

deteta. Na taj način možemo da izvršimo poređenje s temama dobijanja deteta i rodoskvrnog karaktera polnih odnosa¹⁶.

Ponavljane trudnoće njegove majke i poslednja, praćena smrću majke i deteta, svakako su pothranile njegove edipovske fantazme i njegovo osećanje krivnje, isto kao i vanbračni sin njegova oca, nepriznat zbog svoga rđavog vladanja.

Do svoje 50. godine, i čak posle, on je podeljen između života pesnika i želje roditelja koji ga gone u verski život. U svakom slučaju, on se nije oženio i rođenje deteta praćeno je njegovim, tako dugo odlaganim¹⁷, zaređenjem. Veza Kalderona s njegovom majkom ne izgleda da izaziva sumnju. On ostvaruje njenu želju i ponovo je nalazi u »Svetoj Majci Crkvi«. Ali, kada se sve uzme u obzir, ne ženimo li se uvek svojom majkom?

Zahvaljujući testamentu Don Diega Kalderona, poznavamo neke karakterne crte oca:

1. Priznaje se velikim grešnikom¹⁸.

2. Pedru naređuje i moli ga da ni pod kojim izgovorom ne napusti svoje studije, nego da ih nastavi, dovrši, bude dobar sveštenik...

3. Diegu Kalderonu zabranjuje da se ženi osobom s kojom ima odnose i takođe sa svojim rođakama, i dodaje da, ako se nije pokorio, Don Diego-sin će biti razbaštinjen.

4. Dva dana kasnije dodaje svom testamentu da ima vanbračnog sina koji se zove Fransisko Kalderon, »i on je bio tako izopačen i sklon zlu da sam bio primoran da ga izbacim i anda perdido por el mundo¹⁹«. Hoću da mu moja deca, ako se kasnije vrati, daju deo koji mu pripada«. Ali zabranjuje mu da uzme ženu s kojom je pokušao da se oženi, inače će on takođe da bude razbaštinjen.

Ako se vratimo na Sigismunda i njegove roditelje, uračunavši i Klotalda, nalazimo izvesnu analogiju s roditeljima Kalderona. Njihova želja da »ga zatoče u redovničko stanje« nije bez sličnosti sa Sigismundovom kulom. Klotaldo takođe hoće da Rosaura uđe u manastir. Nepriznavanje vanbračnog sina Fransiska (koji će biti priznat tek *in extremis*) može da se uporedi s poznim priznavanjima Sigismunda i Rosaura. Klorilenina smrt može da bude upoređena sa smrću majke u času rođenja njegove sestre, koja je takođe umrla. Sigismund je živi mrtvac u svojoj kući. Značajno je da se Sigismund ženi svojom »rođakom«, kada znamo za zabranu Don Diega Kalderona povodom toga. Najzad, oproštaj Don Diega Fransisku, ako se desi da se ovaj vanbračni sin razumno vrati kući.

S francuskog prevela: G. Stojković

dva autobiografska iskaza o snevanju i pesničkom stvaranju

slobodan vukobrat

(Kolridž i R. L. Stivenzon)

Vizionarski doživljaji i snoviđenja oduvek su ulazili u književnost, usmenu i pisanu. U literaturi lako su postajali tehnički element kazivanja, kao motiv, tema ili okvir pripovedanja. Tako je u srednjovekovnoj književnosti Evrope alegorijski san pristo konvencionalni pesnički oblik sa stalnim obeležjima. U gotovo svakom delu ove vrste nalazimo pesnika koji se, mučen nesanicom, laća knjige, pa potom nad njom zaspi. Usni da se našao u nekom lepom vrtu, u proleće. U vrt, ili u neki njegov zakutak, mahom ga dovodi kakva životinja. U samom vrtu, ili pri odlasku iz ovoga, pesnik doživljava niz zgoda u kojima se javljaju likovi alegoričnog značenja, najčešće i obeleženi alegoričnim imenima. San čini veći deo pesme, a ova se završava naglo, buđenjem pesnika. Na kraju je, ponekad, i poziv upućen čitaocu da san protumači.

Istoričari žanrova i književnih oblika pokazali su da alegorijski san, kao poetska forma, zavisi od antičkih izvora (mnogo od Ciceronovog završnog odeljka u *Državi*, poznatog pod imenom »Scipionov san«) i od srednjovekovnog alegoričnog *Romana o ruži*. U engleskoj književnosti alegorijskom poezijom iz ovoga reda bavio se, među velikim pesnicima, Coser. I njegov savremenik Viljem Langland posegao je za istim oblikom, ali u satirične svrhe.

