

SVIJEST O KRIZI KULTURE U »ZAPISCIMA MALTEA LAURIDSA BRIGGEA« RAINER MARIA RILKEA

milivoj solar

Danas Rilkeove *Zapiske Maltea Lauridsa Briggea* shvaćamo i čitamo kao roman. To nije nevažno za tumačenje, premda ne bi bilo lako obrazložiti da su Rilkeovi suvremenici to djelo čitali i razumijevali u kontekstu neke druge književne vrste.¹ Možemo jedino pretpostaviti da se okvirni žanrovski sustav u posljednjih sedamdesetak godina znatno promijenio, pa od romana očekujemo nešto drugo no što su od romana očekivali Rilkeovi suvremenici. Njihovo očekivanje *Zapisci Maltea Lauridsa Briggea* mogli su vjerojatno iznervirati više nego naše, no to još ne znači mnogo, jer oni možda i očekivahu nešto na razmeđu nekoliko književnih vrsta, pa ih u tom pogledu Rilkeovo djelo nije »prevarilo« manje no nas koji smo navikli da svaki roman baš i ne mora biti nalik romanu realizma. Naša spremnost da Rilkeove *Zapiske* shvatimo i čitamo kao roman – čini se stoga – govori mnogo više o nama samima no o djelu koje bi se moglo, recimo, naprosto shvatiti i ovako i onako. Pa ipak. Nisu li možda i sami *Zapisci* bitno pridonijeli tome da ih danas možemo čitati kao roman?

Pitanje zvuči kao beskorisno nadmudrivanje, ako ga ne obrazložimo nešto drugačijeg stajališta. Dozvolimo, najprije, da konvencije književne vrste imaju važnu ulogu u načinu kako ćemo neko djelo razumjeti, bez obzira na to da li se te konvencije strogo poštuju ili se u većoj ili manjoj mjeri napuštaju.² Ako je to tako, konvencionalna shema žanra čini neko polazište u svrstavanju, odnosno u razvrstavanju, a to je polazište određeno iskustvom koje se oslanja kako na čitanje samih djela, tako i na znanje o njima koje posjedujemo, ili koje barem mislimo da posjedujemo. Polazište u klasifikaciji – koje i samo po sebi nemalo utječe na razumijevanje – može opet imati dosta različitih uporišta. Ako je njegovo presudno uporište, recimo, apsolutno mitska klasifikacija, čitanje sve novih i novih djela neće ništa bitno promijeniti: djela sama ne pridonose našem svrstavanju; ona su najprije »dobra« ili »loša«, a tek zatim se razvrstavaju na romane i ne-romane, na primjer. Ako pak, naprotiv, čitanje samih djela presudno utječe na iskustvo koje je polazište klasifikacije, promjena u svijesti o žanru ima presudne posljedice za razvrstavanje djela u književne vrste, koje se zbiva s njihovim vrednovanjem. Ako, dakle, i sami Rilkeovi *Zapisci* pridonose promjeni svijesti o tome što je zapravo roman, oni sadrže nešto važno za razumijevanje načina na koji shvaćamo roman, a način na koji shvaćamo roman može imati dalekosežne posljedice prije svega za shvaćanje svekolike književnosti, a zatim čak i za shvaćanje kulture u cjelini, uz pretpostavku, dakako, da roman u toj kulturi igra neku još uvijek važnu ulogu.

Ako Rilkeove *Zapiske*, prema tome, danas čitamo kao roman, jer smo navikli da roman nema suviše čvrstu fabulu, da ne oblikuje baš strogo određene karaktere i da se ne služi isključivo ili barem pretežno naracijom, tada je ta naša navika jednom započela i postala običajem koji se dugo obnavljao. Nešto neuobičajeno moralo se, ipak, prije toga nametnuti i prihvatiti kao početak običaja, a da se to neuobičajeno ne odbaci naprosto kao nerazumljivo, ono se moralo oslanjati na neke druge, starije običaje. Kako se običaj prestaje obnavljati onoga trenutka kada biva shvaćen upravo i jedino kao običaj, kada stoga postaje neobičnim jer se ne zbiva u samorazumljivoj izvjesnosti koja ništa drugo naprosto ne primjećuje, promjena u navici shvaćanja romana mora nastati kada se uobičajena struktura počinje razumijevati samo kao konvencija. Konvencija, pri tome, još ne mora biti napuštena, kontinuitet tradicije može se sačuvati i onda kada je običaj shvaćen kao konvencija, ali samo to shvaćanje izaziva neko pretresanje običaja i postavljanje pitanja: zašto smo upravo tako postupali, kada smo mogli postupiti i drugačije? Takvo pitanje, naravno, izaziva i razmišljanje o tome nismo li neke nazive i pojmove upotrebljavali smatrajući da znamo što oni zapravo znače i što je u njima sadržano, a to naše znanje nije bilo ničim opravdano. Nismo li, u navici da upotrebljavamo nazive kao »fabula«, »karakter«, »naracija«, upotrebljavali te nazive kao da točno znamo što oni znače i upravo ih stoga tako lako izravno povezivali s ocjenama, pa i s klasifikatorskim pojmovima kao što su roman, novela, lirski pjesma? Ako običaj više ne važi bezuvjetno, nije li moguće da smo upravo osnovne pojmove koji osiguravaju njegovo obnavljanje zapravo krivo razumjeli? Odgovorimo li na takvo pitanje: Jest, to je moguće, izravno smo »ušli« u tekst Rilkeovih *Zapiska* koje sada možemo citirati:

