

KNJIŽEVNO DJELO VASCA PRATOLINIJA OD KRONIKE DO ALEGORIJE

GLORIJA RABAC-ČONDRIĆ

Hermetički zatvorena pjesnička riječ kojom su Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale i drugi pokušali uspostaviti vezu s nedostižnim svijetom bajki, rođenim u snovima i njegovanim s namjerom da ga suprotstave vlastitoj, rastavljenoj, mitiziranoj stvarnosti, presudno je utjecala na prva umjetnička poimanja Vasca Pratolinija. U prvim mladenačkim zanosima, kako sam tvrdi, nije bio u stanju da progovori u ime čovječanstva i da predoči njegovu bol; s toga se morao spustiti u vlastitu intimu i tražiti u ličnim doživljajima stvaralački poticaj. U *Zelenom sagu* (*Il tappeto verde*, 1941) i u *Ulici Magazzina* (*Via de' Magazzini*, 1942) Pratolini zaviruje u svoj unutarnji svijet uporno ukazujući na zbivanja koja su remetila njegovo duhovno sazrijevanje, a koja su našla odraza u prvim književnim pokušajima. »Ali nisam pisao o mojoj tadašnjoj boli, o mom povlačenju i o mojoj osamljenosti, već o strahu koji sam pretrpio dok sam bio dječak: strah, koji je također imao svoje korijene u ratu. Odnos strah — rat — osamljenost — bol, ne samo objektivno stečen već provjeren poslije više od dvadeset godina kroz potpuno subjektivno iskustvo, razdražio je — da tako kažem — moju maštu. Izmislio sam činjenice, ukrasio sam svoje dječastvo ljudskim motivima te sam pokušao predočiti 'povijest jedne duše' koja kroz poniženja i vrijeđanje dolazi do oslobađanja i do ljubavi.«¹ Očito da se mašta u prvim djelima javlja u mistifikatorskoj ulozi, jer je željela zaštititi »istinu« koja se skrivala u autobiografskim činjenicama.

Poniranjem u vlastitu intimu mladi Pratolini razgara uspomene i prilično nevješto traži spone između svojih doživljaja i života. Na vrelu sjećanja osobna su se iskustva slila u maštu i postala dostojna umjetničke obrade, a takvu bi obradu doživjela da se riječ nije sudarila s ograničenjima koja je postavila forma izlaganja i sama struktura.

Dramatična zbivanja u piščevu djetinjstvu kao što su majčina smrt, ženidba oca, afektivna veza s bakom, bolest i smrt mladeg brata, siromaštvo i borba za egzistenciju predstavljali su nemalo opterećenje za mladog pripovjedača koji je rastao pod utjecajem hermetista. Pod

¹ Vasco Pratolini, *Via de' Magazzini*, Milano 1949, str. 8—9.

tim su utjecajem doživljaji iz djetinjstva utkani diskretno u prva prozna djela i ona obiluju intimističkom notom. Kolebljivost, opreznost i suzdržanost, koje karakteriziraju prvu fazu Pratolinijeva najavljanja u književnosti, nestaju njegovim postepenim približavanjem piscima što su se okupljali oko časopisa *Solaria*, *Letteratura* i *Campo di Marte*;² među njima istaknutija mjesta zauzimaju Alessandro Bonsanti, Romano Bilenci i Elio Vittorini. Kao zastupnici anti-konformizma, koji se politički mogao poistovjetiti s antifašizmom, Bilenci, Bonsanti, Vittorini i mladi pjesnik Alfonso Gatto odlučujuće su djelovali na Pratolinijevo prvobitno usmjerenje. »Da se nisam susreo s Vittorinijem, ne znam kada bih došao do nekih otkrića niti koliko bi me ta otkrića stajala: Svevo, Proust, Radiguet . . .«, veli pisac.³ Uz poticaj Vittorinija mladi Vasco je sigurnije krenuo stazama umjetničkog stvaranja, što potvrđuju već spomenuta djela, a posebno *Gradska četvrt* (Il quartiere, 1944). Dozivanjem u sjećanje raznih isječaka iz vlastitog života i evokacijom slika iz onih prostora po kojima se pisac kretao u mladenačko doba, tematske su granice ovdje proširene i probijeni su uski dotadašnji okviri njegovih motiva. Mjesto radnje točno je fiksirano i junaci se uporno kreću u krugu četvrti Santa Croce, gdje živi firentinska sirotinja.

Pratolini, razvijajući radnju u *Gradskoj četvrti*, napušta tradicionalni umjetnički postupak s kojim su tadašnji pisci izlagali materiju oblikovanja, razbija fabulu i gradi svoju priču oslanjajući se na veliki kor sastavljen od mnoštva mladića i djevojaka, vezanih istim ambijentom i istom socijalnom atmosferom. Pisac se pomiješao među mnogobrojne likove i gotovo neprepoznatljivo izlaže u prvom licu tokove zbivanja. Za razliku od Moravije, koji se kreće iza svojih junaka i postepeno izbacuje u prvi plan pojedince, Pratolini živi s junacima pod imenom Valerio i nosi iste njihove oznake. Valerio je, kao Gino, Berto, Maria, Olga, Giorgio, Carlo i drugi, rođen i odrastao u istom siromašnom predjelu Firenze, u Santa Croce, gdje se uzvišeni etički termini — ljubav, razumijevanje, prijateljstvo, solidarnost, čovjekoljublje — sukobljavaju sa srdžbom, koristoljubljem, prostitucijom, zločinom.

Hermetičke vizije, uz afinitet prema artistskoj prozi, karakteristične za prva Pratolinijeva djela, ustupile su mjesto u *Gradskoj četvrti* realističkomu pristupu određenom vremenu i jednoj generaciji, koja u besperspektivnoj klimi fašizma traži svoje mjesto u zatvorenom, kolektivno podređenom svijetu. Bez centralne radnje i jednog glavnog junaka prijetila je opasnost da se djelo kompozicijom

² *Solaria*, koju je 1926. godine osnovao A. Carocci i koja je izlazila do 1936. i *Letteratura* koja ju je zamijenila 1937, a ugasila se 1947, bila su jedina dva književna časopisa oko kojih su se okupljali antifašistički orijentirani književnici i intelektualci.

³ Cit. prema F. Camonau, *La moglie del tiranno*, Roma 1969, str. 71.

raspline i da se zamišljena freska izgubi u vrtlogu svakodnevnih i beznačajnih zbivanja. Čvrsta povezanost prostornog, ambijentalnog i ljudskog elementa sačuvala je jedinstvo priče. Vezani za Santa Croce, likovi se vraćaju i kad ih potreba, hir ili ambicija tjeraju na evaziju: »Naš su život sačinjavale ulice i trgovi Četvrti; bili smo Firentinci starog kova, sijedih vlasi, govorili smo šaleći se. Zadržavali smo se na uglovima ulica, pod Svodom gdje su proboli Corsa Donatija, a stajali smo ne misleći na taj događaj; bili smo još uvijek 'popolo minuto' (mali svijet), nesvjesni toga, grebenari koji su sami sebe iznevjerili. Na prastarom mjestu bliještala je pečenjarnica sa čijeg se stola širio miris valjušaka od krumpira, pečenih zečeva, prženog povrća.

Grad je bio s druge strane te naše republike i za nas je imao neko arheološko značenje i bio ujedno jedna vrsta eldorada.«⁴ Stari, sivi trg Santa Croce magnetski spaja mlade Firentince, a pisac usklađuje njihov kolektivni i individualni život, njihove vanjske manifestacije i unutarnja previranja. Osobne putanje ograničene su sredinom koja ne otvara vidike, ne pruža perspektive, ne dopušta maštanje. Ta sredina ne odstranjuje svoje članove, ne vrši diskriminaciju i ne dopušta otuđenje: »Tko ti kaže da ja danas-sutra neću pokupiti svoje stvari, zagrliti dijete koje tek treba da se rodi i odvući Mariju sa sobom po svijetu? Ali se prije toga moram dobro uvjeriti da ovdje nema više nade, da nema više otvora kroz koji se diše. Sve dok između ulice Pepi i skladišta nalazim makar malo svjetla, osjećam se dobro živeti u svom krugu. A zatim, tū ste vi, ti Berto i još poneki. Ja prijateljstvo shvaćam ozbiljno. To ti je kao kad netko pješači pa se spotakne i gotovo padne, onaj tko je najbliži priskoči mu instiktivno u pomoć i vraća mu ravnotežu. Ja vas volim.«⁵ Ova Giorgijeva izjava potvrđuje da se sirotinja u tiranskom režimu oslanja na etičke kategorije: prijateljstvo, solidarnost i ljubav.

S novim pristupom pripovjedačkoj materiji i novim stavom prema junacima, Pratolini uspostavlja davno prekinuti most između života i umjetnosti i uključuje se u dugo očekivani proces preporoda umjetničke riječi. Time se pridružuje Ignaziu Siloneu, Eliu Vittoriniju, Romanu Bilenchiju i Cesaru Paveseu, koji su već uoči rata dali svojim zemljacima na znanje da se bliži vrijeme rušenja mitova što su izrasli na mutnim i proturječnim idealima kojima je fašistička kultura prikivala svoju ispraznost.

Prvi put u talijanskoj književnosti grupa mladića i djevojaka svojim vitalizmom razbija strah od neizvjesne svakodnevnice i gotovo zanosno prihvaća život, oduševljavajući se pred pojavama koje su najavljivale promjene na širem društvenom planu u Evropi. Vjera u budućnost, uvijek privlačna jer je zagonetna, kao i vjera u vlastitog druga, stalan je i najsigurniji oslonac u nevolji. To je razlog zbog

⁴ »*Il quartiere*«, Firenze 1957, str. 8—9.

⁵ *Ibidem*, str. 104.

kojega se u dijalog uvukao aluvizni ton i što je srce mladića i djevojaka ispunjeno osjećajima. Za odražavanje tog mladog, siromašnog ali poletnog svijeta Pratolini se koristi posebnom kombinacijom izražajnih sredstava, ali je rečenica ponekad ispala hrapava, bez one gipkosti koja konkretnim stvarima daje uzvišen izgled. Izraz se mjestimice natopio lirizmom, pa se nad svakodnevnom kronikom razlila sladunjava nota.

S djelom *Gradska četvrt* Pratolini izlazi iz faze kolebanja i hermetičnog traganja za svijetom bajki i daje na znanje da se zatvaraju posljednje stranice žalosne dvadesetgodišnje književne povijesti njegove domovine, da su stvaraoci krenuli u potragu za izgubljenim dostojanstvom umjetnosti, da su u antifašističkoj akciji potražili svoj pogaženi identitet. Postepenim ubacivanjem mladića u kovitlac kolonijalnog rata i u burna zbivanja ondašnjeg vremena pisac je pokušao rastvoriti horizonte s uvjerenjem da svojoj generaciji pomaže u raščišćavanju političkih i umjetničkih pojmova: »Njihov primjer treba da nas pouči kako da se borimo da nas više ne obmanu«.⁶

U narednom romanu *Obiteljska kronika* (Cronaca familiare, 1947) Pratolini se vraća autobiografskim temama, ali preskače subjektivne emocije i na dramatski način predočava jedno ne više individualizirano čovjekovo raspoloženje. Granice osmatranja su pomaknute i piščevo *ja* nije sada u središtu istraživanja. S toga problem odnosa u ranjenoj porodici, na koji se skreće pažnja a koji je viđen kroz prizmu vlastite drame, izbija u prvi plan tek u času kad autor spaja članove svoje obitelji s velikim, kolektivnim organizmom talijanske nacije. U prethodnom djelu umjetnik se čvrsto držao svojih junaka jureći za njima kada su napuštali predio Santa Croce i rušili koralnu atmosferu. U *Obiteljskoj kronici* pisac se razdvaja od svojih likova, a kao protagonist, tjeran smrtnom prijetnjom i socijalno-egzistencijalnim faktorima, kida empatijske veze s roditeljem i bratom.

Umjesto sa živim članovima porodice, pripovjedač vodi razgovor s mrtvim bratom i koristi se njime za upadanje u suvremene tokove svijesti, da bi se upotrebom metode Dostojevskoga spustio u tajnovitu intimu čovjeka. Poniranje u unutarnje ljudske predjele obavljeno je oprezno, jer pisac još nije sasvim prokrčio put od lirskog realizma do antiretoričkog verizma, odnosno do neorealizma, s kojim je nakon rata započeo preobražajni proces talijanske književnosti. Neorealizam, kao pokret pun vjere i elana, pozivao je stvaraoce da se okrenu istini i odreknu individualizma i izolatorskih tendencija, da odbace shvaćanje umjetnosti kao privilegija jednoga društvenog sloja, određene kategorije odabranih pojedinaca, a s njime i težnju za krupnim formama i

⁶ *Ibidem*, str. 220.

apstraktnim temama. Taj poziv istini usmjeravao je pisce k novim umjetničkim idealima i razgaljivao je kod njih iskre povjerenja u novu misiju slobodne poezije i književnosti uopće.⁷

U *Obiteljskoj kronici* traganje za vlastitim pripovjedačkim stilom nije dokrajčeno, ali se već iz niza stranica razabiru novi kompozicioni elementi i specifična tehnika izlaganja.