Schematizovana alegorija sna nadživela je srednji vek. Nije nepoznata ni u renesansi, a njome se rado služi, u nekim posebnim vidovima, i prosvetiteljska satira. Ovdje, razume se, forma je stavljena u službu racionalističke pouke i kritike. Drugačije nego racionalistički XVIII vek, koji nije pokazivao zanimanje za senovite i nesvesne strane ljudske prirode, predromantičari i romantičari — poznato je ovo — zaronili su u te oblasti, državani naročito filozofskom mišlju subjektivnog idealizma. Nije izostalo ni okretanje metaforički iz starih opisa vizionarskih putovanja. Jedan od prvih nemačkih mislilaca koji je u potpunosti odbacio stavove prosvetćenosti — a bio je, kako se kazuje, Herderov duhovni otac — jeste Johan Georg Haman 1730—1788). Deo njegove religijske filozofije su i teorijski stavovi o književnosti, prema kojima poezija prvobitno jeste isto što i religija. Haman poeziju naziva »vrstom prirodnog proricanja«. Za Hamana je onda i san »silazak u pakao samospoznavanja« — eine Höllenfahrt der Selbsterkenntnis. Pesnike nemačkog romantizma, koji su bili zaneti snom i ugrađivali ga u svoje teorijske poglede o poeziji, ne moramo spominjati. Poznat je Novalisov jaki misticizam u stavovima o snu i snoviđenju. Poznata su i dela E. T. A. Hofmana. Možda, kod Francuza, treba pored Žerana de Nerval, spomenuti jednog manje čuvenog romantičara. Mislim na Šarla Nodijea koji je, prema nalazu nekih ispitivača, najbolje sazeo provokativni iracionalizam romantike, i to u reči: »Les rêves sont ce qu'il y a de plus doux et peut-être de plus vrai dans la vie« (»Snovi spadaju među ono najslade i možda najistinitije u životu«).

Od Šelingove filozofije prirode niti vode u dva pravca. Gotthilf Hajnrih Subert (1780—1860) nastavljajući Šelingov pravac i daje delo pod naslovom *Simbolizam snova* (*Symbolik des Traumes*), koji su (snovi), unekoliko, nagovestili Frojdova tumačenja snova. Na drugoj strani, Englez Kolridž suprotstavlja, vodeći se u tome delimično za Šelingom, Krojcerom i Geteom, simbol i alegoriju, imaginaciju i fantaziju, »organsko« i »mehaničko« (pri čemu je pojam mehaničkog vezan za racionalizam prosvetiteljstva). Suština je ovde da je za Kolridža fantazija inferiorna i nekreativna, neka vrsta memorije »oslobodene poretkom vremena i mesta«. Kod imaginacije Kolridž se zadržava i pravi razliku između primarne i sekundarne. Kao stručnjak za poetiku engleskog romantizma, prof. Olga Humo sažela je stavove ovako: »Primarna imaginacija je naša moć da u svom umu rekonstruišemo svet: odraz u ograničenom duhu večnog stvaralačkog čina. Čin zamišljanja je po vrsti identičan u obe imaginacije. Ipak, sekundarna imaginacija ne ostaje na tome da pristo

NAPOMENE:

¹ Za ovaj rad oslonio sam se na originalni, na kastiljanskom, tekst Kalderonovog dela *La vida es sueño*. Od raznih francuskih prevoda nijedan, koliko ja znam, ne pokazuje se potpuno zadovoljavajućim kad se uzme u obzir nužan zahtev za »doslovnosću« u psihoanalitičkom radu. Ovo me je odvelo dotle da načinim svoj sopstveni prevod, polazeći od francuskog izdanja »Bordovskog društva za rasprostiranje radova iz humanih književnosti i nauka«, iz 1912, koje preuzima verziju g. Antoena de Latura, koja potiče iz 1871. U navodima, odlomke kurzivom smo podvukli mi.

² V. II Dan, prizor XIX.

³ V. Jean Guillaumin, *Le rêveur et son rêve*, R. F. P., januar—april, 1973, t. XXXVIII, t. 1—2.

⁴ V. E. Jones, *La vie et l'oeuvre de Sigmund Freud*, sv. I, str. 192.

⁵ V. *The Passions of the Mind*, New American Library, 1972, str. 44.

⁶ *History of the Jews in Russia and Poland*, Philadelphia, 1916, t. I, str. 71.

⁷ XXXIV kongres psihoanalitičara romanskih jezika (prev.).

⁸ Pošto je svako dete plod polnih... »rodoskvrnih« odnosa — izvornog greha ili izvora greha.

⁹ Tu se on jasno udaljava od Laja, koji izdaje naređenje da se ubije Edip. Nema okolišanja za Edipa. Nema šanse. On će mu to dobro vratiti.

¹⁰ Smrt se ukazuje kao proba stvarnosti.

¹¹ To je drugi i poslednji san u komadu; pošto je prvi bio Klorilenin košmar s ponavljanjem.

¹² Sofokle, *Kralj Edip*, poslednja epizoda.

¹³ Tu prisustvujemo nečemu što nas navodi da mislimo na analitičku seansu ne mnogo ortodoksnu, pre u stilu odnosa Frojd-Flis, gde je reč o »snu transfera«.

¹⁴ Njena trudnoća je traumatizam. Nesposobnost da razlikuje predstavu i stvar čini da padne u psihično stanje koje prouzrokuje njenu smrt.

¹⁵ Ovi biografski podaci potiču iz radova Peresa Pastora, Emilia Kotarela Gonjia i Balbuena Prata. Ako poverujemo ovom poslednjem (*Historia de las literaturas hispanicas*, edit. Barcelona 1953), Kalderon mlađi bio je svađalica i nedisciplinovan, i »tek u 51. godini, pošto je postao sveštenik, vodio je primeran život«. Ograničio sam se na materijal koji se odnosi na *Život je san*. Podrobnije analitičko čitanje ovih biografija sigurno zasluži da se preduzme.

¹⁶ Povodom ovoga, vidimo u očevoj oporuci da je on pažljivo pratio ljubavni život svoje dece i branio im da se žene s tom ili tom ženom i, takođe, s »rođakama«.

¹⁷ Kao da je taj čin bio granična tačka njegova otpora želji roditelja kojoj se konačno priklanja.

¹⁸ Pecadorazo.

