

## STVARALAČKA MORFOLOGIJA, II

TOMISLAV SKRAČIĆ  
Filozofski fakultet u Zadru

UDK: 840(091):82.0  
Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 1984-10-30

U trećem dijelu ove studije autor poduzima tematsku analizu romanesknog prostora romana *Le Grand Meaulnes* Henri Alain-Fourniera. Polazna postavka je: stvaranje romaneskne spacijalnosti u svojoj je osnovi pitanje uspješnog postupka estetske eksteriorizacije osobnog duhovnog prostora stvaraoča. Središte tog prostora je pjesnička slika, kao što je središte personalnog mita dominantna tema. U ovom slučaju to je slika žene koja inspirira tenu potrage, njen prostor i smisao. Ta pasivna slika-lik pridat će prostoru, specijalnim *procédeom* metaforičke proliferacije, svoje atribute. Od prostora će nastati pejzaž koji će korespondirati s pejzažem duša glavnih likova, osobito pripovjedača. Autor ujedno otklanja neke tvrdnje biografske i idealističke kritike po kojima je takva kvaliteta prostora postignuta s činjenice što je središnja slika-lik realna psihološka predodžba-uspomena, rezultat osobne percepcije samog pisca. Za autora studije taj je susret od sekundarne vrijednosti: sliku je stvorio pejzaž, svijet uspomena iz djetinjstva, te razna estetska iskustva. Susret je samo »prepoznavanje« i prilika za pojavno određenje portreta glavne junakinje.

Glavna se slika, prema drugom poglavlju ovog dijela studije, konstituira kao metafora *eukronije* i *eutopije*, svijeta koji zbog ireverzibilnosti vremena postaje *ukronijom* i *utopijom*. Autor ih naziva zajedničkim imenom — romaneskna utopija. Njen glavni topos — dvorac, koji glavni junak nehotice otkriva i gdje boravi tri dana, posjeduje sve elemente utopijske potrage: zamršeni itinerer, udaljenost, insularnost, idealni red stvari, vladavinu nevinih, osjećaj vremenske neprolaznosti, festivitit pastoralnog (rusoističkog) tipa... U središtu je lik Djevice-Majke. Traženje glavnog junaka za ponovnim povratkom u taj prostor otkriva se čilaoču kao traženje Apsolutnoga. No budući da su prostor i vrijeme relativnosti, slika se odvaja od ideje; ona postaje egzistencijalnom, dakle relativnom: predstavlja se kao slika doma, topline, supruge, sestre, majke...

Treće poglavlje analizira fizičku pojavnost prostora u njena tri elementa: dimenzija, svjetlost i temperatura. Taj je prostor u ovisnosti o prostoru utopije i o glavnoj slici. On je negativ romaneskne utopije. Da je to tako, autor zaključuje iz tipa specijalne metaforike koja je vezana za samo biće i identitet glavne junakinje. Dimenzija se kao zapreka i granica profanog prostora veže za problem orijentacije i za nekompletnost itinerera. Ova, pak, nastala zbog tame i sna, postaje osnovnim razlogom neuspjeha potrage. Svjetlost, veoma slaba ali brižljivo disponirana i ikonizirana, ima ujedno estetsku i epifaničnu ulogu.

Četvrto poglavlje nosi naslov »Znakovi«. Posvećeno je percepciji prostora, posebno boji, mislu i zvuku. Boja je isključivo vezana za protok vremena (zelena, žuta, crvena) i za kakvoću vremena-atmosfere (sive nijanse). Plava je znak prostorne i vremenske neizmjenosti, vječnosti. Zelena konotira eutopiju i eukroniju, festivitit i snagu mladosti. Crvena je destruktivna, tanatofanična. Žuta zauzima najviše prostora, asociirajući prošlost, zaborav, neupotrebjeno vrijeme, podržavajući tematiku smrti kao opsjedajuću temu simbolističke poetike. Nju prati miris ustajalosti, »okus zemlje i smrti«. Zvuk, bilo muzički bilo prirodni, prigušen je i isprekidan. Tišina je evocirana često u vezi sa Smrcu i Apsolutnim.

Posljednje, peto poglavlje s naslovom »Značenja« rezimira metaforičke vrijednosti smrti glavne junakinje. One uključuju estetiku simbolizma, psihestetiku junaká, te egzistencijalnu problematiku samog romanopisca kao pripadnika jedne generacije.

## Treći dio

## MORFOLOGIJA ROMANESKNOG PROSTORA

## I. OD PERCEPCIJE DO SREDIŠNJE PJESNIČKE SLIKE

1. Nađena slika — 2. Slika izgubljena u »rezonancama« —  
3. Ona (slika) ponovo pronađena.

Poduhvat pripovjedača da sjećanja na svoje doživljaje rasporedi u vremenskom i prostornom pogledu uvjetovan je više vlastitim osjećajima nego nakanom da nešto novo ili nešto poučno otkrije čitaocu. On prije svega nastoji srediti svoj duhovni prostor, ne da bi umirio savjest (petnaestak godina i doba muževne zrelosti u kojoj se prihvatio ovog truda već su taj intelektualno-etički posao obavile), već da bi oteo zaboravu i neredu sadržaj jednog izuzetno važnog stadija svog života. Sada se ta važnost odnosi gotovo isključivo na estetsku kvalitetu pojedinih segmenata vremena i predmetnog svijeta, koji, razbacani u memoriji, prizivaju jedan drugog bez neposredne mogućnosti da se svrstaju u jedan dijakrono-spacijalni sustav.<sup>1</sup> Od Velike avanture nije »ostalo ništa drugo do prašine«, tvrdi on, pa je može ispričovijedati. Ne samo da mu je to slobodno, nego i mora<sup>2</sup> jer će se ta zrnca osjećaja i toposa do te mjere izmiješati da će »istinita« priča postati nemogućnost. Može od nje ostati samo lirski pjesma.<sup>3</sup>

U pogledu vremena valja mu kao Proustovu naratoru posebnom upotrebom duhovnog sita i povećala razvrstavati ta zrnca vremenā i mjestā da bi uzmogao predstaviti čitaocu rađanje i življenje pojedinog estetskog doživljaja, iskazati njegovu sudbinu u trajanju.<sup>4</sup> Napredujući u tom poslu, cijela se ta duhovna operacija očituje kao transformacija vremenskih segmenata u prostornu ikoničnost, postupak koji se može usporediti s pretvaranjem svjetlosnih signala na filmskoj vrpici u zvuk. Tako rođena slikovnost,<sup>5</sup> tim više ako ju je moguće provjeriti u stvarnosti, doprinosi revivifikaciji i homogenizaciji proživljenog vremena — mada nije izvjesno da mora doprinijeti njegovoj estetskoj čvrstoći.

Suvremeniji romanopisac, tragač »za izgubljenim vremenom«<sup>6</sup> zazire u neku ruku od takve romaneskne topologije budući da mu je primarna

<sup>1</sup> »Pa kad pokušam zamisliti prvu noć koju sam morao provesti u svojoj mansardi usred potkrovlja prvog kata — već su to i druge noći kojih se sjećam...« (I, i).

<sup>2</sup> Nekad je to izričito kazano na početku ili tijekom ja-pričovijesti (Abbé Prevost, Rousseau, Constant; Bronte, Marivaux — da i ne govorimo o para-literarnim kazivanjima (memoari, sjećanja, zapisi...)).

<sup>3</sup> Fournier se više nije kanio vratiti lirici. Planirao je jedan roman (»Combe Blanchet«) i jednu dramu (»La Maison dans la Forêt«).

<sup>4</sup> G. Poulet kaže da je Proust u tome uspio »daleko prije Alain-Fourniera«. Misli, bez sumnje, na roman *Jean Santeuil* jer je *Du côté...* objavljen iste godine kad i *Veliki Meaulnes*. (*L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1981, str. 33—34). Međutim, spomenuti roman se može smatrati i početkom rada na ciklusu (1904—1905).

<sup>5</sup> Slikovnost sugenirana samim naslovom kod Prousta (Potraga), Dorgelès a (*Partir*), Chazournesa (*Départ*), Mac-Orlana (*Obala magli*) itd. Nekad je to samo ime gl. junaka kao u našem slučaju i podrazumijeva roman-život (*Jean-Christophe*) ili glavni događaj života (*Adolphe*).

<sup>6</sup> To je tragač za izgubljenim identitetom od Don Quijotea do Roquentina. Za stvaraoca rezultat potrage je prvenstveno jedno »unutarnje iskustvo« (estetsko); identitet u psihologijskom pogledu (a i u filozofskom) ipak je sekundaran. (G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gall., str. 77—110)

estetika smrti identiteta, ne živog bića. Ukoliko je riječ o organizaciji vremena i prostora, bit duhovne avanture vezan je za sam stvaralački proces bez prethodnog podređivanja nekom događaju koji po sebi ne može značiti ni polazište ni cilj unutarnje potrage. Ako Proustovo duhovno putovanje počinje i završava *madeleinom*, to ne znači da je ona u njegovu životu značila više nego samoća u tami i iščekivanje majčina poljupca. Ali taj svakodnevnih predmet postaje duhovni pokretač na putu kroz mozaik jukstaponiranih dijelova prostora i superponiranih vremenskih slojeva.<sup>7</sup>

Negdje se, zakopana u tom nanosu, nalazi dragocjena tvar koja kao generička točka uvjetuje sveukupnu pojavnost prostora dajući joj određeni biljeg, neku prepoznatljivu formu ili boju. No ta je točka i gravitaciono središte vremena oko koje poput planeta kruže, približavajući i udaljavajući se, rastrgani momenti, »odabrani trenuci« raznih trajanja. Vrijeme-radnja pronalazi tako svoja dodirna mjesta čime njihovo žarište, onaj predmet, lik ili trenutak koji nosi najviše emotivne supstance, produbljuje još većma svoju neodređenost, zapravo polivalentnost, te nas pročitane stranice koje su jednom napisane o njemu ostavljaju u nedoumici: da li je to prostor (predmeti, krajolik...) koji vidimo kroz vrijeme ili pak vidimo samo vrijeme kao predmete, kao prostor. Vrijeme, dakle, nije moguće odvojiti od evokativnih specijalnih znakova što samom činjenicom da su duboko ukopani u svijesti stvaraoca/naratora predstavljaju i estetske naznake za određene vremenske segmente. Stabilnost njihova korijenja u memoriji stvaraoca, naime, proporcionalna je njihovoj estetsko-emotivnoj težini.

Nije, međutim, isključena mogućnost da ti označavatelji vremenske crte budućeg romanesknog diskursa (te njegovih prostornih toposa i granica) ne prate ujedno i razvojnu dinamiku jedne ideje ili neke apstrakcije koja će se tek naknadno priljubiti uz konkretne datosti. No u primarnom stanju te su misli također fragmentarne i heterogene bilo da autor nema apriornih teza, bilo da te teze, ako ih ima, remeti i mijenja sama shema buduće strukture. Ta shema, međutim, samom autoru zna biti nedefinirana i nestalna.<sup>8</sup> Ona Alain-Fourniera — da će se cijeli njegov budući roman »okretati« oko nje na nekom selu, »oko nje nađene, izgubljene, ponovo nađene«<sup>9</sup> — može za nas, glede gore izloženoga, sadržavati smisao poruke i pouke. Poruka se očituje u samom sadržaju sedam godina kasnije završenog romana: pripovjedač saopćava da je glavni junak našao gospođicu Yvonne de Galais, da ju je neposredno za tim izgubio i da se nakon dužeg vremena opet s njom sastao (oženio). Time je prostor koji ju je skrivao, naizgled beskrajn i amorfan, integriran i definiran u etimološkom značenju ove posljednje riječi. Davši sva tri glagola u trpnom vidu, pisac je daleko unaprijed taj lik odredio u odnosu na vrijeme podijeljeno u romanu u tri zatvorena segmenta, veoma koherentna unutar sebe, s tri odgovarajuća dijela romana. No tim glagolskim oblicima najavljen je i sam status lika u odnosu na

<sup>7</sup> Na primjer: kod Prousta slučaj jukstapozicije prostornih elemenata u Bulonjskoj šumi (str. hrv.-s. prijevoda: II, 229), te sukcesije i superpozicije u vezi s imenom *Guermantes* (str. 8—10, V, Ujevićeva prijevoda kod Zore, Zagreb).

<sup>8</sup> Kao što je bila nejasna Flaubertu u *Sentimentalnom odgoju*, Camusu u *Kugi*. Anegdota o *Ani Karenjinoj* u: A. Thibaudet, *Réflexions...*, Gallimard, 1965, str. 183 sq.

<sup>9</sup> U proljeće 1906. *Images*, str. 225.

radnju: Yvonne će radnju trpjeti, bit će pasivan lik, bit će prvenstveno gledana i opisivana, bit će lik-slika.<sup>10</sup>

Pouka se tiče samog stvaranja. Ona se odnosi i na pisca i na njegovo djelo, a, svakako, i na tu osobu. No sam njegov privatni život nije od tolikog značenja, mada će se u njemu, glede Yvonne de Quiévrecour, u vremenu zbiti isto što i u romanu: susret, rastanak, te, nakon više godina, ponovni sastanak. Nije od tolike važnosti ni to što taj ponovni sastanak neće imati vjenčanje kao svrhu i smisao. Važno je što poslije tog sastanka nije umrla ona već on.<sup>11</sup> I sama ta činjenica suprotna onoj iz romana (smrt Yvonne pri porođaju) poučava nas kako čitati onu shemu »nađena, izgubljena, ponovo pronađena« koja se više ne odnosi na same vanjske događaje, već na unutarnju dinamiku jedne slike-ideje koju prati evolucija djela u nastajanju. Djelo, zahtijevajući puniji smisao nego život, a ujedno i objektivnije stanovište i sud prema toj ideji-slici, »osuduje« Yvonne-lik inkarnaciju tih misli i želja, na smrt. Naime, pošto ju je za života sreo (1905), ona je nestala kao osoba iz njegova života. Ostala je samo predodžba — bježeća slika u njegovoj svijesti. U tom estetiziranom mentalnom prostoru, veoma dinamičnom, ona se rasplinula, ne značeći više isključivo ono što žena »običnom čovjeku« znači: predmet ljubavi i materijalnih želja. Kao takva ona je za njega bila izgubljena u doslovnom i figurativnom značenju riječi. Pronađena je tek onda kad je pisac u svim nesređenim fragmentima svoje svijesti prepoznao elemente njena bića. On će joj pripisati još druga značenja da bi ih ona u romanu mogla nositi i da bi svojom smrću kao metaforom iskazala sudbinu i vrijednost tih značenja. Da bi za tu funkciju bila sposobna, ona će postati likom cijelog romanesknog prostora i dominantnom temom cijele jedne strukturirane cjeline.

Stvaranje romaneskne specijalnosti je, prema ovome, pitanje uspješnog postupka eksteriorizacije i univerzalizacije osobnog duhovnog svijeta.<sup>12</sup> U našem slučaju, u romanu *Veliki Meaulnes*, žena će se pojaviti u jednom autonomnom prostoru i u određenom trenutku iako u osobnom životu ona tamo nije pripadala. Ali će njenom pojavom i prostor i vrijeme dobiti svoje relativne odrednice. Štoviše, taj će lik postati osnovnim uzrokom cijelog osjećajnog i misaonog sloja romana. Ona će se, ukratko, konstituirati kao estetsko jezgro djela. Svi ti slojevi: perceptivni (likovi, prostor, predmeti), osjećajni (vrijednost prostora, duše likova), misaoni (smisao događaja, misao-vodilja), sloj radnje i vremena, težit će da se međusobno idealno pokriju i prožmu baš zahvaljujući djelovanju tog jezgra. Imat ćemo, dakle, ne samo romantičarsku »srodnost duša«, već i srodnost pejzaža s dušama i mislima, a naročito, što je od estetske prvenstvene nužnosti, s osjećajima. Stoga ćemo, čim se ona pojavi, osjetiti da je već poznajemo, da smo je prepoznali prema nekim osobinama ostalih likova, njihovog duhovnog i stvarnog prostora.

<sup>10</sup> Njen bi zadatak bio »da bude tu i da bude lijepa«. (*Ibid.*)

<sup>11</sup> Njegove izjave o vlastitoj smrti ne mogu se ipak tumačiti kao »stvarna« smrt. (O tome: Pogl. »Gubitak sebe«, str. 306)

<sup>12</sup> Poslije Ch. Renouviere (*Personnalisme*) i Bergsona ovakav, kozmički, lik nije iznenađenje. No, ipak, kao i kod Prousta, prisutni su ostaci »temperamentalnog« determinizma (R. Bordier, »Sur Zola et Proust«, u: *Europe*, kol.—rujan 1970, str. 218—228; Margaret Mein, »Le thème de l'hérédité dans l'oeuvre de Proust«, u: *Europe*, Velj.—ožujak 1971, str. 83—99). O velikom Meaulnesu kao »pustolovnom karakteru« (temperamentu, dakle) A. Thibaudet, *Réflexions...*, Paris, Gallimard, 1965, str. 217—218.

Osjetit ćemo da se ona zapravo morala pojaviti kao što u zvučnoj strukturi obavezno mora iskrsnuti glavna tema. Naime, svi antecedentni događaji, svi detalji u opisu likova, mjesta i predmeta već su nosili nešto od njene slike; bili su i ostatak njena u nedogled konotacijama proliferirana slika s kojom sve te pojedinosti, uključujući osjećaje i misli, čine jedno jedinstvo.

\* \* \*

Pa ipak, stvarna slika (u životu Alain-Fourniera gđica de Quiévrecourt) koja nerijetko služi kao model romaneskne osobe, ne bi nužno trebala biti i primarna pjesnička slika. Razumljivo, zapostavimo li je kao stvarnost, uklonili smo i stvarni argument, pa nam ne preostaje drugi put u analizi pjesničke imagerije do puta u apstrakciju preko apstrakcija, u čisto psihologijska pitanja. Sve biografske kritike od Sainte-Beuvea do Maurona rado stavljaju susret s damom (pa i ovaj) kao generički moment za jedan ili više<sup>13</sup> ženskih likova. — Estetska i misaona preobrazba psihološke slike je inače omiljeni predmet radoznalosti mnogih kritika. — Očito, neograničen je broj načina i mogućnosti gledanja jedne te iste estetske pojave, a svako videnje ima pravo građanstva u toj nesložnoj republici interpretacije. A nesloga dolazi odatle što svatko svoj način zamalo proglasi načelom koje, vidjeli smo to u I. dijelu ove studije, ide čak dotle da konflicira pravo na drukčiju riječ o djelu. Pomutnju, zapravo, čine nedosljednosti u pristupu: vanjski, pozitivistički i biografski pristup često je nezadovoljan svojim poljem pa mora zagaziti u internu kritiku. U tim je slučajevima nemoguće zaobići fenomen podudarnosti životnog prostora i vremena s onima iz romana. Najuspjeliji se estetski segmenti vide tamo gdje su identičnosti potpune, dok stvarnost romana ostaje tvrdoglava i svjedoči da to nije uvijek tako. Kad se, na primjer, takva kritika spotakne o činjenicu da je u stvarnosti Yvonne nadživjela pisca («odraz» gl. junaka), onda se, upirući se o odgovarajuću izjavu Fourniera da je ona (Yvonne) za njega više nego mrtva, računa s činjenicom *kao da* je zaista bila mrtva. Međutim *kao da* nema svoje jednoznačnosti i spada u imaginarnu, a ne u egzistencijalnu stvarnost. Dakako, još manje u znanost.

Ne stojimo na apriornoj poziciji one kritike koja odbija govor o psihološkoj slici. Nismo minimizirali autorove probleme izgradnje prostora i vremena. No kad je riječ o *susretu*, priklanjamo se onome što je sam autor rekao u jednom lirskom zapisu<sup>14</sup> koji je »za gotovo«, ali ipak nakon detaljnije analize, preuzela psihokritika kao činjenicu.<sup>15</sup> Po njima slika je »pret-postojala« (*préexister*), a autor romana ju je samo za prvog susreta »prepoznao« u stvarnoj osobi. Time je biografskoj kritici, sveučilišnoj i idealističkoj, izmaknuto glavno uporište: susret u Parizu, na

<sup>13</sup> To čini s više ili manje uspjeha. U slučaju Stendhala J. Prévost kaže: »U proučavanju svojih odnosa između intimnog života i umjetnosti, O ljubavi nam pruža iskustvo suprotno onome iz kojeg je nastao Werther. (La création chez Stendhal, Paris, Gallimard /idées/, 1974, str. 235)

<sup>14</sup> »A ipak, smjesta sam vas prepoznao« (*Miracles*, 100); međutim, u pjesmama prije susreta mi već možemo čitati: »... O, ljepotice, koja ćeš doći...« (Ib. pjesma »Ondées«, str. 93—94 — nastala u travnju 1905).

