

STVARALAČKA MORFOLOGIJA

TOMISLAV SKRAČIĆ
Filozofski fakultet u Zadru

UDK 840(091):82.0
Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 1983-01-17

Ovaj tekst svojim većim dijelom predstavlja prijevod s francuskog dvaju od četiri dijela doktorske radnje *Morphologie créatrice* s podnaslovom »Analyse thématique du roman d'Alain-Fournier *Le Grand Meaulnes*« koju je autor obranio listopada 1978. na Sveučilištu u Zagrebu.

Prvi dio (»Iz morfologije postanja«, u radnji; »Une structure en devenir«) predstavlja fenomenološku studiju o odnosu Alain-Fourniera (1886—1914) i njegova projekta s naročitim obzirom na razdoblje egzistencijalne i stvaralačke krize od 1907. do 1910. godine. Kriza je otpočela Fournierovim napuštanjem »rajskog pejzaža djetinjstva« (1901), a produbila se susretom s gospođicom Y. de Quiévrecourt (1905). Buknula je 1907. godine kad on raskida (privremeno) s katolicizmom; voljena se žena udaje, vrata sveučilišne karijere se zatvaraju, među roditeljima dolazi do nesuglasja, a sestra mu se Isabelle vjeri s najboljim prijateljem Jacquesom Rivièreom. »Ludilo simbolizma« i umjetnosti kao jedin; preostali oslonac i cilj življenja, nameće mu krajnje subjektivističko doživljavanje stvarnosti. Isto se tako odnosi i prema sadržaju svoga stvaranja. Roman, koji je naumio napisati još kao dječak, teško nastaje jer Fournier ne želi stvarati drukčije nego što živi, a živjeti želi onako kako bi se ponašali njegovi još nedefinirani likovi, statički, vanprostorni i vanvremenski. Taj »bovarisme« prati pisca sve do 1910. godine; on se osjeća kao remećno mitsko siroče koje sve svoje stvaralačke nevolje opravdava nerazumijevanjem drugih. No počev od te godine on nalazi trajno zaposlenje, uspostavlja novu sentimentalnu vezu, uočava površnost kasnog simbolizma, odustaje od koncepcije poetske proze i od stiha uopće. On se također okreće dubljoj francuskoj i svjetskoj književnoj tradiciji. Iz njegovih skica i kraćih proza vidljivo je napuštanje bezvremenosti i simboliističke imaginerije u korist radnje i realnog prostora. Njegov se jezik individualizira. 1911. i 1912. nastavlja se proces distanciranja njegove osobe od likova. Nakon izvjesnih teškoća s dispozicijom radnje (intrigom), on pronalazi žanr romana (avanturistički) i način njegove poetske medijacije (tehniku i *procédé*). Roman će se pojaviti 1913.

Drugi dio (»Morfologija kazivanja«) je interpretativno-strukturalistički pristup romanu *Le Grand Meaulnes*. Autor najprije nastoji predstaviti fizički i duhovni portret naratora. — Slijedi poglavlje s interpretacijom nekih sredstava jezika kojima se narator služi u svrhu transponiranja realnog u imaginarni prostor. Budući da je riječ o kazivanju događaja (*récit*), pjesnička metafora mora ustupiti mjesto prozaičnoj usporedbi (*kao, kao da — comme, comme si*). Specijalnom učestalošću takvih reforičkih formi izgled pravog svijeta se otkriva kao bit romanesknog. Tomu se priključuje tehnika ponovljene riječi. Ponavljanjem riječi »oživljuje«; u novom susretu i kontekstu doživljavamo je kao motiv-sliku, kao metaforu i, konačno, kao konstitutivni dio višeg značenja djela, inherentan u simbolu i u arhetipu. — Potreba za ponavljanjem navela je Fourniera da organizira svoj roman kao ciklički glazbeni oblik. To je jedan od prvih, namjerno muzikaliziranih romana, ali ne samo u horizontalnom, vremenskom vidu, već, kao roman raspoloženja i atmosfere — u vertikalnom prostornom smislu. Muzika kao dio opisanog sadržaja i kao »forma« postaje ožvrščavajuća sila metaforizma romana. — »Muzikalnost« romana podržana je i odgovarajućom upotrebom vremena i njegovih jezičnih znakova — glagolskih oblika. Pošto se vrijeme najprije daje raspoznati kao lik (s antagonističkom funkcijom), njegov glagol i glagolska forma (imperpekt i aorist kao temporalnost; indikativ prezenta kao specijalnost) poprimaju vrijednost metafore.

P R E D G O V O R

Tekst koji slijedi sačinio sam na temelju istraživanja namijenjenih doktorskoj radnji pod naslovom *Morphologie créatrice*. Ta su istraživanja vršena na dva osnovna plana: jedan posebni što obuhvaća tematsku analizu romana Henri Alain-Fourniera (podnaslov je glasio »Analyse thématique du roman d'Alain-Fournier 'Le Grand Meaulnes'«) te opći plan teorije i kritike romana. Vezujući se uz tematiku, oba sam zadatka nastojao rješavati usporedno. Nastale su tako četiri manje više autonomne studije o stvaranju (*création*) romana i prirodi njegovih četiriju osnovnih funkcija (*morphologie*): nastajanja, prezentacije, prostora i subjekta radnje. Time je roman *Veliki Meaulnes*, objavljen 1913, poslužio mojoj doktorskoj radnji (obranjenoj listopada 1978. na Sveučilištu u Zagrebu) kao predmet analize, ali i kao povod i predložak raspravljanju o romanu i kritici romanesknog stvaranja uopće.

Pripremajući tekst za tisak, izostavio sam uvodno poglavlje s osvrtom na kronologiju kritike ovog djela i na metodološke zahtjeve i načela koje iziskuje moja radna hipoteza. No oni se ponavljaju u posebnom vidu u preambuli svake pojedine studije. Izostavio sam također jedan broj segmenata prvog dijela te reducirao ostatak kako bih dobio dovoljno prostora za biografske činjenice autora, relevantne za nastajanje njegova romana i tako manje informiranom čitaocu približio pisca, vrijeme u kome je stvarao i problematiku samog romana kao žanra u tom, za roman, presudnom razdoblju. Taj je zahvat uvjetovao i drukčiju metodologiju (fenomenološku, dosad zaobiđenu kad je riječ o Fournieru), jer genetsko-strukturalistički pristup, budući da je izostavljen uvod, više nije bio funkcionalan. Ostala tri dijela zadržala su svoje prijašnje naslove: »Morfologija kazivanja«, »Morfologija romanesknog prostora« i »Tematska morfologija«. Izvršene preinake odnose se na skraćivanje nekih disertativnih i polemičkih sekvenci u korist produbljavanja pojedinih problema (odnos utopija — ukronija u III. i genetika identiteta junaka u IV. dijelu). U tom je smislu modificiran i popratni tekstovni materijal (bilješke, komentari) koji je, kao i gore spomenute preinake, rađen prema načelima i sadržaju mojih predavanja iz francuskog romana i poezije tijekom školskih godina 1980/81. i 1981/82.

Budući da je prvotni tekst bio na francuskom, te da je kritička i teorijska bibliografija uglavnom na tom jeziku (djelomično na drugim: engleski, talijanski, ruski, odnosno prijevodi sa španjolskog, njemačkog, ruskog...), morao sam radi otvorenosti štiva često sam prevoditi pa i one navode iz onih originala koji su u međuvremenu (a i prije) prevedeni na hrvatski ili srpski. Prijevodi primjera iz samog romana također su moji.

Zahvaljujem sveučilišnim profesorima Nikoli Ivanišinu, Gabrijeli Vidan i Predragu Matvejeviću što su mi pomogli svojom ocjenom i preporukama na temelju kojih sam izvršio spomenuta dotjerivanja. Isto tako hvala gospodinu Danielu de Rudderu, momu prijatelju i kolegi, na pomoći u sređivanju francuskog teksta. Zahvalnost posebno dugujem Filozofskom fakultetu u Zadru koji se prihvatio izdavanja ovog rada i SIZ-u VII koji svojim sredstvima to izdavanje čini mogućim u godini kad roman *Veliki Meaulnes*, to »zbnunjuće djelo«, slavi sedamdesetu godinu svog drugovanja s čitaocima širom svijeta.

U Zadru, siječnja 1983.

Autor

Prvi dio

IZ MORFOLOGIJE POSTANJA

I. AUTOBIOGRAFSKI ZAPISI

1. *Prepiska: priroda i značenje* — 2. *»Treba mi slava«*3. *Duhovna autobiografija?*

Još i današnji čitalac s interesom slijedi prepisku Fourniera s J. Rivièrom mada njena aktualnost datira s početka ovog stoljeća. Činjenice koji ti osobni zapisi iznose predstavljaju, naime, dvostruku privlačnost: jedan pol je sâm pisac (u ovom slučaju Fournier), a drugi njegovo djelo. I dok dio čitalaca i kritičara vidi u tome jednu nerazmrsivu cjelinu, mnogi drugi teže razgraničenju tih dviju stvarnosti. Ne želeći umanjiti vrijednost književnog ostvarenja, prvi svu svoju pažnju usmjeruju prema povijesnoj građi kojom pisma obiluju. I doista: ta se pisma predstavljaju čitaocu kao posebna vrsta uvoda u XX. stoljeće, kao opis duhovne atmosfere jutra jedne nove, revolucionarne, književne epohe. Štoviše, pisma sadrže toliko osobnog o izvanpersonalnom, iz svijeta umjetnosti navlastito, da se mogu uzeti kao dokument o jednoj generaciji književnika, tada nekih već zrelih, nekih tek na počecima, uglavnom onih koji su obilježili i zadužili francusku književnost oko prvog rata.

U ovom dijelu naše studije, međutim, središte zanimanja je subjektivniji sloj prepiske, onaj koji uključuje življenje i teškoću stvaranja Alain-Fourniera. Taj je sloj već mnogo puta bio dobrom kritike, pretežno biografske, nadahnute kratkim i uzbudljivim životom samog autora.¹ Takav život i lijepa smrt (u prvim danima rata) te neke druge okolnosti o kojima će biti još posebnih napomena, učinili su tu kritiku ponekad odviše parcijalnom i pristranom, ponekad čak, mogli bismo reći, nedostojnom samih načela znanosti o književnosti pa i temeljnih vrijednosti autorova života od kojih je jedna, i to ponajveća, samo njegovo djelo.²

¹ Broj tekstova (rasprava, studija, monografija) posvećen Henriju Alain-Fournieru (čovjeku) je dosta imponzantan. Najiscrpnija biografija: Jean Loize. *Alain-Fournier, sa vie et le Grand Meaulnes*, Paris, Hachette, 1968. Državna teza (*Thèse de doctorat d'état*) Sadrži do sada najpotpuniju bibliografiju. (U našem tekstu Loize). — Na našem se jeziku o Alain-Fournieru može čitati: Stjepo Kastropil, »Trojica s mramorne ploče u pariskom Panthéonu«, *Savremenik*, 28/1940. br. 6—7, str. 144—147; Raško Dimitrijević, predgovor *Velikom Meaulnesu* (uz prijevod). Beograd, Novo nakoljenje, 1952. str. 5—8; T. Mladenović, »Veliki Mor« *Književnost*, 8/1953. br. 4, 1953. str. 381—383; Mihailo Pavlović, *Značajni predstavnici francuskog romana između dva svetska rata*, Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, 1965, str. 30—34.

² U prvom redu njegov roman *Veliki Meaulnes* (u našim bilješkama LGM, prema džepnom izdanju kuće Emile-Paul; reference se odnose na dio romana i poglavlje tog dijela, primjerice: I. i prvi dio, prvo poglavlje). Roman je prvi put objavljen u *Nouvelle Revue Française* od srpnja do studenog 1913. u pet nastavaka,

Autor ovih redaka je također onaj i onakav čitalac kome pisma nisu upućena. Poput drugih, nastojeći se otići svakom konceptualizmu, (biografskom osobito) i predrasudi, on doživljava Fournierova pisma na svoj način i u svjetlu svojih teorijskih i povijesnih obavještenja. To mu pomaže da identificira analogna iskustva kad je u pitanju samo čovjek, ali i da nasluti, otkrije i, na koncu, da pokuša opisati i definirati ona, jedinstvena, iskustva i činjenice kad je u pitanju umjetnik stvaralac. A one se zapravo daju naslutiti odmah, od prvih redaka, prvih pisama: to je poseban jezik i stil. Stil nije svagda njegovan, ali je mjestimično blizak poetskom jeziku koji otvara mogućnost drukčijeg viđenja činjenica, ljudi i svijeta. Ta posebnost izraza može imati izvor samo u jednom pjesničkom Ja, u čovjeku kome će umjetničko stvaranje postati primarnim smislom življenja. To je, dakle, ta vrijednost koja izdiže pisma iznad razine biografskih dokumenata težeći da uspostave jedan autentični korpus koji, zahvaljujući baš jeziku, a ne sadržaju, može biti provizorno nazvan duhovnom autobiografijom mladog umjetnika. A književna se kritika oduvijek bavila literaritetom autobiografije (u zadnje doba izuzetno mnogo),³ tražeći referencijalnu točku jednom žanru u kojem bi se mogli pronaći Cezarovi *Komentari*, srednjovjekovne kronike, životi svećaca, Montaigneovi *Eseji*, razni *mémoires* i ispovijesti od Savojskog usamljenog šetača do moskovskog mangupa.

Čini se, naime, da su Rousseauove *Ispovijesti* u toj relaciji kritika — vlastiti životopis odigrale ako ne presudnu, a ono pamćenja vrijednu ulogu. Kad je za romantizma i roman priznat kao estetski entitet, nije više bilo valjanih razloga da se literaritet osporava tom autobiografskom djelu. Nevolja je možda samo u tome što je klasifikatorski duh kritike uzeo *Ispovijesti* kao model i mjeru: tek nakon usporedbe s tim parametrom, čitalac bi trebao donijeti sud da li je neka (auto)biografija

a potom kao integralno izdanje kod Emile - Paul, 1913. — To je izdanje pretiskao *Club des libraires de France* i pridodao skice (*brouillons*, *LGM-brouillons* u tekstu). Ovo izdanje i izbor skica priredila Isabelle Rivière. — Zbirka radova prije *LGM* pod naslovom *Miracles* izišla kod Gallimarda 1924. Uvod: Jacques Rivière. — *Colombe Blanchet*, fragment nedovršenog romana, pogl. »Le Pari« u *N.R.F.* No 3, 1922, str. 669—678. — *Scénario du Grand Meaulnes* (u našem tekstu *LGM-Scénario*), objavljen u časopisu *Le Mail*, Orléans, cahier 14e, hiver 1929, str. 114—121.

Od epistolarne djelatnosti za sada navodimo samo onu s Jacquesom Rivièreom: *Correspondance 1905—1914*, izdanje u dva toma kod Gallimarda, 1966. U našem tekstu C (Šifru čitati na primjer: C, I, 385 — 03—11—06 kao pismo Alain - Fourniera Jocusu Rivièreu od 3. studenog 1906, na stranici 385. I. toma). — Od prepiske još su izdana sabrana pisma obitelji (*Lettres d'Alain - Fournier à sa Famille*, 1898—1914, Paris, Emile - Paule, 1949); pisma prijatelju Bichetu (*Lettres au petit Bichet*, Paris, Emile - Paule, 1930); prepiska s Charlesom Péguyjem (*Correspondance*, 1910—1814, Paris, Fayard, 1973). — Ostala, potpuno ili djelomično objavljena pisma, popratit ćemo odgovarajućim oznakama kako budu spominjana.

³ Ali ne toliko osobnim pismima kao integralnom (auto)biografijom. O tome Bernard Beugnot »Débats autour du genre épistolaire. Réalité et écriture«, u *Revue de l'histoire littéraire de France* (skraćenic: *RHLF*), No 2, 1974; Roger Duchêne, »Réalité vécue et réussite littéraire: le statut particulier de la lettre«, u *RHLF*, No 2—1971 i o posebnom predmetu: *Madame de Sévigné et la Lettre d'amour*, Paris, Bordas, 1970.

književnost ili nije.⁴ No krajnosti, kojih nema nigdje toliko koliko u kritičara umjetnosti, nisu toliko međusobno udaljene koliko bi se moglo naslutiti: gledajući svako djelo za sebe, parametri postaju smetnja, ali i potreba. Jedni su kritičari, naime, skloni ustvrditi da je autobiografija kao žanr pokušaj nemogućeg, a drugi, zavisno od svoje heuristike, pretendiraju na tezu da svako umjetničko djelo nije u stvari ništa drugo do duhovna autobiografija.⁵

Najlakše je potražiti mjesto negdje po sredini, ne toliko zbog opreza koliko u svrhu preuzimanja onog od dvaju teza što je funkcionalno u našem zadatku, a to je izlučivanje onog biografskog segmenta koji u životu čovjeka postaje odlučujući za njegovu društvenu ulogu. Ovdje je to uloga umjetnika. No u ovom slučaju poteškoću predstavlja i sama količina osobnih zapisa kao i količina vremena i događaja koje ti zapisi pokrivaju. Reći, dakle, da je riječ o autobiografiji pismima ujedno je mnogo i malo. Mnogo jer sama pisma nisu ni pisana s tom namjerom, a dugi intervali šutnje ne znače da ti periodi života ne vrijede ništa ni autoru ni nama. Nakon takve stanke često u prvom pismu nailazimo na novu činjenicu, ali njen kvalitet i njenu evoluciju možemo graditi samo na pretpostavkama. Ako čitalac i mora dograđivati, ta je njegova sposobnost i dužnost vezana prije svega za umjetnički, ne za dokumentarni tekst. No sama riječ autobiografija za Fournierova je pisma nedostatna. Samo pismo, često na štetu kohezije koja odlikuje neke dnevnike (Amiel, Gide, Claudel) ili ispovijesti (Rousseau, Musset), nadilazi svojom autentičnošću činjenice koje pravo biografsko književno djelo pruža i umjetnički razrađuje u svrhu svoje cjelovitosti. Autobiografija Fourniera (uvjetno kazano) predstavlja složeni sustav, ali ne samo zato što mu nedostaje vremenske i događajne homogenosti i dijalektike. Zacijelo, vanjski život, društvene, političke činjenice i podaci saopćeni su u manje više disparatnim ulomcima. Ali, s druge strane, elementi iskaza koji se odnose na unutarne biće, ma kako loše bili disponirani, tvore jednu cjelinu što osvjetljava razne razine i etape autorove duhovne i stvaralačke evolucije. Tu su mnogobrojni komentatori, biografi naročito, našli svoje dobro, tražeći (i više-manje i uspijevajući u tome) identifikaciju između »ja« i »on« Velikog Meaulnesa i Fournierova Ja.⁶

Prepiska, dakle, nudi najraznolikije koordinate. Što je se više proučava, to više se učvršćuje činjenica da ona ne predstavlja samo kronološki inventar piščeva življenja. Pažljivo čitanje upućuje nas prema enigmati koju predstavlja i pretpostavlja duša umjetnika, opsjednuta stva-

⁴ O tome, služeći se svom relevantnom bibliografijom, Philippe Lejeune, *Pacte autobiographique*, »Le livre de des Confessions«, Paris, Seuil, 1975, str. 87—163.

⁵ Tako A. Camus (*L'été*, »l' Enigme«) kaže da se nijedan čovjek nije usuđio oslikati takvim kakav je« — (stanovište blisko Sartreovom jer je riječ o namjernoj autobiografskoj djelatnosti). J. Cocteau (»Lettre-préface sur l'autobiographie«) kaže da je svaka naša riječ autobiografija. Razumljivo, pitanje je kriterija (parametra). O tome Ph. Lejeune, *Pacte...*, str. 41—42 (»L'espace autobiographique«).

⁶ Ovaj smo problem dotakli u »Uvodu« u našu tezu koji ovdje ne možemo uvrstiti. Spomenimo samo osnovnu i najtežu grešku: ono što je kao argumentacija za pojedine teze nedostajalo u osobnim dokumentima, nadoknađivano je »dokazima« iz djela.

ralačkom namjerom kao nekim grijehom ili dugom. Raznovrsnost doživljaja iste stvarnosti, proturječnosti želja i misli gledani izvan konteksta svakodnevice, konfuzne i ponekad romaneskne, oslikavaju vitalnost i temeljnost te potrage za umjetničkim. No ne možda samo za time, za djelom kao rezultatom svoje životne pustolovine! Ulog u tu igru je i činjenica da sama pisma po sebi postanu neka književna ostvarenja kako bi čitalaštvo u budućnosti (a to se dogodilo Fournieru kao što se zbilo, na primjer, s pismima Rimbauda svojim profesorima ili Flauberta Maupassantu te Louisi Colet!) moglo imati pred sobom roman čovjeka, roman kao njegovo umjetničko dostignuće i konačno sam tok nastajanja romana, ukoliko roman romana.⁷ Odlomci nekih pisama potkrijepljuju tu našu pretpostavku: izravne izjave svjedoče o želji mladog umjetnika, nestrpljivog Pygmaliona, da preduhitri još za života društvo, inače sporo u odavanju priznanja, da si osigura ugled, čak i slavu.⁸ Budućnost je, međutim, otkrila svoju prevrtljivu narav: svoju slavu pismima i izvan-književnom djelatnošću osigurao je njegov dopisnik, J. Rivière, čije djelo *Aimée*, roman jednog Narcisa, nije bilo dovoljno jako da za autora pobudi valjani interes. No Fournier bi bez objavljenog romana zacijelo dugovao svoju općepoznatost činjenici da se dopisivao s prvim sekretarom N. R. F. Umjetničko djelo na kraju njegova života ostalo je dakle garant i sredstvo (primarno) tog općenja sa svijetom, zalag njegova otkupljenja i opravdanja egzistencije. Žena, nesretna ljubav, zbog koje on to sve želi postići, ako doslovno sudimo samo po njegovim riječima, u svemu tome je ipak dobila ulogu pratioca a ne konačnog cilja.⁹



Istina, susret s Yvonom de Quiévre-court može se razumjeti i kao izvjesno pokroviteljstvo nad njegovim življenjem, kao zaštita od pukog »građanskog stanja« *«de tout le monde»*, kako je on običavao napisati u pismima i u romanu. Ona mu je ukazivala na potrebu više razine življenja svakodnevnog života, razine koja je mogla biti, s obzirom na njegovo podrijetlo i skromna sredstva, samo estetska. Ali taj vid življenja ima svoju imanentnu opasnost za lijena ili razmišljanju suviše odana čovjeka, jednu posljedicu koja uključuje sudbinu Don Quijotea, Emme Bovary ili Sartreovog Roquentina. Riječ je o sudbini »suvišnog«, razočaranog individua, junaka kome ne stiže pomoć svemoćne ruke izvana — sudbina lika kojim obiluje i život i roman počev »od ne baš realnog bića« B. Constanta.¹⁰ Fournier će se, zburjen svijetom te shrvan događajima oko sebe i u sebi, naći pred takvim izborom egzistencije. Međutim, to će

⁷ »... Sadašnja reputacija Jacquesa Rivièrea, pa i Alain - Fourniera, noživa bez sumnje više na njihovoj prepisci nego li na (romanu) *Aimée* ili čak *Vetikom Meaulnesu*« (Cl.—E. Magny, *Littérature et critique*, Paris, Payot, 1971, str. 291).

⁸ »Želim da moja ličnost bljesne« (*Famille*, 166—17—03—06; u istom smislu: C, I, 269; C, II, 103—29—06—07; *ib.*, 135—27—07—07: »Trebam mi slava«) O *Prix Goncourt* vidjeti bilj. 151.

⁹ »Imam samo jedan način (...) da vam se pridružim i da saobraćam s vama«. Izjava zabilježena u I. Rivière, *Images d'Alain - Fournier* (dalje u tekstu *Images*), Paris, Émile - Paul, 1938, str. 254; i *Id. Vie et Passion d'Alain - Fournier* (u tekstu *Vie et Passion*), Monaco, Jaspard et Polus, 1963, str. 188.

¹⁰ B. Constant: »... Mais je ne suis pas un être tout à fait réel«.

iskušenje biti nadvladano. Jer još prije susreta on počinje svoje bilješke (nekad ih nalazimo i u pismima) povjerava listićima agende izravne, trenutne impresije, i misli koje ih prate. One su stilski ponekad veoma uspjele, on katkad uz njih — kao uza segment cjeline — dopisuje: »za razradu«. Neke ćemo od njih malo ili nikako preinačene naći u pjesmama, pa čak i u *Velikom Meaulnesu*. Mada zaljubljen u svoje »ja«, ipak bilo s opreza bilo iz uvidavnosti, on nastoji (mnogo puta neuspješno!) razlučiti čisto poetski doživljaj od onog što je striktno biografska činjenica. On izabire. A sam čin probiranja po sebi je i kritički i stvaralački čin.

Fournierov *curriculum vitae* je, prema tome, samo objektivni vid, samo red putokaza u vremenu glavnih etapa *vie dolorose* njegova stvaranja. On zacijelo ima samo sekundarno značenje za ovaj drugi itinerer, za duhovni put, od kojeg će autor nastojati sačiniti supstanciju svoje knjige. A supstancija svakog biografskog djela, čak i u slučajevima kad ono donosi vremenski slijed događaja jedne epohe, predstavlja hod u dubinu, prema tamnim područjima individualnosti; to je istraživanje koje ujedno u svoju svrhu uključuje kako ontogenezu tako i ontologiju osobnog života.

Kad smo kod Fourniera utvrdili tu činjenicu da je sklon »poetizirati« osobne spise, pomišljali smo također na njegovu namjeru, tada još slabo uočljivu, da se bori za očuvanje svoje osobe koju su život u zazi-danim prostorima (internati, učionice), razne nečaste i neuspjesi, vodili prema ništavilu. Taj »niski život«, sitnograđanske aspiracije (biti »mali profesor«, konzul, zastupnik) povećavale su tu prijetnju, sileći mladog Fourniera u osamu (čak na pomisao da postane misionar!). Uostalom, ta je usamljenička težnja prisutna kod svakog adolescenta, a u slučaju umjetnika samo je još više dimenzionirana u dubinu te ne slabi tako olako s vremenom. Jer samoća, znamo, oduvijek je ne samo godila već i poticala potragu za izgubljenim vlastitim bićem. »Izlaganje« vlastitih potomaka (Mojsije, Edip, Juda), ostracizmi i progonstva, kripte martira, samice mistika, Montaigneova kruga, Robinsonov otok, zatvor Marota, Villona ili Verlainea, Flaubertova bolnica, Proustova astma — sve su to prostori jedne sobne i duhovne avanture. Mladi Fournier, »bačen u život«, piše pisma, ispovijeda se i ogleda u njima, uništava ih ili prekraja, trudeći se stalno oko rekonstitucije jednog događaja, uspomene, oko opisa svoje želje ili predmeta te želje koji ga ujedno čini u vlastitim očima velikim, ali i posve osamljenim. Ako ima neka crta vodilja, to nije vjera, ako treba tražiti neko uporište, to nije Bog. Osnova je njegov vlastiti izgubljeni raj, djetinjstvo i ljubav, teme koje perzistiraju kao *ostinato*, to je njegova prošlost koja bi ostala bez sutrašnjice da nije poduprta isto takvom opstinacijom: postati umjetnikom!

Biografija ili, ako treba, Fournierova autobiografija potvrđuje svoj modernitet baš tom novom fokalizacijom duhovnog prostora, dakle, isključenjem vanjskog središta, pa bilo to središte zemaljske ili nebeske Utopije.¹¹ Pa ukoliko bacimo pogled unatrag, zamijetit ćemo da je autobiografski diskurs značio, očitije od bilo kojeg drugog u književnosti (a i u umjetnosti uopće), etape te desakralizacije čovjekova duha. Počev

¹¹ O desakralizaciji duhovnog prostora autora pitanje u sljedećem poglavlju (str. 300-2), a o istom pitanju u samome romanu u IV. dijelu studije, poglavlje »Potraga za nemirnom«.

s renesansom (jer polazimo od načela da je sumnja srednjeg vijeka bila ograničena na samog čovjeka, ne dovodeći u pitanje Boga i svemir), jedna osobna problematika nameće se kao predmet autobiografije ne prestajući da se produbljuje do današnjih vremena. Montaigneova kriza, duboko označena pitanjem relativnosti istine, otkriva to udaljavanje Boga, kao i ona jensenističkog Pascala — Njegova skrivanje i odsustvo. Svoju će samoću umjetnik XIX. i XX. stoljeća preimenovati u Bol, metaforički izraz za rezignaciju i srdžbu, ravnodušnost i pobunu. Lijepi broj Fournierovih pisama, navlastito iz 1907. godine, govori izričito o tome, dok njegov roman ostaje za sve vijeke ono što je bio jedan dio njegova života — »*un essai sans la Foi*«. ¹² Bog Meaulnesova svijeta odista jest *Deus absconditus*.

Kad kažemo »jedan dio njegova života« pomišljamo na jednu istinu: misao umjetnika, kao i svakog običnog čovjeka, jest jedna stalna mijena. Stoga bila ona izrečena u običnom razgovoru ili u pismu, u eseju ili romanu, proturječnost i suprotnost uvijek su moguće. Odstupanja i varijante su još učestalije, a samo djelo ne mora značiti i konačnu misao autora. Jer u romanu svi misle, čak i sporedna i prezira vrijedna lica. Ali ni njihove misli nisu ništa manje Fournierove — brižljivi čitalac ih može nazrijeti već u pismima. Ipak, njegova prepiska s jedne strane i njegova umjetnička ostvarenja s druge ostaju dva odvojena svijeta, unatoč korelatima laganim za identifikaciju, dapače toliko evidentnim da se čini kao da oni to poistovjećenje traže. Pa čak kad bi se i poetičnost samih pisama uzela kao parametar njihovih artistske kohezije, Fournierova je prepiska još daleko od toga da bi se konstituirala kao »roman pismima«; ona ne može biti uspoređena ni s fikcijama tipa *Portugalskih pisama*, a niti s onim stvarnim korespondencijama kojih su model za Francusku postala pisma gospođe de Sévigné. Naime, mimo njena znanja i namjere ta pisma već davno za čitaoca predstavljaju roman jednog života.

II. GUBITAK SEBE

1. *Pjesnički se ispovijedati.* — 2. *Kriza pouzdanja: poetika, vjera, ljubav, karijera.* — 3. *Jedinstvo u trojstvu: Poezija, Žena,*

Smrt. — 4. *Temeljni problem je Riječ.*

»Ako sastavljam prijateljsko pismo, pisala je jedna druga preciozna dama, ne upuštam se u otmjeni stil«. Takva su i Fournierova pisma — izravna i suzdržana. Neka su ipak, katkad u cijelosti katkad u fragmentima, u suprotnosti s onim što kaže gospođica Scudéry. Fournier sam na to upozorava. Čini se, naime, kao da jedno određeno pismo nije upućeno i određenom čovjeku, već čitateljima, onima kasnije, 'u budućnosti'. ¹³ Takva pisma uz svakodnevne podatke zabilježene epistolarnim jezikom sadrže i lirske dijelove, estetska i etička razmatranja. Taj rječnik kompetentne osobe, polemički počesto, može kod čitaoca današnjice, kao što je to bio slučaj i s onima kojima je pismo bilo upućeno, izazvati osjećaj podozrivosti, čak i nelagodje. Ali u svakom slučaju, ma kako klasificirali

¹² »Pokušaj (života) bez Vjere« (C, II, 107—01—07—07).

¹³ Izričito u C, II, 366 —19—09—1910.

njegova pisma, ona otkrivaju dva osnovna obilježja svojstvena epistolarnom umijeću uopće: prezent (aktualni) i ekonomičnost izričaja. A to su ona svojstva koja čine osnovnu distinkciju u odnosu na pisma-fikciju (*Perzijska pisma, Bijedni ljudi, Opasne veze*), pisma-tehniku, namijenjena romanesknoj strukturi (intrigi, pitanju ubikviteta...) ili samom sadržaju i njegovoj misli. Jedino što od toga možemo naći u Fourniera — to su odlomci (ili skice odlomaka) njegovih književnih pokušaja što je u zbirkama pisama označeno i posebnim tiskom.¹⁴ Kolacioniranje tih segmenata, na žalost, može dati samo vrlo ograničeni uvid u nastajanje djela, i tu su genetičari *Velikog Meaulnesa* (potpomažući se pismima u cjelini) podlegli (uglavnom) iskušenjima, ne pretpostavljajući da su ti odlomci kao i pisma više »vlastiti roman« nego buduće djelo.

Tako neka pisma, bogata vanjskim informacijama, dojmovima i pažanjima, daju samo oskudnu obavijest o osobnim događajima čije će posljedice biti dalekosežne. Po'ankosti će autor predati svojim bilješkama, i bit će poznate tek nakon nekoliko mjeseci, ako ne i godina, poslije. Naći će se u drugim pismima, namijenjene drugim osobama, konačno bit će upućene svima jer će naći sebi mjesta bilo u pjesmama bilo u romanu. Možemo stoga razumjeti nemir J. Rivièra kad je primio pismo iz Londona s evazivnim aluzijama o nečemu velikom što se dogodilo njegovom prijatelju prije njegova odlaska na praktični rad iz prevodilaštva.

Nema sumnje, Fournieru nije bilo ni na kraj pameti da od svog pisma napravi uvodnu epizodu romana intriga. Isto tako, izvan svake sumnje je činjenica da je bio potpuno svjestan kako je od jednog susreta sačinio romanesknu sekvencu svog života koji mu se, počev od tog događaja, ocrtavao u budućnosti kao istinski roman. Oskudna naznaka da se možda radi »o maloj romanesknoj avanturi poput svih drugih«, a zatim, da se »Njeno lice sinoć ponovno javilo sa zastrašujućom jasnoćom«¹⁵ govori o očito nesvakidašnjem susretu, ali čije značenje ostaje ambivalentno. Rivièra tako zna neke posljedice; uzroci su ostali tajna.

Nju donekle osvjetljava sljedeće pismo. Donekle, jer o događaju ne govori pozitivnim jezikom, već literarnim tekstom. Jedno pitanje zamjenjuje drugo: »Koliko ispod tog lirsko-narativnog diskursa (pjesme u slobodnom stihu) koji Fournier stavlja u omtnicu ima doživljenog?« Pjesma »Kroz ljeta...« (*A travers les étés*),¹⁶ napisana neposredno nakon događaja (susreta s gospodicom Yvonne de Quiévre-court) stoji umjesto običnog opisa i može poslužiti samo kao dokaz kako se jedno biografsko iskustvo izdiglo u veoma kratkom roku na jednu višu, estetsku, stepenicu. A ostavlja dojam i predosjećaj da će se popeti još i više: sve do središnje slike i smisla budućeg romana! Međutim, baš u tom naslućenom, a kasnije i ostvarenom usponu, leži temeljna proturječnost tog teksta kao biografskog dokumenta. On, naime, prestaje biti dokument o jednom događaju (susretu) i njegovoj važnosti po sebi, a konstatira se kao dokaz o njegovoj specifičnoj recepciji i, što je za nas još važnije, o posebnoj, pjesničkoj, prezentaciji. Pjesma, dakle, nije osvjetlila tajnu jednog biografskog trenutka već budućeg književnog stvaraoca.

¹⁴ Kurzivom. Ali zanemarivo malo od toga možemo naći u objavljenim tekstovima.

¹⁵ C, I, 14 — 09—07—05.

¹⁶ C, I, 22 — 23—07—05. Pjesma u slobodnom stihu, objavljena u *Miracles* str. 99—102.

desetprvu, zatvara sve izlaze i pribježišta, ostavljajući mu samo prijatelja i poeziju.⁴³ Ukoliko se on i jest ogledao u moru svojih jada, ta narcisoidna samonaslada obećavala je više na stvaralačkom putu nego svakodnevno građansko potvrđivanje reputacijom, novcem, s obitelji. U svakom slučaju stvaranje mu se otkrivalo kao mogućnost glorifikacije sebe sama, ali i poricanje prošlosti, odricanje tog najljepšeg dijela sebe. Stvaranje je tako reći ponovno radanje iz ničega, konstituiranje novog identiteta. Njegov osobni roman poprimio je »okus zemlje i smrti«,⁴⁴ a sada od tog ništavila i bezvrijedne egzistencije treba napraviti umjetničko djelo trajne vrijednosti.



Ali istinsko stvaranje neće tako skoro otpočeti. Ideje, naime, nisu dovoljne kao što ni formule nisu plodne. Djelo će biti »bez Vjere«,⁴⁵ njegov je *credo* djetinjstvo, bit će posvećeno »Njoj — izgubljenoj i pronadenoj«. ⁴⁶ Sve će unutra biti stvarnost, ona teška koju je upoznao lutajući od internata do internata, ona još teža iz Pariza i najteža — vojska. Ali jedna će stvarnost, ona duhovna, estetska, djelovati u suprotnom pravcu, rastačući ono što je prva pružila. To je opsesija simbolizmom, tom poezijom u koju se smjestila opsesivna slika žene kojoj se, činilo se, nikad neće prestatu klanjati. Ta slika, kako to vidimo iz njegova eseja »Tijelo žene« (»Corps de la Femme«),⁴⁷ totalizira žensko; stvarnost uzeta kao model postaje apstrakcija, žena uopće, Žena! Njeno tijelo »inkarnira prošlost naše rase, naših uspomena, prošlost našeg djetinjstva«; ona u sebi sadrži sve, za književnost i življenje, bitne vrijednosti: ona je u isti mah »djevojčica, zaručnica i majka«. ⁴⁸ Nesumnjivo, koncepcija je antideterministička,⁴⁹ ali ne baš mnogo distinktivna varijanta Vječnog ženskog, romantičarske »vidljive duše« (*âme visible*) »najnovije« Heloïze s »vječnom draži«.