¹⁹ Neprevodivo, osim s »napustio je pravi put«.

reprodukuje svet; ona daje oblike predmetima koje zamišlja i koji ranije nisu postojali u svetu. Ona *koegzistira sa svesnom voljom*, što znači da svesna volja uzima učešće u kreativnom činu imaginacije. Ona rastavlja na delove svet koji nalazi, i onda sastavlja nove celine. Ove nove celine, međutim, nisu mehanički agregati, već žive, organske celine, istovetne u svom kvalitetu organske celovitosti sa prirodnim svetom. Da nije delovanja kreativne sekundarne imaginacije na njih, rastavljeni delovi ostali bi *fiksirani i mrtvi*.

Mora sam se osvrnuti na suprotstavljanje suve mašte i stvaralačke imaginacije, koja je stožerna tačka u engleskoj romantičarskoj estetici. Kao načelo kreativne sinteze, Kolridžova sekundarna imaginacija otkriva nam i svoje idealističke pretpostavke. Jasno je da Kolridž sekundarnoj imaginaciji pripisuje transcendentno značenje, jer proces u kojem se ona ostvaruje leži između neke vrste mističkog doživljaja i ostvarenog »mitskog« oblika. Romantičarska svest o suštinskoj srodnosti između sna, imaginacije i poezije zato i odbacuje racionalno razrešivu alegoriju u ime simbolike. I, reklo bi se, ne samo na teorijskom planu i u metaforskom smislu.

Ima u životu i radu Samjuela Tejlora Kolridža (1772—1834) jedno razdoblje, i kritika ovo razdoblje računa u najvažnije za njegovo delo, kada san i snoviđenje ne određuju samo iskaz nekih najpoznatijih njegovih pesama, nego i neposredno učestvuju u njihovom stvaranju. Tako barem kazuje Kolridž sam, u autobiografskim zabeleškama. Kritika se različito okoristila tim svedočanstvima. Uzmimo jedan primer. Patriša M. Eder veruje da je pesnikova neuobičajena sklonost ka sanjarenju i maštarnju, pri čemu se mešaju svesne i nesvesne moći njegovog duha, čarobni ključ pomoću kojega se dolazi do objašnjenja onoga što je najbolje u Kolridžovoj poeziji. Ide ovaj kritičar tako daleko da tvrdi kako Kolridž nikada nije mogao da razluči jasno stvarni od zamišljenog sveta. Bila bi u tome snaga i slabost pesnika kome je neposrednost i jasnost njegovog imaginativnog sveta omogućila da stvori dve velike pesme engleskog romantizma: *Starog mornara* i *Kubla kana*. Nastanak i pojava ovih pesama pada oko godine 1798.

U drugom izdanju *Lirskih balada* (1800) Kolridž je uz naslov *Starog mornara* dodao, kao podnaslov, i reči *Snatrenje (reverie) jednog pesnika*. Kao da je Kolridž hteo da prokriči za čitaoca nekakav laki put do pesme. Jedan od pesnikovih najranijih pronicljivih kritičara i velikih poštovalaca, Čarls Lam, oštro je osudio ovaj dodatak u naslovu pesme. Takvim podnaslovom, rekao je kritičar, zapravo se ruši poverenje u njenu »istinitost«. Važno je ovo tvrđenje zato što je upravo Lam prvi uočio da *Stari mornar*, u strukturi iskaza, naglim asocijativnim skokovima, podseća na sled slika u nekom snu. Čini se da je Kolridžovu maštu pokrenuo da napiše pesmu čudan san njegovog prijatelja Kruksanka. Ovaj beše video u snu »kostur nekog broda u kojem su se nalazili ljudi«. Slično starom Lamu, i Patriša Eder, danas, nalazi da *Stari mornar* poseduje slikovitost i neuhvatljivost kakva je svojstvena snoviđenjima, ali smatra da je u toku jasno osetan rad svesnog nadmoćnog duha. Zapravo, njena kritička ocena pesme ide onim putem koji je Kolridž odredio kada je poeziju obeležio »racionalizovanim snom«. Ali nas ovde zanima drugo. Autobiografsko Kolridžovo svedočanstvo o nastanku *Kubla kana*.

U leto 1797. godine Kolridž se bolestan povukao u jednu osamljenu kuću između Porloka i Lintona, na razmeđu Somerseta i Devonšira. Jednoga dana uzeo je propisani mu sedativ. (Neki autori misle da je reč o opijumu.) Lek ga je savladao. Zaspao je sedeći, dok je čitao sledeće reči iz *Perčasovih putovanja*: »Ovde je Kubla kan naredio da se sagradi palata, a oko nje veličanstven vrt; i tako je deset milja plodne zemlje opasano zidom.« Pisac je, bez prekida, spavao tri sata, ili su »barem njegova čula bila usnula«. (Tako primećuje sam pesnik.) Za to je vreme sročio ništa manje od dve do tri stotine stihova — ako se pisanjem može nazvati stanje u kojem se beše našao: pred njim su lebdele slike predmeta, pri čemu su mu se (kako pesnik tvrdi) odmah javljali i odgovarajući izrazi (reči), a on sam nije činio ili osećao nikakav napor. Pošto se probudio, Kolridžu se činilo da se sasvim živo seća malopredšnjeg sna, pa se latio pera i napisao je stihove *Kubla kana*, pesme koja počinje rečima:

»In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea...«

Dok je pesnik bio ovako zabavljen, naišao je nekim poslom njegov znanac iz Porloka, pa je domaćin s posetiocem morao provesti više od jednog časa. Vrativši se pisacem stolu, uvideo je Kolridž, iznenađen i nezadovoljan, da, sem nekih osam do devet stihova i nevezanih predstava, ne može više ničeg da se seti. Mada je bio još pod snažnim utiskom sna, on njegovu sadržinu više nije mogao reprodukovati. Sve ostalo izgubilo se i pomutilo »kao slike na površini potoka kada se u njega baci kamen«.

