

ni o kakvim gotovim ili preuzetim manirima, ili književnom tretmanu, već možda više o određenom stilu kazivanja. Ovdje se, u manjoj mjeri — mada imamo i toga — radi o nekom kakvom — takvom ugledanju na neka književna kazivanja ako ne u svet-skoj, a ono bar u evropskoj književnosti (i ako ne uzetih nepo-sredno, a ono bar preko nekih posrednika, više u srpskohrvat-skom nego u rumunskom jezičkom domenu.)

Najveći deo priloga u prozi o kojoj govorimo pisan je u realističkom maniru. Tu mislimo na većito prisutni realizam, odvajkada pa do naših dana, a ne, recimo, na onaj književnois-torijski, balzakovskog ili drugog tipa. Negde sam skoro proči-tao apodiktički sud jednog našeg savremenog kritičara koji kaže da pisati danas u tolstojevskom epskom dahu i zamahu (slu-čajno se citira i *Rat i mir*, u kontekstu), da je ne samo prevazi-đeno, već i — rezonuje domaći kritičar — antiestetski. Mimo sveg njegovog čuđenja i usklika, potpisani bi rado hteo (kad bi samo mogao, razume se) pisati bar pomalo tolstojevski (inače bi to značilo negirati i jednog Solohova, ili mnoge druge značajne savremene pisce velikog epskog zahvata i talenta, kao, recimo, Marina Predu ili Zahariju Stankua, od savremenih rumunskih pisaca, velikog epskog daha i s cikličnim romanima, da ni ne govorimo o velikim imenima rumunskog međuratnog realističkog romana balzakovsko-tolstojevskog tipa, kao što su Liviu Rebre-anu, Cezar Petresku, Jonel Teodoreanu, pa i nenadmašni Mihail Sadoveanu, mada s romanima pretežno istorijskim). No, ostavi-mo na stranu velike komparacije i vratimo se našem uskom, ali plodotvornom, realizmu. Bilo je, doduše, u prvoj deceniji pos-le rata, nekog preferiranja socijalne tematike ili čak (literarnog) slikanja u tehnici crno—belo, s pomalo moralizatorskim tenden-cijama u kontekstu, ali tvrdim da ima danas u našem književ-nom izrazu i priloga dostojnih jednog nepristrasnog i, rekli bi-smo, objektivnog realizma, a koji gdegde prerasta i u neke obli-ke kritičkog realizma (već prema tretiranoj tematici); najzad, pisci uvek pomalo sude prošlosti i osuđuju je, ali je pravi pisci nikad ne negiraju. Sada, kada bismo, dalje, hteli da govorimo o raznim vrstama ili podvrstama realističke proze u nas, sigurno da bismo tu našli, razumljivo, više nijansi. Tako imamo kod ne-kih autora (Jon Balan, još više Felicija Marina-Munteanu) pri-live poetičnosti ili lirске zanesenosti, ili bar implikacije melanh-olično-sentimentalnih intonacija. S druge strane, recimo kod Jona Markovičana, imamo i prilično šaržirane realističke elemente koji idu pokatkad i do granica naturalizma.

Sigurno da ne kazujemo ništa novo ako ustvrdimo da je svaki veći epski prozni zahvat, nekad manje, nekad više, i au-to-biografski i ako pisac i ne prikazuje neposredno sebe i svoje doživljaje, a ono svakako da prikazuje svoj senzibilitet, svoje nazore i viziju o svetu i — kada se radi o većem epsko-pripove-dačkom delu — vazda je prikriven iza neke ličnosti koja govori u njegovo ime. A puno puta je to i glavna ličnost. Međutim, i izvan ove opšte postavke, imamo i nekih izrazito autobiografskih dela, i to čak i većeg zahvata. To je slučaj, recimo, s romanom *Devojka sa začuđenim očima* Miu Mardineanu, u kojem je opi-sano autorovo školovanje, u specifičnim uslovima stare Jugosla-vije. To je, donekle, slučaj — mada autor ne prikazuje izričito svoje lične doživljaje — i s romanom *Kada dode proleće* potpisa-nog.

U poslednje vreme, pod uticajem nekih naših (jugoslovens-kih) eksperimenata, a i stranih (Alen Rob-Grije), imamo i sim-patične pokušaje tzv. antiromana, tj. takvih u kojima se, prak-tično, ništa ne zbiva, ili koji bar nemaju neke određene fabule. To je slučaj s već navedenim delima u prozi Slavka Almažana ili Koste Toadera (kod ovog poslednjeg već ima nekih »događaja«, ali su oni banalni, neočekivani, ponekad i apsurdni). No, mimo neke skoro naivno-priproste sheme u koju nas autori uvlače da bi prikazali neke dileme savremenog čoveka, krije se uvek ozbilj-na pozadina koja, na svoj način, hoće da o životu prosudi.

Najzad, imamo još jednu posebnu vrstu kazivanja u našem proznom izrazu, koju praktikuje Aleksandru Kakoveanu: pribega-vanje basni i animalnom i vegetalnom svetu oko nas, da bi se na duhovit i nekonvencionalan način izreklo nešto o životu i ži-votnim uslovima u realnosti. Ovak način transponovanog, figura-tivnog načina izražavanja svakako da nije nov (njega praktikuje još Heliodor u antičkom svetu, te, recimo, mnogo kasnije u XVIII veku, u rumunskoj književnosti, Dimitrije Kantemir sa svojom *Hijeroglifskom istorijom*), ali je on svakako nov za nas i za naš književni izraz. (...)

Dakle, sve u svemu, dosta razgranata lepeza epsko-proznih ličnih izraza koji karakterišu savremenu prozu pisaca na ru-munskom jeziku u Vojvodini. Mada sažeto, dali smo, smatramo, neki uvid u ovo stvaralaštvo, ali svakako nepotpun; to su, za sada, samo stubovi koji podupiru buduću zgradu, ali je još uvek ne čine gotovom konstrukcijom. A za ovo bi svakako trebalo ići na posebna dela i, rekli bismo, na posebne pisce. No, za sada ćemo se zadovoljiti i ovim, smatrajući da smo bar malo otkri-nuli vrata u jedno novo i malo poznato područje književnog iz-raza.

(odlomak)

Groteska u pričama Ulderika Donadinija

branimir donat

U povodu pojave *Ludih priča*, kritičari su upozorili, i upo-zoravaju na neasimilirani utjecaj Matoševe novelistike.

Očigledno, Ulderiko Donadini započeo je svoju spisateljsku karijeru tamo gdje je književnost hrvatske moderne konačno odustala. Njezina zaokupljenost malom pripovjedačkom formom i estezizantnom stilizacijom, te neodređenim smještajem svojih istraživanja i ambicija između poezije i proze, stiha i naracije, u tom je trenutku pokazala svoju jalovost i demodiranost. Oba-veze za budućnost trebale su biti prebačene na veće prozne for-me i dramu. *Bijeg* Milutina Nehajeva, uza sve svoje domete i povijesno značenje, nije ispunio prazninu u onovremenoj hrvat-skoj prozi. *Isušena kaljuža* tiskana je sa četrdesetogodišnjim zaka-šnjenjem.

