

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET

Ivana Lučića 3

VIŠNJA BANDALO

**INTELEKTUALNI, JAVNI I INTIMNI DISKURZ
U DNEVNICIMA I NOTESIMA
TALIJANSKE MODERNE KNJIŽEVNOSTI**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Zagreb, 2010.

I. Uvod

I.1. Knjiga o sebi: strukturna načela

«... svaki govor o drugima je zamaskiran dnevnik.»

(Angelo Maria RIPELLINO, *Šminka i duša*)¹

Među literarnim vrstama autobiografske naravi, u kojima se direktno preispituju bitna svojstva ličnosti kao i očitovanja moralnog iskustva, posebnost dnevnika sastoji se u tome što u najmanjoj mjeri podliježe vanjskim ograničenjima, jer ne predstavlja apriorno zaokružen normativni model. Zapitamo li se o pobudama koje potiču književnike na ovakav način izražavanja, kao i o kasnijoj primjeni njihovih zapisaka, moguće je govoriti o kompatibilnosti ili hijatu između podloge koju čini neposredni život i poetiziranih znakova.

Kada je riječ o praktičnom ponašanju dnevničara, indikativna je metaforička tvrdnja Cesarea Pavesea, koji je sklon izjednačiti moralno i subjektivno, a nadilazeći očigledno: «Moralni život je vječno, nepromjenljivo postojanje jastva – postupci su samo mreškanje tog mora, čiji stvarni ponori se otkrivaju jedino u olujama, pa niti onda»; a na koju se nadovezuje Dossijeva paradoksalna dosjetka o relativiziranju

¹ A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino, 2002. (1. izd. 1965), str. 137.

stereotipa: «Cilj mojih skica. Ja tražim moralnost u nemoralnosti».² Premda dnevničke notacije zahtijevaju nadziranje samog sebe, nije izraženo autocenzuriranje koje se još može primijetiti u epistolarnim svjedočanstvima, s obzirom da se u prvi mah ne pomišlja na društveni otpor koji bi se mogao javiti pri recepciji. U kontekstu međužanrovskih utjecaja, prema jednoj interpretaciji, rašireno usvajanje dnevničkog žanra u 19. stoljeću možda je povezano s istovremenim slabljenjem uloge prepiske.³

Pojavljuju se stoga mnogobrojne psihološke nijanse pri pretresanju stavova, bilo da autor uviđa vlastite mentalne karakteristike ili ih se odriče, dokazujući suprotno, naglašava razloge koje pronalazi za sigurnost ili sumnju, spoznaje intuitivno ili potanko prosuđuje, prema opažanju koje iznosi Sibilla Aleramo: «[...] ovjekovječujući na papiru najbeznačajnije trenutke, ponekad najneizvjesnije, s očekivanjem da *se nađe* u toj vježbi».⁴ Budući da nije usmjeren na potrebu da uvjeri čitatelja, te ne predviđa konkretnu namjenu svojim napisima, pisac-dnevničar može se baviti također slučajnim i uzgrednim detaljima, ostavljajući izjave u disperzivnom stanju.

Stalnim oslanjanjem na nove empirijske situacije on se prepušta nehotičnome te prilagođava iznenadnome, što konačno pomaže razvijanju samosvijesti kao i učvršćivanju vokacije. Ili je u obrnutom postupku posvećen pokušaju da konstruktivno ispunji vrijeme i osmisli vlastiti dan, primjenjujući princip dosljednosti i sustavnog mišljenja. Riječju, u sekvence se uključuje ono što je još amorfnu ili pak već intencionalno, prema slikovitoj asocijaciji: «Onaj tko piše dnevnik uvijek je besposličar okrenut organiziranju posla koji nema. Ili “pisac u usponu” koji udvostručuje normu i u bilježnicama preuzima prava koja proizlaze iz ispunjene dužnosti»; a potonjemu odgovara i gledište: «“Dnevničar” je poslovan čovjek koji ne gubi vrijeme i vjeruje u svoj dan».⁵

² C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Einaudi, Torino, 1976. (1. izd. 1952), str. 190; C. Dossi, *Note azzurre*, ur. D. Isella, sv. I, Adelphi, Milano, 1964. (1. izd. 1912), str. 185.

³ A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna, 1990, str. 186.

⁴ S. Aleramo, *Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora*, ur. A. Folli, Feltrinelli-Fondazione Istituto Gramsci, Milano, 2002. (1. izd. 1938), str. 58.

⁵ A. Gatto, *Diario di un poeta*, ur. F. D'Episcopo, Edizioni scientifiche italiane, Napulj, 2001, str. 74, 71.

Iako nerijetko istupa kao anti-junak, bez opasnosti da ponudi uveličanu sliku o dostignućima, upravo taj aspekt daje poticaje čitatelju jednom kada mu tekst postane dostupan, potičući poistovjećivanje, kao što poantira ponovno Carlo Dossi: «Voli se onog pisca koji u knjigama govori o sebi, kada se ograničava na proučavanje svoje nutrine, jer tada odmah proučava i našu»; dodavši o multipliciranju misli u različitim smjerovima: «Međutim, može se puno naučiti vraćanjem do ishodišne točke raznih modusa, budući da se tamo nalaze i zanemarena načela, koja biste mogli korisno razraditi».⁶

Kao što je poznato, u svojstvu literarnog predteksta, natuknice čine spoj više ili manje eksplicitnih autopoetičkih iskaza te raznorodnih tematskih nukleusa iz potom dovršenih izdanja, sabirući koncepcije u zametku, bilo da se radi o iznošenju programatskih stavova ili već dolazi do izražaja sofisticirano jezično umijeće filigranskog kova gdje je nedvojben umjetnički rezultat. No, obimnost dnevnickog materijala u isti mah donosi rizik od monotonosti. Utoliko je pri objavljivanju moguće načiniti reduktivan odabir, ne uvrštavajući dijelove koji se doimaju suvišnima, budući da je izvorno objedinjeno također ono što je još aproksimativno, ostavljajući mjesto za izlaganje doživljaja koje se kasnije svojevoljno napušta. Jednako tako, iako se na temelju ovakve literature često dolazi do zaključka o kronologiji nastanka, te zbivanjima koja su pratila pripremu pojedinih knjiga, potvrđujući zrcaljenje glavnih motiva, u drugim slučajevima može biti primjetan tematski raskorak u odnosu na ostatak opusa, fikcionalnog, autobiografskog ili esejističkog tipa.

Zbog toga su malobrojniji primjeri da se time nedvosmisleno ilustrira nečija pripovjedačka vještina ili snaga lirske imaginacije, u vidu gotovih, arhitektonski konstruiranih zbirki koje bi predstavljale potvrdu dosegnute umjetničke zrelosti. Na ovu činjenicu skrenut će pozornost S. Aleramo: «[...] svaki obrazovan duh, hranjen razmišljanjem, naviknut na psihološku analizu ili moralno traganje, stvara ili može stvoriti to isto tijekom života».⁷

⁶ C. Dossi, *Note azzurre*, cit. izd., str. 135, 628.

⁷ S. Aleramo, *Orsa minore*, cit. izd., str. 118.

Istovremeno valja zapaziti postupne promjene do kojih je došlo u načinu recepcijskog procjenjivanja dnevnčkih izdanja, koje su dovele do osjetnog širenja semantičkog radiusa u odnosu na vrijeme kada su koncipirana, te neovisno o početnoj namjeri: zahvaljujući suvremenim čitanjima ono što je nekoć imalo usputnu svrhu radnog alata ili odgovaralo romantičarskoj tendenciji da se unutar korica pretresaju sitnice namijenjene *ad se ipsum*, postupno je podvrgnuto sve složenijim hermeneutičkim kritičkim zahvatima. Zbog tog razloga također veći broj novijih dnevnika doživljava reizdanja kao i prijevode, postižući zamjetnu čitanost.

Iako su dnevnički zapisi ustrojeni kao slijed mikropriča, međusobno zavisnih u većoj ili manjoj mjeri, što predstavlja osnovni modalitet da se prenese iskustvo vremena koje ondje čini neizostavan element, poput provodne niti među izdvojenim situacijama,⁸ odsutna je totalizirajuća pretenzija ili razrješenje koje može ponuditi fikcionalni svijet romanopisca. Nasuprot tomu, kada je posrijedi individualni karakter, smisao akumuliranja značajnih sati i odbljesaka sjećanja leži između ostaloga u formativnom impulsu.

Naime, onaj tko vodi intimne zabilješke ili se prihvaća razjašnjavanja vlastitih gledišta koja se tiču operativne sfere, hipotetski prihvaća kao misao vodilju “kako postati ono što se jest”. Ovu ideju prethodno je razmatrao Nietzsche, a na tragu Pindarovog aforizma, smjerajući pritom u prvom redu na napredovanje u spoznaji u duhu koncepcije *amor fati* kao jednog od svojih provodnih motiva.⁹ U klasičnim dnevničkim spisima, međutim, ovakav stav odnosio bi se na potrebu za ispravljanjem stranputica i uklanjanjem zablude kojima je izložen pojedini autor, čime se zadržava njihova prvotna pokusna narav. S obzirom na potonji kontekst, podudaran je Sokratov naputak o upoznavanju vlastitih granica kao i vrlina (*Nosce te ipsum*), koje pomaže uočavanju vanjskih poteškoća, u jednakoj mjeri kao prevladavanju tipičnih zamki

⁸ To je podudarno s konceptom narativnog identiteta P. Ricoeura, prema kojem se upravo pričom organizira vremenitost (usp. *Oneself as Another*, engl. prijevod, University of Chicago Press, Chicago-London, 1994, franc. izvornik 1990).

⁹ F. Nietzsche, *Ecce homo. Kako se biva što se jest* (prev. Š. Vranić), Visovac, Zagreb, 1994. (1. izd. 1889), str. 53.

otkrivenih poniranjem u unutrašnjost, poput trenutnih nedoumica ili dojma “praznog hoda”.

Ako uzima kao zadaću da pronade samog sebe pripovijedajući o vlastitom životu i probirajući iskustva, dnevničar ostavlja djelo koje je rezultat postupne refleksivne kondenzacije, odajući proces sazrijevanja svijesti ili stvaralačkog usavršavanja, a ponekad i nagovještaje potencijalnog preobražaja. Kada se radi o potrebi za poboljšanjem i uočavanjem stanovite svrhe, Umberto Boccioni tako pokazuje stremljenje prema koherentnoj likovnoj viziji, a pojačavanje izražajne snage pritom bi valjalo steći polaganim evoluiranjem: «Moram si priznati da tražim, tražim, tražim, i ne pronalazim. Hoću li pronaći?»¹⁰

Povrh intelektualnog kriterija te zaokupljenosti etičko-moralnim pretpostavkama, kompozicija prizora uvjetovana je emocionalnim i osjetilnim doživljavanjem, kao i volitivnom komponentom o kojoj ovisi problem samokorigiranja; razabiru se neizgovorena pitanja: «Kako se osjećam?», «Što želim?» Prema opservacijama istog autora koje upućuju na težnju promjeni: «Tko zna usmjeravati, upravljati svojim karakterom, gospodar je vlastite sudbine», ili «Ne držim više volju na uzdi, i ne uspijevam si zapovijedati i nepokolebljivo slušati».¹¹

Ukoliko je prisutno stratificiranje vremenskih dimenzija jer zapisci obuhvaćaju duži period, radnje se prati u širokom rasponu, od iščekivanja i realizacije do posljedica. Kao splet kontingentnoga i idealnoga, dnevničke zabilješke svjedoče o stvaranju pojedinačnog privatnog ili umjetničkog identiteta, odražavajući nastojanje da se postigne veći stupanj sintonije, što katkada ne predstavlja lagodan zadatak, dosljedno ocjeni: «Voditi dnevnik je složenije nego što se na prvi pogled čini».¹²

No, ovakvo osvješčivanje u dugotrajnom razdoblju također može utjecati na utisak intenzivnijeg življenja. U slučaju pozitivnog ishoda, dolazi do izražaja osjećaj ostvarenog cilja, kao u konstataciji S. Aleramo: «Ako me dugotrajno lutanje dovelo do ovoga, znači da nije sve bilo beskorisno...»¹³

¹⁰ U. Boccioni, *Diari*, ur. G. Di Milia, Abscondita, Milano, 2003. (1. izd. 1971), str. 14.

¹¹ Isto, str. 34, 54.

¹² Isto, str. 57.

¹³ S. Aleramo, *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, ur. A. Morino, Feltrinelli, Milano, 1978, str. 32

Pritom valja uočiti da u dnevničkom pripovijedanju, premda koordiniranom tako da omogućuje neposredno prenošenje impresija i peripetija koje govorno lice proživljava u sadašnjosti, nije zamisliva potpuna istovremenost. Gledano iz filozofskog kuta, valja napose ustvrditi da priroda mišljenja koje dopušta ispitivanje podrobnosti iziskuje naknadnu perspektivu, kao postponirana, odgođena spoznaja s obzirom na čas percepcije (ovaj aspekt zorno predočava njemački termin *nachdenken*). Čin dnevničkog govora perpetuira ovo načelo, pa autor neizbježno ostaje pola koraka unatrag u odnosu na protok vremena. Njegovo prikazivanje se odvija gotovo momentalno i paralelno s dogodovštinama, ostvarujući veliku vremensku bliskost koja može jamčiti pouzdanost, no ipak je lišeno apsolutne podudarnosti. Posrijedi je tip teksta koncentriran na sažeti opis bježnih pojava koje već djelomično pripadaju prošlosti, k tomu katkada dočaranih preciznošću koja dolikuje kakvom mjernom instrumentu. Zasniva se stoga prvenstveno na promicanju nestalnih trenutaka, kao odraz «življenja u intervalima», a potom se čita ili konzultira u kontinuitetu, kao smisleno strukturirana i zaokružena cjelina, očitujući se kao sukcesivna progresija.

Promatrane izdvojeno, znakovite vremenske točke (prema engleskoj sintagmi, *spots of time*) uistinu se šire ili sužavaju pod diktatom pojedinačne svijesti, jer doživljaj trajanja uključuje subjektivnu dimenziju, pored mjerljivih parametara, utječući na način ustrojavanja identiteta. Osim vremenske rastezljivosti kojom je moguće objasniti fleksibilno produživanje ili reduciranje prvobitnih dojmova u pamćenju govornika, primjećuje se i promjenljivost vezana uz doživljaj instancije subjekta zbog retrospektivnog pogleda.

Tvrđnju o različitim formama jastva uspostavljenim tijekom vremena, koje ne predstavlja stalnu kategoriju ukoliko izostaje permanentna poveznica sa prošlošću, izriče Carlo Michelstaedter: «Čini mi se da sam netko drugi u svakom času, izgubio sam osjećaj kontinuiteta svojeg “ja”».¹⁴ U skladu s tim shvaćanjem, iznošenjem poredbi između onoga što je bilo nekoć i sad, susret sa samim sobom može poprimiti različite nijanse, otkrivajući nekoliko lica nečije osobnosti. Paralelna je ideja M. de

¹⁴ C. Michelstaedter, *Sfugge la vita. Taccuini e appunti*, ur. A. Michelis, Aragno, Torino, 2004, str. 16.

Montaignea kojom se poriče postojanost dubinskog “ja”: «Ja, kakav sam danas, i ja, kakav sam bio, to su dva čovjeka».¹⁵ Mnoštvenost na koju aludira također P. Valéry pregnantnom rečenicom «Ja nije jedno»,¹⁶ ovdje proizlazi iz nadopunjavanja novih vremenskih slojeva. Ali, već u drugom trenutku Michelstaedter će se prikloniti oprečnom stavu naglašavajući konstantnost vlastitog identiteta, unutar disparatnih elemenata i usprkos prekidima: «Moje ja je čvrsta i apsolutna točka koja vrijedi izvan rijeke vremena i nepomično traje».¹⁷

Prema ovom viđenju, iz dnevnčkih natuknica postaje uočljivo dvosmjerno kretanje misli, jer djeluju kao povezujuća karika između usmjerenosti prema naprijed i otvorenosti za novo, zbog čega izmiče konačno značenje, te osvrtnja unazad kao nastojanja da se barem dijelom fiksira ono što je u prijelazu ili mijeni. No, upućenost na to što bi trebalo uslijediti, u vidu predviđanja budućega, ne nosi uvijek pozitivan predznak, kao što rezimira Bruno Barilli, izvorno na francuskom: «Opustošen život: zaustavljen zakon vremena [...] Minule sezone protegnute prema budućnosti».¹⁸

Ili se radi o pokušaju da se simbolično uspori ili zaustavi smjena dana i noći; govoreći metaforički, piščevi potezi i mrlje tada ostaju na papiru nalik “kapljama vremena”, kao simbol proteklog života. Shodno tomu, Giovanni Comisso opravdat će svoj naum kao težnju da se upamte iskustvene predodžbe: «Vrijeme: pobijediti vrijeme. Njegovu snagu u suprotnosti sa svime, u suprotnosti s osjećajima».¹⁹ U tom smislu, među frekventnim toposima o samome sebi koje se uspostavlja u dnevničkom tekstu, pronalazi se i onaj o obnavljanju uspomena koji odražava tendenciju da se ostavi trajniji biljeg.

S obzirom da dnevnički stil ponajprije zrcali potrebu da se ostane sam sa sobom, podjednako je karakterističan motiv refleksivne samoće. No, ovaj učestao amblem uključuje dvojaku konotaciju priželjkivanog stanja, ali i opterećujućeg osjećaja

¹⁵ M. de Montaigne, *Eseji. Knjiga treća*, prev. V. Vinja, Disput, Zagreb, 2007. (1. izd. 1588), str. 266.

¹⁶ P. Valéry, *Ja i ličnost*, prev. N. Vajs, «Gordogan», br. 31-33/1990, str. 118. (modificiran prijevod).

¹⁷ C. Michelstaedter, *Sfugge la vita*, cit. izd., str. 128-129.

¹⁸ B. Barilli, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti (1901-1952)*, ur. A. Battistini i A. Cristiani, Einaudi, Torino, 1989, str. 76.

¹⁹ G. Comisso, *Diario 1951-1964. Con un ricordo di Goffredo Parise*, Longanesi, Milano, 1969, str. 95.

koji priječi doživljaj vitalnosti u doticaju sa zbiljom. U prilog potonjemu govori jezgrovita tvrdnja Franca Calamandreia: «Svakako više ne mogu, stvarno više ne mogu biti tako sam»; dok u istom ozračju S. Aleramo pridodaje: «[...] koliko sam sama, duhovno, bez ikoga da ga pitam za savjet ili mu prenesem svoja raspoloženja...»²⁰

Uz taj aspekt vezuje se također praćenje promjenljivih stanja duha, ponekad stvarajući dojam kolopleta proturječnih emocija, poput odvijanja unutrašnje rasprave ili borbe, prema Boccionijevom lapidarnom iskazu: «U meni se sukobljavaju najopsežnija čuvstva i razmišljanja».²¹ Ovakvu poziciju zaokružuje Barillijevo priznanje: «Ne bih se trebao pouzdati u raspoloženje koje me nasumce odvlači na razne strane. Ja sam barka bez kormila».²² Ali, na drugom mjestu nakon komentiranja poriva da se prevlada nepovjerenje koje može pobuditi dnevničko bilježenje kao vid samopropitivanja, on ipak izjavljuje, premda donekle ironično: «Osim svojeg postojanja, ne vidim ništa drugo što bi bilo opravdano».²³

U ponešto izmijenjenim okolnostima, budući da podrazumijeva prepuštanje lutajućim mislima, osama pogoduje umjetničkoj ekspresivnosti kao i oživljavanju sjećanja. Posrijedi je način da se rasprše dvojbe i dobije zamah bez bojazni i sustezanja, izvan interakcije s drugima, u stanovitim trenucima ujedno “okrećući novu stranicu”; reći će još jednom Calamandrei iako u ponešto izmijenjenom kontekstu: «Zar ćemo možda i ovaj put naposljetku ostati uskraćeni za totalno iskustvo? Zar nikada nećemo doći do točke i novog početka».²⁴ Ali, to ne dokida činjenicu da dnevnik predstavlja povlašteno mjesto za preispitivanje odnosa prema okolini, uspoređujući se s drugima i time ostvarujući svojevrsno udvostručenje sa perspektivnog stajališta. Tomu valja pridružiti primjere kada se u zapisima usredotočenim na kolektivna kretanja nailazi na reljefni prikaz epohe, zadirući također u običajnu sferu, što im pridaje vrijednost svjedočanstva.

²⁰ F. Calamandrei, *La vita indivisibile. Diario 1941-1947*, Giunti, Firenca, 1998. (1. izd. 1984), str. 217; S. Aleramo, *Diario di una donna*, cit. izd., str. 283.

²¹ U. Boccioni, *Diari*, cit. izd., str. 220.

²² B. Barilli, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, cit. izd., str. 81.

²³ Isto, str. 159. Usp. isto, 155.

²⁴ F. Calamandrei, *La vita indivisibile*, cit. izd., str. 217-218.

Pretpostavci da se u dnevniku ogleda nastojanje da se prikaže “istinski život”, odnosno obuhvati iskustvo u totalitetu, ne prenoseći ga nužno drugome, sukladno je razmišljanje Corrada Alvara: «Pisac se uvijek obmanjuje da će jednog dana načiniti totalno djelo i zato prikuplja ove materijale»; a u sličnom duhu G. Gusdorf iznosi zapažanje o spisateljevoj utopiji o cjelovitom, velikom djelu koju pokušava provesti u dnevniku.²⁵

Pritom je moguće apstrahirati dva globalna tekstualna predloška, uz različite prijelazne oblike, koji djelomično proizlaze iz drugačijih autorskih nakana, mijenjajući konačan rezultat. Budući da se radi o žanru koji ne podrazumijeva unaprijed recipročnost, jer isprva može biti bez čitateljskog odjeka, dijaloški prostor koji je uobičajen u književnoj komunikaciji zamjenjuje “ozvučenje” intimne sfere. Bilo da je riječ o svjesnoj taktici ili spontanom činu, udaljujući se od publike dnevničar stvara gotovo automatski, *in promptu*, zahvaćajući efemerne i promjenljive aspekte zbilje, nerijetko zaokupljen, poput esejista, upravo prolaznim i kolebljivim.

Ovim idejama prožet je osobito tip dnevnika u kojem ostaje u prvom planu iznošenje trenutnih, subjektivnih nazora, pa se fragment zadržava kao osnovna mjera, uglavnom se ne ulančavajući u veće istovrsne nizove i ne tvoreći jedinstvenu logičku cjelinu, nego ostavljajući dojam isprekidanosti između nekoliko slojeva narativne forme. Kao što je uvriježeno, pripovijedanje sada u prvom redu prati vremenski ritam, odvijajući se u znaku danâ ili trenutaka, pored podjednako važne uloge koju ima mjesto zapisivanja, u vidu dvaju čimbenika koji utječu na nepredvidljivost unosa. Ukratko, radi se o kompozicijski neujednačenom izlaganju kao ishodu analitičkog promatranja, gdje je dio teksta sublimiran i posjeduje stanovitu literarnu vrijednost ili se smatra anticipacijom umjetničkoga govora koja pronalazi dosljednu primjenu (to uključuje učinkovite stilske postupke koji uvjetuju gnomičnost ili liričnost izričaja, te izravne referencije na opus), dok ostatak ne prelazi razinu pripremne, grube skice.

Govori li se o bilješkama književnikâ, predstavljaju stoga rezultat sinergije komplementarnih sastavnica, jer osim što pomažu da se izgradi nečija osobnost, sadrže

²⁵ C. Alvaro, *Fogli sparsi*, u: *Ultimo diario*, Bompiani, Milano, 1961. (1. izd. 1959), str. 201; G. Gusdorf, *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*, Éditions Odile Jacob, Pariz, 1991, str. 375.

aluzije na poetičke postulate, dopuštajući posredne zaključke: piše li se s lakoćom i u kojim okolnostima, koje navike se usvaja, zaobilazi li se pojedine teme, koji stav se zauzima prema tradicionalnim zasadama ili inovacijskim silnicama itd. No, pored upotrijebljenih elemenata, sadrže i sve što je propušteno uobličiti, sve do onih slučajeva kada figuriraju kao idealni nadomjestak koji bi trebao kompenzirati egzistencijalni ili stvaralački zastoj. Nasuprot tomu, iako su mahom vjerni događajima, ondje dolaze do izražaja i autorski pokušaji da se konkretizira apstraktno, upućujući na ono što se nije odigralo ili se ne može ostvariti.

Premda dnevnik uistinu označava djelo koje nije moguće dovršiti, u prethodnoj skupini zapisa piščevo “ja”, u vidu amblema unutrašnje svijesti ili pak intelektualne aktivnosti, djelovalo je kao povezujući faktor, etiketa pod koju je valjalo podvesti ukupnost ispričanoga, jamčeći kompaktnost. Za razliku od toga, na drugom kraju nalaze se tekstovi u kojima je ponajprije uočljiva zajednička idejna osnova unatoč formalnoj segmentiranosti, koja tako stvara dojam kontinuiteta, u smislu linearnog, kauzalnog, te u konačnici ravnomjernog i globalno organiziranog diskurza. Drugačije rečeno, osim što nije uvijek izrijeком istaknuto dijeljenje na kronološke odsječke, razaznaje se jedinstvena strategija, dominantna misao koja tvori tematski okvir, čineći zapažanja međuvodisnima.

Posrijedi su sastavni dijelovi pojedinačnog estetičkog programa (simptomatična su književna izdanja Ennia Flaiana, ponekad objavljena bez datacije, u kojima se ponavljaju prepoznatljive motivske okosnice), ili se štivom provlači dokumentarizam kao krovni pojam koji pokazuje odnos prema vlastitom naraštaju (poput pristupanja kurentnim društveno-političkim pitanjima u zbirci *Crno na crnome* Leonarda Sciascie, u kojoj naslovni izostanak dijalektike indirektno sugerira moralističku potku, kao svjedočanstvo o negativnim aspektima). Može nadalje prevladavati razrada kritičkog sadržaja (na primjer u literarnim reminiscencijama Bonaventure Tecchija), ili meditativna, spekulativna dimenzija gnoseološke matrice (kao u slučaju notesa Nicole Chiaromontea u kojima se očituje heuristička

vrijednost).²⁶ Autori uglavnom više ne pišu jedino za sebe, niti pokušavaju reći sve, pa to nisu tajne ili poluskrivene stranice. Umjesto da samo prikazuju svakodnevne slike u pokretu, vrše izbor epizoda, pronalazeći uporište u vanjskoj stvarnosti.

Mimo evidentiranja svojih unutrašnjih otkrića ili konstruktivnih unosa koji dovode u kreativno stanje, dnevnik predstavlja i mjesto gdje se književnici konfrontiraju sa pretečama, donoseći isječke iz pročitanih knjiga ili nastavljajući samostalno razvijati tuđe misaone i perceptivne sheme. No, isto vrijedi za usporedbe među suvremenim autorima, koje stvaraju dojam produženog, intertekstualnog dijaloga, te obraćanja publici koja je sastavljena također od pisaca i kritičara. To je uvjetovano modernim konsolidiranjem ovog žanra koji je postupkom objavljivanja doveden u okvire kulturne povijesti, naročito ako su ga u prilici odobriti dnevnici, koji se sada već međusobno komentiraju. Takav slučaj je onaj Sciascinog apostrofiranja Brancatijevih zapisa, koji s obzirom na tematsko-stilski registar bitno ne odudaraju od njegovih vlastitih.²⁷

To je moguće provjeriti i na primjeru S. Aleramo, kao autorice autentične dnevničke vokacije primjetne tijekom cijele karijere, koja primjerice osim što iznosi pozitivno intonirane sudove o istovrsnom izdanju Bianchi Bandinellija pod naslovom *Dnevnik jednog buržuja*, očekuje kritičku recepciju svojeg djela koje čini nedjeljivu cjelinu s ostatkom opusa.²⁸ Povratne informacije koje dobiva da je ono što bilježi za sebe ostalo upamćeno, služe joj kao dokaz svrhovitosti: «Znači ne piše se uzaludno, Sibilla, dakle, čitaju te s dubokim razumijevanjem ljudi koje nisi nikada upoznala niti susrela?»²⁹

²⁶ L. Sciascia, *Nero su nero*, Adelphi, Milano, 1991. (1. izd. 1979); B. Tecchi, *Taccuini del 1918. Sulla letteratura e sull'arte*, ur. F. Lanza, Mursia, Milano, 1991; N. Chiaromonte, *Che cosa rimane. Taccuini 1955-1971*, Il Mulino, Bologna, 1995.

²⁷ *Nero su nero*, cit. izd., str. 77-79.

²⁸ Usp. R. Bianchi Bandinelli, *Dal diario di un borghese*, ur. M. Barbanera, Editori riuniti, Rim, 1996. (1. izd. 1948). S druge strane, spomen na autoricu se pronalazi u autobiografskoj knjizi slikara Prima Contija (*La gola del merlo*, 1983), a Pavese izriče pozitivno mišljenje u dnevniku spominjući je pod inicijalima (*Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 288); o Paveseu se afirmativno izjašnjava i S. Aleramo (*Diario di una donna*, cit. izd., str. 94, 96, 274, 279).

²⁹ Isto, str. 426. Dok je navedeno djelo namijenjeno postumnom objavljivanju, posrijedi je izdanje: *Dal mio Diario (1940-1944)*, Tumminelli, Rim, 1945; a kasnije izlazi također dnevnik *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, ur. A. Morino, Feltrinelli, Milano, 1979.

Upravo čin tiskanja čini razliku u odnosu na prošla stoljeća kada se osnovna svrha zapisaka sastojala u očuvanju individualnog ili obiteljskog pamćenja, o čemu će još biti riječi u nastavku.

I.2. Između poetike, kronike i samoanalize

Pritom valja povesti računa o uzajamnom utjecaju triju temeljnih podvrsta, prema razgraničenju pertinentnom u talijanskoj tradiciji, koje poduzima G. Falaschi. Razlikovna crta povučena je između pravog dnevnika namijenjenog praćenju životnih okolnosti u koji se upisuju privatni doživljaji, izvršene radnje kao i šira razmatranja; teke za zabilješke kao heterogene cjeline s nabačenim idejnim konceptima, potom katkada sistematiziranima, a u kojoj autor često iznosi poimanje svojeg djela; te notesa kao prvotno džepnog bloka za brže skice koji ponovno služi kao podsjetnik i radni orijentir, neizravno dajući podatke o osobnom položaju.³⁰

Prema originalnoj definiciji, dnevničko pisanje odnosi se na jednokratno pripovijedanje, koje je podijeljeno u minimalne vremenske odsječke, te teče kronološki, bilo redovito ili sa stankama, s izraženom tendencijom prema opširnoj divagaciji ili, obrnuto tomu, prema skraćivanju i nabrajanju gradiva. Drugim riječima, zapisuje se najčešće unutar jednog dana, o tome što ga određuje i čini značajnim ili jedinstvenim, kao odraz pokušaja da se ostavi trajan trag o nečemu što se više ne vraća. Obilježavanjem intenzivnih, pamtljivih momenata, koji dijele, ali i povezuju slijed danâ, može ih se smatrati zaključenima.

Premda se dnevničar zaustavlja na najmanjim pojedinostima, što se događa osobito ako je vođen geslom “niti jedan dan bez napisanog retka” (*Nulla dies sine linea*), uz oslanjanje na kalendar kao kohezioni čimbenik, čitajući bilješke u retrospektivi na kraju uočava ono što je suštinsko. No, moguće je i da evidentiranje vrlo živih impresija pri iskrснуću naknadno zapriječe amnezije, u vidu stanovitih praznina u sjećanju.

³⁰ Usp. G. Falaschi, *Diari, zibaldoni e taccuini*, u: *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, ur. F. Brioschi i C. Di Girolamo, sv. IV, *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, str. 765-773.

Tomu odgovara etimološko porijeklo pojma dijarij (ovdje vrijedi spomenuti da hrvatska riječ dnevnik uistinu predstavlja kalk), koji potječe od latinskog oblika *diarium*, češće korištenog u množini (*diaria*). Taj termin se u početku susreće samo u značenju svakidašnjeg obroka, odnosno porcije koju se dodjeljivalo robovima (dok u 19. stoljeću potonji izraz zadobiva i smisao dnevnice na talijanskome), a zatim se pod time misli na dnevno izvješće, još u kasnom latinskome. Ujedno, radi se o izvedenici od pojma *dies* koji označava dan ili rok, što korespondira s duhom polaznih žanrovskih načela. Isto tako, počevši od 16. stoljeća, kada se želi uputiti na knjigu svakodnevnih notacija, koriste se i sinonimi «giornale» (koji se prethodno pojavljuje kao pridjev «giornaliero», to jest svagdanji, danji; nastao prilagodbom latinskoga *diurnus*), te arhaična forma «effemeride» (tragom postanka, oblikovana je prema latinskome *ephemeris*, što potječe od grčkoga *ephēmeris*, kao složenice koja uključuje naziv *hēméra*, u smislu jednog dana).

No, obje iznijete formule podrazumijevaju dvostrukost koja postoji već u latinskome (kao *diurna*), budući da osim dnevne bilježnice, posjeduju konotaciju vijesti, novina, časopisa ili godišnjaka. Osobito raširena je uporaba prvog termina «giornale» za dnevni list (do čega dolazi doslovnim prihvaćanjem lokucije «foglio del giorno»), koja se uvriježila u Italiji tijekom 19. stoljeća, iako se javlja već u drugoj polovici seičenta, što je uvjetovano razvojem novinarstva, te zamahom koji dobiva tiskarstvo. U pitanju je također istoimena oznaka za tjednik, povremenu publikaciju, reviju, sve do inačica dostupnih putem masovnih medija. Pored terminološke podudarnosti, razlog suštinske sličnosti između dnevničkog i novinsko-reportažnog pisanja valja tražiti već u zajedničkoj povijesnoj genezi od renesansnog razdoblja naovamo. Naime, žurnalistički stil pri pojavljivanju preuzima pojedine značajke koje su dotad pripadale dnevničkom bilježenju, poput izvještajnog karaktera ili sklonosti prema deskriptivnoj analizi.³¹

Na istomu mjestu valja primijetiti da su se u govoru ustalila dva dodatna pojma za izražavanje bliskih aspekata: «scartafaccio», nastao pučkom etimologijom, koji od 16. stoljeća nadalje upućuje na bilježnicu sa zamislima u začetku koje će

³¹ M. Jürgensen, *Dnevnik: uvod*, prev. A. Bagić, «Gordogan», br. 31-33/1990, str. 233.

poslije trebati zaokružiti ili prepisati u čisto, kao i na razasute listove papira, dok se stoljeće kasnije njegova primjena proširuje na generički izraz za priču; odnosno «brogliaccio» («brogliazzo») koji je, prema jednoj hipotezi, proistekao iz francuskoga (*brouillon*, *brouillard*, gdje ponovno znači izmiješati, zabilježiti črčkarajući), isprva prisutan kao administrativni termin, te od otočenta teka s anotacijama i potom dnevnik.

S druge strane, talijanska riječ «taccuino» ima korijen u arabizmu koji je poznat od srednjeg vijeka (*taqwīm*, kao točan red, pravilan raspored), te se rabi za almanahe, a od 19. stoljeća i u današnjem smislu notesa. Primjerice, Tommaseo je još u prigodi registrirati nekadašnje značenje «portafoglio/portafogli», koje se odnosi na lisnicu za raznovrsne spise.³² Nasuprot izvorišnom kontekstu, ovaj izraz nakon toga upućuje na priručno sredstvo kojim pisac obuhvaća prvenstveno vlastite tekuće projekte, radije nego duševna stanja, te ondje pronalazi mjesto ono što je nepostojano, kratkotrajno, usklađeno sa prilikama, kao predmet zanimanja u danom času.

Ukoliko pored sinkronijskog presjeka, koji može uputiti na srodnost tipoloških obilježja ili tematsko-idejnih odabira, povedemo računa i o paradigmatskoj osi, vrijedi uočiti da se konstituiranje sustava na dijakronijskom planu odvija postupno, zadirući u prethodna književnopovijesna razdoblja. U svojstvu elementarnog oblika spisateljske prakse dnevnik seže u davninu, u smislu agende koja nosi trag dnevne rutine, sa predviđenim planovima, polučnim rezultatima te ostalim praktičnim i svrsishodnim informacijama: već su Rimljani posjedovali spise koji su pružali uvid u tekuća zbivanja, određene kao *commentarii*, tičući se kako pripovjednog lica tako i njegove okoline, pojedinačnog domaćinstva ili javne domene, a zamišljene s ciljem da se očuva pamćenje. Ali, slojevitom razvojnu putanju u zapadnjačkom civilizacijskom kontekstu prati se od renesanse, jer otada jača autonomija pojedinca. Stoga uglavnom iz navedene epohe potječu začeci zajedničkih svojstava na temelju kojih prepoznamo različite forme dnevnčkog izraza.

³² N. Tommaseo, *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Pietro Vieusseux, Firenca, 1838. (1. izd. 1830), str. 958.

Ujedno, u periodu kada termin ulazi u optjecaj, u većini zapisa pod ovim nazivom isprva se razabire objektivna pripovjedačka strategija: od 16. stoljeća počinje se upotrebljavati pridjev «diario», kojim se označava ono što je jednodnevno, a ova uporaba se zadržala do danas, dok se imenicom opisuje djelo u kojem se nalaze objedinjene dnevne novosti. Zbog tog razloga onodobne dnevničke notacije podliježu interpretaciji kao kronike o javnim zbivanjima, koje su često priređene za tisak tek nakon nekoliko stoljeća. Ovakav postupak dolazi do izražaja u bilješkama koje vodi Guido Monaldi u trećentu (*Diario*, 1835), a u kojima se osvrće na suvremenike Petrarku i Boccaccia; kao i onima koje ostavlja Marin Sanudo, od 1496. do 1533. godine (*Diarii*, 1879-1902), dajući pregršt obavijesti o mletačkoj povijesti raspoređenih u 58 svezaka, ili vojni arhitekt i traktatist Giovanni Battista Belluzzi, zvan Sanmarino, između 1535. i 1541. godine (*Diario autobiografico*, 1907). Kada je riječ o bilježenju s ispovjednom intencijom, svrhu je ranije ispunjavala kategorija vjerskog dnevnika. Dok u ovoj skupini model predstavlja *Duhovni dnevnik* sv. Ignacija Lojolskog, iz razdoblja između 1544. i 1545. godine, u talijanskoj panorami izdvaja se onaj sv. Veronike Giuliani, objavljen uz naslov *Skrivena riznica* (*Tesoro nascosto*, 1895-1928).³³

Usporedo s time i među laicima postaje raširenija autokritička navika, koja će se uvriježiti kao jedna od prevladavajućih žanrovskih crta u romantizmu, otkada vuče podrijetlo običaj da se dnevničkim unosima pokušava samostalno rješavati slučajeve savjesti. Subjekt iskaza tada nastupa kao vlastiti sudac, nižući pred samim sobom ključne karakterne osobine, te braneći svoja stajališta ili osuđujući propuste tehnikom unutrašnjeg monologa.

Suvremeni granični primjer valja potražiti u *Intimnom dnevniku* Clementea Rebore,³⁴ gdje jezgru još jednom čine ontološke i teološke preokupacije, koje su uslijedile nakon katoličkog obraćenja i zaređenja u zreloj životnoj fazi. No, iako su u ovog liričara autobiografske implikacije već u službi spiritualiziranog svjetonazora,

³³ Usp. M. David, *Le problème du journal intime en Italie*, u: *Le journal intime et ses formes littéraires. Actes du Colloque de septembre 1975*, ur. V. Del Litto, Droz, Ženeva, 1978, str. 101-118).

³⁴ C. Rebora, *Diario intimo. Quaderno inedito*, ur. R. Cicala i V. Rossi, Interlinea, Novara, 2006.

zadržava se povezanost s njegovom književnom produkcijom, kao što je zamjetljivo iz leksičkih rješenja, koja još podsjećaju na lirsku neposrednost.

Relevantna je također tradicija rukopisne, obiteljske knjige, prvobitno u vidu isključivo historiografskog izvora koji se zbog inherentnih svojstava naposljetku približava literarnom štivu. To su zapisi privatnog karaktera povjereni glavi obitelji, koji se razvijaju zajedno s merkantilnim dokumentima od 13. stoljeća, što je moguće povezati s onovremenim usponom građansko-trgovačkog staleža, a ista navada zadržava se poslije do otočenta. Mijenjajući autore koji bilježe važnija događanja nerijetko tijekom nekoliko naraštaja, ondje su objedinjeni podaci o tome kako se održava *familia*, poprimajući kolektivnu dimenziju, radije nego odražavajući svijest individuum. Potonje polazište pridaje osobine memoara naraciji koja protječe u skladu s unaprijed utvrđenim toposima.

Stoga nalikuje anagrafu koji je posvećen presudnim trenucima, a priziva i sličnost sa rubrikama u knjizi računa kao registru obavljene ekonomske aktivnosti. No, zahvaljujući simboličkim, subjektivnim odlikama, unatoč jednoličnim obrascima koje se slijedi, ovi tekstovi prerastaju u arhetip dnevničkog stila, u čijem korijenu se nalazi istovjetna potreba da se utisne trag unutar vremensko-prostorne zadanosti, poput intimnog hijeroglifa. To potvrđuje činjenica da upravo u spomenutim okvirima nastaje dnevnik Giambattiste Biffija, značajan kao jedan od osnovnih žanrovskih uzora, obuhvaćajući razdoblje između 1777. i 1781. godine (*Diario*, 1976).³⁵

Dva stoljeća kasnije, datumska koincidencija s naizgled neuglednom natuknicom iz Biffijeve bilježnice navest će Sciasciu na pomisao o osmozi koja se uspostavlja pisanjem o sebi. Dosljedno tomu, osim što predstavlja primjer ulaska u takozvanu “veliku književnost”, dnevnički unos ostaje kao materijalan, opipljiv dokaz preklapanja pojedinih izomorfnih krhotina u dvjema biografijama, vidljivi inkrustat, u

³⁵ A. Cicchetti-R. Mordenti, *La scrittura dei libri di famiglia*, u: *Letteratura italiana*, III, *Le forme del testo. La prosa*, ur. A. Asor Rosa, sv. II, Einaudi, Torino, 1984, str. 1158.

infinitesimalnim razmjerima, na temelju kojeg se zamjećuje podudarnost između senzibiliteta, predložena kao intuitivno zabljesnuće.³⁶

Među antecedentima na polju dnevnickog izričaja nalaze se i slikar Lorenzo Lotto, koji je koncipirao *Knjigu raznih izdataka* (*Libro di spese diverse*, 1538-1556), te svestrani Leon Battista Alberti sa četirima *Knjigama o obitelji* (*Libri della famiglia*, 1441), kao svojim središnjim djelom. Blisko nadahnuće odlikuje opsežnu zbirku uspomena koju je oblikovao njegov pokrovitelj, firentinski humanist Giovanni di Paolo Rucellai, s početkom od 1457, te nastavljenu tijekom trideset godina (*Zibaldone Quaresimale*, 1960). Pritom vrijedi izdvojiti da je on opisuje pojmom («zibaldone») koji se nedugo zatim pretvara u općenitu odrednicu za rukovet svakovrsnih ulomaka, djelomično improvizirane ili posredničke prirode, u smislu dnevnika o lektiri.

Kao oznaka za raštrkane, ispremiježane opservacije, okupljene na jednom mjestu bez unaprijed utvrđenog nacrt, taj termin se ustaljuje od 16. stoljeća. Međutim, Rucellai još doslovce aludira na svojevrstu korizmenu “kupusaru”, kao približni ekvivalent izraza preuzetog iz gastronomske sfere, a koji istodobno u 18. stoljeću zadobiva i drugo pogrdno značenje nesređene, konfuzne mješavine. Napustivši kronološki kriterij u korist sadržajnog pregleda, uz pomoć nekolicine prepisivača sastavlja amalgam različitih tema, koje se kreću u rasponu od obiteljske povijesti ili javnih zadaća do moralnih i intelektualnih uvjerenja, naglašavajući odgojnu ulogu. Pod potonjim imenom poznati su također Boccacciovi autografi s vrijednošću memorijala u kojima su pohranjeni njegovi i tuđi izvaci, kao i oni Sannazara, a valjalo bi uzeti u obzir i glose na marginama rukopisa.

Kao što je prethodno iznijeto, krajem 18. stoljeća osobne zabilješke književnikâ postaju u većoj mjeri obojene subjektivizmom, time poprimajući složenu strukturu, što je uvjetovano izmijenjenom povijesno-kulturnom konfiguracijom, kao i drugačijim doživljajem temporalnosti. U to doba počinje se usvajati naviku da se osnovni diskurz proširi kontekstualiziranjem moralne naravi, pa se unose sadržaji koji upućuju na pokušaj da se iskreno prosudi o vlastitom identitetu, objašnjavajući emotivne amplitude, uspone i padove. Ali, i prije nego što su se počeli nazirati obrisi

³⁶ *Nero su nero*, cit. izd., str. 252-254.

intimnog dnevnika u suvremenom značenju riječi, tijekom 16. i 17. stoljeća ljudi od pera običavali su nadzirati svoj radni repertorij, referirajući se na stvaralačke dionice tako da bi arhivirali građu kao priručni popis ili argumentirali odabire koje su načinili.