Slavni predgovor *Kubla kanu*, fragmentu od preko pedeset stihova, u kojem je Kolridž dao gornji izveštaj o snu iz kojega (ili »u kojem«) je pesma nastala, bez napora i svesnog nastojanja, sve iz igre slika i reči, napisan je dosta kasnije. Ima danas

skeptičnih kritičara koji Kolridžovo autobiografsko svedočanstvo zato i ne uzimaju sasvim ozbiljno. Biće, doista, da je *Kubla kan*, kao i *Stari mornar*, pre »racionalizovani san«. Ali tamna pećina iz koje nadire reka i teče kroz suncem obasjane Kubla-kanove vrtove čini nas opet i opreznim: kao da nagoveštava razne slojeve u stvaralačkom postupku i pesnika »sekundarne imaginacije«. U prilog takvog shvatanja govori i analiza Kolridžovog celokupnog dela. Neki kritičari kažu, s dobrim razlogom, da je godina 1798. bila za Kolridža annus mirabilis. Spoj iracionalnog i racionalnog, snovida i videnoga, karakterističan za najznačajnije Kolridžove pesme, nije trajna crta u pesnikovom delu.

Nisam rad da se zadržavam na interpretacijama. Ovde sam se poduhvatio da zabeležim dva autobiografska iskaza o snevanju i pesničkom stvaranju. Prvo, Kolridžovo, veoma je slavno. Podudara se s onom tačkom u razvoju evropske poetike gde je kreativna »imaginacija« suprotstavljena mehaničkoj »fantaziji«, a simbolika istavljena nasuprot surovijoj alegoriji. Videli smo da je iz nemačke filosofije koja je stajala nad kolevkom romantizma proizašlo i simboličko tumačenje snova. Možda treba dodati da je nedavno jedan nemački stručnjak prepoznao u *Starome mornaru*, zbog sugestivnosti i simboličnosti slika u ovoj pesmi, čak i postupke koji otkrivaju podsvest čovekovu, tako da se i sam Kolridž sme nazvati Frojdovim prethodnikom. Ali da se od engleskog romantičara okrenemo znatno mlađem engleskom piscu koji je, unekoliko, zavisao od istoga predanja, kao »neoromantičar« čije je najpoznatije delo, povest o doktoru Džekilu i gospodinu Hajdu (iz 1886), trajno privuklo pažnju psihologa.

*

Zanimljivo svedočanstvo o snu kao stvaralačkom podsticaju, čak o snu kao stvaralačkom i književnom činu, imamo, dakle, i kod Roberta Luja Stivenzona (1850—1894). Nalazimo to svedočanstvo u eseju pod naslovom *Poglavlje o snovima (A Chapter on Dreams)*. Ovaj ogled, prvo objavljen u časopisu *Scribner's Magazine*, januara 1888, uvršćen je za piščeva života, godine 1892, i u zbirku memoarskih napisa i eseja *Preko ravnica (Across the Plains: with other Memoirs and Essays)*. Kao esejista, Stivenzon je zahvatao razne predmete. Pisao je refleksivne i moralistički intonirane ogleda, a i takve s biografskom sadržinom ili književnokritičkom temom. Ali, kako je, ne tako davno, istakao Denis Bats, Stivenzon je zapažen doprinos književnosti dao i svojim esejima autobiografske prirode. (Nekada je bilo i drugačijih glasova; piscu se zamerala zaokupljenost sopstvenom ličnošću.) Na granici ka refleksivnim i književnokritičkim ogledima, zbog trećeg lica koje u njemu preovladava, stoji *Poglavlje o snovima*, stvarno esej autobiografske sadržine.

Prošlost je, kaže Stivenzon u *Poglavlju o snovima*, satkana od jednog komada — bilo da je izmišljena ili doživljena, bilo da je proživljena u tri dimenzije, ili smo je tek kao svedoci posmatrali u onom malom pozorištu mozga u kojem održavamo sjajnu svetlost tokom cele noći, pošto su utrnute sveće, a tama i san su ovladali ostalim delovima tela. Naši se doživljaji razlikuju po svojoj prirodi i intenzitetu, ali je teško dokazati koji



zvest apolonio: par, 1980, serigrafija u boji

je od njih san a koji java. »Prošlost je postavljena na nesigurnu osnovu; meka meko rascepi načetvero još jednu dlaku u oblasti metafizike, i gle, oduzeli su mam prošlost.« Ovakvi i slični obrti nisu, doduše, verovatni, kaže Stivenzon, čiji tekst parafraziram, ali su mogući. A ta mogućnost stavlja na istu razinu i prošlost i san koji smo usnili prošle noći. U nečijem životu snovi igraju značajniju ulogu nego li je to obično slučaj, pa je otuda život ovakvih ljudi, njihova prošlost, tako reći, bogatija i raznovrsnija, zanimljivija i privlačnija nego prošli život njihovih bližnjih. Sam Stivenzon onda ubraja sebe među takve pojedince. Govoreći o sopstvenim iskustvima u trećem licu, on pripoveda o svom detinjstvu u kojem su brojni i raznovrsni snovi igrali značajnu ulogu. Pripoveda tako pisac o snovima koje je nekad snevao u bolesti; o bizarnim snovima u kojima bi ga progonila neka boja koja mu, inače, na javi, nije značila gotovo ništa; o snu u kojem je, kako to samo u snovima biva, morao da proguta vasceli svet, sa svim njegovim stanovnicima, i probudio se u smrtnom strahu, uz vrisak.

