

SPOZNAJNA MISIJA SUVREMENE TALIJANSKE KNJIŽEVNOSTI*

GLORIJA RABAC

I.

U današnje doba čovjek je — tjeran životnim ritmom — sav protegnut na spoznaju suvremenih pojava i uporno nastoji da ukorak prati sve, što se u svijetu zbiva. Štampa, izvjestilac svakodnevnih događaja i ljudskoga progressa, ipak ne pruža našoj radoznalosti sve ono, što zadire u najosjetljivije kutke našega života, u moralne, psihološke, etičke probleme jednoga naroda, odnosno pojedinca. Štampa počiva, uglavnom, na kronici i na činjenicama; ona je za nas sigurna spona s vanjskim svijetom, ali nije u stanju da nam približi njegov intimni život, njegovu unutrašnju, nevidljivu, a tako složenu borbu za duhovno napredovanje, njegove skrivene ideale.

Ne može se zapostaviti ni presudna uloga nauke u otkrivanju konkretnih sila, koje vode progresivnom prevratu i koje polažu temelje novim epohama čovječanstva. U istraživačkom radu nauka pronalazi upravo one izvore energije, koji se suprotstavljaju svim preprekama napretka, počevši od onih, koje potječu iz prirode, do svijesno konzervativnih duhova, kojima najviše odgovara historijsko stagniranje. Pa i pored toga, u jednom svom pismu Margareti Harknes, Fridrih Engels, govoreći o Balzacovoj umjetnosti, izjavljuje, da je »čak i u pogledu ekonomskih pojedinosti (kao što je na primer prepodela realne i lične imovine posle revolucije) — naučio više nego iz kupusara svih profesionalnih historičara, ekonomista i statističara toga doba skupa«.¹

U tome visokom priznanju Balzacu Engels ističe spoznajnu snagu književnih djela, a istodobno ukazuje na njihovu misiju u podizanju ljudske kulture, u proširivanju vidokruga našega saznanja.

Književnost se od davnina uporno i dosljedno bori da svestrano otkrije tajne, koje čovjeka koče u njegovu razvitku, da objelodani

* Nastupno predavanje održano na Filozofskom fakultetu u Zadru 12. listopada 1959.

¹ Pismo je napisano početkom travnja god. 1888.; citirano prema Karl Marks-Fridrih Engels, *O književnosti*, Kultura 1946, str. 57—58.

životnu istinu, koja se vrlo često provlači kao nepoznanica u redovima čovječanstva i koja je uspjela i uspijeva da ga obavije mistikom, predrasudama, religijom, dogmama, da nametne svoje tabue držeći pokorno mnoge ljudske generacije.

Pojedinačni historijski naleti oslobađali su čovjeka mnogih zabluda i tajni, i svaki put riječ umjetnika davala je svoj doprinos tom oslobođenju. Bogovi su trijumfirali u *Ilijadi*, ali im je veličanstveni Homer pokušao pripisati svojstva čovjeka i time umanjiti njihovu svemoć. Srednji vijek otjerao je mnoštvo bogova i predao vlast nad zemljom jednoj fuzioniranoj osobi, jednom bogu. Bio je to veliki preokret, jer se monistički bog nije mogao upletati u sve pore ljudskoga življenja, pa je zato podijelio svoju vlast sa crkvom, s ljudima, koji su postali njegovi namjesnici na zemlji. Ti su namjesnici ispoljili — uprkos dosljednom čuvanju nebeskih tajni i poštovanja dogmi — želju za saznanjem, za spoznajom zemlje, i da bi osvojili svijet počeli su širiti veze među ljudima, osnivati škole, popularizirati kroz knjige svoje religiozne dogme i ideološke poglede. I kad su već mislili, da su osvojili svijet, da neprikosnoveno vladaju nad njim, tada im je renesansa prepriječila put, probila u njihov misticismizam, srušila veliki broj dogmi i širom otvorila vrata ljudskoj evoluciji. Otada su iščezle mnoge zablude, nestale su mistične koprene. Njih je zamijenila vjera u snagu čovjekovu, u stvaralačke mogućnosti individuuma, u nužnost kretanja ljudskoga roda.

Književnost je, dakle, sistematski pratila čovjekovu historiju dajući svoj udio u rasvjetljavanju životnih zagonetki. U svim zaokretima, čak i u onima, koji su sputavali zalet generacija, ona je težila da upotpuni sliku postojećega, da odrazi i predoči određeni trenutak.

Čovjek je do danas učinio divovski korak naprijed, zakoračio je u doba, koje će revolucionirati i izmijeniti odnose u svijetu, koje će definitivno odstraniti čak i najveće tajne kozmosa. Ljudska je ruka već dodirnula mjesečevu površinu. Pa ipak, u našim međuljudskim odnosima, ostalo je još dosta neispitanih, neistraženih strana. Ta su područja ostala predmet umjetnosti. Još danas književnost igra ulogu posrednika među ljudima, daje čovjeku mogućnost da stupi u dodir s ostalim suvremenikima, da sagleda sliku pojedinih naroda, da ga upozna s njihovim duhovnim traženjima i zahtjevima. Sa te točke gledišta, suvremena književnost pomaže nam da sagledamo ne samo sliku duševnoga raspoloženja jednoga naroda, već da shvatimo i elemente, koji ga u ovo poslijeratno doba zabrinjavaju ili hrabre.

Prema tome, umjetnost je tokom historije bila čovjekovo oružje, kojim je on mogao da juriša na mistiku, na dogme, na himere, na sve neprijatelje duhovne ekspanzije čovječanstva. Desilo se, ipak, da je u pojedinim razdobljima historija kompromitirala njezinu ulogu podredivši je politici, prisilivši je čak da postane sama sebi svrha (sjetimo se larpurlartizma).

Misija umjetnosti osobito se izrodila u doba fašizma, kad su pisci bili prinuđeni da se udalje od čovjeka, da ignoriraju njegove pro-

bleme i da ljudsku sadržinu zamijene verbalizmom, retorikom, odnosno euforijom. Podređena politici, ona je morala utonuti u konformizam i postala je apstraktna.

