u kazalištu, gdje je estetski doživljaj tek minimalan postotak gledateljeva zanimanja; na sceni su u igri i drugi elementi, od kojih mnogi uopće nisu intelektualnog karaktera, nego posve fiziološkoga, kao što je *sex-appeal*, itd. U drugim slučajevima estetski doživljaj u kazalištu nije uzrokovan književnim djelom nego interpretacijom glumaca i režisera, no i tada je potrebno da književni tekst drame, koji je povod interpretaciji, ne bude »težak« i psihološki izvještačen, već »elementaran i popularan«, to jest da prikazane strasti budu najdublje »ljudske«, iz neposrednog iskustva (osveta, čast, materinska ljubav, itd.); međutim, analiza se komplicira i u takvim slučajevima.

Veliki tradicionalni glumci ubrali su pljesak u *Gradanskoj smrti*, u *Dvjema siroticama*, u *Košari čiče Martina*,<sup>28</sup> itd.,

<sup>28</sup> *Gradanska smrt* je najbolja drama Paola Giacomettija, a drame *Dvije sirotice* i *Košara čiče Martina* napisao je francuski pisac Eugene Cormon (1811—1903).

i to mnogo više nego u složenim psihološkim dramskim konstrukcijama; u prvom slučaju pljesak je bio bezrezervan, u drugom hladniji, te je odvajao voljena glumca od njegove publike, od prikazane stvari, itd.

Filippo Burzio opravdava uspjeh narodnih romana slično kao i Sorani u članku o *Tri mušketira* Alexandra Dumasa, objavljenom u dnevniku »La Stampa« 22. listopada 1930. i djelomično prenesenom u »L'Italia letteraria« 9. studenoga. Burzio smatra da *Tri mušketira*, ali i *Don Quijote* i *Bijesni Orlando*, vrlo uspješno personificiraju mit pustolovine, to jest »nešto bitno ljudskoj naravi, koja kao da se oštro i progresivno otuđuje modernom životu. Koliko god egzistencija postaje racionalnija [ili, bolje, racionalizirana prisilom jer, ako je racionalna za skupine na vlasti, nije racionalna i za one nad kojima se vlada, a bit će vezana uz ekonomsko-praktičnu aktivnost, putem koje se vrši prisila, makar i neizravno, i nad »intelektualnim slojevima] i organizirana, dok je društvena disciplina željezna, a zadatak povjeren pojedincu precizan i predvidljiv [ali nije predvidljiv za upravljače, kao što je vidljivo u krizama i povijesnim katastrofama], toliko se više suzuje prostor za pustolovinu, kao slobodna šuma što je pripadala svima unutar zagušljivih zidića privatnog vlasništva... Tajlorizam je lijepa stvar, a čovjek je životinja koja se umije prilagoditi, ali možda ipak postoje granice njegovoj mehanizaciji. Kada bi mene pitali koji su razlozi zapadnjačkog nespokojstva, odgovorio bih bez oklijevanja: opadanje vjere (!) i suzbijanje pustolovine. Hoće li pobijediti tajlorizam ili će pobijediti *Mušketiri*? To je već nešto drugo, pa će biti bolje da odgovor, koji se prije desetak godina činio nedvosmislenim, za sada odgodimo. Ako suvremena civilizacija ne propadne, možda ćemo vidjeti zanimljiv spoj jednoga i drugoga.«

Problem je u tome što Burzio ne vodi računa o činjenici da je uvijek postojao velik dio čovječanstva kojega je djelatnost bila tajlorizirana i podvrgnuta željeznoj stezi, i koji je pokušavao izbjeći uskim granicama postojeće organizacije, što je pritiskala, posredstvom mašte i sna. Zar religija, ta najveća pustolovina, najveća »utopija« koju je čovječanstvo kolektivno stvorilo, nije jedan od oblika bijega iz »zemaljskog svijeta«? I zar nije u tom smislu Balzac govorio o lutriji kao o opijumu bijede, što su i drugi preuzeli? Ali najznačajnija je činjenica da uz Don Quijotea postoji Sancho Panza, koji ne želi »pustolovine« nego životnu sigurnost, te da se velik broj ljudi muči baš opsesijom »nepredvidljivosti su-

trašnjice« i nesigurnošću vlastite životne svakodnevice, to jest suviškom mogućih »pustolovina«.

U modernom svijetu problem drukčije izgleda nego u prošlosti, zato što prisilna racionalizacija egzistencije sve više pogađa srednje i intelektualne slojeve, i to u neočekivanoj mjeri; no i u njihovu slučaju nije riječ o dekadenciji pustolovine, nego o prevelikoj pustolovnosti svakodnevnog života, to jest o prevelikoj nesigurnosti egzistencije, zajedno s uvjerenjem da protiv takve nesigurnosti nema individualnih brana. Zato se nadahnjujemo »lijepom« i zanimljivom pustolovinom, kao protutežom »ružnoj« i odbojnoj, koja je takva zato što nastaje u uvjetima što su ih drugi nametnuli, a ne samo predložili.

Soranijevim i Burzijevim opravdanjem može se objasniti i sportsko navijanje; ono, naime, objašnjava i previše i premalo. Pojava je stara barem koliko i religija, i poliedrična je, a ne jednostrana; sadrži i pozitivan aspekt, to jest želju za »odgojem« putem upoznavanja načina života koji se smatra višim od vlastitoga, želju za uzdizanjem vlastite ličnosti prihvaćanjem idealnih uzora, želju za boljim upoznavanjem svijeta i ljudi nego što je to moguće u stanovitim životnim uvjetima, snobizam, itd.

**Kulturne derivacije romana-feljtona.** Valja pogledati svezak časopisa »La Cultura«, posvećen Dostojevskom 1931. U jednom članku Vladimiro Pozner ispravno tvrdi da romani Dostojevskog u kulturnom smislu vuku korijenje iz romana-feljtona tipa Eugèna Suea, itd. Korisno je zapamtiti to porijeklo u radu na ovoj rubrici o narodnoj književnosti, jer pokazuje kako se neke kulturne struje (moralni interesi i poetičari, senzibilitet, ideologije, itd.) mogu dvostruko izraziti, čisto mehanički, kao senzacionalna intriga (Sue, itd.), i »lirski« (Balzac, Dostojevski, djelomično V. Hugo). Suvremenici neće uvijek zapaziti slabu stranu jednog dijela tih književnih manifestacija, kao što se djelomično dogodilo u slučaju Suea, kojeg su čitale sve društvene skupine jer je znao »ganutu« i »kulturnu« čitatelje, dok je kasnije pao na razinu »pisca kojeg čita samo narod« (»prvo čitanje« povod je gotovo isključivo »kulturnim« ili sadržajnim doživljajima, a »narod« baš tako čita, akritički, jer osjeća naklonost prema općenitoj ideologiji koju knjiga izražava, često umjetno i nametljivo).

U vezi s tom temom treba vidjeti i ove knjige: 1. Mario Praz, *Meso, smrt i davao u romantičkoj književnosti*, X+505 str., Milano-Rim, izd. »La Cultura« (usp. recenziju Luigija Foscola Benedetta u časopisu »Leonardo«, ožujak 1931; iz recen-



zije proistječe da Praz nije precizno razlikovao *kulturne* razine, što mu prigovara Benedetto, koji, čini se, ne shvaća povijesnu povezanost književno-povijesne problematike); 2. Servais Étienne, *Le genre romanesque en France depuis l'apparition de la «Nouvelle Héloïse» jusqu'aux approches de la Révolution* (Roman kao žanr u Francuskoj, od pojave »Nove Heloize« do Revolucije), izd. Armand Colin; 3. Alice Killen, *Le roman terrifiant ou »roman noir« de Walpole à Anne Radcliffe, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840* (»Roman užasa ili crni roman od Walpolea do Anne Radcliffe i njegov utjecaj na francusku književnost do 1840.«) izd. Champion, i Reginald W. Hartland, *Walter Scott et le roman »frénétique«* (Walter Scott i frenetički roman), isti izdavač.

Tvrđnju o romanu Dostojevskog kao »pustolovnom romanu« Pozner možda duguje Jacquesu Rivièreu i njegovu eseju o »pustolovnom romanu« (možda je objavljen u nekom izdanju NRF), što ga definira kao »širok prikaz akcija koje su ujedno dramatskog i psihološkog karaktera«, onako kako to nalazimo u Balzaca, Dostojevskog, Dickensa i George Eliot.

Valja usporediti članak André Mouffleta *Le style du roman-feuilleton* (Stil romana-feljtona) u časopisu »Mercure de France« od 1. veljače 1931. Prema francuskom autoru, roman-feljton je nastao zbog potrebe za iluzijom, što su je osjećali bezbrojni bijedni ljudi, a osjećaju je možda i danas kako bi razbili tužnu jednoličnost na koju su bili osuđeni. To je općenita primjedba koja može vrijediti za sve romane, a ne samo za one u podlisku. Potrebno je analizirati kakvu posebnu iluziju može narodu pružiti roman-feljton i kako se ta iluzija mijenja u različitim povijesno-političkim razdobljima: možda je riječ o snobizmu, ali i o dubokim demokratskim težnjama koje su odražene u klasičnom romanu u nastavcima. »Crni« roman, po uzoru na A. Radcliffe, roman intrige, pustolovni, policijski, žuti, o zločincima, itd. Snob se prepoznaje u romanu-feljtonu što opisuje život plemića ili općenito viših slojeva, ali se taj roman sviđa i ženama, osobito djevojkama, jer, uostalom, svaka od njih misli kako će joj ljepota omogućiti da uđe u višu klasu.

Moufflet smatra da postoje »klasici« romana u nastavcima, doduše samo u stanovitom smislu; čini se da on ovamo ubraja »demokratski« roman-feljton različitih nijansi, od V. Hugoa, do Suea, do Dumasa. Mouffletov članak treba pročitati, ali ne treba zaboraviti da on roman-feljton proučava kao »književnu vrstu«, prema stilu, itd., kao izraz »narodne este-

tike«, što je pogrešno. Narod se opredjeljuje za »sadržaj«, ali ako su taj narodni sadržaj izrazili veliki umjetnici, onda, dakako, njih čita. Sjetimo se onoga što sam napisao o narodnoj simpatiji prema Shakespeareu, prema grčkim klasicima, a od modernih prema velikim ruskim romanopiscima (Tolstoju, Dostojevskom). Isto tako u glazbi prema Verdiju.

J. H. Rosny Stariji u članku *Le mercantilisme littéraire* (*Književni merkantilizam*), objavljenom u »Les Nouvelles Littéraires« 4. listopada 1930, navodi kako je Victor Hugo napisao svoje *Jadnike* nadahnut Sueovim *Tajnama Pariza* i njihovim uspjehom, koji je bio tako velik da se izdavač Lacroix tome čudio i poslije četrdeset godina. Rosny piše: »Bilo to po nakani urednika ili po nakani pisca, podlistke je nadahnuo ukus publike, a ne ukus autora.« I ta je definicija jednostrana. I doista, Rosny navodi samo niz opaski o »komercijalnoj« književnosti uopće (uključujući i pornografsku) i o komercijalnoj strani književnosti. Nije slučajno što se »trgovina« i određeni »ukus« susreću, tako da su podlistci napisani oko 1848. imali određeni društveno-političko značenje, pa ih baš zbog toga i danas traži i čita publika koja je još uvijek emocionalno vezana za 1848.

**Romanj u podlistku.** Roman-feljton je moćan činilac, ako je to dopušteno kazati, u formiranju narodnog mentaliteta i moralnosti. Milijuni žena i mladih ljudi čitaju te priče koje im veliki listovi, pa i oni mali, nude u škrtim obrocima. Pričanje traje cijele sezone, a romansijerska vještina sastoji se, u biti, u tome da svaki nastavak završi pustolovinom koja započinje nekom zagonetnom rečenicom. Žanr je nastao u 19. stoljeću. Vrlo je domišljato bio iskorišten već 1830, a vrhunac je dosegao oko 1840. s Alexandreom Dumasom, Eugèneom Sueom i George Sand, koja je vrlo vješto znala potaknuti znatiželju svojih čitatelja. Paul Féval, Ponson du Terrail i Gaboriau nastavili su tradiciju romana u nastavcima. Kaotičan i nesređen pisac, Ponson je ipak izvanredno iskoristio trik misterioznosti, izmišljajući čudesne fraze za posljednji redak svakog nastavka.

Sa Sueom, Dumasom, Sandovom, Févalom roman-feljton još pripada književnosti. Previše pisanja, svakako, škodi stilu, ali ti su autori još uvijek pisci i, također, originalni izumitelji. *Tri mušketira* mogu biti više ili manje nadahnuti pretihodnim povijesnim romanima, no ipak, u stanovitom smislu, imaju svoju fizionomiju, izvornost. *Tajne Pariza* su pravi

pravcati pronalazak, preko njih novi svijet ulazi u književnost. Féval je pisao vrlo živahne romane, ima stila, kadšto je genijalan. A George Sand, to nije sporno, pripada književnosti.

U piscima kao što su Ponson du Terrail i Gaboriau (mada je ovaj posljednji stvorio novi žanr: policijski roman) književnost opada. S njihovim nasljednicima započinje moderni roman-feljton koji je gotovo uvijek sasvim banalne forme i glupa sadržaja. Ovisi, doduše, od prethodnog romana u podlisku, ali je potpuno izgubio, osim nekih časnih iznimaka, bilo kakvo originalno obilježje i stil. Od romantičkih predaka zadržao je samo lukavo skrojenu senzacionalističku radnju, prenesenu i u kazališna djela nakon otužna Denneryjeva primjera. Sad je to plačljiva književnost što zaglupljuje žene, djevojke i dječake koji se njome hrane, a često je i izvor izopačenosti. I policijski roman, koji je započeo Francuz Gaboriau a usavršio Englez (Conan Doyle) — koji je spretno iskoristio *Dvostruki zločin u ulici Morgue* i *Ukradeno pismo* Edgara Allana Poea — dakle, i taj je roman često degenerirao i možda je čak utjecao na razvoj kriminaliteta kod mladih danguba.

Napokon, roman-feljton postao je otužna trgovačka roba. Većina dobavljača čak više i ne piše sama svoja djela. Oni dijele »radnju« siromasima koji iz nje moraju izvući velik broj poglavlja, plaćajući dva, tri, četiri solda po retku za ono što će novine platiti liru, a kadšto i više. Često pak autori dotjeruju romane koje im donose izglednjeli jadnici. Neki su čak osnovali vlastiti ured, s osobljem koje romane izrađuje po mjeri.

Tko je odgovoran za takvo užasno stanje stvari? Svi malo. Publiku, koja često ima odvratni ukus, autori, koji iz špekulativnih razloga otvaraju prodavaonice romana kao što bi otvorili neku sitničariju, urednici novina, puni predrasuda i pohlepni da prodaju svoje listove po svaku cijenu.

Je li se moguće oduprijeti? Možda. Zašto talentirani pisci ne bi mogli pisati pustolovne romane jednostavnim stilom, ali ukusnim i privlačnim sadržajem? Mnogi mladi pisci koji se napežu kako bi proizveli osrednje romane, tobože literarne vrijednosti, mogli bi uspješno pisati zanimljive romane za narod. Ali zato bi trebalo da nestane predrasuda po kojoj je roman-feljton progan u literarno podzemlje. Zbog te je predrasude narod — koji nije uvijek kadar vršiti nadzor — predan na milost i nemilost špekulantima koji ga kvare.

Pustolovni je roman sam po sebi takav žanr kojemu su preteče *Odisėja*, *Robinson Crusoe*, pa i *Don Quijote*. Kad bi

sudbina htjela da se ponovno rode Eugène Sue, Dumas, Féval — pisci kojih su se djela čitala s istinskom strašću — bilo bi to neprocjenjivo korisno za duhovno ustrojstvo naroda.

**Pučko porijeklo »natčovjeka«.** Svaki put kad se namjerite na nekog obožavatelja Nietzschea, uputno je zapitati se i istražiti jesu li njegovi pojmovi o natčovjeku, u opreci s konvencionalnim moralom, itd., doista čistoga niceanskog porijekla, to jest proizvod misaone razrade u sferi »visoke kulture«, ili su im izvori mnogo skromnije naravi, primjerice vezani uz feljtonsku književnost. (Pa zar i sam Nietzsche nije bio pod nekim utjecajem francuskih romana u podlisku? Treba se podsjetiti da je takva književnost, danas degradirana na lektiru u vratarnicama i podstubištima, bila vrlo rasprostranjena među intelektualcima, barem do 1870, kao što je to sada takozvani žuti roman.) Svakako, čini se da je moguće ustvrditi kako velik dio tobožnjeg »natčovjeka« niceanskog porijekla ima kao izvor i doktrinarni uzor Dumasova *Grofa Monte Crista*, a ne Zaratustru. Tip što ga je Dumas najcjelovitije prikazao u *Grofu Monte Cristu* doživio je brojne replike u drugim romanima istog pisca; mogli bismo ga prepoznati, na primjer, u Athosu iz *Triju mušketira*, u Giuseppeu Balsamu iz romana *Grof Cagliostro*, a možda i u drugim likovima. Isto tako, kad čitamo da je netko obožavatelj Balzaca, moramo biti oprezni, jer i u Balzaca ima mnogo od romana u nastavcima. I Vautrin je, na svoj način, natčovjek, a u riječima što ih upućuje Rastignacu u *Čiči Goriotu* ima dosta... niceanstva u pučkom smislu<sup>29</sup>; isto bi se moglo reći i o Rastignacu i o Rubempréu.

Nietzscheov je uspjeh bio vrlo složen: njegova sveukupna djela objavio je izdavač Monanni, a poznati su kulturno-ideološki izvori Monannijevi i klijentele koja mu je najodanija.

Vautrin i »Vautrinov prijatelj« ostavili su širok trag u književnosti Paola Valere i njegova lista »La Folla« (sjetimo se torinskog »Vautrinova prijatelja« u njegovu istoimenom romanu). Na širok pučki odjek naišla je »mušketirska« ideologija preuzeta iz Dumasova romana.

Lako je shvatiti da mentalno opravdavanje vlastitih poimanja Dumasovih i Balzacovih romana izaziva stanovit osjećaj stida: zato se opravdavaju pozivanjem na Nietzschea, dok se Balzacu divimo kao piscu-umjetniku, a ne kao tvorcu ro-

<sup>29</sup> Po takvu pučkom porijeklu Vincenzo Morello postade »Rastignac« i ustade u obranu Corrada Branda... (Gramscijeva bilješka.)

maneskih likova feljtonskog tipa. Na kulturnoj razini čini se da je ta realna sveza izvan sumnje. Tip »natčovjeka« je Monte Cristo, oslobođen »fatalističkog« nimbusa, koji je vlastitost kasnog romantizma a jače je naglašen u Athosu i u Cagliostro. Monte Cristo prenesen na političko polje zasigurno je izvanredno pitoreskan (borba protiv Monte Cristovih »osobnih neprijatelja«, itd.). Umjesna je i primjedba o provincijalnoj zaostalosti nekih zemalja i na ovom polju u usporedbi s drugima: dok je Sherlock Holmes postao anakronizam u velikom dijelu Evrope, neke su zemlje još na razini *Grofa Monte Crista* i F. Coopera (usp. »divljake«, »željeznu bradicu«, itd.<sup>30</sup>

Valja usporediti knjigu Marija Prazza *Meso, smrt i davao u romantičkoj književnosti* (izd. »La Cultura«). Usporedo s Prazovim istraživanjem bilo bi potrebno istražiti i pojavu »natčovjeka« u narodnoj književnosti i njegov utjecaj na stvarni život i običaje (osobito malograđanstvo i sitni intelektualci osjećaju utjecaj takvih romaneskih predodžbi koje su nešto poput njihova »opijuma« i »umjetnog raja«, suprotstavljena bijedi i nevolji stvarnoga svakodnevnog života); odatle uspjeh nekih deviza, poput ovih: »bolje je živjeti jedan dan kao lav nego stotinu godina kao ovca« — taj je uspjeh osobito velik u onih koji su prave, nepopravljive ovce. Koliko takvih strašljivaca govori: »Oh! kad bih ja bio na vlasti makar samo jedan dan«, itd. Biti neumoljiv sudac želja je onih koji su pod utjecajem Monte Crista.

Adolfo Omodeo primjećuje kako postoji neka vrsta kulturnih dobara »mrtve ruke«<sup>31</sup>, što pripadaju religioznoj književnosti, kojom se nitko ne želi baviti, kao da nema nikakva značenja ni funkcije u nacionalnom i narodnom životu. Na stranu duhovitost s »mrtvom rukom« i zadovoljstvo klera što njegova posebna književnost nije podvrgnuta kritičkoj prosudbi, postoji još jedno područje nacionalnoga i narodnog života kojim se nitko kritički ne bavi niti se za nj zanima, a to je upravo feljtonska književnost, u pravom smislu riječi ili u širem značenju (pa u tom slučaju obuhvaća i Victora Hugoa i Balzaca).

U *Grofu Monte Cristu* su dva poglavlja u kojima se izričito raspravlja o feljtonskom »natčovjeku«; to je poglavlje *Ideologija*, u kojem Monte Cristo susreće javnog tužioca Ville-

<sup>30</sup> Gramsci aludira na književnu skupinu »Strapaese« oko časopisa »Il Selvaggio« (Divljak), fašističke orijentacije, te na »ratničku« modu talijanskih oficira, ardata i skvadrista. (Prim. prev.)

<sup>31</sup> Terminom »dobra mrtve ruke« označavala su se crkvena dobra feudalnog porijekla, koja su bila neotuđiva i oslobođena poreza; ovdje se tim izrazom aludira na nedodirljivost nekih kulturnih područja što pripadaju religiji.

forta, i ono u kojem je opisan ručak kod viskonta Morcerfa prilikom prvoga putovanja Monte Cristova u Pariz. Treba pogledati da li i u drugim Dumasovim romanima postoje »ideološki« stavovi takve vrste. U romanu *Tri mušketira* Athos više podsjeća na općenitoga fatalnog čovjeka kasnoga romantizma: u toj knjizi pustolovna djelatnost izvan zakonskih okvira mušketira kao takvih zapravo potiče individualistička pučka raspoloženja. U romanu *Grof Cagliostro* moć pojedinca vezana je uz mračne sile magije i podršku evropske masonerije, pa je pučkom čitatelju takav primjer manje sugestiv. Balzacovi su likovi umjetnički konkretniji, ali ipak ostaju u atmosferi pučkog romantizma. Dakako, Rastignaca i Vautrina ne treba brkati s Dumasovim likovima, pa će upravo zato njegov utjecaj lakše »priznati« ne samo ljudi poput Paola Valere i njegovih suradnika u tjedniku »La Folla«, nego i osrednji intelektualci poput Vincenza Morella, koji ipak smatraju (ili drugi o njima tako misle) da pripadaju »pravoj« kulturi. S Balzacom se može usporediti Stendhal i njegov lik Juliena Sorela, kao i neki drugi iz njegova romanesknog repertoara.

U slučaju Nietzscheova »natčovjeka« — osim francuskog utjecaja (i Napoleonova kulta općenito) — treba ispitati i rasiističke tendencije koje su izbile s Gobineauom, a zatim i s Chamberlainom i pangermanizmom (Treitschke, teorija moći, itd.). No pučkoga Dumasova »natčovjeka« mogli bismo smatrati upravo »demokratskom« reakcijom na poimanje rasizma feudalnog porijekla, reakcijom koju bismo mogli povezati s veličanjem svega »galskoga« u romanima Eugènea Suea.

Treba spomenuti Dostojevskoga kao moguću reakciju na takva stremljenja francuskoga narodnog romana: njegov Raskoljnikov je Monte Cristo podvrgnut »kritici« kršćanskog panslavista. U vezi s utjecajem francuskoga romana-feljtona na Dostojevskog, valja usporediti poseban broj časopisa »La Cultura« posvećen ruskom piscu.

U pučkom karakteru »natčovjeka« sadržani su mnogi vanjski teatralni elementi, više obilježja kazališne »primadone« nego natčovjeka, mnogo je »subjektivnog i objektivnog« formalizma i dječaćkih ambicija za prednošću u školskom razredu i, osobito, za slavom i ugledom takve vrste. Što se tiče odnosa između kasnog romantizma i nekih aspekata modernog života (atmosfera à la *Grof Monte Cristo*), treba pročitati članak Louisa Gilleta u »Revue des Deux Mondes« od 15. prosinca 1932. Taj tip »natčovjeka« našao je svoj izraz u teatru (osobito francuskom, gdje se i dalje u mnogom po-

gledu nastavlja četrdesetosmaška feljtonska književnost): sjetimo se samo »klasičnog« repertoara Ruggera Ruggerija i komada *Markiz Priola, Pandža* i dr., te mnogih djela Henrija Bernsteina.

**Balzac.** Valja usporediti članak Paula Bourgeta *Les idées politiques et sociales de Balzac* u »Les Nouvelles Littéraires« (8. kolovoza 1931). Bourget najprije bilježi kako se danas sve veće značenje pridaje Balzacovim idejama: »Tradicionalistička [to jest reakcionarna] škola koja napreduje iz dana u dan, upisuje njegovo ime uz bok Bonalda, Le Playa, i samog Tainea.«

Ali nekada nije bilo tako. Sainte-Beuve, u članku iz *Razgovora ponedjeljkom*, posvećenom Balzacu nakon njegove smrti, uopće ne spominje njegove političke i društvene ideje. Taine, koji se divio romanopiscu, porekao mu je bilo kakvo doktrinarno značenje. I sam katolički kritičar Caro, negdje početkom Drugog carstva, smatrao je ništavnim Balzacove ideje. Flaubert piše kako Balzacove političke i društvene ideje ne zaslužuju da se razmotre: »Bio je katolik, legitimist, vlasnik, velika dobričina, ali ipak drugorazredan u tom pogledu«. Zola piše: »Najneobičnija je podrška apsolutnoj vlasti u pisca kojemu je talent bio bitno demokratski i koji je napisao najrevolucionarnije djelo.«

Lako je shvatiti Bourgetov članak. Trebalo je pronaći u Balzaca porijeklo pozitivističkog, ali reakcionarnog romana, znanost u službi reakcije (poput Maurrasa), što je, uostalom, prava sudbina pozitivizma kako ga je utvrdio Comte.

**Balzac i znanost.** Valja usporediti predgovor *Ljudskoj komediji* u kojem Balzac piše kako će prirodopisac uživati vječno poštovanje jer je pokazao kako je »životinja načelo koje dobiva svoj vanjski oblik ili, bolje, različitost svojih oblika, u sredinama u kojima će se razvijati. Zoološke su vrste proizvod tih razlika... Uvjeren u taj sustav, shvatio sam da društvo nalikuje prirodi. Zar ono ne čini od čovjeka, u skladu sa sredinama u kojima se odvija njegova djelatnost, toliko različitih ljudi koliko ima zooloških vrsta?... Postojale su, dakle, i postojat će uvijek društvene vrste kao što postoje životinjske. Razlike između vojnika, radnika, činovnika, besposličara (!!), znanstvenika, državnika, trgovca, mornara, pjesnika, siromaha (!!), svećenika isto su tako značajne kao i one po kojima se razlikuju vuk, lav, magarac, gavran, morski pas, tuljan, ovca.«

Sto je Balzac pisao takve stvari, i čak ih uzimao ozbiljno, zamišljajući da na takvim metaforama može utemeljiti čitav društveni sustav — ne treba da nas čudi, niti to umanjuje njegovu umjetničku veličinu. Značajno je, naprotiv, da se danas Bourget i, kako on kaže, »tradicionalistička škola« hvataju tih bijednih »znanstvenih« fantazija kako bi osnovali političko-društvene sustave bez opravdanja umjetničke djelatnosti. Polazeći od tih pretpostavki, Balzac je postavio problem »najvećega mogućeg usavršavanja i međusobnog usklađivanja tih društvenih vrsta«, ali kako »vrste« stvara sredina, treba »sačuvati« i organizirati određenu sredinu da bi se održala i usavršila određena vrsta. Čini se da Flaubert nije imao krivo rekaši kako nije vrijedno truda raspravljati o Balzacovim društvenim idejama. A Bourgetov članak samo pokazuje koliko se fosilizirala francuska tradicionalistička škola.

Ali ako cijela Balzacova konstrukcija nema važnosti kao »politički program«, to jest s gledišta što ga zastupa Bourget, u njoj ipak ima zanimljivih elemenata pomoću kojih se može rekonstruirati Balzacov pjesnički svijet, njegova vizija svijeta, ako je umjetnički ostvarena, njegov »realizam« koji, unatoč reakcionarnim ideološkim izvorima, ideologiji monarhijske reasturacije itd., ipak nije ništa manje realizam u praksi. Stoga je lako shvatiti divljenje koje su prema Balzacu gajili utemeljitelji filozofije prakse. Balzac je jasno naslutio da je čovjek sveukupan kompleks društvenih uvjeta, u kojima se razvio i u kojima živi, te da je za »promjenu« čovjeka potrebno promijeniti taj kompleks uvjeta. Samo iz neumjetničkog dijela njegovih spisa (razmišljanja, predgovora, itd.) proistječe njegova »politička i društvena« reakcionarnost. Isto je tako istina da su i taj »kompleks uvjeta« ili »sredina« naturalistički shvaćeni, pa je Balzac uistinu preteča određene francuske književne struje, itd.

**Primjedbe o folkloru.** Giovanni Crocioni (u knjizi *Temeljni problemi folkloru*, Bologna, izd. Zanichelli, 1928) smatra zbrkanom i nepreciznom Pitréovu razdiobu folklorne građe u uvodnom obrazloženju njegove *Bibliografije narodnih predaja* iz 1897, te predlaže vlastitu razdiobu u četiri odjela: narodnu umjetnost, književnost, znanost i moral. No i takva je razdioba doživjela kritiku zbog nepreciznosti, neodređenosti i prevelike širine. Raffaele Ciampini, u tjedniku »La Fiera letteraria« od 30. prosinca 1928, postavlja pitanja: »Je li ta razdioba znanstvena? Gdje, primjerice, uvrstiti predrasude? A što je to narodni moral? Kako da se on proučava znanstveno? I zašto, u tom slučaju, ne govoriti i o narodnoj religiji?«



Može se reći da se folklor do sada proučavao ponajviše kao »pitoreskni« element (u stvari, do sada smo skupljali eruditsku građu, a folklorna se znanost sastojala prije svega od metodoloških proučavanja skupljanja, odabira i klasifikacije takve građe; to jest, od proučavanja praktičnih garancija i empirijskih načela koji su nužni kako bi se korisno mogao razviti poseban aspekt erudicije; time, dakako, nismo umanjili povijesnu važnost i značenje nekih velikih folklorista). Međutim, folklor bi trebalo proučavati kao »poimanje svijeta i života«, uvelike implicitno, poimanje određenih društvenih slojeva (i to određenih u vremenu i prostoru), kao poimanje koje je u suprotnosti (a i ta je većinom implicitna, mehanička, objektivna) sa »službenim« poimanjima svijeta (ili, u širem smislu, povijesno određenih obrazovanih dijelova društva), koja su se izmjenjivala tokom povijesnog razvitka. (Odatle uska veza folkloru i »zdravog razuma«, a to je filozofski folklor.) Takvo poimanje svijeta nije razrađeno ni sustavno, jer narod (to jest sveukupnost podređenih klasa svih dosadašnjih oblika društva), kao što se zna, ne može imati razrađenih shvaćanja, sustavnih i politički organiziranih i usredotočenih u njihovu proturječnom, dapače, mnogostrukome razvoju, i to ne samo po različitosti i jukstaponiranosti, nego i po slojevitosti od grubljeg prema manje grubom, ako se čak ne bi moglo govoriti o zbrkanoj hrpi fragmenata svih poimanja svijeta i života što su se izmijenili u povijesti, i od kojih se, a to vrijedi za većinu, samo u folkloru mogu pronaći preostale potvrde, krnje i pomiješane.

Moderna misao i znanost isto tako neprestano daju nove elemente »modernom folkloru«, jer neka znanstvena shvaćanja i neka mišljenja, izvučena iz svoga kompleksa i više ili manje iskrivljena, neprestance upadaju u pučku domenu i bivaju »uključena« u mozaik predaje (Pascarellina zbirka *Otkriće Amerike*<sup>32</sup> pokazuje kako pojmovi iz školskih priručnika i narodnih sveučilišta o Kolumbu i nizu znanstvenih shvaćanja mogu biti asimilirani u bizarnom obliku). Folklor se može shvatiti samo kao odraz uvjeta kulturnog života naroda, iako se neki folklorni pojmovi nastavljaju i pošto su uvjeti modificirani (ili se samo tako čini), ili se pak pojavljuju u bizarnim kombinacijama.

Zasigurno postoji neka »narodna religija«, osobito u katoličkim i pravoslavnim zemljama, koja se jako razlikuje od religije što je ispovijedaju intelektualci (ako su religiozni), a pogotovu od one koju je organski sistematizirala crkvena hijerarhija. Premda se može i ustvrditi kako su sve religije,

<sup>32</sup> To je niz od 50 soneta, napisan rimskim narječjem i objavljen 1893. (Prev.)

čak i najdotjeranije i najistančanije, zapravo folklor u odnosu prema modernoj misli, s tom temeljnom razlikom što su religije, katolička na prvome mjestu, razradili i sistematizirali intelektualci (kao gore) i crkvena hijerarhija, pa zbog toga sadrže posebne probleme (trebalo bi vidjeti nisu li takva razradba i sistematizacija nužne kako bi se održao razasuti i mnogostruki folklor: prilike u crkvi prije i poslije reformacije i Tridentinskog koncila i različiti povijesno-kulturni razvitak u protestantskim i pravoslavnim zemljama nakon reformacije i koncila vrlo su značajni elementi).

Isto je tako istina da postoji neki »narodni moral«, shvaćen kao određeni skup (u vremenu i u prostoru) maksima prikladnih za praktično ponašanje i običaje, koji iz njih proistječu ili su ih proizveli. Taj je moral usko vezan, kao i praznovjerje, uz stvarna religiozna vjerovanja: postoje imperativi koji su mnogo jači, uporniji i stvarniji od imperativa službenog »morala«. I u toj sferi potrebno je lučiti različite slojeve: fosilizirane, dakle konzervativne i reakcionarne, u kojima se zrcali prošli život, te slojeve u kojima nalazimo niz inovacija, često kreativnih i progresivnih, spontano određenih oblicima života u razvojnom procesu, a koji su suprotni moralu vladajućih slojeva ili barem različiti od njega.

Ciampiniju se čini sasvim ispravnom nužnost koju zastupa Crocioni, a po kojoj bi o folkloru trebalo učiti u školama što pripremaju buduće nastavnike. Ali odmah zatim kaže da nije moguće postaviti pitanje korisnosti folkloru (nesumnjivo, postoji zbrka između »znanosti o folkloru«, »poznavanja folkloru« i »folkloru«, to jest »postojanja folkloru«; čini se da Ciampini misli baš na »postojanje folkloru«, tako da se zastavnik ne bi smio boriti protiv ptolemejskog shvaćanja koje je folkloru vlastito). Po Ciampiniju, folklor (?) je samom sebi cilj, ili je pak njegova korisnost u tome što narodu pruža elemente za dublje poznavanje sama sebe (tada bi folklor značio »poznavanje i znanost o folkloru«). Po Ciampiniju, proučavanje praznovjerja, da bi se ono iskorijenilo, znači isto što i folklor koji ubija sam sebe, dok je znanost, kao nepristrana spoznaja, sama sebi cilj! Ali čemu onda proučavati folklor u školama koje pripremaju nastavnike? Da bismo uveli nepristranu kulturu učitelja? Da bismo uputili na ono što ne smiju suzbijati? Kao što se razaznaje, Ciampinijeve su ideje vrlo zbrkane, dapače, nesuvisle, jer na drugome mjestu on priznaje da država nije agnostička, nego ima vlastito poimanje života i dužnost da to poimanje širi, odgajajući narodne mase. Ali ta formativna djelatnost države, koja se

izražava, osim u općoj političkoj djelatnosti, osobito u školi, ne razvija se ni na čemu i ni iz čega; ona je u suparništvu i proturječju s tim drugim, eksplicitnim ili implicitnim originalnim shvaćanjima, a među njima je i folklor, koji ne ubrajamo u najmanja i najmanje uporna, pa ga zato i treba »prevladati«. Prema tome, poznavati »folklor« za nastavnike znači spoznati koja druga shvaćanja svijeta i života stvarno pridonose intelektualnom i moralnom oblikovanju najmlađih naraštaja, kako bi ih iskorijenili, zamijenivši ih shvaćanjima koja smatramo višima. Od osnovnih škola do... katedara za poljoprivredu, svi su, zapravo, već sustavno tukli folklor, pa bi nastava folkloru za nastavnike još više pojačala taj sustavni posao.

Sigurno je da bi zbog postizanja cilja bilo potrebno promijeniti duh znanstvenih istraživanja, a ne samo produbiti ta istraživanja i proširiti ih. Folklor ne smijemo shvatiti kao neku bizarnost, neobičnost ili pitoreskni element, nego kao ozbiljnu stvar koju treba ozbiljno i shvatiti. Samo će tako nastava biti djelotvorna i stvarno će odrediti nastanak nove kulture u velikim narodnim masama; nestat će, naime, jaz između moderne kulture i narodne kulture ili folkloru. Djelatnost takve vrste, provedena u dubinu, odgovarala bi na intelektualnom planu onome što je bila reformacija u protestantskim zemljama.

**Prirodno pravo i folklor.** Još i danas postoji stanovita, ne odveć blistava kritika, pretežno žurnalistička i površna, koja uzima na nišan takozvano prirodno pravo. (Usporedite neka mudrovanja Maurizija Maraviglije, te više ili manje konvencionalne i ustajale sarkazme i poruge u novinama i časopisima.) No kakvo je stvarno značenje tih vježbanja?

Da bismo to shvatili, nužno je, kako mi se čini, razlikovati neke oblike u kojima se »prirodno pravo« po tradiciji izražava: 1. Suvremeni polemičari nemaju hrabrosti da zauzmu jasan stav prema katoličkom izrazu »prirodnog prava«, iako je to pravo bitan i integralan dio katoličke društvene i političke doktrine. Bilo bi zanimljivo sjetiti se uskog odnosa što postoji između katoličke religije, onakve kakvu su uvijek shvaćale široke narodne mase, i »besmrtnih načela« iz 1789; i sami članovi katoličke hijerarhije priznaju taj odnos kada tvrde da je francuska revolucija bila »krivovjerje«, ili da njome započinje novo krivovjerje, priznajući tako da je tada došlo do raskola u samoj biti mentaliteta i poimanja svijeta i života. Uostalom, samo se tako može objasniti religiozna povi-

jest francuske revolucije, inače bi bilo teško objasniti zašto su nove ideje i revolucionarna politika jakobinaca protiv klera bile tako masovno prihvaćene, iako je narod, jamačno, još bio duboko religiozan i katolički. Zato se može kazati da načela francuske revolucije na konceptualnoj razini ne nadilaze religiju, jer pripadaju njezinoj mentalnoj sferi. Naprotiv, nadilaze je načela koja su povijesno superiorna načelima francuske revolucije (ako izražavaju nove i više potrebe), ona, dakle, što se temelje na činjeničnoj stvarnosti snage i borbe.

2. Postoji i izraz koji pripada različitim intelektualnim skupinama raznih političko-juridičkih tendencija. Upravo se na tom izrazu dosad odvijala znanstvena polemika o »prirodnom pravu«. U vezi s tim Croce je to pitanje, u biti, razriješio priznavši da su posrijedi bila politička i publicistička strujanja koja su također bila značajna i važna, jer su izražavala stvarne zahtjeve u dogmatskom i sustavnom obliku takozvane pravne znanosti (usporedite Croceovo razlaganje). Protiv te tendencije okreće se »prividna« polemika suvremenih nosilaca pravne znanosti, koji su, zapravo, manje kritični i manje povijesni od teoretičara prirodnog prava, jer ne razlikuju stvarni sadržaj »prirodnog prava« (konkretne zahtjeve političko-ekonomsko-društvenog karaktera) od oblika teoretiziranja i mentalnih opravdanja što ih prirodno pravo daje o stvarnom sadržaju. To su tvrdoglavci, zaslijepljeni najusko-grudnijom konzervativnošću, koja se odnosi i na prošla zbivanja, »povijesno« prevladana i odbačena.

3. Stvarni je cilj te polemike da zakoči utjecaj što bi ga, osobito na mlade intelektualce, mogle imati (a doista ga i imaju) narodne struje »prirodnog prava«, odnosno ukupnost shvaćanja i vjerovanja o »vlastitim« pravima, koja neprekidno kruže u narodnim masama i stalno se obnavljaju pod pritiskom stvarnih životnih uvjeta i spontane usporedbe stanja različitih slojeva.