Taj poetski esej, ne baš invencijski smion, inspiriran koliko iskustvom⁵⁰ toliko ikonografijom žene, daje, međutim, naslutiti dvije staze kojima će krenuti ta predstava Žene: jedna staza vodi u roman u kome će to savršenstvo (Apsolutno) generirati parcijalno i nesavršeno — običnu ženu, dakle, »izgubljenu dievoïku« (u doslovnom i romanesknom smislu riječi), crnku — naravno! te drugi put koji se okončava približavanjem Apsolutnom, ali, dakako, izvan romana i izvan života — u vjeri. Jedan put je, prema tome, realizacija slike u liku, osobi i događajima, u životu i smrti (glavne junakinje), drugi je put onaj koji sliku reducira na

urnler je sreo Yvonne u dobi kad je žena mogla imati neko značenje (on je sreo prije nje mnoge druge, jednu čak istog imena; *Loïze*, str. 62). A imala je jer ju je sreo umjetnik (mit Dame i Susreta kao slučaj: Petrarca, Flaubert, itd).

⁴³ J. Rivière, *Miracles*, Uvod, str. 17—24.

⁴⁴ *LGM*, III, xii.

⁴⁵ I bit će. Osim aluzije na posljednju poputbinu umiruće Yvonne, ni jedan pogled neće biti upravljen nebu! To, međutim, neće priječiti katolički orijentirane komentatore (Becker Ridesu, Ch. Dédéyan, a naročito I. Rivière) da *Velikog Meaulnesa* čitaju kao djelo ispunjeno vjerskim porukama!

⁴⁶ *Images*, str. 225.

⁴⁷ Objavljen 25. prosinca 1907. u *Grande Revue* (prvi objavljeni tekst Alain -Fourniera, posvećen slikaru Mauriceu Denisu).

⁴⁸ *Miracles*, str. 125.

⁴⁹ *Ibid.*, str. 126. i 131.

Misao.⁵¹ I doista, već iza sljedeće pjesme u prozi pod naslovom »U posve malenom vrtu...« (»Dans le tout petit jardin...«) mi srećemo »izgublenu« djevojku (ili kćerku, u franc. *fille*) u tekstu *Madeleine*.⁵² Nasuprot njoj je, u noći, Tristan, mladić »duga strastvena lika u kome se toliko ženskih duša ogledalo«. ⁵³ Razumljivo, ni jedan odraz nije bio pravi, jer nije bio potpun. Ljubav Tristanova je kao i Fournierova: njegovo vlastito ja, idealno, savršeno, čija je esencija apsolutno lijepo i Žena kao metafora — odraz toga ja. U subjektivnoj stvarnosti autora, međutim, sve te žene⁵⁴ žrtvovane su Jednoj i jedinoj, dok će u njegovim književnim pokušajima⁵⁵ one također biti žrtvovane, ali ne toliko nekoj drugoj, već jednom određenom konceptu (onom simbolističkom, veoma bliskom konceptu žene kod Laforguea!) i tako, zatvorene u formulu, ostati beskrvne kao ljudi-ideje, ljudi-simboli. Oživjet će ti arhetipovi odbačenih i zlostavljenih žena tek onda kad i sam autor upozna jednu takvu griješnu Madeleinu, modisticu Jeanne Baudin. A to će se desiti tek sljedeće godine, 1910, u proljeće.

Ta 1909. bila je godina »infernalne patnje« za Fourniera. U fizičkom pogledu ponajprije, jer to je vrijeme služenja vojnog roka, teških napora, vježbi, iscrpljujućih priprema za buduću rat. Tu patnju uvećava osjećaj da je nastupila agonija njegova mladenaštva: »kraj mladosti«⁵⁶ je jedno od poglavlja osobnog romana. S vremenom što sve rastače, nestaje ono što mu je bilo najljepše pruženo: djelinjstvo i susret sa Ženom. Samo sjećanje, nekad uznemirujuće i opsjedajuće do ludila,⁵⁷ može zadržati njenu sliku od raspada u sivilu. »Lijepa Avantura« koja je

⁵⁰ Tu ženu on vidi u crkvi (kao što je gledao, svojevremeno, i gospođicu Y. de Quièvre-court).

⁵¹ Na ideju Marije (C, II, 312 — 27—07—09) i Bogorodiče (C, II 296 — 20—05—09). Misao Čistoće i nepomirljivosti s ljudskim ili »suviše ljudskim«. Posjet Lourdesu sredinom 1909. značajan je u tom pogledu, ali i djela Huysmansa i Zole o tom svetištu. (C, II, 284 — 02—05—09)

⁵² »Dans le tout petit jardin...« je bez sumnje fragment budućeg romana, tada naslovljenog »Bezimeni kraj« (*Pays sans nom*); tekst datiran: »svibanj — 1909«; prvi put tiskan u *Miracles*. »Madeleine« datiran: »srpanj-kolovoz 1909« (vojni rok), tiskan posthumno u *Grande Revue* (lipanj 1915) i u *Miracles*.

⁵³ *Miracles*, str. 143—144.

⁵⁴ Žene koje nabraja Tristan, nekadašnji stanovnik »noćnih predjela« (*Miracles*, 144—145), odgovaraju ženama koje je upoznao autor smatrajući se (ironično?) »pastirom duša« (*pasteur d'âmes*) i »bolesnim knezom« (*prince malade*) — aluzija, zacijelo, na kneza Miškina jer je to vrijeme njegova upoznavanja *Idiota* (C, II, 320 — 05—09—09). Doista sudeći po onom što smo uspjeli saznati o njegovu životu, Fournier je bio, gledano sa stajališta tipologije romaneskih junaka, sinkretizam Tristana Don Quijotea i »nedužnog kneza« — kako on također naziva Miškina!

⁵⁵ Marthe i Madeleine (!) u »Partie de Plaisir« (»muzikalna proza« posvećena Claudeu Debussyju i loše ocijenjena od Gidea). Kamenovana djevojka iz »Le Miracle des trois dames«, a također i Annette iz »Dispute«... o kojoj će još biti po-tankosti.

⁵⁶ Saznavši za zaruke sestre Isabelle i J. Rivièrea, Fournier piše ovome: »Želio bih da u mojim knjigama jedna knjiga ili jedno poglavlje nosi naslov »Kraj mladosti« (C, II, 194 — 15—04—08). Godinu dana kasnije, pred ljeto 1909, piše kako je, u usporedbi s nekadašnjim članom, postao nemoćan, opsjednut strahom »videći kako završava (njegova) mladost«. »Ja sam«, piše on, »pred svijetom kao netko tko pravi svoj izbor prije nego od«. A malo dalje: »S ljubavlju sam gledao smrt — smrt naš predragi patrimonij« (C, II, 300 — 02—06—09).

⁵⁷ Pismo od 20—05—09 (C, II, 294—296). Četvrta godišnjica susreta. Pismo daje naslutiti marijalni koncept (ženu-ideju) njegove ljubavi. Psihoanalitičar bi se ovdje možda, zainteresirao za njegovu relaciju s majkom (ili sestrom — usp. bilj. 62).

nekad obećavala umjetničke plodove, sada se pretvorila u svoju suprotnost: umjesto da rodi i ispuni književno djelo, ona svojim verterskim vidom i koncem, »smréu sa ključem tih pustolovina prema željenim predjelima«⁵⁸ dokida *a priori* stvaralaštvo. I još je jedna, u svojoj osnovi dobra i plemenita okolnost, doprinosila toj agoniji ubrzavajući umiranje njegova estetskog ja. Naime, počev od 1907. a osobito 1908. i 1909. Fournierovo poznavanje književne tradicije naglo se produbljuje. Na planu stvaralaštva te će spoznaje, kao pogled u dubinu, imati retardirajuću funkciju, dok će na planu egzistencije uzdrmati taj dvorac od karata — simbolizam — njegovu ljubav, vjeru i domovinu.

Tako je popuštalo jedno po jedno uporište Fournierove ličnosti. Homogenizirajući uzlovi su olabavili: najprije porodica, potom vjera, karijera, konačno i sama ženidba Jacquesa Rivièrea njegovom sestrom Isabellom. I sama ljubav, sada nedohvatljiva, koliko god je nekad očvršćavala njegov unutarnji prostor, sad je djelovala u suprotnom smjeru i doprinosila difuziji njegova identiteta. Fournier je postao svjestan refrakcije svoje osobe, te pojave koju će on kasnije okrenuti u dobrobit romana. »Da bi opisala različita lica moje duše, piše on sredinom 1909,⁵⁹ morat će se Ona, koja bude govorila o momo licu, usuditi zamisliti maske moje buduće agonije...«⁶⁰ Imamo, dakle, pred sobom čovjeka koji je bio spreman umrijeti s maskama, žrtvovati više svojih dijelova, budući da nije bio kadar živjeti život drukčiji od zamišljenog. Fournier je sve više bio opsjednut adolescentskom aspiracijom prema lijepoj smrti koja ga izvodi iz ovog »niskog života«.⁶¹ Ta zakašnjela duhovna tendencija⁶²

⁵⁸ C, II, 303 — 18—06—09.

⁵⁹ C, II, *ibid.*

⁶⁰ U ovom pismu je također riječ o »čudesnoj priči« koju on piše (»Djevojka Eglant na«, »Proljejni ručak« s Njom — ženskim likom, — kao pripovjedačicom).

⁶¹ Koji je otpočeo sa srpnjom 1907: »Sada sam sâm, s krutim niskim životom« (*la dure vie basse*) (C, II, 135 — 27—07—07). Valja naglasiti da on nikad ne govori o samoubojstvu. Njega će počiniti ili pokušati, ili se »pustiti umrijeti«, njegovi likovi (respektivno Davy u *Portraitu*, Frantz te Yvonne u romanu)!

⁶² Kad kažemo »zakašnjela tendencija« pomišljamo na spoznaje iz hebeologije i psihoanalize prema kojima kriza sukoba objektivne i subjektivne stvarnosti (narcističkog ja i objekalnog svijeta) izbija uglavnom dosta ranije: od osamnaeste do dvadesete godine. Fournier sada ima skoro dvadeset i tri. U vezi s ovim dodali bismo ovaj komentar o činjenicama koje dosadašnja biografska kritika nije dovdila u međusobnu vezu.

U obitelji Fournier je, nesumnjivo, dominirala supruga. Sin (Henri) je to mogao otkriti tek kasnije uočavajući posljedice: sklonost oca piću, drugim ženama, kraćim i dužim izbjavanjima, što će konačno, nakon smrti sina, dovesti do razdvajanja od stola i postelje (*Vie et Passion*, 505. i *Loize*, 447). Na ponašanje oca djelovao je neuspjeh Henrija u Ecole Normale. To je srušilo njegovo pouzdanje u sina za kojeg je smatrao da je, zbog svoje prerano razvijene intelektualne sposobnosti (čita u trećoj godini, izražava se izvrsno), preuranjeni genij, a što se nije pokazalo točnim. Taj neuspjeh razbio je savez i s majkom (narcistički, rekla bi psihoanaliza) koja je preko sina »većikog« čovjeka također računala da će zaista postati *netko*, pa je svoj autoritet i radoznalost u vezi sa životom Henrija još više povećala (C, II, 157 — 29—08—07). Tako se desilo da je njenu ulogu preuzela te 1907. godine Isabelle kao već zrelija osoba. Veoma imperioznog temperamenta i samopouzdana, prisvojila si je brigu oko duhovne podrške bratu: bila je neke vrste muza i vestalka. Njoj će biti posvećen *Veliki Meaulnes*. Međutim, »vestalka« se zaručila, i to brat dugo nije mogao prežaliti. Time je i ta silka žene (konkretno) bila osuđena da side s njegova idealističkog oblaka. Njegovo vraćanje katolicizmu, obožavanje čudotvorke, čak zavjet da će »cijela njegova knjiga završiti velikom pobjedom Djevice« (C, II 296 — 20—5—09) — nije nerazumljivo. Isabelle, međutim, ostaje čvrsta u onome gdje

više je strah od stvaralačke nemoći, nego sama bojazan pred *difficulté d'être*: to je strah od ispraznosti Vremena. Zato i njegovi mladi pokojnici, u zavadi s vremenom, pokušavaju ili izvršavaju samoubojstvo, dok će najljepša smrt, ona kasnija, Yvonnina, prerasti u simbol rasapa jednog vremena i, osobito, jednog duhovnog prostora.

Roman o kome je on sanjao još kao dijete,⁶³ »koji je postajao romani«, nikako se nije mogao očvrnuti. Uspomene iz djetinjstva, to njegovo osnovna estetsko dobro, njegovo Bezimeno imanje (*Pays sans nom*)⁶⁴ još uvijek se rastakalo u bezvremenosti, u simbolističkim klišeima, u takozvanoj muzikalnoj prozi⁶⁵ u kojoj sama poezija gubi utjecajno mjesto, a preuzima ga Maeterlinckovo kazalište,⁶⁶ Hardyjev roman,⁶⁷ ruski roman⁶⁸ i, naročito, impresionistička glazba. Kako u tim muzikalnim prozama, tako i u smaom programu još uvijek samo budućeg romana koji se ne razvija dalje od naslova poglavlja,⁶⁹ središnja je slika on sam, on dijete ničega, »Siroče noći«,⁷⁰ stanovnik čudesnih »izgubljenih rajeva«. ⁷¹ »Pišem svoju knjigu«, kaže on u srpnju 1909. i daje skicu glavne epizode, epizode koja ne ide dalje od opisa tog »adolescenta noći«, »čuvara golubica« i »stare prečiste duše«. »Napokon, jedne noći, s visa svog tornja dok dolje svjetluca život nepoznate Radosti, on shvati da prava radost nije od ovog svijeta (...) Zatim on umrije, ispisujući neko ime koje još nije utvrđeno«. Djeca u bijelome sviraju u frule... i'd. I na kraju te »epizode«, svjestan da se s takvim »junakom«⁷² ne može

su roditelji ostali pokolebani: njen brat je dostojan slave i (poslije njegove pre-rane smrti) mučeničke aure! — No u tom periodu od sredine 1907. do sredine 1910, Isabellina briga je još više doprinosila neurozi Henrija. On se, naime, osjećao nesposobnim i nemoćnim za ostvarenje onih snova svoje porodice koji su bili vezani za njega, a koje je Isabelle nastavila smatrati mogućim i dostižnim. Kad je kriza dosegla vrhunac (nekoliko mjeseci prije njena vjenčanja) on, usamljen, gledajući dvoje sretnih i sebi dovoljnih, poručuje: »Smatram da je nova karakteristika oženjenih da vide stvari i ljude u manje lijepom svjetlu, da im daju manje povjerenja, i da se pokažu praktičnim. Ne govorim to ni protiv koga. Govorim apstraktno... Ja sam možda stigao do drugog dijela *Zlih duhova* — do trenutka u kome čovjek primjećuje da ne može opravdati povjerenje koje mu je dano; trenutak Bankrota i Lebedevizma... Ali kome se obratiti? Svi su zauzeti...« (C, II, 332 — 23—03—10).

⁶³ »Moji su planovi (...) planovi romanopisca« (C, I, 31 — 13—08—05) Iz ovog se pisma inače može zaključiti da se Fournier još kao dječak zavjetovao romanu koji on u svojoj glavi nosi »već godinama«. Kao mladić on je nastavio gledati sve što mu se događalo iz perspektive romanesknog prostora koji je taj planirani roman zahvaćao.

⁶⁴ Evo manje više svih naslova koje je Fournier davao svom budućem romanu: »Pokrajinski roman« ili: »Roman o Nekada«, »Ljudi s Imanja« (1905); »Dan svadbe« (1906); »Kraj-bez-imenaa« (1908—1909). Dakle, sve »pasivni romani« (*roman passif*, *Thibaudet*) u brazdi Balzacova *Ljiljana*, Nervalovih *Djevojaka*, Sainte-Beuveove *Volupté*, Fromentinova *Dominique*, Gideovih *Uskih vratiju*, itd.

⁶⁵ »La Partie du p'aisir«, objavljena u Schérezade (1909). Vidjeti i bilješku 55.

⁶⁶ Sada sublimirano muzikom Debussyja (*Pelléas et Mélisande*).

⁶⁷ Osobito *Tess*, prvenstveno sekvencije koje graniče sa fantastičnim (a što je volio i kod Nerval), oniričnim (primjerice epizoda noći u Stonehengeu).

⁶⁸ 1909. su prevedeni *Zli duši* na francuski. Fournier će čitati još i *Mladića*. Ipak, *Idiot* će ga doslovce potresti. (*Karamazove* je upoznao najprije u kazalištu).

⁶⁹ C, II, 303 — 18—06—09.

⁷⁰ C, II, 307 — 07—07—09.

⁷¹ U istom će pismu izjaviti: »Nema zajedničke mjere za svijet i mene!« (C, *ibid.*).

⁷² Do travnja 1910. uopće se neće služiti terminom »junak« (*héros*).

dospjeti do kraja romana, Fournier rezignirano dopisuje: »Sve je to vrlo apstraktna shema. Bez sumnje, tornja neće biti, razumiješ.«⁷³

Zašto ne bi bilo tornja? To je predmet, dio prostora kao bilo koji drugi. Pa kako je roman diskurs o konkretnom, misao kao predmet treba biti podložna stvarnosti i iz nje se radati! Shema uzeta kao jezgro pretpostavlja strukturu u malom, ali opipljivom i savršenom vidu. Sva pojavnost ptice orisana je na opni jajeta. Ali Fournieru su još uvijek najmilije ideje i misli-jednadžbe. U tome ne smijemo vidjeti kao uzrok samo u kasnosimbolištkom ikoničnom shematizmu.⁷⁴ Moramo gledati kao krivca i Barrèsa i Gidea i Claudela. *Culte de moi* savršeno korespondira kako s Fournierovom fetišizacijom njemu vremenski bliske poezije, tako i s avатарom njegove slike stvarne žene (Yvonne de Q.) koja, kako smo to već utvrdili u njegovom personalnom mitu tendira prema apstrakciji.⁷⁵ No kako je njegov pogled sve više upravljen na dijakroniju književnosti, sada sve do *Biblije* i Antike,⁷⁶ Fourniera obuzima zbnjenost: ono što je on smatrao osobnim i neponovljivim, nedoživljenim od bilo koga, pokazalo se blijedim odsjajem onoga što nam je povijest čovječanstva (književnosti ponaosob) ostavila kao savršeno u vidu »vječnih« tema i motiva, arhetipa. Pjesnik se ne izražava riječima već slikama, one nisu plod jednog kultiviranog ja, već naprotiv, jednog ja neodredivog i primitivnog. Fournierova empirija samo blijedo potvrđuje već definirano. Njegovi proizvodi (slika, likovi, misao) čak nemaju snage da aktualiziraju, personaliziraju svevremensko i opće, pa tako ostaju daleko od života koliko je alegorija daleko od žive, nove slike, od metafore!

Primarna shema romana (bolje reći ideja o romanu i želja da se on doista i stvori) kao preciozno-bukoličke priče nije se nikako mogla jasno ocrtati. Prije svega, rekli smo, zato što je osobna drama u kojoj su »činovi« bili sve jedan pastoralniji od drugoga, osporavala vanjsku dramaturgiju, svodeći je na opis, isključujući dijalektiku gesta. Zatim je tu spoticanje o već poznato, već kazano i napisano. »Kazati nešto novo.«⁷⁷ dovodi ga do tragičnog osjećaja nemoći početnika koji ne sluti uzroke nesporazuma između sebe, svog djela i tradicije: umjesto da sebe vidi jedinstvenog i neponovljivog u izrazu, on sebe takvim gleda po sadržaju svoje egzistencije. Ako volje! znači prije svega patiti, još to ne znači da patnja sama po sebi ima smisao. A Fournier, kao i od njega mnogo voljeni »bolesni knez« (*prince malade*),⁷⁸ vjeruje da je tome baš tako te se u svojim pismima žali na Samoću i napuštenost — po uzoru na Mučenika, na Maslinskoj gori.⁷⁹

⁷³ C, II, 312 — 27—07—09.

⁷⁴ »Moj se stil, ne postajući apstraktnim, zadovoljava jednom jedinom slikom samo ako ona može obuhvatiti jedan svijet za duboke duše — u tome sam ja po-najviše aristokrat — (...)«. (C, II, 300 — 02—06—09)

⁷⁵ Čemu doprinose i psihološke zakonitosti. O tome u trećem dije-lu studije.

⁷⁶ Osobito Sofoklo. Za služenja vojnog roka svake večeri, kaže, čita *Bibliju*. (C, II, 310 — 27—07—09)

⁷⁷ Ta se strepnja, otkad je prvi put iskazana (C, I, 31 — 13—08—05), manje ili više prikrivena, uvijek provlači kroz prepisku.

⁷⁸ Miškin, zacijelo. Paradoksalno, ali samo naoko, *Idiot* ga je isto toliko privu-kao kršćanstvu, koliko ga je Claudel udaljio od katolicizma. (Nešto o tome u C, II, 296 — 20—05—09).

⁷⁹ Taj gotovo metodički raspoređen govor o usamljenosti i smrti, o priprem-ljenosti »za odlazak«, doima se profetički. Zapravo, sve te smrti koje on združuje

Fournier se svojim »sentimentalnim odgojem« sve više izvrgavao poraznim krizama koje su pratile početke Flauberta, trajno mrcvarile Mallarméa, doslovno uništile genij Amiela.⁸⁰ Dijagnoza bolesti je više nego jednostavna: ono najljepše svoje moram izraziti jezikom koji je dobro sviju. Romantičarsko udivljenje pred materinskim jezikom⁸¹ zamijenila je postdekadentska strepnja nad savršenstvom duše; to je bojazan jedne Arakné da se njena lijepa tvorevina ne raspadne zbog nezgrapne, trivijalne riječi. Aristokracija duha postala je aristokracijom izraza.⁸² I kao što se osnova-shema stalno mrsila,⁸³ tako se i sama riječ, pa s njome i mikrostruktura, pokazivala kao nepouzdan znak koji nedovoljno otkriva unutrašnjost. Fournier je htio postići prozom ono i s onakvom gustoćom emotivnih slika što je inače moguće samo pravom poeziji: transpoziciju, metaforicitet svog raspoloženja. »Ne treba uopće 'transponirati'«, poručivao je Rivière⁸⁴ zato što je po vokaciji bio mislilac, a ne pjesnik. Jer se između pjesnika i čitaoca ne nalazi predmet, već govor, obične riječi, ali koji čitaoca moraju voditi jednom »idealnom produžetku«, prema transpoziciji. Međutim, »uznemiravajuće je za mene, pisao je Jacques Rivière, što tu sponu prema idealnom ne mogu otkriti (...) zbog nemogućnosti da se prepoznam; ne znam više kamo si me bacio, ni što je stvarno, ni ima li stvarnog.«⁸⁵

Ali Fournier je cijelu tu jesen 1909. i zimu 1910. ostao na vrhu svoga tornja, kao siroče noći, no nikako kao smireno, čak ni rezignirano, već ljutito i ozlojeđeno dijete,⁸⁶ »izmišljajući« tako poetiziranu, muzikaliziranu prozu koja bi ponajbolje korespondirala sa statičkim »intermitencijama« (riječ je Proustova) njegova duha. Velika je to razlika prema jednom Rimbaudu, pseudokopiletu⁸⁷ prometejske naravi koji ne sanja riječi, već ih stvara, gdje je pustolovina pustolovina izraza. Ma koliko pobunjen protiv građanskog društva i institucija, Fournier je ipak samo

sa svojim imaginarnim identitetom predstavljaju se kao vlastita eshatološka perspektiva.

⁸⁰ Ovaj iz straha pred trivijalnošću izraza i od (lošeg) ponavljanja onog što je već kazano piše gnome, a potom ni to. »Ambicija za savršenim mi je ogadila sve što je nesavršeno, navlastito mene samoga, pa budući da ne mogu udovoljiti svom idealu, nisam ništa ni htio« — kaže on 4. lipnja 1857. Amiel je uvijek »i da i ne«, rasipajući energiju kruženjem u krugu iz straha pred napretkom, pred zaključkom, pred koncem. »To je gotovo onanizam vođe« (isti dan). A onda te godine: »To je otprilike kao da sam mrtav i da mogu iskusiti posebna osjećanja Karla petog« (da prisustvuje svom vlastitom pogrebu). Zaista, čitajući Amielov dnevnik čovjek može steći predodžbu u kojoj je mjeri taj živi, stvarni čovjek »kopija« svojih imaginarnih metoda »suvršnih ljudi« i ljudi »bez vrijednosti« od Obermanna do Herzoga!

⁸¹ Nije u pitanju samo povijest jezika (historijska gramatika, fonetika naročito), već sredstvo reprodukcije, kao jezik-majka. Johann Gottfried Schnabel (nazvan Gisander), posvetit će svoju robinzonadu *Die Insel Felsenburg* (1828) »Gospodi svom materinskom jeziku«.

⁸² J. Rivière to nije odobravao. (C, II, 281 — 25—04—09)

⁸³ Mi smatramo da do tog vremena Fournier nikakve sheme nije ni imao. Neće je ni imati sve dok bude njegova osoba dominirala sadržajem romana. Tek kad se »otcijepe« sva tri muška lika i njegova dominantna slika (Yvonne), uspomene i misli moć: će ući u funkciju događaja i vremena. Tako će nastati i scenario (vjerojatno sredinom 1911. ili početkom 1912!).

⁸⁴ C, II, 309 — 11—07—09. Izgleda, u dosluhu sa Gideom!

⁸⁵ C, II, 323 — 14—09—09.

⁸⁶ Tip djeteta što ga Marthe Robert definira kao nahoče i dijete gundalo (*enfant boudeur*), nasuprot bastardu, djetetu osvajaču, praktičnom duhu, (*Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1976, str. 74)

na teoretskom planu ostao (tada) učenik Nietzschea i Schopenhauera, Dostojevskog i Gidea. On naime krivicu vidi samo izvan sebe, u društvu koje mu se zatvorilo, a ne u svojoj ograđenosti i neaktivnosti. U tome što je napušten i ostavljen sam sebi vidi zavjeru drugih, pa čak i onih najbližih. Oni su uzrokom njegove »suvišnosti« i njegova krzmanja. »Kome se obratiti?« pita on čitajući *Zle duhove*: »Svi su prezauzeti. Oni koji bi imali vremena ili su suviše kreposni ili pak nedovoljno«. ⁸⁸

Ta neplodnost, ta »umjetnička šutnja« mladog Fourniera nije vezana uz stanja koja su prouzrokovala nekadašnje »znamenite« šutnje jednog Corneillea ili Valéryja. Njegovu je stvaralačku tišinu produbljivalo pitanje racionalizacije osobnog mita, koji je on do tada smatrao svršenom i savršenom shemom budućeg romana. Izvan te priče koju je on sam pisao ili zapisivao — nadahnuće je bilo oskudno ili ga uopće nije bilo. »Ako ti inspiracija nedostaje petnaest dana, petnaest dana ti ne pišeš«, kori ga Rivière, pa će u nastavku pisma: »Razmišljao sam o uzrocima te pasivnosti u tebi. Imao si tako lijepo djetinjstvo, tako bremenito maštanjima i rajem da te je, napustivši ga, mršavost života obeshrabrila. To je kao da si već proživio svoj život, kao da ti je preostalo samo to da ga ponavljaš u sjećanju, da ga do beskonačnosti pričaš sam sebi. To je strašno. Ali to se ne smije prihvatiti (. . .) Moraš ustajati ranije. Treba raditi. Treba izdržati«. ⁸⁹

Na tu »lekciju« dostojnu razmaženog djeteta, Fournier je znao da vrijedi odgovoriti samo ukoliko ima čime. Postavljanje problema na etički ili psihoestetski plan bilo bi ili izgovor ili sofizam. U odgovoru od 4. travnja 1910. on daje bilancu učinjenoga. Ona je skromna. To je popis nekih desetak poglavlja, svako od njih s naznakom »nedovršeno« ili »za prepravljjanje« (*inachevé, à refaire*). Navodi i jednu teškoću koju moramo vjerovati — on ne zna još kako prezentirati djelo, tko će ga pripovijedati. ⁹⁰ A uz to, govori i o glavnom liku čiji je portret sada izmijenjen. »Vidite«, zaključuje on svoju obranu, »da je to, za sada, pripovijest o čovjeku s tornja koji se spustio na zemlju. To je bezimena kraj, ali i kraj svih ljudi. Bit će to na taj način doista ljudskije lijepo«. ⁹¹

Ipak, radi se o krizi. Radi se o permanentnom stanju duše za koje je premalo reći napetost, ali nije premnogo neuroza. Zadovoljenje ne dolazi ni s koje strane: on još nije ostvario intimnu vezu s Jeanne Baudin, ⁹² kompenzacije s književnom slavom još nema, posao će tek dobiti; odlaskom Isabelle, tenzija među roditeljima raste i prijeti raskidom, ⁹³ simbolizam koji je dugo djelovao kao anestezija ustupa mjesto Dostojevskom, Péguyu i neonaturalističkom socijalnom romanu . . . ⁹⁴ »Ima trenutaka«, piše on u istom pismu, u kojima ne mogu više trpjeti ni grad ni ljude. Toliko kuća, toliko ulica, toliko tisuća lica u kojima neću

⁸⁷ »Kad bih imao predaka na bilo kojoj točki povijesti Francuske!« (*Une Saison en Enfer*).

⁸⁸ C II, 332 — 23—03—10. Posljednja rečenica je aluzija na ljubav zaručnikā (Jacquese i Isabelle).

⁸⁹ C, II, 335 — 30—03—10.

⁹⁰ Vidjeti dalje u ovom tekstu, str. 322 sq.

⁹¹ C, II, 338 — 04—04—10. Misli da bi naslov mogao biti »Dan svadbe«, »ali to još nije konačno«.

⁹² To se događa baš tih dana; susreli su se na predavanjima Bourdellea.

⁹³ Raskidom, zapravo, ocu prijete sin! (*Lotze*, str. 447, bilj. 1)

⁹⁴ U kojem ulogu žrtava igraju djeca. Autori: Pergaud, Frappié, Audoux . .

naći onu koju ljubim. Neki užas me hvata kao na dan moje smrti. Bit ću bačen u središte neke zemlje koju neću poznavati, s izvjesnošću da moja ljubav tu nije; to će biti pakao ili raj, ne znam, no početak ću s mrskim umorom i bezimenim gađenjem očajnički raskrinkavati sve one koji budu tuda prolazili.«⁹⁵ No ništa od te »*douleur infernale*« nema u njegovim prozama. Naprotiv, one su, naoko, u raskoraku s njegovim dubavnim stanjem i kriznim raspoloženjima, nad kojima se zaustavio oblak letalne opsesije!⁹⁶ Sredinom godine, on izvješćuje Rivièrea (sada na ljetovanju u Normandiji kod Gidea) da njegovo »Čudo triju seoskih dama« (»*Miracle des trois dames*...«)⁹⁷ ulazi u tisak. Te naivne i »nježne« proze (opisi: predvečerja, glazba u salonima, seoski život, spokojnost koju naglo razbija neki neslućeni događaj što se odmah smiruje), ma koliko se to činilo paradoksalno, ipak su simptomi Fournierove tjeskobe. To je jedan specifičan govor nostalgije i to ne samo za nepovratnim vremenima već i za preživjelom estetikom. Treba, naime, raskinuti s prošlošću (tu je i nova ljubavna veza!), ali i s onom neposrednom, s modelima (realizam, naturalizam) XIX. stoljeća, kao i sa samim simbolizmom. Već su davno napisane i objavljene *Močvare*, već se mogu vidjeti slike Braquea, Lhotea, Rousseaua (carinika), čitati pjesme Apollinairea; to je vrijeme kad se na nebu pored ptica mogu vidjeti i avioni.⁹⁸ Stoga Fourniera nisu iznenadili nepovoljni sudovi o njegovoj prozi, iako iskazani litotama.⁹⁹ Ostao je dosljedan u svojoj muzikalizaciji proze, svom diskursu atmosfere, napravivši ipak jedan »ustupak« tradiciji koji će mu se mnogostruko isplatiti: prihvatio je horizontalno vrijeme!

Bezvremenski koncept pjesme u prozi tome se opirao. No od »nemoćnog« se moralo malo po malo odustajati,¹⁰⁰ da bi se odjednom osjetio nagli zaokret: teškoća stvaranja koja je graničila s osjećajem nemoći i prijetila duševnim rastrojstvom, sada se predstavlja kao izabrani način življenja. Kao što je nekada porekao svoj katolicizam zato što mu je duši nudio lagodnost pribježišta i iskupljenja, tako i sada mora odbaciti ono što je djelovalo kao substitut vjeri — poetiku simbolizma. »Treba više hrabrosti i rada da bi prva knjiga doista bila knjiga, nego čovjeku neznanici da sagradi kuću« — reći će on svojim.¹⁰¹ Rivièrea mu odgovara da to i jest baš ono što pasionira — biti sam kao Robinson, biti na početku stvaranja. Ne preostaje drugo do stvoriti svijet po uzoru na onaj koji je ostao za nama, ali da mi u njemu, u svijetu-knjizi budemo go-

⁹⁵ C, II, 340 — 04—04—10.

⁹⁶ »Ja se pitam (...) zašto ne ljubimo još više i ne želimo Smrt«. (C, II, 192 — 01—01—09) Ljepota i Smrt za Fourniera su nerazlučivi. »Simbolističko otkriće (njihova) bliskog srodstva«, rekao bi Sartre (u *Što je književnost*).

⁹⁷ Objavljeno u *La Grande Revue*, 10. kolovoza 1910.

⁹⁸ On dovodi u vezu čovjekovu mogućnost letenja s novim mogućnostima i aspektima postojanja romana. (C, II, 353 — 11—08—10)

⁹⁹ Na primjer: Marguerite Audoux, čiji ga je roman (*Marie-Claire*) nedvojbeno nadahnuo. Claudel, čini se, kao ni Gide, nije bio nipošto oduševljen. (C, II, 384 — 21—04—11)

¹⁰⁰ C, II, 359 — 24—08—10. Sutradan po objavi *Miracle* i prvog viđenja »čovjeka koji leti« (11. kolovoza 1910), Fournier izjavljuje da će njegova knjiga biti »roman avantura i otkrića«. Te dane počinje njegovo prijateljstvo s Péguyem koji je s iskustvom starijeg točno naslućivao unutarnje, prije svega stvaralačke, tegobe mladog pisca. (C, II, 353—156 — 11-08—10)

¹⁰¹ C, II, 360 — 28—08—10.

spodari. Time Fournier pobjeđuje ili je pred pobjedom »nove bolesti« stoljeća — dosade. »Na smrt bih se dosađivao«, piše on majci, »kad ne bih imao cilja, kad ne bih morao napraviti tu knjigu«. ¹⁰² Sve centrifugalne sile njegova identiteta time nisu likvidirane, ali difuzija je temeljito zakočena: nije smisao u umovanju i izigravanju Nepoznatog filozofa (i nepriznatog!), već u teškoćama ostvarenja svog izbora!

Djelomični pakt s tradicijom ujedno je pakt sa svojim budućim djelom: ono će biti *sav on* — ono što je učinio i što je htio učiniti, ¹⁰³ ali birajući u tome samo one nove misli kako ne bi bio prisiljen »da se okreće(m) uvijek u istom krugu«, isključujući sentimentalni kič (*hibelot*). Raspada se tako autobiografija *stricto sensu*, a homogenizira priča koja »bi mogla biti (njegova)« (*qui pourrait être la mienne*) ¹⁰⁴ Takva priča, koja nije samo elokvencija njegova idealnoga ja, ima izgleda da postane duhovnom ispoviješću svakog čitaoca, ne samo pisca. ¹⁰⁵

Odustao je nakon petnaestodnevnih napora da konstruira artificialno tu knjigu kao što je bio započeo. I nakon tih petnaest dana u rujnu 1910, jedne lijepe večeri našao *svoj put* za Damask. ¹⁰⁶ No to ne znači da simbolizam i dalje neće biti prisutan u njegovu djelu.

III. OTKRIĆE SEBE IZVAN ROMANA

1. Roman neće svog stvaraoa. — 2. Stvaralac ne može živjeti svoj roman.

Rezultat te pobjede Vremena nad simbolističkom ukronijom tri su poglavlja romana, »sva tri o njoj« (o vezi i raskidu s Jeanne Baudin). Ta je sentimentalna avantura učvrstila Fourniera u spoznaji da se roman ne može izgraditi onako kao se to njemu priviđalo, »bez likova« i bez zapleta, ¹⁰⁷ isključivo s poetskim slikama. Štoviše, po njegovim riječima, već završeni dio (»Dan svadbe«) nije imao izgleda da se dijalektički i logički motivirano poveže s »bijegom« muškog lika (bijegom od sreće) kojim se trebao okončati li bar »poentirati« roman. ¹⁰⁸ U sadržaju te osobne epizode naslutio je, u tom pogledu, korisne elemente. Međutim, biografska građa je još bila suviše svježja, ¹⁰⁹ suviše kruto raspoređena

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ C, II, 367 — 20—09—10.

¹⁰⁴ C, II, 371 — 20—09—10. Mi podcrtavamo.

¹⁰⁵ *Braća Karamazovi* (prijevod na francuski 1906) su ga upućivali na pitanje redistribucije likova iza kojih se, u sjeni, nazirala piščeva osoba

¹⁰⁶ C, II, 371 — 20—09—10.

¹⁰⁷ To je ono vrijeme opijenosti simbolizmom kad su likovi »kao i ostalo — (bili) samo plima i oseka života i njegovih susreta«. (*Famille*, 151 — 07—02—06)

¹⁰⁸ Taj bijeg se provlači kroz skice i izjave kao konstanta počev od proljeća 1910. Razlog: junak ne može podnijeti sreću. U jesen iste godine, pošto je raskinuo s J. B., on piše: »U posljednjem dijelu (romana) junak pronalazi Antigonu. Bit će tu jedno odricanje koje ja želim ljepšim od onog u »Uskim vratima« (*Porte-Etroite*). Jer ono neće biti bez razloga«. Iza ovog slijede razlozi raskida s J. B. (C, II, 373 — 28—09—10).