»Jest, to je moguće. . . i kad je sve to moguće, pa i kad se samo čini da je to odista moguće, tada valja pokušati da se radi, kako bi se sve to razjasnilo.«

Nije, dakako, baš za pohvalu, i ne zaslužuje preporuku, koristiti se iskazom iz književnog teksta u svrhu analize koja treba da se služi znanstvenim jezikom, ali je teško izbjeći parafrazu mjesta koje se izravno odnosi na širi aspekt onog istog problema kojeg se ovdje želi razjasniti. U Rilkeovom djelu, naime, već se u početku našta zapisak koji se odnosi na smisao svih zapisa, zapisak o mislima koje su obuzele pripovjedača, o mislima koje su smatra »uznemirujućim« i koje izazivaju potrebu objašnjavanja. Tim mislima prethode samo dojmovi i utisci, koji su do te mjere neobični i samom onome tko ih zapisuje da on smatra kako moraju svjedočiti o nekoj promjeni u svijetu koji, tako reći, prije njih naprosto nije izazivao baš takve dojmove i takve utiske. Kako pripovjedač pri tome želi biti objektivni, kako se on nipošto ne želi prepustiti strahu, odnosno subjektivnom raspoloženju koje bi iskrivilo ono što se, eto, samo pojavljuje, te se promjene mogu zabilježiti jedino ako pokušamo na neki novi način »gledati«. Pripovjedač stoga promjenu u samom sebi lapidarno označuje tvrdnjom: »Učim gledati.«

Sviješću o tome da treba nekako drugačije »gledati« počinju Rilkeovi *Zapisci*, a navedeno je razmišljanje posljedica, neki komentar onome što se ranije zbilo na razini percepcije, da tako kažemo. Ako sve to shvatimo kao neku vrstu uvoda ili ekspozicije, svi ostali dijelovi teksta Rilkeovog djela proizlaze na određeni način iz takvih okvirnih naznaka, koje s punim pravom možemo shvatiti kao iskaz samosvijesti pripovjedača. A promjenu pak o kojoj govori pripovjedač, očito moramo shvatiti kao neku krizu, jer je prati gubitak ranije koherencije, pa čak i gubitak osobnog identiteta.

U tom je kontekstu očito važno pitanje da li se ta kriza odnosi samo na karakter pripovjedača, koji je ujedno i glavni lik djela, ili ona zahvaća mnogo šire. Odmah, naime, upada u oči da spomenuti komentar vlastite promjene na razini percepcije nije izrečen s aspekta psihologije, nego je izrečen s aspekta koji bi se danas možda najbliže mogao označiti kao »kulturološki«. Malte izravno pita: »Je li moguće da je sva povijest svijeta krivo shvaćena?«, i sva njegova dalja razmišljanja vode u pravcu koji ničim ne izaziva pomisao na sasvim osobne probleme. Malte čak izravno smatra da »razjašnjenje svega toga« nije nipošto njegova osobna stvar; činjenica što on sam o tome razmišlja, i o tome piše, samo je rezultat slučajnosti; naprosto »nema boljega«. Ta impersonalna intencija *Zapiska* stoga upućuje na neku objektivnost koju bi valjalo suprotstaviti subjektivnosti osobe koja se nužno ograničuje na vlastite dojmove, kada s druge strane, opet, ne bi sam naslov djela ponovo zahtijevao da razmotrimo neke kategorije vezane za konvencionalnu shemu objektivnosti pripovijedanja i razmišljanja prema subjektivnosti tzv. lirskog izricanja, na primjer.

Riječ »zapisci« upućuje, naime, na diskontinuitet pisanja i odsustvo nastojanja da se oblikuje neka cjelina. »Zapisci« su fragmenti u dvostrukom smislu riječi: sa stajališta onoga o čemu se piše, kao i sa stajališta onoga što je vrijedno »zapisivanja«. »Zapisci« se ograničavaju samo na neke dijelove koji se zapisivanjem utvrđuju upravo kao dijelovi nečega, a sa stajališta samog pisanja, »nešto zapisivati« znači tek povremeno zabilježiti ono što bi se, inače, u naknadnom pisanju o nečemu izgubilo, jer ne bi bilo odmah utvrđeno onakvo kakvo doista jeste. »Zapisci« tako čine niz fiksiranih fragmenata koji imaju smisla jedino ako pretpostavimo samostalno značenje i samostalnu vrijednost pojedinih trenutaka i onoga što se jedino u tim trenucima »pojavljuje«, što bi oblikovanje po načelu kontinuiteta i cjelovitosti nužno potisnulo u pozadinu i/ili posve izgubilo iz vida. Ni kroniku tako ne čine naprosto zapisci, jer čak samo kronološko redanje pretpostavlja presudno značenje »toka« u kojem su trenuci tek elementi cjeline, a još manje neka priča može biti sastavljena od zapisa i naslovljena kao »zapisci«. Roman i novela su po svojoj prirodi – ako je njihova priroda shvatljiva iz pripovijedanja – nešto posve drugo od »niza zapisa«.