Religija ima jak utjecaj na te struje, i to religija u bilo kojem smislu, bilo ona koju doista osjećaju i primjenjuju, bilo ona što ju je organizirala i sistematizirala hijerarhija koja se ne može odreći pojma prirodnog prava. Ali posredstvom kapilarnih intelektualnih kanala, koji se ne mogu kontrolirati, na te struje utječe i niz pojmova što su ih proširile laičke struje prirodnog prava. »Prirodnim pravom« postaju, putem najrazličitijih i bizarnih miješanja, i neki »historicistički« programi i prijedlozi. Postoji, dakle, mnoštvo narodnih »pravnih« mišljenja što dobivaju oblik »prirodnog prava« i čine pravni »folklor«. A da važnost te struje nije malena, pokazala je organizacija porotnih sudova i niza arbitražnih ili pomir-

benih sudova na svim poljima individualnih ili skupnih odnosa, koji bi trebali suditi upravo vodeći računa o »pravu« kako ga shvaća narod, »pravu«, dakako, kontroliranom pozitivnim ili službenim pravom.

Ne bismo smjeli misliti da to pitanje više nije važno otoliko su ukinute pučke porote, jer nijedan sudac ne može ni u kojoj mjeri zanemariti mišljenja. Vjerojatno je, dapače, da će se pitanje ponovno pojaviti, ali u drugom obliku i mnogo više nego u prošlosti. A to će, svakako, izazvati nove opasnosti i nove probleme, koji će se morati riješiti.

### III. Problemi jezika i književnosti

**Lingvistički izraz pisane i govorene riječi i druge umjetnosti.** De Sanctis<sup>1</sup> je negdje zabilježio kako on, prije nego što napiše ogled ili održi predavanje o, recimo, nekom Danteovu pjevanju, čita to pjevanje nekoliko puta naglas ili ga uči napamet, itd. Spominjemo to u prilog tvrdnji da u umjetničkoj strani nekog djela ne mogu uživati nakon prvog čitanja (osim u rijetkim prilikama, o kojima će još biti govora) čak ni takvi veliki stručnjaci kakav je bio De Sanctis. Prvo nam čitanje omogućuje tek da uđemo u kulturni i osjećajni svijet nekog pisca, pa ni to nije uvijek istina, osobito ako je riječ o piscima koji nam nisu suvremenici, jer je njihov kulturni i osjećajni svijet različit od današnjega. Umjetnička ljepota pjesme nekog ljudoždera, kojom on izražava radost nakon obilate gozbe ljudskim mesom, može biti prihvaćena, ali ipak zahtijeva stanovit psihološki pomak od moderne kulture, kako bismo je mogli bez »izvanestetskih« predrasuda doista umjetnički doživjeti.

No osim određenoga kulturnog i osjećajnog svijeta, umjetničko djelo sadrži i druge »historicističke« elemente. To je govor, shvaćen ne samo kao čisto verbalni izraz koji gramatika može fotografirati u nekom vremenu i prostoru, nego kao skup slika i načina izražavanja što ih gramatika ne obuhvaća. Ti se elementi jasnije pojavljuju u drugim umjetnostima. Različitost japanskog jezika u odnosu prema talijanskoj smjesta se očituje, ali to nije tako s govorom slikarstva, glazbe i likovnih umjetnosti općenito. Pa ipak, postoje i ta-

<sup>1</sup> U knjizi *Političke stranke i odgoj u novoj Italiji* (vidi izd. Einaudi, Torino, 1970, str. 102).

kve govorne razlike, a one su to upadljivije što od umjetničkih očitovanja umjetnika idemo prema očitovanjima folklora, u kojem je govor tih umjetnosti sveden na prvobitni autohtoni element (sjetimo se anegdote o crtaču koji je izradio profil crnca, domoroci su se rugali portretu jer je slikar reproducirao »samo jednu polovicu lica«).

S kulturnog i povijesnog stajališta, međutim, postoji velika razlika između jezičnog izraza pisane i izgovorene riječi, te jezičnog izraza drugih umjetnosti. »Književni« je jezik usko vezan uz život narodnih masa i razvija se polako i samo »molekularno«. Iako se može reći da između narodnog jezika i jezika obrazovanih slojeva (osim rijetkih iznimaka) postoji stalna uska veza i neprestana razmjena. To se ne događa s govorom drugih umjetnosti, kod kojih se danas mogu zabilježiti dvije vrste pojava: 1. u njima uvijek žive, ili, barem, žive u enormno većoj količini nego u književnom jeziku, izražajni elementi prošlosti, gotovo bi se moglo reći cijele prošlosti; 2. u njima se veoma brzo oblikuje neki kozmopolitski jezik što apsorbira tehničko-izražajne elemente svih nacija koje naizmjenično daju velike slikare, glazbenike, itd. Wagner je dao glazbi toliko lingvističkih elemenata koliko ih nije dala sveukupna njemačka književnost u cijeloj svojoj povijesti, itd.<sup>2</sup> To se događa zato što narod dovoljno ne sudjeluje u stvaranju tih govora, koji su vlastitost međunarodne elite, itd., iako ih može prilično brzo razumjeti, i to kao kolektiv, a ne samo kao pojedinac. Eto toliko, kako bismo naznačili da, čisto estetski »ukus«, iako se može smatrati primarnim, kao oblik i djelatnost duha, nije takav i u praksi, to jest u kronološkom smislu.

Netko je rekao (na primjer Prezzolini u knjižici *Meni se čini...*) da kazalište ne bismo smjeli smatrati umjetnošću, nego zabavom mehaničkog karaktera. I to zato što gledaoci ne mogu estetski uživati u drami koja se prikazuje, a zanima ih samo intriga, itd. (ili nešto slično). Primjedba ne stoji, jer u kazališnoj predstavi umjetnički element ne čini samo drama u književnom smislu, a stvaralac nije samo pisac; u kazališnoj predstavi autor sudjeluje riječima i didaskalijama koje ograničavaju slobodu glumca i redatelja, ali zapravo književni element postaje prigoda za nove umjetničke kreacije koje nisu samo komplementarne i kritičko-interpretativne nego i, sve više, značajne kao interpretacija

<sup>2</sup> Pod lingvističkim elementima što ih je Wagner dao glazbi ovdje se razumijeva tzv. *Wort-Ton-Drama*, odnosno njegova temeljna obnova opere, uvođenje deklamiranog pjevanja, novo značenje orkestra, upotreba provodnog motiva (lajt-motiva).

pojednog autora i scenski kompleks što ga stvara redatelj. Stoga je točno da tek ponovljeno čitanje omogućuje uživanje u drami, onakvoj kakvu je autor proizveo. Zaključak je ovakav: umjetničko je djelo to više »umjetnički« narodno što njegov moralni, kulturni i osjećajni sadržaj više prijanja uz moralnost, kulturu i osjećaje nacije, koji nisu shvaćeni kao nešto statično, nego kao djelatnost što se neprestano razvija. Neposredni kontakt čitatelja i pisca uspostavlja se kad u čitatelju jedinstvo sadržaja i forme ima kao pretpostavku jedinstvo pjesničkog i osjećajnog svijeta; inače čitatelj mora prevoditi »jezik« književnog sadržaja na vlastiti jezik. Moglo bi se reći da nastaje situacija poput one kada netko nauči engleski na ubrzanom tečaju Berlitzove škole, a zatim čita Shakespearea: trud uložen radi doslovnog shvaćanja, postignut neprestanim posezanjem za osrednjim rječnikom, svodi čitanje tek na pedantno školsko vježbanje i ništa više.

**Neolalizam**<sup>3</sup>. Neolalizam kao patološko očitovanje individualnog govora (vokabulara). Ali zar se taj termin ne bi mogao upotrebljavati u širem smislu kako bismo njime označili niz kulturnih, umjetničkih, intelektualnih manifestacija? Što su sve te umjetničke i intelektualne škole i škole ako ne očitovanja kulturnog neolalizma? U kriznim razdobljima susrećemo najrasprostranjenije, višestruke manifestacije neolalizma.

Jezik i govori. Svaki kulturni izraz i svaka moralna i intelektualna djelatnost imaju svoj povijesno određeni jezik: taj je jezik ono isto što inače nazivamo »tehnikom«, pa i »strukturuom«. Kad bi neki pisac počeo pisati vlastitim samovoljnim jezikom (to jest, kad bi postao »neolaličan« u patološkom smislu te riječi) i kad bi ga u tome slijedili drugi (svaki sa svojim samovoljnim govorom), onda bismo kazali da je to Babilon. Nemamo isti dojam kad je riječ o govoru (tehnič) glazbe, slikarstva, kiparstva, itd. O tome bi trebalo razmišljati i dublje istraživati.

S gledišta kulturne povijesti, pa prema tome i kulturnog »stvaralaštva« (što ne treba brkati s umjetničkim stvaralaštvom, ali se može povezati s političkom djelatnošću, pa se u tom smislu govori o »kulturnoj politici«), između književne umjetnosti i drugih oblika umjetničkog izraza (likovnog, glazbenog, scenskog) postoji razlika koju bi trebalo razumljivo i teorijski opravdano odrediti i točno objasniti. »Verbalni« izraz ima usko nacionalno i narodno, kulturno obilježje: Goetheovu pjesmu u izvorniku može razumjeti i potpuno doživjeti

<sup>3</sup> Pretjerana upotreba novih i neobičnih riječi.



samo Nijemac (ili netko potpuno »ponijemčen«). Dantea može razumjeti i doživjeti samo obrazovan Talijan, itd. Međutim, Michelangelov kip, Verdijev glazbeni odlomak, ruski balet, Raffaellovu sliku, itd., može gotovo trenutno razumjeti bilo koji građanin svijeta, čak i ako nije kozmopolitski duh i nije prevladao uske provincijalne granice svoga zavičaja. Ipak, sve to nije tako jednostavno kao što bi se moglo činiti dok ostajemo na površini. Umjetničko uzbuđenje koje Japanac ili Laponac osjećaju pred Michelangelovim kipom ili kad slušaju Verdijevu melodiju jamačno je umjetničko uzbuđenje (isti Japanac ili Laponac bili bi neosjetljivi i gluhi slušajući recitiranje Danteove, Goetheove ili Shelleyeve pjesme, ili bi se samo divili recitatorovu umijeću kao takvome, pa ipak umjetničko uzbuđenje Japanca ili Laponca neće biti istog intenziteta i emocionalne topline kao u prosječnog Talijana, a pogotovu ne kao u obrazovanoga. To znači da pokraj ili, točnije, ispod izraza kozmopolitskog obilježja glazbenog, slikarskog, itd., govora postoji neka dublja kulturna supstancija, koja je uža i više »nacionalno-narodna«. Ali to nije sve. Postoji nacionalno-narodni stupanj (a često prije ovoga i provincijalno-dijalektalno-folkloristički stupanj), zatim stupanj određene »civilizacije«, koji se empirijski može odrediti po religioznoj tradiciji (primjerice, kršćanskoj, ali razlikujući katoličku, protestantsku, pravoslavnu, itd.) i, također u modernom svijetu, po određenoj »kulturno-političkoj struji«. U doba rata, na primjer, neki engleski, francuski, ruski govornik mogao je govoriti talijanskoj publici na svom neshvaćenom jeziku o njemačkim razaranjima u Belgiji; ako mu je publika bila sklona, pažljivo ga je slušala i »slijedila«, gotovo bi se moglo reći da ga je »razumjela«. Istina je, u govorništvu ne postoji samo »riječ«, tu je još i gesta, ton glasa, itd., to jest i glazbeni element koji saopćava lajtmotiv najvažnijeg osjećaja, glavne strasti i element orkestracije: gesta u najširem smislu, što skandira i artikulira val osjećaja i strasti.

Želimo li utvrditi neku kulturnu politiku, ove će nam opaske biti nužne, a za politiku kulture narodnih masa one će biti temeljne. Tu je razlog međunarodnog »uspjeha« filma u moderno doba, te, prije, opere i glazbe uopće.

**Bellonci i Crémieux.** Časopis »La Fiera letteraria« u broju od 15. siječnja 1928. sažima prilično glup i nesuvisao članak što ga je Goffredo Bellonci objavio u listu »Giornale d'Italia« 3. siječnja.

Crémieux u svojoj *Panorami* piše da Italiji nedostaje moderan jezik, što je točno u sasvim preciznom smislu: 1. da ne postoji koncentracija jedinstvenog obrazovanog sloja, čiji bi pripadnici »uvijek« pisali i govorili »živim« jedinstvenim jezikom, to jest podjednako rasprostranjenim u svim društvenim slojevima i regionalnim skupinama zemlje; 2. da zbog toga postoji naglašen rascjep između naroda i obrazovanog sloja, dok je narodni jezik još dijalekt, potpomognut nekim talijanskim žargonom koji je, zapravo, većinom mehanički prevedeno narječje. Postoji, također, jak utjecaj raznih narječja na pisani jezik, jer i takozvani obrazovani sloj u stano vitim prilikama govori nacionalnim jezikom, a narječjima u kolokvijalnom govoru, naime u onom koji je najživlji i najbliži neposrednoj stvarnosti; s druge strane, međutim, reakcija spram dijalekata čini da nacionalni jezik, u isti mah, postaje okamenjen i svečan, a kada želi biti jedinstven govorni jezik, prelama se u tisuću dijalektalnih odraza. Osim razgovornog tona *cursus*<sup>4</sup> je muzika rečeničnog perioda, koji je karakteristika regije, narječja utječu na leksik, morfologiju i, osobito, na sintaksu. Manzoni je u Arnau<sup>5</sup> isprao svoj leksik lombardskog porijekla, ali manje morfologiju i gotovo nikako sintaksu, koja je više srasla sa stilom, s osobnim umjetničkim oblikom i nacionalnom biti jezika.

U Francuskoj se očituje nešto slično, i to u obliku suprotnosti između Pariza i Provanse, ali mnogo manje, gotovo zanemarljivo; usporedba između Alphonsea Daudeta i Zole pokazala je da Daudet više gotovo i ne poznaje etimološki perfekt<sup>6</sup>, koji je zamijenio imperfektom, što se u Zole događa samo slučajno.

Bellonci piše protiv Crémieuxovih tvrdnji: »Sve do 16. stoljeća jezični oblici dolaze odozgo, od 17. stoljeća nadalje penju se odozdo.« Krupna je to pogreška, kojoj je uzrok površnost i odsutnost kritičkog stava i sposobnosti razlikovanja. Jer upravo do 16. stoljeća Firenca ima kulturnu hegemoniju, vezanu uz trgovačku i financijsku (papa Bonifacije VIII govorio je da su Firentinci »peto prirodno počelo«), a postojao je unitarni razvoj odozdo, od naroda prema obrazovanim pojedincima, razvoj koji su potpomogli veliki firentinski i toskanski pisci. Poslije opadanja moći Firence, talijanski jezik

<sup>4</sup> *Cursus*, ritmičko obilježje srednjovjekovne proze, sastojalo se od posebnog slijeda naglašenih i nenaglašenih slogova na kraju izreke ili dijelova izreke. (Prim. prev.)

<sup>5</sup> Aluzija na glasovitu Manzonijevu izreku da je »isprao svoje rublje u Arnau«, to jest popravio, uskladio jezik prvog izdanja romana *Zaručnici* sa živim govornim jezikom obrazovanoga stanovništva Firence i tako još jedanput potvrdio potrebu da se talijanski književni jezik nanovo vrati svojim firentinskim izvorima. (Prim. prev.)

<sup>6</sup> Razlikuje se od složenog perfekta (particip perfekta i pomoćni glagol).

postaje sve više jezikom zatvorene kaste, lišen živa dodira s nekim historijskim govorom. Zar to, možda, nije problem koji je postavio Manzoni, zalažući se za povratak firentinskoj jezičnoj hegemoniji uz pomoć državne prisile, protiv čega je bio Ascoli<sup>7</sup> koji, kao pravi historicist, ne vjeruje u dekretirane kulturne hegemonije, bez oslonca na dublju i nužniju nacionalnu funkciju.

Belloncijevu pitanje »Poriče li, možda Crémieux postojanje [valjda je htio reći »da je postojao«] grčkog jezika, zato što grčki ima svoju dorsku, jonsku i eolsku varijantu?« doista je komično i pokazuje da on nije razumio Crémieuxa, te da o tim pitanjima zapravo ne razumije ništa, nego raspravlja u knjiškim kategorijama, kao što su jezik, narječje, »varijanta«, itd.

Knjiga Goffreda Belloncija *Stranice i ideje* čini se kao neka vrsta povijesti talijanske književnosti kojoj su općenite ideje istočni grijeh. Taj je Bellonci komičan lik književnog žurnalizma, Bouvard<sup>8</sup> ideja i politike, Missirolijeva žrtva, kao što je ovaj bio žrtva Orianija i Sorela.

**Antonino Pagliaro, Pregled arioevropske lingvistike, sv. I: Povijesni osvrt i teorijska pitanja.**<sup>9</sup> Knjiga je nužna da bi se shvatio napredak lingvistike u najnovije doba. Čini mi se da se mnogo toga promijenilo (sudeći barem po recenziji), ali da ipak nije pronađena osnova na koju bi trebalo postaviti lingvističke studije. Croceova identifikacija umjetnosti i jezika dopustila je stanovit napredak i razrješenje nekih problema, te otvaranje nekih drugih, nepostojećih i proizvoljnih, ali se lingvisti, koji su u biti historicisti, nalaze pred novim pitanjem: je li moguća povijest jezika izvan povijesti umjetnosti i je li moguća povijest umjetnosti? No lingvisti proučavaju jezike upravo ako nisu umjetnost nego »građa« umjetnosti, ako su proizvod društva i kulturni izraz nekog naroda, itd. Ta pitanja nisu riješena, ili su pak riješena povratkom na staru ali nanovo obojenu retoriku (usp. Bertonijska<sup>10</sup>).

<sup>7</sup> Graziadio Isaia Ascoli (1829—1907), lingvist, utemeljitelj historijsko-komparativne metode (*Kritičke rasprave iz komparativne gramatike i orijentalnih jezika*).

<sup>8</sup> Lik iz Flaubertova nedovršenoga romana *Bouvard i Pecuchet* (1881), predstavnik ljudske gluposti.

<sup>9</sup> Izdanje »Libreria di Scienze e Lettere del dott. G. Bardi«, Rim, 1930 (u nizu: *Pubblicazioni della scuola di filologia classica dell'Università di Roma*, druga serija, *Priručnici i građa*, II, 1). O Pagliarovoju knjizi usp. recenziju Goffreda Coppole u časopisu »Pegaso« u studenome 1930. (*Gramscijska bilješka*.)

<sup>10</sup> Giulio Bertoni (1878—1942), profesor romanske filologije u Torinu i Rimu, bavio se provansalskim i francuskim jezikom i književnošću, talijanskom starijom i renesansnom književnošću.

Za Perrottu<sup>11</sup> (da li i za Pagliara?) identifikacija umjetnosti i jezika dovela je do priznanja kako je nerješiv (ili arbitraran?) problem porijekla govora, jer bi to značilo pitati se zašto je čovjek — čovjek (govor, mašta, misao): čini mi se da to nije suviše precizno; problem se ne može riješiti zbog pomanjkanja dokumenata, pa je, prema tome, arbitraran; preko stanovite povijesne granice može se praviti hipotetička povijest, vjerojatna ili sociološka, ali ne i »povijesna« povijest. Takva bi identifikacija dopustila da se odredi što je u jeziku greška, to jest ne-jezik. »Greška je umjetna tvorevina, racionalistička, namjerna, koja se ne potvrđuje jer ništa ne otkriva, što je karakteristično za pojedinca izvan društva.« Čini mi se da bi se u tom slučaju moglo reći kako je jezik = povijest, a ne-jezik = arbitrnost.

Umjetni su jezici slični žargonima. Nije točno da u apsolutnom smislu nisu jezici, oni su ipak u ponečemu korisni jer imaju vrlo ograničen povijesno-društveni sadržaj. No to se isto događa s narječjem i nacionalnim književnim jezikom. Ipak, i dijalekt je jezik-umjetnost. No između narječja i nacionalno-književnog jezika nešto se promijenilo, naime, da budemo precizni, drukčija je kulturna, politička, moralna i osjećajna sredina. Povijest jezika jest povijest lingvističkih inovacija, ali te inovacije nisu individualne (kao što se događa u umjetnosti), nego pripadaju cijeloj društvenoj zajednici, koja je obnovila svoju kulturu i povijesno »napredovala«.

Naravno, i te inovacije postaju individualne, ali ne pripadaju pojedincu-umjetniku, nego pojedincu kao povijesno-kulturnom elementu, potpunom i određenom.

Ni u jeziku nema partenogeneze, to jest jezika koji bi proizvodio drugi jezik, ali ima inovacija što nastaju interferencijom različitih kultura, itd. To se događa na vrlo različite načine, može se dogoditi u masama lingvističkih elemenata, a može i molekularno (primjerice: latinski je kao »masa« obnovio keltski u Galiji, dok je na germanski utjecao molekularno, posuđujući mu pojedine riječi i oblike, itd.). Do interferencije i »molekularnog« utjecaja može doći i u krilu jedne nacije, između različitih slojeva, itd.; neka nova klasa koja preuzima vodstvo obnavlja jezik kao »masa« a žargoni pojedinih zanata, itd., to jest posebnih društava, obnavljaju ga molekularno. Umjetnički sud u tim inovacijama ima obilježje »kulturnog ukusa«, a ne umjetničkoga to jest zbog istog razloga zbog kojeg se nekom sviđaju brinete ili plavuše i zbog kojeg se mijenjaju estetski »ideali« vezani uz određene kulture.

<sup>11</sup> Gennaro Perrotta, klasični filolog, posebno se bavio grčkom tragedijom i komedijom, Pindarom, itd.

**Govor, jezici, zdrav razum.** U čemu je prava vrijednost onoga što obično nazivamo »zdravim razumom«? Ne samo u tome što se, makar i implicitno, zdrav razum koristi načelom kauzalnosti, nego i u tome što zdrav razum, na užem planu, u nizu svojih sudova, identificira točan, jednostran i dostupan uzrok, ne prihvaćajući zastranjanja zbog mudrolija i metafizičkih, tobože dubokih i pseudoznanstvenih nerazumljivosti, itd. Sasvim je prirodno da su »zdrav razum« veličali u 17. i 18. stoljeću, kada su se počela osporavati načela autoriteta, predstavljena Biblijom i Aristotelom, i kada se, zapravo, otkrilo da u »zdravom razumu« postoji stanovita doza »eksperimentalizma« i izravnog zapažanja stvarnosti, makar i empirijskoga i ograničenoga. I danas, u sličnim odnosima, jednako se cijeni zdrav razum, koliko god je situacija promijenjena, a današnji je »zdrav razum« mnogo više ograničen po svojoj unutrašnjoj vrijednosti.

Pitanje govora i jezika »tehnički« se mora postaviti u prvi plan ako filozofiju uzimamo kao pogled na svijet, a filozofsku djelatnost više ne isključivo kao »individualnu« razradu sustavno suvislih pojmova, nego, također, i osobito, kao kulturnu borbu za preobrazbu narodnog »mišljenja« i proširenje filozofskih inovacija koje će se pokazati kao »povijesno istinite« onoliko koliko će postati konkretne, to jest u povijesnom i društvenom smislu univerzalne. Treba ponovno pogledati radove pragmatista iz tog područja.

U slučaju pragmatista, kao i uopće, u odnosu prema bilo kojem drugom pokušaju da se filozofija organski sistematizira, nije rečeno da se to odnosi na sveukupnost sustava ili na njegovu bitnu jezgru. Čini mi se da bih mogao reći kako poimanje govora u Vailatija<sup>12</sup> i drugih pragmatista nije prihvatljivo; pa ipak, čini se da su oni osjetili realne potrebe i »opisali« ih približno točno, iako nisu uspjeli postaviti probleme ni dati njihovo rješenje. Kao da bi se moglo reći za »govor« da je to kolektivna imenica, što pretpostavlja stvar koja nije »jedina« ni u vremenu ni u prostoru. Govor znači i kulturu i filozofiju (makar i na stupnju zdravog razuma), i stoga je činjenica »govor«, zapravo, množina činjenica, više ili manje organski suvislih i koordiniranih. U krajnjem slučaju, moglo bi se reći da svako biće koje govori ima vlastiti osobni govor, to jest ono na vlastiti način misli i osjeća. U svojim različitim stupnjevima, kultura ujedinjuje veću ili ma-

<sup>12</sup> Usp. Vailatijeva *Djela* (Firenca, 1911), a među njima raspravu *Govor kao smetnja ukidanju prividnih suprotnosti*. (Gramscijeva bilješka.)

Giovanni Vailati (1863—1909), matematičar i filozof, surađivao je u časopisu »Leonardo« i u »La Voce« s novim i značajnim člancima o pitanjima analize govora.

nju količinu pojedinaca u brojnim slojevima, više ili manje u izražajnom kontaktu, koji se međusobno sporazumijevaju, ali u različitim stupnjevima, itd. Baš se te razlike i društveno-povijesne distinkcije odražavaju u svakodnevnom govoru, proizvodeći »zapreke« i »uzroke grešaka« o kojima su raspravljali pragmatisti.

Iz toga se izvodi važnost koju ima »kulturna strana« i u praktičnoj (kolektivnoj) djelatnosti: »kolektivni čovjek« nužno izvršava svaki povijesni čin, a pretpostavka je toga postignuto »društveno-kulturno« jedinstvo, zahvaljujući kojem se mnoštvo rasutih htijenja raznorodnih ciljeva ipak stapa radi iste svrhe, na osnovi jednake i zajedničke slike svijeta (koja je opća ili pojedinačna, djeluje privremeno — putem emocija — ili trajno, po kojoj je intelektualna baza tako ukorijenjena, asimilirana, proživljena, te može postati strast). A budući da se to tako zbiva, jasna je važnost opće lingvističke problematike, to jest kolektivnog dosezanja iste kulturne »klime«.

Taj se problem može i mora povezati s modernim postavljanjem pedagoške doktrine i prakse, prema kojem je odnos učitelja i učenika zapravo aktivan odnos recipročnih veza, pa je zato svaki učitelj uvijek i učenik, a svaki učenik i učitelj. No pedagoški odnos ne može se svesti na specifično »školske« odnose, putem kojih novi naraštaji dolaze u doticaj sa starima, apsorbirajući njihova povijesno nužna iskustva i vrijednosti, »sazrijevajući« i razvijajući vlastitu, povijesno i kulturno višu osobnost. Takav odnos postoji u cijelom društvu, u njegovoj sveukupnosti i za svakog pojedinca u odnosu prema drugim pojedincima, između vladara i podanika, elita i sljedbenika, rukovodilaca i onih koji su vođeni, između prethodnica i vojski. Svaki odnos »hegemonije« nužno je pedagoški odnos i očituje se ne samo unutar neke nacije, među različitim snagama od kojih se sastoji, nego na čitavom međunarodnom i svjetskom terenu, između kompleksa nacionalnih i kontinentalnih civilizacija.

Može se stoga reći da povijesnu osobnost nekoga pojedinačnog filozofa određuje i njegov aktivni odnos s kulturnom sredinom koju želi promijent, sredinom koja reagira na filozofa i, prisiljavajući ga na neprestanu autokritiku, djeluje kao »učitelj«. Zato je zahtjev za takozvanom slobodom misli i izražavanja misli (štampe i udruživanja) bio jedan od najvećih zahtjeva modernih intelektualnih slojeva, jer samo ondje gdje postoji takav politički uvjet ostvaruje se odnos učitelja i učenika u najopćenitijem, spomenutom smislu, dok se »povijesno«, zapravo, realizira nov tip filozofa što ga mo-

žemo nazvati »demokratskim filozofom«, to jest filozofom koji je uvjeren da se njegova osobnost ne svodi na vlastitu fizičku individualnost, nego da je aktivan društveni odnos promjene kulturne sredine. Kad se »misililac« zadovoljava vlastitom mišlju, »subjektivno«, to jest apstraktno slobodan, danas je predmetom okrutnih šala. Upravo je jedinstvo znanosti i života novo aktivno jedinstvo, jedino u kojem se ostvaruje sloboda misli, to je odnos učitelja i učenika, filozofa i kulturne sredine u kojoj treba djelovati, iz koje treba izvesti probleme koje je nužno postaviti i riješiti, dakle odnos filozofije i povijesti.

**Jedinstven jezik i esperanto.** Je li doista korisno raspravljati u ovom trenutku o problemu jedinstvenog jezika? Ako je to pravi problem, a ne mudrolija pedanata, mislim da je korisno. Budući da sam uvjeren da sve ono što je povijesna čovjekova aktivnost čini jedinstvo, da je misao jedinstvena, to u rješenju bilo kojega kulturnog problema vidim potencijalno rješenje svih drugih; isto tako smatram korisnim priviknuti umove na to da shvate to jedinstvo u mnogostrukom aspektu života, priviknuti ih na to da organski istražuju istinu i jasnost, da primjenjuju temeljna načela neke doktrine u svim prigodama.

Intranzigentnost se ostvaruje u misli prije nego u akciji, i mora se ostvariti za čitavu misao kao i za čitavu akciju. Tek kad smo se pripremili za sve teškoće logike, kako bismo shvatili sve podudarnosti između dviju ideja te misli i akcije, možemo reći da smo to doista mi, da smo uistinu odgovorni za naša djela; u tom slučaju možemo predvidjeti moguće reperkusije svakoga našeg djela u društvenoj i ekonomskoj sredini i za njih možemo hvaliti ili kuditi sebe same, ne prepuštajući hiru slučaja ili igri snaga, koje su strane našem shvaćanju, da prave račun o raznovrsnoj našoj djelatnosti.

Zastupnici jedinstvenog jezika zabrinuti su zbog činjenice što u svijetu ima mnogo ljudi koji bi željeli međusobno izravno komunicirati, ali i bezbroj različitih jezika koji ograničavaju tu mogućnost priopćavanja. To je *kozmpolitska* briga, a ne internacionalistička, briga buržuja koji putuju radi poslova ili iz zabave, nomada, a ne građana koji su stabilno produktivni. Oni bi htjeli samovoljno izazvati *posljedice* koje još nemaju nužnih uvjeta, a kako je njihova djelatnost isključivo arbitrarna, oni jedino uspijevaju izazvati gubitak vremena i energije onima što ih uzimaju ozbiljno. Na umjetan način htjeli bi stvoriti jezik koji je zauvijek okoštao

i ne bi bio izvrgnut promjenama u vremenu i u prostoru, sukobljavajući se sa znanošću o jeziku koja uči da je jezik po sebi i za sebe više izraz ljepote nego sredstvo priopćavanja, te da povijest rasprostiranja nekoga posebnog jezika uvelike ovisi o složenoj društvenoj aktivnosti naroda koji njime govori.

Ta se briga o jedinstvenom jeziku očitovala na različite načine. Nastala na poticaj doktrinarstva 17. stoljeća i francuskog prosvjetiteljstva 18. stoljeća, trebalo je da stvori jezik građanskoga kozmopolisa, jezik jedinstva građanske misli što ga je stvorila enciklopedistička propaganda. Ruska carica Katarina II potrošila je gomilu državnog novca na pisanje rječnika svih jezika, rječnika koji je bio čahura interlingvističkog leptira. Ali čahura nije sazrela, jer u njoj nije bilo životne klice.

U Italiji je to bila tradicionalna preokupacija, a izražena je u Akademiji »della Crusca«, u purizmu, u manzonizmu.<sup>13</sup> Purizam je postavljao ideal definitivnog jezika, i to jezika nekih pisaca 14. i 16. stoljeća, jezika koji je trebalo da ovjekovječi kao jedini uistinu lijep i pravi talijanski jezik. Ali ljepota nekog jezika ne nalazi se u prostoru ni u vremenu, ona uopće ne postoji. Nije jezik lijep, lijepa su pjesnička remek-djela, a njihova je ljepota u prikladnom izražavanju unutrašnjeg svijeta pisca. Tako je isto toliko lijep stih *Božanstvene komedije* koliko i izraz naivnog čuđenja djeteta koje se divi nekoj igrački.

Manzoni je postavio pitanje: kako se može stvoriti talijanski jezik pošto je stvorena Italija? Dao nam je i odgovor: nužno je da svi Talijani govore toskanski, nužno je da talijanska država unovači učitelje osnovnih škola u Toskani; tako će toskanski zamijeniti brojna narječja kojima govore stanovnici različitih regija, pa ćemo, jer je stvorena Italija, imati i talijanski jezik. Manzoni je uspio dobiti podršku vlade, uspio je pokrenuti objavljivanje *Novog rječnika*, koji je trebalo da sadrži pravi talijanski jezik. Ali *Novi rječnik* ostao je nedovršen, a učitelji su sakupljeni iz obrazovanog sloja svih talijanskih pokrajina. Dogodilo se i to da je stručnjak za povijest jezika Graziadio Isaia Ascoli stotinama Manzonijevih stranica suprotstavio svojih tridesetak, dokazujući kako se ni nacionalni jezik ne može stvoriti umjetno, državnom prisilom, te da se talijanski oblikuje sam po sebi, a

---

<sup>13</sup> Akademija »della Crusca« (tj. »od mekinja«); utemeljili su je A. F. Grazzini, B. de' Rossi i L. Salviati 1583. u Firenci. Cilj im je bio da sačuvaju čistoću firentinskog jezika. Godine 1612. objavljen je glasoviti *Rječnik Akademije*. Pokret jezičnog purizma branio je analogne pozicije krajem 18. i početkom 19. st.



oblikovat će se samo ako zajednički život nacije izazove mnogobrojne i stabilne veze među raznim dijelovima nacije; zatim, da se neki jezik širi zahvaljujući proizvodnoj djelatnosti pisanih djela, prometa, trgovine, ljudi koji tim jezikom govore. Toskana 14. i 16. stoljeća imala je ljude kao što su bili Dante, Boccaccio, Petrarca, Machiavelli, Guicciardini, koji su proširili toskanski jezik; imala je bankare, obrtnike, tvorničare, koji su po cijeloj Italiji raznosili toskanske proizvode i nazive tih proizvoda; kasnije su se smanjili proizvodnja robe i knjiga, pa se smanjila i proizvodnost jezika. Prof. Alfredo Panzini objavio je prije nekoliko godina rječnik modernoga govornog jezika<sup>14</sup>, iz kojega se vidi koliko je milanskih izraza stiglo čak do Sicilije i do Puglie. Milano šalje novine, časopise, knjige, robu, trgovačke putnike po cijeloj Italiji, razasiljući tako i neke posebne izraze talijanskog jezika kojim govore njegovi građani.

Ako se na užem nacionalnom terenu ne može nametnuti jedan jedinstveni jezik, kojim se ipak govori u nekoj pokrajini, pa ima čak i živ izvor na koji se može pozvati, kako onda može uspjeti internacionalni jezik, potpuno umjetan, mehanički, lišen bilo kakve historičnosti i snage što bi mu je mogli dati veliki pisci, bez izražajne ljepote koju mu daju dijalektalne varijante i raznoličnost oblika što ih je zadio u različitim razdobljima. Na to ćemo dobiti ovakav odgovor: esperanto želi biti samo pomoćni jezik, a trajnost mu daje činjenica što već danas njime govori više od milijun ljudi što nam na međunarodnim kongresima esperanto dopušta da radimo bez tumača i brzo. Kaže se: esperantisti postupaju poput čovjeka koji hoda pred filozofom koji poriče gibanje. Ali usporedba nije točna: esperantisti se međusobno sporazumijevaju na esperantističkim kongresima, kao što bi se i gluhoonijemi, na svom kongresu, međusobno mogli razumjeti znakovima i migovima. A zato ipak ne bismo nikome savjetovali da nauči jezik gluhoonijemih. Na kongresu na kojem bi trebalo izraziti i pripočeti pojmove i rasuđivanja koji imaju dugu povijest, koji su aktualni trenutak povijesnog razvoja što traje stoljećima, upotreba esperanta bila bi zapreka mišljenju, prisiljavala bi na deformacije i upućavanja, na čudne i opasne nepreciznosti. Osim toga, članove kongresa trebalo bi birati iz redova esperantista, po kriteriju izbora koji ne bi vodio računa o idejama i političkim strujama. Prema tome, razlog »pokreta« samo je sofizam, koji nas se može dojmiti tek za trenutak. A otpada i esperan-

<sup>14</sup> Moderni rječnik riječi koje se ne nalaze u običnim rječnicima romanopisac Alfredo Panzini objavio je prvi put 1905. (Prim. prev.)

to kao *pomoćni* jezik. Kada bi to esperanto mogao biti *pomoćni* jezik? I za koga? Većina građana obavlja svoju dje-  
latnost stabilno u jednom mjestu i ne mora odveć često pi-  
sati u inozemstvo. Shvatimo: esperanto, jedinstven jezik, sa-  
mo je izmišljotina, obmana kozmopolitskih, humanitarnih, de-  
mokratskih mozgova koji još nisu postali plodni, koje još  
nije otrijeznio historijski kriticizam.

Kakav stav da zauzmu socijalisti prema zastupnicima je-  
dinstvenih jezika, esperantistima? Jednostavno, treba da bra-  
ne vlastito učenje i bore se protiv onih koji bi htjeli da par-  
tija službeno zastupa i širi esperanto (u milanskoj sekciji,  
mora da još postoji interpelacija druga Seassara kojom se  
izričito traži esperantizacija partije). Socijalisti se bore za  
ekonomske i političke uvjete koji su nužni da bi se ostvario  
kolektivizam i Internacionala. Kad Internacionala bude stvar-  
nost, vjerojatno će se zbog boljih veza među narodima te re-  
dovitih i metodičkih migracija radnih masa polako izjedna-  
čiti arioevropski jezici, a vjerojatno i proširiti po cijelom  
svijetu, zbog utjecaja što će ga nova civilizacija imati u svi-  
jetu. Ali taj proces može nastati slobodno i spontano. Lingvi-  
stički se poticaji zbivaju samo odozdo prema gore; knjige ma-  
lo utječu na promjene govora, one, zapravo, reguliraju i ču-  
vaju najraširenije i najstarije jezične oblike. Kao što narje-  
čja jedne nacije pomalo asimiliraju književne oblike, gubeći  
pri tome svoja posebna obilježja, tako će se, vjerojatno, do-  
goditi i s književnim jezicima u odnosu prema nekom jeziku  
koji je iznad njih. A to bi mogao biti jedan od suvremenih  
jezika, na primjer jezik prve zemlje koja će ostvariti socijali-  
zam, koja bi zbog toga postala simpatičnom, činila se lije-  
pom, jer bi se u njoj izrazila naša civilizacija što se afirmi-  
rala u jednom dijelu svijeta, jer će u njoj biti napisane knji-  
ge koje neće kritizirati, nego će opisivati proživljena iskustva,  
jer će u njoj biti napisani romani i pjesme nadahnuti novim  
životom, odricanjima potrebnima za konsolidaciju toga živo-  
ta i nadama da će se ostvariti posvuda.

Samo radeći na ostvarenju Internacionale socijalisti će  
pridonijeti mogućoj pojavi jedinstvenog jezika. Pokušaji koji  
bi se sada mogli učiniti pripadaju carstvu utopije, plod su  
istog mentaliteta koji je htio imati falansterije i sretne na-  
seobine. Svaki novi društveni sloj koji se pojavljuje u povi-  
jesti, organizirajući se za bitku, uvodi u jezik nove struje,  
nove običaje, i lomí čvrste sheme što su ih gramatičari uveli  
zbog pogodnosti u nastavi. U povijesti i društvenom životu  
nema ničega čvrstoga, okoštalog a definitivnoga. Niti će ga

ikada biti. Nove istine obogaćuju baštinu znanja, novi uvjeti života stvaraju nove, uvijek veće potrebe, nova intelektualna i moralna znatiželja potiče duh ili ga prisiljava da se obnovi, da bude bolji, da promijeni jezične oblike izražavanja, uzimajući neke iz stranih jezika, oživljujući stare oblike, mijenjajući gramatička značenja i funkcije. U tom neprestanom naporu kojem je cilj usavršavanje, u tom tijeku rastopljene vulkanske građe, gore i nestaju utopije, samovoljni činovi i puste tlapnje poput ove suvremene o jedinstvenom jeziku i esperantu.

**Historijska gramatika i normativna gramatika.** Ako smo pretpostavili da je normativna gramatika politički čin, te da samo s tog stajališta možemo »znanstveno« opravdati njezino postojanje, golem rad i strpljivost što ih zahtijeva učenje te gramatike (isto toliko rada koliko je potrebno da bi stotine tisuća novaka najrazličitijeg porijekla i mentalne pripreme postalo homogena vojska sposobna da se kreće i djeluje disciplinirano i simultano; koliko »praktičnih i teorijskih zadataka« o propisima, itd.) — onda nam preostaje da prootrimo njezin odnos s historijskom gramatikom.

Nedefiniranost tog odnosa objašnjava mnoge nesuvislosti normativnih gramatika, sve do one Trabalzine i Allodolijeve<sup>15</sup>. Riječ je o odvojenim i, djelomično, različitim stvarima, kao što je to i povijest i politika, ali koje ne mogu biti promišljene nezavisno jedna od druge, kao što to ne može ni politika bez povijesti. S druge strane, budući da je proučavanje jezika kao kulturna pojava nastalo zbog političkih potreba (više ili manje svjesnih i svjesno izraženih), nužnosti normativne gramatike utjecale su na historijsku gramatiku i na njezine »zakonske pojmove« (ili je barem taj tradicionalni element pojačao, u prošlom stoljeću, primjenu naturalističko-pozitivističke metode na proučavanje povijesti jezika shvaćeno kao »znanost o jeziku«). Iz Trabalzine gramatike i porazne Schiaffinijeve recenzije (»Nuova antologia«, 16. rujna 1934) očito proistječe da ni »idealisti« nisu shvatili obnovu što su je u znanosti o jeziku donijele Bartolijeve<sup>16</sup> doktrine. »Idealistička« tendencija došla je do najpotpunijeg izraza u Bertonija, koji se vraća starim retoričkim pojmovima, »lijepim« i »ružnim« riječima samima po sebi, pojmovima pre-

<sup>15</sup> To je *Gramatika za Talijane* (prvo izd. Firenca, 1934), koju su zajedno napisali Ciro Trabalza (1871—1936) i Ettore Allodoli (1882—1960). (Prim. prev.)