Dva osnovna i neprijatna iskustva njegove jednostavne dečake svakodnevice, tegobe li brige školskog života i ona stalna teskoba što dolazi sinu strogoga kalviniste s mislima o paklu u sudnjem danu, mešala su se i stapala u grozomornim snovenjima. Bila su to, za pisca, tako neprijatna iskustva da bi se u to doba svoga života rado bio oprostio od svoje sposobnosti da sanja. Ali kad je nešto poodrastao i saznao malo više o svetu kroz školu i pročitane knjige, pišćevi snovi postali su raznovrsniji. Kako je u svom svesnom životu više pažnje obraćao na prirodu i uopšte svet oko sebe, to je pejzaž i u njegovim snovima zauzeo značajno mesto. Dešavalo se da ga snovi odvedu na duga putovanja bez mekih nepočetih doživljaja, ali bi on ipak tako video strane gradove i lapa mesta — ne pomerivši se iz kreveta. Za ovo dečako doba bili su tipični i snovi u kojima se naš pisac pojavljivao odeven u odeću džordžijanskog doba, koja ga je inače privlačila, a takođe je bivao od večere do doručka veoma obuzet svojim učešćem u jakobinskim zaverama protiv legitimnih britanskih kraljeva. Nekako u isto to vreme Stivenzon je počeo da sanja celovite pripovetke. Zanimljivo je bilo, kaže on u *Poglavlju o snovima*, da su ove snevane priče bile slikovitije i zvučno upečatljivije nego priče koje bi pročitao u bilo kakvoj knjizi.

U studentsko doba života pisac nije izgubio ovu jaku sposobnost da sanja. Ali sada ga je uporno proganjao vrlo živopisan, neposredan i jasan san kojega se čak ni danju nije mogao osloboditi. Taj san bio je za pisca toliko stvaran kao i java sama, te je on živio pod snažnim utiskom da zapravo vodi dvostruki život. Jedan — dnevni, provodio je kao student medicine u operacionoj sali. Pun straha i nelagodnosti posmatrao je deformisana tela pacijenata i spretne ruke hirurga. Uveče, vraćao bi se po kiši i magli u svoj stan. Vascele noći, kaže Stivenzon opisujući sada iskustva koja je imao u snu, penjao bi se uz stepenice, uz beskonačan niz stepenica, i to u mokroj odeći. Vascele noći susretao je usamljene prilike muškaraca i žena koji su stupali u suprotnom pravcu. Žene su delovale kao projakinje, a muškarci su po izgledu bili krupni, umorni, uprljani radnici. Napokon bi, kroz severni prozor svoje sobe, ugledao kako pločine da se beli dan iznad Firta, edinburškog fjorda, pa bi uspinjanje zamenio silaženjem niz stepenice i začas bi se opet našao na ulici, odeće sasvim mokre u bleđoj zori, kako trupka prema još jednom zatrašujućem danu koji ga čeka, tamo, u operacionoj sali. Java i san bili su za Stivenzona tako izmešani da skoro i nije razlikovao jedno od drugoga.

Dakako, Stivenzon ovo svoje snevačko i studentsko iskustvo, pripisujući ga još uvek nekom drugom licu, pripoveda tako da su u *Poglavlju o snovima*, i kroz jezički izraz i sled iskaža pomešani san i java, sasvim onako kako su u njegovoj sveći nekada stvarno i bili pomešani. Dosta dugo, kaže nam pisac, potrajalo je ovo njegovo psihičko stanje. Najzad je, uplašen za svoje mentalno zdravlje, snevač otišao lekaru koji mu je prepisao sedativ. Ovaj ga je lek oslobodio nepoželjnih i neprijatnih snova. Zahvaljujući sedativu, opet su mu se razdvojili dan i noć. Dan je bio ispunjen svakodnevnim radnim obavezama, a noć je — kaže nam Stivenzon sada setno — postajala mirna, obična i — bez mōra.

Dalje, Stivenzon beleži još jedan san iste fiktivne ličnosti — stvarno svoga dvojnika. Ovaj san je po svojoj sadržini zanimljiviji od onih koji su do sada ispričani; ima jača simbolska obeležja. Stivenzon beleži, zapažamo ovo, sve složenije snove kako ličnost kojoj se snovi pripisuju (on sam) postaje zreljia i složenija. Izgledalo mu je, to jest snevaču, kaže autor, da je na prvom spratu kuće, negde na nekoj farmi. Nameštaj u prostoru pokazivao je da vlasnici imaju društvenih ambicija. No, kuća se malazila negde u brdovitim predelima i bila je smeštena usred mnogih milja obraslih vreskom. Snevač je pogledao kroz prozor u pusto, ničim neobraslo dvorište. Tu je vladao neki začudan mir; nije tu bilo ljudi; činilo se kao da tu već odavno nije bilo žive duše; ni stoke ili pokreta; ničega tu nije bilo, sem jednog starog čupavog psa smeđe dlake. Činilo se da pas drema. Nečim je pas ipak uznemiravao snevača, iako je, inače, po svemu izgledao potpuno običan. Pas je doista izgledao jadno, i bilo je čudno da on može izazvati bilo kakvo drugo osećanje do saosećanja. Pa ipak, snevaču se činilo da je u psu nešto da-

volsko, da to zapravo i nije pravi pas. Mnogo je letnjih muva zujeći letelo dvorištem; odjednom je pas pružio šapu, rastvorio je kao da je šaka, šćepao muvu i strpao je u gubicu, onako kako bi to učinio majmun; pri ovome je iznenada pogledao na više, prema snevaču, na prozoru, i namignuo mu je. Jedino čudno u svemu ovome jeste, kazuje sada autor ogleda, to što snevač od ovoga snoviđenja nije umeo da isprede priču, s prikladnim završetkom. Dodaje, međutim, odmah, da snevač sada već bolje zna svoj posao i da bi sada stvari izgledale drugačije kada bi usnio sličan san.