Djelo koje se zove »zapisci«, i koje stoga izaziva pomisao na niz fiksiranih fragmenata, upućuje tako, prije svega, na neodumicu u pogledu načina kako ga uopće valja shvatiti. Treba li da očekujemo »dijelce« poput kamenčića u mozaiku, na osnovu kojih ćemo moći sastaviti sliku, ili pak treba da očekujemo osamostaljene elemente pripovijedanja, na temelju kojih ćemo moći na neki način konstruirati priču? Ili pak, možda, treba da se nadamo pojedinim mislima, na temelju kojih ćemo moći razabrati neku smislenu cjelinu izlaganja, baš kao što, na primjer, na temelju zapisa s nekog predavanja možemo razabrati o čemu je i kako predavač govorio? – Odmah valja reći da su sva takva očekivanja u *Zapiscima Malte Lauridsa Briggea* očito iznevjerena, ako zbog čega a ono zbog sume njihove kako tematske tako i oblikovne raznolikosti. U Rilkeovom djelu, naime, nižu se bez ikakve izvanjske logike redoslijeda tri dosta jasno odvojene vrste zapisa: postoje zapisci koji pripovijedaju stvarni ili fiktivni događaj, zatim zapisci koji sadrže pretežno ili isključivo razmišljanja i, na kraju, zapisci koji se sastoje od poetski oblikovanih nizova asocijacija. Štoviše, ako bismo uveli još neka, nipošto beznačajna, načela razlikovanja, mogli bismo i dalje razlikovati između zapisa o događajima iz prošlosti, odnosno djetinjstva, i zapisa o događajima iz sadašnjosti, koje pripovijeda Malte u Parizu, a također između zapisa o stvarnim događajima i zapisa o događajima iz literature (priča o izgubljenom sinu, npr.), što bi još više otežalo svaki pokušaj integracije svih dijelova tog djela u cjelinu shvaćenu bilo kao slika, bilo kao priča, bilo, pak, kao izlaganje rezultata razmišljanja. Rilkeovi *Zapisci Maltea Lauridsa Briggea* tako naprosto nisu ujedinjeni nikakvim načelom koje bi se moglo izvesti iz ustaljenih tipova diskursa, odnosno iz zamisli o tipičnoj strukturi nekih književnih vrsta, pa ipak nisu tek zbirka fragmenata koje ništa ne ujedinjuje.

Prirodno je, stoga, da opet pomislimo kako načelo integracije mora proizlaziti iz »porijekla« zapisa, iz činjenica da je sve zapise napisao Malte Laurids Brigge, pa ih, dakle, ujedinjuje osoba o kojoj se zapravo »radi« u djelu. *Zapisci* bi, prema tome, mogli ostvariti naše očekivanje jedino u tom smislu što bismo tokom njihova čitanja mogli spoznati tko je Malte, odnosno kakav je on zapravo čovjek. Tu pomisao ujedno nameće i književna tradicija u kojoj su slična djela česta i utjecajna, osobito u razvoju evropske novelistike. Na neku vrstu zapisa se, recimo, dobrim dijelom svodi već na početku novije prozne tradicije glasovita Cervantesova novela *Licencijant Staklenko*, a novele u kojim bi dominirala osoba, i koje bi izazvale zanimanje prije svega zbog »psihološkog profila«, mogle bi se lako shvatiti kao jedan tip novela u evropskoj tradiciji, uz tipove u kojima, recimo, prevladava događaj, ili pak atmosfera. No, u Cervantesovom *Staklenku*, kao i u mnogim drugim novelama oblikovanim prema njegovom op-

ćem uzorku, pojedine dijelove, mogli bismo reći »zapiske«, ujedinjuje činjenica da su svi oni zapravo »zapisci« jedne osobe, odnosno da se odnose na jednu osobu koja je uvijek smještena u okvire neke, barem elementarne priče.

U Rilkeovim *Zapiscima*, međutim, zapravo nema nikakve okvirne priče o Malteu Lauridsu Briggeu. Postoje tek fragmenti pripovijedanja na osnovi kojih se može rekonstruirati tek neki nacrt životne priče o bolećivom i osjećajnom djetetu koje je izraslo u isto takvog »preosjetljivog« umjetnika, ali ta »životna sudbina« ne čini nikakvu okosnicu djela. S istim pravom, naime, možemo ustvrditi da je sve u *Zapiscima* fiksirano samo za konačni trenutak Malteova življenja, zapravo za početak njegova umiranja, za trenutak u kojem se sjećanja iz prošlosti odnose tek na nekoliko presudnih trenutaka u djetinjstvu, a nipošto se ne odnose na cjelovitu logiku njegove životne sudbine. No, ne samo da se ne radi o nekoj priči koja bi se tek uvjetno i uz velike teškoće mogla nekako rekonstruirati, nego se ne radi, barem ne prvenstveno, ni o karakteru čije bismo crte mogli razabrati i tako zapravo zamisliti njegovu izuzetnu osobnost. I priča i karakter su u Rilkeovim *Zapiscima* do te mjere neodređeni da se ne može tvrditi kako oni čine načelo njihove integracije. Pravi je »predmet« *Zapisaka* samo promjena koja se dogodila u zbiljskom svijetu, ako taj svijet znamo na primljeni način gledati. To »gledanje« ne otkriva ništa što bi bilo u osobi koja gleda; ono se odnosi isključivo na »to što se gleda«.