Sunce Matoševe ličnosti bilo je previše snažno a da bi mla-di literata našao zaštitničku sjenu u kojoj bi mogao samostalno stvarati. Međutim, odluka da nastavi pisanje pod egidom Antu-na Gustava Matoša potvrđuje pretpostavku da je Donadini svje-sno prihvaćao jedan vrlo određeni koncept literature, s jedna-kom odlučnošću s kojom je neki drugi odbacivao.

Ali dok smo o situaciji Donadinijeva proznog prvenca već govorili i smjestili ga u kontekst doba »kada je umirala hrvatska moderna«, kojeg je karikaturno oslikao Miroslav Krleža u svom mladenačkom romanu *Tri kavalira gospođice Melanije*, najbolja proza iz *Ludih priča* — *Đavao gospodina Andrije Pet-rovića*, zatim *Doktor Kvak* i *Jakov Zleb*, koje su objelodanjene mnogo kasnije, tj. 1921. i 1922, pokazuju novu i po mnogo čemu bitnu orijentaciju Ulderika Donadinija kao proznog pisca.

Naime, stilizacija s kojom se u njima susrećemo drukčije je naravi od one stilizacije do koje je dovelo slijepo oponašanje Matoševog dekorativnog simbolizma i njegove fiktionalne poeti-ke.

Istini za volju, Donadini se i dalje nalazi u ozračju Matoševe poetike (i to više u odnosu na njenu praksu negoli na teoriju), ali onog njezinog dijela koji je ostavio snažan dojam na stva-ralaštvo Janka Polića Kamova, Josipa Baričevića, Kolarića Ki-šura i Miška Radoševića, dakle onih disidenata rabbijsve škole koji su se kao pravi razmetni sinovi odmetnuli od estetizma svog duhovnog oca. Donadini ne proturječi Matošu, on s njim u te tri priče ne polemizira, međutim, koliko god se od njega udaljuje, aktualizira ga i pokazuje svu njegovu unutarnju tematsku plo-donosnu mnogostrukost. Dekorativnost i sceničnost Matoševog opisa postepeno zamjenjuje sve oštrijim isticanjem događaja, psihološkim kontrastiranjem i težnjom da traži paradoks u slici svake pojedine ljudske naravi.

Tako u prvi plan priče počinje izbijati hiperboličnost, a s njom i određena intencionalnost. Cjelokupno djelo Ulderika Do-nadinija pokazuje da nije posjedovao koherentnu sliku svijeta, bio je, to se može slobodno reći, »antiideologijski pisac«, ali u isti mah postaje očigledno da je njegova »antiideologičnost« svr-hovita, jer nas ne vodi prema otkrivanju tajni ljudskog postoj-anja, nego prema paradoksu u tom trajanju. Pisac je uvjeren da se naš svijet može shvatiti samo onda ako vidljivo kompleti-ramo nevidljivim, moguće—nemogućim, stvarno—nestvarnim, um—ludilom.

U spomenutim prozama, kao i u *Dunji*, nalazi se inovatorsko jegro Donadinijeva stvaralaštva, u njima je nazočan proces koji mu je osigurao ulogu moderniste i obnovitelja u sklopu hrvatske književnosti dvadesetih godina.

U svim tim pričama kao bitna komponenta stvarnog pojavljuje se fantastično. I u ostalim prozama iz knjige *Lude priče* stvarnost bijaše stilizirana, potisnuta u drugi plan, a u ustroju teksta dolazi do semantičkog pomaka prema poetici pjesme u prozi i lirskoj grotesci. Uzrok tome zacijelo se krije u nedostatku pripovjedačkog materijala, u odsustvu događaja, pa se pomak zbiva i u sferi aluzivnog, a ne samo u prostoru kazivanja.

U *Đavolu gospodina Andrije Petrovića*, u *Doktoru Kvaku* i *Jakovu Zlebu* Donadini se definitivno udaljuje od dekorativnog simbolizma, od lirske mekoće i retoričkog nijansiranja i primiče se književnosti groteske.

Otkrivši unutarnji naboj groteske, te hiperbole, Donadini postaje moderni pisac, pisac koji iskazuje duh književnog moderniteta.

O njegovu odnosu spram ekspresionizma već se pisalo, pa ćemo tom problemu posvetiti tek nekoliko riječi. Za sada je dovoljno tek ponoviti jednu tvrdnju: njegovo poznavanje teorije i prakse njemačkog i austrijskog ekspresionizma bijaše marginalno, ali uza sve to vrlo poticajno. Pokret ga je upozorio na to da književnost po svojoj naravi nije statična i da posjeduje neka svoja, prije dijalektična nego logična opravdanja. U djelovanju pokreta osjetio je kao važnu komponentu — pobunu protiv svega što opravdava tek puka inercija, stoga je u sklopu svog kritičkog i polemičkog djelovanja polazio uvijek od traganja za stvarnim vrijednostima, a tek onda je tražio opravdanje u sklopu nacionalnog i povijesnog determinizma. Ekspresionističku komponentu u Donadinijevu djelu valja u prvom redu shvatiti kao ferment i kao poticaj da se u baštini izvrši provjera vrijednosti, tek potom kao *carte blanche* da se krene u avanturu formalnog istraživanja.

Donadinija s pravom povezujemo s Dostojevskim. Ako bismo proveli dosljedno i ozbiljno proučavanje recepcije Dostojevskog u hrvatskoj književnosti, onda bi Donadini, odmah uz Augusta Cesarca, tu bio najuočljiviji, jer je doista bio fasciniran njegovim književnim djelom. I mnoge povijesne podudarnosti pogodovale su prihvaćanju Dostojevskog: individualni bunt koji je trijumfirao u Jukićevu atentatu, a zatim u akciji »Mlade Bosne«, samo djelomice ilustrira duh s kojim tada bijaše zadojena mladež. Ali kada smo već kod Dostojevskog, i ovdje se treba pozabaviti jednim općim mjestom egzegeze njegova djela. Naime, Dostojevski je u nekrologu Gogolju kazao da su svi ondašnji značajni ruski pisci izrasli ispod Gogoljeve *Kabаницe*, aludirajući ne samo na značaj Gogoljeva književnog djela, nego i na širinu i raznolikost njegova stvaralaštva, raznovrsnost njegove tematike.

