

... i misli o romanu, koliko god vjerovalo u zdravu prirodu i njenu ljepotu, sačinilo se s humorom i ironijom snije i ruka svemu na svijetu, dok je za konfucijevu ovzemski život već i onozemski: on je blažen na svojem mjestu, on živi kroz Tao i ovaj život za nj znači vječnost.

Tin Ujević

Misli o romanu

Nedavno je Pio Baroja (Baroja) objavio neke beleške povodom svoga novog romana *Las figuras de cera* (Voštani likovi). On u njima nagoveštava da ga počinje zanimati tehnika romana i da je odlučio da napiše knjigu »sporog tempa«, kao što ja to kažem. Pri tom Baroja aludira na neke razgovore koje smo ja i on vodili o aktuelnim uslovima tog književnog rada, iako nisam dovoljno učen u pitanju romana, ipak sam više puta razmišljao o anatomiji i fiziologiji tih imaginarnih bića koja su predstavljala najkarakterističniju faunu pesničku za poslednjih stotinu godina. Kad bih opazio da su se pozvaniji ljudi — romansijeri i književni kritičari — udostojili da nam saopšte svoja saznanja o toj temi, ja se ne bih usudio da objavim misli koje su mi slučajno pale na pamet. Međutim, odsustvo jedrijih refleksija možda daje neku vrednost mislima koje objavljujem dobronamerno i bez pretenzija da ikoga poučim.

Opadanje romana

Izdavači se žale da se smanjuje proda romana. Zaista se prodaje manje romana nego pre a potražnja je za knjigama ideološkog sadržaja sve veća. Da nema drugih, unutrašnjih, razloga da se dokazuje opadanje tog književnog rada, bio bi dovoljan i ovaj, statistički, pa da se to opadanje nasluti. Kad čujem od nekog svog prijatelja, naročito mladog pisca, da piše roman, neobično me zadržuje miran ton kojim to izjavljuje i mislim da bih ja na njegovom mestu zadržao. Možda nisam u pravu, ali ja ne mogu da se netrem atisku da se pod tom mirnoćom skriva velika doza nesvesnosti. Jer je uvek bilo vrlo teško napisati dobar roman. Ali pre je bilo dovoljno imati talenta da se uspe; u naše vreme teškoća je porasla do nenaslucenih razmera, jer danas nije dovoljno imati romansijerskog talenta da se da dobar roman.

I već to što neki ovo ne drže u vidu, jedan je od faktora te nesvesnosti koju sam spomenuo. Malo je razmišljao o uslovima umetničkog dela onaj koji ne dopušta mogućnost iscrpljavanja

jednog književnog roda. Pretpostaviti da umetničko stvaranje zavisi samo od subjektivne i individualne sposobnosti koja se zove inspiracija ili talent, znači težiti za praznim bužimeta i ostati zabludeti u pitanje. Po ovoj pretpostavci, opadanje jednog književnog roda zavistilo bi isključivo od slučajne nakudice genijalnih ljudi. U ova kojim momentu, iznenadna pojava jednog genija auto. ostaci bi donela sobom preporod i najznamenitije književne vrste.

Međutim pripisivanje tolike moći geniju, i inspiraciji je čarobnjačko sredstvo koje neće potrebiti onaj koji želi da nešto vidi stvari onakve kakve jesu. Zamislite jednog genijalnog divara u Sahari. Ništa mu ne vredi gipka mišića ni oštra sekira. Divar bez sume za seču je prošla apstrakcija. Isto je tako i u umetnosti. Talent je samo subjektivna dispozicija koja dolazi do izražaja na materiji. Ova je neodvojna od individualnog talenta, i kad nje nema, uzaludan je i geni i veština.

Svako književno delo pripada jednom književnom rodu, kao što svaka životinja pripada jednoj vrsti. (Ideja Kročea, koji odriče postojanje umetničkih vrsta, nije uspeła da ostavi ni najmanji trag u estetskoj nauci). A isto tako i umetnička vrsta kao i zoološka tela pretstavljaju ograničeni repertoar mogućnosti. Ali, budući da u umetničkog gledišta imaju važnosti samo one mogućnosti, koje su međusobno tako različite da se jedne ne bi mogle smatrati kao ponavljanje drugih, izlazi da je umetnička vrsta vrlo ograničen arsenal mogućnosti.

Pogrešno je pretstaviti sobi roman — mislim, naročito, moderni — kao beskrajn svet iz koga se mogu stalno vaditi novi oblici. Bože bi bilo da ga zamislimo kao majdan sa ogromnim ali ograničenim bogatstvom. U romanu postoji omeđeni broj mogućih tema. Prvi su rudari lako naišli na nove blokove, nove likove, nove teme. Današnji radnici, naprotiv, naiđu tek na male i duboke žile u kamenu...

Talent radi na ovim repertoarni objektivnih mogućnosti koje sačinjavaju vrstu. A kad se majdan iscrpi, talent, ma kako da je velik, ne može ništa učiniti. Nikad se, zacemento, neće moći matematičkom sigurnošću ustvrditi da je jedna književna vrsta potpuno iscrpljena; ali se to može reći, u izvesnim prilikama, sa dovoljno praktične argumentacije. U najmanju ruku nije neumesno istaći da i te materije biva sve manje.

Po mom mišljenju, to i jest ono što se danas događa s romanom. Praktički je nemoguće naći novih tema. I to je prvi uzrok ogromne teškoće, objektivne a ne lične, za stvaranje jednog romana koji bi bio na visini zahteva današnjeg doba.

Tokom izvesnog vremena romani su mogli da žive od same novine svojih tema. Svaka novina mehanički proizvodi — kao kad

Ta je razlika između proste aluzije i autentične prisutnosti, po mom mišljenju, presudna u svakom umetničkom delu; ali naročito u romanu.

Sa nekoliko desetina reči mogli bismo izložiti temu «Crvenka i Crnoz». Koja je razlika između ove teme koju smo mi izložili i samog romana? Ne treba reći da razlika leži u stilu, jer je to besmislica. Važno je to što kad mi kažemo: »Madame Renal je se zaljubila u Žiljena Sorcela«, nismo ništa drugo učinili nego ukazali na tu činjenicu, dok Stendal ne ukazuje na nju, ne izlaže je, nego je predstavlja u njenoj neposrednoj i očiglednoj stvarnosti.

Ako sad sagledamo razvoj romana od njegovih početaka do naših dana, videćemo da je taj književni rod sve više prelazio od čistog pripovedanja, koje se sastojalo samo od aluzija, na strogo prikazivanje. U početku je novina teme mogla dozvoliti da čitalac uživa u čistom pripovedanju. Pastulovina ga je interesovala kao što nas interesuje izveštaj o onom što se je desilo licu koje volimo. Ali uskoro prestaju privlačiti teme same sobom, i onda nam se ne dopada toliko sadbina ili doživljaj lica, već njihova prisutnost. Uživamo u tome da neposredno udemo u njihovu unutrašnjost, da ih shvatimo, da se udubimo u njihov svet ili atmosferu. Od narativnog ili indirektnog, kakav je pre bio, taj se književni rod pretvarao u deskriptivan ili direktan. Bilo bi bolje reći: u prezentativan. U jednom dugom romanu Emilije Pardo Barin stitina puta se veli o jednom licu da je dubovito; ali kako ne vidimo da to lice pred nama čini dubovite stvari, roman nas na kraje štiti. Imperativ romana je autopsia. Izlišno je govoriti nam šta je lice: nužno je da ga vidimo svojim rođenim očima.

Analizirajte romane koji su se spasili pred ocenom odgovornih čitalaca, pa ćete videti kako svi oni primenjuju taj autopsijski metod. A više od svih njih, »Kihote«. Servantes nam prezasićava čistom prisutnošću svojih lica. Mi smo svedoci njihovih autentičnih razgovora i istinskih pokreta. Stendalova moć brani se iz istog izvora.

Nužno je, dakle, da vidimo život lica u jednom romanu, a da se izbegava njihovo definisanje. Izveštavanje, pripovedanje, opisivane — samo podvlači odsustvo onoga o čemu se izveštava, pripoveda i opisuje. Gde stvari postoje, izlišno je pričati o njima.

Zato se najveća zabluda i sastoji u tome što romanoloci definišu svoja lica.

Zadatak nauke je da razraduje definicije. Sva se ona meću u metodickom naporu da izlegne predmet a da doupe do stvarnog pojma. Pojam ili definicija, međutim, nije ništa drugo do sam objekat a ideja, opet, mentalna aluzija na predmet. Pojam »crvenka« ne sadrži nikakvog crvenila; on je pristo sadržaj, pokret, snaga.

duha prema boji koja se tako naziva, jedan znak ili ukazivanje koje vršimo u pravcu te boje.

Wundt je, ako se dobro sećam, rekao da je najprimitivniji uhvati svaki predmet, jer, usled nedovoljno razvijene vizualne perspektive, misli da mu je vrlo blizu. Posle mnogih neuspela, odriče se toga hvatanja samih stvari, pa se zadovoljava tom ključnom osvajanju koje se sastoji u pokaznom stavu ruke pružene prema predmetu. Pojam je, u stvari, čisto pokazivanje ili obeležavanje. Nauku ne interesuju predmeti, već sistem znakova koji je mogu nadomestiti.

Umetnost ima suprotan zadatak i polazi od uobičajenog znaka ka samom predmetu. Pokreće je jedan veličanstven nagon za slikarstva da nam da viziju predmeta puniju i kompletniju, nego što je ona koju postizavamo u svom svakodnevnom dodiru s njima.