<sup>16</sup> Matteo Giulio Bartoli (1873—1946), talijanski glotolog, rođen u Labinu. Studirao je u Beču i bio profesor lingvistike u Torinu. Glavna su mu djela o starodalmatinskom jeziku (*Das Dalmatische*, Beč, 1906) i *Uvod u neolingvistiku* (Zeneva-Firenca, 1925). Uredivao je »Archivio glottologico italiano« i pokrenuo rad na *Talijanskom lingvističkom atlasu*. (Prim. prev.)

mazanima novom bojom pseudoznanstvenog izražavanja. U stvari, pokušava se pronaći izvanjsko opravdanje za normativnu gramatiku, pošto se isto tako izvanjskim postupkom pokazala njezina teorijska pa i praktična nekorisnost.

Trabalzin ogled o *Povijesti gramatike* može pružiti korisne upute o interferencijama između teorijske gramatike (ili, bolje, povijesti jezika) i normativne gramatike, o povijesti tog pitanja, itd.

**Gramatika i tehnika.** Može li se gramatika promatrati kao »tehnika« općenito? Da li je gramatika samo tehnika jezika? U svakom slučaju, je li opravdana teza idealista, osobito Gentilea, o nekorisnosti gramatike i njezinu isključenju iz školske nastave? Ako se govori (izražavamo se riječima) na povijesno determiniran način po nacijama i jezičnim područjima, može li se ne voditi računa o tom »povijesno determiniranom načinu«? Ako i dopustimo da je tradicionalna normativna gramatika manjkava, je li to onda valjan razlog da ne poučavamo nikakvu gramatiku, odnosno da se uopće ne brinemo kako će se brže prihvatiti određeni način govorenja u stanovitom jezičnom području, nego da pustimo da se »jezik nauči u živom govoru« ili nekako drukčije, kao što govori Gentile i njegovi sljedbenici? Na kraju krajeva, riječ je o jednom od najčudnijih i najneobičnijih oblika »liberalizma«.

**Razlike između Crocea i Gentilea.** Obično, Gentile polazi od Crocea, dovodeći do apsurdnosti neke njegove teorijske postavke. Croce tvrdi da gramatika ne ulazi ni u jednu duhovnu teorijsku aktivnost koje je on razradio, ali na kraju ipak u »praksi« nalazi opravdanje za mnoge aktivnosti što ih ne prihvaća na razini teorije. Gentile najprije isključuje i iz prakse ono što poriče na razini teorije, osim što kasnije nalazi teorijska opravdanja za sasvim prevladana i tehnički neopravdana praktična očitovanja.

Treba li tehniku »sustavno« učiti? Već je Fordovoj tehnici bila suprotstavljena tehnika seoskog obrtnika. Kako se sve može učiti »industrijska tehnika«: dok radi u tvornici, obrtnik promatra kako drugi rade (prema tome, uz veći gubitak vremena i truda, te samo djelomično); u profesionalnim školama (gdje se sustavno uči čitav zanat, iako će neki naučeni pojmovi kasnije poslužiti samo nekoliko puta u životu, a možda i nikad); kombinirajući različite načine, sustavom Taylor-Ford, koji stvara nov tip kvalifikacije i zanata,

sveden na određene tvornice ili samo strojeve ili faze proizvodnog procesa.

Normativnoj gramatici, koja se samo u apstraktnom smislu može smatrati odvojenom od živoga govora, cilj je da nas pouči o cijelom organizmu određenog jezika, te da stvori duhovni stav koji nas osposobljava da se uvijek možemo orijentirati u jezičnoj sredini (usp. našu bilješku o učenju latinskoga u klasičnim gimnazijama).<sup>17</sup>

I ako gramatika bude izbačena iz škola i ako je više nitko ne bude »pisao«, ipak neće biti isključena iz stvarnog »života«, kao što smo već rekli u drugoj bilješci. Time bi se samo isključila jedinstveno organizirana intervencija u materiju učenja jezika; isto tako, isključila bi se nacionalno-narodna masa iz učenja jezika obrazovnog sloja, jer viši rukovodeći sloj, koji po tradiciji govori »jezikom«, taj jezik prenosi iz naraštaja u naraštaj polaganim procesom što započinje prvim dječjim tepanjem pod vodstvom roditelja, a nastavlja se konverzacijom (s onim: »tako se kaže«, »treba reći ovako«, itd.) cijeloga života. U stvari, gramatika se uči »uvijek«, itd. (oponašanjem uzora kojima se divimo, itd.). U stajalištima Giovannija Gentilea ima mnogo više politike nego što se misli i mnogo nesvjesnog reakcionarstva, kao što se, uostalom, moglo zapaziti i inače, u drugim prigodama; tu je čitavo reakcionarstvo starih liberalnih shvaćanja, ima tu onog *laisser faire* što više nije opravdano kao što je moglo biti u Rousseaua (Gentile je više sljedbenik Rousseaua nego što se misli), od opozicije do paralize jezuitske škole; no postao je apstraktna, »nehistorijska« ideologija.

**Takozvano jezično pitanje.** Jasno je, kako se čini, da Danteovu raspravu *O umijeću govorenja na pučkom jeziku*<sup>18</sup> treba smatrati, u biti, činom kulturno-nacionalne politike (u smislu što ga je nacionalno moglo tada imati i kako ga je Dante shvaćao), kao što je aspekt političke borbe uvijek i bilo ono što zovemo »jezičnim pitanjem«, koje s te točke gledišta postaje zanimljivim predmetom proučavanja. Bila je to reakcija intelektualaca na rasap političkog jedinstva koje je u Italiji postojalo pod nazivom »ravnoteža među talijanskim državama«, reakcija na slom i dezintegraciju ekonomskih i političkih klasa što su se formirale poslije 1000. godine u komunama, predstavljajući pokušaj, koji se u znatnom dijelu

<sup>17</sup> U: A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura (Intelektualci i organizacija kulture)*, Einaudi, Torino, 1950.

<sup>18</sup> Danteova latinska rasprava *De vulgari eloquentia*, u kojoj određuje pojam »dvorskog« jezika koji bi bio iznad nedorađenih narječja.

može smatrati uspjelim, da se očuva i, dapače, ojača jedinstven intelektualni sloj, postojanje kojeg neće biti beznačajno u 18. i 19. stoljeću (Risorgimento). Danteova je knjižica vrlo značajna za doba u kojem je nastala: ne samo činjenicama, nego i podižući činjenicu na razinu teorije, talijanski intelektualci iz najsjajnijega razdoblja komunâ prekinuli su s latinskim jezikom i opravdali pučki, uzvisujući ga protiv mandarinizma latinštine, u isto doba kad se pučki jezik tako silno očituje i na umjetničkom polju. Da je Danteov pokušaj imao golemo novatorsko značenje, vidjet će se poslije, kad se latinski opet vrati kao jezik obrazovanih ljudi (a ovdje bi se mogao otvoriti problem dvostrukog aspekta humanizma i renesanse koji su bili, u biti, reakcionarni s nacionalno-narodnoga gledišta, ali i progresivni, kao izraz kulturnog razvitka talijanskih i evropskih kulturnih grupa).

## IV. Književno - kritičke i povijesne bilješke

### Počeci pučke književnosti i pjesništva.

Valja proučiti rasprave Ezija Levija o *Uguccioneu iz Lodija i počecima talijanskog pjesništva*, te njegove kasnije rasprave (1921) o starim lombardskim pjesnicima, s izdanjem stihova, komentarom i kratkim biografijama. Po Leviju, to je »književna pojava popraćena misaonim gibanjima« i znači »prvo očitovanje nove talijanske svijesti, suprotstavljene lijenom i uspavanom srednjovjekovlju«.<sup>1</sup>

Levijeva je teza zanimljiva i zaslužuje da bude produbljena. Dakako, kao teza kulturne povijesti, a ne povijesti umjetnosti. Prema Battagli, »Levi tu skromnu rimovanu produkciju, koja zadržava obilježja i stavove pučke pojave, pogrešno smatra literarnim fenomenom«. Doista je moguće da Levi, kao što se često događa u takvim slučajevima, preuveličava umjetničko značenje takvih pisaca, ali što to zapravo znači? I što znači ta »pučka pojava« suprotstavljena »književnoj«? Kad se rađa nova civilizacija, zar nije prirodno da preuzima »pučke« i primitivne oblike, da su njezini nosioci upravo »skromni« ljudi? I zar to nije još više naravno u razdobljima kad su kultura i književnost monopol zatvorenih kasta? A osim toga, u doba Uguccionea iz Lodija, itd., zar je i obrazovani sloj imao velike pisce i književnike? Problem koji Levi postavlja zanimljiv je jer on svojim istraživanjima nastoji dokazati kako prvi elementi renesanse nisu bili dvorskoga i školskoga, nego narodnoga porijekla, izraz općega kulturno-religioznoga gibanja (patarenstva), pobunjenoga protiv srednjovjekovnih institucija, crkve i carstva. Pjesnički

<sup>1</sup> Usp.: Salvatore Battaglia, *Rasprave o našoj književnosti 13. stoljeća*, u časopisu »Leonardo« za veljaču 1927. (Gramscijeva bilješka.)

domet tih lombardskih pisaca neće biti suviše velik, ali to ne umanjuje njihovo kulturno-povijesno značenje.

Druga je Battaglina i Levijeva predrasuda ona po kojoj u 13. stoljeću treba tražiti i pronaći početak »nove talijanske civilizacije«; traženje takve vrste čisto je retoričko i odgovara suvremenim praktičnim interesima. Nova civilizacija nije »nacionalna«, nego klasna, pa će preuzeti, ne samo u političkom, nego i u kulturnom smislu, komunalne i lokalne oblike, a ne unitarne. Ona, stoga, nastaje kao »dijalektalna«, a do stanovitoga jezičnog jedinstva morat će pričekati veći procvat s toskanskim četrnaestim stoljećem. Kulturno jedinstvo nije unaprijed postojalo, baš naprotiv! Postojala je »evropsko-katoličko-kulturna općenitost«, pa nova civilizacija, sa svojim lokalnim narječjima i isticanjem u prvi plan praktičnih interesa municipalnih građanskih grupa, reagira na taj univerzalizam kojem je Italija bila baza. Nalazimo se, dakle, u razdoblju raspada i raslojavanja postojećega kulturnog svijeta, jer se nove snage ne uključuju u taj svijet, nego reaguju protiv njega, makar i nesvjesno, kao embrionalni elementi nove kulture.

Brkaju se dva povijesna trenutka: 1. prekid sa srednjovjekovnom civilizacijom, što najbolje dokumentira pojava »pučkih« jezika; 2. razrada »sajnog« pučkog jezika, to jest činjenica da je postignuta stanovita centralizacija intelektualnih grupa ili, bolje, profesionalnih književnika. U stvari, ta dva trenutka, iako povezana, nisu se sasvim stopila.

Pučki se jezici počinju javljati zbog religioznih motiva (vojne zakletve, sudska svjedočenja, da bi se utvrdila prava vlasništva, iz usta seljaka koji nisu poznavali latinski jezik), fragmentarno, slučajno. Nova je, zaista značajna činjenica što se pišu književna djela na pučkom jeziku, kakva god bila njihova vrijednost. Druga je činjenica što toskanski, jedan od lokalnih pučkih jezika, postiže hegemoniju, ali tu činjenicu treba ipak ograničiti: prevlast toskanskoga ne prati društveno-politička premoć, pa sve to ostaje čisto književna činjenica. Također, potrebno je posebno istaknuti da se pučki jezik javlja u Lombardiji kao prva pojava stanovite važnosti, a još je mnogo značajnije da je to u vezi s patarenstvom.

Zapravo, građanstvo u nastajanju nameće svoja narječja, ali ne uspijeva stvoriti nacionalni jezik. A ako takav jezik ipak nastaje, ograničen je na književnike koje preuzimaju reakcionarne klase, dvorovi, pa oni nisu »građanski književnici«, nego dvorski. Do tog preuzimanja ne dolazi bez protivnosti. Humanizam će pokazati kako je »latinski« vrlo jak. Posrijedi je, bio, dakle, kulturni kompromis, a ne revolucija.



Predraga Tania,

... Draga, neka te ne ražalosti ovo što ću ti reći. U tvojoj dopisnici od 7. nisam shvatio primjedbu o *Cvjetićima sv. Franje*.<sup>2</sup> Vjerujem da oni mogu biti vrlo zanimljivi, ovisno o čitateljevu gledištu i širini znanja o kulturnoj povijesti toga doba. Umjetnički su vrlo lijepi, svježiji, neposredni, izražavaju iskrenu vjeru i bezgraničnu ljubav prema Franji, kojega su mnogi smatrali novim božjim utjelovljenjem, ponovnom Kristovom pojavom. Zbog toga su popularniji u protestantskim zemljama nego u katoličkim. U povijesnom smislu, *Cvjetići* dokazuju kakav je moćan organizam bila, i ostala je, katolička crkva. Franjo je bio začetnik novoga kršćanstva, nove religije, izazvavši golemo oduševljenje, kao u prvim stoljećima kršćanstva. Crkva ga nije službeno proganjala, jer bi to pospješilo reformaciju za dva stoljeća, ali ga je učinila neškodljivim, raspršila njegove učenike i novu vjeru svela na običan samostanski rad u svojoj službi. Ako čitaš *Cvjetiće* zato da ti budu vodičem u životu, onda ih uopće nećeš shvatiti. Dogodilo se prije rata da je Luigi Luzzatti objavio u listu »Corriere della sera« *cvjetić* koji je smatrao neobjavljenim, pobijajući ga opširnom ekonomsko-društvenom raspravom: glupost, da pukneš od smijeha. Ali danas nitko ne može misliti na takav način, čak ni franjevci, čija su se pravila i oblikom sasvim promijenila; oni su se, uostalom, među vjerskim redovima srozali u usporedbi s isusovcima, dominikancima i augustincima, naime vjerskim elementima koji su se specijalizirali u politici i u kulturi. Franjo je bio zvijezda repatica na katoličkom nebu; kvasac razvoja ostao je, naprotiv, Dominik (on je dao Savonarolu), a osobito Augustin, iz čijeg je reda proistekla najprije reformacija, a poslije jansenizam.<sup>3</sup> Sveti Franjo nije se bavio teološkim spekulacijama, nastojao je praktično ostvariti evanđeoska načela; njegov je pokret bio popularan dok je bilo živo sjećanje na utemeljitelja, ali već je fra Salimbene iz Parme, koji je živio jednu generaciju poslije, franjevce prikazao kao veseljake. A da i ne govorimo o književnosti na narodnom jeziku: Boccaccio dokazuje kako je smanjeno javno poštovanje prema redu; u Boccaccia su svi redovnici franjevci.

<sup>2</sup> Anonimna zbirka legendi s kraja 14. st. iz života sv. Franje i njegovih sljedbenika.

<sup>3</sup> Vjerski pokret kojem je začetnik Cornelius Jansen (1585—1638), nizozemski teolog, biskup Ypresa. Središte pokreta bilo je u samostanu Port Royal, Francuska. Jansenisti su zastupali apsolutnu nužnost milosti kao uvjet spasa.

Najdraža, gotovo sam ti održao malu lekciju iz povijesti religije. No možda ćeš tako više uživati u *Cvjetićima*. Nadam se, doista, da ćeš se oporaviti, a osobito da ćeš biti snažnije volje. Nježno te grlim.

Antonio<sup>4</sup>

**Deseto pjevanje »Pakla«.** Raspra o »strukturi i poeziji« u *Božanstvenoj komediji*, prema Benedettu Croceu i Luigiju Russu. Tumačenje Vincenza Morella, po kojem je struktura *corpus vile*. Tumačenje Farinate prema Fedeleu Romaniju. De Sanctis. Raspra o »neizravnom prikazivanju« i didaskalije u drami; da li didaskalije imaju umjetničku vrijednost, pridonose li prikazivanju karaktera? Jamačno, ako ograničavaju glumčevu samovolju i ako konkretnije karakteriziraju određeni lik. Slučaj Shawova Don Juana s dodatkom priručnika Johna Tannera; taj su dodatak zapravo didaskalije, iz kojih inteligentni glumac može i mora izvući pouke za svoju interpretaciju. Pompejska slika Medeje koja ubija svoje i Jazonove sinove: njezino je lice prekriveno velom, jer slikar ne zna ili neće da prikaže Medejino lice. (Postoji, međutim, i Nioba, ali kao kiparski rad: njezino prekriveno lice značilo bi isto što i ukidanje samog sadržaja djela.) Farinata i Cavalcante: otac i tast Guidov. Cavalcante je pravi kažnjenik tog kruga<sup>5</sup>. U tom krugu ne bismo vidjeli stvarnu prokletnikovu patnju kad bismo smetnuli s uma Cavalcanteovu dramu, a to nitko nije primijetio. *Struktura* bi nas trebala dovesti do točnijeg vrednovanja tog pjevanja, jer je u *Komediji* svaka kazna prikazana na djelu. De Sanctis je zapazio oporost u tom pjevanju, jer Farinata iznenada mijenja karakter: pošto je bio *poezija*, objašnjava De Sanctis, on postaje struktura, služeći Danteu kao čičerone. Romani je izvanredno proširio pjesnički prikaz Farinate koji je, po njemu, *niz statua*. Zatim Farinata izriče *didaskalije*. U knjizi Isidora Del Lunga o *Ljetopisu* Dina Compagnija utvrđen je datum Guidove smrti. Zapravo je čudno što eruditi nisu prije pomislili da se posluže desetim pjevanjem kako bi približno utvrdili taj datum (možda je netko to ipak učinio?). Ali ni kad je Del Lungo utvrdio tu činjenicu, nitko je nije iskoristio da bi objasnio ulogu koju je Dante namijenio Farinati.

**Cavalcanteova drama.** Kakav je Cavalcanteov položaj, kakva je njegova muka? Cavalcante vidi prošlost i budućnost, ali ne vidi sadašnjost, određeni dio prošlosti i budućnosti u

<sup>4</sup> Usp.: Antonio Gramsci, *Pisma iz zatvora*, izdavač »Kultura«, Zagreb, 1951 (prev. Stanko Skunca), str. 105–107. (Prim. prev.)

<sup>5</sup> Riječ je o šestom krugu pakla, u kojem su kažnjeni heretici.

kojem je obuhvaćena sadašnjost. U prošlom vremenu Guido je živ, u budućem je mrtav, ali u sadašnjem? Je li mrtav ili je živ? To je Cavalcanteova muka, njegova briga, njegova jedina stalna misao. Kad progovori, pita za sina; kad je čuo »ne bješe«, prošlo vrijeme glagola, on je uporan, i kada odgovor kasni, više ne sumnja: njegov je sin mrtav, pa on nestaje u grobu što gori.

Kako Dante prikazuje tu dramu? On je čitatelju sugerira, a ne prikazuje, dajući mu elemente za rekonstrukciju drame, a ti su elementi u strukturi. Ipak, postoji i dramski dio koji prethodi didaskalijama. Tri izreke: Cavalcante se pojavljuje, nije uspravan i muževan kao Farinata, nego ponizan, skršen, možda na koljenima, i nesigurno pita za sina. Dante odgovara, ravnodušan ili gotovo takav, upotrijebivši glagol što se odnosi na Guida u prošlom vremenu. Cavalcante to odmah zapazi i očajnički krikne. On sumnja, nije siguran, traži daljnja objašnjenja s tri pitanja u kojima je stupnjevano duševno stanje. »Ne bješe, veliš?« ... (»Zar dakle sin moj živjeti već presta?) Slatko mu svjetlo ne ljubi već oči?«<sup>6</sup> U trećem je pitanju sva očinska nježnost Cavalcanteova; općeniti »život« ljudski viđen je u konkretnom stanju, u uživanju svjetlosti, koje su izgubili prokletnici i mrtvi. Dante oklijeva prije nego što će odgovoriti, a tada prestaje Cavalcanteova sumnja. Naprotiv, Farinata ostaje nepomičan, Guido je muž njegove kćeri, ali u tom trenutku taj osjećaj nema nikakve moći nad njim. Dante ističe tu njegovu duševnu snagu. Cavalcante pada nauznak, ali Farinata se ne miče, ne prignešuju, niti zgrbi tijelo. Cavalcante se skljojao, Farinata ničim ne pokazuje klonuće; Dante pristupa negativnoj analizi Farinate kako bi sugerirao tri Cavalcanteova pokreta, prevrtanje lica, glavu koja se spušta, leđa što se savijaju. Ipak, nešto se promijenilo i u Farinati. Njegov stav više nije tako ponosan kao prilikom prvog pojavljivanja.

Dante ne postavlja pitanja Farinati samo zato da bi »nešto naučio«, on ga pita, zato što ga je dirnuo Cavalcanteov nestanak. Dante hoće da mu se razriješi čvor što ga je spriječio da odgovori Cavalcanteu. Osjeća se krivim pred Cavalcanteom. Prema tome, strukturalni odlomak nije samo struktura, to je i poezija, to je nužan element u drami što se zbilja.

**Kritika »neizraženoga«?** Primjedbe koje sam iznio mogle bi biti povod zamjerki da je ovdje riječ o kritici neizraženoga, o povijesti nečega što nije ni postojalo, o apstraktnom

<sup>6</sup> Iz desetog pjevanja Danteova *Pakla*. Usp.: Dante, *Djela*, sv. II, Matica hrvatska, Zagreb, 1976, str. 59 (prev. M. Kombol). (Prim. prev.)

traženju vjerojatnih namjera, koje nikad nisu postale konkretna poezija, ali tragova kojih ima u mehanizmu strukture. Zapravo, o nečemu što je slično čestom Manzonijevu stavu u *Zaručnicima*, kao, primjerice, kad Renzo, pošto je lutao tražeći rijeku Addu i granicu prema Mletačkoj Republici, misli na crnu Lucijinu pletenicu: »... a gledajući Lucijinu sliku, nećemo se *ni upuštati* u opis onoga što je osjećao: *čitatelj zna sve, pa neka to sam sebi predoči.*«<sup>7</sup> Možda je i ovdje posrijedi nastojanje da se »zamisli« neka drama, poznavajući njezinu uvjetovanost.<sup>8</sup>

Zamjerka ima privid istine. Ako ne možemo zamisliti Dantea koji svoj izraz ograničava zbog praktičnih razloga (kao što možemo Manzoniya, koji je postavio cilj da ne govori o spolnoj ljubavi i da ne predočava strasti u njihovoj punini, zbog »katoličkog morala«), onda je do toga ipak moguće doći zbog »tradicije književnog jezika«, kojoj Dante, uostalom, nije uvijek bio vjeran (Ugolino, Mirra<sup>9</sup> itd.), razlozima »pojačanima« njegovom posebnom naklonošću prema Guidu. No može li se rekonstruirati i kritizirati neka pjesma osim u svijetu konkretnog izraza, odnosno povijesno ostvarenog jezika? Nije, dakle, neki »voljni« element, »praktičnog i intelektualnog karaktera«, *potkresao* Danteu krila; on je »letio krilima koja je imao«, da tako kažemo, i nije se svojevoljno odrekao ničega.<sup>10</sup>

**Guidovo preziranje.** U recenziji koju je G. S. Gargano objavio pod naslovom *Jezik u Danteovo doba i tumačenje pjesništva* (»Il Marzocco«, 14. travnja 1929), a odnosi se na posmrtnu knjigu Enrica Sicardija *Talijanski jezik u Dantea* (izd. Optima, Rim), navodi se Sicardijevo tumačenje Guidova »preziranja«. Ovako bi, piše Sicardi, trebalo protumačiti odlomak: »Ne putujem po svojem slobodnom izboru, nisam

<sup>7</sup> Usp.: Alessandro Manzoni, *Zaručnici*, Liber, Zagreb, 1982, str. 285 (prev. Jovan Daja, redigirao Ivo Franješ). (Prim. prev.)

<sup>8</sup> Plinije navodi da je Timant iz Sikiona naslikao prizor žrtvovanja Ifigenije, naslikavši Agamemnona zastrtoga koprenom. Lessing je prvi (?) u svom Laokoonu protumačio taj postupak ne kao nesposobnost slikara da predoči očinsku bol, nego kao dubok osjećaj umjetnika koji ni najboljim izrazom lica ne bi mogao prikazati tako mučan izraz beskrajsne žalosti kao tim zastrtim likom, kojega je lice pokriveno rukom. I na pompejskoj slici Ifigenijina žrtvovanja, koja se po općoj kompoziciji razlikuje od Timantove slike, Agamemnonov je lik zastrt. O tim različitim slikarskim prikazima žrtvovanja Ifigenije piše Paolo Emilio Arias u »Bollettino dell'Istituto nazionale del dramma antico di Siracusa« (članak je sažeto prikazan u časopisu »Il Marzocco« od 13. srpnja 1930). Na pompejskim slikama postoje i drugi primjeri zastrtih likova: na primjer Medeja koja ubija djecu. Da li se o tome pisalo i poslije Lessinga, čije tumačenje ne može sasvim zadovoljiti? (Gramscijeva bilješka.)

<sup>9</sup> Usp. XXXIII i XXX pjevanje Danteova *Pakla*.

<sup>10</sup> O temi Manzonijeva umjetničkog neomaltuzijanstva usp. Croceovu knjizicu i članak Giuseppea Citanne u »Nuova Italia« (lipanj 1930). (Gramscijeva bilješka.)

slobodan doći ili ne doći; naprotiv, ovamo me doveo onaj koji me čeka tamo nepomičan i *s kojim* vašem Guidu *ne bješe milo* da ovamo dođe, odnosno da u njegovoj pratnji dođe stigne.« Sicardijevo je tumačenje formalno, a ne bitno: on se ne zadržava na objašnjavanju toga u čemu bi se sastojalo to »preziranje« (da li u odnosu prema latinskom jeziku, ili prema Vergiliju kao alegoriji carstva, ili se misli na druga objašnjenja što ih ponudiše Danteovi tumači). Danteu je udijeljena »milost« s neba: kako je bilo moguće podijeliti bezbožniku istu milost? (A to nije točno, jer »milost«, po svojoj naravi, ne može biti ograničena nikakvim razlogom.) Po Sicardiju, u stihu »Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno«<sup>11</sup>, riječ *cui* odnosi se, zasigurno, na Vergilija, ali nije objekt nego jedna od uobičajenih zamjenica kojoj nedostaje padežni prijedlog *con*. A objekt uz *ebbe a disdegno*? Proistječe iz prethodnoga »da me stesso non vegno«<sup>12</sup>, te bi mogao biti ili imenica *venuta* ili, ako se hoće, objektivna rečenica od *venire*.

U svojoj recenziji Gargano piše i ovo: »Guidov prijatelj kaže jadnom ocu, koji je *razočaran* jer ne vidi živa u paklu i svoga sina...«, itd. Samo *razočaran*? To je odviše malo; je li posrijedi Garganova riječ ili ju je izveo Sicardi? Ne postavlja se pitanje: a zašto bi Cavalcante baš morao očekivati da će Guido doći s Dantom u pakao? »Snagom uma«<sup>13</sup> Cavalcantea ne pokreće »racionalnost«, nego »strast«: ne postoji nikakav razlog zbog kojega bi Guido morao pratiti Dantea; tu je jedino Cavalcante, koji želi znati je li Guido u tom trenutku živ ili mrtav, te tako izbjeći svojoj mucu. Najznačajnija riječ u stihu: »Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno« nije »cui« ili »disdegno«, nego samo *ebbe*. Na *ebbe* pada »estetski« i »dramatski« naglasak stiha i u toj je riječi izvor Cavalcanteove drame, protumačene u Farinatinim didaskalijama. A postoji i »katarza«; Dante se ispravlja, oslobađa Cavalcantea patnje, to jest prekida njegovo kažnjavanje »na djelu«.

Datum smrti Guida Cavalcantea kritički je prvi put odredio Isidoro Del Lungo u svojem djelu *Dino Compagni i njegov »Ljetopis«*. »Treći svezak« toga djela, »s kazalima, povijsnim i filološkim tumačem za čitavo djelo i tekstom *Ljetopisa* prema tzv. *Codice Laurenziano Ashburnhamiano*«, objavljen je 1887; prvi i drugi svezak dovršeni su 1880. i tiskani

<sup>11</sup> Usp.: Dante, *Pakao*, pjev. X, st. 63. U Kombolovu prijevodu glasi: »Možda tvom Guidu on ne bješe mio«. (Prim. prev.)

<sup>12</sup> »Od sebe ... nisam poći htio«, u Kombolovu prijevodu. Usp.: *Pakao*, pjev. X, st. 61. (Prim. prev.)

<sup>13</sup> Kombolov prijevod (*Pakao*, pjev. X, st. 59). U izvorniku: »Per altezza d'ingegno.« (Prim. prev.)

nešto kasnije. Trebalo bi vidjeti da li je Del Lungo, određujući datum Guidove smrti, povezo taj datum s desetim pjevanjem *Pakla*; čini mi se da se sjećam kako to nije učinio. U vezi s istim predmetom treba vidjeti Del Lungove knjige: *Dante u Danteovu vremenu* (Bologna, 1888), *Iz Danteova stoljeća i njegova spjeva* (Bologna, 1898), a osobito *Od Bonifacija VIII do Henrika VII. Stranice iz firentinske povijesti za Danteov život*, gdje je prenesen, pregledan i popravljen, a ponegdje i proširen, dio Del Lungova djela o *Dinu Compagniju i njegovu »Ljetopisu«*.

**Vincenzo Morello, »Dante, Farinata i Cavalcanti«<sup>14</sup>**. U bibliografskoj informaciji izdavača piše: »Morellova tumačenja potaknut će diskusije među stručnjacima, jer se potpuno odvajaju od tradicionalnih tumačenja i sadrže različite i nove zaključke.« No da li je Morello posjedovao bilo kakvu spremu za taj posao i istraživanje? Prvi svoj rad započinje ovako: »U posljednjih tridesetak godina kritika je duboko istražila sve izvore (!) Danteova djela, tako da se može reći kako su danas produbljena i razjašnjena najnejasnija značenja, najteže i najmutnije aluzije, pa čak i najintimnije pojedinosti o likovima iz tri dijela spjeva.« Neka uživa tko je svačim zadovoljan! A vrlo je lagodno poći od takve pretpostavke: oslobađa nas vlastitog, i to teškog truda na izboru i produbljivanju rezultata koje je postigla historijska i estetska kritika. A onda nastavlja: »Tako da, *poslije nužne pripreme*, možemo danas čitati i razumjeti *Božanstvenu komediju*, ne gubeći se pri tome u labirintu zastarjelih pretpostavki koje je nepotpuna historijska obaviještenost, natječući se s *manjkavom intelektualnom disciplinom*, stvarala i činila nerazmrsivima.« Prema tome, Morello je već obavio *nužne pripreme* i ovladao savršenom intelektualnom disciplinom. No neće biti teško pokazati kako je površno pročitao isto to deseto pjevanje, ne shvaćajući njegov najočitiiji smisao.

Deseto je pjevanje, po Morellu, »u pravom smislu riječi političko pjevanje«, a »politika je Danteu isto tako sveta kao i religija«; stoga je potrebna »vrlo stroga disciplina« kad tumačimo to pjevanje, kako ne bismo tuđe tendencije i strasti zamijenili našima, prepuštajući se najneobičnijim zastranjenjima. Morello tvrdi da je deseto pjevanje *par excellence* političko, ali to ne dokazuje i ne može dokazati, jer to nije istina. Deseto je pjevanje političko pjevanje kao što je politi-

<sup>14</sup> U 8. izd. 80. str., Mondadori, 1927. Sadržl dva rada: 1. *Dante i Farinata, X pjevanje »Pakla«*, pročitano u Casa di Dante u Rimu, 25. travnja 1925; 2. *Cavalcanti i njegov prezir*. (Gramscijeva bilješka.)

čka sva *Božanstvena komedija*, ali nije ponajprije političko. Ali Morellu je ta tvrdnja zgodna da ne bi morao naprezati mozak, a kako se on smatra velikim političarem i velikim političkim teoretičarem, neće mu biti teško politički protumačiti deseto pjevanje, pošto ga je letimice pročitao u prvom izdanju koje mu je dopalo ruku, posluživši se općenitim idejama što kruže o Danteovoj politici i o kojima svaki poznatiji novinar, kao što je Morello, mora nešto znati i posjedovati par eruditskih natuknica.

Da je Morello samo površno pročitao deseto pjevanje vidi se iz odlomka što ga je posvetio odnosima Farinate i Guida Cavalcantija (str. 35). Morello želi objasniti Farinatinu ravnodušnost dok se odvija Cavalcanteova epizoda. Navodi Foscolovo mišljenje, prema kojem ta ravnodušnost dokazuje snažan značaj tog čovjeka, koji »ne dopušta da ga obiteljski osjećaji odvoje od misli o novim nedaćama njegove domovine«, a onda i De Sanctisovo, po kojem Farinata ostaje ravnodušan jer »Cavalcanteove riječi dolaze do njegovih ušiju, ali ne i do duše, koja je sva usmjerena prema jedinoj misli o slabo naučenoj vještini«. Prema Morellu, tu bi se »možda moglo predložiti i uvjerljivo objašnjenje«. Naime: »Ako Farinata niti se ne mače, ne zgrbi tijela niti prignu šije,<sup>15</sup> kao što je pjesnik kazao, onda to možda nije zato što bi on bio ravnodušan ili nemaran prema bolu drugoga, nego zato što ne poznaje Guida, kao što mu nije bio poznat ni Dante, i zato što ne zna da se Guido vjenčao s njegovom kćerkom. On je umro 1264, tri godine prije povratka Cavalcantijevih u Firencu, kad je Guidu bilo sedam godina, a Guido se zaručio s Bice kad mu je bilo devet godina (1269), pet godina nakon Farinatine smrti. Ako je istina da mrtvi ne mogu sami doznati o zbivanjima među živim ljudima, nego samo posredstvom duša s kojima se susreću, ili od anđela ili od vragova, Farinata bi mogao i ne biti obaviješten o svom srodstvu s Guidom, te biti ravnodušan prema njegovoj sudbini, ako mu nijedna duša, ili anđeo, ili vrag nisu o tome donijeli nikakvu vijest. A čini se da se to nije dogodilo.« Ovaj odlomak zapanjuje zbog više stvari, pokazujući koliko je manjkava Morelova intelektualna disciplina: 1. Farinata sâm otvoreno i jasno kaže da herezijarsi iz njegove skupine ne poznaju činjenice, jer »što je blizu, to nam tama skriva«, ali ne sve, i u tome se sastoji njihova specifična kazna (uz grob što gori), jer su htjeli vidjeti u budućnost i samo u tom slučaju njima

<sup>15</sup> Navedeno prema Kombolovu prijevodu (*Pakao*, pjev. X, st. 74–75). (Prim. prev.)

»nije bez čuvenja znata / sudbina ljudi iz svijeta živa«<sup>16</sup>. Morello, dakle, nije ni dobro pročitao tekst; 2. sasvim je diletantski u likovima umjetničkih djela tražiti namjere izvan onoga što je u doslovnom izrazu spisa. Foscolo i De Sanctis (osobito De Sanctis) ne napuštaju kritičku ozbiljnost; Morello, međutim, stvarno misli na konkretan Farinatin život u paklu izvan Danteova pjevanja, te čak misli kako je malo vjerojatno da su vrazi ili anđeli, u slobodno vrijeme, mogli obavijestiti Farinatu o onome što mu je bilo nepoznato. To je mentalitet čovjeka iz naroda koji, kada pročita roman, odmah želi znati što su zatim radili likovi (odatle velik uspjeh pustolovina u lančanom slijedu). To je mentalitet Rosinija koji piše *Redovnicu iz Monze*, ili svih škrabala što pišu nastavke velikih knjiga ili razvijaju i proširuju pojedine epizode.

U Danteovoj poeziji iz slova pjevanja i njegove strukture jasno proistječe da između Cavalcantea i Farinate postoji blizak odnos: Cavalcante i Farinata su susjedi (neki ilustratori čak zamišljaju da prebivaju u istoj raki), njihove su drame usko isprepletene, a Farinata je sveden na strukturalnu funkciju *explicatora* kako bi učitelj mogao ući u Cavalcanteovu dramu. Eksplicitno, poslije onog »bješee«, Dante suprotstavlja Cavalcanteu baš Farinatu i njegov lik poput kipa, što sve izražava njihov moralni stav; Cavalcante *pada nauznak* i nestaje u grobu, dok Farinata, »analitički«, »niti se ne maće, / ne zgrbi tijela niti prignu šije«.

Ali Morellovo neshvaćanje slova Danteova pjevanja otkriva se i kada govori o Cavalcanteu (str. 31. i dalje): »U tom je pjevanju predočena i obiteljska drama u razdoru građanskih ratova, ali ne čini to Dante i Farinata, nego Cavalcante.« Zašto »u razdoru građanskih ratova«? To je nastrana Morellova izmišljotina i dodatak. Dvostruki element obitelj-politika jest u Farinati i, doista, politika mu daje snagu dok je pod dojmom obiteljske nesreće svoje kćeri. No u Cavalcanteu je jedini dramski motiv ljubav prema sinu i on, doista, pada nauznak čim postaje siguran da mu je sin mrtav. Opet prema Morellu, Cavalcante »pita Dantea *plaćući*: — 'gdje li je sin moj? Što ga s tobom nema?' — 'Plaćući reče'. Taj se Cavalcanteov plač uistinu može nazvati plačem građanskog rata.« Gluposti, koje su posljedica tvrdnje da je deseto pjevanje »u pravom smislu riječi političko«. I, nešto dalje: »Guido je bio živ u doba mističnog putovanja, no bio je mrtav kad je Dante pisao. Dante ipak piše o nekome tko je stvarno mrtav,

<sup>16</sup> Stihovi 104–105., iz X pjevanja *Pakla* u Kombolovu prijevodu. (Prim. prev.)



*iako, zbog kronologije putovanja, mora na kraju oca obavijestiti o suprotnome*«, itd. Odlomak pokazuje kako je Morello jedva dotakao dramski i poetski sadržaj pjevanja i kako ga je, doslovce, preletio u slovu teksta.

Površnost je to puna proturječja, jer se Morello kasnije zadržava na Farinatinu proroštvu, ne misleći da ti herezijarsi, ako mogu spoznati budućnost, moraju znati i prošlost, jer budućnost uvijek postaje prošlost, ali to ga ipak ne navodi da ponovno pročita tekst i utvrdi njegovo značenje.

No i Morellova takozvana politička interpretacija desetog pjevanja vrlo je površna. To je samo povratak na staru raspru je li Dante bio gveľ ili gibelin. Po Morellu, Dante je u biti gibelin, a Farinata je »njegov heroj« samo što je Dante bio gibelin poput Farinate, to jest više »političar« nego »strančar«. Na tu se temu može reći sve što se želi. U stvari, Dante je, kao što je sam kazao, »stranka za sebe«<sup>17</sup>; on je u biti »intelektualac«, a njegovo sektaštvo i njegovo strančarstvo više su intelektualnog nego političkog reda u neposrednom značenju. S druge strane, politička Danteova pozicija mogla bi se odrediti tek vrlo istančanom analizom ne samo svih njegovih spisa, nego i političkih dioba njegova doba, koje su se veoma razlikovale od onih prije pedesetak godina.

Morello se odviše uhvatio u mrežu književne retorike a da bi mogao realistički shvatiti političke pozicije ljudi u srednjem vijeku spram carstva, papinstva i njihove komunalne republike.

Ono što izaziva podsmjeh prema Morellu jest njegovo »preziranje« Danteovih tumača, što izbija na više mjesta, kao na str. 52. u radu *Cavalcanti i njegovo preziranje*, gdje kaže kako »proza tumača često iskrivljava značenje stihova«; no tko mi to veli! Rad *Cavalcanti i njegovo preziranje* upravo i pripada feljtonskoj literaturi što cvate oko *Božanstvene komedije*, suvišnoj i nepotrebnoj literaturi, s onim svojim pretpostavkama, suptilnostima, mudrovanjima ljudi koji samo zato što drže pero u ruci misle da imaju pravo pisati bilo što, predući tkivo svojih netalentiranih maštanja.