Pratolinijevo dugotrajno traganje za novim načinom izražavanja i novim strukturalnim oblicima treba pripisati više vanjskim nego subjektivnim faktorima: »U tom razdoblju situaciju intelektualaca karakteriziraju sukob između težnje za objektivnošću, za otvaranjem prema stvarnosti, za jednom književnosti socijalno »angažiranoj«, kao i sklonost ka zatvaranju u lirsko-subjektivni intimizam, u mit unutarnjeg duševnog života, u 'lažna podzemlja', ipak programski odbačena. Između ta dva suprotna zahtjeva teško je bilo pronaći jedan srednji uvjerljiv put, takav da se ne bi pretvorio u sterilnu optužbu protiv nemogućnosti integracije ili pak u hirovito, isto toliko sterilno zagušivanje individualne ličnosti, što završava prijanjanjem uz plitko kroničarstvo sa socijalnim ciljem. Ne može se kazati da jedan i drugi stav nemaju svoje psihološko i socijalno opravdanje: u jednom i drugom slučaju radi se o takvom odnosu koji se može definirati 'asket-skim', koji se odriče kontenutističkih i formalnih mitova koje su podržale složene građe tradicionalnog romana; ali to isto odricanje teško nalazi izraz u odgovarajućem 'objektivnom korelatu', između ostaloga zbog toga što teško stječe punu svijest o sebi, prurušujući se radije pod vidom drugih mitova, različitih od onih koji su odbačeni, ali još uvijek anakronističkih.«⁸ Opisana situacija tipična je za prvo razdoblje iza drugog svjetskog rata; ona je predstavljala prepreku koju su mladi pisci morali savladati prije svog opredjeljenja za nove sadržajne programe u umjetničkom stvaranju. To znači da je i Prato-lini, prije nego je raskrstio sa starim pogledima i poetikama i zakoračio novim stazama, morao platiti svoj danak tradiciji, gdje su se nadmetali larpurlartizam danuncijevskog tipa, krepuskolarizam i hermetizam.

Inventivna pratnja junaka u *Gradskoj četvrti* koja je pomogla piscu da razgrana priču i ubaci u radnju niz prizora i epizoda, zamijenjena je u *Obiteljskoj kronici* autobiografskim insertima i činjenicama usputno izvučenim iz kronike. Oslanjajući se čvršće na autobiografiju i na kroniku, pisac se oslobađa krepuskolarističkog zova, njegove patetike i tematike »malih stvari« (piccole cose), te hermetičke poetike bitnosti, što je sve mamilo generaciju rođenu u prvim desetljećima XX stoljeća. Evocirajući u razgovoru s mlađim, prerano nestalim bratom dramu koja je pogodila njega, sina firentinskog proletera,

⁷ Isp. Mario Sansone, »La cultura«, *Dieci anni dopo*, Bari 1955, str. 572.

⁸ Marina Forni Mizza u, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Milano 1965, str. 111—112.

piščeva se riječ napaja pravim ljudskim smislom, a potcrtava ga vapaj protiv svega što kida obiteljsko tkivo i stvara patničku siročad, protiv društva što klasnom podvojenošću razara kućna ognjišta, protiv prirode što biološki uništava čovjeka, protiv bijede koja ne mari za krvne veze i ljudske osjećaje. Približivši se istini, Pratolini izlaže u svom djelu lična, teško pretrpljena svjedočanstva, i time potvrđuje svoje definitivno opredjeljenje.

Godine 1947. pojavljuje se još jedno Pratolinijevo djelo: *Kronika o siromašnim ljubavnicima* (Cronaca di poveri amanti). »Trebala je to biti moja prva knjiga«, veli autor, »a bila je naprotiv šesta; napisao sam je tek 1946, u jednom dahu, kao da trčim za činjenicama, za koje mi se činilo da se same razmještaju u moje stranice pošto sam ih kroz dvadeset godina hranio u svom sjećanju i u mašti.«⁹ Te su činjenice pronađene na iskonskom vrelu kronike i pune su socijalnog i političkog smisla. Umjetnikova riječ ni u jednom momentu ne iskače iz realnih okvira. Pošto se priljubila za čovjeka, koji je počeo stjecati svijest o svojoj klasnoj ugnjetenosti i o političkoj potčinjenosti, uspješno se dotakla istina što su se krile pod naslagom retorike kojom je fašistička kultura pokrivala svoje duhovno i misaono siromaštvo.

Sa trga Santa Croce radnja je prebačena u usku, tmurnu ulicu Del Corno, u sam centar grada, pored Bargella, poznate gotske građevine, nekadašnjeg mučilišta, da bi iz sivih i ruševnih katnica izvukao i pokrenuo siromašne i davno obespravljene stanare — s kojima je pisac proveo dio svog života.

Solidarnost zasnovana na prijateljstvu, razumijevanju i ljubavi predstavljala je najčvršće uporište mladih u *Gradskoj četvrti*. Ne samo što je sačinjavala potku romana već je ukazivala da se mogućnost preobražaja ljudskih vrijednosti krije u zagonetci koja se zove »mladost«. S iste etičke pretpostavke polazi pisac pri predstavljanju svojih junaka u *Kronici o siromašnim ljubavnicima*. Sam Maciste, koji se ističe u koru različitih likova, predočen je od samog početka kao »prijatelj svih stanovnika uključivši i one iz četverokuta trga Signorie, trga Mentana, Svetog Simona i Santa Croce.«¹⁰ Osjećaji prijateljstva utisnuti su u događaje historijske vrijednosti mada su oni, dok su se zbivali, nosili pečat kronike. Ti su događaji bili posljedica prvog smišljenog otpora fašizmu u njegovoj nastupajućoj fazi; njihovi fragmenti otrgli su se iz Pratolinijeva sjećanja i postali su potka radnje; s njima su istrčali i likovi, piščevi sugrađani, omeđeni socijalnim zidom i opasani političkom barijerom. Svojom neposrednošću i komunikativnošću oni vode čitaoca u obilazak njihovih tamom obavijenih i zapuštenih stanova i skrovitih radionica, gdje su se bistrila njihova poimanja rada i izrabljivanja, njihova ideja slobode i tiranije.

⁹ Cit. prema *Cinema nuovo*, 20, 1953.

¹⁰ *Cronache di poveri amanti*, Firenze 1952, str. 15.

Neizvjesna i teška svakodnevnica razvija potrebu za međusobnim općenjem i povjeravanjem. Ta je potreba protjerala tajne iz domova ulice Del Corno i razobličila strasti koje su se poput zmije šuljale oko kućnih pragova i prijetile moralnom dezintegracijom.

Kronika se pobrinula za razbijanje jednoličnosti izlaganja. Iz njezine materijalne konkretnosti pisac istjeruje senzacionalističke elemente, a činjenice oplemenjuje ljudskim i historijskim smislom. Kronika mu je podastrla junaka Macista, čiji lik, dopunjen i umjetnički dotjeran, postaje najprije svjedokom a zatim simbolom otpora protiv nasilja. Njegovom smrti buntovnički duh slobodarski nastrojenih Talijana ne gasi se već pritajeno tinja u njima: »U jesen, na obljetnicu smrti, nekome je uspjelo položiti buket crvenih karanfila na Macistov grob, koji su nadzirali kao barutanu.«¹¹

Galerija likova, rođenih u ulici Del Corno i determinirana nastupajućom diktaturom, narušava svojom pokretljivošću klasičnu strukturu romana. U svojoj dinamici junaci učvršćuju međusobne veze, ali se neminovno sudaraju kada se iz ulične svakodnevnice zbiljevine u sferu politike. Politička konfrontacija remeti njihove odnose tek onda kada se klasna svijest pobunjuje protiv samovolje uzurpatora društvene i ljudske pravde, odnosno protiv grlatih zastupnika režima koji ukalupljuje čovjekovu misao iscrpljujući ga bezdušnim radom. Ideje i pojmovi raščišćavaju se dijalogalnim putem, kao što čini Maciste s Marijem: »Maciste uspori brzinu svog motorkotača do brzine čovječjeg hoda, podigne očale na čelo, izusti jednu riječ: — Dakle? Jesi li posjetio Carlina u sjedištu fašističke organizacije? — reče to prvi put.

Mario zagriže odmah: — Ne, a niti ću ga posjetiti. Ne sviđa mi se. —

— Pa on je jedan od najžešćih fašista!

— Upravo zato. On je opak. Ideja, to je nešto drugo!

— Da čujemo? —

— To je revolucija koju vi crveni niste bili sposobni izvršiti.

— A tko nas je spriječio? Da nas slučajno nisu spriječili fašisti?

— Uplašili ste se policije i žandara. Ne možeš nijekati da su vas fašisti potukli na vašem vlastitom revolucionarnom tlu! —

— Pa zar fašisti nisu bili na strani žandara i policije. Zar se on nije sljubio s kraljem?

.....
— Fašistička je revolucija još u razvitku. Iskusit će to gospoda poslodavci!

— A tko bi morao izvršiti tu tvoju revoluciju?

— Narod, mi radnici.

— Koliki je postotak radnika upisan u fašističku organizaciju u tipografiji gdje radiš?

¹¹ *Ibidem*, str. 565.

Mario se iznenada uozbilji kao čovjek pred neočekivanim saznanjem. I s nemirom čovjeka koji nešto traži i nakon dugog traganja nalazi to pred očima, pa tada posumnja da li je to ono što je tražio ili nije, — odgovori: — Deset na stoosamdeset... Ali od tih deset, samo se u tri-četiri možeš pouzdati!

Maciste zarine još jače mač u njegovu ranu:

— A komu pripada tiskara?

— Pripada jednom tipu koji njome upravlja zajedno sa svoja tri sina i svastikom... — i nastavljaajući, Mario doda: — Svi su oni fašisti.¹²

Iz takvih sudara kristaliziraju se ideje i ljudi se ili približavaju ili podvajaju, dokazujući pri tome da je bivstvovanje u ulici jedinstveno i nerazdvojno, a da su misaone sfere i politička gledanja stvar nadgradnje koja ne pripada svakodnevnici minoriziranih sugrađana. Viđeni kroz prizmu ulice, kroz sudare, u njihovim prebivalištima, na radnim mjestima, u sjedištima tajnih i javnih političkih organizacija, Pratolinijevi junaci oličavaju mali zapostavljeni svijet koji se našao na raskrsnici i koji je sav razdrt između emocija, ravnodušnosti i buđenja klasne svijesti.

Pri sastavljanju *Kronike o siromašnim ljubavnicima* Pratolini je raspolagao širokim repertoarom činjenica, ratnim iskustvom i spoznajom da se ljudi u najkritičnijim situacijama moraju podijeliti na dvije fronte da bi se, pod pritiskom više sile, međusobno obračunali. Ulica Del Corno tako se opredijelila za fašiste i antifašiste, za nasilje i slobodu. Stvorene fronte izvest će svoj beskompromisni okršaj izvan uličnih međa i neće ozbiljnije povrijediti ravnotežu kolektivnog života. Za umjetničko transponiranje i oblikovanje tog svijeta pisac nalazi nepristrane riječi, iako pristrano bodri pravdom oštećene sugrađane.