Nije zgoda da sada podrobno istražujemo eventualni odnos, pa možda čak i dug Ulderika Donadinija prema Gogoljevu djelu, ali izgleda da se i u našem slučaju moraju uzeti u obzir neke sličnosti koje nas gotovo navode da razmišljamo o arhetipskoj zakonitosti književnih oblika. Zaljubljen i očaran Dostojevskim, njegovim ponornim istraživanjem moralnih i egzistencijalnih krajnosti, Ulderiko Donadini nesvjesno, ali uvjerljivo i opsesivno primoravan razlozima strukture književnog djela, vraća se u spomenutim prozama u toplo okrilje Gogoljeve pelerine, kabani-

ce, šinjela, ili kako se već taj čarobni plašt zove, i napušta artificiozne perivoje loše shvaćene matoševske tradicije, da bi se nesvjesno zaputio nevskim prospektom književnog arhetipa kojim su tako slobodno lutali, u društvu s čudom i čarolijom, junaci čuvenih Gogoljevih *Peterburških priča*.

Prisjetimo se: Gogolj je počeo na stazi koju je djelomice već utro Vladimir Odojevski, a isto tako valja znati da tamo gdje je prešlo pero Odojevskog bijaše i dosta krvi E.T.A. Hoffmanna. Četrdesetih godina prošlog stoljeća postojala je u Rusiji škola hoffmannista. Digresija je bila nužna. E.T.A. Hoffmann nije stoga slučajno bio i književni ljubimac Donadinija, njegov primjer oslobađao mu je maštu i pero, davao mu je poticaj da se književna zbilja može tražiti i na marginama društvene stvarnosti.

U slučaju Ulderika Donadinija, Matoš je bio taj koji mu je dao licencu za upravo taj tip proze, premda je sam gotovo nikada nije prakticirao. Njegovi mlađi nastavljači—oponenti tu će biti radikalniji, jer će grotesku i karikaturu prihvatiti kao inovacijsku mogućnost, kao mogućnost osvježanja strukture i značenjskog obrata u sferi parodije.

U *Ludim pričama* taj je parodijski moment bio ponekad i vidljiv, premda nije lako procijeniti gdje se radi o pripovjedačevoj nespretnosti, a gdje o klici novog korištenja postojećih i već istrošenih struktura. Nije dovoljno uočljiva granica između robovanja kanoniziranoj literaturi moderne i njezina ironijskog parafraziranja koje vodi parodiji. Stoga se *Lude priče* moraju promatrati i u kontekstu semantike *Umornih priča*, te *Iverja* i *Novog iverja*.

Međutim, slučaj s *Đavolom gospodina Andrije Petrovića* nagovještava jednu posve novu kvalitetu u hrvatskoj književnosti druge decenije. Donadini jasno prihvaća paraboličnost fantastične priče kao jednu od mogućnosti da oblikuje svoju grotesknu viziju svijeta. On pokušava objašnjenje naći u čudu, jer logika ga, po njegovu slobodnu uvjerenju, ne pruža. U ovom slučaju neskrivena sklonost satanizmu sporedne je važnosti, jer našeg pripovjedača kao da više zanima demonizam teksta i pričanja negoli moguća metafizička problematika.

Da se doista radi o darovitom piscu, najkraći, a možda i najuvjerljiviji dokaz upravo pruža *Đavo gospodina Andrije Petrovića*. Pripovjedač ne traži za posebno uvjerljivim motivacijskim sklopovima, nego prihvaća nemoguće kao realnost, te na tom pomaku zida svoju grotesknu priču. Vrag je savjest, a idila građanskog života, u čijoj je udobnosti zadrigao ugledni građanin, samo je posljedica đavolskih posala, bio bi smisao parable koju nam pruža pisac, ali kada bi se smisao sastojao samo unutar ove ideogeme jedva da bi se našlo opravdanje zašto je riječ o značajnoj i značenjski produktivnoj priči.

Već prve, uvodne rečenice: »Pijan od vrućine izgarao je žut ljetni dan. Stara se ulica savinula, kuće nagnule, stakla u prozorima zapalila se. Sjene iznakažene, razvučene, lome se o zidove. Casovi pauze. Zalijepili se. Listovi dršću neurastenično. Krovovi sklopljeni kao krila velikih ptica, a kugla na tornju zažarila se kao žezeno zlato.« (str. 7) asociraju svojom naglašenom slikovitošću prije kulise jednog ekspresionističkog filma nego li sliku stvarnosti. Oko gleda kroz prizmu i vidi svijet nalik onom *Doktora Mabusea*, *Vampira Nosferatua* ili ranih skandinavskih filmova u kojima je svijet svjesno sveden na kulisu duše. Dakle, svijet je samo odraz nekog unutarnjeg stanja u zrcalu raspoloženja pojedinca. Pejzaž je, dakle, stiliziran, ali ta se stilizacija bitno razlikuje od stiliziranog pejzaža s kojim se susrećemo u najboljim Matoševim prozama. Matoš idealizira i sintetizira čak i onda kada želi pokazati da groteska nije strana njegovu peru. Donadini kontrastira, a ponekad se služi tehnikom blow—up i oštrim rezom.

U stiliziranom dekoru tog dana pred nama se pojavljuje lik kakvim će obilovati humoristička tipologija proza Slavka Kolara. Karikiran, zadržigli građanin sjedi na svom balkonu i puši svoju »pepenhajmsku lulu«. (Iako se s lulom Donadiniju potkrala »licentia poetica«, jer je na kraju priče na balkonu ostao samo ugasli čik.) Tog naoko spokojnog građanina ipak izgriza jedna grozna misao, »misao zbog koje je gospodin Petrović, koji nikad u svom tridesetogodišnjem braku nije mislio, počeo vrlo duboko misliti. Zašto baš danas da se sjeća svoga zamišljenog života — pio je danas kao obično — i onoga, što mu se uistinu dogodilo. Pa ipak!« (str. 7). Spopale su ga neobične misli kadli na užas opazi baš sebi nasuprot gospodina u crnom, blijeda lica, sa rukama skrštenim na prsima, koji ga je neizrecivo prezirno promatrao.

On htjede ustati, pobjeći, ali onaj ga je svojim užasnim pogledom prikovao uz stolicu, tako da se nije mogao ni maknuti.

— Dobar večer, gospodine Petroviću! — krične pojava o kojoj gospodin Petrović sad više ni najmanje nije sumnjao da potječe iz pakla.

— Dopustit ćete, a odakle, ako smijem pitati?

— Baš iz pakla.« (str. 8)

I tada se zapodjenuo jedan posve nemetafizički razgovor, govorilo se o posve ovozemaljskim stvarima. Neke vrsti dijalog savjesti. Došljak iz pakla podsjetio je gospodina Andriju Petrovića na neke trenutke njegova života, na ono što se zove put do životnog uspjeha. Na tom putu fortune našlo se nekoliko točaka koje je trebalo objasniti i podsjetiti na njihov skriveni smisao. Tu su: njegova činovnička karijera, brak, zatim šef i neko pomalo nejas-



no poglavlje o odnosu njegova šefa i njegove supruge. Sve njegove životne tajne bile su neobično dobro poznate došljaku, znao je sve ono što je gospodin Petrović najviše krio. Čak mu je pojedine situacije slikovito predočavao:

»A jednog dana sve se poremtilo.