**»Odricanje od opisivanja« u »Božanstvenoj komediji«.** Iz članka Luigija Russa *O poeziji Danteova »Raja«* (»Leonardo«, kolovoz 1927) uzimam nekoliko napomena o Danteovim »odricanjima od opisivanja« koja, svakako, imaju drukčije porijeklo i smisao nego u Cavalcanteovoj epizodi. Pozabavio se njima Augusto Guzzo u »La Rivista d'Italia« 15. studenoga 1924, na str. 456—479 (*»Raj« i De Sanctisova kritika*). Russo

<sup>17</sup> Usp.: *Raj*, pjev. XVII, st. 69. (Prim. prev.)

piše: »Guzzo govori o 'odricanjima od opisivanja' kojih ima mnogo u *Raju*: — 'Tu pamćenje mi svlada duh...'»<sup>18</sup> — 'Da sad zazvoni svih jezika jeka, / ... Tisući dio ne bi... / Istine rekla...'»<sup>19</sup> — itd., te smatra kako je to dokaz da Dante, kad ne može rajski preobraziti zemlju, 'onda se radije odriče opisivanja nebeske pojave, nego da preokrene, izmijeni, siluje iskustvo apstraktnom i artificijelnom maštom' (str. 478). Kao i drugi dantisti, u ovom je slučaju Guzzo žrtva psihološkog vrednovanja nekoliko stihova te vrste kojih ima u *Raju*. Tipičan je primjer Vosslera, koji se jednom poslužio tim pjesnikovim 'odricanjem od opisivanja', kao da on time priznaje impotenciju svoje mašte, zaključujući, na temelju umjetnikova svjedočenja, kako je treći dio spjeva inferioran u odnosu prema prva dva; u novije doba, priznajući svoju kritičku grešku, Vossler se poziva upravo na ta mjesta gdje se Dante odriče opisivanja, pridajući im religijsku vrijednost, kao da je pjesnik htio kadikad podsjetiti da je to kraljevstvo transcendentnog apsoluta.<sup>20</sup> No meni se čini da pjesnik nikad nije toliko izražajan kao onda kada priznaje svoju izražajnu nemoć, pa te stihove ne treba ocjenjivati po njihovu sadržaju (koji je negativan), nego po njihovu lirskom tonu (koji je pozitivan, a kadšto i hiperbolički pozitivan). To je poezija neizrecivoga, a ne treba brkati poeziju neizrecivoga s poetskom neizrecivošću«, itd.

Po Russu nema ni govora o tome da se Dante odriče opisivanja. To je, u negativnom obliku, puno i dostatno izražavanje svega što uzbuđuje pjesnikovo srce. Russo to spominje u bilješci uz svoju studiju *Vosslerov Dante i pjesničko jedinstvo »Božanstvene komedije«*, u 12. svesku Barbijevih »Studi Danteschi«, ali navođenje Vosslera odnosi se, vjerojatno, na pokušaj da se uvede vrijednosna hijerarhija između tri dijela *Komedije*.

**Slijepi Tirezija.** Godine 1918, u rubrici »Sotto la Mole«<sup>21</sup>, objavljen je prilog u kojem se aludira na tumačenje Cavalcanteova lika kao što je ovo u našim bilješkama. U bilješci iz 1918. polazilo se od novinske vijesti o djevojčici iz talijanskog seoceta koja je predvidjela smak svijeta u 1918, a onda je oslijepila. Veza je evidentna. U književnoj predaji i folkloru dar predviđanja uvijek je povezan sa sadašnjom nemoći

<sup>18</sup> Pjev. XIV, st. 103. u Kombolovu prijevodu. (Prim. prev.)

<sup>19</sup> Pjev. XXIII, st. 55—59. u prijevodu Mate Marasa. (Prim. prev.)

<sup>20</sup> *Die göttliche Komoedie*, II, Band, str. 771—772. (Gramscijeva bilješka.)

<sup>21</sup> Naslov rubrike koju je Gramsci vodio 1916. u torinskom izdanju socijalističkog dnevnika »L'Avanti!«. Gramsci ju je nazvao »mali kalendar gradskog života«.

proroka, koji vidi budućnost, ali ne vidi neposrednu sadašnjost, jer je slijep. (Možda je to u vezi s brigom da se ne promijeni prirodni red stvari, zato prorocima nitko ne vjeruje, kao na primjer Kasandri; kad bismo im vjerovali, njihova se predviđanja ne bi obistinila, jer bi ljudi, nakon upozorenja, djelovali drukčije, pa bi se i zbivanja odvijala različito od predviđanja, itd.)

**Rastignac.**<sup>22</sup> Budući da moramo fućkati na preteški zadatak unapređivanja dantološke kritike, kao i na prinošenje vlastitog kamenčića velikoj zgradi komentara i tumačenja božanstvenog spjeva, itd., najbolji oblik u kojem ćemo predočiti opaske o desetom pjevanju bit će polemika, kako bismo time uništili klasičnog filistra kao što je Rastignac, te pokazali, drastično i munjevito, pa i demagoški, ako hoćete, da predstavnici podređene društvene skupine mogu pokazati šipak, znanstveno i na razini umjetničkog ukusa, intelektualnim svodnicima poput Rastignaca. Ali Rastignac vrijedi manje od slamke u službenom svijetu kulture! Nije nam potrebna velika hrabrost da bismo pokazali njegovu nesposobnost i ništavost. A ipak, on je održao svoje predavanje u rimskoj Casa di Dante, i tko upravlja tom Casa di Dante u vječnom gradu? Da li i Casa di Dante i njezini rukovodioci ništa ne znače? Ako nista ne znače, zašto ih onda visoka kultura ne ukloni? A kako su dantisti ocijenili njegovo predavanje? Je li o njemu pisao Barbi, u svom osvrtu u časopisu »Studi Danteschi«, kako bi pokazao njegove nedostatke, itd? A osim toga, sviđa nam se pozvati na odgovornost čovjeka kakav je Rastignac i poslužiti se njime kao loptom u igri nogometa za jednu osobu.

*Kaznionica Turi, 21. rujna 1931.*

*Predraga Tatiana,*

... Nastojat ću ti ukratko izložiti razvikanu shemu: Cavalcante i Farinata. 1. De Sanctis u svojem ogledu o Farinati primjećuje oštrinu koja obilježava deseto pjevanje Danteova Pakla zbog toga što Farinata, predstavljen herojski u prvom dijelu epizode, u posljednjem dijelu postaje pedagog ili, da se izrazimo Croceovom terminologijom, Farinata od poezije postaje struktura.<sup>23</sup> Deseto je pjevanje, po tradiciji, Farinatino pjevanje, zato se oštrina koju primjećuje De Sanctis uvi-

<sup>22</sup> Pseudonim Vincenza Morella.

<sup>23</sup> Po Croceu termin »struktura« označava intelektualni i kulturni kompleks na kojem je utemeljena pjesnička intuicija.

jek činila vjerojatnom. Tvrdim, međutim, da su u desetom pjevanju prikazane dvije drame, Farinatina i Cavalcanteova, a ne samo Farinatina. 2. Čudnovato je kako danteovska hermeneutika, koliko god bila potanka i pedantna, nije nikada zapazila da je Cavalcante pravi kažnjenik među epikurejcima u gorućim rakama, mislim kažnjen neposrednom i osobnom kaznom, te da baš Farinata usko sudjeluje u toj kazni, ali i u ovom slučaju »prkoseći nebu«<sup>24</sup>. Kod Cavalcantea i Farinate zakon odmazde je ovakav: zato što su htjeli vidjeti budućnost, oni su (teorijski) lišeni poznavanja zemaljskih stvari na određeno vrijeme, naime, oni žive u stošcu sjene iz čijega središta vide u prošlost preko stanovite granice i vide u budućnost preko isto tolike granice. Kad im se Dante približava, položaj Cavalcantea i Farinate je ovakav: oni vide Guida živa u prošlosti, ali mrtva u budućnosti. No u tom trenutku, je li Guido mrtav ili živ? Jasna je razlika između Cavalcantea i Farinate. Čuvši firentinski govor, Farinata postaje stranački čovjek, gibelinski heroj; Cavalcante, naprotiv, misli samo na Guida, i kad začuje firentinski govor, podiže se da bi doznao je li Guido živ ili je mrtav u tom trenutku (pridošlice ih mogu obavijestiti). Izravna Cavalcanteova drama vrlo je brza, ali neizrecivo intenzivna. On odmah pita za Guida, nadajući se da je s Danteom, ali kad iz usta pjesnika, koji nije točno obaviješten o kazni, začuje riječ »bješe«, glagol u prošlom vremenu, uskliknuvši bolno, »nauznak pade, i otad ga nestala«<sup>25</sup>. 3. Kao što je u prvom dijelu epizode »Guidovo preziranje« postalo središtem istraživanja za sve proizvođače pretpostavki i doprinosa, tako je u drugom dijelu Farinatino proroštvo o Danteovu progonstvu privuklo svu njihovu pažnju. Meni se čini da je važnost drugog dijela u tome što ono rasvjetljava Cavalcanteovu dramu i pruža sve bitne elemente po kojima je čitatelj može doživjeti. Imamo li, u tom slučaju, poeziju neizrecivoga, neizraženoga? Ne vjerujem. Dante se ne odriče izravnog prikazivanja drame, jer je baš to njegov način prikazivanja. Riječ je o »obliku izražavanja«, a ja mislim da se ti oblici mogu s vremenom mijenjati isto kao što se mijenja i jezik u pravom smislu riječi. (Samo Bertoni vjeruje da je sljedbenik Benedetta Crocea, obnavljajući staru teoriju o lijepim i ružnim riječima kao lingvističku novost izvedenu iz Croceove estetike.)

---

<sup>24</sup> Ovdje je, zapravo, riječ o slobodnom navođenju, po sjećanju, Danteova 36. stiha X pjevanja, koji u Kombolovu prijevodu glasi: »Kanda je paklu prkositi htio.« No smisao stiha nije bitno promijenjen, jer se i u tom obliku iskazuje Farinatin prkos prema sudbini. (Prim. prev.)

<sup>25</sup> Pjev. X, st. 72. u Kombolovu prijevodu. (Prim. prev.)

Sjećam se kako sam 1912, slušajući predavanja profesora Toeske o povijesti umjetnosti, upoznao reprodukciju pompejske slike na kojoj Medėja prisustvuje nasilnoj smrti svojih sinova koje je imala s Jazonom. Prisustvuje vezanih očiju, i čini mi se da se sjećam kako je Toesca rekao da je to način izražavanja drevnih naroda te da Lessing u Laokoonu (navodim po sjećanju na ta predavanja) nije to smatrao izvještajem nemoći, nego, naprotiv, najboljim načinom da se izrazi dojam beskrajnoga roditeljskog bola, koji bi se izravnim predočavanjem sledio u grimasu. Ista izreka kod Ugolina »Što bol ne može, post učini tada«<sup>26</sup> pripada tom govoru, a narod ga je protumačio kao veo bačen na oca što proždire sina. Nema ništa zajedničkoga između Danteova i nekih Manzonijevih načina izražavanja. Kad Renzo misli na Luciju<sup>27</sup>, pošto je potražio mletačku granicu, Manzoni piše: »... nećemo se ni upuštati u opis onoga što je osjećao: čitatelj zna sve, pa neka to sam sebi predoči«<sup>28</sup>. No Manzoni je već prije izjavio kako za razmnožavanje naše poštovane vrste ljubavi na svijetu ima više nego dovoljno, pa se ne mora o njoj govoriti čak i u knjigama. Manzoni, zapravo, nije htio prikazivati ljubav zbog praktičnih i ideoloških razloga. A da je Farinatino raspravljanje najuže vezano uz Cavalcanteovu dramu, kaže nam sâm Dante, zaključujući: »De kaži onom što pade / da mu je još sin među ljudma živim«<sup>29</sup> (i Farinatin sin, ali se Farinata, sav obuzet političkim borbama, uznemirio na vijest koja se mogla izvesti iz riječi »bješe«, to jest da je Guido mrtav; Cavalcante je bio najteže kažnjen i za nj je »bješe« značilo kraj tjeskobne sumnje u to je li Guido u tom trenutku živ ili mrtav). 4. Čini mi se da to tumačenje bitno dovodi u pitanje Croceovu tezu o poeziji i strukturi u *Božanstvenoj komediji*. Bez strukture ne bi bilo poezije, pa, prema tome, i struktura ima vrijednost poezije. Taj je problem vezan uz drugi: kakva je umjetnička važnost didaskalija u kazališnim djelima? Posljednje novotarije unesene u kazališnu umjetnost, s razvojem koji sve veću važnost pridaje redatelju predstave, sve više zaoštavaju problem. Pisac drame bori se s glumcima i s redateljem pomoću didaskalija, koje mu dopuštaju da bolje karakterizira likove; pisac želi da se njegova podjela poštuje te da je glumci i redatelj (koji prenose jednu umjetnost u drugu, a istodobno su njezini kri-

<sup>26</sup> Pakao, pjev. XXXIII, st. 75. u Kombolovu prijevodu. Ugolino pripovijeda Danteu kako je bio zatvoren u tornju u Pisi, zajedno s dva sina i s dva unuka, i ostavljen da umre bez hrane i vode. (Prim. prev.)

<sup>27</sup> Manzonijevi zaručnici iz istoimenoga povijesnog romana (*Zaručnici*, 1827). (Prim. prev.)

<sup>28</sup> Usp. 7. bilj. (Prim. prev.)

<sup>29</sup> Pakao, pjev. X, st. 110—111. u Kombolovu prijevodu. (Prim. prev.)

tičari) tumače u skladu s njegovim gledanjem. U *Čovjeku i natčovjeku* Georgea Bernarda Shawa pisac donosi na kraju knjige mali priručnik, koji je napisao John Tanner, protagonist, da bi tako bolje ocrtao glavno lice i postigao veću vjernost u glumčevu tumačenju svoje zamisli. Kazališno djelo bez didaskalijâ više je lirika nego prikaz živih osoba u dramskom sukobu; didaskalije su djelomično obuhvatile i nekadašnje monologe, itd. Ako kazališno umjetničko djelo proistječe iz suradnje pisca i glumaca, koje estetski ujedinjuje redatelj, onda didaskalije u stvaralačkom procesu imaju bitnu važnost, utoliko što ograničavaju samovolju glumca i redatelja. Čitava struktura *Božanstvene komedije* ima tu prevažnu zadaću, pa ako je nužno razlikovati, onda moramo biti vrlo oprezni u svakom pojedinom primjeru. Pisao sam u jedan mah, a imao sam kod sebe samo malog Hoeplijeva *Dantea*<sup>30</sup>. Posjedujem De Sanctisove oglede i Croceovu knjigu o Danteu<sup>31</sup>. Pročitao sam u »Leonardu« iz 1928. dio Russove rasprave objavljene u Barbijevu dantističkom časopisu, a u kojoj se spominje (u dijelu koji sam pročitao) Croceova teza. Imam broj časopisa »Critica« s Croceovim odgovorom. Ali već dugo vremena nisam vidio taj članak, to jest prije nego što sam zamislio glavnu jezgru ove sheme, jer je na dnu sanduka koji se nalazi u skladištu. Profesor Cosmo<sup>32</sup> mogao bi mi reći je li posrijedi novo otkriće Amerike ili u mojoj shemi ima i nešto što bi se moglo razviti u malu bilješku, toliko da mi prođe vrijeme.

... Nježno te grlim.

Antonio<sup>33</sup>

**Dante i Machiavelli.** Treba osloboditi Danteovu političku doktrinu svih kasnijih nadgradnji i svesti je na njezino pravo povijesno značenje. Jesu li, zbog Danteove važnosti u talijanskoj kulturi, njegove ideje i doktrine mogle poticati i pospješivati razvitak nacionalne političke misli, svakako je pitanje, ali treba isključiti da su te doktrine imale vlastitu genetsku vrijednost, u organskom smislu. Nekadašnja rješenja određenih problema pomažu nam da pronađemo rješenja sličnih aktualnih problema, zahvaljujući kritičko-kulturnom habitusu što ga stječemo u znanstvenoj disciplini, ali

<sup>30</sup> *Božanstvena komedija* koju je izdao Ulrico Hoepli, milanski izdavač. (Prim. prev.)

<sup>31</sup> B. Croce, *La poesia di Dante*, 1920. (Prim. prev.)

<sup>32</sup> Umberto Cosmo (1868—1944), književni kritičar. Fašisti su ga progonili i internirali. Napisao je, između ostalog, *Danteov život* (1930) i *Posljednji uspon* (1936), uvod i tumačenje *Raja*.

<sup>33</sup> Usp.: A. Gramsci, *Pisma iz zatvora*, cit. izd. (prev. S. Škunca), str. 169—173. (Prim. prev.)

ipak nećemo nikada reći da aktualno rješenje genetski ovisi o prošlim rješenjima: njegova je geneza u aktualnoj situaciji, i to samo u njoj. Taj kriterij ipak nije apsolutan, ne smijemo ga, naime, dovesti do apsurdna. U tom bismo slučaju upali u empirizam, a krajnji aktualizam znači krajnji empirizam.

Valja znati odrediti velike povijesne faze koje su u svojoj sveukupnosti postavile određene probleme i već od svog početka upućuju i na neke elemente njihova rješenja. Tako bih rekao da Dante zaključuje srednji vijek (jednu fazu srednjeg vijeka), dok Machiavelli označuje kako je jedna faza modernog svijeta već uspjela razraditi, vrlo jasno i produbljeno, svoje probleme i njihova rješenja. Misliti da Machiavelli genetski ovisi o Danteu, ili da je povezan s Danteom, krupna je povijesna pogreška. Isto je tako čist intelektualni roman suvremena konstrukcija o odnosima crkve i države (usp.: F. Coppola) po obrascu »Križa i Orla«<sup>34</sup>. Nema genetske veze između Machiavellijeva Vladara i Danteova Cara, a još manje između moderne države i srednjovjekovnog carstva. Pokušaj da se pronađe genetska veza između intelektualnih očitovanja obrazovanih talijanskih slojeva različitih razdoblja zapravo je nacionalna »retorika«: stvarna povijest brka se s povijesnim sablastima. (Time ne želimo reći da ta činjenica nema značenja, sve je u tome što nema znanstvene vrijednosti. To je politički element; još je i manje, to jest sekundarni i podređeni element političke i ideološke organizacije malih skupina koje se bore za kulturnu i političku hegemoniju.)

Čini mi se da bi Danteovu političku doktrinu trebalo svesti na puki element Danteove biografije (što se nikako ne bi moglo reći i učiniti za Machiavellija). Dakako, ne u općenitom smislu, po kojem je u svakoj biografiji bitna intelektualna djelatnost protagonista i u kojoj je značajno i ono što on čini i ono što misli i o čemu mašta, nego u smislu da ta doktrina nije imala kulturno-povijesnog utjecaja, jer ga nije ni mogla imati, pa je značajna samo kao element osobnoga Danteova razvitka nakon poraza njegove frakcije i progonstva iz Firence. Dante podliježe radikalnom procesu preobrazbe svojih političko-gradskih uvjerenja, svojih osjećaja, strasti, svoga općeg načina mišljenja. Posljedica je tog procesa njegova potpuna izolacija. Istina je da njegovu novu orijentaciju možemo nazvati »gibelinizmom« samo uvjetno — bio bi to, svakako, »novi gibelinizam« koji je superioran stvarnome, ali i »gvelfizmu«; zapravo, nije riječ o političkoj doktrini, nego o političkoj utopiji, obojenoj odrazima iz prošlosti, a

<sup>34</sup> Usp.: Dante, *Raj*, pjev. XIV i d.

više od svega, riječ je o pokušaju da se kao doktrina organizira nešto što je bilo tek pjesnička građa u oblikovanju, u vrenju, poetska fantazma u nastajanju koja će svoj savršeni oblik dobiti tek u *Božanstvenoj komediji*, bilo u »strukturi«, kao nastavak tog pokušaja (ali sada u stihovima) da se osjećaji organiziraju kao doktrina, bilo u »poeziji«, kao strastvena invectiva i ostvarena drama.

Ponad unutrašnjih komunalnih borbi, naizmjeničnih rovačenja i istrebljenja, Dante sanja o društvu što će biti iznad komune, iznad crkve koja podržava Crne gvelfe<sup>35</sup>, i iznad starog carstva koje je podržavalo gibeline, sanja o takvu političkom obliku što će nametnuti zakon superioran strankama, itd. On je pobijeđeni u klasnom ratu, koji sanja o ukidanju tog rata u znaku neke arbitražne moći. Ali taj pobijeđeni čovjek, sa svim mržnjama, strastima i osjećajima što ih gaji netko tko je pobijeđen, ujedno je i »učenjak« koji poznaje doktrine i povijest prošlosti. Prošlost mu nudi obrazac rimskog augustovskog carstva i njegov srednjovjekovni odraz, rimsko carstvo njemačke narodnosti. On želi prevladati sadašnjost, ali očiju uprtih u prošlost. I Machiavelli se okretao prošlosti, ali sasvim drukčije nego Dante, itd.

**Renesansa.** Kako se može objasniti što se toliki strani znanstvenici i tumači bave talijanskom renesansom, dok nemamo sintetičkog prikaza iz pera nekog Talijana. Mislim da je renesansa kulminantna moderna faza »međunarodne funkcije talijanskih intelektualaca« i da je to razlog što nje imala odjeka u nacionalnoj svijesti, kojom je dominirala, i još dominira, protureformacija. Renesansa živi u svijesti tamo gdje je stvorila nova kulturna i životna strujanja, gdje je djelovala u dubinu, a ne tamo gdje je bila sasvim ugušena, osim u nekim retoričkim i verbalnim ostacima, postavši predmet puke erudicije, dakle izvanjske znatiželje.

**Humanizam i renesansa.** Što to znači da je renesansa otkrila »čovjeka« i učinila ga središtem svemira, itd.? Zar prije renesanse čovjek, možda, nije bio u središtu svemira, itd.? Moći će se reći da je renesansa stvorila novu kulturu ili civilizaciju, u opoziciji prema prethodnima ili onima što nastavljaju prethodne, ali je potrebno »ograničiti«, odnosno »precizirati« u čemu se sastoji ta nova kultura, itd. Zar je

---

<sup>35</sup> Nakon definitivne pobjede nad domaćim gibelinima firentinski gvelfi podijelili su se na dvije frakcije: na Bijele i Crne gvelfe. Dante je pristao uz Bijele, koji su branili nezavisnost komune, dok su Crni uživali podršku Rimske kurije uz koju su ih vezivali bankarski interesi i koja je htjela proširiti svoju vlast i nad Toskanom. (Prim. prev.)



doista prije renesanse »čovjek« bio ništa, a onda je postao sve? Ili se razvio proces kulturnog oblikovanja u kojem čovjek nastoji postati »sve«? Možda bi trebalo reći da je prije renesanse transcendentno oblikovalo temelj srednjovjekovne kulture, ali zar su predstavnici te kulture bili »ništa«, ili je, pak, ta kultura bila njihov način da budu »sve«? Nije renesansa velika kulturna revolucija zato što su ljudi odjednom počeli misliti da su »sve«, a prije su mislili da su »ništa«, nego zato što se takvo mišljenje proširilo, što je postalo sveopće previranje, itd. Nije »otkriven« čovjek, nego je započeo nov kulturni oblik, to jest napor da se stvori nov tip čovjeka u vladajućim klasama.

Walser, koji je dugo živio u Italiji, primjećuje kako je korisno poznavati psihologiju modernih Talijana da bismo shvatili karakter talijanske renesanse. Primjedba mi se čini vrlo oštroumnom, posebice u vezi sa stavom prema religiji, a postavlja i problem što je to religiozni duh u Italiji u modernom smislu te može li se usporediti — neću reći s religioznim duhom protestanata — nego s onim drugim katoličkih zemalja, osobito Francuske.

Ne može se poreći da je religioznost Talijana vrlo površna, isto kao što je neprijeporan njezin usko politički karakter međunarodne hegemonije. Uz taj oblik religioznosti vezan je Giobertijev *Primat*, koji je, sa svoje strane, pridonio učvršćivanju i sistematizaciji onoga što je već postojalo u difuznom stanju. Ne treba zaboraviti da je od 16. stoljeća nadalje Italija pridonijela svjetskoj povijesti, osobito zato što je bila sjedište papinstva, te da je talijanski katolicizam bio doživljen ne samo kao surogat nacionalnog i državnog duha, nego i kao funkcija svjetske hegemonije, to jest kao imperijalistički duh. Isto je tako točna primjedba o antikurijalnom duhu kao obliku borbe protiv povlaštenih staleža, a ne može se poreći da su u Italiji crkveni staleži imali mnogo radikalniju gospodarsku i političku funkciju nego u drugim krajevima, gdje je stvaranje nacije ograničavalo funkciju crkve. Antikurijalni stav laičkih intelektualaca, antiklerikalne šaljive pričice i dosjetke, itd., također su oblik borbe laičkih i crkvenih intelektualaca, s obzirom na premoć koju su imali ovi drugi.

Ako su skepticizam i poganstvo intelektualaca većinom puki površni privid, pa se i ne razlikuju od stanovitoga religioznog duha<sup>36</sup>, na isti se način mogu objasniti i neke narodne

<sup>36</sup> U svakom slučaju, treba razlikovati šale protiv klera, koje su bile tradicionalne već u 14. st., od više ili manje pravovjernih mišljenja o religioznom shvaćanju života. (Gramscijeva bilješka.)

manifestacije raskalašenosti (karnevalska kola i pjesme), koje se, međutim, Walseru čine ozbiljnijima.

Walser kaže da su i renesansni Talijani, poput ovih današnjih, znali »razviti odvojeno i istodobno dva činitelja ljudske sposobnosti shvaćanja, racionalni i mistički, ali tako da se racionalizam, doveden do apsolutnog skepticizma, nekom nevidljivom sponom koju nordijski čovjek ne može shvatiti, čvrsto povezuje s najprimitivnijim misticizmom, sa slijepim fatalizmom, fetišizmom i krajnjim praznovjerjem«. To bi bili najvažniji ispravci koje Walser unosi u shvaćanje renesanse što ga dugujemo Burckhardt i De Sanctisu. Janner piše kako Walser ne zna razlikovati humanizam od renesanse, te da, iako bez humanizma, možda, ne bi bilo ni renesanse, ona ipak po važnosti i posljedicama nadmašuje humanizam. I ta bi distinkcija morala biti istančanija i dublja; čini se da je točnije shvaćanje o renesansi kao o pokretu velikog dometa, gibanju koje započinje poslije 1000. godine, dok su humanizam i renesansa u užem smislu bili njegove zaključne faze, s glavnim sjedištem u Italiji, te da je širi povijesni proces evropskog, a ne samo talijanskog značenja.

Humanizam i renesansa kao književni izraz tog evropskoga povijesnog gibanja imali su u Italiji glavno sjedište, ali progresivni pokret poslije 1000. godine, iako se većinom odvijao u talijanskim komunama, baš je u Italiji počeo slabiti, i to upravo s humanizmom i renesansom, koji su u Italiji bili regresivni, dok je u ostalom dijelu Evrope opće gibanje kulminiralo u nacionalnim državama, a zatim u svjetskoj ekspanziji Španjolske, Francuske, Engleske i Portugala. Nacionalnim državama tih zemalja odgovara u Italiji organizacija papinstva kao apsolutističke države — proces je počeo s Aleksandrom VI — a ta je organizacija izazvala raspad ostalog dijela Italije, itd. Machiavelli je predstavnik Italije koja je shvatila da renesansa nije moguća bez osnivanja nacionalne države, ali on teoretizira o onome što se događa izvan Italije, a ne o talijanskim zbivanjima.

Prema Janneru,<sup>37</sup> dva kapitalna djela, Burckhardtova *Kultura renesanse u Italiji* i De Sanctisova *Povijest talijanske književnosti* određuju naš pojam renesanse više od svih ostalih.

Burckhardtova je knjiga različito shvaćena u Italiji i izvan nje. Pojavivši se 1860, ta je knjiga doživjela evropski odjek, utjecala je na Nietzscheove ideje o natčovjeku i u tom

<sup>37</sup> Usp. recenziju Arminija Jannera (obj. u »Nuova Antologia« 1. kolovoza 1933) o Walserovoj knjizi *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance* (izd. Benno Schwabe, Basel, 1932). (Gramscijeva bilješka.)

smjeru potakla nastanak literature, osobito u sjevernim zemljama, o renesansnim umjetnicima i kondotjerima, u kojoj se proglašava pravo na lijep i herojski život, na slobodnu ekspanziju ličnosti bez obzira na moralne obaveze. Tako se renesansa sažima u likovima Sigismonda Malateste, Cesarea Borgije, Leona X, Aretina, s Machiavellijem kao teoretičarom i, osamljenim Michelangelom. U Italiji je D'Annunzio predstavnik tako protumačene renesanse. Međutim, Burckhardtova knjiga (Valbusa ju je preveo 1877) imala je u Italiji drukčiji utjecaj: talijanski je prijevod isticao antikurijalne tendencije koje je Burckhardt nalazio u renesansi i koje su bile u skladu s tendencijama talijanske politike i kulture u doba Risorgimenta. Individualizam i oblikovanje modernog duha, drugi element koji Burckhardt ističe u renesansi, Talijani su shvatili kao suprotnost srednjovjekovnom svijetu kojem je predstavnik bio papa. U Italiji je manje bilo zapaženo divljenje energičnom životu posvećenom čistoj ljepoti; kondotjeri, pustolovi, amoralisti manje su zanimali Talijane.

Ove primjedbe treba imati na umu: postoji tumačenje renesanse i modernog života koje se pripisuje Italiji (kao da je izvorno i činjenično nastalo u Italiji), ali to je ipak samo tumačenje jedne talijanske knjige o Italiji.

De Sanctis naglašava u renesansi tamne boje političke i moralne korupcije; unatoč svim zaslugama koje se mogu pripisati renesansi, ipak je to gibanje upropastilo Italiju i predalo je u ruke strancu kao robinju.

Napokon, Burckhardt vidi u renesansi polaznu točku nove epohe evropske civilizacije, koja je progresivna i kolijevka je modernog čovjeka, dok De Sanctis, sa stajališta talijanske povijesti i za Italiju u renesansi vidi početak pada, itd. Burckhardt i De Sanctis ipak se podudaraju u pojedinostima analize renesanse i slažu se u isticanju karakterističnih elemenata, kao što su oblikovanje novog duha i prekid svih srednjovjekovnih spona s obzirom na religiju, autoritet, domovinu i obitelj.

Prema Janneru, »u posljednjih deset ili petnaest godina postepeno se formirala protivna struja učenjaka, pretežno katoličkih, koji osporavaju realnost ovih obilježja renesanse [tj. onih koje su isticali Burckhardt i De Sanctis] i nastoje istaknuti neke druge, većinom suprotne. U Italiji to su Olgiati, Zabughin, Toffanin, a u zemljama njemačkoga jezika Pastor, u prvim svescima *Povijesti papinstva*, i Walser.« Walser je napisao studiju o Pulcijevu vjerskom osjećaju (*Lebens und Glaubensprobleme aus dem Zeitalter der Renaissance*, u

»Die Neueren Sprachen«, 10. Beiheft). On nastavlja Volpijeve i druge radove, te analizira tip Pulcijeva krivovjerja i njegove kasnije abjuracije, upozorivši »vrlo uvjerljivo«, na porijeklo tog krivovjerja (averoizam i židovske mističke sekte), te dokazujući kako u Pulcija nije posrijedi samo prekid s pravovjernim religioznim osjećajima, nego i neka nova vjera (isprepletana magijom i spiritizmom), koja se kasnije razrješava u široku shvaćanju i toleranciji prema svim vjerovanjima.

Ostaje da se ispita jesu li spiritizam i magija bili nužni oblici u kojima se morao pojaviti naturalizam i materijalizam onoga doba, to jest jesu li bili reakcija na katoličku transcendentnost ili prvi oblik primitivne i grube imanentnosti.

U knjizi koju je Janner recenzirao čini se da su posebno zanimljive tri rasprave što osvjetljaju nov pristup: *Kršćanstvo i antika u poimanju talijanske renesanse*, *Rasprave o renesansnoj misli* i *Humani i umjetnički problemi talijanske renesanse*.

Walser misli da Burckhardtove tvrdnje o poganskom, kritičkom, antikurijalnom i bezvjerskom duhu renesanse nisu točne. Humanisti prve generacije, kao Petrarca, Boccaccio, Salutati, u odnosu spram crkve imaju isti stav kao i srednjovjekovni učenjaci. Humanisti 15. stoljeća, Poggio, Valla, Beccadelli, odlikuju se kritičkijim i nezavisnijim duhom, ali s obzirom na božansku objavu i oni šute, prihvaćajući je. Po toj tvrdnji, Walser se slaže s Toffaninom koji u svojoj knjizi *Što je zapravo bio humanizam?* tvrdi da je humanizam, sa svojim kultom latinštine i rimskog duha, bio pravovjerniji od književnosti na narodnom jeziku iz 13. i 14. stoljeća. (Ta se tvrdnja može prihvatiti ako u renesansnom pokretu razlikujemo prekid što ga je humanizam izazvao s obzirom na razvitak nacionalnog života poslije 1000. godine, i ako se humanizam ocjenjuje kao progresivan proces za talijanske obrazovane »kozmpolitske« slojeve, ali regresivan sa stajališta talijanske povijesti.)

Renesansu možemo ocijeniti kao kulturni izraz povijesnog procesa u kojem u Italiji nastaje nov intelektualni stalež evropskog značenja, stalež koji se dijeli na dva ogranka: jedan je u Italiji imao kozmpolitsku funkciju, vezanu uz papinstvo, i reakcionarno obilježje; drugi se formirao u inozemstvu, od političkih i vjerskih izbjeglica, i imao je naprednu kozmpolitsku funkciju u raznim zemljama u kojima se trajnije zadržao ili sudjelovao u organiziranju modernih država, kao tehnički element u vojsci, politici, inženjerstvu, itd.

Možda je istina da je humanizam nastao u Italiji kao zanimanje za rimski duh, a ne klasični svijet općenito (Atena i Rim); ali onda je potrebno razlikovati. Humanizam je bio »političko-etički«, a ne umjetnički, bilo je to traženje temelja »talijanske države«, koja je trebala nastati zajedno i usporo s Francuskom, Španjolskom, Engleskom; u tom smislu, Machiavelli je najizrazitiji predstavnik humanizma i renesanse. Humanizam je bio »ciceronski«, kao što hoće Toffanin, to jest tražio je svoje temelje u razdoblju prije carstva i carskog kozmopolisa (u tom smislu Ciceron može biti zgodno uporište zbog njegova protivljenja najprije Katilini, a zatim i Cezaru, to jest izbijanju novih, antiitalijskih snaga, kozmopolitske klase).

Spontanu talijansku renesansu, onu što započinje poslije godine 1000. i spontano umjetnički cvate u Toskani, ugušili su humanizam i renesansa u kulturnom smislu, ugušio ju je preporod latinskoga kao jezika intelektualaca protiv narodnog jezika, itd. Neosporno je da se ta spontana renesansa (osobito od 13. stoljeća nadalje) može usporediti samo s procvatom grčke književnosti, dok je »politicizam« 15. i 16. stoljeća renesansa koju možemo povezati s rimskom tradicijom.

Pravoslavna i katolička crkva nastavljaju Atenu i Rim, i ovdje treba reći da je Francuska bolja nasljednica Rima nego Italija, te da je carska Rusija nastavljala Atenu-Bizant: to su zapadna i istočna civilizacija, i to do francuske revolucije, a možda i do rata 1914. godine.

U Rostagnijevu ogledu ima mnogo pojedinačnih dubokih primjedaba, ali je njegova perspektiva pogrešna. Inače, Rostagni brka knjišku i spontanu kulturu.

Moglo bi biti istina da romantizmu, osobito njemačkome, dugujemo obezvređivanje Rima na umjetničkom polju, i da su tome bili uzrok neposredni praktični motivi, itd., također može biti točno. Ali Rostagni je trebalo da istraži nema li u toj jednostranosti možda ipak neka istina, makar i jednostrana. Istina kulturne naravi, dakako, a ne estetska, jer je estetska »autonomija« osobina pojedinih umjetnika, a ne kulturnih okupljanja; pa ako je bila posrijedi »kulturna autonomija« koja je, jamačno, morala postojati, kao što to pokazuje kulturni rascjep između Istoka i Zapada, katoličke crkve i carigradskoga bizantskog pravoslavlja, itd., u tom slučaju bila su potrebna dublja istraživanja, a ne površne motivacije, i ne samo u književnosti, nego i u kulturi općenito.

Vrlo je značajna knjiga Giuseppea Toffanina *Što je zapravo bio humanizam?* Preporod klasične drevnosti u svije-

sti Talijana od Danteova doba do crkvene reforme.<sup>38</sup> Toffani pogađa, do stanovite mjere, reakcionarni i srednjovjekovni duh humanizma: »Posebno stanje duha i kulture koje se u Italiji između 14. i 16. stoljeća naziva humanizmom bilo je izazov i činilo je, barem dva stoljeća, zapreku stanovitoj heterodoksnom i romantičkom nemiru kojega je klica postojala u razdoblju komuna, a prevladavalo je u doba reformacije. Bilo je to spontano pomirenje različitih idealnih elemenata i prihvaćanje ograničenja, antifilozofsko *par excellence* ali taj antifilozofski stav, kad je promišljen i prihvaćen, postaje također filozofija.«<sup>39</sup>

Čini mi se, međutim, da se pitanje humanizma može riješiti samo u širem okviru povijesti talijanskih intelektualaca i njihove funkcije u Evropi.

Rossi pridaje historijsko značenje anegdote knjiškog karaktera i preziru humanista prema srednjovjekovnoj latinštini i bahatosti rafiniranog vladara spram srednjovjekovnog »barbarstva«; pravo ima Labriola, u svojem ulomku *Iz 12 stoljeća u stoljeće*, kad kaže kako se tek od francuske revolucije osjeća prekid s prošlošću, s cijelom prošlošću, te kako taj osjećaj nalazi svoj krajnji izraz u pokušaju obnove brojanja godina po republikanskom kalendaru. Da se doista manifestiralo ono što Rossi ističe, ne bi tako lako došlo do prijelaza iz renesanse u protureformaciju. Rossi se ne može osloboditi retoričkog shvaćanja renesanse i zato ne zna ocijeniti činjenicu da su postojale dvije struje: napredna i natražna, te da je ova posljednja ipak trijumfirala, pošto je renesansa općenito doživjela svoj najveći sjaj u 16. stoljeću (svakako, ne kao nacionalna i politička činjenica, nego, pretežno, ako i ne isključivo, kao činjenica kulturnog reda), kao pojava aristokracije odvojene od naroda-nacije, dok se u narodu pripremala reakcija na taj blistavi parazitizam u protestantskoj reformaciji, u savonarolizmu i njegovim lomačama, na kojima su se »spaljivale taštine«, u pučkom banditizmu kakav je bio onaj kralja Marconea u Kalabriji i u drugim pokretima koje bi bilo zanimljivo zabilježiti i raščlaniti, barem kao neizravne simptome; čak je i Machiavellijeva politička misao zapravo reakcija na renesansu, poziv na političku i nacionalnu nužnost približavanja narodu, kao što su to učinile apsolutne monarhije u Francuskoj i Španjolskoj, isto tako kao što je

<sup>38</sup> Firenca, izd. Sansoni, »Povijesna biblioteka renesanse«. (Gramscijeva bilješka.)

<sup>39</sup> Usp. članak Vittorija Rossija o *Renesansi* («Nuova Antologia», 16. stud. noga 1929), u kojem djelomično prihvaća Toffaninovu tezu, ali samo zato da bi je bolje osporavao. (Gramscijeva bilješka.)

simptomatična popularnost Valentinova u pokrajini Romagni, jer je gušio lokalne tirane i kondotjere, itd.

Prema Rossiju, »svijest koja je nastala tijekom stoljeća o idealnom odvajanju antike i novog doba« *virtualno* postoji već u Danteovu duhu, ali postaje *aktualnom* i otjelovljuje se, na političkoj razini, u liku Cole di Rienza, koji »kao nasljednik Danteove misli želi osloboditi rimski duh i, prema tome, talijanstvo [zašto »prema tome«?, Cola di Renzo mislio je samo na narod Rima, materijalno shvaćen] od carstva, te svetim sponama romanstva učvrstiti u nacionalno jedinstvo sva talijanska plemena; na razini književne kulture, u Petrarki, koji u Coli pozdravlja »našeg Kamila, našeg Bruta, našega Romula«, te strpljivim proučavanjem evocira drevnost koju s pjesničkim duhom osjeća i proživljava«. Eto nastavka povijesnoga: kakav je bio ishod Colinih napora — apsolutno nikakav; i kako se može stvarati povijest jalovim hirovima i pobožnim željama? A Kamili, Bruti, Romuli, koje je Petrarca skupio u svežanj, zar ne odišu čistom retorikom?

Rossi ne uspijeva odvojiti srednjovjekovni latinski jezik od humanističkoga ili filološkoga latinskoga, kako ga on zove; Rossi ne želi shvatiti da su to stvarno dva jezika, jer izražavaju dva poimanja svijeta, u stanovitom smislu oprečna, iako ograničena na kategoriju intelektualaca; također, on ne želi shvatiti da prethumanizam (Petrarca) nije isto što i humanizam, jer »kvantiteta postaje kvaliteta«. Petrarca je tipičan predstavnik toga prijelaznog doba: on je pjesnik građanstva kad piše na narodnom jeziku, ali je već intelektualac antigrađanske reakcije (tiranije, papinstva) kad piše na latinskome, u svojstvu »govornika« ili političke osobe. To objašnjava i pojavu petrarkizma u 16. stoljeću i njegovu neiskrenost: to je posve papirnata pojava, jer osjećaji iz kojih je nastalo pjesništvo slatkoga novog stila i samog Petrarke ne vladaju više javnim životom, kao što više ne vlada komunalno građanstvo, satjerano u svoje dućane i manufakture u propadanju. Politički prevladava aristokracija, pretežno sastavljena od skorojevića, koju su vladari okupili na svojim dvorovima, a štite je plaćeničke družine; ona proizvodi kulturu 16. stoljeća i pomaže stranke, ali je politički ograničena i završava pod stranom vlašću.