U takvoj situaciji zatekao je rat ne samo književnost, nego sve grane talijanske umjetnosti, počevši od slikarstva do filma. Pokušaj, da se umjetnost vrati čovjeku, što su ga još pod diktaturom izvršili Alberto Moravia, Carlo Bernari, Elio Vittorini i Romano Bilenchi, pokrenuo je mnoge očajnike, ulivši im samo blijedu nadu u uspostavljenje nove međuljudske ravnoteže. Takav historijski moment nalagao je piscima, da se oslobode kolebljivosti, da beskompromisno manifestiraju svoje povjerenje u povrat nada i duševnosti, da postanu vjerni svjedoci dramatične sudbine, koja je zadesila čovjeka, u prvom redu talijanskoga građanina. Trebalo je, prema tome, odbaciti postojeću tradiciju, radikalno preobraziti sadržaj i formu, vratiti umjetnosti estetsku vrijednost i obnoviti njezinu spoznajnu misiju.

Djela spomenutih pisaca, koja su se pojavila uoči rata, a neka i ranije — kao Moravijini *Ravnodušni*, Bernarijeva *Tri radnika*, Vittorinijev *Crveni karanfil* i *Razgovori na Siciliji*, Bilenchijeve pripovijetke — poticala su uistinu na strogu interpretaciju moralnog i političkog apsurda, u koji je zapalo talijansko društvo. Međutim, tek se u njihovoj poslijeratnoj prozi pojavljuje razgraničenje između lažnih faktora društvenoga kretanja i istinskih nosilaca progressa, t. j. između klase kapitalista i proletera, a pored toga specifikacija pojava, koje su zadesile Evropu u posljednjim decenijima i objašnjenje nelogičnosti historijskih zbivanja na talijanskom tlu.

Kako Vittorini veli za sebe, pisci su počeli čvrsto vjerovati »u jednu istinu koju treba kazati«, počeli su graditi svoj umjetnički svijet na klasičnom humanističkom principu ljubavi prema čovjeku. Ali, u tu ljubav bilo je neophodno utkati — jer bi ona inače vodila u religiozni sentimentalizam — nadu u ljudsku pokretačku snagu. Bez te nade umjetnička bi riječ ostala beživotna, mrtva, jer bi samo konstatala činjenice i postojeće stanje i još jednom potvrdila svoju nemoć pred složenim pomjeranjima i dijalektičkim sudarima u ondašnjoj stvarnosti. Umjetnici, koji su osjetili težinu zbivanja i spoznali ugroženost egzistencije malih ljudi, koji su uvidjeli uzroke zala, što su njihovu domovinu dovela do ruba propasti, nisu mogli da ne postanu zastupnici opravdanih zahtjeva obespravljenih i uvrijeđenih.

II.

Prve glasove u obranu prava zapostavljenog Talijana digli su, dakle, Vittorini, Bernari, Bilenchi. Njima treba pribrojiti grupu drugih pisaca, među kojima Ignazia Silonea i Francesca Jovinea. Zapravo, Siloneova *Fontamara*² prva imperativno upozorava na tešku situaciju bespravnosti i na uvrede nanesene talijanskom seljaku, kome

² *Fontamara* je objavljena god. 1930., a tek 1933. na talijanskom jeziku.

je režim nasilja oduzeo čak i elementarno pravo na manifestacije vlastitoga duha. Da bi što uvjerljivije izrazio duhovnu fizionomiju sela, autor se služi novom metodom slikanja: odbacio je mnoge elemente proznoga ukrasa oslanjajući se na verizam i nastojeći tako da predoči svu surovost razgolićene istine. Nju ne mogu zamaskirati ni izrazite satirične upadice, ni mjestimični naturalistički opisi, a još manje folkloristička nota, koja je svuda prisutna.

S pojavom *Fontamare* već se može govoriti o prvim začecima novoga pokreta u talijanskoj kulturi, koji će naći izuzetan odraz u filmu i u književnosti, o *neorealizmu*. Silone, zapravo, nije sam postavio temelje obnovi duhovnoga života Italije (to, uostalom, nije ni mogao, jer se nalazio u emigraciji), ali umjetnički materijal sakupljen u *Fontamari* i u slijedećem romanu *Kruh i vino*³ nosi u sebi idejno breme, tendenciozno nametnuto knjigama, da bi postale podstrekač pobune protiv okrutnoga režima.

Novim umjetničkim postupkom sastavlja svoje djelo *Gospođa Ava* i *Francesco Jovine*. Poticaj njegovu literarnom istupanju daje mu spoznaja, da su podvala i obmana klase na vlasti jedini krivac teške sudbine seljaka Juga. Na početku on nema, poput Silonea, velikih pretenzija i zato ograničava svoj književni zadatak na promatranje i bilježenje činjenica, koje zatim zaodijeva u historiju. Tako se u *Gospođi Avi* pod historijskim plaštem zaklanja drama Juga, koje su protagonisti *Cafoni*-primitivni, bijedni seljaci, i *Galant-uomini*, službeno »čestiti ljudi«. Drugim riječima, ova se drama odvija unutar društvenih suprotnosti, koje su zamijenile etičke principe i pobrkale čovjekove moralne atribute time, što su stvorile mogućnosti da se paraziti nazovu »čestiti«, a seljaci, jedini stvaraoci ljudskih dobara, »primitivci«, odnosno »divljaci«. Jovine ne brka klasne pojmove, ali je bio prinuđen da ih ponekad zamaskira atmosferom bajke, koja mu istovremeno služi za pojačanje narativne tečnosti.

Spomenuti pisci spadaju u period buđenja talijanskog duha, u doba, kad se rađa težnja za intelektualnom obnovom. Njihova će se imena pojavljivati i dalje u kulturnom i umjetničkom životu zemlje, dosljedno zastupajući ljudsku i društvenu problematiku, koju su postavili kao osnovu svojim prvim djelima. Postepeno će njihovi zapušteni, potčinjeni seljaci, uvrijeđeni radnici i ostale žrtve depraviranih odnosa i despotizma ustati u potragu za izgubljenim dostojanstvom, za osnovnim ljudskim principima, koji mogu i tegoban život obasjati trenucima sreće. To znači da će oni ustati, da bi u poslijeratnom metežu Italije, gdje se svakome nudilo, a istovremeno osporavalo sve, izborili sebi pravo na rad, na primarnu kategoriju u društvu, koja osigurava egzistencijalne potrebe jedinke, a istovremeno je svrstava u redove graditelja budućnosti.

U ovom kratkom prostoru ne će biti moguće dati zaokruženu sliku vnijednosti i značenja cjelokupne poslijeratne talijanske knji-

³ Roman je štampan god. 1938.

ževnosti, niti će biti moguće sagledati u više aspekata stvaralački rad suvremenih pisaca Apeninskog poluotoka. Težište je na jednom problemu, na ulozi, koju su umjetnička djela odigrala kod otkrivanja socijalnog položaja i duhovnog stanja običnoga čovjeka, na stavu društva prema njegovim traženjima, na trenutku njegova buđenja u određenom historijskom momentu.