Ja mislim da se to isto dešava i u romanu. U početku se je moglo misliti da je najvažnija u njemu fabula. Zatim se je počelo primećivati da nije važno šta se vidi već da se dobro vidi nešto ljudsko, ma što bilo. Ako ga danas gledamo, primitivni roman nam se čini u čistijem obliku narativan nego savremeni. Ali ovo treba prečistiti. Možda se tu radi o jednoj zabludi. Možda je primitivni čitalac romana bio kao i dete koje u nekoliko linija, u prostoj shemi, misli da vidi ceo predmet u njegovoj moćnoj prisutnosti. (To dokazuju primitivna plastička umetnost i neka nova psihološka otkrića od izvanredne važnosti). U tom slučaju, možda se roman stvarno nije ni izmenio: možda je njegov sadašnji oblik deskriptivan, ili bolje prezentativan, a izmenilo se samo novo sretstvo koje je bilo nužno primeniti da se na istrošenu osećajnost proizvede isto dejstvo koje je na elastičnije duše proizvodilo pripovedanje.

Ako u nekom romanu pročitam: »Petar bejaše nabusit«, isto je kao da me autor poziva da u svojoj mašti ostvarim nabusitost Petrovu polazeći od definicije nabusitosti. Znači da me primorava da ja preuzmem posao romarsijera. Mislim da je efikasnije upravo protivno od toga: da mi on da vidljive činjenice, a da ja onda sa uživanjem činim napore da bih otkrio i definisao Petra kao nabusito stvorenje. Rečju, treba da postupi kao slikar-impresionista koji bacil na platno elemente koji su potrebni da ja vidim jabuku, prepuštajući meni brigu da tom materialu dadnem što je potrebno da bude savršen. Otuda onaj sveži utisak koji uvek daje impresionistička slika. Izgleda nam da gledamo predmete slike u stalnom status nascens. A svaka stvar ima u svojoj sudbini

dva momenta najvišeg dramatismu i vanredne dinamičnosti: moment radanja i moment umiranja ili status evanencena. Slikarstvo koje nije impresionističko, ma kakve da su njegove ostale odlike, možda u drugom pogledu više nego u impresionističkom, ima taj nedostatak što daje predmete već sasvim završene, do smrti osveštane, pretvorene u mumije i odnekud oveštale. Uvek im nedostaje aktualitet, sveže prisustvo stvari impresionističkih dela.

Roman kao spor književni rod

Prema tome, danas treba roman da bude nešto suprotno pripovesti. Pripovetka je prosto pripovedanje događaja. Na obrtima je težište u fiziologiji pripovetke. Sveža detinja mašta zainteresovana je svojim pustolovinama, možda zato što dete, kao što nagovestih, vidi u očiglednom prisustvu ono što mi ne možemo da sebi približimo. Pustolovina nas danas više ne interesuje, ili u najboljem slučaju, interesuje samo ono detinje u nama što smo svi mi zadržali kao zaostatak nečeg pomalo varvarskog. Ostali deo našeg bića ne učestvuje u mehaničkom uzbuđivanju koje možda u nama proizvodi doživljaj iz felitona. Zato, kad dovršavamo debeli felitonski roman, osećamo neku bljutavost, kao da smo se predali nekom niskom i ružnom uživanju. Vrlo je teško danas izmisliti pustolovinu koja bi mogla zainteresovati našu višu osećajnost.

Izlazi, dakle, da je doživljaj, fabula samo izlika, i kao nit koja spaja biserje ogrlice. A videćemo zašto je, ipak, ta nit neophodna. Sada mi je važno da skrenem pažnju na nedostatak analize zbog koga svoju dosadu pri čitanju nekog romana pripisujemo njegovoj »nedovoljno interesatnoj fabuli«. Da je to tačno, onda bi se taj književni roman morao smatrati mrtvim, jer svak onaj koji razmisli malo o tome, mora uvideti kolika je praktična nemogućnost da se danas izmisle nove, interesatne fabule.

Ono u čemu uživamo nije fabula niti želja da saznamo ono što će se desiti nekome. Dokaz je za to činjenica da se fabula romana iznosi u vrlo malo reči, i tada nas ona i ne zanima. Brzo izlaganje nam se ne sviđa: tražimo da se pisac zaustavlja i da nas prisili da se često ohazremo za njegovim licima. Zadovoljavamo se kad osetimo da smo prožeti i kao zasićeni njima i njihovom okolinom, kad ih ugledamo kao stare prisne prijatelje o kojima sve znamo i koji nam pri svojoj pojavi otkrivaju sve bogatstvo svoga života. Zato je roman u suštini spor književni rod — kao što je govorio, ne znam, Goethe ili Novalis. Ja bih rekao još više i on je danas, i mora biti, trom književni rod — dakle nešto sasvim protivno pripovesti, felitonu i melodrami.

Nekoliko puta sam pokušao da sam sebi objasnim odakle užitek — istina, skroman — koji pružaju neki od onih amerikan-

Misli o romanu

skih romana sa dugim nizom poglavlja, ili, kao što novi i apsurd-
no bi rekao od samih mezučuka ili pozorišni komad od epizoda
od sluge fabule nego od samih lica. Zabavljali su me oni filmovi
sa prijatnim licima, zanimljivim koliko zbog svoje uinge toliko
zbog zgodne spoljašnosti pomoću koje glumac osivara svoju
misao. Film, u kome su detektiv i Amerikanka simpatični, može
da traje beskonačno a da se ne umorimo. Sporedno je šta oni
rade: uživamo gledajući ili kako ulaze i izlaze, kako se kreću. Ne,
oni, bilo što mu drago.

Setite se, sada, najvećih romana iz prošlosti koji su uspeli
da nadmaše sve zahteve koje postavlja moderni čitalac, pa čete
opaziti da je naša pažnja posvećena više licima kao takvim nego
za što im se dešava. U principu, mogao bi se zamisliti «Kihoto-
šihonoša doživeli sasvim druge pustolovine. Ista je stvar i sa
Žiljenom Sorelom ili Davidom Koperfildom.

Funkcija i supstanca

Naša pažnja je, dakle, prenesena s fabule na lica, sa dela
na ljude. A sada — neka je usput rečeno — ovo pomeranje su-
srećemo i u fizikalnim naukama, a naročito u filozofiji, gde je
uvedeno otprilike pre dvadeset godina. Od Kanta do 1900 pre-
vladava uporna težnja da se iz teorije izbace supstance, zamene
funkcijama. U Grčkoj se je u Srednjem veku govorilo *operari
sequitur esse*, dela su posledica bića i iz njega izvedena.
U XIX veku se protivno smatra idealom: *esse sequitur ope-
rari*, biće nije ništa drugo nego skup njegovih dela i funkcija.

Da se mi, možda, danas ne vraćamo sa dela na ličnost, sa
funkcije na supstancu? To bi onda bio simptom klasicizma na
pomolu.

Međutim, ovo zaslužuje malo više komentara, i poziva nas
da tražimo orijentaciju u poređenju klasičnog francuskog sa na-
cionalnim španskim pozorištem.

(Nastaviće se.)

(Sa španskog preveo Dr. K. Baruh.)

José Ortega y Gasset

Misli o romanu

(Nastavak)

Što pozorište

Nije to isto da vas tako grubo uputi u začuće kao postaje između našine Španije i Francuske, kao razlika u vrstama francuskog klasičnog pozorišta i našeg nacionalnog. Naše pozorište je to izvorno klasično i zato što mu se, uz odnamljivi osjećaj od njegove vrednosti, mora dati da osposobi svega obitelji klučicama. Ua se radi, jer svega, o popularnosti umjetnosti, a ne možemo da smo u stvari ova popularna što je postalo klasično. Francuska je tragedija, naprotiv, umjetnost za aristokratske krugove. Francusko pozorište stajalo, od iskonske odnamljivosti od našega po vrsti publika ljudi se obraća. A i njegove estetske pobude su sasvim suprotne od naših koje potiču naše popularne dramatske piece, pri tome, naravno, istom u važni općenitost odnamljivosti stihova, ne odnamljivosti da se i u jeziku i u drugom jeziku izmami, prikladni, kao obično, da potvrdi pravdu.

Francuska tragedija svodi radnje na minimum. Ne samo o smislu nego i o jedinstvu (vidjećemo kojim stilovima za roman -kao to-ke stvari-), već naravno rano što se uključena smisla svodi na najmanje razmjere. Naše pozorište nagomilava sve moguće postavke i stvari. Vidi se da autor mora da zabavi jednu publiku čija se razno dobivaju materijalne teškim, neobičnim i izvannim. Francuski pisar tragedije nastoji da na polju vrlo poznati i same sobom neizmjerljive -istorije- istakne samo tri-četiri značajna trenutka. On obično dobivaju li spolni stvari: događaji mu služe samo to se da postaviti izveste unutarnje probleme. Ni autor ni publika ne uživaju toliko u strastima vanjskih ljudi i dramatičkim poslovanjima koliko u smislu tih stvari. U našem pozorištu, međim, nije čista, li bez, nije važna psihološka unutarnja osjećaja i karaktera. Pokuša se od njih uživajući ih u osmi i opću, i oni služe kao neki gipki detalj i koje će drama ili dobivaju izvrsni svoj veliki klasični dio. Drugo nešto je činjenica španjske publike koja se je iskupljala u pozorištu kao -carrasco- i koja je imala jedinstvenu dušu, više razvijenu nego kontemplativnu.

Naše psihološka analiza nije posljednja intencija našeg vrsta tragedije. Ona prva služi kao obični aparat za drugo nešto što većina francuske tragedije se grčki i rimski postavljaju. Ovdje se li veliki stihovi španjskih tragedija ni klasične dramaturgije francuske i Euripidove publika vodi primarno i formalno obično intelektualno dogovore. Ona primativno osjećaju jednako više nego da li se obično primativno ili veličinskih stvari nego da li se osjećaju svojim sadržajem Fedre i Andree. U našem, francuska je pozorište

enčka kontemplacija, a ne vitaino sagorevanje u strastima kao kod nas. Ono ne predstavlja ma kakvu radnju, niti niz epički nemogućih stavova pred velikim događajima našeg života. Lica su standard. Zato ovo pozorište nije moglo da zamisli druga lica osim kraljeva i magnata, stvorove bez primarnih životnih briga. Sve i kad ne bismo poznavali francusko društvo onoga doba, čitajući ovih tragedija mogli bismo naslutiti da ih je gledala publika stihom usavršavanjem. Stil je uvek odmeren, tehuška blagorodna; ni preterana frenetika. Strast nije nikad prepuštena sama sebi već se razvija u strogo korektnim oblicima, obuzdana je okvirima tragedije se nikad ne prebacuje, već uvek traži najbolju normu koja probija težnja za selekcijom, za smišljenim usavršavanjem koje je omogućilo Francuskoj da, iz pokolenja u pokolenje, profilinje svoj život i svoju rasu.