Spomenutu tvrdnju izriče F. D'Intino koju potkrepljuje, između ostaloga, primjerima u vidu intelektualne autobiografije znanstvenika Gerolama Cardana, nastale između 1575. i 1576. godine, pod nazivom *Knjiga o mojem životu* (*De propria vita liber*, 1643), kao i one Tommasa Campanelle naslovljene *O vlastitim knjigama i ispravnoj metodi učenja* (*De libris propriis et recta ratione studendi syntagma*, 1642). K tomu, grčki liječnik Galen sastavlja u 2. stoljeću bibliografski katalog, kao prvi takve vrste, koji se poznaje pod naslovom *O vlastitim knjigama* (*De libris propriis*).³⁷

Jednako tako, potrebno je nakratko premjestiti polje promatranja izvan uobičajenog europskog kulturnog okruženja, budući da dnevnik postoji kao cijenjena književna vrsta (*nikki*) među dvorskim damama već u srednjovjekovnom Japanu, pripadajući baštini iz perioda Heian kao vrhuncu ove civilizacije. Dok na Zapadu ženski pogled na literarni izraz, nagovješten u proteklim vremenima, uglavnom ne dolazi do izražaja prije pokreta za emancipaciju tijekom prosvjetiteljstva i Francuske revolucije koji će donijeti promjene društvenog položaja, a pobliže u Italiji nastupa u preporodnom razdoblju, dalekoistočne obrazovane autorice povlaštenog statusa u 11. stoljeću ostavljaju zapise za koje je moguće ustanoviti da sežu u pretpovijest žanra; to su poimence: Izumi Shikibu, Sarashina, te Murasaki Shikibu, a na potonju se osvrće i Pavese u svojim notacijama.³⁸

Posrijedi su djela koja su nastala prema literarnom obrascu, gdje pripovjedno "ja" podliježe estetskoj stilizaciji, pa je ponekad transponirano u treće lice jednine, no zadržava se introspektivan pristup kao i osjećaj za kalendar. Protjecanje dana je temeljni povod izlaganju koje može biti ustrojeno kao pravocrtna, kontinuirana naracija ili ostati na razini niza pripovijesti lišenih reda, a pažnju pobuđuje i tematsko

³⁷ F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Bulzoni, Rim, 2003. (1. izd. 1998), str. 192-193.

³⁸ M. Shikibu et al., *Diaries of Court Ladies of Old Japan. Lady Murasaki Shikibu and Others*, engl. prijevod, Dover Publications, New York, 2003. (1. izd. 1920); *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 245-246.

raslojavanje, koje uključuje prikaz svijeta aristokracije, motiv krajolika, vjerovanja, intimno propitivanje, prisjećanja, uz oniričke i lirske umetke.

Napokon, u široj perspektivi valjalo bi razmotriti i tezu prema kojoj svaki razgovor o drugima na području literature može postati izgovorom i krinkom iza koje se zapravo iskazuju vlastita shvaćanja zabašurena u retoričku domišljatost, slijedom Ripellinove prosudbe odabrane kao *motto*. U skladu s tim poimanjem, zbog neprimjetnog empatijskog identificiranja s likovima prisutnim u narativnom toku kao i zrcaljenja izvanjskih okolnosti, koje pridaje izrečenome pojačanu izražajnost, nadilazi se neutralno, distancirano bilježenje, latentno uspostavljajući dinamički suodnos između scenografskog privida i vjerodostojnosti, dvojnost intimnoga i javnoga. Ukoliko je točno da ono što je svojstveno okolini ne mimoilazi niti pisca, iza fiktivne tvorevine, kako one realistički osmišljene tako i mistificirajuće, razabire se njegov glas, o čemu se pronalazi potvrda u jednoj izjavi G. Comissa: «Narativno odolijeva jedino priča o samome sebi».³⁹

Konzekventnost u pripovijedanju jamčile bi, dakle, upravo natruhe osobnog iskustva, nazirući se iza izvornog, univerzalnog značenja, no sada prerusene u gotovo književno djelo. Izricanje autorovih sudova na taj način biva prikriveno, kamuflirano pod izabranim fikcionalnim pripovjedačkim postupcima, te zakrinkano generalijama nekog drugoga. Prizori predloženi u prednjem planu mogu biti motivirani vlastitim proživljavanjem, ali autobiografski elementi ostaju kao naličje, izmičući uvriježenoj kritičkoj interpretaciji, s obzirom da nisu neposredno zamjetljivi na završnoj tekstualnoj razini. Naprotiv, u dnevniku kao knjizi drugačije postavljenih kontura u koju se unosi tekući protokol, a kreativna žica predložava s manjim udjelom artificijelnih mehanizama koji odaju svjesno fikcionaliziranje, raspršeni materijali dopuštaju razmatranje koraka što vode prema definitivnom ishodu umjetničke sinteze.

³⁹ G. Comisso, *Diario 1951-1964*, cit. izd., str. 138.

Stoga, radi li se o odnosu između dnevnčkog i fikcijskog izričaja, ostaje na djelu dvosmjerna uvjetovanost. S jedne strane, dnevničke ulomke moguće je uvrstiti bez naglih prijelaza u sve ostale tipove literarnog izražavanja (uključujući one najučestalije, poput romaneskne, dramske ili lirske produkcije), time još jednom ukazujući na propusnu crtu razgraničenja među žanrovima. Nasuprot tomu, potrebno je uzeti u obzir i činjenicu da se dimenzija književne fikcionalnosti ostvaruje u tekstu već u situaciji kada dnevničar doživljava samoga sebe kao lik u svojoj naraciji. Time se ujedno upućuje na uspostavljanje minimalnog odmaka pri nabrananju konkretnih poticaja iz zbilje ili prepričavanju unutrašnjih impresija (odakle, primjerice, potječe i kolokvijalno korišten sinonimni izraz za dnevnik kao “roman vlastitog života”).

No, dok u slučaju sasvim etabliranih literarnih vrsta i prije nego što se započne stvarati valja barem jednim dijelom razriješiti nezaobilazno pitanje jezične forme, osobitost dnevničkog pristupa sastoji se u snažnijem oslanjanju na izravno intimno nadahnuće, bez unaprijed određenog cilja, iako autor ondje katkada nastavlja pisati jednako dorađenim stilom. Posljednja tvrdnja je točna naročito ako se pomišlja na tiskanje zapisâ, želeći načiniti autonomno djelo literarnog učinka. Ovom aspektu odgovara zapažanje Eliasa Canettija: «Čini mi se da u životu postoje stanoviti sadržaji koje se bolje nego u bilo kojem drugom obliku može uhvatiti u dnevniku»; koji dodaje o objavljenim djelima drugih: «Koji pisac nije čitao dnevnike što ga poslije nisu napuštali».⁴⁰ Istodobno vrijedi primijetiti da ovaj književnik iznosi shemu unutaržanrovske raslojavanja analognu onoj G. Falaschija, između istinskih osobnih dnevnika, tekâ za bilješke o onome što se radi tog trenutka, te agendâ ili podsjetnika (njem. Tagebücher / Aufzeichnungen / Merkbücher).⁴¹

Ukoliko se iz ove perspektive želi govoriti o uspješnim primjerima dnevničkog pripovijedanja, posrijedi su zapisi u kojima se pripadnost književnom kodu iščitava kao unutrašnje svojstvo, pa počivaju na uvijek drugačijem odnosu referencijalne i poetske jezične funkcije. Riječju, u takvim uzorcima oslanjanje na kontekstualno-situacijski okvir prati usporedno produbljivanje estetsko-simbolične

⁴⁰ E. Canetti, *Potere e sopravvivenza. Saggi*, ur. F. Jesi, Adelphi, Milano, 2004. (1. izd. 1972), str. 78, 72.

⁴¹ Isto, str. 59.

dimenzije. Na taj način pisac u dnevničkim svescima nastavlja problematizirati izvanliterarnu zbilju, bilo društvenog ili intimnog predznaka, s pomoću odgovarajućih umjetničkih sredstava, tražeći pravu riječ kojom bi se doprlo do srži pojedinog pitanja. I upravo ovakav stav može predstavljati razlikovni kriterij u odnosu na zapiske neprofesionalnih pisaca, kao što će se nastojati pokazati u zadnjem poglavlju.

U konačnici valja ustanoviti da je proces usustavljivanja dnevnika kao žanra vodio dvama komplementarnim putevima. S jedne strane, imajući u vidu cjelokupnu žanrovsku klasifikaciju, do takvog statusa su dovele unutarnje okolnosti vezane uz razvoj literarnog izričaja kao takvog tijekom stoljećâ, jer je opravdano pretpostaviti da su do tog časa bili ispunjeni stanoviti unutrašnji uvjeti na formalnoj razini. Tomu je potrebno pridružiti argument da se radi o tekstu ponajprije neprimjetno zaokupljenom temom o književnoj proizvodnji.⁴²

No, relevantnim postaje i izmijenjen socio-kulturološki kontekst, budući da dnevničko pismo zadugo u zapadnjačkom obzoru pripada isključivo sferi privatnoga, te postupno poprima ulogu u društvenim razmjerima, time posredno upućujući na jačanje individualne svijesti. Kao posljedica navedenih kretanja, dolazi do neizbježnog čina objavljivanja dnevničke literature, osnaženog u drugoj polovici 19. stoljeća, a takav rasplet je podudaran sa stanjem u drugim europskim tradicijama. Dok se prethodno ovakvim zabilješkama nije pomišljalo utjecati na percepciju slike o sebi među suvremeniciima, vodeći ih u literarnom smislu radi iskušavanja vlastite izražajne tehnike, kao način “jezične gimnastike”, ili zbog drugog tipa unutrašnje i vanjske motivacije, upravo u tom periodu tiskaju se stoga dnevnici iz ranijih stoljeća.

⁴² A. Zlatar, *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004, str. 43.

II. *Velika bilježnica* Giacoma Leopardija kao djelo u nastajanju

II.1. *Intelektualni dnevnik jednog pesimista*

U kontekstu književnog romantizma, uz koji se u okviru zapadne kulturne tradicije vezuje prvi naraštaj autora dnevnika u modernom smislu, Leopardi oblikuje djelo koje se može smatrati arhetipom i poetičkim uzorom jedne podvrste žanra. Njegova *Velika bilježnica misli (Zibaldone di pensieri)*⁴³ predstavlja model moderne dnevničke proze u kojoj se naglasak nalazi na razvojnoj liniji razmišljanja, unatoč prisutnosti elemenata koji se odnose na psihološki život ili odaju udio izvanliterarne stvarnosti.

Bilježeći ondje više-manje sve osnovne intelektualne preokupacije u širokom vremenskom rasponu, od srpnja/kolovoza 1817. do posljednjeg unosa, 4. prosinca 1832. u Firenci, 4526 stranica originalnog rukopisa pruža egzemplaran uvid u piščeve idejne preobrazbe ili gradaciju početnih stavova. Dodajmo da tri četvrtine djela nastaje između 1821. i 1823. godine; pobliže, najbrojnije zabilješke odnose se na razdoblje od 1820. do 1821, te 1823. godinu tijekom vremena provedenog u Recanatiju. U svojstvu reprezentativnog presjeka, dnevnički zapisi nisu samo mjesto letimičnog bilježenja i katalogiziranja, nego i preispitivanja sadržaja, omogućujući gotovo panoramski pogled na Leopardijevu misao. To ujedno odgovara suštinskim žanrovskim premisama, budući da je perspektiva traganja inherentna dnevniku, koji po svojoj prirodi podrazumijeva tekst u nastanku.

⁴³ *Zibaldone di pensieri*, izbor ur. A.M. Moroni, sv. I-II, Mondadori, Milano, 1983. (1. izd. 1898-1900).

S obzirom da se tijekom 19. stoljeća dnevници uglavnom ne objavljuju tijekom autorovog života, i *Bilježnica misli* izlazi nakon više od šezdeset godina. Kao što je uočljivo iz naslova odabranog prilikom prvog tiskanja ovog djela impozantnih razmjera, u sedam svezaka, *Misli o raznovrsnoj filozofiji i lijepoj književnosti* (*Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, 1898-1900), povlaštena su tematska polja filozofske te književno-kritičke i filološke naravi. Kada se radi o prvom poticaju za naziv, Leopardijeve dnevničke bilješke tada su imenovane prema kazalu kojim sâm obuhvaća prvih stotinu stranica, nakon kojih uvodi običaj navođenja kronoloških sekvenci, zapisujući mjesto i datum. U kasnijim izdanjima preuzima se naslov koji korespondira s drugim, analitičkim kazalom priređenim za vlastite potrebe u Firenci 1827. godine (*L'indice del mio Zibaldone di pensieri*).

U onodobnom kontekstu naslovni pojam «zibaldone» (u značenju bilježnice, zbirke zapisa, ili kolokvijalno “svaštare”), odnosio se na tip kompilacije, koja je mogla biti sastavljena iz različitih izvora, te ponekad složena abecedno, kronološki ili logički, kao tipičnog pomoćnog sredstva u radu erudita koji je bio svojstven humanističkoj tradiciji. No, iako katkada piše citirajući, što odgovara i drugim piscima-dnevničarima, Leopardijevo djelo se uglavnom zasniva na osobnim razmišljanjima. S druge strane, on koristi izraz «diario» samo jedanput, povezujući ga sa Ksenofontovim djelom *Kirov pohod*, kao dnevnikom vojne ekspedicije (*Zib.* 466-467).⁴⁴

Usporedo s time, autor objedinjuje natuknice prema predmetima (*Polizzine*), kao podlogu budućih traktata i priručnika (*Traktat o strastima*, *Priručnik praktične filozofije*, *O prirodi ljudi i stvari*, *Uspomene iz mog života* itd).⁴⁵ U tomu smislu, bilo bi moguće ustanoviti da je posrijedi intelektualna, filozofska zbirka istovremeno teorijskog karaktera i praktične namjene. To potvrđuje podatak da je on na temelju dnevničke građe, između ostaloga, kanio objaviti *Filozofski rječnik* (*Dizionario*

⁴⁴ G. Panizza, *Perché lo «Zibaldone» non si intitolava «Zibaldone»*, u: AA. VV, *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani*, Recanati-Portorecanati 1998, sv. I, Olschki, Firenze, 2001, str. 364.

⁴⁵ Naslovi *Trattato delle passioni* (1997), *Manuale di filosofia pratica* (1998), *Della natura degli uomini e delle cose* (1999), *Teorica delle arti, lettere ec. Parte speculativa* (2000), *Teorica delle arti, lettere ec. Parte pratica, storica ec.* (2002), *Memorie della mia vita* (2003), objavljeni su u sklopu tematskog izdanja: *Zibaldone di pensieri. Edizione tematica stabilita sugli «Indici» leopardiani*, ur. F. Cacciapuoti, Donzelli, Rim.

filosofico) u suradnji s nakladnikom A.F. Stellom; a njegov prethodnik Voltaire objavio je istoimeno djelo (*Dictionnaire philosophique*, 1764), koje citira (*Zib.* 4172).

Osim zadaće inventariziranja kao polazišta za sljedeće knjige, djelo odaje sklonost autointerpretaciji, omogućujući uvid u proces konstruiranja lirskih slika ili onih iz *Moralnih djelaca*. Iako mu predviđa konkretnu svrhu, te nije zamišljen kao dokument o samome sebi, Leopardijev radni dnevnik ipak odlikuje autobiografska impostacija, što uočava već Giosue Carducci, koji nadzire objavljivanje prvog izdanja, a čija zapažanja prenosi G. Tellini.⁴⁶ Prema ocjeni iz proslova talijanskog pjesnika, spoznajna komponenta koja dolazi do izražaja u brojnim rubrikama, koje pak uključuju poetičku refleksiju, primjedbe o društvenom mentalitetu ili bilješke o lektiri, ne dovodi u pitanje činjenicu što autor piše za sebe, ostavljajući prostor za iskazivanje emotivnih stanja.

No, premda je riječ o privatnim zapisima, on rabi jezik književnosti, budući da je zaokupljen ponajprije elaboracijom kreativnih ideja, a nauštrb malobrojnih introspektivnih digresija. Zbog tog razloga ne isključuje *a priori* vanjskog čitatelja, kao što pokazuju brojni apeli koji su mu upućeni, pozivajući na razmatranje autorovih tvrdnji kada im želi dati uopćen prizvuk: u pitanju su glagoli «notate» (*Zib.* 107, 164, 168, 173, 184), «osservate» (*Zib.* 117, 125, 153, 155, 158), «vedete» (*Zib.* 20, 22, 46), «analizzate» (*Zib.* 1664) i tomu slično.

Zamišljena kao meditativni dnevnik, konstitutivna filozofska dimenzija *Velike bilježnice* prepoznatljiva je zbog komentiranja temeljnih spekulativnih pitanja. Iako ga se ne drži filozofom u doslovnom smislu, Leopardi se posvećuje analizi pojedinih ključnih filozofskih termina, poput pojma osobe, problema besmrtnosti duše, definicije slobode, statusa istine i iluzije, odnosa razuma i prirode. Zainteresiran da protumači što stvara egzistencijalnu tjeskobu kojoj je izložen, bilježi prijelaz od “povijesnog” do “kozmičkog pesimizma”, kao dviju osnovnih faza u vlastitom mišljenju. Uvjetovan izmijenjenim pogledom na odnos prema okolini, prvotni vitalizam postupno će zasjeniti uvjerenje o ljudskom položaju koji neizbježno ostaje podređen prirodnom mehanizmu, praćeno sviješću o porazu i odustajanju.

⁴⁶ G. Tellini, *Leopardi*, Salerno Editrice, Rim, 2001, str. 110.

Kao tipično obilježje na polju sintakse, ponavljanje i razrada tematskih jezgri, koje se nerijetko zasnivaju na uzročno-posljedičnoj vezi, pokazuje evolutivni tijek misli. Kada je riječ o ostalim filozofskim implikacijama, Leopardi podržava prosvjetiteljske nazore i materijalističko shvaćanje, koje odgovara duhu epohe, na tragu Lockeja, Condillaca, Holbacha, Hëlvetiusa (potonjeg autora ne čita, ali vjerojatno poznaje njegove ideje).⁴⁷ Stoga drži djelovanje osjetila korijenom iskustva, pripisujući porijeklo saznanja o čovjeku promatranju pojava. U dnevniku spominje Lockeja (*Zib.* 807, 946, 1028, 1053 itd), Epikura (*Zib.* 317, 331, 4299, 4379) i Diderota (*Zib.* 4299), iako posljednju dvojicu u drugačijem kontekstu.

Spoj klasičnog, ali i romantičarskog senzibiliteta *malgré lui*, Leopardi se istodobno može smatrati piscem kojim započinje moderno doba u talijanskoj književnosti. Tomu pridonosi inovativnost proznog izričaja, koja se u *Velikoj bilježnici* očituje u napuštanju retoričkog, uzvišenog govora, dajući prednost spontanom nadahnuću,⁴⁸ unatoč posezanju za klasičnim izvorima. Za razliku od toga, *Moralna djelca* koja nastaju najvećim dijelom između 1823. i 1828. godine,⁴⁹ u času predaha od poezije, ostaju na formalnoj razini vezana uz tradiciju, o čemu svjedoči uporaba dijaloškog oblika. No, način izlaganja složenog i raznovrsnog filozofskog i metafizičkog sadržaja, premda «napisanog s prividnom lakoćom» (prema ulomku iz pisma za A.F. Stellu poslanog iz Recanatija 6. prosinca 1826. godine),⁵⁰ a što potvrđuju ironični i satirični elementi, poprima univerzalne konotacije.

S obzirom na ocjenu suvremenikâ, ovo djelo ponegdje nailazi na negativan odjek, o čemu govori građanska cenzura napuljskog izdanja iz 1835. godine, kada je zaustavljeno tiskanje drugog sveska. To je nadoknađeno postumnom zaokruženom varijantom 1845, nakon dvaju prethodnih koja potječu iz 1827. te 1834. godine. Zatim *Moralna djelca* doživljavaju i crkvenu cenzuru 1850. zbog ateističke pozicije.

⁴⁷ S. Solmi, *Opere*, sv. II, *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, ur. G. Pacchiano, Adelphi, Milano, 1987, str. 56.

⁴⁸ G. Singh, *Lo Zibaldone: monumento alla modernità di Leopardi*, «Esperienze letterarie», br. 3-4/2005, str. 274.

⁴⁹ *Operette morali*, ur. A. Prete, Feltrinelli, Milano, 1983.

⁵⁰ *Epistolario*, ur. F. Brioschi i P. Landi, sv. II, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, str. 1273-1274. Za dijaloge asimetrične strukture, karakterističan je ironijski registar, o čemu piše F. Secchieri (*Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle «Operette morali»*, Mucchi, Modena, 1992, str. 171).

Uzimajući kao jedan od poetičkih uzora Buffonovu *Povijest prirode* (*Histoire naturelle*, 1749-1788), autor je ondje usredotočen na odnos prirode i povijesnosti, mita i općih zakona, a naslućuje i nadolazeće promjene, iskazujući negativan stav prema mehanizaciji i racionalizaciji života.

Jednako tako, 19. stoljeće poznato je kao razdoblje kada dobivaju zamah društvene znanosti. U skladu s time, Leopardi stavlja naglasak na povezanost pojedinca i društva u cjelokupnom literarnom opusu, time dotičući sferu antropologije kao i socijalne etike. Vodeći računa o opreci između antičkog i modernog vremena, koja također predstavlja idejnu konstantu, nije prisutno uvjerenje da se napreduje prema boljem društvenom ustroju. Suprotno tomu, on drži stari svijet superiornim onom suvremenom, kako u povijesnom tako i u estetičkom smislu, na tragu herojskog ideala, pritom se udaljujući od romantičarskog gledišta.⁵¹

Ustvrdjuje stoga da sintonija s novom epohom nije primjerena pjesniku, kojem valja baštiniti nekadašnje vrijednosti, budući da su u međuvremenu iščeznule neophodne iluzije i strasti. Lirika se sada treba temeljiti na oponašanju prethodnih modela, jer sukladnost s recentnim kretanjima znači ne biti pjesnikom, kao što se zapaža u naizgled paradoksalnoj konstataciji o poželjnom anakronizmu: «[...] moderni pjesnik, i poezija [...] nisu suvremeni u ovom stoljeću» (*Zib.* 2946). No, iako će pronaći oslonac u antičkoj civilizaciji, spreman je uočiti «brojne lijepe strane» svojeg vremena, kao što doznajemo iz pisma upućenog P. Coletti, iz Recanatija u ožujku 1829. godine.⁵²

Na drugom polu u odnosu na Leopardijevu *Veliku bilježnicu*, koja služi kao egzemplifikativan prikaz intelektualne aktivnosti, nalazi se Tommaseov *Intimni dnevnik*,⁵³ koji jednim segmentom nastaje usporedo, obuhvaćajući trideset i jednu godinu (1821-1852). Ponovno, dnevničke bilješke bit će objavljene postumno, nakon osamdesetak godina. Vrijedi istaknuti da su u pitanju autori koji pripadaju glavnim

⁵¹ A. Cerbo, *Una ricognizione del "moderno" attraverso lo «Zibaldone»*, u: Leopardi, poeta e pensatore, ur. S. Neumeister i R. Sirri, Guida, Napulj, 1997, str. 337.

⁵² *Epistolario*, sv. II, cit. izd., str. 1634.

⁵³ N. Tommaseo, *Diario intimo*, ur. R. Ciampini, Einaudi, Torino, 1939. (1. izd. 1938).

predstavnicima žanra u talijanskom otočentu, a čiji zapisi ujedno označavaju osnovnu razdjelnicu kada je posrijedi dnevničko pisanje.

Kao prototip romantičarskog dnevnika, u Tommaseovom djelu težište je stavljeno na intimno proživljavanje, za razliku od Leopardijeve proze, koja prvenstveno odaje sklonost opservaciji fenomena s ciljem produbljivanja spoznaja mahom antropološke prirode. Tematiziranje osjećajnog života nalaže Tommaseu korištenje dominantnog ispovjednog tona, što odgovara prevladavajućoj težnji ovog perioda. Naime, *journal intime* doživljava ekspanziju od kraja 18. i početka 19. stoljeća, a intimistička tendencija može se razvijati u okviru romantizma kao razdoblja krize, ali i povećanog interesa za pojedinca, kada u prvi plan dolazi individualizam.⁵⁴

Kada je riječ o širem europskom okruženju, među piscima koji su vodili dnevnik u istom trenutku ili neposredno prije, figuriraju Goethe, Novalis, Herder, E.T.A. Hoffmann, Puškin, Byron, T.S. Coleridge, Maine de Biran, Benjamin Constant, Madame de Staël, Stendhal, Hugo, A. de Vigny.⁵⁵ Premda ne citira njihove dnevničke zapise, u *Velikoj bilježnici* često se osvrće na Byrona te Madame de Staël, a spominje i Goethea, Constanta, Herdera; no, nije čitao Stendhala, pa ga ne navodi. Letimična usporedba s dnevnikom Eugènea Delacroixa (1822-1824, 1847-1863), koji se smatra jednim od ponajboljih ostvarenja svojeg vremena jer uspijeva dočarati *Zeitgeist*, otkriva i stanovite praznine u Leopardijevoj riznici podataka.

Poput *Velike bilježnice*, Delacroixovo djelo odlikuje filozofska aspiracija, budući da je autoru trebalo poslužiti za sastavljanje *Rječnika lijepih umjetnosti* (*Dictionnaire des Beux-Arts*). No, nasuprot primjeru svestranog romantičarskog slikara koji komentira Beethovena, Haydna, Mozarta, Schuberta ili Chopina, kao i brojne književnike, Leopardijeve primjedbe o glazbi su isključivo teorijske naravi (*Zib.* 3311), a izostaje i detaljniji osvrt na slikarstvo. S druge strane, dijele predilekciju za prošlost, te sklonost jednostavnosti izraza na polju estetike. Govori li se o sadržajnim

⁵⁴ Isto, str. 492. Usp. G. Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, José Corti, Pariz, 1977, str. 9; A. Girard, *Le Journal intime*, P.U.F., Pariz, 1963, str. X.

⁵⁵ Usp. G.R. Hocke, *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Motive und Anthologie*, Limes, Wiesbaden-München, 1978. (1. izd. 1963).

preklapanjima, Delacroix također naglašava važnost iluzija, uzimajući ih kao svoj konačni umjetnički cilj.⁵⁶

Unatoč činjenici što dnevnički zapisi, kao i prepiska u svojstvu drugog značajnog oblika Ja-književnosti, suprotno javnom dijelu opusa, još ne ulaze redovito u priređenu bibliografiju devetnaestostoljetnih autora, to nije slučaj s Leopardijevim svescima, potencijalno literarnog statusa. Njegova *Velika bilježnica* ne služi samo kao pripremno djelo s ulogom autopoetičkog komentara, nego je valja promatrati kao samostalnu zbirku raznorodnih natuknica naglašene egzistencijalističke dimenzije. Znakovit je i primjer izdanja Tommaseovih intimnih bilježaka, čije otkrivanje u novecentu pomaže da se baci novo svjetlo na Šibenčanina, obogaćujući interpretativna rješenja. Obojica su poznati također kao epistolografi, koji ostavljaju slojevit i opsežnu korespondenciju, komplementarnu dnevniku.

U Leopardijevim pismima, koja pokazuju u jednakoj mjeri izbrušen stilski talent i ingenioznost u prosudbi, ponekad se dotiču istovjetna tematska polja kao u dnevničkoj prozi, osobito na književnom planu. Osim primjedbi o shvaćanju pjesničkog jezika ili anticipiranja motiva koje on zatim razrađuje u poetskom ili proznom izričaju, ondje se pronalaze podaci o čitanju klasikâ i suvremenih pisaca, mogućnosti tiskanja knjiga, recepciji vlastitih i tuđih tekstova. Radi se u isti mah o izvoru informacija na temelju kojeg se može rekonstruirati “osobno lice”, budući da pruža jedinstven uvid u doživljaje vezane uz biografske epizode, poput mladenačkog pokušaja bijega iz Recanatija, opetovanog traganja za zaposlenjem, dojmova s putovanja i drugih. Tako doznajemo o ličnosti, afinitetima i idiosinkrazijama, a izrazita pažnja posvećena je i fiziološkom aspektu, s učestalim pritužbama zbog zdravstvenih okolnosti.

U dvosmjernom izdanju prepiske, koja pokriva kronološki luk od 1817. do posljednjih zabilješki 1837. godine iz Napulja, značajno mjesto zauzimaju pisma prijateljske prirode, s Pietrom Giordanijem kao prvim povlaštenim sugovornikom, te kasnije nizom utjecajnih suvremenika (A.F. Stella, G.P. Vieusseux, V. Gioberti, V.

⁵⁶ E. Delacroix, *Diario 1822-1863*, tal. prijevod, ur. L. Romano, Abscondita, Milano, 2004, franc. izvornik 1893, str. 18.

Monti, A. Mai, L. De Sinner, K. Bunsen i dr). Gotovo ne praveći razliku u odnosu na pisma koja razmjenjuje sa članovima obitelji (ocem Monaldom, te naročito bratom Carlom i sestrom Paolinom), iz brojnih izjava postaju uočljivi analogni simptomi osame. *Tedium vitae* kao prevladavajući osjećaj, te nemogućnost uspostavljanja autentičnih odnosa uvjetovan onim što naziva vlastitom nepopravljivom «manom odsutnosti» («il vizio dell'*absence*»),⁵⁷ ne napuštaju autora niti u privatnoj komunikaciji.

No, iako često opisuje psihološke trenutke, nije izraženo preispitivanje iracionalne sfere, pa izostaje bilježenje snova ili pokušaji da se protumači nesvjesno, koji primjerice karakteriziraju Tommaseov dnevnik. S tehničke strane, Leopardijevim pismima provlači se i pitanje hoće li prispjeti do odredišta, kako zbog onodobnih nesigurnih uvjeta za poštanske pošiljke, tako zbog «kućne cenzure» (ovu formulaciju pronalazimo u pismu P. Giordaniju, iz Recanatija 26. srpnja 1819, a isti motiv prisutan je u pismu Paolini, 30. prosinca 1822, te onom brata Carla, 26. siječnja 1823. godine).⁵⁸ Stoga na početku ponekad izvještava o posljednjem primljenom i poslanom štivu, ili skriva pojedina pisma od drugih članova obitelji. Ipak, svjestan potencijalno literarnog učinka epistolara, pored tada uobičajenih formalnih izraza, oblikuje ga precizno i jezgrovito, mjestimično u duhu elegantno vođene konverzacije. Zbog funkcionalnosti i jezične ekonomije ujedno usvaja sistem skraćivanja riječi, posežući za eliptičnim oblicima. To se odnosi također na skraćene oblike pri navođenju datuma, a isto čine i njegovi korespondenti.

Kao piščev dnevnik, *Velika bilježnica* posjeduje dvostruku narav: osim autobiografske dimenzije, koja se podrazumijeva budući da nisu izostavljene referencije na unutrašnji život, napose se ističe uloga radnog instrumenta. Premda mu ne služi za poboljšanje stila, u smislu neke vrste svakodnevne vježbe, nalik pijanističkoj, namijenjene «opuštanju ligamenata ruke», prema formulaciji V. Woolf,⁵⁹

⁵⁷ Navod iz pisma za G.P. Vieusseuxa, iz Bologne 4. ožujka 1826. (*Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 1097).

⁵⁸ Isto, str. 314, 606, 636.

⁵⁹ V. Woolf, *The Diary*, sv. I, 1915-1919, ur. A.O. Bell, Harcourt Brace & Company, New York, 1977, str. 266.

u Leopardijevoj bilježnici fermentiraju ideje koje su kasnije dorađene u književnim djelima. Izuzev *Velike bilježnice*, autobiografski segment obuhvaća također nedovršene materijale za roman o vlastitom životu prema uzoru na *Ortisa* i *Werthera* pod naslovom *Sjećanja iz djetinjstva i mladosti* (*Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, 1819), te još nekoliko pripremnih skica.⁶⁰

S obzirom na žanrovske kontaminacije, potrebno je izdvojiti prirodan prijelaz od *Velike bilježnice* prema zbirci maksima i esejističkih pasaža pod naslovom *Misli*,⁶¹ objavljenoj prvi put u sklopu edicije *Djela* (*Opere*, Firenca), koju je uredio Antonio Ranieri. Stotinjak moralistički intoniranih prosudbi od kojih se zbirka sastoji autor izvodi iz *Velike bilježnice* između 1832. i 1836. godine. Nagovijestivši je u pismu Louisu De Sinneru, 2. ožujka 1837, kao neobjavljeno izdanje o «karakterima ljudi i njihovom ponašanju u društvu», istodobno daje osnovnu smjernicu za čitanje. Budući da stavlja akcent na etičko-socijalnu problematiku u koju katkada zadire polemički, ispušta osobne pojedinosti, prevodeći iskustvo u sentencioznost iskaza.

Bitna odrednica je i moralizam, koja odlikuje ovo stvaralaštvo u cjelini. Zbog kompozicijskih obilježja te kronološke bliskosti moguća je usporedba s notesima Josepha Jouberta (1754-1824) u francuskoj tradiciji. Polazeći od ovih privatnih zabilješki postumno je uobličena zbirka aforističkih fragmenata (1838), koju priređuje Chateaubriand, u toj verziji grupiranih prema rubrikama, oko općih tema, iako originalno datiranih (dok su u novom izdanju natuknice ponovno složene prema godini nastanka).⁶² Stoga se ovo djelo dugo nije smatralo dnevnikom, koje za autora uistinu predstavlja pogodno mjesto za iskušavanje vlastitih stavova.

Prema mišljenju P. Pacheta, koji analizira Joubertov model, upravo način datiranja dopušta razlikovanje između dnevničkih struktura ustrojenih kao serija razmišljanja, nasuprot klasičnom primjeru intimističkih zapisa, poput onih koje

⁶⁰ [Supplemento] alla Vita del Poggio, [Supplemento] alla Vita abbozzata di Silvio Sarno, *Storia di un'anima scritta da Giulio Rivalta*, sada u: *Tutte le poesie e tutte le prose*, ur. L. Felici, Newton & Compton, Rim, 2001. (1. izd. 1997), str. 1100-1107. Za ovo izdanje u nastavku ćemo koristiti oznaku TPP. Usp. *Scritti e frammenti autobiografici*, ur. F. D'Intino, Ed. Salerno, Rim, 1995.

⁶¹ *Pensieri*, ur. G. Tellini, Mursia, Milano, 1994. (1. izd. 1845).

⁶² J. Joubert, *Pensées*, Union Générale d'Éditions, Pariz, 1966. Usp. A. Pizzorusso, *Prospettive sul frammento: l'esempio di Joubert*, u: *Théorie et pratique du fragment. Actes du Colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese*, Venecija 2002, ur. L. Omacini i L. Este Bellini, Slatkine Érudition, Ženeva, 2004, str. 65.

ostavlja Tommaseo. Ukoliko je dnevnik žanr u kojem odlučujuću ulogu igraju mjesto i trenutak, gdje je uvijek implicitno prisutno uporište u kalendaru, početni ili pak dominantni položaj datuma upućuje da se radi o svakodnevnom izvještaju, usredotočenom na događaj ili dojam koji se time proizvodi, za razliku od meditativnih sekvenci ulančanih u niz upečatljivih trenutaka, nakon kojih može slijediti datacija.⁶³

Rekanatski pjesnik, čije radne natuknice pripadaju drugoj kategoriji, budući da opisuju njegov intelektualni, a ponegdje i duhovni itinerarij, dijeli s Joubertom pojedine tematske preokupacije. U prvom redu, zajedničko im je još jednom uvjerenje o važnosti imaginativne sposobnosti i iluzija u umjetničkom stvaranju; Joubert zapisuje: «Poezija hini i tako oslikava. Sve je ondje s jedne strane igra, a s druge iluzija».⁶⁴ Kao sastavni dio stvarnosti, privid nije ispražnjen od smisla, nego nastaje na istinitoj podlozi i ne priječi daljnje traganje za vjerodostojnim: «Iluzija je u svijetu ono što je metafora u govoru. Vidimo, osjećamo, vjerujemo samo s pomoću stanovitog privida koji pokazuje zbilju».⁶⁵ Sličan prizvuk ima tvrdnja o pjesničkoj riječi koja treba zadržati nejasne konture: «Sve što je lijepo je neodređeno».⁶⁶

No, Joubert kao mislilac preuzima postulate platoničke filozofije, k tomu podržavajući shvaćanje o učinkovitosti religije, što je drugačije od Leopardijevog negativnog svjetonazora. U potonjem slučaju, iluzije tek ublažavaju pesimizam i nihilizam, ali ne dovode u pitanje relativističku impostaciju. Potvrdu pruža dnevnička bilješka u kojoj on izražava slaganje sa Bayleovom poantom da na polju metafizike i morala razum nema konstruktivnu funkciju, jer ne može izgrađivati, već samo uništiti (*Zib.* 4192), a ovu misao ponavlja u pismu A. F. Stelli, odaslanom iz Firence 23. kolovoza 1827. godine.⁶⁷

Ovdje vrijedi spomenuti i skupinu francuskih moralista citiranih u *Velikoj bilježnici*, kao što su Pascal, La Bruyère i Montesquieu. Posljednji autor je također koncipirao zbirku razmišljanja, radije nego dnevnik *stricto sensu*, objavljenu pod

⁶³ P. Pachet, *Pourquoi dater ses pensées? À propos des «Carnets» de Joseph Joubert*, «Esprit», br. 272/2001, str. 58.

⁶⁴ J. Joubert, *Pensées*, cit. izd., str. 235.

⁶⁵ Isto, str. 69.

⁶⁶ Isto, str. 108.

⁶⁷ *Epistolario*, sv. II, cit. izd., str. 1370.

naslovom *Bilježnice (Cahiers)*. U kontekstu nacionalne književnosti, ističu se dodirne točke s Machiavellijevim i Guicciardinijevim zapisima, koji se istodobno mogu smatrati začetnicima moderne historiografije.

Napose *Uspomene (Ricordi, 1512-1530)* Francesca Guicciardinija, lucidnog i skeptičnog kroničara povijesnih zbivanja, koje pripadaju žanru maksima, ostavljaju trag na Leopardija pri oblikovanju *Misli*, koji od njega preuzima analitički argumentacijski okvir. Zbog spekulativne dimenzije ovo jedinstveno djelo, koje pomiruje autobiografsku matricu s političkom refleksijom, iako prema izvornom naumu nije bilo predviđeno za objavljivanje, povratno utječe na predstavnike francuske moralističke misli u 16. i 17. stoljeću, poput Montaignea, pridonoseći inauguriranju novog tipa aforističkog esejizma. Kao čitatelj Guicciardinija, Leopardi se u radnom dnevniku opetovano osvrće na njegovu *Povijest Italije (Storia d'Italia, 1537-1540)*. Jednako tako, činjenica da seičento drži kulminantnom točkom talijanske književnosti uočljiva je iz proznog toma *Talijanske hrestomatije (Crestomazia italiana, 1827)*, u kojoj su najzastupljeniji autori još Tasso te Galilej.⁶⁸

Posrijedi je dnevnik dokumentarnog tipa, u kojem povlašteno mjesto zauzimaju zapažanja kognitivnog karaktera, to jest misaona i kritička komponenta (*cogita*, u odnosu prema *acta* ili *sentita*, u duhu podjele na tri temeljna tipska obilježja koja su različitom omjeru zastupljena u ovakvim zapisima, a koju objašnjava M. Leleu).⁶⁹ Time dolazi do izražaja originalnost Leopardijeve pozicije, koju je zamijetio već De Sanctis.⁷⁰ S obzirom da se autor približava stanovitim postavkama koje iznose filozofi egzistencijalizma, a nasuprot težnji prema racionalizmu,⁷¹ ponovno se pokazuje modernost Leopardijevog stajališta.

⁶⁸ P. Moreno, *Leopardi lettore di Francesco Guicciardini*, «Studi e problemi di critica testuale», br. 1/2001, str. 161, 170. Usp. G.M. Anselmi, *Francesco Guicciardini: riflessione politica, esperienza vissuta e memoria storica*, u: «*In quella parte del libro de la mia memoria*». *Verità e finzioni dell'«io» autobiografico*, ur. F. Bruni, Marsilio, Venecija, 2003, str. 161-163.

⁶⁹ M. Leleu, *Les journaux intimes*, P.U.F., Pariz, 1952, str. 10.

⁷⁰ F. De Sanctis, *Saggi e scritti critici e vari*, sv. VIII, *Studio su Giacomo Leopardi*, ur. L.G. Tenconi, Edizioni «Barion» della Casa per edizioni popolari, Milano, 1943. (1. izd. 1937), str. 294.

⁷¹ B. Russell, *Mudrost Zapada*, prev. M. i I. Salečić, Mladost, Zagreb, 1970. (1. izd. 1959), str. 302.

Tako u dnevniku Gabriela Marcela,⁷² posvećenom pretežno metafizičkim pitanjima, koja se vezuju uz postanak i svrhu svijeta ili čovjeka, pronalazimo analogni metodološki postupak prema kojem je težište stavljeno na razvoj ideja, kao pokušaj da se koherentno organizira izlaganje. U skladu s uvjerenjem o opravdanosti istraživačkog pristupa u filozofiranju, Marcelu dnevničke bilješke služe kao sredstvo praktične naravi, koje je prikladno za skiciranje i redakciju vlastitih nazora. Radije nego da komentira samoga sebe, ondje traži odgovarajući put za ispitivanje koncepata ili označava pronađene tragove, odakle potječu učestali jezični pokazatelji poput naputaka da se proširi ili produbi izvjesna problematika. Francuski mislilac nesvjesno je anticipirao Jaspersa, drugog filozofa zaokupljenog odnosom egzistencije i zbilje, a s kojim ga povezuju kršćanski nazori. Jaspers, sâm inspiriran Kierkegaardom kojem duguje poimanje egzistencije, kao što čitamo u njegovoj intelektualnoj autobiografiji,⁷³ ondje promišlja odnos između samospoznaje i uočavanja fenomena stvarnosti u totalitetu, ne zaobilazeći niti političke posljedice svojih teza.

Nadalje, Sartreova filozofija korespondira s Leopardijevom utoliko što zastupa ateističko viđenje, te uključuje osjećaj tjeskobe, predviđevši kao protulijek doktrinu djelovanja; «Čovjek je ono što čini», bilježi Sartre u djelu *Egzistencijalizam je humanizam*.⁷⁴ Humanistički pogled pritom se sastoji u činjenici što se vrijednost života traži u “prekoračujućem” mišljenju, koje je okrenuto budućnosti. Unatoč brojnim tonovima melankolije, koja predstavlja Leopardijevu karakternu crtu, u jednakoj mjeri kao rezultat situacije, i zbog koje se *Veliku bilježnicu* može čitati između redaka kao “knjigu kriza”, a ne samo stvaralački poligon, on se priklanja aktivnom, radije nego kontemplativnom modelu života. Jednako tako, uočljiv je progresivni aspekt, koji se očituje kao svijest o potencijalnosti i potrebi podređivanja sadašnjosti onome što predstoji.

Vodeći računa o osi makrokozmos-mikrokozmos, nagovještaji egzistencijalizma koje elaboriraju Schopenhauer ili Nietzsche, prepoznatljivi su u

⁷² G. Marcel, *Diario e scritti religiosi*, ur. F. Tartaglia, Guanda, Modena, 1943.

⁷³ K. Jaspers, *Filozofska autobiografija*, prev. B. Zec, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1987. (1. izd. 1977), str. 144.

⁷⁴ J.P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Pariz, 1996. (1. izd. 1946), str. 52.

načinu razmišljanja o beskraju, uzaludnosti sreće, kategoriji volje u odnosu prema predodžbi o prirodi kao mehanizmu koji pokreće univerzalni zakon nužnosti (k tomu, potonji filozof je njegovu poeziju, pored Pindarove, smatrao kreativnim vrhuncem, a *Moralna djelca* najvažnijim proznim djelom 19. stoljeća, no nije poznavao *Veliku bilježnicu*).⁷⁵ Pritom je također poticajna ideja H. Bergsona o mehaničkoj i dinamičkoj koncepciji odnosa u prirodi, a unatoč Leopardijevom vitalizmu ovdje smo se skloni prikloniti prvom rješenju.⁷⁶ Napokon, sumnja u spoznaju istine kao jednostranog načela potvrđuje se i na razini logičkog prosedea, jer Leopardi ne želi sistematizirati svoje stavove, ostavljajući ih u obliku fragmenata.