Poslijeratna umjetnost vraća se ponovno čovjeku, ali ne čovjeku kao apstraktnoj jedinki, već čovjeku kao pripadniku konkretne društvene zajednice, kao nosiocu čovječnijih ideala, čovjeku, koji se nikada nije pomirio s time, da bude dovoljan sam sebi, jer je ta riječ njemu paradoksalno zvučala i onda, kad su ga razne tiranije, monarhije, diktature uvjeravale da se on ne mora upletati u historiju, t. j. u »državne poslove« i da bi trebalo da bude sretan, što se bavi samo sobom. Ali u svom poslijeratnom vraćanju čovjeku, književnici kategorički izbjegavaju termine, koji bi mogli dovesti do ponovna rađanja kulta čovjeka. Ta je pojava u renesansno doba dovela do divovskog procvata ljudskoga uma, razvila ljudsku ličnost do te mjere, da su mnogobrojni geniji počeli prkositi božjim i zemaljskim zakonima. Iz silno razvijene ličnosti, u kojoj je bila utjelovljena snaga individue, nastao je vremenom kult osobe, pojedinca, odnosno kult ličnosti. Tako se vjera u stvaralačku moć čovjekovu, pretvorivši se u kult, izrodila u veličanje konkretne jedinke, koja je tokom historije dobila razne nazive: *knez, dužd, kralj, car, duce* i tome slično, i koja je stečenu veličinu iskoristila za svoje despotske, utilitarističke ciljeve. Suvremeno doba odreklo se shvaćanja, da je pojedina ličnost u stanju da gradi sama historiju, odrekla se također postavke, koja se dugo godina provlačila u kulturi, kao i u politici, da samo izvjesne obrazovane *elite* mogu sastavljati smisao kulturnog, društvenog i političkog života jedne zemlje i da je samo njima povjeren preobražaj intelektualno-duhovnih vrijednosti jednoga naroda.

Kult ličnosti i samouvjerenost obrazovane *elite* lišili su talijanskog građanina dodira s osnovnim intelektualnim manifestacijama, doveli su ga čak dotle, da nije bio više u stanju da brani svoju elementarnu čovječnost. Pod takvim uvjetima individuum je zakržljao, ili je utonuo u duševno mrtvilo. Time ćemo moći objasniti, zašto je do pred sam rat izostala u Italiji pobuna protiv despotizma u kulturi, protiv diktature u politici, eksploatacije u društvu, zašto je došlo do negacije čovjekovih stremljenja i ideala.

III.

Mladi književnici Italije shvatili su težinu situacije, u kojoj ih je zatekao rat, kao i svu ozbiljnost zadatka umjetnosti. Trebalo je težiti svim sredstvima, da se čovjeku ponovno ulije nada u vlastitu intimnu snagu i u mogućnost uspostavljanja veza za međusobno komuniciranje. Samo su ga tako mogli prodrmati u njegovu očajničkom išče-

kivanju i u osjećanju nemoćnosti. Ali nada i vjera u sebe nije se suvremenom čovjeku mogla više vratiti putem, kojim mu je vraćena u doba klasike i renesanse, jer su nove historijske prilike unijele izmjene u cjelokupnu psihologiju čovjekovu. Pisци su, dakle, morali potražiti novu metodu obraćanja suvremenicima, odnosno poslijeratnom Talijanu, što su i učinili. Počeli su tragati, skoro frenetično, za onim grupama ljudi, koji imaju potencijalne mogućnosti da odnesu pobjedu nad vremenom, nad budućnošću, nad neizvjesnošću, koja je nemilosrdno morila njih i njihovu generaciju. Drugim riječima, pisci su se obratili proletariziranim slojevima svoga društva, da bi otkrili kod njih ne samo njihovu skrivenu moralnu veličinu, već i duboko zakopanu želju, da se oduže historiji sudjelovanjem u njezinim zbivanjima, želju da se osjete pripadnicima jednoga jedinstvenog naroda. Sve, što se zbilo tokom i poslije rata, stvorilo je kod maloga čovjeka utisak, da on nije i ne može opstati kao osamljena i bespomoćna jedinka, nedostojna da gradi historiju. Prema tome, renesansa je veličanjem individuumu dizala vrijednost društva, dok se poslije ovoga tek minulog rata veličanjem društva, zapravo naroda, uzdigla do velike visine dotada bezlična jedinka.

Ta činjenica provejava u prvim romanima, koji su se pojavili pred kraj i neposredno poslije rata, kao i u djelima napisanim u mirnodopskom periodu. Ali pisci, koji su sagledali ulogu maloga čovjeka u narodnom buđenju, izazvanom ratnom burom, koji su postali svijesni, da vitalna snaga njihove nacije počiva upravo na njemu, na radniku, na proizvođaču, nisu smatrali za potrebno da svoja uvjerenja i koncepcije iznesu tendenciozno, t. j. da svojim djelima dadu nametljivu ideološku, političku boju. To znači, da su se ti umjetnici odrekli filozofiranja, zamijenivši ga metodom realističkoga slikanja života. Učinili su to zbog toga, što su bili svijesni, da bi ih izvjesna tendencija prema rasuđivanju, razmišljanju, ocjenjivanju dovela vrlo lako do negiranja konkretnoga čovjeka i do generičkog uzdizanja njegove vrijednosti, što je trebalo izbjeći pod svaku cijenu, jer je talijanski čitalac bio zasićen općenitim poimanjem morala, etike i socijalnih problema, bilo mu je dosta besadržajnog pričanja, apstraktne umjetničke tematike. Za postizanje cilja bilo je neophodno pričvrstiti svaku riječ, svaki razgovor, za голу istinu, bilo je neophodno progovoriti o konkretnim svojstvima današnjega čovjeka, inzistirati na njihovu vjerodostojnom prikazivanju, jer se samo tako mogao zadati odlučan udarac formalističkoj, larpurlartističkoj i konformističkoj umjetnosti.

