

ESTETSKE SUPROTNOSTI U JEZIKU G. TOMASIJA

MARIO FESTINI

Nakon »slučaja Svevo« iz trećega, te »slučaja Silone« iz petoga desetljeća ovog stoljeća, nedavno se talijanska književna kritika suočila s novim slučajem koji još ni danas nije sasvim riješen. To je »slučaj Lampedusa« ili, bolje, slučaj romana *Il Gattopardo*. Njegov autor G. Tomasi di Lampedusa¹ samo tim romanom stekao je svjetsku slavu.

Kad je *Gepard*² objavljen 1958. godine, Carlo Bo je napisao: »Izišao je iz štampe posthumno roman nepoznatog autora: *Gepard* G. Tomasi di Lampedusa«. ³ Međutim, taj »nepoznati« autor već je iduće godine bio poznat cijeloj svjetskoj javnosti. Godine 1961.

¹ Giuseppe Tomasi di Lampedusa (Palermo 23. XII 1898. — Rim 23. VII 1957) vrlo je kasno došao u dodir s književnim krugovima Italije; bilo je to u ljeto 1954. na književnom simpoziju u San Pellegrinu Terme, gdje je njegov rođak, pjesnik Lucio Piccolo, trebao dobiti književnu nagradu San Pellegrino. Od velike je važnosti poznanstvo što ga je Tomasi tu sklopio s književnikom G. Bassanijem, koji je poslije kritičkim člancima i predgovorima njegovim književnim djelima dao velik prilog publicitetu što ga je Tomasi u kratko vrijeme stekao u Italiji i svijetu. O Tomasijevu dotadašnjem književnom radu piše Francesco Orlando, Tomasijev prijatelj i suradnik, u knjizi *Ricordo di Lampedusa*, All'Insegna del Pesce, Milano, 1963. Iz te knjige saznajemo da je književnost bila »velika utjeha« u inače beznačajnom životu sicilijanskog plemića Tomasijsa, te da se najviše bavio francuskom i engleskom književnošću. Rezultat su Tomasijeva zanimanja za francusku književnost predavanja održana u krugu prijatelja, poslije njegove smrti objavljena pod naslovom »Lezioni su Stendhal«, *Paragone*, X/1959, 112. Njegovo glavno djelo *Il Gattopardo* objavljeno je 1958. u izdanju Feltrinelli, Milano. Ista izdavačka kuća objavila je 1961. četiri Tomasijeve pripovijetke (»Il mattino di un mezzadro«, »La giola e la legge«, »Lighea«, »I luoghi della mia prima infanzia«), u knjizi Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Racconti*. O »slučaju Lampedusa« usp. *Il Paragone*, IX/1959, 110 /II/, str. 3—9.

² U ovom radu služio sam se Tomasijevim djelima:

»Lezioni su Stendhal«, *Paragone* X/1959, 112.

Il Gattopardo, Feltrinelli, Milano 1961.

Opere, Feltrinelli, Milano 1965.

Iz tehničkih razloga broj strane na kojoj se nalazi citirani primjer donosi se u tekstu u zagradama. Broj sám ili s oznakom G. odnosi se na roman *Il Gattopardo*, broj s oznakom O. odnosi se na djelo *Opere*, u kojem je objavljena pripovijetka iz koje je primjer uzet.

³ Usp. *La Stampa*, 26. II 1958.

djelo je prevedeno na francuski, njemački, engleski i na naš jezik, a u Francuskoj je doživjelo neviden uspjeh.⁴ U Italiji je djelo do 1961. godine doživjelo 69 (!) izdanja, a do 1972. nakladu od preko milijun primjeraka. Godine 1959. roman je dobio književnu nagradu Strega. O njemu se mnogo pisalo, polemiziralo i odjednom — djelo i pisac gotovo su pali u zaborav. I tako su ostala neriješena i otvorena mnoga pitanja koja su donedavna zaokupljala književne kritičare Italije i svijeta: je li *Gepard* autobiografski roman ili nije; je li tradicionalan povijesni roman ili nije; je li djelo pisano u trećem licu ili u prikrivenom prvom licu; je li Tomasi napredan pisac ili reakcionaran političar, vezan razumom i osjećajima za onaj svijet čiju je propast u svome djelu opisao; je li, napokon, *Gepard* umjetničko djelo ili još jedan književni promašaj.

Talijanska je kritika bila već od početka oštro podijeljena u ocjeni Tomasijeva romana. U predgovoru prvom izdanju, Giorgio Bassani ocjenjuje roman kao »izuzetan po širini povijesne vizije vezane za oštru percepciju suvremene Italije, po izvanrednom smislu za humor, po autentičnoj lirskoj snazi, po uvijek savršenoj, a ponekad i zapanjujućoj izražajnoj realizaciji«.⁵ Carlo Bo i Eugenio Montale⁶ u svojim recenzijama uglavnom se slažu s Bassanijevim mišljenjem i daju romanu visoku ocjenu. Međutim, ubrzo, nakon prvih bezrezervnih pohvala, zasnovanih na prvom dojmu o djelu, koje već na prvi pogled izlazi iz književne tradicije talijanske književnosti prve polovice XX stoljeća, pojavile su se prve polemike oko bitnih problema Tomasijeva romana. Književnim kritičarima nametnulo se pitanje da li je *Gepard* povijesni ili psihološki roman, radi li se o autobiografskoj analizi ili ocjeni jedne epohe. Polemizirajući s A. Bocellijem, koji je pisao da djelo nije povijesni roman nego »autobiografska ispovijed prenesena u povijesnu formu«⁷ i da nije inspirirano »propašću jedne obitelji ili društvene klase, nego neminovnom propasti ljudi i stvari nasuprot ravnodušnoj vječnosti prirode«. L. Blasucci piše da se kompleksnost romana ne može svesti na običnu *vanitas vanitatum*, te da je snaga romana upravo u spretnom stapanju povijesnog i autobiografskoga.⁸ Ubrzo su se pojavile i prve sumnje u valjanost ideja prisutnih u romanu. L. Sciascia priznaje mu umjetničku vrijednost, ali predbacuje Tomasiju slab interes za socijalne probleme, prema kojima je on, navodno, potpuno ravnodušan.⁹ E. Vittorini suprotstavljao se objavljivanju Tomasijeva romana, jer je, navodno, statičan, negira povijest

⁴ Usp. L. Margoni, »Il Gattopardo in Francia«, *Belfagor*, XV/1960, 5.

⁵ G. Bassani, Predgovor romanu *Il Gattopardo*.

⁶ Usp. »Il Gattopardo«, *Corriere della sera*, 12. XII 1958.

⁷ Usp. »Il Gattopardo«, *Il Mondo*, XI/1959, str. 8.

⁸ Usp. »Il Gattopardo«, *Belfagor*, XIV/1959, 1.

⁹ Usp. »La Sicilia del Gattopardo«, *L'Ora*, Palermo, 27, 28. I 1959.

te izražava staru i prevladanu koncepciju smrti.¹⁰ Istodobno se pojavio u časopisu *Rinascita* članak koji osporava djelu čak i umjetničku vrijednost i priznaje mu jedino vrijednost »testa duše jedne klase koja još uvijek postoji na Siciliji«. ¹¹ M. Alicata razvija dalje tu misao i polemizira s Bassanijevom tvrdnjom da *Gepard* otkriva autorovu široku povijesnu viziju, njegovo zanimanje za talijansku stvarnost, društvene probleme i političko stanje u suvremenoj Italiji.¹² Alicata tvrdi, kao uostalom i L. Baldacci¹³ i A. Di Rosa¹⁴ (koji ipak pozitivno ocjenjuju djelo), da je Tomasi želio napisati povijesni roman o sicilijanskom Rizordžimentu, ali djelo nije uspjelo zbog svoje ograničene povijesne vizije i ideoloških nedostataka na kojima počiva. G. Manacorda ide još i dalje od Alicate, te njegovu misao o »ideološkim nedostacima« ispravlja tvrdnjom da se tu radi o »viziji koja jasno odgovara konzervativnim političkim i dekadentnim umjetničkim pozicijama koje Tomasi obavlja s velikim formalnim umijećem«. ¹⁵ I E. Falqui tvrdi da sve poetske i tehničke slabosti romana proizlaze iz činjenice što u njemu prevladava izrazito beskorisna ideologija. Po njegovu mišljenju, djelo je daleko od tematike suvremene književnosti.¹⁶ S druge strane, politička desnica pokušavala je svim silama djelo dovesti u sklad sa svojim idejama, tvrdeći da je središnja misao romana s jedne strane »nužno i nezaustavljivo propadanje starih vrлина i čari koje su humanizirale i život najponiznijih ljudi«, a s druge strane »trijumf grubih osobina suvremenog svijeta, koje ne mogu ispraviti staru nepravdu, nego je samo optužuju i nadomještaju drugom, često težom i okrutnijom«. ¹⁷ Dok su take tvrdnje političke desnice samo još više rasplamsavale polemiku oko »slučaja Tomasi«, L. Aragon, glavni predstavnik francuske marksističke kritike, branio je djelo i definirao ga kao najbolji talijanski roman svih vremena.¹⁸ L. Russo brani *Geparda* od optužbe da predstavlja pobjedu desnice zbog navodnog pesimizma koji njime struji, i tvrdi da bi se tim kriterijem moglo suditi i Leopardiju, Manzoniju, Vergi i Pirandellu, što nitko i ne pomišlja.¹⁹ Međutim, Russo zapada u pogrešku kad djelo svodi na samo jednu

¹⁰ Usp. »Il Gattopardo«, *Il Giorno*, 24. II 1959.

¹¹ Usp. *Rinascita*, XVI/1959, 3. III.

¹² Usp. »Il Principe di Lampedusa e il Risorgimento Siciliano«, *Il Contemporaneo*, II/1959, 12.

¹³ Usp. »Il Gattopardo«, *Letteratura*, VII/1959, (travanj), 37/38

¹⁴ Usp. »Recensione al Gattopardo«, *Il Ponte*, XV/1959, (ožujak) 3.

¹⁵ *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma, 1967.

¹⁶ Usp. »Il nichilismo del Gattopardo«, *La Fiera letteraria*, 14, 21. VI 1959.

¹⁷ Usp. L. Barzini, »L'enigma letterario del Gattopardo«, *Corriere della sera*, 11. VII 1959.

¹⁸ »Un grand fauve se lève sur la littérature: Le Guépard«, *Lettres françaises* 17, 23. XII 1959.