Jedan nesretni, mršavi pisar zaljubio se u vašu ženu, a kada ga je odbila, on ju je odao — nesretni pisar — odao, odao i razrušio svu vašu sreću. Zašto ju je odao? Ta vi biste tako lijepo živjeli. Pisar, žena. Zene! Zene! Pa još da vas vara s vašim šefom. Grozno.« (str. 9)

Onaj anonimni scenograf iz uvodnog paragrafa priče sada je u došljaku iz pakla stekao dostojnog zamjenika. Vrag vješto zapliće igru koju je smislio kombinirajući tragediju i komediju na temu bračnog trokuta: »Ostali ste zapanjeni, kao naglo utrnuta svijeća. Strašna čuvstva smotala su vaše divno, tanko tijelo.

Prevareni, jekićavi Ja koprao se pod silnim šakama smijeha, kao valjuskasti konjušar tužnog, blijedog viteza, i od silnih šaka posinjio je, kao čista srijeda, oslijeper na oba oka, a iz usta i cijeloga tijela stala mu je liptati zelena tekućina ljubomore. Blijedni Ja, izdišući zadnji plamičak duše, zakleo se na vječnu i strašnu osvetu, osvetničkiju od Hamletove.

Na sve ste se spremili.

Slika: ulazite u sobu, a vaša žena sva zadahtana, zaparena, vruća; grudi joj se još uvijek dižu, i ona nastoji da se nasmije, ali što, kad joj vaš surogi i neumoljivi pogled svu istinu govori, i gle, ona se baca na koljena, grli vam noge i zaklinje, ali vi se ne obazirete ni na šta, nego vičete, kao trubija sudnjeg dana:

...!?

Vrata su cviljela.

Polagano, susprežući dah, ulazite. U kućnoj haljini, golih ruku, leži vaša gospoda, čita novine i gleda vas tako mirno kao da pita: — O! Ljubezni! koji vas je vrag ovamo donio?

Što je to? Što sad — mislio je onaj mladi Andrija, znate gospodine Petroviću, i obuzelo ga je neko čuvstvo, kod da ga je netko izmlatio, kao da je pao odnekale iz oblaka, kroz dimnjak i vratašca od peći nasred sobe u neku nepoznatu kuću.

Kroz crvene zastore prolazilo je rumeno svjetlo, kao zloban posmijeh — bože moj — i da se onaj divni mladić samo maknuo: sve bi prasnulo u smijeh i stoci, i sto i divan, i ormari bi se rastvorili, boce od pekmeza prevalele.

On se tiho privukao do prozora i gledao nekamo van, a po vratu kao da ga je netko draškao, kraj uha, kao da se netko smijao, pa čak dolje s ulice plazilo mu je jedno dijete jezika.

No što je? — čuo je izazovan, drzovit glasić — o bože, što da odgovori — ovratnik mu se suzio za dva broja.

Kušao je da nanovo podivlja, da se nanovo razdraži, ali neka sveta pospanost, sanjava vrtoglavost načinila mu je od svih misli kaos, iz tijela mu je odlutao duh i bilo ga je dapače stid — o, ubogi mladi čovjek!

Ona je ležala na divanu i kao da je uvidjela njegovu nepriliku, nije se htjela ni maknuti.

Mislila je:

»Reci mu samo što! Kušaj viknuti.

Ostat ću, makar do sutra, prekсутra, i on će me još moliti za oprostjenje!

I doskora se tako razljutila da je na koncu i sama vjerovala da je nevina.

Mislila je:

'Uh! Za vrat bi te!

— Je li se sve tako dogodilo? Zar ne da jest, gospodine Petroviću — pitao je vrag, ali on nije odgovarao, on je samo očajno spustio glavu i zamislilo se duboko, duboko. Što se to danas svašta događalo, u ovoj staroj mirnoj ulici, u kojoj su obično živjele zlobne mačke i dobroćudni ljudi. Otkuda na jednom to njega pravedna, ni kriva ni dužna čovjeka posjećuju vragovi? Zašto se to moralo survati na njegovu jednu glavu? Odgovora nema, pobjeći se ne može, a onaj stoji i stoji, davi ga, tako nesmiljeno, i krupne suze zališe dobroćudno lice gospodina Petrovića.« (str. 9—11)

U sličnom kontekstu, dvadeset godina ranije, započeo je Jan-ko Leskovar svoju fantastičnu priču *Misao na vječnost*, u kojoj nerazumijevanje zbilje u kojoj mora živjeti nagoni junaka, učitelja Đuru Martića, u ludilo. Misao na vječnost i na prošlost (a to su u interpretaciji Leskovara sinonimi), pokušaji rekapitulacije životnih postupaka i ranijih odluka, i življenja u sadašnjosti, izjeda njegove junake i oni se uvlače u maglu vlastitih tlapnji. Od tlapnje do ludila samo je korak, a njegov junak Đuro Martić je konačno zakoračio. Kroz ludilo vinuo se prema vječnosti, prema svemiru gdje je sve zapisano i sve određeno, pa tako i njegova krivnja i grijeh koji mora ispaštati. Slučaj je apstraktan, ali Martićeva je sudbina konkretna, jer on postaje žrtvom vlastite fikcije, ali i jednog, za hrvatsku književnost na prijelomu stoljeća, karakterističnog stava.

Donadiniju je bliži groteskni obrat, pa analizu ljudske savjesti ne usmjeruje prema metafizičkom disputu, nego se, naprotiv, vraća u sferu frivolne priče. Tvrdi da se sve još može popraviti. Pruža mu priliku koju valja iskoristiti.

— Ustanite malo, gospodine. Vidite li onaj cvijet?

Gospodin Petrović ustane s teškom mukom.

— Vidim, vidim... mucao je pospano.

— Eto, vidite! To je opasno — znam — ali ipak, kušajte ga dohvatiti...

Gospodin Petrović gledao je dolje. Njemu se već sada maglilo, a da se samo malo nagne, odletio bi.

— Eto! govorio je davno. — Eto, sad bar jednom pokažite da ste junak, da se ničega ne bojite. Ili, zar biste vi mogli ovako kukavno još živjeti...?

— Ma, da, da... ali ja ne znam... što će vam to...

— Sto ludujete? Da hoću, začas bih ga dohvatio, nego ne radi se o tom...

— Ne! Ne mogu... mucao je kroz plač gospodin Petrović.

— O! Mislite da ću vas siliti? Kad ne možete, ne možete. Kukavica ste bili i kukavica ćete ostati. He! He! Sta sanj ga mogao tražiti od vas? Sto me je na vama prevarilo, da sam uistinu mogao na ovakve stvari pomišljati. Te vaše tupe oči, ili crte tog lica, ili ta... fuj, fuj! Zbogom... moguće ćemo se još kada vidjeti.

