

gide i valery, preteče nove kritike

Ni Gide ni Valéry nisu ostali vjerni jednoj određenoj i postojanoj metodi književne kritike. Stoviše, i jedan i drugi upotrebljavaju ponekad kritičke metode koje zatim formalno odbacuju. Ponekad, pak, pribegavaju postupcima koje kod drugih osuđuju. Ali, iako nikad, koliko mi je poznato, ni jedan ni drugi ne stvaraju ono što bismo nazvali „novom kritikom“, oni ipak naznačuju, onima koji to čine, brojne teme za razmišljanje. Oni se počinju odvajati od nekih preteča.

Apsolutizmu onih koji tvrde, s Matthew Arnoldom, da je zadatak kritike „sagledati stvari u njima samima, onakvima kakve one stvarno jesu“, oni suprotstavljaju relativizam koji vodi računa o preobrazbama koje se zbivaju između djela i njegovih čitalaca. „Promjena koju unosi čitalac — tvrdi Valéry — može se usporediti s promjenom u samom tekstu.“ U tako čestoj tvrdnji nekih sveučilišnih kritičara da djelo nekog autora možemo vidjeti „onakvim kakvo ono uistinu jest“ samo ako ga smjestimo u njegovo razdoblje i u njegovu sredinu, Gide će uvijek osuđivati „Tainov kobni utjecaj“, čija je teorija, prema njemu, nepodesna upravo stoga „što može zavesti neke umjetnike, uputiti ih da se povode za svojim razdobljem, dok bi se sav njihov napor morao usmjeriti samo na to da se iz njega izdvoje“. Između genijalnog pisca i njegova razdoblja sasvim sigurno postoji određena veza. Ali se genijalni pisac, prema samoj definiciji, izdvaja među svojim suvremenicima i genijalno djelo nadilazi svoje razdoblje na još bitniji način: ono ga nadživljava. Isto je tako sigurno da između njega i nas postoji jedan drugi odnos. I zašto bi nas on manje zanimao? Prema Gideu, naprotiv, to je upravo ono čime djelo nadilazi svoje razdoblje i što nadasve zanima kritičara; to ga navodi da u „svakom biću razmatra samo jedinstven i raznolik dio kojemu zajednički način postoji samo kao čvrsto uporište“.

Proizlazi da normativna kritika, ona koja nastoji svesti značajno djelo na razinu razdoblja — Vaugelasova kritika, na primjer, ili Bouhoursova — sadrži, prema Gideu, nedostatke i čak veoma velike opasnosti.

Isti je slučaj s takozvanom „angažiranom“ kritikom, to jest onom koja nastoji podrediti djelo drugim zahtjevima od onih koji su joj svojstveni. Za Valéryja, kao i za Gidea, „umjetnik mora određivati svoje djelo, a ne svijet koji ga okružuje“.

Prema obojici, samo *djelo* zanima kritičara, a ne njegov položaj u vremenu, u jednom i drugom smislu riječi. Za Gidea, umjetničko djelo je „rezultat“, i on uvjerava da ga kritičar ne smije drugačije razmatrati. „Po voću se prosuđuje drvo“. Valéry ga podržava čak i u izboru slike:

„Okus ploda nekog drveta ne ovisi o pejzažu koji ga okružuje, već o nevidljivoj bogatstvu tla“.

Književno djelo se, dakle, daje kritičaru u obliku skupa riječi, ali skup riječi u kojima je jezik doveden, prema Valéryju, do onog „stanja u kojem se otkriva punoća misli kada se prilagodi sebi samoj i kada se spoznala, sažima se u malu skupinu oznaka i simbola. Obrnimo poznatu formulu: sve ostalo nije literatura“.

Mallarmé, koji je po tome bio učitelj Gida i Valéryja, veoma je razvio tu misao. „Tako je — priča Valéry želio umjetnosti pisanja dati univerzalno značenje, vrijednost svemira.“

Djelu ne bismo mogli priznati „univerzalnu vrijednost“, osim ako bi se to djelo zatvaralo u samom sebi da bi sačinilo cjelinu kojoj ništa ne nedostaje i gdje je sve suvišno. Jer ono mora, prema Gideu, „biti dovoljno samo sebi, naći svoj cilj i svoj potpuni smisao; tvoreći cjelinu, ono mora posjedovati sposobnost izdvajanja i mora poživati kao izvan prostora i vremena u potpunom i dovoljnom skladu“.