Orgija, neobuzdanost karakteristična je za sve što je popularno, ma na kojem području stvaranja. Tako su se popularne religije uvek predavale preteranim obredima protiv kojih se je većito borila religija izabranih duhova. Brahman pobija vradžbinu, Konfucijev mandarin taoističku praznovericu, katolički koncil mističarske nastranosti. Mogla bi se okarakterisati dva međusobno najantagoničnija stava životna, ističući da je jednome — blagorodnom, strogom — ideal života ne zaboravljati se, izbegavati orgiju, dok za drugi — popularni — živeti znači predati se neodoljivim uzbuđenjima i tražiti u strasti, obredu i alkoholu izbezumljenje i zaborav.

Španska publika tražila je nešto od ovog poslednjeg u vatrenim dramama koje su fabrikovali naši pesnici. I to, trapano potvrđuje, sudbinu primitivnog naroda koju sam često otkrivao u celoj istoriji naše Španije. Nema selekcije ni mere, već strasti i zaborava. Malo je veličine, bez sumnje, u ovoj alkoholšarskoj žed za uzbuđivanjem. Ja sada na pokušavam da upoređujem vrednosti rasa i stilova, nego na brzu ruku opisujem dva suprotna temperamenta.

Figure ljudi i žena su, opšte uzvši, dosta površne u našem pozorištu. Nije na njima najvažnija stvar njihova ličnost: one lutaju s kraja na kraj sveta, terane vihorom pustolovina. Razbarušene dame, zalutale u planinama, koje su se juče našminkane pojavljivale u raskošnim dvoranama, sutra će, preobučene u Mavarkinje, provesti se carigradskom lukom. Nagle i odnekud omačlane ljubavne vesti se zapaljuju koje zanose nestalna i zapaljiva srca! Eto, to je privlačna pustolovina koje zanose nestalna i zapaljiva srca! Eto, to je privlačna pustolovina koje zanose nestalna i zapaljiva srca! Eto, to je privlačna pustolovina koje zanose nestalna i zapaljiva srca! Eto, to je privlačna pustolovina koje zanose nestalna i zapaljiva srca!

narodna predstava u jednom čistu našem mestu, i tu ima neobičajnu
 kada ljubavnik kome predi velika opasnost iskoriscava talijani (ili
 umak da jeni izjavi svoju ljubav u bleštavim stihovima, koji izvode
 kao lekra, zanosnom retorikom, kratom baroknim, kićenim stihom,
 ma po kojima živi svakolika flora i fauna — retorikom koja se nese-
 žava u trofejama, plodovima, stegovima, jaređim i ovnijskim klobu-
 rama posve nesvesne plastike, i koja će zapaliti crne oči na našem
 našem licu pedesetgodišnjeg licencijata koji prati gledači svoje
 sedu bradicu. To Azorinovo zapažanje obavestilo me o španjskom
 pozorištu bolje nego sve knjige koje sam o njemu pročitao. Zbog toga
 za uzbuđivanje bio je naročiti dramski žanr, najsuprotniji onaj
 normi usavršavanja za kojom je pretendovala francuska tragedija.
 Dobri Kastiljanac nije išao da gleda čuveni komad da bi posmatrao
 jednu egzemplarnu figuru, nego zato da se zanese, da se opusti ba-
 licom pustolovina i nedaća kroz koje prolaze lica. Na zamršenoj
 i raznolikoj potki fabule pesnik bi izrađivao svoj program verbalni
 vez, protkivao ga kićenim bleštavim metaforama, rečnikom punim
 dubokih senki i sjajnih osteva vrlo sličnim svetačkim slikama istoga
 veka. Pored strasnih, nuzbudljivih sudbina, publika je nalazila pošar
 mašte, strahoviti vatromet Lopeovih i Kalderonovih četverostih.

Opomi sokovi koje sadrži naše pozorište izviru iz istog du-
 nizajskog vrela kao i mistički zanos kaludera i kaluderica osoga
 vremena. Nema — ponavljam — ničeg kontemplativnog. Za kon-
 templaciju potrebna je hladnokrvnost i otstojanje između nas i
 predmeta. Onaj koji hoće da posmatra brzac, mora pre svega
 nastojati da ga on ne ponese.

Mi, dakle, u ova dva pozorišta vidimo dve suprotne artisti-
 zke tendencije: u kastiljanskoj drami glavna je stvar obrt, nena-
 slućeni udes, i zajedno s njime, lirski ornamentika bleštavog stila.
 U francuskoj tragediji najvažnije je samo lice, njegove odlične i
 ugledne osobine. Zbog toga nam Racine izgleda hladan i jedno-
 bojan. Rekli bismo da nas uvode u vrt u kome govore statue koje
 nam umaraju maštu pokazujući nam uvek isti ugled gesta. Kod
 Lope de Vega, naprotiv, nalazimo pre sliku nego kip. Veliko platno
 puno senki i svetlosti, gde je sve šareno i razdragano, i plamič i
 pućanin, arčibiskup i kapetan, kraljica i seljanka, svet nemiran, glo-
 goljiv, nabuao, neobuzdan, koji se ludo kreće tamo-amo, u velikoj
 vrevi bez ranga i norme. Da se zapazi bleštava masa našega pozori-
 šta nije potrebno dobro otvoriti oči kao kad pratimo čistu liniju
 nekog profila, već ih treba napola zatvoriti, kao slikar, kao Veléz-
 quez kad gleda svoje «meninas», svoje patuljke i kraljevski par.

Mislom da nam to gledište dozvoljava da vidimo naše pozori-
 šte pod povoljnijim uglom. Oni koji se razumiju u španjsku knji-
 ževnost — ja vrlo malo znam o njoj — morali bi pokušati da pri-
 mene to gledište. Možda bi dalo plodne rezultate i uputilo analizu
 do stvarnih vrednosti te džinovske žetve pesničke.

Malocas ja usam isao ni sa tim drugim nego da jedini umjet-
 nosti figura stavim nasuprot umetnosti patolozina, jer slutim da
 od umetlozina na figure, i da, umesto da bacim fabulu prijem-
 nobom interesantne — stvar praktički nemoguća — traži privlačna
 lica.

Dostojevski i Proust

Dok drugi velikani odlaze s obzorja, bacani u zasenak tajanstvenim zaptuskvanjem vremena, Dostojevski se je uspeo na najviše vrhove. Možda je donekle preteran zanos kojim se danas rekneću dočimje, kad budem imao više vremena. Ali je u svakom slučaju nesumnjivo da se je Dostojevski spasao od opšteg brodoloma koji je roman prošlog veka doživio u XX veku. A razlog toga sposobnost da nadživljuje druge, izgledaju mi pogrešni, interes koji njegovi romani bude u nama pripisuje se: tajanstvenom dravenskih duša koje su svojim haotičkim sastavom toliko različite od naših ugladenih, očešljanih i jasnih. Ne odričem da sve to ne pridonosi zadovoljstvu koje nam daje Dostojevski; ali mi ne izgleda dovoljno da se to zadovoljstvo i objasni. Još više, takve bi se osobine mogle smatrati kao negativni činioci, koji bi nas pre odbijali nego što bi privlačili. Onaj koji je čitao te romane neka se seti kako je, sa užitkom koji je u njemu ostavila lektira, ostao i neki utisak mučan, nespokojan i nekako maglovit.

Materija nikad ne spasava umetničko delo; zlato od koga je livena ne posvećuje statuu. Umetničko delo živi pre od svoje forme nego od svoga materijala i ono ima da zahvali bitne draži koje iz njega izviru svojoj strukturi, svome organizmu. To je zapravo ono umetničko u delu, i tome ima da obrati pažnju umetnička i književna kritika. Svak onaj koji ima utančano estetsko osećanje, smatraće znakom filisterstva ako mu neko na jednoj slici ili pesničkoj produkciji označi «fabulu» kao najvažniji momenat. Jasno je da bez ove nema umetničkog dela, kao što nema ni života bez hemijskih procesa. Ali kao što se život ne svodi na ove procese, nego postane životom tek onda kada hemijskom zakonu doda svoju originalnu komplikaciju novoga reda, tako i umetničko delo postaje to blagodareći formalnoj strukturi koju ono nameće materiji ili sadržaju.

Uvek sam se čudio da čak i ljudi od zanata neću da priznaju kao istinski i bitni deo umetnosti formalnu stranu njenu, koja vulgarnoj masi izgleda apstraktna i bez važnosti.

Gledište autora i kritičara ne može biti isto kao i u nekvalitetnog čitauca. Ovome je važan samo poslednji i celokupni

čeka: koji na njega delo proizvede i ne stara se da analizuje po-
stanak svoga užika.

I tako se desilo da se je mnogo govorilo o onim što se do-
goda u romanima Dostojevskoga, a gotovo ništa o njihovoj formi.
Neobična radnja i osećanje koja opisuje taj gorostasni pisac za-
žala je pogled kritičara i nije mu dala da proдре u najveću dužinu
koja, kao i svaka umetnička kreacija, uvek izgleda najsporednija
i najpoveršnja: u strukturu romana kao takvu. Otuda jedna čudna
optička iluzija. Dostojevskom se pripisuje nesvestan i nemiran
karakter njegovih lica i od samog romansijera stvaraju još jedno
lice iz njegovih romana. A romani izgledaju da ih je u trenutku
demonškog zanosa stvorila neka stihijska i anonimna sila, rodstve-
nica munje i sestra vihora.