<sup>15</sup> »Svi ti motivi koje možemo raspoznati kao kakve opsesije Alain-Fourniera postojali su i prije »pretpostojali su« /Susreta. Oni potvrđuju postojanje poetskog svemira koji Susret uopće nije promijenio...« (M. Guimard, *Inconscient et Imaginaire dans le Grand Meaulnes*, Paris, J. Corti, 1964, str. 248)

obali Seine, psihokritičari su sveli na egzistencijalnu epizodu bez presudne uloge u nastajanju djela. Lik-slika Yvonne de Galais pripada dakle protohistoriji romana, nju je formirala u ravnopravnoj mjeri nakanama Fourniera da stvori roman, njegova estetska iskustva, a vjerojatno, i to samo u manjoj i manje određenoj mjeri, čisto emotivna. Susret će zacijelo doprinijeti da pjesnik uvelike rasvijetli i racionalizira ono što je u njegovoj svijesti mlada čovjeka bilo još nedovoljno jasno. Što je taj susret svojim emocionalnim posljedicama privremeno zakočilo i zamrsio genetički proces djela — to je materijal za jedno drugo pitanje. Na njega smo već, služeći se primjerenom metodologijom, pokušali dati bar djelomične odgovore.

Tek ćemo uznastojati na općoj i već jednom izrečenoj istini: Fournier bi bio postao umjetnikom, a da uopće nije bilo susreta. Svaki budući stvaralac biva još za ranog djetinjstva opsjednut rojem estetskih slika. One su svakako presudnije za buduće stvaranje od »kompleksa« na kojima se zasnivaju mnoge interpretacije. Komplekse iz djetinjstva ima i nosi svaki čovjek, a jedini kompleks koji bi bio vrijedan kritike jest onaj estetski: tenzija prema sublimaciji i distinkciji vlastite osobe od »nevrijedne sredine«. Sudeći po onome što nam Fournier priopćava, mi možemo samo naslućivati nisu li uspomene o kojima govori<sup>16</sup> one »prave« slike s kojima svaki pjesnik tvori distinktivnu prirodu svog jezika. Ili, nisu li to možda samo ulomci općih shema koje svako dijete, a osobito adolescent, uzima kao svoje, no koje kasnije ne uspijeva personalizirati i hijerarhizirati? A znamo da je Fournier imao takvih nedaća. Nedokučiv nam ostaje stupanj apstrakcije i univerzalnosti tih rojeva slika »ni uspomena ni želja«, kako on kaže.<sup>17</sup> Ono što možemo pouzdano ustvrditi, to je da dispozicije u vremenu i prostoru nije bilo.<sup>18</sup> Pozivajući se na taj svoj »avant-monde« sačinjen od starih uspomena, starih nesvjesnih dojmova«, Fournier prepušta sliku žene — kojom se sve više osjećao opsjednutim što je vrijeme više odmicalo — tom nesređenom mikrokozmosu, pa se »prepoznavanje«<sup>19</sup> doima u estetskom pogledu kao podudarnost (*correspondance*), a u psihološkom kao fenomen paramnezije:

»Pričat ću ti za nekih petnaestak dana o dva ili tri ukazanja »najmlađe« ili »gospodice« (...) Mnogo sam pričao s bakom o tome što sam ja bio 1850. (...) Svaki put to je sve ljepše; svaki put vrebam riječ ili ton koji evocira druge stvari (...) Sve je to vrlo tamno te ti mora dati krive ideje o mojoj pravoj misli. Naročito ne pomišljati da se zabavljam u nalaženju mistične veze između života na selu i sebe.«<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Fournier piše u rujnu 1906. Bichetu da mu je najveći užitak naprosto osjećati »novu uspomenu — tako nejasnu kao da je to neki čudni dojam o drevnom ili naslućenom životu — tako složen i još neizrecivo jedinstven« (*Bichet*, 92).

<sup>17</sup> »Ali, eto, kad je netko poput mene ostavio svoju voljenu među slike koje gotovo da više nisu ni uspomene, a nisu još ni želje, slike koje su lijepe samo po svojoj drevnosti i od svjetla vašeg srca, onda ne preostaje ništa drugo do da se zabavljamo gledajući te slike« (*Bichet*, 93).

<sup>18</sup> Međutim, njegova memorija zna biti potpuno proustovski analitična kad je riječ o osobama (majci i jednoj djevojci te o rukavici ove posljednje) »izvan romana«. (Pismo Yvonne G. — prvog Yvonne — od 11. travnja 1905, citirano u *Loize*, 62). Dodajmo ovdje još i njegovu »nenamjernu memoriju« pobuđenu čajem (C, I, 122). Napici su (zaslugom Bergsona?) postali »medilji« između prošlosti i presentata.

<sup>19</sup> C, I, 128 — 10-01-06. Fournier dodaje da nema vremena da bude gramatički jasan.

Budući da je dama slijedom prilika nestala iz njegova životnog obzora s malo izgleda da se u njega vrati, nije mu preostala druga veza s njom do misao i sjećanje. Naporima memorije on pokušava vratiti sliku u svoj duhovni prostor i tamo je zadržati. To je po nama razlog što gotovo svim bližim osobama piše i priča o tom susretu. Da bi je koliko koliko u njenom materijalnom i (pretpostavljenom) duhovnom kvalitetu približio njima i sebi, on je »raspoznaje« na slikama, u pjesmama drugih, u kazalištu, u glazbi. Rezultat nikad nije zadovoljavajući: ona sadrži u sebi svega toga pomalo; estetsko i egzistencijalno iskustvo se miješaju, te u samom mentalnom prostoru umjesto homogene slike memorija ne nudi ni uz najveće napore ništa više od fragmenata:<sup>21</sup>

»Htio bih ti govoriti o velikoj tuzi zbog gubitka lijepe slike. Ja ću je ponovo naći — kada?

O nastojanja moje memorije večerima! Oči jedne Botticellijeve Madone, iz Londona; drugdje nešto osmijeha, ponešto usta, ponešto kosa; kako, kako se prisjetiti?

Taj čudesni i melankolični i gotovo stvarni san: redovi mladih, lijepih žena koje prolaze. Jedna ima šešir kao ona, druga njen prignut stav, a treća svjetlocrvenosmedost njene haljine pa opet jedna druga plavetnilo njenih očiju, a nijedna, nijedna, ma koliko daleko gledao, tako dugo dok one prolaze, nije ona.

Ja sam to sanjao. I svake večeri jest mimohod u mome sjećanju; a ponekad i u lijepim ulicama.«<sup>22</sup>

Ti naponi (sada već afektivne memorije) pothranjuju s jedne strane njegovu neudovoljenu želju, dok s druge sama dinamika modifikacija slike daje naslutiti njenu višeznačnost kako u životu tako i u stvaranju. Y. de Q., naime, ne pobuđuje samo one uspomene koje su vezane za žensko lice, estetsko ili stvarno, već i mnoge druge, asocijativne, vezane dubljim zajedničkim svojstvom. One spadaju u krug obiteljskog života (dobrota majke u ranom djetinjstvu, kasnije »obiteljski kompleks«), vežu se za prostorne topose (pejzaž, atmosferu), za duhovnu klimu djeteta. Sjedinjujući sav taj svemir po zajedničkom svojstvu, slika će se konstituirati kao njegova metafora i kao njegovo središnje mjesto. Relacije dijakronijske i topografske, ako su nejasne i nepotpune nadopunit će i utvrditi imaginacija, a struktura romana estetski elaborirati.



Elaboracija romana i njegova konačna struktura još će u većoj mjeri usavršiti sliku time što će joj pridati neophodni misaoni sloj.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> O tome G. Genette, »Proust palimpseste« (*Figures*, Paris, Seuil, str. 39—67, osobito dio o Albertininu liku; u prijevodu: *Vojvotkinja de Guermantes*, II dio, str. 53—57)

<sup>22</sup> C, I, 148 — 22-01-06. U *Velikom Meaulnesu*: »Često bi kasnije, dok bi tonuo u san, pošto je beznažno pokušavao da si prizove lijepo izbrisano lice, on vidio u snu kako prolaze redovi mladih žena koje nalikuju na ovu. Jedna je imala šešir kao ona, a druga malo pognutu glavu; jedna njen tako čisti pogled, jedna opet njen fini stas; neka je također imala njene plave oči; ali nijedna od tih žena ne bijaše vitka mlada djevojka«. (I, xv, — pogl. »Susret«)

<sup>23</sup> Svrtačući na godišnjicu susreta na isto mjesto, Fournier je svjestan: da ona neće doći; da neće, ako i dođe, biti ista; da je njegovo iščekivanje u stvari putovanje kroz sebe sama (C, I, 268). Saznavši godinu dana kasnije za njenu udaju, on piše: »Jučer sam osjetio uolikoj je mjeri njena misao bila u meni« (C, II, 134—135 — 27-07-07).

On će na samom koncu djela prekriti sve ostalo. Time smo dobili model putanje koja ima svoj začetak u percepciji, u konkretnom i relativnom, a završetak u apstrakciji, u ahistorijskom i apsolutnom. Međutim, kako je taj roman diskurs o konkretnom svijetu i životu, a ne filozofska rasprava, filozofske ideje mogu biti samo emanacija konkretnog i ne uvijek (i za svakog čitaoca) iste. Stoga ova evolucijska putanja, značajna sa svog literariteta, zaslužuje i dodatne opservacije, potaknute osobito nekim nesporazumima oko interpretacije metaforiciteta ovog lika — slike.

Rekli smo: stanje slike u pjesnikovoj duši bilo je nedefinirano i fragmentarno. Konvergencija i osvjetljavanje drugih predjela svijesti nije za konačni ishod imalo ikonifikaciju jedne žene—želje, već žene uopće — Žene. A to je već, kako bi rekao Baudelaire za prirodu — »jedno mračno i duboko jedinstvo«. <sup>24</sup> No ona je ujedno i aura u srcu te dubine i mraka, razotkriva ga i osvjetljava dajući mu izgled pejzaža djetinjstva, kraja u kome je rastao. I ne samo to: Fournier je na pragu spoznaje da je nova slika koju je izgradio — idealna slika njegova vlastitog duha kakvoj on teži. On može reći: »Vaša je duša /moj/ izabrani pejzaž«. <sup>25</sup>

W. Jöhr kaže: »Yvonne de Galais se stapa s tajanstvenim krajolikom«. <sup>26</sup> Ta teza, dakle, nije sporna. Međutim, čim se ostane na njenom općem planu, iz nje derivira jedan *curriculum vitiosum*. Biografska kritika, ovlaštena da operira na dva plana, izvodi jedno tautološko tu-maćenje: mlada žena simbolizira svojom ljepotom ljepotu djetinjstva; djetinjstvo — to je pejzaž, priroda, dječja radost, sreća. Sreća, dakako,

<sup>24</sup> Ova Baudelaireova slika nam se učinila najobuhvatnijom definicijom. Sam Fournier prizna da je mnogo naučio od tog pjesnika (C, I, 125 — 21-03-06). Naučio jest, ali će »slušati« tek dosta kasnije. Dubinska psihologija eksplicirala bi ovu definiciju kao odnos majka — supruga (Freud: želja, krivica) ili kao sublimirani arhetip sigurnosti (Jung općenito, R. Champigny u ovom slučaju), kao inkarnaciju estetskog (Champigny, u cit. djelu pogl. »Eurydice«). Bachelard i njegovi učenici vide arhetip, ali u rezonancama s ukupnim slikovnim (pred)svijetom. Ne možemo zaobići ni Sartreovu teoriju slike, navlastito kad je u pitanju njen gubitak odsustvom, njena supstitucija praznim i tamnim (unutarnjim) prostorom. Roman bi (kao i u privatnom životu mnogobrojna pisma odsutnoj osobi) trebao nastati stoga da popuni i osvjetli tu prazninu. Simbolika bi se konstituirala *a posteriori*. — Naš kritički *glissement* (inače kazano — eklekticizam) je evidentan. Ali, lojalan je prema slici Yvonne. — Na samog Fourniera je djelovala personalistička struja i Bergson, osobito preko Rivièrea i Péguyja. Ali u ovoj slici ima odraza i Claudelove mistične poezije kao i Péguyjeve (Bogorodica). Osjetan je i ideologizam Barrèsa (*enracinement, culte de moi, energie nationale*). Doista duboko »jedinstvo!«

<sup>25</sup> Verlaine, *Fêtes galantes*, »Clair de Lune« (Mjesečina) Fournier piše: »Ovdje više ne znam baš dobro da li je to selo ili taj i taj kraj koji ja želim, ili prošlost koja se tu provela. To daje jedan vrlo blagi i vrlo dubok osjećaj koji bi se moglo nazvati 'nostalgija za prošlošću'« (C, I, 36 — 13-08-05).

»Znaš li u kojem se kraju zbila moja pustolovina sunca i svježine prošloga ljeta. Sunce, svježina — ostalo nema imena (...) Zbog krajnje tankočutnosti ta moć da se 'od svih stvari osjeti samo svijet' postala je boležljivom. Vraćajući se ovdje ponovo sam vidio idealni portret *Beate Beatrix* od Rossettija, i idealno točan dojam odmah mi je nesvjesno i nepobjedivo sugerirao obale Chera koje nisam vidio već deset godina, s njihovim pustarama od vrbi i močvara. Kako to kazati?« (C, I, 382 — 09-11. 06)

»Istina je da ja ovaj kraj nisam nikad volio 'ljubavljiv'; to je samo jedno prijateljstvo kome ja govorim o svojim ljubavima; no to je prijateljstvo tako blisko a tako daleko da je za mene bitnije od same ljubavi. Ipak, ne bih se mogao odlučiti da te dovedem u Epineuil. Ne znam ni da li ću se ja ikada tamo vratiti.« (C, II, 154 — 29-08-07).

<sup>26</sup>W. Jöhr, *Alain-Fournier, le paysage d'une âme*, Neuchâtel, Les Cahiers du Rhône, 1945, str. 101.

sama po sebi nije ništa drugo do djetinjstvo — i tako u krug. Tu kružnu shemu ne ruši spoznaja da je djetinjstvo najčešće stadij tegoba i duševnih patnji. Ona je održiva naprosto stoga jer podmeće jednoznačni koncept alegorije za koncept metafore i simbola. Najučestalija je riječ »simbolizira«. Operira se jednadžbama date alegoreze, a mnogo manje slikama i snagom samog pjesničkog jezika. Sve se to događa djelomično zaslugom a i krivnjom autora koji, kao svaki pjesnik i stvaralac, daje intencionalne značajke nečemu što djelo nije kadro podržati. Svakako, na planu egzistencije u njegove riječi dobro je ne sumnjati. Na području stvorenog umjetničkog djela ne sumnjati — to bi nekada bila prava kritička katastrofa. Stoga, ukoliko se može govoriti o »ekvivalencijama«, onda se to čini *a posteriori*, po okončanom čitanju. A tada su one upravo zbujujuće jer su mnogobrojne. One su k tome i proturječne. Samo jedan primjer: Yvonne de Galais nema ekvivalentno značenje za sve učesnike radnje: Priklonimo li se (simpatijom) jednom liku, priklonili smo se i jednom pogledu.

U naše se viđenje vrijednosti i uloge glavnog ženskog lika ne može smjestiti ni općenita postavka, zasnovana tobož na psihološkim zakonitostima, o tzv. transferu, prijenosu Yvonne iz velegrada u krajolik djetinjstva, na selo. To preseljenje nije presedan u književnom tekstu: opsjedajuća slika žene prati stvaraoca i junaka na svakom mjestu, svako je mjesto njome ozračeno.<sup>27</sup> Imaginarno ima primat nad stvarnim. Potom, naš koncept tog lika-slike kao totalizirajuće funkcije u prostoru odgovara stvarnosti romana: Augustin Meaulnes nije mogao sresti Yvonne u Parizu, ne stoga što je on (po romantičarima) mravinjak, labirint, prašuma, kaos, već zato što velegrad podrazumijeva jedan, za ovu priču, inkompatibilni tip utopijskog diskursa.<sup>28</sup> Budući da smo utvrdili primat imaginarne slike pred stvarnom, njeno pretpostojanje i prepoznavanje Nje, nikakav premještaj Žene-Apsolutnog dakle nije bio učinjen — ona se »vraća« tamo gdje je po svom estetskom sadržaju i značenju uvijek i bila.<sup>29</sup>

Zacijelo, da Fournier nije bio po svom umjetničkom pozivu romanopisac, on bi bio manje uporan u toj akumulaciji estetskih i misaonih komponenti koje asumira glavni ženski lik. Lirske bi pjesme, vjerojatno, bile varijacije na tu »opsjedajuću« sliku-metaforu, svaka bi donijela neku metonimijsku kvalitetu. Bio bi vjerojatno »sazreo« kao drugi njegovi suvremenici,<sup>30</sup> a time i manje odan deskriptivnoj poetici svakodnevnog života i bukoličkom simbolizmu.<sup>31</sup> Kao pjesnik (lirski) možda bi bio krenuo posvema drugim smjerom, postao više intelektualistički aps-

<sup>27</sup> Romanopisci »sele« svoje modele ovisno o konceptu romaneskne utopije: u pikareskom romanu, i analognim kasnijim vrstama, žena je pretežno nastanjena u velikom gradu; u psihološkom romanu, u romanu »izgubljena vremena«, model je više vezan za selo i prirodu, za »odabrana mjesta« i njihova imena.

<sup>28</sup> Yvonne de Galais, po običaju francuskog plemstva, ima rezidenciju u Parizu, na boulevardu Saint-Germain. Meaulnes ima tu adresu. Nikad se, međutim, tamo oni neće sresti.

<sup>29</sup> Za Fourniera samo selo (*campagne*) može vrijediti kao potpuni sustav korespondencija. To je zatvoreni estetski mikrokozmos — preduvjet romaneskne utopije. »Utopija mora u najmanju ruku stvoriti svijet u minijaturi, ali potpun« (R. Ruyer, *L'Utopie et les Utopies*, Paris. P. U. F., 1950, str. 23).

<sup>30</sup> Apollinaire može biti poučan primjer koji svojoj opsjednutosti ženskim likovima-slikama daje svepovijesnu i kozmičku dimenziju. Slike su mu ipak narativne, čak »dramatisées«.

<sup>31</sup> Koji ga je u vrijeme prve namjere da postane romanopisac oduševljavao: Jammes, Maeterlinck, Laforgue, Verhaeren. (C, I, 31; 33; 52;61)

traktan, te bi se njegova osobna mitologija s »opsjedajućom metaforom« kao žarištem pretapala u druge figure po pozivu. No to su sve pretpostavke za koje gotovo da nemamo argumenata kao što Fournier nije imao više vremena. Iza njega ostao nam je roman s Yvonom de Galais u središtu jednog prostora i na svršetku jednog trajanja, žene jedinstvene tjelesne i uzvišene duhovne ljepote, društveno toliko daleke koja se začas predstavila duhovnom oku junaka kao *sve* što je želio i želi, kao Apsolutno. Ali opet, budući da je bila samo ljudsko biće, žena kao i druge, ona će se takva — ljudska, vremenska i smrtna — naći kao prepreka na istom tom putu prema Idealu, prema Apsolutnom.

## II. MORFOLOGIJA SLIKE DUHOVNE UTOPIJE

1. »A na zemlji se sve udesilo kao u snu« — 2. »Veliki vjetar i studen, kiša ili snijeg...« — 3. Siročad, beskućnici, dom i vatra — 4. »Tako je i moja mati...«.

U Fournierovoj lirici što prethodi romanu javlja se slika žene po praćena s Ona (*Elle*). Simbolika velikog slova je intencionalna. To nije nikakva osobnost jezika, osobito ne u razdoblju postsimbolizma. Viša je (a Rivièreu naivnija) »začudnost« (*écart*) veliko slovo za Tamo i Nekada (*Là, Autrefois*). Sukladno našoj postavci obje se ove riječi resorbiraju u značenju one prve (Ona): Žena je Prošlost i Daljina (prostorna i vremenska). Ono što je neiskazivo i neuhvatljivo lijepo (nemoгуća rekonstitucija njenog lica u sjećanju) to je u prvom redu ono Nekoć.<sup>32</sup> Imati pred sobom cjelokupni lik Yvonne značilo bi moći ponovo proživjeti Nekada, vratiti se Tamo.<sup>33</sup> Značilo bi, makar na kratko, nastiniti se u Utopiji. A takvu moć ima samo pjesnik. Nažalost, veliki Meaulnes neće biti junak s mačem i harfom. Njegov stvaralac je ovaj instrument predao drugome — pripovjedaču.