Književno djelo se, dakle, ukazuje kao zaseban svemir koji se razlikuje od svakog drugog svemira po onome što obuhvaća i po onome što isključuje: „Podržao bih — kaže Gide — da je umjetniku potreban zaseban svijet čiji ključ jedino on posjeduje. Nije dovoljno da on unese nešto nova, premda je već i to veoma mnogo; premda sve što je u njemu jest ili se čini novim, nazire se iza specifične osjetljivosti koja mu daje ton. On mora posjedovati vlastitu fizionomiju, estetiku i moral; svako njegovo djelo teži samo tome da na to ukaže. A to sačinjava njegov stil“.

Čitalac bi, prema Gideu, „djelo nekog umjet-

nika morao sagledavati kao čitav mikrokozam, čitav *svemir*, u kojem se ipak nalazi sva složenost života“. Ako ovdje Gide ističe riječ *svemir*, to je nesumnjivo stoga što on nastoji podsjetiti da se taj svemir stvara prema vlastitim zakonima i da izmiče zbog toga svakoj kritici koja bi se, prosuđujući ga, oslonila na red drugačiji od njegova.

Ali, kako prodrijeti u unutrašnjost tog reda? Gdje naći ključ njegova djelovanja? Dovoljno je samo postaviti neka pitanja, pa da istog časa nazremo jedini mogući odgovor. Jer, ako je djelo po svemiru, taj svemir je *djelo*, a svako djelo, samom definicijom, pretpostavlja radnika. Taj radnik ne može biti izvan samoga djela. Onima koji vjeruju u suprotno, Gide naznačuje da se jedno djelo ne bi razlikovalo od drugog osim po iznjetom predmetu kad bi bilo moguće dovesti umjetnika od njegova djela.

Naprotiv, upravo u autoru treba tražiti „specifičnu osjetljivost koja daje ton“ i „živ sustav“ po kojima se djelo razrađuje i sređuje. Upravo to traženje zanosi Valéryja. „Zanima me — kaže on — sam živ sustav na koji se odnosi svaki događaj, ustrojstvo i reakcija nekog čovjeka; sve što se tiče *zapleta*, njegovog unutrašnjeg *zapleta*“.

Doista, i sam Valéry je svjestan toga da bismo, prihvaćajući i razvijajući tu karakteristiku do njenih krajnjih granica, morali napokon promatrati djelo nekog autora sa jednog specifičnog gledišta.

„Moramo priznati — prema Valéryju — da bi nečije djelo moglo biti djelo nekog drugog, kao što bi pamćenje svakog od nas mogla oblikovati sva druga pamćenja. Pokušati obnoviti nekog pisca, značilo bi ponoviti sadržaj djela sasvim drugačijih od njegovih, ali takva ipak da bi ih JEDINO ON mogao stvoriti.“

Gide, koji vodi računa o opasnosti koju takve tendencije postavljaju pred književnog kritičara, ispričava se u predgovoru *Cvjetovima zla* što se na trenutak odvrća od teksta, da bi govorio o Baudelaireovoj „pritajenoj tjeskobi“. „Ali — pita se on — gdje naći, ako ne u pjesnikovoj duši, opravdanje i zahtjev za tako vjernom melodijom?“

Ovdje se kritici otvaraju dva puta. Ona može najprije pokušati obnoviti karakter i život pisca i, tražeći putem evolucije njegova djela odraz