Očigledno je tehnika kazivanja u ogledu složena, i to s namerom. U pripovedaču Stivenzonovog *Poglavlja o snovima* združeno je više »lica«: razlikujemo tu, s jedne strane, pripovedača—pisca koji govori o iskustvima nekog trećeg lica i pripovedača—komentatora koji tumači postupke rečenog trećeg lica, o čijim se iskustvima pripoveda. Međutim, bar u dva slučaja biva sasvim jasno da je pripovedač—komentator sam pisac, a da su iskustva o kojima je reč njegova vlastita. Šta je u ovome, dakle, relevantno? Reklo bi se ovo: Stivenzon je našao pripovedni oblik u kojem će stilski nenametljivo ispričati svoja sopstvena iskustva. On, zapravo, piše autobiografsku crticu. Kao i obično kod pisaca, autobiografske skice i napisi imaju i znatnije teorijsko značenje, jer se u njima život i rad, biografski podatak i shvatanje biografskog posla ne razdvajaju. Stivenzon, pak, očigledno govori o sposobnosti koju ne poseduje mnogi drugi pisac. Robert Luj Stivenzon je obdaren nesvakidašnjom moći — on sniva svoje pripovetke, čak romane. U ovom tekstu pisac kazuje kako se rvaio i mučio s ovom svojom neobičnom osobinom dok je nije savladao i podredio potrebama svoje umetničke prirode. Snovi koji su ga mučili kao dete i mladića dobili su u smislu i sadržini zahvaljujući potpunijim i zanimljivijim iskustvima kao i raznovrsnijim znanjima zrelog čoveka. A ovako oboagaćen i osmišljen san stavio je pisac u službu svog spisateljskog posla. Stivenzon je ovde učinio isto što i Kolridž: zabeležio je svoje neobično iskustvo i budućim istraživačima svog dela i ličnosti pružio objašnjenje za neke kasnije postupke zrelog pisca. Možemo dodati da se i po ovoj osobini — sposobnosti da stvaralački sanja — može smatrati romantičarem. Neoromantična su, kako su uočili neki kritičari, i njegova istorijska i pseudoistorijska dela koja tako neposredno nastavljaju tradiciju njegovog prethodnika i zemljaka — ser Valtera Skota.

Ranije navedena zabeleška Kolridžova o tome kako su mu u snu došli stihovi *Kubla—kana* kratka je i fragmentarna. Stivenzonova ima tu prednost što iscrpno kazuje ne samo jedinačno iskustvo koje je pretočeno u jednu pripovetku ili ograničen broj stihova, nego upućuje na to da u deo gotovo svakog stvaralačkog postupka spada zapravo san. San je, onda, kod ovoga pisca, vredni pisar u njegovoj umetničkoj radionici. To je pisar koga naš autor zna valjano da iskoristi. Ali o ovome svakako bolje Stivenzonovim rečima: »Ovaj čestiti čovek je dugo vreme običavao da se uspavljuje pričama, a isto je činio i njegov otac u svoje vreme; ali ovo bejahu neodgovorna izmišljanja; pričana su porad zadovoljstva samog pripovedača, bez obzira na tupu publiku i naopakog kritičara; behu to priče u kojima je neka nit mogla da se ispusti ili jedna dogodovština bude zamenjena drugom, ako li se mašti to i najmanje prohte. Tako da mala bića koja upravljaju čovekovim unutarnjim pozorištem nisu još bila sasvim valjano obučena, pa su na pozornici igrala kao deca koja treba da neopaziče uđu u praznu kucu, a ne kao uvežbani glumci koji igraju napisan komad pred gledalištem napućenim publikom. Ali uskoro je moj snevač počeo da, kako se to kaže, na svoju korist upotrebljava zadovoljstvo koje je ranije doživljavao pričanjem priča; ovim želim kazati da je svoje priče počeo beležiti i prodavati. Tu se našao on, tu se našla i mala bića koja su taj deo njegovog posla obavljala u sasvim novim uslovima. Priče se sada moraju skratiti i doterati, moraju se na što privlačniji način predstaviti; moraju imati početak i kraj (na određen način) moraju zadovoljavati zakone života. Zadovoljstvo je, ukratko, postalo posao, i to ne samo za snevača, nego i za mala bića iz njegovog pozorišta. Shvatala su ona nastalu promenu kao i on sam. Kada bi legao i spremao se da zaspi, nije više tražio zabavu, već priče koje se mogu štampati i doneti zaradu; i pošto bi zadržao u svojoj loži, njegovi mali podanici nastavili bi se kretati po pozornici s istim trovačkim ciljem na pameti. Sem ovih napustili su ga svi drugi snovi, do jedino ova dva: ponekad još čita najdivnije knjige, povremeno još posećuje najdivnija mesta i na jedno određeno od ovih mesta vraća se ravnomerno posle nekoliko meseci i godina, pa tu otkriva nove staze u poljima, odlazi u posete novim susedima, posmatra tu blaženu dolinu u novom ruhu u podne, u zoru, u predvečerje. Ali sve ostalo što pripada porodici snajemu više uopšte nije dostupno: obična, izokrenuta viđenja jučerašnjeg dana, bauk i strašilo za koje se govori da je dete nabijeno na mač — ovi li njima slični sni nestali su; i veći deo vremena, bilo na javi bilo u snu, zauzet je jednostavnim poslom — on ili njegovi mali pomoćnici — predano stvara priče za tržište. Naš se snevač (kao i mnogi drugi ljudi) susreo u životu s manjim menama sreće. Kada banka počne da šalje opomene, a mesar da zastajkuje na stražnjem ulazu, počne on da lupa glavu u potrazi za pričom, jer tako najlakše zaradi svoj