Na polju književnosti, pitanje istinitosti može odgovarati pitanju stvaranja smisla. S obzirom da tekst proizvodi smisao, današnjem čitatelju upravo otvoreni karakter *Velike bilježnice* dopušta novo preispitivanje. Slijedom shvaćanja da portretiranje samoga sebe ne obuhvaća samo sliku o onome što netko jest, nego osobito što postaje, budući da mentalna dimenzija uvijek uključuje prijelaze, «iz jednog trenutka u drugi», ovdje je moguće pratiti razvijanje Leopardijeve refleksije; a podudarna je Montaigneova misao: «Ja ne slikam ono što jest. Ja oslikavam prijelaz».⁷⁷ No, iako djelo odlikuje duh kretanja i promjene, a ne statična struktura, ono se ipak ne pokazuje kao potencijalni *itinerarium in infinitum*.

Prema osnovnoj definiciji, priroda dnevnika pretpostavlja mišljenje koje se odvija u znaku efemernoga. Za razliku od autobiografa, usredotočenog na ono što je izvanredno i karakteristično, pisac-dnevničar zaokupljen je svakodnevnim, bilo uobičajenim ili nepredviđenim. Kao pisanje u etapama, zbog kojeg autor uglavnom ostaje vezan za pojedinosti, dnevnička praksa ujedno podrazumijeva linearno pripovijedanje, koje proizlazi iz usklađenosti s događajima, bez većeg odmaka. Istodobno, budući da ne postoji klasičan narativni okvir, nije moguće predvidjeti što će uslijediti. Dok autobiografija započinje u času kada je priča već zaokružena, u dnevniku se zbivanja ne može prikazivati “unatrag”, pa se i pitanje njegove dovršenosti

⁷⁵ S. Solmi, *Studi leopardiani*, cit. izd., str. 157.

⁷⁶ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, F. Alcan, Pariz, 1936. (1. izd. 1889), str. 100-120.

⁷⁷ M. de Montaigne, *Eseji*, cit. izd., str. 27.

postavlja na drugačiji način.⁷⁸ Suprotno autobiografskoj vizuri u užem smislu, dnevnik može započeti slučajno, kao i ostati bez zaključka.

Poput Tommasea, koji prestaje iznositi komentare na stranicama vlastite intimne bilježnice dvadeset godina prije kraja života, i Leopardijeve bilješke zaustavljaju se pet godina ranije, a on nastavlja književnu aktivnost. Iako se dnevnik ponekad prekida kada se kriza razriješi ili prebrodi, a govorni subjekt doživi barem djelomičnu preobrazbu, u ovom slučaju, prema jednom mišljenju, zaključna gesta samo potvrđuje autorov pesimizam.

Analizirajući završnu riječ, u vidu aforizma o društvenom životu u kojem iskusni pojedinac naposljetku zapanjeno uočava da se opće pravilo potvrđuje i na vlastitom primjeru (*Zib.* 4526), A. Dolfi prepoznaje svojevrsan osjećaj poraza nakon kojeg može nastupiti samo šutnja.⁷⁹ Radilo bi se stoga o svjesnoj, iako ne izrijeком formuliranoj odluci, čiji se nagovještaji pronalaze u jednom od posljednjih, sve rjeđih dnevničkih unosa (*Zib.* 4525), koji je analogan zapažanju iz *Dijaloga Tristana i njegovog prijatelja* u *Moralnim djelcima*.⁸⁰

Ukoliko je dnevnik moguće odrediti kao poluprivatno ili privatno pismo, koje daje naslutiti i osobnu povijest protagonista, budući da onaj tko ga vodi nastoji sačuvati “dublji” smisao egzistencije, završetak pisanja u ovom slučaju možda govori o tome da izostaje odnos prema budućnosti. Povedemo li računa o tipičnim dihotomijama kada je u pitanju dnevnička proza, poput relacije privatno/javno, osobno/univerzalno, unutrašnje/vanjsko, pamćenje/zaborav, Leopardijeva intelektualna bilježnica provizorne naravi,⁸¹ kao metoda *in fieri* predočava sve faze njegove filozofije, kao i formulacije umjetničke teorije.

⁷⁸ Ph. Lejeune, *How Do Diaries End?*, engl. prijevod, «Biography», br. 1/2001, str. 99-112. <http://muse.jhu.edu/journals/biography/v024/24.1lejeune.html>

⁷⁹ A. Dolfi, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Bulzoni, Rim, 2000, str. 198-199.

⁸⁰ «Ljudski rod, koji je vjerovao ili će vjerovati u tolike gluposti, neće nikad vjerovati u to, da ništa ne zna niti da ništa ne znači, a ni u to, da se nema čemu nadati» (*Dijalozi i eseji*, priredio i preveo T. Smerdel, Zora, Zagreb, 1961, str. 209, modificiran prijevod).

⁸¹ O tome u pismu za Charlesa Lebretona, u lipnju 1836. iz Napulja: «[...] je n'ai jamais fait d'ouvrage, j'ai fait seulement des essais en comptant toujours préluder» (*Epistolario*, sv. II, cit. izd., str. 2073).

Ispunjena je pritom njezina glavna svrha, jer autoru ponajprije služi da zabilježi prve dojmove koje zatim razrađuje i prilagođava opusu, varirajući metadiskurzivne dionice s literarnim predlošcima. No, iako nije usredotočena na osobu, sadrži i brojne natuknice privatne prirode, uvjetovane životnim okolnostima. Spisateljski laboratorij pokazuje se u isti mah kao mjesto improvizacije, dnevnik čitanja, dokument i kronika epohe, intimni solilokvij. Iako zamišljen bez pretenzije za totalitetom, ispitujući navedene elemente u latentnom stanju, Leopardi u radnom dnevniku tražeći pronalazi, te u konačnici oblikuje sveobuhvatno djelo, čiju projektnu narav danas prepoznajemo kao modernu odrednicu.

II.2. U svjetlu lirike

Kada je u pitanju ovdašnja leopardistika, jedan od najznačajnijih dometa predstavlja posljednji cjelovit prepjev zbirke *Pjesme (Canti)*, popraćen analitičkim instrumentarijem kojim se razmatra autorova poetika, što ga je u dvojezičnom izdanju priredio Frano Čale.⁸² Prethodno, Leopardijev pjesnički opus prevodili su u samostalnim priložima ili integralnim izdanjima, između ostalih, M. Pucić («Danica ilirska», 1849), V. Lozovina (1903), V. Nazor (1950, 1964, 1972), F. Alfirević (1951), T. Smerdel (1963, 1971). U prepjevima su se okušali također A. Tresić Pavičić, J. Polić Kamov, I.G. Kovačić, O. Delorko, V. Desnica, D. Cesarić i niz drugih autora. Kada je riječ o prozi, prvi prijevod iz *Moralnih djelaca* (pod naslovom *Dijalozi*) objavljen je u časopisu «Vienac» 1877. godine.⁸³

Kao što ističe u uvodnoj *Napomeni*, u nastojanju da uvaži jedinstvo složenih sastavnica izvornika, F. Čale vodi računa o ravnoteži sadržajnog i formalnog aspekta, kao važnoj odrednici Leopardijevog pjesničkog svjetonazora. Poštuje se stoga dimenzija «pjeva», čemu odgovara generički talijanski oblik «canto», lišen retoričkih konotacija, koji je odabran kao naslov dviju kasnijih zbirki objavljenih tijekom života pjesnika iz Recanatija (Firenca, 1831. i Napulj, 1835), nakon desetočlanog bolonjskog izdanja *Kancona (Canzoni, 1824)* te *Stihova (Versi, 1826)*. S obzirom na versifikacijska mjerila, u novom prepjevu se slijedi originalna metrička svojstva kao i način rimovanja. Nevezani, nerimovani jedanaesterac («l'endecasillabo sciolto»), koji uz sedmerac prevladava u kasnijim lirskim sastavcima prevodi se pravilnom

⁸² *Canti/Pjesme*, priredio i preveo F. Čale, Durieux Zagreb-Matica hrvatska Dubrovnik-Edit Rijeka, 1993. Dodajmo da sve naslove i ulomke iz pjesama navodimo prema ovom izdanju. Konzultirali smo i edicije: *Canti*, priredio F. Brioschi, Rizzoli, Milano, 1994; *Canti*, ur. G. i D. De Robertis, Mondadori, Milano, 1978.

⁸³ S. Roić, *Novi prilozi o Leopardiu u nas*, u: *Hrvatsko-talijanski književni odnosi*. Zbornik III, ur. M. Zorić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1992, str. 149-165.

varijantom, u kojoj je naglasak uglavnom na pretposljednem slogu, a vjerno je prikazana i shema opkoračenjâ.⁸⁴

U kritičkom smislu, polazi se od napetosti herojske i pesimističke crte, kao dviju konstanti koje su u različitom omjeru prisutne u cijelom opusu ovog klasika. Građanski angažman uočljiv je već u uvodnim rodoljubnim kanconama iz 1818: *Italiji*, nastaloj na Petrarkinom tragu i najzastupljenijoj pjesmi u našoj kulturnoj sredini, te *O Danteovu spomeniku*, gdje autor priziva grčko i latinsko nasljeđe, kao važno poetičko uporište. I dok se u ranijim stihovima junački ideal očituje u semantičkom prepletu s idejom ljubavi, specifičan rječnik koji može podsjetiti na Foscolov «ratoboran duh» («spirto guerrier») iz soneta *Večeri (Alla sera)*, a koji dolazi do izražaja u poznatim stihovima pjesme *Italiji* 37-38, ali i u kanconi *U povodu zaruka* 46-60 iz 1821, postupno jenjava, ustupivši mjesto karakterističnim idilama.⁸⁵ Razočaranje na društveno-povijesnom planu prati odustajanje od «apsurdnosti politike» te općenito prevladavajućeg senzibiliteta u njegovom stoljeću (*Zib.* 1393). Ostaje prisutna, međutim, etička komponenta u ovog pjesnika pobune, prema definiciji W. Binnija,⁸⁶ koja je potvrđena zaključnom parabolom iz sastavka *Žuka*.

Podijeljen u četiri osnovne etape (Kancone, Idile, pisanske i rekanatske Pjesme, posljednje Pjesme), Leopardijev lirski opus koji u završnoj verziji iz 1845. sadrži 41 sastavak, nerijetko refleksivnog karaktera, nastaje u dosluhu s *Velikom bilježnicom misli*, kasnije pretvorenom u žanrovski prototip meditativnog dnevnika, kao i *Moralnim djelcima*. U kontekstu epohe, otvorena i fragmentarna struktura Leopardijeve dnevničke kompilacije nalikuje istoimenoj *Velikoj bilježnici* (1809-1853), u koju otprilike istodobno dojmove arhivira Giuseppe Gioachino Belli. U pitanju je ponovno opsežna zbirka intelektualne naravi, koja pruža uvid u autorovu kulturu, a sastoji se od 2755 obostrano ispisanih listova, za koju je Belli također sastavio indeks zbog potrebe za koherentnošću. Ipak, budući da se uglavnom ustrojava kao bilanca o pročitanoj lektiri, među kojom se pronalazi i osvrt na Leopardijeve *Pjesme*, a pri čemu

⁸⁴ N. Badurina, *Tradicija i modernost prijevoda (Giacomo Leopardi: «Canti»/«Pjesme»)*, «Republika: časopis za književnost», br. 4-6/1994, str. 245.

⁸⁵ G. Tellini, *Leopardi*, cit. izd., str. 95.

⁸⁶ W. Binini, *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenca, 1973, str. 262-263.

nisu izostavljeni niti sažeci iz dnevnog tiska te ostalih publikacija,⁸⁷ njegova bilježnica ne smatra se originalnim književnim djelom, nego dokumentom, pa je dosada objavljena i komentirana samo fragmentarno u nekoliko navrata.⁸⁸

S obzirom na način organiziranja teksta, i ovdje ne dolazi do izražaja privatni život ili osobna razmišljanja, no izostaje i prikaz literarnog sazrijevanja u kronološkom slijedu koji odlikuje Leopardijevo djelo. Među tematskim afinitetima, pisci dijele zanimanje za pedagošku dimenziju te kulturnu antropologiju (rituale, običaje) u širokom spektru interesa. Za razliku od tri Bellijeva dnevnika putovanja na francusku, Leopardi, kao poliglot koji je na tom jeziku sastavljao pojedina pisma, nema izravno iskustvo. Prema tumačenju M. Machieda, činjenica da unatoč izraženoj internacionalnoj dimenziji, nije nikada udovoljio prijateljskim pozivima da otputuje izvan Italije, možda je uvjetovala njegovo uvjerenje o superiornosti talijanske civilizacije kada je riječ o antičkom kulturnom nasljeđu.⁸⁹ Uspoređujući francuski i engleski mentalitet prema koordinatama Sjever/Jug, Leopardi daje prednost potonjemu (*Zib.* 1045-1046).⁹⁰

Radni dnevnik, koji sadrži pripremni materijal, ali postoji i kao mjesto autokritike, služi autoru kako bi iskušao brojna razmišljanja o naravi pjesničkog čina ili filološkim i lingvističkim zasadama, te crpio ideje i leksik za razradu lirskih motiva. On pritom ulaže napor promatranja, generaliziranja i apstrahiranja zaključaka, u kojem se ogleda genij, a koji karakterizira cjelokupno djelo. Potrebu zapažanja svest će na upečatljivu maksimu: «svi vide, ali malobrojni promatraju» (*Zib.* 1767). Pri spoznaji

⁸⁷ Za razliku od toga, A. Frattini navodi da je Leopardiju svojstven odmak od novinarskog stila jer smatra da ističe trenutne učinke, uvriježeno mišljenje, ono što je u modi (*Giacomo Leopardi. Una lettura infinita*, Istituto propaganda libraria, Milano, 1989, str. 126). Indikativan primjer predstavljaju stihovi *Palinodije markizu Ginu Capponiju* 35, 39-42, 151, kao i ironične misli iz *Dijaloga Tristana i njegovog prijatelja*, poput one o «dubokoj filozofiji novina» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 212). *Usp. Pensieri*, LIX, cit. izd., str. 100.

⁸⁸ G.G. Belli, *Lettere, giornali, zibaldone*, Einaudi, Torino, 1962; C. Muscetta, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Feltrinelli, Milano, 1961. Podatke preuzimamo iz izdanja: S. Luttazi, *Lo Zibaldone di Giuseppe Gioachino Belli. Indici e strumenti di ricerca*, Aracne, Rim, 2005. (1. izd. 2004), str. 79-84.

⁸⁹ M. Machiedo, *O modusima književosti. Transtalijanistički kompendij*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 2002. (1. izd. 1996), str. 128.

⁹⁰ Leopardi je upoznao Stendhala, koji je boravio kao rimski konzul u Civitavecchiji, zahvaljujući firentinskom intelektualnom kružoku G. Vieusseuxa, o čemu piše sestra Paolini 31. kolovoza 1832 (*Epistolario*, sv. II, cit. izd., str. 1948-1949). S druge strane, u pismu upućenom L. De Sinneru iz Firence 18. prosinca iste godine pozitivnije sudi o njemačkom mentalitetu (isto, str. 1969).

nije zanemariva niti sposobnost komparacije (*Zib.* 1190-1191, 1650), te udio iskustva i navike: «čovjek je djelo okolnosti» (*Zib.* 2184). Na drugom mjestu dodaje: «sve se u čovjeku treba oblikovati» (*Zib.* 2597).

O kvaliteti obuhvaćanja složenog problema «jednim pogledom» («il colpo d'occhio»), kao da je u pitanju promatranje stanovitog prizora (*Zib.* 1854), odnosno ulozi supsumiranja (*Zib.* 1867-1869), pisao je A. Graf.⁹¹ Tomu valja pridodati Leopardijevo razmišljanje o talentu koji nije samo prirođen, jer se originalnost može kultivirati (*Zib.* 2185-2186, 2571-2572). Kao dopunu navodimo ulomak pisma P. Giordaniju iz Recanatija, s nadnevkom 30. travnja 1817: «[...] dapače smatram nadasve sigurnim i očiglednim da poezija zahtijeva beskrajno naukovanje i trud, te da je pjesničko umijeće toliko duboko da se napredujući doznaje kako se savršenstvo nalazi gdje se u početku nije niti pomišljalo».⁹²

U *Velikoj bilježnici* Leopardi ujedno registrira vanjske poticaje koji su prethodili stilskoj elaboraciji u lirici. Tako doznajemo o događajima te njihovim učincima, kao i okolnostima nastanka poetskih epizoda. U kontekstu zajedničke perspektive, nije stoga nevažno što dnevničku zbirku otvara slikom koju će zatim oblikovati u *Miru poslije oluje* (*Zib.* 1). Ovoj pjesmi napisanoj u rujnu 1829. prethodi bilješka datirana 7. kolovoza 1822, u kojoj naslovnu opreku uspoređuje s onom između zdravlja i bolesti,⁹³ ustvrdivši da bi užici postali monotoni i izgubili prepoznatljivost bez osjećaja boli ili nevolja (*Zib.* 2601-2602). Drugačiji emotivni ton u poeziji (32-34, 42-54) pritom proizlazi iz negativnog odnosa prema prirodi koji postaje očigledan tijekom 1823-1824, kada nastupa zaokret prema “kozmičkom pesimizmu”.

S idejom sreće koja je plod minulog straha povezana je i natuknica od 25. rujna 1823. u kojoj piše o bojazni od prasaka poput grmljavine, koja ga je obuzimala u mladosti, a na koju se kasnije naviknuo (*Zib.* 3518-3519). Motiv oluje prikazan je u

⁹¹ A. Graf, *Estetica e arte di Giacomo Leopardi*, u: *Foscolo, Manzoni, Leopardi. Preraffaeliti, simbolisti ed esteti. Letteratura dell'avvenire*, Loescher, Torino, 1955. (1. izd. 1898), str. 122. Tomu odgovara sposobnost koju posjeduju pjesnici, prema *Mislina Bruta mlađeg i Teofrasta na samrti*: «[...] koji jednim pogledom [...] otkrivaju toliko toga, koliko i ne mogu otkriti sami filozofi u toku mnogih stoljeća» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 220).

⁹² *Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 95.

⁹³ Na sličan način piše o svojem duhu koji je «sada više sklon tišini nego oluji» u kratkom dnevniku *Uspomena na prvu ljubav (Memorie del primo amore)*, u: *Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 237.

netipično afirmativnom svjetlu u ranijem razmišljanju od 18. studenog 1821, jer pobuđuje snažne dojmove (*Zib.* 2118). U navedenom lirskom sastavku dolaze do izražaja i pitanja (26-31), koja predstavljaju stalnu crtu njegove poezije. Sumnja poprima radikalni karakter u jednom segmentu *Noćne pjesme* 52-56, prožete brojnim upitima, naglašenima naposljetku trostrukim isticanjem hipotetičnosti («možda»). Za interpretaciju potonje, napisane tijekom 1830, ilustrativna je primjedba od 3. listopada 1828, o Kirgizima, nomadima na sjeveru središnje Azije, koji noću promatraju mjesec improvizirajući tužnu glazbu i stihove (*Zib.* 4399-4400). Jednako tako, 17. siječnja 1826. zapisuje metaforu o životu kao mukotrpnom i uzaludnom usponu (*Zib.* 4162-4163), koja odgovara ulomku iz pjesme (21-36). Uspomenu o sjeti koju je pobuđivala melodija lokalnih prolaznika na povratku sa svetkovine, jer je navodila na usporedbu s iščezlim tragom slavnih Rimljana (*Zib.* 50-51), prenosi u *Blagdanskoj večeri* 24-37.

S obzirom na stalne autorske usporedbe pjesničke i filozofske misli, moguće je nadalje ustvrditi da pojedina povlaštena poetička mjesta zadobivaju potpunije i katkada drugačije obrise u svjetlu usporednog čitanja. Na teorijskom planu, Leopardija odlikuje traganje za konstantama, što uvjetuje ponavljanje tema u različitim djelima. Zbog tog razloga moguće je preispitati status programatskih riječi (iluzija, užitek, sreća, želja, ljubav, priroda) i njihovih negativnih logičkih korelata, s obzirom na podudarnosti ili odstupanja u Leopardijevom “sistemu mišljenja”, koji je oblikovan kao skup filozofema, radije nego zaokružena i jedinstvena spekulativna cjelina. Iluzija, iako *spiritus movens* ove poetike, niti jednom izrijeком nije spomenuta među *Pjesmama* (glagolski oblik prisutan je u *Himni patrijarsima* 68, no u izmijenjenom značenju: «rugati se», «prkositi», «izazivati»). Središnju ulogu spomenutog pojma autor nagovještava već u mladenačkom ogledu *Govor jednog Talijana o romantičkoj poeziji* (1818), te opetovano potvrđuje u *Velikoj bilježnici*. Početnu misao da pjesnik treba stvoriti iluziju oponašanjem prirode, te u konačnici zabaviti, za razliku od filozofa zaokupljenog istinitim i korisnim, nadopunjava tvrdnjom o patetičnoj, melankoličnoj i osjećajnoj naravi moderne lirike.⁹⁴

⁹⁴ *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, u: *TPP*, cit. izd., str. 972, 984.

Sentimentalnom pjesništvu njegovog vremena, koje se temelji na filozofskom uvidu i iskustvu, te stvara dojam rječitosti, pretpostavlja pjesništvo imaginacije, nadahnuto lažnim, koje međutim više nije moguće osim kao imitiranje (*Zib.* 725-735, 1449). Onodobno jenjavanje autentičnog pjesničkog duha Leopardi objašnjava upravo pomanjkanjem strasti i iluzija (*Zib.* 2945), koje se dokidaju civiliziranjem (primjerice, prošlo vrijeme predloženo je kao superiorno u pjesmama *Angelu Maiu*, *U povodu zaruka*, *Pobjedniku u igri loptom*, *Brut mlađi*). S druge strane, razlog izostanka ovog termina iz lirskog rječnika možda je moguće potražiti u konstataciji prema kojoj njegova učinkovitost ovisi o djelomičnoj hermetičnosti: «No, kako je moguće da budu *dugotrajne* i *snažne* koliko je potrebno, ako su tako otkrivene? i da pokreću na velika djela? a koja veličina može opstati bez iluzija ili joj se nadati?» (*Zib.* 15). Razum ima potrebu za imaginarnim i prividnim (*Zib.* 260, 1839).⁹⁵ U napetosti prema racionalnom aspektu, zadaća pjesnika jest da održi iluziju (*Zib.* 18) te na taj način sačuva neophodnu «snagu i zanos i žar duha» (*Zib.* 21), izbjegnuvši opasnost od potonuća u barbarstvo. Drugdje naglašava da superiorni umovi lakše stvaraju i gube iluzije (*Zib.* 136-137).

U pozadini ovog stava stoji pjesnikovo materijalističko uvjerenje. Slijedom shvaćanja da čovjek ne može niti misliti prevladati tvarno (*Zib.* 3503, 4251-4253, 4288), Leopardi izdvaja iluziju kao provizoran lijek protiv tjeskobe praznine. Postavljajući pitanje smisla u svemiru, ističe ustrajno zaboravljanje univerzalne istine, prema kojoj ništavilo predstavlja «prvo načelo» (*Zib.* 1464; usp. *Zib.* 85).⁹⁶ No, analogno prethodnom primjeru, P.V. Mengaldo ustvrđuje da je ova imenica («il nulla»), kao pretpostavka nihilizma, samo tri puta spomenuta u lirskoj produkciji (*Angelu Maiu*).⁹⁷ Ideja ništavila kojoj se priklanja približava autora romantičarskom i egzistencijalističkom stajalištu.⁹⁸

⁹⁵ Podudaran je Eleandrov zaključak u *Moralnim djelcima*: «Te lijepe i sretne imaginacije, iako su isprazne, daju vrijednost životu, zatim prirodne iluzije duha i na kraju one zablude antičkih naroda mnogo različite od barbarskih zabluda, koje bi, a ne samo one, morale nestati djelovanjem moderne civilizacije i filozofije» (*Dijalog Timandra i Eleandra*, u: *Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 98-99).

⁹⁶ Prije toga, istu misao iznosi u pismu P. Giordaniju iz Recanatija, 6. ožujka 1820. (*Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 380).

⁹⁷ P.V. Mengaldo, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei «Canti» di Leopardi*, Il Mulino, Bologna, 2006, str. 88.

⁹⁸ S. Givone, *Storia del nulla*, Laterza, Bari, 2006. (1. izd. 1995), str. 99.

S izuzetkom sastavka *Himna patrijarsima*, jedinog dovršenoga iz zamišljenog desetočlanog ciklusa *Kršćanskih himni (Inni cristiani)*, u kojem tematizira edenski mit o slobodnom i sretnom dobu,⁹⁹ Leopardijeva poezija svjedoči o slabljenju uvjerenja o mogućnosti pronalaženja odgovora u teleološkoj perspektivi (*Zib.* 3497).¹⁰⁰ Prema drugom mišljenju, nije izvjesno da li Leopardi sasvim odustaje od finalističke upitnosti, jer ostaje prisutan odnos prema transcendenciji u vidu "metafizike materije".¹⁰¹ Na ovom tragu izdvajamo i poimanje religije kao neophodne iluzije (*Zib.* 216, 335, 412, 425, 1060), koja pomiruje antitetičke parove razum/priroda, postojanje/ništavilo (*Zib.* 1981-1982). Primjerice, M. Bontempelli također uočava prisutnost religioznog osjećaja u njegovom djelu, unatoč nihilizmu i materijalizmu.¹⁰²

Pesimist zbog teze o konačnosti svega postojećega, autor u obzoru ništavnosti pribjegava iluzijama, koje još od rane faze razmišljanja kada priroda za njega predstavlja neophodan vitalistički poticaj, smatra sastavnim dijelom ljudske naravi: «Izgleda kao apsurd, pa ipak je istinito, budući da je sva zbilja ništavilo, na svijetu ne postoji ništa drugo stvarno niti suštinsko osim iluzija» (*Zib.* 99). Potvrdu pronalazimo u dva pisma P. Giordaniju iz Recanatija: «Iz vašeg posljednjeg pisma vidim da ste veoma melankolični, i vjerujte da ne znam kako da Vas utješim, osim da Vas zamolim da nešto pustite iluzijama koje u suštini dolaze od univerzalne dobročiniteljice prirode, dok je razum krvnik ljudskog roda, luč koja treba osvijetliti, a ne zapaliti, kao što nažalost čini»; «Ja ne smatram iluzije pukim ispraznostima, nego na stanovit način nečim suštinskim, budući da nisu posebni hirovi ovoga ili onoga, nego prirodne i zapravo urođene u svakome, te se od njih sastoji naš cijeli život».¹⁰³

Pogreške i djelomično nepoznavanje okolnosti su presudni za sretan razvoj događaja prema prirodnim zakonima (*Zib.* 333). Posrijedi je «*pozitivno neznanje*» (*Zib.* 422), za razliku od onoga koje uzrokuje čovjek, negativnog predznaka, koje se uvećava

⁹⁹ A. Frattini, *Giacomo Leopardi*, cit. izd., str. 43.

¹⁰⁰ Usp. G. Lonardi, *Leopardi: memoria della poesia e poesia della memoria*, u: «*In quella parte del libro de la mia memoria*», cit. izd., str. 267.

¹⁰¹ L. Felici, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Marsilio, Venecija, 2005, str. 207, 224).

¹⁰² O tome čitamo u monotematskom broju časopisa posvećenom Leopardiju: *L'homme solitaire*, franc. prijevod, «Europe», br. 830-831/1998, str. 20.

¹⁰³ 14. prosinca 1818, u: *Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 226; 30. lipnja 1820, isto, str. 414.

nakon antičkog razdoblja. U lirici su učestale varijacije ideje o nužnoj i ugodnoj obmani («l'inganno», «l'errore») koju stvara imaginacija, a ne intelekt, a pokretač joj je Leopardijevo poimanje iluzije: odatle potječu sintagme o «vedrim», «slatkim», «dragim» ili «omiljenim varkama» (redom iz pjesama *Pobjedniku u igri loptom* 34-35, *Grofu Carlu Pepoliu* 122, *Samom sebi* 4, *Mjesečev zalazak* 24), «miloj», «moćnoj» i «drevnoj tlapnji» (*Preporod* 110, *Uspomene* 66, *U povodu zaruka* 3), «slatkoj», «blaženoj» te «miloj bludnji» (*Himna patrijarsima* 101, *Preporod* 43, 86, *Uspomene* 77), «nježnim zabludama» (*Aspasia* 107), «mladenačkoj obmani» (*Svojoj gospi* 37), «sretnijim užicima» (*Angelu Maiu* 110).

Afirmativno viđenje prirode, znatno prošireno u odnosu na statičan okvir krajolika, do značenja zbroja sviju stvari, odnosno života ili bitka kao takvoga (*Zib.* 3813-3814), zapaža se u sastavcima *Proljeću*, *Modrokos*, *Beskonačnost*, *Osamljenikov život*, *Preporod*. Priroda isprva daje iluzije, stvara sklad koji pomiruje unutrašnje napetosti, potiče sjećanja lirskog subjekta kojem, u trajnom dijalogu s okolinom, ponekad pripada uloga putnika (*Zib.* 4485), u skladu s aktivnim idealom (*Zib.* 2381, 2415). Znakoviti primjeri nalaze se u pjesmama *Osamljenikov život* 84, *Misao vladarica* 29-32, *Mjesečev zalazak* 28-33, *Žuka* 20, 276. U sastavku *Proljeću* 44-47 prisutan je prizor mjeseca koji se noću prati pogledom (*Zib.* 23), ponovljen u *Noćnoj pjesmi* 61, 82-83, gdje lik lutajućeg pastira označava autorov alter ego (poput Bruta mlađeg ili modrokosa, te Tristana u *Moralnim djelcima*). Sugestivna je i slika «ljupkih zvijezda Kola» (*Uspomene* 1).

Čovjek u skladu s prirodom teži užitku («Svrha ljudskih misli i postupaka je uvijek i jedino užitak», *Zib.* 2702), koji za Leopardija predstavlja san, želju, predodžbu stvorenu mišlju, ili kao što ističe A. Prete, «tendenciju» radije nego datost.¹⁰⁴ Potvrdu pronalazimo i u pjesničkom izrazu: «Jao, od sna naposljetku, / uglavnom, od kog ljepost zbilju satka, / ti si, o misli slatka; / san si i jasna zabluda» (*Misao vladarica* 108-110). U ovoj optici svako zadovoljstvo uistinu je iluzorno, u dvostrukom smislu

¹⁰⁴ Podudarno gledište izražava u *Dijalogu Torquata Tassa i njegova kućnog duha*: «[...] jer je naslada misleni predmet, a ne stvarni. Ona je želja, a ne čin. Ona je osjećaj, koji čovjek samo zamišlja, a ne ostvaruje» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 85). Usp. A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano, 2006. (1. izd. 1980), str. 17.

neostvarivosti i privida: «Najsigurniji užitak u životu je uzaludno zadovoljstvo iluzija» (*Zib.* 51). Tomu dodaje: «svi užici su iluzije ili se sastoje u iluziji, a te iluzije oblikuju i sačinjavaju naš život» (*Zib.* 271).

Lirika pruža uvid u slikovitu primjenu vlastite teorije užitka koju razrađuje u intelektualnom dnevniku (*Zib.* 165-183). U pjesmi *Misao vladarica* 26 susrećemo stih naglašen anaforom o «praznoj nadi u prazne užitke», a u *Mjesečevom zalasku* 49 o «suhim izvorima slasti», dok u *Miru poslije oluje* 31-32 čitamo o osjećaju ugođe kao olakšanju nakon minule opasnosti («čedo brige / isprazna radost»). Srodnu ideju o zadovoljstvu poistovjećenom s prekidom svakodnevnog napora i odmorom izražava u sastavku *Subota u selu* 38-42. Užitak s jedne strane ostaje nedostižan jer se uvijek profilira kao budući, postponiranjem u odnosu na aktualni trenutak (*Zib.* 2549-2550, 2629). S obzirom da biva odgođen, potencijalno može korespondirati s nadom (*Zib.* 529-532). Iako nadanje smatra superiornim užitku jer uključuje značajku neodređenosti (*Zib.* 1017), ono sudeći prema kanconijeru uvijek biva razočarano, što potvrđuje odabir negativnih epiteta (*San* 78-79, *Svojoj gospi* 39-40, *Silviji* 55, *Ljubav i smrt* 117, *Mjesečev zalazak* 48). Karakterističan pojmovni par nada/bol figurira u *Uspomenama* 109.

S obzirom na preostale vremenske kategorije, Leopardi smješta užitak radije u prošlost (*Zib.* 2685, 3745-3746), što ga postavlja pred zaključak: «užitak je uvijek prošli ili budući, nikada sadašnji, pa ne postoji niti jedan čas pravog užitka, iako se može činiti drugačije» (*Zib.* 3550; usp. *Zib.* 3525). Još jednom nailazimo na shvaćanje da je idealno vrijeme ono koje obiluje iluzijama, čemu u rasponu ljudskog života odgovaraju razdoblja djetinjstva i mladenaštva (*Zib.* 85). Kao «najljepše i najsretnije ljudsko doba» (*Zib.* 3078; usp. *Zib.* 1465), dječastvo određuje zrelost pojedinca kojemu kasnije preostaju reminiscencije (*Zib.* 668, 1987-1988, 2598, 4513).¹⁰⁵ Nakon Rousseaua koji otpočinje s ovom praksom, Leopardi također pridaje ključnu ulogu djetinjstvu, koje smatra epohom u kojoj je najizraženije nadanje (*Zib.* 137, 278, 515-516, 3078, 3441).

¹⁰⁵ Usp. *Pensieri*, XLII, LXI, CII, cit. izd., str. 89-90, 101, 126.

Isto sintetizira stihovima iz pjesme *Mjesecu* 13-14: «u mladenačko doba tijekom je nadi / dugotrajan, a uspomeni kratak». S druge strane, kada je u pitanju odnos prema zbilji, užitak ostaje tek njezinim varljivim aspektom, kao što upečatljivo svjedoči pjesma *Silviji* 60-61: «Kad pojavi se zbilja, / ti, jadna, pade». Nastojanje da se sačuvaju «slatke varke mladosti» te odvraća misao od «gorke istine» (*Grofu Carlu Pepoliu* 122, 140), izražava i sastavkom *Nad drevnim grobnim bareljefom* 33-35: «prije / no što nasuprot radosnoga čela / munjama svojim tužnim zbilja sijevne».

Sklonost prema melankoliji i objektivne okolnosti (kao što čitamo u epistolaru, narušeno zdravlje zbog «sedam godina suludog i nadasve očajničkog učenja»),¹⁰⁶ povezani su s doživljajem prerane oronulosti. Već u dvadeset i prvoj godini priznaje P. Giordaniju da ima dojam kraja mladosti: «[...] objeručke držim posljednje ostatke i sjenke blagoslovljenog i blaženog vremena kada sam se nadao i sanjao o sreći, te nadajući se i sanjajući uživao u njoj, koje je prošlo i više se nikada neće vratiti, sigurno više nikada». U epistolaru pronalazimo i potvrde o teškoj potištenosti: «[...] uporna crna užasna okrutna melankolija koja me muči i izjeda, i učenjem se hrani, a bez učenja povećava».¹⁰⁷ U poeziji se pronalaze brojni tragovi ovog aspekta među kojima navodimo poante: «Oh, dni grozni / u tako mladoj dobi!» (*Blagdanska večer* 23-24); «leđeno ovo srce, koje dõzna / u cvijetu ljeta što je starost grozna» (*Proljeću* 18-19); «A tko još može ne bit / nesreće svjestan, kad je navijek prošlo / to divno doba, kad to krasno vrijeme, / kad mladost, jao, zgasnula je, mladost?» (*Uspomene* 132-135); «No kada lijepa iščezla je mladost, / drugi sjaj nikad život smrtnog stvora / ne oboji ni neka druga zora» (*Mjesečev zalazak* 63-65).

Osjetivši se potpuno onesposobljenim za užitke,¹⁰⁸ lirsko lice izražava razmišljanje o dokolici koja proizvodi čamu, čemu odgovara dnevnička zabilješka: «Dosada je želja za srećom, ostavljena, takoreći, čistom» (*Zib.* 3715; usp. *Zib.* 2433). Dramatični tonovi uočljivi su već u pismu P. Giordaniju iz Recanatija, 19. studenog 1819: «Ovo je prvi put da me dosada ne samo tišti i umara, nego uznemiruje i razdire

¹⁰⁶ U pismu P. Giordaniju iz Recanatija, 2. ožujka 1818. (*Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 183).

¹⁰⁷ 17. prosinca 1819, isto, str. 354-355; 30. travnja 1817, isto, str. 92. O tome slično Monaldu iz Recanatija, krajem srpnja 1819. (isto, str. 323).

¹⁰⁸ Usp. pismo bratu Carlu iz Rima, 22. siječnja 1823. (isto, str. 635).

poput vrlo teške boli; i toliko me plaši uzaludnost svega i ljudsko stanje, kada su zamrle sve strasti, kao što su se ugasile u meni, da sam izvan sebe i čini mi se ništavnim i moje beznade». ¹⁰⁹ Teorija dosade koju oblikuje uključuje konotacije nezadovoljstva, gubitka hrabrosti i jednoličnosti (*Zib.* 90, 174, 2599), te slutnje ništavila i praznine (*Zib.* 1815, 4043, 4498). Univerzalna i tipična za moderno vrijeme (*Zib.* 175-176, 485), čama kao suprotnost prirodnom stvara se navikom (*Zib.* 1989), što potkrepljuje izjavom da životinje ne poznaju takvo stanje (*Zib.* 2220-2221, 2433-2434, 4306; usp. *Noćna pjesma* 105-132). ¹¹⁰

Sreća, «jedino za čim hlepi i što ište / priroda smrtnih» iz sastavka *Grofu Carlu Pepoliu* 24-25, ¹¹¹ kojoj se, dakle, teži kao zadovoljenju neke primarne potrebe (*Zib.* 4517), pokazat će se u konačnici lažnom i uzaludnom (*Zib.* 352). Leopardijeva refleksija se ponovno ne zadržava na pojedinačnome. U korijenu kolektivne težnje prema užitku i sreći on prepoznaje samoljublje (*Zib.* 646-648). Budući da urođeno i neograničeno traganje za ispunjenjem koje je trajno prisutno u svim živim bićima nužno ostaje neuslišano (*Zib.* 44, 165), ljudska duša biva izložena egzistencijalnoj tjeskobi. U ovom obzoru valja promatrati natuknicu da se zadovoljstvo može sastojati u nepoznavanju istinskih prilika (*Zib.* 326, 351-352, 679), što nas u slučaju spomenute pjesme vraća ideji o potrebnoj obmani, izraženoj u vidu inventivne sposobnosti: «Tisuć puta / zbilja je sretan onaj tko vrlinu / prolaznu dragog maštanja ne gubi / s prolaskom ljêta» (*Grofu Carlu Pepoliju* 110-113). Odnos maštovitoga i stvarnoga tematizira u pjesmi *Angelu Maiu* 100-102: «K nama put ti smeta / zbilja, čim stigne, smjesta, / o draga mašto».

Već ponešto izmijenjeno uvjerenje izražava u stihovima: «kad se spozna, makar bila bijedna / ima i zbilja dražest» (*Grofu Carlu Pepoliju* 151-152). Istina, iako isprazna (*Zib.* 69; usp. *Pobjedniku u igri loptom* 33-34) i ružna (*Zib.* 1522, 2654-2655),

¹⁰⁹ Isto, str. 350-351.

¹¹⁰ Usp. *Pensieri*, LXVII, LXVIII, cit. izd., str. 103-104.

¹¹¹ Sličnost je moguće prepoznati u dvije epizode opisane u *Moralnim djelcima*. U *Dijalogu Prirode i Duše* potonja govori: «[...] iako sam lišena drugih spoznaja, ja ipak osjećam, da je najveća, čak jedina želja, kojom si me obdarila, želja za srećom» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 50). U *Dijalogu Plotina i Porfirija* između ostalog stoji: «[...] koliko je sama sreća svrha svakoga našeg djelovanja [...]» (isto, str. 185); «Dobro znam, da bi vjerojatno gotovo svi ljudi prije izabrali uživanje udruženo s trpljenjem nego ne trpjeti i ne biti zadovoljan. Tolika je želja ili, da se tako izrazim, žeđa, što je duša osjeća za uživanjem» (isto, str. 188).

može osloboditi od predrasuda te pružiti zadovoljstvo: «smije li se kadšto pravo ime / istini dati» (*Palinodija* 190-191).¹¹² U širem smislu, metaforičko mišljenje obuhvaća kategoriju “pjesničke istine”. Polazeći od iluzija, pjesnik ocrtava i anticipira stvarnost. I na taj način ovdje se ostvaruje prožimanje poezije i filozofije.¹¹³

Na drugoj razini, motiv boli kao nezaobilazan dio «osjećaja istine» (*Zib.* 349), Leopardijevom pjesništvu nerijetko pridaje elegijski karakter. Budući da pruža zaborav, lirika služi da se ublaži nezadovoljstvo u kasnijoj dobi. Ako živjeti znači gubiti i odvajati se, kao što autor ustanovljuje na tragu Mme de Lambert (*Zib.* 636), a užitak pretpostavlja prisjećanje (*Zib.* 4513), poezija podrazumijeva evokaciju koja nije lišena nostalgije. Tomu je ujedno moguće pridružiti jednu od temeljnih autorovih opservacija o naravi poetičkoga, sadržanoj u dimenziji uspomene (*Zib.* 4415, 4426, 4495). Introspekcija treba ostaviti dojam nepreglednoga i bezgraničnoga, udaljenoga ili drevnoga u vremenskom smislu, te nejasnih i fluidnih prostornih koordinata, prema uvjerenju da nas sve što je određeno i poznato ostavlja nezadovoljnima (*Zib.* 75, 170). Drugdje ističe da nije moguće pojmiti beskrajno, nego samo neodređeno, pa se dvije kategorije prožimaju (*Zib.* 472).

Motiv tišine iz pjesme *Beskonačnost* možda se može povezati i s mišlju o dubokim doživljajima koji iziskuju šutnju da ne budu umanjeni ili nestanu (*Zib.* 86, 142). Zanimanje za nedeterminirano odgovara ujedno osamnaestostoljetnom učenju o sensualizmu, no sklonost neograničenome i nepoznatome bliska je i romantičarima. S obzirom na posljednju odrednicu, u pjesmi *Angelu Maiu* 91-93 nailazimo na stihove: «Kamo su pošli naši ljupki snovi / o neznatome kraju / neznanih stanovnika». Jednako tako, ono što je konačno posjeduje prema Leopardiju izražen poetsku vrijednost (*Zib.* 1826, 2251).

Nerealnost želje pokazuje se, međutim, kao pozitivno čeznuće u čuvenoj pjesmi *Beskonačnost*, jer mu se pridaje kreativna vrijednost. Udio mašte te projektivan karakter Leopardi dočarava glagolom «fingere» koji poistovjećuje s «immaginare», što

¹¹² Paralelizam je uočljiv u stihovima *Žuke* 114-115 («na iskren način, / istini posve vjerna»), te u *Spomena vrijednim izrekama Filipa Ottonierija*: «Zaista, istina nije lijepa. Ipak, sama istina često puta može pružiti poneko zadovoljstvo» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 150).

¹¹³ S. Givone, *Storia del nulla*, cit. izd., str. 139-140.

Frano Čale stoga prevodi kao «smišljati» («u mašti sebi smišljam» 7), a drugdje i «zamišljati» («dok tajne svjetove, dok tajnu / sreću zamišljah svojem životu», «dječarac / varajući se u svojim snovima čezne, / zamišlja rajsku ljepost pa se divi» *Uspomene* 23-24, 74-76). Pjesnik pritom slijedi Danteov trag, koji također pojam «fictio» shvaća kao predodžbu, te izjednačuje navedene glagole.¹¹⁴

Drugim riječima, fingirati u ovom slučaju znači predstaviti nešto samome sebi, stvoriti mišlju vlastiti predmet. Iako hinjeno, lažno prema drugom značenju, pa tako i potencijalno varljivo, prividno, obmanjujuće (*Zib.* 3996), ono što je izmišljeno ovdje ipak nije u opreci prema stvarnosti. Upućuje radije na suštinu pjesničke zadaće koja se sastoji u tvoračkoj sposobnosti, a ne oponašanju (*Zib.* 4358). Suočena s preprekom («plot»), imaginacija ima ulogu spoznajnog instrumenta jer daje naslutiti neizmjernost prostora onkraj percipiranoga (*Zib.* 167-172). Ono što ograničava pogled potiče u isti mah na izmišljaj «neizmjernih / prostora mimo njega» 4-5. Na taj način granica između zbiljskoga i imaginarnoga, uobličena i amorfna, postaje poveznicom i nastavkom. Kao što objašnjava R. Bodei, premda zamišljanje prati kontemplativan položaj, tipičan za oblik idile, zbog dvostruke prirode prepoznatljive u logici prizora, ovaj sastavak nadilazi i objedinjuje postulate klasične i neoklasicističke tradicije (autoreferencijalna strogost forme), te romantičarske poetike (eksperimentalno priklanjanje otvorenome i bezobličnome).¹¹⁵

Poput svetoga Pavla (1 Kor 13), čiji sistem smatra podudarnim s vlastitim s obzirom na borbu između razuma i prirode (*Zib.* 2115), Leopardi čovjeka određuje ponajprije kao biće žudnje (*Zib.* 59). Upućujemo i na pismo Carlu iz Rima u kojem potcrtava potrebu za naklonošću: «Meni treba ljubavi, ljubavi, ljubavi, žara, oduševljenja, života».¹¹⁶ Neprestano evociran pri obraćanju ženskim likovima (Silvia,

¹¹⁴ Riječ je o odlomcima iz rasprave *Monarhija* (II, XII, 7; III, IV, 16), te posljednjem stihu tercine iz *Čistilišta* (XXXII, 67-69): «come pintor che con essempro pinga, / disegnerei com'io m'addormentai; / ma qual vuol sia che l'assonnar ben finga», koja u prijevodu M. Kombola glasi «crto bih kako pade san na mene / ko slikar što se po prirodi trudi; / al' nek tko hoće slika čas kad trenе» (Dante Alighieri, *Djela*, Knjiga druga, *Božanstvena komedija*, priredili F. Čale i M. Zorić, Sveučilišna naklada Liber-Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1986, str. 365). Podatke navodimo prema izdanju E. Grassija, *Moć mašte. Uz povijest zapadnog mišljenja*, prev. M. Hausler, Školska knjiga, Zagreb, 1981. (1. izd. 1979), str. 97.