¹⁰⁹ Radi se o par mjeseci. Međutim usporedimo li taj događaj s onim iz 1905. (susret s Y. de Q.) vidjet ćemo razliku u pristupu transfera biografskog materijala u romanesknu strukturu: prvi je događaj samo pokrenuo jedan slikovni svijet, drugi je pokrenuo događaje i konstituirao epizodu. Sam Fournier, pošto je napustio J. B., kaže: »Moja je mudrost bila pustiti događaje da govore, da im dam riječ«. (C, II, 374 — 28—09—10)

u vremenu, a duhovno (etički) posve jednoznačna, da bi se bez intervencije imaginacije mogla uključiti u sintagmatiku sheme, a kamo li definitivne strukture. Stoga će, mada s'avljena »u čisto«, ta poglavlja, što se općeg smisla djela tiče, biti temeljito revidirana, s potpunom modifikacijom¹¹⁰ drugog po redu.

Mi bismo u kratkim crtama željeli pokazati kako je ta transformacija biografskog u romaneskno tekla. Ovo nam se čini dvostrukom značajnim. Prvo, Fournier tom elaboracijom proširuje svoj koncept romana za jednu novu dimenziju, onu davne tradicije: viteški, avanturistički roman ne može napredovati ako nema greške (faute) glavnog junaka. Drugo, što u toj modifikaciji vidimo, jest dvojba i tjeskoba samog autora: rastrgan između zahtjeva koji pred njega stavlja objektivni i idealni svijet,¹¹¹ on se trudi da se vlada ne prema datoj situaciji, već onako kako se ponašaju, ili će se ponašati, njegovi junaci. To je posljednja faza njegove stvaralačke, ali i duhovne krize, još jedan od pokušaja zamjene identiteta. U egzistencijalnom pogledu to znači — posljednji napor za isključenje stvarnosti iz života, priznavanje samo imaginarnog i estetskog kao njegovog jedino vrijednog sadržaja i cilja. Obračun s tim konceptom egzistencije uslijedit će sljedeće, 1911. godine, obračun koji će imati za svrhu izoliranje svog estetskog ja. To će biti sadržaj i smisao njegove posljednje proze koja je prethodila objavljivanju *Velikog Meaulnesa* — novele *Portrait*.¹¹²

No vratimo se za sada pitanju »modifikacija«. Od tri poglavlja o kojima je bilo riječi, dva su bez sumnje bez značajnih preinaka ušla u roman. Treće (drugo po redu u romanu) poglavlje po svom sadržaju odgovara onome što ga u zbirci *Miracles* nalazimo na posljednjem mjestu pod naslovom »Svađa i noć u ćeliji« (*La Dispute et la Nuit dans la Cellule*). Meaulnesu je bilo ime François,¹¹³ a Valentini Annette. Naracija je u trećem licu, »iz vana«. U tom pogledu ta dva teksta bitno ne divergiraju.¹¹⁴ Ali postoje druge divergencije. U »Svađi...« do nespornazuma dolazi u toku dana, a potom slijedi noć u istom željeznom krevetu. U romanu do svađe dolazi tek peti dan po dolasku na selo, i to kod prijatelja Patricea (u noveli je to Sylvestre, a zapravo, u stvarnosti, Fournierov i Rivièereov prijatelj, slikar André Lhote). Ovo je bliže stvarnim događajima. A stvarni događaji su imali smisao jednog (pred) bračnog putovanja. Na žalost, izlet s tom djevojkom koja je imala sve najbolje vrijednosti »osim čistoće«, završio se nesretno. Mada ju je kanio oženiti (već ju je i zvao svojom ženom, a pomišljalo se i na djecu), Fournier se odjednom predomislio. Što zbog mita svoje »vječne« ljubavi, što iz nezadovoljstva prošlošću mlade krojačice, on se pretvorio u mu-

¹¹⁰ U romanu poglavlja su pod zajedničkim naslovom »Tajna« (*secret*).

¹¹¹ U travnju 1911. on će reći: »Ne treba pomisliti da ja volim nekog drugog. Ja sam vrlo nesretan. Ima šest godina«. (C, II, 383 — 21—04—11)

¹¹² Ova su tri poglavlja napisana ranije nego li *Miracle de la Fermière* i *Portrait*, o značenju kojih će još biti riječi u ovome dijelu.

¹¹³ On će se zvati i Jean (u *Miracle*), te u skicama Alfred. To će nam kasnije biti povod za utvrđivanje geneze njegova romanesknog identiteta (u četvrtom dijelu). Ovo također govori o tome da François kao lik (u romanu), mada odvojen, ostaje još bez određene funkcije, nešto kao »junak bez portfelja«. (Usp. citat na str. 322 upućen na bilješku 150).

¹¹⁴ Divergiraju, što se prezentacije tiče, utoliko što je u romanu zastupljen dnevnik u trećem licu (tako priređen od naratora).

čitelja i sebe i nje.¹¹⁵ »Neću zaboraviti dan«, pisat će on Lhoteovima,, »kad se jedna mala Jeanne onesvijestila zbog toga što sam na nju bacao kamenje (*sic!*) kao na bolesno štene (...) Možda bih vas morao pitati za oprostjenje; ali kako se ja zacijelo neću nikad oženiti, ne osjećam se krivim«. ¹¹⁶

U kamenovanju te griješne Magdalene, izgubljene djevojke, čiji se imaginarni lik nazire u stvaranju Fourniera još dok se stvarni nije ni pojavio, vidimo slijepi gest jednog Don Quijotea koji, opsjednut svojom estetskom vizijom, s ravnodušnošću, ako ne i s nasladom, gleda nevolje koje on sam prouzrokuje (u ime ideala, naravno) običnim ljudima. Jer i Fournierova Yvonne nije ništa drugo do imaginarna Dulcineja: njemu nije stalo objektivno do nje, on ne voli određenu ženu: ono u što je on zaljubljen to je sam osjećaj, »Ljubav kao vrtoglavica, kao žrtva i kao posljednja riječ o svemu. Stvar (!) poslije koje ništa ne postoji«. ¹¹⁷

Međutim, život traži drugo¹¹⁸ a time stvara i drukčiju misao. Grijeħ Meaulnesa u »Svađi...« bio je grijeħ puti.¹¹⁹ Kao što je bio i u stvarnosti! Evo jedne skice, brižljivo isključene iz objavljenog korpusa *brouillon*, koja je između biografskih činjenica i »Svađe...«:

»Volim ga, reče ona, više nego što vi to mislite.

Okljevanje. Zatim će osorno, kao da se odlučila, a naročito da bi rastjerala svaku iluziju, s namjerom da se sve to okonča:

— Napokon. Što vi hoćete? Leći sa mnom?

— Da.

— Ali sve će time biti gotovo, nikad se više nećemo vidjeti.

— Ne.

— Hajdemo. Ugasite svjetlo!¹²⁰

Fournier će nastojati ublažiti »naturalizam« riječi »leći«; ona će u noveli dobiti nedvosmisleno značenje: »opružiti se«, pa makar u istom

¹¹⁵ Njegov se odnos prema toj vezi (prvoj nakon pet godina?) može vidjeti iz pisama i skica pisama namijenjenih Jeanni Baudin. Izbor iz tog materijala je u *Vie et Passion*, pogl. »Valentine«.

¹¹⁶ Pismo od 3. srpnja 1910, u: *Vie et Passion*, str. 129.

¹¹⁷ C, II, 373 — 28—09—10.

¹¹⁸ Ne samo prolazne sentimentalne pustolovine (nekad vrlo pogibeljne zbog »nerazumijevanja« povrijeđenih muževa!), već se rade i jedna nova, isto toliko patetična ljubav kao logična posljedica disolucije njegovog narcističkog saveza s majkom i sestrom i plod »sentimentalnog »doga«, po uzoru na romaneskne »slučajeve«: ljubav prema starijoj od sebe i angažiranoj ženi, glumici gospođi Simone. Isabellina knjiga *Vie et Passion* ima prvenstveni zadatak da ublaži intenzitet i vrijednost te veze, da još svjetlijom učini mučeničku (i nacionalnu auru oko glave svog brata. Mislimo, rezultat je suprotan nakani. Pohučeno je tom knjigom još više sumnji, čini se.

¹¹⁹ Isabelle, zabrinuta u prvom redu za *portrait* svog brata, a uvidjevši da ga ne može braniti, zauzima se za junaka romana: »Valentine NIJE BILA ljubavnica Meaulnesa« (*Vie et Passion*, str. 180). Prema njenom gledanju, »denaturalistička« modifikacija ima za svrhu uvjeriti čitaoca u Meaulnesovo »vječno žensko«. Ona ne uzima u obzir činjenicu (ili bar ne dovoljno) da je njen brat taj atribut predao liku-pjesniku, tj. pripovjedaču.

¹²⁰ Ovaj *brouillon* ne figurira nigdje, čak ni kod najkompetentnijeg, vrlo iscrpnog, J. Loizea! Nigdje, zacijelo, gdje god je gđa Rivière mogla baciti svoj pogled. Skicu je prvi objavio J. M. Delettrez (*Alain-Fournier et le Grand Meaulnes*, Emile-Paul, 1954, str. 203) i C. Borgal (*Alain-Fournier*, Paris, E. Univ., 1963). Borgal je jedan od prvih biografa koji se počeo »neovlašteno« koristiti dokumentima o životu pisca, pristupivši tako biografiji čovjeka bez opterećenja njegovim personalnim mitom i mistifikatorskim pretenzijama njegovih bližnjih.

krevetu. Tako u trećem stupnju transformacije (uzmemo li kao prvi osobno iskustvo, a gore citiranu skicu kao drugi), u »Svađi...« stoji:

»— Ja ću ustati, reče on odjednom (...)

Annette shvati. Glasom beskrajnog gađenja ona reče:

— Ja sam ta koja će prva ustati. Vidite, vi ne možete trpjeti ženu pored sebe (...)¹²¹

Zapamtimo, ovo je bilo namijenjeno romanu. Zajednički krevet ispunio je Meaulnesa netrpeljivošću i gađenjem za (griješno) tijelo. Annette je, naime, otkrila svoje posrtanje. Do sada, dakle, sve tri razine (biografska, skica, novela) imaju kao znak-metaforu toga grijeha krevet. Međutim, ako oba partnera imaju pravo na romanesknu transformaciju svoje intimne drame, kakvu ulogu dati onome trećemu, bivšem ljubavniku kojeg Annette nije prestala voljeti? Zar to ne bi mogla biti nova ličnost, ona koja se sve više izdvajala u samoj svijesti Alain-Fourniera, a u romanu je poznajemo kao Frantza de Galaisa, brata Yvonne? A taj će mladi čovjek sklopiti bratski savez s Meaulnesom; ustrajno će tražiti svoju izgubljenu djevojku kao što će biti ustrajan u svom vjerovanju da je moguće živjeti isključivo estetski. On nije, dakle, zavrijedio takvu izdajničku ljubav, ta žena može biti izgubljena (*perdue*), ali u smislu prostornom (što je jako dobro za intrigu romana), ne moralnom (što bi uništilo njegov viteški, čak inicijatski koncept). Stoga je razumljivo zašto to poglavlje (»Svađa...«) nije takvo kakvo je preneseno u roman. Ono je doživjelo četvrtu razinu transformacije, sada možemo reći i depersonalizacije, te vidimo Meaulnesa (sada Augustina) i njegovu nesretnu drugaricu (sada se već naziva Valentine) u njihovu grijehu, ali nematerijalne prirode:

»A onda, iz vremena na vrijeme, mladi je čovjek bio primoran reći: »Moja žena, Valentine, moja žena...«

I svaki put, izgovarajući potihno te riječi pred nepoznatim seljacima, u toj tamnoj dvorani, imao je dojam da je počinio grijeh (III xv).

A da bi čitalac doista u to vjerovao, pitanje zajedničke noći riješeno je odmah u početku. Fizičkog gađenja ne može biti jer

»On ustane, pokuca lagano na susjedna vrata i bešumno ih otvori, ne dobivši odgovora. On spazi Valentinu i odmah shvati odakle mu je stizala toliko smirena sreća. Ona je spavala, potpuno mirna i nepokretna, kao što ptica treba spavati. Dugo je gledao to dječje lice sklopljenih očiju, to lice tako spokojno da bi čovjek zaželio da ga nikad ne probudi ni ne uznemiri. (...)

Čim se ona odjenula, Meaulnes se vrati mladoj djevojci (III, xv).

Da li je ova četvrta razina plod autorove stidljivosti, naivnost ili ustupak »dobrome« ukusu?« Ništa od toga, smatramo, kao ni to da je riječ o nastojanju da se junak učini manje griješnim. Jer Meaulnes je, za takav roman, zgriješio i protiv ljubavi i protiv prijateljstva. Što nije namjeravao — za to mitska priča ne haje.

Vremenski paralelno sa ta tri poglavlja, Fournier je, po vlastitim izjavama, sačinio i prvu verziju onih poglavlja koja tvore Čudnu svečanost (*Fête étrange*), od kojih je jedno posvećeno susretu s Yvonom de Galais. Mi, sudeći po skicama i naknadnom scenariju romana, možemo

samo nagadati da je jedno bilo posvećeno i Frantzu. Radije pomišljamo da nije, jer njega kao lika u to vrijeme još nije bilo, još se jedan dio autorova identiteta nije u njega bio inkarnirao. Ali kasnije, kad se taj proces razvio, kad su se obrisi događaja i likova postupno jasno počeli nazirati, postalo je očito da ni buduća konstrukcija, a ni s njom organizirani smisao, neće moći podnijeti takve sadržaje kao što je noć i svada u istom krevetu, preljubi i zlostavljanja. Naprotiv, griješna Annette je postala, ili je trebala postati, središtem i razlogom (vjerjenica Frantza) te divne svečanosti i ostati dostojna toga položaja sve do kraja. Fournier je tako bio primoran da se kao osoba povuče pred imaginarnim i da Valentinu uvede u roman istovremeno kad i Yvonne, da antidatira. A taj postupak antidatacije omogućio mu je kao nekada G. de Castru i Corneilleu da stvori dramatsku napetost strukture.¹²²

Radeći tako na strukturi djela Fournier je opazio da ne može to isto djelo napajati onim etičkim i misaonim slojem koji ta ista struktura neće. Elaboracija je dakle, stvorila novu funkciju Valentine, budući da je motiv »izgubljene kćeri« otrgnut od svoje atemporalnosti, bivši postavljen u vremensku sukcesivnost i dijalektiku intrige. Od Annette, »bolesnog psića«, nastala je moralna osoba, dostojna »kraljevskog djeteta«, »najčudesnijeg mladića« Frantza de Galais — djevojka sa »spokojnim licem djeteta«, kao »usnula ptica«.¹²³

Međutim, Fournier je još u 1910. godini i vremenski je daleko od ove Valentine slike. On je još opsjednut sobom-Meaulnesom, kojim se imenom nazivaju i druga lica drugih proza. Ali da se ta osoba spotiče o stvarnost, a onda i posrće, više je nego izvjesno. Osim toga, Meaulnes nije opsjednut samo idealom nedostižne žene, već i idealnom nepovratnog djelinstva i sela. O njemu je dosada Fournier govorio rječnikom slabovidnog čovjeka: neizdiferencirani ljudi, bez živo'a, predmeti su bez pripadnosti bilo kojoj određenoj stvarnosti. Stoga će njegova novela »Miracle de la Fermière« izazvati ne malo odobravanje onih koji su ga poznavali.¹²⁴ Tematski smještena u selo, tada u modi, osobito nakon uspjeha M. Audoux i u još nezatpanoj brazdi Barrésova *enracinementa*, proza uznemiruje svojom konkretnošću, svojim jezikom i kompozicijom. Njeni su junaci dječak i njegova majka: dječak koji ne želi u velegrad te se skriva i majka, jedina osoba koja je kadra, zahvaljujući svom osjećaju i intuiciji (to je to čudo), da ga pronađe.

Naracija operira s dvije optike: jedna je Claudeova (odbjegli dječak), druga je ona pripovjedačeva koji svraća u selo na poziv svog prijatelja

¹²² Konstatirajući postojanje obostrane ljubavi između Don Rodriguea i Chimène prije zavade njihovih očeva. U raznim verzijama *Romancera* to nije bilo tako. (P. Jacquinet, »Etude sur »Le Cid«, u: *Corneille, Théâtre choisi*, Paris, E. Belin, 1947, str. 37—51).

¹²³ Time se Valentine popela na »nebesku« razinu: naime, našla se s Yvonnom u istoj koničnoj paradigmi (ptica!). Kasnije i u identičnoj (paralelnoj) sintagmi: izgubljena-pa-nađena djevojka.

¹²⁴ Mnogo više nego li prvi »Miracle triju seoskih gospođa«. Péguy izjavljuje da je to bolja proza od *Marie-Claire* (M. Audoux). Tako smatra i J. Rivière (u svom pismu od 13—04—11). Također i F. Gregh. Claudel je opet ostao podozriv, Gide ravnodušan (namjerno?). Iako još daleko od slave, Fournier će steći, naročito među intelektualcima svoje generacije, značajnu popularnost zahvaljujući i svojim nekonvencionalnim napisima u reviji *Courrier littéraire*. Članak o Mauriacu (pretkan u C, II, 412 — 04—04—12) govori u kolikoj je mjeri njegova osobna kriza rezultat duhovnog stanja njegove generacije, bolje — jednog njenog dijela.

Jeana Meaulnesa (!), poznavao ca tog prostora. Takvim *procédéom* zagarantiran je protok vremena i riješeno pitanje ubikviteta. Naracija nije po sebi nostalglično-ideološki diskurs Barrésova onemoćala otudenika (»iskorjenika«, *déraciné*), već govor tjeskobne klime i umornih ljudi, kako seoskih tako i onih gradskih, »osutih« ličnosti, žrtava raslojavanja koje je uvelike već okončano. A ti ljudi nisu našli drugu domovinu, ni prostornu ni duhovnu, i još su daleko da svojom reputacijom učvrste novi društveni habitus. To je novi pogled Fourniera na vlastito djetinjstvo u selu (ono prelijepo) i na život u gradu. To su svi oni koji su pročitali novelu i poznavali mladog pisca razumjeli i čestitali mu. »U tom mirnom pejzažu gdje se lje to okončavalo«, kaže narator, »jedan je vlak prošao kao žal«. ¹²⁵ Žal i tuga nisu ovdje samo horizontalni vremenski motiv. Oni su vertikalna tema, neka vrsta »mekanog« akorda u tom prostoru kojim juri vlak kao metafora s beskonačnom austom. Nije se, doista, potrebno penjati na visoke tornjeve u noći ispunjenoj epifaničnim svjetlima i usnulim golubicama. Nužno je naći ona izravna značenja riječi, jer simboli su tu — u svojoj prirodnosti: obrušeni domovi, presahli život i česme, niski krovovi i ustajali mirisi, sumorne kišice... to nije samo poezija, to je stvarnost francuskog sela. »Volim čudesno samo ukoliko je tijesno uključeno u stvarnost«, kaže Fournier u to vrijeme, ¹²⁶ i malo zatim Saint-John Perseu: »Pisao bih samo o stvarnome; sve što pripovijedam negdje se događa«. ¹²⁷ Ali to nije samo praktično videnje. »opamećivanje«; tekst o kome je riječ gledan s teorijskog aspekta otkriva sljedeću činjenicu: simbolistički koncept metaforizma »po pozivu«, karakterističan za »čistu poeziju« (apstraktno apstraktnim), supstituiran je načelom kojeg se inače romanescni diskurs ne može lišiti: dijelom stvarnosti za cijelu stvarnost, dakle, konkretno konkretnim, načelom metonimijske slike. Ponavlja jući je, Fournier od nje pravi motiv-znak za centralnu sliku s nužnom mjerom misli (apstrakcije).



Fournier se poslužio pravom metaforom svog izlaska iz začaranog kruga stvaralačkih proturječnosti — put za Damask. Ta biblijska reminiscencija (iluminacija sv. Pavla) na početak jednog apostolata, ovdje je aluzija na prestanak drugog, na odbacivanje jedne poetike što se bila uzdigla za Fournierova sazrijevanja do imperativa dogme. Zar jedna evandeoska tvrdnja da riječ ima istu vrijednost *u* i *izvan* (umjetničkog) teksta nije stajala Rimbauda »pjesničke smrti?« »Kažem ti sve to« — govorio je Rivière u svom pismu sredinom 1909. (još u ono doba kad je Fournier nazivao sam sebe Siročetom noći), — »jer mi se čini da si ti još, dok pišeš, žrtva izvjesnog subjektivizma. Ti zaboravljaš da su riječi koje za tebe imaju jedinstven i dragocjen smisao, i koje ti se čine posvećenim za neprispodobive dojmove, da su te riječi u stvari krate preživjelim značenjima i da ih treba odijeliti od njihove prošlosti i dati im snagu prvotne pojavnosti«. ¹²⁸ Drukčije kazano: nemoguće je, a i opasno je, ne odijeliti ta dva koncepta egzistencije: realni i estetski.

¹²⁵ *Miracles*, str. 184.

¹²⁶ C, II, 395 — 01—09—11 u vezi s Wellsovom fantastikom i simbolikom.

¹²⁷ C, II, 401 — 09—09—11.

¹²⁸ C, II, 305 — 22—06—09.

Opasno je, jer ukoliko dođe do zamjene — tragične su posljedice neminovne: živjeti kao u romanu pokušali su vitez od Manče, Lucien, Emma, Jean-Floressas... Kraj je više nego znan. U kriznim trenucima oni jači, stvarni, traže pseudoidentitet: Stendhal, Nerval, Monsieur Teste, Walter... ili gube autentični (Rimbaud)... U romanima, naime, estetsko ja pisaca plaća životom njegovu mladenačku iluziju: lik je taj koji mora pasti žrtvom sentimentalnog (estetskog) odgoja pjesnika.

Yvonne de Galais je jedna takva žrtva. Njen će brat, na drugi način, također pokušati to biti. Ali to je tek u romanu. Stoga nije začuđujuće Péguyjevo oduševljenje za novelu »Portrait«, psihološku studiju o (metaforičkoj) likvidaciji estetskoga ja.¹²⁹ To estetsko ja, vidjeli smo, niz je godina pretendiralo da postane realni, društveni identitet, zapravo egzistencijalni totalitet Fourniera. Sada su, međutim, njemu minule dvadesetčetiri godine i geslo »što sam bio to ću biti« (Frantz u romanu) može voditi samo u alijenaciju i smrt. Pitanje koje vrijedi jest »Tko sam ja?« i »Što činim da budem ja?« Može li, naime, on ostati Vječno dijete, Siroče noći, Vječiti udovac, Bolesni princ, Ahashverus, Araknè, Des Es-seintes... a da ne postane preuranjeni Meursault ili Roquentin? U tom pogledu novela »Portrait« isto je toliko biografski dokument, koliko i literarni diskurs. Ona govori o trenutku autorova života u kome volja za identitetom nadvisuje ljubav za svoje ja.

Adolescent Davy (pitomac jednog pomorskog internata) prima od svog kolege i prijatelja (pripovjedača u noveli) Fromentinov roman *Dominique*. Pročitavši taj zlosretni roman,¹³⁰ Davy, sin siromašnih roditelja (iz provincije, razumljivo), odjednom otkrije podijeljenost svog unutarnjeg svijeta: jedan niski, vezan za svakidašnjicu, drugi lijepi život, kao roman, vezan za njegovu ljubav. Spoznavši da je razdor nezacjeljiv, da je stvarnost nemoguće podrediti Lijepome koje inkarnira Žena (a u stvarnost spada i Otac te žene), mladić nema drugog izlaza niti druge afirmacije u Lijepom do lijepe smrti. Ubija se revolverskim hicem u usta. »Bio je posve sam i izgubljen na tom teškom putu, u toj zemlji romanesknog, u koju sam ga ja nepromišljeno uveo« — priznaje narator svoju apstraktnu krivicu. Autor je popravljiva svojom novelom.

Stadij *homo aestheticusa* za Alain-Fourniera je time zaključen.

U nastajanju *Velikog Meaulnesa* vidjeli smo onu etapu geneze koja uključuje životne činjenice autora, njegove mladenačke, ako ne i djetinje, nakane da napiše roman »koji nosi već godinama« u svojoj glavi. Upoznali smo se, koliko nas je služila sreća s dokumentima iz njegova života, s raznim izjavama o evoluciji te njegove namjere i ideje o romanu. Same elemente namijenjene budućem djelu nismo analizirali. Njih nema, ili ako ih sada možemo identificirati kao takve, onda ili ne predstav-

¹²⁹ »Portrait« po prvi put objavljen u *Nouvelle Revue Française* od 1. rujna 1911. Péguy, shvativši u čemu je problem (na subjektivnom planu) i ocijenivši zrelost izraza, piše autoru: »Upravo sam pročitao »Portrait«; vi ćete dakle stići, Fournier. Sjetit ćete se da sam vam to ja rekao...«. Nažalost, tri godine kasnije oba će književnika poginuti!

¹³⁰ Roman izuzetnim sredstvima gloričihna dokolicu, te stvaralačku i osjećajnu nemoć junaka. On se zadovoljava čistim osjećajem ljubavi koju nosi u sebi, iako je odavno prestao biti adolescent. Njegovo ime također otkriva njegov identitet: trajnu dominikalnost (u svom pejzažu) i biseksualnost (s Dominique se u Francuskoj mogu krstiti ljudi i žene!).

ljaju nekakvu relevantnu vrijednost ili su pak istovjetni s elementima koji figuriraju u ostvarenjima što su prethodila *Velikom Meaulnesu* (sada u zbirci *Miracles*).

Ipak su nam baš ti umjetnički tekstovi ostali kao svjedočanstva o mladosti umjetnika i rađanju djela koje je bilo njegov izazov i jedini put do vlastitog identiteta. Vidjeli smo kao početke njegove slike, dinamične i narativne po svojoj prirodi i funkciji, jer im je uloga bila da vežu aktualnost s prošlošću kondenziranom u uspomene. Vidjeli smo potom period u kome roman dolazi u opasnost. Artistička inkubacija tih osobnih iskustava, pretočenih u slike, nije vodila u narativnu, već u poetsku prozu, te se imaginarno, zahvaljujući simbolističkom konceptu apstraktne poezije (po uzoru na muziku), skrućivalo u statičkim slikama-idejama, parabolama, s mehaničkim »plošnim« likovima. To je period odsustva vremena i psihologije (motivacije). No teme su se uvijek naslućivale, a njih je sugerirala i atmosfera i specifični prostor koji će, uvelike humaniziran, postati svijet *Velikog Meaulnesa*.

Pred kraj tog perioda, a pred sam početak intenzivnog rada na romanu, otprilike dvije godine prije objavljivanja, vidjeli smo dvije proze koje svojom osebnjuošću i dometom govore o prebrođenoj duhovnoj i stvaralačkoj krizi: Fournier se domogao autentičnog prostora i vremena, vlastitog jezika i narativnih tehnika, neophodnih činilaca imaginarne stvarnosti u kojoj bi se kretao čovjek kao istinsko biće. Ali roman je ipak trebalo izgraditi, strukturirati.

IV. »NE ZNAM JOŠ... TKO PRIPOVIJEDA...« (1910)

1. »Imam li kazati što novo«? — 2. »Želim da (taj roman) čita cijeli jedan narod« (1911) — 3. »Uspijevam samo u onome što činim protiv sebe« (1912) — 4. *Sama stvarnost romana bira svog mediatora*

Roman se 1905. nagovještavao kao poema, diskurs s prevagom opisnih i diegetičkih sekvenci, možda kao neka hibridna suma: alternacija proze, pjesme u prozi s poemama u slobodnom stihu!¹³¹ Da li je samo šale radi Fournier bio predvidio naslov »Bila jednom jedna pastirica« (*Il était une bergère*) za sadržaj komponiran od nedefiniranih uspomena koje su prehodile susretu s gospođicom Y. de Quiévrecoirt u Parizu? Za potvrdni odgovor više kažu njegovi slobodni stihovi nego pisma i skice. Nakon ljeta 1905, u doba »velike ljubavi« dakle, taj se zamišljeni roman — po svom sadržaju prvotno definiran kao »ja, ja i samo ja« (no koji se ipak »malo po malo depersonalizira«) — razgranao u više smjerova i »postao romani«. Do te višesmjernosti romana je došlo kako bi s budućim djelom mogao biti »usko povezan život (Fournierove) misli«. Ideje su nadjačale iskustvo pa je radnja i dalje, sudeći po naslovima, ostala ubicirana na selu: »Ljudi s Imanja« (*Les Gens du Domaine*), »Djevojka s Imanja« (*La fille du Domaine*).¹³² Prema tomu, unatoč izjavama da roman evoluirao skupa s njim, on se u biti ne mijenja — ostaje i dalje

¹³¹ Nešto kao nastavak pjesme o susretu (*A travers les étés...*) i u (autobiografskom) duhu Laforguea. (C, I, 34 — 13—08—05)

¹³² *Ibid.*

jedan projekt-tema romana-pjesme, stanovita seoska bukolika, nadahnuta ladanjskim idilama, naročito onim Nervalovim, gdje se likovi, poglavito ženski, promiču kao sjene, ne kao ljudska bića. Ukratko bio bi to roman koliko bezvremenski, toliko i »romana bez likova« (*sans personnages*).

Međutim, ta posve određena unutarinja stvarnost (osjećaj i želja nakon susreta s gospođicom de Q.) konstituirala se kao novi centar gravitacije u Fournierovoj duši. Poistovjećivanje tog središta s prijašnjima (djetinjstvo, estetsko iskustvo) iziskivalo je nešto vremena i još većma samoanalize. Bivši morfemi kao poetske slike-paradigme tražili su svoje prepoznavanje u stvarnom iskustvu i time nametali tom romanu u projektu izvjesnu sintagmatiku i »situacionost«. Nailazimo na drukčiji naslov po kojem trebaju bar dva određena lika u posve određenom zbivanju (»Dan svadbe« — *Jour des Noces*), ali odmah potom još jedan, označen kao provizorni, no još uvijek u duhu pastorage (»Bezimeni zavičaj« — *Pays sans Nom*). To »provizorni« govori najviše o tome koliko je Fournieru bilo teško rasti se s konceptom »romana života svojih misli«, a prikloniti se romanu života ljudi. Jer roman o stvarnim ljudima znači konačni raskid s bezvremenskim (ili sjevremenskim romanom), dakle s totalnom poetskom prozom, znači odricanje romana-Narcisa koji bi bio »ja, ja i samo ja«, »jedno Sve« (*un Tout*) i sav On (*tout Moi*), dakle roman-Fournier.¹³³

Tok vode čini sliku tog mitološkog bića nestalnom, a s Fournierovim projektom to radi tok vremena. Iskustva koja slijede (teški život u vojnoj službi, lektira dotad nepoznata, nov način čitanja) nalazu mu kritičnost i uspoređivanje s modelima. Modificiraju se u njegovoj svijesti odnosi prema Hardyju i njegovoj *Tessi*; u Ibsena naslućuje nedostatak ko-naturaliteta između likova ljudi i likova-simbola. Bilo koji život moguće je zamisliti kao pripovijest, štoviše (i bolje jer dalje od realizma!) kao bajku. Samo ne više kao pjesmu u prozi! 1910. on uzvikuje: »Pisati priče koje ne bi bile poeme«!

No, uza sve to, sav izrađeni materijal u koji smo imali uvida držao je one iste karakteristike: opise grupirane oko jedne slike-motiva, dijaloge oko jedne od svojih omiljenih misli. Nedostajala je razrada u vremenskom slijedu i po licima, ono što će on nazivati *agencementom*,¹³⁴ a teorija proze afabulacijom. Mi stoga i stojima na stanovištu da mu je vlastito iskustvo, njegova konkretna pustolovina, više nego ijedan drugi fiktivni model, pokazala pravi put. Naime, on doista prvi put izjavljuje da radi na avanturističkom romanu u travnju 1910, tog proljeća

¹³³ C, II, 354 — 11—08—10.

¹³⁴ *Agencement* — romanesknu intrigu i povratak tradiciji XVIII. i XIX. stoljeća, takozvanim tridesetim godinama. Naturalistički i psihološki roman, kao i simbolizam uopće, ukorijenili su jednu vrstu prezira spram svih vidova romanesknosti. *Agencement* kao slaba strana Fourniera postao je, čini se, brigom svih najbližih, pa o tome pišu i njegova ljubavnica Gđa Simone (*Sous de nouveaux Soleils*, Paris, Gallimard, 1957, str. 270) i gđa Rivière (suprotstavljajući joj se, naravno, u *Vie et Passion*, str. 295—307). Nisu li razgovori oko rehabilitacije romana intrige i avanture i konkretno, oko *agencementa Velikog Meaulnesa*, utjecali na Rivièreovu studiju »Roman d'aventure« koja izlazi istovremeno s LGM u N. R. F. (svibanj — srpanj, 1913). U njoj doslovce stoji: »Nikakva razloga za snove ni nepokretni dekor; svi elementi djeluju. Djelo nalikuje na one strojeve gdje ništa ne spava, čim su uključeni čim se da su umjesto od materijala, napravljeni od bezbrojnih funkcija«.

kad je upoznao svoju drugu ljubav: »le livre est un roman d'aventures« (knjiga je roman avantura).¹³⁵

Nipošto nemamo namjere osporiti konstatacije J. Rivièrea o utjecajima koja su na genezu strukture *Velikog Meaulnesa* imali M. Audoux, Stevenson, Péguy...¹³⁶ Ima, zacijelo, i drugih o kojima može biti riječi u pogodnom trenutku. Smatramo, međutim, da je prvenstveno riječ o ohrabrenjima, dobrodošlim za opravdanje nekih posebnih *procédés* u globalnom okviru prezentacije teksta. To posebno vrijedi glede Steven-sona i njegova *Otoka s blagom*: konstrukcija radnje, upotreba vremena, točka gledišta — sve su to elementi koje u još nestalnu shemu treba unijeti i logički povezati. S druge strane ta tipična engleska avantura (bez žene) mogla se kao model pokazati veoma opasnom za roman koji izrasta, na francuskoj tradiciji, i to ne samo na onoj najbližoj. Jer taj je roman uvijek bio i roman unutarnje avanture, povijest duhovne po-trage. Da bi došao do zadovoljavajućeg omjera vanjski-unutarnji događaj, Fournier je bez sumnje bacio pogled i u umijeće Gidea i spretnost Dostojevskog: obična priča ne mora značiti prosječnost doživljaja jedne duše. Naprotiv, ona omogućava prirodan slijed, ali opravdava i izne-nadne zaokrete. Tako je, na primjer, uočio sličnost svoje životne priče s intrigom u *Zlim dusima*. Unutarnja avantura pronalazi uvijek nit vanjske i tako, potičući jedna drugu, priskrbujuju romanu toliko poželjni hod prema cilju i prema smislu.

Fournier je, dakle, imao teškoća s razradom pustolovina. Uzori su ga više ometali nego što su mu pomagali, mada se njihov odraz može posvuda nazrijeti bilo kao podsvijesna reminiscencija bilo kao svjesno razrađeni poticaj. No neodržive su tvrdnje, pa čak i studije-analize, koje vode zaključku da je on svoj roman amalgamirao »od svega pomalo«, od okrajaka nadenih na talogu vremena.¹³⁷ Uostalom, kad bi to i bila činjenica, tzv. kritiku originalnosti ne bi trebalo uzeti ozbiljno, ukoliko struktura ima tu sposobnost da djelo u cjelini održi decenijama pa i sto'inama godina na životu. Corneille samo što nije kamenovan zbog niti 5% preuzetih stihova od G. de Castra za svog *Cida*, dok je Molière — s više od 50% »posuđenog materijala« u *Škrcu* — prošao uz običnu blago-naklonu konstataciju...! Uistinu, usporedimo li *Velikog Meaulnesa* s tobožnjim originalima čija bi on bio kopija, izvornost koju predstavlja nekolicina stranica, onih posebice što govore o bijegu i svečanosti, mogla bi biti uveliko osporena.¹³⁸ Ali podudarnost ne znači obavezno imitaciju, čak ni utjecaj. Pisac se ne mora braniti samo činjenicom da nije ni vidio od kritike podmetnute originale,¹³⁹ kao što je to ovdje slučaj, već istica-

¹³⁵ C, II, 338 — 04—04—10.

¹³⁶ *Miracles*, str. 63—70.

¹³⁷ L. Cellier, »Le Grand Meaulnes' ou l' Initiation manquée«, Paris, *Archives des lettres modernes*, 1963, III, N° 51.

¹³⁸ Mnogštvo tekstova govori o »utjecajima«, »podudarnostima«, o »posudba-ma« i »reminiscencijama«... Dva, međutim, izravnim smislom osporavaju autentičnost ovog romana, prvenstveno Meaulnesova bijega i svečanosti u dvorcu: Jeanne Galzy »Une source du Grand Meaulnes Le Château des Déserts par G. Sand«, Paris, *Nouvelles littéraires*, 13. VIII 1953. — André Lebois, »Le Grand Meaulnes' fils du Grand Krauss«, u *L'Admirable XIX siècle*, Paris. Denoël, 1958.

¹³⁹ Ovdje to čini njegova sestra, tvrdeći da on, Fournier, nikada nije čitao ni Girard'nova *Kraussa* ni »Dvorac...« (*Château des Déserts*) Sandove. *Vie et Pas-sion*, str. 490.

njem najjasnije spoznaje da su bjegovi adolescenta i svečanosti u koje nenadano i neposredno zalazi jedno istinsko naslijeđe, najprije ljudsko, potom tek književno.