¹⁹ Usp. »Analisi del Gattopardo«, *Belfagor*, XV/1960, (travanj) 5.

od njegovih komponenata, na »udvaranje smrti«, na »veliku samrtnu tragediju«, na »poeziju nezapamćene tišine«. G. Pampaloni također brani *Geparda* od optužbi da je »statičan« i da predstavlja pobjedu desnice, ali istodobno i od naivne i ponizujuće insinuacije da on predstavlja »veliku samrtnu tragediju«, »neprekidno zazivanje smrti«, dajući ideji o smrti ono mjesto koje joj pripada (posebice nakon VI poglavlja), uz elemente živahnog optimizma i neodoljive želje za istinskim životom.²⁰ Ipak, i u posljednje doba prevladava u književnoj kritici mišljenje da je tema smrti osnovni motiv i pokretač čitavog romana.²¹ Zbog toga književna kritika nije još uvijek uspjela odrediti Tomasiju mjesto unutar povijesti talijanske književnosti. Dok većina kritičara smatra da Tomasi u potpunosti izlazi iz tradicije talijanske književnosti XX stoljeća i dovodi ga u vezu s tradicijom evropskog psihološkog romana (Stendhal, Proust, Joyce)²² poneki kritičari smatraju da se Tomasijev *Gepard* nadovezuje na tradiciju sicilijanske verističke proze,²³ odnosno da on zatvara ciklus te tradicije.²⁴ Netko ga čak približava G. Gozzanu, pjesniku koji »se još uvijek nije u potpunosti udaljio od talijanske književne tradicije«.²⁵

Odakle te bitne razlike u ocjeni djela, o čijem je autoru E. Montale jednostavno rekao da »je čovjek širokih moralnih i intelektualnih vidika, koji na savršen način piše svoje djelo koje u njemu dugo sazrijeva«?²⁶ Glavni je uzrok tih zabluda, bez sumnje, u tome što velik broj Tomasijevih kritičara prilazi djelu tvrdokorno kao povijesnom romanu, u kojem Don Fabrizio, sicilijanski plemić (čovjek u kojem se ponos i intelektualizam što ga je naslijedio od majke neprekidno sukobljava sa senzualnošću i bezvoljom što ju je naslijedio od oca), bespomoćno prisustvuje propadanju svojeg društvenog sloja i jačanju nove klase i, što je najgore, raspadanju vlastite imovine u korist Don Calogera, beskrupuloznog seljaka koji je postao bogataš, pa senator novoosnovane Kraljevine i čija prekrasna kći Angelica spretno uspijeva ostvariti očevu zamisao da obiteljskoj imo-

²⁰ Usp. »Il Gattopardo«, *Comunità* XIII/1959, II i VI.

²¹ Usp. F. Felcini, »Giuseppe Tomasi di Lampedusa«, *Letteratura italiana, I contemporanei*, Milano, Marzorati 1969, str. 249—260.

²² A. Bocelli, *op. cit.*; G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968; K. Haedens, »Le Guépard un livre qui plaira aux lecteurs de Stendhal et Proust«, *Presse*, 28. XI 1959.

²³ G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Palermo, Palumbom, 1964.

²⁴ G. Trombatore, »Considerazioni sulla narrativa siciliana«, *Bel-fagor*, XX/1965, 1.

²⁵ G. Pullini, »Il Gattopardo di Tomasi di Lampedusa«, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Marsilio, Padova, 1965, str. 419—423 — osjeća u njemu prisustvo Bacchellija, Brancatija i De Roberte, pa čak i Cassole i Bassanija po difematskoj perspektivi prošlosti, između elegijske i povijesne.

²⁶ Usp. bilješku 6.

vini pripoji još i plemićki naslov time što se udaje za deklasiranog plemića Tancredija Falconerija, nećaka Don Fabrizija. Ako se takav sadržaj raspadanja plemićkog staleža protumači kao autorov patetični plač nad jednim svijetom koji nužno nestaje, onda se vrlo jednostavno Tomasiju mogu pripisati apozicije »kvalunkvist«, »reakcionar«, »desničar«, kao da je autor *Geparda* — kako je to lijepo pisao L. Russo — »neki poslanik, senator ili predsjednik vlade«. ²⁷ E. Falqui, najokorjeliji zastupnik koncepcije »neuspjelog povijesnog romana« piše da Tomasi ismjehuje povijest, negira je, i pritom ne primjećuje da su time i njegovi likovi podvrgnuti njegovoj tiranskoj režiji: oni se ne razvijaju s razvojem svoje slobodne povijesti, nego su već unaprijed osuđeni da se u potpunosti pokore gepardovskoj osudi, a njihovo groteskno vrludanje iz poglavlja u poglavlje samo je obično šurovanje sa smrti, u kojoj će se konačno smiriti i riješiti sve probleme. ²⁸

Međutim, dublja analiza kompozicije Tomasijeva romana, uz pomoć, gdje je to potrebno, njegovih manjih književnih djela, njegovih narativnih i stilskih elemenata, potvrdit će pretpostavku da se tu ne radi o tradicionalnom povijesno-socijalnom romanu kakav je u Italiji nastao u XIX stoljeću; da stvarnost koju nam autor prikazuje nije povijesna, nego egzistencijalna: to je turobna vizija svijeta suvremenog čovjeka koji nije sposoban da riješi suprotnosti između neodoljive želje za životom i sudjelovanjem u povijesnim zbivanjima i niza objektivnih i još više subjektivnih prepreka koje sprečavaju ostvarenje takvih želja. Autor nam tu ne nudi, vještom literarnom igrom, svoje sociološke i političke ideje koje bi po sebi bile bezuvjetno, najblaže rečeno, konzervativne, nego egzistencijalne preokupacije plemića talijanskog Juga, emotivno vezana, iz objektivnih razloga, za jednu tradiciju koju i sam razumski više ne može prihvatiti, ali koja ipak predstavlja neku egzistencijalnu sigurnost, jer — kako kaže autor — »tisućljetna poslovice uvjerava ljude da je bolje jedno već poznato zlo nego nepoznato dobro« (G. 130). L. Baldacci, A. Di Rosa, M. Alicata, pa i O. Lombardi ²⁹ očitno ne primjećuju da se motiv sicilijanskog Rizordžimenta tu ne obrađuje na tradicionalan način svojstven romanima XIX stoljeća i da se taj motiv ne pojavljuje u djelu tako često kao egzistencijalne dileme koje muče glavnog junaka. A radnja je prenesena 100 godina unatrag samo zato da bi autor mogao, bar djelomično, ostvariti nužnu umjetničku distancu na sadržajem koji želi prikazati, a ujedno i pogodan povijesno-geografski ambijent u kojem će oblikovati pjesnički lik sici-

²⁷ Usp. bilješku 19.

²⁸ Usp. bilješku 16.

²⁹ Aluzije na kazalište i režiju prisutne su u *Gepardu*, npr. na str. 166, a spominje se čak i Eisenstein (na str. 167).

lijanskog kneza Saline, neodoljivo vezana za onaj svijet i one motive čiju neminovnu propast osjeća kao povijesnu nuždu, ali koji ipak izvan tog svijeta ne vidi mogućnost vlastite egzistencije.

A te proturječnosti kneza Saline, što su ujedno i protuslovlja samog autora, vidljive su i u stvarnosti, koja nužno postaje projekcijom njegovih dilema. Tomasijeva Sicilija svijet je u kojem se ništa bitno ne mijenja, jednostavno zato što čovjek nije u mogućnosti da išta mijenja u svijetu kojim vladaju one iste nevidljive sile što »upravljaju potresima i sušom« (G. 157). Autor bolno ustanovljuje kako je svaki pokušaj da se mijenja stanje u Siciliji nasilje protiv logike prirode: Sicilija je uspjela odoljeti svim namjerama narodâ i vladarâ koji su je u toku povijesti bili pokorili, i uspjela je ostati u onom stanju »u kojem su je našli Feničani, Dorani i Jonjani kada su se iskrcali u Siciliju, tu antički Ameriku« (G. 125). Tako komentira, s jetkom ironijom, političke promjene u Siciliji u doba Garibaldija, godine 1860, mladi garibaldinac Tancredi, nećak kneza Fabrizija Saline. Sve te prividne promjene slične na dobro režiranu predstavu, koja u biti ne mijenja ništa, nego potvrđuje postojeće stanje.³⁰

Ta Sicilija u kojoj je »sve bilo kao prije pedeset godina« (G. 82), koja iz raznoraznih razloga nije znala za »Dickensa, Eliota, Flauberta i Sandovu« (G. 174); ta zemlja tišine »udaljena od svega u prostoru, a još više u vremenu« (G. 114), u kojoj se još lovilo »kao u danima kad se u lovu zazivala Artemida« (G. 125), čas je obećana zemlja stvorena za uživanje, kao neki klasični Olimp na kojem bogovi ne poznaju fizičkoga rada ni napora, ili kao mitološka Arkadija u kojoj se sreća svodi na prirodno življenje daleko od povijesnih zbivanja; — čas je pak prokletstvo božje, proizvod bijesa olimpijskih bogova (koji autor čak tri puta spominje na samom početku djela: bučni bijes /G. 104/, božji bijes /G. 93/, božanski bijes /104/), osuđena da neprekidno robuje raznim gospodarima, od Bizantinaca, Arapa, Normana do Burbonaca i Pijemontežana, te da je prži nemilosrdno sunce, taj autentični gospodar Sicilije, »bezobrazno i nasilno sunce, narkotizirajuće sunce koje uništava volju pojedinaca i zadržava sve u servilnoj nepokretnosti, koju podržavaju nasilnički snovi i nasilje što je uvijek prisutno u arbitrarnosti snova. Tomasi je posebno opčaran antičkim podrijetlom Sicilije, vjerojatno pod dojmom grčke mitologije, koja je smatrala da je Magna Grecia nekad bila sjedište bogova, koji tu, kako Tomasi piše u svojoj pripovjetki *Lighea*, »možda još uvijek borave u beskonačnim kolovozima«.»³¹ Ta njegova naklonost mitološkim motivima vidljiva je vrlo često u njegovu stilu:

³⁰ O. Lombardi, *La narrativa italiana nella crisi del Novecento*, Roma, Sciascia, 1971, str. 141—144.

³¹ G. Tomasi, »Lighea«, str. 368.

— u usporedbama u kojima se pojavljuju likovi iz mitologije: »Knez se uzdizao gol kao Herkules« (G. 85); »Kao što je Palada posredovala u obuzdavanju Uliksove neumjernosti, tako je...« (G. 150)

— u komentiranju neopravdanosti tiranije nekih sicilijanskih vladara, odnosno njihove borbe za vlast: »Nije Jupiter bio legitimni kralj Olimpa« (G. 52); »Državni udar Jupitera protiv Saturna« (G. 52)

— u čestim metaforama i antonomazijama: »Palermi Olimp« (G. 18) — dvorac Kneza Saline; »Bradati Vulkan« (G. 292) — Garibaldi; »Zeusovski bijes« (G. 21) knežev. Pa i tri puta spomenuti »božanski bijes« (o čemu je prije bilo riječi) treba shvatiti kao »Zeusovski bijes«, koji se srušio na Siciliju, zbog čega je ona i kao Elizijska poljana i kao Had rezultat hirovite volje olimpskih bogova.