Takav stav prema materiji oblikovanja podsjeća na Zolin naturalizam. Prema riječima francuskoga kritičara Paula Lafargua: »Naturalizam, koji u literaturi pretstavlja isto što i impresionizam u slikarstvu, zabranjuje rasuđivanja i uopštavanja. Po toj teoriji, pisac mora ostati potpuno pasivan, beležiti utiske i dati ih, ne ispitujući ništa izvan njih, on ne sme analizirati uzrok jedne pojave, događaja, ni nagovestiti njihove posledice; njegov ideal je da liči na fotografsku

ploču.« Iz takva ocjenjivanja naturalizma, Lafargue izvlači zaključak, da »metod naturalističkih pisaca dokazuje samo to da oni imaju malo intelektualnih sposobnosti«.⁴

Očevidno, Lafargue predbacuje Zoli zbog njegove neangažiranosti, odnosno zbog neopredjeljivanja pri sastavljanju svoga umjetničkog svijeta. U više navrata on ga optužuje za kukavičluk zbog njegova držanja po strani, kao nezainteresirana promatrača. Slični bi se prigovori mogli postaviti i piscu djela *Krist se zaustavio u Eboliju* Carlu Leviju, zatim autoru *Gradske četvrti* i *Kronike o siromašnim ljubavnicima* Vascu Pratoliniju, Carlu Cassoli zbog romana *Fausto i Ana*, *Drugovi*, a prvenstveno zbog njegova novijega djela *Vojnik*, i drugim romanopiscima. Ali stroge zaključke Lafarguove morala je, upravo zbog njihove ekstremnosti, ublažiti suvremena kritika. S druge strane, takvi bi zaključci bili neprihvatljivi kod kritičke ocjene talijanskih poslijeratnih djela, koja nose jako obilježje naturalizma. Zašto? Zato, što je Zola sjekao duboko u dokumente svoga vremena i gotovo anatomskom preciznošću bilježio materijal, do kojega je dolazio: »Zola sakuplja beleške, koje uzima iz knjiga, novina, razgovora, brižljivo ih prebire i svrstava, stavlja na listiće i unosi u katalog; onda u te beleške uvodi dramsku akciju, povezuje ih međusobno, i time je njegov roman gotov.« Tako je prema njegovu biografu Paulu Alexisu nastao roman *Nana*.⁵

Uvođenje dramske akcije, radnje, za Zolu je, dakle, intelektualni posao, iz kojega je isključen poetski zamah, nadahnuće, a prije svega istinitost. Sasvim je različita procedura talijanskih pisaca, osobito onih, koji su zbog oponašanja istine svrstani u grupu nazvanu neorealisti i koji imaju prividno mnogo dodirnih točaka s naturalistima. Ovima, pa i veristima, svojstvena je težnja za odražavanjem konkretno ispoljenog u životu. Odatle u stvari polaze i talijanski pisci. Ali za razliku od prvih, oni nisu završili u empirijskom traganju za determiniranom stvarnošću. Oni su se oslonili, kod prikupljanja činjenica, prvenstveno na kroniku i na historiju. Kronika i historija ostale su platforma za građenje radnje, kod nekih sam temelj. Ali, dok Zola izmišlja akciju, da bi povezao činjenični materijal, brižljivo skupljen, Levi, Silone, Vittorini, Pratolini, Cassola, Pavese i čitava plejada mladih, kao Domenico Rea, Carlo Montella i drugi, najčešće spajaju elemente kronike i historije pomoću autobiografske ili memorijalističke materije, koja je gotovo uvijek neprimjetna, jer je vješto i pažljivo fuzionirana i čini uglavnom prilično homogenu umjetničku cjelinu, iako joj ponekad nedostaje jedinstva. Dovoljno je spomenuti djelo *Krist se zaustavio u Eboliju*. Pisac je svoju radnju smjestio u točno određene geografske okvire, ograničio je njezin prostor, a sam je postao spona između raznorodnih elemenata pripovijedanja i sadržine. Drukčije rečeno, njegova prisutnost koordinira događaje, njihove nosioce, psihologiju i atmosferu, u kojoj se što zbiva, ambijentalne

⁴ Pol Lafarg, *Književne kritike*, Kultura 1949, str. 149.

⁵ Citirano prema djelu Pola Lafarga *Književne kritike*, Kultura 1949, str. 135.

uslove i t. d. Levi je došao u Lukaniju (tu se zbiva radnja knjige) kao zatočenik, ne raspolaže svojom slobodom, prema tome bi svaka njegova reakcija kao kažnjenog antifašista, koji se u djelu ne odvajala od svijeta, što ga opisuje, bila besmislena. Tu su pisac i zatočenik jedne iste i svako intelektualno uzdizanje umjetnika moglo je dovesti do neuvjerljive predodžbe o jednom ljudskom stanju. Nešto se slično desilo pred sam završetak knjige, kad je pisac, uočivši paradoksalno življenje seljaka u Lukaniji, pokušao dati svoju interpretaciju.

U svom umjetničkom postupku Levi se ograničio na sređivanje činjenica, na iznošenje viđenog i doživljenog. Zato je njegovo selo konkretno, istinito i živo. Doduše, ono nema svoje vlastite historije, ne poznaje blagodati civilizacije ni dragocjenosti slobode. Seljak je rob škrtih livada, ogoljelih šuma, svemoćne crkve i nepoznatih gospodara iz nikada neviđenih gradova. Taj je isti seljak žrtva predrasuda, mistike, fatalizma, religioznih dogmi. Takva ga je zatekao pisac i ništa ne čini, da uljepša njegovu sliku, niti intervenira, osim pri kraju, kad se upušta u izvjesno politiziranje. Mogao bi se iz toga izvesti zaključak, da je autor ravnodušan, odnosno kukavica, kao što Lafargue veli za Zolu. Naprotiv, Levi je bacio težište na prikazivanje jednoga čovjekova stanja, u kome vlada bespomoćnost i duhovni nihilizam. To je učinjeno smišljeno, da bi se skrenula pažnja na anakronističku sliku talijanskog Juga, gdje se ljudska egzistencija svela na obično biološko vegetiranje.

Usprkos nedostatku knjige, usprkos tome, što je pisac zapostavio historiju, što je dopustio, da se artizam pomalja na pojedinim stranicama (taj artizam treba djelomično pripisati njegovu slikarskom talentu, jer je Levi prvenstveno slikar), djelo *Krist se zaustavio u Eboliju* zrači humanizmom i donosi svježi spoznajni materijal otkrivajući i dokumentirajući paradokse u jednom predjelu zemlje, gdje je život stao i pored dinamičnog, užurbanog kretanja u svijetu.

IV.