¹¹⁵ R. Bodei, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, 1995, str. 43-44.

¹¹⁶ 25. studenog 1822, u *Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 566; usp. *Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 351.

Nerina, Elvira, Aspasia), motiv ljubavi mjestimice poprima razmjere sveprisutne, slatke i moćne zamisli, kao u pjesmi *Misao vladarica* 69-87. Na drugom mjestu, uočljiva je dramatizacija ljubavnog osjećaja, prikazanog u opoziciji prema Tanatosu, kao u sastavku *Consalvo* 99-100, te osobito *Ljubav i smrt* 6-7: «slast tako jaka / kakve u moru postojanja nema». Ideja ljubavi koja je «jaka kao smrt» spominje se i u *Pjesmi nad pjesmama* (Pj 8, 6), iako Leopardi odustaje od usporedbe s velikom izražajnom snagom biblijskog govora (*Zib.* 13, 3543). Impostaciji ove atipične pjesme, obilježene stoičkim i materijalističkim svjetonazorom, te tragičnim ugođajem,¹¹⁷ odgovara autorovo pismo upućeno Fanny Targioni Tozzetti iz Firenze, 16. kolovoza 1832, iz kojeg citiramo ključni ulomak za interpretaciju, osobito stihova 1-9, u prijevodu F. Čale: «[...] ljubav i smrt jedine su lijepe stvari koje ima svijet i jedine jedinate dostojne žaljenja».¹¹⁸ I Tin Ujević svojedobno je zapazio izostanak retoričkih elemenata iz opusa rekanatskog liričara,¹¹⁹ nadahnuvši se njegovim toposima ljubav/smrt, mladost/starost, te preuzevši uvodnu Menandrovu krilaticu, kao što je pokazao Čalin prilog.¹²⁰

No, dijalektika ljubavne želje koja se nadahnjuje udaljenošću ne uspijeva doći do ispunjenja ili pružiti utjehu, što uočavamo iz stihova: «ljubav, životu zadnjih varki meta» (*Angelu Maiu* 129); «ako je ovo ljubav, kako muči», «Jo, ljubavi, što bje spram meni kruta!» (*Prva ljubav* 3, 7) itd.¹²¹ Preuzimajući modernu terminologiju, mogli bismo ustanoviti da Leopardijeva lirika ne dopire do one nedohvatljive i nepriopćive kategorije koju Barthes označava kao *jouissance*.¹²² Dosljedno svojoj «očajničkoj filozofiji» («une philosophie désespérante») iz pisma L. De Sinneru 24. svibnja 1832,

(modificiran prijevod).

¹¹⁷ G. Tellini, *Leopardi*, cit. izd., str. 244.

¹¹⁸ *Canti/Pjesme*, cit. izd., str. 298. Usp. *Epistolario*, sv. II, cit. izd., str. 1495-1496.

¹¹⁹ Taj zaključak korespondira sa suvremenim promišljanjem P.V. Mengalda o pomanjkanju metaforičnosti u ovom pjesničkom stilu (*Sonavan le quiete stanze*, cit. izd., str. 115-146).

¹²⁰ F. Čale, *Leopardiev udio u kulturi Tina Ujevića*, u: *Hrvatsko-talijanski književni odnosi*, cit. izd., str. 167-181.

¹²¹ Idealno je duševno stanje smirenja: «U ljubavi su najljepši oni trenuci, koji su ispunjeni nekom smirenom i slatkim melankolijom; onda, kad ti plačeš, a ne znaš ni sam zašto, te onda, kad si se spokojno pomirio s nekom nesrećom, a ne znaš, kakva je ona» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 308; usp. *Zib.* 142).

¹²² R. Barthes, *Le plaisir du texte*, u: *Oeuvres complètes IV*, Seuil, Pariz, 2002. (1. izd. 1973), str. 231, 251.

koju eksplicira na primjeru pjesme *Brut mlađi* gdje razlaže odnos prema sudbini,¹²³ autor niti u drugim sastavcima ne predviđa mogućnost ublažavanja proživljenog iskustva. To potvrđuje ponavljanjem sugestivnog pojma «neutješan» («sconsolato»), obojenog patosom, koji se javlja u brojnim slučajevima u lirici (na primjer, *Proljeću* 56, *Modrokos* 59, *San* 17, 31, 97, *Silviji* 34), ali je izuzet iz radnog dnevnika (osim *Zib.* 60), vjerojatno zbog spekulativnog pristupa. Za razliku od toga, u *Velikoj bilježnici* analizira ljudsku potrebu za utjehom kao način ublažavanja nedaća (*Zib.* 2150-2151, 2419-2420). Ipak, dominantan ton je uvijek onaj rezignirane hrabrosti koji naposljetku dolazi do izražaja u *Žuci*.

Gradeći liriku na osciliranju između želje i udaljenosti, predmet ljubavi pokazuje se kao odsutan ili izgubljen, dajući povoda za estetizaciju emotivnog doživljaja. Ne iznenađuje stoga što u autobiografskom zapisu *Dnevnik prve ljubavi* ili *Uspomena na prvu ljubav* (1906),¹²⁴ posvećenom introspektivnom osvrtu na njegovu kratkotrajnu, ali intenzivnu platonsku epizodu kao devetnaestogodišnjaka, apostrofira upravo čitanje Petrarkinih stihova, koji u tradiciju ljubavnog pjesništva unosi predočavanje ambivalentnih osjećaja.¹²⁵ Otvorivši ga bilješkom u kojoj se s trodnevnom odmakom prisjeća «kobnog dana» prvog susreta sa sedam godina starijom rođakinjom Gertrude Cassi, koja je u kratkom razdoblju boravila u Recanati, Leopardi nastavlja voditi dnevnik od 14. do 23. prosinca 1817, s namjerom da rasvijetli vlastita unutrašnja stanja («neki neodređeni nemir, neka mrzovolja, melankolija, uz to pomiješani s nekom slatkoćom, velikom nježnošću a i željom»).126 Započevši pisati na dan njezinog odlaska, nakon početne dijagnoze on pokušava pružiti olakšanje srcu i

¹²³ *Epistolario*, sv. II, cit. izd., str. 1913.

¹²⁴ Naslovi predstavljaju rezultat uredničke odluke; v. *Diario del primo amore*, u: *TPP*, cit. izd., str. 1095-1100.

¹²⁵ U želji da prati vlastita spontana razmišljanja tada čita jedino kanconijer: «[...] jer sam držao, da u njegovoj poeziji ima osjećajnosti, koja je vrlo slična mojoj» (*Uspomena na prvu ljubav*, cit. izd., str. 241; usp. *Zib.* 113). Izjednačavanje toposa koji tvore oksimoron «žive smrti» karakteristično je za Petrarkin sonet CXXXII, razmatran iz kuta lingvističke semantike u: D. Škiljan, *Vježbe iz semantike ljubavi*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 180. Napominjemo da je u pjesmi *San* Leopardi inspiriran Petrarkinim *Trijumfom smrti*, no utjecaji su mnogostruki.

¹²⁶ *Uspomena na prvu ljubav*, cit. izd., str. 229.

prevladati trenutak krize, bilježeći simptome svoje «drage boli», sve do stišavanja emocija («i ja upadam u sjetu, kao prijatelj šutnje i meditacije»).¹²⁷

Ovaj aspekt odgovara jednoj od mogućih uloga intimnih dnevničkih zapisa koji se u tom slučaju često prekidaju kada je ispunjena terapijska svrha. Ch. Agostinelli primjećuje da terminologija neizravno upućuje na svojevrsan medicinski dnevnik (*journal de santé*), poput onoga koji vodi Monaldo o dječjim bolestima (npr. «ovaj ožiljak, koji je napola zacijelio»),¹²⁸ ali i dnevnik promatranja. Leopardija ujedno zanima fenomenologija ljubavnih očitovanja («napisao sam ove retke s namjerom, da do u tančine istražim suštinu ljubavi»),¹²⁹ te razmišlja, ponovno prema uzoru na Petrarku, o stjecanju književnog ugleda. Usporedo, mladenačko iskustvo bilježi u dvjema elegijama u tercinama (*Prva ljubav* i fragment XXXVIII). Za opis kasnijih lirskih sastavaka prikladna je također kritička ocjena o Leopardiju kao pjesniku ljubavnog otrjeznjenja,¹³⁰ nekoga tko je izgubio iluzije (*désillusionnement*). Posrijedi je autorova svijest o protuslovlju koja se svodi na produženu misao: živjeti znači voljeti, voljeti znači željeti, ali nesreća proizlazi iz nemogućnosti da se zadovolji želja. Razlog disonance valja potražiti u kontekstu cjelovitog misaonog sustava, te pobliže promijenjenog odnosa prema prirodi u zreloj fazi.

Ukoliko je u prethodnim razmatranjima mogao tvrditi da u prirodnom sistemu ne postoje kontradikcije (*Zib.* 375), sada više ondje ne prepoznaje smisao jer smatra neodrživim pokušaje postizanja sreće ili osobnog usavršavanja (*Zib.* 379), pa oblikuje stihove: «Ti svejedno / odvraćáš pogled s bijednika; ti mržeć / zlu kob i tuge, kraljici si slugom, / prirodo, sreći» (*Osamljenikov život* 17-20).¹³¹ Stremljenje prema sreći, koje je kanonizirao Aristotel u *Nikomahovoj etici* (I. 7, 1097b; X. 8, 1178b),¹³² osujećeno je

¹²⁷ Isto, str. 231; «Danas završavam ova ćaskanja, što sam ih napisao, da bih iskalio svoje srce i da bi mi poslužila da upoznam sama sebe i svoje strasti» (isto, str. 238).

¹²⁸ Isto, str. 239; Ch. Agostinelli, *Lo “sperimento” della passione nel “Diario del primo amore” di Leopardi*, u: *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*, ur. B. Tarozzi, Ombre Corte, Verona, 2006, str. 67-69.

¹²⁹ *Uspomena na prvu ljubav*, cit. izd., str. 231.

¹³⁰ G. Tellini, *Leopardi*, cit. izd., str. 300.

¹³¹ O nesreći kao tematskoj riječi *Povijesti ljudskoga roda*, te poetičkim implikacijama, v. Sanja Roić, *Pensiero, forma letteraria, espressione: Leopardi e Vico*, u: *Leopardi, poeta e pensatore*, cit. izd., str. 143-145.

¹³² Aristotel, *Nikomahova etika*, prev. T. Ladan, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1982.

nužnošću u prirodi, bez mogućnosti nadilaženja uzročno-posljedične uvjetovanosti. No, prema Aristotelu svijetom upravlja božansko načelo, što je drugačije od Leopardijevog radikalnog pesimizma.

Sve je ulančano i podređeno jedno drugome, ali nema svrhovitosti poput, primjerice, Tommaseove ideje kozmičkog jedinstva nadahnute potrebom za univerzalnim skladom. Umjesto toga, Leopardi dolazi do praga dijalektičkog koncepta: «Očigledno i neosporno proturječje u redu stvari i načinu postojanja, strašno proturječje, ali zato ništa manje istinito: velika tajna, koju nije moguće objasniti drugačije nego niječući [...] svaku apsolutnu istinu ili lažnost, te odustajući na neki način i od načela spoznaje, *non potest idem simul esse et non esse*» (Zib. 4129). Aporiju prema kojoj nešto može istovremeno biti i ne biti označava kao misterij. Nepomirljiv kontrast koji ne stvara misao, nego se nalazi u prirodi (Zib. 4099, 4204), definitivno produbljuje pesimističko poimanje. No, u pitanju je istodobno potvrda Leopardijevog sistematičnog mišljenja, budući da protuslovlje postoji samo u kontekstu sustava koji nastoji sačuvati dosljednost s logičkog stajališta.

Privid prerasta u otvorenu kontradikciju. Nekoć izvor zadovoljstva i impuls prema pjesničkom stvaranju, pojam varke u međuvremenu je osjetno izmijenio ulogu: «O naravi, zbog čega / od obećanja koje / daš, poslije bježiš? Zašto li toliko / sinove varaš svoje?» (Silviji 36-39). Ipak, moguće je primijetiti da ono što naziva iluzijom u ranijoj fazi već u sebi sadrži ideju protuslovlja i neautentičnosti, kao intrinzičnu karakteristiku, a ne akcidentalno svojstvo.¹³³ Utoliko se pokazuje utemeljenom pretpostavka da nema jasnog razgraničenja između dviju etapa razmišljanja, budući da prethodni trenutak priprema ono što slijedi. S obzirom na ovaj problem, vrijedi istaknuti da doživljaj prirode već od 1819. uključuje negativnu primjesu.¹³⁴ Leopardi postupno gubi povjerenje, no pozitivno viđenje prevladava do 1822-1823. godine.

Zbog drugačijeg konotiranja naravne dimenzije traganje za beskrajem zatim se promeće u spoznaju o «beskonačnoj uzaludnosti svega» (Samom sebi 16). Priroda,

¹³³ R. Scruton, *Kant*, u: *German Philosophers. Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche*, Oxford University Press, Oxford, 1997. (1. izd. 1983), str. 54.

¹³⁴ Izdvajamo kritičku misao da se ne radi o potpuno odvojenim fazama Leopardijeve “filozofije”, budući da doživljaj prirode od početka uključuje dimenziju smrti (A. Prete, *Il pensiero poetante*, cit. izd., str. 119).

«ružna / moć koja, skrta, šteteć svima vlada» (14-15), prikazana je kao ravnodušna i maćehinski okrutna prema svojim stvorenjima (*Zib.* 4485-4486, 4511). Tijek zbivanja interpretira se nadalje kao neiscrpan stvaralačko-destruktivni *circulus vitiosus*: «priroda, tako, svako svoje djelo / kol'ko god bilo divno vidjet, istom / svršeno, stane rušiti i drugoj / namijeni svrsi raspale ostatke» (*Palinodija markizu Ginu Capponiu* 161-164). Odatle slijedi proturječje prema kojem su sva bića prirodno u stanju patnje («živ i nesretan su gotovo sinonimi», *Zib.* 4137), jer su bez krivnje ili znanja izloženi životu: «koje, bez krivnje, znanja nam, ne voljne, / ne dragovoljne, prepuštaš životu» (*Nad drevnim grobnim bareljefom* 77-78); «Al se narav brine / za drugo u svom činu, / a ne zle il dobre nam sudbine» (107-109). *Souffrance* kao univerzalno načelo proizlazi iz odsustva smisla u svijetu gdje je jedino izvjesna prolaznost: «okrutno me ù srcu zazebe / kad mislim kako sve na svijetu mine / i skoro gubi trag» (*Blagdanska večer* 28-30).

Prema neumoljivim prirodnim zakonima, kojima sve podliježe, nije moguće živjeti tako da se ne povrijeđivši drugoga ne nastrada (*Zib.* 4174-4177). Iz ove perspektive, priroda djeluje nedodirljivo i čovjek joj se ne može suprotstaviti, u skladu sa zornim opisom iz *Dijaloga Prirode i Islandanina*. Osim neizbježne otuđenosti, valja konstatirati da uvjerenje o nedužnosti pojedinca, koje je prepoznatljivo u pozadini,¹³⁵ nije strano duhu epohe, budući da se do 18. stoljeća povijest doživljava kao sistem u kojem je ljudsko djelovanje ograničeno, a prirodni okviri neprikosnoveni.¹³⁶ Kada je riječ o odnosu čovjek/okolina koji ga trajno zaokuplja, Leopardi još može odgovornost za nepovoljnu ekološku situaciju pripisati prirodi kao na početku *Žuke*, jer ostaje usredotočen na položaj žrtve u kozmičkoj perspektivi, što oslikava konciznim sudovima: «zemaljska kugla, gdje je čovjek ništa»; «mračno / to zrnice pijeska što se zemljom zove» (173, 190-191).¹³⁷ Na taj način dolazi do podudaranja osobnih i univerzalnih principa, kao što doznajemo iz pisma G. Vieusseuxu iz Bologne, 4. ožujka 1826: «Premda sam navikao da neprestano promatram samog sebe, odnosno čovjeka u

¹³⁵ A. Dolfi, *Ragione e passione*, cit. izd., str. 20.

¹³⁶ A. Girard, *Le Journal intime*, cit. izd., str. 15.

¹³⁷ A. Frattini, *Giacomo Leopardi*, cit. izd., str. 185.

sebi, a i njegove odnose s ostalom prirodom, kojih se ipak, uza svu svoju osamljenost, ne mogu osloboditi».¹³⁸

Uvidjevši «sveopću bijedu ljudskog položaja» te «bezgraničnu taštinu svakog njegova užitka i koristi» (*Dijalog Prirode i Duše*),¹³⁹ iskazuje otvorenost za komunikaciju sa živućim svijetom u cjelini (*Pohvala ptica*). U tomu smislu, Leopardijeva antropološka analiza pokazuje se lišenom isključivosti i osjetljivom prema licima drugotnosti. Zaokupljen etičkim i ideološkim premisama dijagnosticirane situacije, u intelektualnom dnevniku opsežno komentira nejednakost i egoizam (*Zib.* 463-465, 670-672), koji razlikuje od samoljublja (*Zib.* 1563, 3291-3296, 3315), te smatra izraženijim u ondašnjem trenutku (*Zib.* 1100, 2273). Egoizam ujedno drži preduvjetom ratnog stanja (*Zib.* 895-910), o kojem iznosi niz zapažanja između 1821. i 1823. godine.

Postavljajući pitanje kako se ostvaruje društveni život, preispituje tada još aktualan koncept ropstva, koji ponegdje prosuđuje kritički (*Zib.* 1172-1174, 3176, 4300) kao i modernog barbarstva (*Zib.* 118, 356, 674), te lažno uvjerenje o superiornosti jednog naroda nad drugim (*Zib.* 2665). Prema autoru, čovjek je prirodno slobodan (*Zib.* 912-913), no ustroj zajednice onemogućuje ravnopravnost (*Zib.* 524, 567-569, 587). S obzirom na doživljaj slobode, retoriku heroizma (*Zib.* 68), kojoj suprotstavlja ideju tiranije (*O Danteovu spomeniku* 115, 136, *Angelu Maiu* 128, 160, *U povodu zaruka* 88, 98-99), u kasnijem razdoblju zamjenjuje potreba za tolerantnošću i solidarnošću (*Žuka* 130-135), kao i osuda prekomjerne želje za posjedovanjem, dosljedno ironičnim stihovima *Palinodije* (55-68, 77-80).

Vrijedi podsjetiti i na poimanje slobode kao unutrašnje dimenzije, budući da on tada prihvaća stoičku doktrinu, o čemu svjedoči prijevod Epitektovog *Priručnika* 1825, koji mu je trebao poslužiti kao primjer za vlastitu knjigu praktične filozofije. Prvotno namijenjen neobjavljenoj antologiji grčkih moralista, prijevod izlazi zaslugom A. Ranierija u kolekciji *Djela*, dok autor pomišlja na zajedničko izdanje s *Mislima Bruta Mlađeg i Teofrasta na samrti* zbog objedinjujuće filozofske potke. U proslavu

¹³⁸ *Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 1097; usp. *Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 359. (modificiran prijevod).

¹³⁹ *Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 51.

spomenutom *Priručniku* izražava bliskost s etikom pristajanja uz slabije, među koje svrstava sebe samoga i svoje suvremenike, prihvativši poruku o preporučenoj ravnodušnosti u pristupu događajima.¹⁴⁰

Među moralistički intoniranim bilješkama značajno mjesto zauzimaju i one koje se odnose na razlikovanje između šireg i užeg društva («la società larga»/«la società stretta», *Zib.* 3773-3797). Dok je društvo u širem smislu predviđeno prirodnim poretom pa može počivati na naporima da se ostvari opće dobro, smatra društvo u mikroperspektivi povodom neizbježnih sukoba zbog suprotstavljenih pojedinačnih interesa. Nameće se stoga apologija osamljenosti, koja međutim isključuje mizantropiju (*Zib.* 4428),¹⁴¹ kao i zagovaranje beskorisnoga i uzaludnoga, nasuprot koristoljubivoga. Potonji segment odnosi se ujedno na Leopardijevo nastojanje da znanje vrednuje kao krajnji cilj ljudskih postupaka, radije nego sredstvo, što je moguće ilustrirati planiranom *Enciklopedijom suvišnih spoznaja* (*Enciclopedia delle cognizioni inutili*),¹⁴² koju je kanio sastaviti za urednika A.F. Stellu, o čemu doznajemo u pismu datiranom 23. kolovoza 1827. Zbog odmaka od uobičajenog registra ovo nerealizirano djelo donekle priziva usporedbu s Flaubertovim *Rječnikom uvriježenih mnijenja* (*Dictionnaire des idées reçues*, 1913). Iste postavke izražava i stihovima sastavka *Misao vladarica* 59-64.

Na individualnom planu, pronicljivo uočava da nedaća, koja nadilazi *physis*, čini neosjetljivim za onu drugoga (*Zib.* 3272-3273, 4287), ali i dokida socijalne razlike.¹⁴³ U *Velikoj bilježnici* u nekoliko navrata piše o nesreći koja postaje nepodnošljivom bez imaginacije i iluzija (*Zib.* 139, 141, 216), kao i zazoru od patnje koji predstavlja čestu reakciju promatrača (*Zib.* 3097-3100, 3342-3343).¹⁴⁴ Primjećuje također da čovjek u stanju sreće nije sklon osjećati sažaljenje (*Zib.* 1605). Smatrajući

¹⁴⁰ *Preambolo del volgarizzatore*, u: Epiktetos, *Il Manuale*, prev. G. Leopardi, Sansoni, Firenca, 1940. (1. izd. 1856), str. 19.

¹⁴¹ «Tko se malo druži s ljudima, rijetko je kada mizantrop. Pravi se mizantropi ne nalaze u samoći, nego u svijetu [...]» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 292; usp. *Pensieri*, LXXXIX, cit. izd., str. 117).

¹⁴² G. Tellini, *Leopardi*, cit. izd., str. 234, 276.

¹⁴³ U skladu s time, piše sestre Paolini iz Rima, 28. siječnja 1823: «[...] isto toliko uživa i toliko strada siromah, starac, slabić, nakaza, neznalica, koliko i bogataš, mladić, junak, te lijepi i učeni čovjek [...]» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 353; usp. *Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 639).

¹⁴⁴ O tome i u aforističkoj misli: «[...] svijet sve drugo lakše oprašta nego nesreće» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 299; usp. *Pensieri*, C, cit. izd., str. 124).

da su za empatiju sposobni snažni pojedinci koji su kadri prevladati nevolje, iznosi lucidnu pretpostavku o ulozi suosjećanja, u vidu jedine ljudske kvalitete bez samoljublja (*Zib.* 108), kojem odgovara kršćanska vrlina *pietas*.¹⁴⁵ U domeni talijanske poezije izdvaja primjer Tassa koji ne dostiže Dantea ili Petrarku zbog osobne nesreće, iako se «njegov duh, s obzirom na osjećaje, zanose, veličinu, nježnost i drugo može s njima izjednačiti» (*Zib.* 136).¹⁴⁶ Pri poredbi s poteškoćama koje je podnio Dante zaključuje: «Ako su uz to njegove patnje imaginarne i potpuno isprazne njegove nesreće, to je njegova nesreća zaista stvarna; premda je manji zlosretnik od Dantea, on je kudikamo nesretniji» (*Zib.* 4254).¹⁴⁷

Činjenicu da je u fazi “kozmičkog pesimizma” izraženija ideja sažaljenja, potvrđuje i preimenovanje protagonistâ *Dijaloga Timandra i Eleandra* u *Moralnim djelcima*. Kovanice *Timandar* i *Eleandar*, koje prema izvornom grčkom značenju upućuju na onoga tko cijeni i žali čovjeka (*timán + ándra, eleéo + ándra*), nadomjestile su početne varijante *Filenor* (*Filènore*) i *Mizenor* (*Misènore*), kao onoga tko voli te prezire čovjeka. Umjesto neprijateljstva pesimist Eleandar osjeća sućut prema bližnjemu: «Ipak sam naviknut i spreman izabrati da radije trpim sam, nego da budem uzrokom patnje nekome drugome».¹⁴⁸ Iako je krivnja u cijelosti pripisana prirodi, to ne dokida sasvim ulogu pojedinca. Za razliku od prirode koja se u suštini ne mijenja, kada je riječ o čovjeku Leopardi razmišlja o dimenziji potencijalnoga, a ne samo onoga što jest, pokazujući interes za autonomnu vrijednost ličnosti, promatranu iz etičkog i psihološkog kuta, čemu oponira fenomen mase. Trag pronalazimo u pismu upućenom Fanny Targioni Tozzetti iz Rima, 5. prosinca 1831: «[...] nasmijava me sreća mase, jer moj mali mozak ne može zamisliti sretnu masu, koju sačinjavaju nesretni pojedinci».¹⁴⁹ Utoliko autora odlikuje i opredjeljenje za ideju čovječstva, u skladu sa shvaćanjem da dostojanstvo postojanja pretpostavlja svijest o vlastitom položaju.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Usp. G. Ungaretti, *Sur Leopardi*, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière, 1998, str. 16-18.

¹⁴⁶ *Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 310.

¹⁴⁷ Isto, str. 328-329.

¹⁴⁸ Isto, str. 94.

¹⁴⁹ *Epistolario*, sv. II, cit. izd., str. 1852. U *Dijaloga Tristana i njegovog prijatelja* čitamo: «*Nestale su ličnosti pred masama*, otmjeno kažu moderni mislioci» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 213).

¹⁵⁰ Stoga može ustvrditi: «Jedina titula, koja dolikuje čovjeku i kojom bi se on morao dičiti, to je titula *čovjek*» (isto, str. 319; usp. *Zib.* 2493). Usp. *Pensieri*, XLIX, cit. izd., str. 93-94.

Već tijekom života Leopardi je katkada smatran prvim talijanskim pjesnikom. Njegova poezija esencijalnog rječnika, doživljava u jednakoj mjeri kao i slika, ostaje uzorom stilske vještine postignute, prema autorovom priznanju, «veoma mukotrpnim i minucioznim dotjerivanjem»,¹⁵¹ što potvrđuju brojne korekcije rukopisa. Na polju poetike, moguće ga je naknadno približiti naraštaju romantičara, ponajprije zbog uloge osjećaja i njihovog proživljavanja. U pitanju je skriveni romantizam, unatoč suprotnim tvrdnjama, počevši od polemičkog odgovora na manifest pokreta naslovljen *Zapažanja o modernoj poeziji* (*Osservazioni intorno alla poesia moderna*, 1818), iz pera Lodovica di Brema (Zib. 15-20; usp. Zib. 86-87, 192, 1671-1672), koji je uslijedio nakon prethodnog proglasa Giovannija Bercheta, *Poluozbiljno pismo* (*Lettera semiseria*, 1816).

Romantičarskom senzibilitetu odgovara i uvjerenje o primatu poezije među književnim rodovima (Zib. 4234), shvaćene kao kreativni izraz umjetničke osobnosti, a ne oponašateljska aktivnost, na tragu europskih kretanja.¹⁵² Tomu valja pridružiti klasicistička uvjerenja te prosvjetiteljsku sklonost analizi društvenih pojava.¹⁵³ Naposljetku, u svjetlu lirike pokazuje se otvorenost za filozofske probleme, poput dvoznačnosti zbilje s obzirom na odnos iluzije i istine, slobodnog djelovanja i nužnosti, pojedinca u sferi prirode, kojima se posvećuje u *Velikoj bilježnici*.

¹⁵¹ U pitanju je fragment iz pisma P. Giordaniju, 4. kolovoza 1823. (*Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 738). O težnji prema savršenstvu u pisanju izvještava i A.F. Stellu iz Recanatija, 18. svibnja 1825. (isto, str. 888).

¹⁵² M.A. Rigoni, *Romanticismo leopardiano*, u: *Leopardi, poeta e pensatore*, cit. izd., str. 478.

¹⁵³ S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa, 1965, str. 132.

III. Svjedočanstvo o vremenu Corrada Alvara

III.1. O spisateljskoj praksi

Dnevnički oblik koji Alvaro prakticira moguće je prepoznati u djelima *Gotovo jedan život*, kojim osvaja nagradu «Strega» 1951. godine, te *Posljednji dnevnik*, koji je objavljen postumno.¹⁵⁴ U pitanju su notesi sastavljeni tijekom tridesetogodišnjeg razdoblja, od 1927. do 1947. u slučaju prvog izdanja, te zatim od 1948. do 1956. godine, koji predstavljaju egzemplaran prikaz autorove umjetničke radionice, te osobito opservatorij onodobnih društveno-političkih zbivanja. Riječju, posrijedi su dnevници književnika i novinara, koji u prvom redu nastupa kao portretist epohe, posredno tumačeći vlastito vrijeme.

Kao što je prethodno iznijeto, specifična razlika odnosi se na heterogenu i intelektualnu narav zabilješki, što je drugačije od naglašene ispovjedne sklonosti u klasičnim intimističkim zapisima. U tomu svjetlu, bilježnicu koja čini sastavni dio literarne i publicističke aktivnosti moguće je nakratko promatrati zasebno od dnevničke proze koja nastaje s ciljem istraživanja unutrašnjeg života onoga tko piše, premda ta membrana nije nepropusna i dopušta raznovrsna prožimanja. Pritom valja nadalje ustanoviti da nije opravdana jednostrana shematizacija ovog žanra, s obzirom na brojne primjere kontaminacija, što ne dokida činjenicu da se ponekad može uočiti prevagu stanovitih elemenata nad drugima.

¹⁵⁴ *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Bompiani, Milano, 1959. (1. izd. 1950); *Ultimo diario*, cit. izd.

Unatoč privatnom karakteru natuknica, iz Alvarovih notesa gotovo su odsutni ulomci prepoznatljivog intimističkog duha. Stoga na početku autorske *Napomene*, koja prethodi prvom izdanju, stoji tvrdnja: «[...] ova knjiga nije dnevnik niti autobiografija».¹⁵⁵ Na istom tragu pisac će izraziti zadržku prema autobiografizmu uopće, pa analogno tomu, poziva na oprez i u kritičkom pristupu vlastitom opusu, kao što doznajemo iz drugog sveska, prema dvjema izjavama: «Sve postaje autobiografija. Izgubljen osjećaj za odnose, kao i osjećaj za bližnjega»; te «Autobiografska prigoda je tek pjesnički trenutak. [...] autobiografiju u knjigama treba istraživati vrlo oprezno».¹⁵⁶ S obzirom na tip fokalizacije, autoreferencijalna dimenzija je nerijetko prikrivena uporabom bezličnih oblika, koja anegdotalni slijed uzdiže do opće razine. Na taj način on teži uspostavljanju odnosa u odnosu prema vlastitim doživljajima, sukcesivno i kumulativno prenoseći impresije. Uglavnom, međutim, izostaje retrospektivni pogled unatrag, budući da ne piše s osnovnom namjerom da objasni prošle postupke.

Alvaro ponekad također koristi drugo lice jednine obraćajući se samom sebi, koje uistinu ima retoričku vrijednost. Unutrašnji monolog koji, primjerice, predstavlja i vidljivo obilježje Paveseovog dnevnickog stila, dopušta preispitivanje proživljenoga, obnavljajući sposobnost podnošenja i reagiranja narativnog glasa, koji opominje, savjetuje, bodri ili tješi samoga sebe, kao u digresiji: «Vrijeme je da postaneš svjestan kamo zaista pripadaš. Što si ispunio od obećanja koja si zadao samome sebi kada si bio u većoj opasnosti? Po prirodi si vjeran i stvoren da izražavaš poeziju i istinu o životu. Nemoj se iznevjeriti».¹⁵⁷ Premda autor često neizravno bilježi dvojbe i nesigurnosti, pritom ne poseže za pojedinostima iz svojeg sentimentalnog ili društvenog života, zadržavajući objektivnost pripovijedanja, koje ostaje usredotočeno na naoko efemerne događaje iz svakodnevnice. Oslikavajući neutralnim stilom naizgled «beznačajna razmišljanja i sitnice od neizmjerne važnosti», zapravo pokušava izreći «korisnu, ako već ne neophodnu riječ, u skladu s vječnom iluzijom koja pomaže piscu»,¹⁵⁸ odnosno pridati iskazima dodatnu ulogu komentara građanskih vrijednosti. Ovakav stav ujedno

¹⁵⁵ *Avvertenza*, u: *Quasi una vita*, cit. izd., str. 5.

¹⁵⁶ Isto, str. 171-172; *Note autobiografiche*, u: *Ultimo diario*, cit. izd., str. 216.

¹⁵⁷ Isto, str. 7. Usp. Ph. Lejeune-C. Bogaert, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Textuel, Pariz, 2003, str. 99.

¹⁵⁸ *Ultimo diario*, cit. izd., str. 17; *Avvertenza*, u: *Quasi una vita*, cit. izd., str. 6.

odgovara tendenciji da promatranje samoga sebe zamijeni promatranjem stvarnosti koja ga okružuje. Kao što čitamo u nastavku uvodnog metadiskurza, u kojem iznosi niz zapažanja o okolnostima pisanja, pored nastojanja da se zabilježe pripremni postupci i skice na kojima bi se trebala temeljiti buduća književna djela, ova dnevnička proza posjeduje svojstva kronike, oblikovane s nakanom da se osnaži pamćenje u kriznim vremenima, ukoliko čak ne u vezi sa strategijom preživljavanja.¹⁵⁹

U tom smislu, osim što predstavljaju zbirke nedovršenih fragmenata i radnih materijala, izdanja poprimaju oblik književnog svjedočanstva o izvanjskim aspektima, koje nije lišeno povremene polemičnosti. Naročito u djelu *Gotovo jedan život* Alvaro zapisuje pojedine aktualne epizode socijalne intonacije, koje po svoj prilici nije odmah mogao objaviti vodeći računa o epohi, te uzimajući u obzir kratkotrajno utočište koje je pronašao u Berlinu iz doba Weimarske republike (1928-1930). Ne pomišljajući na instrumentalizaciju čitanja u tom smjeru, ovdje vrijedi istaknuti osobitost dnevnika kao narativnog žanra koji pretendira na istinitost, te stoga katkada podložnog preklapanju s područjem koje pripada društvenim znanostima. Utoliko dnevnički tekstovi mogu poslužiti kao dokumentaristička ilustracija koja naknadno podliježe tumačenju iz interdisciplinarnog kuta, što uglavnom nije rezultat autorove svjesne odluke, nego proizlazi iz njegove usredotočenosti na kritičko razmatranje stanovitih pojava.¹⁶⁰

U ovom slučaju, prepoznatljive su implikacije povijesne te političke i ideološke prirode. Pritom Alvarova relevantna uloga kao intelektualca koji je u svojim anotacijama promicao antitotalitarističku misao, čime se uvrstio u onovremene europske okvire, podsjeća na izvjesne zaključke Nicole Chiaromontea, također sklonog negativnoj ocjeni modernih prilika. Poput kalabreškog autora, Chiaromonte je bio suradnik tjednika «Il Mondo» u kojem je pisao kazališnu kritiku, a potvrdio se napose kao promicatelj individualizma u kolektivnom životu, koji je u svojim publicističkim tekstovima zamišljenima na sjecištu literarne i filozofske perspektive, iznosio slične pronicljive primjedbe o karakterističnim obilježjima tiranija. Sudeći prema postumno

¹⁵⁹ Usp. Ph. Lejeune, «*Cher cahier...*». *Témoignages sur le journal personnel*, Gallimard, Pariz, 1989, str. 11.

¹⁶⁰ R. Hoggart, *Speaking to Each Other*, sv. II, *About Literature*, Penguin, Harmondsworth, 1970, str. 19, 25.

priređenom izboru iz njegovih notesa pod naslovom *Što preostaje*,¹⁶¹ Chiaromonte dijeli s Alvarom i zanimanje za mnogobrojna pitanja iz kulturne sfere, a na formalnoj razini zajedničko im je umetanje aforističkih ulomaka, što odgovara prevladavajućoj moralističkoj konotaciji.

Prisutnost maksimâ u fragmentarnom diskurzu ujedno opravdava usporedbu s Adornovim modelom iz djela *Minima moralia*.¹⁶² Iako na sumaran način, Alvaro se pokazuje neizravno uključenim u događanja koja obilježavaju društvenu zbilju, pružajući izvještaj o malobrojnim osobnim situacijama, u odnosu prema prikazu vanjskih zbivanja. No, on ne djeluje niti samo kao književnik koji objavljuje zapise u novinskim kulturnim rubrikama, nego ponajprije kao sudionik svojeg vremena koji želi dati doprinos kolektivnom pamćenju. Budući da su ova razmatranja proizašla iz privatnih iskustava, nije moglo biti riječi samo o deskriptivnoj analizi ili priložima načinjenima s mondenim ciljem.

Kao što se moglo ustanoviti, Alvarova djela nisu strukturirana kao dnevници koji su vođeni svakodnevno, *au jour le jour*, nego radije kao bilježnice sa zapažanjima kojima je pratio književna istraživanja, skraćene do oblika koji nalikuju zbirci eseja. U isti mah, datiranje natuknica ostaje kao mogući kriterij za razlikovanje u odnosu na oglede u užem smislu. Budući da nije zaokupljen unutrašnjim stanjima, autor ne pokušava interpretirati svekolike dojmove iz svakodnevne rutine, odabirući tek upečatljive trenutke, odakle potječe diskontinuirana narav zabilješki. Premda se razvrstava građu u jednogodišnjim razmacima, kalendar ostaje implicitno prisutan, jer se pri opisivanju vodi računa o usklađenosti s događajima. S druge strane, dnevnički zapisci mogu sadržavati i stanovite anticipacije, iziskujući komentar *pro futuro*. U načelu, dnevničko pisanje je determinirano upravo kategorijom pamćenja, bilo u retrospektivnom osvrtu, jer se tako čuvaju pohranjena sjećanja kao svojevrstan

¹⁶¹ N. Chiaromonte, *Che cosa rimane*, cit. izd.

¹⁶² Th.W. Adorno, *Minima moralia. Refleksije iz oštećenog života*, prev. A. Buha, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987. (1. izd. 1951). Usp. A. Palermo, Alvaro, u: Id., *Solitudine del moralista. Alvaro e Flaiano*, Liguori, Napulj, 1986, str. 112-113.

podsjetnik (*garde-mémoire*),¹⁶³ ili kao pretpostavka na kojoj se zasniva projekcija unaprijed.

Kada je riječ o pripovjedačkim strategijama, unatoč fragmentarnosti i kronološkom izlaganju, notesi nisu pisani tipičnim dnevničkim stilom, u kojem su učestale jednostavne i eliptične konstrukcije, bezglagolske ili besubjektne rečenice, a iz kojih su uglavnom izostavljeni epiteti. Pisac-dnevničar češće sugerira, nego što objašnjava, pa jezična neodređenost koja proizlazi iz neposrednog bilježenja ideja, ima prvenstveno evokativni učinak.¹⁶⁴ Iako je skoncentriran na sadržaj u većoj mjeri nego na elaboraciju teksta, Alvarovi dnevnici su već literarizirani, složene i slojevite sintakse. S obzirom na tempo pripovijedanja, izmjenjuju se kraći ulomci aforističkog ili sentencioznog naglaska s dužima, koji su koncipirani kao crtice u kojima on iznosi razmišljanja o fenomenu koji ga zaokuplja.

I pored dominantne analitičnosti, autor katkada oblikuje misli lirske teksture ili ugođaja, stvarajući dojam stanovite vrste poezije svakidašnjice. Na taj način proizvodi se dojam rastvaranja neznatnih alegorijskih procijepa, koji upućuju na latentnu metaforizaciju i mitizaciju zbilje, što predstavlja uobičajen postupak u novelističkom korpusu.¹⁶⁵ Budući da služe kao spisateljski laboratorij, zapisi sadrže također brojne intertekstualne elemente, koji se u prvom redu odnose na razradu narativnih zapleta ili sekvenci. No, malobrojne su kritičke primjedbe o simboličkim vrijednostima vlastitog stvaralaštva, pa Alvarova proza ne posjeduje, inače učestalo žanrovsko svojstvo autopoetičkog komentara. Pisac ne doživljava dnevnik niti kao mjesto konfrontiranja i dijalogiziranja sa prethodnicima, kada je u pitanju književna, te napose dnevnička tradicija.

Među ostalim sintaktičkim odabirima potrebno je još jednom izdvojiti brojne esejističke segmente, u skladu s poznatom tezom o otvorenom karakteru autorove produkcije promatrane u cjelini. Radi se o konstataciji o esejizmu u pripovjednoj prozi, te obrnuto, sklonosti prema pripovjedačkim strukturama u ogledima, a što je moguće

¹⁶³ F. Simonet-Tenant, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Nathan, Pariz, 2001, str. 85.

¹⁶⁴ F. Čale, *Od stilema do stila*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1973, str. 62.

¹⁶⁵ Usp. E. Falqui, *Corrado Alvaro*, u: *Prosatori e Narratori del Novecento italiano*, Einaudi, Torino, 1950, str. 285.

provjeriti i na primjeru putopisâ. U dnevnicima su ujedno prisutni paralelizmi s piščevim reportažama, u vidu doslovnog preuzimanja pojedinih dijelova, koje se u kronološkom slijedu odnose na boravke u Njemačkoj, Turskoj i Rusiji.¹⁶⁶ Dodajmo da putopisne stranice približavaju ova djela tipu vanjskog dnevnika. U dnevničkoj prozi Alvaro može skicirati različite izvanliterarne sadržaje, te ih međusobno slagati prema prigodi: salonske razgovore, tekuće vijesti, portrete suvremenika (Benjamin, Kraus, Pavese, Papini, Pirandello i drugi), dojmove o anonimnim pojedincima koje poznaje ili ih slučajno susreće, uspomene, prizore krajolika.

Iako su lišene jedinstvenog nadahnuća, natuknice bi bilo moguće grupirati i u tematskom ključu, s obzirom na isticanje pojedinih motivskih jezgri, poput dihotomija Kalabريا/metropola, djetinjstvo/zrelost, te s osobitim naglaskom na problemu uzroka i posljedica ondašnje moralne krize. Zbog tog razloga isprepletanje narativne i publicističke crte koje predstavlja trajnu karakteristiku Alvarovog stila, naposljetku se možda razrješava prevagom potonje. Naime, premda radne naravi, notesi nadilaze izvornu impostaciju i posjeduju samostalnu vrijednost. Kao što ističe G. Bárberi Squarotti, sociološki i etički udio koji je na jednak način zastupljen u esejističkom dijelu stvaralaštva, čini ih prikladnim sredstvom za ispitivanje simptoma promjene u modernom društvu.¹⁶⁷ Dnevnik tako prestaje biti samo prikladnim trenutnim instrumentom i postaje zenitnom točkom autorske parabole.

¹⁶⁶ Usp. A. Ch. Faitrop-Porta, *Introduzione*, u: *Colore di Berlino. Viaggio in Germania*, Falzea Editore, Reggio Calabria, 2001, p. 41; *Viaggio in Turchia*, Garzanti, Milano, 1942. (1. izd. 1932); *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, Mondadori, Milano, 1935.

¹⁶⁷ G. Bárberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli ed. tip., Bologna, 1968, str. 73-74.