Ali sve je ovo čarobnjaštvo i fantasmagorija. Probuđen duš,
uživa u svima ovim kosmogoničkim slikama, ali ih ne uzima
ozbiljno i, na kraju, voli jasne ideje. Možda je i tačno da je čovek
Dostojevski bio besomučnik, ili, ako hoćete, prorok; ali romansijer
Dostojevski bio je *homme de lettres*, priležni zanatlija u
jednom divnom zanatu, i ništa više. Iako nisam potpuno uspeo, je
sam više puta nastojao da ubedim Barohu da je Dostojevski bio,
pre svega drugog, čudesan tehničar romana, jedan od najvećih
obnavljača forme romana.

Nema boljeg primera za ono što sam nazvao tromašću svoj-
stvenom tom književnom rodu. Njegove knjige sastavljene su go-
tovo uvek od mnogo strana, ali, ipak, radnja je obično vrlo kratka.
Nekad mu trebaju dva sveska da bi opisao događaj od tri dana.
ako ne i od nekoliko sati. Pa ipak, ima li kakav drugi primer veće
intenzivnosti? Zabluda je kad se misli da se ta intenzivnost po-
stiže pripovedanjem mnogih događaja. Baš naprotiv: malo doga-
đaja i u najvišem stupnju detaljisanih, to će reći, ostvarenih. Kao
u toliko drugih stvari, i ovde vlada ono *non multa, sed
multum*. Gustoća se ne postiže nizanjem pustolovine na pusto-
lovinu, već proširivanjem svake od tih pustolovina pomoću
opširnog izlaganja njenih sitnih komponenata.

Koncentrisanje radnje u vremenu i mestu, karakteristika teh-
nike Dostojevskoga, upozoruje nas na neslućeni smisao koji do-
bivaju dostojanstvena »jedinstva« klasične tragedije. Ta norma koja
je pozivala, a da se nije znalo zašto, na suzdržljivost i ograniča-
vanje, javlja se sada kao plodno sredstvo da se postigne ta unu-
trašnja gustoća, neki atmosferski pritisak unutar volumena ro-
mana.

Ne boli nikad Dostojevskog što ogromni broj stranica mora
da ispunjava beskrajnim razgovorima svojih lica. Blagodareći toj
obilnoj bujici govornoj, mi se zasićavamo njihovim dušama, ima-
ginarna lica primaju očevitno ovaploćenje koje nikakva definicija
ne može da zameni.

Neobično je sugestivno iznenaditi Dostojevskog u njegovim likovima držanju prema čitaocu. Onaj koji pažljivo ne posmatra neće da nam pretstavi jedno lice, Zaprta, gotovo uvek kad obratnju u takvoj formi, da nam se čini da već imamo dovoljnu definiciju njegove prirode i osobina. Ali čini počne stvarno da deluje — t. j. da govori i vrši radnje — osećamo da gremo na pravom putu. Iako se ne ponaša dosledno ovoj figuri koju nam je obećala ona prepostavljena definicija. Prvoj mislenoj slici koja nam je o njemu data sleduje druga u kojoj ga vidimo kako neposredno živi, koju autor ne definiše i koja znatno odudara od one prve. Tada u čitaocu, usled nekog neizbežnog automatizma, nastaje zaprotiv svoje volje, krene se u potera za njim, naprežući se da interpretuje suprotne simptome da bi polučio jedinstvenu fiziološko-mitu; to će reći, nastoji da ga on definiše. Pa, vidite: to i jeste ono pred nas, unese ih u krug našeg individualnog života a da se niko njihovu tešku stvarnost, ne njihov — prosti pojam. I to što nikad ne možemo da prodremo do njihove dovoljne tajne, ta relativna neposlušnost blišnjega da se potpuno prilagodi našim mislima o njemu, daje mu neodvisnost od nas i to je uzrok da ga osetimo kao nešto stvarno, efektivno i što prevazilazi naše pretstave. I tako stižemo do neočekivanog zapažanja: da »realizam« — nazovimo ga tako da ne komplikujemo stvar — Dostojevskoga nije u stvarima i činjenicama koje on iznosi, već u načinu na koji čitalac mora s njima da ophodi. Njihov »realizam« ne sačinjava materija života, nego oblik života.

To lukavstvo Dostojevskoga da skrene čitaoca s pravog puta ide do okrutnosti. Jer ne samo da izbegava da nam objasni svoja lica pomoću prethodnih definisanja kakva su, nego se držanje tih lica toliko menja iz etape u etapu, pokazujući nam različite izgledе svakog pojedinca, da nam se čini da se malo po malo izgraduju i usavršavaju pred našim očima. Dostojevski izbegava stilizaciju karaktera i uživa u tome da se pokažu njihove dvoičnosti, kao što to biva u realnom životu... Čitalac je primoran da, kroz kolebanja i korekture, stalno strahujući da je u zabludi, rekonstruiše definitivni profil tih promenljivih stvorova.

Toj i drugim veštinama blagodarí Dostojevski neuporedivu osobinu zbog koje njegova knjige — i bolje i gore — ne izgledaju nikad lažne, konvencionalne. Čitalac ne nalazi nikada na teaterske kulise, nego odmah oseća da je utonuo u neku savršenu stvarnost, uvek autentičnu i delotvornu. Jer roman zahteva — za razliku od drugih besničkih vrsta — da ga ne shvatimo kao »roman«, da ne

vidimo zavesu ni daske scenarija. Balzak, kad ga danas citamo, budi nas na svakoj stranj od našeg novelesknog sna, jer se sudjeluje sa njegovim romansijerskim skelama. Medutim, teže je otpisati najvažniju osobinu strukture koju Dostojevski daje romanu, pa ču radnje da se docnije vratim na nju.

Treba, ipak, odmah istaći da ova navika da se ne definiše, nego, pre, da se zametne trag, ta stalna promenljivost karaktera, ta kondenzacija u vremenu i mestu, ta tromost, konačno, ili »spor tempo« nisu sredstva kojima se služi isključivo Dostojevski. Njih upotrebljavaju više manje svi roman i koji se danas još mogu da čitaju. Zapadni primer za ovo nam je Stendhal u svim svojim većim delima. »Crni i crveni«, koji nam kao biografski roman prikazuje nekoliko godina iz života jednog čoveka, sastavljen je od tri-četiri slike, od kojih nam svaka po svojoj unutrašnjosti izgleda kao kakav ceo roman ruskog majstora.

Poslednja velika knjiga te vrste — gorostasno delo Prustovo — objašnjava još bolje tu tajnu strukturu, dovedenu u izvesnom pravcu do preteranosti.

Kod Prusta tromost i sporst ide u krajnost i gotovo se pretvara u niz statičkih površina bez ikakvog kretanja, bez napredovanja i zategnutosti. Čitajući ga stičemo ubedenje da je predena mera potrebne sporsti. Radnja je gotovo uništena, pa i poslednji ostatak dramatskog interesa iščezava. I tako je roman sveden na čisto nepokretno opisivanje, preterano razliven, atmosferski karakter, bez konkretne radnje, koja je, stvarno, bila osobina tog književnog roda. Opažamo da nema skeleta, čvrstog i napetog uporišta, kao žice kišobrana. Teo romana, kad nema kosti, pretvori se u izobličeni oblak, u bezličnu plazmu, u meso bez obrisa. Zbog toga sam malo pre rekao da fabula ili radnja, koja igra vrlo malu ulogu u sadašnjem romanu, ipak ne sme sasvim da se odbaci, jer ona ima funkciju, istina, isključivo mehaničku — kao niti u ogrlici od bisera, žice u kišobranu, motke u šatoru vojničkom.

Moje je mišljenje — koje, verujte, zaslužuje da o njemu čitalac razmisli pre nego što ga odbaci — da takozvani dramatski interes nema estetske vrednosti u romanu, ali je jedna mehanička potreba njegova. Uzrok te potrebe rada se u opštem razumu ljudske duše, o kome je vredno da se bar ukratko nešto izloži.

(Nastavak u narednoj svesci).

(Sa španskog preveo K. Baruh.)

Jose Ortega y Gasset

Misli o romanu

Akcija i kontemplacija

Ima već više od deset godina kako sam, u svojoj knjizi „*Meditaciones del Quijote*“, pripisivao modernom romanu, kao njegovu osnovnu misiju, opisivanje jedne atmosfere ističući tu razliku od drugih epskih oblika — epopeje, priče, avanturističkog romana, melodrame i feljtona — koji izlažu konkretnu radnju određene linije i toka. Nasuprot konkretnoj akciji, koja znači što je moguće brzo kretanje ka završetku, atmosferski prikaz predstavlja nešto razliveno i mirno. Radnja nas nosi na svom dramatskom brzacu, atmosferski prikaz, naprotiv, hoće, jednostavno, da ga posmatramo. U slikarstvu, pejzaž predstavlja atmosfersku temu u kojoj «se ništa ne događa», dok istoimena slika pripoveda skiciran junački podvig, događaj u jednostavnoj formi. Nije slučaj da je povodom pejzaža izumljena tehnika *plein air* — a. t. j. atmosfere.

Tek docnije sam imao priliku da učvrstim to svoje prvo mišljenje, jer ukus bolje publike i najčuvaniji pokušaji skorašnjih pisaca pokazivali su sve jasnije tu prirodu romana kao različenog književnog roda. Poslednja kreacija visokog stila, kakvo je Prustovo delo, dovodi to pitanje do najjasnije očiglednosti: u njemu se pokazuje nedramatski karakter romana u krajnje preteranom vidu. Prust i ne pokušava da zanese čitaoce dinamizmom radnje, nego ga drži u stavu čisto kontemplativnom. Eto, taj radikalizam je uzrok teškoća i nezadovoljstva na koje čitalac nailazi kad čita Prusta. Posle svake stranice želeli bismo da nam autor da malo dramskog interesa, iako priznajemo da taj interes nije najprivlačniji, nego baš ono što nam pisac pruža u preobilju. Autor nam daje mikroskopsku snalbu ljudskih duša. Sa zrnom dramatism — jer, zapravo, mi bismo se zadovoljili tim neznatnim — delo bi bilo završeno.