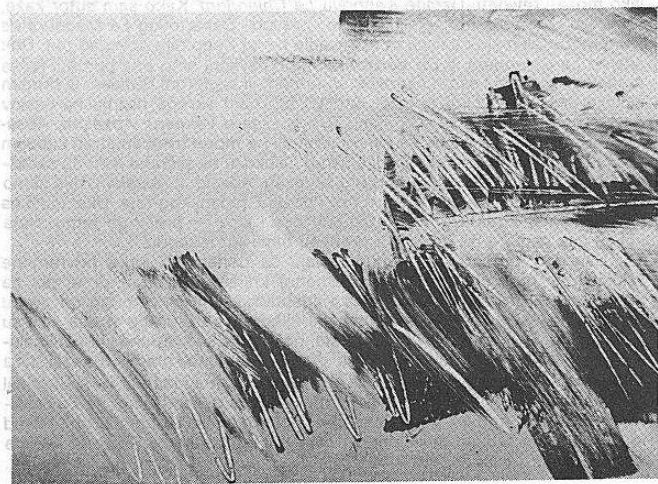
Taj je objektivizam u Rilkeovom djelu čak izravno neka vrsta programa. Malte pita: »Je li moguće da svi ti ljudi sasvim dobro poznaju neku prošlost koja nikada nije postojala?«, i odgovara: »Jest, moguće je.«⁷ Ako to shvatimo doslovno – a nema razloga zašto ne bismo tako postupili – Malte pokušava opisati samo onu prošlost koja je zbiljski postojala, a koju nitko osim njega nije »vidio«. Prividno krajnje neobavezni i subjektivni karakter *Zapisaka* time još jednom dolazi u protuslovlje s njihovim programom, koji se ne odnosi na ljepotu prikazivanja osjećaja i sjećanja, nego koji zahtijeva ništa manje nego otkrivanje istine. Malteo zanima ono što je doista bilo, a to što je doista bilo, i kako je to bilo, može se izreći samo istinitim kazivanjem.

Tako ponovno dolazimo do pretpostavke na kojoj se može izgraditi djelo koje se sastoji jedino iz niza fiksnih fragmenata. Ako se tako djelo, svjesno i namjerno, odriče priče kao svoje osnove, ono se mora utemeljiti na uvidu da priče nema smisla pričati. To je čak u *Zapiscima* izravno izrečeno. »Da su odista pričali, to je moralo biti prije moga vremena. Nikada nisam nikoga čuo pričati,« kaže Malte. Taj iskaz uvodi ujedno, ne slučajno, vremensku dimenziju, dozvoljavajući da se nekada ipak moglo pričati. Ako se nekada moglo pričati, a osnova priče mora biti objektivni uvid u smisao cjeline, uvid koji je dozvoljavao da se nečija sudbina shvati i oblikuje kao priča, činjenica da se više ne može pričati, mora značiti gubitak nečega što je postojalo kao vrijednost i što se izgubilo. Taj bismo gubitak lako mogli shvatiti kao izraz dekadencije, kada ne bi cijelo Rilkeovo djelo bilo napor da se promjena, o kojoj Malte stalno govori, pozitivno izrazi, odnosno oblikuje, kada ne bi *Zapisci* svjedočili o tome da se na osnovi nekog drugačijeg uvida u smisao života može uspostaviti barem neko traženje smisla, kao nova kvaliteta i kao »posao« koji je neophodan onog trenutka kada je »zapažen«.

Stoga svijest o krizi kulture u *Zapiscima Maltea Lauridsa Briggea* valja shvatiti jedino kao uvid u arbitrarost pretpostavke da nam je smisljena cjelina vlastitog života, pa zatim i smisljena cjelina života unutar određene kulture, unaprijed okvirno poznata. Taj je uvid nužan jer je kultura objektivna pojedincu, jer mu je ona »nadređena«, jer ona uvjetuje sve što on uopće može misliti i osjećati. No, baš u toj najširoj dimenziji svijesti o krizi kulture, koja prožima *Zapisce Maltea Lauridsa Briggea* jedino biva shvatljivo da kriza kulture postaje vidljivom tek u promjeni književnih konvencija, da ona jedino promjenom tih konvencija i postaje stvarnom i objektivnom za čitaoca. U suprotnom, naime, kada bi svijest o krizi kulture bila samo metafizička pretpostavka o rasapu egzistencije pojedinca, koji bi uvjetovao rasap književnog oblikovanja, *Zapisci Maltea Lauridsa Briggea* ne bi mogli biti ni napisani, odnosno, ako bi i bili napisani, oni bi morali biti tek slabo djelo, djelo koje vlastitom slabošću govori o slabosti svijeta. Teza o slabosti djela koje čini niz fiksnih fragmenata tako bi proizašla jedino iz pretpostavke o tome da je cjelina uvijek vrednija od fragmenta; iz pretpostavke, dakle, koja svoje porijeklo ima jedino u analogijama a ne u mišljenju.

2.

Ako odbacimo uvjerenje da su koherencija, kontinuitet i cjelina vrijednosno pozitivne, a inkoherencija, diskontinuitet i fragment vrijednosno negativne kategorije, lako se nameće misao da Rilkeovi *Zapisci Maltea Lau-*



ridsa Briggea pripadaju zapravo avangardi, jer prethode novim književnim tehnikama i očito predstavljaju destrukciju ranije priznatih književnih konvencija. No, prikrivena opasnost takvog razmišljanja nastaje zbog toga što njime, i nehote, svijesti o krizi kulture pridajemo zapravo pozitivno vrijednosno određenje, a to se određenje, opet, ne može odvojiti od uvjerenja o istinitom ili neistinitom odražavanju zbiljske kulturne situacije. U tom se, naime, okviru čini da ocjena Rilkeovog djela u osnovi ovisi jedino o tome da li je kultura njegovog doba bila doista u krizi: ako je bila, onda je djelo vrijedna anticipacija i pripada avangardi; ako nije bila, djelo nije dobro jer ni na što zbiljsko ne upućuje. Svijest o krizi kulture u takvom je okviru stoga nužno shvaćena kao dijagnoza koja ima vrijednost tek s obzirom na »tok bolesti«. Pri tome se, dakako, »prognoza« u takvom kontekstu veoma približava onom značenju koje terminu »pozitivna prognoza« pridajemo kada se radi o predviđanju razvoja raka ili šizofrenije.