To je prva proturječnost u Tomasijevu književnom djelu. Drugu nalazimo u ličnosti glavnog junaka. A. Bocelli ocijenio je Tomasijevo djelo kao »autobiografsku ispovijed«, a L. Baldacci, A. Di Rosa i M. Alicata kao »neuspjeli povijesni roman«. Istina je, međutim, u tome što je to autobiografski roman u onoj mjeri u kojoj svaki umjetnik opisuje svijet koji u njemu živi, stvarajući umjetnički lik što predstavlja pjesničku sintezu to svijeta. Tomasi se ne poistovjećuje sa svojim junakom: on se često i izruguje tomu ponosnom i samouvjerenom gospodinu koji traži od svojih podanika potpunu pokornost, čak i u najneshvatljivijim odlukama, jer je svjestan da njegov autoritet ovisi o njegovoj neraskidivoj vezi sa starim institucijama; ali isto tako je sposoban da se prilagodi potrebama novoga doba, ne iz nekih progresivnih ideja, nego samo zbog toga što je na onoj strani barikada njegov nećak Tancredi, u kojem on ne vidi pustolovnog i slavohlepnog revolucionara, razuzdanog i antireligioznog zanesenjaka, nego snagu i odlučnost svoje obitelji koja se očituje u svim trenucima povijesti, bez obzira na ideološku obojenost pojedinaca — a to je jedan od konstitutivnih elemenata psihologije kneza Saline. On postavlja svoga junaka u razne situacije koje su ponekad i sastavni dio njegove biografije, ali je knez Salina ipak cjelovita pjesnička ličnost sa svojim životom i svojom sudbinom — koja se, doduše, naslućuje već na samom početku djela, ali koja daje djelu estetsku cjelinu. A Tomasi može ostvariti tako snažnu poetsku ličnost jer i sam doživljava, u neku ruku, sudbinu svoga junaka kao posljednji izdanak stare sicilijanske plemićke obitelji. U tome i jest umjetnička vrijednost *Geparda*: za razliku od likova književnih djela nekih drugih pisaca, predstavnika evroskog egzistencijalizma (Sartre, Camusa, Kafka), Tomasijev junak nije otuđeni neurotik koji ne može uspostaviti kontakt sa svijetom unutar kojeg se kreće, ni apstraktni simbol neke filozofske misli: on živi realnim životom kojemu čari zna cijeniti i u njima uživati. U tome je Tomasi uspio sačuvati neku vezu s talijanskim verizmom (kao

uostalom i I. Silone). I njegova sklonost ka kontemplaciji vječnosti (o čemu će biti riječi poslije) uvijek je rezultat nekog realnog poticaja, neke nepogode koja pogađa njegovu bit. Zato je djelo i moglo postići veliku popularnost: zato je i njegov autor našao u povijesti talijanske književnosti onu besmrtnost za kojom je njegov junak toliko težio.

Glavni junak romana, Don Fabrizio Solina, razapet je između tri egzistencijalne mogućnosti koje mu se nameću jednakom žestinom: SMRT—ŽIVOT—VJEČNOST,³³ a na koje autor upozorava simbolički na samom početku djela u misli »zlatno cvijeće triju neobičnih riječi — ljubav, nevinost, smrt« (G. 17). Ta su tri elementa uvijek istodobno prisutna u biću kneza Saline, ona uvjetuju njegovo djelovanje prožimljući se međusobno i proizlazeći jedan iz drugog u svijesti glavnog junaka. Zbog toga nije moguće svesti roman na samo jedan od tih elemenata, a najmanje samo na »neprekidno zazivanje smrti«,³⁴ kako tvrde neki Tomasijevi kritičari na osnovi nekoliko odijeljenih citata iz romana. Djelo je i himna prirodnomu, osjetilnom životu i zazivanje smrti i kontemplacija vječnosti, koja u svijesti kneza Saline predstavlja, u potrazi za istinskom srećom, čas primamljivo faustovsko prevladavanje dviju preostalih solucija, čas, pak, najneprihvatljiviju soluciju, jer se istinska sreća ostvaruje isključivo u konkretnom povijesnom trenutku stvarnog života. Čas mu je smrt jedini izvor nade, jer vodi k spoznaji vječnosti, čas se okomljuje protiv vječnosti kao negaciji vremenitosti; čas Foscolovoj racionalističkoj misli »Anche la speme, ultima Dea fugge i Sepolcri« suprotstavlja heidegerovsko-michelstaedterovu³⁴ ideju »Finché c' è morte c' è speranza« (G. 91); čas pak uzvikuje progmatistički »Smije se mrziti samo vječnost« (G. 266) i živjeti u sadašnjosti. Tomasijev odnos prema smrti očito je kontradiktoran. Fizička mu je smrt odbojna jer predstavlja negaciju osjetilnosti, a ujedno je estetski neprihvatljiva. Zato on s odbojnosti govori o fizičkoj smrti čovjeka, životinje, stvari i tu često otkriva svoju vezu s verizmom G. Verge. Tako uz opis leša mladog vojnika Petoga lovačkog bataljona koji

³³ Estetska snaga tih triju pojmova prisutna je u temarnom ritmu Tomasijeve proze, o čemu pripremam posebnu studiju.

³⁴ Uz imena citirana u bilj. 21 treba spomenuti još i G. Barbieri — Squarotti, »Il Gattopardo«, *I Verrì* IV/1959, II i *Poesia e narrativa del Secondo Novecento*, Milano, 1961, str. 282.

³⁴ C. Michelstaedter (Gorizia 1887—1910), talijanski pjesnik i filozof koji je samoubojstvom završio svoj kratkotrajni život i tako u praksi primijenio vlastite filozofske postavke. Povijesni, društveni, vremenski život za njega je iluzija, alijencija. Retorika uvjerava čovjeka da se njegova ljudskost može ostvariti u budućnosti. Ali budućnost je samo smrt i čovjek se ne smije dati zavarati od retorike. Izabriti slobodu, znači izabriti smrt u sadašnjosti, jer ona jedino vodi k ostvarenju apsolutnoga. Apsolutno se, dakle, po njemu, ostvaruje u samouništenju — u samoubojstvu ostvaruje se smisao čovjekove egzistencije, njegova prava ljudska bit.

je, ranjen, došao da umre sâm pod limunovim stablom, dodaje riječi: »Smrad tih strvina ne prolazi ni kad su mrtve«. (G. 23) Slične naturalističke prizore nalazimo u opisu pokolja janjadi i smrti divljeg kunića, što kod autora stvara manje osjećaj sažaljenja nego jeze. (G. 126); u opisu seoske kućice koja »sakriva strvine životinja« (G. 68); u opisu mravi koji su »napali mrtva guštera« (G. 115). Slične prizore nalazimo i u opisu neživih stvari, npr. »u staroj ribarskoj luci ljuljuškale su se polutrule lađe koje su sličile na šugave pse« (G. 27), ili »odbojnog« namještaja na dvoru kralja Ferdinanda (G. 25), u opisu »trulih bara« (G.132), »mrtvih guštera« i sl. Smrt shvaćena kao »raspadanje«, kao negacija »lijepog«, »živućeg«, »postojećega«, uvijek izaziva kod Tomasijsa osjećaj odbojnosti, pa i onda kad se radi o njemu najmilijim stvarima, npr. o rodnoj kući koja je u drugom svjetskom ratu bila razorena. U djelu *I luoghi della mia prima infanzia* nalazimo iza izraza »voljena Pokojnica« (tj. njegova rodna kuća koja više ne postoji) rečenicu: »Kad sam vidio njezinu površinu prekrivenu odbojnim (ripugnanti) ruševinama...«³⁵ Slične izraze nalazimo i u pripovijetki *Lighea*. Iz tog prezira prema fizičkoj smrti kao negaciji lijepoga proizlazi i autorova samilost prema mladim ljudima, koji su sretni, jer ih životno iskustvo još nije dovelo do spoznaje neizbježne sudbine. Zato je *Gepard* prožet željom za realnim životom, za svim onim užicima što ih taj život pruža, od najplemenitijih osjećaja idealne ljubavi i vjernosti, od estetskog uživanja u skladu prirodnih oblika, do senzualnog užitka u obilnoj večeri punoj opojnih mirisa, ukusa i boja (G. 272/73) i seksualne idile, koju je autor alegorijski prikazao u opisu fontane s mitološkim, njemu dragim zaljubljenim likovima Neptuna i Anfritrite (u II poglavlju) te realistički u prizoru »ljubavnog ciklona« (u IV poglavlju), čije su središnje ličnosti Angelica i Tancredi sretno u svome neznanju i naivnosti. U tim trenucima, kada je autorova svijest potpuno obuzeta željom za senzualnim životom, pomisao na smrt daje opisima bolan prizvuk zloradosti, koju glavni junak nastoji svim silama udaljiti od sebe, kao da se njega ne tiče. »Smrt je postojala svakako — piše Tomasi o knezu Salini — ali je to bila stvar koja se odnosila na druge ljude« (G. 268); i dalje »za tren te noći, smrt je ponovno bila stvar za druge« (G. 271). Ipak ljubavnu idilu Angelike i Tancredija Tomasi završava turobnom vizijom budućnosti, koja se mora neminovno ostvariti, jer je imanentna čovjekovoj sudbini. I tu Tomasi razbivši logički slijed pričanja zaobilazi vremensku koherentnost i završava taj prizor sintaktičkom konstrukcijom u kojoj se turobna budućnost pretvara u tragediju koja već pripada prošlosti: umjesto futura kojim bi logički morao završiti svoje pripovijedanje, neočekivano nailazimo na aorist (passato re-

³⁵ G. T o m a s i j a, »I luoghi della mia prima infanzia«, str. 404.

moto) »quando furono diventati vecchi e inutilmente saggi« (G. 193); takva sintaktička konstrukcija daje Tomasijevoj ocjeni čovjekove sudbine snagu uvjerljivosti koju inače ne bi imala. Tu nesumnjivo dolazi do izražaja i kod Tomasija ona Joyceovska sintaktička nesuvislost u kojoj se »unutrašnje« vrijeme misli i intuicija nameće tradicionalnomu sintaktičkom slijedu i logičkom odnosu riječi.

Ideja o smrti kao neminovnosti protiv koje nema smisla nikakav otpor, prisutna je u *Gepardu* tek pri kraju romana, iza prizora na plesu, u VI poglavlju. U prvom dijelu romana rijetko se kada ona pojavljuje kao jedino rješenje problema egzistencije, i to samo u časovima najvećeg očaja, kad knez Salina razmišlja i ovako: »Dok ima smrti ima i nade« (G. 91); ona je tu više kao neminovnost koja nužno vodi do očajanja ukoliko joj se čovjek ne odupre prepuštanjem vrlogu istinskog života. U svom većem dijelu roman nije, dakle, neprekidno »zazivanje smrti«, nego radije neprekidno bježanje od fizičke smrti, koja je, međutim, uvijek prisutna u mislima glavnog junaka, osobito u trenucima kad duh ovlada tijelom, »u najuzvišenijim trenucima duha, najbližima smrti« (G. 57). Odatle njegovo razumijevanje za mlade ljude koji se vole, a čija su tijela osuđena na smrt« (G. 265); odatle i njegovo suosjećanje sa svim tim »prolaznim bićima koja nastoje uživati u kratkotrajnoj zruci sunca što im se daje između dvije tmine, one rođenja i one nakon posljednjeg trzaja«. »Kako je moguće mrziti — završava Tomasi svoje tužno razmišljanje o sudbini čovjeka — nekoga tko će bezuvjetno morati umrijeti« (G. 266).

Ali smrt nije nazočna samo u tim turobnim razmišljanjima o čovjekovoj sudbini: ona je prisutna u Tomasijevim slikama, u njegovim opisima sredine gdje se radnja zbiva, u brojnim usporedbama, u njegovu slikovitom govoru kao omiljen stilski izbor. Obličje smrti vidi autor:

— u krajolikima: u parku koji ima izgled groblja (G. 21), u »apokaliptičkim mjestima (G. 22), u »samrtnim alejama« (G. 24), u »samrtnoj livadi« (G. 70), u kutu melanholičnog parka« (G. 125), u »samrtnim vodama« (G. 289), u »vjetru koji pjevuši svoju tužaljku«, u »hropcu Sicilije« (G. 70);

— u starim zdanjima: u samostanima koji »daju gradu izgled smrti« (G. 35), u crkvi iz koje »je dolazila tužna posmrtna zvonjava« (G. 90), u »palačama koje je zamračio izgled smrti« (G. 264);

— u glasanju životinja: u »samrtnim sugestijama svraka« (G. 69), u »žalopjkama cvrčaka« (G. 70), u »hukanju sova« (G. 103);

— u monarhiji koja nosi »znak smrti« (G. 28), u »velikoj koroti sicilijanskog ljeta« (90), u »lešu« sicilijanskog zemljišta (G. 83), u »samrtnom okusu vremena« (G. 181), u »samrtnom putovanju« (G. 285), u »jutarnjoj mašti koja ostavlja u duši talog korote koji će, gomilajući se . . . biti pravim uzrokom smrti« (G. 75);

— u usporedbama: »spor kao posmrtni obred« (G. 125); »oprao mu je lice kao što se pere mrtvac« (G. 289), »stići sigurno kao smrt« (G. 138), »knežev izgled i prilika bili su tako crni kao da je slijedio nevidljiva posmrtna kola« (G. 132);

— u raznim slikovitim izrazima: »nevjesta ukopana u haljinu udovice« (G. 285), »stolice su udovice šešira« (tj. bez šešira), »ljudi u crnini« (tj. u svečanim odijelima), »samrtni frak« (tj. crni frak), »samrtna konobarica« (tj. obučena u crno), »prekriti korotom« (tj. crnim šarama).