Kako se to slaže? Šta će nam za čitanje romana koji cenimo izvesni minimum radnje koju ne cenimo? Ja mislim da će se svaki očaj koji bude malo razmislio o komponentama svoga užitka pri čitanju velikih romana sukobiti s ovom protivrečnošću:

Ako je jedna stvar potrebna drugoj, ne znači nužno da je ona sama sobom vredna. Da se otkrije zločin potreban je

dostavljač, ali zato ne poštujuemo dostavljanje kao takvo.

Umetnost je činjenica koja se rađa u našoj duši kad gledamo sliku ili čitamo knjigu. Da bi ova činjenica nastala, nužno je da dobro funkcioniraju naš psihološki mehanizam, a čeo niz njegovih mehaničkih potreba biće važne sastojke umetničkog dela; međutim taj niz nema estetske vrednosti i ona će se u najboljem slučaju tek odražavati ili izvoditi iz njega. Ali ja bih rekao da je dramatski interes psihološka potreba romana, ništa više, ali, naravno, i ništa manje. Obično se tako ne misli. Često se veruje da je sugestivna radnja jedan od najvećih estetskih činilaca dela, pa će se, prema tome, zahtevati što je moguće veća količina radnje. Ja mislim obratno; da radnja, pošto je isključivo mehanički element, s estetskog gledišta ne dolazi u obzir, pa se zato mora svesti na minimum. Međutim, što se tiče Prusta, smatram da je taj minimum neophodan.

Ovo pitanje prelazi granice romana, pa čak i svake umetnosti i uzima široke razmeće u filozofiji. Sećam se da sam više puta prilično opširno raspravljao o temi na svojim univerzitetkim predavanjima.

Ne radi se ni o čem manjem nego o antagonizmu ili razizmeničnosti između akcije i kontemplacije. Dva ljudska tipa stoje jedan drugom nasuprot; jedan teži ka čistoj kontemplaciji, drugi voli da deluje, posreduje, da se uzbuđuje. Poznajemo stvari jedino ukoliko ih posmatramo. Interes zamaćlje naše posmatranje upućujući ga jednostavno, zaslepljuje nas zajedno, dok drugo obasipa preobiljem svetlosti. Nauka od iskonski zauzima taj kontemplativni stav, rešena da verno odrazi raznoliku fizionomiju vaseljene. Umetnost je, takode, uživanje u posmatranju.

Na taj način, posmatranje i interes javljaju se kao dva stožerna oblika svesti koji se, u početku, međusobno isključuju. Zato je čovek od akcije, obično, vrlo loš ili nikakav mišlilac, a ideal mudraca, n- pr. kod stoika, takav je, da ga odvodi od svih stvari, čini ga neaktivnim, a dušu mu pretvara u nepomično jezero na kome se odražavaju sve promene nebeskih svodova.

Ovo radikalno postavljanje oprečnosti, međutim, utopija je geometrijskih duhova — kao i svaki radikalizam. Čista kontemplacija ne postoji, ne može postojati. Ako stajemo pred svemir, lišeni svakog konkretnog interesa, nećemo ništa dobro videti. Jer je broj stvari, koje sa istim pru-

— van privlače naše oko, nelizmeran. Ne bi, u tom slučaju, bilo razloga da se zaustavimo na jednoj tački više nego na drugoj, i naše bi oči, ravnodušne, lutale ovuda-onuda, klireći bez reda i perspektive po pejzažu svemira, nesposobne da išta zapaze. Odviše se zaboravlja skromna ali stara istina da treba gledati da bi se nešto videlo, a da se nešto vidi, treba pažljivo gledati. Pažnja je izvesna povlastica koju subjektivno priznajemo nekim stvarima na štetu drugih. Ne možemo pokloniti pažnju jednom a da ne zanemarimo drugo. Pažnja, dakle, postaje žarište povoljne rasvete koju usredsređujemo na grupu predmeta, ostavljajući oko nje jednu zonu polusene izvan dohvata našeg posmatranja.

Čista kontemplacija hoće da bude stroga nepristrasnost naše zenice koja se ograničava na to da odrazi sliku stvarnosti a da pri tom subjekt sebi ne dopusti ni najmanju intervenciju kojom bi izmenio tu sliku. Ali sad mi primećujemo da iza kontemplacije deluje mehanizam pažnje koji upravlja pogledom subjekta i prosipa po stvarima perspektivu, modelisanje i gradaciju, koji se rađaju iz dubine ličnosti. Ne skrećemo pažnju na ono što vidimo, već, naprotiv, dobro vidimo samo ono na što skrećemo pažnju. Pažnja je psihološko a priori koje deluje snagom afektivnih preimućstava i j. interesa.

Nova psihologija Lila je prinuđena da pa adoksaino obrne tradicionalni red duševnih osobina. Skolastik, kao i Gek, govorio je: *ignoti nulla cupido* — ne postoji želja za nepoznatim, ono nas ne interesuje. — A istina je baš protivno: dobro poznajemo samo ono što smo mi na koji način želeli, ili — da govorimo tačnije — ono što nas prethodno interesuje. Kako je moguće interesovati se za ono što ne poznajemo — to je očiti paradoks koji sam pokušao da objasnim u svojoj raspravi *Iniciación en la Estimativa*.

Ne dotičući se sada pitanja tako visokog reda, dovoljno je da svako otkrije u svojoj vlastitoj prošlosti okolnosti u kojima je najviše naučio o svetu, pa će primetiti da to nisu bile one u kojima je namerno nastojao da nešto vidi i samo vidi. Nismo najbolje videli onaj predeo koji smo posetili kao turisti. Poznata je stvar da u poslednjoj konsekvenciji, turista ništa dobro ne zapaža. Klizi pogledom nad gradom ili pokrajinom a da nije prodirući u njih otkrio njihovu bogatu sadržinu. Pa ipak, izgleda da je, u načelu, turista, zaokupljen isključivo posmatranjem, dočeo

na njegovih plin videlih činjenica. U drugoj krajnosti naziva se zemljoradnik koji prema zemlji ima oduvan zainteresovanog. Ko je god imao prilike da putuje po selima, mogao je s iznenađenjem da primeti kako malo zna seljak o svojoj okolini. Čud svega što ga opkoljava zna samo ono što je u tesnoj vezi sa njegovim koristanosnim interesom zemljodca.

To nagoveštava da je praktički najbolja situacija za raznavanje — t. j. za apsorbovanje najvećeg broja i najbolje vrste objektivnih elemenata — u sredini između čiste kontemplacije i nužnog interesa. Potrebno je da neki vitalni interes, ne odviše hitan i skučen, organizuje našu kontemplaciju, da je obuhvati, omeđi i raščlani unoseći u nju jednu perspektivu pažnje. S obzirom na prirodu može se ustvrditi da je, *certains paribus*, lovac, amater, obično onaj koji najbolje poznaje okolicu, kome najbolje uspeva da stupi u najplodniji dodir sa svim fizionomijama različitog tla. Slično tome, dobro smo videli samo one varoši u kojima smo živeli zaljubljeni. Ljubav je usredsređivala naš duh na predmet koji ju je očaravao, podarujući nam hipersensibilnost za uočavanje u okolicu bez potrebe da od te okolice stvori centar vizije.

Slike koje su nas najviše osvojile nisu one iz muzeja u koji smo išli da ogledamo slike, nego, možda, skromna ploha u polumraku sobe u koju nas je odvela sudbina, sa sasvim drugim brigama. Propadne, panekad, na koncertu muzika, a kad tu istu muziku odjedared, prolazeći ulicom utonuli u razmišljanja, čujemo od nekog slepca, stegne nam srce.

Očigledno je da sudbina čovekova nije primarno kontemplativna. Zato je zablude da je najbolji uslov za posmatranje, najpreča stvar zanizmanje posmatračkog stava. Naprotiv prepuštajući kontemplaciji sekundarnu službu, a noseći u duši dinamizam nekog interesa, izgleda da postizemo najveću moć apsorbovanja i prijemljivosti.

Da to nije tako, prvi čovek koji bi stao pred vaseljenu prozeo bi je potpuno svojom zenicom, video bi je svekoliku. Ali se stvarno desilo to da je čovečanstvo zapažalo komad po komad vaseljene, krug po krug, kao da su mu svaka od njegovih životnih situacija, svaka njegova težnja, nužda i interes služili kao prijemljiv organ kojim je posmatrao malu zonu oko sebe.

Otuda sledi da je ono što izgleda kao prepreka čistoj kontemplaciji — izvesni interesi, osećanja, potrebe, afektiv-

na preimčstva — upravo neophodno njezino oruđe od svake ljudske sudbine koja nije do monodimensionalnosti izmijenjena može da se napravi divan aparat za posmatranje — opservatorij — u takvoj formi da ga nijedan drugi, pa ni oni na oko najsavšeniji, ne može zamijeniti. Na takav način, najskromniji i najbolji život sposoban je za teorijsko osvešćanje, za službu neprenosive vještine, iako samo izvesne egzistencije imaju najbolje uslove za najbolje savjetovanje.

Ostavimo, međutim, te daljine i držimo samo u vidu da je posmatranje moguće samo kroz jedan minimum radnje. Budući da su u romanu predeo i fauna imaginarni, nužno je da autor probudi u nama neki imaginarni interes, i najmanje uzbuđenje koje će služiti kao dinamičko potporište i perspektiva našoj sposobnosti zapažanja. Što se god više razvijala psihološka pronicljivost kod čitaoca, sve je više popuštala njegova želja za dramatismom. To je sreća za modernog autora kome je danas nemoguće naći velike i neobične fabule za svoje delo. Po mom mišljenju, to ne treba da ga zahtijeva. Dovoljno mu je malo napetosti i pokreta. Ali je ovo malo neophodno; Proust je dokazao potrebu pokreta napisavši jedan paralitičan roman.