III.2. Životna priča unutar povijesti

S obzirom na kreativni aspekt, te činjenicu da pružaju uvid u radnu metodu koja je prethodila elaboriranju u knjigama, dva Alvarova sveska dnevnčkih zapisa nastaju na tragu Leopardijeve *Velike bilježnice*, koja je mogla poslužiti kao predložak.¹⁶⁸ Slijedom ove argumentacije valja još jednom ustanoviti da opsežna zbirka autora iz Recanatija fungira kao idealni arhetip i preteča specifične dnevničke podvrste *radnog dnevnika* u vidu kompilacijskog djela koje dopušta generičku uporabu, mahom usredotočenog na genezu misli ili razradu svakodnevnih iskustava kao poticaj za spisateljsku praksu.

Pritom je potrebno primijetiti da su Alvarovi dometi kao pisca-dnevničara ograničeni na oblikovanje notesa privatne naravi.¹⁶⁹ Iako priprema za tisak prvi tom, a u sličnom duhu bliskom esejističkom stilu te otvorenom za vanjskog čitatelja nastaje i *Posljednji dnevnik*, on nije vođen naumom da provede klasifikacijska razgraničenja, koji je uočljiv u *Velikoj bilježnici*.

Veoma širok raspon interesa, od etičko-estetičke do lingvističke sfere, potvrđuje prirodu Leopardijeve dnevničke zbirke kao svojevrsnog arhiva u koji autor pohranjuje vlastite spoznaje, nastalog postupkom tezaurizacije, svojstvenog rječnicima i enciklopedijama. Potonja odrednica ujedno upućuje na filozofsku prirodu njegove idejne i jezične riznice, prepoznatljive po zaokruženom spekulativnom sustavu, unatoč strukturnoj fragmentarnosti,¹⁷⁰ i prisutnosti raznorodnih mikroelemenata. Već ovim djelom on se potvrdio u isti mah kao mislilac i pjesnik, filolog i jezikoslovac, koji je, između ostaloga, nastojao ponuditi tumačenja brojnih pitanja o pjesničkom jeziku.

¹⁶⁸ G. Falaschi, *Diari, zibaldoni e taccuini*, cit. izd., str. 772.

¹⁶⁹ O privatnoj komunikaciji svjedoči i prepiska tijekom inozemnih putovanja ili boravaka u drugim talijanskim središtima (*Cara Laura*, ur. M. Mascia Galateria, Sellerio, Palermo, 1995).

¹⁷⁰ C. Ossola, *Non finito e frammento: tra Michelangelo e Pascal*, u: C. Segre-C. Ossola-D. Budor, *Frammenti. Le scritture dell'incompleto*, Unicopli, Milano, 2003, str. 42-45.

S obzirom na potonji aspekt, vrijedi izdvojiti napredno zapažanje o jeziku kao konstrukt koji je najvećim dijelom metaforičke prirode.¹⁷¹ Na temelju kontrastivnog pristupa primjećujemo da je iz Alvarovih dnevnika, premda obilježenih refleksivnošću i diskurzivnim tonom, odsutna dimenzija filozofskog razmatranja, koja predstavlja konstitutivni dio *Velike bilježnice*, gdje se uspostavlja s pomoću niza unutrašnjih poveznica kojima se neprestano nadopunjuju predložene sheme.

Za razliku od toga, kalabreški pisac nema običaj vraćati se na iste teme. U tom pogledu, dovoljno se prisjetiti naglašavanja posljedičnosti koja karakterizira Leopardijev govor, prema opservaciji A. Dolfi, što je drugačije od uglavnom anegdotalne vrijednosti koju posjeduju crtice i epizode koje prenosi Alvaro. Spominjemo i zapažanje o ponavljanju glagolskog oblika u prvom licu «kažem», dok se Alvaro ponekad poziva na svjedoka, kao u izrazu: «Kaže moja supruga [...]».¹⁷² No, zajednički im je okvir izlaganja, koji počiva na postulatima o iskrenosti i vjerodostojnosti, u skladu s pretpostavkama koje su inherentne dnevničkom žanru, što omogućuje daljnje usporedbe teorijskog i poetičkog tipa.

U pitanju su dnevnici svijesti, u kojima dolazi do izražaja idejni, radije nego emotivni profil autora, iako podrazumijevaju prešutne intimističke premise. Svojom intelektualnom bilježnicom obilježenom implicitnom autoreferencijalnošću, unatoč malobrojnim osvrtima na privatne zgode,¹⁷³ Leopardi zamišlja djelo teorijsko-praktičnog karaktera, koje osim spoznajne funkcije posjeduje vrijednost priručnika usmjerenog prema moralnom razvoju. Kao što ustvrđuje C. Galimberti: «Suzdržano i gotovo oprezno, ali i s ustrajnošću i nemirom, Leopardi priprema planove osobne preobrazbe od jedne do druge stranice *Velike bilježnice*».¹⁷⁴ Posrijedi su napori za duhovnim poboljšanjem, koji ipak počivaju na uvjerenju o relativnoj, ali ne i apsolutnoj usavršivosti čovjeka (*Zib.* 1618), analogno bilješkama (*Zib.* 371-373, 397, 940, 1569, 1097-1098, 1924-1925, 2392-2395, 2563-2564, 2568, 3181-3182).

¹⁷¹ C. Galimberti, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Olschki, Firenze, 1959, str. 17.

¹⁷² A. Dolfi, *Ragione e passione*, cit. izd., str. 104-105, 191; *Ultimo diario*, cit. izd., str. 30. Usp. F. D'Episcopo, *Quasi un diario: Corrado Alvaro*, u: *Le forme del diario*, «Quaderni di retorica e poetica», 2, ur. G. Folena, Padova, Liviana, 1985, str. 157.

¹⁷³ S. Solmi, *Il pensiero in movimento di Leopardi*, u: *Zibaldone di pensieri*, sv. I, cit. izd., str. X.

¹⁷⁴ C. Galimberti, *Linguaggio del vero in Leopardi*, cit. izd., str. 28.

Drugim riječima, prema autorovom logičkom “lancu”, pojedinac se može usavršiti, no on time ne dolazi do savršenstva, koje uistinu predstavlja terminološko protuslovlje («*apsolutno savršenstvo [...] i postojanje su proturječni pojmovi*», *Zib.* 1911), sukladno pouci *Dijaloga Timandra i Eleandra*.¹⁷⁵ Spomenuto viđenje, koje je blisko onom J.J. Rousseaua,¹⁷⁶ korespondira s pretpostavkom o nedostižnosti sreće i superiornosti antičkog doba nad modernim.

Nasuprot tomu, kada je riječ o kompoziciji Alvarovih dnevnika, ponovno je prisutna isprepletenost autobiografskog diskurza i spoznajnog registra, no lišenog formativne uloge u smislu koji mu pridaje Goethe, što podsjeća na Leopardijeve ideje. Sudeći prema uvodnom naputku, Alvaro naročito drži do unutrašnje dosljednosti: «Stoga je ova knjiga, ukoliko je dopušteno smetati najvećima, suprotnost biografije u goetheovskom smislu, u značenju života posvećenog postizanju sve većeg savršenstva; u krajnjem slučaju, predstavlja angažman nekoga tko želi ostati vjeran najboljem dijelu sebe, svojem porijeklu, naobrazbi, idealima s kojima je ušao u život».¹⁷⁷ Ovdje se vrijedi osvrnuti i na tvrdnju C. Dionisottija prema kojoj Leopardi također ostaje vjeran sebi i okruženju iz kojeg je potekao njegujući prijateljstva, s Montijem, Giordanijem, Stellom itd.¹⁷⁸ U ovoj optici, usprkos zajedničkoj komponenti skepticizma (*Zib.* 1655), dvojica autora dijele stremljenje prema drugoj zbilji onkraj materijalne koja podliježe racionalnom opisu, što ćemo pokušati provjeriti u nastavku.

Leopardi bilježi sijaset misli spekulativnog, poetičkog i antropološko-sociološkog sadržaja, te postaje nositeljem novih shvaćanja, istodobno uspostavljajući odnose međuovisnosti, osobito između prirodnih i društvenih fenomena. Dovodeći do podudarnosti filozofsku i pjesničku žicu, on razmatra zakone u prirodi, običaje i raširena uvjerenja, ljudsko srce, opću teoriju o čovjeku. U svojstvu antropologa *sui generis* iskazuje interes za ljudski duh, u jednakoj mjeri kao što posvećuje pažnju

¹⁷⁵ Tomu odgovara Eleandrova izjava: «Vjerovat ću, jer vi vjerujete, da se čovjek može usavršiti, ali da je savršen, i to je ono najglavnije, ne znam, kad ću moći povjerovati [...]» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 96).

¹⁷⁶ S. Neumeister, *La perfettibilità in Leopardi*, u: *Leopardi, poeta e pensatore*, cit. izd., str. 106-107.

¹⁷⁷ *Avvertenza*, u: *Quasi una vita*, cit. izd., str. 6.

¹⁷⁸ C. Dionisotti, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Il Mulino, Bologna, 1988, str. 127.

kolektivnom mentalitetu. Uočljive su i naznake sociološke dimenzije u najširem smislu, koja nije ograničena na disciplinarnu praksu.

Kada je u pitanju kalabreški pisac, pokazuje se značajnom njegova namjera da iznese skicu društvene situacije, odnosno sastavi «esej o talijanskoj psihologiji», kao što čitamo u *Posljednjem dnevniku*.¹⁷⁹ Zbog prevladavajuće perspektive *a posteriori* potonje djelo već bi moglo nositi Leopardijev podnaslov *Uspomene iz mog života*, u odnosu prema autorovoj hipotezi koji u istoj natuknici predviđa naslov *Ljudsko vrijeme* (*Tempo umano*), kojim stavlja naglasak na problem svjedočanstva. Na ovom mjestu Alvaro se vraća i suštinskoj bliskosti između dnevničke i epistolarne proze o čemu piše u predgovoru prvom notesu, koje povezuje položaj govornog lica i intimni karakter razmišljanja. On stoga uspoređuje vlastite dnevnike sa zbirkama pisama šesnaestostoljetnih pisaca, koji su ih ponekad sastavljali s nakanom objavljivanja.

U ovoj kategoriji povlašteno mjesto zbog stilske vrijednosti zauzima prepiska Torquata Tassa, u kojoj dolazi do izražaja osobni itinerarij, obilježen tipičnim frenetičnim nemirom. Kaneći je objelodaniti, Tasso ondje iznosi tijekom četrdesetak godina autokritičke komentare, crtice o pročitanoj, pritužbe zbog bolesti i neistomišljenika, te pokušava nadopuniti sliku o sebi, u skladu s idealom čestitosti.¹⁸⁰ Prvu korespondenciju u talijanskoj književnosti objavljuje, međutim, Pietro Aretino, u vidu šest svezaka u kojima okuplja više od tri tisuće pisama (1538-1557). Usporedo se ističe trotomna prepiska humanističkog književnika Pietra Bemba (1548, 1551, 1552), koja također nije lišena polemičnosti, kao što je slučaj i sa *Prijateljskim pismima* (*Lettere famigliari*, 1572, 1575) koja ostavlja Annibal Caro. Skupini onodobnih “minornih” epistolografa pripadaju nadalje Luca Contile, Sperone Speroni, Claudio Tolomei, Cesare Rinaldi, Giovanni Francesco Peranda, a u seičentu Giambattista Marino, Giovanni Francesco Loredano, Lorenzo Magalotti, Belmonte Belmonti, Ansaldo Cebà i drugi. Poticajno je i pedesetak putopisnih pisama koja oblikuje Pietro Della Valle na temelju dnevničkog predloška nakon povratka s Istoka, gdje posjećuje

¹⁷⁹ *Ultimo diario*, cit. izd., str. 43.

¹⁸⁰ T. Tasso, *Epistolario*, Carabba, Lanciano, 1932, str. 89, 93.

Tursku, Perziju i Indiju, budući da dijeli s Alvarom pozitivno motivirano zanimanje za turski ambijent.¹⁸¹

Pozivajući se na epistolografe, Alvaro možda aludira i na etičku konotaciju kao trajnu odrednicu u cjelokupnom opusu, što ga ponovno približava Leopardiju. Naime, u spomenutom razdoblju pisma su smatrana građanskim činom te su pripadala javnoj sferi. U tomu smislu, civilna svijest predstavlja značajno obilježje Alvarovih dnevnika, kojima nije svojstvena neodređenost. Iako vodi bilješke prvenstveno kao materijal za buduća prozna djela, smatrajući se sudionikom svojeg vremena, on se izravno obraća suvremenicima, a s obzirom na aktualnost poruke, katkada političke naravi, koncipirane kao iskustvo koje valja prenijeti u naslijeđe, i budućim čitateljima (dok su u antici pisma čitana u javnosti, poput onih Plinija Mlađega).

Kada je riječ o notesu *Gotovo jedan život*, naslov bi mogao upućivati na problematizaciju biografskog aspekta. Iako je život predmet svake autobiografske vizure, pisac nije u središtu vlastitog dnevnika, nego pokušaj osvrta na povijesnu krizu. Utoliko je moguće iznijeti pretpostavku o sentimentalnoj biografiji koju propušta napisati zbog generacijskog čimbenika. Točnije, on odustaje od ambicije da objavi vlastitu autobiografiju smjerajući na pomanjkanje fikcionalnog elementa, kao što doznajemo iz uvodne rečenice kojom iskazuje napetost između neposrednih političkih i socijalnih zbivanja tijekom dvadesetogodišnjeg perioda fašističkog režima i tendencije prema mitologizaciji proživljenog iskustva: «Ljudi poput mene, moje generacije, nemaju životnu priču».

U posljednjoj dnevničkoj natuknici pronalazi se odjek onoga što izriče na početku, stvarajući dojam kružne strukture. Tvrdnja se doima osporenom, a ravnoteža opet uspostavljenom, sudeći prema autocitatu kojim privodi kraju djelo 1947. godine: «Životna priča me sada zanima više nego život».¹⁸² Budući da je uvodna konstatacija možda dodana naknadno, moguće je također evocirati tezu G. Genettea da tema «nisam

¹⁸¹ A. Battistini, *L'io e la memoria. Gli epistolari*, u: *Manuale di letteratura italiana*, sv. II, *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, str. 439-440, 452-453.

¹⁸² *Avvertenza*, u: *Quasi una vita*, cit. izd., str. 5, 426.

se promijenio» predstavlja učestalu karakteristiku retrospektivnog ili retroaktivnog diskurza.¹⁸³

Programatska riječ “priča” («favola»), koju je prema piščevoj sugestiji potrebno razumjeti kao mit, izmišljotinu, ali i fabulu, odnosno narativni zaplet koji odlikuje umijeće pripovijedanja (*fable*), pojavljuje se u svojstvu *clavis interpretandi*, ili pojedinosti koja otkriva cjelovito značenje slike. Identičnost termina priča/mit, u smislu fikcije, laži naglašava na drugomu mjestu u dnevniku: «Južnjaci su od Grka naslijedili narav mitomanâ. I izmišljaju priče o svojem životu koji je zapravo bezličan».¹⁸⁴

Istodobno valja uočiti da ovaj pojam, koji u širem smislu upućuje na univerzalnu poetsku maštu, služi kako bi se pokrenuo mehanizam suodnošenja istinitoga i lažnoga, zbiljskoga i prividnoga, potvrđujući dinamičan odnos ovih binoma. I dok se prvotnu opasku o izostanku fikcionalne instancije, s obzirom na prevagu dokumentarističke dimenzije, može protumačiti Alvarovim položajem u epohi, posljednje zapažanje, kojim se smanjuje jaz između modusa sna i stvarnosti, pokazuje spremnost da se potencira smisao proživljenoga, pritom se zadržavajući unutar povijesnih okvira, o čemu će još biti riječi.

Dvema izjavama kojima daje okvir prvom izdanju dnevničke proze autor podržava shvaćanje da autobiografska impostacija neminovno iziskuje pripovijedanje osobnog mita, kao izraza ljudske suštine. Istovjetnom idejom Jung otvara knjigu memoarske proze, *Sjećanja, snovi, razmišljanja*. No, u odnosu prema zbilji, švicarski psiholog odmah približava aksiomatski svoju priču istini, te u nastavku sebe prikazuje u svjetlu snova i drugih očitovanja nesvjesnoga, kao prijelomnih trenutaka prikladnih za interpretaciju. U takvoj optici nema mjesta za preispitivanje odnosa prema laži: «Jesu li te priče “točne”, ne predstavlja problem. Jedino je pitanje je li ono što pričam moja priča, moja istina».¹⁸⁵

¹⁸³ G. Genette, *Seuils*, Ed. du Seuil, Pariz, 1987, str. 236.

¹⁸⁴ *Quasi una vita*, cit. izd., str. 199.

¹⁸⁵ C.G. Jung, *Sjećanja, snovi, razmišljanja*, prev. P. Tomić, Fabula nova, Zagreb, 2004, str. 22. Usp. T. Cerutti, *Per una tipologia dell'io autobiografico*, u: *L'autobiografia: il vissuto e il narrato*, «Quaderni di retorica e poetica», I, Liviana, Padova, 1986, str. 22.

Prema tumačenju M. Brauda, pričati o sebi znači graditi zaplet na temelju vlastitog života, koji intimnu povijest čini nalik romanesknoj. Književni autoportret po svojoj prirodi podrazumijeva autentičnost, budući da onaj tko ga ocrtava izmišlja *svoju* istinu, konstruira fikciju zbilje u koju vjeruje i koju predstavlja kao vjerodostojnu.¹⁸⁶ Na istom tragu, Genette iznosi shvaćanje o fikcijskoj izjavi koja nadilazi kategorije istinitoga i pogrešnoga.¹⁸⁷

Alvaro, međutim, zbog ustanovljenog odmaka od autobiografskih zapisa u kojima je naglasak na pitanju identiteta, uglavnom ne opisuje osobne doživljaje, a izostaje i retrospektiva nit ili jedinstvena logika koja bi povezivala bilješke. Utemeljene na slobodnim motivima lišenima kontinuiteta, obje zbirke posjeduju neorganski karakter, koji je tipičan za dnevnički žanr. Podsjetimo da je u svojstvu nefabularne književne vrste, bliske eseju, dnevnik moguće definirati kao djelo prigodâ, bilo privatne ili javne naravi, te arbitrarnog rasporeda, bez unaprijed utvrđenog početka ili zaključka, tematske okosnice ili sižea, kao niti jedinstvene razvojne linije pri izlaganju zbivanja (riječima V. Bitija, nema odgovora na pitanje: «Što se dalje zbilo»).188

Ipak, za razliku od dnevnika *Gotovo jedan život*, u kojem sliku vlastitog vremena pretpostavlja kontekstualiziranju ispovjednih ili oniričkih epizoda, minimizirajući osobni udio, ono što najavljuje zaključnom konstatacijom Alvaro možda djelomično ostvaruje u *Posljednjem dnevniku*, zbog naglašenije uloge naknadnog evociranja u prikazu događaja i njihovih protagonista. Odatle zaključujemo da poslijeratnoj privremenoj dezideologizaciji na društvenom planu reverzibilno odgovara mogućnost privatnog fabuliranja. No, niti ovdje on ne pokušava sintetički sagledati cjelinu, odričući svesku obilježje finalnog izvještaja, te ostaje usredotočen na neznatne pojedinosti koje mogu biti i predmet zanimanja povjesničara. Prema piščevoj

¹⁸⁶ M. Braud, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Seuil, Pariz, 2006, str. 256-258.

¹⁸⁷ G. Genette, *Fikcija i dikcija*, prev. G. Rukavina, Ceres, Zagreb, 2002. (1. izd. 1991), str. 15.

¹⁸⁸ V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000. (1. izd. 1997), str. 120. Usp. M. Solar, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1991. (1. izd. 1974), str. 44-46.

formulaciji, posrijedi je još jedanput: «[...] dokument koji pomaže da se razumije nedavna prošlost koju smo suviše brzo zaboravili».¹⁸⁹

U kontekstu cjelokupnog stvaralaštva, A.M. Morace iznosi tezu da autor alternativno razvija “životnu priču” napustivši dnevničko zrcaljenje zbilje te osmislivši mitski teatar, napose u drami antičkog predloška *Duga Medejina noć*.¹⁹⁰ Alvarova poanta podsjeća i na pokušaj interpretiranja stvarnosti u bezvremenom svjetlu mita, kao jedan od učestalih pripovjedačkih postupaka koji je kanoniziran u *Ljudima s Aspromontea* (1930).¹⁹¹ To ostaje tipično za veći segment produkcije realističko-oniričke intonacije u kasnijem razdoblju, poput trilogije *Sjećanja potopljenog svijeta* (*Memorie del mondo sommerso*) koju sačinjavaju romani *Kratka dob* (1946), te postumno *Mastrangelina* (1960), *Sve se dogodilo* (1961), kao i novelističkog opusa objedinjenog u izdanju *75 pripovijedaka* itd.¹⁹²

Ujedno je potrebno spomenuti mitologiju djetinjstva, predloženog kao izgubljeno rajsko stanje, koja predstavlja topos u njegovom djelu. Tumačenje djetinjih reminiscencija tako postaje način predviđanja budućega, o čemu piše: «Djetinjstvo je istinsko proročansko vrijeme srca, kada se točno nazire budućnost i govori riječima koje su veće od nas».¹⁹³ Iako mit o djetinjstvu uključuje simbolične nagovještaje onoga što treba uslijediti, ovakvo promišljanje ne dokida otvorenu perspektivu kada je u pitanju budućnost. Usmjerenost prema budućem vremenu uočljiva je i u ključnoj sintagmi “životna priča” u finalnoj rečenici iz dnevnika *Gotovo jedan život*. Vodeći računa o objašnjenju R. Scrivana prema kojem ovaj neodređen izraz nije znak bijega u apstraktno, nego radije punine, odsutnosti alternativa,¹⁹⁴ moguće je ustvrditi da

¹⁸⁹ *Ultimo diario*, cit. izd., str. 43.

¹⁹⁰ *Lunga notte di Medea*, Bompiani, Milano, 1966. (1. izd. 1949); usp. A.M. Morace, *Alvariana*, u: *Orbite novecentesche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napulj, 2001, str. 93.

¹⁹¹ *Gente in Aspromonte*, u: *Opere, Romanzi e racconti*, ur. G. Pampaloni, Bompiani, Milano, 2003, str. 347-419. Usp. R. Mercuri, *Mito e memoria in Alvaro*, «Italianistica», br. 1-3/1993, str. 156.

¹⁹² *L'età breve, Mastrangelina, Tutto è accaduto*, u: *Opere*, cit. izd., str. 663-1475; *Settantacinque racconti*, Bompiani, Milano, 1955. Novelistika obuhvaća sljedeće naslove: *La siepe e l'orto* (1920), *L'amata alla finestra* (1929), *La signora dell'isola* (1930), *Il mare* (1934), *Incontri d'amore* (1940), *La moglie e i quaranta racconti* (1963), *Il meglio dei racconti di Corrado Alvaro* (1990).

¹⁹³ *Tedio*, u: *Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea*, Bompiani, Milano, 1952, str. 45.

¹⁹⁴ R. Scrivano, «*La penna che spia*»: *giornale intimo e scrittura*, u: “*Journal intime*” e *letteratura moderna. Atti di seminario*, Trento 1988, ur. A. Dolfi, Bulzoni, Rim, 1989, p. 39.

Alvarova težnja prema apsolutu poprima značajke utopije. U skladu s jednom definicijom koju slijedimo pri interpretaciji, utopijska vizija uvijek zadržava potencijalnu narav te nikada ne dolazi do krajnjeg cilja.

Kao što postoje dvije osnovne linije u ovom stvaralaštvu, ona nadahnuta zavičajnom sredinom, te ona posvećena otuđenju pojedinca u modernoj urbanoj okolini, što sa poetičkog stajališta podrazumijeva raspon od magičnog realizma, regionalizma do realizma i eksperimentalizma, moguće je nadalje ustanoviti da utopistička tendencija poprima dvostruki karakter. S obzirom na prvi tematski kompleks u čijem središtu se nalazi povlašteni motiv Kalabrije, Alvaro je zaokupljen problemom tradicije na zalazu, koji generira semantičke parove sadašnjost/starina ili priroda/čovjek. Pritom je pozitivno konotiran utopijski duh promjene i pobune koji poistovjećuje s rodnom krajem, a koji nerijetki crpi poticaj iz prošlosti.

Nadilazeći neposredni trenutak, spona s uspomenama i lokalnim legendama legitimira ono što predstoji. Nostalgija i nada pokazuju se kao tipični tragovi utopije, koja može posjedovati *zračecu snagu*.¹⁹⁵ Tomu odgovara Alvarovo naglašavanje intuitivne kategorije, u vidu impulsa prema tajanstvenom i neistraženom. Trag pronalazimo u razmišljanju: «Tako ostaju otvorena vrata nade, čovjek ostaje čovjek, koji kako bi djelovao ima potrebu vjerovati u neočekivano i da to može svladati».¹⁹⁶

S druge strane, o utopijskom elementu kao imanentnom našem doživljaju povijesti, a time neminovno dijelom političke sfere, pisao je Chiaromonte. Nasuprot gledištu političkog realizma, kojem u krajnjoj instanciji pripisuje totalitarističku verziju, on utopizam smatra poželjnim ishodom neizvjesnosti zbilje i odrazom neizbježnih proturječja: «Utopist, ukoliko ga se želi definirati etimološki precizno, jest onaj tko smatra da je suštinsko u čovjeku ono što se ne nalazi “nigdje drugdje” izvan duha samog čovjeka. Utopist, dakle, vjeruje u neizbježnu stvarnost misli, težnji, osjećaja, slika kojima se izražava odnos između čovjeka i činjenične zbilje, te da taj odnos može biti samo slobodan».¹⁹⁷

¹⁹⁵ R. Redeker, *La vraie puissance de l'utopie*, «Le Débat», br. 125/2003, str. 110-111.

¹⁹⁶ Tedio, u: *Il nostro tempo e la speranza*, cit. izd., str. 43.

¹⁹⁷ N. Chiaromonte, *Le verità inutili*, L'ancora del Mediterraneo, Napulj, 2001, str. 38.

Povrh nužnosti i prikladnosti, utopijski stav ostavlja prostor za ono što je potencijalno i neizmjerljivo, te dopušta stremljenje prema pravdi, koje predstavlja zametak zajedničkog života. Ovo nagnuće, prema Chiaromonteu, prirodno je čovjeku, kao «biću koje se ne može odreći želje za pravednim i lijepim zajedno sa korisnim, pa i unatoč korisnome; ukratko, riječima Dostojevskoga, takvome da ga malo zanima da su dva i dva četiri, osim ako ne treba zaraditi i platiti (mukotrpno, dakle nevoljko) svagdanji kruh».¹⁹⁸

No, Alvaro utopiju razmatra i kritički, predviđajući negativne posljedice pri doslovnom provođenju na društvenom planu, u djelima *Čovjek je jak* i *Belmore*.¹⁹⁹ Ovim distopijskim romanima esejističkog tona preispituje ostvarenje idealnog projekta u doticaju s političkom zbiljom, prikazujući njegovo naličje. Tijekom putovanja koja poduzima u dva navrata po staljinističkoj Rusiji, 1934. kao dopisnik lista «La Stampa» te 1937. u ulozi izvijestitelja Longanesijevog tjednika «Omnibus», svjedoči totalitarističkoj praksi. Stoga u prvom romanu *Čovjek je jak*, koji nastaje pod dojmom boravka u Sovjetskom Savezu, a čiji naslov je moguće protumačiti kao antifrazu,²⁰⁰ opisuje djelovanje režima na svijest pojedinca, što rezultira izvrtanjem ustaljenih odnosa priroda/ljudska moć, privatno/javno, istinito/privatno. Ondje prikazuje dramu dvaju protagonista koji ne uspijevaju sačuvati intimni prostor, pa naposljetku podliježu potkazivanju ili se odlučuju za bijeg.

Sljedećom anti-utopijom, *Belmore*, autor će dovesti do krajnosti ideju tehnološkog napretka lišenog nadzora. Sukladno refleksiji H. Jonasa o etici dalekosežne odgovornosti u dobu obilježenom prevlašću tehnike, koja je sada već pretvorena u prijetnju, Alvaro naglašava potrebu za intelektualnom emancipacijom na osobnom planu (no, pritom ipak ne pomišlja na legitimiranje politike utopije u vidu sekularizirane eshatologije).²⁰¹ Potvrdu pruža upečatljiva dnevnička natuknica o individualnoj odgovornosti, koja prerasta u općeljudsku odgovornost za povijesne

¹⁹⁸ Isto, str. 40.

¹⁹⁹ *L'uomo è forte* (1938), u: *Opere*, cit. izd., str. 423-660; *Belmore*, Bompiani, Milano, 1957.

²⁰⁰ A. Inglese, «*L'uomo è forte*» de Corrado Alvaro ou la destruction de l'intimité, «Chroniques italiennes», br. 7-2005/3, str. 3.

<http://www.univ-Paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/numeros/Web7.html>

²⁰¹ H. Jonas, *Princip odgovornosti. Pokušaj jedne etike za tehnološku civilizaciju*, prev. S. Novakov, «Veselin Masleša», Sarajevo, 1990, str. 33-35.

prilike: «[...] svaki čovjek je odgovoran za svoje vrijeme».²⁰² Osim toga, on zarana upozorava na razorne posljedice atomske bombe, napisavši između 1950. i 1951. kazališni komad *Alkestida* (*Alcesti*, 1983), prema uzoru na Euripida. Ipak, ukoliko nije izravno projicirana u budućnost i ponuđena kao globalno rješenje, ostaje afirmativno viđenje utopističke napetosti kao otvorene kategorije mogućega.

Leopardi također pridaje važnost unutrašnjem iskustvu koje počiva na dimenziji intuitivnoga. Pritom se postavlja pitanje o ulozi imaginacije u umjetničkom stvaranju. U vezi s time valja razmotriti recipročne i komplementarne odnose binomâ mit/povijest, izvještačenost/stvarnost, kao i opreke istinito/iluzorno, prirodno/prividno, uzimajući još jednom kao polaznu točku u argumentaciji *Veliku bilježnicu*. Prvu prekretnicu predstavlja “filozofsko obraćenje” («la conversione filosofica») 1819. godine, kao prijelaz od sistema lijepoga prema istinitom (*Zib.* 143-144), koji sâm definira kao trenutak kada ga je napustila nada te se odvratio od razmišljanja o prirodi i usmjerio prema razumu i filozofiji, a na polju poetike od pjesništva imaginacije prema sentimentalnom pjesništvu.

Ipak, kasnije istražuje u isti mah lijepo i istinito (*Zib.* 3382-3386), izražavajući mišljenje da inventivnu sposobnost koja je inherentna originalnom pjesničkom stilu ne treba odijeliti od osjećaja (*Zib.* 3388-3389), dok intelekt treba usmjeriti prema onome što je «poetsko u prirodi» (*Zib.* 1835, 3237-3245). Kao pitanje senzibiliteta, to podrazumijeva poželjnu, ali ne i uobičajenu usklađenost pjesničke i filozofske žice (*Zib.* 1383, 3245). Tragom značenja koje im pridaje Leopardi, pisanje stihova i filozofiranje iziskuju maštu (*Zib.* 2132-2134), a povezuje ih i potreba da se osjeti unutrašnje uvjerenje (*Zib.* 348-349). Jednako tako, prevladat će autorov pesimizam kada je riječ o razumu, koji je uočljiv u cjelokupnom djelu (*Zib.* 14-15, 37, 116, 270, 333, 375, 1163, 1842). Drugim riječima, istinu se može spoznati i neposrednom intuicijom.

Kao «osjećaj duha» (*Zib.* 619), potonju se približava prirodi i promatra u opoziciji prema razumu. Intuitivni uvid prethodno je promišljao Rousseau. Leopardi

²⁰² *Ultimo diario*, cit. izd., str. 198.

citira njegovu interpretaciju o iskvarenosti čovjeka mišljenjem i civiliziranjem, čemu je suprotstavljena pozitivna uloga instikta: '*Tout homme qui pense est un être corrompu*' (Zib. 56), koju preuzima u donekle izmijenjenom obliku i sada ne imenujući autora: '*Tout homme qui pense est un animal dépravé*' (Zib. 3935). Na drugom mjestu smješta ga među «[...] osjećajne i kreposne i velikodušne ljude» (Zib. 4039).²⁰³

Istinito je protivno iluziji, koju Leopardi smatra neophodnom za čovjeka, a ne samo onome što je patvoreno ili izvještačeno. Stoga umjetničko djelo počiva na osnovnoj pretpostavci o prirodnosti i jednostavnosti (Zib. 1425), nasuprot lažnom, kao nevjerojatnom, apsurdnom, ekstravagantnom (Zib. 3243). Smatrajući jednostavnim i prirodnim ponajprije grčke i latinske pisce, za razliku od moderne izvještačenosti (Zib. 86, 1988, 2667), ističe da njegovom vremenu više nije svojstvena poezija (Zib. 734). Pjesnički dojam jamči ono što je spontano, opušteno, dražesno, slobodno, čisto, jasno, snažno (Zib. 62, 93-94, 202, 237, 343-345, 848-852, 1366, 1579-1580, 2173-2176, 3047-3051), a vrhunac umijeća sastoji se u prikrivanju i nehaju (Zib. 2682, 3048-3051, 3490). Tomu valja pridružiti ideju da se najučinkovitija izražajna sredstva pronalaze posljednja (Zib. 20). Raznovrsnost («la varietà») također utječe na stil (Zib. 2906).

Otmjenost izraza Leopardi povezuje nadalje sa konceptom rijetkoga, neobičnoga, nepravilnoga, izvještačenoga, koji sažima u terminu «pellegrino» (Zib. 1481, 1811, 1919-1920, 2502-2503, 2513-2523). U pitanju su pojmovi izvan svakodnevne uporabe te ponekad preuzeti iz latinskoga koji stvaraju lirski efekt (Zib. 1323-1324, 3407, 3866-3868). Ovdje je prepoznatljiva podudarnost s Aristotelom, koji raspravljajući o pjesničkim ukrasima navodi razlikovanje između tuđice i običnog imena (*Poetika*, 1457b 25).²⁰⁴

²⁰³ O Rousseauovom utjecaju na Leopardija, usp. C. Luporini, *Leopardi progressivo*, Editori Riuniti, Rim, 2006. (1. izd. 1980), str. 39-49; J. Starobinski, *L'oeil vivant*, Gallimard, Pariz, 1961, str. 159. S druge strane, N. Jonard navodi podatak da Leopardi nije čitao Rousseaua u izvorniku, nego je fragmentarno preuzimao ideje od Lamennaisa, pa stoga zaključuje da je njegov utjecaj, kada je u pitanju francuska kulturna sredina, manje važan od onoga Mme de Staël ili Mme Lambert (*Le rousseauisme de Leopardi: mythe ou réalité*, «Rivista di letterature moderne e comparate», br. 4/1997, str. 371-385).

²⁰⁴ Aristotel, *Nauk o pjesničkom umijeću*, prev. M. Kuzmić, BiblioTeka, Zagreb, 1977. (1. izd. 1912), str. 48-49.

Isti poetički termin preuzima Castelvetro spominjući riječi “lutajućeg” značenja,²⁰⁵ kao i Tasso. U skladu s time, u poeziji postaje plodotvorno i ono što je nerazumno (*Zib.* 61) i patvoreno. Budući da mora posjedovati moć uvjeravanja (*Zib.* 285-286), pjesnik polazi od lažnog svijeta snova i iluzija, kojemu Leopardi kao negativnu odrednicu oponira «jalovu istinu» («arido vero»). Primjerice, trenutak buđenja predložen je kao povratak iz «lažnog svijeta u stvarni svijet» u *Pjesmi divljeg pijetla iz Moralnih djelaca*.

No, pritom prihvaća ideju istine, koja predstavlja rezultat promatranja (*Zib.* 332), analogno Aristotelovom primjeru.²⁰⁶ Za razliku od Platonovog filozofskog sustava, zasnovanog na imaginarnom i fantastičnom, spominje slučaj Teofrasta, koji se oslanja na Aristotela podvrgavajući znanje razumu i iskustvu (*Zib.* 351). Uloga istine očituje se u sumnji i autokorekciji, te znači uvidjeti pogrešku na temelju iskustva.²⁰⁷ Slijedom toga, spoznaja nije drugo nego ispravljanje prijašnjih zabluda (*Zib.* 2706, 2710), odakle proizlazi krajnja vrijednost negacije.²⁰⁸ Potvrdu je moguće pronaći u *Velikoj bilježnici* gdje Leopardi uvijek iznova definira i ispravlja vlastitu misao, ponavljajući i razrađujući karakteristične teme.

Oslanjajući se na ovu dimenziju, autor izlaže i shvaćanje o relativnosti, kojim ne dovodi u pitanje etičnost svojeg sustava u cjelini, potkrijepivši ga na polju estetike. Budući da ovisi o navici i prikladnosti, lijepo je relativno (*Zib.* 208, 1411-1420, 2038). Navodimo pojedine poante: «[...] jer ljepota je prikladnost, i ta ideja je usađena u prirodi» (*Zib.* 49); «Ne postoji pravilo niti ideja niti teorija o univerzalnom i vječnom ukusu» (*Zib.* 2636); «[...] idealna, jedina, vječna, nepromjenljiva, univerzalna ljepota je varka» (*Zib.* 3207). Sve ovisi o usporedbi međusobnih odnosa: «Gotovo da nema druge apsolutne istine, osim one *Sve je relativno*» (*Zib.* 452); «Znanje o prirodi nije drugo

²⁰⁵ M. Machiedo, *O modusima književosti*, cit. izd., str. 261.

²⁰⁶ V. Misli *Bruta mladeg i Teofrasta na samrti* (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 220-221). Usp. S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, cit. izd., str. 212.

²⁰⁷ «Razum se svaki put udaljuje od istine, kad misli, da sigurno zaključuje. Pa ipak nije sama sumnja, koja nam pomaže u otkrivanju istine prema načelima Descartesa, nego je bit istine u sumnji, a onaj koji sumnja, taj zna, on čak zna više, nego što se može znati» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 315-316; usp. *Zib.* 1655).

²⁰⁸ Primjećuje također da se zbog toga ne sudi strogo o uočenim pogreškama: «Ali ljudi nisu tako pripremni da drugoga ocjenjuju po pravoj vrijednosti, jer onda ne bi nikada imali što drugo činiti» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 283; usp. *Pensieri*, LXXI, cit. izd., str. 105).

nego znanje o odnosima. Svi pomaci našeg duha sastoje se u otkrivanju odnosa» (*Zib.* 1836).

Dolazi i do zaključka da je svaku tvrdnju moguće istodobno potvrditi ili zaniijekati na osnovi argumenata (*Zib.* 1632, 2527-2528). Kao što ne usvaja Platonovu doktrinu o urođenim idejama (*Zib.* 154, 1339-1342, 1712-1714), odbija također pomisao o apsolutnom savršenstvu, ustvrdivši «suštinsku i vječnu nesavršenost» u prirodnom poretku (*Zib.* 4133). Ujedno smatra da čovjek ne može usavršiti djelo prirode (*Zib.* 371-373).²⁰⁹ Osobni napredak se stoga sastoji u tome da se od nečega oduči, a zatim eventualno uz napor obnovi iste osobine (*Zib.* 1330, 4189-4190). To je preduvjet mobilnog, progresivnog karaktera ove misli. No, Leopardi nije racionalist, pa osporava uopćeni idealistički pogled o «progresivnoj i prekrasnoj sudbini ljudskog roda» (*Žuka* 50-51). Unatoč materijalističkom pesimizmu, ipak neće zaniijekati poimanje o znanstvenoj spoznaji koja može napredovati.²¹⁰

S obzirom na problematiku izdvojen u naslovu, valja zamijetiti da se pojam priče susreće i u Leopardija. U posveti firentinskog izdanja svojih *Pjesama* (1831) upućenoj toskanskim prijateljima, on citira sentenciozne i melankolične posljednje stihove Petrarkinog soneta CCLIV, *Ja slušam uvijek, a ne čuvši niti*, kao što doznajemo iz pisma datiranog 15. prosinca 1830.²¹¹ U prepjevu T. Maroevića i M. Tomasovića završni dio glasi: «Moja se kratka priča kraju puta, / i dospjeh svrsi na po svoga vijeka» (*'La mia favola breve è già compita, / et fornito il mio tempo a mezzo gli anni'*).²¹² Iz primjera je uočljivo da “priča” predstavlja ono što treba dati smisao postojanju, shvaćenom kao slijed događaja, te ju se izjednačava sa svrhovitošću. Osim spomenute sinegdohe, komentirajući ovaj ulomak iz *Kanconijera* Leopardi pomišlja i na teatralnu dimenziju, pa rabi metaforu scenske izvedbe («*Moja priča*: moja inscenacija»),²¹³ koja podrazumijeva objektiviziran, izvanjski pogled na fabularni okvir života.

²⁰⁹ Tomu je potrebno dodati misao iz 1821: «Apsolutno govoreći priroda nije savršena, ali je jedina priroda velika i izvor veličine» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 324; usp. *Zib.* 470).

²¹⁰ G. Tellini, *Leopardi*, cit. izd., str. 107.

²¹¹ *Epistolario*, sv. II, cit. izd., str. 2113.

²¹² F. Petrarca, *Rasute pjesme: (izbor iz Kanconijera)*, prev. F. Čale...et al., izabrao i priredio M. Zorić, Školska knjiga, Zagreb, 2002, str. 78.

²¹³ F. Petrarca, *Canzoniere*, s bilješkama G. Leopardija, ur. U. Dotti, Feltrinelli, Milano, 1999. (1. izd. 1979), str. 240.

Dodajmo da pretpostavka o teatralnosti ponovno upućuje na napetost između fiktivnosti i vjerodostojnosti. Kada je u pitanju književna tradicija, istovjetnu sintagmu pronalazimo u Carduccijevoj pjesmi *Jaufré Rudel*, iz zbirke *Rime i ritmovi* (*Rime e ritmi*, 1899): *'la favola breve è finita / il vero immortale è l'amor'*.

Jednako tako, Leopardi će posegnuti za idejom “životne priče” («la favola di vita») u *Moralnim djelcima*, koristeći je na sličan način kao Alvaro u finalnoj dnevničkoj natuknici, iako sa suprotnim predznakom, jer je ondje poput Petrarkine lirske varijante osujećena misao o budućnosti. U *Dijalogu Tristana s prijateljem* koji predstavlja već epilog djela, prvi sugovornik naposljetku potvrđuje svoju duboku sjetu replikom kojom tematizira protok vremena: «[...] suviše mi se čini besmisleno i nevjerovatno, da moram, umrijevši tako duhovno kao što i jesam i kad je tako u meni završena u svakom pogledu životna priča, izdržati još četrdeset ili pedeset godina, s koliko mi se priroda prijeti».²¹⁴

U obje situacije ova sintagma stoji kao antonomazijski naziv za život, jezgra supsumirana pod širu kategoriju postojanja kao takvog, koja jamči njegovu koherentnost. U pitanju je duhovni osjećaj vlastitog života (*Zib.* 2752-2753, 3923), koji se temelji na predodžbi o sebi. Unutrašnja svijest odnosi se na intenzitet doživljajâ, te je povezana s koncepcijom sreće. U ovom kontekstu to može odgovarati senzualističkom shvaćanju. Kao filozofsko učenje koje polazi od osjetilne spoznaje (*nihil est in intellectu quod antea non fuerit in sensu*), tumačeći ju kao odraz objektivne stvarnosti, senzualizam je blizak materijalizmu, karakterističnom za autorov svjetonazor.

U osamnaestom stoljeću kao jednoj od uporišnih točaka Leopardijeve filozofije, osjećaj ispunjenosti i sreće mogao je ovisiti o obnavljanju i pojačavanju osjeta. Razliku između autentičnog življenja i egzistencije svedene na puko trajanje i zbir danâ opisuje još jednom u *Dijalogu Fizičara i Metafizičara*.²¹⁵ Podudarna je

²¹⁴ *Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 215.

²¹⁵ «Ali, ono što možda još dostojnije nosi ime života, htio bih reći: uspješnost i obilje osjećanja, to po prirodi ljube i žele svi ljudi, jer bilo koja djelatnost ili živa i jaka strast, ako nam nije neugodna ili bolna, postaje nam već tim mila, zato što je živa i jaka» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 72).

Porfirijeva primjedba o želji za životom («il gusto alla vita»), koja vlada ljudima unatoč pesimizmu, iz *Dijaloga Plotina i Porfirija*.

Poticajne su i druge konotacije ovog termina iz *Velike bilježnice*. U prvom redu, Leopardi vrši opširnije etimološko razgraničenje u nekoliko natuknica, polazeći od latinske riječi «fabula», u dvojakom značenju pripovijesti ili izmišljotine (*Zib.* 1917). Isprva označavajući svaku priču, odnosno jezik ili govor kao takav (prema «for faris» kao pričica), spomenuti pojam zatim zadobiva smisao brbljarije ili malenkosti («cianza nugae»), a naposljetku se ustaljuje i koristi samo u vidu fikcije i lažne pripovijesti (*Zib.* 497-499).