— No! No! razvedri se najednom gospodin Petrović i lukavo se osmjehne. — Cekajte! Svi ćemo mi to... Ho! Ho! kako se samo prije nijesam sjetio...« (str. 11—12)

I sada u završnom paragrafu više nema one ekspresionističke uzbibanosti i slikovitosti. Nema više mjesta za raspoloženje, ostale su samo činjenice.

»Balkon je ostao pust. Već je bilo kasno u noć. Na stolcu stajale su naočari, novine i ugasli čik kad je gospođa Petrović došla na balkon. Nije pomišlila ništa drugo nego da je gospodin Andrija Petrović, posjednik trokatne kuće, čelave glave i križa za zasluge, otišao u sobu da uzme iz cedrove kutije još jednu izvrsnu cigaru, pa ga ona, valjda, u mračnom salonu nije ni opazila.« (str. 12)

Premda je ponekad stvarno pod dojmom lagane feljtonističke literature, Donadini nije pisac situacije i intrige, već stanja.

Unutar izgubljene generacije, tj. među piscima koji su najavili da ulaze u književnost u razmaku od prestanka moderne pa do pokušaja konstituiranja poslijeratne modernističke književnosti, Donadini nije jedini koga krasi ta značajka. Iako ne organizirani u škole, nepovezani u neke koherentnije grupe određenih literarnih programa, svi ti pisci, bez obzira radilo se o Jan-ku Poliću Kamovu, Josipu Baričeviću, Rudolfu Kolariću Kišuru, Mišku Radoševiću, pa čak i o jednom Franu Galoviću (pri tome imamo na umu njegove proze i djelomice drame), kao i o Donadiniju, bijahu pisci tragičnog osjećaja života i romantične inspiracije, i u njihovim djelima, karakterističnim po fragmentarizmu, uvijek prepoznajemo svijet nalik onom naše svakidašnjice, no ipak ponekad tako dalek i nedohvatljiv da nam se čini stranim, a u nekim pojedinostima hipertrofirani do paroksizma i groteske.

U djelima svih tih pisaca kao stalan leitmotiv prepoznajemo potrebu da se »obecanje spasa dobije uz garanciju izvjesne ljepote« (Charles Mauron). Sve su tu svećenici kulta opsesije.

Upravo u *Đavlu gospodina Andrije Petrovića* prvi put se dramatski snažno sukobljuju dva bitna divergentna osjećaja kojima je prožet cijeli književni opus Donadinijev. To je problem estetskog, hedonističkog čovjeka koji pred etičkim i transcendentalnim stoji unezvjeren, bespomoćan, izgubljen. Njegov davno sumnje i išpaštanja nije samo moralista nego je i esteta, koji uživa u okrutnoj salonskoj igri, koja je samo krinka ispita savjesti. Uz *Dunju*, upravo u ovoj kratkoj priči nalazimo najsugestivniji stranice ovog pisca nadarenog da uoči dramatično i u društvenoj i u metafizičkoj komponenti čovjekovoj.

Na najboljim stranicama ovog pisca — koji je, poput ranije nabrojanih međuformacijskih pisaca koji su prethodili njegovoj generaciji, zanimljiviji po intencijama negoli samom književnom tehnikom i, konačno, samim književnim ostvarenjima — nalazimo autentičnu potvrdu stvaralačkih htijenja da se obuzda plamatična materija njihovih opsesija i da se artikulira u umjetničkom djelu. Na tim izabranim stranicama neće biti teško otkriti ekvivalente onih osjećanja i htijenja koja su imala i te kako značajan utjecaj na formiranje ne samo novog umjetničkog senzibiliteta, nego i na određen tip književnih ostvarenja. Tako i u *Đavlu gospodina Andrije Petrovića* otkrivamo nešto nalik *bezrazložnom činu* André Gidea, iracionalizam i hiperbolizirani ničeanizam nalik onom Poljaka Przybyszевского, možda Schnitzlerovu dekadenciju, precioznost Oscara Wildea, za koje je odnos između vanjskih događaja i duše nekoherentan i predstavlja tek samo vanjsku scenu na koju se unutarnja zbivanja moraju, ukoliko je to moguće, prenijeti. Tek je u kasnijim svojim prozama Donadini pokušao dati vlastitu formulu mističnog voluntarizma, koji vodi oslobođenju, a najčešće završava u porazu pojedinca pred silama društva.

Ta sloboda kojoj njegovi junaci streme na različite načine, uključujući tu revolt, pa čak i apsurd, nužno je ekstatična, ona je, doduše, ponekad značila i pad u površni sociologizam, naturalizam, psihologiziranje pod svaku cijenu, ali je najčešće pružala mogućnost ekstatičnog, ponekad čak i mističkog uzleta prema egzistencijalnoj problematici, i to posredstvom igre, ekstaze, delirijuma i sveopćeg oslobođenja čula. Taj vrag, za kojeg su mnogi kritičari Donadinijeva djela s pravom tvrdili da je neki daleki rođak klasičnih đavola utjelotvorenih u Ivanu Karamazovu i Nikolaju Stavroginu, nadvio se kao sudbonosna sjena iznad jednog psihološki motiviranog doživljaja svijeta, koji je kroz različite oblike destrukcije počeo otkrivati čak i konture ezoterici bliskog iskustva. U *Dunji* je pomak očigledniji.

Međutim, poetika groteske ne manifestira se samo unutar sklopa preobrazbe satane, groteskna stilizacija je još očiglednija u dvije priče napisane u posljednjem stvaralačkom razdoblju. To su *Doktor Kvak* i *Jakov Zleb*. U njima se upoznajemo s humorističkim darom našeg pisca. Tipološki gledano, junaci su se sada preobrazili u maske, njima je već unaprijed namijenjena sudbina karikatura.

Premda nastale u razdoblju kada je Donadini već teški bolesnik, one još uvijek pokazuju stvaralačku koncentraciju i ukazuju na genetsku srodnost s *Đavlom*. Očito, tamo gdje se najmanje

nadao, pisac se primakao nekim od bitnih želja modernističke književnosti dvadesetih godina, ali se isto tako, upravo njihovim posredstvom, vraća definitivno u duhovno ozračje Gogolja i ranog Dostojevskog.

Riječ je o pričama izrazito groteskne strukture, stilizacija je mnogo uočljivija nego u njegovim romanima i dramama (osim *Gogoljeve smrti*), a kao jedina poanta pojavljuje se apsurdni obrat.

Rastrganost, psihološka tenzija njegovih nedovoljno strukturiranih romana u kojima se nalazi mnogo društveno relevantnih činjenica i autobiografskih pojedinosti, ali suviše disperziranih oko osnovne ideje, ovdje je izbjegnuta. U malim formama uspjevalo mu je držati u rukama konce, pa se stoga i marionete kreću upravo zakazima imanentnim groteski.