Roman kao „palanački život“

Treba, dakle, otkriti izraze: radnja ili plan nije sadržina romana, već, naprotiv, njegov spoljašnji kostur, tek njegovo mehaničko potporište. Suština romana — neka se ima na umu da mislim samo na moderni roman — nije u onom što se dešava, nego baš u onome što ne znači «da se nešto dešava», u čistom življenju, u bivstvovanju i stanjima lica, naročito u njihovoj celini i okolici. Jedan indirektan dokaz za ovo može da se nađe u činjenici da se obično ne sećamo događaja iz najboljih romana, ne pamtimo obrte kroz koje prolaze njihove figure, već samo te figure, a kad nam neko pomene naslov izvesnih knjiga, isto je kao kad nam kažu ime grada u kome smo živeli neko vreme. Istog trenutka nam padne na um jedna klima, naročiti miris varoši, opšti izgled stanovnika i tipičan ritam života njihovog. Tek docnije, slučajno, setimo se i ponekog pojedinog prizora.

Zahvala je ako se romansijer odviše stara da nađe «radnju». Svaka radnja može da posluži. Za mene je uvek

bio klasičan primer o neodvisnosti užilka, koji daje roman, od same fabule, jedno delo koje je Stendhal ostavio tek upola dovršeno i koje je objavljeno pod raznim naslovima: *Lucien Leuwen*, *Zeleni lovač* itd. Ovaj fragmenat romana sadrži mnogo stranica, ipak se u njemu ništa ne događa. Mladi oficir dolazi u glavni grad departmana i zavoli ženu koja pripada gospodskim krugovima psianke. I mi prisustvujemo jedino minucioznom klijanju divnog osećanja u jednom i drugom biću — i ništa više. A kad radnja treba da se zaplete, spis se završava, ali nam ostaje utisak da bismo mogli još pročitati bezbroj stranica u kojima bi nam se govorilo o tom francuskom zakutku, o toj legistimističkoj dami, o tom mladom vojniku sa uniformom purpurne boje.

A šta nam treba više? I, neka se, eto, razmisli šta bi moglo biti ono «drugo», one «interesantne stvari», oni čudesni obrti... U oblasti romana toga nema (ne govorimo, sada, o feljtonu ni o priči naučnih pustolovina, po uzoru Pee-a Weils-a, itd.). Život je, tačno govoreći, svakidašnji. A specifična draž romana ne nalazi se u onom delu njegovom koji opisuje nešto što je iznad života, nešto neobično, već onde gde iznosi nešto nama bliže: njegova je draž u čudesnosti prostog, očiglednog trenutka, bez legende. Nemoguće je zainteresovati nas, govoreći o romanu, proširivanjem našeg svakidašnjeg horizonta, davanjem neobičnih doživljaja. Nužno je gledati u protivnom pravcu: sužavajući sve više horizont čitačev. Da se objasnim:

Ako pod horizontom razumijevamo krug ljudi i događaja koji ispunjavaju svet svakog pojedinca, mogli bismo pasti u zabludu da razmislimo da ima izvesnih horizonata tako širokih, tako raznolikih, tako neobičnih, da su zaista interesantni, dok su, tobože, ostali tako uski i jednolični da se ne možemo zainteresovati za njih. Radi se o jednoj iluziji. Gospođica iz *comptoir-a* misli da je svet vojvotkinje dramatičniji od njezinog, a stvarno se događa da se vojvotkinja događuje u svom stvarnom svetu isto tako kao i romantična kontostriktkinja u bednom i sravnom krugu u kom se kreće. Biti vojvotkinja je jedan od oblika svakidašnjeg života kao i svi drugi.

Istina je, međutim, ono sasvim protivno ovoj pretpostavi. Nema nijednog horizonta koji bi bio samim sobom, zbog

svog naročito sadržaja, osobito interesantian, već svaki horizont, ma koji, širok ili uzak, rasvetljen ili tamian, raznoblik ili jednolikian, može da izazove interes. Dovoljno je da mu se vitalno prilagodimo. Vitalitet je tako velikoiian da i u najzabačenijoj pustinji nalazi povoda da se zapali i zakreperi. Živeći u velikoj varoši ne možemo da shvatimo kako se može disati u varošici. Ali ako nas slučaj facu u varošicu, mi za kratko vreme strašno učestvujemo u malim spletkama meštana. Dogada se isto što i posetiociima ostrva Fernanda Poo u pogledu ženske lepote; pri dolasku su im žene urođenika odvratne, ali se za kratko vreme ta odvratnost ublaži i one im na kraju izgledaju kao vestfalske princeze.

Ova je, po mom mišljenju, od vrlo velike važnosti za roman. Taktika piščeva mora se sastojati u tome da izdvoji čitaoca iz njegovog stvarnog horizonta i da ga zatvori u malen, hemetički i imaginarni horizont koji je unutrašnji svet romana. Jednom rečju, mora da čitaoca nastani, da ga zainteresuje za ljude koje mu prikazuje, i koji, sve da su i najdivniji, ne bi mogli doći u sukob sa stvarnjima od mesa i kosti koja okružuju čitaoca i stalno izazivaju njegovo interesovanje. Učinili od svakog čitaoca prolaznika — »provincijalca«, to je, po mom shvatanju, velika tajna romansičera. Zato sam malo čas rekao da umesto da se teži za povećanjem horizonta — a koji horizont ili svet romana može da bude prostraniji i bogatiji od najskromnijeg među postojećim? — mora se nastojati da se suzi, omeđi. Tako i samo tako, zainteresovaće pisac ono što se dogadja u romanu.

Nijedan horizont, ponavljam, nije zanimljiv svojom materijom. A svaki je svojom formom, oblikom svoga horizonta, to će reći, oblikom svoje vaspeljene ili potpunoeg sveta. Mikrokozam i makrokozam su takođe vaspeljene; razlikuju se samo po dužini poluprečnika; ali za onoga koji živi u jednom ili drugom, oni imaju uvek istu apsolutnu veličinu. Setite se Poenkareove hipoteze koja je dala potst eka Einstein-u: »Kad bi se naš svet suzio i smanjio, izgledalo bi nam da je sve u njemu zadržalo iste dimenzije.«

Relativnost između horizonta i interesa — svaki horizont ima svoj interes — vitalni je zakon koji u esterskoj oblasti omogućuje roman.

Iz nje proizlaze neke norme za ovu književnu vrstu.

Hermetizam

Posmatrajmo sami sebe u trenutku kada dovršavamo čitanje velikog romana. Čini nam se da smo izronili iz nekog drugog života, da smo umakli iz jednog sveta koji nas kako ne zadovoljava u načinu, autentičnosti. To osenčivo se obraca je očigledno, jer ne možemo da opazimo prelaz. Pre nekoliko trenutaka nalazili smo se u Parizu u društvu grafa Mosca, gospođa Zanzeverina, Kisljeje i Fabricija; ti veći smo s njima starijući se za njihove nevolje, utonuli u istu atmosferu, prostor i vreme kao i njihova bita. A sada, iznenadno, bez prelaza, nalazimo se u svojoj sobi, u svom gradu i u svom vremenu; počinju se već oko nas bušiti naše svakodnevne brige. Ima jedan vremenski razmak neodoljivosti, kolebljivosti. Nekad nas nagli trzaj nekog sećanja bacil ponovo u svet romana, i jednim naporom, kao da mištinu rukama po tečnosti, moramo plivati do obale svog vlastitog života. Ako nas neko pogleda, opaziće našu namu proširenje veđa kao u brodolomnika.

Ja zovem romanom ono literarno delo koje izaziva ovakvo dejstvo. To je magična, džinovska, jedinstvena, slavna moć; te suverene umetnosti našeg vremena. A roman koji ne bude mogao to postići, biće rđav, ma kakve da su njegove ostale osobine. Uzvišena, blagotvorna moć koja umnožava naše egzistencije, koja nas oslobodava i umnogostručava, koja nas otvaračuje plodnim transmigracijama!

Ali da bi se postigao taj efekat, nužno je da autor umu prvo da nas uvuče u zatvoreni svet svoga romana i da nam zatim preseče svako ošepanje, da nas odži u potpunoj odvojenosti od realnog prostora koji smo napustili. Prvo je lako; svaka će nas sugestija pokrenuti prema ulazu koji romanšiler otvara pred nama. Drugo je teže. Potrebno je da pisac sagradi jedan hermetički krug, bez i najmanjeg otvora i pukotine kroz koju bi iz utroba romana mogli nazreći horizont stvarnosti. Krug obično komplikovan. Ako nas puste da uporedimo unutrašnji svet knjige sa spoljnjim i stvarnim, i ako nas pozivaju na «živimo», onda će se veličine, razmeri, problemi, uzbuđenja koja nam se u toj knjizi daju, toliko smanjiti u proporciji i intenzitetu, da će se sav njezin prestiž rasplinuti. Bilo bi to kao da u vetru gledamo sliku koja predstavlja vrh Naslikani vrh ova-ke i zeleni se samo u unutrašnjosti jedne proleće, na mirnom zidu na kom se otvara ulaz u jedno magično carstvo.

U tom smislu ja bih se usudio reći da je romansijer samo onaj koji ima dara da zaboravi, i da, usled toga, učini da i mi zaboravimo stvarnost koju ostavlja izvan svoga romana. Neka on bude «realista» do kakvog hoće stepena, tj. neka mikrokozam njegova romana bude izgrađen od najrealnijih materija; ali kad se nademo u tom mikrokozmu, da ne osetimo odsutstvo ni najmanjeg delića stvarnosti koja je ostala izvan bedema romana.

Ovo je razlog zašto se rodi mitav svaki roman koji je opterećen transcendentnim namerama bile ove političke, ideološke, simboličke ili satiričke. Jer su ove delatnosti takve prirode, da se ne mogu vršiti fiktivno, nego samo onda funkcionišu kada su unutar istinskog horizonta svake individue. Kad ih pokrenemo, isto je kao da su nas izbacili iz zatvorenog veštačkog sveta romana i kao da su nas primorali da održimo živ i oprezan saobraćaj sa apsolutnim svetom od koga zavisi naš realni život. Kako da se zainteresujemo za imaginarne sudbine lica kad me autor silji da se suočim sa sirovim problemom moga vlastitog udela političkog ili metafizičkog! Romansijer, naprotiv, mora nastojati da me učini neosetljivim za stvarnost, ostavljajući čitaoca zatvorena u hipnozi jednog veštačkog sveta.