Pojam »utopija« ostaje, međutim, etimološki neopravdan kad je riječ o svijetu (ili svjetovima) romana.<sup>34</sup> Roman (priča) podrazumijeva imaginaran prostor bez obzira na intenciju stvaraoca (negativnu kod naturalista, recimo). Imaginaran može značiti, ovisno o slučajevima, i fantastičan, ali ni fantastičan prostor nije neizbježno utopijski, tim više što on nije ni cilj, već sredstvo radnje fantastične priče. Vrijednost je romanesknog prostora u prvom redu estetska, bio on čudesan ili »autentičan«. On je rascijepljen i neuređen, u svijesti čitaoca kao i u svijesti junaka. Nered ga je napokon i učinio estetskim, romanesknim, u našem slučaju poetskim. Prostor utopije u pravom smislu, naprotiv, jedan je racionalni projekt, racionalno iskazan. Nije isključeno da mu nije pret-

<sup>32</sup> Kad bi se pokušao napraviti repertoar tema pjesme »A travers les étés« (»Kroz ljeta«), dobio bi se gotovo potpun rječnik pastoralne utopije (*»idylle à la compagne«* i naslov romana: »Bješe jednom jedna pastirica«, C, I, 31).

<sup>33</sup> Te su riječi (s velikim slovom) semantički sadržaj naslova romanā koji su ga opsjedali. Vidjeti I. dio, bilj. 64.

<sup>34</sup> Roman isključuje znanstvenu utopiju (političku, socijalnu) kao neestetsku. Na tom planu može nastati samo anti-utopija, kao akt protiv pseudo-utopije (*Gulliver*; 1984); Program romana je estetski, pa je on samim time destrukcija utopije, nažalost, ne samo projicirane, već i »ostvarene«. Naime, malo je društvenih i političkih uređenja koja ne bi od svojih stvaralaca i čuvara bila smatrana idealnim i vječnim. U tom pogledu utopistička aspiracija romanesknog junaka je kontra-utopijska; on ustaje protiv ljudskog položaja uopće i protiv reda, tražeći uglavnom slobodu i blagostanje za svakog pojedinca.

hodio osjećaj (gnjeva, samilosti, dobročinstva, ljubavi prema čovječanstvu), ali mu je cilj da ukloni onaj stvaralački emotivni nered, osobito njegovu estetsku namjeru. Utopijski prostor je *a priori* nepoetičan.<sup>35</sup>

Još više: Utopija je kao režim čistih misli, antipoetska.<sup>36</sup> Za razliku od književnog umjetničkog djela koje rađa misli, brojne i nesložne, utopija je i antivremenska; dok vrijeme u romanu postaje mjeriocem svih spacijalnih datosti, u utopiji ono, pošto se u nju stiglo (mnoge čiste utopije ipak ne mogu se lišiti makar malo romanesknosti),<sup>37</sup> više ne postoji. Matematska je misao bezvremena kao i čisti osjećaj. Prezent lirske pjesme je prema tome »negativ« prezenta utopijskog diskursa.<sup>38</sup>

Romanopisac koji svoju književnu karijeru počinje kao lirski pjesnik — a to je veoma čest slučaj — može imati tegoba s transpozicijom poetskih figura u spacijalne, a osobito vremenske topose. Hijerarhizacija u vremenu nalaže da se određena slika, manje ili više nametljiva i raspoznatljiva kao tema, ne koncentrira u metafori, već, naprotiv, da se razluči u situaciji. Victor Hugo koji je, tako reći do kraja svog života, ostao pjesnik, romanopisac i dramski stvaralac, dokazuje svojim opusom da je dio njegove genijalnosti počivao baš u njegovoj moći da pretopi pjesničke metafore i slike u romaneskne ili scenske sekvence. Fournier je imao teži zadatak jer mu lirika kojoj je dugo robovao nije bila jača strana talenta. Za njega je pisati roman u prvom redu značilo pretvoriti statički simbolistički pejzaž u pravu romantičnu prirodu. Značilo je dakle relativizirati razdaljine, ne samo matematski, geometrijski, već temporalno, uključivši prepreke koje priroda ima (šume, pustoš, vode) ili stvara (klima, oborine...).

Udaljenosti su ogromne i ciljevi su nedostižni jer, ako se i možemo vratiti Tamo (*Là*), na divna mjesta, u *eutopiju*, to još nije potpuno dosizanje cilja, ako to nije povratak u *Nekada* u lijepo Nekoć, u *eukroniju*. Roman prema tome ni kao životno ni kao estetsko iskustvo nije pjev Utopije, već unisoni govor eutopije i eukronije koje, budući da je objektivno nemoguće vratiti prošlost, znače i *ukroniju*. Radi se o očito vrlo distinktivnim pojmovima koje mi, samo praktičnosti radi, možemo svesti pod jedan — *romaneskna utopija*.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Dominiraju monotonija, pedagogizacija; opis zamjenjuje eksplikacija, najčešće tautološka. O tome R. Trousseau, *Voyage au pays de nulle part*, Bruxelles 1975. i »Utopie et esthétique romanesque«, u: *Discours utopique* (Colloque de Cerys), U. G. d'Éditeurs, 1978, str. 392—393. U antiutopijama dominira lucidnost pa i cinizam (Voltaire, *Candide*); obrat aksioloških konstanti (*Gulliver*).

<sup>36</sup> Naglašena netrpeljivost prema umjetnicima - suvremenicima, pjesnicima po-naosob — od Platona do raznih vođa i »očeva naroda« današnjih dana.

<sup>37</sup> U fizičkom pogledu nepristupačna, predaleko u prostoru i vremenu (ili je bila davno ili će biti u dalekoj budućnosti), utopija dozvoljava pristup bilo dugim lutanjem bilo snom.

<sup>38</sup> U Utopiji vrijeme stoji, to je vječni prezent; dakle: vrijeme koje *objektivno* ne postoji. Utopija i služi tome da bi se on, prezent, opisao, smatra Barthes. Duhovna se utopija može definirati Baudelaireovim stihovima:

*Là, tou n'est qu'ordre et beauté  
Luxe, calme et volupté.*

Razumljivo, neprolazna vladavina. Spacijalizirano, ne događajno vrijeme. Ovo može doprinijeti objašnjenju upotrebe »sekvenci u prezentu« u *Velikom Meaulnesu* (Peto poglavlje drugog dijela ove studije).

<sup>39</sup> Ovdje ne pomišljamo na romansirane anti-utopijske romane (namijenjene realiziranim Utopijama, kao što su djela Orwela, Huxleya, Swifta), već na romaneskne diskurse koji bilo izravnim bilo figurativnim sredstvima govore o težnji realizacije jedne više ili manje ostvarive želje, a koja je postavši »delirantna ideja bitno (...) u proturječju sa stvarnošću« (Freud, *Budućnost jedne iluzije*, Pariz, P. U. F., 1971, str. 82, prema franc. prijevodu). No, utopija je načelo made (Bloch).

Na putu prema njoj, osobito prema eukroniji, ispriječilo se Nemo-guće. Budući da se psiho-estetskom operacijom u srcu takve utopije našla žena<sup>40</sup> — ona joj je znak i esencija — onda se cijeli put i na njemu utrošeno vrijeme (radnje) poistovjećuje sa željom za idealnim, za traženjem Apsolutnog. To je iskanje nečega što je otcijepljeno (odriješeno) i zaštićeno od profanog neprozirnim pojasom. Cilj je dalek i jedva da se prema nekim nejasnim relacijama može naslutiti njegovo postojanje. Ali — mora se vjerovati u tu vrstu svete zemlje.<sup>41</sup> Idealistički roman — još bolje roman lika-idealista<sup>42</sup> — navješta otvaranjem svoje radnje mogućnost dosizanja idealnog, da bi, beziznimno, svojim svršetkom potvrdio kako su ta ili te radnje u svojoj cijelosti samo metafora toga postupka, tog posizanja. Drugim riječima: apsolutno može biti postignuto samo kao estetski ideal: jedinstvena pjesma, slika, glazba.<sup>43</sup> Sve se ostalo rasipa u rezignaciji, misticizmu ili u običnom žaljenju za »propuštenom prilikom«.<sup>44</sup>

Veliki Meaulnes, osamnaestogodišnjak, težeći apsolutnom putem ljubavi, drukčijeg ishoda nije smio ni očekivati do nestanka onog što je smrtno i vremensko u Smrti. Yvonne je mogla značiti apsolutno sve dotle dok je ono jedino što je mogla za sebe reći bilo: Ja sam ona koja jesam. Sve dotle je ona bila identična s *idealnim* ja glavnog junaka. Na tome je moglo ostati da je Meaulnes bio u stanju poslušati pouku mita. Ako bi pripovjedanje bilo nastavljeno bez Yvonne — bio bi to mistični roman. Lijepa i savršena osoba bi uskoro preko slike postala Misao. No želja junaka za ponovnim fizičkim susretom i prostor koji se toj želji suprotstavio, sav su trud okrunili tragičnom ironijom.

\*

Sav prostor može biti sagledan u svojoj ternarnoj distribuciji. Svaki od ta tri osnovna segmenta ima svoje paradigmatsko ustrojstvo, svaki sustav-paradigma svoj model. Subjekt tragač ulazi u paradigmu čiji je model škola-općina s učiteljem kao osobom koja bdije nad integralnošću sustava. Nasuprot tom prostoru, tamo u daljini (za glavnog junaka i naratora), otkriven je domen kome je svojom ljepotom model Yvonne de Galais, ali koji svoj sjaj što ga je subjekt doživio duguje zavodiocu *novog reda* Frantzu de Galaisu. Između škole i dvorca je međuprostor, koji svojom strukturom i kvalitetom predstavlja interferenciju dviju

<sup>40</sup> Romantizam i neoromantizam u tom pogledu slijede koncept bajke: kćerka nasljednica, utjecajna; otac bogat ali nemoćan; žena-dobrota tolerantna prema slabima, majka sve djece »dobrih, pametnih divljaka«, itd. Međutim, simbolizam akumulira još više utopističkih funkcija, tako da slika Velike majke dobiva bilo androginske bilo hermafroditске atribute. Ona je sama Čistoća (*Pureté*) — vrlina na koje se Fournier najviše poziva! Roditeljica je novog pokoljenja, ali, tako reći bez seksualnog čina. Zar Meaulnesovu kćerkicu nije rodila »gospođica de Galais«, »mlada djevojka?« — Partenogeneza? — No Yvonne nije androgina i fizičke (fiziološke) razorne snage su jače. Fournier amalgamira koncept žene prema naturalističn-a (»ženski slučajevi« Goucourtovih, Zole, Hardyja, Maeterlincka).

<sup>41</sup> Joinville kaže za Palestinu *Terre Absolue*.

<sup>42</sup> Louis Lambert u istoimenom Balzacovu romanu.

<sup>43</sup> Proust, *Pronađeno vrijeme*, XIII, 132 do kraja djela.

<sup>44</sup> Vladajuća kasta i Otac svake ostvarene (političko-socijalne) utopije toga su svjesni pa kao esenciju života promoviraju pojavnost. Vide svoje modele u mitovima, stvarnost u irealnom. Zaziru od »modernih« umjetničkih ostvarenja, u cijeni su »klasični«, »potvrđene vrijednosti«, narodni duh, zborne melodije, »realističke« freske itd. Utopija je ovdje nostalgija za načinom života povijesnih rivala. O svečanosti i utopiji Bronislav Baczko, *Lumière de l'Utopie*, Paris, Payot, 1978, str. 233—289.

spomenutih paradigmi, s naročitim utjecajem onog nesavršenog ljudskog<sup>45</sup> aspekta koji model ima, ali ga subjekt potrage ne uvažava. Meduprostor zapravo zbog svoje nedefiniranosti i jest istinska romaneskna datost i potreba jer je pokretač *verbuma*. On nije ni tko (subjekt) ni što (objekt) vremenskog glagola i radnje: njegov je model *kako*. To je zona avanture gdje vladaju udaljenost i zabluda, zona u kojoj je uposlen najveći broj funkcija. U nekim romanima, u njihovim posebnim vrstama, one mogu biti umnožene u serijama (ista funkcija jedna za drugom) ili pak u skupovima (ponavljanje različitih funkcija, ali u istom redosljedu) pa imamo roman niza epizoda, često ne baš suviše zavisnih jedne od drugih.<sup>46</sup> Roman *Veliki Meaulnes* je primjer gdje ni ponavljanje funkcija ni zastupljenost onih već predviđenih kodom nije, ni uz najbolju volju protagonista, u slatnju osigurati svoju dijalektičku međuzavisnost. Tome se opiru prostor, slučaj, egocentrizam i antiromaneskni profil pojedinih sudionika — nosilaca funkcija.<sup>47</sup>

Otkriće izgubljenog dvorca i svega što on znači protagonistu su uzeli kao pitanje svoje djelatne volje, a potom, kad se javila sumnja, i kao pitanje predodređenosti i vlastite dostojnosti cilja. Međutim, pronalazak puta znači i povratak u dvorac, realizaciju skupa funkcija pustolovne priče koje podrazumijevaju trajno življenje u lijepom, *drugom* svijetu što ga mi nazivamo eutopijom. No, već sama strukturalna posebitost romana, ne uzimajući u obzir metaforičko značenje o kome ćemo kazati nešto detaljnije u nastavku, predstavlja taj svijet (ja—formom o minulom vremenu) kao eukroniju. Dispozicija sadržaja pripovjedačevih iskaza zasnovana je na onoj vremenskoj trijadi »Nađena—izgubljena—ponovo pronađena«. Prvi dio romana, još više njegov početak donosi antitezu Ovdje i Tamo, najprije naslućenu, potom opisanu. Ovdje je prostor relativne sreće i sigurnosti (u ozbiljnom redu stvari), Tamo je svijet apsolutne sigurnosti i sreće. Tamo su ljepota i igra. U sve se to osvjedočio glavni junak na kraju svoje prve avanture koja se zbilja sama od sebe.<sup>48</sup> Drugi dio romana posvećen je uzaludnom traženju i lutanju jednim prostorom (Sologne, Pariz) bez sigurnosti i bez putokaza, dok je treći dio u cijelosti posvećen pronađenom cilju i svijetu, ali koji gubi nekadašnje atribute romaneskne utopije, postavši samo stvarnim dekorom minulog vremena i osobnih drama sva četiri lika: Meaulnesa i pripovjedača, Yvonne i Frantza.

Meaulnes postaje otkrovitelj po jednom konvencionalnom narativnom *procédéu*. Pošto se, ne htijući, ali s neobjašnjivom željom da dospije bilo kamo, izmakao ovom svijetu i njegovu čuvaru reda, izgubio je moć snalaženja (vrlinu koja ga je oduvijek krasila) jer ga je — savladao san.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> Koji u Yvonne otkriva pripovjedač i koji ona sama priznaje (III, ii).

<sup>46</sup> Pikareskni roman (*Gil Blas de Santillane*, primjerice).

<sup>47</sup> Frantz *ne ispunjava* obavezu iz sklopljenog saveza; *slučajni* susret s Valentinom; njena *lažna* informacija (ne njenom krivnjom) da se Yvonne udala, a dvorac da je srušen. Popis funkcija Velikog Meaulnesa (prema Proppu) dala je M. Maulean, *Le Jeu suprême*, Paris, J. Corti 1973, str. 50—53. Funkcije koje ona daje u zagradama su izvan Proppove liste, a te su baš one koje ovaj roman uzdižu na razinu mitske priče!

<sup>48</sup> Meaulnes je ukrao kola u »plemenite svrhe«: da učini uslugu svome učitelju i iz Vierzona dovede djeda i baku. Odstupio je od pravog puta ne htijući (»sans-l'avoire voulu« I, iii).

<sup>49</sup> Konvencionalni *procédé* za pristup utopijskom prostoru: bijeg, san. Primjer imamo kod W. Morrisa (*News from Nowhere*, 1890). Njegov junak (Guest) zaspe u zimi i budi se u ljeto. Atmosfera (sumaglica) veoma slična atmosferi našeg romana. Centralna prostorna slika nije žena već rijeka (Temza).

Nakon lutanja u noći ušao je kao uljez na Imanje u trenutku početka »čudne svečanosti«. Put kojim je prilazio dvorcu podsjetio ga je na blagdanska jutra u svom selu, a samo slavlje u dvorcu dobilo je smisao nastavka svečanosti djetinjstva.<sup>50</sup> To je festivitete rousseauovskog tipa, osobina i praksa romantičarskih idiličnih pripovijesti. Karakterizira je glazba, narodna naročito, plesovi (kola), dekor i kostimi prošlih vremena, pokret ritmiziran, automatiziran. Svetkovina je to ujedno i sjećanja i nade, jedan ritual simbola koji u svojoj osnovi ima jednostavne osjećaje. Vjera, oduševljenje, povjerenje (Meaulnesa nitko ne pozna, ali mu se obraćaju kao da ga znaju oduvijek) izražavaju se jednom simplističkom metaforikom koja preokreće i svijet i svijest kazujući samo jedno njegovo lice: Dobro.<sup>51</sup>

\*

Za Meaulnesa je to put natraške. Odjeven po modi iz tridesetih godina prošlog stoljeća, on je bivši, čisti Meaulnes. Više od odjeće, tim ga smjerom vodi glazba: sjeća se mlade majke i sebe; ide još dublje u vrijeme i zamjećuje fizički lik koji je nekad vidio u snovima. Sutradan sreće kao »drugi Meaulnes« istu osobu koja nosi ime kraja: gospođica Yvonne de Galais apsorbirat će u sebe slikovnost svih želja koje se ime, ljepota i držanje jamče autentičnost otkrivenog svijeta. Postavši središtem njegove svijesti, ostat će dugo i njegovom subjektivnom egzistencijalnom slikom. Na putu iz dvorca (opet će prespavati jednu dionicu), on razabire da ona nije samo to — slika jedne želje. Ona će za njega, slijedom situacija i raspoloženja, poprimiti ili realno imati ulogu sestre, majke, supruge i odane prijateljice.<sup>52</sup> Za pripovjedača također. Te funkcije ako i nisu soteriološke, one su u velikoj mjeri zaštitničke. Yvonne de Galais apsorbirat će u sebe slikovitost svih želja koje se odnose na dom i njegovu toplotu, obitelj i blažen porodični život, drugarstvo i djetinju sreću uz majku. Ona je u romanu gledana okom *ljudske* potrebe jamac sigurnosti sretnog prostora — Zaštitnica.

Viden s društvenog i psihološkog stanovišta, prostor subjekta konstituiran je po paradigmi suzne doline. Roman *Veliki Meaulnes* je priča

<sup>50</sup> Utopija je sama po sebi vječna svečanost. Njene vanjske karakteristike nalazimo i ovdje: toplina, lijepo vrijeme kao da je ljeto (a Božić je pred vratima); slavljenje djetinjstva (vječnog) — mladenci su, naime, još djeca; svi imaju pravo učešća kao kod Rousseaua; prerašavanje; glazba pučka; automatizam pokreta koji Meaulnes odmah zamjećuje, kako kod normalnih uzvanika, tako i likova iz *comédie dell'arte*; kao ples dominira kolo gdje se daju ruke. Sve skupa na svečanosti je čovjek »toliko izvan uobičajenih uvjeta života, piše Durkheim, i toliko je toga svjestan da osjeća izvjesnu potrebu da se postavi izvan i iznad uobičajenog morala« (citirano u: R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, (idées), 1978, str. 127). To je ovdje slučaj jer »djeca prave zakon«, a vođa igre nije otac-učitelj, već dječak!

<sup>51</sup> Prostor je nemoguće objasniti (gl. junak ne zna gdje je); on je Bez imena, pokušava ga se opisati; sve je anonimnost, općenitost; svi se ponašaju kao da se znaju; svi su u kolektivu individualno sretni. Ukratko »čudna svečanost« je naš svijet naopako. Vidjet ćemo da je i GM u neku ruku pokušaj romana naopako: zlo nije generator sukoba već vjera (ili nevjerica) u Savršeno i u Dobro.