Što li je to hiperbolično u *Doktoru Kvaku* (u rukopisnoj verziji: *Doktor Quak, mehanizam ili vitalizam*), odnosno u *Jakovu Zlebu*? U *Doktoru Kvaku* moralistička problematika data je kroz dijalošku formu dvaju aktanata. Oba su karikature, premda prvi nosi stiliziranu krinku određenog društvenog habitusa, dok je drugi imaginarni lik čovjeka sa žabljom glavom i koji personificira savjest prvog. Doktor Aktović je simbol beamtera; laktaša, praznoglavca, građanski umnik, autoritet, ali samo tako dugo dok može potiskivati svoju savjest.

Priča započinje portretom koji je ujedno i slika junakove nutrine: »Čovjek je o veleučenom gospodinu profesoru Aktoviću morao pomisliti da je već na svijet došao onako naborana čela, sa onako simetrično raščeslanom kosom i kratkom bradicom, koju zovu 'lovac djevojčica', a što je rodivši se šutio nekoliko godina, to je zato jer je veliki muž već onda razmišljao o svojoj budućoj misiji u životu, i o prvoj riječi koja će se zabilježiti u njegovu biografiju. Sa strahopoštovanjem se osjećalo kolika harmonija vlada između njegove glave, ovratnika, pa sve do igle pikantno pribodene u kravatu. Velike su, zlatom obrubljene, očale govorile o njegovu znanju, jer da čovjek postane kratkovidan ili dalekovidan, to jest da predmete izbliza ne razbira — baš to posljednje bilo je u ovom slučaju — moglo se dogoditi samo učenom čovjeku, koji je u svojem životu pročitao mnogo zakučastih spisa i knjižurina. U toj se potpunoj harmoniji moglo tek poslije oduljeg posmatranja opaziti da je vršak nosa gospodinu Aktoviću bio možda odviše okrenut na lijevu stranu.« (str. 13)

Stav pisca je ironičan. Objekt njegova pripovijedanja (ne subjekt, jer njegov je junak opredmećen u birokratskog manekena) podignut je u humorističku potenciju grotesknosti, ogoljen, lišen svega što bi moglo djelovati kao varka unutarnjeg smisla. Vješt u deskripciji bizarnog detalja, on stvara privilegirani prostor za svoju kritiku naravi, prostor groteske. U slijedu ove poetike navedimo jednu misao Josipa Baričevića. On piše: »U kaljuzi se odražavaju predmeti fotografičnom točnošću i vjernošću, ali jedino sa prednjih strana i bez sadržine« (u priči *S mog ladvanjanja*). Kod Donadinija primjećujemo da ga zanima životni fakt dotjeran ad absurdum.

U duhu sternijanskog obraćanja, naš pripovjedač nastavlja svoj portret polako ponirući u prazninu njegove nutrine. Ali on još uvijek ne dopire do psihološke nijansiranosti portreta, karikatura omogućuje snažniju ekspresiju. Neki su kritičari isticali da se *tour de force* Ulderika Donadinija krije u njegovim dramama, koje, premda nisu savršene, posjeduju snažnu dramsku tenziju, međutim, u njegovim groteskama literarna snaga otkriva se u izvanrednoj sposobnosti uopćavanja, u sposobnosti sažimanja na bitno, karakteristično, pa potom i mogućnosti da izuzetak hipertrofira do razmjera uvjerljivog pravila.

Istina je moguća samo u snu, tada kočnice racionalnog popuštaju, to je čas kada doista može savjest stupiti u akciju. Znalci tvrde da je za doktora Kvaka postojao prototip, odnosno model među sveučilišnim profesorima Donadinijevim. Zašto da ne! U moguću podudarnost ne sumnjamo, međutim, Donadini nije slikao portret jedne osobe, nego foto-robot jednog slučaja. Nastavio je raditi ono što je Matoš započeo u svom *Iglastom čeljadetu*, Janko Polić Kamov u *Bitangi*, a nastavio Josip Baričević u svojim oridinalima.

Aktoviću, kojemu su apstrakcije bliže (on misli na svoje titule, na odlikovanje), ne pojavljuje se u snu neko htosno biće, njemu se prisposobljuje neki lik iz fantastične zoologije i mori ga.

Ali, Donadini još uvijek duguguje dobroj staroj literaturi, pa stoga vješto slika svoj lik prije negoli će ga prepustiti olujnim valovima njegove jadne savjesti, pa u maniri sternijanaca nastavlja: »Sad oprezno, da ne pokvarimo toaletu gospodina Aktovića, pogledajmo u njegovu dušu s onom ozbiljnošću, kojom je i on sam gledao kad je jednog dana pomislio: 'Kako velik mora da je moj mozak, kad je toliko toga otkrio!' Do takvih rezultata gospodin Aktović došao tom zgodom, nepoznato je, jer je razmišljajući potanko o toj temi zaspaio poslije vrlo kratkog vremena. No otkriva su svakako bila zamašna. Veleučeni gospodin nalazi u fosilnim ostacima prelazni oblik između riba i vodozemaca, otvara oči svom vijeku, raskrinkava crkvene nauke, potamnjuje bogove, daje svijetu opet snažan dokaz da žaba potječe od ribe, a čovjek od majmuna.

Kako se dugo morao preobražavati riblji i žablji mozak, dok se nije završio u lubanju gospodina Aktovića, da iskaže tu misao! Kako čudnovati su putovi kojima priroda dolazi do svoga savršenstva! Kakvi putovi! Kakva preobraženja! (str. 14)

I grubim crtama karikature Donadini uspjeva stvoriti karakter, ali tamo gdje bi naš najbolji humorista Slavko Kolar završio, odnosno poantirao smiješnost, neautentičnost, vraćajući apstrakciju tlu konkretnog, Donadini nastavlja novi obrat. Možda pomalo kafkijanski, ali bez one karakteristične egzistencijalne tjeskobe u kojoj se davi njegov Gregor Samsa. Sličnost je tematska, premda je svrhovitost zacijelo različita. Ishodište je u alogizmu, karikatura susreće svoju karikaturu. Doktor Aktović naišao je na svog alter ega, čovjeka sa žabljom glavom. » — Hej! Veleučeni! — začuje gospodin Aktović iz mraka nečiji podrugljivi glas. — Ovako hladno vrijeme, a vi se spremate u vodu. Prehladit ćete se, a možete i hunjavicu navući!

Gospodin se Aktović na taj glas trgao i okrenuo, no bio je takav mrak da nije ništa razabirao.

— Tko si, gade! — povikao je gospodin Aktović. — Sto se skrivaš? Dođi ovamo ako si junak.

— Pa zar me ne poznas?! — smijao se netko porugljivo iz mraka. Ja sam onaj koji ti je skinuo masku učenosti. Ja sam smrt svih lažnih veličina: doktor Kvak!