Drugim riječima, može podrazumijevati impuls prema pripovijedanju usklađenom s događajima, ponekad anegdotalne naravi, ili fikcionalnu instanciju, sa značenjem onoga što je stvoreno maštom (*Zib.* 504, 1033, 2044, 2627, 4048, 4158, 4330). Sinonimi stoga obuhvaćaju širok raspon koji se odnosi na pripovjednu dimenziju, od vijesti, novosti, glasine, do izmišljaja, novele, bajke, a kojem u talijanskome odgovara slijed: «favella», «novella», «invenzione», «fiaba».

U istom kontekstu dotiče pitanje francuskih i španjolskih izvedenica (*Zib.* 3061). Citiramo i dnevničku bilješku u kojoj uspoređuje glagole «favellare» i «cicalare», gdje potonji upućuje (kao «cigolare») na glasanje ptica (*Zib.* 2592). Prisutna je također varijanta «favoleggiare» (pričati bajke), kako u radnom dnevniku (*Zib.* 3644) tako i u poeziji (*Žuka* 190). Istodobno, ponovno je moguća usporedba s Petrarkom, koji za *Kanconijer* koristi familijarni latinski izraz «nugae» (u smislu trica, beznačajnosti). Leopardi se ujedno osvrće na ironijski prizvuk stihova njegovog uvodnog soneta 9-10, koje navodimo u varijanti M. Tomasovića: «Al znam sad dobro zač o meni dugo / pučanstvo sve je povijedalo glasno» (*'Ma ben veggio or sì come al popol tutto / favola fui gran tempo'*), što prevodilac tumači kao izvrgavanje ruglu. Leopardijev komentar predviđa sljedeće objašnjenje: biti povodom za priču i ismijavanje.²¹⁶

²¹⁶ F. Petrarca, *Pjesme o Lauri. Antologijski izbor iz «Kanconijera»*, prepjevao i priredio M. Tomasović, Konzor, Zagreb, 2003, str. 248; *Canzoniere*, cit. izd., str. 55.

Ideja bajke, koja je u *Moralnim djelcima* i *Pjesmama* uvijek zastupljena u obliku «favola», a ne kao što se uvriježilo «fiaba» (*Zib.* 3054), te napose sintagma “drevne bajke” («favola antica») kojom obuhvaća pripovijesti mitskog sadržaja iz razdoblja antičke civilizacije, predstavlja opće mjesto Leopardijeve poetike (usp. *Zib.* 18, 478, 637, 2939, 3461, 4126, 4152, 4209, 4272, 4300, 4371, 4441, 4451). Naime, Leopardi ne koristi riječ mit (osim *Zib.* 4448), nego jedino pojam mitologije kao sistema. U proznoj verziji, riječ je o situaciji kada metafizičar nabraja bajoslovne epizode (*Dijalog fizičara i metafizičara*), te o aluziji na “bajke antičkih naroda” iz *Dijaloga Cristofora Colomba i Pietra Gutierrezza*. Indikativan je i slučaj uvodnog zapisa, koji oponaša formu mita i alegorije (*Povijest ljudskoga roda*).

Pritom vrijedi povesti računa o činjenici da u Leopardijevom opusu ne postoji stroga razdjelnica između jezika poezije i proze. Na polju lirike, ovaj aspekt je moguće dovesti u vezu ponajprije s kanconom *Proljeću ili o drevnim Bajkama*, u kojoj promatra čovjeka još uronjenog u prirodu, kao dio izvornog, mitskog stanja. Nadahnivši se latinskim i talijanskim klasicima (Vergilije, Horacije, Petrarca, šesnaestostoljetni autori), autor evocira pramaljeće ljudskog roda, predloženo kao «lijepo doba» 12, kada se život još odvijao u simbiozi s prirodnim elementima. Pritom su presudnu ulogu imale drevne bajke, koje dočarava kao poveznicu između čovjeka i prirode, izvan povijesti, što M. Santagata interpretira kao izraz Leopardijeve filozofije povijesti u vidu utopije.²¹⁷

U pjesmi ujedno spominje nekoliko protagonista mitova, koji su nastradali kao žrtve (nimfa Dafna, Filida, Helijade, nimfa Eho, Filomela). Nakon sudara s «tužnom istinom zbilje» 23-24, kako na metapovijesnom tako i na osobnom planu, proljeće čovječanstva nepovratno je minulo, te od njega ostaju tek nagovještaji jednom godišnje, poput blagozvučnog, ali i žalostivog pjeva ptice (71), koji koincidiraju s pokušajima intimnog preporoda (17-19). Nekoć budnu i svetu («Življahu cvijet i trava, / življahu nekoć šume» 39-40), lirski subjekt sada zaziva prirodu još barem kao promatrača u posljednjoj slici («da bar je vidi, ne da sućut būdī» 95).

²¹⁷ M. Santagata, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Il Mulino, Bologna, 1994, str. 33-34.

Sukladno tomu prikazuje razliku između proljetne obnove prirode i unutrašnjeg stanja i u pjesmama *Modrokos* 24-26 te *Grofu Carlu Pepoliu* 130-131. Prema Leopardijevoj logici razmišljanja, u davnim vremenima mudraci su se služili pjesništvom za izricanje istine, na osnovi stvaralačke mašte, iluzijâ i strasti (*Zib.* 2939-2941). No, moderni autori više se ne trebaju oslanjati na antičke mitove, koji su u međuvremenu izgubili mitopoetičku snagu (3461-3466),²¹⁸ pri čemu silaznu putanju objašnjava viškom akumuliranog znanja. Preostaje samo nostalgično žaljenje za prošlošću. Sposobnost zamišljanja, osim u slučaju antičkih pisaca, svojstvenija je djetinjstvu i mladenaštvu.²¹⁹ Djetinjstvo, još lišeno govora u skladu s razumskim rasuđivanjem, uistinu je epoha životnog buđenja. Prema L. Feliciju, tomu odgovara značenje talijanske riječi koje upućuje na ono što prethodi jeziku: in (odrična vrijednost) / fanzia (od «fari»).220

Navedeni pojam («favola») može označavati i basnu. Osim spomena La Fontainea (*Zib.* 2498) te rimskog basnopisca Gaja Julija Fedra (*Zib.* 3264), značajno poetičko mjesto predstavljaju priče s moralnom poukom, poput one o paunu koji se ne može stidjeti svojih nogu (*Zib.* 49). Ovom basnom Leopardi potvrđuje uvjerenje o nemogućnosti izvjesne i konačne spoznaje zbog relativnosti prosudbe.²²¹ Istim terminom on se osvrće na Platonovo naučavanje, koji je s pomoću mitova dokazivao svoje teze («[...] *priča*, kao što je Platon nazivao vlastiti sustav ideja», *Zib.* 2709), dovodeći ga u vezu s Newtonovim sistemom. Pri usporedbi s drugim filozofskim teorijama, potonji poprima oblik pretpostavke budući da je zasnovan na konstruktivnoj komponenti. K tomu, prema Platonovoj ideji iz dijaloga *Timej*, koje je Leopardi

²¹⁸ Znakovit je primjer epizode *Akademija Silografa predložila je nagradu u Moralnim djelcima*, gdje ironično predviđa priznanje za «prvog provjeravatelja drevnih bajki» (*Dijalozi i eseji*, cit. izd., str. 33; usp. A. Dolfi, *Ragione e passione*, cit. izd., str. 271).

²¹⁹ Utoliko Leopardi može ustvrditi u *Govoru jednog Talijana o romantičkoj poeziji*, prema izvorniku: '*Imperocché quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei diletti e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia*' (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit. izd., str. 972).

²²⁰ L. Felici, *L'Olimpo abbandonato*, cit. izd., str. 71.

²²¹ Usp. A. Dolfi, *Ragione e passione*, cit. izd., str. 111-112.

smatrao elaboracijom njegovog sustava (*Zib.* 2150), mit predstavlja filozofijsku priču.²²²

Za razliku od toga, prema tradicionalnom mišljenju Leopardijeva filozofija odaje naznake aristotelizma dajući prednost kritičkoj analizi koja uključuje otvorenost za pitanja. Autor drugdje komentira Platonov idealistički koncept koji počiva na elementima dosjetljivoga i fantastičnoga (*Zib.* 351), ističući ujedno njegovu središnju ulogu i vrline pjesničkog stila (*Zib.* 3245, 3983). Izdvaja također dijalog *Država*, dodajući razmišljanje o većem broju utopija u antici u odnosu na moderno razdoblje (*Zib.* 3469). Platonističko shvaćanje povezano je i s razlikovanjem između prvih i posljednjih mitologija (*Zib.* 4239-4240). Za razliku od tvorca prvih mitologija u antici, bilo pojedinaca ili naroda, koji su tragali za jasnoćom u nerazumljivome («il chiaro nell'oscuro») nastojeći objasniti i otkriti radije nego mistificirati, sljedbenici posljednjih mitologija, a među njima i platoničari, napose tijekom prvih stoljeća naše ere, pokušavaju pronaći nerazumljivo u jasnome («l'oscuro nel chiaro»).

Nadalje, termin priče, u značenju osobnog mita, moguće je u Leopardijevom sistemu konotacijski približiti pojmu iluzije. S obzirom na mitotvornu napetost, ondje prvi plan zauzima čvorište iluzija/nada. Potkrepljenje pronalazimo u autorovoj misli: «Koliko velike iluzije zamišljene u času ushita ili očajanja ili uopće uzbuđenja, nisu drugo nego najistinskije i uzvišene istine, ili njihovi nagovještaji, pa čovjeku otkriju kao u iznenadnom bljesku najskrivenije tajne, najmračnije ponore prirode, najudaljenije ili najtajanstvenije odnose, najne očekivanije i najudaljenije razloge, najuzvišenije apstrakcije» (*Zib.* 1855-1856).

Raspoloživost za nadanje opetovano se izjednačuje s neophodnim životnim elanom (*Zib.* 4106-4107, 4145-4146, 4250), koji ne napušta čovjeka (*Zib.* 285), što korespondira sa zapažanjem G. Marcela o sredstvu kojem pribjegavaju bespomoćni.²²³ Tomu valja pridodati ideju o nadi kao jednoj od najljepših iluzija (*Zib.* 4284). Citiramo i bilješku iz 1828. jer sadrži poetičke elemente koji se odnose na argumentaciju: «Gubitak svake nade, koji mi se dogodio nakon prvog ulaska u svijet, malo-pomalo

²²² Platon, *Timée – Critias*, prev. L. Brisson, GF Flammarion, Pariz, 2001. (1. izd. 1992).

²²³ G. Marcel, *Diario e scritti religiosi*, cit. izd., str. 60.

ugasio je u meni gotovo svaku želju. Sada, nakon što se zbog izmijenjenih okolnosti opet probudila nada, nalazim se u neobičnoj situaciji da osjećam puno veću nadu nego želju, i više nadanja nego željâ» (Zib. 4301). Istovjetan pojmovni kompleks prisutan je u lirici, osobito u ciklusu pisanskih i rekanatskih Pjesama koje nastaju tijekom dvogodišnjeg razdoblja, od travnja 1828. u Recanatiju do travnja 1830. u Pisi (*Subota u selu, Silviji, Uspomene*). S druge strane, prema riječima kalabreškog pisca, u njegovom romanu *Kratka dob* dolazi do izražaja vrijednost koju pridaje moći iluzije.²²⁴

Kada je u pitanju Alvarov doživljaj Leopardija, on naglašava upravo dimenziju nade u istoimenom esejističkom zapisu. Pritom neizravno evocira početni vedri prizor iz pjesme *Mir poslije oluje*, potcrtavajući snažnu sponu sa prirodnim elementima nakon kataklizme.²²⁵ U nastavku i izrijeком spominje rekanatskog pjesnika, kojeg smješta u kontekst osamnaestostoljetne književne produkcije, radije nego među suvremenike, s obzirom na viđenje prirode kao blagonaklone, unatoč tonovima očajanja. Usporedbu s Leopardijem priziva i slika vulkanske erupcije nakon koje se nastavlja svakodnevni ritam življenja na rušiteljskom brdu, što izravno odgovara početnim stihovima *Žuke* (1-7) u kojoj tematizira potrebu za solidarnošću. Prema mišljenju F. Fortinija, poimanje nade kao solidarnosti povezuje dva pisca, usprkos egzistencijalnom iskustvu negativnog predznaka.²²⁶

Ovdje vrijedi primijetiti da je sličnog ugođaja i pjesma *Preporod*, koja svjedoči o trenutno obnovljenom poletu i suglasju s prirodom («Uz mene žive ponovno / obala, šume, gore; / izvori srcu zbore, / more bi nešto rijet» 97-100), iako ostaje predosjećaj gubitka nade (107-108). Ključna riječ “srce”, ponovljena deset puta, potvrđuje da se radi o jednom od prijelomnih trenutaka autorove poetike. Mitopoetički potencijal izražava i stihovima iz pjesme *Angelu Maiu* 115-117: «Pun lijepih priča i taštine / i divnih misli novi / ljudski je život bio». O modernoj prevazi srca nad imaginacijom kada je posrijedi pjesničko stvaranje, piše i u dnevniku (Zib. 3154-3156).

²²⁴ *Note autobiografiche*, u: *Ultimo diario*, cit. izd., str. 216.

²²⁵ *Speranza*, u: *Il nostro tempo e la speranza*, cit. izd., str. 46-49.

²²⁶ F. Fortini, «*Il nostro tempo e la speranza*», u: *Saggi italiani*, sv. I, Garzanti, Milano, 1987. (1. izd. 1974), str. 303-304.

Jednako tako, Alvaro u nekoliko dnevnčkih natuknica aludira na Leopardija. U prvom redu, on prihvaća predodžbu o geniju koji je zahvaljujući imaginativnoj sposobnosti umio pretočiti unutrašnje pobude u mnogostruke književne poticaje, premda nerijetko lišen izravnog iskustva. U tom duhu zapisuje: «To što je on shvatio mnogo toga o svojem vremenu i iz vlastitog provincijskog kuta, jedini onodobni talijanski Europljanin, kao da nije važno».²²⁷ Unatoč nedvojbenoj emfazi, u korijenu Alvarove tvrdnje valja prepoznati uvjerenje o pjesniku koji se postavio izvan zatvorenog kruga Recanatija, do stupnja da je mogao naslutiti, na temelju dvostruke perspektive stvorene maštom i senzibilitetom (*Zib.* 4418), dimenziju beskonačnosti. Stoga bilježi:

Moderni pjesnici, toliko brojni i jednolični i jednaki u načinu na koji pjevaju o boli i samoći, ne prenose nikakav doživljaj na čitatelja. Pjesnik ostaje sâm. Iste jade su opjevali Leopardi i Baudelaire, koji u nama izazivaju ganuće. Oni su, naime, bili dio stvarnosti, nisu smatrali da je samo njih pogodila nevolja, nisu prekinuli spone s čovječanstvom čijom su se karikom osjećali i koje su vjerno odražavali.²²⁸

Na formalnoj razini, Leopardijevu *Veliku bilježnicu* odlikuje enciklopedijski karakter jer izražava ukupnost njegovih spoznaja, a Alvarove notese osobine kronike. No, ostavljajući po strani različitost izražajnih modaliteta, autore približava eksperimentalni karakter radnih dnevnika kao mjesta gdje prikupljaju građu za buduća djela. S obzirom na poetski aspekt, iako je arbitarne naravi, poredba sugerira da postoji također zajednička mitotvorna težnja, koju je moguće dovesti u vezu s utopijskim elementom. Pritom je posrijedi paralela koja se u oba slučaja zaustavlja na jednom segmentu stvaralaštva, dok nam ostatak nije bila nakana uspoređivati. Slijedom toga, u Alvarovoj ideji “životne priče” u metaforičkom smislu prepoznatljiv je eho G. Leopardija, a istovjetan odjek uočljiv je i u moralističkoj potki njegovih dnevnika u cjelini.

²²⁷ *Quasi una vita*, cit. izd., str. 218.

²²⁸ *Ultimo diario*, cit. izd., str. 120.

Ponukan na pisanje radi analiziranja društvenih pojava i antropoloških mehanizama, te istodobno zatomićući osobno viđenje, on naposljetku dolazi do formulacije kojom izražava kategoriju mogućega. Nakon što je prihvatio demitizaciju kao prevladavajući postupak zbog etike odgovornosti, dajući prednost svjedočanstvu, završnom tvrdnjom koja možda ne posjeduje definitivno značenje, nego radije upućuje na potencijalnost i dopušta različite interpretacije, ujedno se priklanja autobiografskoj vizuri, koju ponekad određuje upravo propuštena radnja, neostvareno obećanje, riječju, ono što je nedovršeno.²²⁹

Ukoliko iluzija, u vidu fikcije, predstavlja sastavni dio biografskog pristupa, Alvarova interpretacija samoga sebe na stranicama dnevnika zapisa udaljuje se od ovog modela, budući da je osobna priča zamijenjena nastojanjem da rekonstruira događaje, ostajući vjeran sebi. Prikupljanje povijesnih podataka iz književnih izvora tematizira C. Ginzburg, ustvrdivši da književno djelo, iako ne doslovnim reproduciranjem, može odražavati zbilju.²³⁰ Zbog tog razloga, uvodnom i posljednjom konstatacijom kojima neizravno ukazuje i na eventualno ograničenje vlastite “tajne knjige”, autor otvara prostor za preispitivanje odnosa književnog djela i historiografije, onoga što se zamišlja ili priželjkuje i onoga što se uistinu zbilo.

²²⁹ F. D'Intino, *L'autobiografia moderna*, cit. izd., str. 275.

²³⁰ C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006, pp. 78-93.

IV. *Umijeće življenja* Cesarea Pavesea između kreativnosti i tjeskobe

I kada nije ustrojena kao reprezentativan prikaz vlastite poetike, dnevnička proza pokazuje na koji način autor dolazi do cilja, kao i prepreke ili poticaje koje pronalazi na tom putu. Budući da nerijetko predstavlja spoj heterogenih fragmenata, kako na formalnoj tako na sadržajnoj razini, bez rigoroznih granica, dnevnik nosi tragove književne prakse, prožete životnim iskustvom svojeg tvorca. Stoga postaje teško razlučiti estetičke nazore od etičkih, spekulativno polje od emotivnoga, jer je posrijedi jedinstvena kombinacija, nastala na temelju uvijek drugačijeg omjera sastavnih elemenata. Osim što služi kao izvor podataka o ličnosti i radu, poput prepiske, dnevnik pomaže razumijevanju stvaralaštva, primjerice, dajući potvrdu o autobiografizmu implicitnom u ostatku opusa. Govori li se o *Umijeću življenja*, ponovno nije riječ o sekundarnom djelu, u odnosu na ona po kojima pamtimo pisca. Nasuprot tome, ono nailazi na široku čitalačku publiku i smatra se dijelom literarnog kanona, a pritom posjeduje ulogu nevidljivog “žarišta”, kojem se valja vraćati pri analizi ostalih segmenata.

Sukladno prvotnoj zamisli, zbog svojstva mjesta gdje se sistematiziraju ideje o kreativnom procesu, u pitanju je još jednom bilježnica radnog karaktera, ubrzo nadopunjena intimističkim aspektom. Prema pismu upućenom gimnazijskom prijatelju, koje prenosi D. Lajolo,²³¹ Pavese rabi pojam «zibaldone» za označavanje prvog poetičkog fragmenta, pod naslovom *Moja profesionalna tajna* (*Secretum professionale*, 1935-1936), kojim otvara dnevnik tijekom razdoblja što ga provodi konfiniran u mjestu Brancaleone Calabro (Kalabrija) zbog antifašističke aktivnosti (premda je osuđen na tri godine, odslužit će jednu). U tom duhu, *Umijeće življenja* može podsjetiti na postumno objavljen Morsellijev *Dnevnik*, kao drugi poznatiji žanrovski primjer iz iste epohe. Poput torinskog autora, on također provodi ratno vrijeme između 1943. i 1945. godine

²³¹ D. Lajolo, *Il “vizio assurdo”*, *Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960, str. 181.

u Kalabriji, te istodobno komentira njegove zabilješke (primjerice, način na koji pristupa dimenziji boli).²³²

Ukoliko obojica predstavljaju stanovitu vrstu anti-junaka s obzirom na egzistencijalne okolnosti, razlikuje ih temperament, budući da je u Morsellija izraženija sentimentalna crta, dok se u kontekstu opreke između klasičnog i romantičarskog senzibiliteta Pavese priklanja prvom.²³³ Vodeći računa o pravilima koja uspostavljaju u tekstu, u oba slučaja unosi čine dio pripremnog postupka, donoseći pojedinosti o spisateljskoj aktivnosti, ali dolazi do izražaja i individualnost onih koji stvaraju, pokazujući njihova nastojanja kao i osjećaj nerazumijevanja ili nesporazume s kojima su suočeni.

Usredotočen na istovjetnu dihotomiju univerzalnog i partikularnog, dnevnik koji vodi Morselli usporedo s Paveseom, no u dužem vremenskom rasponu, od 35 godina (1939-1973), isprva je zamišljen s naumom monitoriranja vlastitih projekata. No, Pavese nema običaj ondje planirati fabulu budućih romana i pripovijetki, za razliku od Morsellija koji kadgod umeće cjelovite narativne sekvence, a izostaju i zaokruženi filozofsko-teleološki upiti svojstveni potonjemu. Iako mu dnevnik uglavnom ne služi da zabilježi skice, preuzima pokoju rečenicu u pripovjednom dijelu opusa.

Pavese nastupa ujedno kao kritičar vlastitog stvaralaštva, iznoseći osvrte na lektiru (Defoe, Stendhal, Balzac, Proust, Baudelaire), komentirajući sredstva kojima se služi kao i simbole za kojima poseže. Opisuje također atmosferu koja je pratila nastajanje pojedinih knjiga, uvjete kompozicije, tuđe primjedbe. U zapisu *Pjesnikovo umijeće* (*Il mestiere di poeta*), kojim priziva u sjećanje kasniji naslov dnevnika, objavljenom uz prvo izdanje zbirke *Rad umara* (*Lavorare stanca*, 1936), već smješta svoju poeziju u okvir tradicije. Budući da spomenutim lirskim ciklusom najavljuje ključne teme, poput otuđenja pojedinca u modernom gradu, ali i uzaludnosti povratka u zavičaj, koristi prigodu da se autodefinira, pružajući uvid u preobrazbe. Tako tumači razloge zbog kojih usvaja oblik “pjesme-pripovijetke”, kojim se izdvaja od naraštaja hermetičara, potom zamijenjen izrazom “pjesme-slike”. Kao i u kasnijem tekstu *O*

²³² G. Morselli, *Diario*, Adelphi, Milano, 1988, str. 50.

²³³ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 205.

nekim još nenapisanim pjesmama (*A proposito di certe poesie non ancora scritte*, 1940),²³⁴ obrazlaže pravila i konstante vlastite metode, ali i potencijalne stranputice, odnosno teorijski legitimira ciljeve, olakšavajući snalaženje čitatelju. Napokon, moguće se prisjetiti i kratkog prigodnog dnevnika koji Pavese vodi kao četrnaestogodišnjak, nedavno objavljenog pod naslovom *Dvanaest dana na moru*,²³⁵ iz kojeg je uočljiva zarana izražena predilekcija za ovaj tip autobiografskog izražavanja, koja se često javlja upravo tijekom adolescencije.

U vidu bilježnice u kojoj je naglasak na privatnom životu onoga tko piše, ali i radnog instrumenta kojim se prati stvaralačku razvojnu krivulju, *Umijeće življenja* još jednom ukazuje na nerazmrsivu isprepletnost intimnog i intelektualnog diskurza, kao učestao primjer u zapisima književnika.²³⁶ Tematsko-stilsku komplementarnost, zbog koje djelo poprima oblik spisateljskog laboratorija u jednakoj mjeri kao svojevrsne “tajne knjige”, može suptilno sugerirati već naslov koji je odabrao sâm pisac, čiji rukopis je pronađen postumno (*Il Mestiere di Vivere di Cesare Pavese*). Pritom valja uzeti u obzir osnovno kolokvijalno značenje navedene sintagme, koja ponajprije pobuđuje asocijaciju na životni trud, to jest iskustvo svladano s naporom, prizivajući motiv umora, te utoliko poprimajući vrijednost antifraze, a čime korespondira također s nazivom prve pjesničke zbirke.

No, razlaganjem naslovnog binoma u ovom kontekstu postaje uočljivo da bi dnevničke natuknice bilo moguće interpretirati i kao izraz životne vokacije u najširem smislu. S jedne strane, pojam «mestiere» označava poziv ili zanat, a s druge pretpostavlja umješnost, znanje, vještinu. Drugim riječima, time autor neizravno upućuje na odnos umjetnost/život, pa bi se moglo prepoznati aluziju kako na vlastitu profesiju, povlaštenu do stupnja da je pretvorena u isključivo zanimanje («Potrebno je voljeti neku aktivnost, *kao da nema ničeg drugoga na svijetu*, zbog nje same»),²³⁷ tako i na opću kompetenciju koju bi trebalo steći zahvaljujući sposobnosti

²³⁴ Oba zapisa nalaze se u izdanju *Le poesie*, ur. M. Masoero, Einaudi, Torino, 1998, str. 105-118. Usp. *Rad umara. Lavorare stanca*, prev. S. Glavaš i M. Machiedo, Ceres, Zagreb, 1999.

²³⁵ *Dodici giorni al mare. Un diario inedito del 1922*, ur. M. Masoero, Galata, Genova, 2008.

²³⁶ U modernom europskom kontekstu to je slučaj u dnevnicima F. Kafke i V. Woolf, kao i onima koje ostavljaju francuski autori, Pierre Loti (1870-1878; 1878-1885) i Michel Leiris (1922-1989).

²³⁷ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 103.

samodiscipliniranja, kao da življenje predstavlja tehniku kojom je moguće ovladati svakodnevnom predanošću. U svojstvu dokumenta nastalog s privatnom nakanom koji zatim zadobiva sveobuhvatno značenje, dnevnik nalikuje vježbaonici za metaliterarna razmišljanja kao i intimno raspredanje, spajajući ideju individualnog poetičkog umijeća i životne škole. No, poznavajući tragičan ishod, pisanje treba kompenzirati nemogućnost životnog ispunjenja, koje ipak nije samo surogat: «[...] napokon moj smisao u svijetu je da nešto napišem».²³⁸ Prema Paveseovom poimanju, pjesnik je onaj tko zamjenjuje proživljeno za napisano, tako zadržavajući trag onoga što je ostalo samo nagovješteno, a nije ostvareno: «Ja počinjem pisati pjesme kada je partija izgubljena. Nikada se nije dogodilo da je jedna pjesma nešto promijenila».²³⁹

Pristupajući u dnevniku inventivnom procesu i egzistencijalnoj sferi, ondje bilježi kritičke prosudbe, kao i duševna stanja te mentalne koncepte, predložene poput «velikih tokova unutrašnjeg života». S obzirom na prvu domenu, iako teži definiranju poetičkih zakonitosti, usmjerenost na tehnički aspekt ne dokida čimbenik iznenađenja, u skladu s uvjerenjem: «Autokritika je način da se nadmaši samoga sebe».²⁴⁰ Njegov dnevnik je rezultat težnje da s gotovo objektivnom znatiželjom pristupi svojem duhu, u dvojakom značenju iskrenog pogleda u zrcalo («Provodio sam sate sjedeći pred zrcalom kako bih si pravio društvo...»),²⁴¹ te uvida u tajne zanata, očitujući se u oba slučaja kao propedeutika koja treba prethoditi praksi.

Ukoliko smisao prema piščevoj zamisli valja tražiti u konstruiranju, djelo predstavlja pokušaj duhovnog i umjetničkog sazrijevanja, premda od početka načet dojmom *vanitas vanitatum*, u prvom redu zbog osamljenosti koja osujećuje mogućnost priopćavanja doživljaja: «Sav problem u životu je, dakle, u sljedećem: kako prekinuti samoću, kako komunicirati s drugima»; «Jedino herojsko pravilo: biti sami sami sami».²⁴² Drugdje aludira na «umjetnost da se *ljude* gleda u lice, uključujući nas

²³⁸ Iz pisma za Biancu Garufi, u Rimu 27. ožujka 1946. (*Lettere 1945-1950*, ur. I. Calvino, Einaudi, Torino, 1966, str. 69).

²³⁹ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 289.

²⁴⁰ Isto, str. 152.

²⁴¹ Isto, str. 124.

²⁴² Isto, str. 142, 188.

same».²⁴³ No, budući da detaljnije razlaže ono što ga zanima ili odbija, u cjelini ne prevladava ton rezigniranosti, nego radije protestiranje protiv pojedinih aspekata svojeg okruženja koje poima u negativnom svjetlu.

Kada je o riječ o neposrednoj recepciji *Umijeća življenja*, odmah pobuđuje pažnju intimistički ton, budući da čitatelj prisustvuje autopsihonalizi u većoj mjeri nego u Paveseovom epistolaru. Stoga Giorgio Manganelli uočava u unutrašnjem monologu «strašan обруč samoće, neprestano vraćanje srcu, najgoru naviku [...]».²⁴⁴ No, budući da su ova razmatranja posvećena autorovim književnim godinama, Emilio Cecchi prepoznaje nasuprot tome ponajprije pronicavog kritičara vlastitog djela, ističući da bi brojne stranice posvećene estetičkoj analizi bilo moguće objediniti u stanovitom “brevijariju”.²⁴⁵

Vođen introspektivnom nakanom, Pavese oblikuje prozu refleksivne naravi, s osjetnom dozom solipsizma, u kojoj prevladava etička i moralna dimenzija, no nauštrb doslovnog prikaza događaja koji su obilježili epohu. Zbog minimalnog doticaja s vanjskom stvarnošću, ovaj model nalazi se na suprotnom polu u odnosu na Vittorinijev *Javni dnevnik*,²⁴⁶ koji i naslovnom impostacijom može navesti na pomisao o spremnosti za dijalog. Iako ga je opravdano smatrati jednim od ključnih protagonista u onodobnom kulturnom okruženju, jer ga pomaže idejno ustrojiti, Pavese za razliku od sicilijanskog autora ne postavlja kao ideal praktično djelovanje.

U tomu smislu, njegova angažiranost, nasuprot Sartreovoj, ostaje podređena ideji osobnog mita, upućujući na sponu s primordijalnim vrijednostima, te ne proizlazi iz primjene stanovite političke pozicije.²⁴⁷ O ravnodušnosti prema politici u užem

²⁴³ Isto, str. 119. Podudarne su pjesničke slike iz sastavka *Doći će smrt i imat će tvoje oči (Verrà la morte e avrà i tuoi occhi)*, koje navodimo u verziji M. Machieda: «Tako ih vidiš svakog jutra / kad se naginješ nad sobom / u zrcalu»; «Bit će kao odvikavanje od mane, / kao pogled u zrcalo» (*Zrakasti subjekt. Talijanski pjesnici 20. stoljeća*, sv. I, Ceres, Zagreb, 2003, str. 336-337).

²⁴⁴ G. Manganelli, *Appunti critici, 1948-1956*, «Riga» br. 25, ur. M. Belpoliti-A. Cortellessa, Marcos y Marcos, Milano, 2006, str. 93.

²⁴⁵ E. Cecchi, *Diario di Pavese*, u: *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Garzanti, Milano, 1977. (1. izd. 1954), str. 357.

²⁴⁶ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1976. (1. izd. 1957).

²⁴⁷ L. Sozzi, *Pavese: da Balzac a Proust*, u: *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi*, ur. M. Campanello, Torino-Santo Stefano Belbo 2001, Olschki, Firenze, 2005, str. 44.

smislu pronalazimo trag u dnevniku, premda u natuknici iz predratnog razdoblja, datiranoj 30. prosinca 1937. godine, pokazuje da naslućuje kasnija zbivanja: «Zar je ovo trenutak da nam rat sve uništi?»²⁴⁸ Ipak, zanimanje za američku književnost, koje dijeli s Vittorinijem, značilo je u onodobnoj klimi, obilježenoj fašističkom diktaturom, neizravno otvaranje prema tamošnjem tipu demokracije i građanskog društva.²⁴⁹ Šire značenje “američkog mita” opisala je Fernanda Pivano u prvom dijelu svojih dnevničkih zapisa, ustrojenih kao retrospektivan memoarski prikaz.²⁵⁰ Na Paveseov poticaj, ona prevodi pjesničku zbirku *Antologija Spoon Rivera* (*Spoon River Anthology*, 1915) Edgara Lee Mastersa, objavljenu u nakladi Einaudi, koja postaje veoma čitana, podrazumijevajući antitotalitaristički i antikonzumeristički stav.²⁵¹ O pritisku cenzure svjedoči i informacija o zabrani djela E. Hemingwaya *Zbogom oružje* (*A Farewell to Arms*, 1929).

Pavese također prevodi i kritički prati niz angloameričkih suvremenih i kanonskih tekstova (Melvilleov *Moby Dick*, Joyceov *Portret umjetnika u mladosti*, Dickens, G. Stein, Dos Passosa, S. Lewisa, Sh. Andersona, Faulknera). U svojstvu urednika u nakladi Einaudi, ujedno priređuje postumno izdanje *Američka književnost i drugi eseji* (*La letteratura americana e altri saggi*, 1951), premda tijekom posljednjih godina jenjava njegov interes za to područje. S obzirom da djeluje u Torinu kojim su dominirale figure poput Antonia Gramscija i Piera Gobettija, valja držati na umu i utjecaj koji je na njega imao Augusto Monti, te prijatelji Leone Ginzburg, Giaime Pintor, Norberto Bobbio, Massimo Mila, Carlo Levi, redom antifašističkih nazora, okupljeni oko pokreta *Pravda i sloboda* (*Giustizia e Libertà*).

No, unatoč činjenici što njegove dnevničke zabilješke nastaju u kriznom razdoblju talijanskog društvenog života, s uvodnim segmentom koncipiranim tijekom političkog progonstva, te zatim obuhvaćaju ratni period i neposredno poraće, ondje uglavnom nema odjeka povijesnih mijena. Kao što je poznato, dnevnik može biti svjedočanstvo o samome sebi, koje objavljivanjem postaje dostupno drugima, ili

²⁴⁸ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 158, 69.

²⁴⁹ Isto, str. 328.

²⁵⁰ F. Pivano, *Diari 1917-1973*, ur. E. Rotelli i M. Bricchi, Bompiani, Milano, 2008, str. 53, 110.

²⁵¹ Isto, str. 433.

kronika u kojoj je pisac sudionik zbivanja u javnoj sferi o kojima izvještava. Umjesto dokumentarističke komponente i naglasaka na kolektivnom pamćenju, djelom *Umijeće življenja* provlači se nota osobne reminiscencije. Dnevnička proza ovdje predstavlja način ustrojavanja individualnog sustava vrijednosti ponovnim proživljavanjem osjećaja i preispitivanjem vlastite prošlosti raznim mehanizmima.

Budući da češće piše u trenucima sumnje, autor promatra vlastita unutrašnja previranja. Nakon kreativnog zamaha inteligencije i mašte prinuđen je konstatirati osjećaj nespokoja i potrebu za izoliranjem. Neodlučan između želje da uspostavi autentične odnose s drugima i egoizma kao *pars destruens*, razvija shvaćanje o mogućoj ambivalentnosti svega što ga okružuje. Pritom iskazuje osjetljivost prema kategoriji nesvjesnoga (određenoj kao «naša prava narav i karakter»), te svijest o brojnim duševnim funkcijama koje će izmaknuti uobičajenoj pažnji: «Isto vrijedi za naš duh: ne poznajemo njegovo kretanje, sve mijene, krize itd. koje ne bi bile drugo osim površne pojednostavljujuće ideacije»; odakle nadalje proizlazi da on uistinu traga za svojim identitetom radije nego istinom u apsolutnom smislu: «Život nije potraga za iskustvima, nego samim sobom».²⁵² Na stranicama dnevnika filtrira minuciozne pojedinosti, koje u konačnici tvore “seizmogram” duše, kao ishod postupka kojim promatra psihološke simptome proživljenoga.

Vodeći računa o osnovnoj motivaciji, s obzirom da želi nešto spoznati o vlastitoj osobnosti, Pavese ponekad pokazuje popriličnu strogost prema sebi, neumoljivo stavljajući pod lupu vlastite propuste, slabosti ili nedostatke, među kojima se ponavlja prijekor zbog nedoraslosti životnim situacijama. Položaj pripovjedača svjedoči o introvertiranosti, počevši od uvodne notacije kojom otvara dnevnik u pravom smislu, datirane 10. travnja 1936. godine, a kojom daje ton djelu. Bilješku odlikuje poziv na preispitivanje samoga sebe, što ostaje trajnim obilježjem ovog dnevnika, ali i karakteristikom dnevničke literature u cjelini: «Kada je čovjek u mojem stanju ne preostaje mu drugo osim ispita savjesti». Jednako tako, u natuknici od 14.

²⁵² *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 136, 192, 182.

siječnja 1941. godine preporučuje samome sebi ispit savjesti zbog «intimnog razjašnjenja».²⁵³

I u nastavku savjest ostaje *punctum dolens*, između ostaloga zbog toga što se ne oslanja na tuđe reakcije, vođen stoičkim načelom. Autor prekorava, tješi ili savjetuje samoga sebe, prepoznaje iskrivljenja u načinu gledanja na pojedini problem, zapisuje odluke i oklijevanja, nastoji razriješiti nedoumice. Utoliko dnevnička proza retrospektivno upućuje na promjene raspoloženja i idejne kontraste, kao i neuspjele pokušaje da se uspostavi eurični ideal te ostvari koherentnost kojoj teži. Oscilirajući između antinomija, u vidu apsolutnih vrijednosti i njihove negacije, pokazuje poteškoće da se uskladi sa stvarnošću.

Iako je moguće pretpostaviti terapijski učinak, a ponekad unatoč asketskoj dimenziji i apologetskoj namjeri («Veliki životni zadatak je opravdati se»),²⁵⁴ osnovna crta dnevnika ostaje melankolija, odajući nezadovoljstvo samim sobom koje proizlazi iz neprilagođenosti. Jednako tako, premda ponajprije traži mogućnost katarze, što uvjetuje ispovjedni element, Pavese zarana postaje svjestan opasnosti koju donosi intenzivna analiza. Tako već u natuknici od 20. travnja 1936. godine naglašava: «[...] treba pobijediti čulno prepuštanje, prestati promatrati duševna stanja kao da su svrha samima sebi».²⁵⁵ Prilikom ponovnog čitanja, 30. lipnja 1943. komentira: «Prestati s time i djelovati».²⁵⁶ Iznosi također sljedeće dvojbe: «Da je jadikovanje pred svijetom beskorisno i štetno, to je sigurno. Treba još vidjeti nije li podjednako beskorisno i štetno jadikovanje u sebi»; «[...] moje karakterne crte tako postaju preočigledne i nehote zbog navike».²⁵⁷

Na tehničkom planu, autor se pretvara udvajanjem u vlastitog sugovornika, odakle potječe zamjena prvog lica jednine drugim pri obraćanju sebi, što ovdje predstavlja uobičajen postupak. Monolog uistinu nalikuje razgovoru sa svojim ja, ponekad poprimajući oblik solilokvija između Ja subjekta i Ja objekta, prema formulaciji G. Gusdorfa, koju potvrđuje i zapažanje B. Didier o dvostrukoj perspektivi

²⁵³ Isto, str. 33, 197.

²⁵⁴ Isto, str. 264.

²⁵⁵ Isto, str. 35.

²⁵⁶ Isto, str. 232.

²⁵⁷ Isto, str. 118, 136.

(*dédoublement*) kao obilježju intimnog dnevnika.²⁵⁸ Među primjerima iz teksta izdvajamo piščeva tumačenja: «[...] jedini razlog zbog kojeg se stalno razmišlja o vlastitom ja jest što sa svojim ja moramo biti duže nego s bilo kim drugim»; «[...] dovoljno je dopustiti da se pojavi naše ja, pratiti ga, pomoći mu, *kao da se radi o nekom drugome*».²⁵⁹

No, kao najčešći slučaj valja izdvojiti uspostavljenu dvojnost subjekta, s obzirom da se on kao pripovjedačko lice konfrontira sa sobom kao likom: «Tko zna koliko toga mi se dogodilo: odlično pitanje da postaviš tvoj zbroj»; «Je li ti stalo?» itd.²⁶⁰ Budući da je ovakav gramatički položaj prikladan za isticanje poticaja ili naloga, katkada se služi imperativima: «Veseli mladiću»; «dečko»; «Budi hrabar, pavesese, budi hrabar» i sl. Pritom nastavlja na mahove negativno prikazivati svoje radnje, u svojstvu vlastitog antagonista: «Na tvojem mjestu, ja bih se sramio».²⁶¹

Spomenutu dvostrukost čini još očiglednijom u trenutku kada preuzima ulogu u vlastitoj fabuli, insceniranoj kao da je posrijedi romaneskni prizor, implicirajući uporabu trećeg lica, do stupnja da može polemizirati sa samim sobom: «Da se Cesare Pavese pojavi pred tobom i počne pričati pokušavajući se sprijateljiti, jesi siguran da ti ne bi bio odbojan? Da li bi imao povjerenja u njega? Da li bi htio izaći s njim navečer razgovarati?»²⁶² Riječju, potreba za kritičkim odmakom u odnosu prema vlastitom identitetu uvjetuje dnevničku impostaciju kao dijalog s dvojnikom, koja u jednom času i doslovno prerasta u promatranje neznanca. Kao što zaključuje Valéry, predmet zanimanja je pojedinačna svijest, koju se nastoji razmotriti nepristrano: «Ono što nosim nepoznatog meni samom što me čini da sam ja». Isti autor ujedno sugerira ideju «dijaloga između Ja i ja», a kao rezultanta, stvara se svijest o potencijalnome: «Ono što govorim mene mijenja. Čak i ono što kažem samom sebi».²⁶³ Podudarno stajalište izražava R. Hocke, prema kojem ustroj dnevničkih zapisa kao doticaj sa strancem koji

²⁵⁸ G. Gusdorf, *Les écritures du moi*, cit. izd., str. 391; B. Didier, *Le journal intime*, P.U.F., Pariz, 1976, str. 116. Simptomatična je Amielova izjava o ulozi unutrašnjeg govora, datirana 17. srpnja 1877: «La causerie du moi avec le moi n'est qu'un éclaircissement graduel de la pensée».

²⁵⁹ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 94, 130.

²⁶⁰ Isto, str. 256, 341.

²⁶¹ Isto, str. 41, 91, 93. Usp. isto, str. 286.

²⁶² Isto, str. 92.

²⁶³ P. Valéry, *Ja i ličnost*, cit. izd., str. 124, 129.

je u nama, u smislu otkrivanja raznolikih sfera ličnosti kao i načina formiranja spoznaja, djeluje oslobađajuće.²⁶⁴ Na ovom tragu Pavese postavlja upit o dijalektici ja/drugi: «Kada bismo mogli postupati prema *sebi samima* kao što postupamo prema *drugima* [...] Ali, znamo sve svoje mane».²⁶⁵

Ukratko, sudeći prema iznijetim tekstualnim pokazateljima kao što su morfemi gramatičkih lica, kontekstualiziranje prizora u kojima se podrazumijevaju osobne zamjenice ja/ti/on ne upućuje uvijek na ustaljeni komunikacijski trokut koji bi se odnosio na kolanje informacija. U pitanju je prije variranje istovjetne govorne situacije usredotočene na prvo gramatičko lice, kao način da se izraze različita gledišta. Za razliku od uvriježene perspektive “licem u lice”, oslovljavanje s “ti” može biti potaknuto potrebom da se subjekt iskaza opravda pred samim sobom, ponekad si prethodno sudeći ili prigovarajući, i time gotovo oponašajući odnos između govornika i slušatelja kao pri zrcalnom refleksu; dok korištenje trećeg lica jednine ostavlja dojam uprizorenja, kao da se radi o promatranju izvana, te ponovno dopušta raspravljanje sa samim sobom. Jednako tako, autor ponegdje rabi u izlaganju uopćeno prvo lice množine, a u posljednjim unosima i prvo lice jednine.

Ukoliko dnevnik predstavlja povlašteno mjesto za ispitivanje kako osobnih koncepcija tako i izvanjskih sadržaja, te je stoga u prvom redu namijenjen autoru, koji vodi konverzaciju sa samim sobom, čitatelj tada postaje, prema ideji iz bilježaka G. Marcela, pratilac na putu,²⁶⁶ prevaljujući ga s njim i rekreirajući napisanu riječ. Dnevnički diskurz uvijek podrazumijeva podvrgavanje stanovitoj metodi, bilo kao svođenje bilance onoga što je netom minulo na privatnom planu, težnja da se razjasne epohalne tendencije, ili traganje za vlastitom estetikom koje nikada ne može doći do krajnjeg cilja. U toj perspektivi, vodeći računa o raznolikim izražajnim mogućnostima, prije nego što se ustrojava kao autonomno umjetničko djelo, dnevnik odražava specifičan način mišljenja, prepoznatljiv je kao *forma mentis*.

²⁶⁴ G.R. Hocke, *Mitika dnevnika*, prev. H. Glavač, «Gordogan», cit. izd., str. 285.