<sup>52</sup> Tako to biva kod likova sa »sentimentalnim odgojem«, ali samo dok postoje granice (koje neki likovi svjesno postavljaju: Don Quijote, Saint-Preux, Felix de Vendenesse, Amaury, Dominique). Granice su raznovrsne, najčešće, kao u nabrojanim slučajevima, suprug. Ali i idealistički mentalitet junaka. Kod Féderica Moreaua granica je sama spoznaja da idealna žena nikad pred fizičkim pogledom ne izranja u svojoj potpunosti, već fragmentarno: ona je čas samo majka djece, čas samo supruga, čas samo građanka, domaćica, (potencijalna) ljubavnica itd.

o siročadi i beskućnicima s konca prošlog stoljeća. Da nevolja bude veća, neki su od njih još i neizlječivi bolesnici (pripovjedač François, Yvonne). To su patnici čije aspiracije ne mogu imati za rezultat sintagmatiku pikaresknog ili romantičarskog romana. Tamošnji heroji iz provincije, idući prema (vele)gradu, prolaze pored žene, najčešće kao uzgrednog cilja (sredstva, dakle) — ona je samo jedna stepenica na usponu prema bogatstvu i moći. Prostor *Velikog Meaulnesa* uskraćuje svojim stanovnicima-avanturistima još neke blagodati koje su bile na usluzi »mladim lavovima« iz pokrajine: nema one nježne ruke i toplog srca (ženskog, najčešće)<sup>53</sup> koje bi pripremlilo njihov odlazak i primilo njihove ispovijesti; nema isto tako one moćne ruke i ponekad mračne duše koje bi ih gurale naprijed i krčile im put; nema, napokon, ni onog fiktivnog ili stvarnog duhovnog oca izvan romana koji bi im služio kao nadahnuće ili pouka.<sup>54</sup> Ima, nasuprot tome, mnogo neupućenih u njihove probleme koji svojim izjavama dovode njihova srca u zabludu i sumnje, ima i najgore: u njihovu su društvu dva lika u apsolutnom i nepomirljivom antagonizmu: jedan koji živi samo za roman i s nepokolebljivom vjerom u imaginarno (Frantz), drugi koji živi samo za danas i za Ovdje, kome je Meaulnesova avantura obična stvar, a roman glupost (Jasmin).

Egzistencijalni, materijalni ciljevi junaka ovog romana su upravo skromni: sigurni i udobni dom, obitelj, posao. Međutim njihove su duhovne pretenzije (Augustinove, Frantzove pa i naratorove, mada potajne) upravo divovske: izgradnja vlastite duhovne veličine, integralnost identiteta; one su i nadljudske: zaustavili vrijeme, vratiti ga natrag. Svaki od tri muška lika u tu svrhu polaže nađu u sredstvo-osobu: Augustin Meaulnes to kani postići preko Yvonne, Frantz preko Augustina, a François pripovjedač preko svih njih troje. On će u tome uspjeti jer će ih, po isteku dovoljnog broja godina, zamijeniti efikasnijim sredstvom — umjetnošću.

Meaulnes je siročić po ocu. Tek postavši mladićem, on biva zaokupljen željom da kuću u kojoj privremeno stanuje, prenese u svoje trajno dobro. Zapamtimo: ta je kuća najprije građena za potrebe općinske administracije, a potom je pretvorena u školu. U njoj je pokojni gospodin Meaulnes poučavao svog sina Augustina. François, na samom početku, sa svoje strane izriče žal:

Nastavljam govoriti »kod kuće«, mada nam ta kuća više ne pripada« (I, i).

Nikad mu ona nije ni pripadala: i ona je najprije bila vijećnica, da bi se, kao i Meaulnesova, pretvorila u školu. I njegov je otac učitelj. Brat i sestra, Frantz i Yvonne de Galais, gube majku. Njenom smrću, a najviše zbog romantičnog Frantza, imanje se raspada: nešto je srušeno, nešto rasprodano. Ostalo je najnužnije i jedna svetinja — Frantzova kućica s igračkama, spomenik-proročište o vječnom djetinjstvu,<sup>55</sup> antiteza »privremenim« nastambama njegovih prijatelja:

<sup>53</sup> Kod Balzaca to je obično sestra, kod Stendhala starija žena (i sama zaljubljena u junaka). U pravilu ovisno o osobnoj mitologiji stvaraoaca.

<sup>54</sup> Nedvojbeno zasluga simbolističke poebike: svijet je ahistorijski, stoga su date samo relevantne reminiscencije: Rousseau (II, i), Robinson (I, iii) i kraljević iz »Trnuružice« (II, ix). Ostale se svode na naslove knjiga (avanturističkih).

<sup>55</sup> Također utopijski topos: Frantz čuva kućicu i igračke za sva vremena — stanovnik utopije ne stari i' ne pti na starost.

»Ja ovamo (u kuću Frantzovu) dolazim veoma često, kaže njegova sestra. Seljačići iz okolice dolaze se igrati u dvorištu kao nekada. A ja se naslađujem zamišljajući da su to bivši Frantzovi prijatelji, da je i on sam još dijete i da će se uskoro vratiti sa svojom vjerenicom koju si je izabrao« (III,x).

Za analizu koja slijedi, važan je međutim anticipativni dojam pripovjedača:

»Videći Yvonnu de Galais, reklo bi se bilo da nam ta kuća pripada, a mi smo je napustili za jednog dugog putovanja (III,x).

Valentine je istjerana iz svog doma: otac se odrekao nje. Šesti lik, »epizodni« Jasmin Delouche je također siročić po ocu. Ali on ima svoj dom i »svoju utopiju« te će tek posljednji otkriti što Yvonne znači za siročić i beskućnike.

Meaulnes će prepoznati u Yvonnoj ljepoti duhovni i stvarni pejzaž svog djetinjstva, ali će također, i daleko prije nego François, u njoj i njenom domu naslutiti izbjavljenje od onih nedaća koje tište djetinjstvo (nesigurnost) i rano mladenaštvo (usamljenost) jer se dolazak Meaulnesa u pripovjedačevu obitelj podudara sa svršetkom jednog djetinjstva. François se sjeća sretne obitelji oko svijeeće koja je obasjavala »milo materinsko lice«. Tu je svijeeću ugasio Meaulnes, kaže on, postaviš nemirom ne samo njegovim, već te cijele uređene sredine.<sup>56</sup> Ali druženje s majkom je ipak već ranije prekinuto: dječak je ili s ocem, ili s knjigom u hladnoj sobi bivšeg arhiva. Kasnije se tu i namjerno sklanja od majčine indiskretne radoznalosti.<sup>57</sup> Takav je bio i ambijent Meaulnesa: ogromna soba, četiri velika prozora, zidovi ukrašeni portretima francuskih predsjednika. Tuđ u toj nastambi, on za saveznika ima samo prirodu čiju esenciju ne može spoznati prije susreta s Yvonnom.

Sigurni prostor ima svoju primarnu kvalitetu u intimnosti i toplini, simboli su mu krov i oganj.<sup>58</sup> Stoga: kalorične slike mnogih romana, ako

<sup>56</sup> Svijet koji izgleda potpuno sreden i vječan (socijalna funkcija je pred obiteljskom) najednom pokazuje svoju fragmentarnost dolaskom problematične osobe: dobivamo potprostore u okviru jedne globalne paradigme: mansarda s dva prijatelja duhovno se odvaja od učionice (»Ništa nas nije podsjećalo na Meaulnesovu avanturu osim činjenice da od onog popodneva kad se vratio više nismo imali prijatelja«, II, i). U obitelji dominira gospođa Seurel, učiteljica koju sin zove imenom (Millie) kao i druga djeca. Tako i oca. Otac je ostao gospodarom učionice, a vanškolskim prostorom vlada najstariji učenik Jasmin Delouche: on, naime surađuje s vlašću (u istjerivanju Frantza iz mjesta). O distribuciji prostora u potprostore J. Lotmann, *Struktura umjetničkog teksta*. (Konzultiran francuski prijevod u izdanju Gallimarda, str. 321)

<sup>57</sup> Ona je imala tu manu »ujedno vrlo nedužnu i vrlo zloćudnu da vas naglo baci u nedoumicu stavljajući prst u vašu najtajniju misao« (III, ii).

<sup>58</sup> Ne želeći se upuštati u poetiku ognja (poslije Bachelarda uostalom dosta tešku i složenu) poći ćemo u ovom slučaju od Jungove tvrdnje da su dijete i oganj jedno (*Bit mitologije*, francuski prijevod, str. 58. u izdanju kuće Payot, mala biblioteka). Vatra (krov i dim) glavni je motiv spacijalne otuđenosti (nostalgije) (Du Bellay se zove djetetom Francuske, a njegov stih: »Kad ću jednom, jao! vidjet iz scoca //mog da li dim se vije...« kome se Francuzi još uvijek dive, Grci su mogli čuti pred tri tisuće godina!) Vatra i dom su žarišta duhovne nostalgije, to su intencionalne (Guiomar kaže da su podsvijesne) slike. Fournier posvećuje svoju pjesmu »Kroz ljeta« Franciscu Jammesu (što je sasvim lojalno), jednoj djevojci i »Jednoj kući«. Raznježen nad Dickensovim Davidom, smatra da budući roman mora »Početi s jednom kućom, završiti drugom...« (C, I, 32 — 13-08-05). Inače tema kuće datira kod njega »od najranijeg djetinjstva« (I, 22 — 23-07-05).

i nisu opsesija, jesu konstanta. One kontrastiraju s hostilitetom podneblja pretežno, u ovom romanu, vlažnog, hladnog i mračnog. Toplotni i svjetlosni izvori prve su indikcije Yvonnina prisustva u prostoru. Bljesak rakete u kasno večer na dan dolaska Meaulnesa za pripovjedača je »početak novoga života« koji bi bio ostao isti da Yvonne nije doista otkrivena. Vatra se pokazuje središnjom točkom učionice iz koje se kroz prozor vidi zaleđeni »pamućni« pejzaž. Školarci su svakog jutra očekivali da se nažge peć »da bi se na nju sjurili«. To je često kao posljedicu imalo miris jednako neprijatan koliko i ugodno-intiman: zbog blizine neki bi spržili odjeću. Smud odjeće miješao se s mirisom pečenih haringi nad kojima su stajale ruke dječaka — da im netko ne otme mjesto ili ribu...! Ta ista peć povremeno vrijedi kao ognjište obitelji. Da bi se uštedjelo na ogrjevu na njoj su se pripremala jela; uz nju se, u učionici, objedovalo — čak se rublje sušilo! A ono »bi oduzimalo svu toplinu peći (. . .), pa je bilo zima.« Nasuprot svom hladnom domu, François je u tuđim kućama nalazio topliju atmosferu. Naročito je to bio slučaj u kući njegova ujaka<sup>59</sup> Florentina u Vieux-Nançayu. Tu je koincidencija sa slikom Yvonne upravo frapantna: Narator je odatle rodom, a u istu kuću, kupovine radi, svraća i gospođica de Galais. Kad on to slučajno bude saznao, srest će je pod intimnim svjetlom niskog stropa, uz vatru:

»Bijaše uvijek u velikoj kuhinji — čak u kolovozu — vječno plamsajući naramak jelovine« (III, ii).

Topao je dom i Augustinova prijateljica Patricea, na selu, gdje će u intimnim prostorima s niskim stropovima (oni ga podsjećaju na one iz dvorca) slaviti lomne zaruke s beskućnikom Valentinom.

\*

Međuprostor, rekli smo, hladan je i nesiguran, a kad je riječ o gradu — on je upravo odbojan. Traženje Yvonne u Parizu i Valentine u Bourgesu, ispunjavaju junaka tjeskobom, gotovo jezmom.<sup>60</sup> Gradovi su domene socio-utopije, antiestetike, simboli reda i monotonije sa svojim kućama »nanizanim kao kartonske kutije« (III, xiv). Simetrija i dominantni položaj katedrale u Bourgesu ne vraćaju vjeru i nadu. Pogled na veličanstvenu crkvu izaziva gađenje od tog spomenika sagrađenog »usred griješnih mjesta«, na kome su isklesani svi poroci (III, xvi). Gradovi znače i njemu i Valentini potpuno odsustvo obiteljskog života, otkrivaju samo hladne poglede usamljenih (pijanci u krčmama, bludnice na ulicama) te stalno prisustvo nadzornika reda pseudoutopijske vladavine koji vuku svoje žrtve, tuku ih, vode u hladne čelije (III, xiv).

<sup>59</sup> Prve manifestacije netrpeljivosti djece spram »hladnih« roditelja jest obraćanje djedu, bijeg k ujaku... Ovaj roman to ne dozvoljava. Pripovjedač može k ujaku tek otkad je odrastao (zbog nekih nesporazuma među obiteljima). On ima i tetku. Drugi su bez rodbine. Kakva razlika od vremena one svečanosti gdje su svi bili jedna obitelj!

<sup>60</sup> »Jeza od praznog«. Taj prostor ne konotira Yvonninu sliku. Meaulnes tu prvi put osjeća u koliko je mjeri njegova ljubav osiromašena zbog odsustva; postala je, da se poslužimo Sartreovim riječima, »suha, skolastična, apstraktna, usmjerena prema nestvarnom predmetu koji je i sam izgubio svoju individualnost evoluirajući lagano prema apsolutnoj praznini« (*L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1968, str. 279). — Meaulnes svoje čekanje uspoređuje s čekanjem na povratak mrtvaca. Čini se sam sebi ludim; ima halucinantnu vizije svog sastanka s Yvonnom u toj kući. Pribravši se, zaključuje: »Da li bi djevojka iz Izgubljenog imanja otvorila /prozor/ sad kad više nemam ništa da joj kažem« (II, xii).

Zacijelo, ogranj (*feu*), plamen (*flamme*) i suviše su istrošeni kao metafora ljubavi, strasti ili mržnje. Ie još se nisu posve utrnuli, a i nema izgleda da će se to uskoro dogoditi, pogotovu kad je u pitanju dijete. U romanu, u pjesmi uopće, ta je slika konstantna, inherentna je slici Žene i doma. I mada je takva najčešće predmetom psihokritike, pa stoga pripisana ljudskom nesvijesnom, čini nam se da to, koristeći saznanja o nastanku ovog romana, ipak nije sasvim tako. Vatra je u ovom romanu — kao i put i svijeca — kontrolirana — čak amblematična — figura.<sup>61</sup>

Žena u domu — to je supruga i majka. To je nježna sestra i istinski prijatelj. Yvonne de Galais to sve jest ili će biti. Meaulnes je to »znao« prije nego ju je sreo: njegov san iz djetinjstva kojeg se prisjetio u napuštenom toru (žena »koja očekuje njegovo buđenje«), ostvario se. Prije nego li 'postane' svijesni prizor — da parafraziramo Bachelarda — svaki je pejzaž jedno onirično iskustvo.

»Mogao je dugo zamišljati da je u svojoj vlastitoj kući oženjen jedne lijepe večeri, i da je to čarobno i nepoznato stvorenje što svira na glasoviru, njegova žena...« (I, xiv).

To što je dugo zamišljao — dogoditi će se. Yvonne će postati njegovom suprugom, a kuća će mu oporučno pripasti. Ali ta soba sa zvukovima glasovira nije samo žena. Suprugom mu je mogla postati i Valentine (takva mu je trebala, ali prije ove avanture, smatra pripovjedač; III, xv). Ali bila bi to redukcija slike žene na jednu funkciju, lišavanje onog vida slike koji je iskrasnio odmah čim su ispod Yvonninih prstiju počele promicati prve fotografije njenog djevojaštva:

»Moja je majka, govorio je on, dok je bila mlada žena, isto tako nagingjala svoje poprsje nad struk da bi mi govorila... A kad bi sjedala za glasovir...«.

Razumljivo, mlada supruga je sjela za taj instrument i otpočela svirati onu glazbu koja ga je nekada podsjetila na još dublje Nekada, na majčinu glazbu u predvečerje...<sup>62</sup>

Narator će nastojati u više navrata naglasiti to univerzalno materinstvo glavnog ženskog lika. Za prvog susreta kod njegova ujaka ona mu se povjerava:

»Podučavala bih i ja također (...) dječarce kao vaša majka...« (III, ii).

<sup>61</sup> Pokazali smo to izvan-tekstualno kad se radilo o domu. Fournier je, naime, predikativni dio figure (*vehicule*) napustio pri uređivanju konačne verzije. U *brouillonu* je stajalo: »Sve ono što je bilo i radost, i toplina, i sreća mojih sjećajskih dana, za mene je sad smrznuto i mrtvo« (*LGM-Brouillons*, 301). Ovo izgovara pripovjedač saznajući sa smrt Yvonne, a Fournier kad čuje za udaju gospođice de Q. (Pismo obitelji u *Famille*, 360). Isključeno u romanu kao suvišno jer se slika već *takvom* raspoznaje. To nije jedini primjer likvidacije predikata ili drugog dijela komparacije. Srest ćemo dalje primjer »žutih dana«. (O ovome teoretski J. Cohen, *Structure du langage poétique*, pogl. »La prédication« Paris, Flammarion, 1968, str. 105—135; Tz. Todorov, *Poétique de la prose*, pogl. »La quête du récit«, Paris, Seuil, 1971, str. 131—138 i šesta studija *Žive metafore* P. Ricoeura).

<sup>62</sup> Znamo, Meaulnes nije sretan. Promijenila mu se duša, ona nije *universum ne varietur*. Utopijski san je ostvaren, »ali u jednom potpuno drukčijem duhu nego što je bio zamišljen« (E. M. Cioran, *Histoire et Utopie*, Paris, Gallimard, 1977, str. 108).

Ona je, kao sestra i majka, sve oprostila bratu, nikad mu ništa nije odbila. Nježnost i blagost koju je naslijedila od svojih predaka<sup>63</sup> navodila ju je da sluša bez ljutnje i iznenađenja o najopasnijim igrama svojih obožavatelja, da sve prima »ozbiljno i nježno, s gotovo materinskim zanimanjem«. Bila je brižna prema svom prijatelju:

»Nesumnjivo me bijaše opazila iz svoje sobe, kroz prozor koji je gledao u vrt, pa je došla k meni. Isto je tako nekad moja majka brinula i tražila me da mi reče: Treba ići kući« (III, xi).

Yvonne de Galais je istinska slika majke. Ali ona neće ostati samo slikom, kao majka; ona će postati majkom. Bez ikakve grižnje savjesti priznat će pred Françoisom svoju trudnoću riječima: »Da, / ja sam / vrlo sretna.« No njeno će dijete, djevojčica, postati siročetom, čim se rodi.<sup>64</sup>

Jer, to božanstvo ognjišta, Yvonne-vestalka Meaulnesove eukronije, evocirana toplinom i sigurnošću toplih domova, budući ipak samo žena, nije mogla podnijeti toliko breme želja ni toliko očekivanja. Ljubav prema Meaulnesu i materinskom pozivu učinila je da razvrgne zavjet (koji joj je Meaulnesova koncepcija njene osobe nametala) i iluziju u koju je na jedan čas povjerovala:

»Samo smo mi — samo sam ja kriva (...) Budući da me on toliko tražio i da ga ja volim (trebalo je) da ga usrećim. Ali kad sam ga vidjela pored sebe sa svom njegovom groznicom, njegovim nemirom, njegovom tajanstvenom grižnjom, shvatila sam da sam samo jedna slaba žena kao sve druge« (III, xi).

Uzalud je ona podnosila svoju trudnoću, bolest i sam porođaj s »izvanrednom hrabrošću«, uzalud se protiv smrti borila »srčano i s neizrecivom blagosti« — sankcija za izdaju mita je neumitna. Smrt će preduhitriti njen ponovni sastanak s Meaulnesom. Ili pak, samo će u smrti moći ostati s njim, ostati ono što je bila za prvog zemaljskog susreta — slika Apsolutnog.

### III. MORFOLOGIJA FIZIČKOG PROSTORA

1. »Te dvije milje što nedostaju na karti...« — 2. »... Ona koja je bila vila, princeza i ljubav...« — 3. »To je pusti grad, tvoja ljubav izgubljena, beskonačna noć...« — 4. »Nejasno svjetlo.«

Da pisac nije poslao svoju junakinju u smrt, roman *Veliki Meaulnes* bio bi bajka: Yvonne bi postala sve ono što je značila kao egzistencijalna slika: dobra supruga i majka, plemenita gospodarica svome puku (to jest učiteljica maloj djeci iz okolice)... Ali to bi bili samo dijelovi onoga što je značila. A značila je sve — esenciju. Ovako, u Smrti, ona se priključila kožu svojih mitskih drugarica; ostala je nedostižni, neuhvatljivi ideal u srcu duhovne utopije, na Jelizejskim poljanama, u (izgublje-

<sup>63</sup> Po ocu, smatra pripovjedač. Plemeniti aristokrat koji sve razumije, odobrava i podnosi. Čak uvažava Jasmína Delouchea. Model mudrog starca iz bajke. Bajka i utopija imaju istu okosnicu — san, a pozitivni likovi predstavljaju sinkretizam naivnog racionalizma i sekulariziranog angelizma.