H. C. Andersen i L. Carroll namjenjuju svoja djela djeci svih dobi. Mark Twain čini to isto. Humor tih posveta je samo privid pod kojim počiva temeljna istina. Jer djelo u kome je glavni junak dijete ili ga ono pripovijeda, konkretizacija je pjesnikove ambicije, a ta je ambicija djetinja.¹⁴⁰ Takvo se djelo obraća djetetu u nama koje nikad nije prestalo generirati našu osjećajnost, koje je naš otac, rekao bi Wordsworth. Ili kako kaže G. Mounin: »San svih istinskih pjesnika bio je da čovjeku pruži iskonski dodir sa djetetom.«¹⁴¹ Svijet djetinjstva je kao i djetinjstvo svijeta — poezija po sebi; percepcija i osjećaj *a priori* su pjesma. To dijete-junak ili dijete-pripovjedač može biti najfantastičnije (kao Alica ili mala Sirena) ili najstvarnije (kao Huck, Remi, mali Pierre) — odrastao čovjek u njemu uvijek vidi sebe, ne samo kakav je bio, već ono što on jest. U temeljima svega toga je nostalgija odraslog: djetinjstvo, svijet homogen i bez razdora, iako taj »zeleni raj djetinstva« nije bez nesporazuma, zala i tjeskoba. Tako Mannov Hanno kao i mladi Jean-Christophe moraju živjeti u nerazumijevanju, nevolji koju uzrokuju odrasli sa svojim nedokučivim htijenjima. Ova su opet razlogom da neka djeca odbijaju priznati vrijeme i ne žele ostarjeti, prezirući taj svijet razdora, a zapravo svijet nerazumnih nepravdi i okrutnosti. Likovi Malota, Renarda, Vallèsa, Salingera (mladi Caulfield) djeca su žrtve na oltaru tog čudovišta koje zovemo društvo razumnih!

No ne samo da je čovjeku društvo branilo da u njega unese svoje djetinjstvo, ono ga je vjekovima priječilo da kao dijete uđe u roman. Romanesko kazivanje od antike do XIX. stoljeća zadovoljavalo se da od djetinjstva uzme samo rođenje i eventualno mali broj odlučujućih, ali sumarno iskazanih podataka. Izuzetak u tom pogledu nesumnjivo čine brojne legende¹⁴² i bajke. No istinsku ravnopravnost s odraslim likovima lik-dijete stječe tek u XIX. stoljeću, i to, slobodni smo reći, nakon pobjede građanske klase u revoluciji 1848. Vodili mi o tome računa ili ne, u Francuskoj tog doba, vremena napretka znanosti o čovjeku i društvu (sociologija, a naročito psihologija), dijete postaje ne samo sadržajem mnogih romana, već mu biva »dopušteno« da ono sadržaj romana vidi i kaže.¹⁴³ Taj uvjetno kazano iracionalni pogled na svijet, nemateri-

¹⁴⁰ Fournieru je to u 1906. bilo načelo i svrha: »Moj credo u umjetnosti i književnosti (jest) djetinjstvo. Izraziti ga bez djetinjarija, sa svom dubinom koja dopire do misterija. Moja buduća knjiga bit će jedno stalno i neosjetno snobračanje između sna i stvarnosti...« (C. I, 323 — 22—08—06)

¹⁴¹ *La Communication poétique*, Paris, Gallimard, 1969. str. 121.

¹⁴² Mit (grčki, indijski) uzima ozbiljno rođenje (čudesno, skandalozno) djeteta, tako da dijete ulazi u samu esenciju mitologije (Bank, Jung, Kerényh). *Mimesis*, međutim, podrazumijeva u najmanju ruku adolescenta (i neku pasivnu djecu: As-tianax, Troilo) Legende, osobito sjeverne (*Kalevala*: Kullervo; *Edda*: Starkadr) zadržavaju se na djetinjstvu, dok srednjovjekovni roman »preskače« ili samo u prolazu pjeva »djetinjstva« (*enfances*) junaka.

¹⁴³ O uvođenju dječje perspektive u kazivanje romaneskog sadržaja piše Philippe Lejeune. »Le récit d'enfance ironique«, u: *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, str. 10—31.

jalistički njegov koncept (u kome načelo dijalektike nije »poslije toga, dakle zbog toga«) govori na svoj način o relativitetu »evidentnih« i konačnih istina s jedne strane, a s druge o prolaznosti onoga što se smatralo nepokolebljivim kao dogma: o prividu čvrstoće romaneskne struktura razasrtih na mreži dvaju osnovnih niti: fizičkog prostora i objektivnog, historijskog vremena. Flauberta možemo smatrati ocem modernog romana,¹⁴⁴ ali bit će da je dijete pravi predak tzv. dezintegriranih proznih oblika današnjice!

Fenomen djeteta u narativnim oblicima je inače ambigvitetan. On predstavlja ujedno i najintimniji, najprizemniji kontakt sa stvarnošću, on je glorifikacija subjektivnog. Istovremeno dijete je jamac vjerodostojnosti sadržaja bez ikakve naklonosti prema kompromisu i sentimentalnoj laži romana. Odatle tolika mjera ironije i humora, čak i pesimizma, ukratko — jetke samokritičnosti. Uzme li se u obzir da je pravi stvaralac ipak odrastao čovjek, nije teško zaključiti da je pojava djeteta popratni znak nastojanja zrele osobe da odgovori na pitanja koje joj postavlja načelo objektivnosti i depersonalizacije.¹⁴⁵

U praksi, to će reći u procesu nastanka romana, spomenuti se ambigvitet očituje kao borba dviju sila koje, kako bi rekla mehanika, djeluju pod kutom. Rezultanta bi trebala biti neka dijagonala, izvjesna unutarnja nagodba tog procesnog paralelograma. Jedna sila vraća stvaraoča u njega samoga zatvarajući ga u usku individualnost iz koje se, u najbolju ruku, može izmaći pjesma u prozi. Druga mu nudi darove u vidu raznovrsnih motiva, prepoznatljivih kod svakog čovjeka, bio pjesnik ili ne, a njihova specifičnost je samo virtualna, u zavisnosti od rasporeda i stila. Rezultat je, kad je riječ o romanu, ipak naklonjen ovoj drugoj sili. No Fournier se oduvijek, panično i organski, plašio da ga ona potpuno ne baci u apsolutnu depersonalizaciju koju je propovijedao pozitivistički roman, a koji je on iskreno prezirao.

»Smatram da je bijedno stvarati likove ako ja nisam najljepši od svih likova«¹⁴⁶ — piše on 1910. Lhoteu. Potom, dva tjedna kasnije istome:

»Umjetnost je samo prilika da sam sebe veličam, da istražujem svoju dušu, kao što kaže Jammes, i da tražim nešto iznad stvarnosti«.¹⁴⁷

Ali trideset mjeseci kasnije, u jesen 1912, kad se pisanje bližilo koncu, Fournier kao da čestita sam sebi što je iznašao pravi ugao između dvije sile:

»Ne pravim ništa dobroga; uspijevam samo u onome što činim protiv sebe (on potcrtaval!), u otporu protiv svojih najmilijih težnji, uspinjući se uza svoju najmiliju padinu«.¹⁴⁸

Nije to bio otpor samo mikrostrukturi, detalju, rečenici; »najdraža padina« podrazumijeva i sintagmatiku. »De rudes efforts«¹⁴⁹ (opori naponi), »les impossibilités« (nemoći) ne podrazumijevaju samo misao i

¹⁴⁴ U tom smislu Flaubert - antiroman piše Jean Rousset u *Forme et signification*, Paris, J. Corti, 1962, str. 109—133 passim.

¹⁴⁵ Odatle i činjenica da je dječje kazivanje u pravilu »ironično«. Dječje ja predstavlja distancu, nekad veoma bolnu (Ivica Kičmanović).

¹⁴⁶ Cit. u *Vie et Passion*, str. 158.

¹⁴⁷ 23. siječnja 1910. (*ibidem*)

¹⁴⁸ C, II, 415 — 02—09—12.

¹⁴⁹ *Bichet*, 162 — 22—08—10. i C, II, 359 — 24—08—10. Međutim, ma koliko izjave o napredovanju romana bile žarke, smatramo da je u to doba Fournier rje-

odricanja od intimnog i najdražeg. Nužno je također naći ključ koji će otvoriti vrata lirskom, ali i vremenskom, stvarnom događaju kako bi taj unutarnji svijet, »tajanstveni svijet (njegovih) želje«, živio pravim vanjskim životom. Fournieru treba jedno oko koje će vidjeti avanturu i jedna usta (ili pero) koja će je kazati: općika, vizija svijeta i prezentacija, jednom riječi — pripovjedač. Ovo drugo, čini se, bilo je još teže. U travnju 1910. on piše Rivièreu:

»Uostalom ja još ne znam da li će biti veliki Meaulnes, junak romana, ili Seurel, ili Anne des Champs ili ja onaj koji pripovijeda.«¹⁵⁰

Spomenuti su činioci romana: tri glavna lika i autor. Nedostaje još jedan graditelj bez kojega svako djelo može ostati ruševina na prašnjavimolicama povijesti knjige — čitatelj. A Fournier ih je htio mnogo — »cijeli jedan narod«! Htio je da »to obori sve«, da sve žene zavole junaka.¹⁵¹

Psiholog i sociolog mogu u tim željama vidjeti taštinu, želju za društvenim priznanjem kao naknadu za patnje u anonimnosti. Književni kritičar pak razumije to kao tjeskobu Pygmaliona: djelo bez duše je djelo bez života, promašen trud. Život djela je u njegovu dodiru i razgovoru s čovjekom, u ovom slučaju s čitaocem. A čitanje je opća strast već u XIX. stoljeću. Zola se umio obogatiti (ne samo novcem) jer je umio bijednoj, čitalačkoj publici prikazati njen svijet. Ali ti isti čitaoci, kao oni nešto malo imućniji, među njima naročito čitateljice, željni evazije, »bovarizirani« »književnošću visokih potpetica«, romanima u kojima likovi počinju imati dušu tek ako im imetak »prelazi sto tisuća franaka rente«¹⁵² — ti su čitaoci bili pohlepni za romanesknim pripovijestima. Onaj drugi dio publike, upućeni čitaoci ili »čitači romana« kako bi ih nazvao Thibaudet, imali su zbog čega biti nezadovoljni. Manifesti, doktrine, polemike, teorijski spisi — naprosto su ih smučivali. Činjenice kao da su opovrgle tezu Brunetiërea o pozitivnoj ulozi kritike glede literarne obnove. Obaviješteni su pratili teorije, ali ne zanemarujući zbog toga posvećene veličine, oponašajući tako (i potajno) najširu čitalačku javnost.¹⁵³

šavao tek one probleme koji se tiču mikrostrukture u deskripciji. Glavni dio posla bit će okončan u drugoj polovici 1912. U rujnu te godine on piše da mu preostaje nezavršeni dio romana »u vrijednosti od desetak poglavlja«, ali kad posao ide dobro, »uspijevam napraviti jedno poglavlje dnevno« (C, II, 415 — 02—09—12).

¹⁵⁰ C, II, 338 — 04—04—10.

¹⁵¹ Pismo Julesu Iehlu od 31. listopada 1911. Citirao Aimé Becker u: *Itinéraire spirituel d'Alain-Fournier*, Paris, Corrêa, 1946, str. 142. Povodom kampanje za *Prix Goncourt* (svibanj 1913): »Ne ištem ni nagradu ni novac već želim da Veliki Meaulnes bude čitar« (C, II, 430). Dijelio je glasove po polovicu s V. Larbaudom. Kompromisom žirija nagradu je odnio treći! Nepravda se isplatila, radoznalost publike je učinila svoje: *Veliki Meaulnes* je doista bio čitan, a autoru je honorar jedva pokrio troškove daktilografiranja i korektura.

¹⁵² To su riječi koje Octave Mirbeau stavlja u usta svoje junakinje Célestine R. (u romanu *Dnevnik jedne sobarice*). On se, kao naturalist, ruga P. Bourgetu zbog njegove antinaturalističke dogmatske kritike, sve u ime psihologije »finitnih duša«.

¹⁵³ Emile Faguet, ojađen intelektualističkom kritikom, uzviknut će: »Ne vjerujem da kritika ima utjecaja (...). Što dalje idem to sam potpunije uvjeren da nema baš nikakav« (*Propos littéraires*, I).

Poput svog junaka, Fournier-čovjek je nastojao misliti i osjećati kao nitko. Opće ga je ojađivalo. Aristokrat prezire gomilu. Ali njegova se supstancija rasteže izostane li obožavanje te iste »*multitude vile*«. Stoga kao pisac on mora računati na svakog čitaoca, na onog ponaosob što je usnuo prezasićen ne jelom već samim mirisom: uvijek ista konstrukcija psihološkog romana, tada u modi, jedva da je skrivala tezu iz etike ili filozofije. »*Belançaires à la Bourget*« — tako je Fournier okrstio psihološke trilere što su, unatoč njegovanoj mikrostrukturi, najčešće ostajali nedočitani. Francuski je roman, u neku ruku, ponavljao sudbinu tragedije prve polovice XVIII. stoljeća: u njoj je bilo svega kao i šezdesetak godina ranije, ali gledalac nije vidio ništa... S druge strane takozvana objektivnost pisca romana s konca XIX, impasibilnost — pokazala se kao flaubertijanska mistifikacija: taj sveti princip nije vrijedio nikome, čitaocu najmanje; u to nije vjerovao čak ni jedan Lanson.¹⁵⁴ Avantura potrage kao sadržaj romana ima svoje prastare modele, no primijeniti ih početkom XX. stoljeća i čitaocu dati takav roman, bilo bi što i Predsjedniku Republike uručiti telegram da se kralj Artur sa svojih devet vila-čubarica uputio s Avallona u Pariz! Očito, Fournieru je čitalac postao najnepredvidivijim likom — hoće li on vjerovati u roman i romanu?

Nije, dakle, puki slučaj, a ni znak neke posebne uljuđenosti, kad on na kraj svog pitanja »tko će pripovijedati« stavlja »ili ja?« Ako se želio skloniti, to bez sumnje nije stoga da bi uveo »realističko« on, ni »romantično« ja, jedno ja zaboravljeno od svijeta i čiji je »autor pronašao rukopis negdje zagubljen«. Ta naivna podvala druge polovice XVIII. stoljeća postala je providna već početkom sljedećeg i za jednu »jednostavnu priču« XX, kakva je trebala biti *Veliki Meaulnes* — suviše zamršena. Reći: Ja, Alain-Fournier, romanopisac, ispričat ću vam pripovijest o velikom Meaulnesu, onu što ju je on povjerio svom vjernom prijatelju F. Seurelu i zapisao u svoj dnevnik koji je taj isti prijatelj otkrio i sve skupa mi to jednog lijepog dana ispričovijedao... — reći, postupiti tako, značilo bi pribjeći jednom arabizmu koji može lijepo nasmijati, i to ne samo Gidea ili Valéryja.¹⁵⁵

Pisca nije zadovoljavalo ni rješenje s Annom des Champs kao pripovjedačicom. Naš je dojam da su mu tu mogućnost sugerirali recentni uspjesi: Dva su modela bila u tom trenutku u cijeni: mala Marie-Claire Audouxove i Alissa *Uskih vrata*, oba objavljena godinu dana ranije. No samo stapanjem ovih dvaju *procédés* mogao je donekle biti zadovoljan: jedan naivni pogled na svijet i jedan osobni odgovor na metafizičko pitanje. A pitanje je, međutim, da li bi tom fuzijom postigao onu »zasušujuću jednostavnost« za kojom je žudio. Ipak, *Uska vrata* su mu značila mnogo. Ne samo da je prisutna istovetna misao (reći Ne sreći!), već je unutarnja drama iskazana cijelim nizom raznovrsnih sredstava, sve jednim intimnijim od drugog: naracija u prvom licu, dijalog, pisma i na koncu kao kruna — intimni dnevnik, ispovijest samome sebi! Međutim, u budućem romanu je riječ o mladiću, o adolescentu koga Fournier gleda već s udaljenosti. Distancijacija uključuje pripovjedača-sudionika,

¹⁵⁴ Na slučaju Flauberta (*Historie de la littérature française*, Paris, Hachette, 1910, str. 1074, bilj. 1).

¹⁵⁵ Gidea i stoga što nije »u simpatiji« (a koju zagovara u kritici Valéry) mogao suditi Fournierovo djelo ni teškoće njegova nastajanja. Valéryjeva ironija proizlazi iz njegove apriorne suzdržanosti prema romaneskom.

makar pasivnog promatrača. Neosporni uzor u tome bi bila Nelly iz *Orkanskih visova*.¹⁵⁶ Nevolja je u tome što suvremeni čitalac, podosta podozriv, ne može tu romanesknu i romantičarsku figuru prihvatiti kao dovoljno vjerodostojnu. Naime, unatoč svom društvenom statusu i pasivnoj ulozi u sklopu događaja, ta domaćica Brontëove se ne ograničava (a koja to žena i može?) na puku registraciju zbivanja. Njeno oko vidi dobro, čak predobro. I mada ona uopće ne nastoji utjecati na tok radnje i ponašanja likova, njen ispitivački pogled je u isto vrijeme percepcija svijeta i sud o njemu.¹⁵⁷

Fournier se više ne vraća u svojoj prepisci na te dileme. Ne spominje ih ni u svojim skicama, a sinopsis ne unosi nikako novo svjetlo. Sinopsis (*Scénario*) je, naime, koncipiran »objektivno«, on rezimira osnovne podatke izvana i u prezentu:

U više razrede u Sainte-Agathe dovode visokog momka koji se zove Meaulnes.¹⁵⁸

Ni sljedeće sekvence ne dozvoljavaju nam da na vidjelo izvedemo identitet onog koji priča. Nije još odlučeno ni izbor perspektive, a središnja točka još nije zadana. Priča li to netko stariji koji »zna«? Nezgoda je i u tome što ni sinopsis ni skice nisu datirani. »Potpuni plan« o kome je riječ u onome istom pismu u kome je dilema o naratoru — da li je to *Scénario*? Mi to ne mislimo. Bilo kako mu drago, no može se pretpostaviti da je veliki dio teksta već bio »iskiciran« prije općeg plana djela. A što se tiče naratora, njegov se prisutnost da naslutiti tek u drugom dijelu *Scénaria* (djelo ima tri dijela i epilog!), počev od trećeg poglavlja, naslovljeno »Neko kuca na prozor«. Poglavlje prati napomena »napisano«, dakle završeno i stoga, tako mislimo, nije uvršteno u scenarij. I doista: takvo poglavlje nalazimo u romanu, ali daleko od predviđenog mjesta.¹⁵⁹ Uostalom, listići skica pokazuju da je Fournier iskao kako izići iz te stupice pribjegavajući sredstvu kojeg će se kasnije morati otresti. On posvuda stavlja prvo lice. Evo jednog primjera u skicama, koji, prema dispoziciji gospođe Rivière, vremenski prethodi sinopsisu:

»Poznavao sam Pierrea Seurela. Bio je to tada dječak od 15 godina, prilično bojažljiv; usprkos svojoj posve podsjećenoj kosi, njegova pregača zakopčana sprijeda i pojansom stisnuta oko struka, davao mu je izgled velike tužne curice. Međutim, prije dolaska Meaulnesa u razred, pa čak mi mnogo kasnije, mi nismo ništa neobično slutili kod tog dječaka... Prvi elementi drame ostaše za nas tajnom kao i za sve ostale ljude u selu; i ukoliko ja mogu unijeti neko svjetlo u cijelu tu priču, to je zato što mi je jedan od junaka, odijeljen od te prošlosti, odao (njene) pojedinosti.¹⁶⁰

Konfuzija se čini potpunom; čitava jedna algebra naracije je pred nama, uključivši i podatak o izgledu malog Seurela koji odaje »ženskost« nje-

¹⁵⁶ To je djelo, međutim, dosta kasno došlo do njegovih ruku (C, II, 413 — 13—04—12. No, možda ipak ne toliko (travanj 1912) da ne bi mogao napraviti korisne usporedbe.

¹⁵⁷ E. Gasquet gleda u toj skromnosti služavke ulogu samog stvaraoца djela kojega je dužnost da pokaže likove, geste i riječi, a čitalac neka zaključuje i sudi (»Structure et point de vue dans les Hauts de hurlevent«, u *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix*, t. XLI, Gap, 1966, str. 131—132).

¹⁵⁸ *Scénario-LGM*, str. 114.

¹⁵⁹ U romanu je to šesto poglavlje I. dijela!

¹⁶⁰ *LGM—Brouillons*, str. 287.

gove duše: lirizam i »vječnu čistoću!«¹⁶¹ Jedan je posrednik između svijeta pripovijesti i čitaoca, neko *ja*; ali da li je to autor ili neko drugi čije saopćenje on prima? U svakom slučaju »*ja je drugi*«: *ja* koji jest i nije u radnji. On kaže da više nije, ali nema ni te radnje. I ona je »ta prošlost«.

U sljedećim skicama taj *ja* i Pierre Seurel (sad se već imenuje François kao u romanu) dobro se poznaju, ali Meaulnes je jedan treći -on. Meaulnes, dakle, ispada iz broja mogućih pripovjedača:

Bila je to jedna od velikih želja Françoisa, znam to, da ide jednog dana do te kapele... On ju je, kao i Meaulnes sa svog prozorčića mansarde, bio otkrio.¹⁶²

Sudeći po skicama i *Scénariju*, Fournier se trudio da pliva između dvije vode. S jedne strane je sveznanje i nepristranost, odnos Flauberta prema Frédéricu, a s druge »pogled s«, to jest naracija jednog od sudionika. Fournier je bez sumnje dugo tražio da pomiri koliko je to moguće dvije osnovne suprotnosti: onoga koji kaže »ja to znam«, osobu izvan radnje s mnogobrojnim *ja*-učesnicima. Pomirenja nema bez ustupaka, bez konstruiranja priče u priči ni bez interpolacija, ali ipak ne tako reskih da unište spontanost kazivanja svojim naglim promjenama perspektive. Jer spontanost i perspektiva su oduvijek bili za njega ne pitanja formalnosti, ne zadaća iz transpozicije jedne zamjenice u drugu ili »štafete« raznih *ja*, već pitanje biti i smisla samog djela.¹⁶³

Možda je pisac manje nasumce nego što pretpostavljamo išao prema izlasku iz tog labirinta. Refrakcija jedinstvene slike biografskoga *ja*, koja se trebala proizvesti tijekom razrade same sheme, nametala je stanoviti porast »koeficijenta negativiteta«,¹⁶⁴ kuća nagiba one njegove »najdraže padine«. Otuda, kao posljedica, cijepanje identiteta autora u korist čvrstoće više drugih imaginarnih identiteta. Stoga se Fournier odlučio žrtvovati nepristranog »ja to znam« da bi stvorio živi lik, sudionika-pripovjedača, »povjerljivog pripovjedača« kome bi povjerio ono

¹⁶¹ Jedna od opsija Alain-Fourniera, relik, nesumnjivo, njegova oduševljena ženskim likovima (Antigona, Izolda, Julie, Tess, Mélisanda, Alissa, Marie Claire i mnogobrojna pikturna ikonografija preraphaelitska naročito). Žena kao poetiza (čista) je ona koja će reći njegove maske (C, II, 303 — 18—06—09).

¹⁶² *LGM-Brouillons*, str. 293.

¹⁶³ Vrijednost te tekovine simbolističke poezije Fournier je ocijenio kako valja: izraz nije nešto što se operacijom intelekta može po volji adaptirati »sadržaju« jer je i on, sam izraz, velikim dijelom vezan za nesvjesno u nama. »Otkrivši« 1906. poeziju Mallarméa i Rimbauda, on piše Rivièreu: »Budući da je svijet (koji ja želim) sačinjen od starih uspomena, starih nesvjesnih dojmova, hito bih izratiti misterij tih posebnih dojmova koje na me ostavlja svijet. Ali taj je zadatak neizmjeran kao i moj život...«. O Rimbaudu: »Zacijelo to što on opisuje jesu halucinacije, no koje nemaju ničeg morbidnog; to su impresije koje smo mi svi imali jednog ljetnog jutra, jedne blagdanske večeri, jedne vrlo davne uspome iz djetinjstva — ali toliko intenzivne da se (moraju) izraziti, opisati« (C, I, 415—416 — 15—12—06). — Nešto poslije tog perioda J. Rivière piše svoj *Introduction à la métaphysique du rêve* kome bi kad moto mogla služiti ova karakteristična rečenica: »Upalit ću svjetiljku snova, spustit ću se u ambis«. »Avenija snova« kojom je trebala krenuti Bachelardova misao bila je time započeta.

¹⁶⁴ Epifenomen (ne bez izvjesne doze mazohizma) depersonalizacije za koji P. Cognry nalazi termin »samouništenje autobiografijom«. (»L'autodestruction par l'autobiographie dans l'Éducation sentimentales«, u: *RHLF*, N° 6—1975 str. 1020—1027. Ta rasprava, međutim, nije bez osjetnog utjecaja Sartreova *Idiota!*).

najdragocjenije od svoje razlomljene slike — ulogu pjesnika. Što se pak tiče sekundarnih, deduktivnih postulata — tehnika i *procédée* — tradicija ih je nudila u izobilju. Možda su mu se najprimjerenijim činila ona iz spomenutog *Otoka s blagom*. Pogled djeteta te razna sredstva, do kojih dolaze njegove ruke, oči i uši, jamče u svakom trenutku savršeni ubikvitet. Jer sveznanje je teško steći, ali ga je najlakše hiniti: ako je narator odsutan, spacijalno-temporalne datosti kao opstrukcije znanju mogu se likvidirati već iskušanim metodama: kovčegom pisama, itinererima, retrospektivnim kazivanjem, dnevnicima rekonstituiranim ili ne. Pripovjedač može znati *sve* a da uopće ne naliči na »sveznajuća čudovišta« P. du Terraila ili na pripovjedače za »stolom s ladicama«. I doista, u kasnijim skicama koje se vremenski podudaraju sa sinopsi-som romana, možemo naslutiti rasplet ove epizode u Fournierovoj drami. Fragment koji slijedi govori o najintimnijem drugu glavnog junaka (oni dijele istu mansardu!) koji, relacionirajući svoj opažaj, pokušava sondirati svojim »ja zamišljam« stvarnost jedne duše:

Budim se noću i vidim ga kako korača i gleda kroz okno.

Zamišljam predio koji je on trebao vidjeti, izvanrednu djevojku što bi je trebao voljet. (...) A svijet iz škole se buri protiv njega.¹⁶⁵

Taj rasplet, po nama, Fournier duguje svom svijesnom nastojanju da se othrvu biografskoj napasti. Ona se, naime, dugo skrivala iza jednog posve legitimnog načela, iza djetinjstva kao *creda* njegova književnog stvaralaštva. Narator će manje nego Meaulnes, a osobito u manjoj mjeri od trećeg lika, Frantza de Galais, smatrati djetinjstvo rješenjem egzistencijalnih problema. Njegov dug (pokušali smo to pokazati) tom stadiju samo je estetske vrijednosti tako da se življena stvarnost transfigurira »samo u onoliko mjeri koliko je ona plod jedne dječje optike«. ¹⁶⁶ François Seurel, dijete i pustolov protiv svoje volje, znat će izraziti impresije »koje prolaze kroz srce« i, opisujući ih u tom prvotnom stanju, prisustvovat će skupa s čitaocem rađanju novih. Pjesnik je vjerovao da će do biti poezije stići »poremećajem svih značenja«; on, narator, zasnivao je isto ufanje u »dugoj potrazi za riječima koje mogu ponovo dati pravu i potpunu impresiju«. ¹⁶⁷

Pripovijedanje jednog djeteta što postaje adolescentom jamči ravnotežu između estetskog i historiciteta kao što, po svojoj prirodi, takva naracija uravnotežuje odnos realnog i fantastičnog. Fantastična sekvenca, prema tomu, nema potrebe za mudrolijama kako bi se izbjegao suviše krut »upad«. Sasvim je dovoljno postaviti dijete-pjesnika u

¹⁶⁵ *Scénario-LGM*, str. 115.

¹⁶⁶ M. Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, A. Colin, 1968, str. 166.

¹⁶⁷ C, I, 53 — 27—08—05. Ovaj svoj davnašnji postulat Fournier je, čini se, bio privremeno napustio. On se doima kao amalgam simbolističke i bergsonističke teorije koji je J. Rivière smatrao »frapantnom podudarnošću« (C, I, 265 — 20—05—06). Bergson, naime, raspoznavanje bivših dojmova ne smatra mehaničkim buđenjem uspomena usnulih u mozgu. Ono, (buđenje) naprotiv, »impli-cira manju ili veću napetost svijesti koja će u čistoj memoriji potražiti čiste uspomene kako bi ih progresivno materijalizirala u dodiru sa sadašnjom percepcijom« (*Matière et Mémoire* u *Oeuvres*, str. 368). Fournier je u doba, dok još nije bio zahvaćen krizom, pisao: »Moje su uspomene — neke od mojih uspomena — bile probuđene, latentne slike oživljene, moguće su emocije izbile! Što mogu više tražiti?« (C, I, 141 — 22—01—06).

događaj i prostor, pustovinu kao aktualnost u svijet uspomena. Prirodno je da ono što pripovjedač traži u svakom sinkronom presjeku bude jedan novi, dosada nedoživljeni, realitet. To smo osjetili u mnogim romanima uspomena, navlastito kod romantičara (Novalis, Nerval). Osjetili smo to i kod Prousta, mada se njegov trud i rezultat tog truda¹⁶⁸ esencijalno razlikuju od romantičarskih ja-poduhvata. Ni Fournier ni oni zapravo ne traže izgubljeno vrijeme da bi nad njime slavili pobjedu, u stvari pobjedu umjetnosti kao jedine istine i jedinog otkrovitelja bitka. Oni samo žele tom izgubljenom vremenu, tom *never more* pridati zasluženu pjesničku dimenziju.



Na početku ovog prvog dijela naše studije prihvatili smo dijalektički aksiom da je na ishodištu svega čovjek-autor. On sa svojim namjerama i željama ugrađenim u sentimentalno i estetsko iskustvo tvori jednu apsolutnu stvarnost. Njegov se duhovni prostor konstituirao kao amalgam od uspomena iz djetinjstva, od tekućih doživljaja, od emocija bilo da su objektivne ili estetske provenijencije ili uzročnosti. Već u prvom stadiju njegova stvaranja (što pokazuju koliko pjesme, toliko i osobna pisma) imaginarno prisvaja sebi mjesto u stvarnom. Estetska vizija sebe i svijeta transformira objektivnu stvarnost prilagodavajući je subjektivnoj. Ali do sretnog omjera neće doći tako rano kao kod nekih velikih pjesnika. Inkubacioni će proces potrajati godinama. Ipak, ta se tvrdokorna autobiografska tendencija u vremenu povija, a autobiografski se diskurs nezaustavljivo šulja u shemu epske forme, brišući malo po malo osobni historicitet u korist fiktivnog. Autobiografija »jedine crte« postaje »autobiografija mogućeg«, jedna »jednostavna pripovijest koja bi mogla biti (njegova)«. ¹⁶⁹ Davršeni roman dokaz je apogeje jedne takve transmutacije. Imaginarnom nije potrebno utočište u autorovoj osobi. Da je u romanu *sav ja* autora — činjenica je neporeciva. Ali budući da je on sva bića — onda nije nijedno! Njegova se osoba rasprostrla u ljudskom svemiru poistovjećujući se u isti mah s profagonistima i s čitaocima. *Ja* sudionik radnje siječe svoju pupčanu vrpču i postaje nezavisan u svojoj vlastitoj poetici. Zadaća i spretnost oblikovanja priče zapali su ovom fiktivnom liku u koji se preobrazio jedan od stvaraočevih identiteta.¹⁷⁰ Stoga ćemo se u ovoj morfologiji stvaranja *Velikog Meaulnesa* ophoditi s pripovjedačem kao sa stvarnim identitetom u krilu imaginarne stvarnosti.

¹⁶⁸ Mada se to ponekad, u nekim sekvencama (kao što ćemo kasnije vidjeti s glazbom) čini. Komentatori su skloniji da u nekim diegetičkim elementima *Velikog Meaulnesa* vide najavu nadrealizma. (A. Lhote, »Alain-Fournier et la peinture«, u: *Le Mail*; Ch. Sénéchal, *Les Grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris, Malfère, 1934 str. 345; Ch. Dédévan, *Réalité secrète*, pogl. »Au carrefour surréaliste«). Za usporedbu s Proustom: J. Vier, »Alain-Fournier et le Grand Meaulnes«, u: *Littérature à l'emporte-pièce*, Paris, Cèdre, 1958, str. 146—163; P. H. Simon, *Histoire de la littérature française au XX siècle*. I. Paris, A. Colin, 1968, str. 104.

¹⁶⁹ C. II, 371 — 20—09—10. Mi potertavamo.

¹⁷⁰ Kayser (»Tko pripovijeda roman?«): »Narator je fiktivni lik u kojega se autor preobrazio«.

Drugi dio

MORFOLOGIJA KAZIVANJA

I. PORTRAIT PRIPOVJEDAČA

1. *Šepavi anđeo* — 2. *Pogled*. — 3. *Lira*.

»Ali danas kad je sve gotovo, sada kad ne preostaje ništa više do prašine od toliko zla, od toliko dobra, ja mogu ispričati njegovu čudnu avanturu« (I, vii)

Kad veliki Meaulnes stiže u Sainte-Agathu, François Seurel ima petnaest godina. U toj dobi, kao i svako drugo dijete, on pokazuje živu težnju za izdvajanjem: ne prati više svog oca na pecanje u nedjeljna jutra; izlazi poslijepodne s drugovima ili se zatvara u susjednu prostoriću, izvan pogleda majke. Dolazak velikog prijatelja po'vrđio je to odvajanje od obitelji:

»Netko je utrnuo svijeću, priča on, koja je za mene osvjetljavala mlo materinsko lice, nagnuto nad večernjim obrokom. Netko je ugasio svjetiljku oko koje mi bijasmo sretna porodica (...). A taj je bio Augustin Meaulnes koga su uskoro ostali učenici nazvali veliki Meaulnes (I, i).

Dolazak se, dakle, podudara s onim prijelaznim razdobljem u dječaka, skorog adolescenta, u kome autoritet glavnog člana grupe zamjenjuje autoritet obitelji, posebno očev. Osim toga, tom mladom biću umjesto majke treba intimni sudrug. U slučaju da je posebnog temperamenta, da je introvertiran, sudruga može donekle zamijeniti intimni dnevnik.¹ A takva je priroda mali François. Ne toliko po svom naslijeđu, koliko zbog svoje praktično neizlječive bolesti — koksalgije. Ona ga zadržava više nego što bi on to želio u okvirima obitelji, uz majku naročito. Ona, učiteljeva žena i sama učiteljica, nerado napušta svoj dom-školu, zatvarajući se iz bojazni i ponosa da je neka seoska žena ne zateče kako krpi i prerađuje odjeću svoje male porodice. Sin joj je jedino društvo; samo on može u ime drugih reći svoj sud o onome što ona radi. Zato ga ona nastoji, dok se druga djeca igraju, zadržati uza se.

Njen sin za to vrijeme u hladnoj blagovaonici čita. To je lektira za njegov uzrast (nagradne knjige učenicima), avanturistički romani,² priče o odbjeglih mladim junacima. Takvo štivo na jedan ili drugi način doprinosi »sentimentalnom« i »pustolovnom« odgoju budućeg pripovjedača, razvijanju i rasti njegova estetsko-emotivnog hipersenzi-

¹ To se kod naratora događa relativno kasno (III, xi), pri kraju pripovijesti. On tada bilježi uspomene, dok glavni junak, Meaulnes, istovremeno bilježi aktualnost. Njihovi dnevnici nisu toliko psihološki koliko estetski opravdani: svrha im je struktura. Uspješniju funkciju fenomena dnevnika nalazimo kod R. Martin du Gard: adolescent i njegov intimni dnevnik u početku romana (*Cahier gris Jacquesa*) otvara konflikt, dok onaj s kraja romana (Antoineov *Journal* — Epilog Thibaultovih) rezimira strukturu i vrijeme. Dnevnik koji u svojoj osnovi ima obje motivacije je onaj Alissin iz *Uskih Vrata* A. Gidea.

² Fournier je naučio čitati u trećoj godini (I. Rivière, *Images*, 15). Njegova su lektira: *Almanach Vermont*, *Naufragé de Chancellor*, *La Roche aux Mouettes*, *Sans Famille*, *David Copperfield*, *Robinson*, *Monte-Christo*, *Don Quixote*...

biliteta. Njegov fizički nedostatak, koji ga je učinio »bojažljivim i nesretnim«, tu ulazi kao odlučujuća komponenta.³

Međutim, ta bolest, pošto je u formiranju njegova karaktera »učinila svoje«, nestaje baš u to doba i omogućava mu da ne bude samo pasivni promatrač života i događaja. On ustvrđuje:

»Dolazak Augustina Meaulnesa koji se podudara s mojim ozdravljenjem bi: za me početak jednog novog života« (I,ii).

Taj stjecaj podudarnosti: dolazak Meaulnesa, ozdravljenje, konac djetinjstva, proizveo je kod naratora neku vrstu duhovne preobrazbe koje je glavno obilježje angažman, ne samo osjećajni već i djelotvorni. Jedno bojažljivo i u sebe zatvoreno dijete se pretvara u otvorena dječaka, spremnog da uspostavi dodir sa svijetom, odlučnog da se udruži sa svim likovima za njihovu dobrobit, čak i s onima prezira vrijednim kao što je Jasmin Delouche.

Evo njegova opredjeljenja za stvar (mada još njemu nepoznatu) velikog Meaulnesa:

»Bio je to sada kao neki savez među nama. Obećanje koje mi je bio dao da će me povesti sa sobom, ne spominjući kao ostali 'da ja neću moći hodati', vezalo me zauvijek za njega« (I, vii).

On zadaje riječ Frantzu:

»I mi se zaklesmo; naime, kako bijasmo djeca, sve što je bilo uznositi je i ozbiljnije od stvarnog nas je opijalo« (II, iv).

Sporazum s Yvonnom de Galais:

»Kad mi je na rastanku pružila ruku bio je to među nama sporazum, jasniji nego da je izgovoreno mnogo riječi, koji je samo smrt mogla skršiti« (III, ii).