²⁶⁵ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 117-118.

²⁶⁶ U pitanju je navod prema tekstu: B. Winklehner, *Diaristica filosofica ed esistenzialismo francese*, u: *Le forme del diario*, cit. izd., str. 121.

Suvremeni pisac-dnevničar, svjestan kanoniziranja ovog žanra koje započinje činom autoriziranog objavljivanja zapisa tijekom 20. stoljeća, nerijetko priželjkuje oslonac u čitatelju, prizivajući ga kao ravnopravnog sudionika komunikacijskog procesa, koji treba rekonstruirati autobiografski materijal. Drugačije rečeno, upravo formiranje publike daje konačnu potvrdu o književnom statusu pojedinog dnevničkog teksta, koji može biti unaprijed stiliziran i literariziran, ili s druge strane ostati na razini dokumenta. Zbog tog razloga autor često drži na umu potencijalnog primaoca poruke, koji je već upisan u tekst kao željena projekcija. Kada je u pitanju Paveseov odnos prema čitatelju, premda ga ne smatra potrebnim budući da izvorno ne smjera na objavljivanje dnevnika, po svoj prilici ne isključuje mogućnost postumne recepcije.

Traže li se tragovi, nakratko se stječe dojam da autor sasvim ne zanemaruje virtualne adresate, s obzirom na poziv: «Razmislite [...]».²⁶⁷ Utoliko bi se moglo pomisliti da on želi obuhvatiti čitatelja, uključujući ga u diskurz, u vidu aluzije na pluralnog primaoca čiju pažnju nastoji privući (kao *captatio*), time sugerirajući da njegove riječi neće ostati bez odgovora. Ipak, gramatička oznaka drugog lica množine možda ovdje ima općenitu vrijednost, a poruka ostaje upućena samom sebi. Primjenjujući klasifikacijski model J. Rousseta, koji kategorizira tipove adresata u dnevničkoj prozi, valja posegnuti za razlikovanjem između fiktivnog primaoca poruke koji čini sastavni dio narativne strukture (*narrataire*), te stoga nije istovjetan stvarnom čitatelju, a predstavlja pandan pripovjedaču, također shvaćenom kao implicitna prisutnost u tekstu. Prema kritičaru, koji se poziva na Paveseov primjer,²⁶⁸ moguće je donijeti zaključak o zatvorenom karakteru *Umijeća življenja*, koje uistinu nije namijenjeno nikome drugome.

Da je čitatelj odsutan potvrđuje činjenica da prevladava obraćanje sebi u drugom licu jednine, te običaj ponovnog čitanja i nastavljanja prethodnih unosa, kao konstanta dnevničkog stila. To ne dovodi u pitanje niti slučaj naveden kao izuzetak iz kojeg je uočljiv hipotetičan apel, budući da autor aludira tek na pseudo-primaoca, koji

²⁶⁷ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 22.

²⁶⁸ J. Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, José Corti, Pariz, 1986, str. 145.

zapravo neće pročitati zapise (*narrataire externe*), pa ponovno nije riječ o istinskoj volji za komunikacijom. S obzirom na vanjski kontekst, poznato je da Pavese predlaže čitanje svojih dnevnčkih zabilješki prijateljici (Tina Pizzardo), no ona odbija tu ideju, te dopušta prepisivanje jednog dijela, koje poduzima Maria Livia Serini.²⁶⁹

Jednako tako, u jednom zapažanju pokazuje svijest o ulozi interpretacije. Komentirajući Homerovo djelo kao jedan od vrhunaca svjetske književnosti, poput Shakespeareovog opusa, dodaje: «Nije važna njegova namjera, nego što ja u tome vidim, čitatelj».²⁷⁰ Kao što je istaknuto, Pavese traži uporište u ranijim razmatranjima, između ostaloga zbog toga što teži dosljednosti. Tako, primjerice, 17. rujna 1942. godine primjećuje, nadovezujući se na prošlu natuknicu: «Ovdje si postao sretan!»²⁷¹ S obzirom na pokušaje da postigne koherentnost, on postupa autokorektivno, pa ponegdje sam sebi proturječi jer mijenja mišljenje tijekom vremena. Utoliko je iz naknadne perspektive moguće razabrati promjenu senzibiliteta (od kasnijih preokupacija odudara i pozitivno intonirana primjedba da osoba u vlastitom društvu nikada nije sama),²⁷² ali i prepoznati kontinuitet.

No, već Tommaseo u svojem *Intimnom dnevniku*, uoči modernog kodificiranja žanra, ima na umu eventualne čitatelje. Njegove bilješke, ustrojene kao redovni izvještaj o tome kako provodi dane, u vidu sistematičnog pregleda događaja (*journal événementiel*), te pisane jezgrovitim, lapidarnim stilom, sežu u razdoblje mladenaštva, budući da ih otvara u devetnaestoj godini. Za razliku od toga, *Umijeće življenja* obuhvaća petnaestogodišnji vremenski luk (od 6. listopada 1935. do 18. kolovoza 1950), i nastaje na pragu zrelosti, koja međutim ostaje nedokučivom aspiracijom u idejnom smislu.²⁷³ Obojica su istinski dnevničari, usredotočeni na

²⁶⁹ L. Mondo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Rizzoli, Milano, 2008. (1. izd. 2006), str. 79. Usp. *Vita attraverso le lettere*, ur. L. Mondo, Einaudi, Torino, 1981. (1. izd. 1966), str. 192; *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 82.

²⁷⁰ Isto, str. 28.

²⁷¹ Isto, str. 223.

²⁷² Indikativan je također raskorak koji oslikava pjesničkim sastavkom *Južna mora (I mari del Sud)*, između figure bezbrižnog čovjeka koji se nakon dugog lutanja vraća u rodni kraj, u odnosu na trajnu zaokupljenost načinom podnošenja boli i patnje, prema stihovima: «Grad me naučio beskrajnu strahu: / od neke gužve, od neke ulice zadržtao bih, / od neke misli katkada, uhvaćene na nekom licu» (prev. M. Machiedo, *Zrakasti subjekt*, cit. izd., str. 325). Usp. *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 19, 211).

²⁷³ Pavese piše o sebi kao “tridesetogodišnjem adolescentu” (isto, str. 94). Uvjerljiv književni prikaz iznosi N. Ginzburg u zapisu *Portret jednog prijatelja (Ritratto d'un amico)*, uspoređujući njegov

“zapisivanje trenutaka”, koji predstavljaju osnovnu vremensku jedinicu; prema Paveseovim riječima: «Ne pamte se dani, pamte se trenuci».²⁷⁴ Zbog tog razloga uglavnom zanemaruju tematiziranje vanjskih zbivanja, ne opisujući, primjerice, izvanredne okolnosti političkog egzila koje ipak nalažu suzdržan ton.

Kada je u pitanju Tommaseo kao preteča intimističkog diskurza, premda ne piše razmišljajući o javnosti, te poput Pavesea želi dnevnik držati tajnim, predviđa postumnu recepciju, o čemu svjedoči umetanje poticaja među uvodne retke: «Vi koji ćete čitati ove papire, ne, ja vas ne varam, ne pretjerujem».²⁷⁵ Potičući buduće čitateljstvo na empatijski stav, on nastupa kao pisac koji jamči iskrenost iskaza, istodobno odajući nastojanje da potomcima ostavi idealiziranu sliku o sebi. Naime, prva izjava iz djela nalikuje retoričkom pitanju, te zvuči kao rezime minulog iskustva, pokazujući autorovu želju za promjenom: «Zar će u mojem čemernom životu ovo srce biti samo izvor jadâ?»²⁷⁶

Na ovom mjestu može biti pertinentna opaska Ph. Lejeunea, prema kojem započinjanje dnevnika odgovara stanju “ponovno-nesretan”, dok terminologijom G. Gusdorfa inicijalni čin podrazumijeva smještanje u nove vremenske i prostorne okvire. Kao što je nadalje uočljivo iz početnog emotivnog izljeva, autobiografski govor treba se temeljiti na autoritetu srca, sukladno romantičarskim tendencijama. U istom kontekstu nadomeće digresiju prilikom novog čitanja: «Jadno ljudsko srce!» Sentimentalna žica ujedno opravdava pomalo oratorski, deklamatoran prizvuk, prožet patosom.

Budući da zahvaćaju stvarnost iz kuta koji dopušta pogled na ono što se nalazi “iza kulisa”, te se neizbježno dijelom odnose na osobe iz neposredne okoline, dnevnici mogu sadržavati klauzulu o objavljivanju nakon stanovitog perioda. Jednako tako,

temperament s atmosferom tipičnom za Torino: «Ponekad je bio veoma tužan, ali mi smo dugo mislili da će ozdraviti od tuge kada odluči odrasti, jer nam je njegova tuga izgledala poput dječake, požudna i rastresena melankolija dječaka, koji još nije dodirnuo tlo i kreće se u suhom i samotnom svijetu snova» (*Le piccole virtù*, ur. D. Scarpa, Einaudi, Torino, 1998, 1. izd. 1962, str. 20).

²⁷⁴ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 181; usp. isto, str. 323. Ekstatičnom naravi trenutka, izvan vremena, zaokupljen je i drugdje (isto, str. 223).

²⁷⁵ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit. izd., str. 62.

²⁷⁶ Isto, str. 61. Usp. Ph. Lejeune, *Les brouillons de soi*, Seuil, Pariz, 1998, str. 390; G. Gusdorf, *Les écritures du moi*, cit. izd., str. 392.

vlastita imena ponekad se zamjenjuju inicijalima, ili se reduciraju detalji o suvremenicima, kao u epistolarima. Za razliku od Leopardija, koji vjeruje da je čovjek osuđen na zaborav, Tommaseo, pomišljajući na buduće naraštaje, pokušava popraviti dojam o sebi, pa naknadno unosi ispravke i briše pojedine unose.

Dok su u slučaju *Umijeća življenja* indiskretne pojedinosti izostavljene kao posljedica uredničke odluke ukidanjem 250-tak redaka, u *Intimnom dnevniku*, tiskanom u integralnom obliku (u kojem ipak nedostaju bilješke iz razdoblja 1846-1851), primjenjuje se autocenzura. Nagnan strahom od prevelikog razotkrivanja, vjerojatno ponešto i prešućuje. Na tragu kršćanskog nadahnuća, on ostavlja prostor za ispit savjesti, počevši od uvodnih natuknica («Možda su rijetka loša djela zbog kojih me savjest prekorava, ali brojne prijestupe počinih mišlju, a gotovo sve bez razmišljanja»),²⁷⁷ te donosi odluke za budućnost (analogno tomu, moguće se prisjetiti dramatične Paveseove odluke zabilježene u posljednjoj dnevničkoj natuknici). Tommaseova sklonost ispovijesti još jednom odražava romantičarski temperament, a možda i utjecaj koji je na njega u mladosti izvršila kapitalna knjiga J.J. Rousseaua, koji prvi otvoreno govori o samom sebi.²⁷⁸ Pri ocrtavanju vlastitog autoportreta, autor, poznat kao moralist, ne zaobilazi niti edukativnu dimenziju, koja je uglavnom odsutna iz Paveseovih dnevničkih zapisa.

Usredotočen na svoju unutrašnjost ponajprije s obzirom na životna zadovoljstva, prema drugom naslovu pripisanom djelu (*Piaceri della mia vita*), Tommaseo traži način da ostvari sreću, nabrajajući među užicima druženja s prijateljima i poznanicima, lektiru, kao i sve ostalo iz domene kulture ili umjetnosti. Nasuprot Paveseovoj okrenutosti prošlosti i njegovom kontemplativnom duhu, koji ne dovode u pitanje konstruktivni napor, Tommaseo zagovara aktivni ideal, iako ne može izbjeći problematičnu stranu egzistencije. Kako jedan tako i drugi ostaju zainteresirani za minucioznosti u uobičajenim gestama, pišući i onda kada ne mogu reći “ništa novog”. No, ono što *Intimni dnevnik* čini donekle slojevitijim od jednoličnog opisa

²⁷⁷ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit. izd., str. 61.

²⁷⁸ Prema stajalištu M. Blanchota, nakon sv. Augustina koji prihvaća crkveni autoritet, te Montaignea, ponukanog na pisanje neizvjesnošću, Rousseau pokazuje modernost nakanom da kaže sve, pozivajući čitatelja na suradnju (*Le livre à venir*, Gallimard, Pariz, 1959, str. 68-69).

dnevne rutine, unatoč gotovo stenografskom karakteru velikog broja zabilješki, uvjetovano je originalnom pjesničkom vokacijom. Zajedničko im je također isticanje imaginarnog i oniričkog elementa. Evociranje snova katkada je povod prisjećanja na djetinjstvo, koje postaje umjetnička inspiracija, a povezano je i sa sferom afektivnog pamćenja u cjelini. Napose Pavese nastoji dati značenje svojim snovima, a s pomoću uspomena dopijeva do spoznaje na polju književnosti, pretvarajući ih u vid otkrivanja fenomena: «[...] istinito je samo ono što pamtimo»; «[...] dječje iskustvo razrađeno u zrelosti bit će drugačija i nova polazišna točka».²⁷⁹

Kada su u pitanju formalne karakteristike, *Umijeće življenja* posjeduje nedvojbene umjetničke kvalitete, koje se temelje na metaforizaciji izraza, premda bi se moglo govoriti o odlomcima koji su više ili manje uspjeti s literarnog stajališta. No, utoliko bi također valjalo konstatirati veći stupanj literarnosti u odnosu na neke druge dnevničke tekstove relevantne u okviru razdoblja.²⁸⁰ Autor postiže književni učinak u prvom redu na razini mikrostrukture, budući da privatne situacije uobličuje kao aforizme i maksime univerzalne vrijednosti, no prisutni su i ulomci složenije sintakse. Pored radne naravi velikog broja unosa, koji mu služe kao riznica ideja ili imaju ulogu autopoetičkog komentara, uspijeva ih prožeti sentencioznošću, kao u primjerima: «Greške su uvijek početne»; «Književnost je obrana od životnih uvreda»; «Treba tražiti samo jedno, da se pronađe mnogo toga»; «Pjesnik je vječit skandal u odnosu na *matter of factness*»; «Poezija nije smisao, nego stanje, nije shvaćanje, nego postojanje».²⁸¹ Pritom meditativnost ne postiže prepričavanjem, dajući prednost konverzaciji, u ovom slučaju sa samim sobom kao povlaštenim sugovornikom, a dijaloški oblik prevladava i u književnom stvaralaštvu.

Govori li se o strategiji konstruiranja natuknica, on slijedi kronološki obrazac, bilježeći dojmове svakih nekoliko dana. Prethode im navodi datuma, a ponegdje i

²⁷⁹ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 212-213.

²⁸⁰ Ovaj aspekt je analizirao A.M. Mutterle, razlikujući dvije osnovne etape u dnevniku (1936-1944; 1945-1950), te pokazujući autorovu sklonost jeziku negacije, emfazi, ponavljanjima (*Contributo per una lettura del «Mestiere di vivere»*, u: AA. VV, *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Liviana, Padova, 1973, str. 309-446).

²⁸¹ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 49, 125, 160, 207, 282.

trenutka dana. Ustroj teksta podliježe varijacijama, što ritam pripovijedanja čini raznolikim. Kao u poeziji, izmjenjuju se ubrzavanja i usporavanja, kraći periodi s onim dužima. Praksa naglašavanja nadnevaka, koja povezuje dnevnike i prepisku, potvrđuje činjenicu da oba žanra stoje u uskom dodiru sa svakodnevicom. Osim toga, u korijenu dnevnčkih listića nalazi se pokušaj da se organizira vrijeme. S obzirom da vodi računa o kalendaru, Pavese ima običaj podvući crtu početkom svake godine. U bilješci od 1. siječnja 1939. godine, nakon što je napravio kratki obračun, zaključuje: «*Sada se započinje*».²⁸² Zatim, 1. siječnja 1940. ponovno podastire izvještaj o netom minuloj sezoni: «To je bila prva dostojanstvena godina mojeg života, jer sam primijenio program».²⁸³ Dana 9. siječnja 1945. podnosi sljedeći račun samome sebi, ciljajući na tadašnju zaokupljenost metafizičkom dimenzijom i približavanje kršćanskim idejama: «Čudna, bogata godina. [...] Mogla bi biti najvažnija godina koju si proživio».²⁸⁴

U skladu s ovom logikom, pisac je vezan uz pojedini dan, dajući osvrt na ono što je neposredno iza njega. U svjetlu odnosa prošlost/budućnost, valja ustvrditi da Pavese najradije otkriva nepoznato rievokacijom bivših iskustava, u kojima nastoji prepoznati i predvidjeti naznake onoga što bi trebalo uslijediti. Dnevničke note pokazuju iskosa obzor daljnjih zbivanja: «Ono što govorim nije istina, ali odaje – zbog same činjenice da to govorim – moje biće».²⁸⁵ Prema drugom navodu, posrijedi su pabirci koji ostaju kao talog, objedinjujući ono što više neće biti u prilici reći na glas: «[...] to je piljevina od struganja. Stružu se dani».²⁸⁶ Potonje razmišljanje ujedno priziva u pamćenje autorovo prijateljstvo sa stolarom Giuseppeom Scaglioneom (Pinolo), kojeg je posjećivao u njegovoj pilani, a koji ujedno predstavlja nadahnuće za lik Nuta u romanu *Mjesec i krijesovi* (*La luna e i falò*, 1950). U stanovitim trenucima *Umijeće življenja* poprima oblik projekcije unaprijed, što stvara doživljaj neizvjesnosti, ali ujedno predstavlja način suočavanja sa vlastitim strahom od budućnosti. Unatoč tomu, autor izdvaja koncept započinjanja u poetičkom smislu, smatrajući ga pokretačkim čimbenikom, jer podrazumijeva želju da se zadrži izvornost pjesničke

²⁸² Isto, str. 135.

²⁸³ Isto, str. 156.

²⁸⁴ Isto, str. 270.

²⁸⁵ Isto, str. 293.

²⁸⁶ Isto, str. 299. Usp. M. Machiedo, *O modusima književosti*, cit. izd., str. 55.

rijeći, izmišljajući uvijek drugačiji jezik: «[...] samo jedno mi se čini nepodnošljivim za umjetnika; da se više ne osjeća kao na početku».²⁸⁷

Sa stilističkog aspekta, budući da prilikom argumentiranja nerijetko dovodi pod znak pitanja općeprihvaćena gledišta, inzistira na ironijskom prikazu i kontrastima, posežući za paradoksima, oksimoronima ili tautologijama. Premda je Pavese imao naviku dorađivati tekstove na leksičkom i sintaktičkom planu, kao što je uočljivo iz natuknice od 4. svibnja 1946. godine («Ljepota je u brušenju i mirnoj pripremi da budeš kristal»),²⁸⁸ njegov dnevnik, koji stoji *a latere* u odnosu na “javnu” literarnu produkciju, također obilježen ispravcima, odaje razgovorni ton. Nisu rijetkost niti jezične nepravilnosti, poput eliptičnih rečenica i kolokvijalnih izraza, kao niti engleske i francuske sintagme te književni citati (Bergson, Kierkegaard, Dostojevski itd).

Ponovno kao u lirskoj pjesmi, u dnevničkoj prozi važnu ulogu imaju logičke praznine, odnosno udio implicitnoga. Bilo da se tiče neizrecivoga ili jednostavno izostavljenoga, retorika šutnje nalazi se u opreci prema retorici riječi (već u pjesmi *Južna mora* naglasak je na stihu: «Šutnja nam je vrlina»)²⁸⁹. Tišina djeluje učinkovito budući da zbog sugestivnog, izražajnog karaktera posjeduje evokacijski učinak. Pavese potvrđuje da pojedine segmente svjesno ostavlja neizrečenim, ne pronalazeći odgovor ili prekidajući izlaganje: «U nemiru i spisateljskom naporu pomaže uvjerenje da na stranici ostaje nešto neizgovoreno»; «Važnije je to o čemu ne pišemo od onoga o čemu pišemo».²⁹⁰

Svijest o prešućenim premisama pokazuje i u pismu upućenom Silviu Micheliju, iz Rima 14. kolovoza 1945. godine: «To je stari Kiplingov savjet: u pisanju nije teško reći, nego ne reći».²⁹¹ Dnevnik nastaje u samoći, a pogoduju mu «velike bijele margine» tišine, baš kao što ustvrđuje P. Éluar o lirskom iskustvu u sastavku

²⁸⁷ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 16.

²⁸⁸ Isto, str. 287.

²⁸⁹ M. Machiedo, *Zrakasti subjekt*, cit. izd., str. 324. Usp. L. Caputo, *La rappresentazione mitologica del “doppio” e del “molteplice” nei «Dialoghi con Leucò» di Cesare Pavese*, u: *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*, ur. M. Čale, T. Peruško, S. Roić, A. Iovinelli, FF Press-Talijanski institut za kulturu, Zagreb, 2008, str. 342.

²⁹⁰ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 217, 251.

²⁹¹ *Lettere 1945-1950*, cit. izd., str. 24.

Pjesnička očitost (L'évidence poétique). S druge strane, u kriznim uvjetima može prevladati i potreba za spiritualnošću, kao što čitamo u dnevniku Etty Hillesum: «[...] ponekad bilo koja riječ uvećava nesporazume na ovoj previše rječitoj zemlji».²⁹² Osim toga, u dnevničkim zapisima kao žanru kojem pripadaju i oni elementi koji ostaju isključeni iz drugih tipova literarnog izražavanja, autor ne uklanja nepodudarnosti što proizvode više ili manje zamjetne distorzije u tekstu, pa ondje ulazi i ono što je afektivno, automatsko ili nije pomirljivo s glavnim tokom razmišljanja.

Različite konfiguracije temeljnog pojma sudbine čine dnevnički diskurz uglavnom usredotočenim na mitsku sadašnjost. Prevladava stoga prezent, katkada izražavajući sjevremenost, gnomske naravi. Da je trenutak podudaran s vječnošću moguće je provjeriti na temelju *Dijaloga s Leukotejom*, jedne od ključnih knjiga kojom dominira figura sudbine. Budući da književnost poima kao spoznaju, a djelima ukazuje i na svoju nutrinu, Pavese upravo ondje zapisuje posljednju poruku (tekst ostavljen u autoru najdražoj knjizi glasi: «Opraštam svima i molim da mi svi oprostite. [...] Nemojte previše ogovarati»).

Uobličeno kao niz mitoloških dijaloga utemeljenih na interpretaciji antičkih predložaka (Homer, Pindar, Euripid i dr), te prožeto duhom lirske proze i atmosferom sanjarije, djelo preispituje arhetipske binarne parove mit/zbilja, san/java, duša/tijelo, priroda/civilizacija, božansko/ljudsko, arhaično/povijesno, udes/individualna volja. Primjerice, jutarnje regeneriranje opisuje slikom iz dijaloga Endimiona i stranca («I ti hodaš ulicama u ovo vrijeme zore – dakle, voliš biti budan među stvarima kada se tek pomaljaju iz tame i još ih nitko nije dotaknuo»), a istom motivu pristupa u pjesmi *Uvijek se vraćaš izjutra (In the morning you always come back)*.²⁹³

Prema osnovnoj koncepciji, kada je posrijedi pitanje unutrašnje slobode u odnosu prema onome što je paradigmatičko i unaprijed određeno, u svemu se

²⁹² P. Éluar, *Pjesnička očitost*, prev. V. Machiedo, «Republika: časopis za književnost», br. 7-9/2000, str. 70; E. Hillesum, *Diario 1941-1943*, tal. prijevod, ur. J.G. Gaarlandt, Adelphi, Milano, 2006, nizoz. izvornik 1981, str. 67.

²⁹³ *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino, 1953. (1. izd. 1947), str. 49.

prepoznaje automatizam koji se ponavlja. Fatalizam ima kao posljedicu nemogućnost ispunjenja, te u konačnici proizvodi tjeskobu. Protagonistima stoga pripisuje izjave poput: «I znam da se ne može izbjeći usudu»; «Sve što činim je sudbina»²⁹⁴ itd. O tome da ovakvo poimanje dočarava autorova vlastita proturječja, s obzirom na stalno kolebanje između instinkta i potrebe za shematizacijom, spontanosti i osjećaja dužnosti ili odgovornosti, svjedoči činjenica da se srodna razmišljanja nalaze u dnevniku: «Nemam razloga napustiti svoju fiksnu ideju da je ono što se događa čovjeku uvjetovano cijelom njegovom prošlošću; ukratko, zaslužno je»; «[...] svaki zanos donosi praznovjerno uvjerenje da treba računati s logikom stvari».²⁹⁵

Zbivanja, napose ona negativna, neizbježno podliježu ponavljanju tvoreći neprekinut lanac, i u tome se sastoji tragična dimenzija kobi. Tvrdnju o ulančanosti i cirkularnosti uvjetovanim zakonom nužnosti, koja definitivno potvrđuje pesimistički svjetonazor, moguće je još jednom potkrijepiti primjerima iz oba izvora. U *Dijalogima s Leukotejom* čitamo: «Što je bilo bit će opet»; «Što je bilo ostaje zauvijek».²⁹⁶ Tomu odgovaraju brojne dnevničke misli: «Tragična grčka situacija jest: *neka bude što mora biti*»; «Svaki život je ono što je trebao biti»; «Što se dogodi jedanput, događa se uvijek»; «Ono čega se potajno najviše bojimo, dogodi se uvijek».²⁹⁷

Predodžba prema kojoj ono što se odigralo nije nepovratno minulo priziva usporedbu s Nietzscheom. Pojedina shvaćanja podsjećaju na njegov nauk o vječnom vraćanju istoga. Prema dnevniku: «Sve je ponavljanje, ponovno prelaženje, povratak. Tako je prvi zapravo “drugi put”»; ili *Dijalogima*: «Sve što se napravi, vratit će se».²⁹⁸ Na teoriju mita koju razrađuje moglo je utjecati i Nietzscheovo djelo *Rođenje tragedije iz duha glazbe* (1872), u kojem se predsokratsku grčku kulturu razlaže na dionizijsko i apolonsko načelo, u vidu oprečnosti između titanizma i discipline, transgresije i logosa.

Pavese nadalje konotira mitski element kao ono što je blisko prirodnom stanju, te utoliko nosi naboj vitalnoga, rustičnoga ili divljega. Iracionalno može postati

²⁹⁴ Isto, str. 45, 83.

²⁹⁵ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 33, 50.

²⁹⁶ *Dialoghi con Leucò*, cit. izd., str. 99, 212.

²⁹⁷ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 223, 285, 293, 362. Potonju rečenicu koju preuzimamo iz zadnje dnevničke zabilješke od 18. kolovoza 1950, susrećemo i ranije (isto, str. 90).

²⁹⁸ Isto, str. 245; *Dialoghi con Leucò*, cit. izd., str. 94.

književnim nadahnućem («Tvoja *modernost* se sastoji u cijelosti u osjećaju iracionalnoga»),²⁹⁹ utječući na koncept osobnoga mita, u svojstvu jedinstvene umjetničke metafore koja je karakteristična za svakog autora. Prema ovoj zamisli, mitološka dimenzija povezana je s onom filozofskom. Bilo koji pisac posjeduje središnju mitsku sliku, kojoj se u mašti uvijek vraća. Zanimanje za ritualno popratit će čitanjem etnološke, antropološke te psihoanalitičke literature (Frazer, Eliade, Kerényi, Frobenius, Malinowski, Propp, Freud, Jung), a značajna je i pripadajuća biblioteka («Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici»), koju utemeljuje i uređuje za Einaudi s Ernestom De Martinom od 1948. godine.

I onda kada mu izgleda da doživljava apoteozu u javnosti zahvaljujući književnoj produkciji, što dolazi do izražaja u posljednjim unosima («Obavio sam svoju javnu ulogu – što sam mogao. Radio sam, ljudima dao pjesme, podijelio patnje s mnogima»),³⁰⁰ ostaje ono što ga potajno nagrizi, ponajprije prouzrokovano nizom ljubavnih razočaranja. Sentimentalne epizode, iz kojih izvire njegova poezija, u dnevničkoj prozi postaju povod upečatljivih aforizama, ali i sveobuhvatnog opsesivnog preispitivanja: «Ovo je sigurno: u životu ćeš moći imati sve, osim žene koja bi te zvala *svojim čovjekom*»; «Da se nikada nećemo uspjeti *smjestiti* u svijetu [...] to je jasno».³⁰¹ Osjećaj nemogućnosti da ostvari životnu vezu, koji nerijetko prati pisce-dnevničare, zaokupljene vlastitom neodlučnošću ili nezrelošću (ovdje se dostatno prisjetiti Amielovog primjera), pretvorit će se u intimni krah.

Ipak, svijest o tome da je osjećaj vremena imanentan ljudskoj prirodi, koju izražava natuknicom od 23. ožujka 1948. godine, neizravno dovodi Pavesea do srži dnevničkog pisanja. Bilježenje trenutaka, kao onoga što jamči doživljaj postojanja i na čemu se temelji poimanje zbilje, znači ne osjećati se više kao «list na vjetru»,³⁰² dati smisao protoku vremena. U svojstvu djela o egzistenciji, dnevnik zrcali životni tok, neprekidnu fluktuaciju misli i osjećaja, fragmenata i bljeskova. Kao odraz pokušaja da se pritom ostvari objektivnost, nagnan potrebom za konkretnošću i realističkim

²⁹⁹ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 250, 255.

³⁰⁰ Isto, str. 361. Usp. isto, str. 329, 336, 341, 345.

³⁰¹ Isto, str. 74, 89. Usp. isto, str. 357.

³⁰² Isto, str. 329.

pristupom koja stoji u pozadini *Umijeća življenja*, autor u konačnici postiže više od uvjerljivog prikaza “životnih računa”, prihoda i rashoda, *dugovanja* i *potraživanja* u metaforičkom smislu, kao što sugerira naslov jedne Quasimodove pjesničke zbirke (*Dare e avere*). Uspjevši u svojem naumu, Pavese oblikuje privatni album, koji nije samo rokovnik ili almanah, budući da slijedu efemernosti koje se redaju pred čitateljem upravo trajanje mijenja značenje.

VI. Rukopisi iz ladica i arhiva

Među dnevničkim pabircima u kojima je naglašeno nadopunjavanje društvene i književne povijesti, pa subjekt iskaza u trenutku kada podnosi račun pred samim sobom istodobno dovodi pod lupu svijest vlastitog naraštaja, na taj način reagirajući na ideološka previranja, ponorne sličnosti moguće je utvrditi u onima začetim tijekom negativnog vremena fašističkog režima (1925-1943), te osobito raspleta koji je odmah nakon toga donijela ratna kataklizma. Budući da natuknice nastaju na temelju inkluzivnog, sveobuhvatnog pristupa, sastavni dio pripovjednog tkiva ovdje čine izvanredne povijesne okolnosti, koje navedene autore mahom pretvaraju u očevice ili sudionike zbivanja ponukane da se priključe tadašnjim javnim aktivnostima.

Njihovi zapisi predstavljaju stoga doslovno prenijeto svjedočanstvo, što uvjetuje potrebu za tajnovitošću kao i djelomičnu šifriranost, no koje može biti obrađeno da stupnja da poprimi literarni prizvuk. I pored ponekad kriptičnog jezika, razabire se težnja prema odgovornom pisanju, koje će naknadno pridonijeti arhiviranju kolektivnog pamćenja,³⁰³ a u danom času pomaže osobnoj kritičkoj procjeni te uspostavljanju odmaka u odnosu na proživljeno iskustvo, često prožeto dramatičnim tonovima. Ujedno, težište će ponovno biti stavljeno na zajedničko čitanje tekstova uzimajući u obzir bliskost tematskih polja, pripovjednih postupaka ili stilskih odrednica.

Bilježeći dugo s lakoćom intelektualca koji je zarana došao do misaone uvjerljivosti, *Dvostruki dnevnik* germanista, prevodioca i kritičara Giaimea Pintora (1919-1943), zaokuplja talentom za elegantan i rafiniran izričaj, zadržan u ovim notacijama kojima se ne predviđaju čitatelji. Isto vrijedi za prepisku obiteljske ili

³⁰³ Primjerice, u povijesnoj studiji koja prikazuje raslojavanje zbivanja prilikom prijelaza prema postfašizmu (1943-1945), C. Pavone služio se također dnevničkom literaturom (djelima G. Pintora, A. Gobetti, F. Calamandreia): *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, sv. I-II, Bollati Boringhieri, Torino, 2006. (1. izd. 1991).

sentimentalne naravi koja je fragmentarno pridružena izdanju priređenom nakon tri desetljeća.³⁰⁴ Pokrivajući osmogodišnje razdoblje (1936-1943), veći dio unosa, međutim, ima oblik retrospektivnih ulomaka koji su lišeni datacije, te gotovo u cijelosti ispričani u prošlom vremenu, a u kojima autor opisuje samog sebe, katkada ne bez proturječja. Posrijedi je zapravo predložak za autobiografsko djelo, planirano već u adolescentskoj dobi, počevši od neuobičajene uvertire kojom se otvaraju nanizana sjećanja, prizivajući dane odrastanja sljedećim riječima: «[...] ne uspijevam ustanoviti istinski odnos kontinuiteta između prijašnjeg nesigurnog bića i onog koji se kasnije morao suočiti s teškim putem ličnosti».³⁰⁵ Radi se o drugačijem narativnom manevru koji iziskuje naknadno prikupljanje raspršenih materijala, nasuprot tipičnoj dnevničkoj perspektivi, u kojoj se ne gubi egzistencijalna neizvjesnost, pa se konture ocrtavaju korak po korak, projiciranjem i okrenutošću prema naprijed.

Tek u drugom dijelu štivo počinje nalikovati dnevniku u strogom smislu riječi, dozivajući u pamćenje naknadno odabran naslov, te pokazujući piščevu spretnu ruku za ovlašno skiciranje pojedinih specifičnih crta u osoba iz neposrednog okruženja, u nekoliko brzih rečenica. Pišući s razmacima od par dana, on svjesno razvija sposobnost uočavanja, uopćavajući usputne anegdote. Na primjer, opetovano se vraća Paveseovom moralnom profilu (primjećuje, između ostaloga, psihološku karakternu iznijansiranost), koji je poput njega samog i Leonea Ginzburga bio među prvim i najistaknutijim suradnicima nakladničke kuće Einaudi, gdje je preuzeo konzultantsku ulogu. Osim što mu pripisuje poznatu sliku «siromahovih cipela», prepoznatljivu među autorima istog naraštaja, obojica dolaze do uvjerenja o važnosti snažnog i preciznog osjećaja za zbilju, raširenog u onom vremenu: «Osvajanje stvarnosti [...] možda će biti znak naše generacije».³⁰⁶

Pritom, povremena prazna mjesta u Pintorovom tekstu u vidu ispuštenih riječi ili misaonih konstrukcija ne posjeduju evokativnu moć i izražajnost koju zadobivaju nagli prekidi i skokovi u linearno vođenom diskurzu *Umijeća življenja*, gdje se time sugerira suspens kao odraz nutarnje napetosti. Naime, Pintorovo zastajkivanje proizlazi

³⁰⁴ *Doppio diario 1936-1943*, ur. M. Serri, Einaudi, Torino, 1978.

³⁰⁵ Isto, str. 5.

³⁰⁶ Isto, str. 112. Usp. isto, str. 90, 130, 141-142, 158.

samo iz trenutnog oklijevanja oko najboljeg izraza, nastojeći u sljedećem navratu razriješiti jezične nedoumice. Osim torinskog kruga koji znatno utječe na njegova poimanja (naročito prijateljevanje s Feliceom Balbom), osvrće se na druga lica iz kulturnog života (C. Bo, Delfini, Jacobbi, Moravia, Dionisotti i drugi).

No, spomenute komentare dijeli jaz od završnih dnevničkih epizoda, napose jednog od posljednjih pisama upućenog bratu Luigiju tri dana uoči tragične pogibije, kao jedna od prvih žrtava oslobodilačke akcije, nakon što je 8. listopada 1943. nastupio ključni zaokret u političkoj situaciji, označivši kraj njemačko-talijanskog savezništva. Premda se izjašnjava protiv diktature već tijekom tridesetih godina, nakon istog datuma postaje očigledno njegovo približavanje antifašistima, kojima se pridružuje kao dobrovoljac. U recima po kojima ostaje upamćen, a u kojima sabire razmišljanja sa dnevničkih stranica, svoju angažiranost tumači kao dužnost u urgentnim uvjetima, želeći djelovati za prosperitet sviju: «U jednom času intelektualci moraju biti sposobni prenijeti vlastito iskustvo na teren opće koristi».³⁰⁷

Podudarno tome, prethodno uviđa jedinstvenu vrijednosnu ljestvicu kojoj sve podliježe, predviđajući koje građanske vrline iz prošlosti bi trebalo prenijeti u sadašnjost u ime humanističkih zasada; pritom poseže za formulacijom: «Pokazati koliko truda je potrebno da se postane ljudima [...]. Rabim riječ čovjek u širokom smislu u kojem su romantičari govorili “genij”».³⁰⁸ *Dvostruki dnevnik* istodobno odaje njegovo povjerenje u prosvjetiteljske i liberalne ideale, što potvrđuje činjenica da uređuje *Ogled o revoluciji (Il saggio su la Rivoluzione)* Carla Pisacanea 1942. godine, koji je pripadao istaknutijim figurama u devetnaestoljetnom procesu nacionalnog ujedinjenja, preuzetima u vidu simbolâ na strani pristalica Pokreta otpora (pored Mazzinija, Garibaldija, Cavoura, Nieva), te time baca svjetlo na vladajuće sociopolitičke obrasce.

Ipak, vodeći računa o onome što je izostavljeno iz prikaza, djelo zadugo u manjoj mjeri ostaje izravna preslika globalnih događaja, sukladno polaznoj namjeri. U tom pogledu, incipit se poklapa s onim iz *Dnevnika jednog buržuja* arheologa Ranuccia

³⁰⁷ Isto, str. 200.

³⁰⁸ Isto, str. 131. Usp. isto, str. 111.

Bianchi Bandinellija kao dvadesetogodišnjaka, u kojem su formativni čimbenici, na koje se naslovno aludira, pomiješani s refleksima kolektivne povijesti u istom periodu. Moguće je stoga upotrijebiti zajedničku oznaku formativnih tekstova, jer pružaju uvid u evolutivni proces, koji protagoniste vodi prema kasnije usvojenim stavovima.³⁰⁹

U slučaju Pintorovog dnevnika, u cjelini prevladava analitičko izlaganje koje je usredotočeno na izvršene svakodnevne zadatke, kao i iznošenje općenitih zapažanja ili razjašnjenje unutrašnjih stanja, a idejni i emotivni sadržaj djelomice je pretočen u isječke privatnih pisama. Na taj način dolazi do izražaja tematsko prelijevanje iz žanra iz žanr, budući da epistolarna tehnika nerijetko podrazumijeva ustrojenost poput svojevrsnog hipotetskog relacijskog dnevnika, nalikujući intimnom govoru koji je nekome upućen, a isto načelo vrijedi i ovdje, s obzirom da se autor obraća adresatima bez zamjetnih ograda.³¹⁰

No, iako je leća za povećavanje usmjerena prema psihobiografskom, radije nego društvenom identitetu, Pintor nije kadar izbjeći izvještavanje o pojedinostima iz povijesne zbilje negativnog predznaka, koje postupno u rastućoj mjeri filtrira u tekstualne okvire, dok naposljetku ne zauzmu prvi plan, odnoseći prevagu nad samopoimanjem: od slutnje teške opasnosti u srednjoj Europi iz bilješke koja nastaje u rujnu 1938. do vijesti o japansko-američkom sukobu iz 1941. godine i tomu slično.³¹¹ Nakon studija prava, isprva služeći kao pričuvni časnik, svjedoči izbliza ratnoj katastrofi, doživljenoj kao presnažno vanjsko ograničenje, nametnuta i nesavladiva prepreka oprečna vlastitim težnjama i prirodnom temperamentu, a s kojom se primoran uhvatiti u koštac, dok uistinu predstavlja izvor stagniranja, pa podvlačenje crte pod očekivanja daje nepovoljan ishod.³¹²

Premda ponajprije odaje nastojanje da pronikne u svoje vrijeme iz kuta promatrača, naglašavajući društveni položaj kojim je uvjetovan, R. Bianchi Bandinelli

³⁰⁹ G. Falaschi, *Diari, zibaldoni e taccuini*, cit. izd., str. 766. Autor se prisjeća i primjera G. Pintora (*Dal diario di un borghese*, cit. izd., str. 273).

³¹⁰ Segmenti prijateljske prepiske preuzeti su u dnevniku (G. Pintor-F. D'Amico, *C'era la guerra. Epistolario 1940-1943*, ur. M.C. Calabri, Einaudi, Torino, 2000).

³¹¹ *Doppio diario*, cit. izd., str. 48-50, 166. Usp. isto, str. 73-74, 84.

³¹² Isto, str. 111, 113-114, 120. Usp. *C'era la guerra*, cit. izd., str. 107.

(1900-1975) u jednoj natuknici koju kasnije pridodaje izvornoj osnovi (dijelom objavljenoj pod pseudonimom 1945. godine, s redovitim zabilješkama koje sežu do druge faze sukoba, između 1921. i 1943), pokazuje da zadržava pažnju na dvojnosti egzistencije upisanoj u dnevnički diskurz, zbog nezaobilazne prisutnosti artificijelnih mehanizama.

Ukoliko dnevnik predstavlja način da se na jednom mjestu prikupe nedovršeni računi, tako ih pokušavajući razriješiti, te iskažu neizgovorene misli, objedinjujući ono što nije moguće reći drugdje, reproduciranje doživljaja uključuje dihotomiju između fenomena koji su izloženi pogledu i njihovog naličja, vjerodostojnih scenografskih prikaza i prividnosti ili “trika”, bilo da je riječ o samoobmani, prikrivanju u odnosu prema drugima, odnosno najčešće imaginarnoj dimenziji. Zbog tog razloga, on ističe udio fiktivnosti pri sastavljanju simboličkog obračuna dobiti i gubitka, koji može podrazumijevati različite varijacije u prepletu proživljenoga i izmišljenoga: «Zato ako radiš bilancu vlastitog života, ne radiš je na temelju onoga što si učinio, nego samo s fikcijom koju si odabrao i slijedio».³¹³

Mimo ustaljene forme svojevrsnog dnevnog protokola, autor uglavnom izostavlja razjašnjavanje unutrašnjih nedoumica, iako u prvi mah ne pretpostavlja druge recipijente teksta. Nasuprot tomu, bavi se pamtljivim sekvencama prateći sociološke silnice te slijedeći svoje kulturološke interese, s naglaskom na procjenjivanju učinaka umjetničkih pravaca i civilizacijskih tendencija. Iako ne pridaje zapiscima književni značaj niti trajniju ulogu, iskazujući znatiželju u jednakoj mjeri prema neznatnostima kao i odlučujućim prevratima, pritom sondira dublje tragove zbivanja, proširujući polje motrenja također izvan matičnih prostora. Pored ispriповijedanih zgoda i prenesenih dojmova, kao i razmatranja o lektiri, štivo obuhvaća pisma razmjenjivana s drugim viđenim ličnostima epohe, te novinske izvatke preuzete iz tjedne rubrike naslovljene *Kalendar (Lunario, 1954-1955)*. No, malobrojni su unosi u kojima bi došla do izražaja profesionalna kompetencija vezana uz povijest klasične umjetnosti, izuzevši posljedni odjeljak nalik memoarskoj prozi pod nazivom

³¹³ *Dal diario di un borghese*, cit. izd., str. 376. Usp. isto, str. 120.

Neobjavljen dnevnik (Diario inedito, 1959-1974), u kojem donekle ispravlja javnu predodžbu o sebi.

Između «literarnih predaha», objektivnom odmjeravanju dnevnopolitičke situacije posvećuje se također Benedetto Croce u *Ratnim notesima*.³¹⁴ U pitanju je manji insert priređen iz opsežne serije dnevnikačkih zapisaka koje je on svakodnevno pripremao tijekom četrdesetak godina, od 1906. do 1950, u vidu nekoliko tisuća mahom neobjavljenih stranica za koje odabire naslovno određenje *Radnih notesa*, dostupnih u dvije podosta različite redakcije. Iako je riječ o privatnoj bilježnici, u cjelini prednjače natuknice o intelektualnoj djelatnosti kojima nadzire vlastite aktivnosti ili tako tumači estetička shvaćanja, a do sredine '20-tih godina ostaju rijetka zapažanja o javnom životu.³¹⁵ Naprotiv, nakon pada fašizma, od srpnja 1943. do prosinca 1945. ondje vjerno prenosi radnje koje poduzima obnašajući službene dužnosti, kao predsjednik Liberalne stranke, te ministar u Badogliovoj i Bonomijevoj vladi od 1944. godine. U duhu autodefinicije («[...] učenjak, političar protiv svoje volje»),³¹⁶ za razliku od preostalog dijela rukopisa ne zaustavlja se na razradi kritičkih misli ili filozofskih teza, nego ustrajava na temeljitoj historiografskoj faktografiji, precizno iznoseći razgovore u kojima sudjeluje, citirajući svoje članke, ili transkribirajući pisma koja prima.