Rođeni jedan pokraj drugog, Pratolinijevi likovi nose biljeg ambijenta gdje su izrasli, tj. firentinstva. Njihov nagonski, emotivni i društveni život stavljen je pod kontrolu praiskonskog racionalizma, što ih štiti od ekstremističkih istupa. Rukovođeni racionalizmom, protagonisti sudara stišavaju svoje oduševljenje i zanos čak i onda kad se dobrovoljno angažiraju u stvaranju Historije. Zapravo je kod njih nagon samoodržanja jači od želje za slobodom, pravdom, domovinom i od same ljudske boli. Taj nagon ne ruši mostove među ljudima sve dok im ne zaprijeti smrt, što potvrđuje scena iz pogreba ubijenog antifašista Macista: »Margherita i Mario vratili su se s groblja posljednjim tramvajem. Ulica Del Corno bila je pusta, svi prozori osvijetljeni, a iza stakla vidjele su se sjene. Na pragu hotela stajao je Ristori. Kad ih je spazio, okrenuo im je leđa nespretnom kretnjom kao da se upravo spremao ulaziti u kuću. Na vratima broj 4 stajao je policajac, a na stepenicama policijski komesar s dva žandara

¹² *Ibidem*, str. 272—273.

s puškom u stavu mirno. Komesar im je prišao ljubazno, te izjavio da čuvaju kuću iz mjere opreza, radi zaštite stanara, i zamoli Margheritu da ga primi na razgovor čim se odmori. Odmah je dodao da joj u svakom slučaju stoji na raspolaganju, da suosjeća u njezinoj boli i da će 'pravda ići svojim tokom'... Premda je bila sva slomljena, čim je ušla u kuću, Margherita je svoju prvu pomisao uputila kokosima koje su pijukale jer su cijeli dan bile u kokošinjcu bez hrane.«¹³

Kronika, postavljena kao podloga radnji, preopterećuje djelo faktografskim materijalom, što uvjetuje ekstenzivno izlaganje zbivanja, stanja, situacija, postupaka. »Lirski inserti, koji još uvijek zaustavljaju pokatkad pričanje, ubačeni su da bi proširili značaj činjenica i povezali ih s prošlošću i budućnošću, kao i da bi otkrili njihovu duboku, objektivnu vrijednost. Uostalom, oni grade roman sintetizirajući prividnu raspršenost elemenata.«¹⁴

Prenaglašena piščeva znatiželja i njegovo uporno traganje za činjenicama usporili su sređivanje dojmova i razmještanje doživljaja te mjestimično zakočili umjetnikov zamah. Historija je pod utjecajem kronike postala gotovo drugorazredna komponenta i djeluje kao pokretačka sila sama po sebi. Čovjekova suradnja s njom je posljedica nužde ili izazova. Promatrani izvana, čini se kao da su njihovi odnosi privatna nagodba. Do poremećaja tih odnosa dolazi kada nagodba prestane biti osobna stvar pojedinca. Shodno tome, stanovnici ulice Del Corno ostaju pasivni promatrači zbivanja sve dok Historija ne zaprijeti pojedincima, pripadnicima ulične zajednice; to znači da se ovdje antifašizam nije rodio isključivo uslijed razvitka klasne ili političke svijesti već se javio kao posljedica spontanog revolta protiv nje i instinktivnog opredjeljenja za komunističku ideju. Opredjeljenje je u prvom redu zasnovano na emotivnom faktoru i motivirano više ciljem nego spoznajom njegovog smisla: »Ti si, Maciste, popularni zlotvor komu je ime Samson, Anđeo objavljenja; ti si komunist komu je Partija povjerala odgovorni zadatak, ti si kovač Corrado koji svojim koljenima stiže kao u kalup kopito najvatrenijeg konja. Ali ti si čovjek od krvi i mesa, imaš oči, nos, tridesetdva zuba i na podlaktici tetoviranu plesačicu. Imaš široka prsa, obrasla gustom dlakom, a pod šumom dlaka svoje veliko srce. Partija će ti predbaciti da si pogriješio kada si se povjerio svome srcu, ali da nisi slušao svoje srce ne bi bio u Partiji. Zar si ikada pročitao ijedan redak iz onog djela koji nosi naslov *Kapital* i koje uspavljuje dok ga gledaš? Jesi li bio narodni junak na temelju teorije o višku vrijednosti ili pak zbog toga što je tvoje srce bilo povrijeđeno?«¹⁵ Iako je srce odigralo presudnu ulogu kod političkog opredjeljenja, radnici se neustrašivo uključuju u okršaj

¹³ *Ibidem*, str. 356—357.

¹⁴ Giorgio Pullini, *Narratori italiani del Novecento*, Padova 1959, str. 120—121.

¹⁵ *Cronache di poveri amanti*, str. 323—324.

s fašistima potvrđujući tako svoju nepomirljivost s diktaturom. U ekscesnim situacijama, kada je smrt ostvarila svoju prijetnju, oni potiskuju svoje nagone i čuvaju svoje ljudsko dostojanstvo, plemenitost i dobrotu iz kojih bi se moralo roditi novo društvo. »Dobrota, jača i stvaralačkija od pristojnosti, potrebna je za izgradnju socijalističkog svijeta. Ta dobrota nije nikad prije (ona je fiksna točka u ideološkoj konstelaciji Brechta) dobila svoj literarni izraz.«¹⁶ Ova Fernandezova konstatacija završava zaključkom da Pratolini ističe latentne vrline u svakom čovjeku i ne traži od njega nemoguće. »Radi se o tome da kod svakog čovjeka urodi plodom njegova ljudska punoća; kod osrednjeg čovjeka njegova punoća osrednje ljudskosti.«¹⁷

Podržavajući svoje ljude u opravdanom revoltu protiv nasilja i razdvajajući agresivne građane od skromnih radnika, autor osvjetljava jednu dotad nepristupačnu stranicu talijanske povijesti. Tom su prilikom razobličene strasti i poroci koji su, pokriveni velom diskrecije — kao prenočište Gospođe, moralno nagrizali sredinu i kočili širenje duha otpora protiv onih »u kojima se dobro i zlo pomiješalo sa strastima«, u koje spada Carlino, potpuno uvjeren da mu nasilje i krv služe isključivo na dobrobit Domovine.¹⁸

Kronika o siromašnim ljubavnicima prvo je djelo u kojem pisac angažirano pristupa spajanju moralnih, klasnih i političkih faktora i dijalektički povezuje individualno s općim, vrijeme s ambijentom, svakodnevne manifestacije života s događajima povijesnog značenja. Zbog takva postupka izostale su introspektivne psihološke analize i dotjerivanje portreta glavnih protagonista. Njihova se slika zaokružuje kroz frontalna suočavanja što mogu posvjedočiti Maciste i Carlino.

Nije bilo lako pokrenuti i suprotstaviti komuniste i fašiste i kod toga sačuvati integritet njihovih ličnosti. Otkada su u komunalno doba *Guelfi* i *Ghibellini*, odnosno *Guelfi bianchi* i *Guelfi neri* ugušili u krvi svoje rasplamsale strasti, po firentinskim ulicama nisu viđeni građani u bjesomučnoj istrebljivačkoj trci, niti su po njihovim pločnicima ležali izmučeni leševi kao što ih prikazuje Vasco Pratolini. No, sudar se događa izvan ulice del Corno. Pomicanjem radnje izvan prostornih okvira gdje se dotad događala, sukob dobiva dramatičnije obrise i nacionalno obilježje, dok kobno suočenje glavnih aktera — Macista koji junački umire i pobjednika Carlina — postaje simbol tragike određenog političkog trenutka. »Krivo ili pravo, — o tome će povijest kazati svoje — na dan 12. srpnja 1926, po tumačenju stanovnika ulice del Corno, Carlino je oličavao fašizam a Maciste antifašizam.«¹⁹

¹⁶ Dominique Fernandez, *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*, Paris 1958, str. 273.

¹⁷ *Ibidem*, str. 274.

¹⁸ *Cronache di poveri amanti*, str. 104.

¹⁹ *Ibidem*, str. 537.

Tehnikom kojom su se koristili gotovo svi neorealisti, Pratolini unosi u pripovjedačku materiju niz detalja od kojih je sastavljena čovjekova svakodnevnica. Ti detalji ne predstavljaju balast kao u nekim neorealističkim djelima epigonskog karaktera, već pomažu u raspletanju životne zagonetke koja se krije u individualnom prihvaćanju kolektivnog načina življenja. Često su ti detalji sastavni dijelovi kronike, koja je zbog njih neponovljiva. Predmeti, stvari, ljudi se tako prepleću i zajedno sudjeluju u zgodama i nezgodama koje se alternativno smjenjuju. Pisac je pokušao dokučiti tajnu međuljudske dijalektičke isprepletenosti kao i poticajnu snagu vječitog kretanja u društvu, koje se odvija stepenasto i kroz sukobe, ali se morao zaustaviti na običnim konstatacijama. »Svijet je lijep jer je promjenljiv. Leontina, promatrajući kako joj kosa sve više sijedi, uspoređujući sebe s kćeri Clarom, mladom kao pupoljak, vedro zaključuje: 'Svijet je stepenast'. Ulica del Corno samo je kutić kugle zemaljske. Priča je duga: Brunina je baka umrla, a nekoliko dana poslije rodila se Liliana; nekoliko večeri iza hapšenja Giulija, Bianca se zaručila s Marijem. Gospođa je ponovno procvala, a Nesi je uvenuo. Pretvorio se u pravu sablast; ugljenar kaže da 'se ukrutio kao sova'.«²⁰

* * *

S *Kronikom o siromašnim ljubavnicima* završava se ona stvaralačka faza Vasca Pratolinija koju karakterizira pisanje bez unaprijed određene teze, bez smišljene namjene i zamornih priprema. Nadahnuće je u toj fazi crpio na vrelu života, u kronici, u autobiografiji. Grabeći u to vrelo, dohvatio je socijalno sivilo, društveno ustrojstvo i razna ljudska stanja koja guše osjećajno blago kod malih ljudi. Ali pisac ne zatvara obzorja jer u svoje kazivanje ubacuje istinsku nadu, koju smatra laskavim suputnikom u ljudskom življenju. Ta nada nije umjetni proizvod mašte niti je ubačena u djela tendenciozno da bi otvorila bilo kakvu perspektivu i rasteretila malog čovjeka bremena svakodnevnosti; ona je plod autentičnih afektivnih raspoloženja junaka. Ta raspoloženja postala su preduvjet za nepatvoreni dijalog među ljudima. Sve to kazuje da je Pratolinijeva vizija budućnosti optimistička i da se običan, ponižen i potčinjen čovjek ne odriče kretanja po današnjem »stepenastom« svijetu.

Iz gornjih konstatacija daje se zaključiti da se Pratolinijev svijet, predočen u spomenutim djelima, razlikuje od Moravijinih ravnodušnih, konformiziranih, osamljenih i otuđenih likova i da kod njega ništa ne podsjeća na unutarnju strepnju Paveseovih junaka, a još manje na duševna previranja unutar Kafkina čovjeka, prve velike žrtve neidentificiranih sila. Unatoč tomu, treba kazati da su perspektive tog svijeta iskazane oprezno i neodređeno. Način kako

²⁰ *Ibidem*, str. 130.

su artikulirane govori da su piscu s prohujalim vremenima izmakle pojedine niti i da su uzročne veze nekadašnjih i tadašnjih zbivanja formalno predočene.

Spomenuti nedostaci nisu remetili tokove ni ravnotežu kazivanja što se događa u narednim djelima, u *Junaku našeg vremena* (Un eroe del nostro tempo, 1949), u *Djevojkama iz Sanfrediana* (Le ragazze di Sanfrediano, 1952), a posebno u *Metellu* (Metello, 1955), gdje pisac svu pažnju usmjerava na spajanje uzroka i posljedica, prošlosti i sadašnjosti.

Ta tri djela napisana su u razmaku od šest godina — od 1949. do 1955 — u doba kada su neorealistički pisci napuštali klasične likove heroja i fabularno izlaganje tempirali na materijalnu konkretnost, na kroniku, ili na povijest kao kod Vittorinija, Cassole i Silonea. Upravo tada Vasco Pratolini neobjašnjivo mijenja stav prema svojim junacima i materiji oblikovanja. Topografski i folkoristički elementi stavljeni su u drugi plan, što je pričanje rasteretilo faktografije, a likove oslobodilo korske atmosfere i zajedničkog nastupanja. Umjetnikova promatranja prebačena su s vanjskih manifestacija na unutarnja psihološka vrenja u čovjeku. Taj čovjek, iako se rodio u označenom predjelu Firence, jedva zadržava svoje individualne crte i svoju prepoznatljivost.

Sandrino, glavni protagonist u *Junaku našeg vremena*, Bob u *Djevojkama iz Sanfrediana* i Metello iz *Metella* rasli su i zaokruživali svoju fizionomiju pod vodstvom pisca, pod uvjetima i u atmosferi koju je on sam režirao. Predmet obrade — ljudi i stvari — ne nalaze se više u autoru, zbog čega on nije u stanju kao prije da u »naše sjećanje utisne zbivanja i mjesta iz svoje priče.«²¹ U procesu obrade likovi navlače na sebe simboličan plašt podešavajući svoje činove apriorno postavljenom cilju. Tako Sandrino kao žrtva roditeljskih zabluda i otrcanog mira o svemoći naroda kojemu je f a s c i o postao amblem nepobjedivosti, oličava dramu jednog dijela talijanske omladine koju je fašistička ideja duhovno osakatila i moralno izobličila, dok Bob predstavlja mladu poratnu generaciju kojoj je rat uskratio mogućnost samopotvrđivanja i mladenačkog izivljavanja. Njegov narcizizam i donžuansko ponašanje uzrokovali su pomodarske manije i mirnodopski snobizam, koji je zamijenio stare, umjetno stvorene ideale. Metello, simbolizirajući buđenje revolucionarne svijesti u doba kada je tek ujedinjenoj Italiji zaprijetila prva ozbiljna ekonomska i politička kriza, nosi prevelike poruke o koje se sam spotiče.