Svijest o krizi kulture u *Zapiscima Maltea Lauridsa Briggea*, međutim, nema mnogo toga zajedničkog s dijagnozom. Rilkeovo je djelo naprosto dosljedno oblikovano bez pretpostavki o kontinuitetu priče i o smislu životne sudbine, a s jakom sviješću o uzajamnim vezama između takvih pretpostavki i konvencija oblikovanja književnog djela. To se može izravno razabrati: »Bili smo jednodušni u tome da priče ne volimo. Posjedovali smo drugačiji pojam o čudesnome. Mislili smo: kad bi sve išlo svojim tokom, bilo bi to još čudnije...«⁸ kaže Malte, pa time ukazuje na obrtanje one pretpostavke koju je uvažavalo svako takvo pripovijedanje kakvo se nalazilo u temelju oblikovanja fantastičnih novela ili umjetničkih bajki, npr. Tvrdnjom »da bi sve bilo još čudnije kada bi išlo svojim tokom«, tu se, naime, s jedne strane, na sasvim osoben način afirmira realistički roman: u priči je čudnosno ono što ne ide svojim tokom, što iskače iz zbiljanja određenog kao normalno zbiljanje po navici, pa onda baš takvo pričanje, koje svakodnevno i normalno može učiniti do te mjere zanimljivim da ono postaje čudnosnim, biva na neki način vrednije od pripovijedanja koje se unaprijed oslanja na, samom pripovijedanju »izvanjski«, efekt »nenormalnog«.

No, s druge strane gledano, Malteov iskaz odbacuje i svako pripovijedanje; on kaže: »priče ne volimo«. To će reći da nikakvo oblikovanje ne može »stvoriti« ono »čudnosno« što bi proizašlo iz nekog »slijeda« koji bi išao svojim tokom. Ni bajka, ni realistički roman tako – znači – ne mogu zadovoljiti onoga tko pokušava ispričati vlastitu prošlost onakvu kakva je ona doista bila; priča načelno ne može biti istina.

Ako, pak, priča načelno ne može biti istina, tko god želi zapisivati događaje i rekonstruirati vlastitu prošlost, nema nikakav kriterij za izbor važnog i nevažnog; njegovo tobožnje pripovijedanje nema ni pravog početka, ni pravog kraja, jer se ne zna što »iza« čega dolazi i što gdje počinje, a gdje završava; smisao je cjeline naprosto čudnosan jer je nepoznat. Ali, i sami »zapisci« bi u tom slučaju postali besmisleni, jer se naporsto ne bi imalo što zapisivati: ništa ne bi bilo vrijedno zapisivanja. Ako pokušavamo, dakle, ipak nešto zapisivati bez ikakvog oslonca u bilo kojoj konvenciji pripovijedanja – budući da smo sve konvencije shvatili isključivo kao konvencije kojih se valja »odreći« – moramo prihvatiti pretpostavku da zbilja nije unaprijed tako »urađena« da odmgodućuje priču, ali da je ona ipak nekako »uređena«, jer se može ostvariti neki prethodni izbor onoga što se pojavljuje: postoje »jači« i »slabiji« dojmovi, postoji »čudnosno« koje se može razlikovati od »normalnog«, pa postoji i zbiljski, odnosno istinski važno i nevažno. To što je istinski važno, međutim, ne ovisi sada ni o kakvoj dijagnozi, jer sve što možemo »vidjeti« mogu biti samo »simptomi« nečega što se samo »pojavljuje«. Drugačije rečeno: sve što se može izreći i opisati moramo shvatiti kao neke »znakove« (u suprotnom, ne bi imalo smisla ništa zapisivati), ali nikako ne možemo znati što zapravo znače ti »znakovi«. Moramo se tako zadovoljiti pasivnom registracijom, takvom registracijom koja izbjegava svaki naknadni komentar i koja svako osmišljavanje smatra konvencijom, pa bilježi samo »simptome« koji upozoravaju da se nešto zbiva i da to što se zbiva nije bez značenja.

Rilkeov Malte – ili, mogli bismo reći: sam Rilke u *Zapiscima Maltea Lauridsa Briggea* – biva tako prisiljen da traži nove kriterije registracije iskustva, jer postojećim kriterijima, koji su temelji konvencije pripovijedanja, ne može biti zadovoljan. Kako se pri tome radi o djelu koje se nastoji oblikovati kao niz fiksnih fragmenata, problem njegovog oblikovanja više se ne može riješiti na onaj način na koji problem fragmenta rješava tradicionalno oblikovana novela, koja se, također, u odnosu prema romanu uvijek morala odrediti kao fragment. Novela, naime, po svojoj prirodi, kao kratka prozna vrsta, mora riješiti problem »kratkoočea«, što, naravno, uključuje i problem fragmentarnosti, ali ona rješenje tog problema nalazi u postupku oblikovanja: krnje priče: novela elaboraciju u romanu zamjenjuje ograničavanjem i sažimanjem, a ti se postupci ipak izgrađuju na osnovi očuvanja elementarne konvencije oblikovanja koja je prisutna u romanu. Ne priznajemo li ni okvirnu konvenciju romana kao priče o sudbini pojedinca u desakraliziranom svijetu, tada problem oblikovanja djela koje se sastoji iz fiksnih fragmenata, nije više samo problem kako i zašto oblikovati nešto što je tek fragment, nego je ujedno i problem kako i zašto taj fragment uspijevamo nekako »fiksirati« da bi uopće bio »viden« kao nešto što ima samostalno značenje.