dogadaja u njegovom životu, nastojati na neki način izvesti djelo, polazeći od autora. Ili može ispitati djelo samo u uvjetima njegova postojanja. Onome koji kreće prvim putem otkriva se autor, čovjek koji priča o sebi. Događa se, nesumnjivo, da se taj čovjek prikriva, prerušava, slika se, na primjer, ljepšim nego što je u prirodi, da laže — ili jednostavno da se vara. Ali, to nije važno! Oboružan dokumentima koje je pronašao u javnim ili privatnim arhivama, snabdjeven svjedočanstvima suvremenika, oslanjajući se na neosporne činjenice i na uspomene koje je prosudio dostojnim pažnje, brižni će kritičar ubrzo objelodaniti sve što je prije njega prikrivalo „STVARNI LIK...“ nekog x, y ili z. Valéry ga neće slijediti tim putem. Biografija je, potvrđuje, beskorisna ukoliko nije štetna našem pristupu literaturi. „Što me se tiče — uzvikuje on — neobrađena materija koja se nalazi posvuda? Ono što mi je važno i ono čemu zavidim, to je nadarenost, snaga oblikovanja. Svaka strast i svaki događaj, čak i najpotresniji, nisu u mogućnosti da stvore i najmanji ljepi stih.“

Što znači, dakle, za čitaoca poput Valéryja, čitanje jednog lijepog stiha? To čitanje odgovara izvođenju jedne muzičke partiture. Ali nas ta muzička partitura ne potiče na razumijevanje. Ona ne postoji zato da bi bila shvaćena, nego *izvedena*. Za muzičara, kao i za pjesnika, „djelovanje nadomješta znanje“. Partitura nas ne potiče ni na saznavanje, ni na razumijevanje; ona nas potiče na postojanje i djelovanje: treba postati muzičar da bi se mogla stvarati muzika. Podvrgavajući se tim upućivanjima, prihvaćamo da promijenimo naše biće — da djelujemo onako kako ne bismo djelovali bez nje; tako da ona počinje živjeti našim životom kao što mi živimo njezinim.

Istina je da je partitura — ili tekst — koji su u našem postojanju polazna tačka, cilj kompozitora i pisca. Ali, ako je neophodno da se promijenimo da bismo živjeli njezinim životom, isto tako je bilo potrebno da se netko najprije promijeni kako bi postao ono što mora biti da bi joj udahnulo upravo taj život, a ne neki drugi.

Zar nije Valéry govorio da su djela u njegovim sustavima postajala sredstvo kojim se mijenjalo autorovo biće? Ne znači li to, drugim riječima, da je, ukoliko je djelo ostvarenje pisca, sam pisac ostvarenje djela? To upravo zahtijeva samo djelo, to jest da autor bude prisutan u



svojem djelu. Za čitaoca on postoji onakav kakvim ga otkriva u svom djelu, a ne drugačiji.

Prisustvo čovjeka u umjetničkom djelu je prisustvo umjetnika, i svako objašnjenje o tom prisustvu, poteklo s drugog izvora, ne dokazuje nam ništa značajno. „Reći samo da ga je netko stvorio — kaže Valéry — zvao se on Mozart ili Vergilije, to ne znači mnogo, jer ono što je on stvorio, u nama je bezimeno...”

Zašto, dakle, tvrdoglavo nastojati da mu pridamo nekog autora? Čemu uvijek nastojati da uspostavimo varljivu jednakost između biografske ličnosti i stvaraoča djela? „Nije to — inzistira Valéry — ono po čemu su autori ljudi, ono što im daje vrijednost i trajanje, to je ono po čemu su nešto više od običnih ljudi.”

Mislím da je Mallarmé rekao da pesačica nije žena koja pleše: najprije stoga što ona nije žena, a zatim što ne pleše. Valéry je mogao preuzeti tu misao i reći da autor nije čovjek koji govori samo o sebi: najprije stoga što on nije čovjek, a zatim što on ne priča o sebi.

Da bi nam bilo lakše, mi ćemo ipak obrnuti ove rečenice. Čovjek u književnosti, sve dok to nastoji, ne može pričati o sebi. Gide upućuje na Baudelaireov slučaj: „Čim on govori o sebi, taj neporedivo vješt umjetnik, čini to s nesprenošću koja začuđuje”.

Na Gideovom mjestu, Valéry nesumnjivo ne bi bio ništa manje začuđen. Baš naprotiv, on veoma dobro objašnjava tu pojavu. Čim netko pokušava pričati o sebi, reći istinu o sebi samom, on se, prema Valéryju, podvrgava drugim zahtjevima, osim svoje umjetnosti, i time prestaje djelovati kao umjetnik. Nije li upravo u tom smislu i Gide tvrdio da je „licemerje jedan od uvjeta umjetnosti?” Po samoj svojoj prirodi, umjetnost je prenošenje života u drugi registar, različit od onog u kojem je istina, onakva barem kakvom se smatra istina izvan umjetnosti. Nije li Valéry definirao književnost, suprotstavljajući je mogućnostima mišljenja koje djeluje zbog sebe sama?