<sup>64</sup> Fournier kao i Th. Hardy i Th. Dreiser (*G. Gerhardt*) gomila nevolje na svoje ženske likove. Od naturalizma ostao mu je pesimizam (i nešto sadizma).

nom) Raju. Svojom pojavom predstavila se junacima i čitaocu kao osoba izvan svakodnevnog reda stvari. Potom ju je zaštitio neprozirni prostorni vijenac, kao što nepregledno more okružuje otok sreće. I ma koliko da je njeno lice obasjavalo taj usamljeni komadić svijeta u koji je glavni junak bio nenadano stupio nogom, toliko to svjetlo nije moglo ići dalje od samog posvećenog prostora. Od ruba imanja do seoske škole prostirala se mračna sjena koju je još dubljom činila daleka Yvonnina aura. Ali baš stoga što je taj tamni oblak skriva, on ne prestaje govoriti o njoj, o njenom dalekom prisustvu. Ovdje, u seoskoj školi, govor romanesknog prostora je govor Odsutnosti.

U tom negativu idealnog prostora nastaje poetika potrage. Tradicionalna avanturistička priča rado se, oslonjena na hiperbolu, izlaže riziku racionalne shematizacije sintagmatike međuprostora.<sup>65</sup> Radilo se o sedam gora i sedam mora, o pustinjama, šumama ili oceanima, o tegobama puta, zamkama i prijevarama — priča se ne doima manje stvarnom s razloga što su sve te prepreke podložne mjerljivosti i usporedbi. Ali u romanu pustolovina u kome glagol »izgledati« (*paraître*) dobija vrijednost glagola »biti« (*être*) za instauriranje ekvivalentnih zapreka nema drugog rješenja izvan figura litote i metafore. *Veliki Meaulnes*, doduše, konotira svojim sadržajem više osnovnih tipova romaneskne pripovijesti,<sup>66</sup> on je ujedno roman prostorne i duhovne pustolovine. No dimenzije njegova prostora, objektivno gledajući, oskudne su. Ne prihvati li čitalac distancu i dezorijentaciju onako kako je sugerira pjesnički jezik naratora, sav se sadržaj izokreće u naivnost (toga se François i pobojavao), a viši njegov smisao u apsurd. Prostor se kao i glazba mora uzdići do misterija, ostavljajući po strani »realnu« hiperbolu enigme.<sup>67</sup> Samo tako i na taj način jedan mali francuski *département* (le Cher) i jedan dio pokrajine Sologne mogu biti promovirani od običnog simbolističkog pejzaža u spacijalnost romantičarske prirode.<sup>68</sup> Razumljivo je da će »kritičko-pozitivni duh« naći tome mnogo prigovora i doista nepobitnih inadverencija, ali takav pogled Sanča Panse pokreće ne samo pojedinačni »skandal« nedosljednosti fakata u *Velikom Meaulnesu*, već u romanesknom svijetu uopće.<sup>69</sup> To je jedno staro poglavlje kritike, ali zaslužno da se o njemu u svoje vrijeme i ovdje progovori.

Da bi se, dakle, na tako malenom zemljopisnom segmentu — kao što je limitrofno područje pokrajina Berry i Sologne — dobio *osjećaj*

<sup>65</sup> A. Thibaudet smatra da prava (engleska) avantura isključuje romanesknost (*Reflexions*, str. 73—78). Za nas je romaneskno sve ono što je u romanu. Ono dakako ne isključuje konkretno. No budući da je u ovom romanu to konkretno (prostor, ubikacija) racionalno neodredivo, prostor *Velikog Meaulnesa* se penje za jedan stupanj romanesknosti. Još bolje: u povijesnom pogledu on za nekoliko stepenica silazi, on je čudesan (*merveilleux*).

<sup>66</sup> Ta ćemo mišljenja dati na početku posljednjeg dijela studije.

<sup>67</sup> U tom pogledu Fournier je imao prethodnika, ne u J. Verneu (engleski »pustolov« na francuski način, to jest uvijek s malo »odor di femina« kako je volio reći Thibaudet), već prvenstveno u Rousseauu. Njegov Clarens je »otok duhovne sreće«, ali zalaženje u njega ne zahtijeva raskid s ovim svijetom. Restif de la Bretonne smješta svoju utopiju nešto ispod Fournierove, u Auvregnu.

<sup>68</sup> Meaulnes se našao »na najpustijem mjestu Sologne«; nad »tom savršenom samodom sjalo je prosinačko sunce, jasno i mrzlo« (I, xi). Fournier je imao običaj hiperbolizirati prostor oko sebe. Za Sologne je pisao da je »beskorisna, šutljiva i mračna« (*Famille*, 259), da je »svijet mjesечеve pustoši« (C, II, 359), da je »bezična i pusta« (C, II, 270). Ali i: »Moj kraj nije karta...« (C, II, 185).

<sup>69</sup> Primjer Kafkina *Dvorca* obradila je C. - E. Magny u *Essai sur les limites de la littérature*, Paris, Payot, 1967, str. 163—186.

beskraja, čitalac treba biti »u simpatiji« s Meaulnesom kad je on, okomivši se na svog školskog druga Delouche, koji je sebe već smatrao »čovjekom znanja«, uzviknuo:

»Budalo, ni ja sâm to / gdje sam bio / ne znam!« (I, vi)

No za okolinu sav taj događaj s bijegom i povratkom glavnog junaka ostaje epizoda, za svih je on bio negdje, ne Nigdje (*nulle part*). Samo François, koji je čitao mnogo romana i koji je pratio Meaulnesove pripreme, proživljujući tjeskobu karakterističnu za početak utopijskog putovanja, zna da mu je prijatelj bio negdje daleko — u drugome svijetu. Još za dana zatekao ga kako proučava zemljovid okruga, a navečer je spazio njegov svileni prsluk. Znak dalekog, nepoznatog kraja bio je tu i govorio je o njegovu postojanju, mada ne i njegovu sadržaju.<sup>70</sup> On je bio novi dodatak onom nemiru iščekivanja početka pustolovine, odlasku na put u nepoznato. Produbljena je naratorova anksioznost zbog povratka kola bez vozača (Meaulnesa). Predosjećaj nečeg nečuvanog i od kapitalne važnosti za njegovu egzistenciju, praćen je ujedno strahom i estetskim užitkom. Krucijalni trenutak Meaulnesova povratka i njegov zagonetni izgled, muk i tišina kao epilog događaja, daju naslutiti da sve skupa nije riječ o prostom obistenjenju jednog proročanstva koje je izrekao učitelj — poznavalac duša:

»Meaulnes ne zna put za Vierzon. On će se izgubiti na raskršćima« (I, iv).

Izgubio se bio doista. Ali dok se povjerio svom prijatelju kako se to dogodilo i gdje je proboravio sve to vrijeme — ovome nije preostalo drugo do slutnje i nagađanja. U svojoj mašti je već utvrdio globalne topose »romana«: mjesto podrijetla prsluka nazvao je »Tajanstveni kraj«, Meaulnes je tamo sreo ljepoticu, u nju se zaljubio kao »kakav junak iz romana...«. Za njega je to već »misteriozno putovanje«, a stvorena klima upravo je ratna: »Cijela je varoš protiv nas«. Noću je još romantičnija: Meaulnes ustaje, kreće naglo, vraća se i sjeda, prebire po sjećanju... On kaže:

»Ne mogu te povesti, François. Kad bih dobro poznao svoj put, ti bi me pratio. No treba najprije da ga nađem na planu, a u tome ne uspijevam« (I, vii).

Avanturu evociraju samo riječi: prsluk, put, daljina, plan, atlas, tamo, misterij... Ipak, prije nego konačno Meaulnes popusti pripovjedačevoj molbi (»reci mi tko je ona, govori mi o njoj«) i povjeri mu svoju priču, mi s pravom pretpostavljamo da ni u romanu nema povratka u utopiju. To nam potvrđuje ovaj dio razgovora:

»— Poznaš li ti sada put sve do kraja?

— Znam njegov veći dio. A trebat će nam da zaista nađemo ostatak! reče on stisnuvši zube.

— Slušaj, Meaulnes, rekoh sjedajući na svoju stolicu, slušaj me: preostaje nam učiniti samo jednu stvar, a ta je da tražimo obojica po bijelome danu, služeći se tvojim planom, dio puta koji nam nedostaje.

— Ali taj je komad puta vrlo daleko odavde«. (I, vii).

<sup>70</sup> Ali upućeni koji vide taj znak razumiju ga: vlas Izoldine kose, zaimef božice Tanit; vrlo česti znakovi (obavezni čak) u »engleskoj avanturi«. —

Za nastavak avanture, za povratak Yvonni, nije dovoljno samo ići »vrlo daleko odavde«. U pitanju je plan, itinerer i to ne cijeli, već jedan mali »ulegnuti« dio. Onaj prespavani! Taj »komadić zemljanog puta« zapravo ostaje nerješiva zagonetka, zrnice koje nedostaje da bi prostor bio potpun. To je mala, ali ipak glavna zapreka: ona ga dijeli od Yvonne. Meaulnes je, međutim, iskusan mladić, pozna kraj »na kilometre«, zna upotrijebiti vrijeme u mjerenju prostora i udaljenosti, ali mu to *sada* ne može pomoći, kao ni atlas, kao ni bilo koje ljudsko znanje. »Beskorisno je krenuti«, kaže on svome drugu — dok ne nađu taj komadić, razumije se. Tu se otvara onaj kondicional koji kao crna praznina stoji na komunikacijskoj crti, na alkemičarskoj formuli svih tragača za apsolutnim: *kad bi samo... (si seulement)*<sup>71</sup>

Pripovjedač sa svoje strane ne vidi razlog nedokučivosti jedino u tom *samo da*. On cijela dva mjeseca ne prestaje vjerovati u lijepo vrijeme koje će donijeti rješenje. Prestat će hostilitet prirode, uz Meaulnesa će splasnuti strah i zadivljenost pred njenim dimenzijama,<sup>72</sup> nestat će tjeskoba zbog nemoći orijentacije. Jer pitanje orijentacije i jest preneražujuće: zašto Meaulnes koji je do sada u svemu sličnom uspijevao, od sada nije više u stanju da se snađe? Pitati starije? Nikako! Njihovim dodirrom misterij bi iščezao: stvarna pustolovina postavši duhovnom ili će ostati osobna ili će spasti na trivijalnu epizodu svakodnevice.

Integritet utopijskog prostora mogu shvatiti i sačuvati samo inicirane osobe. To podrazumijeva raskid komunikacije s profanim svijetom (»mi više nismo imali prijatelja«), prezir prema modelu njegove paradigme — što je sve skupa uzrokom pojačanog osjećaja usamljenosti. Predmet želja se time ne približava. Dapače, dojam njegova insulariteta se produbljuje; tragaču ostaje spoznaja da se put, koji ga je vodio Tamo, zamrsio, a veza se sa svijetom, s Ovdje, prekinula:

»Tako se malo po malo mrsio put velikog Meaulnesa i kidala veza koja ga je spajala s onima koje bijaše ostavio« (I, x).

*Insula* Velikog Meaulnesa nije pronađena kompasom, slučaj ga je na nju bacio. Vrijeme tu ne može biti mjeriocem distance, već obrnuto: prostor se otkriva kao Vrijeme, još bolje — kao trajanje.<sup>73</sup> A kako se sve to zbilo u takoreći geometrijskom središtu Francuske, o pustinji, o oceanu kao konvencionalnoj figuri lutanja i vremena ne može biti ni govora.



Ne može? Može, i to mnogo. Već prve rečenice romana otpočinju specifičnu igru prostornim slikama koje, kao indicije tipa diskursa, podsjećaju na pripovjedačevu lektiru. Uz njih su aluzije i anticipativni iskazi u vezi s događajima o kojima će se u najskorijoj budućnosti saznati. François uspoređuje ta zbivanja s valovima što se lome o sti-

<sup>71</sup> To je najveća smutnja svim alkemičarskim nadama. Ali, gledano sa stanovišta hermeneutike nastajanja umjetničkog teksta, i stvaralaca.

<sup>72</sup> Zadivljenost koju, među ostalim, duguje i svojoj djetinjoj apercepciji, oku koje vidi sve uvećano: »... neizmjenost moga kraja« (C, I, 141) gdje se čovjek osjeća izgubljenim, a gradovi na »trideset kilometara /kao da su/ ... na rubovima svijeta« (C, II, 145).

<sup>73</sup> Tim isticanjem pustoši, usamljenosti cilja se na nešto više nego što je udaljenost, na Vrijeme. »Pustinja se knjiži u trajanje, ne u prostor«, kaže Gilles Lapouge, *Utopie et civilisation*, Paris, Flammarion, 1978, str. 75.

jene; u trećem poglavlju, uoči bijega, on odjednom gledajući Meaulnesa, pomišlja »na onu sliku iz *Robinsona Crusoea* gdje se vidi engleski mladić prije njegova velikog odlaska«; u četvrtom je »učionica kao brod nasred Oceana« jer je sav kraj naokolo bijelo zaleđe; čak mirišu i haringe; u petom stiže »naplavina koju je donijelo debelo more«, »možda posljednja podrtina broda (čitaj: seljačkih kola) Meaulnesove avanture«; onda, u sedmom: Meaulnes ustaje noću kao mornari u gvardiji. Možemo slobodno reći — i tako dalje, mada će te spacijalne figure biti u ostalim dijelovima nešto prorijeđene.

Jasno je da »avanture na engleski način« ne može biti. Ali time svrsishodnijim postaje taj maritimni specijalizirajući metaforicitet: adekvatnim se govorom može izgraditi novi prostor — od mračne, močvarne i šumovite Sologne, pjesniku je slobodno »napraviti« more. Tako se između dvorca i Meaulnesa postavlja razmak pučine.<sup>74</sup> Njeni se znakovi, vidjeli smo, odnose na *činiti*, integriraju se u sintagmatiku međuprostora, u radnju i vrijeme. Ali more upućuje i na *biti*, na biće osoba, fascinirajući nas svojom misterioznom ljepotom, čistoćom, neizmjernim dimenzijama.<sup>75</sup>

Gospodica Yvonne de Galais, gospodarica dvorca (*la châtelaine* u tekstu) ideal je ljepote jedne tisućugodišnje trubadurske poezije: vitka, krhka, duge plave kose, očiju plavih kao nebo i more. Ona je »princesse lointaine«.<sup>76</sup> Njena ju je ljepota učinila nedostupnom (*inaccessible*). Još više: gospodin de Galais, njen otac, mornarički je oficir, a brat Frantz se školuje da bi to bio; on stiže s Mediterana, iz Toulona,<sup>77</sup> na svoj promašeni pir. Time maritimna metafora u cijelosti opravdava samu sebe jer zadire u samo biće Yvonnine osobe koja u sebi nosi porodičnu tradiciju čuvarice mora, identificirajući se preko svog (prez)imena — a ono je naziv teritorija — sa svim značajkama prošlosti svog društvenog bića, sa svim vrijednostima svoga tla.<sup>78</sup>

\*

Što više napreduje čitanje romana, čitalac ima sve određeniji dojam o intenciji pripovjedača: stvoriti vjeru da Yvonne na neki iracionalni način upravlja prostorom kako bi vječno ostala Jedno. Napokon, nema

<sup>74</sup> Te morske »leitmotive« kako ih je nazvao H. Gillet, (*Alain-Fournier*, Paris, Emile-Paul, 1948, str. 313) zapazili su mnogi, ali su, izuzev Ullmanna, svi aludirali na privatni život Fourniera (koji je kario postati pomorski oficir). Ipak, smisao onoga što smo rekli možemo naći kod F. Desonaya (*Le Grand Meaulnes*, Bruxelles, La Ren. du livre, 1963, str. 35—36; još: I. Rivière, *Images*, pogl. »Brest«; Vallotton, *Pureté*, str. 123—159, *passim*; R. Champigny, *Portrait*, pogl. »Nostalgie«.

<sup>75</sup> S. Ullmann vezuje metaforičke vrijednosti mora i samu Yvonne de Galais, u: *The Image in the modern French novel*, Cambridge University press, 1960, str. 110.

<sup>76</sup> U lirici Fournier kaže »o moja daleka« (*lointaine*), u romanu se pripovjedač »zadovoljava« sa »fée« (vila) i »princesse« (princeza). Inače samo »daleka ljubav« (*amour lointain*) i nemoguća (*impossible*).

<sup>77</sup> U vezi s djevočinom ljepotom, Fournier doista često govori o moru, o Mediteranu. Ona je »mediteranski san« (C, I, 30 — 18-08-05 — dakle, odmah nakon susreta); njene oči imaju taj odsjaj skladne širine: »nesagledive duboke i plave« kao i Mediteran »odakle je i dolazila«; (*Bichet*, 137 — 06-09-08).

<sup>78</sup> G. Poulet u vezi s vojvoćkinjom de Guermantes, o toj topo-antropološkoj međuzavisnosti kaže: »Ako mjesto uzdiže biće koje se tu nalazi — biće pridaje mjestu na kome se nalazi nešto od svoje vlastite individualnosti« (*Op. cit.*, str. 43). Da se porodica slučajno ne zove de Galais (Galois) dokazuje i prva ortografija za Frantza: France!

na ovoj zemlji udaljenosti kojoj čovjek ne bi mogao stati na kraj, nema tako zamršene putanje koju ne bi upio razmrsiti.

»Mislim, mislim, (ponavljao je veliki Meaulnes) da to možda i nije tako daleko kako smo mi to zamišljali« (II, ix).

No pošto su jednog lijepog dana dva mjeseca kasnije pretražili sve daleko unaokolo, Meaulnes će rezignirano:

»Ne, ništa! ništa nalik na ono«.

Sve se, dakle, izmijenilo, orijentacija je nemoguća usred bijela dana, a kamo li u noći, u tami koja ga je i dovela do Tajanstvenog imanja!

Naglašena prisutnost noći, tame i sjena nesumnjivo je iste namjene kao i figurativna prisutnost morske pučine. Stalno denotirana (izravno naznačena), ona tek ponavljanjem postaje metaforom i druge sfere. U ovom slučaju to je duševno biće glavnog junaka.<sup>79</sup> Ovdje se mora ponoviti jedna činjenica: Meaulnes više ne može ono što je mogao uraditi nekada, prije svoje misteriozne pustolovine. Dijalektički proizlazi da je to posljedica susreta s Yvonnom, s onom koja je samo dobro po sebi. Gledajući, poslije neuspjele potrage, svog rezigniranog prijatelja kako sjedi u »zatvorenoj, crnoj i praznoj učionici«, pripovjedač shvaća da su dva svijeta u nepomirljivoj suprotnosti: svjetlo Nepoznatog kraja i mrak učionice, modela pseudo-utopijskog prostora.

Škola kao klasna i nadobitelska institucija bila bi u nekoj drugoj prilici prikladnom temom razmatranja oprečnosti romaneskne i političke utopije. To time više što je malo romanesknih diskursa o djeci i adolescentima gdje se ta institucija ne tretira ambivalentno: ili kao već ostvarena utopija sa stanovnicima upućenim u »pravila igre«<sup>80</sup> ili pak kao mjesto patnje i klaustracije gdje se nada u eutopiju rađa s pogledom na njenu visoku ogradu.<sup>81</sup> Frantzov projekt svetkovine gdje djeca »prave zakone« i mogu kazati:

»Zar mi nemamo sva moguća ovlaštenja?... Čak i ta da činimo zlo samima sebi ako nam se sviđi...« (I, xi)

suprotan je konceptu jedne općinske škole u kojoj su pravila lišena svake funkcionalnosti, čak su opasna u stvarnom, praktičnom životu. To i jest osnovni motiv protesta filozofa (nikako profesionalnih pedagoga, jedne vrste duhovnih policajaca) Rousseaua, Kanta, Pestalozzija protiv utopijske, evidentno platonovske, psihologije koja vrijedi samo za učionicu ili za cijelu zajednicu kao veliku učionicu. Ona, ta psihologija, glorificira inteligenciju, predodređenost subjekata za vladanje ili slušanje, deseksualizaciju, bezosjećajnost. Skrivena iza manje ili više lijepe

<sup>79</sup> Nesvjесno: gubitak analitičkog znanja, evidencija, ali i pročišćenju duha. To je za Meaulnesa noć katarze prije nego će ući u dvorac. Noć putovanja »na kraj (vlastite) noći«: »Na zavojima, u potpunjoj tami, bacao se na ograde /.../, obrušavao na trnje s rukama naprijed, ranjavajući dlanove da bi zaštitio lice...« (I, x). O značenju dana i noći: G. Genette, *Figures*, str. 121.