hleb; i pogled samo, njegovi mali pomoćnici i sami zapnu i krenu u potragu za istom robom, pa po celu noć rade i preda nj postavljaju krnjatke priča u osvetljenom njihovom pozorištu. Nema bojazni da će se on sada uplašiti; iščezao je ubrzani puls, nestali su žmarci koje je osećao po glavi; umesto toga tapše, tapše sve jače, sve ga više zanima što se to zbiva, sve se većma divi svojoj vlastitoj dovrtljivosti (jer sve on to sebi pripisuje u zaslugu), i napokon pobeđonosno skače i budan je, budan uz povik: »Imam priču, dobra će biti!« S takvim i sličnim osećanjima posmatra on ove noćne predstave, i s ovako žustrim povici- ma, kako je to činio Klaudije u onoj drami, prekida predstavu u sred sređe. Često je razočaran kad se probudi: spavao je su- više duboko; tako to ja objašnjavam; njegovi mali pomoćnici nisu odoleli dremežu, nesigurno su, posrćući su odigrali svoje uloge, pa komad sada budnom duhu deluje kao splet besmislica. A ipak, kako su ga često ovi besani kepeci valjano poslužili i ponudili mu bolje priče od onih koje je sam mogao da sastavi dok je dokono seдео u loži i uživao u njihovim predstavama.«

Pisac sebi, vidimo, kao da odriče bilo kakav stvaralački dar; njegovo nadahnuće kao da je nešto spoljašnje i njemu samom nerazumljivo; on kao da je samo instrument u rukama njemu neznane sile. Otuda smemo reći (a u tome su se pravcu okrenu- le, reklo bi se, majnovije ocene Stivensovog esejističkog dela) da ovaj njegov tekst o snovima sadrži prikaz stvaralačkog čina kao neravnopravnog spoja inspiracije i zanatske veštine, dat u duhu romantičarskih teorija o snu i kreativnoj imaginaciji.

Stivensov tekst *Poglavlje o snovima* je višestruko zanim- ljiv: psihološki i književnostilistički. Ova dva elementa se u Stivensovom kazivanju prepliću. Nesumnjivo je zanimljivo iskustvo i sposobnost o kojima naš pisac govori i oni će, sma- tram, imati znatnu privlačnost za lekare i psihologe. S druge strane, istoričari književnosti i filolozi zabeleže da je ovo vrlo eksplicitno svedočanstvo o tome kako su nastajala neka dela Stivensova, kao i to da je ovo jedan od najeksplicitnijih teorijskih tekstova ove vrste.

U TEKSTU SU NAVEDENI STAVOVI IZ:

- Adair, Patricia M: *The Walking Dream, A study of Coleridge's Poetry*, Edward Arnold Ltd, London 1967.
 Bodkin, Maud: *Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagi- nation*, Oxford University Press, Oxford 1934 (reprinted 1971).
 Butts, Dennis: *R. L. Stevenson*, The Bodley Head, London 1966.
 Calder, Jenni: *R L S, A life Study*, Hamish Hamilton, London 1980.
 Humo, Olga: »Kolridžova pesnička sinteza nesvesnih i svesnih činilaca u izgrad- nji moralnog stava«, *Anali Filološkog fakulteta*, Knj. VII, »Naučno delo«, Beograd 1967.
 Humo, Olga: *English Critical Texts, Selected and Explained*, ISRO »Privredno finansijski vodič«, Beograd 1980.
 Schenk, H. G.: *The Mind of the European Romantics*, Oxford University Press, Oxford 1979.
 Viebrock, Helmut: »Die Englische Romantik«, *Die Europäische Romantik*, Athe- näum, Frankfurt am Main 1972.
 Wellek, René: *A History of Modern Criticism, The Romantic Age*, Yale Univer- sity Press, New Haven and London 1955 (reprinted 1976).

rad sna u sklopu geštalt terapije

lewis alban

william groman

Oslobođen brojnih fizičkih, prostornih, društvenih i vremen- skih ograničenja, rad sna se približava metafizičkom (izvan fizičkog) događaju. Sanjanje se samo približava mada u potpunosti nikada ne postaje metafizički događaj, zato što tri međuzavi- sna i ograničavajuća činioca koji utiču na realnost, istovremeno deluju i na ovu skrivenu dramu. Ta tri činioca su, po svom ka- rakteru, biološki, psihološki i društveni. U okviru biološke obla- sti fizički mehanizmi i telesni procesi omogućuju egzistenciju i saznanje samog sna. Psihološka i socijalna oblast određuje sa- držaj sna.