Oduševljenje koje književnost može potaći kod drugih uključuje, po samoj prirodi jezika, veliku količinu nipodaštavanja i nesporazuma koji su tako neophodni da neposredno i potpuno prenošenje autorove misli, kad bi to i bilo moguće, može prouzrokovati prekid i nestajanje najvrednijih rezultata umjetnosti. „Kada bi to bilo moguće”, ali za Valéryja to ni u kojem slučaju

nije moguće: „U književnosti, istinito nije spoznatljivo”.

Kao što se umjetnost odvađa od svakodnevne istine, autor se, isto tako, razlikuje od običnog čovjeka. Prema Valéryju, književnost, prema definiciji, teži „da stvori govor jednog čistijeg bića, snažnijeg i dubljeg u svojim mislima, intenzivnijeg života, ugladenijeg i vještijeg u riječima nego bilo koja stvarna osoba”. Toliko snažne riječi da stvaraju od onoga koji ih izriče nešto više od čovjeka i duguju svoje izuzetno obilježje, kaže Valéry, „ritmovima i skladovima na koje se oslanja” to jest na značajke jezika. Književno djelo, doista, nije ostvarenje čovjeka, već rezultat suradnje između autora i jezika.

Gide se u pogledu toga izražava upravo valéryjevskim riječima: „Umjetničko djelo nije uvijek rezultat neke emocije koja se iscrpljuje. Ili ta emocija može nastati ne iz samog autora, spontana ili izazvana nekim udarcem u životu; sama materija umjetničkog djela, ta materija u svojem neoblikovanom stanju — bojama, zvukovima, riječima i ritmovima, kamenu ili ilovači koje treba oblikovati — može biti dovoljna da uroni umjetnika u stvaralački zanos.

Jedan Bach, jedan Fidija, ili Rafael ne žele ništa određeno prevesti u svojim djelima, oni ne traže ništa do njihove ljepote. Ali, emocija, naravno, ne ulazi u taj oblik, kao oživljujuća Prometejeva iskra u Pandori koju je oblikovao”.

Oblik se ovdje pojavljuje kao stvaralac emocije koja ga nastava. Dogada joj se da izazove ideje koje izražava. Ako zakonitost, na primjer, kojoj se pjesnik podvrgava da bi napisao pravilne stihove, „otklanja iz postojanja beskonačnost dobrih mogućnosti”, ona isto tako iz daljine doživljava „mnoštvo misli koje se nisu nadale da će biti sagledane”.

Kako se, dakle, u složenosti djela izdvaja prisustvo čovjeka koji ga oživljava? To je stoga što sama struktura djela nužno odgovara samoj strukturi duha iz kojeg proizlazi. „Usmjeravati svoj ideal — kaže Gide — to znači zacrtati svoj lik.”

Djelo ne sadrži portret svog autora: ono to jest. Kritičar u djelu ne treba tražiti čovjeka, već mora spoznati čovjeka iz djela. Kao što se u životu jedinstvo neke ličnosti održava putem najraznolikijih događaja, ličnost djela čuva se putem svih preobražaja.

Nadahnjujući se Poom, Valéry vidi u toj postojanosti ključ djela: „U Poovom sustavu — kaže on — postojanost je istodobno sredstvo otkrivanja i otkriće samo. Upravo je tu osobita namjera; primjer primjenjivanja uzajamnosti prisvajanja. Svijet je izgrađen na planu čiji je sklad na određen način prisutan u intimnoj strukturi našeg duha. Poetski instinkt nas mora dovesti slijepo do istine.

Veoma često kod matematičara nalazimo na ideje bliske ovima. Dogada im se da svoja otkrića smatraju ne „ostvarenjima” svojih kombinatornih mogućnosti, već više na obuhvaćanja koja bi privukla pažnju na bogatstvo već postojećih i prirodnih oblika, kojima je moguće pristupiti samo u rijetkim dodirima s oštrinom, senzibilitetom i željom”.