Iako, prema mišljenju Alberta Asor Rose, prijanjanje uz stvarnost daje prvim stranicama knjige *Junak našeg vremena* izvršne kvalitete isključivo narativne prirode, zasnovane na »dramatičnoj napetosti, na razvijanju psiholoških situacija, na prirodnosti reakcija

²¹ Antonio R u s s i, *Gli anni dell'antialienazione*, Milano 1967, str. 140.

i osjećaja«, iako su »dijalozi između Sandrina i njegove ljubavnice Virginije istiniti, jasno izgovoreni a nepromrmljani, ni retorični ni formalni, iako je sve akcija, opisni prijelazi svedeni na minimum, a riječi ovih protagonista suhe, izrazi kratki, što odražava siromaštvo njihovog duha,«²² u djelo se provukla avanturistička nota koja zasjenjuje motivaciju postupaka glavnog junaka i dovodi njegovo po-
našanje do sramotnog apsurd.

Nasuprot junacima iz *Gradske četvrti* i iz *Kronike o siromašnim ljubavnicima*, Sandrino je isključen iz društveno-historijskih tokova življenja i djeluje kao fantom; umjesto da se pridruži procesu rehabilitacije svog naroda i obnovi njegovih duhovnih i moralnih vrijednosti, koje je Mussolinijevo diktatorstvo dovelo u pitanje, vezuje se za olupine fašizma i zamjenjuje stari euforizam, kojim se u dobroj mjeri hranila predratna generacija, izvještačenom retorikom Nietzscheova *Übermensch* s kojom se nekad zanosio Gabriele D'Annunzio, a koja kod Sandrina postaje opasno agresivna kao u posljednjoj sceni s ljubavnicom: »Sandrinova ruka stegne njezinu mišicu. Pod tim stiskom ona se sagne, ali priguši jauk. Zaklinjala ga je, rekla mu je:

— Obećao si da ćeš me saslušati. . . Vezao si me zauvijek uza se. . .
. . . Ne mogu ti više pobjeći, niti kad bih htjela . . . Ne, neću htjeti,
neću nikad više htjeti . . . Pa zar bih se bila vratila? —

On joj oslobodi ruku; njegova je kretnja bila gruba, nasilna; pribio ju je opet između zida i kioska.«²³ Bio je to uvod u brutalno i neobjašnjivo ubojstvo — počinjeno hladnokrvno i sadistički, u kojem pisac naturalistički i s čudnim samozadovoljstvom prikazuje podivljalu strast jednog opakog mladića.

Naglašavanjem Sandrinove agresivnosti koja je završila okrutnim činom vješanja trudne ljubavnice na oštri šiljak jedne kućne ograde dok se ona predavala ljubavnom sanjarenju, trebalo je razobličiti podmuklost grupe razjarenih pojedinaca, kojima su mrtvi očevi ili sakata braća ostavili u amanet ideju o neugasivosti fašizma. Ta je ideja prilagođena vremenu i pretvorena u pouzdani izvor osobnog bogaćenja, što potvrđuje Luca, koji svom istomišljeniku Sandrinu ne daje alternativu u akcionom programu: »Sljedećih dana Luca mu je govorio o 'Pokretu', o vlastitoj aktivnosti i o obvezi svakog sumišljenika da dade svoj prilog fondu za nabavku oružja neophodnog za 'ustanak'.

— Tvoja prijateljica, sva omotana u krzno, sigurno pliva u parama. —

Na taj mu je način nudio ideju. Pošto je Sandrino oklijevao, Luca mu reče: — Putujem u Milano. Imaš tri dana vremena da mi se pridružiš. Naći ćeš me u tom i tom baru, u toj ulici. I nemoj nositi

²² Vasco Pratolini, Roma 1958, str. 213.

²³ *Un eroe del nostro tempo*, Milano 1949, str. 243.

sobom bodež koji čuvaš. Na putu bi te mogli, iz ovog ili onog razloga, pretražiti. Nerazumno bi se upropastio. To je naredba. Misli jedino na novac. Ako sakupiš toliko da se može naoružati jedan odred, obećavam da će se tebi povjeriti komanda.«²⁴

Od zvučnih političkih parola i paradnih povorki za vrijeme kojih se slavio rat ne samo kao higijensko sredstvo za pročišćavanje svijeta, kako ga je nazvao futurist Marinetti,²⁵ već kao sredstvo za proširenje političke dominacije dvaju sumanutih apsolutista — Mussolinija i Hitlera — u Sandrinovim predodžbama ostalo je samo neodređeno buncanje i želja da se jedna ratna lekcija iskoristi za osobno potvrđivanje i da se otvori nova s manje skrupula i predumišljaja.

U romanu *Junak našeg vremena* poskidane su zavjese iza kojih su se krili stari mitovi i raspršene su iluzije nezrelih fanatika, kojima je fašistička prošlost postala paravan za zloupotrebu nesređene poslijeratne društveno-političke situacije. Ipak je tema bila prevelika, što je zbunilo autora, i ona je ostala nedorečena. Struktura djela solidna je i podešena tako da šesnaestogodišnjeg dječaka Sandrina uzdiže na klasični pijedestal junaka. Međutim, postolje na kome se taj »heroj« popeo građeno je umjetno, pa se Sandrino, čije su osnovne komponente politička perfidnost i morbozni seksualizam, njiše kao da se ruši. To je njihanje uočljivije u drugom dijelu knjige, gdje se mehanički uveličavaju patološke deformacije mladog junaka, što je umjetničku riječ izbacilo izvan područja istine i šokantnim finalnim prizorom ubojstva dovelo priču do ruba senzacionalizma. Time je prvi put došla u pitanje umjetnikova želja da »korača među ljudima po dugom i teškom putu modernog realizma«,²⁶ odnosno neorealizma.

S pričom o moralnoj iznakaženosti junaka Sandrina tematske granice su još više razmaknute; to je išlo, nažalost, na uštrb istinskog doživljavanja suvremene stvarnosti i vjerodostojnog transponiranja njezinih pojavnih oblika.

Pratolini primjenjuje isti postupak i pri stvaranju glavnog lika u *Djevojkama iz Sanfrediana*; razlika je samo u tome što ovaj put pisanje predstavlja za autora jedan vid zabave odnosno rasterećenja od ozbiljnih razmišljanja i pretencioznih svjedočenja. Unatoč njegovoj izjavi da je struktura romana uvijek dokumentarna, da nam roman, čak u njegovim najsmjelijim izrazima, nudi uvijek određeno tumačenje stvarnosti, unatoč njegovim tvrdnjama da »je roman utoliko savršeniji ukoliko je to tumačenje vezano za prilike i ukoliko

²⁴ *Ibidem*, str. 159.

²⁵ Isp. »Primo manifesto futurista«, *Figaro* 1909.

²⁶ Tu je izjavu, koja u cjelini glasi: »Marcher parmi les hommes sur la route longue et difficile du réalisme moderne, comment faire? A ceci, qui est plus encore que notre but, notre ambition, nos oeuvres seules peuvent apporter une réponse. Nous ne pouvons que 'repasser' paragraphe après paragraphe, la grande leçon«, Pratolini dao za časopis *La table ronde*, 131, 1958, str. 103.

običaji, sredina, pejisaž postanu nerazdvojivi od događaja, misli, djelovanja, od samih činova junaka do te mjere da se ta dva reda činjenica uzajamno uvjetuju kao što je to slučaj s društvom i stvarnim povijesnim vremenom kojega, naizmjenice, karakterizira,«²⁷ fragmentarna povijest mladog radnika Boba, mada povezana i predočena u različitim odnosima sa svakodnevnicom, prostorno i vremenski obilježenom, nije ispunila očekivanja, što znači da nije sadržajno, misaono i estetski obogatila Pratolinijevo pripovijedanje. Galizam i narcisizam uz vespomaniju, uvezeni iz pobjedničkih zemalja neposredno iza rata, koji su vješto prikrivali neke vidove socijalne krize, nisu mogli srasti s radničkom klasom. a to znači da je Bob svojim paradiranjem i kočoperenjem iskočio iz svojih proleterskih okvira i da je, prurušen u Don Juana, samo odglumio ulogu izrođenog proletera.

Pisac, registriranjem pojave koja je omladini njegove zemlje u nedostatku ideala nudila surogate, ulazi u socio-psihološko područje bez pretenzija da izrazi misaone poruke, s namjerom da se igrom mašte iskaže kao moralistički zabavljač i da se našali sa svojim mladim i samoživim sugrađanima. Alberto Asor Rosa tvrdi da je »pojava Sanfrediana na Pratolinijevu umjetničkom horizontu značila za njega početak bavljenja s proleterskom i radnom Firencem i s njezinom vitalnom i borbenom jezgrom«,²⁸ a da se autor čudio i zabavljao s nižim vidom narodne degeneracije, da se stoga u njegovu sarkazmu osjećaju tragovi razumijevanja i naklonosti, zbog čega osuda iznakaženog morala nije kategorična ni definitivna.²⁹

Bob koji podsjeća na egzibicionistički nastrojenog Sandrina, zaokružava svoju fizionomiju kroz nagle obrate radnje. To je fizionomija mladića kojemu je rat presjekao pubertetsku bezbrižnost i poremetio normalno sazrijevanje ličnosti i koji želi sebe potvrditi zavodničkim istupima i nakaradnim malograđanskim manirama u ophođenju s djevojkama.

Moralna lekcija udijeljena Bobu ima prozirnu pedagošku podlogu i naivnu pouku: rehabilitiran pri kraju djela i vraćen u vlastite klasne redove, glavni se junak ponovno stapa s proleterskom nepatvorenom sredinom i brakom s Mafaldom prebacuje se iz stanja ošamućenosti i egzistencijalističke razbarušenosti u svakodnevni sanfredijanski kolosijek života. Time je »buku, zajedno sa sumnjom o njegovoj nedoličnoj impotenciji, opet plemenito upila sredina one gradske četvrti koja ne dopušta da se nijedno od njezine djece žrtvuje, bez obzira koliko taj bio malen, te je lijepom Bobu iskazano opraštanje i vraćanje časti.«³⁰ Pisac je Sandrina hotimično izbacio iz

²⁷ *La table ronde*, 131, 1958, str. 104.

²⁸ *op. cit.*, str. 216.

²⁹ Alberto Asor Rosa, *op. cit.*, str. 217.

³⁰ Carlo Villa, *Invito alla lettura di Pratolini*, Milano 1973, str. 78.

realne sredine, a Boba smišljeno vraća i vezuje za rodni ambijent. Diskretna pišćeva pratnja, koja je u *Gradskoj četvrti* i u *Kronici o siromašnim ljubavnicima* pomogla junacima da ne zalutaju, u *Junaku našeg vremena* i u *Djevojkama iz Sanfrediana* olabavljuje i ustupa mjesto direktnom upletanju u tokove junakovih kretanja. Takav postupak nalagao je intenzivno razvijanje zapleta i vještu upotrebu stilističkih rekvizita. Trebalo je na neki način prikriti intervencije i vještačko ubacivanje likova u fiktivne situacije. Bob je, prividno samoživ, pokorno trčao ispred pisca, dok u romanu *Metello* glavni protagonist kao da je strano lice, nerado prihvaća autorovo izravno miješanje u vlastitu životnu putanju.

Zamišljen kao prvi dio jedne trilogije pod naslovom »Una storia italiana«, čije sadržajne komponente sačinjavaju događaji iz razdoblja 1875—1945, roman je sazdan na malim ljudskim istinama individualno obojenima i na spoznaji da te sitne ljudske istine mogu dobiti povijesno značenje.³¹

Priča o firentinskom radniku Metellu koji se u posljednjim decenijama prošlog stoljeća, pod utjecajem uspomene na preminulog oca, revolucionarnog anarhista,³² opredjeljuje za socijalističku ideju, organizirana je smišljeno i postavljena problemski, što znači da pisac nije kao prije »trčao za činjenicama« niti su se one »same razmještale« u njegove stranice. Pa ipak, kao u obje *Kronike*, radnja je prostorno i vremenski omeđena: njezino je poprište Firenca, a odvija se krajem prošlog stoljeća. Već na prvim stranicama, gdje se izlažu obične stvari — rođenje glavnog junaka, prvi koraci u život, prva ljubavna iskustva i prva zastranjivanja, te prvo opredjeljenje za svijet rada — struji misao o buđenju radničke svijesti i o neminovnom angažiranju proletera u izgradnji vlastite budućnosti. Promaknuće napredne ideje i njezino ugrađivanje u temelje radničkih akcija,

³¹ Na omotu knjige *Metella* mogu se pročitati autorova vrlo značajna obavještenja koja se odnose na namjenu i ciljeve zamišljene trilogije, s toga ih prenosimo integralno: »Una storia italiana è il titolo generale di un ciclo che abbraccia un determinato periodo di tempo, dal 1875 al 1945, e che nel disegno finora abbozzato non supera la misura di una trilogia.

Diciamo subito che ciascun romanzo risulterà concluso, autonomo e senza rapporto, se non di circostanze marginali, con gli altri. Il filo che unisce la trilogia è dato dal tempo: là dove un libro finisce, all'incirca dallo stesso anno e dalla stessa stagione, incomincia il libro successivo.