Prisutnost smrti u mislima i stilu G. Tomasijski rezultat je njegova uvjerenja da je želja za smrću, shvaćena kao vječni san, ništavilo, nirvana, atavistički prisutna u psihologiji sicilijanskih ljudi koje »prošlost privlači samo zato što je mrtva« (G. 211). »San, dragi Chevalley, san — izjavljuje knez Salina predstavniku nove vlasti, koja želi naizgled izmijeniti tok zbivanja — to je ono što Sicilijanci žele i oni će mrziti svakog onoga tko ih želi probuditi; ... sve su sicilijanske manifestacije oniričke, čak i one najgoropadnije; naša senzualnost želja je za zaboravi, naše puškaranje i udaranje nožem želja je za smrću; želja za razbludnom nepokretnosti, dakle opet za smrću, naša je lijenost; naš meditativni izgled, izgled je ništavila koje bi željelo istražiti nepoznanice nirvane.« (G. 211). U tom razmišljanju kneza (i autora) nazočna je osnovna misao romana, izražena sintagmom »razbludna nepokretnost« (immobilità voluttuosa), koja se u tekstu identificira sa smrću. To znači da knez Salina shvaća smrt ne kao čist racionalni užitak, lišen svega osjetnog, nego upravo kao konačno, vrhunsko ostvarenje onoga senzualnog užitka za kojim on toliko teži u životu. Smisao egzistencije nalazi on u bježanju od smrti kao čistog racionalnog užitka u smrt kao totalnom senzualnom užitku. Tu pretpostavku potvrđuje i završni prizor kneževa života, njegova vizija smrti koja mu se objavljuje kao divna, senzualno privlačna žena, spremna da mu preda sve svoje čari, »ona ista žena koja mu se prikazala jučer na stanici u Cataniji... u svojoj smeđoj putnoj haljini i s rukavicama od antilopa« (G. 286); to je bila ona ista žena »koju je uvijek želio i koja je sada dolazila po njega« i ona mu se sada »pričinjala ljepšom nego što ju je ikad mogao nazreti u zvjezdanim prostorima« (G. 297). Tu koncepciju o smrti kao »razbludnoj nepokretnosti« potvrdio je Tomasi i u svojoj posljednjoj pripovijetki *Lighea*, u kojoj se radnja prenosi iz realnog svijeta u svijet bajke i magije, ali u kojoj se smrt još jednom pojavljuje u liku privlačne žene, sirene *Lighee*, koja odvodi glavnog junaka u svoj svijet morskih dubina. I tu nailazimo na jedinstvo senzualnosti i apsolutne tišine, u suprotnosti između načina na koji glavni junak vidi *Ligheu* — tu senzualno privlačnu ženu — i riječi koje mu ona upućuje nudeći mu svoj svijet tišine, »bezobličnih i vječnih voda, bez blještavila, bez buke«, dakle apsolutan mir, ne-

pokretnost (O. 385/99). Ta proturječnost izražena sintagmom »razbludna nepokretnost« osnovno je obilježje Tomasijeva svijeta, koji se u njegovoj umjetnosti najočitije objavljuje u neprekidnim proturječnostima u mislima, zbivanjima, opisima, stilu. U *Gepardu* je ta proturječnost izražena najjače u kneževoj neodoljivoj želji za zemaljskim užicima, a istodobno u isto tako neodoljivoj sili kojoj ga privlači beskonačnost, »apsolutna nepokretnost«, zvijezde, ta jedina bića koja »ne mogu da izazovu tjeskobu« (G. 105), ta »nedostižna bića koja daju radost, a ne traže ništa u zamjenu« (G. 104). To je ona ista radost koju knez Salina doživljava u lovu, koji za njega predstavlja neki oblik »bježanja« u beskonačnost prirode, daleko od vremenosti i briga koje se rađaju u dodiru s njome. Dodir s prirodom, dakle, dodir je s beskonačnosti u kojoj se ostvaruje istinska čovjekova bit. Proturječnost njegove umjetničke ličnosti jest, dakle, upravo u tome što njega jednakom snagom privlači beskonačnost koju on otkriva u kontemplaciji zvijezda, odnosno u dodiru s prirodom, kao i neposredan dodir s realnim životom koji on otkriva u mladenačkoj, dramatičnoj i tragičnoj ljubavi Tancredija i Angelike. Sinteza tih dviju suprotnih sila jest »vječna senzualna ljubav« Neptuna i Anfitrite, tih mitoloških figura koje privlače njegovu pažnju upravo zato što u tom »vječnom« zagrljaju knez Salina otkriva onu »vječnu sreću« koja se »nikad neće moći promijeniti u bol« (G.91). Sinteza vječnosti i mladosti koja se može pretvoriti u bol, jer ne dovodi nikada do svijesti istinu o čovjekovoj sudbini, egzistencijalni je ideal G. Tomasija. Ali otuda i sve njegove dileme i unutrašnji sukobi, jer je svjestan da ništa nije vječno što je zemaljsko i što se voli, a ono što je vječno, nepromjenljivo, ne može utražiti žeđ za senzualnim životom, koja neodoljivo upravlja njegovom voljom. To su dileme koje knez Salina ne uspijeva riješiti ni do kraja svoga života, a uvijek prisutne u njegovoj svijesti. Zbog toga i ne začuđuje činjenica što mu se u posljednjim trenucima života pojavljuju kao u snu baš te tri vizije: beskonačni svemir, zvijezde kojima je posvetio najljepše trenutke svoga života »u tri za nedostiživim«; Anfitritina fontana kao sinteza vječnosti i mladosti; lijepa žena u smeđem kostimu, koja ga, kao Lighea starog Profesora, odvodi u tajanstvenu dubinu i tišinu svoje tako privlačne »razbludne nepokretnosti«. U sudbini kneza Saline obistinuje se Pirandellova koncepcija da je svaka smrt sinteza pojedinog života.

Kao i ideja o smrti, tako i beskonačnost nije prisutna samo u mislima autora i njegova junaka: ona je nazočna u Tomasijevu jeziku kao bitna komponenta njegova stila. Prije svega, nju možemo otkriti u njegovoj često upotrebi pridjeva *modar* (»azzurro«), koji sasvim očigledno evocira boju svemira i beskonačnosti. Tako već na samom početku djela Tomasi najavljuje svoju »modru« viziju zbilje slikom »modri štit Geparda« (G. 18). Tu istu boju nalazimo vrlo

često kao atribut onim imenicama koje u Tomasijevoj umjetničkoj viziji svijeta imaju strukturalnu vrijednost. Tu je u prvom redu mladi Tancredi, za koga knez Salina »osjeća slijepu i iracionalnu ljubav«³⁶, tako da je zbog njega u stanju i poniziti se pred svojim staleškim protivnicima. Autor nekoliko puta inzistira na »modrim« očima mladog Tancredija; kad u njegovu pogledu ima nečeg po-dozrivog, zlobnoga, onda njegove oči poprimaju »mutnu modru boju« (G. 41) ili »zagasito modru boju« (G. 69); a kad autor želi istaknuti prodornost Tancredijeva pogleda, onda sebi dopušta čak i sliku »svjetionik njegovih modrih očiju« (G. 98). Tancredi je o-motan »modrim ogrtačem«, čak je i njegova odjeća od modrog sukna. Ali i druge članove obitelji Salina resi modra boja. Tu je u prvom redu knez Fabrizio sa svojim modrim očima, s »hladnom modrinom svojih očiju« (G. 262), sa svojom modrom i srebrnom uniformom; potom su tu »modri pogledi« djevojaka obitelji Salina (G. 18) posebno oči kneginje Caroline (205) i kneginje Concette (59), koja usput ima i »blijedo modro tijelo« (100). Ali i krajolik je »obojen blagom modrinom« (67), kao i velika dvorana kneževa dvora (84). Knjiga Aleardijevih pjesama kneginje Concette uvezena je modrom kožom i tkaninom (180); jastuk kneževe kočije modre je boje (251), kao i Toncredijeva kutijica s vjenčanim prstenjem (181); i mala seoska kućica izvana je obojena modrom bojom (224). I konačno, sasvim očekivano, modro je i veliko svjetlo observatorija u kojem je knez Salina proveo najljepše trenutke svoga života (52).

Ideju beskonačnosti evociraju često i sintaktičke konstrukcije sa substantiviranim infinitivom kojim su često veliki talijanski književnici dočaravali tu izvanvremensku dimenziju (npr G. Leopardi)³⁷: *Il continuo fluire delle sonagliere*« (67), *»col sorgere del sole*« (76), *»sotto l'influire del soleone*« (109), *»sul limitare della porta*« (176), *»l'aprirsi di ogni portale*« (183), *»nel sognare ratti al' chiaro di luna*« (184), *»sul finire dell'anno*« (224). Ponekad su te imenske konstrukcije s substantiviranim infinitivom i isforsirane tamo gdje bi glagolska konstrukcija čak i bolje pristajala, npr: *»Non c' è che l'acqua ad esser davvero buona*« (267), *»il loro non esser riusciti a fiorire*« (264). Posebnu stilsku vrijednost ima substintivirani infinitiv u sintaktičkim konstrukcijama s *»finire con*«, u kojima kao da se taj infinitiv sa svojim vidom beskonačnosti suprostavlja značenju glagola *»finire*«: *»avrebbe finito con l'essere la vera causa della morte*« (75), *»finivano con l'uccidere l'ammalato*« (130),

³⁶ T. O'Neill, »Un'eco della querella gattopardesca«, *Lingua Nostra*, XXXIII/1972, 2, str. 47—48; autor tumačeći povijesno izraz »fare i gattopardo« tvrdi točno da »politički stav kneza Saline nije motiviran povijesno-političkim razlozima, nego slijepom i iracionalnom ljubavi prema nećaku Tancrediju«.

³⁷ O tome Leopardijevu stilskom izboru pisao sam u *Radovima* Filozofskog fakulteta u Zadru 8, 1970, i u *Izrazu*, XIV/1970, 8—9.

»essa fini con l'essere accompagnata soltanto formalmente dal padre« (185), »la valigia fini con l'essere portata« (200), »la luce fini con lo scomparire« (236), »ho finito col dare il mio consenso« (244), »aveva finito con l'accettare una tazza di caffè« (324).