Još više nego djelo *Čovjek i školjka*, koje bi trebalo gotovo čitavo navesti, ovaj tekst sugerira čitaocu ono što bi mogla biti istinska književna kritika. A Valéry, oslanjajući se opet na Poom, naznačuje kritičaru uvjete u kojima se može nadati da će uspjeti u zahvaćanjima te vrste: „Prema Pou, istina koju on traži, ne može biti dosegnuta osim neposrednim pristupanjem intuiciji, tako da ona približi i učini da duh osjeti međusobnu ovisnost dijelova i obilježja sustava koji razmatra. Ova međusobna ovisnost rasprostire se na sukcesivna stanja sustava; uzročnost je tu simetrična. Uzrok i njegovu posledicu, pogled koji bi zahvaćao totalitet svemira, može smatrati samo promjenom uloga”.

Neposredno pristupanje nekoj intuiciji, o kojoj se ovdje govori, nema ništa zajedničko s mišlju koja bi se nametnula i suprotstavljala umjetničkom djelu kao predmet. „Naprotiv, ona zahtijeva — kaže Valéry — vitalnu prisutnost koja je nešto sasvim drugo od jednostavnog razumijevanja teksta”.

Gide, koji veoma dobro zna isto tako da „emocije ne analiziramo onako kako bismo to činili s duhovnim pojavama”, prebacuje Barrèsu (kojem, uostalom, duguje tu izreku) da ne zna ili da ne želi „pratiti” autora o kojem govori. Po Valéryju, ta riječ ne bi daleko dovela. Onaj koji nastoji pratiti nekog autora još isuviše zadržava svoj identitet. Time on zadržava sve ono što ga odvađa od teksta koji promatra. Prema Valéryju, naš dodir s djelom mora biti neposredan, vitalan — životno iskustvo; a nikako naš život. Već sam prije istakao jednu vrstu stvaralačkog sna kod Valéryja u kojem se autorova svijest osamostaljavala, u određenoj mjeri, od nepokolebljivog smjera njegove misli, da bi slijedila manje određene, ali dublje poticaje. Vidjet ćemo da takvo stanje sna, prema Valéryju pruža slične mogućnosti kritičara.

Riječ *san* ovdje može iznenaditi; ali, ne treba zaboraviti da nas „poetski instinkt”, prema Valéryju, mora „slijepo” dovesti do istine. Vidjet ćemo, uostalom, da ni sam Valéry ne izmiče pred tom riječi. U tom stanju, dakle — „iznad jasne svijesti”, kako bi rekao Ramon Fernandez — kritičar se prepušta, izlazi, tako da kažemo, iz sebe sama, da bi se udubio u djelo koje promatra. Ne radi se više o tome da prosudi, niti da objasni to djelo prema intelektualnom ili osjetilnom redu, koji je, ukoliko je ostao ličan, ostao stran djelu. Radi se, naprotiv, o tome da se podredi jednom iskustvu koje mu prestaje biti strano čim mu se ništa u njegovo ime ne suprotstavlja. Za razliku od misli, *san* mu za to pruža mogućnost. „U snu postoji automatsko povezivanje svega; nikakva ograničenja. Ako mislim nešto o A, taj sud potiskuje A kao nešto što mu je strano. Jedan sud ne slijedi utisak da bi ga povezao uz neki jasan i cjelovit sustav koji omogućuje i definira moju stvarnost, moj red. Ali taj sud slijedi mojem utisku i u potpunosti ga poništava ili mijenja umjesto da ga utvrđuje”.

Misao je nalik svjetlosti koju ne možemo spriječiti da skrene elektron čiji put upravo namjeravamo slijediti. U snu nema sukoba. U stanju o kojem govorimo, ništa se ne isprečuje između čitaoca i glasa koji sluša. On u njemu pjeva i, da bi ga se čulo, ponekad mu posuđuje glas.

„U snu — kaže Valéry — misao se ne razlikuje od života i ne zaostaje za njim. Ona prijanja uz život; — ona prijanja u potpunosti uz jednostavnost života, uz proticanje bića u vidovima i slikama spoznaje.”

Dakle, što bismo drugo željeli da danas učini kritika?

Prevele:
Mirna CVITAN
Ljerka MIFKA