Njegovo slaganje s Deloucheom:

»Ja sam tog (njegova) mišljenja, ne priznajući to« (III, viii).

Pa ipak se ta modifikacija bića neće završiti potpuno čvrstim tjelesnim i duhovnim stanjem. Čim veliki Meaulnes odsustvuje, sve se to blago osipa: kad se on, u potrazi za izgubljenim putom, udalji od Meaulnesa — nevolje s nogom se vraćaju; kad Meaulnes nepovratno napusti selo — on je ponovno ono što je bio prije dolaska glavnog junaka — »varoško derište slično ostalima« (II, xi). Štoviše, skepticizam i osjećaj manje vrijednosti nagriza tu mladu dušu. Ne samo da odbija nastavak traženja mjesta gdje je Meaulnes doživio sreću, već smatra da taj doživljaj nije vrijedno ni opisati ni opjevati. Mladi Narcis, nezadovoljan svojim tjelesnim likom, polaže sve u svoju duhovnu sliku — u svoju upućenost u junakovu tajnu. Ali njeno saopćavanje predstavlja pravo zamračenje i te slike: umjesto da se pripovijedanje dojmilo malih slušalaca kao glorifikacija tajanstvene pustolovine, ono se izrodilo u običnu izdaju (II, xi). To je znak degradacije obeshrabrena čovjeka koji više ne vjeruje u svoju obavezu pjesnika kao dužnika avanture-mita. Lijek je u zaboravu.

³ Bolest kao estetizantna komponenta u romanu samo je aspektacija mitskog djeteta-patnika (usamljenika, napuštenika). Usp. Kerényi, *Božansko dijete*.

U veljači je po prv. put te godine pao snijeg sahranjajući definitivno naš pustolovni roman od prošle godine, mrseći sve staze, brišući posljednje tragove. I ja se potrudih, kao što je to Meaulnes tražio od mene u svom pismu, da sve zaboravim« (II, xii).

Dvije godine, otprilike, poslije Meaulnesove pustolovine, François se izmijenio. Vrijeme radi: on nije više dijete, gotovo da više nije ni adolescent. Sprema svoje posljednje ispite, priprema se za život od svog rada. U stadiju je kad čovjek zna da postoji granica između stvarnosti i romana, iako možda ne zna kuda je ona povučena. Kako igrom slučaja uspijeva saznati pravo stanje stvari svih činilaca pustolovine, budući da je opet u prisutnosti glavnog junaka, vraćaju mu se nestale duhovne i tjelesne sposobnosti. On se osjeća sposobnim da poveže jedan romaneskni početak sa sadašnjom zbiljom, da nastavi i privede kraju Meaulnesovu pustolovinu. Od »nesretnog djeteta i sanjalice« postaje »odlučan« mladi čovjek, svjestan da o njemu »ovisi ishod ove ozbiljne avanture«. I eto, baš od te večeri, on će reći:

»vjerujem da me moje koljeno konačno prestalo boljeti« (III, ii).

Tada tek postaje pravi sudionik radnje, čak njen glavni pokretač. Ništa, naoko, đavoljeg u njemu, mada bi žalosni finale bio mogao biti izbjegnuto da François nije pokazao toliko mara.⁴ U njemu je, naime, još uvijek ostao djelić bivšeg zanesenog djeteta; njegov urođeni skepticizam i oprez nalazu mu ulogu miroljubivog izviđača, ujedno pesimističnog i lucidnog. Taj mladi šepavi anđeo osvaja povjerenje sviju: Meaulnes se predaje pred njegovim razlozima, Frantz ga molí da pregovara s Meaulnesom, Yvonne ga obasipa dirljivim priznanjima prijateljstva, stari de Galais će ga oporučiti za jedinog nasljednika do povratka Meaulnesa ... Uдахnjujući svima povjerenje, svi će mu doći na ispovijed. Pa ipak unatoč tomu, misterij pustolovine i tajna glavnog junaka ostaju mu — nedokučivim. Ako sazna sve — to će uvijek biti prekasno. Čak ni otkrića do kojih dolazi nisu njegova prava zasluga. Brda se sklanjaju sama od sebe, velove skida uvijek nečija tuđa ruka. Tako: — za jednog uobičajenog izleta razgovor se slučajno zapodjeo o Yvonninu imanju i putu koji tamo vodi (III, i);

— zahvaljujući svojim rodbinskim vezama, on se susreće s Yvonom, ali ne u njenom dvorcu (III, ii);

— saznaje sudbinu Valentine od svoje tetke, uopće je prethodno to ne upitavši (III, iii);

— na samom kraju otkriva dnevnik Meaulnesa u kome je objašnjenje junakove tajne s Valentinom — prekasno da bi to otkriće na bilo koji način doprinijelo poboljšanju sudbine likova (III, xiii).

Uzalud se, dakle, on trudi da pregovara sa sudbinom, da bude njen posrednik, da se nagodi sa slučajem — oni neće njegovu suradnju. François stiže na pozornicu poput nemoćnog *deuxa ex machina* — jer je sudbina već zapečaćena. Umjesto da otkloni tragično, da nađe izlaz iz aporije, on mora ostati samo prisutan na sceni, zadovoljavajući se

⁴ Simbolist je *a priori* tanatofil. (Usp. Sartre, *Što je književnost*). Devijacija prema nekrofiliji je moguća (Lautréamont, Baudelaire — ona je patentna). Gđa M. Maclean (*Jeu Supreme*, Paris, J. Corti 1973, str. 148) vidi u odnosu narator — junakinja dozu sadizma, perverzije i nekrofilije. Mi ne vidimo.

ulogom glasnika zbora ili komentatora. Pronicljiv kao saveznik, poučen iskustvom — on nastoji postaviti pertinentno pitanje. Ali kome? Događajima, ljudima, samom sebi na koncu? Odgovora nema, ako to nije po sebi cijelo njegovo kazivanje. Meaulnesu se u jednom trenutku čini da je našao odgovor — smrt kao ključ i nastavak svojega traženja, kao bit. Frantz, Valentine, Yvonne, a da ne govorimo o Jasminu, i ne traže da zahvate viši smisao onoga što im se događa. Ako njihova vidovitost i intuicija i dadu ponekad naslutiti njihova stajališta, sve se ipak svodi na njihovo vlastito iskustvo, na osobnu i empirijsku pouku koju su iz svega doživljenog izlučili. Samo François, najniži rastom, vidi preko njihovih glava. Vidi jer gleda čitaoca, čovjeka uopće. Iz cijele njegove medijacije izvire andeoska poruka: mudrost nije u življenju avanture, već u pjevanju, u življenju nje kao pjesme.

Ali i tu je François preokrenuo vjerom! Morao je to čim se konstituirao sudionikom, a ne samo promatračem i sucem. Ma što rekao ili učinio za događaje u trećem dijelu romana (dio koji je i zbog toga pokrenuo najviše proturječnih rasprava), što god on osjećao za druge osobe, uvijek je to njegova osobna drama i osjećajna avantura u pitanju.⁵ On se zgraža nad gubitkom smisla za stvarno kod Frantza koji nastavlja svoju tvrdokornu vjeru u imaginarno, a zapravo je on, François, taj mali realist koji kao kamen na srcu nosi svoj romantizam. On od prvog susreta s gospođicom de Galais postaje diljenik prijateljstva »pateičnijeg od ijedne ljubavi«; njegovo ophodjenje s tom djevojkom je istinsko viteško obožavanje Dame. I, umjesto da ostane realitom i da je prepusti životu za koji se pripremala, umjesto da »sve zaboravi« kako je obećavao — on je udajom za mladog Meaulnesa pokušava usrećiti i oteti skromnoj budućnosti za koju se ona pripremila. U tome je njegova temeljna zabluda.⁶ Jer zadatak je Orfejev neimati s Euridikom drugdje i drukčijeg odnosa do u pjesmi; ne smije ju čak ni vidjeti, makar to bilo samo za to da je utješi u njenoj samoći. Dok veliki Meaulnes kao promotor radnje podsjeća sa svojom žarkom ljubavi na legendu i inicijatski roman, pravi unutarnji smisao viteškog romana pripada prijateljstvu dvoje nedužnih: gospođici Yvonne de Galais i mladom Françoisu Seurelu, pomoćnom učitelju.⁷ I mi kažemo »gospođici« kao i on, narator, objektivan čovjek i »realist« koji ju ne prestaje tako oslovljavati. On nikad, dakle, nije priznao taj brak,⁸ pa ni usprkos njenu materinstvu.⁹

⁵ U skici (*brouillon*) njegova monologa našli smo i ovo: »Yvonne, i ja sam te također ljubio. Nisam ti to htio reći (...). Ti se nisi tomu dosjetila (...) Ja ne bih bio tako tvrdokoran i nestropljiv kao Augustin.« Ovakvo imenovanje Meaulnesa upućuje da ovaj tekst nije bio samo skica već varijanta onome što je ostalo u romanu: »... a ja sam je volio tajnim i dubokim osjećajem prijateljstva« (III, xii).

⁶ Ovu arhetipalnu relaciju (Orfej — Euridika, Narcis — Eho) obradio je R. Champigny u djelu *Portrait of a symbolist hero* (Bloomington, 1945). Mi ćemo o njoj govoriti u IV. dijelu ove studije. O smislu odnosa pjesnika i pjesničkog sadržaja: E. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard 1968, str. 329—330; Ch.-E. Magny *Histoire du roman depuis 1918*, Paris, Seuil. 1968, str. 219.

⁷ I neženji! Obrazovan čovjek, neženja, nekad redovnik (u francuskom *clerc*). Thibaudet: »... Srednjovjekovni roman — to je *clerc* koji govori i dama koja sluša«. (Citirao J. Frappier, u: *Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1917, str. 16).

⁸ Ovdje su mišljenja podijeljena, ovisno o načinu čitanja. Gledanjem kroz autora, impresionistička kratika (F. Desonay, na primjer, u *Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier*, str. 87, poglavlje »Amour«) govori o reminiscenciji katarizma. Isto tako njena kršćansko-idealistička grana (Ch. Dédéyan, *Alain-Fournier et la réa-*

Ne samo da mu se čini da im je cijela prošlost bila zajednička, igre, brige, čak i kuća¹⁰ — već i njeno dijete (Epilog). Evo malog ulomka njegove lamentacije:

»Tjedni, mjeseci prođuše. Minula doba! Izgubljena sreća! Od one koja je bila naša vila, kneginja i tajanstvena ljubav cijelog našeg mladenaštva, od nje je baš mene zapalo da joj prihvatim ruku i da kažem ono što treba ublažiti njenu patnju, dok je moj drug bježao. (...) I ostao sam njenim vjernim sudrugom — sudrugom u čekanju o kome nismo govorili — za cijelog jednog proljeća i cijelog ljeta kakvih više neće biti (III, x).

Njegova posljednja tužbalica koja iščekuje još samo smrt kako bi dotakla svu dubinu svog smisla:

Kako ću se boriti protiv te jezive pobune, te zagušujuće navale suza! Mi smo pronašli ljepoticu. Mi smo je osvojili. Bila je ženom moga druga, a ja sam je video onim dubokim i tajnim prijateljstvom koje se nikad ne kaže. Gledao sam je i bio sam sretan poput malog djeteta. (III, xii)

A napokon, saznavi: za njenu smrt:

Sve je mučno, sve je gorko jer je ona umrla. Svijet je prazan, svršeni su praznici (...). Sve je opet muka kao što je bila (III, xii).

François Seurel je morao ostaviti gospođicu de Galais svojim »veselim rodicama« i ne svraćati više k njoj, a niti »gurati s leđa velikog Meaulnesa« da čini isto. No epopeja mladosti je tako htjela, razbor tu ne može ništa!



Tome je kriv njegov pogled. Tako je htjela njegova lira.

On je dobro shvatio njeno umijeće pošto je jednom već, kako smo to naveli, bio u nj posumnjao. Bio je to previd: počeo je s visine onoga koji »zna sve«.

Sada pak, poučen tragičnim usudom i posvećenom tradicijom koja od pjesnika tuđe sudbine traži skromnost i poniznost, on počinje svoje kazivanje iz ničega, sada se kad »je sve gotovo, kad ne preostaje ništa do prašine« od velike pustolovine ukazuje prilika pjesniku. On će posizati za svakom prigodom da bi umanjio svoju važnost kako u sudovima tako i u događajima, čak i u samom umijeću pripovijedanja.¹¹ Spekulirajući sa svojom naivnošću, on priziva u naše sjećanje hinjenu prostodušnost pikaresknh pripovjedača, točnije, one junakinje pripovjedačice Marivauxa. »Ja nisam uopće filozof...«, kaže ta žena, dok je, u stvari, ona ne samo mudrac, već i psiholog, u stanju da nam oda najskrovitije zakutke duše svojih likova.

lité secrète, pogl. »Voie angélique«, govori »etici želje« i »etici čistoće«. Piščeva sestra, gđa Isabelle Rivière, pobija žestoko ta stanovišta (*Vie et Passion*, strane 475—476)!

⁹ Da li je to oslovljavanje potvrda teze o katarizmu naratora ili njegovoj upornosti da ne izlazi iz koncepta inicijacijskog romana? (Usp. D. de Rougemont, *Ljubav i zapad*, knjiga VI, pogl. 4: »Oženiti Izoldu?«). U svakom slučaju ta udata žena, majka djeteta, koja unatoč tome ostaje »gospođicom«, uspinje se do svojih povijesnih modela i do — partenogeneze!

¹⁰ Opsesija domom bit će predmetom razmatranja u III dijelu ovog rada. Napomenimo za sada da François nema svoje kuće.

¹¹ Sumnja izražena pitanjem »Da li ja dobro pričam...?« (II, xi) u skicama je zabilježena »Netko će se začuditi zbog djetinjastog načina moga kazivanja (...). Greška je moja, ne moga prijatelja« (o čijoj ljubavi on priča) (*LGM—Brouillons*, 321).

Sva je ta naratorova igra dio mukotrpnog poduhvata na zadobivanju čitaočeva povjerenja. Ovaj, se, naime, za kratko vrijeme mora naći pred obavezom da veže u jedno dva naoko nespojiva elementa: vjeru u roman jednog Don Quijotea s ograničenom ironijom njegova pratioca.¹² Ipak, unatoč pola željenoj pola urođenoj jednostavnosti, pripovjedaču ne polazi za rukom da prikrije svoju sklonost prema onom dobru koje počiva iznad percipirane stvarnosti. Njegov pogled prodire do bitka samih stvari izvlačeći iz njih značenja i poruke, uspijevajući u tome poput onih sveznajućih naratora, jedva imenovanih, kojima obiluju isto tako stariji (Melvilleovi, npr.) kao i suvremeni, novi romani (Sarraute, Butor). Dobrohotni Asmodej, vukući svoju bolesnu nogu oko jedne seoske škole, završava tako obilaskom cijelog svemira, ne oklijevajući da u glavama i srcima ljudi očita značenja što ih tamo unose vrijeme i doživljaji. François Seurel pridržava sebi ono neotuđivo pravo kojim raspolaže samo njegov stvaralac, pravo da pribjegne slobodnoj dedukciji konstatiranih činjenica, čak da dokine sve one prirodne zapreke koje mu ometaju pogled i saznanje. Tako on čini vidljivim ono što je nevidljivo, objašnjava ili podržava ono što se, objektivno sudeći, može smatrati tek pukom pretpostavkom. S govorom koji mu umjetnost stavlja na službu, sa svojom »zdravom pameti« kojom se smatra obdarenim (a koju često duhovna avantura »potapa«, diskreditira), on se upinje kako pri-skrbiti sebi i čitaocu jedno racionalno objašnjenje misterija uspomena, prirode, ljubavi i smrti.

Na razini svijeta, omeđenog granicama romana, pripovjedač se ne prestaje njihati između racionalnog u onolikoj mjeri koliko to dozvoljava neizvjesno i, na drugoj strani, iracionalnog, »čudnog« koje pruža duhovni svijet protagonista. Rekonstruirajući »ako »rakovim korakom«, natraške, virtualni tok prijateljeve pustolovine, François Seurel, prosvjetljen svojom intuicijom, »pogađa« vrlo često, »razumije sve«, čak pokatkad »vidi« — a da »uopće nije gledao!«. No njegov govor ipak izbjegava kategoričnost, tu zlosretnu zamku u koju se dao navesti realizam vjerujući u percepciju stvarnog i izravan sud o njoj kao u preduvjet nepristrane artistske priče. Pripovjedač radije kaže »mislim«, »smatram«, »zamišljam« ili »on je trebao učiniti«. A sve su to primjeri izričaja koje prisvaja diskurs, a ne izlaganje. Ili se pak on utiče nekom izrazu, hipotetičkom prilogu, nekoj riječi za nesigurnost, čija učestalost je po sebi dovoljno »govoreća«: zacijelo, vjerojatno, bez sumnje... Nekad je opet izvan kategoričnog mada mu se percipirana činjenica otkriva u svoj svojoj nagosti. On je ublažava ponajčešće usporedbom, jednim »kao« čije je odstupanje gotovo nikakvo.¹³ Međutim, učinak je paradoksalan: što pripovjedač više inzistira na neizvjesnosti to postaje pouzdaniji za čitaoca, te ovaj sve manje i manje sumnja u njegovu istinoljubivost. A to pouzdanje označava samo prvu, temeljnu stepenicu u naratorovu usponu prema visinama demiurga s kojih će on vidjeti i suditi čovjeka.

Šepavi anđeo nastavlja obazrivo i metodično svoje penjanje. On samo kao usput »istražuje srca i bubrege«, samo letimice zaviruje u ljudske misli. Komentari kao i zaključivanja sintaktički su dubitativna, ali

¹² Misao A. Thibaudeta u *Reflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1965, str. 251 — orig.

¹³ Analiza te figure je u sljedećem poglavlju.

za čitaoca semantički su nedvojbeni. Postavi li on sam pitanje — to je zato da bi njime načeo, a možda i dao potpuni odgovor. Pastavi li pitanje čitalac¹⁴ (naročito glede onog što narator nije mogao zahvatiti svojim fizičkim osjetilima), François Seurel, očekujući uvijek sumnjičavost i pozorenje svoje publike, provodi u djelo već pripremljenu strategiju. Kako bi bio veridican što se tiče ubikviteta pripovijesti (svim događajima, naime, on nije mogao biti svjedokom), on se »mora« mašiti za dokumentima (pismima, dnevnikom...) ili pak poseći u svoje sjećanje gdje su pored vlastitog iskustva pohranjene uspomene drugih, njemu u oportunom trenutku povjerene. Međutim, sva ta sredstva zbog posebnosti ljudi od kojih su stigla imaju i svoje posebnosti, ne samo stilske, već i one koje se odnose na smisao i značenje za cijelo djelo. On je stoga stalno pred svojom dužnosti glazbenika: da bi dionice zvučale suglasno treba ih iskušati, eksperimentirati s njima, transponirati jedne glasove, druge modulirati. Sve prema jednoj tonici i na njoj izgrađenom temeljnom akordu, prema njegovoj subjektivnoj stvarnosti.

Pustolovina velikog Meaulnesa predstavlja primjer jednog takvog poduhvata orkestracije. François nije u njoj sudionik i nije njen očevidac. Mogao ju je uvrstiti u svoje kazivanje, napraviti priču u priči, po dobrom starom običaju. Nikad se neće saznati zašto nije učinio tako.¹⁵ Jednostavno, bilo mu je stalo samo da kaže:

»... ja mogu ispričati njegovu čudnu pustolovinu« (I, VIII).

Taj zaokret može biti povodom malog nezadovoljstva kod čitaoca: on se, naime, poučen čitalačkim iskustvom, nadao »autentičnoj« isповijesti.¹⁶ Budući da se od toga trena ja više ne pojavljuje, da li je to znak udaljavanja od čitaoca pa čak i od pripovjedača kao što je to bio slučaj onog ja s prvih stranica *Gospođe Bovary*.¹⁷ Ali odgovor kritičara mora voditi

¹⁴ Već smo govorili o Fournierovu čitaocu. Čitaočevim će se statusom kritika, počevši od tridesetih godina, baviti sve sustavnije (Richards, V. Woolf, Thibaudet, N. Sarraute, Rousset Sartre, Barthes, Kayser, Ingarden...).

¹⁵ R. Champigny, *op. cit.*, str. 3, to obrazlaže s »Fournier's loyalty to the experience«. Ali kojem iskustvu? Stvarnom ili njegovoj imaginarnoj verziji?

¹⁶ Transpozicija teksta u odnosu na osobnu zamjenicu, promjena *procédée* i tehnika proizlazi iz interne dijalektike diskursa (slučaj Flauberta u prvim poglavljima *Madame Bovary*) ili, rjeđe, iz promjene gledišta autora u odnosu na vlastiti tekst (slučaj s transpozicijom *Zelenog Henrika*). »Čitalac«, kaže A. Robbe-Grillet, »neće moći točno iskazati značenje upotrebe tih formi, ali će one za njega konstituirati taj osebujni svijet pisca« (A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1967, str. 50). Barthes, imajući u vidu pravo kazivanje (»récit idéal« prema Benvenisteu u: *Problèmes de linguistique II*, Paris, Gallimard, 1974, str. 239—245) smatra da promjena zamjenice ne mijenja i smisao sve dok ta operacija *rewritinga* ne zadre i u druga područja diskursa (R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, u: *Communications*, N° 8—1966, str. 20).

¹⁷ Udaljavanje u korist pisca kao posrednika, u korist sveznanja. Ta promjena zamjenice uključuje promjenu »vidjenja« (Pouillon: »*vision avec*«, »*vision derrière*«; Booth: »*point of view*«; Blair: »*champ*«; Rousset: »*perspective*«, itd). G. Genette se služi pojmom »*focalisation*« (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, »*Discours du récit, essai de méthode*«). Fokalizacija može biti *externe* i *interne*, ona lma, ovisno o zamjenici (onome tko kazuje), svoj lik (aktiv/pasiv — *voix active/pasive*). No, mi se pitamo, da li autor time što je promijenio zamjenicu promijenio i focalizaciju. Mada je zamjenica u trećem licu (*focalisation externe, voix passive*), svijet i radnja su vidni onako kako ih vide sami junaci u mnogim romanima (posuđena optika postaje *focalisation interne, active* jednog Juliena, Emme, Frédérica, Germinie, Mauriacove, Thérèse...).

računa o razlozima koji potiču takvu jednu modifikaciju narativnih tehnika među kojima, očito, nema ni dobrih ni loših. »Jedna određena tehnika«, piše W. C. Booth, »ne može biti suđena zbog svoje korisnosti za roman ili za fikciju, već jedino u funkciji svoje efikasnosti jednog određenog djela, jedne određene vrste djela«. ¹⁸ Mi možemo samo, u našem slučaju, precizirati: u jednom specifičnom dijelu unutar jednog djela.

Istinoljubivi pripovjedač ne haje mnogo za onim što Francuzi zovu vjerodostojnost (*vraisemblance*). To načelo sugerira da svak priča svoju priču u romanima dvaju i više intriga, u pripovijestima gdje je radnja raspoređena na dva ili više mjesta. François će samo jednom, u tri Meaulnesova pisma (II, xii), pristati da se pojavi i drugo *ja*. Drugo *ja*, naime, pomiče referentnu točku, ometa koherentnost vizije, a narator ne želi pogled kroz razlomljenu prizmu. On stoga pretapa ono što mu je »u potankosti« ipričala Yvonne, on pribjegava rekonstrukciji Meaulnesova dnevnika, odustajući od svog obećanja da će čitaocu dati »njegov vrlo točan prijepis...«. Ispriku je našao u »objektivnom« stanju stvari:

Počevši od tog trenutka (...) dnevnik je vođen tako isjeckano, tako bezoblično, naškraban tako žurno također, da sam ga ja sam morao uzeti i rekonstruirati cijeli taj dio njegove pripovijesti (III, xv).

I tako je Meaulnesu ponovo uzeto njegovo pripovjedačko *ja*. On je ponovo — *on!* A istini za volju, to *on* i nije više Meaulnes, to je — François Seurel. Od šturih, na brzinu načrčkanih podataka, on pjesničkim jezikom dočarava ljepotu jutarnjeg buđenja, dajući važnost onome do čega Meaulnesu, s obzirom na dramu koju je u tim trenucima proživljavao, nije moglo biti naročito stalo. Kao:

»ta zavjesa posijana grozdovima pocrvenjelim od sunca (...)«

ono što ni *on* sam upoće nije mogao vidjeti. Kao:

Meaulnes je čitao (...) ali posve blijed, s podrhtavanjem ispod očiju

I napokon, narator, ne uspijevajući suzdržati svoj moralni svrbež, tu scenu iz dnevnika živi kao svoju vlastitu, izvlači iz nje poruku za sebe i za čitaoca. Čak i za Meaulnesa:

... A takva je bila doista drugarica (kao što je Valentine) kakvu je morao poželjeti, prije svoje tajanstvene pustolovine, lovac i seljak kao što je bio veliki Meaulnes (III, xv).

Pripovjedač, anđeoski Asmodej, čuje travu kako raste; njegovo duhovno oko lebdi iznad svih scena, on podiže krovove, razmiče zidove, dokida daljine. Uzalud njegova igra s pretpostavkama — njegovi ulozi »vjerojatno«, »smatram«, »trebao je« lažni su sitniš za istinsku neizvjesnost. Njegova neukost jest smjernost jednog dvorjanina, ali dvorjanina koji u svojim rukama i džepovima uvijek ima materijalne dokaze što jamče (ili se čini da jamče) materijalnost svijeta iz kojeg potječu. ¹⁹

¹⁸ W. C. Booth. Citirano prema francuskom prijevodu »Distance et point de vue«, u: *Poétique*, Seuil, N° 4—1970, str. 253. Inače, pertinentna je u svim smjerovima, a nama dragocjena, studija J. Rousseta *Narcisse romancier, essai sur la 1^{ère} personne dans le roman*, Paris, J. Corti, 1973.

¹⁹ Jedna je od prvih strukturalnih analiza *Velikog Meaulnesa* iz pera M. Lecuyera (*Réalité et imagination dans LGM, Huston, Rice Univ. studies*, N° 2—1965). Po njemu, na razini logike naracije, — nigdje nema proturječnosti ni arbitrarnosti tvrdnje. Međutim, racionalni pogled izvan otkriva ih cijelu seriju. No to je problem druge vrste, i o njemu će biti govora u trećem dijelu posvećenom romanesknom prostoru.

To je skromnost mudraca-alkemičara čiji je prostodušni lik tu samo zato da prikrije sveznanje i transformacijsku moć. Ta moć ovdje počiva u zvukovima i riječima, onakva kakvu je pjesnicima u naslijeđe ostavio mitski antički svirač lire. Kao božanski mediator on uspijeva preinačiti naravi ljudi i životinja. Ali ne i sudbine.

»Rekonstrukcije« i »re-kreacije« teksta-dokaza, »garanta« stvarnosti dio su dakle napora da pripovjedač obuhvati cijeli jedan kozmos sa središtem u njegovoj osobnoj zamjenici. Jer božanstva su egocentrična: čak kao i dozvole nekim ljudskim bićima da kažu »mi«, »ja«, to su ipak uvijek ona, ta božanstva koja govore u prvom licu, u ime Umjetnosti ili u ime Sudbine. Time se narator-demiurg uopće ne razlikuje od svog stvaraoaca, »mitskog stvaraoaca svemira«²⁰ čije steto- i steroskopsko oko vidi, zna i sudi ljudsku avanturu.



François Seurel pripovijeda povijest jedne sudbine, avanturu doživljenu u presudnom stadiju za budućnost jednog čovjeka, položivši u začetak svog pripovijedanja dva nepomirljiva načela: ljudsko i božansko. Viđeno odozdo, Meaulnesova se pustolovina predstavlja kao hiperbolična konstanta, inspirirajući začuđenje i emfazu; viđena pak odozgo, očima demiurga koji nije ništa drugo do transcendentni pojam za ljudsko iskustvo, avantura nam, poput Sofoklove i Racineove tragedije, udahnjuje samilost i mami ironični osmijeh Trajnoj hiperboli kontrapunktira, viđeno s druge, donje, točke gledišta, trajna restrikcija, jedna vrsta permanentne litote. Kažemo »trajne« za jednu i drugu figuru budući da su ponavljanje i preuzimanje motiva ti činioци koji osiguravaju njihovo opsjedajuće prisustvo u tekstu. To prisustvo ne denotira samo makrostruktura (gdje ponavljanje doprinosi razvoju i proliferaciji slike), ono se objavljuje na razini pojedine sekvence, čak i jedne jedine rečenice, gdje ponavljanje, kao najrudimentarnije i najfunkcionalnije pjesničko sredstvo, pruža mislima i osjećaju nužnu mjeru lirizma svojstvenog afektivnom stanju pripovjedača.

A on ostaje uporan u svom nastojanju da se pričini istinoljubivim čovjekom kome je svako pretjerivanje zalag laži. Bolestan, »poskakujući bijedno na jednoj nozi«, on je prije svega naličje avanture, kao i njegov školski drug Jasmin Delouche, dječak osakaćena duha, bez mašte. I odista, ako se pobliže pogleda, baš ta dva lika čine uvećano mjerilo događaja; za njih su u prvom redu Meaulnes i Frantz dva izuzetna bića: *veliki* Meaulnes i *romaneskni* Frantz. Samo s tom razlikom što tu izuzetnost vidi svak na svoj način! Radikalnu oprečnost tih dvaju gledišta pomiruju viđenja drugih likova. Tako Yvonne, ne želeći igrati ulogu junakinje »romana«, govori o svom budućem mužu:

»Tako«, kaže ona, »ima možda neki visoki ljudi mladić koji me traži na kraju svijeta dok sam ja ovdje, u dućanu gospođe Florentin (...) Kad bi me taj mladi čovjek vidio, on bez sumnje ne bi u ovo htio vjerovati« (III, ii).

²⁰ W. Kayser, prema franc. prijevodu »Qui raconte le roman?« u: *Poétique*, Paris, Seuil, N° 4—1970, str. 5^o.

A Valentina će:

»Bacila sam u očaj svog vjerenika. Napustila sam ga jer mi se odviše divio; vidio me samo u mašt, a uopće ne takvu kakva jesam. A ja sam puna mana. Bili bismo vrlo nesretni« (III, xiv).

Protok emfaze po'reban elegičnoj naraciji svako malo se spotiče o realistična zapažanja kao o ironične uljeze koji tvrdoglavo pripominju da se život odvija na selu, u pokrajini, u strogim zemljopisnim i povijesnim okvirima: vitezovi neka samo žure na vlakove, neka jure na biciklima svojim princezama dok ove brigu brinu oko svakodnevnih namirnica ili rade kao obične švelje za svoje gazde.

Emfatičnost dijaloga, unutarnjeg monologa ili pisama poprima ponekad razmjere poetike da bi na izvjesnom odstojanju u tekstu, redukcijom na bitne riječi i ponavljajući ih, došlo do nestajanja u mutizam i tišinu. Da li su te nedorečene pa čak i neizrečene rečenice (njih rezimira samo gest) za to da bi pobudile čitaočevu pažnju ili pak naglasile svojstva lika — to ostaje tajnom pripovjedačeva umijeća. I štovišće, radnja koju navješćuju ili podrazumijevaju emfatični superlativi i hiperbolični izrazi, ne razvija se razmjerno tim najavama, dapače ona stagnira pa čak i zamire, svodi se ni na što, sleđujući se kao i pejzaž da bi opet potekla bujicom u trenutku kad se to najmanje očekuje. Emfaza naratora, da tako kažemo, spontano s'abilizira radnju, lišava je temporalnosti, seleći je u dušu likova. Vanjskom prostoru preostaje opis s naznakama toposa i s riječima koje se ponavljaju, bilo izravno ili pak na udaljenosti. Ponovljena riječ po svojoj prirodi je i aluzivna (jer se veže za onaj kontekst koji smo već kao čitaoci izgradili), ali i anticipativna, naznačujući buduće događaje. Ponovljena emfatična riječ je, dakle, kao *oraculum*: ona izvire iz prošlosti, da bi predkazala, ali ujedno i skrila, »zamađlila«, budućnost.

Sukcesivnim opetovanjem, posebno njegovim elementarnim vidom — nabranjem, nara'or postiže gradaciju, nezaobilazni faktor u pokretanju emocije čitaoca.²¹ Tu emotivnost treba učiniti konstantnom, pretvoriti je u unutarnju atmosferu, kao interludij između dvije radnje: one koja se okončala, na primjer Meaulnesovim povratkom s neobjašnjivog odsustva, i one o kojoj će u nastavku pripovijedanja biti riječ. Sve je zastalo u iščekivanju. Emfatična nabranja i ponavljanja glavni su činioци te atmosfere upitnosti:

»Za ručkom sam ga našao kako sjedi uz oganj do zbudjenih djeda i bake, dok su se, za dvanaest udaraca sata, veliki učenici i dječurlija raspršena po sniježnom dvorištu provlačili kao sjene ispred vratiju blagovaonice.

Od tog se jutra sjećam samo tišine i velike tjeskobe. Sve bijaše smrznuto: voštano platno bez stolnjaka, hladno vino u čašama, crveni otvor peći na koju smo postavljali noge... Bijasmo odlučili, kako ga ne bismo natjerali na pobnu, da ništa ne pitamo bjeđunca. I on je iskoristio to primirje da ništa ne kaže.

Napokon, završivši s kolačima, obojica smo mogli skočiti u dvorište. Školsko dvorište, poslijepodne, iz kojeg su nanule odnijele snijeg... pocrnjelo dvorište na koje je s razleđenih svodova voda kapala kap po kap, dvorište puno igara i probojnih povika (I, vi).

²¹ Fournier se divio čudesnoj moći repeticije, osobito u proznom tekstu, literarnom (Dickens) ili ne (Péguy). Ponavljanje kod Péguyja (Spitzer ga opisuje njegovu bergsonističkom duhu!) Fournier uspoređuje sa zborovima u Bachovoj *Muci* (C, II, 360).

Eliptične rečenice i plačni uzvici zdvojnog pripovjedača kazuju da se radnja izgubila u slijepoj ulici: situacija je sažeta u nekoliko izjavnih rečenica, zapravo njihovih subjekata:

Nagađanja — Beznadnost — Zamor

Preuranjene zaruke (III, xiv).

Preuzimanje motiva, bilo kao riječi, misli ili osjećaja, osigurava rast emocionalnosti, zgušnjavanje atmosfere. Kad je u pitanju veća sekvenca, narator ne ide u svojoj progresiji dalje od broja tri: tri susreta s nekim licem, tri pokušaja, tri epizode, tri pisma, na primjer, koja Meaulnes upućuje pripovjedaču. Prvo pismo kao prva sekvenca, koja se ima razrađena i modularana ponoviti, donosi konotacije i činjenice. U ovom slučaju to je susret s nepoznatom djevojkom (Valentinom zapravo) u Parizu kamo je Meaulnes došao tražiti Yvonne de Galais. Zaključak pisma je aluzija na ponašanje djevojke (on traži Frantza de Galais!):

»Vidiš kako je Pariz pun luđaka poput mene« (II, xii).

Drugo je pismo jedna stepenica niže u njegovom raspoloženju, njegovu nevolju ističe ponavljanje i nabranjanje:

»I sve je to ponavljalo: to je pusti grad, tvoja ljubav je izgubljena, noć beskonačna, ljeto, groznica... Seurelu, moj prijatelju, ja sam u velikoj nevolji« (II, xii).

I, konačno, treće pismo; beznadnost i odustajanje od cilja, prepuštanje mraku zaborava:

»Seurel, neki dan sam tražio od tebe da misliš na me. Sada, naprotiv, bolje je da me zaboraviš. Najbolje je sve zaboraviti« (II, xii).

Hiperbola i narativni superlativ, unatoč svim razlozima kojima ih narator opravdava (bila to hrabrost Meaulnesa, ljepota Yvonne, veličina zapreka ili veličina tragičnog vlastitog iskustva), inkorporirani su u teme-slike jedne epske forme. Ti afektivni iskazi su funkcija vremena koje prolazi i orijentirani su prema budućem. Restrikcija i statičnost kao vidovi narativne litote, utopljene u opis, tendiraju da zadrže protok vremena, da stvore izvanvremensku klimu, pojačavajući tako dramatsku napetost i osjećaj neizvjesnosti. Događaj se skrućuje u stvarnost jedne scene, dok emfaza i afektivnost pripovjedača dopijevaju da se zgusnu u osnovni element pjesničkog jezika: u sliku koju sugerira riječ i metafora.