Tako Rossi ne može vidjeti klasno porijeklo prijelaza pjesništva na narodnom jeziku iz Sicilije u Bolognu i u Toskanu.<sup>40</sup> On stavlja usporedo carski i crkveni »prethumanizam

<sup>40</sup> Aluzija na prve talijanske pjesničke škole, to jest na sicilijske pjesnike koji su se okupljali na dvoru Fridrika II u Palermu, na Guida Guinizzellija iz Bologne, na toskansku školu i na pjesnike tzv. slatkoga novog stila (Guido Cavalcanti, Dante i dr.). (Prim. prev.)

(kako ga on shvaća) Piera delle Vigne i meštra Berarda iz Napulja, kojega je tako jako mrzio Petrarca«, a kojemu je »korijen još u osjećaju univerzalnog kontinuiteta antike« (to jest, još pripada srednjovjekovnoj latinštini, kao i komunalni »prehumanizam« veronskih i padovanskih filologa i pjesnika te bolonjskih gramatičara i retoričara), isto kao i sicilskoj pjesničkoj školi, pa tvrdi da su obje pojave bile jalove, jer su vezane »uz već propali politički i intelektualni svijet«. Sicilska škola nije bila jalova, jer su Bologna i Toskana »novim demokratskim kulturnim duhom« oživjele »njezin prazni tehnicizam«. No je li ispravno takvo tumačenje? Na Siciliji se trgovačko građanstvo razvilo pod plaštom monarhije, a s Fridrikom II bilo je uvučeno u borbu zbog svetoga rimskog carstva njemačke narodnosti; Fridrik je bio apsolutni monarh na Siciliji i talijanskom Jugu, ali je bio i srednjovjekovni car. Sicilsko građanstvo, kao i francusko, razvilo se brže, na kulturnoj razini, od Toskane; i sam Fridrik i njegovi sinovi pjevali su na narodnom jeziku i, s tog stajališta, sudjelovali u novom zamahu humanističkih djelatnosti nakon 1000. godine, ali i ne samo s tog stajališta: toskansko i bolonjsko građanstvo bilo je zaista u zaostatku naspram Fridrika II, srednjovjekovnog cara. Povijesni paradoks. Ali ne smijemo kriotvoriti povijest, kao što to čini Rossi, preokrećući stvari za ljubav generalne teze. Fridrik II nije uspio, ali bio je to savim drukčiji pokušaj od Colina, a i čovjek je bio različit. Bologna i Toskana prihvatile su »prazni sicilski tehnicizam« s drukčijim povijesnim razumijevanjem nego što je Rossijevo: shvatile su da je to »njihova stvar«, iako nisu razumjele da im pripada i Enzo, koji je istakao zastavu sveopćeg carstva, pa su ga osudile na smrt u zatvoru.

Za razliku od carskog i crkvenog »prehumanizma«, Rossi otkriva kako je »u hrapavoj i kadšto bizarnoj latinštini prehumanizma, što je cvao u sjeni komunalnih država, tinjala (?) reakcija na srednjovjekovni univerzalizam i neodređene težnje za nacionalnim stilskim oblicima [što to znači? da je narodni jezik bio prurušen u latinskim oblicima?], pa su novi znanstvenici, koji su se bavili klasičnim svijetom, morali oćutjeti predosjećaje rimskog imperijalizma o kojem je Cola sanjao kao o središtu nacionalnog ujedinjavanja, a koji su oni osjećali i zazivali kao oblik kulturne prevlasti Italije nad svijetom. Nacionalizacija (?) humanizma, do koje će u 16. stoljeću doći u svim civiliziranim evropskim zemljama, nastat će upravo iz univerzalnog carstva jedne kulture, naše kulture, što, doduše, niče iz proučavanja antike,



ali istodobno se potvrđuje i širi i kao narodna, pa prema tome i nacionalna talijanska književnost.« To je potpuno retoričko poimanje renesanse; ako su humanisti željeli talijansku kulturnu prevlast nad svijetom, onda to, u najboljem slučaju, može biti početak »retorike« kao nacionalnog oblika. Ovdje se dobro uklapa tumačenje »kozmpolitske funkcije talijanskih intelektualaca«, ali to je nešto sasvim drukčije od »kulturne prevlasti« nacionalnog obilježja, to je baš potvrda pomanjkanja nacionalnog obilježja kulture.

Riječ *humanist* pojavljuje se tek u drugoj polovici 15. stoljeća, a u talijanskom tekstu tek u trećem desetljeću šesnaestoga; riječ *humanizam* još je novijeg datuma. Na kraju 14. stoljeća prvi humanisti zvali su svoj nauk *studia humanitatis*, to jest »nauk kojem je cilj integralno usavršavanje ljudskog duha, i stoga jedini zaista dostojan čovjeka«. Za njih kultura nije samo znanje, »nego i življenje... to je doktrina, moralnost, ljepota, koje se ogledaju u živom književnom djelu«. Zapleten u svojim proturječjima, koja su proizvod mehanički unitarnog shvaćanja renesanse, Rossi pribjegava figurama da bi objasnio kako se humanistički latinski počeo sve manje upotrebljavati, dok narodni jezik nije konačno proslavio svoju pobjedu na svim područjima književnosti, pa je tako »talijanski humanizam dobio jezik koji je jedino i bio njegova svojina, dok je latinski sišao u grob«. A ipak, ne sasvim, jer je nastavio vladati u crkvi i u znanostima sve do 18. stoljeća, pokazujući tako koja je društvena struja uvijek podržavala njegovo postojanje: s laičkog polja latinštinu je potisnulo tek moderno građanstvo, a i dalje su je oplakivali razni reacionari.

»Humanizam nije latinizam, to je potvrda pune humanosti, a humanost talijanskih humanista bila je u svojoj historičnosti talijanska. Humanizam se, prema tome, mogao izraziti samo na narodnom jeziku, kojim su i humanisti govorili u svakodnevnoj praksi i koji je unatoč svim klasicističkim namjerama drsko provaljivao željezna vrata njihove latinštine. Mogli su oni, izdvajajući se iz života, sanjati svoj san i, čvrsti u ideji da se književnost dostojna tog imena može pisati samo na latinskome, odbacivati narodni jezik; drukčija je bila povijesna realnost, koje su i oni i njihov sanjarski duh bili djeca, a u kojoj su živjeli svoj život, život ljudi rođenih gotovo tisućljeće i pol nakon velikoga rimskog govornika.«<sup>41</sup> Što sve to znači? Čemu to razlikovanje između latinskog jezika — sna i narodnog jezika — povijesne istine?

<sup>41</sup> Veliki rimski govornik je Ciceron. (Prim. prev.)

Rossi ne zna objasniti taj bilingvizam intelektualaca, to jest ne želi priznati da su humanisti narodni jezik smatrali nekim narječjem, to jest da za njih nije imao nacionalni karakter, pa su humanisti, stoga, bili nastavljači srednjovjekovnog univerzalizma — u drugim oblicima, razumije se — a ne nacionalni element; bijahu »kozmpolitski stalež«, te je za njih Italija bila nešto poput regije u modernom nacionalnom okviru, ali ništa više ni bolje: oni bijahu apolitični i anacionalni.

»Humanističkom klasicizmu, nije bio cilj vjerska moralnost, nego integralni odgoj ljudske duše; bila je to, prije svega, rehabilitacija ljudskog duha, kao stvaratelja života i povijesti«, itd. Upravo tako, to je najzanimljiviji aspekt humanizma. No je li to u proturječju s onim što sam prije rekao o anacionalnom i, prema tome, natražnom duhu humanizma s obzirom na Italiju? Ne bih rekao. U Italiji humanizam doista nije razvio taj svoj najizvorniji sadržaj pun budućnosti. Imao je obilježje restauracije, iako je, kao svaka restauracija, asimilirao i razvio, bolje od revolucionarne klase što ju je politički ugušio, ideološka načela pobijeđene klase koja nije uspjela prevladati cehovske granice i stvoriti za sebe svu nadgradnju potrebnu integralnom društvu. Dakako, ta je razrada »ostala u zraku«, kao baština intelektualne kaste, lišena dodira s narodom-nacijom. Kada se u Italiji reakcionarno gibanje (humanizam je bio njegov nužni preduvjet) razvilo u obliku protureformacije, ugušena je bila i nova ideologija koje su se humanisti (uz rijetke iznimke) svečano odcicali.<sup>42</sup>

Ideološki sadržaj renesanse razvio se izvan Italije, u Njemačkoj i Francuskoj, u političkim i filozofskim oblicima, dok će moderna država i moderna filozofija biti u Italiju importirane, jer su naši intelektualci bili anacionalni i kozmpoliti, kao u srednjem vijeku, na različite načine, ali unutar istih općih odnosa. U Rossijevu članku ima još zanimljivih stvari, ali nisu općenitijeg značenja.<sup>43</sup>

**Tumačenje »Vladara«.** Ako se *Vladar* može tumačiti, kao što smo već pisali u našim bilješkama, uzevši kao središte knjige njezinu završnu invocaciju, tada dolazi u pitanje takozvano satirično i revolucionarno tumačenje Ma-

<sup>42</sup> Usp. poglavlje o Erazmu, objavljeno u »La Nuova Italia«, iz knjige Guida De Ruggiera *Renesansa, reformacija i protureformacija*. (Gramscijeva bilješka.)

<sup>43</sup> Treba proučiti Rossijevu knjigu *Književnost petnaestog stoljeća* (izd. Valardi), Toffaninovu knjigu *Što je zapravo bio humanizam?* (izd. Sansoni), navedenu De Ruggierovu knjigu, osim, dakako, klasičnih djela o renesansi što su ih objavlili strani pisci (Burckhardt, Voigt, Symonds, itd.). (Gramscijeva bilješka.)

chiavellijeve knjige (tako kaže Enrico Carrara u bilješci uz odlomak *Grobova* u njegovu školskom izdanju<sup>4</sup>). Što se tiče Foscola, ne čini se da bi trebalo govoriti o nekom njegovu posebnom tumačenju *Vladara*, naime, da bi on pripisivao Machiavelliju skrivene revolucionarne i demokratske namjere; istini će biti bliže Croce (u knjizi *Povijest baroka*), kada kaže: »Machiavelli, baš zato što 'kali' žezlo, itd., što moć vladara čini suvislijom i svjesnijom, lišava je njezinih lovorika, ruši mitove, pokazuje što je stvarno ta vlast«, itd.; to jest politička znanost, ako je znanost, koristi i vladarima i podanicima kako bi se međusobno shvatili.

U Boccalinijevim *Izvještajima s Parnasa* problem *Vladara* postavljen je sasvim drukčije nego u *Grobovima*. No treba se upitati: protiv koga je uperena Boccalinijeva satira? Protiv Machiavellija ili njegovih protivnika? Boccalinini ovako postavlja problem: »Machiavellijevi neprijatelji smatraju pisca dostojnim kazne jer je izložio načela po kojima vladari upravljaju, i čineći tako poučio je narod, 'ovcima je dao pseće zube', uništio je mit vlasti, prestiž autoriteta, otežao je vladanje, jer su podanici upućeni isto toliko koliko i vladari, nemoguće su iluzije«, itd. Valja proučiti politički pristup Boccalinijev, koji se u tom »izvještaju«, kako mi se čini, ruga antimakjavelistima koji nisu takvi zato što u zbilji ne čine ono što Machiavelli piše, to jest nisu antimakjavelisti zato što je Machiavelli imao krivo, nego zato što se ono što Machiavelli piše »čini, a ne govori«, dapače, moguće je činiti upravo zato što nije kritički objašnjeno i sistematizirano. Machiavellija mrze zato što je otkrio tajne umijeća vladanja, itd.

Pitanje se postavlja i danas, a iskustvo modernih stranaka u tom je pogledu poučno; koliko se puta čuo prigovor zbog kritičkog upućivanja na greške vladara: »pokazujući vladarima njihove pogreške, vi ih poučavate da više ne griješe«, to jest »služite im«. To je shvaćanje vezano uz djetinjastu teoriju »što gore, to bolje«. Strah da »služiš« protivniku ubraja se u najkomičnije stvari, a u vezi je s glupim shvaćanjem da su protivnici glupi; vezan je i uz neshvaćanje povijesno-političkih »nužnosti«, zbog kojih »se neke greške nužno moraju učiniti«, a njihova je kritika korisna jer služi odgoju vlastite strane.

Čini se da su Machiavellijeve namjere kad je pisao *Vladara* bile složenije, pa čak i »demokratskije« nego što bi to

<sup>4</sup> *Povijest i primjeri talijanske književnosti*, sv. VII, »Devetnaesto stoljeće«, Signorelli, Milano, str. 57. (Gramscijeva bilješka.)

Odlomak Foscolova kratkog spjeva *Grobovi*, na koji se ovdje aludira, sadržan je u stihu 156. (Prim. prev.)

proisteklo iz »demokratskog« tumačenja. Naime, Machiavelli smatra da je nužnost unitarno-nacionalne države toliko velika te će svi prihvatiti, kako bi se taj najviši cilj ostvario, upotrebu sredstava koja su jedino prikladna za tu svrhu. Moglo bi se reći da je Machiavelli namjeravao poučiti narod, ali ne u smislu koji se obično pridaje tom izrazu, ili koji su mu, barem, pridale neke demokratske struje. Po Machiavelliju, »odgojiti narod« znači samo uvjeriti ga i učiniti svjesnim da postoji samo jedna, i to realistička politika kako bi se postigao željeni cilj, te da zato valja okupiti se oko onog vladara i slušati baš onog vladara koji upotrebljava takva sredstva da bi postigao cilj, jer samo tko želi cilj, želi i prikladna sredstva za postizanje cilja. U tom smislu Machiavellijevu poziciju treba približiti teoretičarima i političarima filozofije prakse, jer su i oni nastojali stvoriti i raširiti masovni narodni »realizam«, i morali su se boriti protiv »jezuitizma«, prilagođenog promijenjenim prilikama. Machiavellijeva »demokracija« prikladna je za njegovo doba, jer znači djelatni pristanak narodnih masa na apsolutnu monarhiju, ako ona ograničava i ukida anarhiju feudalaca i tirana te papinsku vlast, ako osniva teritorijalno velike nacionalne države; tu funkciju apsolutna monarhija nije mogla obaviti bez podrške građanstva i bez stajaće, nacionalne, centralizirane vojske, itd.

**Talijanski književni kozmopolitizam u 18. stoljeću.** Navodim iz Calcaterrina članka *Nicolino i Algarotti* (»Il Marzocco«, 29. svibnja 1932): »U svijesti mnogih još je i danas prepreka pravednijoj ocjeni Algarottijevih djela činjenica što je on bio savjetnik i nadzornik Augusta III Saskog pri nabavama za drezdensku galeriju, pa mu se prigovara da je osiromašio Italiju u korist stranih dvorova. No točno je primijetio Panzacchi, pa i neki drugi, da u kozmopolitizmu 18. stoljeća rad na širenju talijanske umjetnosti kao ljepote što pripada cijeloj Evropi i nije tako odiozna stvar kao što bi se moglo učiniti.« Primjedba o kozmopolitizmu 18. stoljeća je točna, samo je treba produbiti i specificirati: je li kozmopolitizam talijanskih intelektualaca sasvim iste naravi kao i kozmopolitizam drugih nacionalnih intelektualaca? U tome je stvar. Kozmopolitizam je za Talijane u posebnoj funkciji, koja se pripisuje Italiji, za razliku od drugih zemalja, jer se o Italiji misli da je komplementarna svim drugim zemljama, zato što proizvodi ljepotu i kulturu za svu Evropu.

**Utopije i takozvani filozofski romani.** Protureformacije i utopije: želja da se izgradi evropska civilizacija prema racionalnom planu. Drugi izvor i, možda, češći: način da se izloži heterodokсна, nonkonformistička misao, osobito prije francuske revolucije. Utopijama dugujemo modu da se stranim narodima pripisuju ustanove koje bismo željeli imati u vlastitoj zemlji, ili da se kritiziraju navodne ustanove nekoga stranog naroda kako bismo mogli kritizirati one u vlastitoj zemlji. Tako je iz utopija nastala moda uzvisivanja primitivnih naroda, divljaka (dobar divljak), tobožnjih bića bližih prirodi. (To se ponavlja u veličanju idealiziranog »seljaka«, kao što čine populistii.)

Sva je ta književnost bila prilično značajna u povijesti širenja političkih i socijalnih mišljenja unutar određenih narodnih masa, pa prema tome i u kulturnoj povijesti. Moglo bi se dodati kako je ta »romansirana« politička književnost, zapravo, reakcija na »vitešku« književnost u dekadenci (*Don Quijote*, *Bijesni Orlando*, *Utopija* Thomasa Morea, *Grad sunca*, označujući prijelaz s veličanja feudalnoga društvenog tipa na veličanje narodnih masa općenito, sa svim njihovim elementarnim potrebama (hranjenje, odijevanje, zaklon od nepogode, razmnožavanje), kojima se nastoji racionalno udovoljiti.

U proučavanjima takvih djela ne vodi se dovoljno računa o duboku dojmu što su ga ostavljale, često na cijele generacije, velike oskudice i pošasti koje su desetkovale i kosile narodne mase. Osim pojava religioznih boleština, to jest rezignirane pasivnosti, te su elementarne nesreće budile i »elementarne« kritičke osjećaje, pa i poticaje na djelatnost izražene u takvoj utopističkoj književnosti, čak i nekoliko generacija pošto se zbila katastrofa, itd.

Takozvani filozofski romani proučeni su s obzirom na povijest razvoja političke kritike, ali jedan od najzanimljivijih njihovih aspekata jest u tome što oni nesvjesno odražavaju osnovne i duboke težnje nižih društvenih skupina, čak i onih najnižih, makar to bilo i posredstvom mozgovog intelektualaca koji imaju drukčije preokupacije. Ta je vrsta publikacija beskrajna, pogotovo ako uzmemo u obzir i knjige koje nemaju književnog i umjetničkog značenja, pođemo li, naime, sa stajališta da je riječ o društvenoj pojavi. Tada se postavlja prvo pitanje: podudara li se (relativno) masovno objavljivanje takve književnosti s određenim povijesnim razdobljima, sa simptomima dubokih društveno-političkih prevrata? Može li se reći da je ta književnost kao neki zbir

knjiga žalbi<sup>45</sup>, neodređenih i općenitih, ali posebne vrste? Međutim, valja primijetiti kako dio te književnosti izražava interese vladajućih ili razvlaštenih grupa, te ima nazadni i reakcionarni karakter. Bilo bi zanimljivo napraviti popis takvih knjiga, »utopija« u pravom smislu riječi, i takozvanih filozofskih romana, knjiga što dalekim i slabo poznatim, ali postojećim zemljama pripisuju stanovite običaje i ustanove, suprotstavljene onima u vlastitoj zemlji: Moreova *Utopija*, Baconova *Nova Atlantida*, Fénelonovi *Otok užitaka* i *Salento* (ali i *Telemah*), Swiftova *Gulliverova putovanja*, itd. Od talijanskih djela, ali natražnjačkog karaktera, valja spomenuti nedovršene ulomke Federica De Roberta i Vittorija Imbrianija (*Brodolomija*, ulomak neobjavljenog romana, s uvodnom bilješkom koju je Gino Doria napisao u »Nuova Antologia« 1. kolovoza 1934). U članku Giuseppea Gabrieliija o Federicu Cesiju, objavljenom u »Nuova Antologia« 1. kolovoza 1930, ističe se povijesno-ideološka veza između protureformacije (koja je, po Gabrieliiju, rimski [!] duh skupnosti, stege, korporativnosti, hijerarhije, suprotstavila individualizmu što ga je izoštrio humanizam, a razulario protestantizam, i sve to za obnovu [!] društva) i akademija (kao što je bila rimska, koju je osnovao Cesi, to jest združenog rada znanstvenika sasvim drukčijeg tipa nego u sveučilišnim središtima koja se nisu bila udaljila od srednjovjekovnih metoda i oblika), te, napokon, između ideja i smjelosti velikih teorija, palinogenetskih reformi i utopističkih obnova zajedničkog života ljudi (*Grad sunca*, *Nova Atlantida*, itd.).

U tom je povezivanju previše nategnutoga, jednostranoga, mehaničkoga i površnoga. Međutim, s više se razloga može tvrditi da su se najglasovitije utopije pojavile u protestantskim zemljama, te da su i u protureformacijskim zemljama utopije ipak očitovanje, jedino moguće, dakako, i u stanovitom obliku, »modernog« duha koji je bitno protivan protureformaciji (čitavo je Campanellino djelo dokument toga »potajnog« rada na unutrašnjem podrivanju protureformacije koja, uostalom, kao i sve restauracije, nije bila homogen blok, nego bitna, ako ne i formalna, kombinacija staroga i novoga). Utopije dugujemo pojedinim intelektualcima, koji formalno nastavljaju sokratovski racionalizam Platonove *Države*, a one u biti, odražavaju, veoma deformirano, uvjete nestabilnosti i latentne pobune širokih narodnih masa toga doba; u biti su to politički manifesti intelektualaca koji bi že-

---

<sup>45</sup> Gramsci aludira na glasovite *cahiers de doléance*, to jest dokumente o svojem bijednom stanju, koje su francuski seljaci pripremili kandidatima za izbore u vezi sa zasjedanjem Generalnih staleža 1789.

ljeli ostvariti savršenu državu. Ne treba zaboraviti ni suvremena znanstvena otkrića i naučni racionalizam koji se počeo očitovati još u doba protureformacije. I Machiavellijev *Vladar* bio je svojevrсна utopija. Moglo bi se reći da je upravo humanizam, to jest stanovit individualizam, bio pogodan teren za utopije i političko-filozofske konstrukcije: crkva se s protureformacijom definitivno odvojila od mase »poniznih«, da bi služila »moćnima«; pojedini su intelektualci pomoću utopija nastojali pronaći rješenja za niz životnih problema poniznih, to jest tražili su vezu između intelektualaca i naroda, stoga ih možemo smatrati povijesnim pretečama jakobinaca i francuske revolucije, naime događaja što je zadao posljednji udarac protureformaciji i proširio liberalnu herezu koja je u usporedbi s protestantizmom mnogo efikasnija u borbi protiv crkve.

Članak Ezija Chiorbolija u časopisu »Nuova Antologia« od 1. svibnja 1928. o A. F. Doniju: zanimljiv profil publicista koji je bio vrlo popularan u svoje doba, u 16. stoljeću, duhovit, zajedljiv, modernog duha. Donija su zanimali bezbrojni problemi najrazličitije vrste i bio je preteča mnogih znanstvenih otkrića. Tendencije toga pisca danas bismo nazvali (vulgarno) materijalističkima: on tako upozorava na važnost »ugla lica« i specifične znakove zločinstva dva stoljeća prije Campera (Pietera, 1722—1789, nizozemskog anatora), a dva i pol stoljeća prije Lavatera (Johanna Kaspara, 1741—1801, Švicarca, rođenog u Zürichu) i Galla (Franza Josepha, 1758—1828, njemačkog liječnika), te govorio o funkcijama intelekta i dijelova mozga koji im pripadaju. Napisao je i on utopiju u *Ludom i pametnom svijetu* — »domišljatoj društvenoj obnovi u kojoj se ocrtavaju mnogi odsjaji i žudnje što se žare u suvremenom socijalizmu« — što je možda našao u Moreovoj *Utopiji*. Doni je poznavao Moreovu knjigu i sâm ju je objavio u Landovu prijevodu.<sup>46</sup> »Ipak imaginacija nije ista, kao što nije ista u Platonovoj *Državi* ni u drugih, manje poznatih ili nepoznatih; Doni ju je zaokružio, promijenio, preobrazio prema svojoj potrebi, tako da je već stvorio neku drugu, svoju, baš svoju, koja mu se toliko svidjela te u *Mramornim stubama* i kasnije, u više djela i svezaka, navodi tu i tamo poneku pojedinost, ove ili one osjećaje.«

Za Donijevu bibliografiju valja usporediti izdanje *Mramornih stuba* u redakciji Ezija Chiorbolija (izdanje Laterza,

---

<sup>46</sup> Ortensio Lando (1512 — oko 1553), talijanski pisac koji je preveo Moreovu *Utopiju* i ostavio niz satiričkih, bizarnih i maštovitih spisa (*Posmrtni govori različitih autora u smrt raznih životinja*, 1548; *Pisma Lucrezije Gonzage*, 1552, koja je sam izmislio). (Prim. prev.)

»Scrittori d'Italia«) i antologiju iz Donija u nizu »Le più belle pagine« izdavača Trevesa.

Shakespeareova *Oluja* (opozicija Calibana i Prospera, itd.; utopijski karakter Gonzalovih govora). Valja usporediti: Achille Loria *Ekonomska misao i teme u Shakespeareu* (»Nuova Antologia«, 1. kolovoza 1928), što se može iskoristiti zbog citiranih Shakespeareovih odlomaka društveno-političkog obilježja, kao neizravan dokument o tome kako su mislili suvremeni pučani. U vezi s *Olujom* valja usporediti Renanova *Kalibana* i *Živu vodu*.

**»Ponizni«.** Taj izraz »ponizni« karakterističan je za shvaćanje tradicionalnog stava talijanskih intelektualaca prema narodu, a odatle i značenje »književnosti za ponizne«. Ovdje nije riječ o odnosu koji sadrži izraz Dostojevskoga »poniženi i uvrijeđeni«. U Dostojevskog postoji snažan nacionalno-narodni osjećaj, to jest svijest o misiji intelektualaca prema narodu koji, iako je »objektivno« sastavljen od »poniznih«, ipak treba da bude oslobođen te »poniznosti«, preobražen i preporođen. Kod talijanskih intelektualaca izraz »ponizni« označuje odnos očinske i božanske zaštite, osjećaj »dostatnosti« u vlastitoj nedvojbenoj superiornosti, odnos između dviju rasa od kojih je jedna superiorna, a druga inferiorna, odnos odrasloga i djeteta u staroj pedagogiji ili, još gore od toga, odnos »društva za zaštitu životinja« ili anglosaksonske vojske spasa prema papuanskim ljudožderima.

**»Popularnost« Tolstoja i Manzoniya.** U časopisu »Il Marzocco«, objavljen je 11. studenoga 1928. članak Adolfa Faggija *Vjera i drama*, što sadrži neke elemente za usporedbu Tolstojeva i Manzonijeva poimanja svijeta, iako Faggi svojevoljno tvrdi: »Zaručnici savršeno odgovaraju njegovu [Tolstojevu] pojmu religiozne umjetnosti«, izloženom u kritičkoj raspravi o Shakespeareu: »Umjetnost je općenito, a dramska umjetnost posebno, uvijek bila religiozna, uvijek joj je, naime, bila svrha objasniti ljudima njihove odnose s Bogom, prema shvaćanju koje su o tim odnosima stvorili u svim razdobljima najistaknutiji ljudi, sudbinom određeni da vode druge. Došlo je, zatim, do zastranjenja u umjetnosti, koje ju je podložilo razbibrizi i zabavi, zastranjenja kojeg je bilo i u kršćanskoj umjetnosti.« U *Ratu i miru* dva su lika, primjećuje Faggi, u vjerskom pogledu najznačajnija: Platon Karatajev i Pjer Bezuhov; prvi je narodni čovjek, a njegova



naivna i nagoniska misao veoma utječe na poimanje života Pjera Bezuhova.

Karakteristično je za Tolstoja da naivna i nagoniska narodna mudrost, kadšto izražena nekom slučajnom riječi, može osvjetliti i odrediti krizu obrazovana čovjeka. To je najistaknutija crta Tolstojeve religije koja Evanđelje shvaća »demokratski«, to jest prema njegovu prvobitnom i izvornom duhu. Manzoni je, međutim, pretrpio protureformaciju i njegovo se kršćanstvo koleba između jansenističkog aristokratizma i pučkoga, jezuitskog paternalizma. Faggijeva primjedba da u *Zaručnicima* »viši duhovi, kao što su fra Cristoforo i kardinal Borromeo, djeluju na niže duhove i uvijek za njih nalaze riječ koja prosvjetljuje i vodi« nema bitne veze s formulacijom o Tolstojevoj religioznoj umjetnosti, koja se odnosi na općenit pojam, a ne na pojedinosti očitovanja: vizije svijeta prorađuju samo istaknuti duhovi, ali »stvarnost« izražavaju ponizni, siromašni duhom.

Valja također primijetiti kako u *Zaručnicima* nema pučanina s kojim se pisac ne bi našalio ili mu se narugao: od don Abbondija do fra Galdina i krojača, do Gervasija, Agnese, Perpetue, Renza, pa i same Lucije, svi su prikazani kao kukavni, uskogrudni ljudi, bez unutrašnjeg života. Samo gospoda imaju unutrašnji život: fra Cristoforo, Borromeo, Neimenovani, čak i don Rodrigo. Doduše, po mišljenju don Abbondija, Perpetua je rekla više ili manje isto što i Borromeo, ali, riječ je o praktičnim stvarima, a značajno je i to da je posrijedi komična epizoda. Slično je i s Renzovim mišljenjem o valjanosti Lucijina zavjeta čistoće, koje se u izvanjskom smislu podudara s mišljenjem fra Cristoforovim. Značenje Lucijine izreke kojom je dirnula savjest Neimenovanoga i pospješila njegovu moralnu krizu mehaničkog je i »silogističkog« karaktera, stoga ne prosvjetljuje munjevito poput Tolstojeva naroda, koji je izvor moralnog i vjerskog života.

Zapravo se i u Manzonijsa mogu pronaći značajni tragovi što podsjećaju na kasniju pojavu oca Brescianija<sup>47</sup>.

U prethodnom članku — *Tolstoj i Shakespeare*, objavljenom u časopisu »Il Marzocco« 9. rujna 1928 — Faggi ocjenjuje Tolstojevu knjižicu o Shakespeareu (L. Tolstoj, *Shakespeare, eine kritische Studie*, Hannover, 1906). Tu je uvr-

<sup>47</sup> Prije Parinija isusovci su »valorizirali«, u »paternalističkom« smislu, talijanski narod. Usp.: C. A. Vianello, *Parinijeva mladost. Verrì i Beccaria* (Milano, 1933), gdje se spominje isusovac otac Pozzi, koji je »već dosta prije Parinija branio i uznosio pred najboljim milanskim patricijatom 'plebeica' ili 'proletera', kako bi se danas reklo« (usp.: »Civiltà cattolica«, 4. kolovoza 1934, str. 272). (Gramscijeva bilješka.)

šten i članak Ernesta Crosbyja o *Shakespeareovu stavu prema radnim staležima* i kratko pismo Bernarda Shawa o Shakespeareovoj filozofiji. Tolstoj želi uništiti Shakespearea, polazeći sa stajališta vlastite kršćanske ideologije; njegova kritika nije umjetnička, nego moralna i religiozna. Crosbyjev članak, koji mu služi kao polazna točka, pokazuje da u cijelom Shakespeareovu djelu gotovo i nema riječi naklonosti za narod i radne mase, što je u suprotnosti s mišljenjem mnogih uglednih Engleza. U skladu s tendencijama svojega doba, Shakespeare je otvoreno na strani viših društvenih staleža; njegova je drama bitno aristokratska, pa kada god izvodi na scenu građane ili pučane, prikazuje ih u odvratnu ili prezira dostojnu liku, praveći ih predmetom ili povodom smijeha. Manzoni je tendencija analogna, samo što su njezina očitovanja ublažena.

Shawovo je pismo usmjereno protiv Shakespearea »mišlicca«, a ne protiv »umjetnika«. U književnosti, prema Shawu, treba priznati prvo mjesto autorima koji su prevladali moral svoga vremena i naslutili nove zahtjeve budućnosti, a Shakespeare nije »moralno« bio iznad svoga vremena, itd.<sup>48</sup>

**Ironija i književni žargon.** U časopisu »Il Marzocco« od 18. rujna 1932. Tullia Franzi piše o sporu što je nastao između Manzoni i engleskog prevoditelja *Zaručnika*, anglikanskog pastora Charlesa Swana, zbog izraza koji se nalazi na kraju sedmog poglavlja, a Manzoni ga je upotrijebio aludirajući na Shakespearea: »Od prve zamisli o nekom strašnom pothvatu pa do njegova izvršenja (kazao je jedan barbarin, koji baš nije bio bez pameti) čitavo je vrijeme samo san, pun priviđenja i bojazni.<sup>49</sup>«

Swan je pisao Manzoni: »Barbarin koji baš nije bio bez pameti is a phrase, calculated to draw upon you the anathema of every admirer of our bard«. <sup>49a</sup> Iako je Swan poznavao Voltaireove spise protiv Shakespearea, on ipak nije shvatio

---

<sup>48</sup> U ovim bilješkama treba izbjeći bilo kakvu moralističku tendencioznost Tolstojeva tipa, pa i svaku tendencioznost iz vremenske distance, poput Shawove. Riječ je o proučavanju povijesti kulture, a ne o umjetničkoj kritici u užem smislu: želimo pokazati kako baš pisci o kojima govorimo unose u književnost vanjski moralni sadržaj, kako prave propagandu, a ne umjetnost, te kako je slika svijeta u njihovim djelima uska, i siromašna i kastinski isključiva, a ne nacionalno-narodna. Traženje ljepote nekog djela podređeno je istraživanju o tome zašto se djelo »čita«, zašto je »popularno«, zašto se »traži«, ili obratno, zbog čega to djelo ne može ganuti ni zainteresirati narod, ističući pri tome odsutnost jedinstva u nacionalnom kulturnom životu. (Gramscijeva bilješka.)

<sup>49</sup> Navedeno po najnovijem izdanju *Zaručnika*, Liber, Zagreb, 1982, str. 123. Shakespeareova misao koju Manzoni navodi uzeta je iz tragedije *Julije Cezar* prvi prizor drugog čina), a izgovara je Brut koji premisslja kako će ubiti Cezara. (Prim. prev.)

<sup>49a</sup> Ta je rečenica kao smišljena da navuče na vas prokletstvo svih poštolalaca našeg barda. (Prim. prev.)

Manzonijevu ironiju koja je, zapravo, bila uperena protiv Voltaira (francuski je pisac Shakespearea nazvao »un sauvage avec des étincelles de génie« — »divljakom u kojem je iskra genijalnosti« — prim. prev.). Kao predgovor svom prijevodu, Swan je objavio pismo u kojem mu je Manzoni objasnio značenje svog ironičnog izraza. Ali T. Franzi nas podsjeća kako je u drugim engleskim prijevodima Manzonijeva rečenica ili izostavljena ili ublažena (»napisao je neki strani pisac«, itd.). Tako je i u prijevodima na druge jezike, a to pokazuje kako je ironija, zapravo, dio »žargona« književničkog klana, zato što ju je potrebno objasniti kako bi je čitatelji mogli razumjeti i u njoj uživati.

Mislim da je ta pojava raširenija nego što se čini i da je zbog toga teško prevoditi s talijanskoga na druge jezike, te da je zbog istog razloga često teško razumjeti talijansku konverzaciju. »Finoća« za koju mislimo da nam je potrebna u takvim razgovorima nije stvar normalne inteligencije, nego je rezultat poznavanja sitnih intelektualnih činjenica i stavova iz žargona stanovitih literata ili literarnih grupa.<sup>50</sup>

*Kaznionica Turi, 17. studenoga 1930.*

*Predraga Tatiana,*

primio sam dopisnicu od 10. studenoga i pismo od 13. Nastojat ću odgovoriti po redu na tvoja pitanja. Za sada mi ne moraš slati knjige. Čuvaj one koje imaš i čekaj dok ti ne javim da mi ih pošalješ. Želim se najprije osloboditi svih starih časopisa koje sam skupio u četiri godine; prije nego što ih otpremim, ponovno ih pregledavam i pravim bilješke o onome što me najviše zanima, i to mi, naravno, oduzima dobar dio dana, jer su eruditske bilješke popraćene napomenama, tumačenjima, itd. Usredotočio sam se na tri ili četiri glavna predmeta, od kojih je jedan kozmopolitska funkcija talijanskih intelektualaca do 18. stoljeća. Taj se predmet dijeli zatim na mnogo sekcija: renesansa i Machiavelli, itd. Kad bih mogao dobiti potrebnu građu, mislim da bi se mogla napraviti zanimljiva knjiga, koja još ne postoji; kažem knjiga da ne bih kazao samo uvod i stanovit broj monografskih radova, jer se problem pojavljuje različito u raznim epohama; po mom mišljenju, valjalo bi početi od vremena Rimskog Carstva. Dotle pišem bilješke, a to činim i zato što me čitanje relativno neznatnog materijala koji mi je na raspolaga-

<sup>50</sup> U članku T. Franzi zabilježili smo iznenađujuću »žensku« metaforu: »Manzoni je primio ovo pismo s osjećajem čovjeka kojega je ispsovala i istukla supruga zbog ljubomorne sumnje, pa se on silno raduje tom gnjevu i biagosilja udarce koji su dokaz ljubavi...« Čovjek koji se raduje zato što ga je žena istukla zaista je izvoran oblik suvremenog feminizma. (Gramscijeva bilješka.)

nju podsjeća na nekadašnju moju lekturu. Uostalom, ta stvar nije za me sasvim nova, jer sam prije deset godina napisao ogled o jezičnom pitanju prema Manzoniu, što je zahtijevalo stanovito istraživanje o organizaciji talijanske kulture od vremena od kada se pisani jezik (takozvani srednji latinski, to jest latinski kojim se pisalo od 400. poslije n.e. do 1300. godine) sasvim odvojio od jezika kojim je narod govorio, a taj se razbio na mnoštvo narječja pošto je prestala postojati rimska centralizacija. Poslije toga srednjega latinskoga došao je narodni jezik, koji je bio nanovo potisnut humanističkim latinskim; tako je nastao učeni jezik, narodni po rječniku, ali ne po fonologiji, i još manje po sintaksi, koja je proistekla iz latinske. Tako je i dalje postojao dvostruki jezik, narodni ili dijalektalni i učeni jezik, odnosno jezik intelektualaca i obrazovanih slojeva. I sam Manzoni, prerađujući *Zaručnike* i u raspravama o talijanskom jeziku, uzimao je u obzir samo jedan aspekt jezika, rječnik, a ne sintaksu, koja je, napokon, bitan dio svakog jezika. To je toliko istinito da je engleski, koji ima šezdeset posto latinskih ili novolatinskih riječi, ipak germanski jezik, dok je rumunjski, s više od šezdeset posto slavenskih riječi, ipak novolatinski, itd. Kao što vidiš, predmet me veoma zanima, pa se nisam mogao zaustaviti.

... Grlim te.

Antonio<sup>51</sup>

**D'Annunzijeva politička popularnost.** Kako da se objasni relativna »politička« popularnost Gabrielea D'Annunzija? Ne može se osporiti da je D'Annunzio uvijek posjedovao neke elemente »popularnosti«: u govorima kandidata za parlament, u parlamentarnoj gesti, u tragediji *Slava*, u *Ognju* (govor o Veneciji i obrtu), u *Pjesmi za proslavu prvog maja*, pa sve tamo do barem nekih riječkih manifestacija. No ipak mi se ne čini da »konkretno« ti elementi imaju neko stvarno političko značenje (neodređeno, ali realno) koje bi nam moglo objasniti spomenutu relativnu popularnost. Zapravo su pridonijeli drugi elementi: 1. temeljna apolitičnost talijanskog naroda (osobito malograđanstva i sitnih intelektualaca), i to nemirna, jogunasta apolitičnost koja omogućava bilo kakvu pustolovinu, što bilo kojem pustolovu dopušta mogućnost da povede za sobom nekoliko desetaka tisuća ljudi, osobito ako

<sup>51</sup> Usp.: A. Gramsci, *Pisma iz zatvora*, cit. izd. (prev. S. Skunca), str. 121—123. (Prim. prev.)

policija ne haje za to ili pruža slab, nesustavan otpor; 2. činjenica da neka masovna politička stranka nema tradicije u talijanskom narodu, pa prema tome nema ni masovnih povijesno-političkih direktiva koje bi orijentirale narodne strasti, tradicionalno jake i dominantne; 3. poslijeratna situacija u kojoj su ti elementi bili umnogostručeni, jer su se poslije četiri ratne godine deseci tisuća ljudi premetnuli u vagabunde, u moralnom i društvenom smislu, iskorijenjene, pohlepne za uzbuđenjima što su ih sebi sami izabrali, slobodno, a ne po nametnutoj državnoj disciplini; 4. seksualnost koja je, poslije četiri ratne godine, razumije se, bila silno zagrijana: riječke su žene veoma privlačile (a taj element, začudo, ističe i Nino Daniele u svojoj knjižnici o D'Annunziju). Te se stvari mogu činiti ništavnima samo ako smetnemo s uma da dvadeset tisuća mladića okupljenih u Rijeci nisu činili društveno i teritorijalno homogenu masu, jer su bili »selekcioni-rani« iz cijele Italije, a bijahu i vrlo različita i nejednaka porijekla; mnogi su bili sasvim mladi i nisu ratovali nego su čitali ratnu književnost i pustolovne romane.