Iako je ideja beskonačnosti toliko prisutna u mislima i jeziku G. Tomasija, ona, kako smo već vidjeli, ne može riješiti životnu dilemu te kompleksne ličnosti. U toku jedne sibilinske diskusije o prolaznosti svega, u vezi sa stanjem u Siciliji, pukovnik Pallavicino podsjeća kneza Fabrizija na jedan od osnovnih zakona kozmosa i njegove promjenjivosti: »Vi znate bolje od mene, kneže, da ni zvijezde stajačice nisu u stvari nepomične« (G. 277). Time se zatvara krug egzistencijalnih dilema kneza Saline i G. Tomasija: diskusija se vraća na svoj početak. Psihički nemir G. Tomasija ne može, za razliku od Leopardijeva, prestati u kontemplaciji beskonačnosti, jer je i ona obična fikcija u konačnosti svega postojećeg. U prilog toj konstataciji govori još jedan motiv koji se često pojavljuje u njegovim djelima, naročito u *Gepardu* i *I luoghi della mia prima infanzia*, a to je autorov stav prema obiteljskoj tradiciji. Desničarska književna kritika obilato se koristi tim elementom da bi prikazala Tomasijevu umjetnost kao rezultat konzervativnih ideja suprotnih svakoj socijalnoj i moralnoj obnovi. U Tomasijevoj umjetnosti nema nostalgije za društvom koje se raspada, a kojem i sam autor pripada, nego ima privrženosti nekim strukturama koje bi od tog svijeta, nužno osuđenoga na nestajanje, mogle ostati kao vječne vrline što mogu dočarati vid beskonačnosti, neprolaznosti. A ono što može nadživjeti svaku promjenu društvenih odnosa, jest »obiteljski dom« koji čuva »svete obiteljske tradicije«, bez obzira na njegovu društvenu strukturu i pripadnost, i koji u mislima kneza Saline (posebno u posljednjim trenucima života, str. 295) dočarava često baš taj vid neprolaznosti (»perennità«), na kojem se zasniva čitava njegova autobiografska pripovijetka »I luoghi della mia prima infanzia«. Ne radi se tu o nekoj slijepoj privrženosti starim obiteljskim odnosima, ni o nekoj krvnoj obiteljskoj vezi koja upravlja sudbinom pojedinaca (kako je to kod Verge), nego radije o slijedu emocija koje stvaraju obiteljsku tradiciju i privrženost očinskomu domu, zbog čega Don Fabrizio prihvaća, i protiv svoje volje (i vlastitih ideala) moralne, društvene i političke novotarije koje mu u kuću unosi Tancredi, simbol tradicije obitelji Salina. Ipak ni u tome Tomasi nije do kraja dosljedan. U nekim poglavljima (npr. prizor u lovu, u III poglavlju) osjećamo da njegova sreća proizlazi baš iz bježanja iz svoga »posjeda« i svoje »tradicije« u beskonačnost prirode. Kao i svaka stvar, tako i osjećaj pripadanja plemićkoj obitelji čas ga ispunjava ponosom, čas pak tugom u spoznaji da u svijetu nema stvari kojoj se logički ipak ne bi mogao nazreti kraj. A taj osjećaj prožima čitav roman: od početka, kad

se najavljuje propast burbonske monarhije i poretka na koji je i obitelj Salina bila stoljećima navikla, do njegove konačne propasti. I knez Fabrizio ustanovljuje pred smrt s ogorčenjem da se ipak sve izmjenilo, i to ne samo prividno, da je on posljednji pravi izdanak slavne obitelji, da je Garibaldi ne samo vojnički i politički nego i moralno pobijedio. A ta ga spoznaja ispunjava gorčinom ne toliko zbog Garibaldijevih političkih i socijalnih ideja, s kojima bi se on bez velikih poteškoća pomirio, koliko baš zbog saznanja da je povijesno mijenjanje ipak realna činjenica, da nije moguća egzistencija izvan povijesti, da se »ljudskost« ostvaruje baš u toj težnji k neprekidnom mijenjanju svijeta, da je bit beskonačnosti baš u tom beskonačnom mijenjanju, u tom dijalektičkom jedinstvu konačnog i beskonačnoga.

Te suprotnosti između beskonačnog i konačnog, senzualnog i mističnog, života i smrti, unutar kojih bespomoćno luta ličnost G. Tomasiya u potrazi za rješenjem temeljnih problema čovjekove egzistencije, prisutne su u svim elementima njegova umjetničkog izraza, prvenstveno u suprotnosti između njegova stilskog modela i njegova stila. U svojim *Lekcijama o Stendhalu*³⁸ Tomasi često upućuje na pomisao da je baš Stendhal njegov književni uzor, i to u prvom redu Stendhalov »implicitni« način pripovijedanja, njegovo iznošenje »esencijalnog«, »bez uljepšavanja, lišeno biranih riječi, škrtu u pridjevima«, te Stendhalova koncepcija o vremenu koje književnik ne smije eksplicite iskazivati jer »takva vremenska obavještenja, slična željezničkom voznom redu, pogađaju um a ne osjećaje; potrebno je vremensku dimenziju sugerirati uz pomoć neprimjetnih natuknica koje pogađaju podsvijest«.³⁹ Međutim, tu je teoriju Tomasi osjetno demantirao u svojim književnim djelima, u kojima je od Stendhala ostalo vrlo malo, iako se npr. prvo izdanje *Geparda* iz 1958. godine osjetno razlikuje od rukopisa iz 1956. upravo po tome što se Tomasi želio više približiti svome književnom idealu, sažetijim, esencijalnijim i implicitnijim stilom. Prije svega, treba uzeti u razmatranje Tomasijeve dijaloge i monologe koji su djelomično sintetični i implicitni, ali isto tako i analitički i eksplicitni, puni komentara i tumačenja koja se ponekad pojavljuju čak i u zgradama.⁴⁰ Najuspjelijim stranicama *Geparda* pripada svakako dijalog između Don Fabrizija i Chevalleya (IV poglavlje), u kojem knez Salina polemički, ponekad i ironički otkriva predstavniku no-

³⁸ G. Tomassi, »Lezioni su Stendhal«, usp. bilješku 1.

³⁹ U svom djelu »I luoghi della mia prima infanzia« (usp. bilješka 2) Tomasi tvrdi, govoreći o vremenskoj dimenziji, da se uspomene iz djetinjstva više daju u obliku cjelovite prostorne dimenzije nego nekoga vremenskog slijeda.

⁴⁰ Npr. Tancredijevo pismo na str. 119—120. ili dijalog između Don Fabrizija i Don Calogera na str. 150—159.

vog poretka svoju viziju svijeta neposreno, bez ikakvih zagonetaka, ne prisiljavajući čitaoca ni na kakav intelektualni napor. Ako pretpostavimo da je Tomasi cijenio Stendhala i zbog toga što u njegovim romanima nema velikih dijaloga, onda je vidljiv raskorak između Tomasijeve teorije i prakse. Sličan postupak nalazimo i u *Lighei*, gdje stari Profesor u dugom monologu iznosi mladom prijatelju svoje životno iskustvo na način koji otkriva jasno psihologiju tog pjesničkog lika. Tomasi, zatvoren i enigmatičan u privatnom životu, sažet u svom kontaktu s okolinom, nije mogao odoljeti porivu da svoje dileme, želje i umjetničku viziju svijeta otkrije nepoznatom čitaocu što neposrednije i da napiše djelo koje neće biti dostupno samo biranim sretnicima. Što se pak tiče Stendhalova poimanja vremena u književnom djelu, i tu se Tomasi osjetno udaljio od svoga modela: u početku svakog poglavlja Tomasi daje kalendarski točno vrijeme zbivanja radnje, tako da je čitalac lišen svakog nagađanja u vezi s vremenom. Taj Tomasijev postupak, koji je naišao na oštru kritiku, ne iznenađuje ako se ima u vidu činjenica da njega ne zanima povijesna logičnost, nego rasplet problema što ga je sebi postavio na samom početku romana, tj. dijalog između ljubavi i smrti, senzualnog i kontemplativnog života. A Tomasi i sam uviđa koliko se u praksi udaljio od svojih teoretskih pretpostavki. »Sinoć sam je ponovno pročitao — piše Tomasi u svojim *Lekcijama* o Stendhalu o Stendhalovoj Vanini Vanini — i žderao sam se pri pomisli da tako treba pisati te da je to omogućeno samo malom broju ljudi, jer da bi se tako pisalo, treba raspolagati mislima, a ne riječima«. Iz tih riječi vidljivo je da je Tomasi bio daleko od svoga književnog modela, ali ne zbog svoje eventualne nesposobnosti da mu se približi, nego zbog svog posebnog umjetničkog doživljavanja koje mu je sugeriralo i način pisanja toliko drugačiji od stila njegova velikog francuskog uzora. To se može najbolje uočiti ako se analiziraju neki elementi Tomasijeva stila koji nije baš u potpunosti »lišen uljepšavanja, tuđ biranim izrazima, škrt u pridjevima« kakav je, međutim — po Tomasiju — Stendhalov stil. U želji da što vjernije dočara čulno doživljavanje stvarnosti, Tomasi je svoj stil protkao bogatim rječnikom izraza kojima se iskazuju čulne percepcije boja, zvukova, mirisa, pokreta itd. Tu su u prvom redu Tomasijeve boje, čiju bogatu igru on gotovo simbolički najavljuje na prvoj strani *Geparda* izrazom »le ali iridate« (krila duginih boja): kao da je želio čitaoca upozoriti na čitavu nijansu boja koje će se u tekstu pojaviti kao tumač njegove umjetničke vizije svijeta.

Već je bilo govora o tome kako se Tomasi obilno služi modrom bojom, da bi dočarao svoju težnju k beskonačnosti. Sasvim očekivano, česta je i crna boja kao simbol smrti, uvijek prisutne u njegovoj svijesti. Evo nekoliko primjera iz *Geparda*: »velika kravata

od crnog atlasa« (43), »crni povoj« (69), »crna tunika koludrica« (102), »velike crne oči« (126), »crni redingot« (132), »Knežev izgled, njegova prilika, postali su tako svečani i crni« (132), »mekane crne pletenice« (167), »starica s crnom maramom na glavi« (203), »crna dvorska uniforma« (205), »crne kuće« (253), »crna odijela plesača« (265), »zid od crnog drveta« (311), »crna bol« (320). Vrlo često crna boja pojavljuje se u kontekstu s nekom drugom bojom, osobito bijelom, što stvara kontrast velike estetske vrijednosti, budući da vjerno izražava autorove unutrašnje dileme i njegovu viziju svijeta kao neprestani sukob suprotnosti. Tragični lik već stare gospođice Concette Tomasi opisuje kao »hrpu crne svile i bijele kose« (318); i još da je »u svojoj krutoj haljini od crnog moirena nosila vrlo bijelu kosu« (304); sugestivna je slika stare seljakinje koja »se razmetala bijelom kosom... među vunom od neprolazne korote« (225 i slika koludrice čiji se »bijeli ovratnik od bijelog, bijelog lana isticao na gruboj crnoj tunici« (106). Simbolične su u svom kontrastu slike posjeda obitelji Salina sa živopisnim bojama unutar »crno-žutih« okvira, koji kao da najavljuju zlosutnu kob te plemićke obitelji (44). I kombinacija crne i žute boje evocira često u Tomasijevu tekstu tragičnu sudbinu, što se jasno vidi u opisu sicilijanske prirode, »samrtna livada, žuta od strnjike, crna od izgorjela klasja« (70). Na samom početku romana najavljuje tragediju i knežev писаći stol »od žuta drveta s crnim intarzijama« (45) i, još ranije, opis kipa Flore u parku kneževa dvora »išarane crno-žutim lišajem« (21). I slike u kojima se uz crnu pojavljuje crvena boja imaju u sebi neku tu-robnu simboliku. Tako »dvije crvene ruke« kraj »crna kneževa cilindra« i Concettine rukavice s »crnom čipkom« u kneževoj kočiji na putu za obiteljski posjed (G. 75) te »crveni haljetak s crnim cvjetovima« najavljuju već na samom početku romana u sintezi uzroka i posljedica (crvenog i crnog) tragičnu sudbinu obitelji Salina. Crvena boja košulje Garibaldijevih vojnika i kraljevskih generala u »crvenom haljetku«, koji su uzdrмали Siciliju od stoljetnog sna, bila je za Tomazija simbol zlosutne sudbine ili bar neizvjesne budućnosti u koju je srljala Sicilija. Ali crvene je boje i grimizni haljetak crkvenih dostojanstvenika, po čemu ona postaje simbolom farizejstva i jezuitske hipokrizije kojoj se slobodarski, laički, jednom riječi antireligiozni duh kneza Saline spontano suprotstavlja, gledajući u njoj bez sumnje najveću opasnost ne samo za Siciliju i Italiju nego i za čovječanstvo uopće. Tako su se u jednoj boji, kod Tomasiya, simbolički ujedinile dvije suprotne sile u čijim je rukama sudbina čovjeka: prva, politička vlast koja vodi čovječanstvo u neizvjesnu budućnost, u vratolomnu pustolovinu, druga, crkvena vlast koja ga vraća u lažni asketizam srednjeg vijeka. Jedinствене su, međutim, u tome što se one, iako različite, ipak povezuju i okomljuju na čovjeka u najkritičnijim trenucima njegove egzistencije, kad