Carlo Levi zapostavlja historiju, da bi se oslonio na kroniku i memoriju kod sakupljanja i prerađivanja umjetničke građe. Vittorini, međutim, uzima kao osnovu historiju, osobito kod sastavljanja romana *Ljudi i neljudi*. On je taj roman pričvrstio za određeni historijski moment — za drugi svjetski rat, za one historijske činjenice, koje su pogazile uzvišene etičke principe čovječanstva i otvorile put neljudskim odnosima. Pisac je duboko impresioniran zbivanjima, brutalnim postupcima ljudi, koji su ponovno bacili čovjeka u svijet životinja. Barbarstvo se opet pojavilo na zemlji u najgrubljoj formi, ubijanjem ljudi, uništavanjem dobara, koja su stečena dugogodišnjim radom. Zabrinut gorkim pojavama, koje su dovele jedinku u bespomoćan položaj, Vittorini je potražio izlaz iz protivurječnosti, u koje je zapao svijet i našao ga: »zaodjenuo je sebe političkom sviješću« i prihvatio umjetnost kao najsigurnije oružje za optuživanje čovječanstva. Ali,

optužba je svrsishodna, ako je konkretna, obrazložena, argumentirana. Radi toga pisac izvlači iz neposredne stvarnosti, iz borbe antifašista u Milanu, iz zločina, što su ih počinili fašisti i nacisti, iz doživljenih pojava, čitavu pripovjedačku materiju. Ali određivanjem ambijenta, fiksiranjem prostora, ustanovljivanjem sadržaja djela Vittorinijeve pripreme nisu još završene. Nametnuli su mu se problemi stila, forme i opće strukture djela. Prema nj se zatim postavila alternativa: da li promatrati ili sudjelovati, razrađivati građu bez »filozofiranja«, odnosno ne rasuđujući o pojavama, koje opisuje, ili se napiti na vrelu istine, a poslije toga, sanjajući snom pjesnika, pokazati svoju političku i idejnu pristranost. A zatim, ako se odluči za jedan od tih stavova, hoće li se služiti narativnom ili deskriptivnom metodom prikazivanja? Levi se brzo odlučio, — zauzeo je stav promatrača, alternirajući metodu slikanja: opisujući i pričajući. To naizgled hibridno jedinstvo nije poremetilo ravnotežu umjetnikova izlaganja materije, ali je predstavljalo potencijalnu opasnost. Vittorini nije ni za kakve kompromise te vrste. Opredijelio se za relativno sudjelovanje, t. j. za izvjesnu intervenciju i za narativni način. Kakve je to imalo posljedice? Dogodilo se, da je autor u *Ljudima i neljudima* prekršio starodrevnu disciplinu pisanja odbacivši strogu gramatičku kontrolu, zamijenivši popularne opise dijalogom, i to vrlo suhim i škrtim. Time je revolucionirao klasičnu talijansku tehniku obrade materije (slična je tehnika već bila udomaćena u suvremenoj američkoj književnosti, donekle kod Faulknera i Saroyana). Ta nova tehnika omogućila je piscu da lakše priđe rasvjetljivanju novih pojava i odnosa među ljudima. U tome mu je najviše pomogao upravo dijalog. Neposredan je govor ozbiljan instrument za karakterizaciju likova, pogotovu onih, koji su izrasli iz današnje sredine, tako sklone da saobraća direktno i neposredno. Vittorini nastoji, da njegovi ljudi i neljudi govore, koliko je to god moguće, jezikom rata, onim jezikom, koji utjelovljuje razbijene, iskidane, bojažljive misli uplašena čovjeka. Iz toga izlazi, da je Vittorinijev izraz strogo funkcionalan; no ipak je zbog pretjerane sintetičnosti pomalo monoton, jer je — kako veli Corrado Tumiati — »pedantno oponašanje svakodnevnoga govora opteretilo knjigu gotovo infantilnim ponavljanjem pitanja i odgovora.«⁶

Nov stil i nov jezik omogućili su piscu da lakše odrazi psihološko vrenje u dušama milanskih revolucionara, da njihovu borbu podigne, kao što je to učinio i Vasco Pratolini sa svojim antifašistima u djelu *Kronika o siromašnim ljubavnicima*, do epskih razmjera. Istovremeno njegova jezična škrtost, njegov suhi dijalog uspješno dočaravaju atmosferu mržnje, nesnošljivosti, podjele svijeta na ljude i neljude, a iznad svega ukazuje na srozavanje čovjeka na razinu životinje, na ponor, koji ratovi znaju iskopati i u kojem se pohranjuju lijepe ljudske vrline.

Dragocjenost i smisao djela ne nalaze se ipak u tehničko-formalnim elementima. Oni počivaju mnogo dublje, u bitnim postavkama

⁶ V. »Elio Vittorini: Uomini e no«, *Il Ponte*, I. (1945).

i koncepcijama umjetnika. Vittorini je uspio dokazati — a to je u stvari ono novo, što knjiga donosi, — da je pojam sreće samo romantičarski mit, koji lako zavodi čovjeka i da je neprestana borba jedino nepogrešivo sredstvo za odstranjivanje neljudi iz ljudske zajednice. Ta spoznaja, iako bolna, podgrijava ujedno rađanje i održavanje nade u neuništivu moć progresa: svijet mora da se kreće naprijed i pored svih nasrtaja historije, ratova, brutalnosti, uništavanja i umiranja.

Na takvim idejnim premisama počiva konstrukcija romana *Ljudi i neljudi*. Te premise nisu prouzrokovale intelektualno upletanje pisca, barem ne odviše nametljivo, jer je tendenciozna usmjerenost priče podvrgnuta vrlo obazrivoj kontroli. Za Vittorinija pjesnički zanos, umjetnički stvaralački impuls ne smiju biti podređeni racionalnim uvjerenjima. U suprotnom slučaju bila bi protivurječna formula o slobodnom stvaralačkom traženju umjetnikovu. Bez slobode stvaralac je ponižen i sputan.

U *Ljudima i neljudima* pisac ne proriče nova vremena, ne donosi zaključke, on teži samo da poveže dramatične historijske događaje i ljudsku sudbinu. Da bi to postigao, pribjegava kronici, koja obogaćuje dramu radnje, i autobiografiji, koja, nažalost, nije — kao kod Levija — postala čvrsta nit vodilja akcije.