No ispod tih trenutnih i prigodnih motivacija čini se da bi valjalo postaviti neki dublji i trajniji motiv, vezan uz nepromjenljivo obilježje talijanskog naroda, naime njegovo naivno i fanatično divljenje inteligenciji kao takvoj, pametnom čovjeku kao takvom, a to odgovara i kulturnom nacionalizmu Talijana, koji je možda jedini oblik narodnog šovinizma u Italiji. Da bismo bolje ocijenili taj nacionalizam, zgodno je prisjetiti se Pascarellina *Otkrića Amerike*, jer taj je pjesnik »aed« takva nacionalizma, dok je njegov podrugljivi ton najprikladniji za takvu epopeju. Taj je osjećaj nejednake snage u različitim dijelovima Italije (jači je na Siciliji i uopće na Jugu), ali posvuda ga ima u stanovitoj dozi, čak i u Milanu i u Torinu (u Torinu, svakako, manje nego u Milanu i drugdje), više je ili manje naivan, više ili manje fanatičan, čak i više ili manje »nacionalan« (postoji i dojam, primjerice, da je u Firenci više regionalan nego drugdje, a isto tako u Napulju, gdje je više spontan i pučki, jer se stanovnici Napulja smatraju inteligentnijima od drugih, i skupno i pojedinačno; u Torinu su malobrojne književne veličine, a jača nacionalno-politička tradicija, zahvaljujući neprekinutoj tradiciji nacionalne nezavisnosti i slobode). D'Annunzio se predstavio kao narodna sinteza tih osjećaja: temeljno »apolitičan«, jer se od njega mogao očekivati bilo kakav cilj, od najljevičijega do najdesnijega, i jer su u narodu D'Annunzija smatrali najinteligentnijim čovjekom Italije.

*Dragi Delio,*

doznao sam od mame Julke da ti je moje posljednje pismo (da li i druga?) zadalo malo bola. Zašto mi o tome ništa nisi pisao? Kad ti se u mojim pismima nešto ne sviđa, dobro je da mi to kažeš i da mi razjasniš svoje razloge. Ti si mi veoma drag i ne želim ti zadati nikakvu bol; toliko sam daleko i ne mogu te pomilovati, ni pomoći onako kako bih htio, pa da riješiš pitanja koja se rađaju u tvom mozgu. Moraš mi ponoviti pitanje koje si jednom postavio o Čehovu, a na koje ti nisam odgovorio jer se njega uopće više ne sjećam. Ako si tvrdio da je Čehov socijalni pisac, imao si pravo, ali zbog toga ne trebaš da budeš suviše ponosan, jer je već Aristotel kazao da su svi ljudi društvene životinje. Mislim da si ti želio reći nešto više, to jest da je Čehov izražavao određenu društvenu situaciju i neke aspekte života svoga vremena, te da ih je izražavao tako da ga moramo smatrati »naprednim« piscem. To ja mislim. Na svoj način, u oblicima određenima vlastitom kulturom, Čehov je pridonosio dokidanju srednjih klasa, intelektualaca, malograđana kao nosilaca ruske povijesti i njezine budućnosti. U stvarnom životu oni su vjerovali da su nosioci bogzna kakvih čudotvornih inovacija, a Čehov ih je prikazao u svoj njihovoj bijedi, kao crijeva nabrekla smrdljivim plinovima, izvor komičnosti i smiješnosti. Što si ti mislio? Piši mi. Jasno je da se sve o Čehovu ne može reći u nekoliko riječi.

Primjećuješ da su pionirske novine u prošlosti posvećivale mnogo prostora Tolstoju, a Gorkom malo ili gotovo ništa. Sada, kad je Gorki mrtav i kad se osjeća bol zbog njegovog gubitka, to bi se moglo učiniti nepravednim. Ali u svakom trenutku treba rasuđivati kritički i tada ne treba zaboraviti da je Tolstoj bio »svjetski« pisac, jedan od malobrojnih pisaca uopće koji je dosegao vrhunsko umjetničko savršenstvo, pobudivši i nastavivši pobuđivati posvuda bujice emocija, čak i preko najgorih prijevoda, čak i kod ljudi i žena koje je napor učinio grubima, a kultura im je elementarna. Tolstoj je doista donosio uljuđenost i ljepotu, i u suvremenom svijetu nitko mu još nije postao ravan; da bismo mu našli pravo društvo, valja se sjetiti Homera, Eshila, Dantea, Shakespearea, Goethea, Cervantesa i još samo nekolicine njih.

Zadovoljan sam tvojim pismom, a još više što se bolje osjećaš, što se penješ po zidovima da bi vidio pomrčinu, što

ćeš se kupati i šetati po šumi i što ćeš naučiti talijanski. I ako ojačaš, znači da si nešto napravio.

Dragi, grlim te nježno.

tata<sup>52</sup>

**Marinetti revolucionar?** Dogodilo se nešto nečuveno, golemo, kolosalno, pa ako se vijest o tome proširi, ugled i povjerenje što ih uživa Komunistička internacionala mogli bi biti uništeni. Jer u Moskvi, na drugom kongresu, drug Lunačarski je u govoru što ga je održao talijanskim delegatima (svoj je govor, ne zaboravimo, izrekao talijanskim jezikom, dapače vrlo korektnim, pa *a priori* otpada bilo kakva sumnja u netočno tumačenje njegovih riječi) rekao kako u Italiji postoji jedan revolucionarni intelektualac i kako je to baš Filippo Tommaso Marinetti. Filistri radničkog pokreta skandalizirali su se preko svake mjere, pa će se odsada, uobičajenim pogrdama kao što su »bergsonovci, voluntaristi, pragmatisti, spiritalisti«, jamačno pridružiti još jedna i okrutnija: »futuristi, Marinettijevi sljedbenici! Pa kada nas već očekuje takva sudbina, pokušajmo se uzdignuti do svijesti o tome našem novom intelektualnom položaju.

Prije evropskog rata mnoge su radničke skupine bile naklonjene futurizmu. Događalo se vrlo često (opet prije rata) da su skupine radnika branile futuriste koje bi napale klike profesionalnih »književnika« i »umjetnika«. Pošto smo to utvrdili i nakon takve konstatacije povijesnog karaktera, spontano nam se nameće pitanje: »Je li u tom radničkom stavu bila neka intuicija (eto nas opet s intuicijom: baš smo bergsonovci!), čijoj nužnosti nisu udovoljili u proleterskom taboru?« Prisiljeni smo odgovoriti: »Jest. Revolucionarna radnička klasa bila je i još je svjesna da mora utemeljiti novu državu, da upornim i strpljivim radom mora ostvariti novu ekonomsku strukturu i utemeljiti novu civilizaciju.« Danas je već relativno lako ocrtati konfiguraciju nove države i nove ekonomske strukture. Postoji uvjerenje da će se na tom apsolutno praktičnom polju stanovito vrijeme moći vršiti samo željezna vlast nad postojećom organizacijom, dakle nad organizacijom koju je stvorila buržoazija; to uvjerenje potiče borbu za osvajanje vlasti, i ono je pretpostavka Lenjinove formule o radničkoj državi: »Radnička država, stanovito vrijeme, može biti samo buržoaska država bez buržoazije.«

<sup>52</sup> Usp.: A. Gramsci, *Pisma iz zatvora*, cit. izd. (prev. S. Skunca), str. 309—310. Gramsci se potpisao »tata« na ruskome i ćirilicom. (Prim. prev.)

Naprotiv, teren na kojem se vodi borba za stvaranje nove civilizacije posve je tajanstven i potpuno ga obilježava nepredvidljivo i neslućeno. Tvornica koja iz vlasti kapitala prelazi u radničke ruke i dalje će proizvoditi one iste materijalne predmete koje i danas proizvodi. No kako će i u kojim oblicima nastajati pjesnička djela, drame, romani, glazba, slike, običaji, govor? Materijalna tvornica ne proizvodi takva djela, a radnička je vlast ne može planski organizirati i ne može joj odrediti proizvodnju koja bi zadovoljila neposredne potrebe, statistički kontrolirane i utvrđene. Sve što predviđamo na tom polju samo je općenita hipoteza: postojat će proleterska kultura (civilizacija), posve različita od građanske; klasne razlike bit će i na tom polju dokinute, bit će skršen građanski karijerizam, i postojat će pjesništvo, roman, teatar, običaji, jezik, slikarstvo, glazba, koji će biti karakteristični za proletersku civilizaciju, procvat i ukras proleterske društvene organizacije. Što, dakle, valja učiniti? Ništa drugo nego uništiti sadašnji oblik civilizacije. Ali izraz »uništiti« na ovom polju ne znači isto što i na gospodarskom: »uništiti« ne znači lišiti čovječanstvo materijalnih proizvoda, nužnih za opstanak i razvoj, to znači uništiti duhovnu hijerarhiju, predrasude, idole, okoštale tradicije, znači ne bojati se novosti i smjelosti, ne plašiti se čudovišta, ne smatrati da će svijet propasti ako radnik pravi gramatičke greške, ako pjesma hramlje, ako slika nalikuje na plakat i ako se mladost sprda s podjetinjenom akademskom senilnosti. Na polju građanske kulture baš su futuristi obavili taj zadatak: uništavali su, uništavali, uništavali, ne brinući se jesu li nova ostvarenja, proizvodi njihove djelatnosti, uspjelija djela od onih što su ih uništili, vjerovali su u sebe, u polet mladih snaga, *imali su jasnu i čistu svijest da naša epoha — epoha velike industrije, velikoga radničkoga grada, bujna i bučna života — mora dobiti nove oblike umjetnosti, filozofije, običaja, govora*; imali su tu sasvim revolucionarnu, marksističku *svijest*, dok se socijalisti ni izdaleka nisu bavili takvim pitanjem, jer socijalisti, jamačno, nisu imali tako precizno shvaćanje na političkom i ekonomskom polju i bili bi se preplašili (a vidi se to po sadašnjem strahu mnogih među njima) i same pomisli kako treba uništiti stroj građanske vlasti u državi i u tvornici. Na tom polju, a to je polje kulture, futuristi su revolucionari, na tom polju, u kreativnom smislu, moguće je da radnička klasa neće moći još zadugo učiniti nešto više od futurista: podržavajući futuriste, grupe radnika posvjedočile su da se ne boje uništenja, jer su bile osvjedočene da mogu, baš kao radnici, tvoriti pjesništvo, sli-



karstvo, dramu; poput futurista, ti su radnici zastupali historičnost, mogućnost proleterske kulture koju će stvarati sami radnici.

### Pismo Trockom o futurizmu

Moskva, 8. rujna 1922.

Evo odgovora na pitanja koja ste mi uputili o talijanskom futurističkom pokretu.<sup>53</sup>

Poslije rata talijanski je futuristički pokret potpuno izgubio svoja karakteristična obilježja. Marinetti se vrlo malo posvećuje pokretu. Oženio se i svoje snage radije posvećuje supruzi. U futurističkom pokretu sada sudjeluju monarhisti, komunisti, republikanci i fašisti. U Milanu je nedavno osnovan politički tjednik »Il principe«, koji zastupa ili nastoji zastupati one iste teorije što ih je Machiavelli propovijedao u Italiji 16. stoljeća, naime da treba odbaciti borbu lokalnih stranaka koje naciju guraju u kaos, što bi trebalo da učini apsolutni monarh, novi Cesare Borgia, koji će stati na čelo svih međusobno zaraćenih stranaka. List uređuju dva futurista: Bruno Corra i Enrico Settimelli. I Marinetti sada surađuje u tom tjedniku, iako je 1920, prigodom neke patriotske manifestacije u Rimu, bio uhapšen zbog energičnoga govora protiv kralja. Najvažniji predstavnici predratnog futurizma postali su fašisti, a iznimka je Giovanni Papini koji je postao katolik i napisao *Povijest Kristovu*. U vrijeme rata futuristi su bili najuporniji zastupnici »borbe do kraja« i imperijalizma. Samo jedan futurist, Aldo Palazzeschi, bijaše protivnik rata. On je prekinuo s pokretom te je, iako jedan od najzanimljivijih pisaca među njima, kao književnik zašutio. Marinetti je uvijek nadugo i naširoko hvalio rat, objavivši manifest u kojem je dokazivao da je rat jedino higijensko sredstvo svijeta.<sup>54</sup> U ratu je sudjelovao kao kapetan tenkovskog bataljona, pa je njegova najnovija knjiga *Čelična ložnica* zapravo oduševljena himna bornim kolima u ratnim zbivanjima. Marinetti je i autor brošure *Po strani od komunizma*, u kojoj razvija svoje političke doktrine, ako bi se općenito mogla tako nazvati maštanja čovjeka koji je kadšto duhovit, a uvijek značajan. Prije mog odlaska iz Italije, torinska sekcija

<sup>53</sup> Ta su pitanja objavljena u knjizi Lava Trockog *Književnost i revolucija* (1923).

<sup>54</sup> Gramsci aludira prije svega na Marinettijev manifest *Rat, jedina higijena svijeta* iz 1915 (Milano, futuristička izdanja časopisa »La Poesia«). Marinetti je već 1910, na futurističkom skupu u Milanu, izbacio tu parolu koja je proistekla iz srži futurističke poetike i vizije svijeta. (Prim. prev.)

Proletkulta zatražila je od Marinettija da, prigodom otvaranja izložbe slika radnika, članova te organizacije, objasni njihovo značenje. Marinetti je rado prihvatio poziv, posjetio je izložbu, zajedno s radnicima, a zatim izrazio zadovoljstvo jer se uvjerio da radnici imaju više smisla za probleme futurizma od buržuja. Prije rata, futuristi su bili veoma popularni među radnicima. Časopis »Lacerba« tiskao se u dvadeset tisuća primjeraka, a četiri petine naklade raspačavale su se među radnicima. Prilikom mnogih manifestacija futurističke umjetnosti u kazalištima velikih talijanskih gradova događalo se da radnici brane futuriste od mladih poluaristokrata ili buržuja koji su se tukli s futuristima.

Marinettijeva futuristička skupina više ne postoji. Stari Marinettijev časopis »Poesia« sada izlazi pod vodstvom nekog Marija Dessija, čovjeka bez ikakvih intelektualnih i organizatorskih sposobnosti. Na jugu, posebno na Siciliji, pojavljuju se mnogi futuristički listovi u kojima Marinetti objavljuje članke, ali te listiće objavljuju studenti koji brkaju futurizam s nepoznavanjem talijanske gramatike. Među futuristima najjača je skupina slikara. U Rimu postoji stalna izložba futurističkog slikarstva koju je organizirao neki propali fotograf, stanoviti Anton Giulio Bragaglia, agent za kino i umjetnike. Od futurističkih slikara najpoznatiji je Giacomo Balla. D'Annunzio se nikad nije službeno izjasnio o futurizmu. Prilikom nastanka futurizam je imao izrazito antidanuncijsko obilježje. Jedna od prvih Marinettijevih knjiga naziva se *Les Deux s'en vont, D'Annunzio reste (Bogovi odlaze, ali D'Annunzio ostaje)*. Premda su se Marinettijevi i D'Annunzijevi politički programi u vrijeme rata podudarali u mnogim točkama, futuristi su i dalje antidanuncijski. Gotovo i nisu pokazali zanimanje za riječko gibanje, iako su poslije sudjelevali u demonstracijama.

Moglo bi se reći da je futurizam poslije rata potpuno izgubio svoje obilježje, raspavši se na različite struje koje su se formirale kao posljedica rata. Mladi intelektualci bili su općenito vrlo reakcionarni. Radnici su u futurizmu vidjeli elemente borbe protiv stare i okoštale talijanske akademske kulture, tuđe narodu, ali danas se oni moraju boriti s oružjem u ruci za svoju slobodu, te imaju malo interesa za stare polemike. U velikim industrijskim gradovima program Proletkulta teži oslobođenju stvaralačkog duha radništva na književnom i umjetničkom polju, apsorbirajući energiju onih koji još imaju vremena i volje da se bave takvim pitanjima.

**Svjetlo što se ugasio.** Sjećam se bijednog dječaka koji nije mogao sjediti u učenim školskim klupama svog sela zbog narušena zdravlja, pa se sam pripremio za vrlo skroman završni ispit. Ali kada se dječak, suhonjav i blijed, pojavio pred učiteljem, predstavnikom službene znanosti, da bi mu predao molbu, napisanu, zbog dojma, najljepšim krasopisom, ovaj ga je pogledao kroz svoje naučne naočale i namršteno upitao: »Da, u redu, ali zar ti misliš da je ispit tako jednostavan? Da li, na primjer, znaš osamdeset četiri člana Ustava?« Pritiješnjen tim pitanjem, jadni je dječak počeo drhtati i očajno plačući vratio se kući; tom prilikom nije više htio polagati ispit.

Zašto sam se sjetio toga događaja baš sada, dok namjeravam podsjetiti čitatelja lista »Il Grido« na lik Renata Serre?<sup>55</sup> Zato što u nas ima mnogo učitelja poput onoga kojega sam opisao, a kojima je Serra dao lekciju iz humanosti. U tome je Serra istinski nastavljatelj De Sanctisa, najvećega kritičara što ga je imala Evropa.

Promislite što je u srednjem vijeku značilo franjevačko gibanje nasuprot doktrinarnom teologizmu skolastike. Teologija je bila hrana za anđele, a ne za bijedne smrtnike, pa ipak je bila zavlada svim religioznim očitovanjima, čak i u povijedima za puk. Bog se izgubio u silogizmima, u dalekim maglama, ili je pritiskao savjesti kao nešto golemo, neoborivo. Intelpekt je ubio osjećaj, razmišljanje s naočalama ugušilo je vjerski polet. Došao je sveti Franjo, skromne, ponizne duše. Jednostavna duha, on je otpuhnuo sve papirne, pergamentne omote koji su čovjeku otuđili Boga, razbudivši u svim duhovima božanski zanos. Za poeziju su to isto učinili De Sanctis i Serra. Poezija je bila postala privatna svojina profesora. Dante je, primjerice, bio ili pretjerano uzdignut nad sve ljudsko ili su, pak, njegova djela bila opkoljena u žici s eruditskim bodljama i stražarima koji su urlali svoj »Stoj! Tko ide?« svim nestručnjacima koji bi mu se usudili prići suviše blizu, tako da je većina stekla dojam kako je Dante neosvojiva tvrđava za neupućene. De Sanctis nije bio takav: nekoga tko je voljan učiti on ne pita zna li osamdeset četiri člana Ustava; naprotiv, kad opazi siromaha, poniznu osobu koja se povlači gotovo uplašena svojom smjelošću, on joj prilazi, gotovo bih rekao da je uzima pod ruku sasvim napuljskom otvorenosti, vodi je i kaže joj: »Pogledaj,

---

<sup>55</sup> Renato Serra (1884—1915), književni kritičar. Knjižničar u »Biblioteca Malatestiana« rodnoga grada Cesene bio je suradnik časopisa »La Voce« i jedan od vodećih pisaca u književnom životu svojega doba (*Ispit savjesti jednog književnika, Kritički spisi, Pisma*). Poginuo je u I svjetskom ratu.

ono što ti se činilo teškim, nije takvo, ili nije uopće vrijedno čitanja; preskoči te živice, pusti neka se druga usta okrvave grickajući te stričke.« Renato Serra pokazuje kako su profesori i profesionalni kritičari pobrkali književnost s čistom dekoracijom. Ta dva čovjeka bijahu pravi učitelji, kakve su ih Grci zamišljali, to jest mistagozi.<sup>56</sup> Ali oni su uvodili u misterije pokazujući da su to isprazne literarne konstrukcije, te da je sve jasno i čisto onima koji imaju bistre oči pa svjetlost vide kao boju, a ne kao titranje iona i elektrona. Oni su suradnici, čitatelji poezije. Svaki je njihov esej kao svjetlo koje se pali za nas. Osjećamo se kao obuzeti čarolijom. Svijet oko nas ne dopire više do naših osjetila, ne izaziva njihove reakcije. Postoji samo umjetničko djelo, mi i učitelj koji nas vodi. Naša je ljudskost sva usmjerena prema lijepome i osjeća samo ljepotu. Obuzetost je brza, neposredna. Čovjek se približava drugom čovjeku i osjeća ga u sebi živa, kao takva, a zatim kao stvaratelja ljepote. Riječ više nije gramatički element koji treba da razvrstamo u pretince po pravilima i knjiškim shemama. To je zvuk, glazbena nota u rečenici što se raspleće, vraća i širi u laganim, zračnim lukovima koji osvajaju duh i sile ga da trepti u sazvučju s autorovim duhom. Slike žive vlastitim životom, potiču naše stvaralačke sposobnosti, pokreću svijet naših iskustava, bude dalje odjeke prošlih stvari, koje se obnavljaju i snažno potvrđuju u činu našeg čitanja. Mi treperimo svim nitima svoga bića, osjećamo se pročišćeni tim stapanjem s drugim bićem koje nas je potreslo, koje nas je navelo da sudjelujemo u njegovu životu, koje nam je podarilo obmanu da smo mi stvorili taj sklad, toliko nam se čini našim vlastitim, i čini nam se da nikad neće prestati biti dio našega duha.

Umorni smo poslije takva čitanja i gotovo zasićeni ljepotom. Ali čarobnjak nas ponovno hvata u svoju mrežu. Novi njegov napis nas obnavlja, oslobađa nas uspomena prošlosti, vraća nas čiste novom izvoru, pa se u nama, sad već iskusićima, ponavlja novo iskustvo. A naš ukus postaje uglađeniji, naši živci istančaniji u prihvaćanju najmanjih treptaja. Osjećamo kako bismo i sami, bez učitelja, mogli pristupiti umjetničkom djelu s više svježine, s više iskrenosti. Koliko je koprena palo, koliko je idola skrhanu, koliko je vrednota preokrenuto! Sada nam spontano, a da to i ne primjećujemo, dolaze na usta istine koje prije nismo uspijevali shvatiti. Sjećamo se kako je Leonardo poučavao učenike »neka zapazaju i mrlje i plijesan na zidovima, jer se u njima mogu naći

<sup>56</sup> Mistagog je bio atički građanin, upućen u vjerske tajne, koji je druge upućivao u eleuzinske misterije. (Prim. prev.)

savršenija suglasja boja i svjetlosti nego što ih čovjek može stvoriti« i čini nam se da govori o stvarima koje prije nismo osjećali.<sup>57</sup> Prestaje naše divljenje pred kompliciranim, arhitektonski složenim djelima, dok se naša pažnja okreće zvučnim vezama među riječima i rečeničnim periodima. Uzvik nekog vozača kadšto nam može postati poetičan kao i Danteov stih. Nećemo upasti u smiješno pretjerivanje i tvrditi da je taj vozač isto takav pjesnik kao i Dante, ali radujemo se vlastitoj sposobnosti da posvuda otkrivamo ljepotu, jer smo se oslobodili zastarjelih školskih predrasuda po kojima smo poeziju mjerili u kubcima i kilogramima tiskanog papira.

No sad više ništa ne možemo očekivati od Renata Serre. Rat ga je samljeo, rat o kojem je pisao tako čistim riječima i mislima toliko bogatima novim viđenjima i osjećajima. Nova humanost treptala je u njemu, bio je to novi čovjek za naše doba, a mogao nam je reći i naučiti nas još toliko stvari. No njegova se svjetlost ugasila i mi ne vidimo tko bi nam je mogao zamijeniti.

---

<sup>57</sup> Poznata Leonardova misao koja se često slobodno navodi. Odabirom iz njegovih rukopisa nastao je *Traktat o slikarstvu* (1651), kojega je kritičko izdanje izašlo 1882. Gramsci se mogao služiti izdanjem Alda Borzellija (Lanciano, 1924, str. 58). (Prim. prev.)

## V. O dramskoj književnosti i o kazalištu

### Pirandellov teatar

**Pirandellova »dijalektika«.** O Pirandellu će biti potrebno napisati poseban esej, koristeći se pri tom svim bilješkama što sam ih napisao u vrijeme rata<sup>1</sup>, kad ga je suzbijala kritika koja uopće nije bila sposobna dati sažetak njegovih djela (prisjetimo se recenzija uz dramu *Cijep* u torinskim novinama nakon premijere i ponuda koje mi je učinio Nino Berrini da se udružimo), dok je u dijelu gledateljstva izazivao izljeve mahnite srdžbe. Ne zaboravimo da je Pirandello morao skinuti s repertoara dramu *Liolà* zbog neprijateljskih ispada mladih torinskih katolika na drugoj reprizi<sup>2</sup>.

Meni se čini da je Pirandellovo značenje manje umjetničkog karaktera, a više intelektualnoga i moralnoga, to jest kulturnoga; on je u narodnu kulturu pokušao uvesti »dijalektiku« moderne filozofije u opoziciji spram aristotelovsko-katoličkog shvaćanja »objektivnosti zbilje«. Učinio je to prema teatarskim i vlastitim mogućnostima; to dijalektičko shvaćanje objektivnosti predočeno je publici kao prihvatljivo, jer ga oličavaju iznimni karakteri, dakle romantički, kao paradoksalna borba protiv zdrava razuma i općih shvaćanja. Ali zar bi moglo biti drukčije? Samo tako Pirandellove drame odaju u manjoj mjeri svoje obilježje »filozofskih dijaloga«, koje im, svakako, ne nedostaje, jer lica odviše često moraju

<sup>1</sup> To su recenzije o Pirandellovim kazališnim djelima, koje je Gramsci pisao za socijalistički list »L'Avanti!« između 1916. i 1920.

<sup>2</sup> Usp. članak objavljen u »La Civiltà cattolica« 5. travnja 1930.: »Lazzaro« ili jedan mit Luigija Pirandella. (Gramscijeva bilješka.)

»objašnjavati i opravdavati« nov način shvaćanja zbilje. Ni sam Pirandello, uostalom, ne može uvijek izbjeći pravi pravcati solipsizam, jer je njegova »dijalektika« više sofistička nego dijalektička.

**Pirandellova »ideologija«.** Možda je Pirandello u pravu kad prvi protestira protiv »pirandelizma«, to jest kad tvrdi da je takozvani pirandelizam apstraktna konstrukcija nazovikritičara, koja ne proistječe iz njegova konkretnog teatra, te da je to zapravo prikladna formula što prikriva tendenciozne kulturne i ideološke interese koji se ne žele izričito iskazati. Poznato je da su katolici uvijek bili protiv Pirandella. Sjetimo se samo kako je komedija *Liola* bila povučena s repertoara poslije halabuke koju je katolička omladina digla u torinskom kazalištu »Alfieri« na poticaj lista »Il Momento«<sup>3</sup>, i njegova sasvim osrednjega kazališnog recenzenta Saverija Fina.

Povod za napad na *Liola* bila je tobožnja opscenost te komedije, no katolici su, zapravo, protiv čitavoga Pirandellova teatra zbog pirandelovskog poimanja svijeta, koje je, kakva god inače bila njegova filozofska koherentnost, nesumnjivo antikatoličko — što se, međutim, ne može reći za »humanitarno« i pozitivističko shvaćanje građanskog verizma u tradicionalnom teatru. Zapravo, Pirandellu se ne bi moglo pripisati koherentno shvaćanje svijeta, niti se iz njegova teatra može izvesti neka filozofija; stoga se njegov teatar i ne može nazvati »filozofskim«. Sigurno je, međutim, da u Pirandella ima i takvih stajališta koja se općenito mogu povezati s poimanjem svijeta što bismo ga grubo mogli označiti kao subjektivističko. No problem je ipak u ovome: 1. Jesu li ta stajališta predočena »filozofski« ili su oživljena u likovima kao individualni način mišljenja? To jest, da li je implicitna filozofija eksplicitno samo »kultura« i individualna »etičnost«, naime, opstoji li, barem unutar stanovitih stupnjeva, proces umjetničkog preobličavanja u Pirandellovu teataru? I još, radi li se o uvijek istom odrazu logičkog karaktera, ili su pak stavovi uvijek različiti, to jest fantazijske naravi? 2. Jesu li ta stajališta nužno knjiškog, učenog porijekla, preuzeta iz individualnih filozofskih sustava, ili, naprotiv, opstoje u životu, u kulturi svoga doba i čak u narodnoj kulturi najnižeg stupnja, u folkloru?

Čini mi se da je druga točka ključna i mislim da je možemo razriješiti komparativnom analizom različitih drama, kako onih na dijalektu, koje prikazuju seoski, dakle »dija-

<sup>3</sup> Torinski dnevnik katoličke orijentacije.

lektalni« život, tako i onih na književnom jeziku, s prikazom života iznad dijalektalne razine, života intelektualaca građanskoga pa i kozmopolitskog tipa. No čini se da u dijalektalnom kazalištu pirandelizam opravdavaju načini mišljenja koji su »povijesno« narodni i »na narodnu«, dijalektalni; to jest, nije ovdje riječ o »intelektualcima« preodjevenima u narodnu nošnju, ili o ljudima iz naroda koji misle kao da su intelektualci, nego o stvarnim pučanima koji su sicilijanski i povijesno i regionalno, koji tako misle i ponašaju se baš zato što su pučani i Sicilijanci. Ako i nisu katolici, tomisti i aristotelovci, to ne znači da nisu sicilijanski ljudi iz naroda; ako ne mogu poznavati subjektivističku filozofiju modernog idealizma, to ipak ne može značiti da u narodnoj predaji nema tragova »dijalektičkog« i imanentnog karaktera. Kad bi se to moglo dokazati — srušila bi se čitava kula pirandelizma, to jest apstraktnog intelektualizma pirandelovskog kazališta, a čini se da će se baš to i dogoditi. No ne vjerujem da je problem pirandelovskog kazališta doista iscrpljen u tom smislu. U Pirandellu imamo »sicilijanskog« pisca koji umije koncipirati seoski život u dijalektalnim, folklornim okvirima (ako njegov folklorizam nije pod utjecajem katolicizma, nego je »poganski«, antikatolički pod praznovjernom katoličkom ljušturoj), ali on je istodobno i »talijanski«, pa i »evropski« pisac. U Pirandellu imamo i još nešto više: kritičku svijest da je istodobno »sicilski«, »talijanski« i »evropski« pisac, a u tome je i Pirandellova umjetnička slabost, uza sve njegovo veliko »kulturno« značenje (kao što sam primijetio na drugome mjestu). Ta je unutrašnja »proturječnost« eksplicitno izražena u nekim njegovim pripovjedačkim djelima (u dugoj pripovijetki, mislim da je to *Smjena*<sup>4</sup>, prikazan je susret sicilijanske žene i skandinavskog mornara, susret dviju »pokrajina« koje su povijesno silno udaljene). Međutim, samo je ovo doista značajno: da li se Pirandellov kritičko-povijesni smisao — koji je pisca na kulturnom polju doveo do prevladavanja i razbijanja staroga, tradicionalnog i konvencionalnog teatra, katoličkog ili pozitivističkog duha, istrunuloga u plijesni regionalnog života ili plitkih, odvratno banalnih građanskih sredina — uspio izraziti u dovršenim umjetničkim ostvarenjima? Pa iako Pirandellov intelektualizam nije onakav kakav je otkrila vulgarna kritika (tendenciozno katoličkog porijekla ili diletantska, tilgerovska), znači li to da u Pirandella nema intelektualizma? Nije li on više

<sup>4</sup> Nije *Smjena*, nego *Daleko* (Novela za godinu dana, Milano, izd. Mondadori, 1937, sv. I, str. 731—772).



kritičar teatra nego pjesnik, više kritičar kulture nego pjesnik, više kritičar nacionalno-regionalnih običaja nego pjesnik? Ili, gdje je on stvarno pjesnik, da li ondje gdje je njegov kritički stav postao sadržaj, umjetnička forma, a ne »intelektualna polemika«, logicizam, doduše ne filozofa, nego »moralista« u višem smislu? Mislim da je Pirandello umjetnik upravo onda kad je »dijalektalan«, a komediju *Liola* smatram njegovim remek-djelom, iako i mnogim »odlomcima« u »literarnom« teatru treba priznati da su vrlo lijepi.

Literatura o Pirandellu. Od katolika: Silvio D'Amico s *Talijanskim kazalištem* (izd. Treves, 1932) i nekoliko bilježaka u »La Civiltà cattolica«. D'Amicovo poglavlje o Pirandellu objavljeno je u »L'Italia letteraria« 30. listopada 1932, izazvavši živahnu polemiku između D'Amica i Itala Siciliana u »L'Italia letteraria« od 4. prosinca 1932. Siciliano je napisao ogled *Pirandellov teatar*, koji mi se čini prilično zanimljivim, jer govori upravo o pirandelovskoj »ideologiji«. Po Sicilianovu mišljenju, ne postoji Pirandello — »filozof«, odnosno takozvana pirandelovska filozofija tek je »sjetan, šarolik i proturječan starež općih mjesta i oronulih sofizama«, »famozna pirandelovska logika samo je isprazno i krnje dijalektičko vježbanje«, a »i jedna i druga [logika i filozofija] čine inertan teret, balast što vuče prema nadolje, katkad i neizbježno, umjetničko djelo koje je nesumnjivo snažno«. Po Sicilianu, »mučno Pirandellovo mozganje nije se pretvorilo u lirizam ili u poeziju, ostalo je sirovo i, zato što nije duboko proživljeno, nego izvanjsko, neasimilirano, kadšto nesuglasno, ono je oštetilo, sputalo i zagušilo pravu pirandelovsku poeziju«. Čini se da je Siciliano reagirao na Tilgherovu kritiku, u kojoj je Pirandello predstavljen kao »pjesnik središnjeg problema« i u kojoj je kulturni element, koji je podređen i treba ga proučavati na kulturnoj razini, predočen kao Pirandellova »umjetnička izvornost«. Siciliano misli da se Pirandellovo pjesništvo ne podudara s tim apstraktnim sadržajem, pa je ta ideologija sasvim parazitska; tako mi se barem čini i, ako je tako, onda nije pravedno. Dopuštam da to nije jedini kulturni element u Pirandella, što, uostalom, treba filološki utvrditi, a isto je tako prihvatljivo da taj element nije uvijek umjetnički uobličen. No, svakako, još preostaje da se prouči: 1. nije li u nekoj fazi postao umjetnost, 2. nije li taj kulturni element, kao takav, imao funkciju i značenje u promjeni ukusa publike, u smislu deprovincojalizacije i modernizacije, i nije li promijenio psihološke tendencije i moralna opredjeljenja kazališnih pisaca, stapajući

se s boljim, futurizmom u rušenju malograđanskog i filistar-  
skog ukusa poznoga 19. stoljeća.

D'Amicov ideološki stav prema »pirandelizmu« izražen je ovim riječima: »S dopuštanjem filozofâ koji, počevši od Hera-  
klita, misle suprotno, sasvim je sigurno da je naša ličnost  
uvijek identična i jedna, od rođenja do zagrobnog života; kad  
bi svatko od nas bio 'mnogi', kao što hoće otac *Sest lica* . . . ,  
onda svaki pojedini od tih 'mnogih' ne bi mogao uživati ko-  
risti niti bi plaćao dugove 'drugih' koje nosi u sebi. Međutim,  
jedinstvo savjesti govori nam da je svatko od nas uvijek  
'onaj', te da Pavao mora ispaštati grijehe Savla, jer, iako je  
postao 'netko drugi', uvijek je ostao ista osoba.«

Takvo postavljanje problema prilično je budalasto  
i smiješno. Osim toga, trebalo bi vidjeti ne prevladava li u  
Pirandellovoj umjetnosti humorizam, to jest ne zabavlja li  
se on stvarajući stanovite »filozofske« sumnje u prizemnim  
i nefilozofskim mozgovima, da bi tako mogao zafrkavati  
subjektivizam i filozofski solipsizam. Tradicija i filozofski  
odgoj u Pirandella pretežno su »pozitivistički« i kartezijan-  
ski na francuski način; studirao je u Njemačkoj, ali u Nje-  
mačkoj pedantske filozofske erudicije i ne hegelijanskoga, ne-  
go pozitivističkog porijekla. U Italiji je bio profesor stili-  
stike; pisao je o stilistici i humorizmu,<sup>5</sup> ali ne u skladu s neo-  
hegelijanskim idealističkim tendencijama, nego prije u pozi-  
tivističkom smislu. Upravo zato treba utvrditi i odrediti da  
pirandelovska »ideologija« nije knjiškog i filozofskog pori-  
jekla, nego je povezana s proživljenim kulturno-povijesnim  
iskustvom u kojem je minimalan doprinos knjiške naravi.  
Ne bi trebalo isključiti utjecaj Tilgherovih ideja na Piran-  
della i mogućnost da im se pisac prilagodio pošto je prihva-  
tio Tilgherova kritička opravdanja; zato bi trebalo razliko-  
vati Pirandella prije tilgherovske hermeneutike od onoga  
poslije.

Također bi trebalo ustanoviti koliki je dio pirandelovske  
»ideologije«<sup>6</sup> istoga porijekla kao i jezgra »teatralnih« spisa  
Nikolaja Jevrenova.

Teatralnost, prema Jevrenovu, nije samo određeni oblik  
umjetničke djelatnosti, koji se tehnički izražava u kazalištu  
kao takvom. Jevrenov otkriva »teatralnost« u životu samom,  
u stavu koji je čovjeku vlastit, jer je čovjek sklon vjero-

<sup>5</sup> Godine 1908. izašli su Pirandellovi eseji *Humoristika i Umjetnost i znanost*.

<sup>6</sup> O Pirandellovu pogledu na svijet, sadržanom u njegovim dramama, vidjeti  
predgovor Benjamina Crémieuxa uz francuski prijevod *Henrika IV* (izd. NRF).  
(Gramscijeva bilješka.)

vanju i prikazivanju sama sebe drukčijim nego što jest. Valja dobro proučiti te Jevrenovljeve tvrdnje, jer mislim da je on otkrio pravu psihološku crtu, a to bi trebalo produbiti i ispitati. Naime, ima nekoliko oblika »teatralnosti« u ovom smislu: jedan je općenito poznat i uočljiv u karikaturalnoj formi koju zovemo histrionstvo, no postoje i drugi oblici, koji nisu takvi ili su manje loši, dok su neki normalni i čak vrijedni hvale. Svatko zapravo teži, makar na svoj način, da stvori nekakav karakter, da prevlada stanovite porive i nagone, da ovlada nekim »društvenim« formama, kao što su snobizam, pristojnost, ispravnost, itd. Pa onda što znači: »ono što stvarno jesmo« i u odnosu prema čemu se želimo prikazati »drukčijima«? »Ono što stvarno jesmo« bila bi sveukupnost životinjskih poriva i nagona, a ono kakvima se nastojimo prikazati jest društveni i kulturni model stanovite povijesne epohe prema kojem težimo; mislim da »ono što stvarno jesmo« određuje borbu za ono što bismo htjeli postati.

Kao što sam istakao na drugome mjestu, Pirandello je, kritički, sicilski »seljak« koji je stekao stanovita nacionalna i stanovita evropska obilježja, ali koji u sebi osjeća ta tri civilizacijska elementa kao jukstaponirana i proturječna. Iz tog iskustva proistječe njegov stav promatrača proturječja u ličnostima drugih, a zatim čak i viđenje drame života kao drame tih proturječja.

Uostalom, opis, satira i karikatura provincijalca koji se želi predstaviti »preobraženim« u nacionalni ili evropsko-kozmpolitski lik nije svojstven samo sicilskom dijalektalnom teatru (*Aria del continente*), već svakom takvom talijanskom teatru, pa i narodnom romanu, što odražava činjenicu da još ne postoji nacionalno-kulturno jedinstvo talijanskog naroda, te da su »provincijalizam« i partikularizam još ukorijenjeni u ponašanju i načinima mišljenja i djelovanja. Osim toga, to je i odraz nepostojanja nekog »mehanizma« pomoću kojega bi se mogao kolektivno uzdići život s provincijalne razine na evropsku i nacionalnu. Stoga individualni nastupi i pothvati u tom smislu dobivaju karikaturalne, bijedne, teatralne, smiješne i slične oblike.

**Pirandellova umjetnička ličnost.** Na drugom sam mjestu istakao kako u kritičko-povijesnoj prosudbi o Pirandellu element »kulturne povijesti« mora stajati iznad elementa »povijesti umjetnosti«, to jest da u njegovoj književnoj djelatnosti kulturna vrijednost prevladava nad estetskom. U generalnoj slici suvremene književnosti Pirandello je djelotvorniji kao »novator« intelektualne klime nego kao stvaralac

umjetničkih djela. Mnogo više od futurista, on je »deprovincijalizirao« »talijanskog čovjeka«, pridonijevši buđenju modernoga »kritičkog« stava u opoziciji prema tradicionalnom i prošlostoljetnom, »melodramatskom« stavu Talijana.