'Kvak!' — stresao se gospodin Aktović čuvši to ime, i sve je u njemu zakipjelo. — Lažeš, gade! — viknuo je u mrak.

— Hteo si da me mimoideš — govorio je doktor Kvak — jer sam ti smetao na putu kanjere, koju si postigao klanjajući se i sagibajući šiju, ali ja sam fakt preko koga se ne prelazi! ...

... Gospodin je Aktović naprezao oči ne bi li ga gdje u mraku opazio, i tada najednom pod uličnom svjetiljkom ugleda neku visoku mršavu pojavu, zamotan u crni ogrtač, čiji su krajevi lepršali na vjetru.

— Ha! Tu si nitkove! — povikao je gospodin Aktović, poletio prema njemu, i već zamahnuo kišobranom tolikom snagom da se mogao razbiti ili kišobran ili glava doktora Kvaka, ili oboje, kad najednom, na svoje iznenađenje, opazi da doktor Kvak ima žablju glavu. Gospodin je Aktović ostao kao ukopan. Okrugle su zelene oči doktora Kvaka buljile u njega bez izraza, a usta se širila u širok žablji posmijeh.

'Čovjek sa žabljom glavom! To je ipak čudnovato!' — mislio je gospodin Aktović gledajući u doktora Kvaka, ali sa njegovih usta nije se čula nijedna ljudska riječ. Sto je dulje gledao gospodin Aktović, sve je manje razumijevao ovaj neobičan slučaj, sve čudnovatije mu je bivalo, a onda najednom stao se nečega sjećati, svijetla neka misao rodila se u mozgu, stala potiskivati sve ostale, i napokon se gospodin Aktović probudio sav u znoju.« (str. 17—18)

Parafrazirajući izreku Dostojevskog o Gogolju i njegovu *Šinjelu*, V. Kaverin je u povodu Bulgakova zapisao da bi sredinom XX stoljeća trebalo nadodati da je ruska književnost potekla: »I iz Gogoljeva Nosa«. U našem slučaju ovo ne služi kao dokaz, nego samo kao još jedna naznaka u nizu tipoloških sličnosti koje na ovaj ili onaj način jesu imanentne poetici groteske. U priči je uočljiva shematičnost u iskazivanju konflikta koji se na kraju razjašnjava objašnjenjem da je doktor Aktović taj susret doživio tek u košmarom snu.



Međutim, dok je u oba slučaja groteska živjela u susjedstvu s alegorijom, u priči *Jakov Žleb* groteskna vizija svijeta znatno se produbljuje.

Možemo reći: Jakov Žleb ili pohvala patetične ludosti, humanizam doveden ad absurdum pretvara se u svoju negaciju. Donadini svoju grotesku započinje naglašeno komičko-ironičnim naznakama. Niti ne krije da je njegov junak zapravo karikatura pravog čovjeka, on je inkarnacija ludosti koja dovodi do apsurdna pokazujući kako se komizam očituje na više načina, pa tako i kako nelogično predočeno kao logično.

»Jakov Žleb morao je prije ili kasnije učiniti nešto, što će zadiviti sav svijet. Čudnovate misli radale se neprestano u njegovom mozgu, a to što on štiti i smijua se, to je zato što će ih sve jednoga dana iznenaditi. Sad on ide tako rekavši nevidljiv među ljudima. Tko pita zove li se onaj čovjek, što stoji tamo pred onom kućom, Jakov Žleb? Samo maše rukama i žuri se. On ih slijedi s posmijehom na licu.«

... Jakov Žleb imao je vrlo rastresen, ali to je bilo od misli, koje su mu se neprestano preplitale mozgom. Kad se nasmijao iskrivila su mu se usta, provirili neopрани pokvareni zubi, a kriva crta među obrvama unosila je u njegovo lice nešto ludo i lukavo.

Na glavi je nosio prilično star halbcylinder, imao je dugačak crni salonski kaput, i cipele cijele, ali pete su se na njima rijetko vidale. Pa i mapu je nosio pod pazuhom sa spisima. Čim sve nije sudeno velikim ljudima da se bave! Pogotovo velikim genijima!« (str. 19)

Upozorivši da se između vanjsštine i stanja duha junaka valja potražiti neke podudarnosti, već na samom početku nije teško pretpostaviti da će osnovni konflikt biti sadržan u nepodudarnosti junakovih težnji i njihova ostvarenja, odnosno nepodudarnosti između oblika i sadržaja. Apsurdizam do kojeg dolazimo na kraju priče umnogome asocira onaj tip grube zamjene na kakve nailazimo u grotesknim dramama Alfreda Jarryja, primjere njegovu klasičnom *Kralju Ubu-u*. I dok se u prethodnim slučajevima pripovjedač koriste odstupanjem od prakseoloških normi (pojava vruga, zamjena jave snom), u *Jakovu Žlebu* dominira narušavanje logičkih normi. Tako se koristi postupkom logičke inverzije. Želio je iskazati neiskazivo. U tome se krio filozofski smisao njegova života: »Jakov Žleb nije ljubio! On je mislio. Gori je od misli. Trošio se kao svijeća. To je, eto, bila tajna.

Na sunce poletjeti izvan dohvata teže. Pronaći jezik za sve ono što u životu postoji, a neizrecivo je, jer zar i drugima ne dolazi katkad da viknu: O harmangar, tju galdan meo mau!

Težište svih njegovih misli bio je perpetuum mobile: kolo koje se vrti u beskonačnost, i to kolo okreće sva kola i kolesa na zemlji, sve željeznice, kočije, brodove, aeroplane: kolo Jakova Žleba.

Emer tihju tidrili!« (str. 20)

Jakov Žleb po mnogo čemu može biti blizak onim sivim personama koje su se motale stranicama hrvatske proze od vremena Ante Kovačića, pa sve do ranih proza Miroslava Krleža, ali Donadini ovdje ne crta karikaturu tzv. malog čovjeka zato da bi predočio sliku njegove stvarne beznačajnosti i socijalne ništavnosti, njegov Jakov Žleb nije samo metafora te socijalne i egzistencijalne beznačajnosti, on je »Prometej« kome je dodijeljena uloga »Sizifa«, pa mu ne preostaje ništa drugo da postane »Herostрат«.

U tom junaku ponovo prepoznajemo jednu od alotropskih modifikacija čudaka s kojima se susrećemo i u ostalim djelima ovog pisca i koja vodi do korijenja apsurdnog humora.