ga njegov prirodni antikonformizam navodi na to da se u ime dostojanstva i slobode suprotstavi onom povijesnom trenutku koji od njega traži negaciju ljudskosti. Time crvena boja, simbol optimizma i napretka, prelazi kod Tomasija u svoju negaciju i postaje simbolom tragedije, smrti. Zato Tomasi i završava već unaprijed trasiran tragični put obitelji Salina žalobnom i ironičnom vizijom visokog crkvenog dostojanstvenika koji dolazi u palaču, već odavno nestalog kneza Fabrizija, ne poput »raskošne crvene ptice« (323), kakvog su ga očekivale posljednje nasljednice nekad slavne obitelji, nego skromnije od seoskog župnika, »u strogoj crnoj tunici na kojoj su samo malena crvena dugmeta označavala njegov visoki položaj«, kao simbol konačne tragedije, smrti. Zato je Tomasi jamačno i dodao romanu VIII poglavlje (koje se mnogim kritičarima — npr. G. Pulliniju⁴¹ — čini suvišnim, budući da se priča o knezu Fabriziju završava njegovom smrću u VII poglavlju), da bude sintetizirani epilog egzistencijalnoj drami koja od osobne drame postaje dramom čitava jednog društva. Zbog toga i ne začuđuje činjenica što je Tomasi opsjednut crvenom bojom u toj mjeri da je u prirodi nalazi svuda oko sebe, pa i tamo gdje je ne bismo očekivali. Tako on primjećuje »crveni misal« (19), »crveni kauč« (60), »crvenu vrpcu na kravati« (69), »crvenu košulju« (69, 71), generala u »crvenom haljetku« (72) »stupove od crvena mramora« (79), »desetak žutih bresaka s crvenim obrazima« (109), »crvenilo otpalog lišća platana« (173), »sive kamenjarke s crvenim nožicama« (204), pod od crvena crijepa« (225), »crveni šav madraca« (226). Crvene mogu biti i riječi, »crvene kao gnjev baklje« (122), a simbolična je crvena boja sunčevih zraka užarenog neba koje Tancredi promatra u predvečerje svoga posjeta samostanu Svetoga Duha (108).

Igra boja u Tomasijevu romanu, kao u nekoj impresionističkoj slici, time ne prestaje. Dugine boje izmjenjuju se skladno u svim nijansama, kao da se suprotstavljaju sivilu Sicilije opaljene nesmiljenim suncem: od bijele (»bijela kravata«, »bijela suknja«, »pod od bijelog mramora«, »bijeli, zlatom izvezeni kišobran«), preko sive (»sivi mramor«, »sivo svjetlo«, »sive kamenjarke«) žućkaste (»žućkasto voće«), žute (»žuti brežuljci«, »žuta nizbrdica«, »žuta lica«, limunasto žute (»limunasto žuta kolona«), blond-plave (»plavi zalisci«), zelene (»zelena soba«, »zeleni flanel«), bademasto zelene (»široki bademasto zeleni rub«), maslinaste (»mnoštvo nevjerojatno maslinastih djevojčica«), smeđe (»smeđe odijelo«, »smeđa haljina« sudbonosne žene-smrti koju spominje čak tri puta) do narančaste (»narančaste rese«), ljubičaste (»ljubičasti slap«), »blaga ljubičasta boja«, »ogromni ljubičasti iris«) i tamnocrvene (»amaranto«) livreje. Ponekad nalazimo niz boja u opisu jedne stvari (»skrletna kočija«,

⁴¹ G. Pullini, usp. bilješku 25.

»zelenkasta kočija«, pozlaćena kočija«; »tri sluge u zelenoj, zlatnoj i puderastoj boji«; kauč pokriven plavim suknom s ružičastim nitima«), ponekad se pak, kao vješti slikar koristi velikim brojem boja u stvaranju jedne slike, npr. u opisu uniforme Tancredija i njegova prijatelja Carla, gdje je upotrijebio čak 10 boja (179), ili u znalačkom opisu bogate večere u VI poglavlju *Geparda* (273). A kad mu pučki nazivi za boje izgledaju nepoetičnima, banalnim, Tomasi vješto stvara metafore i perifrize koje je bolje citirati u originalu: »color di rubino« (43), »color latteo« (97), »color grigio perlaceo« (254), »ceruleo« (124), »color nociola« (77), color di cipria« (98), »color ferrigno« (89), »color di mammola« (19), »color di creta« (126), »colore d'inchiostro« (94), »color di miele« (202, 226), »color di fiamma« (224), »tinta acciaio« (273), »color ambra bruciata« (273), »color di mare« (225), te divne perifrize »boja vremena« (157), »boja zore« (273), »boja noći« (96). Ponekad mu igra boja služi kao poddesno sredstvo za ismjehtavanje ljudskih slabosti, npr. opis čaša, 4 crvene, 4 bijele, 4 zelene (133) koji očito aludira na zastavu novostvorene kraljevine i na režim u koji knez Salina nema povjerenja.

Realni život nije prisutan samo u toj raskošnoj igri boja nego i u aluzijama na zvukove i mirise kojima djelo obiluje. Tako npr. »kauč stenje pod težinom kneza Saline« (61), čuje se »tutnjava života koji bježi« (289) i »kotrljanje gromova« (174), dok se pojedine kapljice... prže za čas na vatri« (174); nailazimo na »nedjelju u veljači ozvučenu vjetrovima« (223), a čuje se i »jek ženstvenih draži« (97). Tomasijev svijet obiluje i svakovrsnim mirisima, od mirisa svakojakih jela, mirisa cimeta i šećera, vanilije, vina i pudera (274), mirisa rajčice, luka i mesa (225), mirisa mlijeka, mekinja, badema i sapuna (87) do mirisa mente i gagije (22), gardenije (167), ljubica (251), pa sve do mirisa stada (59), oznojenih konja, kože, mirisa kneza, mirisa jezuita i mirisa islama (166).

Sve te boje, mirisi i zvukovi kojima Tomasi ostvaruje svoju umjetničku viziju svijeta daju djelu stanovit impresionistički tonaliteta koji je još uočljiviji u pojedinim slikama kao što su npr. »preko brežuljka (vidjela se) plava mrlja mora« (127), ili »more je bilo mrlja čiste boje« (53), ili »kneginja Falconieri sjedila je na klupi u parku: s desne strane bila joj je tamnocrvena boja suncobrana naslonjenog na zemlju, a s lijeve strane žuta mrlja trogodišnjeg Tancredija, koji joj je donosio poljskog cvijeća« (205). Tomasijevu sklonost k impresionizmu nalazimo i u nekim talijanskim jezičnim konstrukcijama koje daju stilu takav tonalitet, što često nalazimo u Tomasijevu izrazu. Osim spomenutih supstantiviranih infinitiva, kod Tomasija nalazimo veći broj složenica kao što su »rossovestito« (73), »pelli-chiaro« (132), »uomini-pecore« (165), »nobili-pecore« (165) »Il duca-santo« (190), »la locanda spelonca« (199), »la stia-satellite« (223), »cinque ore-carretto« (223) itd. Česte su u njegovu

djelu i apsolutne konstrukcije čija je »iracionalnost«⁴² baš u tome što se njima ističu pojave oslobođene sintaktičkih odnosa. Prepušta se čitaocu da taj odnos sam odredi sudjelujući tako aktivno u odvijanju radnje, a ne kao pasivni promatrač. Taj »stilski izbor«, prisutan u talijanskoj književnosti već od Boccaccia, a posebno u novijoj, od Pascolija, preko Sveva i njegovih epigona do Moravije i Cassole, iskorišćuje Tomasi kada god želi postaviti na isti stupanj stilističke afektivnosti dviju misli i tako dovesti u prvi plan vizualno predodžbu pjesničke slike, a ne sintaktički odnos rečenica:

»Lo avevano trovato bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghie confitte nella terra« (29).

»Angelica giunse alle sei di sera in bianco e rosa; le soffici treccie nere ombreggiate da una grande paglia ancora estiva« (167).

»Procedeva frá un tintinnio di pendagli . . . cappello piumato sotto il braccio, sciaibola ricurva poggiata sul polso sinistro« (256).

»Seduto su una poltrona, le gambe lunghissime avviluppate in una coperta« (265).

»Tancredi e Angelica passavano in quel momento davanti a loro, la destra inguantata di lui posata a taglio sulla vita di lei, le braccia tese e compenstrate, gli occhi di ciascuno fissi su quelli dell'altro« (265).

»Era un dipinto nello stile di Cremona e rappresentava una giovinetta esile, assai piacente, gli occhi rivolti al cielo, molti capelli bruni sparsi in grazioso disordine sulle spalle seminude« (307).

Ali kad radnji glavne rečenice želi dati prednost pred radnjom sporedne, onda dvije misli postavlja u eksplicitni sintaktički odnos s veznikom »con«: »Si mise a piangere clamorosamente con la faccia appoggiata all'untume della tavola« (235).