No problem je složeniji nego što proistječe iz ovih bilježaka. A treba ga postaviti ovako: pjesničke vrednote Pirandellova teatra (teatar je pravi teren za Pirandella, najpotpuniji izraz njegove poetsko-kulturne ličnosti) ne samo što treba odvojiti od njegove pretežno kulturne, intelektualno-moralne djelatnosti, nego ih treba podvrći i drugim ograničenjima, jer je Pirandellova umjetnička ličnost mnogostruka i složena. Kad Pirandello piše dramu, on »književno«, to jest posredstvom riječi, izražava samo jedan parcijalni aspekt svoje umjetničke ličnosti. On »mora« integrirati pisanje s djelovanjem redatelja i upravitelja kazališne družine. Punu svoju ekspresivnost Pirandellova drama stječe samo ako predstavi vodi Pirandello, upravitelj družine, naime ako je Pirandello pobudio u glumcima određeni kazališni izraz i ako je on kao redatelj uspio stvoriti određeni estetski odnos između ljudskog kompleksa koji glumi i materijalne scenske aparature (svjetlost, boje, mizanscena u širem smislu). Naime, pirandellovsko je kazalište usko vezano uz fizičku ličnost pisca, a ne samo uz »napisane« umjetničko-literarne vrednote. Kad Pirandello bude mrtav (odnosno kad bude djelovao samo kao pisac, a ne više i kao upravitelj i kao redatelj), što će ostati od njegova teatra? Samo uopćeni scenarij, što ga u stanovitom smislu možemo usporediti s *canovaccima* u kazalištu prije Goldonija<sup>7</sup>, s teatralnim »pretekstima«, a ne vječnom »poezijom«. Netko će primijetiti da je to sudbina svih kazališnih djela, što je u stanovitom smislu točno. Ali ipak samo u stanovitom smislu. Točno je da se Shakespeareova tragedija može različito interpretirati u kazalištu s obzirom na upravitelje i redatelje, istina je da svaka Shakespeareova tragedija može postati »povod« različito originalnim kazališnim predstavama, no iste je tako točno da tragedija »štampana« u obliku knjige i individualno pročitana nezavisno umjetnički živi, apstrahirajući kazališnu izvedbu, jer su poezija i umjetnost i izvan kazališta i predstave. A to se ne događa kod Pirandella: njegov teatar većinom estetski živi samo u kazališnoj predstavi u kojoj je Pirandello upravitelj družine i redatelj. (Sve to ipak ne treba shvatiti doslovno.)

<sup>7</sup> Glumci talijanske komedije *dell'arte* improvizirali bi dijalog na temelju unaprijed dogovorenog ili napisanog sadržaja, odnosno scenarija ili *canovaccia* (usp.: *Povijest svjetske književnosti*, Liber, Zagreb, 1974, knj. 4, str. 89). (Prim. prev.)

## Kazališne kronike iz »L'Avantija!«, 1916—1920

### »Hamlet« s Ruggerijem u Carignanu.<sup>8</sup>

Ruggerijeva je družina ponovno postavila *Hamleta*, no koliko god je pohvalan glumčev napor da Hamleta prikaže potpuno ljudski, ipak se ne bi moglo reći da je u ovom slučaju Shakespeare bio dobro interpretiran. Dakako, zato što u djelima engleskog tragičara nije posrijedi samo protagonist, niti samo njegova tragedija. Grubo rečeno, obilježje je remek-djela zasićenost poezijom svake riječi, svakog čina, svakog lica u drami; ništa tu nije suvišno, ništa zanemarljivo, a svaka i najmanja napomena pridonosi katastrofi i nužna je kao njezino opravdanje. Ako tragičnost pridajete samo Hamletu, a ostale likove ostavite u polusjeni, tragedija bi mogla postati pučka drama, hirovita i slučajna klaonica. Sva su lica u Shakespeareovoj viziji velika, snažno su istaknuta i uhvaćena vrtlogom fatalnosti koje je Hamlet glavna žrtva. Pa ako se svi likovi ne prikažu onako kako pojam djela zahtijeva *Hamlet* će, doduše, i dalje biti probni kamen za očitovanje snažnih izražajnosti naših najboljih glumaca, ali to neće biti Shakespeareov *Hamlet*, dok će publika, iako uvjarena da je vidjela remek-djelo (što već odavno svi govore), izaći iz kazališta ponešto razočarana i pomalo sklona da ne vjeruje sasvim remek-djelima.

20. veljače 1916.

**Niccodemijev »Titan« u Carignanu.** Rat je, očito, i umjetnosti nametnuo odgodu. Akcija što se odvija na fronti skreće sve energije ljudi dobre volje na praksu i špekulaciju s prolaznim zanosima koji, potaknuti u pravi čas, osiguravaju buran pljesak i dobar prihod u blagajni. Slične manifestacije u prošlosti, u doba Risorgimenta, nazivaju se retorikom dostojnom poštovanja, jer ni Berchet, ni Silvio Pellico, ni Giusti, ni Dall'Ongaro, ni Poerio doista nisu za svoju rodoljubnu umjetnost predviđali neku ekonomsku svrhu. Naprotiv, vulgarnom špekulacijom moramo ocijeniti umjetnost Niccodemija, koji je s lakoćom skrpao vrlo aktualnu dramu, uz pomoć vještine što ju je taj pisac, iskusan u svim, pa i najmanjim scenским smicalicama, stekao za svoga autorskog šegrtovanja.

<sup>8</sup> Carignano je torinsko kazalište, sagrađeno 1752. za princa od Carignana prema projektu Benedetta Alfierija. Obnovljeno je 1885. U njemu su se izvodile najbolje dramske predstave u Torinu. (Prim. prev.)

Lica su četiri puke konvencionalnosti: apsolutno dobro (Marco Asciani), apsolutno zlo (njegov svak Gilberto Guidi), potraćena nevinost (Marcova sestra), čista i elementarna nevinost (jedna djevojčica). Marco je sudjelovao u ratu sa svoja dva sina; oni su poginuli, on se čudom spasio, a majka im je umrla od velike tuge. Kad izlazi iz bolnice, tjelesno i duševno obnovljen, i priprema se da postane apostol novog života i novog morala, uništen je zbog skandala u vezi s prijeverom u vojnim nabavama. Gilberto je pračovjek, zvijer puna poroka; Marco ga je postavio na čelo vlastite banke, a on je špekulirao životom i zdravljem vojnika kako bi se obogatio i zadovoljio svoju nisku požudu bonvivana. Marco je u krizi izgubio svu baštinu, i dok su ga prije nazivali titanom, zbog željezne volje koju je pokazivao u poslovima, sada sam sebe tako naziva, otkrivši da je skromnom službeniku potrebna veća moralna snaga nego nekom kapitalistu. Gilberto tiho nestaje na ugodnoj obali kod Anzija, jer mu je savjest postala neumoljiva tamničarka, a on je odlučio da se više ne pojavi na površini kako nova Italija ne bi i dalje gledala lik vojnog varalice. To je gola radnja, načičkana najrazličitijim, uobičajenim zakrpama, kao što su provaljena vrata, muž koji gotovo zadavi ženu da bi došao do dragocijenosti, brat koji na trenutak povjeruje da mu je sestra preljubnica s... vlastitim mužem, snažna optužba protiv vojnih nabavljača, koja podsjeća na filipiku protiv svećenstva u Giacomettijevoj *Građanskoj smrti*, jedna mala Scampolo, koja kao uvježbana papigica ljupko izgovara najlažnije naivnosti na svijetu, itd.

Uspjeh je bio siguran. Tirada protiv nabavljača, ljeporječiva kao dotjeran govor fiskalnog odvjetnika, izazvala je frenetičan pljesak u parketu i na galeriji, dok su se fotelje i lože oprezno suzdržale. Glumci su bili samo fonografi, a zbog pomanjkanja sirovine nisu mogli stvoriti nijedan karakter. Ruggeri je takav umjetnik da i u ovakvom kazališnom rasulu zna ostati na visini, dok će Niccodemiju, kao i Gilbertu u njegovoj drami, vlastita savjest biti tamničarka koja će ga kazniti zbog špekuliranja s nacionalnom dramom, čemu je pribjegao da bi u kratkom roku postigao samo ono što bi mu isto tako bio osigurao pošten i dugotrajan rad.

18. svibnja 1916.

**Shakespeareov »Macbeth«.** U ogledu o Shakespeareu što ga je nedavno objavio Romain Rolland<sup>9</sup> uzgred izražava mi-

<sup>9</sup> Odlomak o Shakespeareu Gramsci je preuzeo i slobodno naveo prema eseju što ga je Romain Rolland napisao 1916. za englesko izdanje u povodu tri-

šljenje koje je i najbolje kritičko priznanje tragičnosti u engleskog pisca: »Shakespeare stvara svoje likove bez napora, on silazi u srce svakoga od njih i njime zaodijeva svoju misao, svoj oblik, svoj mali svemir; nikada on ne polazi izvana.« Otpadaju tako sva tumačenja *Macbetha* što ih je nedavno novinska kritika priredila za široke slojeve čitatelja. Nije to tragedija užasa, ni straha, ni ambicije, kao što su je nazvali u raznim prigodama. To je samo tragedija *Macbetha*, čovjeka i karaktera čvrsto određenoga u prostoru i vremenu. On sam ispunjava čitavu dramu i njezin je junak. On je volja, čista, bez ustručavanja, volja koju izvanjski svijet potiče na akciju, no on te poticaje stapa u svojoj ličnosti i prisvaja ih, ne gubeći ni atoma duhovne slobode što je karakteristična za sve ljude i bez koje nema tragedije. Shakespeare ga je smjestio u povijesnu sredinu, u vrijeme i mjesto u kojima je i nadnaravno bilo element stvarnosti, živi dio svijesti, pa upravo stoga taj nadnaravni element nije mehaničan, nije hladna apstrakcija, nije zgodno rješenje da bi se postigli efekti za lagan uspjeh; jamačno je to potreba, nužna dopuna drame.

Vidimo kako se ta drama odvija neumoljivom unutrašnjom logikom. Ona počinje proročanstvom vještica u prvom činu. *Macbeth* je u početku nesiguran, neodlučan; veličina sudbine što ga očekuje potresla ga je do najdublje nutrine njegove ljudskosti, poljuljala je, ali nije odjednom uništila u njegovoj svijesti moralne zakone koji su njezina granitna osnova.

*Hoće li kob da kralj sam, okrunit me može,  
A da se ne maknem.*<sup>10</sup>

Ali stvarnost ga je ukliještila; žena potiče njegovu nesigurnu i kolebljivu volju. *Lady Macbeth*, manje složeno i više elementarno stvorenje, koju upravo zato sudbina slama lako, bez otpora, pripada onima što ne čekaju da misao pretvore u djelo. Tek u četvrtom činu, kad je stvar što ju je pokrenuo izazvala učinke koje nije mogao predvidjeti, i *Macbeth* se svodi na tu jednostavnost poimanja:

*Od ovog časa  
Mog srca prvenci će biti ujedno  
I prvenci mi ruke.*<sup>11</sup>

stote obljetnice Shakespeareove smrti, a s posvetom »Svojem najboljem prijatelju Shakespeareu«. Usp.: R. Rolland, *Suputnici (Compagnons de route)*, izd. Albin Michel, Paris, 1961, str. 71. (Ove nam je podatke ljubavno dala dr Helena Mandić-Pachl, prim. prev.)

<sup>10</sup> Usp.: W. Shakespeare, *Macbeth* (prev. Josip Torbarina), MH, Zagreb, 1969, str. 38. (Prim. prev.)

<sup>11</sup> *Ibid.*, str. 92. (Prim. prev.)

Macbeth u tom času pronalazi sam sebe, ali preko kakvih krvavih iskustava! Ubojstvo kralja i njegovih čuvara zbacilo je prvi omotač Macbethove ljudskosti. Ponor je izazvao ponor, po svojoj tragičnoj nužnosti. Za trenutak kao da ga zahvaća ludilo zbog mučenja što mu ga priređuje Banquova sjena. No on, zahvaljujući snažnoj volji, pobjeđuje te bolesne pozive savjesti. Žena mu je sad svedena na sjenu, plijen krvavih halucinacija; škotski ratnik više ne pokušava, niti oklijeva. Sve je protiv njega, ali on je siguran u svoju sudbinu.

Tu njegovu sigurnost proizvelo je drugo proročanstvo vještica: nikakva zemaljska kazna neće pogoditi njegove zločine. I tada Macbeth reže sve niti koje vežu život svakog čovjeka sa životom drugih, njemu sličnih. Neće on ni pred čime zadrhtati. Zbog smrti lady Macbeth, koju je toliko volio, njegove usne neće propustiti ni jecaja; srce mu je okamenjeno, živa je samo njegova okrutna volja.

Lady Macbeth podliježe pred vizijom utvara koje je sama izazvala. U stvari, ona je slaba žena koju je tek ogorčenje učinilo perverznom furijom. Kao što Chamisso u svom grotesknom romanu utjelovljuje savjest Petera Schlemila u odbjeloj sjeni, tako je Shakespeare plastično prikazao ženino kajanje u smrti sna koji ubija taj treptavi svežanj živaca u kojem svjetiljka života rijetko i nesigurno bljeska.

Krv teče potocima u ovoj tragediji, pokušamo li je integralno doživjeti, pritisnut će nas njezino crvenilo. Kralj Duncan, njegova dva komornika, Banquo, lady Macduff i cijela njezina obitelj umiru, a sve su te smrti važne za radnju, fatalne, s obzirom na premise. Užasna je Gorgona zasljepila Macbetha; Banquo je to odmah shvatio, već prilikom prvoga proročanstva vještica:

*I često, da nas namame na našu štetu,  
Oruđa tame kazuju nam istine,  
Sitnicama nas časnim predobiju, da bi  
Nas izdala u biti najdubljoj.<sup>12</sup>*

No da bi se u to uvjerio, Macbeth mora vidjeti čitav ponor u koji se sunovratio. Morat će vidjeti šumu koja se kreće i morat će ga smutiti čovjek kojega je kirurški nož izvadio iz majčine utrobe prije vremena, pokazujući mu ispraznost njegove sigurnosti. Tek će tada zao tiranin osjetiti kako sve oko njega propada, pa on ponovno postaje slab i plašljiv, dakle čovjek. A pravda ga pogađa.

<sup>12</sup> Usp. navedeni prijevod, str. 37.



Ruggeri će večeras prikazati gigantsko Shakespeareovo djelo. To je umjetnički događaj koji ne može mimoći ni naše čitatelje. Oni su, dapače, najdostojniji da se približe engleskom tragičaru i da osjete drhtaje njegove strasti, zato što su manje intelektualno iskvareni. Hoće li Ruggeri i njegovi suradnici moći integralno oživjeti te drhtaje, taj intenzivni život što stremi uništenju i jalovu pokolju? Vidjet ćemo.

### 23. svibnja 1916.

Kad neko djelo — koje je dotad za nas živjelo samo životom riječi, slika što ih stvara mašta i materijalnih znakova na tiskanom papiru — vidimo na sceni, utjelovljeno u osoba ma koje djeluju i govore te zatvoreno u određeno obzorje, onda to uvijek izaziva šok koji se ne može odmah prevladati. Nešto se postavlja između nas i djela, neka strana, nametljiva ličnost koja kadšto i smeta i na koju se valja naviknuti. Kao sva pjesnička djela, i Shakespeareova tragedija autonomno živi u krugu svojih riječi. Dojmu životnosti nije potrebna scenska realizacija da bismo bili uvučeni u njezino sudbonosno kolo. Naprotiv. Svaki brutalni sudar sa svim onim što je konvencija, sredstvo, nasilna prinuda, prilagođavanje zahtjevima trenutka i interpretativnim mogućnostima, izaziva bolne raskide, ponižavajuća mučenja. Redateljeva samovolja oduzima i prilagođuje, pa je nužno bogohulna. Djelo mora ostati baš onakvo kakvo je izbilo iz autorove mašte, zanosno i drhtave životnosti. Svaka riječ ima svoj razlog, svaki fizički i duhovni stav nužno proistječe iz ličnosti koja je zamišljena samo tako i nikako drukčije. Čitavo tijelo postaje jezik koji izražava unutrašnji svijet, točno određen i izrađen unutar mnoštva mogućih što ih sloboda može ostvariti. Valja se, dakle, naviknuti na pomisao o Ruggerijevu *Macbethu* i pomalo zaboraviti onaj Shakespeareov. A kako je prvi beskonačno mnogo ispod razine drugoga, prilagođavanje neće biti ni lagano ni bez muke.

Koliko god je mogao, Ruggeri je nastojao svesti tragediju na vlastito stajalište. U stanovitom ju je smislu modernizirao, jer se djela što ih on daje s najviše uspjeha svode na jednog junaka koji, kao tenor u melodrami, postaje središte svijeta. Naprotiv, Shakespeare je višeglasan: akcije glavnog junaka nalaze odjeka u čitavoj sredini u kojoj on djeluje i nisu izjave o činjenicama, nego djela reljefno prikazana. Stoga žrtvovanje mnogih pojedinosti veoma škodi baš prikazu glavnog junaka, jer on tako ispada manje živ. Mnogo više

vrijedi vidjeti dokaze o volji kralja Duncana nego čuti kako ih spominje ubojica. Kad se vidi kako je Banquo zaklan na prijevaru, pojačava se užas iz kazivanja njegovog duha. Kad se vide živi lady Macduff i njezina djeca i kako im krvnici prekidaju nevinu riječ u grlu i ženski prijekor, to nužno pridonosi učinku fantazmagoričnog vrzinog kola krvi i užasa. Tiranin je onakav kakav jest zbog svojih neljudskih nasilja, a ne zbog riječi što ih izgovara. Inače tako ogoljeno djelo postaje kao neki groteskni batrljak. Macduffov izraz, kojim svoju ženu i sinove uspoređuje s kvočkom i pilićima što ih je oteo jastreb, ne bi bio izazvao smijeh u gledalištu da je ono prije toga vidjelo sliku pokolja, hladno izvedenoga po kraljevoj volji.

Te bi se sitne primjedbe mogle i umnogostručiti — kada to ne bi bilo nekorisno i kada ne bismo bili ipak zahvalni Ruggeriju i za ono malo što nam je dao i što nas potiče da s još više ljubavi prilazimo tom djelu. Isto tako ničem ne bi poslužila ni primjedba da je Ruggeri toliko zaražen danuncijevskom gubom, ispraznom i deklamatorskom, koja odveć često prevladava nad njegovom kritičkom mišlju, utapajući je u melodramatsku sentimentalnost što silno odudara od Shakespeareova stvaranja, koje nije ni dekadentno ni oboljelo od florealne ili *liberty mode*<sup>13</sup>.

A gledalište je pljeskalo, kadšto s dubokim uvjerenjem, prožeto naporima Ruggerija, Verganijeve i drugih glumaca.

25. svibnja 1916.

**Teatar i kino.** Govori se da kino ubija teatar. Priča se kako su u Torinu kazališta bila zatvorena tokom ljeta, jer gledaoci napuštaju teatar hrleći u kinematografe. U Torinu je nastala i afirmirala se nova filmska industrija, u Torinu su otvorene raskošne kino-dvorane kakvih je malo u Evropi, i sva su ta mjesta uvijek dupkom puna.

Čini se, dakle, da ima nešto istine u bolnoj tvrdnji da se ukus publike kvari, i da se kazalištu primiču crni dani.

Ja sam, naprotiv, čvrsto uvjeren da se te žalbe temelje na trulom esteticizmu i da ne bi bilo teško dokazati kako one ovise o pogrešnim shvaćanjima. Razlog zbog kojeg kino apsorbira publiku koja je prije posjećivala kazalište po-

<sup>13</sup> Liberty, ili novi, ili moderni, ili florealni stil (po velikoj upotrebi cvjetnih i biljnih motiva u bogatoj ornamentici) dobio je ime po vlasniku londonskog dućana umjetničkih predmeta, tkanina i pokućstva. Prevladavao je u Italiji od 1895. do 1914. (Prim. prev.)

sve je ekonomske naravi. Kino pruža iste, baš sasvim iste doživljaje kao i pučki teatar, ali u boljim uvjetima, bez lažno intelektualne koreografije, ne obećavajući ono što ne može dati. Obične kazališne predstave nisu ništa bolje od filmova; uobičajena produkcija splet je vanjskih činjenica, lišenih bilo kakva ljudskog sadržaja, u kojem se marionete što govore uzbuđuju ali nikad ne postižu psihološku vjerodostojnost, niti mogu nametnuti stvaralačkoj mašti gledalaca neki karakter ili strasti koje su doista doživljene i primjereno izražene. Psihološka neiskrenost i neuvjerljiv umjetnički izraz sveli su kazalište na razinu pantomime. Jedino se nastoji u gledateljstvu stvoriti iluzija života koji je izvanjski različit od života sviju i u kojem je promijenjeno samo geografsko obzorje, društvena sredina, likovi, sve ono što u životu pripada svijetu razglednica, vizualne znatiželje, a ne umjetničke fantazije — i ništa drugo. A nitko ne može poreći da je film s te strane nadmoćniji od pozornice. Film je kompletniji i raznovrsniji, nijem je, to jest svodi ulogu umjetnika na puki pokret, na običan stroj bez duše, na ono što su oni, zapravo, i u kazalištu. Stoga je smiješno ljutiti se na kino. Prazna je retorika govoriti o vulgarnosti, o banalnosti, itd. Naprotiv, tko doista vjeruje u umjetničku funkciju teatra, morao bi se radovati toj konkurenciji. Jer ona će ubrzati proces i svesti teatar na njegovo pravo značenje. Nikakve sumnje nema da je velikom dijelu gledateljstva potrebna zabava (to jest odmor uz promijenjeni termin vlastite pažnje) uz čistu vizualnu rasonodu. U novije doba industrijalizirano kazalište pokušalo je zadovoljiti samo tu potrebu. Postalo je samo posao, svelo se na dućan bezvrijedne, jeftine robe. Tek se slučajno daju predstave vječne, univerzalne vrijednosti. Istu ulogu kino može obaviti lakše i jeftinije, pa ima mnogo više uspjeha od kazališta, potiskujući ga. Kazališna društva i družine morat će se uvjeriti da moraju promijeniti publiku ako žele opstati. Nije istina da gledaoci napuštaju kazalište; vidjeli smo kako su se neka kazališta, prazna prilikom dugog niza predstava, odjednom ispunila zbog iznimne predstave na kojoj se ponovno izvodilo neko remek-djelo ili, u skromnijem opsegu, zbog nekog djela koje je tipično za neku prošlu modu, a ima posebno obilježje. Sada bi trebalo da postane uobičajeno ono što kazališta daju kao iznimno. Shakespeare, Goldoni, Beaumarchais zahtijevaju, doduše, rad i aktivnost da bi bili dostojno prikazani, ali su i izvan svake banalne konkurencije. D'Annunzio, Bernstein, Bataille bit će uvijek uspješniji u ki-

nu; grimasa, fizičko previjanje na filmu nalaze građu za svoj izraz. A suviše, dosadne, neiskrene retoričke tirade opet će biti literatura i ništa drugo nego mrtva literatura, pokopana u knjigama i bibliotekama.

## 26. kolovoza 1916.

**Sardouov »Robespierre« u kazalištu Carignano.** Riječ je o dosad neprikazanoj Sardouovoj drami, i to o Robespierreu. Prepuno kazalište, jer publiku živo zanimaju kazališna djela što rekonstruiraju neko povijesno razdoblje, nudeći — preko živih osoba koje govore — kompletnu rekonstrukciju povijesnog razdoblja koje se neposredno doimlje i u bezličnom pripovijedanju i u kojoj su zbivanja logično raspoređena po načelu kauzaliteta, dok pojedinci gube velik dio svoje aktivne individualnosti, pojavljujući se samo po onome što su djelotvorno stvorili i ostavili. No Sardouova drama, ostavimo li po strani umjetnički element kojeg u njoj uopće nema, ne održava nijedno obećanje. Povijesni Robespierre dao joj je samo svoje ime; od njegove povijesne revolucionarne ličnosti nema tu ništa, osim bljutava prikazivanja užasa od mrtvih, od sjena smaknutih. Sardou je oko Robespierrea zamislio uobičajenu dramu, i to dramu silovanog očinstva. Stoga je povijest silom sveo u okvire ovakve radnje: u danima terora Maximilien pronalazi sina što ga je imao s nekom aristokratkinjom i bori se da bi mladića i njegovu majku spasio od giljotine. No mržnja i strah što ih je oko sebe posijao neprestano postavljaju zamke njegovu očinskom osjećaju i, kao krajnje oskvrnuće, naoružavaju sinovu ruku protiv vlastitog oca. Ipak, vješti francuski dramopisac nije uspio izbrisati Robespierrea kakvoga je povijest već utisnula u našu svijest: drama što je on izmislio da bi postigao senzacionalne efekte samo je površan slijed prizora i dijaloga koji bi trebalo da budu dramatični za protagonista kakvoga povijest poznaje, no koji je ovdje lišen života revolucionara, dakle njegova konkretnog i najistinskijeg života. Tako se tih pet činova i dvije slike odvijaju u svojoj djetinjastoj i konvencionalnoj kazališnoj mehaničnosti, uz mlak pljesak, do posljednjega prizora ocuubojsstva, što također ne uspijeva ni potresti ni ganuti. Sardou je učinio nasilje nad poviješću, postavio je na scenu izmišljenog Robespierrea koji je trebao biti više čovjek, a manje lik, no kako tog čovjeka nije znao stvoriti, ispao je samo smiješna marioneta.

**Moral i običaji (Ibsenova »Lutkina kuća« u kazalištu Carignano).** Na predstavi koja je njoj u čast bila priređena Emma Gramatica je pred gledalištem dupkom punim gospode i dama ponovno oživjela Noru iz *Lutkine kuće* Henrika Ibsena. Drama je, očito, bila novost za većinu gledalaca. I većina je gledalaca prva dva čina popratila naklonim i umjerenim pljeskom, ali je ostala zapanjena i gluha pred trećim činom, kojem je vrlo slabo pljeskala: čuo se samo jedan poziv glumcima da izađu na pozornicu, a i taj je više bio upućen glasovitoj umjetnici nego uzvišenom liku što ga je stvorila Ibsenova umjetnička mašta. Zašto je publika bila gluha, zašto nije osjetila nikakav titraj naklonosti pred duboko moralnim činom Nore Helmar koja napušta kuću, muža, djecu, da bi u osamljenosti potražila samu sebe, da bi u dubini svoje ličnosti kopala i pronalazila snažne korijene vlastitoga moralnog bića i tako ispunila obaveze što ih svatko ima najprije prema samome sebi, a onda i prema drugima?

Drama, da bi doista bila drama a ne uzaludno bljeskanje riječi, mora imati moralni sadržaj, mora biti prikaz nužnog sukoba između dva poimanja, između dva moralna života. Ako je taj sukob nužan, onda će drama smjesta djelovati na duhove gledalaca, i oni će je proživjeti u svoj njezinoj integralnosti, u svim motivacijama, od najelementarnijih do onih najistančanijih, povijesnih. A kad se užive u unutrašnji svijet drame, doživjet će i njezinu umjetnost, umjetnički oblik koji je tom svijetu dao konkretan život, koji ga je konkretizirao u predstavi koja je živa i čvrsta po ljudskim individualnostima što trpe, raduju se i bore kako bi stalno prevladavale same sebe, kako bi neprestance poboljšavale moralni značaj vlastite povijesne i aktualne osobnosti, uronjene u život svijeta. Pa zašto onda gledaoci, gospoda i dame koji su sinoć vidjeli siguran i nužan razvoj duhovne drame Helmar, nisu, u određenom trenutku, osjetili drhtaj naklonosti prema njezinoj duši, nego su, naprotiv, ostali zbunjeni i gotovo ozlojeđeni završetkom? Jesu li nemoralna ta gospoda i te dame, ili je nemoralna humanost Henrika Ibsena?

Nije riječ ni o jednome ni o drugome. Jednostavno, bila je to pobuna naših običaja protiv spiritualnijega ljudskog morala. Jednostavno, bila je to pobuna naših običaja (pri tome mislim na običaje koji su život talijanske publike), koji su tradicionalni moralni habitus našega krupnoga i sitnoga građanstva, a to većinom znači ropstvo, podložnost sredi- ni, hipokritsko maskiranje ljudske životinje, svežnja živaca i mišića u koricama epiderme požudnih prohtjeva, protiv dru-

gih običaja, druge tradicije, više, duhovnije i manje životinjske. Drugi su to običaji po kojima žena i muškarac više nisu samo mišići nego, u biti, duh, te po kojima obitelj više nije samo ekonomska ustanova nego prije svega moralni svijet na djelu, svijet što se upotpunjava intimnim stapanjem dviju duša koje jedna u drugoj nalaze ono što nedostaje svakoj pojedinoj; po tim običajima žena više nije samo ženka koja hrani svoju dječicu i osjeća prema njima ljubav, svu od trzaja mesa i navala krvi, nego je zasebno ljudsko biće s vlastitom savjesti, sa svojim unutrašnjim potrebama, sa saskvim svojom ljudskom ličnosti i dostojanstvom nezavisnog bića.

Moral velikoga i maloga latinskoga građanstva ne prihvaća i ne shvaća tako stvoreni svijet. Našem je moralu shvatljiv samo takav oblik ženskog oslobođenja u kojem se ona prostituira. *Pochade*<sup>14</sup> je doista jedina takva dramska radnja koju naš mentalitet može shvatiti; postizanje fiziološke i seksualne slobode. Ne izlazimo iz zatvorenoga kruga živaca, mišića i osjetljive epiderme.

U najnovije se vrijeme mnogo pisalo o novoj duši što ju je rat probudio u talijanskom ženskom građanstvu. Retorika. Veliča se ukidanje institucije muževljeva odobrenja kao dokaz kakvo je priznanje te nove duše. Ali spomenuta institucija gleda ženu kao ličnost ekonomskog ugovora, a ne opće humanosti. Ta se reforma tiče građanske žene kao posjednice neke imovine, ali ne mijenja spolne odnose i ni površno ne dira u običaje. Jer ni rat nije, niti je mogao, promijeniti običaje. Žena iz naših krajeva, povijesna žena, žena iz građanske obitelji i dalje ostaje ropkinja bez dubine moralnog života, bez duhovnih potreba i još više zarobljena kad pronalazi slobodu ljubavi kao jedinu slobodu koja joj je dopuštena. Ostaje ona i dalje ženka koja doji dječicu, lutka to draža što je gluplja, koju više vole i uznose što se ona više odriče same sebe i dužnosti prema samoj sebi, posvećujući se drugima, bili to članovi njezine obitelji, ili nemoćnici, ili otpaci čovječanstva što ih dobrotvornost okuplja i materijalno pomaže. Dvoličnost dobrotvornog žrtvovanja samo je još jedan od privida te unutrašnje inferiornosti naših običaja.

Naši običaji. To jest običaji koji nešto znače u suvremenoj povijesti, jer su to običaji klase koja je protagonist povijesti. Ali uz njih se oblikuju i drugi, koji su više naši, jer

<sup>14</sup> Komedija ili farsa u više činova, lagana sadržaja i neobičnih scenskih efekata, popularni kazališni oblik u Francuskoj s kraja 19. stoljeća. (Prim. prev.)

su to običaji klase kojoj i mi pripadamo. Jesu li to novi običaji? Jednostavnije, riječ je o običajima koji se bolje identificiraju s univerzalnim moralom, koji sasvim prijanjaju uz univerzalni moral, jer su duboko ljudski, jer su više od duhovne nego od životinjske građe, više od duše nego od ekonomije ili živaca i mišića. Potencijalne kokote ne mogu shvatiti dramu Nore Helmar. No, mogu je shvatiti, jer je svakodnevno proživljavaju proleterske žene koje rade i proizvode nešto više od novih primjeraka ljudske vrste i požudnih drhtaja spolnog užitka. Primjerice, shvaćaju ga dvije proleterke koje poznajem, dvije žene koje su pronašle sebe i stvorile svoj svijet u kojem će ih drugi bolje razumjeti, a one će biti ljudskije i više svoje, a da im za to nije trebao zakon ni rastava braka. To su dvije proleterske žene koje su napustile obitelj i pošle s čovjekom koji je bolje utjelovio njihovu drugu polovicu, ali koje nisu prekinule staro prijateljstvo, bez hipokrizije i uz punu suglasnost svojih muževa, koji nisu gospoda, nego obični radnici. A pri tome nisu nastale bokačevske situacije koje su tipično nasljedstvo krupnoga i sitnoga građanstva latinskih zemalja. One ne bi vulgarno ismijale biće koje je stvorila Ibsenova mašta, jer bi u Nori prepoznale duhovnu sestru, umjetničku potvrdu da je njihov čin shvaćen negdje drugdje, jer je u biti moralan, jer je izraz plemenitih duša koje teže višoj čovječnosti, čije ponašanje proistječe iz punine unutrašnjeg života i nastaje iz dubokoga poniranja u vlastitu ličnost, a nije kukavna hipokrizija, golicanje bolesnih živaca, prljava animalnost robova koji su postali gospodari.

## 22. ožujka 1917.

**Pirandellova komedija »Promisli, Giacomino« u kazalištu Alfieri.** Ta je komedija izljev virtuoznosti, književne vještine i razgovornih bljeskanja. Tri se čina odvijaju na istom kolosijeku. Likovi su više fotografirani nego psihološki produbljeni; portretirani su u svojoj vanjštini, a ne intimno ostvareni u svom moralnom biću. To je, uostalom, obilježje Pirandellove umjetnosti koja iz života uzima prije grimasu nego podsmijeh, više smiješno nego komično; ta umjetnost promatra život fizičkim okom književnika, a ne naklonim okom umjetnika i čovjeka, ona deformira život iz ironične navike, koja je i profesionalna navika, a manje iskrena i spontana vizija.

U toj komediji zastrašuje unutrašnje siromaštvo likova, kao, uostalom, i u novelama, u romanima i u drugim komedi-

jama istog pisca. Posjeduju samo slikarske ili, bolje, pito-reskne vrednote; to je karikaturalna slikovitost s tragovima sjete, koja je također više fizička grimasa nego strast. Protagonist komedije je stari profesor prirodopisa, koji se sasušio u trideset četiri godine nastave: ljudska ruševina, otpadak kojem je jedino ljudsko obilježje fizički profil. A to je jedini pokretač akcije što ga je moguće otkriti: prof. Toti, koji je du-go godina služio državi a bio tako slabo plaćen da nije mogao osnovati ni obitelj, sada se želi osvetiti vladi. Namjerava se prije smrti oženiti, i to vrlo mladom ženom kako bi joj mogao ostaviti u nasljedstvo pravo na mirovinu i tako tim godinama mirovine, isplaćene mladoj udovici, naplatiti od vlade sav onaj novac što ga on nije mogao imati, sav onaj novac koji je njemu uvijek manjkao da bi mogao istinski živjeti, da bi bio čovjek a ne stroj za podučavanje. Nasamariti vladu na takav način — jedini je smisao života prof. Totija u godinama što mu još preostaju. Ali kako nije zao, ne želi da njegova žena pati, i zato joj daje najveću slobodu: pomažući svom zamjeniku u bračnim odnosima, voleći ga kao sina, ne osvrće se ni na što, ni na lokalni trač, ni na prigovore direktora gimnazije, ni na ismijavanje kojeg je on objekt — on ide ravno prema svom cilju. Ženin ljubavnik Giacomino htio bi se izvući iz situacije u koju se zapleo, ali prof. Toti ide njegovoj kući, vodeći sa sobom sinčića. On se ne obazire ni na šta, pa pred uplašenim rođacima i moralističkim svećenicima brani čast svoje žene i, najzad uspijeva odvući Giacomina na put odgovornosti, na dužnosti muža mlade supruge činovnika koji se želi osvetiti vladi ne stvarajući pri tome nove žrtve.

Komedija je postigla velik uspjeh. Angelo Musco čuderno je ostvario lik prof. Totija, iskreno, s mjerom i efikasno.

#### 24. ožujka 1917.

**Pirandellova komedija »Liola« u kazalištu Alfieri.** Tri nova čina Luigija Pirandella nisu imala uspjeha u kazalištu Alfieri. Barem nisu imala onakav uspjeh kakav je potreban da bi se neka komedija isplatila. Pa ipak, *Liola* je lijepa komedija, možda najbolja od svih koje je sicilijanski dijalektni teatar uspio ostvariti. Neuspjeh trećeg čina, što je uzrokovalo trenutno skidanje komada sa scene, posljedica je izvanjskih razloga: *Liola* ne završava prema tradicionalnim shemama, dubokim ubodom noža ili vjenčanjem, i zato nije primljena s oduševljenjem; no kako je završila samo onako kakva jest, ta će se komedija ipak nametnuti publici.



*Liolà* je najbolji proizvod književne energije Luigija Pirandella. Pisac se u njoj uspio osloboditi svojih retoričkih navika. Pirandello je hotimice humorist, što znači da prvobitna intuicija njegovih radova odviše često propada u retoričkoj močvari nesvjesne propovjedničke moralnosti i suvišnog verbalizma. I *Liolà* je prešao taj stadij, ali onda se zvao *Mattia Pascal* i bio je protagonist dugoga ironičnog romana naslovljenoga baš *Pokojni Mattia Pascal* i objavljenoga oko 1906. u časopisu »Nuova Antologia«, a zatim kod izdavača Trevesa. Kasnije se Pirandello vratio svom ostvarenju, a rezultat je *Liolà*. Zaplet je ostao isti, ali je umjetnička fantazma potpuno obnovljena: postala je homogena, čist prikaz, potpuno oslobođen moralističke i umjetne humorističke prtljage, koja joj je škodila. *Liolà* je farsa, ali u najboljem smislu te riječi, farsa koja se nastavlja na satirske drame drevne Grčke i na likovnom se planu podudara s figurativnom umjetnošću helenističkih vaza. Može se pretpostaviti da je dijalektalna umjetnost tih triju Pirandellovih činova vezana uz drevnu umjetničku tradiciju velike Grčke, s njezinim flijacijama<sup>15</sup>, pastoralnim idilama, seoskim životom, punim dionizijske razigranosti, što je uvelike sačuvana u seoskoj predaji današnje Sicilije, ondje gdje je ta predaje ostala najživlja i najizvornija. To je naivan život, grubo iskren, u kojem kao da još titraju hrastova kora i izvorska voda, to je cvat naturalističkog poganstva po kojem je život, sav život, lijep, rad je radostan, a plodnost neodoljivo izbija iz čitave organske materije.

Razroki promatrač života *Mattia Pascal*, sjetno moderno biće, sad cinično, a sad gorko, melankolično ili sentimentalno, ovdje postaje *Liolà*, čovjek poganskog života, pun moralne i fizičke snage, zato što je čovjek, zato što je on sam, jednostavna i snažna čovječnost. A radnja se obnavlja, postaje život, postaje istina, postaje i jednostavnija, dok je u prvom dijelu prvobitnog romana bila nategnuta i neefikasna. Ujak Simone se pomamio jer želi nasljednika koji će opravdati uporan rad kojim je nagomilao bogatstvo: star je i optužuje ženu zbog sterilnosti, jer nije shvatila da on želi bilo kakvog nasljednika, želi dijete po svaku cijenu i spreman je glumiti oca. Njegova nećakinja, koja je razumjela starčevu želju, a *Liolà* joj je napravio dijete, predlaže Simoneu da on postane otac djetetu koje se još nije rodilo, da se proglasi njegovim ocem, što starac prihvaća. Zakonita je žena pre-

<sup>15</sup> Flijaci su bili izvodači južnoitalskih dorskih lakrdija koje su parodirale mitove ili su prikazivale šaljive prizore iz života. Prizore iz tih lakrdija susrećemo na grčkim vazama. (Prim. prev.)

mlačena, ponižena, jer nije učinila isto. Da bi postala gospodarica — ona čini isto. Ujak Simone ima zakonitog sina. No Liolà je začeo te nove živote i oživio komediju; Liolà uvijek pjeva na sav glas, a na sceni se uvijek pojavljuje u pratnji bakantskog zbora žena, zajedno s tri svoja vanbračna sina koji su poput malih satira, osjetljivih na poticaj zvuka i plesa, koji kao da su sastavljeni od zvuka i plesa, poput primitivnih bića satirskih drama. Liolà se htio vjenčati Tuzzom, Simoneovom nećakinjom, ali sad postoji zakoniti nasljednik. Tuzza i dalje želi vjenčanje, Liolà to više neće ne želeći se odreći svojih pjesama i plesa svojih sinova, ni dionizijskog života radosnog rada. A Tuzzin bodež osujećen je njegovim rukama koje ipak ne poznaju mržnju i osvetu. No gledaoci su tražili krv ili vjenčanje: zato gledaoci nisu pljeskali.

#### 4. travnja 1917.

**Pirandellova drama »Tako je (ako vam se čini)«.** Istina ne postoji sama po sebi. Istina je samo najosobniji dojam koji svatko stvara s obzirom na neku činjenicu. Ta bi tvrdnja mogla biti (dapače, jest) glupost, lažni sud duhovite, ali nepromišljene osobe koja kod laika želi postići učinak površne veselosti. Ali to nije važno. Spomenuta tvrdnja ipak može biti pretpostavka drame, jer nije rečeno da drame nastaju na osnovi logičkih razloga. Međutim, Luigi Pirandello nije uspio napraviti dramu iz te filozofske tvrdnje. Ona ostaje nešto izvanjsko, ostaje površan sud. Nešto se događa, prizori slijede jedan za drugim. No jedini je razlog njihova zbivanja brbljava znatiželja maloga pokrajinskog svijeta. Ali ni to nije pravi razlog, nužan i dovoljan za dramu, a nije ni povod živom i umjetničkom prikazivanju karaktera, živih lica s fantazijskim, ako već ne i logičnim značenjem. Ta tri Pirandellova čina obična su literarna činjenica, lišena svake dramske suvislosti, lišena bilo koje filozofske suvislosti. To je puki mehanički agregat riječi koje ne stvaraju ni neku istinu ni neku sliku. Autor ih je nazvao parabolom — izraz je točan. Parabola je neka mješavina dramskog dokazivanja i predstavljanja, nešto između logike i mašte. Ona može biti efikasno sredstvo uvjeravanja u praktičnom životu, ali je u kazalištu monstrum, jer u teatru nisu dovoljni znakovi, a dokazivanje je u teatru utjelovljeno u živim ljudima, pa znakovi više nisu dovoljni za metafizički uzlet, moraju biti spušteni u konkretan život, zato što u kazalištu nisu dovoljne stilske vrednote da bi se stvorila ljepota. Naprotiv, nužna je kompleksna evokacija dubokih unutrašnjih intuicija takvih

osjećaja koji dovode do sukoba, do života, i koji se raspleću u akciji.