II. METAFORA: IZGLEDATI ILI BITI ROMANA?

1. KAO i KAO DA. — 2. *Izgledati, to je: biti.* — 3. *Metafora je mrtva — živjela riječ!*

U »Morfoloiji romanesknog prostora« poduzet ćemo analizu metafore *Velikog Meaulnesa*. Bit će to pokušaj analize na razini makrostrukture koja podrazumijeva jednu konkretnu sliku sa svojstvom stalne mijene, bolje reći sliku sa sposobnošću proliferacije novih metafora u vremenskom i prostornom kontinuitetu. Budući da te nove metafore-slike uvijek jednim svojim dijelom upućuju na isti koncept, isti paradigmatički model, slika koja ga inkarnira poprma značenje »opsjedajuće

metafore«, proizišle iz »osobnog mita« autora. Služimo se navodnicima ne samo stoga što smo ta dva pojma preuzeli s naslova Mauronova djela,²² već i zato što se njima nećemo nikada služiti bez izvjesne smotrenosti. Upoznavši najprije književni tekst, a potom biografiju pisca, otprve smo ustanovili korelate tih dviju stvarnosti: one piščeve i one unutar njegova djela. Problem ne počiva za nas (a smatramo ni za književnu kritiku uopće) tamo gdje su mreže dviju stvarnosti identične i sukladne, mada, da bi se ta podudarnost uočila, treba ponekad i strpljenja i umještosti. Naše polje istraživanja je ona uža ili šira površina gdje se »Galtonove fotografije« u potpunosti ne poklapaju. Naime, tamo gdje je koincidencija idealna, gdje su čvrste točke tih sastava nerazdvojne — tamo se nalazi i naš kolektivni mit kao metafora-arhetip. Ona time gubi vrijednost individualne umjetničke osebnosti jer je sama po sebi zajedničko ljudsko dobro. Taj utvrđeni kod²³ (kao što je to slučaj s fabularnim kosturom bajke), zasnovan na apstraktnom konceptu, neće umjetnički oživjeti dok ga ne ispuni sok individualnog pjesničkog jezika i dok taj sok ne poteče kapilarama koje možemo nazvati mikrostrukturom tog organizma. Njoj zahvaljujući doći će do stapanja psihološkog i filozofskog stratuma s poetskim i do mogućnosti raspoznavanja odraza »opsjedajuće metafore« u svakoj sekvenci, u svakoj rečenici. Taj proces permanentne fuzije i odraza velike slike u najmanjoj jedinici, u rečenici i riječi, osigurava integritet i originalnost umjetničke književne tvorevine.²⁴

Istražiti sve te odraze u okviru jednog djela — bila bi stvar kvadrature kruga. Razumljivo, s ogromnim ostatkom! Mi smo se ograničili samo na jedan specifičan vid tog refleksa, na metaforu koju pruža »okonačana usporedba«.²⁵ Među mnogobrojnim izrazima za sličnost (similaritet), više od polovice ih se odnosi na one usporedbe kojima je drugi element vezan za prilog *kao* ili za modalizirajuću formulu (*formule modalisante*) kao da (*comme si*). Možemo reći da je njihov broj odlučio o našem posebnom interesu.

Učestalost ovog banalnog tipa komparacije mogla bi nas začuditi u djelu tog književnog razdoblja. Simbolizam, naime, instaurirajući vladavinu iznađene »nečuvene« metafore, prezire običnu usporedbu koju su romantizam i realizam tako nemilosrdno istrošili i koja je — naposljetku — najučestaliji vid slikovnosti svakodnevnog govora. Nama je

²² Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel*, Paris, J. Corti, 1972.

²³ Kvaliteta arhetipa je u njegovoj dubini (svevremenosti, dakle ahistoricitetu) i širini (prostornoj neograničenosti). To će reći u stvarnosti ne u literaritetu. Potrebna je nadgradnja (temporalno-specijalna *nuance*) na tom primarnom semantizmu. Arhetip je dobro antropologa, dok *nuance*, »površinska razina pripada književnoj kritici«, smatra P. Albouy (*Mythe et mythologie dans la littérature française*, Paris, A. Colin, 1969 str. 299—300). Ali kako odvojiti kritiku od te znanosti? Zar kritika (bilo psiho-, bilo socio-) nije samo po sebi »arheologija imaginarnog«, a tim i dio antropologije?

²⁴ Nažalost, za takav pristup francuska kritika nije pokazala odviše mara. Anglosaksonci su se pokazali pravim pionirima, pa čak i kad se radilo o francuskoj prozi (R. A. Sayer, *Style in French prose*, Oxford, Clarendon, 1958; S. Ullmann, *Style in the French novel*, Cambridge Univ., 1957; isti, *The Image in the modern French novel*, Cambridge University press, 1960).

²⁵ Izrazom »*métaphore achevée*« služi se L. Spitzer u *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970.

pak bilo sasvim dostatno jedno obično prebrojavanje — elementarni statistički postupak — kako bi se uvjerali u nazočnost te stilske karakteristike i, štoviše, kako bismo uočili varijablu njene učestalosti.²⁶ I tako smo običnim mehaničkim brojanjem s načelom »učestalost po stranici teksta«,²⁷ dobili sljedeće koeficijente:

I dio knjige: 0,80; II dio: 0,60 i III dio: 0,40 tog tipa usporedbe po stranici. Vidi se odmah da je frekvencija »kao« dvostruko veća u I. nego li u III. dijelu romana.

Statistika se, istina je, lijepo umoljava da zaobiđe tor književne kritike. Vrata joj, se otvaraju samo u nevolji — kad se istraživanje ne može nastaviti bez tog nužnog zla.²⁸ U našem slučaju ta disciplina ukazuje na očitost nejednakosti upotrebe poredbenog »kao«, na asimetriju koja u umjetničkom djelu može biti uzeta kao plod podsvijesnog, no nikako kao puki slučaj. Može se, na primjer, postaviti pitanje zašto ta kvantitativna regresija iz dijela u dio. Ili pak: odakle proizlazi da neka poglavlja (kao I, xiii; I, xv) ili neke sekvence unutar poglavlja (I, vi; III, vii) znaju za vrlo veliku frekvenciju od 2,00 do 3,00, pa čak i do 4,00 »kao« po jedinici-stranici? Odgovore daje sam tekst — točnije sam sadržaj. Njegova modulacija uvjetuje tu neujednačenost: što je tanja granica koja svijet romana razdvaja od svijeta svakodnevice (uvjetno rečeno — apsolutno stvarnog), to je manje usporđivanja i to ne samo gore spomenutih adverbijalnih, već verbalnih (»imati dojam«, »izgledati«, »činiti se«, »sličiti«...) i nominalnih koje mi možemo prevesti s našim »poput« (»en chasseur« = poput lovca) ili »umjesto« (»en guise de table« = umjesto stola).²⁹ Ovdje se mogu pribrojiti i one kondicionalne i konjunktivne konstrukcije, kao i modalizirani glagol koji se kao takav već može smatrati pjesničkom figurom.³⁰ Svi ti oblici s malim ili nikakvim trendom odstupanja priliježu uz varijabilu frekvencije »kao«,

²⁶ Zamišljena crta (krivulja) koja indicira gustoću upotrebe jedne stilske karakteristike ili pak obične riječi. Po našem nalaženju kao rezultatu gledanja djela »iznutra«, ta crta ne otkriva nikakvu etiologiju u vanjskim *stimulansima* (kao kod Spitzera, na primjer, u analizi *Bubu de Montparnasse*). Varijabilnost nam se stoga čini značajnijom od konstante. Nejednakost gustoće ovisi u prvom redu o »duhovnom etimonu« lika, ne samog autora. (Usporediti također: M. Riffaterre, *Essai de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971 — predgovor francuskom prijevodu D. Delas osobito str. 6—7; V. V. Vinogradov, »Zadaci stilistike« — radi odnosa sinkronija-dijakronija stila, »stilske« riječi).

²⁷ Izvorno, kritičko izdanje, džepni format.

²⁸ Može li se statistike lišiti bilo koja metodologija? Radovi Tomaševskog (»O stihu«, npr.), Spitzera, Guirauda, J. Cohena (čije djelo *Structure du langage poétique* je jedan od najljepših primjera upotrebe brojki u poetici) bili bi nezamislivi ukoliko bi nepoznavanje statistike u kritici bilo obaveza.

²⁹ M. Maclean, vođena drugim kriterijima, nailazi na približno istu granicu te »demetaforizacije« kao i mi, a to je sredina romana (II, viii). No kod nje je riječ o redukciji retoričkog metaforizma; poetičnost time nije ustuknula. Naprotiv, mi nalazimo da ona raste i napreduje zahvaljujući »uskrsloj« običnoj riječi i ponovljenoj slici.

³⁰ *Veliki Meaulmes* je hvaljen zbog svježine stila. No njegov kondicional, ako nije arhaičan, a ono je u svakom slučaju preciozan (a što je karakteristika romana analize, kako *Princesse de Clèves*, tako i *Uiskih vratim* ili Radiguetova *Bala du Compte d'Orgel*). No kako se ne radi o statičkom romanu, već pustolovnom, o »jednostavnoj priči«, odstupanje od te norme nije bez pjesničkog značenja. O tome više u bilješki 151.

Analizom tog tipa metafore³¹ mi ćemo pokušati razlikovati dva područja od kojih je prvo omeđeno unutarnjim konceptom, onim koji se odnosi na afektivnu i imaginarnu (da ne kažemo i fiktivnu) vrijednost usporedbe. Drugo područje podrazumijeva pripovjedačevu tendenciju da tom lokutivnom figurom rasprši iluziju, da sažme imaginarno i hiperbolično u okvire materijalnosti prikazanog svijeta. Po nama je, dakle, igra dvostruka, a upotreba komparacije ambivalentna. Tako narator, tražeći da »završi« usporedbu, ne pribjegava polju (*champ, ground*) konkretne slike, njenoj konotativnoj auri.³² On, prema tomu, tu sliku ne želi višeznačnom već je pojačava ili eksplicira s nekom drugom, već postojećom u njegovoj svijesti. Na taj se način ekspresivna vrijednost drugog kraja poredbe otkriva kao pokazatelj znanja, a po tom i duševnog stanja naratora. To je najštedljiviji postupak buđenja istovrijednih i istosmjernih osjećaja kod čitaoca koji, poučen opisom, počinje surađivati i »sporazumijevati« se s tekstem, smještati se u njegov koncept i atmosferu. Naglašeno vraćanje na usporedbe iz istog polja, osobito u antecedenciji romana (u, da tako kažemo, prepovijesti pustolovine) može se protumačiti pripovjedačevom željom da uvede čitaoca u afektivnu klimu svega onoga što slijedi, da u njegovu duhu stvori jedno stanje *a priori* koje se književni diskurs sa svojim sadržajem opravdati *a posteriori*, kako u fenomenalnom tako i u noumenalnom pogledu. Pošto, dakle, završi čitanje, čitalac će imati priliku i razlog da se uvjeri u namjere naratora prema kojima je sav metaforicitet na razini rečenice, odnosno mikrostrukture, obični znak koji upućuje na nešto veliko: na dominantnu sliku i glavnu temu. Sama se komparacija tako konstituira kao njihov afektivni i ikonični detalj.³³

Aura tog detalja najčešće ima svoj galvanizirajući poticaj u sjećanju onog tko govori.³⁴ Kad pripovjedač, opisujući svoj dom, u kome je kao dijete doživio najveća uzbuđenja, kaže:

»dom odakle su krenule i vratile se, da bi se skršile kao valovi o pustu stijenu, naše pustolovine« (I, i)

ili:

»učionica (...) je svjetla usred zaledenog krajolika, kao brod na Oceanu (I, iv),

³¹ »Po analogiji« — prema Aristotelovoj klasifikaciji (*Poetika*, 1457b). Na taj se koncept oslanja N. Frye kad kaže: »Tako u opisnom pogledu sve se metafore predstavljaju kao usporedbe« (*Anatomija*, str. 153. franc. prijevoda, Paris, 1969).

³² Služimo se izrazom *ground* (po Ullmanu), a *tenor* i *vehicle* uzimamo u onom smislu koji im daje I. A. Richards u *Philosophy of Rhetoric* (Oxford University press, 1936, strane 90 i 96). Izraze su preuzeli drugi analitičari, među njima Sayce i Ullmann. Nada Vajs u svom prijevodu Ricoeurove *Žive metafore za tenor* stavlja »sadržaj«, a za *vehicle* »prijenosnik«.

³³ Usp. M. Dufrenne, *Le Poétique*, Paris, P. U. F., 1963, str. 126.

³⁴ Da li je uspomena »lijepa« samo zato što je stara? Filozofi, za razliku od pjesnika, nisu skloni tome vjerovanju, mada se njihova stajališta u vrednovanju tog estelizirajućeg ovoja uspomenene razlikuju (H. Bergson, *Matière et Mémoire* — J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*). Proust, naizmjenice pjesnik, psiholog i filozof, pokušava »demonstrirati« taj zamršeni mehanizam. Tematska (J. P. Richard) i psihokritika (Ch. Mauron) ga provjeravaju. Zaključci, međutim, nisu sustavni. — Kad kažemo »aura«, pomisljamo na G. Bachelarda i njegov »Uvod« u *Poetiku prostora*: slika nije *residuum* uspomenene-dojma, već rano svjetlo (*aurora* — *zora*) riječi!

biva jasno da similaritet na kome insistira (dom = pusta stijena, avanture = valovi, učionica, koja je u njegovu domu-školi = brod) nije vezan za njegov izravni doživljaj (on nikada nije vidio more!), već za emotivnu sliku pohranjenu u njegovu sjećanju.³⁵ Logički, vanjski kontigvitet, je također isključen. No zato je prisutan interni što ga osigurava logika teksta. Iz njega smo, među ostalim, saznali ili ćemo saznati kakvu lektiru je pripovjedač volio: to su pustolovni romani, najčešće engleskog tipa. Time drugi kraj komparacije postaje manje apstraktan, kut između uspoređenih slika se reducira. Njegova osjećajna sklonost prema pomorskoj avanturi napaja tu afektivnost i hiperboličnost slike. Naslućivanje daljina prema kojima radnja (put) mora biti upravljena nalaže čestu upotrebu »morskog nosioca-sadržaja« (*vehicle, véhicule*)-slike, tako da gustoća tzv. »maritimne« metafore postaje sredstvo specijalizacije, oruđe za probijanje granica tog skromnog seoskog horizonta; ona se otriva kao ko-naturalni indikator imaginarnog prostora pustolovine kojoj je roman posvećen.³⁶ Taj je prostor, dakle, ta nova logika u kojoj je moguće prihvatiti jednu iracionalnu, osjećajem pobuđenu i izgrađenu sliku.

Komparacija, prema tome, u višoj mjeri od bilo koje druge figure, uglavnom stoga što je izravna i eksplicitna u svom nastojanju da stvori novo polje, doprinosi uspostavljanju konkretnih relacija u okvirima imaginarnog svijeta. To novo područje (*ground*) zahvaljujući isto tako komparaciji postaje i zajedničkim poljem (*common ground*) jer je postalo svijetom kome granice utvrđuju opisani događaji, unutar kojih vlada pogled naratora, njegovo znanje i osjećajnost; to je svijet u koga je on uveo i čitaoca i proširio ga čitaočevim duhovnim prostorima, nešto dobrovoljno nešto prisilno ustupljenim. Moramo reći »prisilno« jer se čitalac nerado odriče svoga svijeta i svog pogleda, trudeći se da zadrži odstožanje spram sadržaja romana i iskustva likova. Stoga luk čiji krajevi trebaju zbliziti te dvije stvarnosti — onu piščevu i onu čitaočevu — mora biti s oprezom zapinjan. Prevelika napetost, to će reći uspoređivanje s takvom slikom koja ne bi bila sposobna stopiti dva prostora u jedan — može izazvati pucanje luka i produbljivanje granice među svjetovima. Drugim riječima, raspad je uvijek na pomolu. Nemogućnost racionalnog akceptiranja, šokantne i potpuno nove, apstraktne metaforičke figure, čitaoca udaljuju. Ali isti učinak vrše i one posve istrošene u kojima od osjećaj-

³⁵ Ostale su u njemu riječi kao »relict of sensation«, rekao bi A. I. Richards (*Principles...*, N. Y., Harcourt, 1955, str. 118).

³⁶ Ako bismo prišli analzi ovog fenomena (»maritimne metafore«) s ograničenim aparatom samo jedne kritike, morali bismo stati na polovici puta jer bismo spoznali da nam za nastavak treba metodologija neke druge. Uzmemo li tu usporedbu kao »označitelja« prostora, atmosfere, informaciju o liku itd. — to je onda (po Balthesu) *indice* s metaforizantnim svojstvima koja podrazumijevaju biti, a ne činiti romana. Činiti (radnja) podrazumijevaju *funkcije* s metornimjiskim odnosima. Znamo da tekst tu interakciju osigurava drukčije: stlgavši do jedne razine, znakovi atmosfere postaju znakovima radnje (odjeća, pjesma) i obrnuto (put, šuma, konj — pri kraju trećeg dijela)! J. P. Richard bi krenuo od konkretnog, doživljenog (*vécu*) do onog što je od toga nastalo (*le devenu*). A to je uglavnom put od slike do apstrakcije, misli. (Usp.: »Uvodi« u *Littérature et sensation* i *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil, respektivno: 1954 i 1955). Ali znakovi-denotatori individualno doživljenog, čim krenu putem generalizacije i apstrakcije, nezostavno vode Bachelardu, Fryeu, ako ne Kenznyku i Jungu. — O interferencijama kritike: G. Genette, »Psycholectures« (u: *Figures*, Paris, Seuil, 1966).

nosti više nema ništa. Hermetičnost prvih iziskuje ponovno čitanje. Međutim, takav trud se može ponoviti kad je riječ o lirskoj pjesmi, o jednoj Rimbaudovoj »iluminaciji«, ali nikoliko nije preporučljiv kad je u pitanju diskurzivna proza, roman. Količina metaforičnosti slike-nosioca mora dakle zadovoljiti u ravnomjernosti odnose područja lik — pripovjedač — čitalac, ne prevršujući ni s jedne strane granice strukturirane cjeline, ne uspostavljajući supremaciju vrijednosti jednog polja na račun drugog. Te bi vrijednosti, naime, postale nova, »pridodana značenja«,³⁷ bez relacije s interseknim smislom djela.

U naratora, odgojena simbolističkom poezijom, postoji stalna svijest o toj opasnosti. Mnogi primjeri potvrđuju njegovu brigu za čitaoca, odajući njegovo nastojanje da suzi konotativno polje drugog kraja komparacije. On uz njega postavlja jednu vrstu brane, ponajčešće u vidu zavisne rečenice koje je zadaća objasniti taj pojam, strogo ocrtati sliku. Yvonne je uz Meaulnesa sva treperava kao lastavica, ali lastavica na zemlji i

»koja već dršće od želje da ponovo uzleti« (I, xv).

Meaulnes, po povratku s neobjašnjivog odsustva, svake noći ustaje, hoda amo tamo u potkrovlju

»kao mornari koji se ne mogu odviknuti od svoja četiri sata noćne službe i koji (...) se dižu u propisano vrijeme da bdiju (...)« (I, vii)

I jedna i druga slika (lastavica i mornari) predstavljaju sliku-definiciju: pripovjedač propisuje koliko čitalac treba zamišljati. Zapravo, što treba »vidjeti«. Njegovo inzistiranje na ikonično-vizualnom govori o činjenici da prostor iz kojeg on erpe imaginarno može biti samo djelomično prostor njegova iskustva (lastavica), a da je pravo podrijetlo slika ustvari njegovo intelektualno dobro, stečeno uživanjem u gledanju umjetničkih slika³⁸ (lastavica) i čitanjem pustolovnih romana (mornari). Naravno, slike nisu izabrane nasumce, njihova je funkcionalnost u tekstu promišljena, racionalizirana. U tome i jest razlika metafore u pjesmi i romanu. Odlučivši se za sliku koja asocira dinamičnost i avanture, pripovjedač u jednu lirsku atmosferu kojom dominira Yvonnina pojava, stavlja označitelje prostora i distance neophodne tom pokretu i toj pustolovini. Ravnoteža je uspostavljena, udovoljeno je dvama zahtjevima: lirskom opisu i epskoj naraciji. Čitalac »ne zna«, ali predosjeća da će se nešto velikoga dogoditi i dogodati u tom svijetu u čije je podneblju, zahvaljujući pripovjedačevoj emotivnoj slikovitosti, zašao. Ona je, rekao bi Sartre, »dodirna površina između tog imaginarnog svijeta i nas.«³⁹

³⁷ Izraz je dao Sartre (*L'Imaginaire*), ali na strogo znanstvenom (fenomenološkom) planu. Na planu umjetničkog stvaranja Fourrier je bio u stalnoj bojazni od »centrifugalnosti« svoje proze, i odatle njegova ograničavajuća (zavisna, odnosna) rečenica. Proza koja dolazi poslije njega, bar onaj »avangardniji pravac« (Proust, Gide, »novi roman«) na izvjestan način je oštetila čitaoca: ill anticipira njegov proces dogradnje (Proust) ill mu strogo propisuje što »ima vidjeti« (A. Robbe-Grillet).

³⁸ Ikonicitet njegovih usporedbi i uspomena ne potječe isključivo iz vremena romana. već i iz onih petnaestak godina koje su protekle od epiloga do početka pisanja. Može li takav (i uopće) pripovjedač biti pouzdan?

³⁹ J.—P. Sartre, *op. cit.*, str. 127.

njihova nas nulta poetska vrijednost može u prvi mah začuditi. Slika je tako malo ili nikakvo nova da se može smatrati običnim izrazom, bukvalnošću. Ona je nekad bila poetična, a sada nam to može potvrditi samo historijski rječnik, nikako roman. Metafora je dakle mrtva, leksikalizirana. Usporedimo li slijepo tvrdoglavog čovjeka s ovnom, umišljenog seoskog mladića s pijevcem, metafora će zadržati svoju slikovnu vrijednost⁴⁷, primarnu i pogrđnu, ali učestalost i istrošenost svakodnevnom uporabom ne ostavlja više nikakvu mogućnost emotivne ili intelektualne, dakle ni poetske konotacije. Ona samo denotira.

Oskudnost polisemičnosti nije boljka samo »leksikalizirane« metafore; jezik naratora raspolaže vrijednim brojem komparacija »iz vlastite ruke«, ali ipak jednoznačnih. One su tu kao iz neke potrebe za štedljivošću i svode opis na osnovno, nešto kao realizam poznog doba koji više nije opisivo. Kao uplašen Pascalovom opomenom, da prirodi ne treba uljepšavanje, on uzima kuću *kao* takvu i takvu, stablo *kao* stablo takve vrste (jabuku recimo).⁴⁷ Taj tip »realističkih« usporedbi je dobačen čitaocu ne da »zamišlja«, već naprosto da mu kaže kako nema što drugo zamišljati osim onog što je napisano.

Gospođa Meaulnes (majka) se ponaša »kao žena u posjeti« (I, i). Ona je doista u posjeti!

Meaulnes začu »kao neko klopotanje vode« — (I, viii).

On čuje točno: voda je zaista klopotala!

Ako pripovjedač kaže za Meaulnesa da je »kao seljak«, »kao lovac«, »kao stranac«, »kao netko tko...«, mi možemo samo upitati: zašto *kao* kad on to ili takav jest?

Međutim, postoji »zato«. Ono je možda suviše jednostavno u psihološkom i estetskom svom vidu. Čudesni svijet djetinjstva, svijet igre, na primjer, ne priznaje stvarnost kao svoju stvarnost: ako je na zemljanom tlu naranisani tlocrt kuće kao predmet i prostor igre, uzalud je djecu upućivati da je prava kuća uz njih — njihov *kao* je stvar, pojavnost je bit. Trupu koju je od školske djece sačinio i vodio Frantz de Galais (»kao školski bataljon«) Jasmin Delouche, prerano ostarjeli adolescent, vidi kao glupost (*sottise*); sam Frantz naprotiv, u svojoj paničnoj, opsesiji djetinjstvom, iako već odrastao, vidi svoje djelo kao najuspjelije djelo! Ali — kako to vidi pripovjedač? I patetično (kao zbilju) i ironično (kao iluziju).

»Nas dvojica (...) ostasmo dugo krpati naše rasparane bluze (...) kao dva druga po oružju u veće nakon izgubljene bitke« (II, ii).

Njegova nas usporedba odjednom stavlja u područje Delouchea i ono Frantzovo. Ona govori da je taj obračun, zasjeda, prepad i otmica plana, stvarnost i igra. Jedno i drugo su istina. U drugoj prilici, idući u posjet Frantzovim drugovima-lutalicama što organiziraju predstavu na trgu, pripovjedač kaže »vidim to mjesto (...) kao pravi cirkus«. Osjećamo njegovu tendenciju da demaskira iluziju: to nije pravi cirkus. Ruga se sam sebi; usporedba ne ide za tim da stopi stvarno s nestvarnim, ona cilja granicu koja ih dijeli. Umjesto da to *kao* približi dva

⁴⁷ »Ja nemam potrebe opisivati stablo«, pisao je J. Renard 1896, »dovoljno mi je da mu napišem ime« (Citirao M. Raimond u: *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, A. Colin, 1968, str. 132).

svijeta, ono ih još većma udaljuje, isповijedajući njihovu inkompatibilnost.⁴⁸

Drugi »zato« ovakve, ne samo mrtve već prazne usporedbe, estetske je prirode. Usporediti nešto s onim što jest, rekli smo, znači staviti u neku ruku svijet naopako: pojavno učiniti bitnim, od cilja učiniti sredstvo. Nekad (a i danas u nekim romanesknim žanrovima) nije bilo teško opisati i sugerirati čuderno ili fantastično: opisati posebnim stilom natprirodne događaje, iracionalno motivirane. Naš pripovjedač, međutim, obećava istinitu priču u istinskom prostoru. Jedan mu je pokušaj propao. Uzalud je dodavao detalje želeći »pobuditi njihovu (dječačku) radoznalost«. Nisu njegovi drugovi htjeli čuti ni za što... I zato ta prazna usporedba naratora stoji tako često u tekstu kao neka vrsta upita: a da li je stvarnost stvarna? Naime, takvo *kao* ponekad, a u nekim sekvencaama prečesto, služi samo zato da bi se istakla, ne određena karakteristika predmeta ili lika, već, naprotiv, njegova neodređenost. To je ujedno nepouzdanje u percepciju i sumnja u spoznaju. To *kao* način je izricanja jedne permanentne hipotetičnosti prostora i ljudi u njemu, koja nalazi svoje opravdanje isto tako u njima kao i u samoj prirodi onoga tko kaže *ja*. Usporedbu u *Velikom Meaulnesu* znači, možemo također smatrati efektom idiosinkrazije pripovjedača. Njegove retoričke figure, među kojima poglavito one što pozivaju čitaoca da zamisli identičnost (*kao*, *poput* i analogne konstrukcije) ili pak da pretpostavi sličnost (verbalni oblici: kondicional, konjunktiv, dubitativni glagol), njegovi prilozima moguće (možda, vjerojatno) i hiperbolični pridjevi (izvanredan, neobičan), ukratko njegova riječ, (*parole*) motivirana više osjećajem nego razborom, navodi nas na zaključak da imaginarno, idući do natprirodnog, imaju svoj izvor ne u prostoru (jer prostor je ljudski i svakodnevni), već u jeziku samom. Vjerujemo da odlomak koji slijedi u pravoj mjeri potkrepljuje taj zaključak (sugeriran našim kurzivom!):

»On učini *nekoliko* koraka i, zahvaljujući *neodređenoj* svjetlosti s neba, uzmogne se uvjeriti odmah o rasporedu prostora. Bio je u malom dvorištu koje su oblikovale zgrade depadantsi. Sve se tu *čnilo* starim i obrušenim. Otvori u dnu stepeništa zlijevahu jer su vrata bila odavna skinuta; čak ni na prozorima nisu bila zamijenjena stakla, pa su oni pravili crne rupe u zidovima. Pa ipak su sva ta zdanja imala *neki tajanstveni* blagdanski izgled. *Neka vrsta* obojenog odraza plovila je niskim sobama u kojima *mora da su*, s vanjske strane, zapalili svjetiljke. Zemlja je bila pometena, iščupali su zarastajuću travu. *Napokon*, načulivši uši, Meaulnes *pomisli da čuje kao* neko pjevanje, *kao* glasove djvojačke i dječje, tamo prema *nejasnim* zgradama gdje je vjetar tresao granama ispred ružičastih, zelenih i plavih otvora prozora.

Bio je tu u svojoj velikoj kabanici *kao* lovac, napola nagnut, prisluskujući, kad li jedan *neobični*, niski mladić iziđe iz zgrade za koju *bi se bilo povjerovalo* da je pusta. Imao je vrlo *uvijeni* cilindar koji je *šjao u noći kao da je bio od srebra*... Taj otmjeni momak koji je *mogao imati* petnaest godina hodaše na prstima *kao da su ga podizale* elastične vrpce njegovih hlača, ali *izvanredno* brzo. On *pozdravi* u prolazu, ne zaustavljajući se, Meaulnesa, duboko automatski, i nestane u tami, u pravcu središnje zgrade, *farme, dvorca ili opatiije* čiji je tornjič *vodio* školarca u početku posljedne neva«. (I, xlii)



⁴⁸ L. Spitzer utvrđuje sljedeću djelatnu (psihološku) shemu *kao da* (*comme si*) kod Prousta: najprije odvojene slike, potom združene pred našim očima i, napokon, njihovo zadržavanje, ali bez potpunog stapanja. (*Etudes*, str. 459—460 — orig.)

cendiraju stvarno. Jedan instinkt ih je iznašao, jedan promišljen izbor ih je unutar postavio, njima upravlja jedna namjera koja romanu više znači od njihove apsolutne vrijednosti mjerene koeficijentom začudnosti. Kritika, i to francuska, koja je zbog te istrošenosti riječi loše ocijenila ovaj roman, primljena je u svojoj zemlji od mnoštva (običnih) čitalaca s negodovanjem. Ali nije bilo sustavnih odgovora, osim globalnih ocjena. Anglo-saksonska kritika *Velikog Meaulnesa* prva se upustila u pertinentnu evaluaciju te činjenice — »reanimacije« riječi.⁵⁷

»Uskrснуću« umrtvljene riječi doprinosi zacijelo njeno ponavljanje, ritam i gustoća upotrebe. Opetovanje jednog banalnog motiva, re-evokacije usporedenog predmeta, zaodijevaju sliku novim duhom, priključuju je na već spomenutu vertikalu smisla. Ukratko: čine od površne figure živu i autentičnu, mnogoznačnu metaforu i, na kraju krajeva — simbol.⁵⁸ Takva je sudbina »maritimnih« slika sa svojim konačnim značenjem nedostižnosti, slike puta-labirinta, izgubljenog itinerera, zaboravljenog prolaza, osvjetljenog prozora, uskog stepeništa, krovova i vatri na ognjištima — najčešće samo »golihi riječi«, bez ikakve gramatičke, stilske ili retoričke konstrukcije koja bi indicirala da se radi o metafori ili komparaciji. Semantička kvaliteta tih znakova nema svoje reference izvan konteksta.⁵⁹ »bit« tih stvari je u njihovoj vezanosti za strukturu kojom vlada zakon homogenizacije. Ma kolika bila centrifugalna sila koja navodi čitaoca da se izmakne tom zakonu,⁶⁰ riječ, slika, metafora su u službi tog gravitacijskog središta u kome se sreću pripovjedač, likovi i čitalac. Patetična slika mrtve Yvonne, to jest usporedba »mrtvo tijelo = teret«, ne predstavlja nikakvu novost u poeziji — to je eufemizam svakodnevnog govora! Ali monolog naratora koji taj teret nosi u naručaju, kome on doslovno »strašno pritište srce«, njegov unutarnji diskurs prikuplja u jedno sve ona značenja i znakove-riječi bilo da su »govorile« ljubav, sreću, polragu, misli ili stvari. Roman ne postaje time samo jedna umjetnička cjelina, on je psihološka i filozofska, u krajnjoj liniji i sociološka, suma. Sve to je moguće samo zato jer je jedna obična iskustvena slika (teret) konstruirana kao simbol i esencija naratorove pripovijesti.

Prema tome: sav taj prozni »sitniš«, riječi i izlazni tropi, seljački i arhaično izgovoreni, sam izbor vlastitih imena i toponima (Augustin, Delouche, Ganache, Florentin; Sablonnières), njihov pravopis (Galois,

⁵⁷ Pored spomenutih (R. Champigny, S. Ullmann) još i R. Gibson, *The Quest of Alain-Fournier*, London, Hamilton, 1955. »Uskrснуće riječi« V. B. Šklovskog nije uvršteno u fancuski prijevod ruskih formalista (tek 1966. pod naslovom *Théorie de la littérature*).

⁵⁸ Weltek i Warren vide razliku između simbola i slike u »istrajnosti i ponavljanju simbola« (*Teorija književnosti*, Beograd, Nolit, 1965, str. 215. prijevod Sl. Đorđević). Naravno, i istrajna, ponovljena slika, po njima postaje simbolom. Mi stavljamo težište na ovo postaje budući da se radi o proznom djelu, o romanu (avantura). Naime, u ovakvoj strukturi simbol za prvog očitovanja ne može biti prepoznat kao simbol, on kao slika (najprije) mora biti ponovljen i mora naći mjesto u »mreži«. Drugim riječima, on ulazi u metaforičku paradigmu djela tek nakon obavljene svoje funkcije u njegovoj sintagmatici.

⁵⁹ Upotreba stare riječi u novom kontekstu je glede smisla ravna inovaciji, tvrdi P. Ricoeur (*op. cit.*, VIII »Metafora i filozofski diskurs«, str. 354). — U estetskom pogledu nova sredina daje blijedoj slici životnost i boju. »... A faded image can be revitalized«, kaže Ullmann (*Style...* str. 15).

⁶⁰ N. Frye: »hijerarhijska struktura« i »sveukupni tonalitet« (*op. cit.*, str. 108).

Frantz), epitaf ili onaj oktosilab⁶¹ — sve je to namjerni metaforizam, ali bi ostao beskrvan i bez značenja kad to ne bi htjela i takvim ga učinila artistski strukturirana cjelina.⁶² Odstupanje, začudnost (*écart*), nestalo u svakodnevnom govoru, istrošeno književnim preuzimanjem i vulgarizirano konvencijom (a odatle uglavnom sav metaforizam *Velikog Meaulnesa*) uskrsava iz pepela vremena pošto se čitalac približio kraju sadržaja naratorova kazivanja. Naime, kao i kompozicija, tako se i sadržaj može smatrati jezikom, znakovnim sistemom koji se utvrđuje *a posteriori* da bi svakoj riječi kao osnovnom svom elementu priznao metonimijski udio u globalnom značenju.

Očito je da roman nije pjesma. Pjesma isključuje čitanje natraške.⁶³ Međutim, već romani Goncourta, a na izvjesni način i Zole, tendiraju da na račun fiktivne fabule razrade dovoljno poetičnu mikrostrukturu. Naposljetku, s njihovim stvaranjem vremenski se podudara san simbolista o poetskoj, što više — o muzikalnoj prozi. Umjesto da pripovijeda, ta bi se proza trudila da sugerira, da stvara atmosferu koja će radati osjećaj i misao. Théodor de Wyzewa, vjerujući u obimnu sintezu »u krilu djela, dovoljno *jednog*, harmoničnog i simbolima *trudnog*«,⁶⁴ propovijeda »prozu posve muzikalnu i emocionalnu, slobodni suglasni savez zvukova i ritmova, beskrajno variranih prema neodređenom pokretu nijansi i osjećaja«. ⁶⁵ Bio je to zagovor za Wagnera u prozi, i za za nadu u mogućnost njene potpune poetizacije; bila je to vizija željene identifikacije s glasom, vizija estetike čije su utopijske metode, činilo se, rabili versbristi na jedan, a Verlaine na drugi način.

Prvi pokušaji Fourniera s muzikalnom prozom, vidjeli smo, nasmiјjali su Gidea, naljutili Rivièrea.⁶⁶ Imali su i pravo i krivo. Pravo, jer mo-

⁶¹ Nismo mogli utvrditi njegovu provenijenciju, ali njegova je sama forma bremenita sadržajnim asocijacijama (viteški, dvorski, inicijatski roman), kao što je to u nas naslov Andrićeva djela *Na Drini ćuprija* (dio deseterca iza cezure). Što se pak epitafa tiče, on u prijevodu glasi: »Ovdje leži vitez Galois vjeran svome Bogu, svome Kralju i svojoj Ljepotici«. Forma opet postaje »sadržajnija« od sadržaja: Galois je, naime, stari pravopis za Galais, dakle riječ je o pretku Yvonne de Galais. Ona se u skicama romana zvala Anne des Champs (ime je »privatno simbolično« — autorovo djetinjstvo na selu, u prirodi), ali se od 1913. mijenja u Galais, što nije ni bez šire motivacije ni dublje povijesno-kulturne konotacije, ako se uzme u obzir Barrèsov »*enracinement*« i etimologija tog imena (*Gal-*), a i blizina 1914!

⁶² O toj intencionalnosti u *Velikom Meaulnesu* prvi je progovorio R. Chamigny (*op. cit.*, str. 57).

⁶³ Pa ipak, tek svršetak nam ponekad omogućava da pojмимо »simbolizam« jednog djela (Zoline *Bête Humaine*, na primjer). Inicirani, nesumnjivo, Bachelardovom filozofijom i kritikom (Lautréamonta, npr.) učinjeni su pokušaji komponiranja romana-kanona (retrogradnog). Jedan od najuspjelijih je Butorov *Emploi du Temps* (Upotreba vremena) iz 1956.

⁶⁴ René Ghil, *Traité du Verbe*, pogl. »Wagnerisme«.

⁶⁵ Th. de Wyzewa, *Nos Maitres*, Paris, Perrin, 1895, str. 51.

⁶⁶ No Fournier je već računao na taj Gideov odgovor: »Nije trenutak da se pišu pjesme u prozi, da se transponira jedna umjetnost u drugu«, (C, II, 285 — 02—05—09). Unatoč svom prijateljstvu i suradnji s Rivièreom, Gide nije bio mnogo naklonjen Fournieru (a njegovoj sestri Isabelle, supruzi Rivièreu, nikako!). Uvijek je bio »zaboravljiv« bilo da pročita, bilo da se »sjeti« ili da odgovori na pismo (C, II, 293 — 17—05—09). Tako će *Velikog Meaulnesa* čitati tek 20 godina nakon pojave u N. R. F. časopisu koji su on i Rivière, takoreći, osnovali.

gućnost podudarnosti proze i glazbe na planu osjetilnog nema.⁸⁷ Krivo, jer nisu vodili dovoljno računa o tom da je Fournier po svom pozivu romanopisac novog vremena u kome će roman sve više posizati za muzičkim *procédéma*, pa radilo se to o lirskim sekvencama (kojima će *Veliki Meaulnes* obilovati) ili o samoj kompoziciji. A nju je Fournier, s obzirom na temu i sam sadržaj, zamislio kao prozodijjski sustav.