Taj problem *Zapisci Maltea Lauridsa Briggea* rješavaju tako što uvode dimenziju vremenskog diskontinuiteta, koju sukcesivno izlaganje, odnosno pripovijedanje, načelno ne priznaje. Fragment se, naime, u prozi nužno javlja kao dio nečega što se »proteže« u vremenu i što se relativno izdvaja iz cjeline samim smislom slijeda događaja. Samo u poeziji se fragment može relativno »zatvoriti«, jer je osnova njegove fiksacije trenutak: poezija su službi nekom vrstom zaustavljanja vremena; ona pretpostavlja vremenski diskontinuitet trenutaka, koji tako postaju sami po sebi nosioci smisla. Budući da se *Zapisci Maltea Lauridsa Briggea* oblikuju bez pretpostavki o konvenciji pripovijedanja, oni se naprosto moraju služiti poetskom fiksacijom trenutka. Drugačije rečeno takva fiksacija trenutka jedino omogućuje da pojedini »zapisci« imaju smisla i da se čak mogu »sabrati« u neko iskustvo. Tako oblikovano iskustvo, prirodno, ipak nema značenje dijagnoze koja bi morala uključivati i prognozu, pa time prešutno ili otvoreno prihvatiti barem neke konvencije proznog oblikovanja.

Od presudne je važnosti za razumijevanje *Zapisaka* međutim, što se u njima načelo poetske fiksacije fragmenta upotrebljava u proznom tekstu.

Zapisci po svojoj osnovnoj funkciji, nisu poetsko djelo; oni se ne služe stihom i ne zadovoljavaju se izazivanjem asocijativnih sklopova koji bi svoj smisao ostvarivali isključivo u nekom jedinstvu zvuka i značenja; oni su eksplikativni i analitički. Čak se izravno odnose na »problem« krize kulture, koji nastoje zahvatiti u smislu objektivne analize koja je – poput Husserlove fenomenologije – upravljena prema »pojavnima kao takvim«, odnosno prema izricanju istine o tome što se doista zbiva. Intencija je *Zapiska* tako bliža znanosti nego poeziji; oni teže čistom opisu i zaključivanju, a izravno se opiru svakom samo subjektivnom izricanju koje bi se moglo uobličiti u »trenutke vječnosti«. *Zapisci* inzistiraju na protjecanju vremena, na kontinuitetu i na sukcesiji, pa podjednako tako kao što u njima nema pravog pripovijedanja jer se ne oblikuje događaj, kao što nema prave deskripcije jer se svaki opis ograničava vremenom svedenim na trenutak, kao što nema pravog zaključivanja jer nedostaje konačni smisao cjeline, tako nema ni prave lirike jer su lirski trenucisamo fragmenti nečega što se ne može izreći isključivo poetskim sredstvima. Tako se stvara neprestana napetost između funkcije djela i njegove strukture koja ne odgovara toj funkciji u potpunosti, ali koja ne odgovara ni nekim drugim očekivanim funkcijama. Nastaje stoga efekt očekivanja koje se ne može ispuniti, ali koje, baš zbog te »nedorečenosti«, sugerira moguću promjenu samog očekivanja. *Zapisci* ne šute o onome što se ne može izreći poezijom, ali ne šute ni o onome što se ne može izreći prozom, pa kao da se njihov »govor« smješta u neki »meduprostor« između postojećih konvencija.

Ta »poetizacija proze« ne može se ipak u *Zapiscima* objasniti, ako ponovo ne uvedemo u razmatranje svijest o krizi kulture, jer samo ona omogućuje prihvatljive promjene u funkciji djela, koje bi u suprotnom moglo biti jedino loša lirika. Bez svijesti o krizi kulture kao faktoru integracije svih elemenata djela, naime, fragmente ništa ne bi ujedinjavalo i simptomi se ne bi mogli prepoznati kao simptomi nečega. Što je, međutim, »iza« fenomena kao njihova »bit« ili »osnovica«, to se opet upravo zbog krize kulture ne može jednoznačno odrediti. Kriza tako omogućuje da prepoznamo konvencije izražavanja isključivo kao konvencije, ali ne omogućuje da se stare konvencije zamijene novima. Stoga ono što se želi zapisati, odnosno što se želi izreći kao istina, ne može biti unaprijed određeno u nekoj skali vrijednosti, niti postoje važna i nevažna područja iskustva. Tada su misao i osjećaj, događaj i zamisao, stvarnost i mašta, čudesno i normalno načelno ravnopravni, a umjetničko oblikovanje načelno priznaje jedino moć kojom u određenom trenutku dojmovi »obuzimaju« svijest do te mjere da je čine istovjetnom sa svojim predmetom. I ta je moć, dakako, još uvijek izraz određenog povjerenja u kulturu, koju jedino valja promijeniti tako da fiktivne osnovne konvencije postaju vidljive u svojoj fiktionalnosti i time, na neki način, prevladane u izricanju koje »zna što čini«: svijest o krizi kulture prvi je korak u prevladavanju te krize.