Ja u tome nalazim uzrok, koji još nikad nije bio dovoljno objašnjen, ogromne teškoće — možda i nemogućnost — koja leži u t. zv. »istorijskom romanu«. Pretenzija da zamišljeni svet ima istodobno i istorijsku autentičnost sadržuje u sebi sukob dvaju horizonata. A pošto svaki horizont iziskuje različito podešavanje našeg očnog aparata, moram stalno menjati stav; ne dopušta se čitaocu da mirno prosaaja i man niži da valjano prečisti istoriju. Na svakoj se stranici čitalac koleba, u dvojimici da li da jednu činjenicu ili figuru projektuje na zamišljeni ili na istorijski horizont i time postiže lažnu i konvencionalnu predstavu. Pokušaj autora da nas uvede u oba sveta izaziva jedino naizmeničnu negaciju jednog i drugog; čini nam se da autor falsifikuje istoriju time što nam je suviše približava, a oduzima delotvornu snagu romanu udaljavajući je prekomerno od nas prema apstraktnom terenu istorijske istine.

Hermetizam nije ništa drugo do naročiti oblik koji u romanu primenjuje bitni imperativ umetnosti: immanencijencija. To budi sve konfuzne glave i sve mutne duše. Ali šta možemo da radimo kada postoji neumoljiv zakon da

Misli o romanu

svaka stvar mora biti ono što jeste i kad se mora odrići težnje da bude nešto drugo! Ima ljudi koji hoće da budu sve. Nezadovoljni time da budu umetnici, oni hoće da budu političari, da zapovedaju i upravljaju masama, ili hoće da budu proroci, da upravljaju božanstvom i vladaju savestima! Ne bi im bile nedozvoljene tako bujne pretenzije samo za njihovu osobu; ali im ta ambicija uliva želju da i stvari imaju taj raznoliki udes. A to izgleda nemoguće. Umetnosti se svete svakom onom koji s njima hoće da bude više nego umetnik, pa mu ne dozvoljavaju ni da mu bude dostigne stepen umetničke tvorevine. Isto tako i politika jednog pesnika ostaje uvek u bezazlenom, nemoćnom stavu.

Jedna čisto estetska potreba nameće romanu hermetizam, silu koja ga pretvara u svet zatvoren za svaku delotvornu stvarnost. Ovaj uslov, pored mnogih drugih, ima za posledicu da roman ne može direktno težiti za tim da bude filozofija, politički pamflet, socijološka studija ili moralna propoved. Ne može da bude više od romana, njegova unutrašnjost ne može sama sobom prečinju šta spoljašnje, kao što bi san prestao da bude san u trenutku kada bismo hteli da, segnuvši rukom u javu, uhvatimo jedan realan predmet i da ga unesemo u čarobnu sferu onoga o čemu sanjamo. Ruka sanjalice je snovidenja bez snoga da drži ružni venčić. Ova dva sveta nikako ne mogu prodreti jedan u drugi: pri najmanjem dotiru jedan bi potpuno uništio drugi. Kao deca smo doživljavali neuspeh kad smo god hteli ući prstom u šareni svet mehurića od safunice. Naglom eksplozijem bi nestalo nežnog lepršavog kosmosa i na požu bi ostala suza pena.

A to nema opet nikakve veze s činjenicom da roman, pošto smo ga doživeli u divnom snovidenju, u nama sekundarno budi sve moguće vitalne odjeka. Simbolizam Kihota ne počiva u njegovoj unutrašnjosti, nego ga mi izgrađujemo spolja razmišljajući o pročtanoj knjizi. Religiozne i političke misli Dostojevskog nemaju u samom telu romana izvršne moći; one vrede samo kao slike istoga reda kao što su i lica junaka i njihova frenetička uzbuđenja.

Ti koji pišeš roman, pogledaj vrata florentinske Krištonice koju je izradio Lorenzo Ghiberini! Tamo, u nizu malih slika, nalaze se gotovo sva stvorenja: ljudi, žene, životinje, plodovi, građevine. Vajar nije ležao ni za čim

drugim nego da s uživanjem izvaja, jedan za drugim, sve ove oblike; čini se da se još osuđa ustroptalo zadovoljstvo kojim je vuka urešivala krivu liniju na čelu ovna koga je Abraham primao kao ženu, okruglu masu jabuke i redukovanu perspektivu građevina. Tako će isto biti romansijer samo onaj koji iznad svih svojih drugih aspiracija oseti prijatnu strast da priča, da izmišlja ljude i žene, i razgovore i šansli, koji se sav bude pretočio u radionicu konkavnog tela koje se zove roman, i bez ikakve čežnje za stvarnim životom koji ostavlja napolju, koji se — kao gusenica s omadžijanom čaurom — zatvori u šupljinu toza tela i uživa u gladenju unutrašnjeg svoda, da ne bi ostavio ni jednu otvorenu poru vazduhu i svetlosti realnoga sveta.

Bi, rečeno drugim, prostijim, rečima: romansijer je čovek koga, dok piše, interesuje njegov imaginarni svet više nego ijedan drugi. Ako to nije tako, ako ne interesuje njega, kako će postići da zainteresuje nas? Božanstveni somnambulista, romansijer mora da nas zarazi svojim somnambulizmom.

Roman kao zasićena književna vrsta

Ono što sam nazvao hermetičkim karakterom romana postaje očevidno ako roman uporedimo s lirskim pesništvom. Uživamo u lirskom čudu kad ga vidimo kako izbija na pozadini stvarnosti kao veštački vodoskok usred pejsaža. Li izam se rađa da se posmatra spolja kao statua, kao hram grčki. Ne sukobljava se s našom stvarnošću, ili, bolje reći, postiže svoju naročitu draž kad se javlja u suprotnosti prema stvarnosti, pokazujući usred nje s olimpijskom nevinošću nagoću svoje irealnosti. Roman je, naprotiv, odođen da bude gledan iz njegove vlastite unutrašnjosti, a to se dešava i sa istinskim svetom čiji je centar, po nekom metafizičkom propisu, svaka individua u svakom trenutku svoga života. Da bismo imali naročito zadovoljstvo koje daje čitanje romana, moramo osećiti da smo sa svih strana njim okruženi, pa je nemoguće postaviti taj roman kao predmet koji više manje otkaače od drugih. Upravo zato što je to književni rod *realistički par excellence* inkompatibilan je sa spoljašnjom stvarnošću. Da bi se evocirala njegova unutrašnja stvarnost, nužno je da se odlaci i uništi stvarnost koja nas okružava.

Iz ovog zahteva izvode se svi uslovi log književnog roda koje sam označio; svi su oni sadržani u heroizmu. Na takav način imperativ autopsije izbija neophodno iz naučite u kojoj se nalazi scenski transfer da prekrije realni svet imaginarnim. Da ne bismo više videli jednu stvar, da bismo je prekišli, moramo videti onu koju je prekrija. Pri viđenju je karakterisano time što ne čita scenu i što za sobom ne krije ni parče vaseljene. Oba simptoma otkrivaju zagrobnim bićima stvarnost Danteovu koja prolazi. Umesto da definiše lice ili osećanje, autor, dakle, mora da ih evocira da njegovo prisustvo ne bi prekinulo stiku naše okoline.

Ja, međutim, ne vidim da bi se to moglo postići drukče nego bujnom punošom detalja. Da bismo odvojili čitaoca, treba drugog sredstva nego da ga opsednemo jasno naslućenim situacijama pojedinostima. Ta šta je drugo naš život već džinovska sinteza situacija pojedinosti. Onaj koji sumnja da sanja ne pribegava nikakvom herojskom obeležju nego će se samo uzdržati kad hoće da se uveri da je budan. A u romanu se upravo i radi o tome da se i to sanja.

Kao što se uvek dešava da kroz preteranost saznajemo dotle nepoznatu meru, tako nam je i Proustovo delo, prešavši sve granice opširnosti i obilja sitnica, pokazalo da su svi veliki romani u suštini mlaticijozni, tako u drugom merilu. Knjige Cervantes-a, Stendala, Djekeova, Dostojevskoga, pripadaju, zaista, zasićenju vesti. Izgleda da se u njima sve penje nekom raskošnom i intenzivnom punošom. Uvek nalazimo više podataka nego što možemo da upamtimo, pa nam opet ostaje utisak da iza onih koji nam se zapoštavaju ima još mnogo drugih, živih. Najveći romani su koraina ostrva nastala od milijada sitnih životinja čija prividna nemod odoljeva naktajna morskim talasima.

To prinudava romansijera da se bavi samo ovih tema o kojima ima obilnu intuiciju. Nužno je da stvara *ex a bunda* tja. Gde oseti da mu je noga stala na tle i da ih *bunda* tja. Gde oseti da mu je noga stala na tle i da ga *gazi* u blćaku — neće nikad uspeli.

Treba primiti stvari kakve jesu. Roman nije lak, bezoplet, krilat književni rod. Morala bi se shvatiti kao mliz činjenica da su svi romani koje danas volimo sa drugog gledišta, pomalo teške knjige. Pesnik može da se kreće na put s liricom pod pazuhom; romansijeru, međutim, nužno treba ogroman prtljag kao putujućim cirkusima i narodima pel sebi. On nosi na plećima ceo a t d r e z o jednoga sveta.

Opadanje i savršenstvo

Uслови koje sam dosad spomenuo određuju samo to nižu na kojoj počinje roman i, tako reći, utvrđuju površinu vode na njegovom kontinentu. Na ovom nižu drugi uslovi od kojih zavisi manja ili veća visina dela.