III. SVE KAZANO JE METAFORA. TAKO I GLAZBA.

1. »Eminentno subjektivna vrijednost« — 2. Objektivna funkcija — 3. Esencija sublimnog modusa kazivanja

Dostignuća simbolističke poetike i pouke o muzikalizaciji proze osigurali su svoje prisustvo u *Velikom Meaulnesu*. Ponajprije može biti riječ o glazbi kao dijelu sadržaja života, umjetnikova posebno: ona je, naime, bila ta umjetnost široka srca koja je u svoje krilo primila sve ostale umjetnosti pa i sam život. Tako taj zvučni materijal postaje dijelom sadržaja svijeta i u *Velikom Meaulnesu*, on biva opisan i predstavljen čitaocu kao pojavnost po sebi. Međutim, kako nijedan fenomen nije zahvaćen, a da se tim samim ne uključi narativni *procédé*, u našem slučaju specifičan po svojoj prozodijjskoj organizaciji, to će sama struktura romana uključiti u sebe karakteristike i zakonitosti glazbene skladbe.⁸⁸

Ustanovili smo da pripovjedačeva metafora donosi radije impresiju stvarnosti nego njenu ekspresiju, tako da stil Fourniera, unatoč svom emfatičnom tonalitetu, podsjeća više na Goncourte pa čak i Daudeta, nego na stil onih autora tridesetih godina XIX. stoljeća s kojima ga je tradicionalna sveučilišna kritika stavljala u vezu.⁸⁹ Zapravo, radi se o predrasudi koju za sobom ostavlja svaka generalizacija; ovdje pak o opoziciji simbolizam — naturalizam. Ako opozicije ima, ona je u reakciji pjesnika ili dramskog književnika na romanopisca: pjesnik ne bi bio umjetnik kad ne bi vjerovao da je njegova pjesma duh sâm, dakle negacija konkretnog i racionalnog — dvaju temelja »znanstvenog romana« naturalizma. Još je teže održiva pretenzija onih teoretičara koji govore o dija-

⁸⁷ Weltek-Warren, *Teorija...* str. 149—150. Boris Schloezer je još odredeni: »Postoji inkompatibilnost, duboka suprotnost između glazbe, zatvorenog sustava koji je sama stvar koju on označava, i govora, otvorenog sustava koji je samo izraz onoga što on označava...«. *Introduction à J. S. Bach*. (Chiramo u našem prijevodu iz N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Scuil. 1972, str. 41). Rezervirani smo u pogledu toga, osobito u pogledu duboke suprotnosti.

⁸⁸ Taj vid prisustva glazbe u književnosti datira odvajkada; sada se, međutim, ta mogućnost postovjetila s načelom — bar što se plemenitih namjera tiče! U pogledu želja A. Fourniera bilo je doista pretjerivanje, a ne samo s njegove strane, već i od strane nekih komentatora. Tako H. Gillet u biografskoj monografiji *Alain-Fournier* (Paris, Emile-Paul, 1948) piše: »Onaj koji je jednog dana rekao da želi biti *Debussy književnosti*...«. Nažalost, ta biografija, ponešto emfatična, nema referenci, pa nam je ta izjava ostala nepronalažljivom. Pretpostavljamo da se radi o alteraciji sljedeće rečenice »Moja proza i možda moji stihovi budu ovom govoru (seljaka) ono što je Debussyjeva glazba ljudskoj riječi (parole)« (C, I, 382 — 09—11—06).

⁸⁹ Nerval, G. Sand, čak A. Dumas père, Gautier. — M. Raymond kaže da je Alain-Fournier svojim djelom odao priznanje »Impresionističkom talentu braće Goncourt«. (*Roman depuis la Révolution* str. 105)

lektičkom paradoksu, svodeći na pojam »međusobne reakcije« istovremeno postojanje iracionalne (simbolistička poezija i drama, fantastična novela) i pozitivističke književnosti (roman kao studija jednog, redovito patološkog, slučaja). Paradoks je prividan budući da je sva ta literatura saglediva kao fenomenologija jednog te istog stanja duha, opće pesimističke vizije čovjeka čija se sudbina, unatoč nadama koje je pobudio pozitivizam, pokazala neizvjesnom, štoviše predodređenom na nesreću. Determinirani su, naime, jednako, Baudelaireov albatros, Rimbaudov brod, fantastični likovi Villiers de l'Isle Adama, Goncourtove, Zoline i Maeterlickove heroine kao i sama Fournierova Yvonna de Galais. U svim se tim ostvarenjima može samo pokušati izmjeriti žestinu pobune ili dubinu režignacije.⁷⁰

Tako, na primjer, ne samo po svom smislu i značenju, već i kao opis, agonija Fournierove junakinje ne predstavlja nikakvu osjetnu razliku spram opisa analognih sekvenci u Flauberta, Zole ili Maupassanta. Objektivnost prikaza (ali koja ne isključuje subjektivnost čitaочеve percepcije) je gotovo fotografska:

»Ustrčali su se — liječnik i žene — s bocom kisika, ubrusima, bočicama, dok je starac, nagnut nad njome, vikao — vikao kao da je ona bila već daleko od njega (...)« (III, xii).

Isto je tako velik broj onih drugih epizoda i stanja viđenih »objektivno«, »s visine«. No osjećaj i poruka pripovjedača su onog smisla i mjere koje bi trebao imati čitalac: samilost i ironija; to je opomena o širini jaza koji dijeli čovjeka ozidana golom i sirovom stvarnošću, otrgnuta od onog zamišljenog Otoka na kome je on bio sretno, ničim predodređeno stvorenje i kakvim bi bićem sadašnjim svojim, eto uzaludnim, nastojanjima htio ponovo postati. U takvu duhovnu avanturu ulaze izvana zvukovi sela, polja, kovačeva čekića, kiše, vode koja otiče, zveckanje tramvaja, zapomaganje zlostavljenih... Sva ta stvarnost u svojoj izravnosti i diskontinuitetu razara Nadu kao lijepu muzičku frazu što pjeva o velikom utopijskom putovanju u izgubljenju pradžomovinu s kojom je čovjek, kako kaže Proust, ostao »podsvijesno usaglašen«.

Augustin Meaulnes je povjerovao, baš zahvaljujući tom »zalutalom glazbenom zvuku«, da je pronašao stazu koja će ga dovesti u domovinu iz koje ga je Vrijeme izagnalo. Prodrijevši na nepoznato imanje, on u jednoj od soba osluškuje tišinu, taj osnovni preduvjet glazbe. Njenom pojavom, tišina se još više produbljuje u toj napućenoj samoći. Večer i san pridružili su se općem miru stvorivši priliku za muzičku meditaciju »osobito kad ona krene putovima uspomena...«.⁷¹ I doista, Meaulnesa, koji je već bio na domaku najdublje tišine sna, taj »zalutali zvuk... pun dražesti i žaljenja« spomenu na ono vrijeme kad je njegova majka »još mlada sjedala za glasovir u salonu, a on ju je šutke (...) slušao do noći«. (I, xi)

Nema ničeg pridodanog toj uspomeni vezanoj za glazbeni znak.⁷² On se veže za jednu drugu glazbu, slušanu u određenim okolnostima;

⁷⁰ O tome J.—P. Sartre, *L'Idiot de la famille*, III, 1, »La névrose objective«, naročito D) »La solution névrotique« (Paris, Gallimard, 1972, str. 133—443).

⁷¹ Alain, *Système des beaux arts*, Paris, Gallimard, 1987, str. 132.

⁷² Ali bez »pridodavanja« nema interpretacije glazbe. Mnogobrojna pisma Alain-Fourniera govore o njegovu poimanju te umjetnosti, ali to poimanje nema

ovdje ona nema drugog sadržaja do sebe samu. No usprkos činjenici što je Meaulnes usnuo bez odlaganja odbijajući tako da uspostavi vezu između davne uspomene i sadašnjeg izvora zvuka (da otkrije gdje i tko to svira), glazba će, čim se on probudi, tu vezu ipak ostvariti. Budan, on će je ponovno čuti. I kao što ga je prije sna poput duhovnog vodiča najprije povela natraške u njegovo djetinjstvo — k majci, sada će ga zvuk glasovira voditi zamršenim hodnicima da bi ga uveo tamo gdje se već svojim duhom bio vratio — među djecu stisnutu oko »jedne mlade žene ili djevojke (...) koja je lagano svirala napjeve kola i pjesmica« (I, xiv). »Sav taj salonski pejzaž«⁷³ kojeg je glazba nerazdvojiv element. stvorit će kod Meaulnesa stanje blisko hipnozi⁷⁴ ili bolje, o obzirom na neobični prostor kojim se junak kreće — očaranosti. Sam pripovjedač, naima, služi se riječima *charme, charmant, enchanteur, enchanter* ... ne naslućujući (on je običan čovjek!) njihovu etimološku vrijednost: *cannere, carmen*. Pjev i ritam imaju tu moć očaravanja (*force incantatrice*) smatranu po Aristotelu najjačom od svih umjetnosti kad je u pitanju promjena duševnih stanja i sređivanje duha poslije negativnih emocija i nervnih napetosti.⁷⁵ Meaulnes će nakon jedne takve napetosti, mješavine raznih i proturječnih osjećaja, zakoračati u ambijent sav uronjen u nejasni kolorit, pun zvukova i ritmova. On će naći to utopijske koje mu je bilo neophodno nakon tolikih patnji; onaj izgubljeni glazbeni zvuk označit će mu komadić bivše domovine — djetinjstva:

»Meaulnes se tu nalazio uronivši u najsmireniju sreću svijeta...

Bježe tada san kao njegov davni san. Mogao je nadugo zamišljati da se nalazi u svojoj vlastitoj kući, oženjen jedne lijepe večeri, i da je to ljupko i nepoznato biće što svira na glasoviru, uza nj, njegova žena...« (I, xiv).



Do sada smo vidjeli da cijelu tu »čudnu svečanost« ovija neka vrsta zvučnog vela u čijem tkanju dominiraju niti ritma. Ritam je taj koji organizira

»... u hodnicima kola i plesove-gusjenice. Neki orkestar, negdje, svirao je menuet... Meaulnes, glave uvučene u ovratnik svog kaputa (...), osjećao se nekim drugim likom. I on se također, obuzet užitkom, dao u potjeru za velikim Pierrotom kroz hodnike Dvorca, kao kroz kulise kazališta gdje se pantomima sa scene proširila posvuda«. (I, xiv)

neke, u pravom smislu kritičke (da ne kažemo racionalne) sustavnosti kao što je to slučaj kod Rivièrea koji se kasnije potvrdio kao glazbeni estetičar (Rameau, Bach, Franck, Wagner, Musorgski, Debussy). Nije stoga začuđujuće da je Fournieru i glazbi posvećeno relativno malo pozornosti kritike, za razliku od stanja kad je riječ o slikarstvu. Pisali su uglavnom: Max Jacob, »Alain-Fournier et Debussy« (*Mail*, N°14, Orléans, 1929); José Bruyr, »La chanson du Grand Meaulnes« (*Mercur de France*, 1938, tome 284, str. 606—614); Simon Wallon, »Les cahiers du Grand Meaulnes« (*CAIEF*, N°28, 1977). Kritičari, autori većih studija najčešće samo načinju tu pitanje. Tako Léonard, *Alain-Fournier et Le Grand Meaulnes*, Paris Desclée de Brouwer, 1943, str. 91—92; Desonay (*op. cit.* str. 199—213, *passim*); H. Gillet (str. 310—315 u spomenutoj biografiji); E. Rideau, *Comment lire Alain-Fournier*, str. 30 i 77, te J. Loize, *Alain-Fournier et le Grand Meaulnes*, Paris, Hachette, 1968, str. 128.

⁷³ Fournierove riječi (C, I, 124 — 09—12—05). Taj je pejzaž (pijanistica, glasovir, djeca igrčke), bio temom slikara ali i (osobito) skladatelja. »Dječje kutiće« (*coins d'enfants*) dali su Musorgski, Rimski-Korasakov, Stravinsky, Albeniz, Debussy, Ravel, Milhaud...

⁷⁴ H. Bergson, D. I. (u *Oeuvres*, str. 13).

⁷⁵ Platon, *Politika*, 1340b (franc. prijevod).

Budući da je Meaulnes seljak, lovac u najbolju ruku, mi ne znamo ni žanr ni autora muzike te karnavaleskne plesne povorke.⁷⁶ Ipak, nema sumnje, osnova je narodna: popjevke i kola nerazdvojna od radosti djece i staraca. Meaulnes je navršio sedamnaest godina, on pripada kategoriji odraslih slušatelja ili, slijedeći klasifikaciju muzičkih pedagoga, on je zašao u reflektivni stadij, dok su djeca slušatelji, objektivno uzevši, emotivnog tipa. Dva su elementa za njih važna: ritam i melodija. Meaulnesa je obuzelo opće veselje, ali on i razmišlja, traži u samome sebi smisao ove djetinje radosti. Povjerenje djece koja ga drže za ruku, pogledi starijih puni opraštanja i blagosti, pročišćavaju njegovu dušu od straha i tjeskobe (on je ipak nepozvan gost, uljez-neznanac), i, predjeven, on je spreman za sutrašnji veliki susret s onom što ju je zamisljao svojom ženom. Ali za taj susret on ne bi bio spreman da se nije vratio u radost i čistoću djetinjstva. Glazba i ples izvršili su tu ontološku funkciju povratka, ritam kola u kome ljudi daju ruke jedni drugima evocira taj jezik naivnosti i nevinosti. Međusobni se grijesi zaboravljaju — tã ljudi se vraćaju u vrijeme kad još nisu ni mogli biti počinjeni jer nije bilo zla. Kolo je primjerna slika idealne ljudske zajednice: mladost sudionika i drevnost napjeva predstavljaju se u svom jedinstvu — to je djetinjstvo duša i stvari, djetinjstvo civilizacije, *aurora prima aetas*. Pjev i zvuk iznuđen instrumentu ostvaruju susret »individualne svježine i kozmičkog djevičanstva«.⁷⁷

Međutim, osim tog apolinijskog jednoglasja s »izgubljenom domovinom«, muzika u ovom romanu otkriva i svoju dionizijsku, razornu disharmoniju. Na milost te njene dvoličnosti prepuštena je sreća glavnih likova. Glazba o kojoj smo govorili priprema njihov raj; druga, o kojoj ćemo upravo govoriti nagoviješta ruševine tog raja. Do sada, naime, muzika bijaše bez riječi, autonomna u svom značenju, podložna arbitrarnom »razumijevanju«.⁷⁸ Finale svečanosti, a to je stvarni početak devastacije čudesnog, donosi više melodijskih linija, disonantnih među sobom. To su kabaretski napjevi pripitih ljudi, nestrpljivih i srditih na zaručnike što nikako ne stižu, ljudi odjednom željnih da čim prije napuste ta čarobna i očarana mjesta. I odjednom, kao olujni oblak, raširi se birtijska pjesma o djevojci potrgana šešira, loše počešljanom, slobodna ponašanja. Pa opet druga pjesma o rastanku s opominjućim refrenom: »Zbogom, bez povratka!« (I, xvi).

Taj posljednji stih se doima kao nostalgična reminiscencija Verlainevih »Otmjenih svečanosti«⁷⁹ koja »živi« još samo na slikama. Čitalac zna da to pjevaju Vrijeme i Sudbina; narator šuti. Ali tri godine

Meaulnesovo pripremanje za silazak među uzvanika podsjeća na inicijacijski obred, a sama »najsmirenija sreća« u kojoj se našao, govori o proizvedenoj katarzi.

⁷⁶ Isabelle Rivière ostaje pri tomu da se radi o »Karnevalu u Veneciji« R. Schumanna (*Vie et Passion*, str. 486). Tako je moralo ostati i u filmu »Le Grand Meaulnes«. Programatski ta glazba pristaje: raznobojna svjetla, venecijanske lampe, magična svjetiljka, Pierrot, Arlequin... Međutim, naša je pretpostavka da je Fournier imao pred očima i »Petrušku« (vidio ga je 1911, usp. C, II, 400 — 09—09—11), a naročito Debussyjeve »Svečanosti«. Nije isključen ni Gershwin!

⁷⁷ J.—P. Richard, *Poésie et profondeur*, »Geographie magique de Nerval«, str. 69 — orig.

⁷⁸ Fournier je u svojim pismima inzistirao na »eminentno subjektivnoj vrijednosti« glazbe (primjerice C, I, 124 — 09—12—05).

⁷⁹ Verlaine je bio »najuglazbeniji« pjesnik tog vremena (G. Fauré, Cl. Debussy, osobito: »Fêtes Galantes«, »Romances«). Jedno bolno sjećanje vezivalo je

kasnije, u trećem dijelu, za zabave u prirodi, pokraj tog istog imanja, sudbina se smiješi ironično: do uzvanika stiže ta ista pjesma. Ona rasipa naratorovu iluziju da je vrijeme, time što je ponovno pronađena lijepa dama, konačno pobijeđeno. Stari, mangupski napjev uskrsava kao zao duh iz ruševina dvorca Sablonnières... Ništa ne vraća tako djelotvorno prošlost kao glazba, a Meaulnes, slušajući je, spoznaje da je od jedina stvar koja još od te prošlosti opstoji. Baš u tom trenutku riječi i zvukovi odaju u potpunosti svoju poruku: živi se bez povratka!

Šest mjeseci nakon ovog događaja, jednog poslijepodneva u veljači, Augustin i Yvonne su supružnici, nastanjeni na njenom toliko traženom imanju. Yvonne predlaže suprugu da mu nešto odsvira na onom istom glasoviru za kojim ju je prvi put ugledao. On je, naime, na jednoj od fotografija iz njena djevojaštva zamijetio njenu sličnost sa svojom majkom kad bi kao mlada žena svirala u predvečerje... Ovaj put, međutim, nema Augustinovih osjećanja te glazbe koja ga je nekad vodila u djetinjstvo i po hodnicima dvorca. On je više »ne razumije«, postao je jedan od onih koji glazbu ne vole jer su »suviše zaljubljeni u svoje strasti«. ⁸⁰

Pripovjedač je zato razumije. Za njega ona nije zvuk, već riječ i govor (*parole*):

»S vremena na vrijeme vjetar nam (...) donosi zakutali govor glasovira. Tamo, u zatvorenoj kući, netko svira. Zaustavim se na trenutak da poslušam u tišini. To je najprije kao neki uzdrhtali glas (...) koji se jedva usuđuje pjevati svoju radost... To je kao smijeh djevojčice (...) Ja opet mislim također i na plahu radost mlade žene (...) ... Taj napjev koji ne poznam molba je i zaklinjanje sreće da ne bude okrutna, pozdrav i kao prigibanje koljena pred srećom...« (III,vii).

François Seurel ne pozna tu muziku, i ona ga ne vodi u vlastitu prošlost; on ne prebire po svojim uspomenanama, čak ne aludira ni na ono vrijeme kad se ona, za čudne svečanosti, širila tim istim pejzažem. Njegov elegijačni solilokvij ide unisono s krikom idilom dvoje mladih, lomnom kao vjetrom rastrgana melodija koja govori o toj sreći. On se trudi da shvati slučajno. On pridaje govoru glasovira, notama, virtualni doživljaj, shvaćajući glazbenu masu kao afektivnost u sebi. François je tako ujedno slušalac-intelektualist, učenik Hegela i Hanslicka i sentimentalist koji pokušava da zamisli »program« prema naivnoj, ali točnoj definiciji Rousseaua.⁸¹ Njegov kao, *mislim na* (te sam glagol *biti*) naoko izbjegavaju izravnu spoznaju putem umjetnosti, a zapravo kažu da je umjetnost, glazba, jedina koja može izreći psihološku stvarnost likova. A on zna misli i srce Augustina, Yvonne i svoje, zna smisao svih događaja kao i ovog trenutka u koji su se dododajji slii. S te točke gledišta »izgubljeni govor glasovira« jest sreća sama.⁸² Osjećanje muzike prelazi svojom ontološkom vrijednosti sva druga osjećanja kao što su boja, okus, miris, toplina... pozvana da se konstituiraju kao metafore. No glazba je najveća među njima, ona je najširi izraz mada jest (a i zato što jest) najapstraktniji.

Fourniera za »Mandoline« Verlainea i Debussyja. Slušao je tu pjesmu onog dana kad je dobio obavijest o (neuspjelim) ispitima i onu još gorču — da se udala gđica Yvonne de Quiévrecourt!

⁸⁰ Alain, *Système...*, str. 114.

⁸¹ Muzika »imitira« ne stvar, već osjećaj, to jest ona budi osjećaj koji imamo »videći« tu stvar.

⁸² Ono što su Fournieru značili zvukovi Debussyjeve »Mandoline«.

Preostaje nam još odgovor na pitanje zašto je Fournier pridao toliku važnost muzici u etičkoj i estetskoj viziji svoje osobne avanture. Držimo da među ostalim razlozima treba posebno istaći opstojnost načela epskog diskursa, načela po kome se pjevanje pojavljuje kao intersektni elemenat strukture. Načelo je vjekovima ostalo neprikosnoveno: bilo da se radilo o priči o ljubavi i smrti »čija je glazba majka i kćerka«,⁸³ bilo da je riječ o pjesmi u užem smislu riječi (u francuskom i etimološkom značenju: *chanson*), koja svojom uniformom i elegijačnom melodijom »plače samo za to da vam ugodi«. ⁸⁴ Poput menestrala iz Tristana i Izolde⁸⁵ koji ponizno pita »Gospodo, sviđa li vam se da poslušate lijepu priču o ljubavi i smrti?«, François Seurel, pripovjedač, otpočinje kazivanje pustolovine svog prijatelja riječima:

»A danas kad je sve gotovo
Sada kad ne ostaje ništa više do prašine
od toliko zla, od toliko dobra
ja mogu pripovijedati njegovu čudnu avanturu« (I, viii).

Djevojka neusporedive ljepote, bezimeno imanje, izgubljena sreća, tajanstvena pustolovina, sve te riječi toliko puta opetovane tijekom kazivanja, izravno nas podsjećaju da se ne radi samo o tajni ili zagonetki, već o nečem mnogo višem — o misteriju. A »misterij je stvar muzike«, kaže Vl. Jankelevič.⁸⁶

Postoji dakle od pamtivijeka pakt između priče o izgubljenoj ljubavi i lire, između smrti i prozodije. Teme su ostale iste: priroda, smrt, ljubav — ljubav »najtragičnija stvar na svijetu i u životu«. ⁸⁷

Priča o ljubavi Meaulnesa i smrti Yvonne prima glazbu u stoje krilo da bi se natopila njenom tajnovitom biti, da bi se stopila s njenom formom. Slijedeći primjer versificiranih mitskih i legendarnih ljubavnih tragedija, srednjovjekovnih oktosilabičkih romana, klasicističkih drama i kasnijih romantičarskih opera, primjere u kojima su pjevanje i prozodija unaprijed naviještali sublimni modus tragičnog — muzikalizacija *Velikog Meaulnesa* doprinosi na svoj način uvećanju distance između Ovdje i Tamo koju proza i »život u prozi« po sebi nastoje reducirati.

IV. MUZIKALIZACIJA ILI SAMO KAZIVANJE KAO METAFORA

1. *Treba, najprije, opetovati poznato.* — 2. *Vremenska moć glazbe je u ponavljanju.* — 3. *Tema i razrada.* — 4. *Motiv i intriga.*
5. *Kontrapunkt, stretto, koda*

Za naš se rad jedna specifična vrsta podudarnosti (*correspondance*) nagoviješta posebno zanimljivom (mada je od davnina bila predmetom raspru) — podudarnost, kao semiološka uzajamnost glazbe i naracije. A nisu o tome razglabali samo estetičari, umjetnici i filozofi, već i najobičniji ljudi! Nastojeći izraziti ili pak odrediti svoje dojmove i osjetilne

⁸³ D. de Rougemont, *Ljubav i Zapad*, str. 195 — orig.

⁸⁴ Verlaine. »Ecoutez la chanson bien douce...« *incipit*.

⁸⁵ Bérout (po Bédieru) i stihovi također iz *Tristana* »Oez, seignors, de Damledé...« (Počujte gospodo...).

⁸⁶ *Debussy et le Mystère*, Neuchâtel, Baconnière, 1949. str. 11.

⁸⁷ M. de Unamuno, *Le Sentiment tragique de la vie*, Paris, Gallimard, 1968, str. 160 — franc. prijevod.

informacije koje im ostavlja umjetničko djelo ili sama stvarnost, ljudi u pravilu pribjegavaju pojmovima i slikama koje ta umjetnost ili taj vid pojavnog nije upisao u svoj specifični *repertoire*.⁸⁸ Tako postaje »prirodno« govornici o slici muzičkim pojmovima. S druge strane često se mogu čuti pohvale narativitetu Borodinove glazbe, toplini boja prvog stavka Mendelssohnove *Talijanske*. Mi »vidimo« fugu jednog baroknog zabata, ali i čujemo monumentalnost Brucknera, astralnost Mahlera. Ono što je konkretno i svojstveno vizualnoj umjetnosti služi kao apstraktni izraz ili metafora u čujnoj. I obratno. Uši gledaju, a oči slušaju; sliku dodirujemo prstom da bi je bolje vidjeli. Očito, sinestezija nije izum ni romantičara ni rimbaldijanskih vidovnjaka. Ona je dobro kojim raspolaže svaki čovjek kako bi potpunijom učinio (a)percepciju svijeta.

Rimbaud boji svoje riječi (i svoje slike!), samoglasnicima,⁸⁹ Verlaine ih »ozvučuje«, Baudelaire parfumira. To oni čine ne brinući se o nama: mi smo slobodni da vidimo i čujemo po svojoj miloj volji, slobodni da osjećamo ili da odbijemo osjećati kao oni. Uzalud, primjerice, F. Liszt izlaže u svom predgovoru *Orfeju* očaranu prirodu i metamorfozu bića, značenje glazbene strukture te simfonijske poeme jednoznačno je samo za snobove što imaju »tu hrabrost da razumiju« glazbu i da, prema tomu, »vide«, u slučaju Orfeja, *lavove* kako oru zemlju i pantere kako vozikaju djecu! Dopuštamo da lisztomani, a posebice lisztolozi »znaju« tu muziku — oni su uspjeli dekodirati semiotski sustav stvaraoča, a naučili su i njegovu glazbenu gramatiku. Obični slušatelj, »nedužni« ljubitelj glazbe, ostaje, međutim, bezbrižan glede programa i slušati će tu poemu kao autonomnu cjelinu, u suglasju sa svojim unutarnjim svijetom. Ali, dok je jedan dio tog svijeta sklon mijenama, čak časovitim ponekad, uvjetujući razna »razumijevanja« slušanja (opravdavajući time autonomiju muzičkog semiotizma) — preostaje još jedan dio ljudske duše, postojaniji i racionalnije uređen. To je onaj dio kojim čovjek pripada zajedničkoj povijesti i kulturi. A naša se kultura konstituirala kao semiološki sustav, pansemiotski prema Jakobsonu, u kome muzika nalazi svoje analogije i u kome je moguće u najmanju ruku identificirati onaj sloj njenog jezika koji u sebe uključuje povijesne, društvene ili socijalne konotacije.⁹⁰

⁸⁸ Svaki semiološki krug (glosar, leksik, vokabular) se konstituirao tako da prenosi već postojeće znakove (riječi) u svoju domenu. A to je po sebi pitanje metafore. On se ponaša kao Jakobsonov »mutavac« sa smetnjama sličnosti ali s postojećim, neoštećenim veznim sistemom (sintaksom). Međutim, »krađa« se ne vrši samo iz puke potrebe, zato što »nema riječi da bi se označila radnja sunca koje baca svoju svjetlost« (Aristotel, *Poetika*, 1457b), pa treba reći »sije svjetlost«. Razlog te konceptualne migracije se iz intelektualne sfere (analogija) priklanja emotivnoj i osjetilnoj (*correspondances*), ali i intuitivnoj (sinestezija). Roman *Veštki Meaulnes* u svom je nastajanju trpio od obiju teškoća o kojima govori Jakobson: nedostajale su mu veze (strukturiranje i sintagmatika), usp. I dio; str. i bilj. 134) a i specifični paradigmatički sustav znakova. I u jednom i u drugom pogledu muzika je bila ta koja mu je »posuđivala« svoja dobra.

⁸⁹ R. Ghil, u poglavlju »Wagnérisme« svog *Traitéa* izriče nađu u mogućnost prevodjenja (*traduire*) boje u zvukovnu boju (timbar). Tako bi A bilo crne boje (orgulje) itd... Mada se taj instrumentalizam poziva na Helmholtza, nije podudaran u svih pjesnika (Rimbaud, romantičari; usp. E. Souriau, *La correspondance des arts*, str. 149, b. 1. — orig). A sve skupa nije daleko od maštarija gustativno-instrumentalističkih Huysmansova »junaka« Des Esseintesa.

⁹⁰ Usp. »Sredstva, formule, oblici i feromeni transcendentne teorije muzike« (odnos E. Blocha prema autonomizmu Schopenhauera) *Duh Utopije*, glava »Filo-zofija muzike« (konsult. franc. prijevod, Paris, Gallimard, 1977, str. 182—192).

Tako je autonomija muzike apsolutna samo u onim ahistorijskim ostvarenjima (nekad i kao potpuno promišljeni novitet, otrgnuta od tradicije i suvremenog života) koja su dostatna sama sebi.⁹¹ Uopćavati, apsolutizirati zapravo ideju o autonomizmu glazbe, zaključiti da ona, iako neizmjerljivo sugestivna, »ne izražava ništa drugo do sebe same«, tvrditi da ona ne govori ništa (a prema tome i svašta!), znači, dakle, osporiti toj umjetnosti mjesto koje ona drži u kulturnoj povijesti.⁹² »Notama se mogu potpisati bilo koje riječi«, tvrdi Jankélévitch, »pripisati im bilo koju anagogijsku moć, one neće protestirati.«⁹³ Na svu sreću! Jer da tome nije tako, što bi ostalo od njegovih umnih interpretacija, od značenja koje on sam pridaje notnom pismu i zvuku suvremenih skladatelja?

Ipak, duž povijesti zapadne misli, od pitagorejaca do Kanta, od Kanta do naših dana, filozofi, teolozi i umjetnici nisu odustajali od truda, postavljajući uvijek iznova pitanje o ontološkoj vrijednosti glazbenog fenomena. Glazbu smatrati užitkom — »bilo bi to otvoreno svetogrđe«, kaže Platon.⁹⁴ Bila bi to umjetnost bez duše, bez svoje odgojne moći. Ona nije, naime, metafora nebeskog, to je osjetilna stvarnost kojoj je ljudska duša posebno podložna, zahvaljujući prije svega prirodi instrumenata i samih ljestvica... Prema Aristotelu, glazba, plemenita u sebi, posjeduje moć pročišćenja koju ona crpi iz suprotnosti, ne iz sličnosti.⁹⁵

Descartes pripisuje muzici dvije kvalitete, naoko nepomirljive: apsolutnu — po uzoru na antičke mislioce i drugu, relativnu; učinak glazbe po ljudsku dušu uvjetuje, naime, sama ta duša i okolnosti u kojima se muzika sluša, (to jest u kojima se slušala) prvi put.⁹⁶ Nije, dakle, muzika ni dobra ni zla; njena je moralna vrijednost ogromna i nulta, sve ovisi o individuumu i o njegovim, kako će kasnije precizirati Diderot, dijalektičkim odrednicama: nacionalnosti, socijalnom podrijetlu, odgoju. Ta relativna vrijednost počiva prije svega u linearnom, temporalnom aspektu glazbene strukture, u melodiji koja tokom XVIII. stoljeća nalazi svoje mjesto u filozofiji o muzici, do tada zainteresiranoj na ovim tlima isključivo za harmoniju.⁹⁷

Obraćajući se melodiji kao supstanci glazbe, ističući njenu temporalnost, Rousseau nagoviješta kapitalno otkriće uloge doživljenog vremena (*temps vécu*).⁹⁸ To je polazište filozofije ne više o glazbi, već glazbe,

⁹¹ Hindemith protiv vanmuzičkog sadržaja: »Svemu je zlu kriv Beethoven. On je u muziku uveo borbu i patos, a ja želim samo muzicirati«. I Bach je tako želio!

⁹² N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972 str. 44.

⁹³ *La Musique et l'Ineffable*, Paris, A. Colin, 1961, str. 19.

⁹⁴ *Zakoni*, II, 655.

⁹⁵ Aristotel (*Politika*, 1338a, 1340b, 1342ab) je manje strog od Platona, mada djelomično prihvaća tezu o modusima i njihovom srodstvu. Njegov učenik Aristoksen je glede toga skeptičan.

⁹⁶ Unatoč utjecaja dogmatizma (i Svetog Augustina), Descartes želi utvrditi svoje stajalište na Aristoksenu, (*Oeuvres*, I, Adam et Tannery, 1902, str. 132—134).

⁹⁷ Stoga u svom »Pismu o muzici« »Lettre sur la musique« Rousseau stavlja akcenat na temporalnost muzike na melodiju. Melodija »imitira« prirodni govor, ali kroz njeno vrijeme se nazire analogno vrijeme radnje kazivanja ili komada.

⁹⁸ »... Jedna od najvećih novosti u Nouvelle-Héloïse«, piše A. Coulet, jest uloga koju u njoj igra vrijeme, bit duša uvijek u pokretu« (*Le Roman jusqu' à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1975, str. 403).

rene riječi).¹⁰⁶ Starac iz *Artamonovih*, bezvremena, »vječna« lica i koji je vidio već tolike generacije kako nes⁴aju, »oponaša« svojim refrenom o kočiji što je izgubila kotač, hod i nepovratnost vremena. Kod nekih je opet romanopisaca taj pokušaj muzikalizacije vidljiv iz samog naslova djela (*Pastoralna simfonija*, *Kontrapunkt*). Još su brojniji oni stvaraoči kojih romani — naoko po naslovu ni s kakvim odnosom prema glazbi i njenoj stvari — unose u svoju prozu muzikalizirani narativni postupak¹⁰⁷. Štoviše, neki od glazbe, poput Thomasa Manna (*Doktor Faustus*) čine i sadržaj i smisao djela! Tako je retorika (uzev općenito) »posudila« svoj obrazac cikličkim glazbenim oblicima da bi putem njih kao posrednika postala plemeniti i homogenizirajući elemenat suvremenog romanesknog diskursa.

Pripovjedač *Velikog Meaulnesa*, sada šepavi Orfej, pomaknut je za gospodara vremena i prostora — dvije koordinate neophodne glazbi: melodije i harmonije. On može što ta umjetnost može — dovoljno je da još upravi svoj pogled. Mi smo već pokušali uhvatiti taj pogled kad smo govorili o prostoru kako ga on percipira. Mi ćemo sada, također, počevši od tog pogleda koji on baca u vlastito kazivanje, dakle od pogleda u vrijeme, pokušati sagledati ispričano. I vidjet ćemo ono što je namijenjeno slušanju: glazbenu organizaciju teksta.

Kad je François Seurel doživio prvo razočaranje u svoje pripovijedanje, postavio je sebi pitanje nije li to zbog toga što je on slab pripovijedač. Potom je počeo sumnjati u sam sadržaj priče i njen viši smisao. A što, zapravo, nije valjalo? Uopće, što je to što ne valja kad slušalac (ili čitatelj) odmahuje rukom: sadržaj pripovijedanja ili, možda, u tom času, slušalac sam?

No, ovoga se puta krivnja može pripisati naratoru. On je, kao i njegov stvaralac, svu tu pustolovinu stavio isključivo u prostor, dao svu važnost njegovoj kvaliteti i dimenzijama. On je prepričao pjesmu, to će reći da je u prvom redu pokušao neprimjerenim jezikom reći jednu duhovnu avanturu. Stoga je njen junak, Augustin Meaulnes, ostavio dojam površna čovjeka. Drugovi su, naime, Meaulnesa uvijek vidjeli kao nekoga »kome je sve moguće«, kao »mladog drskog boga«. A božanstvu je sve dopušteno. Ono se ruga prostoru i ne pozna vrijeme. Besmisleno je prema tomu, praviti pripovijest sa svemoćnim i nepogrešivim bićem u glavnoj ulozi. Zapravo, kako ga uopće učiniti pogrešivim, dakle ljudskim, izvan vremena? Narator je dakle preuranio. On je izdao priču, a ne prijatelja. Ta je priča, naime odlaskom Meaulnesa iz Saint-Agathe istom bila započela. A narator ju je tu bio završio!

Petnaest godina kasnije sve je već davno bilo završeno. Veliki događaji za mladosti imali su svoj početak i svoj kraj, oni su ispunili jedan,

¹⁰⁶ Prozodijски elemenat u okviru epske (narodne naročito) pjesme preuzeli su glazbeni oblici i predali romanu. No roman je u stanju, zbog svoje širine i slobode, rasplesiti taj konac o kome govori Th. Mann, a da on očuva svoje karakteristike u svakoj niti — molivu, jer »glazba u jednoj još nepoznatoj mjeri«, izjavljuje taj pisac, »postaje instrumentom psihologije koja dieluje aluzijom, zaokretom u dubinu, umnožavanjem odnosa«. (Citirano prema: M. Schneider, *Wagner*, Paris, Seuil, 1960, str. 71).

¹⁰⁷ Postoji dijalektička koincidencija muzikaliziranog romana i romana porodiце (*sage*) s jedne strane (Duhamel, *Romains*), romana životne poeme (*Jean-Christophe*), te socijalnog i psihološkog (čak filozofskog) s druge (Dos Passos, Faulkner, Sartre).

za svakog čovjeka najznačajniji segment egzistencije; oni su, dakle, postali dijelom ljudskog vremena. To ljudsko vrijeme je ono što preuranjena priča nije sadržavala. Sada pak narator može poduzeti metodičko izlaganje, organizirati ga horizontalno (u vremenu), po uzoru na muzičko vrijeme i vertikalno (u prostoru), polifono, harmonijski.



Opis onog perioda koji prethodi dolasku junaka nalik je na jedan *lento* preludij čiji se akordi ponavljaju i imobiliziraju. Sve je nepomično i zgrušano u tom svijetu nepomičnog sela, sada postojećeg samo u sjećanju poput kondenzirane uspomene koja rezümira sve druge kao što akord rezümira više tonova.