Zapisci tako osporavaju konvencije romana, ali oni, istovremeno, nastoje da sačuvaju onu funkciju koju je u postojećoj književnosti mogao obavljati jedino roman; oni sugeriraju da bi roman kao izraz totaliteta epohe mogao opastati, ako bi se samo njegova struktura izmijenila u tom smislu što bi uključila ona rješenja fiksacije fragmenta koja »nudi« poezija. Time je ostvarena jedna moguća sinteza, koju ne možemo ni pošto shvatiti kao izraz dekadencije, jer, upravo suprotno, ona proizlazi iz uvjerenja u moć književnog oblikovanja, koja se ne gubi ni onda kada se kultura ne može jednoznačno odrediti. No, istovremeno, *zapisci* se kao roman mogu čitati jedino ako prihvatimo samo negativno određenje romana, ako prihvatimo da potreba za romanom postoji, ali se ne zna kakvo djelo tu potrebu može zadovoljiti. Rilkeovo djelo možemo čitati kao roman jedino ako smatramo da krizi kulture odgovara kriza romana.

Rilkeovi *Zapisci Maltea Lauridsa Briggea* mogu se tako shvatiti kao elaboracija krize romana. Točnije rečeno, oni su izraz »žanrovske pometnje« koja se zbiva kao pokušaj integracije elemenata romana, novele, lirike i eseja na osnovi u kojoj više nema načela načela književnog oblikovanja. Takav bi pokušaj, naravno, bio unaprijed osuđen na neuspjeh, kada bi se radilo jedino o osporavanju i tome odgovarajućoj subjektivnosti u izboru kako tematike, tako i tipova diskursa, odnosno žanrovskih konvencija. *Zapisci* su svjesni te opasnosti, pa uporno inzistiraju na objektivnosti koja se postiže »produbljivanjem« svih tipova izraza do razine temelja one kulture koja ih, na kraju, sve ujedinjuje. *Zapisci* se toga, na određeni način, zalažu za takvu kulturu koja bi ponovo ujedinjavala sve tipove izražavanja, ali oni izoštrenom analitičnošću neprestano uviđaju krizu takve kulture. Njihova je jedina razlika prema kasnijim djelima iste funkcije što se ostvaruju u naporu da se iz krize kulture »izade« inzistiranjem na njezinom produbljivanju. Ako se zato ovdje moramo poslužiti metaforom za koju smo utvrdili da nije odgovarajuća tada ćemo reći da *Zapisci* »bolest« kulture pokušavaju »liječiti« samom kulturom. Da li je taj »liječ« dovoljan, kao i da li je uopće djelotvoran, neka ovdje ostane otvoreno. Književnost sama na to pitanje ne može odgovoriti; ona ga može jedino na nekoliko sudbinski važnih načina postaviti. Uz to valja jedino primijetiti da svijest o krizi najdubljih osnova kulture ni pošto nije takav izraz krize koji bismo mogli shvatiti kao »bolest« samog izražavanja.

Napomene:

Ako bismo naime, recimo u skladu s teorijom recepcije pokušali rekonstruirati tzv. horizontalnost očekivanja, o čemu bi bila potrebna temeljita analiza žanrovskog sustava kako razdoblja na prijelazu stoljeća, tako i razdoblja koja mu je prethodilo, za što su potrebna, dakako, opsežna istraživanja. Što se tiče te problematike s aspekta teorije recepcije, usp. Hans Robert Jauss: *Estetika recepcije*, prevela Drinka Gokjović, Beograd, 1978.

Ovdje se naravno ne mogu šire obrazlagati takve teze o prirodi književnih vrsta, pa jedino upućuju na svoj *Teorija novele*. Treći program Radio-Beograda, br. 57, II, 1983, str. 143-174, gdje sam pokušao šire objasniti vlastito stajalište.

Rainer Maria Rilke: *Zapisci Maltea Lauridsa Briggea*, preveo Oto Šolc, Zagreb, 1979, str. 19.

Isto, str. 8.

O tome izravno čitamo: »Neću ni pismo da pišem. Zašto da nekome kažem, kako se mijenjam? Ako se mijenjam, ne ostajem ona koji bijah, a ako sam odsad nešto drugo, jasno je da više nemam znana. Pisati dakle strancima koji me ne poznaju, nemoguće je.« Isto, str. 8.

Isto, str. 12.

Isto, str. 12.

Isto, str. 90.

Isto, str. 90.

Izraz upotrebljava Renato Poggioli u knjizi *Teorija avangardne umjetnosti*, prevela Jasna Janičević, Beograd, 1975.

upotreba citata u novijoj književnosti

jean weisqerber

Na prvi pogled, upotreba citata u savremenoj umetnosti ima u sebi nečeg paradoksalnog, bar utoliko ukoliko »moderno« znači »novo«, »neobično«, »originalno«, »eksperimentalno« itd. U umetnosti, kao i u nauci, vrši se ogledi da bi se otkrilo nešto još nepoznato, a podrazumevaju da one koji ih izvode ne sputava vlast ili tradicija. Nijedan eksperiment se ne može izvesti ako nema slobode. Ali kako da pomirimo nesputanu želju moderniste i njegovog neograničeni prezir prema konvenciji sa njegovim istovremenim obraćanjem tradiciji? Kako da objasnimo očiglednu kontradikciju između neprekidnog traganja za novinama koje su još pre 60 godina započeli Kandinski, Šenberg, Apoliner i Eliot i veličanja prošlosti koje daleko prevazilazi klasična pravila imitacije? Da li je sloboda takav teret da što je umetnik nezavisniji na jednoj strani sve je više spreman da se preda drugoj?