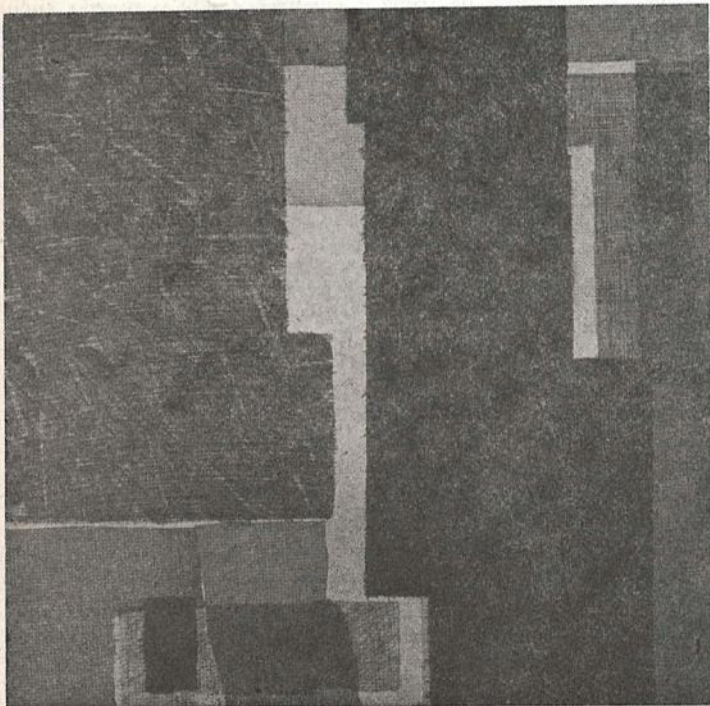
Ono što snu daje karakter natprirodnog događaja je, prvo, činjenica da u toku sanjanja sadržaj sna može ubedljivo da pro- kosi, pa čak i zameni sve realne fizičke odnose i zakone. Od zamišljenih objekata iz realnosti snevač može da stvara nove forme ili njihove odnose. Takva produkcija novih formi i njiho- vih odnosa je zajednička svim fantazijama, koje se mogu raz- nim umetničkim sredstvima prikazati. Drugo, u toku sna, isku- stvo sna se uzima kao stvarno, bez obzira na bizarnost sna.

Ono što događajima i situacijama u snu daje izgled stvar- nog, nije samo lični odnos snevača (koji je istovremeno i sne- vač i svedok) prema ličnostima i objektima sna, već takođe veštačka distanca između njega i nekih delova aspekata dra- me. Pošto neke ličnosti u snu imaju različito shvatanje od oso- be koja ih sanja, stvoren je utisak brojnih ličnosti. Međutim, individualnost tih ličnosti je obmana; snevač je onaj koji ih stvara skupa s njihovim motivacijama, kao uostalom i sam na- crt i scenario sna. Ipak, snevač se u snu ne identifikuje sa shva- tanjem i ponašanjem ličnosti u snu; on se jedino identifikuje sa »sobom«. Ova iluzija individualnosti, u snu stvara utisak re- alnih društvenih odnosa. Istina, ove brojne ličnosti u snu, ili projektovani delovi ličnosti snevača, su uglavnom dovoljno bli- ske da bi se mogle prepoznati i razumeti, ali istovremeno i do- voljno udaljene da bi se uopšte mogle personifikovati ili »ob- jektivirati« kao posebne ličnosti u scenariju sna.

Snevač može poricati da njegovo viđenje događaja u snu sledi iz ugla bezlične publike (i) ili iz ugla određene ličnosti. Kombinacija projekcija ličnosti i sposobnost snevača da refle- ktuje, kao i da sagleda vlastito i tuđe ponašanje, služi da u snu veštački rekonstruiše određenu prostornu distancu koja, na pri- mer, podseća na doživljaj u pozorištu za vreme predstave. Međutim, unutar sna međuodnosi su mnogo složeniji, i moguće su brojnije kombinacije nego što je to u budnom stanju. Tako je stvoren utisak, manje ili više jasan, dubinskog viđenja društve- nog odnosa, potom odnosa između nekoliko pojedinaca i »selfa« i jedne ličnosti i »selfa«. Stvarno, svako ljudsko iskustvo, javno ili tajno, svaki izraz, svako mišljenje i osećanje se mogu uplo- titi u kontekstu, scenariju, obliku i sadržaju sna.

Iako često sanjamo, skoro uvek, svaki novi san doživljava- mo kao neponovljiv događaj. U budnom stanju, isti taj događaj često doživljavamo istovremeno ili kao uobičajen, ili kao jedin- stven. Uobičajen jer se može ponoviti, a jedinstven zato što se odigrao po prvi put baš tada, npr. danas. Istina, u snu je ose- ćanje jedinstvenog mnogo učestalije od osećanja uobičajenog sna. Snovima nedostaje osećanje kontinuiteta koje je, uglavnom, prisutno u budnom stanju.

S teorijskog stanovišta geštalt terapije, snovi imaju značaj u tome što otkrivaju složene odnose snevača prema stvarnosti, vlastitom telu i različitim stranama svoje ličnosti. Uprkos ovom značaju, ti odnosi nisu neposredno očigledni, i često su nejasni. U teoriji geštalt terapije se smatra da san ukazuje na one strane života i ličnosti snevača koje je on odbacio iz slike o sebi. Takvi mesvesni delovi »selfa« postoje u ličnosti, mada se u snu pojavljuju kao strani samom snevaču.



branko suhy: no. 60, 1981, bakropis u boji i akvatinta