Ancora, di volta in volta, campeggiano protagonisti e ambienti diversi, tipici di quei diversi strati sociali, dal proletariato all'aristocrazia, alla piccola e media borghesia, che durante cotesti settant'anni hanno caratterizzato la vita italiana. Ciò, occorrerà precisare, non come un'esterna prospettiva sociologica, bensì come la prospettiva propriamente romanzesca nel cui sfondo si collocano vicende e cose e persone storicamente vere.

³² Anarhizam je kao politička struja našao u Italiji veliki broj sljedbenika. Razloge toj pojavi treba tražiti u činjenici da je Mihail Aleksandrovič Bakunin proveo niz godina u Italiji. O njegovu boravku i utjecaju govori Riccardo Bacchelli u svom romanu *Il diavolo a Pontelungo* (1927).

u kojima štrajkovi zauzimaju dominantno mjesto, povjereno je Metellu Salaniju. Osobna povijest Metella morala je, prema tome, srasti s događajima vremena. »Srasti je točna riječ, ne samo u Prato-linijevim zamislima«, veli Carlo Muscetta³³ i dodaje da je sama pripovjedačka materija natjerala autora u iskušenje da »biografira« jednog pozitivnog junaka³⁴ i da izgradi »jedan nesumnjivo osrednji lik koji ne želi biti ni prvi ni posljednji, koji često, mada teška srca, zaboravlja na svoju dužnost borca, koji je siguran samo onda kad se povjeri improvizaciji, koji je tašt zbog svog fizičkog prestiža i svog zanimanja, ali je »odmjeren« u politici (prava sredina između anarhističkog ekstremizma i razborite ljubavi za red), više umišljen nego klasno svjestan«. ³⁵ Popuštanje iskušenju uzrokovalo je prenaglašeno usmjerenje piščeve misli na dokazivanje kako se svijet kapitala razvio do te mjere da su zahtjevi radnika za humanizacijom rada i za obuzdavanjem izrabljivačkih strasti potpuno opravdani.

Metello Salani nije izrastao iz piščeve mašte; pronađen je na izvorima prvih proleterskih gibanja u Firenci, ali ga autor po svom nahodanju penje i spušta s historijske pozornice. Takvim pristupom trebalo je sagledati i odmjeriti podvostručenu ulogu junaka, kao običnog građanina i sindikalnog borca. Invencija dostavlja pripovjedaču vezivno tkivo s kojim mu je olakšano prebacivanje lika iz jedne sfere života i djelovanja u drugu, iz tvornice u lični krug kretanja. To vezivno tkivo učvršćeno je racionalnim sredstvima svaki put kada se pojedinačno tj. privatno pretapa u opće, odnosno kada se junak iz idiličnih, intimnih stanja prebacuje na bojno polje i suočava s klasnim neprijateljem.

Po teškim opterećenjem povijesno-simboličnog karaktera, Metello podsjeća na Manzonijska Renza. Stvarajući svoj lik, Alessandro Manzoni imao je pred sobom goleme naslage historijske građe sakupljene na starim vrelima radi rekonstrukcije prošlosti, odnosno jedne stranice iz povijesti malog potlačenog i poniženog svijeta. Priča o ljubavnim nedaćama tkalca Renza, čisto artikulirana i sinkrono vezana za dramatična zbivanja koja su se odigrala dok su Španjolci harali Italijom, nosi u sebi izuzetne moralne i ljudske poruke. Moralističko-didaktička intencija spriječila je Manzonijska da jukstaponira situacije, da pribjegava naglim obratima radnje, nasilnim prekidima i vodila ga je u analitičko studiranje sporednih likova i njihovom suočavanju s Renzom. Pod paskom autora, koji je unaprijed pripremio svoje povijesno-socijalne premise i zamislio psihološko-moralne interpretacije, glavni junak u *Zaručnicima* nikad ne iskače iz prosvjetiteljsko-povijesnog konteksta. Metello, međutim, u više navrata bježi iz političke, ideološke i socijalne svijesti Prato-linija i mada je

³³ *Realismo e controrealismo*, Milano 1958, str. 76.

³⁴ *Ibidem*, str. 77.

³⁵ *Ibidem*, str. 79.

u biti integralno zamišljen, njegova se ličnost spotiče kod usklađivanja osobnog odnosa prema ženama i prema klasnim drugovima. Psihološka se struktura zbog toga razbija u neobičan dualizam: politički opredijeljen i sindikalno angažiran, Metello dopušta da njegov nagon opkorači vlastitu radničku svijest i da pred iskušenjima viriliteta napusti borbu da bi se odazvao ljubavnom zovu;³⁶ s toga je očito da Metello, nasuprot Renzu koji dosljedno horizontalno povezuje historijske događaje, zastranjuje u svom kretanju, vertikalno planiranome, te povlačenjem u intimne sfere života, gdje ga opsjedaju tri žene — Viola, Ersilia, Idina — prekida u više navrata most što spaja njegova lična stremljenja s interesima radničkog pokreta.

Žene, zatvor, brak, dileme, iskušenja oduzimaju Metellu aoreolu heroja, žrtve rada i izrabljivanja. Ti činioци s druge strane dovoljno usporavaju njegov revolucionarni zamah, ali ga ne otuđuju od klasnih drugova i ne isključuju iz procesa gibanja. »Što se više povlačiš, to te nešto sve više gura u prve redove«, veli sam junak.³⁷

Neorealistička tehnika, koja je piscu uspješno služila u prethodnim djelima nije više u stanju, zbog prihvaćenih kompromisa, da konsolidira strukturu romana. S tehnikom koja zasijeca u istinu i s klasičnim načinom izlaganja, koji dopušta manipuliranje s činjenicama i arbitrarno prosuđivanje ljudskih postupaka, materija oblikovanja nije sačuvala svoju organsku povezanost. Genetičkoj metodi, s kojom je trebalo predočiti kako se jedan lik može poistovjetiti s cijelim jednim pokretom, suprotstavljao se deskriptivni stil. Zbog njegove neodmjerene upotrebe brojni inserti, puni kolorističkih elemenata, isprekidali su kazivanje i narušili narativni sklad, ali izdvojeno gledano nisu okrnjili privlačnost i ljepotu izraza, što dokazuju dva istrgnuta i niže navedena pasusa kroz koja odjekuju dva tona — dramatični u prvom i lirski u drugom: »Sa svim poštovanjem koje gajim prema Aminti, kažem da nije potrebno, kao što se dogodilo njemu, pasti na rub očajanja prije nego se složimo o štrajku . . . Iz tih razloga velim da ne moramo štrajkati samo zbog osam para i mini-

³⁶ Problem podvostručavanja junaka, njegove nedosljednosti i kolebanja postao je predmet žestokih polemika čim se pojavio roman. Polemike i rasprave polazile su od književno-teoretskih, političko-ideoloških, socio-moralnih i drugih premisa. Carlo Muscetta, analizirajući *Metella*, sažima i prikazuje osnovne polazne stavove pojedinih kritičara, kao što su Salinari, Vigorelli, Bo, De Robertis, Pampaloni, Parronchi, Fortini, Piccioni, Dallamano, Bocelli, Cecchi, itd. i oponirajući onima koji su lik Metella predočili kao pozitivnog junaka, razlučeno piše: »Altro che eroe positivo, qui si compie l'immagine del più superficiale e fiacco militante dei nostri tempi! Nulla di più estraneo del socialismo a questa anima piccolo-borghese che Pratolini si è illuso di rappresentarci come naturaliter socialista.« Ovoj pristranoj i emotivno obojenoj tvrdnji prethodila je izjava: »Metello resta il protagonista intenzionale del libro: il mondo naturalistico del sesso ha la prevalenza sul mondo storico-ideale del socialismo«, s kojom se moramo u potpunosti složiti. (»Metello e la crisi del neorealismo« u *Realismo e controrealismo*, itd., str. 92).

³⁷ *Metello*, Firenze 1955, str. 419.

malnog povećanja plaća koje tražimo, a koje nam je potrebno. Da nam je potrebno, znaju i vrapci. Prepričavanje naših nedaća ne vodi nikud. Izgleda da ovdje jedan drugome trijebimo buhe . . . Ja govorim u svoje ime — odmah se ispravi — da se razumijemo, i kažem da što se mene tiče, ja sam za štrajk, jer pored toga što mi je to bijedno povećanje neophodno, smatram da na njega imam pravo!«³⁸ Vidljivo je da se način izražavanja spušta na radnički nivo i da je ton prilagođen dramatičnoj situaciji u kojoj se našao firentinski najamnik. Na takve i slične dijaloge nasrću pasaži, promatrani za sebe uzvišeno lijepi, ali nefunkcionalni i pretvoreni u dekorativni element s baroknim prizvukom kao u prizoru iza Metellovog otpuštanja iz tvornice: »Sunce izlazi iza Susreta i otkriva Arno u visini Broda. Ljeti, u pet sati ujutro, nebo je vedro. Duž Provincijske ulice kreću se prema Tržnici kola povrtlara, s košarama voća i povrća mokrog od rose. Okolica budi grad. Izvan Vrata nalazi se Trošarinarnica, gdje je zaustavljanje obavezno. Prolaze lovci, žene s korpama punim jaja, pjeskari koji hitaju do rijeke i križaju se s kuririma, kočijama, kolima krcatim sijenom, bocama, vrećama od brašna. Zvona svetog Gaggia i Madonnonea zvone jutrenje.«³⁹

Inserti političke i moralizatorske prirode sazđani na socijalnom ili klasnom pretekstu kao i lirski prijelazi, zaklanjaju povijesnu platformu i izbacuju u prvi plan konflikte u Metellovoj ličnosti, što remeti epsku viziju. Ti konflikti ne počivaju na problemu spoznaje — ne spoznaje, već ih Carlo Muscetta pripisuje »protivrječnostima u samom piscu, između poetike dekadanse i poetike realizma, između poetike naturalističke spoznaje, koja teži da historijskog čovjeka utopi u automatizam njegova fizičkog života, i realističke poetike, koja ne može a da ne podredi prirodnog čovjeka društvenom čovjeku, umjetnički individualiziranom i historijski tipiziranom . . . Kod Metella spoznaja historijskog čovjeka, koja je trebala proširiti čak iznutra njegovu klasnu svijest, neprekidno popušta spoznaji prirodnog čovjeka, a to redovito u situacijama kad je tipičnost lika tražila veliku ozbiljnost idealnih crta.«⁴⁰

Polemički intonirana kritika *Metella*, koja je analitički pretresla roman i u svoju raspravu uz promišljene ocjene unijela i mnogo subjektivnih elemenata zasnovanih na ličnim poimanjima umjetnosti i pogledima na svijet, čekala je drugi dio trilogije gotovo spremna da ublaži svoju oštricu jer je bila još uvijek uvjerena da se Pratolinijeva stvaralačka putanja ne nalazi u silaznoj fazi.

* * *

Godine 1960. pojavljuje se djelo pod naslovom »*Rasipanje*« (Lo scialo), koje je iznenadilo svojim glomaznim dimenzijama — oko

³⁸ *Ibidem*, str. 186—187.

³⁹ *Ibidem*, str. 347.

⁴⁰ »*Metello e la crisi del neorealismo*«, str. 90—91.

1400 stranica — i neobičnom artikulacijom vrlo heterogene pripovjedačke materije. U samu strukturu sazidane su činjenice kroničkog podrijetla kao i piščeva osobna razmišljanja, proizvoljna rasuđivanja, smjele vizije i predviđanja te neobične tvorevine mašte, što je sve zajedno zasjenilo polaznu ideju i dovelo umjetničku poruku do ruba neprihvatljivosti. Za građenje priče koja ne posjeduje jedan logički slijed, korištena su nespojiva izražajna sredstva i tehničke metode. Iz tih razloga, opisni se elementi nameću narativnima, koji su sami po sebi opterećeni dugim internim monolozima, što djeluje na intenzitet izlaganja i prijeti dezintegracijom priče. Sve to kazuje da je piščeva zamisao usmjerena na raščlanjivanje dva decenija talijanske povijesti — od 1910. do 1930 — morala zapeti na događajima irelevantnima ili sporednima za predočavanje razvojnih tokova i involutivnih zaokreta jednog naroda. Ti su događaji predstavljali samo političke i etičke premise za moralni sud o zastranjivanjima u društvu i o psihičkim traumama pojedinaca.