Kod Vittorinija se nazire izvjesna pristranost i tendencioznost prilikom isticanja životinjskog instinkta kod okupatora i prilikom uzdizanja čovječnosti kod boraca protiv nasilja, kod antifašista. Takva tendencioznost i pristranost nestale su u *Kronici o siromašnim ljubavnicima* Vasca Pratolinija. Shakespeare, Goldoni, Balzac — na svoj način Zola i Verga — inzistirali su na oblikovanju života onakvoga kakav jest. Pratolini, kao i ti klasici, baca težište na ono, što postoji i ne želi da unese ikakvu izmjenu u stvari, koje su postale predmet njegova opisivanja. Sve, što je zatekao, za njega postoji i nužno je. Razum nema prava da se miješa, jer bi to bilo nezakonito, niti je potrebna mašta, jer ona najčešće izobličuje stvari. Odavna je Bjelinski ocijenio umjetnost kao »reprodukciju stvarnosti, prema tome — nastavlja on — njen zadatak nije u tome da popravlja i uljepšava život, nego da ga pokaže onakvim, kakav stvarno jeste.⁷ Neorealisti su prihvatili takvu definiciju umjetnosti, pa su se čak potrudili da stvarnost i život, što ga prikazuju, ne budu bezbojni, amorfni, dajući im lokalni, regionalni ili nacionalni kolorit. Obrubili su istinu, da se ne bi rasplinula u postojećem svijetu, ograničili su je vremenski i omeđili prostorno, da bi se mogla lakše sagledati. Prvi, koji je točno i pedantno fiksirao te granice, upravo je Pratolini. Radnja *Kronike o siromašnim ljubavnicima* događa se u Via del Corno, u uskoj, maloj ulici pokraj Piazze della Signoria, dakle u užem centru Florence, radnja romana *Gradske četvrti* oko trga Santa Croce, a djela *Djevojke iz Sanfrediana* u predjelu Sanfrediano.

⁷ Bjelinski, *Izabrana djela*, Kultura, sv. I, str. 447.

Zahtjev, da se odredi mjesto, vrijeme i prostor, bio je postavljen u doba naturalizma. Ta dodirna crta, pored već spomenutih, ipak ne dopušta, da se približe, a još manje da se poistovete literarni pravac naturalizma i neorealizma. Neorealisti se ne spuštaju u dubinu pojava, ne ruju po njihovoj fizičkoj, materijalnoj strukturi, ne zadržavaju se na detaljima, od kojih se ne vidi cjelina, kao što se od silnoga granja ne vidi drvo. Njihov se pogled proteže u širinu, horizontalno. Sagledati svaku pojavu, pokušati je povezati s drugima, koje se u istom vremenu javljaju, ne ispitujući temeljito njihove uzroke, — osnovna je polazna točka Pratolinija i ostalih neorealista; promatrati, dakle, sve što se zbiva oko nas, budno, da ništa ne promakne, ulaziti u svaki kutak, da bi slika zbivanja u ograđenom prostoru bila što istinitija, što cjelovitija.

Takav način pristupanja pisanju isključuje romantiku, odstranjuje mogućnost stvaranja karaktera i tipova, ne zahtijeva moć mašte, moć naslućivanja, »pronalaženje«, što je po Gorkom neophodno svakom piscu, jer: »Ako pisac opiše nekog trgovca, činovnika, radnika koga poznaje — on će napraviti više ili manje uspeli fotografiju upravo tog jednog čoveka; ali to će biti samo fotografija, lišena socijalno-vaspitnog značaja koja neće dati gotovo ništa za proširenje i produbljenje našeg saznanja o čoveku, o životu.« Izgledalo bi, da između shvaćanja Gorkoga, Pratolinija i drugih neorealista postoji neuklonjivi jaz. Međutim, razlika je u tome, što se Gorki plaši — i zato inzistira na karakteru, na tipu —, da bi svaka konkretizacija morala obavezno izazvati subjektivizam u selekcioniranju, u biranju predmeta za svoje umjetničko djelo. Zbog toga ruski pisac uporno zahtijeva šire promatranje pojedinačnoga, iz kojega se može lako izvući opće; to znači, da on inzistira na opažanju konkretnih ljudi, kako bi iz njih izvukao i sjedinio u jednom čovjeku one crte, koje bi predstavljale karakteristiku čitave promatrane grupe. Pratolini i ostali pisci doista se drže postavke Gorkoga, da »širina opažanja, bogatstvo životnog iskustva često naoružavaju umetnika snagom koja pobeđuje njegov lični odnos prema činjenicama, njegov subjektivizam«. ⁹ Upravo odatle oni polaze. Dakle, kreću s Gorkim, ali se ubrzo odvajaju od njega, jer njegova putanja vodi k stvaranju likova-heroja, tako popularnih u prethodnoj klasičnoj književnosti. Talijanski pisci su se odlučno odrekli klasičnih, tipiziranih junaka. Dok je le grand personnage kod Flauberta, Balzaca, Manzoniya, Dostojevskoga, Tolstoja nosio sam složene probleme svoga vremena, dok je mati Gorkoga, dobivši dimenzije heroja, ne samo približila djelo epopeji, nego je odrazila jednu burnu epohu ruske historije, danas bi takvi likovi bili neprihvatljivi prvenstveno zbog toga, što se le grand personnage stopio u velikom obilju umjetnih konstrukcija i izmišljenih situacija. On bi danas bio neuvjerljiv, neprihvatljiv, jer je neistinit; prvo zbog toga, što se u svaku figuru, čim se ona podigne na pijedestal heroja, mora uvući makar

⁹ M. Gorki, *O literaturi*, Kultura 1949, str. 349

dijelić retorike, a drugo, što nije isključena jača tendencioznost, koja vrlo lako skreće u konformizam.⁹ Dovoljno je spomenuti slučaj ruske književnosti između dva rata, u kojoj je slavljenje pojedinačnih zastupnika društvenoga preobražaja, uzdignutih do dimenzija heroja, obojilo djela konformističkom notom.

Talijanski su pisci srušili mit o heroju; ali to im nije dalo pravo da sebe stave na prvo mjesto, da istaknu svoju ličnost. Potiskivanje vlastite ličnosti nije izazvalo forsiranje prisutnosti drugih. Njihovi junaci ulaze i izlaze iz radnje onako kao u životu, pomalo stihijski, bez discipline, a iznad svega ne žele da istaknu svoje »ja«. Njihove osobine, njihovo »ja« definiraju same akcije, u kojima su angažirani.

V.