Dokazivanje je promašilo u Pirandellovoj paraboli. Istina ne postoji sama po sebi, postoji tumačenje koje o njoj daju ljudi. Tumačenje je istinito kad o nekoj činjenici ostanu dokumenti koji ljudima dobre volje dopuštaju pravo tumačenje. O činjenici na kojoj se temelji parabola, postoje samo dva svjedoka-dokumenta, a njih se sve to tiče i oni se pojavljuju samo izvanjski, u osjetilnom prividu koji se razvija iz neistraženih motiva. U neko provincijsko mjestance stižu tri osobe koje su preživjele potres u Marsici: muž, žena i neka starica. Njihov je život okružen tajnom. Tajna golica brbljavu znatiželju u tom mjestu: traži se, ispituje, zahtijeva se intervencija vlasti. Bez ishoda. Muž tvrdi jedno, starica drugo; jedno stvara dojam da je drugo ludo, a tko ima pravo? Gospodin Ponza tvrdi da je ostao udovac nakon smrti kćerke gospođe Frola, da se ponovno oženio i da se o Froli brine (u istome mjestu, ali u drugoj kući) samo zbog samilosti, jer je jadnica poludjela nakon kćerine smrti i misli da je druga gospođa Ponza njezina kći, dakle da je još živa. Gospođa Frola tvrdi da je gospodin Ponza jednom prilikom šenuo umom, te da je u tom razdoblju njegova žena bila oduzeta, pa je mislio da je umrla; s njom se ponovno združio tek nakon novoga, simuliranog vjenčanja, dao joj je drugo ime smatrajući je drugom osobom. Promatrani odvojeno, oboje se doimaju kao razumne osobe, ali kad su suočeni, upadaju u proturječnosti, iako recipročno djeluju kao da jedno glumi iz samilosti prema drugome. Gdje je istina? Tko je od njih dvoje lud? Nema dokumenata: potres je uništio njihovo rodno mjesto, a oni koji bi mogli pružiti obavijesti sad su mrtvi. Supruga gospodina Ponze pojavljuje se nakratko, ali je autor kao očaran njezinim dokazivanjem i od nje stvara simbol istine zastrte velom, koja kaže: ja sam jedno i drugo, ja sam ono što drugi misle da jesam. Običan logički trik. Pravu je dramu autor samo natuknuo, jedva je naznačio: ona je u tobožnjim luđacima koji ne predstavljaju svoj pravi život, unutrašnju nužnost svojih vanjskih stavova, nego su dani kao pioni logičkog dokazivanja. To je, dakle, monstrum, a ne dokazivanje, nije drama, a kao ostatak, to je površna duhovitost i velika scenska vještina.

Pirandellova tri čina glumili su Melato, Betrone, Paoli i Lamberti s mnogo živosti i dijaloške vještine. Slab pljesak nakon svakog spuštanja zastora.

*5. listopada 1917.*

### Pirandellovo »Uživanje u poštenju« u kazalištu Carignano.

Pirandello je pravi teatarski »jurišnik«<sup>16</sup>. Njegove su komedije kao ručne bombe što eksplodiraju u mozgovima, proizvodeći lomove banalnosti, ruševine osjećaja i misli. Velika je njegova zasluga što izaziva, u najmanju ruku, bljeskanja životnih slika koje izbijaju iz uobičajenih, tradicionalnih shema, ali koje ipak ne mogu biti početak nove tradicije, ne mogu biti model drugima i ne mogu odrediti pomodne klišeje. U njegovim komedijama nalazimo napor apstraktne misli koja se uvijek nastoji konkretizirati u predstvu, i kad uspije, onda daje plodove koji nisu uobičajeni u talijanskom teatru, a odlikuju se plastičnošću i evidentnošću mašte. Tako je i s tri čina drame *Uživanje u poštenju*. Pirandello u njoj prikazuje čovjeka koji živi promišljen život, život kao program, život kao »čist oblik«. Doista, nije običan čovjek taj Angelo Baldovino. Bio je lopov i na izgled je olupina. On je, zapravo, samo čovjek prema kojem je društvo krivo što je takav da je za nj »čista forma« u stvarnosti usklađena s ostatkom zbilje. Baldovino se u komediji uklapa u sredinu koja mu je sklona i živi svoj život. Postaje zakoniti suprug plemenite gospođice koja je zatrudnjela s oženjenim čovjekom. Baldovino prihvaća svoju ulogu, preuzima obaveze časti, koje nameće i drugima, te razvija svoju misao. Odmah postaje nezgodan: njegova se misao ostvaruje sama po sebi, unoseći zbrku u čitavu tu sredinu i dovodeći do mrtvog hoda, kao što je to Baldovino i predvidio, ali drugima se čini paradoksalno. Nužno je da markiz Fabio, zavodnik, postane i lopov, kako bi se čist oblik razvio u svoj svojoj logici, pa da onda Baldovino može ispasti lopov, iako će svi zainteresirani znati da je pravi lopov markiz, te da se ne mogu nekažnjeno prihvatiti dva ugovora u kojima su bitni elementi logika i volja nekoga tko ih odlučno poštuje. Na toj točki psihološkog raspada i raslojavanja komedija doživljava opasan i pomalo konfuzan zaokret. Prevladavaju sentimentalne reakcije: stvarni nitkovluk markiza Fabija istaknut je katastrofičnom humorističkom očitošću, a Baldovinova tobožnja supruga postaje njegova prava i zaljubljena žena. Baldovino nije ni lopov ni poštenjak nego samo čovjek koji želi biti i jedno i drugo, i zaista znade biti poštenjak i radnik, jer su te riječi tek slučajni atributi apsoluta što ga samo misao i volja stvaraju i održavaju.

Pirandellova je komedija doživjela pravi *crescendo* pljeska, zahvaljujući uvjerljivosti fantazijskog razvitka zapleta.

<sup>16</sup> U izvorniku: *ardito* (smion, odvažan). (Prim. prev.)

Ruggero Ruggeri glumio je Baldovina, Verganijeva ulogu gospođice koja postaje Agata Baldovino, Martelli markiza Fabija. Zajedno s Pettinellom i Mossovom činili su izvršnu glumačku cjelinu, što je pridonijelo da se bolje istakne gust i zbijen dijalog komedije.

29. studenoga 1917.

**Pirandellova »Igra uloga« u kazalištu Carignano.** U prvom činu *Igre uloga* Pirandello počinje prikazivati »suprugu« kao personifikaciju vizije koju o fizički života imaju kipari i slikari postkubističkog futurizma: duhovna je inferiornost prikazana kao dekompozicija volumena i planova što se produžuju u prostoru, a ne kao ograničenje strogo određeno linijama i površinama. »Muž« je, naprotiv, snažno usredotočen na »ja« koje rezonira i koje je dobro izglučano i dotjerano kao čist pojam što se vrti oko neke osi poput bešumnog zvrka što ga volja, oslobođena bilo kakve slučajnosti koja bi je uvjetovala, vrti po staklenoj površini. Očito je da ta dva bića ne mogu uspostaviti efektivne odnose zajedničkog života: muž je neprobojan spram ženinih titravnih planova i volumena, a ona se, jer ne nalazi produžetak u mužu, osjeća ograničena, dok se, po svojoj naravi, mora proširiti u sve duhovne živote i na sva područja svijeta. Stoga ona trpi, uznemirena je i teži oslobođenju svoga ja, jer neizbježno teži uništenju svoga nezadrživog raspravljanja. Čist pojam trijumfira nad treperavom protoplazmom: klasična filozofija trijumfira nad Bergsonom; slučajnosti se podvrgavaju volji sokratovskog zvrka. Postoji i »ljubavnik«, jer komedija pripada nizu kazališnih »terceta«, ali on ne utjelovljuje nikakvu ideju, on je gluha materija, neprozirna objektivnost, »glupan« života kojega logika zbivanja vodi u smrt, kako bi dijalektika proturječja dosegla razvoj koji bi mogao biti suza čistog pojma i zvjerski krik protoplazme u gibanju; čovječnost, dakle, koju, začudo, nalazimo i u takvoj orgiji filozofskih tlapnji dostojnih nastavnika nekoga provincijskog liceja. Da se izrazimo banalnije: žena se želi osloboditi muža, uvrijeđena kao žena, htjela bi da se muž tuče u dvoboju. Ali on to ne prihvaća, nego se koristi slučajnostima koje mu pruža priroda izvan njegova »ja« i tako konstruira trijumf logičkog uma: najprije pristaje na dvoboj do posljednje kapi krvi, ali onda ne ide u borbu, prisilivši na to ljubavnika, koji je pravi muž, pa se zato mora tući i poginuti. Život je za tog muža čisti pojam, mehanička igra u kojoj on predviđa i *a priori* raspoređuje uloge, uspijevajući uvijek dati šah-mat.

Ta se Pirandellova komedija ne može ubrojiti u najbolje iz njegova posebnog žanra: igra je tu postala izvanjski dija-loški mehanizam, čisto literarni napor pseudofilozofskog verbalizma. Međusobno nerazumijevanje scenskih marioneta projektira se na kazalište, pa smo dobili potpunu vlast monada bez vrata i prozora<sup>17</sup>, nekomunikativnih i nesvodljivih, to jest autora, likova i publike.

6. veljače 1919.

**Shawova drama »Cezar i Kleopatra« u kazalištu Chiarella.** U Italiji je ta drama Bernarda Shawa ocijenjena po prori-jeđenim odjecima polemike koju je izazvala u Engleskoj. To je jednostavan i jasan rad, izveden po motivima jednostavne i jasne čovječnosti — koja se utjelovljuje u Juliju Cezaru i Kleopatri; prema tome, ta je čovječnost jednostavna i jasna, kao što mora biti u prikazu tih dvaju likova iz pera nekoga tko želi poštovati povijesno utvrđene vrednote (a Shaw ih je doista htio poštovati). U tom su djelu tražili i tražit će paradoks, akrobatizam, »originalnost«. Talijani nemaju per-cepције duhovitosti: Shaw je originalan, jer je poštovao dobru i normalnu čovječnost. Za Engleze je njegov rad pobuna, neobičnost i paradoks. O Juliju Cezaru on je pisao poslije Shakespearea, pokušavši drsko i prepotentno nametnuti mašti Engleza sliku Cezara koja je drukčija od Shakespeareove. Taj bi se skandal mogao usporediti s onim što je nastao u Italiji, među firentinskim esteticima, kad je Cesareo objavio svoju *Francesku da Rimini*. Jer postoji samo jedna, Dante-ova Francesca, i svaki je drugi prikaz tog lika bezobrazna karikatura. Shakespeare Englezima znači više nego Dante Talijanima; svi su Englezi ponovno čitali Shakespearea, dok je malo Talijana učilo u školi *Božanstvenu komediju* s tuma-ćem. Zato u nas Shawovo djelo neće biti prikazano publici u pravom svjetlu, to jest kao vrlo efikasan i vrlo dramati-čan prikaz velikog čovjeka, velikog državnika, velikoga gene-rala, Julija Cezara, nego u sasvim ljudskom svjetlu, bez tra-gičnog uzvisivanja, ali ipak podjednako velikog u svim svo-jim djelatnostima, kao što je uistinu i bio, i kakva su ga pri-kazivali antički povjesničari i kakav se sam iskazuje u svo-jim bistrim knjigama uspomena što se ubrajaju u remek-dje-la rimske književnosti po jednostavnoj otvorenosti i iskrenosti.

---

<sup>17</sup> Izraz po njemačkom filozofu Gottfriedu Wilhelmu Leibnizu (1646—1716), autoru *Monadologije* (1714). U njegovu spiritualističkom sustavu najmanji dijelovi, monade, ne djeluju jedna na drugu, one »nemaju prozora«, jer su apsolutno jednostavne. (Prim. prev.)

Tražiti što drugo od Shawa, insinuirati da je on htio dati nešto drugo, pa da treba s napregnutom pažnjom slušati njegove riječi kako bismo shvatili paradokse i originalnosti, te tako izbjegli da nas smatraju budalama — sve bi to bilo gluho i neinteligentno.

*Cezar i Kleopatra* vrlo je lijepa drama, čak i ako joj ne pridamo hermetičke mudrolije za obične ljude. Prelijepa je to drama, koju je družina Emme Gramatike prikazala u veličanstvenoj formi, i to u svim dijelovima, pa taj rad zaslužuje da se pogleda i više puta.

14. lipnja 1919.

**Pirandellova komedija »Razlozi drugih« u kazalištu Cagnano.** Kuća je tamo gdje su djeca. Obiteljski život ne može se temeljiti na pukim spolnim odnosima, ne može se osnivati na zakoniku ni na konvencionalnim shvaćanjima o dužnostima, pa ni na sentimentalnim razlozima samilosti; postoji samo jedna, elementarna, trajna i nesvodljiva veza, a to su djeca, i samo tamo gdje su djeca tu je i kuća.

Logika tog načela — koja je provedena do apsurda, jer djeca mogu biti i od druge žene, a majčinstvo može biti čak i... ako je pozajmljeno — ispunjava sadržaj tih triju Pirandellovih činova. Pirandello je napustio literarne motive, filozofske motive intrige i dramske konverzacije, oslonivši razvoj radnje na iskonski motiv čovječnosti, instinktivne i nagonске. Kao okrutan i elementaran, dramski se sukob iskazuje u trećem činu, u kojem jedna nasuprot drugoj stoje dvije žene sporeći se zbog djevojčice — i to jedna koja brani svoje materinstvo, ali ne želi sačuvati ljubavnika, i druga koja želi dobiti u kuću kćerku prve žene i svoga supruga, kako bi tako pred njim mogla igrati ulogu majke i tom iluzijom majčinstva obraniti ili stvoriti obitelj, dajući joj moralni smisao. Strašna je to i okrutna borba, jer se majka mora odreći djevojčice kako bi joj osigurala budućnost, očevo ime, bogatstvo, kuću... Drama je prikazana bez gramatičkih majstorija, bez prenemaganja, bez emfatičnih prizora, pa tako izravno pogađa sve sentimentalne navike publike, koja reagira nakostrušenim malograđanskim predrasudama. No da li je Pirandello uspio stvoriti dramu u svoj njezinoj punini? U prva dva čina imali smo mučan dojam o usporavanju, o bezizlaznoj mucu što oklijeva u razvoju, u opširnom inzistiranju na suvišnim pojedinostima. Temeljni je motiv spomenut

općenito, ne vodi niti označuje razvoj radnje. Treći se čin pojavljuje kao odveć okrutno otkriće, odviše uvredljivo za ... dobar ukus i pristojno ponašanje.

Reprize neće biti.

*13. siječnja 1920.*



## Kazalo imena

### A

Abba, Giuseppe Cesare 32  
Aleksandar VI Borgia 144  
Alembert, Jean Le Rond d' 49  
Alfieri, Benedetto 179  
Algarotti, Francesco 154  
Alighieri, v. Dante Alighieri  
Allodoli, Ettore 121  
Andrea da Barberino 83  
Angioletti, Giovanni Battista 25  
Ansaldo, Giovanni 80  
Aretino, Pietro 145  
Argo 29  
Arias, Paolo Emilio 130  
Ariosto, Ludovico 93, 155  
Aristotel 115, 164  
Ascoli, Graziadio Isaia 113, 118  
August III Saski 154  
Augustin, Aurelije 127

### B

Bacon, Francis 156  
Ballà, Giacomo 168  
Balzac, Honoré de 90, 91, 93—95, 98—102  
Barbi, Michele 37, 38, 140  
Bartoli, Matteo Giulio 121  
Bataille, Henri 185  
Battaglia, Salvatore 126, 128  
Baumgarten, Alexander Gottlieb 10  
Beaumarçais, Pierre Augustin Caron de 185  
Beccadelli, Antonio 146  
Bellonci, Goffredo 111—113  
Benedetto, Luigi Foscolo 94, 95  
Béranger, Pierre Jean 83  
Berardi, Marco 140  
Berardo iz Napulja 150  
Berchet, Giovanni 179  
Berenini, Agostino 47  
Bergson, Henri 195  
Bernstein, Henri 101, 186  
Berrini, Nino 38, 172  
Bertoni, Giulio 113, 121, 138  
Betrone, Annibale 193  
Bianchi, Michele 68

Boccaccio, Giovanni 119, 127, 146, 189  
Boccalini, Traiano 153  
Bonald, Louis de 101  
Borghesi, Ruggero 52, 83  
Bonitacije VIII 112  
Bontempelli, Massimo 32, 73  
Bordiga, Amadeo 47  
Borgia, Cesare 145, 149, 167  
Bourget, Paul 101, 102  
Boussenard, Louis 86  
Boutet, Edoardo 87  
Bovio, Libero 79  
Bragaglia, Anton Giulio 168  
Bresciani, Borsa Antonio 24, 32, 34, 36, 73, 159  
Bruno, Giordano 43  
Brut, Lucije Junije 149  
Buonarroti, v. Michelangelo Buonarroti  
Burckhardt, Jakob 144—146, 152  
Burzio, Filippo 93, 94

### C

Cajumi, Arrigo 76  
Calcaterra, Carlo 154  
Calza, Arturo 36, 37  
Campanella, Tommaso 155, 156  
Campanile, Achille 79  
Camper, Pieter 157  
Capasso, Aldo 77  
Caprioglio, Sergio 14  
Carducci, Giosub 24, 68, 71  
Carignano, princ 179  
Caro, Annibale 82  
Caro, Edme Marie 101  
Carrara, Enrico 153  
Casini, Gherardo 64, 70  
Cavalcanti, Cavalcante 128, 129, 131, 133—139  
Cavalcanti, Guido 128—133, 135, 138, 139  
Celli, Angelo 75  
Celli, Anna 75  
Cena, Giovanni 75, 76  
Cervantes Saavedra, Miguel de 92, 93, 97, 155, 164  
Cesareo, Giovanni Alfredo 196  
Cesi, Federico 156

- Cezar, Gaj Julije 147, 196  
 Chamberlaine, Houston Stewart 100  
 Chamisso, Adalbert 182  
 Chesterton, Gilbert Keith 30, 89, 91  
 Chiarini, Luigi 70  
 Chiorboli, Ezio 157  
 Ciampini, Raltale 102, 104  
 Ciceron, Marko Tullije 147, 151  
 Citanna, Giuseppe 130  
 Claudel, Paul 32  
 Cola di Rienzo 87, 149, 150  
 Comisso, Giovanni 77  
 Compagni, Dino 128, 131, 132  
 Comte, Auguste 101  
 Conan Doyle, Arthur 30, 89, 91, 97, 99  
 Cooper, Fenimore 99  
 Coppola, Francesco 113, 141  
 Cormon, Eugène 88, 92  
 Corra, Bruno 167  
 Corradini, Enrico 54  
 Cosmo, Umberto 140  
 Credaro, Luigi 47  
 Crémieux, Benjamin 76, 111—113, 177  
 Croce, Benedetto 6—10, 12, 13, 15, 16, 23, 24, 26, 28, 34, 35, 40, 45, 53, 54, 57—59, 66, 70, 76, 106, 113, 122, 128, 130, 137—140, 153  
 Crocioni, Giovanni 102, 104  
 Crosby, Ernest 160
- C**  
 Cehov, Anton Pavlovič 164
- D**  
 Dall'Ongharo, Francesco 179  
 D'Amico, Silvio 175, 176  
 Daneo, Edoardo 47  
 Daniele, Nino 163  
 D'Annunzio, Gabriele 27, 55, 56, 68, 81, 145, 162, 163, 168, 184, 185  
 Dante Alighieri 8, 15, 27, 42, 108, 114, 118, 119, 123, 124, 128—142, 148, 149, 167, 169, 171, 196  
 Danton, Georges-Jacques 88  
 Daudet, Alphonse 112  
 De Amicis, Edmondo 76  
 Decourcelle, Pierre 85  
 De Frenzi, Giulio, v. Federzoni, Luigi  
 Della Casa, Giovanni 74  
 Del Lungo, Isidoro 128, 131, 132  
 Dennery, Adolphe Philippe 97  
 De Pckar 88  
 De Roberto, Federico 156  
 De Ruggiero, Guido 152  
 Della Volpe, Galvano 16  
 De Sabelli, Luca 79  
 De Sanctis, Francesco 6, 7, 15, 16, 22—24, 28, 32, 33, 49, 75, 108, 128, 133—135, 137, 140, 144, 145, 169  
 Dessi, Mario 168  
 Dickens, Charles 95  
 Diderot, Denis 49  
 Di Giacomo, Salvatore 33  
 Dominik, Guzman 127  
 Doni, Anton Francesco 157, 158  
 Doria, Gino 156  
 Dostojevski, Fiodor Mihajlovič 30, 94—96, 100, 159  
 Dumas, Alexandre 69, 72, 80, 82, 85—89, 93, 95, 96, 98—100
- D**  
 Daja, Jovan 130
- E**  
 Eliot, George 95  
 Engels, Friedrich 9, 44, 45, 90  
 Enzo, Kralj 150  
 Erazmo Roterdamski 152  
 Eshil 87, 164  
 Etienne, Servais 95
- F**  
 Faggi, Adolfo 89, 159  
 Faiqui, Enrico 25  
 Farinata degli Uberti 128, 129, 131, 132—135, 137—139  
 Federzoni, Luigi 76  
 Fénelon, François de Salignac de la Mothe 156  
 Ferrero, Leo 66, 67  
 Ferretti, Gian Carlo 18  
 Féval, Paul Henri Corentin 96—98  
 Fino, Saverio 173  
 Flammarion, Camille 82  
 Flaubert, Gustave 101, 102, 113  
 Fontenay, Paul 80  
 Ford, Henry 122  
 Forges-Davanzati, Roberto 37  
 Forzano, Giovacchino 87  
 Foscolo, Ugo 34, 133, 134, 153  
 Fracchia, Umberto 67—69, 82  
 Frangés, Ivo 130  
 Franjo Asiški 127, 169  
 Franzl, Tullia 160, 161  
 Freud, Sigmund 85  
 Fridrik 11 Hohenstaufovac 149, 150  
 Fubini, Elsa 14  
 Fucini, Renato 73  
 Fullop-Miller, René 26
- G**  
 Gaboriau, Emile 90, 96, 97  
 Gabrieli, Giuseppe 157  
 Gail, Franz Joseph 158  
 Gallo 18  
 Gargano, Giuseppe 130, 131  
 Gargiulo, Alfredo 24  
 Garibaldi, Giuseppe 33  
 Gatti, Angelo 73  
 Gentile, Giovanni 21, 57, 122, 123  
 Giacometti, Paolo 87, 92, 180  
 Giardini, Cesare 86  
 Gillet, Louis 100  
 Gioberti, Vincenzo 57, 144  
 Giusti, Giuseppe 68, 179  
 Gobineau, Joseph Arthur 100  
 Goethe, Johann Wolfgang 42, 110, 111, 164  
 Goldoni, Carlo 178, 185  
 Gori, Pietro 62  
 Gorki, Maksim 46, 164  
 Gozzi, Gaspare 74  
 Graf, Arturo 74  
 Gramatica, Emma 87, 187  
 Gramsci, Delio 164

Grazzini, Anton Francesco, Lasca 118  
Gropius, Walter 38  
Guerrazzi, Francesco Domenico 23, 83,  
84  
Guicciardini, Francesco 76, 119  
Guinzelli, Guido 149  
Guzzo, Augusto 135, 136

## H

Hartland, Reginald W. 95  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 9, 10  
Henrik IV 32  
Heraklit 176  
Hotimann, Ernst Theodor 90  
Homer 97, 164  
Hugo, Victor 33, 85, 90, 91, 94—96, 99

## I

Ibsen, Henrik 87, 187, 190  
Imbriani, Vittorio 156  
Ingrao, Pietro 9  
Invernizio, Carolina 69, 83  
Isus Krist 127

## J

Jagot, Henri 91  
Janier, Piero 32  
Janner, Arminio 144—146  
Jansen, Cornelius 127  
Jaurès, Jean 76  
Jeanne d'Arc 86, 89  
Jevrenov, Nikolaj Nikolajevič 177  
Joyce, James 76, 77

## K

Kamiló, Marko Furije 149  
Karlo Veliki 83  
Katarina II 118  
Katilina, Lucije Sergije 147  
Killen, Alice 95  
Kleopatra 196  
Kolumbo, Kristofor 41, 103  
Kombol, Mihovil 129, 131, 133, 134, 136,  
138, 139  
Konstantin I 83  
Kopernik, Nikola 30  
Kralj Marccone, v. Berardi, Marco  
Krileža, Miroslav 8

## L

Labriola, Antonio 7, 8, 11, 148  
Lamberti 193  
Lando, Ottensio 157  
Lao-Ce 65  
La Penna, Antonio 9  
Lavater, Johann Kapsar 158  
Le Corbusier 38  
Leibniz, Gottfried Wilhelm 10, 196  
Lenjin, Vladimir Iljič 165  
Leon X 145  
Leonardo da Vinci 42, 170, 171  
Leone, Enrico 47

Leopardi, Giacomo 15, 42, 65  
Le Play, Pierre Guillaume Frédéric 101  
Lessing, Gottlieb Ephraim 130, 139  
Levi D'Ancona, Ezio 125, 126  
Lifšic, Mihail 9  
Linati, Carlo 72, 77  
Longanesi, Leo 32  
Loria, Achille 40, 159  
Luj Filip Orleanski 91  
Lunačarski, Anatolij Vasiljevič 9, 46, 165  
Luzzati, Luigi 127

## M

Machiavelli, Niccolò 6, 9, 119, 140—142,  
144, 145, 147, 148, 152—154, 157, 161,  
167  
Malaparte, Curzio 32  
Malatesta, Sigismondo 145  
Manacorda, Giuliano 18  
Manzoni, Alessandro 34, 52, 73, 83, 87,  
112, 113, 118, 130, 139, 158—162  
Maras, Mate 136  
Maraviglia, Maurizio 105  
Marcucci, Alessandro 76  
Marinetti, Filippo Tommaso 54, 73, 165,  
167, 168  
Marino, Giambattista 77  
Martegiani, G. 56  
Martelli 195  
Martinet, Marcel 62  
Martini, Ferinando 52, 83  
Marx, Karl 9, 11, 12, 15, 44, 90  
Masaniello 87  
Mascagni, Pietro 62, 69  
Massaja, Guglielmo 84  
Mastriani, Francesco 83, 84  
Maurras, Charles 101  
Mazzucchelli, Mario 86  
Melato, Maria 193  
Metastasio, Pietro 64  
Metternich, Klemens Wenzel Lothar 33  
Michelangelo Buonarroti 111, 145  
Michele di Lando 87  
Mies van der Rohe, Ludwig 38  
Milano, Paolo 73  
Mioni, Ugo 84  
Missiroli, Mario 76, 113  
Momigliano, Eucardio 86  
Mondolfo, Rodolfo 45  
Montale, Eugenio 76, 77  
Montépín, Xavier de 83, 85  
Moravia, Alberto 77  
More, Thomas 155—157  
Morillo, Vincenzo 98, 100, 128, 134—135,  
137, 158  
Mosso 195  
Moufflet, André 95  
Musco, Angelo 190  
Musolino, Rocco 8  
Mussolini, Benito 5

## N

Napoleon I 49, 86, 89, 91, 100  
Napoleon III 33  
Negri, Ada 75  
Niccodemi, Dario 87, 179, 180  
Nietzsche, Friedrich 98, 100, 184  
Nizan, Paul 29, 30  
Novalis 47, 49

## O

Ojetti, Ugo 59, 67—70, 74, 75, 82  
 Oliati, Francesco 145  
 Omodeo, Adolfo 99  
 Oriani, Alfredo 32, 76, 113  
 Orvieto, Adolfo 88

## P

Pagliaro, Antonio 113, 114  
 Palazzeschi, Aldo 167  
 Panzacchi, Enrico 154  
 Panzini, Alfredo 70, 114  
 Paoli, Giulio 195  
 Papini, Giovanni 24, 32, 54, 70, 83, 168  
 Farini, Giuseppe 159  
 Pascarella, Cesare 102, 163  
 Pascoli, Giovanni 54, 68  
 Pastor, Ludwig 145  
 Pedrazzi, Orazio 79  
 Pellico, Silvio 179  
 Perrotta, Gennaro 113,  
 Petrarca, Francesco 119, 146, 150, 151  
 Pettinello 145  
 Pier delle Vigne 150  
 Pindar 113  
 Pindemonte, Ippolito 82  
 Pirandello, Luigi 14, 71, 77, 81, 172—179,  
 189—197  
 Pitré, Giuseppe 101  
 Platon 10, 156, 157  
 Plinije Stariji 130  
 Poe, Edgar Allan 88, 89, 91, 97  
 Poerio, Alessandro 179  
 Poggio Bracciolini, Giovanni Francesco  
 146  
 Ponson du Terrail, Pierre Alexis 83, 85,  
 87, 90, 96, 97  
 Pozner, Vladimiro 94, 95  
 Pozzi 160  
 Praz, Mario 94, 95, 99  
 Prezzolini, Giuseppe 24, 59, 75, 109  
 Proudhon, Pierre Joseph 32  
 Ptolomej 30, 104  
 Puccini, Giacomo 62  
 Pulci, Luigi 145, 146

## R

Radcliffe, Ann 86, 90, 95  
 Raffaello Sanzio 26, 111  
 Ramat, Raffaello 24  
 Rapisardi, Mario 78  
 Rastignac, v. Morello, Vincenzo  
 Reggio, Ercole 61, 62  
 Remarque, Erich Maria 69  
 Renan, Joseph Ernest 158  
 Richebourg, Jules-Emile 85  
 Ricolfi, Alfonso 75  
 Rivière, Jacques 95  
 Robespierre, Maximilien 88, 187  
 Roić, Sanja 47  
 Rolland, Roman 48, 181,  
 Romani, Fedele 128  
 Romul 150  
 Rosini, Giovanni 87, 134  
 Rosny, J. H. 96  
 Rossi, Bastiano de' 118  
 Rossi, Vittorio 148—150, 152  
 Rostagni, Augusto 147

Rousseau, Jean Jacques 123

Ruggeri, Ruggero 101, 179, 180, 184, 185,  
 196

Russo, Luigi 15, 32, 33, 128, 135, 136, 140

## S

Sainte-Beuve, Charles Augustin de 101  
 Saint-Just, Louis-Antoine de 88  
 Salimbene de Adam 128  
 Salinari, Carlo 9, 11  
 Salutati, Coluccio 146  
 Salviati, Leonardo 118  
 Sand, George 86, 96, 97  
 Sanzio, v. Raffaello Sanzio  
 Sardou, Victorien 186  
 Savarese, Nino 77  
 Savonarola, Girolamo 127, 148  
 Schiaffini, Alfredo 121  
 Schiavi, Alessandro 62  
 Schiller, Johan Christoph Friedrich 90  
 Schucht, Julija 5, 42, 164  
 Schucht, Tatjana 127, 137, 162  
 Scott, Walter 95  
 Scassaro, Cesare 120  
 Secchi, Angelo 84  
 Serra, Renato 169, 171  
 Settimelli, Enrico 167  
 Shakespeare, William 14, 42, 55, 63, 64,  
 88, 96, 110, 158—161, 164, 178, 179, 180—  
 —185, 196  
 Shaw, George Bernard 128, 140, 160, 187,  
 196  
 Shelley, Percy Bysshe 111  
 Sicardi, Enrico 130, 131  
 Siciliano, Italo 175  
 Sofoklo 88  
 Sokrat 47, 156  
 Solon 47  
 Sorani, Aldo 91—93  
 Sorel, Georges 45, 113  
 Soulié, Frédéric 30  
 Spampinato, Bruno 70  
 Stendhal 100  
 Stipčević, Nikša 15  
 Sue, Eugène 30, 63, 64, 85, 90, 94—96,  
 98, 100  
 Svevo, Italo 76, 77  
 Swan, Charles 160, 161  
 Swift, Jonathan 97, 156

## Š

Škunca, Stanko 128, 140

## T

Taine, Hippolyte 101  
 Tasca, Angelo 47  
 Taylor, Winslow Friedrich 122  
 Terracini, Umberto 5  
 Thibaudet, Albert 67  
 Thierry, Augustin 57  
 Thovez, Enrico 75  
 Tilgher, Adriano 58, 79, 174—176  
 Timant iz Sikiona 130  
 Toesca, Pietro 139  
 Toffanin, Giuseppe 145—168, 152

Togliatti, Palmiro 5, 17, 62  
Tolstoj, Lav Nikolajevič 14, 42, 96, 158—  
—160, 164  
Torbarina, Josip 181  
Tosca 5  
Trabalza, Ciro 121, 122  
Treitschke, Heinrich 100  
Trocki, Lav Davidovič 167

## U

Ugucione da Lodi 126  
Ugolino delle Gherardesca 139  
Ungaretti, Giuseppe 25, 75, 77, 78

## V

Vaccaluzzo, Nunzio 78  
Vailati, Giovanni 115  
Valbusa 141  
Valentino, v. Borgia, Cesare  
Valera, Paolo 98, 100  
Valla, Lorenzo 147  
Veliki Kan 41  
Verdi, Giuseppe 62—64, 69, 96, 111  
Verga, Giovanni 32, 33, 73  
Vergani, Vera 184, 195  
Vergilije, Publije — Maron 131  
Verne, Jules 86, 88, 89

Vianello, C. A. 159  
Vico, Giambattista 47  
Vidocq, François Eugène 91  
Vittorini, Elio 25  
Voigt, Georg 152  
Volpe, Gioacchino 67, 68  
Volpi, Guglielmo 146  
Volpicelli, Luigi 58  
Voltaire, François-Marie Arouet 30, 49,  
160, 161  
Voronov, Sergej 66  
Vossler, Karl 136  
Vujaninović-Roić, Tatjana 47

## W

Wagner, Richard 63, 109  
Wallace, Edgar 30  
Walpole, Horace 95  
Walser, Ernst 143—146  
Wells, Herbert George 88, 89  
Whitman, Walt 45—47, 62

## Z

Zabughin, Vladimiro 145  
Zola, Emile 33, 73, 100, 112  
Zorić, Dubravka 18

(D. Z.)

## Sadržaj

Uz zbornik Gramscijevih tekstova »Marksizam i književnost« (Vjekoslav Mikecin) . . . . .	5
<b>I. O književnoj kritici i metodologiji književnosti . . . . .</b>	<b>21</b>
Povratak De Sanctisu . . . . .	21
Umjetnost i borba za novu civilizaciju . . . . .	22
Odgojna umjetnost . . . . .	27
Kriteriji književne kritike . . . . .	28
Istraživanje tendencija i moralnih i intelektualnih interesa što prevladavaju među intelektualcima . . . . .	31
Croce i književna kritika . . . . .	34
Metodološki kriteriji . . . . .	34
Problem književne mladosti jednog naraštaja . . . . .	36
Biti epohalan . . . . .	36
Iskrenost (ili spontanost) i disciplina . . . . .	37
»Funkcionalna« književnost . . . . .	38
Neki kriteriji »književog« suda . . . . .	40
Metodološki kriteriji . . . . .	41
(Pismo, 5. rujna 1932) . . . . .	42
Pitanja metoda . . . . .	42
Kronika (14. lipnja 1919) . . . . .	45
Socijalizam i kultura . . . . .	47
<b>II. Književnost i društveni život . . . . .</b>	<b>51</b>
A. O nacionalno-narodnom obilježju književnosti . . . . .	51
Povezanost problema . . . . .	51
Sadržaj i forma . . . . .	54
Italija i Francuska . . . . .	57
Degeneracija umjetnosti . . . . .	58
Književnici i umjetnička bohema . . . . .	59
Suglasnost nacije ili »izabраних duhova« . . . . .	60
Popularnost talijanske književnosti . . . . .	61

Melodramski ukus . . . . .	62
Melodrama . . . . .	63
Melodramsko shvaćanje života . . . . .	64
»Kontenuisti« i »kaligrafi« . . . . .	64
Publika i talijanska književnost . . . . .	66
Talijanska nacionalna kultura . . . . .	67
Uzaludne polemike . . . . .	70
Ono što je »zanimljivo« u umjetnosti . . . . .	71
Stav pisca prema sredini . . . . .	73
Talijani i roman . . . . .	73
»Aktivan« nacionalni osjećaj pisaca . . . . .	74
Enrico Thovez . . . . .	75
Giovanni Cena . . . . .	75
»Otkriće« Itala Sveva . . . . .	76
Sećentizam suvremenog pjesništva . . . . .	77
Čisti književnici . . . . .	78
Takozvano talijansko socijalno pjesništvo . . . . .	78
Piedigrotta . . . . .	79
Talijanska književnost. Doprinos birokrata . . . . .	79
Pojam »nacionalno-narodnog« . . . . .	80
<i>B. O takozvanoj popularnoj književnosti i folkloru</i> . . . . .	85
Različiti tipovi popularnog romana . . . . .	85
Roman i narodno kazalište . . . . .	87
Verne i znanstveno-geografski roman . . . . .	88
O kriminalističkom romanu . . . . .	89
Kulturne derivacije romana-feljtona . . . . .	94
Romani u podlisku . . . . .	96
Pučko porijeklo »natčovjeka« . . . . .	98
Balzac . . . . .	101
Balzac i znanost . . . . .	101
Primjedbe o folkloru . . . . .	102
Prirodno pravo i folklor . . . . .	105
<b>III. Problemi jezika i književnosti</b> . . . . .	<b>108</b>
Lingvistički izraz pisane i govorene riječi i druge umjetnosti . . . . .	108
Neolalizam . . . . .	110
Bellonci i Crémieux . . . . .	111
Antonio Pagliaro. Pregled arioevropske lingvistike, sv. I: Povijesni osvrt i teorijska pitanja . . . . .	113
Govor, jezici, zdrav razum . . . . .	115
Jedinstven jezik i esperanto . . . . .	117
Historijska gramatika i normativna gramatika . . . . .	121
Gramatika i tehnika . . . . .	122
Razlike između Crocea i Gentilea . . . . .	122
Takozvano jezično pitanje . . . . .	123
<b>IV. Književno-kritičke i povijesne bilješke</b> . . . . .	<b>125</b>
Počeci pučke književnosti i pjesništva . . . . .	125
(Pismo, 10. ožujka 1930) . . . . .	127
Deseto pjevanje »Pakla« . . . . .	128
Cavalcanteova drama . . . . .	128

Kritika »neizraženoga«?	129
Guidovo preziranje	130
Vincenzo Morello, »Dante, Farinata i Cavalcanti«	132
»Odricanje od opisivanja« u	
»Božanstvenoj komediji«	135
Slijepi Tirezija	136
Rastignac	137
(Pismo, 21. rujna 1931)	137
Dante i Machiavelli	140
Renesansa	142
Humanizam i renesansa	142
Tumačenje »Vladara«	152
Talijski književni kozmopolitizam u 18. stoljeću	154
Utopije i takozvani filozofski romani	155
»Ponizni«	158
»Popularnost« Tolstoja i Manzoni	158
Ironija i književni žargon	160
(Pismo, 17. studenoga 1930)	161
D'Annunzijeva politička popularnost	162
(Pismo)	164
Marinetti revolucionar?	165
Pismo Trockom o futurizmu	167
Svjetlo što se ugasilo	169
<b>V. O dramskoj književnosti i o kazalištu</b>	<b>172</b>
<i>Pirandellov teatar</i>	172
Pirandellova »dijalektika«	172
Pirandellova »ideologija«	173
Pirandellova umjetnička ličnost	177
<i>Kazališne kronike iz »L'Avantija!«, 1916—1920</i>	179
»Hamlet« s Ruggerijem u Carignano	179
Niccodemijev »Titan« u Carignano	179
Shakespeareov »Macbeth«	180
Teatar i kino	184
Sardouov »Robespierre« u kazalištu Carignano	186
Moral i običaji (Ibsenova »Lutkina kuća« u kazalištu Carignano)	187
Pirandellova komedija »Promisli, Giacomino« u kazalištu Alfieri	189
Pirandellova komedija »Liola« u kazalištu Alfieri	190
Pirandellova drama »Tako je (ako vam se čini)«	192
Pirandellovo »Uživanje u poštenju« u kazalištu Carignano	194
Pirandellova »Igra uloga« u kazalištu Carignano	195
Shawova drama »Cezar i Kleopatra« u kazalištu Chiarella	196
Pirandellova komedija »Razlozi drugih« u kazalištu Carignano	197
<b>Kazalo imena (D. Z.)</b>	<b>199</b>





Izdavačka radna organizacija  
**»Školska knjiga«**  
Zagreb, Masarykova 28

Za izdavača  
**dr Josip Mallé**

Grafički urednik  
**Tomislav Jukić**

Lektor  
**Pavica Hromin**

Korektor  
**Mirjana Jozić**

Tiskanje završeno u svibnju 1984.