Kod prethodnog romana jedan jedini protagonist dobio je zadatak okupljanja nositelja ne samo autorova programa i ciljeva već i dramatičnih opsesija najbrojnijeg sloja buržoazije. Sada su to dvoje: Nella i Giovanni. Ti su nositelji zamišljeni u prvom redu kao spona između unutarnjeg i vanjskog svijeta malograđanske klase koja se rastače u podmuklim porocima.⁴¹ Giovanniju, koji izdaleka podsjeća na Metella, namijenjena je progresivna uloga, ali ga autor ne obdaruje čvrstim karakterom pa zato iznevjerava svoju socijalističku ideju tražeći u sumnjivim mešetarenjima i nečasnim vezama izlaz iz svoje progonjene revolucionarne prošlosti. Fašisti mu unatoč tomu ne opraštaju »zablude« i smještaju ga među rešetke dobro čuvanog zatvora. Svi ti obrati i skretanja ukazuju na tragiku čovjeka podložnoga političkom pritisku ili represiji. Njima su pribjegli pobornici rata i Mussolinijevi političari da bi ušutkali neposlušne i neprilagodljive talijanske građane. Moravia se još prije u svom djelu *Konformist* (Il conformista, 1951) dotakao pojave prilagođavanja, tj. konformiziranja čovjeka, i ukazao da se ona rodila pod utjecajem duhovne i moralne izolacije pojedinca, ali je njegova misao bila neodređena, a problem odnosa čovjeka i društva dobio je nenormalne dimenzije s neprihvatljivim rješenjima. Pratolini proširuje panoramu svojih viđenja i želi da s

⁴¹ Još jednom je autor iskoristio omot svog djela da bi upozorio na vrijeme u koje je smještena radnja, a to je 1910—1930. godina i na osnovne karakteristike nosilaca radnje, s kojima je želio zaokružiti sliku predočenog vremena. Vrijedi pročitati u originalu na čemu namjerava insistirati; na prvo mjesto stavlja: »Il moderno bovarismo di Nella; la tragica schiettezza di Ninì e le sue ambigue e sofferte tentazioni ancestrali, l'umanissima e losca mediocrità di Giovanni; l'esemplare e chiusa bontà di Adamo; il corso drammatico e avventuroso della vita di Folco, dominata da una forsennata e consapevole volontà di potenza; il lungo 'carcere' della gente del Pignone e dei contadini del piano; l'ossessiva malizia di Fru; il saggio e patetico declinare di Erminio, itd.«

pomoću ljudskog mnoštva i topografskih, folklorističkih, kroničarskih elemenata, sažme drugi dio drame talijanskog naroda, koji se odigrava tokom i iza prvog svjetskog rata. Snimljena očima protagonista, Nelle i Giovannija na prvom mjestu, u drami se ogledaju samo površni obrisi stvarnog događanja. Snimatelji i promatrači, tj. aktivni i pasivni protagonisti se prepleću, a njihova duševna stanja slijevaju se u jedan umjetno stvoreni moralni ambijent, što ih lišava mogućnosti identifikacije. Umjetnik se trudi da ih razdvoji i individualizira, da definira njihove postupke i zaokruži likove. U tu svrhu razbija radnju na dijelove da bi zatim tragao za načinom kako sačuvati strukturalno jedinstvo. Već je u *Metellu* iskorištena metoda jukstaponiranja radnje i vođenja protagonista na dva kolosjeka. Sada je primjenjuje bez ograničenja, za to se u sistem izlaganja uvlači stihija. Pokušaj stezanja nití oko jedne osovine, koju su trebali sačinjavati Giovanni i Nella, nije urodio plodom, te se preobilna građa razlijeva bez reda po pojedinim poglavljima.

Iz »zdrobljenih životnih činjenica« sakupljenih na različitim vrelima, pisac je morao izvlačiti dijelove za sastavljanje Historije. Pri tome su mu izmicale spona, a s njima i sam smisao kazivanja. Uvjeren da su romanopisci ljudi s velikom sposobnošću zamišljanja a neobdareni maštom, osuđeni da analiziraju ono što je opipljivo, bilo da se radi o prirodi ili o ljudskoj duši, Pratolini se odlučio, kako sam veli, za analitičko razmatranje »rasipanja isjeckanih činjenica kakav je život.«⁴² Rasipani u svojim oblicima i zagonetni u svojim tokovima, glavno obilježje života su ljudi. Njih treba uhvatiti, podvrći ispitivanju, izložiti njihovu intimu pred ogledalo.

U procesu istraživanja umjetnik zadržava svoju pažnju u sferi ljudske podsvijesti i pri tome zaboravlja da psihološka analiza nije svrha već sredstvo za slikanje delikatnih moralnih pojava u jednom vremenu i u društvu s očevitim znakovima duhovnog raspadanja. Mada je krenuo prema opipljivim stvarima, svoje kazivanje nije usmjerio istini, jer je tada mislio da »je istina zapaljeni ugljen: ne možeš je držati u ruci, ona ti rastopi čak pisaće pero.«⁴³

Giorgio Pullini ističe da »se Pratolini osjećao nelagodno kad je u *Gradskoj četvrti* i u *Kronikamu* morao dovesti lik ispred sebe i usporiti brzinu radnje da bi ga ispitao. Pri tome (kao što se zbiva s Gospodom i s Nesijem) pada u umjetno psihologiziranje koje se u svjetlu činjenica ne može opravdati.«⁴⁴ To su onda bila samo probna istrčavanja, koja nisu ugrozila kompozicionu čvrstinu djela. U *Rasipanju* sunočavanje s likovima ulazi u sastav priče, a poniranje u njih postaje

⁴² To su riječi pjesnika Eugenia Montale koje je Pratolini postavio kao epigraf na početku djela, i po svemu se čini da su najavljivale način obrade teme, a ne smisao kazivanja.

⁴³ *Metello*, itd., str. 84.

⁴⁴ Giorgio Pullini, *op. cit.*, str. 121.

osnovno oružje za rastavljanje moralnog sustava malograđanskih slojeva. Direktno suočavanje zamijenjeno je međusobnim suočavanjem protagonista svaki put kada su skrupule bile nepoželjne. Protagonisti tada nemilosrdno razgolićavaju svoje najdublje psihičke predjele. Autoru priskače u pomoć i epistolarna tehnika, što pokazuje i Adamovo pismo upućeno Niní, u kojem je njezin lik rasvijetljen s društvenog i političkog aspekta pošto se tehnikom intimnog ispovijedanja — tj. dnevnika — predstavila kao ljudska nakaza: »Dakle, nikad ti o tome nisam govorio — piše Adam — a vjerojatno se ni Armida nije usudila obavijesliti zbog tvog zdravlja, ali se tamo, između Scandiceija i Vingonea, krije barutana. Pazi dobro. Sigurno, Bertinijevi i Falornijevi su prilično povjerljivi, ali ustvari ti si vlasnica, a fašisti te nesumnjivo još smatraju jednom od njihovih. Pazi, stvar je u tome što su fašisti, posebno u onim predjelima kao i u Pignoneu, počinili svašta i nastavlja u još gorim stvarima tako da se svakog trenutka, ako se onaj svijet pobuni, može dogoditi najgore.«⁴⁵ Dok upotrebljava spomenute tehnike, Pratolini se opušta, njegova se moralna savjest povlači, pa se izraz i riječ povampiruju i grabe u najodvratnijem mulju seksualizma. »Seksualizam uzima Pratolinija za ruku i vodi ga u pisanje niza stranica koje ne samo što su štetne po ekonomičnost romana, a koje se svode na dugo razlaganje sumnjivog ukusa (to se očito odnosi na dnevnik Niní, ali ne samo na njega), već izobličuju njegovu osnovnu misao, koja nam se čini opravdana, ali prestaje da to bude čim se slika zbog svoje golemosti potpuno odvajaju od činjenične konkretnosti, koju je trebalo predstavljati i poprima neki svoj izgled, u ovom slučaju neprijatan zbog razvučenosti i nepotrebnih opscenosti.«⁴⁶ U tim citiranim zapažanjima Giuliana Manacorde sažeta je bit stvaralačkih promašaja u *Rasipanju*.

Moralni presjek kroz talijansko društvo u doba kada se radala i rasplamsavala fašistička ideja i kada se iza prvog svjetskog rata, na razvalinama moralnih vrednota ostarjele buržoaske klase skrjavala nova talijanska država, nije jasan; zasjenila su ga prenapregnuta psihološka i psihoanalitička sondiranja u sferi seksa. Prvobitna zamisao se rasplinula u mnoštvu heterogenog materijala, sakupljenog u procesu traganja za podmuklim opaćinama zbog kojih su se ljudsko poštenje i dobrota pritajili ostavivši slobodan teren nasilju i perverziji. Traganje je zadržalo autora u oblasti nagona i podsvijesti i dovelo u pitanje realističko sagledavanje historijskih i društvenih korijena koji su dovukli Italiju do fašističkog prevrata i do uspostavljanja diktature.

⁴⁵ *Lo scialo*, Milano 1960, str. 460.

⁴⁶ Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea* (1940—1965), Roma 1971, str. 239.

Namjera pisca da predoči sliku jednog vremena, koje je ostavilo neizbrisiv trag u povijesti talijanskog naroda, rastočila se u zdušnom kopanju po nastranostima ljudske prirode.⁴⁷

Prije nego se pojavio treći dio trilogije, Pratolini objavljuje novi roman *Postojanost razuma* (*La costanza della ragione*, 1963).⁴⁸ Nakon dužeg vremena sjećanje postaje ponovno osnovni izvor nadahnuća. Kao nekad u *Obiteljskoj kronici*, potka romana sazdana je na kronološkom autobiografizmu isprekidanome evokativnim dozivanjem predodžaba izbljedadjelih s vremenom. Iz memorije gdje su pohranjeni stari doživljaji i naslagane zgode, izvučen je jedan po jedan detalj i ugrađen u priču. U procesu ugrađivanja sudjeluje protagonist Bruno Santini, koji se često gubi kao lik i stapa s ličnošću pisca. Santini-Pratolini je svjestan da se u retrospekciji stvari preturuju i da se slike iz prošlosti lako brkaju s prizorima iz sadašnjosti; on zna, osim toga, da starim stvarima i slikama treba pristupiti oprezno, s historijsko-dijalektičkih pozicija, jer samo tako interpretacija ličnih zgoda i doživljaja može dobiti istinske dimenzije i odgovarajući značaj u prikazanom, postojećem, društvenom ustrojstvu.

Tri lica — Santini, njegova majka Ivana i Pratolini — ruju po memoriji i otkrivaju bogata spremišta iz kojih crpe poticaj za animiranje vlastitog dijaloga. Neiskusni Santini pretpostavlja da mladelački žar koji unosi u obnavljanje uspomena na djetinjstvo i na mladost, može izazvati pometnju kod raspoređivanja slika, prizora i vizija: »Dva prizora, najstarija, traju samo tren; ne znam koji od njih dolazi prije, koji poslije. Pokriveni su umjetnim svjetlom kao da je memorija stajala iza zaštitne maske u vrijeme spajanja. Kod jedne od te dvije uspomene, vjerojatno starije, ne uspijevam naći točan slijed.«⁴⁹ Tokom izlaganja činjenice i prizori se nameću neodoljivom snagom i opkoračuju jedni druge, prisiljavajući pisca da se ispričava: »Pa ipak, slike su čiste, ali statične: njihovo mi kretanje ostaje nepoznato. Isto tako, smisao riječi dok mi zvuk glasova biva toliko jasan da mi još odzvanja u ušima. Bojim se, ako se ponovno naviknem na memoriju, da ću, recimo, najprije izvršiti selekciju prema različitim kategorijama

⁴⁷ Giuliano Manacorda, s čijim smo se gore citiranim mislima složili, umjesto da zaključiti kako se Pratolini spotakao na vlastitu, preveliku ambiciju, ide suviše daleko kad kaže da je pisac dospio dotle: »da je napisao apologetski roman fašizmu; ili bolje rečeno, ustanovio je dobre razloge koji su ga doveli na vlast.« (op. cit., str. 239).