Osobito u prvom poslijeratnom periodu, čitava snaga talijanske umjetnosti ležala je u njezinoj svestranoj privrženosti stvarnosti. Ta je njezina crta, u onom specifičnom historijskom trenutku, dobila uveličano odgojno, moralno, pa čak i političko značenje. Čitaocu je mogla biti vraćena vjera u umjetnikovu riječ samo njezinim strogim vezivanjem za stvarni život. Njemu je Musolinijevo doba pružilo obilati broj apstraktnih, besmislenih, nerazumljivih knjiga, koje su vodile direktno u duhovnu apatiju, jer besmislice nisu nikada u stanju da pokreću ljudski duh. Većina je mladih pisaca bila svijesna te činjenice; zato se oni hvataju za kroniku, za historijska zbivanja, za autobiografiju, za memoriju. Istinitost i vjerodostojnost nametnule su im se kao jedini *c r e d o*, koji je mogao dovesti do preporoda talijanske književnosti. O tome govori sam Pratolini: »Kad smo već stekli svijest, trebalo je da se obratimo dokumentu, kronici, historiji, da postanemo zreli, da se počnemo kretati među ljudima, da savjesno slušamo njihovo srce. Govorim o takvom putu, koji i ja slijedim, i koji danas daje, kako zbog svoje vitalnosti, tako i zbog originalnosti i različitosti djela, avangardno mjesto talijanskoj pripovjedačkoj umjetnosti.«¹⁰

Njihov je, dakle, moto »kretati se među ljudima«. Njega se drži i Cesare Pavese. Velika privrženost konkretnim ljudskim problemima uvjetovala je kod njega gotovo potpuno eliminiranje likova. Najviše ga privlači atmosfera i raspoloženje sredine, u kojoj se kreće. Ali njega neprestano prati osjećaj osamljenosti i nezadovoljstva. Taj osjećaj ne označuje razočaranje ili duševnu apatiju. Piščeva osamljenost potječe od gnjeva, iz revolta prema bijednom stanju ljudi, koji smatraju sebe nemoćnim, nesposobnim da svoja htijenja usklade s historijskim tokom. Paveseovi su ljudi preplašeni vlastitim neznanjem i nespremnošću da se sudare sa životom. Na momente izgledaju

⁹ G. Rabac, »Umjetnička istina Vasca Pratolinija«, *Život* 7 (1959).

¹⁰ *La Table ronde*, 131 (1958), Paris, 103.

kao pomirene žrtve jedne okrutne sudbine. To proizlazi iz nespokojstva, koje vlada u samom piscu, iz rezignacije i straha prouzrokovanih odvratnošću i okrutnošću suvremenih događaja.¹¹

Pavese se nikada nije pomirio s postojećim svijetom, tražio je neumorno izlaz iz tegobne situacije, koja je pritiskivala njegov duh. To je dokaz njegova ličnoga nemira; inače je bio svijestan da je njegova generacija, iako rezignirana, zakoračila putem, koji vodi preobražaju čovjeka i društva.

Mnogo se pomirljiviji ton zapaža kod Alberta Moravie. Paveseovo umjetničko djelo otkriva, pored ostaloga, autentične izvore duhovnoga gibanja današnjice. On je, pomalo tužnim i zamornim akcentom, saopćio atmosferu, koja odražava čovjekovu spremnost da ruši staro, čak i postojeće, ali koji je istovremeno zbunjen, jer ne vidi još ono novo, kome teži, ne vidi sebe u ulozi stvarnoga graditelja sutrašnjice. Nasuprot Paveseu Moravia ne predočuje veliku raskrnicu, na kojoj se danas nalazimo. Alberto Moravia ne istražuje uzroke, koji su izazvali krizu u duhovnim manifestacijama čovjekovim, koji su doveli do pomjetnje u svijetu i prikrili sivlom talijansko društvo. Moravia se zadržava na posljedicama, na pojavama. Cilj mu je da izrazi spoljašnju moralnu izobličenosť, duhovnu učmalost, snagu stihije i onaj zatvoreni krug življenja, koji sve probleme svodi na egzistenciju i nagone. Blizu je Sartrovu egzistencijalizmu, koji smatra, da djelatnost ljudskoga individuuma nije ničim uvjetovana, da je prema tome on slobodan i da se slobodno angažira u svijetu.¹² Moravia upozorava na provaliju, koja se odjednom pojavila između savjesti, strasti i instinkta, između čovjekove misije, njegove odgovornosti pred historijom i individualnih težnji za udovoljavanjem vlastitih nagona, kao i osjećaja prolaznosti vremena. U težnji da barem donekle predoči čovjeka, razapeta i opterećena moralnim, političkim i seksualnim problemima, umjetnik se spotakao o frejdističku doktrinu psihoanalize. Srećom, nije ga zavela erotika (inače bi završio kao D'Annunzio u veličanje erotskih ekshibicija i u lažni lirizam). Upao je u središte života, u vrelo životne istine, i zato je njegova slika suvremenika — koji se pokreće iz morbidnih situacija u duhovne akcije — neobično uvjerljiva. Uvjerljiva je i zbog toga, što se umjetnikova vizija uspješno sukobljuje s intimnom dramom društva i skreće pozornost na dehumanizirani čovjekov lik. Njegova se prva knjiga *Ravnodušni*¹³ i novija *Čočara*¹⁴ sudaraju s nepomirljivim traženjima nagona i zabrinutošću svijesti. U prvoj i u drugoj knjizi individuum se pojavljuje u dvostrukoj ulozi: kao životinja i kao čovjek. Njihova uloga alternira, sad je neuračunljiv, nesposoban da se savlada i daje

¹¹ Cesare Pavese je dugo vodio borbu sam sa sobom, jer ga je neprestano morila misao da sebe ukloni iz društva, gdje su odnosi među ljudima tako neskladni. Unatoč tome, podlegao je samoubilačkim idejama ustrijelivši se u kolovozu 1950., na pragu četrdesete godine.

¹² Boris Zihlerl, *Književnost i društvo* I, Svjetlost 1958, str. 208.

¹³ Roman je izašao 1929. godine, kad je pisac imao 22 godine.

¹⁴ *Čočara* je izašla 1957, to znači 28 godina iza *Ravnodušnih*.

slobodu nagonu, sad je duševno pribran i sklon da svojom snagom i voljom uljepša život. Takve su Adriana, Rosetta, Čočara i druge figure njegovih romana.