Jedna od stilskih osobina Stendhala jest i njegova stroga objektivnost u odnosu na predmet umjetničke obrade. Kod Tomasija tu nailazimo na velike stilske oscilacije. Njegov bi se stil mogao okarakterizirati kao objektivan, a ponekad i pretjerano intelektualan, osobito u trenucima kad događaje komentira općim sudovima i normama određene društvene etike (npr. na str. G. 132, 136, 147) ili kad dijalogizira s čitaocima kao intelektualac koji sudi slabostima običnih ljudi na osnovi velikoga knjiškog, više nego životnog iskustva, iznoseći svoje ocjene čak i u zagrada (G. 171, 118, 312). Ipak, u toj objektivnosti nailazimo često na stilske elemente koji pokazuju koliko je autor emotivno vezan za materiju koju obrađuje i u kojoj mjeri i osobno prisustvuje u životnoj paraboli kneza Saline i cijelog onog društva koje skupa s njime nestaje. To je osobito uočljivo u opisima u kojima je središnja tema kuća kneza Saline, koja se u toku pripovijedanja odjednom pretvara u obiteljsku kuću G. Tomasija, uništenu za drugoga svjetskog rata. Ta se žalosna uspomena obnavlja u svim Tomasijevim književnim djelima, bez obzira na osnovu tema, jer proizlazi iz biti njegove umjetničke vizije svi-

⁴² Usp. D. Cernecca, »Un tipo di costruzione assoluta dell'italiano moderno«, *Studia Romanica et Anglica Zagrabienis*, 1962, 13—14.

jeta. Ne iznenađuje činjenica što se ona pojavljuje u djelu »I luoghi della mia prima infanzia«, budući da je to Tomasijeva autobiografska ispovijed o djetinjstvu i životu provedenom u očinskoj kući, u onoj »ljubljenom pokojnici« (tako naziva Tomasi u tom djelu svoju kuću) koja je živjela »svom svojom ljepotom« do 5. IV 1943, kad su je »bombe dovučene preko oceana pronašle i uništile« (O. 404): to je djelo rezultat Tomasijeve potrebe da kaže sve o sebi slobodno, bez ikakvih ograničenja koja se nameću pravom književnom djelu. »Kad je čovjek u zalazu života, imperativno bi trebao sakupiti što više osjećaja koji su prošli kroz taj naš organizam — piše Tomasi u tom djelu o društvenoj dužnosti književnika i njegovoj ulozi u stvaranju humanijih odnosa među ljudima. — Ne bi svi napisali velika književna djela (kao Rousseau, Stendhal, Proust), ali bi svatko mogao na taj način sačuvati nešto što bi bez tog malog napora zauvijek nestalo. Pisanje dnevnika ili svojih sjećanja trebalo bi biti, u neko doba života, čovjekova obaveza nametnuta državnim zakonom« (O. 403). Više začuđuje činjenica što se taj motiv vraća i u *Lighei*, toj mitskoj bajci koja već naslovom podsjeća na pripovijetku E. A. Poa (*Ligeia*), a u kojoj Tomasi na za njega pomalo neobičan način iznosi osnovne probleme koji ga zaokupljaju, problem života shvaćenoga kao »sretni senzualni užitak«, ali i kao izvor muka i boli, te problem smrti koja »gasi žeđ za snom i mirom«. U razgovoru sa sirenom, glavni se junak postepeno pretvara u autora i kaže: »Zatim je došao rat i dok sam ja boravio u Marmarici, s pol litre vode na dan, liberatori su razorili moju kuću (O. 394). Najviše pak iznenađuje to što se sudbina Tomasijeve kuće pojavljuje čak i u *Gepardu*, i to u poglavlju kojemu se radnja zbiva, kako sam autor označuje, 1862. godine. Opisujući kuću kneza Saline, Tomasi je odjednom identificira s vlastitom kućom: »Sa stropa su bogovi, položeni na pozlaćenim sjedalima, gledali nasmijani i neumoljivi poput ljetnog sunca. Vjerovali su da su vječni: jedna bomba proizvedena u Pittsburgu, Pen... uvjerila ih je godine 1943. u suprotno« (G. 264). Zbog toga Tomasi i ne može odoljeti porivu da i stilski dade oduška u pripovijedanju ugodaja vezanih za kuću kneza Saline (koja u tim trenucima očito postaje kopija njegove besmisleno uništene stare kuće) svojim emocijama koje ga vežu za taj svijet. Dovoljno je jedno subjektivno »oggi« umjesto objektivnog »quel giorno« (npr. u opisu kneževa psihičkog stanja na str. 58), ili jedno subjektivno »adesso« (u opisu krajolika na str. 67) umjesto jednog objektivnog »allora« (koje nalazimo npr. na str. 29, 150, 178) da bi se shvatilo koliko autor lično sudjeluje u tim zbivanjima. To sudjelovanje osjeća se ponekad i u bezličnim predikatima sa »si« (umjesto trećeg lica množine imperfekta), u kojima osjećamo uz ostala lica i samog autora, kao na primjer u konstrukcijama »si erano valicate fiumare«, »si erano costeggiati dirupi«, »si era attraversati passi dipinti in azzur-

rino« (prelazile su se rijeke, putovalo se uz strme obale, išlo se kroz modro obojena mjesta, G. 67), »si discese« (silazilo se), »si partiva« (odlazilo se) itd. Takvo emotivno sudjelovanje autora uočavamo i u kneževu meditiranju o životu i smrti (G. 283) kad odjednom pričanje u trećem licu jednine prepušta mjesto pričanju u prvom licu množine, kao da autor želi obuhvatiti jednom istom sudbinom i svog junaka, i sebe, i čitaoca.

Međutim, autorovo emotivno sudjelovanje u opisivanju zbivanja vidljivo je ne samo u tim leksičkim i morfološkim izborima nego i u konstrukciji rečenice. Tomasijeva rečenica obično je jednostavna, parataksična, s malo sporednih rečenica, ustaljena ritma. Kad autor emotivno sudjeluje u iznošenju misli, njegova rečenica postaje složena, jezik usiljen i polemičan, često anaforičan i teži k tome da u klimaksu osjećaja postigne određen tonski efekt. Pojava tautologije u tom slučaju nije rijetka. U posljednjem pasusu na strani 264. misao je potpuno dorečena u prvom retku, do prve točke i zarez. Međutim, Tomasi razvija misao i dalje, ne donoseći nikakve nove elemente, osim deset objekata s prijedlogom »a«, na još 13 redaka, očitto zato da bi uvjerio, možda više sebe nego čitaoca u istinitost iskaza. Pleonastičko gomilanje riječi, kao retorički postupak, očigledno je i na kraju *Geparda*, gdje Tomasi govori o relativnosti istine, koja, pogotovu u Siciliji nije duga vijeka. »In nessun luogo quanto in Sicilia la veritá ha breve vita: il fatto è avvenuto da cinque minuti e di già il suo nocciolo genuino è scomparso, camuffato, abbellito, sfigurato, oppresso, annientato dalla fantasia e dagli interessi; il pudore, la paura, la generositá, il malanimo, l'opportunitismo, la caritá, tutto le passioni, le buone quanto le cattive, si precipitano sul fatto e lo fanno in brani: in breve è scomparso« (G. 321).

Ipak, svako brojno i naoko nepotrebno ponavljanje iste riječi na početku ili unutar rečenice, bez obzira da li govori autor ili neko lice romana, nije uvijek obična retorička smicalica, nego je često snažan stilski elemnt onog unutrašnjeg monologa kojim Tomasi izražava svoje osjećaje prema stvarnosti: u s h i ć e n j e prema svojem društvenom sloju i starim običajima, ponavljanjem tri puta imenice »cocchi« (kočije) u rečenici »Donnafugata, meta di cocchi scarlatti, di cocchi verdini, di cocchi dorati« (G. 44); b o l n u i r o n i j u, u sedmerostrukom ponavljanju imenice »conventi« (samostani) koji daju predjelu tužan izgled, što ga ni sjaj sicilijanskog krajolika ne može ublažiti (35); p r e z i r, u mnogostrukom ponavljanju imenice »soldi« (novac) na str. 89; g n u š a n j e, u ponavljanju imenice »odore« (miris) na str. 36; p o n o s (ne bez stanovite doze prikrivene zajedljivosti) u sedmerostrukom ponavljanju izraza »se è« (kad je): »Sicilija je htjela spavati usprkos njihovu pozivu: zašto bi ih trebala slušati kad je bogata, kad je mudra, kad je ugla-

dena, kad je poštena, kad joj se svi dive i kad joj zavide, kad je, jednom rječi, savršena?» (G. 217); suosjećanje s narodom Sicilije u dvanaestorostrukom ponavljanju pokazne zamjenice »questo«, iznoseći činioce koji su utjecali na stvaranje karaktera tog naroda (G. 212); tugu i ljubav prema stvarima koje su mu u životu bile najdraže, a s kojima se pred smrt oprašta u unutrašnjem monologu na str. 290/291, gdje nalazimo sedam puta pokaznu zamjenicu »questo« i čak deset puta prijedlog »a«. Iako ta anaforička nabranja u unutrašnjim monolozima bez sumnje djeluju retorički i teško mogu podnijeti objektivniju stilističku kritiku, ona su ipak najjači dokaz Tomasijeva lirskog odnosa prema stvarnosti, čime je on osjetno nadvisio svoj estetski uzor, a istodobno i time dokazao koliki je raskorak između njegove književne teorije i prakse, što predstavlja novi argument tvrdnji da je Tomasijevo književno djelo izraz njegovih unutrašnjih suprotnosti.

A te su suprotnosti uočljive i u Tomasijevu odnosu prema talijanskoj književnosti. Iz knjige Francesca Orlanda, njegova prijatelja i suradnika *Ricordo di Lampedusa*,⁴³ a i iz Tomasijeva djela *Lezioni su Stendhal*, vidljivo je da Tomasi nije imao visoko mišljenje o talijanskoj književnosti, iako ju je dobro poznao. Osnovna slabost talijanske književnosti proizlazi, za Tomasija — očito naklonjena više zapadnoevropskoj psihološkoj književnosti — iz nedostataka konkretnosti, iz prevlasti dekora, retorike, biranih riječi i lažnih osjećaja. To dolazi do izražaja naročito u talijanskoj melodrami XIX stoljeća, koju često izvrgava ruglu u *Gepardu* i u nedovršenom romanu čije prvo poglavlje, u obliku pripovijetke, nosi naslov »Il mattino di un mezzadro«.⁴⁴ O Danteu je imao povoljno mišljenje, ali je smatrao — prema Orlandu — da se rodio prerano, te je govorio o stvarima koje danas djelomično nisu više aktualne. U *Lekcijama o Stendhalu* spočitava Ariostu nebrigu za vremensku nelogičnost pri pisanju *Bijesnog Orlanda* (što je očito u raskoraku s njegovim ranije izloženim mislima o vremenskoj dimenziji u književnom djelu). Talijanskim književnicima nalazi nedostatak čak i u tome što u njihovim djelima (za razliku od engleskih i francuskih pisaca koji često opisuju London, odnosno Pariz, od Boccaccia do D'Annunzija,

⁴³ F. Orlando, usp. bilješku 1.