⁴⁸ Gotovo redovito Pratolini stavlja epigraf na početku svojih djela da bi istakao karakter teme koju će obrađivati. Kod njegova sastavljanja pomno bira autore. Ovaj se put odlučio za Dantea, najomiljenijeg umjetnika, te uzima iz *Vite Nove* sljedeći pasus »E ricordandomi . . . secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui si vilmente s'aveva lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione.«

⁴⁹ *La costanza della ragione*, Milano 1963², str. 29.

sjećanja, a zatim sintezu.«⁵⁰ Selekcija i sinteza nisu izvršene, jer su se svijest i nove spoznaje upletale i unosile nove elemente u autobiografsku kroniku.⁵¹

Protagonist Bruno Santini — čiji se životni put u nekim raskrnicama potpuno podudara s piščevim — noseći radnju koja se zbiva između dva rata, zapinje za suvremene tokove života, što ga izbacuje iz vremenskih koordinata osobito onda kada se razmeće svojom klasnom sviješću i osjećajima pripadnosti radništvu. Firentinska sredina gdje se njegov lik formirao podsjeća na Metellovu i Bobovu, s tim što se sada pisac trudi da zaobiđe svoj »sanfredijanski populizam«⁵² i da zaodjene svog junaka u revolucionarni plašt, da ga zatim smjesti u avangardne redove bez posezanja za imaginacijom. S toga je u *Postojanosti razuma* potraga za istinom koja se krije u uspomenama vrlo intenzivna. Međutim, u času njezina oblikovanja, istina se izmakla i pomiješala se s mitovima, s kojima se pisac pokušao obračunati u *Rasipanju*. Ponovno je izvirio mit o majci patnici i o okrnjenoj porodici (*Obiteljska kronika*), o prvim nastupima radničke klase na historijsku pozornicu (*Metello*), o prijateljstvu (*Gradska četvrt*), o nasilju (*Junak našeg doba*). Pratolini ublažava njihovu težinu vitlajući barjak razuma i vezujući likove za topografski označena mjesta, za Firencu i okolicu, spuštajući ih zatim u svakodnevnicu. Ali racionalni vitalizam, koji nalazi odraza u retrospektivnim analizama, narušava sklad između mita i stvarnosti i prebacuje pisca u sfere rezoniranja, što istiskuje prirodni način izražavanja i ustupa mjesto političkoj retorici kao u sljedećem pasusu: »Pripadamo društvu raspoređenome kao na željeznoj ruci između još moćnih snaga kapitala kojemu buržoazija na svakom stupnju služi kao amortizer, i snage proletarijata, zatvorene, unatoč njezinim izbijanjima, unutar steznika demokratskog sistema koji je sudbonosno pritiskuje; jednom društvu koje je ipak razbilo sheme nasljednih privilegija i slobodne inicijative, gdje ne postoji uspjeh bez udruživanja s korupcijom, gdje se više ne improvizira, već se kruži od sloja do sloja, dok je ključ obrata povjeren ideološkom i moralnom sazrijevanju tehničkih kadrova, na kojima leže kako istraživanja tako i proizvodnja — i pitam se da li su Ivana, ili jedan i drugi, a osobito Millo, bili dužni, kad su donosili odluku o mojoj budućnosti u ovakvom svijetu, da me usmjere prema višem stupnju obrazovanja, što bi mi omogućilo veću kvalifikaciju. Sjedio bih tako danas u anfiteatrima Sveučilišta umjesto da stojim pored mašine glodalice, moj bi se mozak naprezao u matematičkom računanju umjesto da bulji u ukrasne trake stroja.«⁵³ U takvim i sličnim

⁵⁰ *Ibidem*, str. 30.

⁵¹ Isp. Carlo Villa, *op. cit.*, str. 94.

⁵² Taj je izraz upotrebio Carlo Muscetta nakon tvrdnje da »Pratolini nije upio socijalizam *in succum et sanguinem*« i da je njegova životna koncepcija ostala narodnjačka (*Usp. Realismo e controtrealismo*, itd., str. 109).

⁵³ *La costanza della ragione*, itd., str. 100—101.

solilokvijalnim razglabanjima, u kojima odjekuju retorički prizvuci, figura Bruna izdvaja se i udaljuje od ostalih likova. Upotrebom kolokvijalne forme autor ga vraća među ljude, ali je veza s njima labilna.

U postupku stvaranja Bruno i majka izlažu dijelove prošlosti dozvane u pamet, a zaboravljaju da se prošlost i sadašnjost ne mogu svojevolumno spajati, jer: »Sadašnjost, kako tvrdi sam pisac, uvijek pobjeđuje. Ona je samo termin za uspoređivanje i putokaz u traganju za istinom.«⁵⁴ Zbog te svojevolumnosti pripovjedačke niti su se ponegdje rastegle ili popustile stvarivši jaz pred kojim pričanje zastaje. Taj jaz potenciraju preskakivanje vremenskih ograda i razdoblja i češće interpoliranje ljubavnih epizoda, čas romantičnog čas avanturističkog karaktera. U tom slučaju Pratolini uvodi u radnju niz djevojaka — Elettru, Rosariu, Paolu, Lori, Mariolinu — s kojima uspostavlja stanovitu ravnotežu u izlaganju, i vješto premošćuje pukotine. Mada epizodne figure, one su spriječile glavnog junaka da se odlijepi od stvarnosti i da postane žrtva tehnike spajanja, ubacivanja i prebacivanja. Dijalogalni stil, upotrebljen u retrospektivnom osvrtanju na prošlost uz izlaganja u prvom licu, nije mogao usuglasiti sve narativne s deskriptivnim elementima niti popuniti razdaljinu između jučer i danas.⁵⁵

Djelo *Postojnost razuma* nije opravdalo piščeve intencije u cjelini. Stara, već presahla vrela nadahnjivala su bez poleta umjetnikovu riječ i kazivanje je hramilo po svijetu nadanja i optimističkih iščekivanja. »Istina je da sam ja, kao mnogi drugi, pisao uvijek istu knjigu, ali uvijek s različitog promatračkog ugla, a s obzirom da je lice stvarnosti, koja je samo po sebi u stalnom kretanju, uvijek različito kada se odražava na lik koji se od statista pretvara u protagonista«, izjavljuje pisac.⁵⁶ Promatrački kut ipak se nije mijenjao, već samo pomicao. Obnovljena je forma, ali novo ruho u koje su zaodjenuti stari motivi, nije uzvisilo misaonu bit niti estetski oplemenilo sadržinu romana.

Trilogija pod naslovom *Una storia italiana* završava romanom *Alegorija i poruga* (*Allegoria e derisione*, 1966). Prvi se put u Pratolinijevu stvaranju izvodi, prije najavljeno, paralelno vođenje dviju radnji, od kojih jednu pokreće mučna vizija stvarnosti, a drugu alegorijsko viđenje tek minule prošlosti, sapeto političkim implikacijama. »Implikacije postoje, brojne su i zamršene, ali nisu odlučujuće«, kaže pisac i dodaje: »To je alegorija dvaju desetljeća, ismijavanje, a zatim

⁵⁴ *Allegoria e derisione*, Milano, 1966, str. 13.

⁵⁵ Kao tipičan primjer može poslužiti finalni susret između Ivane i sina Bruna. Prije odlaska na spavanje, majka se oprašta sa sinom, ali koristi priliku da se raspita za njegovu najnoviju vezu s jednom djevojkom. U taj dijalog, voden pod sordinom, pisac nepromišljeno i nefunkcionalno ubacuje insert u kome Ivana evocira uspomenu na kupovinu lusteru kada se tek udata počela kućiti, a zatim završava scenu s ovim opisom: »È una sera di freddo, con la nebbia sugli argini del torrente e i vetri appannati, come un anno fa. Domattina entro alla Gall.« (str. 453). To su ujedno posljednje riječi u romanu.

⁵⁶ *La fiera letteraria*, 8 gennaio 1965.

tragičnost i komičnost koje ona povlači za sobom kada čovjek, simbolički prikazan u svojoj dvostrukoj prirodi — mačke i miša — na svakom svojem stupnju i položaju gubi ne samo moralni već psihički i fizički pojam vlastitog postojanja . . . ustvari alegorija koja se proteže do naših dana, ovih dana koje odživljavamo.«⁵⁷

S pomoću Valerija, lika prije upoznatog, a sada u ulozi intelektualca sa stvaralačkim ambicijama, firentinski pisac još jednom kreće u izviđačku misiju u društveno-političke i psihološko-etičke oblasti, složeniju i odgovorniju nego u *Rasipanju*. Jedno jedino lice — Valerio — razvaljuje vrata prošlosti, ukazuje na predratne zablude i ratne strahote, identificira njihova autora: fašizam, da bi na kraju najavio svoju žarku potrebu za napuštanjem iluzija i za prihvaćanjem one istine koja natkriljuje svaku ideologiju. Basna koja se infiltrirala u osnovni tekst i protekla na stopešest stranica, opteretila je knjigu alegorijom i simbolima što je izazvalo teško premostive prepreke u čitanju. Glavnu radnju nosi Valerio Marsili, a pod njegovim se imenom krije autor; druga je radnja povjerena imaginarnim likovima M. i M., stanovnicima Velikomišjeg svijeta (*mondo del Grantopismo*) koji oličava bezumlje i stravu, isključive proizvode opskurnih režima.

Već na prvoj stranici pažnju privlači rasprava o problemu vremena i povijesti, uvjetovanosti ljudske misli i akcije, posljedica duhovne inertnosti i političkog agnosticizma. Zapletenim i nepodložnim jezikom razlažu se misaone premise s kojima će se oblagati pripovjedačka materija: »Moram privremeno zaključiti da se vrijeme i povijest poistovjećuju u smislu da prvi sadržava drugu i da se vrijeme konkretizira jer mu povijest svojim nastojanjem daje dubinu i perspektivu. Čovjek zatvara vrijeme u šaku, otvarajući je oslobađa povijest. Čovjek je dakle upravljač vremena i sastavljač povijesti. Ma kako da ne. Htio sam završiti istraživanja o pojmu vremena prema različitim inventivnim, emotivnim i evokativnim sposobnostima. Izvršiti, prema tome, mjerenje a ne kategoriziranje.«⁵⁸ U tom smislu odvija se zatvaranje i otvaranje vremena, ali »se povijest oslobađa« retrospektivnim zahvatom u razna razdoblja piščeva života. Zaletom u tek minulu prošlost rekonstruiraju se činjenice i s pomoću njih odmotava se klupko političkih obrata, povijesnih zbivanja i društvenih previranja, demistificira se vrijeme rata kad su ideje i ideologije, političke doktrine i društvene klase odmjeravale svoje snage, razgolićuju se pojave zbog kojih su ljudi poklekli, otvorili vrata režimu nasilja i nemoćni kroz niz godina spoticali na nečovječnost. Nije teško povjerovati piscu kad kaže da se za vrijeme pisanja »Vrijeme i prostor, kronika i povijest, sjećanje i razudiivanje« srućuju na njegovu osobu.«⁵⁹

⁵⁷ Cit. prema Carlo Villa, *op. cit.*, str. 100.

⁵⁸ *Allegoria e derisione*, itd., str. 13—14.

⁵⁹ *Ibidem*, str. 61.

Metodom rasuđivanja i vraćanja u prošlost trebalo je dosegnuti istinu, ali se vezivno tkivo izgubilo u obilju izloženih stvari i radnja se raskomadala. Tom komadanju pridonijela je tehnika predstavljanja sporednih protagonista, osobito članova porodice Marsili, koji u želji za osobnim samopotvrđivanjem potiskuju u više navrata glavnog junaka Valerija. Nad njihovim portretima naslagane su bezbrojne činjenice i satkane u retorički omot. Takvom tehnikom slikanja poremećeni su odnosi između pojedinačnog, posebnog i općeg kao i vremenske razdaljine, a to znači da su životne priče bake Celeste i drugih generacija koje predstavljaju Serge, Irma, Ilario, Gloria i drugi stegnute u iste povijesne okvire, zbog čega su njihove figure ostale bez jasnih konotativnih oznaka. Pisac je morao znati da se povijest ne može sastavljati mehaničkim spajanjem osobnih doživljaja, individualnih postupaka i poimanja i da se stvari što se zbivaju, zbivaju u vremenu i u povijesti, ali nisu vrijeme i povijest;⁶⁰ međutim, tijekom pisanja zanijele su ga vizije i to je zaboravio.

U mnoštvu riječi, glasova, boja upotrebljenih kod sastavljanja portreta likova gasila se šporo ali sigurno potreba za dodirima sa stvarnošću, za nepatvorenim dijalogom s malim, klasno opterećenim čovjekom, za jednostavnim i razumljivim jezikom komuniciranja s čitaocem.

Rasponi priče široko su zamišljeni, ali ih je sužavao piščev strah od ponovnog posezanja za dobrom starom kronikom i memorijom. Žrtvovao ih je u uvjerenju da bi one zakočile njegova istraživanja o pojmu vremena i sama mjerenja. Potražio je njihovu zamjenu u alegoriji, simbolima i metaforama, ali nije teško ustanoviti koliko je oslonac na njih bio labilan. Životne putanje pojedinih protagonista, uključivši Valerija Marsilija, nisu se uspjele same od sebe vezati za sudbonosna previranja u Italiji u XX stoljeću, već su ostala samo njihov privjesak, niti je maštovit let u svijet basni mogao dočarati historijsko značenje onih društvenih poremećaja koji su se na drastičan način odrazili na ljudske savjesti i na opredjeljenje pojedinaca. Poput Metella i Giovannija Corsinija, Valerio Marsili sav zaogrnut slojevitom simbolikom, nije bio spreman da se svrsishodno srodi s vremenom i da predoči polazna etička i politička načela na osnovi kojih su trebale počivati ocjena i osuda nasilno iznuđenih dilema i zabluda, čiji je uzročnik bio autoritarni režim fašizma.