Moravijin je čovjek podvojen. Pratolini se ne bi nikada pomirio s prikazivanjem ovakva čovjeka, jer zna, da se tako gubi njegova integralna vrijednost. Za firentinskog je pisca najuzvišeniji ideal cjelovita ličnost, u kojoj koegzistiraju savjest, nagon, strast, politička uvjerenja, što ga zajedno pokreće na različitu fizičku i duhovnu djelatnost. Metello je jedan od takvih cjelovitih ljudi. Pošto se Moravia ne brine da zaokruži viziju i sliku o čovjeku, njegovi su likovi krnji, odnosno oni rasvjetljuju samo jednu stranu, jedan aspekt ljudske egzistencije. Ali taj aspekt, ta strana je umjetnički dorečena, temeljito analizirana i solidno izražena. Ako je Moravia poveo razgovor o moralnom padu jednoga čovjeka, tada mu ništa nije promaklo da ga dokrajči. Svakom prilikom on siječe duboko, vertikalno, iako ne povezuje sve komponente, koje čine životnu putanju jedne osobe, ne daje integralna pojedinca. Staloženost, odmjerenaost i izvanredni talent pisca sačuvali su jedinstvo njegova umjetničkog svijeta i pružili novoga materijala za proširenje spoznaje suvremenika.

*

Suvremeni pisci Italije, prvenstveno neorealisti, uspjeli su, da poslijeratnoj književnosti podignu spoznajnu vrijednost i da obnove njezinu ulogu. To im je uspjelo zato, što su se približili vrelima života i u njima pronašli nadahnuće za svoja ostvarenja, što su shvatili, da samo oni ljudi, koji su predstavnici ideje rada i razuma, kako veli Plehanov, mogu oplemeniti i uzdignuti sadržinu poezije i umjetnosti uopće. I s obzirom, da se oni danas svjesnije odnose prema sudbini malih ljudi, s obzirom, da su stali na pozicije progresa, proželi su svoja djela idejnim premisama, koje su u skladu s našim modernim vremenom. Do takva zaključka došao je i francuski kritičar Dominique Fernandez, koji — uspoređujući francusku i talijansku suvremenu književnost — tvrdi: »Našlo bi se, bezuvjetno, francuskih djela, u kojima dar prirođenoga stvaralaštva prati traženje istine; ali najveća teškoća, s kojom se sukobljuju najbolji suvremeni francuski pisci, sastoji se upravo u tome, da ostvare duhovnu sintezu traženja i prirođenog dara. U Italiji se taj problem ne pojavljuje uopće, jer marksizam, koji daje inspiraciju piscima današnje talijanske renesanse, nije doktrinaran, teoretičan, krut, već je on spoznaja uvrede nanesene svijetu, intelektualno marksistički obrađena.«¹⁵

U ovoj kratkoj analizi misije talijanske književnosti u ratnim i poslijeratnim previranjima, izostala je ocjena estetske vrijednosti, kao i osvrt na stilske karakteristike i na izražajne mogućnosti dana-

¹⁵ Dominique Fernandez, *Le roman italien. et la crise de la conscience moderne*, Paris 1958, str. 257.

šnje generacije pisaca. Pa i pored toga, moglo bi se već sada kazati, kao što je nekad rekao Marks za engleske realiste, da je vodeća grupa umjetnika u Italiji, u prvom mirnodopskom periodu, prikazala svijetu više društvenih, moralnih, političkih istina o svojoj zemlji nego njihovi političari, publicisti i učenjaci zajedno.¹⁶

G. Rabac: LA MISSIONE CONOSCITIVA DELLA LETTERATURA
ITALIANA CONTEMPORANEA

Riassunto

Nella breve nota introduttiva del suo articolo l'autore definisce il ruolo e la funzione della letteratura italiana attraverso i secoli sottolineando l'equivalente conoscitivo ed educativo manifestato sistematicamente dai tempi più remoti, da quando l'uomo cominciò ad aspirare al raggiungimento di una cultura spirituale superiore al giorno d'oggi. Viene messo poi in luce, dopo aver accennato alla situazione politico-sociale che condizionò certa narrativa alla vigilia della Seconda guerra mondiale (narrativa che si opponeva all'accademismo, alla retorica, al conformismo e che aprì la via ad una determinata corrente letteraria che oggi si suole definire col termine di *neorealismo*), l'aspetto rivoluzionario delle opere letterarie dell'immediato dopoguerra. A darle tale aspetto vi contribuirono i maggiori scrittori odierni quali Vittorini, Moravia, Pratolini. Furono loro — accanto a Bilenchi, Bernari e Silone, coadiuvati dagli estinti Favese e Jovine, — a schierarsi dalla parte del mondo offeso per ridargli la dignità perduta e dimostrare che ogni uomo ha diritto alla libera manifestazione della propria personalità se è in grado di assumersi una certa responsabilità di fronte alla storia e alla società. Partendo da qui, alcuni narratori hanno cercato di fissare i limiti, nonché le esigenze della letteratura contemporanea, prodigandosi di rispecchiare nelle loro opere l'individuo e la società e i loro reciproci rapporti, delineandovi il fattore tempo scrupolosamente e nettamente e dando a tutti gli elementi una nota irripetibile.

Sfondate le vigenti barriere morali, tradizionali, tecniche e linguistiche, alcune opere artistiche sono riuscite a scoprire gli attriti e i dissensi, palliati da secoli per prammatica politica, tra la società e l'individuo. L'uomo fu piazzato nuovamente al centro del contenuto non come latore di un problema psicologico, sociale o morale, caratteristico per l'epoca in cui viviamo, ma come parte integrante di un meccanismo sociale concreto. Così siamo venuti a sapere che anche l'individuo amorfo, l'uomo »vile«, l'italiano ignoto, quello che la storia aveva ridotto spiritualmente a vassallo, aveva potenzialmente forza da imporsi al secolo e dirigere il corso del tempo, cioè di partecipare attivamente al processo storico.

Dopo aver accostato naturalisti e neorealisti e segnalato le apparenti affinità e le effettive divergenze, l'autore passa in sommaria rassegna quelle

¹⁶ Karl Marks-Fridrih Engels, *O književnosti*, Kultura 1946, str. 183.

opere che puntando sulle varie implicazioni della società hanno potuto allargare la nostra conoscenza dei rapporti tra individuo e società e dell'apporto che l'uomo comune può dare al corso degli eventi e ai rivolgimenti sociali. Si constatò poi che il metodo artistico di cui si servono e la ricerca della materia nella storia e nella cronaca hanno indotto gli autori ad accomodare lo stile e il linguaggio ai nuovi soggetti e temi e hanno dato colore locale e una nota folcloristica alla realtà che descrivono. Venne così escluso aprioristicamente l'elemento romantico come pure il mito dell'eroe.

L'autore conclude che la letteratura italiana contemporanea, ispirandosi alle fonti vive della realtà attuale, ha compreso che solo l'uomo rappresentante dell'idea »del lavoro e della ragione« può umanizzare il contenuto della poesia e dell'arte ed ampliare la tematica della narrativa, arricchire in tal modo la conoscenza del lettore.