Grubo rečeno, u umetnosti dvadesetog veka postoje dve vrste citata. Doslovni citati, obično kratki ali često međusobno povezani, mogu se naći u poeziji Paunda, Eliota i H. M. Encenzbergera, u *Petruški* Stravinskog i u filmovima Žan-Lik Godara (*Pierrat le fou*, *Week-end*, itd.). U njima nema ničeg posebnog osim što se često javljaju i što je bitan način na koji su povezani jer u nekim izuzetnim slučajevima oni nose glavnu delu. Ovi umetnici ne citiraju samo kada se za to ukaže prilika; naprotiv, ponekad citatima daju snagu vodećeg principa. Ali, citati se mogu isto tako formirati na osnovu postojećih modela, situacija, zapleta ili likova. *Uliks* je dobar primer ove druge vrste citata koja je mnogo složenija, i nedostupnija od prve. U istoriji književnosti postoje mnogobrojni primeri tkzv. citata-vodilja ali, po pravilu, izgleda da služe u satirične svrhe, što se vidi iz poredenja *Džozefa Endrjusa* sa *Pamelom*, ili iz bezbrojnih pseudo-heroijskih epova i njihovih prototipova. Svet transponovanog citata je bio svet burleski, parodije, karikature i komičnih situacija. Ipak, bilo bi skoro nemoguće tvrditi da *Uliks* pripada istoj kategoriji. Isto tako, *De Verwondering* – alegorični roman Hugo Klause (Hugo Claus) – je u velikoj meri rađen po uzoru na Danteovu *Božanstvenu komediju*, čije junake na surov način razotkriva – ali uopšte nije komičan. Ovog puta iz navođenja izvire tragedija i ludilo, mada je Dantev model reprodukovano isto tako verno i preinačeno isto tako dosledno kao i u parodiji. Bez obzira na koji način ovaj Flamanski romanopisac Dantea pretvara u šizofreničnog učitelja, Vergilija u obešnjaka, a Beatriču u laku ženu koja vlada krugom bivših izdajica, njegova knjiga stvara utisak analogan utisku koji ostavlja *Pakao De Verwondering* je tumačenje *Pakao* žargonskim i savremenim izrazima. Na svom putu do Sandrinog – njegove Beatrice – zamka, učitelj ima svog učenika Verzele za vodiča i njihovi doživljaji sami po sebi izazivaju dovoljno saosećanja da nagoveste značenje romana, ali će ono po svemu sudeći ostati nedokučivo ukoliko se oni događaji ne povežu sa Dantevom pesmom. Suočeni smo sa pravim citatom, jer ako nam promakne referenca na Dantea, izmiče nam i veliki deo Klausove poruke, tj. veza između junakovog putovanja i poznatih tema Silaska u Pakao i Pada. Citati-vodilje nisu, međutim, uvek tako precizni i često se gubi veza između kopije i originala. Hamletove reči su u velikoj meri prenete u *Rozenkranc* i *Gildenstern su mrtvi* a ipak komad Toma Stoparda se ne može nazvati komedijom, uprkos – ili pre zbog – žalosnog utiska koji ostavljaju dva gospodareva pratioca. Pod velom ironije i parodije Stopard daje oštar komentar o ljudskom životu. Za razliku od Klause, on citira doslovno, međutim, kod njega delovi iz Šekspira služe samo da se uvedu varijacije koje se sa mnogo više odmerenosti odvajaju od modela nego Klausovo slobodno »prevodejenje«. Doslovnost ne znači verodostojnost: bitni su kontekst i namera. Drugi primeri se mogu naći u delu Malkolma Laurija »*Pod vulkanom*«; roman je zamišljen kao centralni deo ciklusa koji je autor »video... kao savremenu *Božanstvenu komediju*, sa krajnjim ciljem Paklom i skupljenjem«. U ovom primeru sačuvan je samo opšti okvir Dantevog dela a nit koja ih povezuje je toliko tanka da se lako može prevideti. Uzmite Kenoovu *Le Chienfant*. Kako sam autor kaže, roman je prvobitno bio zamišljen kao »prevod« Dekartovog *Le Discours de la methode*, ali malo čitalaca bi to shvatilo da im Keno nije pokazao put. Dok čitamo *Le Chienfant* ili *De Verwondering* ostavljeni smo bez pomoći jer je model ostao tajna i samo nagovešten temom ili zapletom romana. U drugim slučajevima, pisac nam pomaže utoliko što nam skreće pažnju na naslov dela ili na glavnu ličnost u romanu: *Uliks*, *Lota* u *Vajmaru*, *Absalom*, *Absalom!* »Palnariusus«, itd. Ipak se ovi pokazatelji ne mogu uvek smatrati ključem za citat ili varijaciju. Ponekad služe samo da ukažu na sličnost između sadašnjosti i prošlosti i da uopšte opisanu situaciju. *Absalom*, *Absalom!* nije samo priča o porodici Satpen ili o Jugu pre i posle Gradanskog rata. Ukazujući na Bibliju Fokner uopštava sukob između oca i sina – proširuje temu svoje knjige bez namere da doslovce prenese biblijsku legendu.

Navedeni primeri nam omogućavaju da donesemo neke privremene zaključke o upotrebi citata u savremenoj književnosti. Kao prvo, oni se kreću između doslovnih pozajmica i adaptacija koje lako mogu da produ nepazazeno ukoliko se tačno ne navede njihov izvor. S druge strane, isto su toliko brojni koliko i raznovrsni; i zaista, neka dela su prepuna skrivenih aluzija koje zamenjuju konvencionalnu građu u romanu, drami i poeziji. I na kraju, sada je uobičajena praksa da se »navode« teme i ideje a da se original ne prati doslovce, i ako takvo navođenje postane dvosmisleno, može proširiti celu priču ili, komad, a može se čak i podudarati sa celom pričom. Pored toga, suprotno ranijim shvatanjima, ukvki citati-vodilje se više ne koriste samo s ciljem da se ismeje model.