<sup>80</sup> Razni aspekti »Castalija«. Međutim, u Fournierovo doba, škola je proživljavala veliku krizu, osobito laička. Mnogo je umjetničke proze posvećeno malim dacima: Frapié, Audoux, Pergaud, Renard (model tog vremena: *Poil de carotte*). Ali i H. Malot i J. Vallès.

<sup>81</sup> Pogled koji zavisi od raspoloženja: prostor viđen iznutra redovito je bezbojan, profetičan u odnosu na buduće događaje. Na primjer: promatranje ukopa, crna odjeća, žalobno opjelo, gavrani, itd. (I, x). Neoimpresionističko (ekspresionističko?) sivilo! S imperativom: *quieta non movere!*

fasade, verbalne i arhitekturne, svaka je škola — garant za *universum ne varietur*.<sup>82</sup>

Od takvog prostora (škole koja je sjedište vlasti i dom) trebaju u romanu *Veliki Meaulnes* krenuti sve (životne) avanture. Ali i vratili se k školi i na njoj se skršiti. To je ironija utopije.<sup>83</sup>

Kretanju u krug krivo je odsustvo putokaza. Možda ne toliko samo odsustvo koliko nemogućnost da se oni raspoznaju.<sup>84</sup> Simbolistička, impresionistička atmosfera je raskid rusoističkog pakta s prirodom. Priroda kao sveukupnost prostora u *Velikom Meaulnesu* je fragmentarna, neprijazna i — perfidna. A ona čini gotovo cijeli međuprostor. Tako se velik dio radnje — isključujući pojedine bljeskove — odvija u jednom zatamnjenom, krepuskularnom, uglavnom studenom podnebesju. Snijeg, primjerice, osujećuje izlaske, čini atmosferu neprozirnom, skriva tragove i putokaze. Evo za ovaj kontekst definicije njegove uloge:

»U veljači, po prvi put ove godine, padne snijeg i prekri konačno naš prošlogodišnji pustolovni roman, mrseći sve putove, brišući posljednje tragove« (II, xii).

Kad nije doba za snijeg, nebo je ipak sivo, vjetar nosi oblake, donosi kišu, obično sitnu, samo vrlo rijetko pljusak.<sup>85</sup> I sumaglice je mnogo. Time se vertikalno vrijeme (atmosfera) personificira; nebo poprima lice fataliteta. Ono je nesklono pustolovima. A kako je *Veliki Meaulnes* roman o prošlosti, a njegov sadržaj sačinjen od uspomena i dubokih, nikad ispunjenih želja, to je sav taj neproziran i neprohodan prostor u suglasju s mentalnim prostorom protagonista.

No podneblje nije samo dekor za sublimnu i tragičnu igru sa sudbinom, samo predznak da je ta igra izgubljena.<sup>86</sup> Suglasje se može uzeti daleko doslovnije; može se interpretirati kao psihološka i sociološka datost svakodnevnog života. Nepogoda i mrak zatvaraju ljude i u domove i u njihove duše. U seoskoj je kući tada više riječi nego čina. Djela (*geste*) se više pripovijedaju nego vrše — osobito u duge zimske večeri. Sa stanovišta društveno organiziranog života — učenici imaju »pravo« na pustolovinu samo u predvečerje, u nedjelju, na blagdane.<sup>87</sup> S druge strane, psihološki gledano, noć ima specijalno mjesto u dječjoj psihi — od iracionalnih strahova do blaženih snova. Noć kao i glazba, navlastito u

<sup>82</sup> Frantz de Galais dolaskom u seosku učionicu postaje smjesta središte interesa, zaveo je nove igre, donosi predmete koji govore o vanjskom svijetu. »Čini se, kaže narator, da više nije bilo one granične crte između satova i odmora« (II, ii). »Ustvari, ustanovio je još ranije, odmor je vječno trajao« (II, i). Frantz je *conscience perturbante*, romanesknoj utopiji nužna osoba kako bi radnja izašla iz stagnacije: njeni su znakovi led, kiša. . .

<sup>83</sup> Meaulnes će se poražen vratiti u svoj dom-školu (III, iv); François će se posve posvetiti školi — postat će učitelj. To je namjeravala i Yvonne. Time su svi priznali poraz iluzija.

<sup>84</sup> Ekvivalent zabluda u inicijacijskom romanu (*erreurs*). To je tragična igra s prostorom: junak postaje metafizički slijep kao u tragediji.

<sup>85</sup> Neumorna sitna i neugodna kišica u *Velikom Meaulnesu*: »tmurna ledena kiša«, »tiha«, »jasna«, koja usporava noć itd.

<sup>86</sup> Kao u (pred)romantičara osobito (Rousseau, Chateaubriand) ili, još više, kod sestara Bronte.

<sup>87</sup> Jedan je dan, budući da je škola laička, od posebnog značenja za avanturiste — četvrtak, kao slobodan dan. M. Maclean u spomenutom djelu (*Jeu Suprême*, str. 100) smatra taj dan ključnom riječi (*mot-clef*). Možda, ali ne u kontekstu (imaginarnom) u koji ga on smješta jer je taj dan u apsolutnoj logici profanog prostora. On gotovo uvijek iz nade prelazi u neuspjeh.

trenucima koji prethode snu, otvaraju put u svijet uspomena... — Navečer, kod kovača, Meaulnes donosi odluku o svom bijegu; noću ima svoju epifaničnu viziju Yvonne; kasno u noći sluša »izgubljene zvukove glasovira«; provodi noć na »čudnoj svečanosti«; treba mu više noći da bi ispriповijedio svoju čudesnu pustolovinu; noću upoznaje Valentinu... A tek koliko je trenutaka Meaulnes oteo snu želeći »vidjeti« potpunu sliku Yvonne! I kad se sve to (i mnogo još drugih primjera)<sup>88</sup> skupa uzme, što li se drugo može zaključiti do očite činjenice da glavna prostorna slika ovog romana iskrsava iz osobne noći dvojice protagonista.

\*

Yvonne je baudelairijansko jedinstvo »ogromno kao noć i kao svjetlost«. Svojom prvom pojavom u romanu ona je na trenutak bljesnula kao jarko svjetlo. Ona je duša onoga što bi utopičari nazvali *cité radieuse*. No njeno je zračenje ograničeno na maleni radijus: mali krug sjene, što joj sa šešira bio pao po licu, širit će se u koncentričnim krugovima i tamu učiniti još dubljom. Mrak profanog prostora se tako može aksiološki tumačiti kao posljedica svjetla utopijskog prostora, kao sama utopija naopako. U tome će mraku, u njegovoj najvećoj dubini, u Smrti, nestati pod zemljom, u podne jednog svjetlog dana, pod »perfidnim jesenskim suncem« sama Yvonne de Galais. Kad se godinu dana kasnije, u jedno jesensko praskozorje, Meaulnes vrati s Frantzom i Valentinom, on će to znati: »Ona je mrtva, zar ne?« — Čini se da je tom tvrdnjom shvatio svemir: to je svemir noći i nepronijelive tame. Tražio je savršenstvo u toj tami dokle god nije iskustvom saznao da je ona sama ta Noć i Smrt koju Ideal stavlja kao najpouzdaniju granicu između sebe i prostora čovjeka.

Meaulnes se pojavio kao čovjek noći, u noći se rastajemo s njim. Upoznali smo ga u suton, rastali se u praskozorje, on je čovjek limitrofnih zona tame i svježine. I radnja se romana zbiva gotovo beziznimno na pragu te svježine, na granici tame.<sup>89</sup> Na planu makrostrukture dakle svjetlost se predstavlja kao inherentna kategorija apsolutnog, njeno značenje transcendirira. Mikrostruktura i detaljna deskripcija u tome je upotpunjuju podupirući njenu estetsku tendencu.

(Su)mrak koji ovija stvari a da ih ipak potpuno ne briše doprinosi »impresionističkom« viđenju prostora i pokreta. Pozitivni opažaj (ili pozitivističko zapažanje, promatranje) ne paralizira imaginativni elan likova, a naratorov naprosto razgara. No takva je percepcija, zbog oskudice svjetla u romanu, rijetko moguća. Baciti trajno jarko svjetlo na predmet ili osobu značilo bi po Mallarméu »imenovati je«, »oduzeti joj tri četvrtine pjesničkog užitka«. <sup>90</sup> Mnogi čitalac, mnogi teoretičar ushićuje se pred »vjernim« opisom stvari, od Homera do Le Clésioa. Vjernost je u umjetnosti skuplja od one u životu. Kad bi bila istinska

<sup>88</sup> Bezbrojne su naznake noći, osobito njena početka. To nas upućuje na pomisao o obrnutoj namjeni pripovjedača: sugerirati dan u njegovoj dijalektici. »Sam dan nije dan, kaže Blanchot. ako ne počinje i ne završava« (*Espace littéraire*, Paris, Gallimard /Idées/, 1968, str. 221).

<sup>89</sup> Za cjelokupnu priču vrijedi napomenuti da su zore i rana jutra vrlo rijetko zastupljena. Svega četiri kad se uključi epilog (povratak velikog Meaulnesa i opis djevojčice).

<sup>90</sup> S. Mallarmé — odgovor na jednu anketu J. Hureta iz 1892, citirano u H. Lemaître, Paris, A. Colin, 1965, str. 107.

platili bismo je estetskom vrijednosti doživljaja književnog teksta. Jer ona je uvijek intencionalna i hinjena: Balzacu služi za gorostasnu manu starog Grandeta, Flaubertu za sitnu dušu gospodina Homaisa. Vjerno vizualiziran prostor otkriva svoje tri geometrijski logične dimenzije, dok ona četvrta, imaginarna, vezana za smisao i intenciju djela, ostaje u potpunoj sjeni. Ili je romaneskni prostor subjektivna — estetska vizija svijeta — ili ga nema.<sup>91</sup>

Za čudesne svečanosti junak se u polutama ili pri slaboj svjetlosti odraženoj od sjajnih predmeta rasplinjuje u vremenu od svog djetinjstva do neizvjesne budućnosti. Sve to nekad nestane u »naglom bljesku svjetla«. »Nejasna svjetlost« (*une vague clarté*) se razlijeva odajama de Galaisovih, ali nema dominantnog izvora kao orijentacije. Oči priviknute da počinju opažati predmete i ljude kao sjevremenska i ekstraspacijalna bića, kao tajanstvenu atmosferu koja je u prostornom i vremenskom kontigvitetu, s misterijem ili s nekim velikim, odlučujućim događajem.<sup>92</sup> Da Meaulnes nije bio seljak i obični đak jedne seoske škole, on bi u tom prostoru raspoznao disolvirane pjesničke figure Gautiera, Baudelairea, Verlaine, Jammesa, Laforguea... Prepoznao bi isto tako lica s mnogih platana od Bouchera, Vatteaua i Turnera do Degasa, preraphaelita, Redona, Decotea i Lapradea...<sup>93</sup> Osvjetljenje je prigušeno, redovito više nego kod samih pikturalnih predložaka, idući jednom opadajućom tendencijom koju su u prozi prakticirala braća Goncourt, a u slikarstvu još veoma davno Rembrandt. Tako u kovačnici jedan ugao svijetli, dok je ostali dio prostora »pun varnica«. »Pri svjetlucanju žerave« pozornost privlače »izdužene nagle sjene«. Sjenu »lutajuću i divovsku« a ne Meaulnesa prate naratorove oči na zidovima mansarde. Na livadi, uz brujanje prigušenih dječjih glasova, zapad čini sjene dugačkim.

Ima u toj baroknoj *obscure clarté*,<sup>94</sup> u tom impresionističkom *imprécis* nešto sto stvara *vertige*, vrtoglavicu, što briše imedijatne granice među predmetima koji tako postaju prozirni. Zahvaljujući toj transparentiji<sup>95</sup> mi vidimo više nego da je svjetlo dana — vidimo njihovu dušu i život. Samo se svjetlo predstavlja kao predmet jer je ono »zadimljeno«

<sup>91</sup> San svake utopije je apsolutno svjetlo do najudaljenijeg zakutka. Aksiološka funkcija. Ovdje međutim, kako bi rekao Goldmann, etički stav romanopisca postaje estetski problem djela.

<sup>92</sup> Stvaranje zebnje koja nije privilegij samo simbolizma (nordijskog i Maeterlinckova kazališta). Univerzalno okretanje reda stvari i kauzaliteta (fantastična priča) uznemirujuća pojavnost nečega (*Kuga*), napeta atmosfera (*Tartuffe*), a da ne govorimo o Shakespeareu, uvijek su takvi predznaci. Zlo će se pojaviti kasnije. Smrt je izvjesna na kraju.

<sup>93</sup> Samo, primjera radi, par pikturalnih predložaka za portret Yvonne: »Jedna mala slika (G. Decotea), *pijanistkinja* (podcrtao A. F.), okrenuta leđima, plava, dugi crvenosmedij *marron*/ ogrtač... Nisam mogao otići. Imao već dva mjeseca da nisam imao tako točno buđenje uspomene. Bilo je da umreš, da se zakuneš da je to ona, visoka, malo spuštene glave; večer« (C, I, 101 — 02-11-05). Za Lapradea (slika »Jardin«) C, I, 217. Te večeri u dvorcu: »Žena ili djevojka, s dugim crvenosmedim ogrtačem preko leđa, okrenula je leđa...« (I. xiv). U pismu J. Rivièreu od 17. veljače 1906: »Profil Beate Beatrice. Pogled neizmerno dubok kao u Botticellijevih madona, neizmerno otmjen i dalek kao u žena Dante Gabrielija (...). Vaša duša daje slikama Rossettija i Watsa taj otmjeni divni izraz...« (C, I, 171).

<sup>94</sup> Izraz Pierrea Corneillea, ali i Vergilija.

<sup>95</sup> »... Prisutnost (vela, prozirnog omotača) nije nikad ravnodušna a (...) uvijek je bogata namjerama i simboličkim vrijednostima«, kaže J. Starobinski analizirajući smrt Julije u *Nouvelle-Héloïse* (*La Transparence et l'Obstacle*, Paris, N. R. F., 1971; pogl. »La mort de Julie«, str. 146).

(*fumeuse*), lepezasto (*en eventail*), procijedeno (*filtrée*) kroz transparentnu materiju: staklo, zavjesu, sumaglicu; dijelom je ipak kao aura zaustavljeno u njoj. Ono je tako meko »da bi ga se moglo okusiti«. Prostor se svijetli sam od sebe, predmeti (Frantzova dugmad) također: izvor je nekad nemoguće lokalizirati.

Za razliku od vatre na ognjištu koju smo metonimijski vezali za psihološku i egzistencijalnu sliku žene, za razliku od plamena svijeće,<sup>96</sup> vrlo učestale, ali brižljivo ukomponirane slike i vrijedne ne samo bachelardijanske analize — ono meko mistično svjetlo iz sna, iz *zelenog* sna, moramo upamtiti kao što ga je Meaulnes dugo pamtio. Ono ulazi jednako u strukturu kao i u smisao djela: ta svjetlost je epifanija. Ona otvara arhetipalnu dubinu romanesknog prostora u ontogenetskom i filogenetskom (civilizacijskom) pogledu.<sup>97</sup> U granicama samog djela ta profetička pojava rezimira, na izvjestan način, *a priori* fenomenologiju romanesknog prostora, mentalnog i konkretnog ujedno; ona pruža ključ za unutarne poimanje funkcija i značenja koje će nositi svjetlost i boja u romanu kao cjelini.

#### IV. ZNAKOVI

1. »Široki zeleni put« — 2. »Požutjeli dani« — 3. »Okus zemlje i smrti«  
— 4. »Dvije crvene mrlje« i »pusta tišina«.

Protolik Yvonne de Galais izranja okružen zelenim oblakom iz noći djetinjstva u zelenom intimnom prostoru. Ona je sadržaj i znak tog »zelenog raja djetinjstva«. Time zeleno postaje boja »koja govori« cijelim jednim dijelom romana. Slijedi potom u drugom dijelu jedan bezbojni fragment vremena (bijeli, sivi, crni) da bi konačno zagospodarila žuta boja u savezu s dvije crvene tanatofanične mrlje. Plave oči Yvonne i njena plava ukopna odora pripadaju također romanu (roman je zbog njih i nastao.), ali ne pripadaju ovom svijetu. A to će reći, kao što je bio slučaj sa svjetlom, boja zrači za roman višim značenjem nego li sam predmet koji ju nosi.<sup>98</sup> Ona je duša predmeta, zapravo naša; mi u stvarima otkrivamo ono što jesmo.<sup>99</sup>

<sup>96</sup> Svijeća i plamen svijeće izvan stvarne funkcije koju vrši u ovakvom prostoru ima, mogli bismo reći, ne alegorijsku već amblematičnu ulogu u radnji i posebnim situacijama. Njeno se svjetlo širi kao znak u noći; leluja kao i duša učesnika radnje; gasi se kao znak i predznak općeg stanja duha i radnje. Samo jedan primjer: Meaulnes čita Frantzovo oproštajno pismo: »*Nek mi Yvonne oprostí što joj ne kažem zbogom, no ona ništa ne bi mogla za me...*«

»Bio je to svršetak svijeće, njen se plamen zaleluja, na sekundu propne i ugasi« (I, xvi). Svjetlost svijeće je epifanična, očito.

<sup>97</sup> Teško je, međutim, govoriti o epifaniji u djelu kome su sadržaj uspomene. Mogu se pomiješati anticipacije i aluzije s tim fenomenom. Ipak u romanu *Veliki Meaulnes* »objavljenja« su u izravnom kauzalitetu (Usp. studiju U. Eca »Od sume do Finnegans Wake«, u: *Otvoreno djelo*) sa slijedom događaja. Na primjer: Izgled glavnog junaka navečer uoči bijega, atmosfera (varnice, sjene...) ne ostavlja sumnje. To je kraj poglavlja. Slijedeće počinje sa »sutrađan«. Svjetlo o kojem je riječ (u toru) također je vremenski određeno sa »sutra, možda«. Ono ima i ulogu *oraculum*a: junak je napravio transgresiju, grijeh, on je »mali bezobrazni bog«, sve mu je oprašteno (»Ja vam opraštam«, reći će sutra Yvonne), može pristupiti slici koju u sebi nosi kao božanstvo.

<sup>98</sup> Usp. »Poésie et mystique« u: *Poésie de la présence* par A. Béguin (Paris, Seuil, 1957, str. 15)

<sup>99</sup> Proustove opservacije, Usp. R. - D. Genette, »Thème, figure, épisode«, u: *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, 1980, str. 123.

Zelenoj se boji može pripisati mladost i virilitet, vrlina i virginitet — ona je, uostalom, tim pojmovima dala ime. Zeleno je u našoj civilizaciji znak za nadu. Prava nada je življenje dijela budućnosti. No u našem se romanu junaci nadaju u prošlost. Zeleno je, dakle, u prvom redu dominantna eukronijskog kolorita, ona je zaštitna boja festiviteta, najuniverzalnijeg fenomena svake utopije.<sup>100</sup>

Pošto se, dakle, Meaulnes našao ponovno u boji svog davnog sna, živio na trenutak u uspomeni kao da je ona stvarnost, da bi nakon buđenja zakoračio u pustu prirodu, ali i opet u sjećanje na svečanosti kada su se ulice njegova gradića ozelenjavale usadivanjem jela na ulici, grane kojih su »zamačivale prozore njegove sobe«. Uvlači se kao uljez u jednu od soba dvorca, okupanu svjetlom »dviju zelenih venecijanskih svjetiljki« (I, xi-xii). Sutradan pak to je živuća *Moesta et Errabunda* jer

»... Čovjek bi bio povjerovao da je prenesen  
na zeleni travnjak« (I, xv)

tako se Meaulnesa dojmila skupna djetinja radost i prostrana zelena livada na padini.

U *Velikom Meaulnesu*, romanu o mladosti, nema ni jedne rečenice posvećene proljeću ili buđenju prirode. Samo ukoliko je riječ o vremenskom toposu (Uskrs, npr.).<sup>101</sup> Nema ni njegove dominantne boje, izuzme li se šuma. Ova odmah pokazuje svoje tamno zelenilo i vlažnu svježinu čim je nestalo snijega. Pripovjedač je opisuje za tog »preuranjenog proljeća« kad kreće u potragu za izgubljenom stazom s, još uvijek, nepokolebljivom nadom. Prošavši ispod zelenih joha (tako mu se čini da se zovu ta stabla), odjednom se našao »na širokom putu od zelene trave koji teče ispod krošnji« (II, ix). Kudagod se okretao, svuda je zeleno, neizbježno i nezatomljivo kao i njegova nada da će se pojaviti onaj komadić puta

»... o kome se govori u knjigama (...) onaj put kojega početak nije mogao pronaći umorom shrvani kraljević« (II, ix).