U složenoj kompoziciji djela, dvije radnje, nekonvergentne, od kojih se prva napaja pod sjenkama intelektualno rekonstruirane stvarnosti, a druga lebdi u društveno-političkom, fabulistički programiranom i mistificiranom svijetu, zamaglile su optimizam i pluritetni smisao umjetnikove riječi, s kojima se dotad branio od stalnog zova dekadentne poetike. Te su radnje prosto razorile pripovjedačko tkivo i strukturalno jedinstvo. Vjerojatno svjestan te činjenice, zaključio je

⁶⁰ *Ibidem*, str. 13.

svoje pričanje neobičnim umetkom, što u biti predstavlja pokušaj obrazloženja za promašeni cilj: »Sada kada je prošlo dvadeset godina, s tim bilježnicama u ruci, kad se približava prirodna smrt, sadašnjica te obvezuje više nego ikad i nameću ti se teme za budućnost: otp-ljuješ ih, osporavaš ih, priznaješ ih. Ipak znaš da samo od sebe nikad nisi netko drugi, već si samo ti, umnožen, različit, jednoznačajan. Znaš da je vrijeme, umjesto da bude velikodušno, prava mrcina, na koju se svakog časa još uvijek spotiče pamćenje: nagriženo novim iskustvom, emocijama, sjeća se samo onoga što mu se sviđa.«⁶¹ Prijekor upućen pamćenju zbog nevjere pretače se na kraju romana u nesuvisla pitanja koja pisac upućuje sam sebi: »Radio si, pa što? Govorio si, pa što? Pobunio si se, pa što? Obišao si svijet od Azerbajđana do Ekvatora, pa što? Ako po šesti, deseti put otvoriš svoj dnevnik, znači da još znaš slušati sebe. Samomu sebi duguješ objašnjenje ako ono postoji. Važno je da si ti smotreno iskren. Kad god si pretpostavio da ćeš kazati istinu, ona je skoro uvijek golema; malo tko u to sumnja. Nije to problem mjere, već suza koje cure umjesto da kaplju. Suzdržavanje umjesto vapaja. Sada se krv stvari zgrušala. Možda ćeš uspjeti da je rastopiš s pomoću leda i da se u dodiru sa smrtni obnovi život.«⁶² Ponovljeno otvaranje dnevnika nije potvrdilo da je Pratolini slušao sebe. U *Alegoriji i poruzi* vršena su samo preslušavanja, ali su se pri tome glasovi i zvukovi ispremiješali, a misao se lijepila za stvari čija se »krv zgrušala« i koje su ostale beživotne. Autor se trudio da pronađe nova tehnička rješenja za golemu istinu koju je želio saopćiti, ali se ni tehnika ni struktura nisu stavile u službu njegove zamisli i umjetničke poruke, već su jedna i druga iskorištene u eksperimentalne svrhe. Izraz i stil su se opirali novom, antitradicionalnom načinu izlaganja, a ipak su dopustili da njihovu harmoničnost razruši egzibicionistička nota s otrcanim stranim terminima, inverzijama, upadicama, demodiranim poslovičnim rečenicama, itd.

Pri pretraživanju prošlosti i sadašnjosti i pri konfrontaciji došlo je do premetanja stvari, minulih i postojećih, do zabune pri hvatanju uzročnih niti koje su nedavno sputavale čovjeka i dovele njegovu savjest u servilni položaj (Valerio jedno vrijeme radi u jednom Mussolinijevu ministarstvu). Na toj savjesti još danas stoje naslage predratnih zabluda. U težnji da objektivno sagleda psihička i moralna opterećenja, pisac nije znao razdvojiti vlastite grižnje savjesti od uzvišenoga duhovnog bunta.

Paralelizam u vođenju radnje i nekoordinirano vraćanje likova u minulo doba putem unutarnjeg monologa ili retrospektivnog poniranja u događaje, odnosno introspektivnog sondiranja u intimu — što je završavalo kopanjem po ranama savjesti — prepriječili su put od umjetnikove riječi do čitaoca.

⁶¹ *Ibidem*, str. 619.

⁶² *Ibidem*, str. 620.

Roman *Alegorija i poruga* pokazuje da je u Pratolinijevu stvaralaštvu eksperimentiranje vodilo u stagnaciju. Razloge treba djelomično pripisati vanjskim faktorima koji su ostavili traga na jednu cijelu generaciju pisaca. »Tako talijanska književnost u posljednjih tridesetak godina, kroz svoje suprotnosti, poetike, ishode odražava, izraženo specifičnim riječima, tokove našeg društvenog, političkog i kulturnog života. Ona odražava privredni proces koji nas je iz ratnih ruševina doveo, preko naizmjeničnih 'čuda' i kriza, do današnje depresije, i društveni proces koji je radikalno izmijenio odnose između intelektualaca, kulturne proizvodnje, publike, preokrenuvši pravila igre i nametnuvši piscima težak izbor«, veli Giuseppe Petronio.⁶³ Ta književnost, pored toga, odražava i složena psihološka stanja, s kojima su se autori počeli boriti pošto je prošao prvi val poslijeratnog euforizma i panegoričnog klicanja slobodi.

Kao mnogi suvremenici Pratolini je bio svjedok u tri historijske faze: predratne, ratne i poslijeratne, koje su najprije iskopale ponore među ljudima a zatim sagradile mostove za njihovo spajanje. Trebalo je u svim tim fazama identificirati najznačajnije pojave, prosijati ih i ocijeniti, razmjestiti zatim u romane. S pojavama ušli su u prva djela i ljudi, raznoliki, živahni, neki izvučeni iz memorije, drugi ih kronike, koji se svi zajedno kreću u skladnom koru, pokrenuti nadanjem u društveni preobražaj. Pojave i ljudi su se sinkrono stapali u uzvišenu umjetničku viziju, sve dok neorealizmu nisu ponestala izražajna sredstva, odnosno »teoretski instrumenti za izučavanje i predstavljanje društva ne više s terminima fašizam : antifašizam, već njegovu klasnu borbu.«⁶⁴ Pisac se tada prvi put našao u procijepu i dopustio da ga zapljusne iznenadni val neoavangardizma, koji se meteorskom brzinom pojavio u Italiji i uzburkao stvaralačke duhove. Neoavangardizam je podigao glas protiv komercijalizacije umjetnosti, zastupajući u svojim natuknutim ideološkim porukama misao o kodifikaciji anarhističkih principa i o rušenju svih, pa i moralnih brana u kreativnom procesu.⁶⁵ Pratolini je pred tim naletom prihvatio kompromis: tehniku predstavljanja zamjenjuje tehnikom analiziranja. Zloupotrebivši je u posljednjim djelima, oštetiio je niti koje su njegovu misao prenosile publici. To znači da joj više ne podastire lijepo i dostupno oblikovane ljudske poruke, već joj se obraća izazivački tjerajući je na

⁶³ *Novocento letterario in Italia*. I contemporanei, Palermo 1975, str. 110.

⁶⁴ Giuseppe Petronio, *op. cit.*, str. 74.

⁶⁵ Giuseppe Petronio, ukazujući na krajnji paradoks u kojem se našla umjetnost koja je pretendirala da očituje svoj antiburžoaski stav, zaključuje: »Još je teži — opasniji — paradoks jedne književnosti koja je stvorila kod sebe monstroznu i jednodimenzionalnu viziju modernog svijeta gledajući na njega kao na golemu savršenu mašinu, koja sve objedinjava i upravlja, uzrokuje, zbog nepoznatog ustrojstva koje je pokreće, jedan besmisleni i shizofrenični život, otpljivanje i nestanak svih ljudskih vrijednosti, pretvaranja čovjeka u robota.« (*op. cit.*, str. 95).

mukotrпно izvlačenje smisla iz predmeta i sadržaja, jedan od drugog razdvojenih i nesposobnih da pokrenu osjećaje ili da razgore emocije. U traganju za pravim smislom, pažnja zapinje na isječke ili inserte u kojima opisane stvari razočaravaju, ali izraz, gotovo sublimiran, djeluje opčinjujuće nudeći tu i tamo hedonističku nasladu, koja splašjava pred autorovim nepromišljenim ili nefunkcionalnim posezanjem za istrošenom kronikom.

Već istaknuta činjenica da je Pratolini u posljednjim djelima odbacio sistem pokretanja likova u koru i da je mnoštvo nadomješteno pojedinačnim figurama pretovarenima raznoraznim, pa i simboličnim značenjem, i predocenima u rastrganom historijskom kontekstu i u realističkim dimenzijama, govori da pisac nije razmišljao o Gramsci-jevoj izjavi da »individuuum ne ulazi u odnose s ljudima po jukstapoziciji, već organski, to jest utoliko što postaje dio organizama od najjednostavnijih do najsloženijih« i da »ti odnosi nisu mehanički. Aktivni su i svjesni, to jest odgovaraju višem ili nižem stupnju shvaćanja, koje je o njima stekao pojedini čovjek.«⁶⁶ Ipak sudeći po cjelokupnom djelu, tako bogatom i raznovrsnom, Pratolini ne spada u književne stvaraoce od kojih se Sartre ograđuje ovim riječima: »Priča o neodgovornosti pisca, na koju smo malo prije ukazivali, ima svoje korijene u analitičkom duhu. Pošto buržoaski autori smatraju sebe graškom u kutiji, solidarnost koja ih spaja s drugim ljudima čini im se strogo *mehanička*, tj. jednostavna jukstapozicija. Unatoč tomu što posjeduju razvijen osjećaj za svoju književnu misiju, oni misle da su stvorili mnogo kad su opisali vlastitu prirodu ili prirodu svojih prijatelja: s obzirom da su svi ljudi slični, oni su učinili uslugu svima osvjetljujući svakoga od njih polazeći od sebe. A pošto je njihova polazna točka analiza, čini im se, da bi se upoznali, sasvim jednostavna stvar upotreba analitičke metode.«⁶⁷ Koristeći tu metodu firentinskog pisca nije napuštala želja za angažiranim tumačenjem društvenih i ljudskih pojava i za njihovim razmještanjem u Historiju, mada su rezultati doveli do nepredviđenih nesporazuma.

⁶⁶ *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Torino 1948, str. 28.

⁶⁷ *Che cos'è la letteratura?*, *Il Saggiatore*, Milano 1960, str. 222.

G. Rabac-Čondrić: L'OPERA LETTERARIA DI VASCO PRATOLINI DALLA CRONACA ALL'ALLEGORIA

Riassunto

Dopo aver sottoposto ad un'analisi dettagliata le singole opere, l'autrice del saggio conclude che Vasco Pratolini ha voluto atteggiarsi a testimone di tre fasi della storia italiana, che abbracciano l'anteguerra, la guerra e il dopoguerra e che sono caratterizzate dall'abisso scavato tra gli uomini e dalla ricostruzione dei ponti di collegamento tra di essi. Per identificare i fatti, le cose e i fenomeni che hanno inciso sul corso della storia in tal periodo o ne hanno semplicemente sigillato l'essenza, era indispensabile rivolgersi alla memoria o alla cronaca. La materia raccolta alle loro inesauribili sorgenti, è stata sottoposta al setaccio, valutata, trasportata indi nelle opere e con essa una folla di gente con volti umani vivaci e distinti, moventesi tutta in un armonico coro, sospinta dalla speranza nella dialettica del domani. Uomini e cose, sincronizzati con maestria, riuscivano a fondersi in una visione artistica altamente intonata fino al momento in cui alla tecnica neorealistica, di cui lo scrittore toscano si è servito senza ritengo, non vennero a mancare i termini di raffronto tra gli uomini e le vicende in una società ora meno polarizzata ma più contrastata, nonché i mezzi espressivi atti a consolidare la struttura dell'opera.

Già nel *Metello*, constata l'autrice, la nuova tecnica che talvolta intacca, talvolta sfiora la verità e il modo classico di esporre che permette di manipolare coi fatti e di giudicare arbitrariamente le azioni dell'uomo non hanno potuto conservare l'organicità della materia narrativa. Fu a questo punto che Pratolini si lasciò attrarre dalla voce del neoavanguardismo propugnante nei suoi messaggi, maldestramente articolati, l'idea della codificazione dei principi anarchistici, atti a spazzare i miti e a rompere le dighe, anche quelle morali, nel processo creativo. Il compromesso, al quale acconsentì, permise al narratore fiorentino di sostituire la tecnica della rappresentazione a quella analitica. Avendone abusato, nelle ultime opere si rilassarono i fili che dovevano trasmettere al lettore il pensiero dominante e l'idea motrice. Il linguaggio e la forma diventarono inaccessibili, o quasi, e il modo di esprimersi, eccitante o provocatorio, corredato di finzioni, metafore, simboli, allegorie, tale da appesantirne la lettura e intimante un faticoso travaglio interpretativo che trattiene le emozioni e i sentimenti.

Il nuovo metodo rappresentativo venne applicato come conseguenza della rinuncia al sistema col quale i personaggi venivano mossi in coro. Presentati singolarmente, i personaggi vengono determinati psicologicamente e nel contempo sovragravati di significati simbolici e collocati in un contesto storico piuttosto lacerato, con pretenziose dimensioni realistiche. Ciò significa che Pratolini, soprattutto nello *Scialo* e nell'*Allegoria e derisione*, non ha rispettato la tesi di Gramsci che l'individuo non entra in rapporto con gli altri uomini per giustapposizione, ma organicamente e che questi rapporti non sono meccanici.

G. RABAC-ČONDRIĆ

Nonostante tutto, Vasco Pratolini, afferma l'autrice, non si è mai disimpegnato nelle sue interpretazioni delle vicende umane e dei fenomeni e le sue testimonianze sono valide anche se certi risultati della sua narrativa hanno suscitato imprevisti equivoci.