»Naime, čim zaželim pronaći daleku uspomenu na tu prvu večer (s Augustinom) iščekivanja u našem dvorištu u Sainte-Agathi, već su to neka druga iščekivanja kojih se sjećam« (I, 1).

Ta će se elegična orkestracija održati sve do kraja pripovijesti stvarajući tako neku vrstu vertikalne teme.¹⁰⁸ To sivkasto ruho, klima osnovnog tonaliteta, ta statička, prostorna tema odaje sam duh pripovjedača i estetska obilježja prostora u kome još uvijek manjkaju pokret i boja.¹⁰⁹ Sintagma »on je k nama došao« jest segment horizontalne teme koja naglo zatvara tu ekspoziciju. Zbivanja će, zahvaljujući Meaulnesu, slijediti jedno za drugim. Imperfekt iz uvoda se održava kao i sivo trajanje koje on označava, a aoristi, perfekti i historijski prezenti će indicirati motive-pobude, pokrete, radnje, boje. Sada, prezent i njegova virtualna budućnost, potopit će *Onda* i uspomene; prasak kolorirane raket, što ju je otkrio pridošlica, ukazuje na tu metamorfozu i modulaciju o kojoj u svezi s Meaulnesom govori narator: ta »dva buketa crvenih i bijelih zvižda« znak su za početak jednog novog života« (I, i-ii).¹¹⁰

Pročitamo li samo prvo i posljednje poglavlje romana (epilog), postat će nam nedvojbenom Fournierova nakana (uostalom rijetko eksplicite ka-

¹⁰⁸ Tendencija »vertikalizacije romana« (pretvaranje romana vremena u romane atmosfere, raspoloženja) prati i indicira tendenciju dezagregacije tradicionalne proze. Roman melodija transformira se u roman akorda. Harmonija mu više nije pratnja (kako je želio Rousseau), već esencija. »Muzikalizacija« ima onaj smisao o kome govori Th. Mann, ali ima još jedan cilj: motivima kao reperima u vremenu očuvati minimum horizontalne organizacije strukture! Tako muzika liječi prozu od svog vlastitog bacila: melodijska linija vezuje harmonijske sklopove, rješava disonance (ne umjetno izazvani *suspens*, već prezentacija stanja i prostora koja se taloži u svijesti čitaoca). A disonanca je to nepatvoreno dostojanstvo muzike, rekao bi Mannov junak (u *Doktoru Faustusu*). O disonanci Th. Adorno (*Filozofija nove muzike*) u »Schönberg i napredak« (naročito potpoglavlja: »Tendencija materijala« i »Harmonija« — konzultiran franc. prijevod).

¹⁰⁹ Debussy i Whistler daju nekim svojim djelima isti naslov — »Nocturnes«. Prvi će reći da se radi o potrazi za učincima koje može proizvesti samo jedna boja, što bi »u slikarstvu bilo (kao) »studija u sivom.« (pismo E. Ysayeu; cit. u: J. Barraqué, *Debussy*, Paris, Seuil, 1962, str. 106). — Fournier će se, putujući u noći preko Kanala, sjetiti »walonske« škole: »Na trenutak osvijetljeni i daleki brod evocira platna Whistlera koja su samo nezmjerna simfonija usnula u sivilu noći« (pismo obitelji od 03—07—05, *Famille*, str. 58; sličan dojam u C, I, 11 — 09—07—05). U vezi s ovim je i Proustova (naratorova) interpretacija Elstirovih (anagram od Whistler, nesumnjivo!) marina-metafora u *Sodomi i Gomori*.

¹¹⁰ Poslije *stative* (izraz je Benvenisteov) »kroničnog vremena« (studeni 189. . .) narator stavlja *stative* subjektivnog vremena kao ovdje, te *stative* (granice) trajanja (*durée*) kao, na primjer, par stranica dalje: »I tu je sve započelo [tu = u kovačnici!], osam dana, obilike, prije Božića« (I, ii — sam svršetak poglavlja).

— Budalo! Ni sam to [gdje sam bio] ne znam! (I vi)

Disonanca u vertikalnom kao i tek začeta tema (aluzija) u horizontalnom sustavu izaziva u duši ljudi isti osjećaj naspokoja kao i pitanje. Kola koja se sama vraćaju, potom čudno odsustvo i ponašanje junaka — pitanja su koja će dugo »visjeti u zraku«. Ona će uvlačiti, kao u ostale likove tako i u čitaoca, predosjećaj da svijet i prostor nisu ono što oni znaju da jest. Tišina kojom se ta upitnost uvećava i junakov muzizam kao da lome stijene i granice u kojima su ljudi jednog pozitivno određenog prostora vjerovali da žive. Dan se okončava, mrak i muk su potpuni; narator, još dijete, osluškuje sa zebnjom tu tišinu što prodire »u tri potkrovlja«. U jednom od njih (mansarda) on se sprema na spavanje. Mrtva tišina pripremila je prostor za novu temu, i to opet samo za njenu prvu, upitnu sekvencu, mada se ona u pripovijedanju doima kao najava rješenja disonance, nastale Meaulnesovim bijegom. Ustvari, aluzija naratora postaje iluzijom: on će biti kao i čitalac upućen u tajnu, ne u misterij:

»No kad se on podigao i okrenuo prema meni, vidjeh da nosi, umjesto prsluka s bakrenim pucetima kakva je bila naša uniforma ispod kecelje, čudan prsluk od svile, vrlo otvoren, koji je u dnu zakopčavao gusti red malih sedefastih puceta« (I, vii).

Po tom »misterioznom komadu odjeće«, sastavnom dijelu uniforme jednog markiza, u modi »tridesetih godina« — narator stavlja naslov poglavlja: »Svileni prsluk«. Opet je pronađen način spajanja dviju epizoda, ovaj put kontinuitetnih (diakrono dodirnih). *Procédéom* narativne dedukcije (jer slijedi retrospektivno ispričana Meaulnesova pustolovina), taj svileni prsluk s odsjajem svojih puceta uvodi temu Susreta, temu Yvonne de Galais i njenog prostora. Kad taj postupak bude okončan i sadržaj (dogadajni) pustolovine iscrpljen, te se vremenski približi trenutku kad je retrospekcija otpočela (povratak junaka, odlazak na spavanje) krug će se zatvoriti ondje gdje je njegovo opisivanje začeto, reminiscencijom istog motiva, istim akordom. U žurbi da nakon dva dana boravka napusti dvorac

»On se svuče i preodjenu žustro, ali rastrešeno; odloži na sjedalicu svoje posuđeno odijelo, ostavivši zabunom na sebi prsluk« (I, xvi).

Ta simetrija, koja odgovara repeticiji glazbenog motiva, dopušta da se zatvori priča interpolirana u vremenski širu pripovijest. Međutim, tih jedanaest poglavlja avanture (I, vii - xvii) su najhomogenija cjelina unutar romana, toliko čvrsta da bi logika preostalih dvaju dijelova knjige ostala »visjeti u vremenu« (ovom romanu veoma nužnom i značecem) kad ta cjelina u sebi ne bi sadržavala bar aluzivne sintagme, makar mrvice motiva koje će karakterizirati događaje i likove što slijede i djeluju. Kružnica što je opisuje motiv prsluka mora imati »propusna mjesta«; u krugu se moraju nalaziti točke-centri (motilemi) sljedećih spiralnih kružnica koje će vrijeme opisivati i nadograđivati. Ta nova središta su motivi-najave za novu peripetiju koju unose Frantz i Valentine. Time naracije u kratkotrajnim sekvencama postaje polifona i disonantna, okončavajući se pravim metežom osjećaja, misli, kretnji, zvukova kabaretskih i bečarskih napjeva, prigušivši i ušutkavši lijepu Yvonninu temu na glasoviru, unisone pjesmice i kola.

Neki kritičari su se pokazali neskloni tom tematskom dualizmu (intrigi) smatrajući ga suvišnim opterećenjem, pa čak i škodljivim po

strukturu jednog romana atmosfere.¹²² Nova intriga (Frantz — Valentine) je za M. Arlanda jedna patvorena konstrukcija.¹²³ S druge strane J. Gaulmier predbacuje naratoru tu igru anticipacijama (motivi-najave), mjestimično odviše prozirnju. Uvrštavanje aluzija, profetizama ili predviđanja prouzrokuje kod čitaoca »... izvjesno razočaranje što vidi da se dižu velovi enigme...«.¹²⁴ To će reći da transparentnost, čak pozornost »sadržavajućeg« (contenant, posuda; forma) ima za posljedicu osipanje estetike sadržanog. Ipak, zar taj umjetnički sadržaj ne postaje umjetničkim zahvaljujući baš riskantnoj delikatnosti načina postojanja kojim upravljaju specifični odnosi. Ta »orakula«, taj pripovjedačev sibilizam — nisu li to reperi nalik na aluzivnu igru ponovljenih zvukova u glazbenom djelu što prizivaju glavnu muzičku misao, osiguravajući time homogenost sadržavajućeg i sadržanog u vremenu?

Doista, ciklički muzički oblik ne može se lišiti reiteracije. Počev od prve stranice romana čitalac je osjetio pesimizam pripovjedača; ovaj se pokazuje neumornim u isticanju te boje svoje riječi. A boja nije samo karakteristika! S druge strane, njegovi tugom obojani predosjećaji upućuju na nesretan kraj, ali i na tajni uzrok nesreće koji čitalac može brže otkriti od učesnika radnje. Jer ono što likovi tek intuicijom zahvaćaju, čitalac spoznaje od prvog akorda. Predskazanja (anticipacije) ne dižu dakle veo pred protagonistima, čak ni pred pripovjedačem u potpunosti. Ona stvaraju raznovjesje u unutarljivoj atmosferi, u intimnosti njega kao lika koji (dok priča) zna sve i njegova čitaoca koji bi htio sve znati.¹²⁵

A evo kako, metodično i štedljivo, čitaocu to biva omogućeno:

U pripovjedni krug koji opisuje naracija »od prsluka do prsluka« (I, vii — I, xvi), tek što se, tako reći, opisivana kružnica počela nazirati, ulazi nova upitnost kao centar novog ciklusa radnji. Naime, čim je Meaulnes zakoračio u Nepoznatu imanje, susreo je djecu i razabrao iz njihova razgovora protuslovnu činjenicu: oni su ujedno uzvanici i gospodari predstojeće svečanosti. Čuo je i njen povod:

»Poznaješ li je ti? zapita netko od djece.

— Ja, učini najmanje, (...) majka mi je kazala da je ona imala crnu haljinu i bijeli ovratnik i da liči na lijepog Pierrota.

— Tko to? upita Meaulnes.

— Pa zaručnica po koju je otišao Frantz...« (I, xiii)

¹²² Fournieru je spočitavan »feljtonizam« (Cellier, Lanson). Općenito je III. dio smatran problematičnim. Mi nalazimo da je to predrasuda kritičara koji nisu ozbiljno uzeli logiku subjektivnog vremena u romanu. Vidjeti dalje u tekstu!

¹²³ *Echanges*, Paris, N. R. F., 1946. str. 237. Kao članak »Alain-Fournier et Le Grand Meaulnes« taj se tekst pojavio 1938, u N. R. F.

¹²⁴ »Cinquantenaire du 'Grand Meaulnes' (u: *Europe*, Paris, Mars, 1963, str. 8).

¹²⁵ Tu je u prva dva desetljeća života romana dolazilo do nesporazuma. Vrlo je simptomatično za evoluciju francuske kritike da su se pozvani kritičari teže snalazili od nepozvanih (tj. običnih čitalaca). Gledajući djelo kroz naslov, oni su htjeli vidjeti okom i srcem glavnog junaka. To je vrijedilo, rekli smo, za Stendhalov, Flaubertov ili Goncourtov roman. Ovdje nije. Meaulnes u III. dijelu radnju koja slijedi smatra »intrigom«. To je točno. Ali samo za njega, jer je za naratora i čitaoca radnja ostala, ali ne i intriga budući da »znaju sve«. Jedino što jednu te istu radnju oni ne gledaju na isti način. »Intriga je strogo jednoznačna, dok je radnja jedna, ali nikako ijednoznačna«. (U. Eco, *Otvoreno djelo*, str. 158 francuskog prijevoda, Paris, Seuil, 1965. — O tome potanko F. Fergusson i H. Gouhier, *L' Oeuvre theatrale*, pogl. »Action et intrigue«, Paris, Flammarion,

Za večerom dvije starice, posjednute do Meaulnesa, opet načinju razgovor o zaručnici. Njeno odsustvo postaje oblak neizvjesnosti nad lijepom svečanosti. Sutradan, pak, Frantza, zaručnika, još nema. I napokon, tek kasno navečer tog drugog dana, Meaulnes zatiče očajnog vjerenika. »Gotovo je, kaže ovaj, svečanost je svršena (...). Moja zaručnica neće doći« (I, xvi). Tako Meaulnes nije upoznao Valentine, te će ona za njega ostati neznanom ženom.

Među stim obavještenjima o toj ženi ima pak jedno koje će čitalac zadržati u sjećanju; naoko je beznačajno, ali će se pokazati kapitalnim za čitaočevu percipiranje znakova koji vode otkrivanju tajne (intrige). Meaulnes će tu pojedinost zaboraviti (ili će je svesti na slučajnost) i to će, u dogođajnom pogledu, odlučiti sudbinom drugih i njegovom. Jer radilo se, za Meaulnesa, o beznačajnom detalju, o dijelu odjeće — o *bijelom ovratniku* koji će nositi Valentine Blondeau. Svileni prsluk je služio pripovjedaču kao informacija o drugom prostoru i u njemu zatvorenu vremenu (*durée*); za Meaulnesa on je uspomena a za čitaoca prsluk je postao metaforom i metonimijom (dijelom) jedne sreće.

Bit će drukčije s malim bijelim ovratnikom. On izlazi iz tog vremenskog kruga i prostora u kome je spomenut da bi, ponavljajući se u svakom od dva sljedeća dijela, bio naposljetku zamijećen od samog naratora u epilogu.¹²⁶ On je prema tome znak vremena koje potiče i u tom vremenu obilježje osobe koja prouzrokuje zaplet i unutarnju dramu glavnog junaka. Ovaj pak, tražeći u Parizu gospođicu de Galais, na *boulevardu Saint-Germain* susreće djevojku

»ili mladu ženu — ne znam — (...) Bila je odjevena u crno s malim bijelim ovratnikom (I, xii).

U trećem dijelu, pripovjedač, a s njim i čitalac, mogu naći zapisano sljedeće u Augustinovu dnevniku:

»... Evo je. Profinjena i ozbiljna, odjevena u crno (...) i s ovratnikom koji joj je davao izraz griješnog Pierrota« (III, xiv).

U epilogu romana, godinu dana nakon smrti Yvonne, a četiri nakon čudne svečanosti, pošto je sve okončano i cijela drama dvaju parova poznata, narator će potvrditi čitaočevu znanje: motiv bijelog ovratnika je Valentine sama:

»I doista na početku jutra (...) ja opazih iz daleka nešto kao domaćicu s ovratnikom kako mete pred svojim vratima« (III, epilog).

Meaulnes nije uspio prepoznati Valentinu po tom obilježju. On zamjećuje svijet onako kako to čini slušalac glazbe koji zapaža upadne i karakteristične njene fragmente, ostajući, međutim, nesposoban da dokuči što ti detalji (ponovljeni akordi ili note) znače *in concreto* za sudbinu te sonorne strukture. Ni drugi likovi ne slute intrigu, oni je nisu

¹²⁶ To njegovo zamjećivanje implicite govori: Eto, taj ovratnik, to je ono što ste vi, a osobito Meaulnes, trebali sve ovo vrijeme vidjeti. Meaulnes je vidio, ali ne u vremenu; on tu oznaku (*marque*) nije doživljavao kao integrativnu funkciju na višoj razini (vrijeme-prostor), ona je za njega bila samo *indice* prostora, atmosfere, odnosno vanjski biljeg jedne duše: Valentine je, naime, s tim ovratnikom u njemu pobuđivala asocijaciju na »griješnog Pierrota« (»un Pierrot coupable«, II, xii).

svjesni.¹²⁷ Pripovjedač, gledajući s vremenske točke radnje, ne pripisuje nikakvo posebno značenje Valentininoj odjeći ni u jednom od tri dijela, pa ni u epilogu romana. Samo je čitalac taj koji prodire u tajnu.



Fournier je u psihološkom pogledu bio najbliži trećem dijelu *Velikog Meaulnesa*. Pa ipak (ili baš zbog toga) vanjska konstrukcija radnje nije bila manji problem nego u prethodna dva. Inzistirati, naime, na preživjelim tehničkim postupcima kad je u pitanju duhovna drama likova koji su postali odrasli ljudi, značilo bi sve učiniti nevjerojatnim i fantazmagoričnim — značilo bi dati za pravo Deloucheu. Roman avanture prerasta u roman analize, a roman analize ne traži zamršenu vanjsku fabulu i komplicirani zaplet. Nije, dakle, bilo druge do izvući intrigu iz tog dijela romana ostavljajući samo sporadične aluzije i napola izgovorene riječi, sredstva dovoljna da se u svijesti čitaoca formira pretpostavka o jednom kobnom nesporazumu. Tako se intriga romana, mada neprestance pretpostavljena, čini nepostojećom¹²⁸ sve do pronalaska intimnog dnevnika. Radnja se krši, situacije se rasplinjavaju u opisima i sjećanjima. Čak ni opis unutarnjih stanja nije plod zamašnjih i homogenijih poteza. Bilo da se radi o jednoj složenoj rečenici ili seriji kraćih — pozitivna linearnost us'upa mjesto kontrapunktivnosti. Rečenica je lepeza subjektivnih vremena što se stapaju u prezentnu točku autorova osjećaja, oslobođajući tako njegov diskurs disertativnog jednosmjernog psihologizma čiji je model bio naturalistički, ali i Bourgetov roman.

Treći dio romana broji četiri poglavlja pripreme, svako od njih tvoreći jednu više ili manje zasebnu epizodu, mada naoko intimno povezanu s osnovnom niti radnje. Nada se izmjenjuje s »podsmjehujućim žaljenjem« (*Regret souriant*) i humor s patetičnim. »Zabava u prirodi« (pogl. III, v) podsjeća na re-ekspoziciju moduliranu u meki tonalitet lijepe, rajске teme iz čudne svečanosti.¹²⁹ Gospođica de Galais pojavljuje

¹²⁷ Meaulnesovo je nesnalaženje u koordinatama vrijeme-prostor sudbinska kazna (metafizičko sljepilo) mitskog junaka, kazna za njegovu ambiciju i grijeh (makar apstraktni). U mitu i legendi fizički sljepac još je uvijek više »vidio« od ovakvog, duhovnog. Da nije tako ni intrige (vrlo »policijske« u »Kralju Edipu«, npr.) ne bi bilo; junak ne bi »imao posla« i za čas bi sredio tok, slio u korito poplavu naoko disparatnih činjenica. Samo čitalac/gledalac, dakle, može pomoći, a i on je »vani«. Intriga je prema tome dobro čitaoca, a ne unutarnja kategorija prikazanog svijeta. »Prozre li lik u jednom trenutku radnje intrigu, on se tog istog trenutka identificirao s čitaocem, on gleda pripovijest izvana, ne više kao sudionik, već svjedok. Tako pojam intrige karakterizira način na koji se vidi događaj, a ne događaj sâm. Život nema intrige, na nama je da mu je pružimo« (Tz. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, str. 45).

¹²⁸ Simbolizam je, kao uostalom i naturalizam, prezirao romanesknost, intrigu navlastito. Kritika svih njenih elemenata (od motivacije preko peripetije do *imbroglia*) prisutna je u samoj prozi Gidea (*Paludes, Caves du Vatican, Faux-Monnayeurs*). Fournier je pak pisao Rivièreu kako se tisuće njegovih epizoda organizira u »nepostojeću intrigu« (C, II, 231 — 26—08—08). Međutim, od tog vremena do konačne redakcije proteklo je dosta vremena, intriga se konstituirala po načelu dviju linija koje se križaju, a Fournier je napustio ideju o bezrazložnom činu (*acte gratuit*). Uveo je dnevnik (intimni) kao objašnjenje onog što je trebalo ostati nepoznato. Tako se bezrazložni bijeg od sreće sveo na neobjašnjivo odsustvo (*absence inexplicable*).

¹²⁹ Meaulnes, od svega onoga što je vidio i doživio za svoje avanture pred više od dvije godine, ne nalazi više ništa u tom prostoru osim gospođice de Ga-

se ponovno u smirenoj atmosferi, pod nebom »tužnim i lijepim kao veliko odmoršte«. ¹³⁰ Ali ta vesperalna baudelairianska harmonija ne nailazi na suglasja u *pejzažima duša* čija je orkestracija posve drukčijeg modusa. Unutarnje dileme i disonance su korjenite; između *biti* i *izgledati* dolazi do kozmičkog nesporazuma! ¹³¹ Svaka od tri glavne osobe, Yvonne, Augustin i François, doživljava svoju aporiju, oblikuje svoje pitanje, a odgovor daje Vrijeme, u konkretnom slučaju jedna melodija:

»Nije to bilo ništa drugo do jedan od onih napjeva koje pjevahu posljednji uzvanici na Imanju bez imena, posljednje večeri čudne svečanosti kad se već bilo sve srušilo... Ništa drugo do uspomena — ponajbjeđnija — na one lijepe dane koji se više neće vratiti« (III, vi).

Ta melodija čini polifoniju u tolikoj mjeri disonantnom, da se ne može očekivati ništa drugo do groteskni raspad te slike »galantne svečanosti«: posred kompozicije jedna ranjena životinja — umirući stari konj gđice de Galais! Do suglasja nije došlo, svak je otišao svojim pravcem:!

»... jedna po jedna počoše kočije natovarene prtljagom i ljudima (...). Mi ostasmo posljednji na terenu s mojim ujakom Florentinom koji poput nas preživavaše, bez riječi, svoja žaljenja i svoje veliko razočaranje« (III, vi).

»Bez riječi« i tišina. Sve počinje, naizgled, teći prema zaboravu. Zaruke i svadba neće prouzročiti nikakvu buku. Tišina — vidjeli smo to — zaključuje, ali i olvara novo. Dan svadbe opet nam se predstavlja kao varijacija teme čudne svečanosti. Meaulnesov san, potom živa slika — postaju stvarnost: to »ljupko i nepoznato biće« jest njegova žena, ona mu svira na istom glasoviru onu istu melodiju. Lijepa tema ponovno ispunja pejzaž u kome se nalazi François kao slušalac i kao zaštitnik njihove sreće. Ali lijepu kantilenu odjednom nadjačava i uništava Frantzov poziv »na dvije note«, visokoj i niskoj, »koje sam ja već jednom čuo« (III, viii). Još jednom se ponavljanje pokazuje funkcionalnim u ciklički organiziranoj strukturi. Motiv kojega je značenje već bilo utvrđeno (poziv u pomoć!) kao strana zvukovna figura uvlači se u zvučnu cjelinu s neograničenim mogućnostima interpretacija. ¹³² No baš Frantzov očajnički poklik pridaje od tog trenutka toj arbitrarnoj interpretaciji samo jedan smisao — onaj koji kao hipotezu iznosi narator: Yvonnina melodija znači njenu sreću; Frantzov motiv, kao onaj rog u Hernaniju, njenu sudbinu. Međutim, ni njen glasovir ni poziv njena brata (opomena Meaulnesu na zadanu riječ!) ne bi za cjelokupnu strukturu imali nikakve posebne vrijednosti da se nisu ponovno pojavili. ¹³³

lais. Na njegoa pitanja da li je nešto preostalo, ona odgovara protupitanjem: »A može li se prošlost ponovno roditi?« Čas iza toga začula se, kao odgovor na sve, ona pjesma s pripjevom »Zbogom u nepovrat!« (III, vi).

¹³⁰ Baudelaire, *Spleen et Idéal*, »Harmonie du soir«.

¹³¹ Taj nesporazum denotiran je Yvonninim pitanjem (bilješka 129). Egzistencijalisti (Heidegger, Sartre, npr.) bi rekli da je to nesporazum s Vremenom; Augustin kao i Orest (u *Muhama*) mora početi živjeti ako mu želi naći smisao s »druge strane očajanja«; tako se samo Yvonnino pitanje po sebi otkriva kao esencija romana — upitnost! (M. Heidegger, »Čemu pjesnici«, u: *O biti umjetnosti*, Zagreb, Mladost, 1959, str. 140; J.—P. Sartre *Sto je književnost*, Paris, Gallimard, 1967, str. 16—26 — orig.)

¹³² Raspoznavanje Frantza, koji se gradiio tajnovitim, uvijek je bilo lakvo (povoj, zvučni znak za pomoć). Valentine, naprotiv, jednostavna djevojka s vizualnim znakom, ostaje enigmom.

¹³³ Ovdje, zbog prostorne ograničenosti, ne možemo dati sheme tog »povratka« teme (teme vodilje, leit-motiva). Napomenut ćemo samo da postoje tri susta-

Fournier pridodaje tri poglavlja Meaulnesova dnevnika (mnogo osuđivanog¹³⁴) u kome on ponovno izlaže sve teme, ispreplićući ih u jednu vrstu fuge. Dnevnik nam se predstavlja kao napor da se racionalno objasni unutarnja dramatika trećeg dijela gdje su simbolističko Nepojmljivo i Neobjašnjivo prijetili da se ponašanje glavnog junaka te njegov bijeg poslije svadbe učini potpuno nerazumljivim i bezrazložnim. Teme tako iskrsavaju, kad bi to naracija dopustila, istovremeno, sjeku jedna drugu, razdvajaju se... Više razdoblja, nekoliko vodoravnih presjeka vremena se sastaju, jedni napredujući, drugi uzmičući poput »rakova koraka« tvoreći neku vrst kanona, bez izgleda da se sretnu u jednom mirnom suglasju. Zahvaljujući svom finalnom *strettu*, narator postiže rez u dubinu, »Mise en abîme«, rekao bi A. Gide diveći se Van Eyckovoj slici sa zrcalima. Ma kako taj rez bio hrapav (Fournier radi novo starim oruđima!), on ipak znači novu upotrebu romanesknog vremena i ne ostaje na tome da je samo navijesti. Zadnji akordi Epiloga ne zvuče harmonično jer bi to bila laž i podvala dostojanstvu cijele ove pripovijesti »o ljubavi i smrti«. ¹³⁵ Ni posljednja nota nije tonika, kako što je to nalagalo pravilo kompozicije i harmonije klasičnog *divertimenta*. Pripovjedač se zaustavlja na »slaboj« dobi, usred jedne egzistencije koja, unatoč Pouci, ostaje otvorenom za nove Pokušaje, »nove pustolovine«. ¹³⁶

V. VRIJEME I GLAGOL

1. Podmukli neprijatelj — 2. Glagolsko vrijeme kao forma

3. Glagolska forma može biti metafora

Fournierov roman se ne okončava kao čudesna bajka (*un conte merveilleux*) nakon koje slijedi anonimnost, dakle — sretan život do smrti. Karakter lika uvjetovao je karakter i smisao pripovijesti, i, kako kažu posljednje riječi naratora, — Meaulnesa treba zamisliti kao čovjeka koji će krenuti u nove pustolovine (*nouvelles aventures*). Ne, dakle, kao iskustvom poučenu osobu koja će smireno odgajati svoju kćerku, e da bi uz unučad živjela još dugo i sretno.

va: jedan vremenski (sadržaj na dijakronoj crti), a doživljen od likova, i drugi, strukturalni namijenjen solidnosti kompozicije. O trećem sustavu vidjeti bilj. 121.

¹³⁴ Zbog spomenutog »feljtonizma« i »nepotrebne« dilatacije u vremenu. Ti su suci velika imena francuske kritike kao: G. Lanson, M. Arland, A. Thibaudet, A. Gide... Dodajmo, ali ne za utjehu, da su neki od njih bili još stroži prema Proustu...

¹³⁵ Budući da pomni čitalac »zna glavno«, dnevnik bi doista, gledajući sa stajališta sadržaja, bio suvišan. Odatle njegov tobožnji (Sherlock Holmes) feljtonizam. Tajna je, naime, i bez njega osvjetljena. On je doduše objašnjenje (kautalitet) Meaulnesova ponašanja (bijega osobito). Ali dnevnik se, očito, ne odnosi samo na što u romanu već i na kako romana. Okolnosti u kojima je on pronađen (narator je postao gospodarom opustjelog Imanja), pojavnost koja ga okružuje (boje, mirisi, predmeti, atmosfera, zvukovi), napor koji je narator poduzeo da ga priopći čitaocu (rekonstrukcija, depersonalizacija s intruzijom njegova »pogleda«) ukratko, sav taj kompleks dnevnika kazuje da u Meaulnesovu kovčežiću nije bila pohranjena samo enigma jednog postupka (bijega) — ključić je otvorio jednu još dragocjeniju tajnu — misterij postanja i teškoća oblikovanja jedne umjetničke tvorevine.

¹³⁶ Univerzitetska kritika (Lanson, Thibaudet) zbog te završne rečenice vidi ovaj roman kao povijest temperamenta, ne kao sudbinu karaktera. Mi ćemo, na-

U strukturalnom pogledu, međutim, izvjesna podudarnost je primjetna. Roman je predviđao najprije jedno aktivno lice da bi kasnije uvrstio još jedno (Frantz) kako bi mogao biti napravljen neizbježan savez i nezaobilazno zlodjelo te tako upotpunio nužni broj funkcija kojih se bajka ne može odreći. Oba se lika nastoje otrgnuti od svakodnevnog života, dok sam pripovjedač, također diljenik intrige, kao realan i razborit čovjek mora utvrditi i saopćiti broj onih funkcija koji predstavlja razliku-razmak između irealnog, romaneskog i stvarnog. A on se u tom računu stalno vara. Samim time što svoje kazivanje počinje riječima: »On je došao k nama jedne nedjelje u studenom 189...«, on priziva u svijest posvećenu formulu (Bio jednom...). Pa i sam svršetak romana koji sadržajno odudara, kako smo već rekli, od koda bajke, podsjeća na epilošku konvenciju: pripovjedač se povlači korak po korak kako bi bolje pogledom zahvatio sliku Meaulnesa s kćeri u naručju, zamisljajući ga već na putu u »nove avanture«. ¹³⁷

Pripovjedač, međutim, ne zna da li će tako i biti; on sam kaže da je to mogao zamisliti (*imaginer*) kako u budućnosti vidi jednu takvu noć polaska... Ostanimo ipak pri prošlosti koju on zna, periodu koji omeđuju dvije krajnje, već spomenute točke u vremenu, na črti koju čine događaji priče. Ta vremenska crta u bajci (uzevši općenito — i u epskom diskursu) ima jednu benefičnu kvalitetu koja privlači našu posebnu pozornost: to vrijeme, koje trebaju funkcije, ne modificira bitno ni djelujuće lice ni njegovu budućnost; ono samo po sebi nije funkcija. Čak i onda kad modifikacija (starenje Odiseja, na primjer) kao prirodna posljedica prijetećeg kvarenjem raspoloženja kod čitaoca ili slušaoca, anonimni (ili ne) pripovjedač uvijek ima na raspolaganju i takvu funkciju kojom će tu nevolju otkloniti (intervencija božice, vile, eliksir, itd). Nasuprot tome se u *Velikom Meaulnesu*, »knjizi otkrića i pustolovina«, imaginarni prostor ¹³⁸ i mjerljivo vrijeme predstavljaju kao dvije nedjeljive datosti odlučujuće za smisao i tematiku romana. I stoga treba nešto više kazati o vremenu-funkciji.

Odnos čovjek-prostor bio je oduvijek, a osobito poslije Balzaca, ozbiljno obrađivan i izučavan. ¹³⁹ Korelaciju čovjek-vrijeme, međutim, radikalnije su zahvatili romanopisci nego sama kritika romana. ¹⁴⁰ Lukacs je bez sumnje bio žrtvom predrasuda jedne još nepostojeće, ali pretpostavljene marksističke kritike kad je uzeo roman (dugo smatran sekundarnom umjetninom u književnosti) kao reprezentativni žanr literarnog. Odatle njegovo, kao uostalom i Timofejevljevo, gledanje romaneskog (navlastito ako se takvim ne čini) historiciteta kao prozne supstance. ¹⁴¹ Ali odatle slijedi i Lukacsovo kapitalno otkriće odnosa

protiv, vidjeti (IV. dio) da je sukladno antičkoj misli čud postala sudbinom čovjeka a u samoj priči: i karakterom. Meaulnes je junak mita, ne bajke; on ide prema uvećanju svog bića novim djelima (*nouvelles aventures*), makar ona nisu opisana i mada su samo zamišljena na koncu romana koji završava ondje gdje se prekida naracija.

¹³⁷ O »okviru« (*cadre*) naracije, o odnosu početak — kraj, J. Lotman, *op. cit.*, str. 299—309.

¹³⁸ U stvari mi gledamo prostor *Velikog Meaulnesa* kao metoforu vremena.

¹³⁹ O tomu: H. Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973, str. 120, franc. prijevod.

¹⁴⁰ Situacija se poslije Prousta »popravila« u korist kritike (na primjer Lukacs, C.—E. Magny; Heidegger, Sartre; Poulet, Pouillon, Ricardou...)

¹⁴¹ Balzac i francuski realizam (Predgovor iz 1951).

vrijeme — lik, otkriće Vremena — funkcije, priznavanje, drugim riječima, vremena za ravnopravnog protagonista. I dok likovi i događaji ne moraju biti i nisu stvarnost do u okviru imaginarnog, vrijeme je ta univerzalna datost, istovrijedna na oba plana. Lukacs je, dakle, imao pravo kad je dijalektiku lik-grupa-vrijeme postavio ispred determinističke dijalektike (u slučaju Zolina romana, na primjer) i što je, govoreći o *Sentimentalnom odgoju*, u Vremenu uočio djela'tnika, antagonista, čijom je personificiranom slikom bio opsjednut Baudelaire (»mračni neprijatelj«, »budan i zlokoban«) i kojeg je kao fiktivno lice uveo Proust. Uostalom, ovaj posebni tretman vremena što ga živi lik, nagoviješten već u *Princezi od Clèvesa*, preuzet u XIX stoljeću, ponudio je bogat spisak »statičkih« romana čije »puno« vrijeme vrijedi kao i »prazno«. To opisano vrijeme, ispunjeno za roman dragocjenim događajima, u personalnom romanu najčešće bi se pokazalo kao epizoda ili, u najbolju ruku, novela, kad ne bi postojali i oni temporalni segmenti naznačeni samo ponekom vremenskom priloškom sintagmom: »dviije godine prodoše«, »nekoliko mjeseci kasnije«, »neko vrijeme nakon toga...«. Primjer nekolicine sukcesivnih aorista (*passé simple*) s kraja *Sentimentalnog odgoja*, našao se u svim antologijama.¹⁴² Tih nekoliko, gramatički gledano, svršenih glagola¹⁴³ resumiraju vrijeme čija vrijednost je nulta kako za *mimesis* tako i za *diegesis*. Ali ostaje zato temeljnom vrijednošću za evoluciju preobrazbe samog Frédéricica, za značenje njegove egzistencije i, naposljetku, za smisao samog djela. Sijeda kosa, izbljednula ljubav, nedostignuti ciljevi — to su ti lakonički aoristi koji sadrže dio (pretežni) jednog života u vidu njegova epiloga-karikature. Vrijeme se pokazalo »tim unifikatorom romana«, ali i dezintegratorom čovjeka.

Kazivanje pripovjedača *Velikog Meaulnesa* zahvaća vremenski slijed od tri godine (četiri ako brojimo epilog). Puna razdoblja, vrijeme ispunjeno radnjom i događajima, čine se kao otočići na tom oceanu danā. Gledajući to more s visine, imamo dojam da su pustolovine konstituirane prije od jednog slijeda pauza i iščekivanja, nego od događaja u pravom smislu riječi. Po našem sudu taj dojam vremenskog insulariteta jest jedna stvarnost u krilu strukture romana, jedan s namjerom traženi čimbenik, opravdan tematikom samog djela. Neće dakle biti paradoksalno ako ustvrdimo da prazno vrijeme u *Velikom Meaulnesu*, cijeli mjeseci za kojih se ništa ne zbiva, vrijedi koliko i ono vrijeme čiji događaji, radnja te opisano iskustvo daju smjer egzistenciji i misli likova. Stanke inidicirane kao »kasnije«, »tjedni, mjeseci prodoše«, »prošlo je vremena«

¹⁴² Str. 419 krit. izdanja kod Garniera (Paris).

¹⁴³ J. Ricardou kaže da se u ovom slučaju (kod Flauberta) radi o »jezi-voj akceleraciji« (*Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, str. 164). — V. Čosić navodi mišljenje W. Pollaka po kome se događaj predstavljen tim glagolskim oblikom može smatrati zatvorenim u sebe kao totalitet, bez mogućnosti segmentiranja: zatim saopćava mišljenje nekih njemačkih lingvista koji sugeriraju da tu opoziciju (imperfekt — *passé simple*) ne treba uzeti suviše ozbiljno (zar ni onda kad je u pitanju Flaubertov izbor oblika?). Sam Čosić, govoreći o *passé simpleu* kao označitelju »dekadentnog vremena« (»vremena palog u prošlost«, ima na umu njegov »effet de sens« koji proizlazi iz opozicije s »normalnim« oblikom — imperfektom (»Opozicija *imparfait/passé simple* u francuskom jeziku« u *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, sv. 17, god. 1978, str. 187—206). — Bilo kako mu drago, opozicija jest, a njeno uvećanje gomilanjem uvećava i sam *sens* (značenje, smisao), te nam se nameće misao da su ti Flaubertovi glagoli u metonimijskom odnosu s cjelokupnim djelom kao metaforom jednog trajanja i jedne svijesti.