Gledajući u cjelini, kolorit ovog romana je, izuzme li se već spominjana monokromatika, bez supremacije neke određene boje. Svakako da je to dug simbolizmu, a možda već i ekspresionistima.<sup>102</sup> »Bezbojnost« može biti ekspresija »sivila duše« samog autora. Ona nesumnjivo ovisi, i to ponajviše, o samoj genetiци romaneskne priče — sume uspomena i ispovijesti te, s obzirom na alternaciju pojedinih sekvenci, o misaonim antinomijama koje sadržaj romana emanira (relativno-apsolutno; Ovdje-Nigdje; Nekada-Nikada). Siva boja prema tome može biti uočena i razmatrana u svojoj ulozi denotatora i konotatora, viđena kao boja atmosfere (stanje) i perspektive radnje (uspjeha potrage), kao stvarnost i metafora stvarnog.

No sivo, ukoliko i jest boja prostora, često atmosfere i makroobjektalne stvarnosti (brda, građevine, itd), ostaje boja prezenta kao vremenskog modela paradigme. Nalazimo da je prava boja sintagmatike (mada

<sup>100</sup> Bukoličke, naročito, ali i političke.

<sup>101</sup> To također otkriva mitski predložak Velikog Meaulnesa: jesen kao tragedija i zima kao ironija (Usp. N. Frye, *Anatamija kritike*).

<sup>102</sup> U kome je Fournier vidio dovoljno i baroka i romantike, a i dosta suvremenosti (Seurat, Van Gogh, Matisse). O monokromatizmu i o tezi »boja sama po sebi nešto izražava« (vidi II, 4. pogl. »Muzikalizacija...«, str. 363, i bilj. 109).

relativno rijetka) zelena i njena suprotnost *žuto*. Dakako, ovdje ne može biti mjesta traženju značenja koje žuta boja pokriva u raznim povijesnim i socio-kulturološkim kontekstima. Njenu »simboliku«, funkcionalnost te simbolike, mi možemo vrednovati samo ako je ona u stanovitom ko-naturalitetu s imaginarnom stvarnošću svijeta ovog romana.<sup>103</sup> Analizom činjenica žuto se verificira kao suprotnost zelenom: opadanja moći i zanos, starenja, smrti. Žuti se trag protoka vremena. Bijelo kao prozirnost i čistoća, zeleno kao integritet i snaga također žute. Infinitiv kao vječni prezent dobiva svoje glagolsko vrijeme, a osjećaj nade se reducira, transformira se u nostalgiju i tjeskobu.

\*

Kaže se za iščezle uspomene da su požutjele, da ih je prekrila prašina zaborava. Takvom i pravom prašinom obiluje *Veliki Meaulnes*. Ona prekriva predmete, ali i avanturu (neće okopnjeti kao snijeg), ona zastire prozorska stakla na kojima bi, nada se Meaulnes, imala iskrsnuti Yvonnina silueta. Ta je prašina anticipacija njenog skorog saveza sa zemljom kao što je i znak Yvonnine ktoničnosti. I kako vrijeme romana kao *durée* ide više svome kraju tako napreduje i žuto, satire zeleno, prlja bijelo. Neumoljivo se približava samom biću Yvonne. Relativno i temporalno prijeti samom licu Apsolutnog, odupiru se još samo dva plava oka

»A onda je zahvati jeziva kriza gušenja; njene lijepe plave oči što su me ovčas tako tragično zazivale — izvrnuše se; njeni se obrazi i čelo zacrne...« (III, xii).

Žuto zastaje pred njima i pred bojom njene posmrtno odjeće, pred

»divnom haljinom od tamnoplavog velura posute mjestimično srebrnim zvjezdicama« (III, xii),

koja će je kao plavi oblak prenijeti u nedokučivi prostor.

Već pred njenu smrt k njoj više nije vodila ona zelena staza. Kad je Meaulnes sreće po drugi put (III, vi), trava je već »lagano požutjela«. I upravo s ulaskom pripovjedača u Dvorac žuta boja postaje opsesijom: zaboravljeni predmeti, neupotrebljavani prostor, prazno vrijeme. Tu su požutjele fotografije, stari portreti, zaboravljeni papiri, smežurani cvjetovi. Žuto mili kroz tišinu »gotovo apsolutnu«, nosi rezignaciju. Tako je i u pripovjedačevu domu, svugdje. U žlijebu se čuje kako otiču dani »kao žuta voda« da bi godinu i pol dana kasnije ta usporedba bila stvarnost, a boja njena kvaliteta:

»Za svih tih požutjelih dana zatvarao sam se kao nekada prije dolaska Meaulnesa u arhivski kabinet« (III, xi).

Tako u sferi temporalnog žuto postaje boja *par excellence* mnogostrukih osjetilnih podudarnosti, uključujući u svoj metaforicitet ne samo osjećaj i inteligenciju, već, kako nam kaže slučaj s vodom i vremenom, i samu intuiciju: imamo viši stupanj asocijacije i »poziva« — sineste-

<sup>103</sup> Ponavljanjem bilo kao predikacija bilo kao atribut boja može »stupiti« u ko-naturalitet kao metafora ili simbol, mada je sama po sebi u odnosu na *tenor* arbitrarna. Primjer koji slijedi u tekstu: »požutjeli dani«.

ziju! Ta žuta voda vremena ne nosi sa sobom samo vidljivo lice stvarnosti, ona sugerira njenu krhkost, njeno stanje pred raspad, okus i miris koji to stanje prate, tišinu koju je za sobom ostavilo vrijeme promašene avanture.<sup>104</sup>

»Nisam gubio nadu (...) da ću naći neki znak koji bi mi omogućio da saznam što je radio u vrijeme svoje šutnje tih zadnjih godina (...). /Bilo je tu/ snopova starih pisama i požutjelih fotografija obitelji de Galais, zataknutih ponekad umjetnim cvijećem, perjem (...) demodiranih ptica. Širio se iz tih sanduka ne znam koji li izbljedjeli miris, koji li ugašeni parfem, koji bi, iznenada, u meni probudio za cijeli jedan dan uspomene, žaljenja, te obustavljao moja traženja...« (III, xiii).

A u pronađenom tajnom dnevniku François će osjetiti zadah pada i neuspjeha ovako zapisan:

»Jesam li ja sada osuđen da slijedim trag svakog bića koje će u sebi nositi najnejasniji, najudaljeniji zadah moje promašene pustolovine« (III, xiv).

Pripovjedač se svakako sjeća još uvijek prve Meaulnesove pustolovine, njegova kratkog boravka sa svim onim starinskim i vremenom poliranim predmetima: ormara i kovčega iz kojih su se vadili odjevni komadi i dijelili djeci i odraslima. Meaulnesa je zapao ogrtač i prsluk markiza iz tridesetih godina... Sve je to bila riznica nostalgije za nepovratnim vremenom i društvenim položajem. U romanu su ti znakovi usađeni još dublje: oni su romaneskna utopija jer su upravo ti predmeti, stari i davno zaboravljeni od mode, nekada — u doba velike avanture — pričali mladost, ne samo Meaulnesovu, ne samo »tridesete godine« već mladost uopće. Značili su harmoniju i opraštanje, bili su obećanje za — sada već mrtvu — zemaljsku budućnost.

Nasuprot tom nervalovskom odjevnom fetišizmu,<sup>105</sup> nasuprot toj paradu Banvillea i Laforguea, stajala je na rubu tamnog pojasa sirotinjska odjeća svih likova: ona pripovjedačeva koju stalno krpi i prepravlja majka, ona izlizana i posuđena kicoša Jasmina Delouchea, ona Meaulnesova za koju se on boji da ne bi slučajno provirila ispod plemićkog ogrtača; tu je Valentinina bluza za »sve prilike« i jadni šal, Frantzove prnje pa i sam »vječni« crvenosmeđi (*marron*) ogrtač Yvonnin... Sada

<sup>104</sup> Pripovjedač traži predmet koji bi mogao nešto reći, u koji je doslovno stroještina Meaulnesova nova priča. Našao je njegov neugledni kovčezić školarca i u njemu dnevnik. Rječnikom montaže kazano: imat ćemo *flash-back* o Meaulnesovoj avanturi s Valentinom kao posebno kazivanje — (pripovijest. Međutim, predmeti nastavljaju svoju priču, oni ne šute što se tiče kazivanja, ne »dokidaju njegovu fascinaciju«, rekao bi R. Barthes (u pogledu uloge predmeta kod Robbe-Grilleta, u: *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1974, str. 199). O govoru i tišini predmeta kod Flauberta: Cl. Duchet, »Roman et objet: l'exemple de *Madame Bovary*«, u: *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, str. 16—24. i G. Genette, »Silence de Flaubert«, u: *Figures*, Paris, Seuil, 1966, str. 223—243.

<sup>105</sup> Ti »vestemi«, da ih tako nazovemo, najdjelotvorniji su znakovi nostalgije, navlastito ako su, kao što je jesu, vezani za glazbu. Nervalu potiče na sjećanje napjev »prastar, otužan i samrtan«: on »vidi« sliku plave žene »u svojoj davnoj odjeći« od prije dvjesto godina (filogenetska memorija? paramnezija? palingeneza?). Gautier, Verlainé imaju predložke u slikama s muzikološkim sadržajem (Watteau, Florian), kod Fournjera je među odjevnim predmetima i nekolliko instrumentata (lutnja) a glazba se čuje, dok hodnicima ldu predjeverni likovi iz komedija. Jedina osoba koja ostaje stvarna, u pogledu odjeće nepromijenjena, je Yvonne.

su to postali predmeti iste vrijednosti. Jer, sva ta divna odjeća, demodirana ali otmjena, našla se na kraju puta iz predjelâ i vremenâ o kojima je ona, poput gore nabrojanih, govorila svoj tajnoviti »*douce langue natale*«. Ali poslije kraja, nakon Yvonnine smrti, to je običan skup znakova koji udružen s drugim osjetilnim kategorijama<sup>100</sup> prostora, s neprozirnim pejzažem, sivilom i vlagom, s ustajalim mirisima i tišinom, biva sveden na jedan jedini gorki osjećaj — na okus ispraznosti posizanja za apsolutnim putem ljubavi:

»Zamalo pa će mi ruke otpasti od umora. Sa svakom stepenicom i s ovim teretom na grudima sve sam više zadihan. Priljubljen uz nepokretno i teško tijelo obaram glavu na glavu one koju odnosim, dišem teško, pa mi njena plava kosa ulazi u usta — mrtve vlasi s okusom zemlje. Taj okus zemlje i smrti, taj teret na srcu, to je sve što meni ostaje od velike avanture i od vas, Yvonne de Galais, mlada ženo, toliko iskana — toliko voljena...« (III, xii).

»Evo je. Nema više groznice ni borbe. Nema više crvenila ni iščekivanja... Samo tišina i vatom omotano kruto lice, neosjetljivo i bijelo; mrtvo čelo iz kojega izvire krta i kruta kosa« (III, xii).

Tako postaje pojmljivo odakle taj letalni oblak što se nadvio nad vrijeme i prostor *Velikog Meaulnesa*. Jasno je odakle je atmosfera crpila svoju neprozirnost, odakle joj prigušeni, isprekidani zvukovi.

\*

»Samo tišina...«. Pojava i portret Yvonne nerazlučivi su od fenomena zvuka. U prvom redu od glazbenog zvuka za koji je tišina *conditio sine qua non* — fenomen kome je etiologija misterij.<sup>107</sup> I što se više približujemo Yvonninom boravištu zvuk ide sve više *decrecendo*, šumovi su gotovo isključivo *en sourdine* — bilo da je riječ o vjetru u granama drveća, o kapima kiše, o škripi koraka na hodnicima ili po pijesku. U dvorcu se ne radi o tjeskobnoj tišini kao što je bio slučaj u selu. U dvorcu je tišina svečana, ona je sastavni dio stalnog obreda, trajnog uzvišenog iščekivanja. Tišina je prva dala do znanja Meaulnesu da je stigao na domak Tajanstvenom imanju:

»Ni krova, ni žive duše. Čak ni kriještanja tetrijeba u trskama močvare« (I, xi).

<sup>100</sup> Vizualni ikoničnost je onaj kojeg su pjesnici bili prvenstveno svjesni, pa je dugo ostao primaran i dominirajući u poeziji — sve do Parnasa koji ga je sublimirao. Baudelaire i Verlaine »otkrivaju« auditivnu, olfaktivnu i kaloričnu sliku, bilo sinestezijsku bilo asocijalivnu (evokativnu). Ali u tome pjesnicima, a i romanopiscima, izlazi na ruku i sama psihologija i filozofija (osobito područje ne-namjerne i afektivne memorije). Čitajući Fournierovu prepisku osjećamo da je on kao mladić (1905) pokušavao na tom području srediti ono na čemu je Proust već radio: poći od »čiste« percepcije prema svom unutrašnjem svijetu. Glede mirisa njegove se opservacije gotovo u potpunosti podudaraju s Proustovim polaznim sekvencama. Osobito vrijedi usporediti tekst u *Lotze*, 62. C. I, 35—39; 388...

<sup>107</sup> Pripovjedač u nekoliko navrata evocira »potpunu tišinu« (*silence absolu*). No sama Yvonne govori vrlo malo, duže je samo u par navrata razgovarala za čitaoca (naravno, s pripovjedačem). Karakterizira je reticencija (znak: »ugrižena usna«) ponekad mutizam. Govori »nepokretnim« pogledom, rijetko drugom gestom. Veliku ulogu igra nedovršena rečenica i pauza. Nekad nedokučiv, ponekad jasan, »nepokretni« glas govori je konkludira prema estotiti glazbene fraze tog vremena.

Stvarna se Yvonne ne veže ni s čim koliko sa tihim zvukom i tišinom. Uz njenu šutljivost i zagonetnost narator dodaje

»Velika je tišina vladala na susjednim obalama« (I, xv), oko stvarne Yvonne prostor se briše. »*L'espace s'efface*«, kaže pjesnik tišine. Ni pripovjedač neće više moći fizički razlučiti Yvonnu od prostora koji je i sam tišina i veo:

»Upravo tada, podigavši glavu, ja je ugledah na dva koraka ispred sebe. Njene su cipele na pijesku proizvele lagani šum koji sam bio zamijenio za šum kapi kiše u živici« (III, xi).<sup>108</sup>

Pripovjedač se po prvi put sastaje s Yvonnom izvan posvećenog prostora koji, uostalom, u fizičkom pogledu jedva više da se održava. Pravo govoreći, malo što se moglo oteti zubu vremena i oskudici. Svojom pojavom, međutim, Yvonne je savršeno usaglašena s onom slikom koju je on o njoj bio stvorio. On prizna da tako lijepe i plemenite djevojke nikad nije bilo i nikad više neće biti. Nikad više? Da, jer je vidi samo kao ljudsko biće: što više — kazuje poput demiurga<sup>109</sup> njen skori svršetak jer nalazi jedan *nedostatak* na njenom savršenstvu što je dovoljno da se ono raspe:

»Spazih samo jednu grešku u tolikoj ljepoti: u trenucima tuge, obeshrabrenosti ili samo duboke zamišljenosti, to tako čisto lice lagano bi se zacrvenilo kao što se to događa kod izvjesnih bolesnika teško oboljelih, a da se za to uopće ne zna. Time bi sve divljenje onoga tko bi ju gledao nestalo i učinilo mjestu nekoj vrsti samilosti koja nam u toliko više razdire dušu ukoliko nas više iznenađuje« (III, ii).

Otkrićem te mane (*défaut*), cijeli se koncept distribucije romanesknog prostora u očima naratora definitivno raspada. Mogućnost brze smrti dokida njegovo esencijalno načelo — vječnost. Eutopijski posvećen otočić, jedno Nigdje bili su to samo privremeno i prividno. Postali su Sada i Ovdje; s Tajanstvenog kraja dignut je veo misterija. Sve je jedinstven prostor. I kad za nekoliko dana u njega stigne sam Meaulnes, on više neće biti ništa do obični pejzaž, obična pozornica za unutarnje drame, utoliko tragičnije i sublimnije što se jasnije oblikuje saznanje da izuzev fizičke ljepote i dobrote Yvonnina srca, ništa nije preostalo od one velike *pustolovine*.

Jer Yvonne nosi smrt u sebi, ona nosi njen biljeg: one dvije crvene mrlje. Crvena boja sve više zaposjeda njeno lice, najprije jagodice, zatim i čelo:

<sup>108</sup> Slijedi razgovor na kiši, kako se i zove ovo poglavlje. Po kiši — odvija se njihov razgovor o Frantzu u njegovoj kućici, ali kiša je taj put jaka — *ondée!* To je naslov prve pjesme koju je objavio Fournier i u kojoj su one izjave (O! ljepotice, koja ćeš doći, /.../ Ti možeš doći, moja dobrodošla). Slika u pjesmi je okružena vodom (vlažni put, zrak, vodoskoci...). Halucinirana slika za vrijeme pariškog traženja također ima obrub odinja (*giure*); za ovih dviju kiša ono što pripovjedač ističe na njenoj slici jesu kapi vode na kosl i pravi *halo* oko njene glave. Uzmemo li u obzir da ju je Meaulnes po prvi puta sreo idući obalom rijeke, osjeća se podudarnost Yvonnine slike i simbolističke kvadratičke imagerije. Ipak, ona nadvisuje svojom širinom (oceanskom, kozmičkom) te simbolističke modele Samain i Régniera. S obzirom na njeno ime, (de Galois najprije, potom de Galais) ona za života više konotira telurični i kalorični element. Tek smrću, kad definitivno transcendirira i postaje Ideja, ona se identficira s nebom. Teško je odrediti primat materije - elementa (po Bachelardu) kad je u pitanju ova osoba.

<sup>109</sup> Utopijski topos: osoba koja na samom početku vidi svršetak i saopćava *ga*.

»Ljubičasti je abažur na djevojčinu licu pojačavao ono crvenilo kojim je bila obilježena na jagodicama a koje je bilo znak za veliku strepnju« (III, ix).

Ona se približava očima, jer Yvonne već zabrinjavajuće pobolijeva i nije blijeda kako ju zamišlja François, već naprotiv »s jarkim crvenim mrljama ispod očiju«. (III, x). Zatim, pošto je na svijet donijela kćerkiću, crveno se toliko proširilo da je ispod njega sasvim iščezao njen lik:

»Sva krv joj je udarila u lice dok je ležala, glave zabačene kao sinoć. Obraza i čela tamnocrvenih, očiju katkad pomaknutih kao u nekoga tko se guši, ona se branila od smrti s neizrecivom hrabrošću i blagošću« (III, xii).

Samo su joj oči još govorile i zvale upomoć »iz ponora u koji je već bila potonula« (III, xii), ponora Tišine i Tame. Umrkla je te večeri, u sumrak.

Devastacija Yvonnine slike, centralne slike romanesknog prostora *Velikog Meaulnesa*, time je definitivno okončana. Požuruje se njeno odnošenje u zemlju jer se »liječnik plaši brzog raspadanja koje ponekad slijedi emboliju« (III, xii).

Takav je svršetak jednog utopijskog sna, od kojeg je ostao u ustima okus zemlje i zadah Vremena.

## V. ZNAČENJA

Alain-Fournier, vojnik, dvadeset i tri godine, piše lipnja 1909:

»Umoran sam sada i opsjednut strahom što vidim da se moja mladost okončava«.

(...)

»Namjeravam pisati 'o svom licu' nešto jezgrovito i vrlo lijepo (...). Međutim, oni koji budu to čitali začudit će se zbog mirisa truleži i sablazni. Da bi opisala različita lica moje duše, morat će se Ona, koja bude govorila o mome licu, usuditi zamisliti maske moje buduće agonije (...) i samo će tada biti evocirani divni izgubljeni rajevi čiji sam ja stanovnik.

Eto tako se probija moja umjetnost, u ovom trenutku, prema svom glavnom putu. Među trenucima biram one koji su obilježeni nadahnućem /milosti/. Tražim ključ tih bjegova prema željenim predjelima — a to je, poslije svega, možda smrt.

Stoga ja nastavljam zamišljati svoju knjigu kao najčudesniju malu pripovijest (...), no u njoj će se na trenutke osjetiti strava kao pred smrću; mir i strašna tišina kao u čovjeka kojeg je odjednom napustilo njegovo tijelo na rubu Tajanstvenog svijeta«<sup>110</sup>

Meaulnes piše Françoisu:

»Naša je avantura završena. Ovogodišnja zima je mrtva kao grob. Možda kad umremo, možda će nam smrt dati ključ, nastavak i kraj ove avanture« (II, xii).