Premda mu je život zacijelo namijenio značajnu ulogu, Žleb je tavonio svoju svakodnevicu sve dok jednog dana nije pukim slučajem spasio kćerku gospodina Hojle, čija se vila s ribnjakom nalazila na putu kojim je svaki dan odlazio svojoj kući. Kada je onesvještenu djevojčicu donio roditeljima, oni su mu ponudili da uzme što god hoće. Bio je skroman pa je samo zaželio sobu u prizemlju njihove vile. »Kako voljko je bilo Žlebu u njegovu novom stanu. Svuda oko njega zeleni se. Ujutro cvrkuće ptica. Navečer cvrčak. Jakov Žleb sjedi na stolici i osjeća kako mu se u mozgu vije velebna misao. Jedna pa druga. Jedno kolo... drugo... treće...

— Đavo ga odnio, ima više sreće nego pameti! — govorili su ljudi, a netko bi i ovako uzdahnuo: — I ja ne bih žalio skočiti za nekim u vodu, kad bih znao da ću poslije samo od toga dobro proživjeti čitav život!

Žleba je strahovito zaboljelo kad je to dočuo. To, što je on izvukao Ivu, to je bilo posve neznatno djelo prema onim izumima kojima će on zadužiti čovječanstvo. Kako su onda mogli da mu onako nešto prigovore!

I da ljudi ne bi mislili da živi samo od svog neznatnog čina, stao je raditi u vili, čistiti stabla od gusjenica, odgajati ribe, cjepiti voćke. No sve to kao da uopće nitko nije vidio. Kad ga se kušalo procijeniti onda je on opet bio samo onaj što je spasio malu Ivu. A to što on radi u vrtu, u kući, sve je to ništa. Gospodin Hojla je za sve to mogao naći mnogo boljeg slugu od Žleba.

Izumi, to je čista ludorija! Tko mu je, do vruga, i to u glavu utuvio?

Prolazilo je vrijeme i Žleb je radio više od ijednog sluge, ali o njemu se samo tako govorilo...

Jedne noći usnuo je Žleb da sjedi u svojoj sobi, pili nešto i slaže neke poluge i kotače. I odjednom sve se to stalo okretati.

'Perpetuum mobile, perpetuum mobile je napravio!'

Eto, učinio je zašto su do sada bila preslaba i uzaludna sva ljudska nastojanja!

Sav uzrujan izletio je i zove ljude da dođu i vide njegovo djelo. I doista ljudi navalili sa svih strana, no kad ih je doveo u sobu, kotač se više nije okretao, a na njemu sjedila je Iva, malena kao lutka.

'Kakav perpetuum mobile? Što mu vjerujete? Već davno ga je trebalo protjerati odavle da mene nije izvukao iz vode!' — povikala je Iva skoknuvši s kotača.

Poslije te noći Žleb obolio i proležao u vrućici nekoliko dana. Sav omršavio. Sve se na njemu objesilo. No čim se malo oporavio, došao pred gospodina Hojla i rekao mu da više ne može su ostatu i hoće da se preseli u svoj prijašnji stan, jer je on ovdje posve suviše. Gospodin Hojla ga je jedva zadržao, ali u duši Jakova Žleba bio je nemir kao i do tog dana.

Malu Ivu sve jače je mrzio.« (str. 21—22)

Njegov mir bio je poremećen, osjećao se sputan, činilo mu se da ga gledaju s prezirom, trebalo je ponovo što prije steći priznanje kod ljudi, trebalo je obnoviti izgubljeno povjerenje. I tada mu pada na um spasonosna ideja: da opet spasi malu Ivu. »Recimo da je gurne u vodu, skoči za njom i roni, ali dugo, mnogo dulje nego što obični čovjek može da izdrži pod vodom. Oni odozgora gledati će prestravljeni što on to radi i zadiviti će se kako opasno djelo izvodi. Natprirodno kao perpetuum mobile!...

... Nije se moglo čekati. Žleb ju je gurnuo. Iva je kriknula i pala u vodu, a još isti čas skočio je za njom Žleb.

Sa balkona začuo je strahovit krik. Kao obezglavljeni potrcali su gospodin i gospođa Hojla, s balkona, no kad su došli na rub ribnjaka ništa se još nije pomolilo iz vode! Sekunde, časovi, napokon je i sat prošao, a da se iz vode ništa nije javilo.

Tek pred večer došli su sluge i tražeći dugo po dnu vode s dugačkim motkama izvukli Jakova Žleba, koji je još i tada grčevito stisnutom šakom držao za kosu malu Ivu« (str. 24)

I ovdje je prepoznatljiv apsurd kao značajan medaš između smiješnog i tragičnog. U točki dodira vrca iskra groteske. Za mnoge groteska nije ništa drugo nego suvremeni pogled na svijet, pogled koji čini zornim nesklad između ideje i ostvarenja, postupak u kojem se zbog doslovnosti metafora opredmećuje.

U tom odnosu Ulderiko Donadini otkriva potencijalnu energiju literature. Komično prihvaća kao realnost i kao sredstvo razgolice proturječnosti koje pronalazi i u društvu i u čovjekov duhu. Iako neintencionalno, autor u ovim pričama dotiče iracionalno u čovjeku i u društvenim institucijama i organizaciji života suvremenog čovjeka. Prihvaćajući sve češće poziciju satiričara, on istodobno ne odustaje od poetike ironije, koja se u raznim svojim oblicima otkriva kao dijalektika. Ironija je upravo ta energija u analiziranim tekstovima, koja proširuje polje značenja tek djelomično označeno u *Ludim pričama*. Okrenuvši se definitivno prema paradoksalnom, Ulderiko Donadini je dotakao jedan od dominantnih oblika moderniteta književnosti dvadesetih godina. Da bi se došlo do smisla, treba prekoračiti prag razumnog.

* * *

ULDERIKO DONADINI (1894—1923) pripada onim značajnim piscima hrvatske i jugoslavenske modernističke književnosti dvadesetih godina koji su u svojim djelima dotakli i postavili na dnevni red brojna urgentna pitanja moderne književnosti i umjetnosti, ali kojima, isto tako, sticaj okolnosti nije omogućio da svoje zamisli realiziraju kroz djelo.

Njegove kraće proze, zatim pripovijest *Dunja*, te romani *Vijavice*, *Bauk* i *Kroz šibe*, uza sve to, ipak nisu samo dokumenti jednog vremena, nego su i danas živi svjedoci autorove darovitosti. Donadini se okušao i u drami, gdje je također pokazao ne samo darovitost nego i umješnost u savladavanju teških znanstvenih problema. Tako jednočinka *Gogoljeva smrt* otkriva svoju scensku vitalnost i danas, kada dramaturgija ekspresionizma predstavlja tek puku povijest.

Časopis *Kokot*, kojeg je izdavao u vlastitoj nakladi, predstavio je Ulderika Donadina i kao osobu istančnih kulturnih kriterija, pa uz *Juriš* i *Vijavicu* A. B. Šimića, te *Plamen* i *Književnu republiku* Miroslava Krleža, predstavlja onu jezgru hrvatskog ekspresionizma bez kojeg bi evolucija književnosti bila neostvariva, pa čak i nezamisliva.

B. D.