Pojedinaosti od kojih je sačinjeno tkivo romana mogu biti najrazličitije vrste. Mogu biti svakodnevna opažanja, trivijalna kao što su ona koja ispunjavaju život dobrog građanina. Ili pak nedostupnija opažanja na koja nailazimo samo onda kad zahvatimo na dno života, u najdublje naslage njegove. Vrsta detalja određuje rang koji odgovara knjizi. Veliki romansijer pušće iz vida prvi nacrt svojih lica i zaronivši u svako od njih, vraćće se s punom prostrsti biserja sa dna. Ali, baš zbog toga, osrednji čitalac ga neće razumeti.

U prvom razvitku te književne vrste manje su se razlikovali dobri romani od rđavih. Pošto ništa nije bilo uređeno, i jedni i drugi morali bi početi sa pripovedanjem očevidnog i javobitnog. Danas, u velikom trenutku njihovog opadanja, mnogo se više razlikuju dobri od rđavih romana. I ovo je divna prilika, iako vrlo teška, da se postigne savršeno delo. Jer je zabluda u koju bi samo površni duhovi mogli pasti, da je doba opadanja nepovoljno u svakom pogledu. Naprotiv: dešavalo se uvek da su dela od najveće vrednosti proizveli dekadentnih perioda, kada su kultura, sažeto u progres, do krajnosti pretanjuje stvar lažke nerve. Dekadencija jedne književne vrste — kao i rase — nagriže samo osrednji tip dela i ljudi.

Ovo je jedan od uzroka zašto ja, koji osećam dosta pesimizma prema neposrednoj budućnosti umetnosti kao svetske politike — ali ne i prema nauci i filozofiji — mislim da je roman retki teren koji još može da da divne plodove, možda odličnije od svih onih koje su donela ostale žetve. Kao korektan proizvod te vrste, kao rudnik za eksploataciju, može se i verovati da je roman ostao svoje. Velike te rude, otvorene svakom trudoljubivom radniku — iscrpljene su; ali ostaju ona skrivena i opasna, koja se traživanja u dubinama u kojima počivaju najdragocenniji kristali. Ali to je posao za retko odabrane duhove.

Poslednje savršenstvo, koje je gotovo uvek savršeno poslednjeg momenta, roman još nije dostigao. Najveći problemi ili struktura, a ni materija, nisu još delimično rešeni. Što se tiče materije, mislim da je sledeći stepen razvoja od izvesne važnosti.

Misli o romanu

Materija romana je zapravo imaginarna psihologija. Ova napreduje u koraku sa svojim sestrama: naučnom psihologijom i psihološkom intuicijom koju upotrebljavamo u životu. Pa eto vidite: za poslednjih pedeset godina ništa u Evropi nije bolje uznapredovalo od poznavanja duša. Po prvi put postoji jedna psihološka nauka, istina, tek nađeta, ali tako nepoznata pređašnjim vremenima. A pored nje, profinjena osećajnost za otkrivanje bližnjega i za razglabavanje našeg vlastitog unutrašnjeg života. Toliko je psihološko umeće modernog čoveka, bilo u naučnom ili spotranom obliku, da se tom umeću, dobrim delom, može pripisati sadašnji neuspeh romana. Pisci koji su nam juče izgledali odlični, danas nam izgledaju detinjasti, jer je i sam čitalac bolji psiholog od pisca. (Ko zna da li politički nered u Evropi, po mom mišljenju, mnogo dublji i ozbiljniji nego što se zasad manifestuje, nije podložan istom tom razlogu? Ko zna da li države modernog tipa nisu moguće jedino u etapama velike psihološke otupljenosti građana?)

Druga, srodna, pojava je nezadovoljstvo koje osećamo pri čitanju Klasika Istorije. Psihologija koju oni primenjuju izgleda nam nedovoljna, maglovita, neuravnotežena s našim, očevidno, istančanijim ukusom.

Kako da se taj psihološki progres nije iskoristio u romanu i u istoriji? Čovečanstvo je uvek zadovoljavalo svoje želje kad su one bile jasne i konkretne. Može se bez preterane opasnosti preiskazati da će, izuzev filozofiju, najmoćnija intelektualna uzbuđenja u budućnosti poći iz romana i istorije.

Imaginarna psihologija

Te beleške o romanu teliko su se otegle da je nužno da ih naglo privedemo kraju. Još jedan korak više bio bi fatalan. Dovde su se održavale na širokom terenu opštih razmatranja, isključujući svaku kazuistiku. A događa se da su u estetici, kao i u morali, bitni principi tek neka vrsta načeta s obzirom na kazuistiku, konkretniju analizu. A tamo gde otpočinje analiza, tamo počinje i najprivlačniji deo pitanja, ali se u isto doba prenosi na teren bez granica. Treba, dakle, iskoristiti poslednji trenutak razložitosti i stati.

Hteo bih, da dodam onom što je do sada sugerisano još jedno zadnje nagoveštenje.

Kada sam da je roman, pre svega, imaginarna psihologija. Nije tako u nekoliko reči potpuno objasniti šta ovo znači. Obično se misli da su psihološke pojave potčinjene, isključivo zakonom činjenica, kao eksperimentalna fizika, i da zbog toga treba posmatrati i kopirati samo duše koje žive svojim realnim procesima. Ne bi, prema tome, trebalo zanemariti psihički svet, izmisliti duhove kao što se predstavljaju i iznističaju geometrijska tela. Pa ipak je zadovoljstvo od čitanja romana zasnovano na sasvim protivnoj činjenici.

Kada romansijer razvija jedan psihološki proces on ne kaže zatim da mi taj proces primimo kao niz činjenica — ko će nam garantovati njihovu stvarnost? — nego pribegava nekoj moći očiglednosti koja postoji u nama, vrlo sličnu onoj koja omogućava matematika. Neka niko ne kaže da nam opisani proces izgleda dobar kada se podudara sa slučajevima koje poznajemo iz iskustva. Dobro bi bilo kad bi romansijer bio upućen na iskustva koja je stekao ovaj ili onaj čitalac. Ranije smo spomenuli da je jedna od specijalnih privlačnosti Dostojevskoga egzotizam njegovih lica. Ne izgleda verovatno da je jedan čitalac iz Sevilje ikad upoznao ljude s tako uzburkanom dušom kao što su Karamazovi. Pa ipak, ako je imalo osetljiv, psihički mehanizam ovih duša izgledaće mu tako nužan, tako očigledan kao delovanje jednog geometrijskog dokaza u kojem se govori o miriagorima koji se nikad nisu nazreli.

Postoji, zaista, čedna očiglednost a priori u psihologiji kao i u matematici, i ona dozvoljava u oba područja imaginarnu konstrukciju. Gde samo činjenice poznaju zakon, a nema zakona imaginacije. Tu je nemoguće konstruisati. To bi bio čist i neograničen kaznis u kome ništa ne bi imalo prava na opstanak.

Budući da za ovo neki ne znaju, nepromišljeno tvrde da je psihologija u romanu ista kao i u stvarnosti i da, usled toga, autor ne može ništa drugo da radi već da kopira psihologiju stvarnosti. Ovo bezazleno mišljenje obično se naziva realizmom. Daleko je od mene nameta da sada raspravljam o tom izvitoperenom nazivu koji sam nastojao da uvek upotrebljavam pod navodnim znacima, da bih ga i drugim učinio sumnjivim. Ali niko ne će posumnjati u to da je taj naziv nezgodan ako opazi da se ne može primeniti ni na ona dela iz kojih se smatra da je izvaden. Lica ovih dela gotovo uvek tako su različita od onih koju susrećemo u svojoj okolini da, sve i kad bi to

bila ziva stvaranja, nego čitocu vredeti kao takva. Dugo u romanu nemogu za šta da budu kao i rečine, dovoljno je da budu bogate. Isto, ta psihologija mogućih duhova, koji su u naravno imaginarnom, jestina je od važnosti za ovaj književni rod. Ako bi, porisi ovoga, roman nastojao da vidi jednu psihološku interpretaciju tipova i društvenih krugova — bila bi to još jedna od privlačnosti dela, ali nikakav bitni element. (Jedna od tačaka, koje nisam dozirao, bio bi dokaz da je roman književni rod koji može da sadrži najveću množinu elemenata koji su strani umetnosti. L' n u t a r romana može gotovo sve da stane: nauka, religija, haranga, sociologija, estetski sudovi — s tim da sve ova ostane, na kraju, obesnaženo i sadržano u samom obliku romana, bez delotvornog i konačnog uticaja. Drugo će rečeno: u romanu može da bude koja mu drago sociologija; ali sam roman ne može da bude sociološki. Doza stranih elemenata koju knjiga može da podnese zavisi definitivno od talenta autorovog da ih rastvori u atmosferi romana kao takvoj. Pitanje, kao što se vidi, spada u kazistiku, pa ga stoga sa strepnjom odbijam od sebe).

Ova mogućnost izgrađivanja duhovne faune možda je najjača sila koja će moći pokretati buduću roman. Sve upućuje na ovu činjenicu. Interes za spoljni mehanizam fabule dandanas je, niže, sveden na minimum. To je toliko loše, da se roman usredsredi na viši interes koji može da izvire iz unutrašnje mehanike lića. Ne u izmišljanju «rađanja», već u izmišljanju interesantnih duša ja vidim najbolju budućnost romana.

Paruka

Ovo su misli o romanu koje sam formulisao na potstrek jedne Barohine aluzije. Ponavljam da mi nije stalo do toga da podučim one koji imaju o tim stvarima više nego ja. Možda je zabudna sve što sam rekao. Ali to ne mari samo ako posluži kao potstrek mladim piscima: ozbiljno odaniji svojoj umetnosti, da počnu izazivati teške i podzemne mogućnosti koje još preostaju sudbini romana.

Sumnjam, međutim, da će mi moći trag tako skrivenih i dubokih žila, ako pre nego što počnu pisati svoj roman ne budu osećali duže vremena strah. Ne može se ništa očekivati od onoga koji nije shvatio svu ozbiljnost momenta koju proživljava taj književni rod.

(Kari)

(Sa španskog preveo Kalni Baruh)

José Ortega y Gasset