⁴⁴ a) Pripovijetka »Il mattino di un mezzadro« trebala je biti, vjerojatno, prvo poglavlje novog Tomasijeva romana što ga autor nije dovršio, a u kojem je, vjerojatno, sudeći po likovima koji se pojavljuju u toj pripovijetki, želio nastaviti priču o obitelji Salina, iako bi, sudeći po sadržaju djela, njegov interes bio usredotočen na uspon građanske klase u Siciliji. U djelu se s ironijom govori o napoličarima, o građanstvu ali i o deklasiranoj aristokraciji koja se želi prilagoditi načinu života građanske klase.

b) Tomasi je korio čak i Stendhala zbog njegovih simpatija prema operi, ali je nalazio olakšavajuću okolnost u tome što je Stendhal, navodno, cijenio samo muzičke drame Cimarose, Mozarta i Rossinija.

tagmama, koje sa stanovišta formalne logike ponekad izgledaju neprihvatljive: »blještava tišina« (55), »lijepe i sulude oči« (18), »Angelica... puna nade i očajja« (101), »slabašni divovi« (21), »sita vedrina« (39), »očajnička euforija« (40) »umorno zadovoljstvo« (67), »suzno veselje« (225), »melanholična ljubav« (287), »raskošno prosječan« (28), »veličanstvena i neodređena slika« (94). Slične antiteze nalazimo i u opisima krajolikâ, ljudi i psihičkog stanja. Opisujući knežvo putovanje, Tomasi piše: »Najprije nasmijanim ravnica-ma... zatim strmim planinama kroz prijetee klance, da bi na kraju izbio u beskonačno jednobojno talasanje, pusto kao očaj« (75). Opisujući krajolik Sicilije, piše: »Nekoliko milja od tog mjesta leži pakao Randazza i ljepota Taorminskog zaljeva« (212); »Iza zaglušujućeg intermezza... dolazilo se u nezapamćenu tišinu pastirske Sicilije« (114); »Pet ogromnih prstiju dotaklo je njezinu sićušnu lubanju« (123); »Dvorane veličanstvene arhitekture i odbojnog namještaja« (25). Vrlo je uspjela antiteza u opisu uzvanikâ u palači kneza Saline: »Zaprašeni, ali dostojanstveni novopridošli, blještavi, ali ponizni predstavnici vlasti« (78). Antiteze nalazimo i u opisu psihičkog stanja likova, u suprotnosti s okolinom: »Stajao je tamo, uronjen u veliku vanjsku tišinu, u zastrašujuću unutrašnju tutnjavu« (290); »Vani se tišina produbljiavala, unutra se buka rasplamsavala« (295); »Napredovati kroz pusti mrak prema svijetlom središtu intimnosti« (168).

Ljubav prema antitezama navodi ga ponekad do najbizarnijih slika »jedan kameni gepard plesao je, iako mu je kamen bio presjekao baš noge« (68); ili na neka paradoksalna rješenja koja su i sintaktički i logički nejasna, ili bar stilistički neprihvatljiva (ukoliko se isključe neke nepoželjne aluzije). Govoreći o Tancredijevim bračnim aspiracijama, on piše: »Mislim da bi Tancredi trebao ciljati mnogo više, mislim reći mnogo niže« (58); drugi put opisujući Tancredijevu ljubav prema Angeliki i opasnost kojoj se izlaže, piše: »Tancredi nije shvaćao (ili je pak shvaćao vrlo dobro), da je djevojku vukao...« (185). I na kraju se knez i oprašta od svijeta grotesknom vizijom, u kojoj antiteza između fizičke smrti (»zaklani volovi iz kojih je padala koja kapljica krvi«) i vječnosti (»Venera je stajala tamo umotana u svoj turban od jesenjske pare«) gotovo simbolički zaključuje djelo iznoseći još jedamput njegovu bit (279).

Međutim, te leksičke i sintaktičke antiteze samo su stilski fenomen jedne literarne strukture koja, zasnovana na antezama, daje djelu estetsko jedinstvo. Ona je prisutna u izmjeničnom raspoloženju glavnog junaka u kojeg se radost i tuga neprekidno izmjenjuju iz poglavlja u poglavlje, kao da su međusobno uzročno povezani. To je naročito uočljivo u prvih šest poglavlja, u kojima knez Salina proživljava neprekidnu borbu između svog emotivnog bića, koje je još strastveno vezano za draži materijalnog svijeta, i razuma koji mu

u trenucima svoje prevlasti sugerira ništavilo, negaciju vremensko-ga, kao jedinu mogućnost ostvarenja apsolutne sreće. A to se stanje skladno izmjenjuje do konca šestoga poglavlja, kad započinje postepena kneževa predaja njegovoj turobnoj viziji i sve neodoljivijoj težnji za stapanjem s onom šarmantnom ženom u smeđoj haljini, koju je s toliko čežnje tražio među zvijezdama čitava svog mukotrpnog života. To promjenjivo raspoloženje glavnog junaka utkano u strukturu romana reflektira se i na stvarnost, koja tako postaje projekcijom psihičkog stanja kneza Saline, te pjesničke sinteze Tomasijeve vizije svijeta. Evo samo nekoliko primjera: na str. 34/35. pisac daje turobnu sliku sicilijanskog krajolika s upaljenim kresovima na brežuljcima koji su »sličili na svjetla koja gore u sobama teških bolesnika za posljednjih noći«, a nakon samo nekoliko stranica nailazimo na opis istog krajolika koji započinje riječima »krajolik se razmetao svim svojim ljepotama« (53); niske i zatvorene kuće i »iscijeđene kupole samostana davale su Palermu obličje smrti« (35), a kasnije upravo ti samostani daju Palermu izgled mirnog stada koje je poglelo oko svog pastira; na str. 37. nalazimo turobnu sliku palermske ribarske luke u kojoj se njišu »polutruli čamci s očajničkim izgledom šugavih pasa« — malo kasnije ta ista luka leži u veličanstvenom miru što ga ni strani brodovi koji su uplovili, u očekivanju predviđenih nemira, nisu mogli poremetiti« (53).

Tomasi je tako u *Gepardu* uspješno ostvario zamisao koju je najavio na samom početku romana, spojivši pojmove »ljubav, nevinost, smrt«. Nije to, prema tome, klasičan povijesni roman o talijanskom Rizordžimentu na Siciliji, nego duboka psihološka analiza današnjeg čovjeka, koji ne rješava velike povijesne probleme, nego u dijalogu sa samim sobom, u svojim unutrašnjim monolozima, razmišlja o životu i smrti, o smislu egzistencije i mogućnostima očuvanja svoje »nevinosti«, tj. ljudskosti i dostojanstva u sukobu sa sredinom koja ga okružuje. Zato Tomasi ne smijemo cijeniti prema njegovim ocjenama o Rizordžimentu na Siciliji — jer je to samo povijesno-geografska sredina unutar koje on ostvaruje svoju umjetničku viziju svijeta — nego prema tome u kojoj je mjeri on uspio ostvariti lik suvremenog čovjeka razapeta između jedne anakronističke tradicije, za koju je emotivno vezan, ali koja neumoljivo nestaje, i jedne nove društvene sinteze. Njzinu nužnost on razumski shvaća i prihvaća kao jedinu moguću povijesnu mogućnost, ali njezine nu metode ne pružaju dovoljnu garanciju da će Novo riješiti sve nedostatke Staroga. Tomasi je u *Gepardu* dao i nekoliko vrlo uspjelih opisa prilika, društvenih odnosa, života i običaja na Siciliji potkraj XIX stoljeća, u toj gotovo najzaostalijoj talijanskoj pokrajini, i time pokazao organsku povezanost s tradicijom talijanskog verizma. Ipak se ti opisi bitno razlikuju od Verginih, jer Tomasi ne zanima problem koji je u osnovi verističke književ-

nosti — talijanske varijante evropskog pozitivizma: prikazati nepovredivu uvjetovanost čovjekova života zakonima prirode, nekom prividnom dijalektikom prirode kojoj se čovjek ne može oduprijeti. Nikakva povijesna zakonitost nije uvjetovala raspad onog svijeta kojemu pripada knez Salina, nego neugasiva čovjekova želja da mijenja stvarnost i stvara sve novije i bolje društvene odnose. Tomasi prihvaća tu povijest⁴⁶ koja je djelo čovjekove volje, njegova izbora, a ne imanentnih zakona. Međutim: što se događa s čovjekom-pojedincem u tim velikim povijesnim prijelomima, kada je prošlost razumski neprihvatljiva, budućnost neizvjesna i prijeteća i kada propadaju svi oni mitovi koje je prošlost ostavila u nasljeđe, u koje je čovjek vjerovao, a koji su u najodsudnijim časovima otkrili svu svoju besmislenost i štetnost — to je problem koji njega najviše zanima i to je osnovni sadržaj njegova književnog djela, čitavog njegova književnog stvaranja. Tomasi ne daje razumski prihvatljiv odgovor na to pitanje (ukoliko se apstrahira njegova metafizička solucija »razbludne nepokretnosti«, koja je sociološki neprihvatljiva, jer znači, u svakom slučaju, bježanje od stvarnosti, povlačenje od životne borbe). Međutim, nije dužnost umjetnika da rješava povijesne probleme nekim određenim filozofskim stavom, nego da ih samo otkrije i tako potakne njihovo rješavanje. A u toj je namjeri, Tomasi potpuno uspio. Time je uspješno nastavio (ne i dovršio) onaj posao što ga je tridesetak godina prije započeo Trščanin Italo Svevo, koji je talijanskoj književnosti, vezanoj za nekad slavnu, tada već učmalu tradiciju, širom otvorio vrata nove evropske kulture, progovorivši u svojim romanima o istinskim ljudskim problemima, koji su isto toliko talijanski koliko i francuski, njemački, evropski — svjetski.

⁴⁶ Iako joj se izruguje, kako točno tvrdi M. Machiedo, »Gepard«, *Forum*, VI/1968. 7—8, str. 305.

ESTETSKE SUPROTNOSTI U JEZIKU G. TOMASIJA

Mario Festini: CONTRADDIZIONI ESTETICHE NEL LINGUAGGIO
DI GIUSEPPE TOMASI

(Riassunto)

L'autore si propone di risalire alle origini del »Caso Lampedusa« e di collocare Giuseppe Tomasi, attraverso una profonda analisi estetica e linguistica della sua opera letteraria nella storia contemporanea della letteratura italiana.

Il saggio si apre con una vasta rassegna dei giudizi critici, tanto contraddittori, sul Gattopardo e sul Lampedusa in generale. Alla base di questa contraddizione critica stà, secondo l'autore, un errato accostamento al romanzo di Giuseppe Tomasi da parte di alcuni critici letterari italiani i quali si ostinano a trattarlo come un romanzo storico nel quale la falsa interpretazione dei fatti storici, cioè del Risorgimento italiano in Sicilia, sarebbe il risultato di una concezione ideologico-politica reazionaria del suo autore. L'autore del saggio vuole dimostrare che il Gattopardo non è un romanzo storico tradizione-Tomasi, piú che alla tradizione storico-letteraria italiana del secondo '800, nemmeno un inno alla morte, come risultato di un perduto orientamento storico, bensì un romanzo psicologico in cui i fatti storici servono soltanto da cornice entro la quale si svolge il dramma esistenziale dell'uomo moderno, travagliato dal dilemma tra passato e presente, legato sentimentalmente ad una tradizione che egli stesso razionalmente ritiene anacronistica e il cui superamento è tanto indispensabile, quanto inevitabile nell'evolversi storico tendente all'umanizzazione della società e alla liberazione dell'uomo. Giuseppe Tomasi, Piú che alla tradizione storico-letteraria italiana del secondo '800, si ricollega, nonostante i suoi inoppugnabili legami con il verismo siciliano, alla tradizione letteraria del romanzo psicologico europeo (Dostojevski, Joyce, Proust, Kafka), inaugurata in Italia alcuni anni prima da Italo Svevo.

Un'accurata e completa analisi della struttura ideale delle opere del Lampedusa, e specialmente del Gattopardo, della sua composizione letteraria, e soprattutto dello stile del Tomasi (dalle sue scelte lessicali a quelle sintattiche) che costituisce la parte centrale del saggio, serve all'autore per mettere in rilievo le contraddizioni presenti nella personalità artistica dello scrittore siciliano e inesorabilmente proiettate nella realtà da lui descritta, una realtà, dunque, non storica ma esistenziale. L'arte di Giuseppe Tomasi può essere valutata oggettivamente soltanto da questo punto di vista, dal quale si può arrivare pure ad una soluzione ragionevole del »casso Lampedusa«.