Petnaest mjeseci kasnije Fournier je, čini se, konačno približio dvije evolutivne putanje: onu misaonu koja je vodila prema smrti i onu estetsku koja je morala rezultirati romanom. Smrt je zapala središnju sliku oko koje je »kružila« estetska masa u njegovoj svijesti. Međutim, smrt koja je nastanila taj prostor neće biti smrt samo jednog određenog mentaliteta. Ona će također poprimiti značenja koja nadilaze jedno raspoloženje i jedno psiho-estetsko (simbolističko)<sup>111</sup> stanje duha. Naime, sama smrt mlade žene bit će identificirana i prepoznata, a mnoge »rezonance« će uputiti čitaoca (onog »upućenog« još većma) na potpuno konkretne datosti stvaraočeva<sup>112</sup> i junakova kako mentalnog tako i stvarnog prostora.

»Vi razumijete, pisao je on u rujnu 1910, moja knjiga — to je Keatsova priča: *Neki su od nas susreli Antigonu u jednoj drugoj egzistenciji pa ih nijedna ljudska ljubav neće moći zadovoljiti*. Samo, sada, Antigonu se sreće u ovoj egzistenciji, ovdje.  
(..)

U posljednjem dijelu junak pronalazi Antigonu (..) <sup>113</sup>

François Seurel, pripovjedač, rezimirajući taj kratki dio života koji je Yvonne-Antigoni preostao, kaže:

»O tom vremenu (..) što bih mogao reći sada? Nisam sačuvao druge uspomene do ove, već napola izbrisane, o lijepom omršavljenom licu, o dva oka kojih bi se kapci lagano spuštali dok me gledaju kao da ne vide više ništa osim jednog unutarnjeg svijeta« (III, x).

Znajući poput Antigone da ostaje »nemoćna (..) da izide iz ponora u koji je potonula« (III, xii), Yvonne, kćerka i sestra, supruga i majka, mora otići. Meaulnes je neće više naći na ovome svijetu, za njega je ona bila izgubljena više »nego da je mrtva«. Suviše joj je superlativa dao pripovjedač, suviše dužnosti joj je nametnuo svijet. »Sve je svršeno, piše u jednom od njenih portreta.<sup>114</sup> Njena poniznost, njena jednostavnost pred svim nevoljama ljudskim«. U trenucima lucidnosti ona svoju misao da može predstavljati kao ljudsko biće sreću drugima, vidi svoj grijeh: zapravo — ta je misao uzrokom cijele nesreće:

»Kako li sam mogla i na trenutak imati tako oholu pomisao?!  
Baš ta pomisao je uzrokom svemu« (III, xi).

Pripovjedač želi u njenom prisustvu otkloniti tu pretešku samooptužbu dajući smislom svog ponašanja i kazivanja na znanje da ne vjeruje ni u kukavičluk Meaulnesa ni u san Frantza. Ali zna da u tragediji ima uvijek nevina žrtva kao otkupitelj greške drugih. On insistira na razlozima posve ljudskim, sadašnjim, ali i dalekim, koje je posvetila po-

<sup>111</sup> J. P. Sartre piše u *Što je književnost*: »Ljepota prošlosti jer je više nema, ljepota mladih umirućih žena i cvijeća koje vene, ljepota svih erozija i svih ruševina, vrhunsko dostojanstvo uništenja, bolesti koja potkopava, ljubavi koja proždire, umjetnosti koja ubija: smrt je (u simbolizmu) posvud, pred nama, iza nas, sve do sunca i mirisa zemlje« (str. 163—164).

<sup>112</sup> Pod ovim naslovom (»Značenja«) želimo u kratkim crtama dati sintezu opće metaforike smrti glavne junakinje, više izvanjsku nego intrinseku. Yvonne de Galais je odjek jednog arhetipa, možda i više njih, ali mi je ovdje uzimamo kao mitologem svog vremena, personalni i sociološki. Smatramo društveno-kulturološki *back-ground* nezaobilaznim.

<sup>113</sup> C. II, 273 — 28-09-10, Fournier podcrtava!

<sup>114</sup> LGM - *Scénario*, II, vii (*Le Mat*, str. 120)

vijest i mitska priča: idealna žena ne može biti sudionik zemaljske sreće.

Mišljenje da se autor odlučio za takav svršetak Yvonne onog dana kad je saznao za njenu udaju<sup>116</sup> zasniva se općenito na identičnosti teksta u njegovim osobnim zapisima i u samom romanu. U pogledu njegovih izgleda da s njome živi u zajednici to ostaje nepobitnom činjenicom. Ona je za njega »već davni mrtvac«.<sup>116</sup> Ali to je samo jedan dio njegovog unutarnjeg svemira i jedan dio vanjskog prostora koji se nepovratno izbrisao. Na kraju jedne mladosti zbio se, dakle, događaj koji će ubrzati raspad jednog idealističkog pogleda na stvarnost, stalno podređenu davnom snu o životu u umjetnošću i za umjetnost, podređenu »delirantnoj ideji« o življenju u estetskoj utopiji.

S druge pak strane, vidjeli smo, Yvonnina smrt koincidira i s raskidom njegova pakta s majkom, a zatim, mada možda privremenog, i sa sestrom. Elementi egzistencijalne slike koje će junakinja tako predano nositi, u stvarnosti više nisu postojali. Samoljublje, osjećaj izuzetnosti i vanvremenosti, koji je Isabelle u svom bratu kultivirala, a koji se razvio do stanja bolećivosti, sada se pokazao neizmjernim teretom. Njegov duh koji je, ogledajući se, vidio u zrcalu sliku Yvonne umjesto svog osobnog identiteta, nije ipak više mogao živjeti s tom obmanom. Spoznaja se namećnula sama od sebe: tražena žena nije životno biće, ona je »zastrašujući mrtvac«<sup>117</sup> (*défunte épouvantable*), fantom personalne utopije. Njegovo mu djelo mora pomoći da je se oslobodi, pošto je smjesti tamo gdje i pripada — u umjetničku strukturu.

Ima, zacijelo, u tom gestu mnogo sadizma i prezira prema samome sebi. Vjerojatno i osvete. Ako je susret s Yvonnom de Q. »bio jedne vrste iluminacija«,<sup>118</sup> estetska na prvom mjestu, život i smrt njene dvojnice u romanu možemo razumjeti kao gestu osvete svemu onome što je Fourniera tijekom njegova i suviše »sentimentalnog odgoja« dovelo u tako kriznu situaciju. Žrtva je junakinja, inkarnacija te estetike<sup>119</sup> koja je kao veo sklanjala mnoge realnosti: literarnu tradiciju, socijalnu i ekonomsku problematiku, politički manipuliranu i na poslu-

<sup>115</sup> F. Desonay, *Le Grand Meaulnes d'Alain-Fournier*, str. 80—85. Njegov komentar da naslutiti da je to posve logična činjenica. R. Champigny smatra da je prvenstveno riječ o osveti te da Meaulnes ne nalazi put jer ga ne želi naći (*Portrait*, str. 28 sq). Isto misli Claude Aveline, u: *Bichet*, »Introduction«. M. Guioimar, međutim, vidi u smrti Yvonne smrt jedne teme (Kuća) (*Inconscient*, str. 237). Sadizam i osetoljubivost Meaulnesa-Fourniera vide Vier, *Littérature à l'emperte-pièce*, str. 157; Borgal, *Alain-Fournier*, Paris, Éd. univ., 1955. str. 78 sq.

<sup>116</sup> *Bichet*, str. 128.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> *Loize*, str. 228.

<sup>119</sup> »Postoji u ovom trenutku jedna kategorija žena koju naslućujem ili koju zamišljam: žene-žrtve simbolista — kao što je bilo žrtava romantičara — kao što je Madame Bovary bila žrtva romantizma.

Žena nije književnost, ona je život.

Tuga zbog života je kao tuga zbog ljubavi — postoji odricanje:

— voljenoj se ženi može jedino reći: ti si mi donijela jedan dio lepote svijeta — dok mi sanjamo o svim ljepotama i o svim sintetiziranim životima u jednoj jedinjoj ljepoti, u jednoj jedinjoj ženi, u jednom jedinom životu.

Čovjek se pomiruje s ljubavlju kao što se pomiruje sa životom« (C. I. 363 — 15-10-06). Čini se, dakle, da je sudbina ženskog lika bila određena daleko prije nego što je došlo do utopije sužene koja se nalazi od iskazane intencije očito drukčiji

šnost preodređenu generaciju.<sup>120</sup> Oblikujući jedan lažni duhovni raj, ta vanvremenska estetika je osujećivala i talenat i misao.<sup>121</sup> Tako je Ona koja mu je na trenutak pokazala put, stala na taj isti njegov put kao »prepreka na njegovu hodočašću prema Apolutnom«<sup>122</sup> kojeg nema izvan istinske umjetnosti. Ona mu je postala Teret (*Fardeau*, III, xii).

Smrt junakinje, dakle, za njenog stvaraoca, znači kraj njegova oduševljenja i robovanja jednoj ideji. Tom sustavu u emboliji prijeti »brza dekompozicija« (*une décomposition rapide*) i Fournier, trpeći još dvije godine taj »zadah avanture« u svom duhovnom prostoru, na jednom biva obuzet žurbom da to »tijelo« zakopa. Oslobođen tereta, on piše prijatelju: »... To je ono od čega sam htih sačiniti svoju knjigu, a bilo je ludost. To je ludost simbolizma.«<sup>123</sup> Odricanju (o kome je također riječ u pismu, aluzivno na Gideova *Uska vrata*) nije prema tome u *Velikom Meaulnesu* samo domen etički (u jednom kristijaniziranom konceptu) — odricanje (*renoncement*) je isto tako pitanje mogućnosti nastanka i postojanja umjetničkog djela. Odbijanje Meaulnesa (da živi sretni brak, u sretnom prostoru) vezao je internom dijalektikom za propast Yvonne. Obje činjenice, sa svom patetikom pripovjedača kojom ih on prati, posljednji su zbogom, labuđi su pjev »sve te apstrakcije i te filozofije« od koje je Fournier bio napravio i svoju utopiju i njenu religijski strogu zakonitost.

Smrt gospođice de Galais (u stvari gospođe Meaulnes) nije inherentna jedino neumoljivoj logici mita o »vječnom ženskom«, o vjerolomnoj vestalci, o dalekoj princezi, mada bi njena uvjerljivost bez tih identifikacija bila manja, a možda je uopće ne bi ni bilo. Ona je puna značenja, vidjeli smo, za konkretne biografske datosti, ta smrt ih najbolje tumaći: pojzaž romaneskne utopije, pejzaž duše mora ustupiti mjesto stvaranju, drami egzistencije, bez obzira kolika je cijena emocije.<sup>124</sup> Ali ako ona i ima nad sobom patronat mita, ako je njen najljepši aspekt kao artistske slike nastao u »tamnoj« zoni, te nam

<sup>120</sup> Alain-Fournier kao suradnik *Courrier littéraire*a komentira F. Mauriacu, koji je svojim odgovorom sudjelovao u anketi *Revue Hebdomadaire* na temu »aktualnih tendenci od omladine«. Fournier se »zakačio« za misao Mauriacu »da nikada omladina nije bila tako strastvena za redom...« — »Od škola (literarnih) ostala je samo firma, odgovara Fournier. Svatko radi za svoj vlastiti račun jer ni Maeterlinck ni Barrès nisu pružili nikakvu sigurnost mladim ljudima. (...) Njihova se mladost odvijala u bolnim i često jadnim nemirima jer to nisu mladići ni bogati ni vjernici. 'Umjetnik, kaže gospodin Mauriac, treba sakupljati u sjeni, duž cijelog svog mladenaštva, riznicu neiskazivih uspomena'. Što će odgovoriti gospodin Mauriac mladim ljudima koji kažu: Naše uspomene nisu neiskazive?« (C, II, 412 — 05-04-12) (Ovaj odgovor Mauriacu uvršten u C, II kao bilješka).

<sup>121</sup> Estetika je kod jednog dijela intelektualne mladeži (a to je bio slučaj Fourniera i, naročito, učiteljskih sinova iz provincije, na školovanju u Parizu) zamijenila vjerski odgoj, osobito u laicističkim školama i licejima.

<sup>122</sup> Cl. Borgal, str. 78.

<sup>123</sup> C, II, 371—373 — 20-09-10 (Pismo upućeno sestri Isabelli, uvršteno u C, II, a ne u *Famille*. Razlog?)

<sup>124</sup> Udajom Y. de Q. u praktičnom, stvarnom pogledu počeo se raspadati integritet slike: nestala je najprije žena kao suputnica života. Potom je na psiho-estetskom planu došlo do dezagregacije: izgubljena je korespondencija slika žene — pejzaž. Fournier piše: »Kako zagrliti, kako istraživati »Pejzaže« kad znam da on(i) ne skrivaju više jedno lice?« (C, II, 139 — 17-08-07). U sljedećem pismu: »Patim od 'pustoši'. Moji predjeli nemaju više tog lica, zatvorenog lica, tajnovitog i božanstvenog. Moje ceste ne vode više prema kraju te duše, kraju 'zanimljivom' i misterioznom kao i ona. Izgubio sam te divne 'imaginacije' koje ona pobuđuje u meni i koje su bile sav moj život. Sada sam sâm usred bijela svijeta«. (C, II, 145—146 — 21-08-07)

ostao nedokučiv i nedostupan pozitivnom svjetlu bilo koje kritike, ostaje ipak jedan dio slike kao potpuno razumljiv, objašnjiv segment. Ostaje nam njena racionalna slika u određenom povijesnom i društvenom kontekstu, u svom sinkronom osvjetljenju.<sup>125</sup> I tu se njena smrt uzdiže kao jedan vid protesta protiv one ideologije, nametane mladim ljudima što su poučavani da sutra umru puni svoga *ja* i *nacionalne energije*; ona je zadah smrti s kojom će se samo godinu dana kasnije sresti sam Alain-Fournier.

I kao što ljepoti prijeti jedna brza dezagregacija, dezagregacija jedne vječne galske obitelji, vezana uz krizu kako društvenu, tako i duhovnu već je okončana. Smrt starog gospodina de Galais, rasap njegove obitelji, simboli su disolucije jedne klase koja ima samo još neku neodređenu svijest o onome što je bila, ali ne i o onome što je oko nje,<sup>126</sup> klasna svijest koje biva podijeljena između Yvonne koja nestaje i Frantza koji kao prepobožni učenik Barrèsa i Nervalja očajnički traži način kako da osigura reverzibilitet nestalih vrijednosti. Staro plemstvo, mit i mitologija jedne zemlje, mistificirana tradicija, sa svom svojom popratnom preživjelom estetikom, odlazi definitivno s društvene pozornice. Neki od njenih fantoma još zaposjedaju rubove mondenih plaža, nastanjuju se iza »kartonskih« fasada boulevarda Saint-Germain, isprazno tražeći kako očarati nekog Marcela ili jednog Swanna. To je posljednja etapa jedne društvene transformacije, etapa koja zasipa posljednje ruševine jednog svijeta autarhičnog i autokratskog u kome se tragična svijest, sinonim za sublimno i apsolutno, mogla rađati i razvijati. U vremenu sadašnjem, u vremenu Meaulnesa, njoj je dosuđena samo riječ i briga pripovjedača-umjetnika. Zahvaljujući njemu »čudesna svečanost« će nadživjeti taj, u pustoši izgubljeni, otičić što u ovom vremenu Jasmina Delouchea, mladog »realista« nije ništa drugo do obični arheološko-epigrafski kuriozitet.<sup>127</sup>

Sudbina Yvonne de Galais sintetizira sve te činjenice. Tako sveobuhvatna, ona je doista daleko od toga da bude »stilizirana transfiguracija«, čak kad ta stilizacija podrazumijeva »simbol savršene forme, ljepote, nedužne ljubavi, svakog ideala«,<sup>128</sup> jer je kao umjetnička slika, kao metaforička percepcija, smještena izvan praktične i znanstvene percepcije.<sup>129</sup> Ne znači da ona nije filozofem u tolikoj mjeri u kolikoj to može biti Euridika, Antigona, ili Ifigenija, Julija d'Etange, Seraphita ili Tereza d'Urberville. Baš stoga što jest, što je živjela kao misao rođena iz osjećanja stvarnosti, ona je aktualizacija tih starijih i starih mitologema koji su i sami bili unutarinja i vanjska stvarnost čovječanstva. Iza tog lika, Yvonne — »vidljive duše« naslućuje se cijelo jedno ljudsko iskustvo nazvano tematika potrage.

<sup>125</sup> O Velikom Meaulnesu s povijesno-društvenog aspekta počeli se pisati tek posljednjih dvadesetak godina, primjerice rasprave J. Gaulmiera, Zoline Lenine, u časopisu *Europe*, ožujka 1963, spomenuta rasprava M. Pavlovića, J. Venturinja u *Nouvelle critique*, № 10—1963, te veoma iscrpna studija P. Genuista, *Alain-Fournier face à l'angoisse*, Paris, Minard, 1965.

<sup>126</sup> Stari gospodin de Galais je preminuo »srećom, u potpunom nerazumijevanju svega što se oko njega događalo i, uostalom, u apsolutnoj tišini« (III, xiii).

<sup>127</sup> Prijevod epitafa nalazi se u bilješci 61. drugog dijela studije.

<sup>128</sup> E. Rideau, *Comment lire Alain-Fournier*, Paris, Aux Etudiants de France, 1956, str. 23.

<sup>129</sup> Cf. S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1967, str. 15)

## Part 3

*The Morphology of the Novelistic Space*

## Summary

In the third part of this study the author analyzes, thematically, the novelistic space of the novel *Le Grand Meaulnes* by Henri Alain - Fournier, with the starting premise that creating novelistic spatiality is basically the question of a successful process of aesthetic exteriorization of the personal, spiritual space of the creator. The centre of the space is the poetic image to the same extent as the centre of the personal myth is the dominant theme. In this case it is the image of a woman inspiring the theme of search, its space and sense. That passive image — character will give the space, by a special procédé of metaphoric proliferation, its attributes. The space will turn into the landscape corresponding with the landscapes of the souls of the main characters, especially of the narrator. The author declines some claims of the biographical and idealistic criticism according to which such a quality of space is achieved because the central image — character is a real psychological conception of memories, a result of the personal perception of the writer. He thinks it of secondary importance; the image is created by the landscape, the world of recollections from childhood and various aesthetic experiences. It is just a »recognition« and an opportunity for the definition of the appearance of the portrait of the main heroine.

According to the second chapter of the present study the main image is constituted as a metaphor of echronia and eutopia, i. e. of the world that, owing to the irreversibility of time, becomes uchronia and utopia. The author gives them a joint name — novelistic utopia. Its main topos — the castle, discovered by the main hero where he stays for three days, contains all the elements of the utopian search, such as confused itinerary, distance insularity, ideal order of things, rule by the innocent, the feeling of eternity, festivity of the pastoral type (found in Rousseau). The figure of the Virgin Mother is in the centre. The main hero's demand to return again to that space is revealed to the reader as a search for the Absolute. Since the space and the time are relative, the image is separated from the idea; it becomes existential, i. e. relative. It is represented as an image of home, warmth, wife, sister, mother . . .

The third chapter analyzes the physical appearance of space in its three elements: dimension, light and temperature. The space depends on that of utopia and of the main image. It is a negative of the novelistic utopia. The author draws this conclusion from the type of the spatial metaphoricalness bound up with the being and identity of the heroine. As an obstacle to, and a boundary of, the profane space the dimension is connected with the problem of orientation and with the incompleteness of itinerary which, being caused by darkness and dream, becomes the basic reason for the failure of search. The light, being very pale, but carefully disposed and iconized, plays an aesthetic and epiphanic role as well.

The fourth chapter is entitled »Signs«. It deals with the perception of space, especially of colour, smell and sound. The colour is exclusively connected with passing of time (green, yellow, red) and the quality of weather (gray shades). Blue is a sign for spatial and temporary vastness, eternity. Green connotes eutopia and echronia, festivity and the strength of youth. Red is destructive. Yellow is the most widespread colour and associates past, forgetfulness, wasted time, supporting the theme of death as an all-pervasive one in symbolistic poetics. It is accompanied by the smell of staleness, »the taste of earth and death«. The sound, whether musical or natural, is muffled and interrupted. The silence is often evoked in relation with Death and the Absolute.

The last, fifth chapter, entitled »Meanings«, sums up metaphoric values of the death of the heroine. They contain the aesthetics of symbolism, psychoaesthetics of the hero, and the existential problems of the novelist as a member of one generation.