Kao primjer potpune otvorenosti bilježaka za potencijalne korisnike, koje produbljuje pri drugom čitanju mjesec za mjesecom, daje ih na uvid kako bi potaknuo nečije razumijevanje, ili traži prijedloge drugih prije evidentiranja.³¹⁷ S obzirom da pokušava rasvijetliti vlastitu ulogu u tada aktualnim zadacima, iako svjestan promjena koje su nastupile, traži izlaz iz krize te razmišlja o predstojećim opasnostima, među kojima se kao najradikalniji upit postavlja onaj o *finis Europae*. Ističe stoga materijalne ostatke kulture koji predstavljaju zalog duhovnog života: «I na ovom tlu, koje

³¹⁴ *Taccuini di guerra 1943-1945*, ur. C. Cassani, Adelphi, Milano, 2004, str. 133. Prethodno, Croce je autorizirao izdanje koje uključuje unose do lipnja 1944. godine: *Quando l'Italia era divisa in due* (1948), u: *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, Laterza, Bari, 1963.

³¹⁵ Usp. G. Sasso, *Per invigilare me stesso. I Taccuini di lavoro di Benedetto Croce*, Il Mulino, Bologna, 1989.

³¹⁶ *Taccuini di guerra*, cit. izd., str. 63.

³¹⁷ Isto, str. 117, 186.

podrhtava pri svakom koraku, moramo postupati najbolje što možemo kako bismo dostojno živjeli».³¹⁸

Slijedom razlikovanja koje provodi Ada Gobetti (1902-1968) u djelu s osvrtnom na razdoblje između 1943. i 1945. godine, a nastalom na Croceov poticaj, između pojedinaca koji oblikuju tok događanja i drugih čije osobine ostaju modelirane ili učvršćene povijesnim mijenama, u dnevničkoj prozi u kojoj su akteri autorice vične literarnom pripovijedanju, i unatoč njihovom društvenom utjecaju,³¹⁹ bit će moguće pratiti upravo potonji aspekt. Takav postupak uočljiv je u zapisima književne kritičarke i povjesničarke Iris Origo (1902-1988), naturalizirane Talijanke iz južne Toskane, koji pripadaju približno istom vremenu, a koje je recenzirao Piero Calamandrei (premda prvotno bez nakane objavljivanja). Istoj skupini približavaju se i dnevnički zapisi književnica Albe de Céspedes (*Pagine di diario*, 1944), Marie Bellonci (*Frammento di confessione*, 1944), ili slikarice Leonette Cecchi Pieraccini (*Agendina di guerra*, 1964).

U oba prethodno izdvojena primjera koji doživljavaju značajan odjek, kao i nekoliko izdanja prijevoda, prisutno je pedagoško gledište, proizašlo iz zanimanja za položaj “malih ljudi” zateknutih u uobičajenom poslu, što je drugačije od izravne intimističke impostacije zaustavljene na meandrima pojedinačne svijesti. Potonja autorica uvodi sljedeću sliku: «[...] običan izvještaj o svakodnevnom životu jedne talijanske obitelji na selu u ratno doba».³²⁰ Zadržavajući orkestracijsku polifonu strukturu, te ponegdje stišavajući vlastiti glas da istaknu one drugih, obje spisateljice ponukane su pisati na engleskome (k tomu, u slučaju torinske udovice Piera Gobettija, koja je pristupila Pokretu otpora s osamnaestogodišnjim sinom, krajnje individualiziranim načinom, posežući za mnogobrojnim skraćenicama). Jednako tako, skrivaju shematizirane notacije, kao rezultat odluke diktirane oprezom i bojazni od posljedica, što je također usporilo tiskanje.

³¹⁸ Isto, str. 99.

³¹⁹ *Diario partigiano*, Einaudi, Torino, 1996. (1. izd. 1956), str. 60.

³²⁰ *Guerra in Val d'Orcia. Diario 1943-1944*, tal. prijevod, Le Balze, Montepulciano, 2006. (engl. izvornik 1947), str. 31. Usp. S. Piccone Stella, *In prima persona. Scrivere un diario*, Il Mulino, Bologna, 2008.

Naizgled oblikovana bez izrazite pomnje oko formalnih kriterija, ova izdanja posvećena iskušenjima izazvanim kolektivnim nedaćama kojima su izloženi protagonisti, stvaraju klimu napetosti i iščekivanja u gotovo romanesknim scenama. To vrijedi osobito za izlaganje I. Origo, započeto *in medias res*, te nastavljeno neizbrušenim stilom, bez unošenja ispravaka, za razliku od A. Gobetti koja će još jednom složiti impresije nakon zaključenja dogodovština, dosljedno memoarskom viđenju, pričajući iz kuta netom minule prošlosti. Pritom, u obje varijante prenošenje živih dijaloga prema sjećanju, kojima inače oskudijeva dnevnički oblik, doprinosi narativizaciji.

Nakon što je prepričavanje ispunilo svrhu, zaključne poruke odaju ganuće, jer se na mjestu gdje je radnja zaustavljena pogled okreće prema budućnosti, formuliranjem otvorenog upita. Na razini motivike, tragom Vittorinijeve preokupacije o povrijeđenom čovjeku, I. Origo komentira «neprekidnu rijeku napaćene ljudskosti», dok druga autorica, apostrofiravši u epigrafu doticaje s prijateljima, pomišlja na nenadoknadive gubitke s kojima će se valjati suočiti u poraću («Ali ponekad mi se čini da niti nakon oslobođenja više nećemo moći biti sretni»), a istovjetnu temu pronalazi se u opusu N. Ginzburg, primjerice u autobiografskoj pripovijesti *Međuljudski odnosi*.³²¹

³²¹ Isto, str. 141; *Diario partigiano*, cit. izd., str. 287. Usp. N. Ginzburg, *I rapporti umani*, u: *Le piccole virtù*, cit. izd., str. 110.

VI. Makroperspektiva «javnog dnevnika»

S obzirom na predloženu raščlambu osnovnih tipova dnevničkog diskurza, posebnu skupinu čine zapisi koji nastaju u javnosti, neposrednim doticajem s vanjskom stvarnošću, kao mjesto svakodnevnog bilježenja aktualnih događaja. Ukratko, posrijedi su notesi u kojima prevladavaju centrifugalne tendencije, koje upućuju na širok raspon interesa izvan individualnih okvira, nad centripetalnim, koje se tiču unutrašnjeg života. Drugačije od intimističkog pristupa u kojem autor nerijetko traga za “emotivnom” istinom, postavljajući kao jedno od ključnih pitanja ono o identitetu («Tko sam?»), spomenuta proza postaje zrcalom društvenih i kulturoloških debata, a katkada i tribinom za promicanje građanskih vrijednosti. Zbog značajki bliskih novinarsko-publicističkog stila, koje ne dokidaju poetsku funkciju, ovi tekstovi uključuju ideološki aspekt. U tom smislu, premda posjeduju autonomnu estetsku dimenziju, iziskuju poznavanje izvantekstovnih elemenata, te u vidu dokumentarističke ilustracije figuriraju kao vjerodostojan izvor za razmatranje povijesnih zbivanja.

Budući da kritičkim argumentiranjem naglašavaju spoznajnu ulogu literature, koja treba odražavati tekuća kretanja te povratno utjecati na zbilju, ovi pisci izraženog sociološkog senzibiliteta, s osjetljivošću prema graničnim područjima (antropologija, psihoanaliza, lingvistika), pokazuju svijest o prijelazu od privatnog do «javnog dnevnika», preuzimajući potonjom sintagmom naslov Vittorinijevog izdanja koje prvo daje ton podvrsti. U svojstvu vjerojatno najutjecajnijeg talijanskog kulturnog djelatnika tijekom razdoblja njegove redakcije (1929-1965), zastupa ideju angažirane književnosti shvaćenu, prema vlastitim riječima, kao otkrivanje univerzalnog u sadašnjosti. Zalaže se ujedno za uspostavljanje izravnog odnosa između pojedinca koji je primoran sâm stvarati umjetnost u modernoj epohi te kolektivne domene: «Društvo propušta biti angažirano prema umjetnosti, odakle proizlazi da umjetnost propušta biti

angažirana prema društvu». ³²² Promišljajući naznačeni polaritet, Moravia u *Europskom dnevniku* iskazuje stav prema kojem javni govor opravdava osobne težnje: «[...] privatno može postati javno samo zahvaljujući pisanju». ³²³

Pišući zbog drugih, te unaprijed predviđajući publiku, oni daju prednost komunikaciji, kao izrazu potrebe da se nešto podijeli s potencijalnim sugovornicima. Pritom Vittorinijev odabir naslova, koji zatim ulazi u opću uporabu, neizravno podsjeća na koncept “otvorenog pisma”, usvojen u žurnalističkom žargonu u značenju platforme za iskazivanje stavova formuliranih u dodiru s javnim mnijenjem, te stoga može upućivati i na polemičku nakanu. Primjerice, u sklopu ovog djela objavljen je njegov odgovor u raspravi s Palmirom Togliattijem zbog koje prestaje biti urednikom časopisa «Il Politecnico» 1947, a koji osniva 1945. godine. Naime, on nastavlja zagovarati samostalnost i prvenstvo kulture zbog inovacijskog poticaja, odbijajući automatizam i političku prevagu, u duhu konstatacije: «Kultura je istina koja se razvija i mijenja». ³²⁴ Za razliku od toga, Togliatti ne isključuje mogućnost političke intervencije, prema izjavi iz istog lista (jednako tako, Vittorini će zadržati polemički ton u pismu koje prima Carlo Bo). ³²⁵ Iako je iz *Javnog dnevnika* isključena konotacija tajne, ostaje prostor za preispitivanje iz dana u dan, u skladu s prologom u kojem autor objašnjava vlastiti naum, ³²⁶ naposljetku pružajući uvid u zbroj okolnosti u stanovitom periodu.

Bilo da su okrenuti djelovanju ističući dinamički doživljaj kulture kao učinkovitog operativnog istraživanja, odnosno upravljački orijentirane koncepcije koja bi pridonosila društvenim promjenama, pomažući da se spriječe negativne posljedice (prema Vittorinijevom naputku, «Ne više kultura koja bi tješila u patnji, nego kultura koja bi štitila od patnje, borila se protiv nje i uklanjala je»), ³²⁷ ili samo sondiraju izvanjske fenomene, njihova djela istodobno predstavljaju odraz vlastite poetike.

³²² *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 347.

³²³ *Diario europeo. Pensieri, persone, fatti, libri 1984-1990*, Bompiani, Milano, 2007. (1. izd. 1993), str. 308.

³²⁴ *Cultura, potere e automatismo*, u: *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 295. (prethodno objavljeno u: «Il Politecnico», br. 35/1947).

³²⁵ «*Il Politecnico*», ur. M. Forti-S. Pautasso, Rizzoli, Milano, 1975. (1. izd. 1960), str. 116-119; *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 215-217. Vittorini je ujedno autor obimne prepiske, priređene u nekoliko svezaka, među kojima je zasad posljednje izdanje: *Lettere 1952-1955*, ur. E. Esposito i C. Minoia, Einaudi, Torino, 2006.

³²⁶ *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 2.

³²⁷ «*Il Politecnico*», cit. izd., str. 55.

Kao zajednička crta ovih autora, posrijedi su ponovno izdanja u kojima se pronalazi odjek književne profesije, kao i poneki odgovor o tome zašto pišu, pa zadobivaju smisao u kontekstu cjelokupnog stvaralaštva. No, to uglavnom nije bilježnica sa skicama na temelju kojih nastaju druga djela, niti komentar njihove geneze, nego radije dokumentarni dnevnik, koji podrazumijeva primjenu i razradu radne metode, odajući misao u evoluciji. Osim što ilustrira onodobni javni život, ovakva vrsta tekstova u prvom redu sadrži prikaz intelektualnih aktivnosti, pritom ne zaobilazeći autobiografski udio, a kao produžetak poetičkih postavki, nadovezuje se na ostatak pojedinačnog opusa, upotpunjujući sliku o autoru.

Utoliko vrijedi izdvojiti zapažanje o *Javnom dnevniku* kao autobiografiji ideja, a ne događaja,³²⁸ budući da pokazuje sazrijevanje i prirodu Vittorinijeve refleksije, implicirajući duhovni samoodgoj. Premda zadržava otvoren i prigodni karakter svojstven dnevničkim natuknicama, te izostaje osjećajna dimenzija, pa nije riječ o introspekciji ili pokušaju rekonstruiranja prošlosti, definicija autobiografije proizlazi iz autorove nakane da legitimira svoj rad i epohu. S obzirom na strategiju bilježenja, dok tumačenje ostaje gotovo simultano sa zbivanjima, te se odnosi u većoj mjeri na ono što je recentno ili buduće, jer pisac želi biti uključen u kolektivna strujanja, u konačnici prevladava retrospektivna perspektiva, zbog naknadnog objedinjavanja zapisa i sumiranja dojmljivih trenutaka.

U usporedbi sa tradicionalnim postavkama dnevničkog žanra, drugačiji je i način na koji se iznose sadržaji, budući da ono što je izrečeno nije motivirano namjerom da se ostavi «neprolazan trag» na kalendaru (izražavajući čuđenje zbog «neograničenog povjerenja u neizbrisivost napisanoga»),³²⁹ kao niti potrebom da se otkrije mnogo toga o sebi. Nasuprot usredotočenosti na intimni slučaj, Vittorini se priklanja izvanjskim opisima pri čemu stavlja naglasak na svoje uredničke projekte ili kritičarske zasade, izbjegnuvši potencijalnu monumentalizaciju koja bi mogla proizaći od promatranja vlastite osobnosti. Povlačenje u osamu također donosi opasnost od

³²⁸ O intelektualnom autoportretu piše N. Zago (*Dal 'monologo' alla 'conversazione'. Profilo di Vittorini*, u: *L'ombra del moderno, Da Leopardi a Sciascia*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Rim, 1992, str. 109).

³²⁹ *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 24. Usp. isto, str. 46-47.

naglašavanja unutrašnjih konfliktnih situacija, koju Ottieri prepoznaje u Paveseovom *Umijeću življenja*,³³⁰ prožetom “tjeskobom fatalnosti”, zbog tog aspekta ujedno pronalazeći analogiju s dnevnikom Simone Weil.

Zajedno s Paveseom, Vittorini je zaslužan za inicijativu uvođenja američke književnosti kao samouk prevodilac i kritičar, priredivši isprva cenzuriranu, sveobuhvatnu antologiju *Americana* (1941), neposredno kasnije tiskanu bez njegovog uvodnika, zamijenjenog onim E. Cecchija, koji izlaže nove premise ove proze (cjelovito izdanje, s oba komentara, izlazi 1968. godine).³³¹ Na popisu prevodioca nalaze se i drugi poznati književnici kao Moravia, Montale ili Guido Piovene. U bilješkama iz zabranjenog izdanja koje Vittorini kasnije pridružuje *Javnom dnevniku*, nadopunivši ih osvrtima iz časopisâ, među kojima pojedini posjeduju vrijednost manifesta, ispituje značenje autorskih rukopisa, u rasponu od kanonskih do “minornih” (Shakespeare, Poe, D.H. Lawrence, Faulkner, J. Steinbeck, W. Saroyan, D. Defoe, E. Caldwell, J. Fante itd).

U istom razdoblju američki kontinent postaje predmet drugih detaljnih opisa, kao u Cecchijevom djelu *Gorka Amerika*, s osvrtom na dva boravka tijekom '30-tih godina, a u kojem se nastoji utvrditi mjesto umjetnosti u danim društvenim uvjetima, no bez donošenja zaokruženih sudova.³³² Nadalje, prema Paveseovoj primjedbi iz pisma zatim umetnutog u dnevnik,³³³ Vittorinijeva kritička interpretacija koja polazi od vitalnih elemenata (poput isticanja opreke moralna čistoća/korumpiranost) mogla je utjecati na romanesknu produkciju, dovodeći do podudarnosti predosjećaj epohe sa vlastitom poetikom.

To osobito vrijedi za djelo *Razgovor na Siciliji*, posvećeno evociranju djetinjih uspomena na rodnu regiju, premda ne doslovno iz kuta autobiografskog “ja”, te obilježeno simboličnim i alegorijskim prikazom; a na ovom mjestu valja istaknuti da

³³⁰ *La linea gotica. Taccuino 1948-1958*, Guanda, Parma, 2001. (1. izd. 1963), str. 102-103, 115.

³³¹ E. Cecchi, *Introduzione*, u: *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, ur. E. Vittorini, Bompiani, Milano, 1947. (1. izd. 1942), str. IX-XXIII.

³³² E. Cecchi, *America amara*, Sansoni, Firenca, 1941. (1. izd. 1940), str. 54.

³³³ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 217-218. Usp. isto, str. 220, 346-347; *Vita attraverso le lettere*, cit. izd., str. 174-175.

je njegov najznačajniji roman, kao i spomenutu antologiju, ocijenio pozitivno i zajednički prijatelj, Giaime Pintor.³³⁴ Metaforičkim jezikom Vittorini oblikuje i roman *Simplon namiguje Fréjusu*, ispunjen tipičnim motivima, gdje se još jednom očituje podvostručenje naracije između bezvremene perspektive i konkretnih društvenih signala koje se indirektno razabire.³³⁵

Oblikujući tekstove u svojstvu analista s organizacijskom ulogom na području kulture i društva, te pritom pokazujući zanimanje za utopijsku težnju u različitim aspektima zbilje (primjerice, o shvaćanju civilizacije piše: «Kao da je to dosegnuta pozicija, a ne prije svega pozicija koju treba dosegnuti»),³³⁶ *Javni dnevnik* posjeduje narav blisku zbirci esejističkih razmatranja, koja podsjeća na teoretizaciju iz *Dvije napetosti*, s obzirom na povremeno ponavljanje tema. Potonje izdanje, objavljeno postumno, koje potječe iz razdoblja između 1961. i 1965. godine, a gdje on ponovno zagovara ideju literature kao djelotvornog sredstva promjene,³³⁷ sinhrono je s koracima intelektualnog aktivizma koje poduzima u časopisu «Il Menabò». U ovom listu međunarodnog značaja, koji obuhvaća također francuske i njemačke doprinose, što ga uređuje s Calvinom (1959-1967), predviđa prostor za propitivanje utjecaja nove industrijske sfere na književno poimanje.

Zaustavljajući se na binarizmu pojedinac/svijet, priroda/tehnika, primitivno/moderno, udaljava se od romantičarskih kategorija (koje predstavljaju pojmovi kao što su iracionalizam, subjektivizam, nadahnuće, tradicionalizam), promičući novi tip humanističkog gledišta proširenog znanstvenim interesima, u kojem bi trebala prevladati konstruktivna, «razumska» napetost, u odnosu na onu «osjećajnu». Svoj stav ne poistovjećuje sasvim niti s filozofijom egzistencijalizma, uzimajući kao primjer Sartrea, koji od poraća uređuje časopis «Les Temps modernes», s kojim ipak dijeli uvjerenje o opravdanosti “militantne” uloge kritike.

³³⁴ G. Falaschi, *Il saggista e la forma del saggio*, u: *Giaime Pintor e la sua generazione*, ur. Idem, Manifestolibri, Rim, 2005, str. 64.

³³⁵ *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, Bompiani, Milano, 1948. (1. izd. 1947).

³³⁶ *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 87.

³³⁷ *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, ur. D. Isella, Il Saggiatore, Milano, 1967, str. 67.

Ukupno uzevši, informativni i objektivni učinak Vittorinijevog stila proizlazi iz promatranja suvremenog konteksta s naglaskom na akutnim fenomenima. Analogno narativnom korpusu, gdje se unatoč mitizaciji zbilje kao osnovnom pripovjedačkom postupku te lirski intoniranom izrazu prepoznaje autoreferencijalna strategija, njegova književna kritika koja je između ostaloga usmjerena na razmjenu među europskim kulturama (prema naslovu članka, «Ista borba u cijelom svijetu»),³³⁸ podrazumijeva zauzimanje aktivnog odnosa prema problemima, a nasuprot inertnosti.

Formativnog karaktera, *Javni dnevnik* uključuje prožimanje literarnih motiva kulturološkim i političkim implikacijama, uvjetovanih potrebom za sudjelovanjem u sferi civilnog društva, kao što je uočljivo iz četveročlane kronološke podjele, kojom se prati logički slijed: *Književne teme*, 1929-1936; *Antifašističke teme*, 1937-1945; *Kulturne teme*, 1945-1947; *Društvene teme*, 1948-1956.³³⁹ Djelo je objavljeno prvi put 1957. godine kao osvrt na razdoblje od 1929. do 1956, dok drugo izdanje iz 1970. sadrži dodatak koji se odnosi na preostali period (1957-1965). Hipotetski završni ulomak (*Spoznajne teme*) načinjen je od Vittorinijevih napisa te predstavljen kao monografski broj publikacije «Il Menabò», nakon kojeg se prekida izlaženje.

Budući da obuhvaća paratekstualne elemente (u vidu komentara o tuđim knjigama, predgovora, isječaka radijskih emisija, razgovora), dolaze do izražaja utjecaji koje je autor apsorbirao u vlastitom opusu, dok u argumentaciji zadržava jasnoću i refleksivnu uvjerljivost. Neposrednim stilom oblikuje i digresije s područja arhitekture i likovnih umjetnosti, među kojima je dio posvećen autorovim suvremenicima (Morandi, De Pisis, Carrà, Rosai itd), te klasicima (Giotto, Bellini i brojni drugi), kao i crtice vezane uz kazalište i kinematografiju. Notesu pripadaju i fragmenti iz pripovjedne produkcije, okupljeni pod nazivom *Autobiografija u ratnom vremenu* (*Autobiografia in tempo di guerra*), koji su djelomično priključeni prvom izdanju romana *Ljudi i neljudi* (*Uomini e no*, 1945). Ondje je pisac ponovno

³³⁸ *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 102.

³³⁹ *Otvoreni dnevnik*, prev. K. Milačić, Zora, Zagreb, 1971.

zaokupljen konceptom “povrijeđenog svijeta”, implicitno postavljajući pitanje pravednosti putem podjele etičke naravi.

Uvodnim segmentom *Rasterećenje savjesti* (*Scarico di coscienza*), koji naslovom upućuje na shvaćanje o intelektualcu kao kritičkoj svijesti, sa zadaćom prosuđivanja činjenica, a kasnije preimenovanim u *Tražeci učitelje* (*Maestri cercando*), te prvotno objavljenim u časopisu «L’Italia letteraria» 1929. godine, unatoč zaoštrenom pristupu dosljedno zastupa europejsku poziciju. Pritom navodi kao uzor plejadu imena poput Gidea, Prousta ili Sveva, kojima u nastavku pridružuje Stendhala, Kafku, Joycea itd. Zbog ovog teksta, kojim izražava odmak od onodobne talijanske literarne klime, zabranjeno mu je pisanje u dnevnim listovima, a cenzuriran je i rani roman *Crveni karanfil* (*Il Garofano rosso*, 1948), koji isprva izlazi u firentinskom časopisu «Solaria» (1926-1936).

Potonje djelo, kao i pripovijetke *Malograđani* (*La piccola borghesia*, 1931) ili *Razgovor na Siciliji* potvrđuju da se njegovo istraživanje kao pripovjedača odvija, barem rubno, u smjeru neorealizma. Okruženju oko lista «Solaria», obilježenom antifašističkim i antitradicionalističkim viđenjem, pripadali su, primjerice, lirici Saba i Quasimodo, te kao pripovjedači Gadda, Quarantotti Gambini i mlada Natalia Ginzburg.³⁴⁰

Dodajmo da njezin motiv «poderanih cipela», kao simbol poslijeratnog siromaštva i neizvjesnosti, no ne bez pozitivnog prizvuka unatoč prekarnom položaju (diktirajući «polagan i nemaran korak onoga tko zna što nije nužno»),³⁴¹ dobro sažima napore za obnovom; a ovaj detalj ujedno se susreće u Pavesea i Vittorinija (posrijedi je jedna od uvodnih slika u najpoznatijem romanu potonjeg autora, no ovdje ipak prevladava negativna atmosfera). Unatoč početnim dvosmislenim stajalištima zbog priklanjanja režimu (iz vremena suradnje u listu «Il Bargello», od 1931), španjolski građanski rat i Francova diktatura kao čas političkog osvješćivanja označavaju prekretnicu nakon koje Vittorini sasvim usvaja demokratska načela, izjasnivši se protiv

³⁴⁰ Usp. *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 193.

³⁴¹ N. Ginzburg, *Le scarpe rotte*, u: *Le piccole virtù*, cit. izd., str. 15; *Conversazione in Sicilia*, Einaudi, Torino, 1978. (1. izd. 1941), str. 5.

autoritarnosti. Napustivši “lijevi fašizam”, približava se komunizmu, te prelazi u Milano i aktivno sudjeluje u pokretu otpora.

Budući da iskazuje povjerenje u civilni napredak, naglašavajući dimenziju solidarnosti, pokazuje zanimanje za ono što može unijeti promjenu u postojeće stanje. Uključivši se u rasprave iz svojeg kulturno-povijesnog okruženja preispitivanjem općih mjesta, poput pitanja talijanskog Juga, problema obrazovanja ili muško-ženske jednakosti, odnosa duhovno/svjetovno i tomu slično. Istodobno dopušta mogućnost da kasnije odbaci pojedine tvrdnje, te time dođe do ispravnog uvida, pretpostavljajući traganje sistematičnosti. Analogno tomu, u književnoj povijesti prepoznaje, pored kreativnog traga, odraz društvene napetosti.

S druge strane, na polju umjetničkog izraza Vittorini je sklon pronalaženju univerzalnog u kontingentnim okolnostima, o čemu svjedoči izjava: «Poezija je zato poezija, jer ne ostaje vezana uz ono odakle je potekla».³⁴² Ističe pritom kao jednu od vlastitih uporišnih točaka Carla Cattanea, lombardskog prosvjetitelja i sudionika talijanskog preporoda, koji je uređivao istoimeni časopis «Il Politecnico» (1839-1844; 1859-1869), posvetivši ga progresivnim temama s područja političke i građanske filozofije (dok naziv «Il Menabò» upućuje na izdavački postupak slaganja uzoraka u tisku uoči impaginacije). Cattaneovu ulogu približava onoj francuskog povjesničara Micheleta, koji ujedno ostavlja nekoliko svezaka opsežnih dnevničkih zabilješki iz razdoblja 1820-1823, te 1824-1874, a zatim objavljenih 1959. i 1962. godine.

U prvom listu koji vodi Vittorini okupljaju se kao suradnici afirmirani književnici (Bontempelli, Brancati, F. Calamandrei, Pratolini, Solmi, Sereni), a poticajan je i popis prevedene građe u poratnoj Italiji (Brecht, Hölderlin, Eliot, Rimbaud, Aragon, Lorca, Blok, Majakovski itd). Zagovarajući ideju o potrebi usklađivanja estetičke i povijesne prosudbe, što prethodno zapaža u Gramscija,³⁴³ autor u svojem cjelokupnom opusu ostvaruje podudarnost pjesničkog i konceptualnog jezika.

³⁴² *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 222.

³⁴³ Isto, str. 267.

Prema ovom shvaćanju, osim kao dokument koji treba prenijeti duh vremena, na najvišem stupnju knjiga podrazumijeva kritičku sposobnost da se ispravi i pridonese onome što je poznato, ili iznese ono što nije bilo zamijećeno. Pisac tako može utjecati na stvarnost, anticipirajući potencijalne smjernice, te formulirajući one «zahtjeve koje još ne znamo da imamo, pitanja koja ne znamo postaviti».³⁴⁴

Primjer notesa s izraženom intelektualnom komponentom predstavlja i *Gotska linija* (1963) Ottiera Ottierija, što ga priprema za tisak Vittorini. On također pokreće seriju «I gettoni» za Einaudi, u okviru koje su objavljena pojedina Ottierijeva književna djela, te ona B. Fenoglia, koja ipak nisu naišla na trenutnu potvrdu. Premda nije nastao kao kompilacija kritičkih komentara ili novinskih članaka, i ovaj tekst postaje izvorom informacija, budući da uglavnom poprima oblik sociološke reportaže. Nalikuje stoga svesku kraćih izvještaja koji zadiru u povijest običaja ili se ondje opisuje tadašnju društvenu situaciju. Dok u pripovjednom opusu ispituje status književnosti u industrijskom dobu, pri čemu pokazuje sklonost prema anketi pretvorenoj u umjetnički izraz, u dnevničkim bilješkama daje analogno svjedočanstvo o desetljeću u kojem se priprema talijanski ekonomski *boom* (1948-1958), što neposredno kasnije iz sličnog kuta čini Bianciardi.

Na zaključak da autor traži ravnotežu između individualnog morala i kolektivnog mentaliteta, promatrajući unutrašnja previranja kroz leću vanjskih pojava («Živim u privatnosti javnim životom. Sâm, životom mase»),³⁴⁵ upućuje već naslov. Time smjera na nekadašnju povijesnu granicu (njemačka obrambena linija između toskanskih Apenina i obale u Emiliji-Romagni od 1943. do 1945), koja ostaje kao psihološka razdjelnica između sjevera i juga, sažeta u formulaciju utemeljenu na eliptičnom, antitetičnom nizu: «magla, preciznost; sunce i nered».³⁴⁶

Početnim autobiografskim ulomkom, u nastavku predloženim kao trenutni *flashback*, Ottieri problematizira spomenutu mentalnu podjelu, aludirajući na svoj

³⁴⁴ Isto, str. 408.

³⁴⁵ *La linea gotica*, cit. izd., str. 34.

³⁴⁶ Isto, str. 91.

dojam iskorijenjenosti: «Duhovne dileme [...] projiciraju se na zemljopis».³⁴⁷ Ponavljanjem ovog motiva, do zaključne bilješke, on potvrđuje težnju prema simboličkom prostoru koji bi pomirio imperativ radne discipline i mediteranski temperament, kao znak ravnoteže između civilizacije i prirode, impulsa zbilje i mašte. Ujedno, posrijedi je osobna prekretnica nakon koje usvaja stavove ljevičarskog intelektualca, kontaminirajući dnevnik elementima političke analize, unatoč vlastitim suprotnim tvrdnjama.

Premda nije težište na intimnim reminiscencijama koje razotkrivaju piščevu osobnost ili ponašanje («Moja dva, tri privatna slučaja treba razriješiti u tišini. Duša ide u drugi plan»),³⁴⁸ ponekad prilazi problemima iz psihoanalitičkog kuta. Budući da su izostavljeni datumi, grupiranjem natuknica samo prema godinama, koje nisu izvedene jedne iz drugih, dolazi do izražaja tehnika toka svijesti. Objavljen autorovom voljom, notes nije ustrojen kao dnevni “ispit” koji odaje sveobuhvatnu nakanu, unatoč stremljenju prema moralnom usavršavanju, nego se psihološke blokade nastoji ukloniti u dodiru s realnošću: «Dok nižem pribrojnice i zbrajam račune tražeći rezultat stojim na mjestu».³⁴⁹ Ovdje je moguće primijetiti da oklijevanje obilježava i kraće numerirane dnevničke zapise Beppea Fenoglia: «Uporno se borim protiv napasti da započnem dnevnik. [...] puno je bolje pustiti da svaki dan nestane bez sjećanja». Kao individualna crta, potonjem autoru pritom je svojstveno da obraća pažnju na krajolike i mjesta, ujedno bilježeći u notes pojedinosti o svakodnevnom životu, kaneći ih kasnije razraditi.³⁵⁰

Umjesto apstraktne knjige o sebi, kao izrazu potrebe da se rekapitulira život dajući mu oblik priče ili zacrtaju planovi za budućnost, Ottieri uglavnom razrađuje činjenice koje prikuplja, posvećen teorijskom radije nego praktičnom aspektu. Utoliko se može ustanoviti da zanimanje za pojedinačna stanja zamjenjuje napetost ja/drugi na široj skali, izbjegavajući izdvojenost od ostalih. Jednako tako, iako nije posrijedi dnevnik o isključivo književnom iskustvu, kao niti mjesto autokritike, sadrži

³⁴⁷ Isto, str. 21.

³⁴⁸ Isto, str. 70.

³⁴⁹ Isto, str. 25.

³⁵⁰ B. Fenoglio, *Diario*, ur. P. Tomasoni, u: *Opere*, sv. III, Einaudi, Torino, 1978, str. 204.

pripovjedne mikroepizode, zatim pridružene drugom romanu *Kratki rokovi (Tempi stretti)*, 1957), u kojem naturalistički vjerno oslikava mehaniziranu industrijsku svakodnevnici (koju je sam bio u prigodi upoznati kao savjetnik u Olivettiju, poput F. Fortinija, P. Volponija ili G. Giudicija). Djelomično dnevnički karakter posjeduje i narativno djelo *Donnarumma u napadu (Donnarumma all'assalto)*, 1959), nastalo na temelju redovitih zabilješki, u kulturološkom smislu ponovno posvećeno razmatranju svijeta tvornice, jer se istražuje uvjete u kojima djeluje radnički sloj. Kao romansirani dnevnik ustrojen je i *Koncentracijski logor (Il campo di concentrazione)*, 1972).

Ulogu dokumentarista preuzima u jednom času i Franco Fortini u *Sinajskim psima* (potvrđenu ekranizacijom pod palicom Daniëlea Huilleta, 1976), gdje u krupnom planu razmatra reakcije izazvane Šestodnevnom ratom 1967. godine. Na propagandni sadržaj kojem međutim pristupa u biografskom ključu smjera već naslovnim dijalektizmom (uistinu metaforičkom odrednicom za nerazumijevanje prema onome što je drugačije ili suprotno od uobičajenog viđenja). U numeriranim prilogima vodi se računa o međužanrovskim prožimanjima, jer su blic sjećanja pretvorena u izgovor za informativne komentare poput sljedećega: «Govorim također o svojim iskustvima jer zasigurno nisu samo moja».³⁵¹

Kaleidoskopska izmjena neposrednih dojmova svojstvena je postumno priređenoj zbirci novinskih kolumni apstraktnog naziva *Zatraži otpuštenje i nitko ne uzvрати* (kao oznaka za zaključnu formulu u službenim spisima) Luciana Bianciardija,³⁵² potvrđujući zanimanje za jezični eskperimentalizam, donekle pod Gaddinim utjecajem. Pritom tipski podnaslov izravno priziva Vittorinijevu ideju, iako nije riječ o piscu uključenom u društveno angažirano djelovanje, s izuzetkom romana koncipiranog s Carlom Cassolom, *Rudari Maremme (I minatori della Maremma)*, 1955). Filozofske formacije i višestrukih interesa (novinar, televizijski kritičar,

³⁵¹ *I cani del Sinai*, Einaudi, Torino, 1979. (1. izd. 1967), str. 30.

³⁵² *Chiese escatollo e nessuno raddoppiò. Diario in pubblico 1952-1971*, ur. L. Bianciardi, Baldini & Castoldi, Milano, 1995. Tomu valja pridružiti *Mladenačke dnevničke (Diari giovanili 1939-1946)*, uklopljene u izdanje: *L'antimeridiano. Tutte le opere*, ur. L. Bianciardi, M. Coppola i A. Piccinini, sv. I, Isbn Ex Cogita, Milano, 2005.

prevodilac s engleskoga), te usvojivši različite literarne utjecaje (Verga, Manzoni, Joyce, Moravia, Parise), Bianciardi ostaje izdvojen u odnosu na generacijske podjele.

Vezane uz dvadesetogodišnje razdoblje (1952-1971), njegove minijature upućuju ponajprije na simptome promjene senzibiliteta tijekom društvene revolucije, pokazujući crte mentaliteta i sheme kolektivnog ponašanja koje obilježavaju Italiju “blagostanja” («Živimo u zemlji dembeliji, uživamo prednosti ekonomije u razvoju»).

³⁵³ Kao kontrapunkt u formalnom smislu, uočljiv je anegdotalni pristup, a primjese satire, parodije ili autoironije priloge u tisku mjestimično čine nalik feljtonima.

Premda tematizira ono što predstavlja vijest, stilom prilagođenim za objavljivanje, katkada poput Ottierija ne može izbjeći projiciranje vlastitih egzistencijalnih okolnosti, no za razliku od potonjega bliski su mu anarhični stavovi, pa izostaje naglasak na vrijednostima. Pišući o «civilizaciji učinkovitosti»,³⁵⁴ koja počiva na produktivnosti i funkcionalnosti, prikazuje naličje “ekonomskog čuda” tijekom kojeg se Italija naglo pretvara u jednu od najindustrijaliziranih zapadnjačkih nacija, prepoznajući posljedice (podložnost intelektualaca zakonima tržišta, otuđenje pojedinca u potrošačkom okruženju).

Tomu odgovaraju polemički akcenti u Bianciardijevom pripovjednom opusu, koji se primjećuju u romanu *Uključivanje* (*L'integrazione*, 1960), te najpoznatijem djelu *Trpki život* (*La vita agra*, 1962) koje ubrzo doživljava nekoliko izdanja kao i filmsku ekranizaciju 1964. godine (s Carlom Lizzanijem kao redateljem). U posljednjem segmentu dnevnčkog djela dolazi do izražaja dijaloška struktura, budući da poprima oblik konverzacije s ličnostima iz javnog života, s kojima se autor dopisivao u rubrici sportskog tjednika. U vidu epiteksta, prenose se ulomci pisama, što zbog dvosmjerne komunikacije stvara dojam “salona” posvećenog književno-sportskim temama i mondenoj kronici.

³⁵³ Isto, str. 52.

³⁵⁴ Isto, str. 158. Usp. P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, tal. prijevod, Einaudi, Torino, 1989, str. 286.

Primjer zabilješki otvorenih za javnost, s osloncem u društveno-političkoj sferi, u kojima se postavlja pitanje o zadaćama i položaju intelektualca iz drugog kuta, moguće je pronaći u *Europskom dnevniku* Alberta Moravie. U vidu svjedočanstva o epohi, što ocrta isječak koji se odnosi na kolektivni mentalitet, djelo ujedno posjeduje moralističku primjesu budući da se vrši odabir između pozitivnih i negativnih aspekata zbilje. Okolnostima nastanka vezana uz novinsku rubriku koju on vodi u listu «Il Corriere della Sera» tijekom šestogodišnjeg razdoblja (1984-1990), a gdje surađuje od '50-tih godina, postumno priređena knjiga poprima oblik zbirke članaka iz kasne faze njegove karijere. Povod autorovog interesa predstavlja izbor za Europski parlament u Strasbourgu u istom periodu, kao nezavisnog zastupnika na listi Komunističke partije Italije (PCI), gdje promiče stav o nuklearnom razoružanju, promišljajući istodobno ono što je bilo prije i poslije: «[...] atomska prijetnja već određuje politiku u cijelom svijetu, a uskoro će uvjetovati i kulturu»; «[...] nije slučajni incident naše kulture nego čini njezin sastavni dio koji je postojao i onda kada još nije bio».³⁵⁵

Preispitujući *communis opinio* s obzirom na jedan od ključnih ekoloških problema suvremenog društva, te pritom ne odustajući od pedagoške uloge, Moravia se osvrće i na prethodni primjer Else Morante, iz izdanja *Za i protiv atomske bombe* (*Pro e contro la bomba atomica*, 1965). Ovim pitanjem bavi se i u romanu *Čovjek koji gleda* (*L'uomo che guarda*, 1985), te zbirci intervjua, članaka i oglada *Nuklearna zima* (*L'inverno nucleare*, 1986). Kada se radi o suradnji u časopisima, s Albertom Caroccijem utemeljuje 1953. publikaciju «Nuovi Argomenti», pod utjecajem Sartreove ideje, a objavljuje i u drugim listovima, kao što su «Il Mondo», «L'Europeo» i «Espresso».

Autor u prvoj kolumni izražava odmak od direktne politizacije umjetničkog izraza, čija uvjerljivost ovisi ponajprije o primjeni estetičkih mjerila. Za razliku od Sartrea, drugdje ističe da pisac inscenira ili zrcali ideološki sadržaj vlastitim sredstvima, interpretirajući pojedinosti iz vanjskog svijeta koji čine pripovjedni okvir, i tako utječe na uvriježeno mišljenje, pa ne mora težiti neposrednom sudjelovanju u

³⁵⁵ *Diario europeo*, cit. izd., str. 26.

dogadajima: «[...] ako se književnost angažira, izlaže se stalnoj opasnosti da se pretvori u propagandu [...] u totalitarnoj zemlji angažman naposljetku jednostavno znači staviti se na raspologanje državi».³⁵⁶

U tom smislu, tradicionalan romaneskni diskurz (koji se u slučaju Moraviine prakse sasvim udaljava od neorealističkih poetike, za razliku od Pavesea ili Vittorinija) podrazumijeva preplet fabuliranja i zbilje, uključujući odnos prema pamćenju kao i slobodne asocijacije proizašle iz imaginacije, te ponekad stvara literarne alegorije, koje obuhvaćaju i nadmašuju stvarnost. Kada je riječ o znanstvenom modelu, Moravia primjećuje drugačiju percepciju: «[...] književnost i znanost često govore isto. No, s jednom razlikom: ono što se znanstveniku čini pozitivnim, može izazvati gnušanje pjesnika».³⁵⁷

Monotematski sadržaj mjestimično je u nastavku proširen divagacijama, profilima, reportažnim zapisima, lektirom, u duhu podnaslova (*Razmišljanja, osobe, činjenice, knjige*). No, nisu u pitanju eseji isključivo književnog tipa, pa izostaje postupak metaforizacije, unatoč prisutnosti metaliterarnih elemenata, nego je posrijedi *patchwork* zasnovan na širem uvidu u kojem se ne zaobilazi fenomene novije povijesti (nacionalizam, podjela Istok/Zapad i dr). Ukoliko djelo nalikuje “dnevniku” zbog datiranja i kronološkog rasporeda, kao i obraćanja u prvom licu, uz pokoji komentar privatnih epizoda, u cjelini ne prevladavaju autobiografski trenuci,³⁵⁸ nego se pokazuje zanimanje za objektivnu sliku. Budući da autor želi djelovati na čitatelje, te ih uvjeriti u argumentaciju, to utječe na razradu teksta, koji nadilazi kategoriju informativnosti, jer se apstrahira i prosuđuje zbivanja, a ne predstavlja iznimku niti polemički ton.

Uz književni časopis «Nuovi Argomenti», otvoren za poliperspektivne interpretacije u kojem su surađivali, između ostalih, Vittorini, Fortini, Sciascia, Pasolini, D. Maraini i La Capria, vezuje se ime kritičara, esejista te romanopisca Enza Siciliana, počevši od '60-tih godina, a potom i zbog njegovog uredništva (samostalno

³⁵⁶ F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano, 1973, str. 16-17.

³⁵⁷ *Diario europeo*, cit. izd., str. 120.

³⁵⁸ Ovdje je moguće navesti podatak o privatnim dnevničkim bilješkama, koje ostaju neobjavljene (R. Paris, *Moravia. Una vita controversia*, Mondadori, Milano, 2007, 1. izd. 1996).

od 1994), gdje istovremeno utemeljuje dnevnički stupac. U navedenim sabranim člancima već literariziranog značenja, koji su sada dostupni u dva sveska (*Talijanski dnevnik*, iz 1991-1996, te 1997-2006), vidljiva je zaokupljenost dominantnim mitovima i njihovim suprotnostima unutar vlastitog kulturološkog podneblja, pored mjestimičnog poistovjećivanja s onim što stoji izvan matičnog obzora.

U zadnjem odsječku, osim težnje prema uvođenju suptilnih distinkcija pri rezoniranju, izdanje odlikuje dojam višeglasja (koji je moguće potkrijepiti uvidom u predmetno i imensko kazalo), jer se još jednom navode zapažanja o dnevnicima drugih pisaca, iščitanih s pažnjom usmjerenom na «kretnje duše u cjelovitom opsegu», od onog Ottierija, Longanesija, Barillija, Crocea, Gombrowicza, Kafke, do Paveseovog, povrh toga protumačenog kao simbol poslijeratne krize.³⁵⁹

Vodeći računa o dostupnosti zabilješki, budući da autor nije jedini vlastiti čitatelj, nego se obraća većem krugu empirijskih primatelja poruke, osim predočavanja varijacija koje mu zaokupljaju pažnju tijekom dvadeset četiri sata, tematskom raznolikošću nadilazi vremensku ograničenost. Utoliko dnevnik nije prostor gdje se kataliziraju emocije, uključujući one negativnog predznaka, te ne služi za analiziranje karakternih osobina ili preoblikovanje stavova, s obzirom da sve podliježe složenom procesu konceptualizacije: «Ako izostaje sposobnost da se psihičke doživljaje [...] pretvori u kulturne i spoznajne vrijednosti, uzaludno je započinjati pisanje»; ne upušta se niti u pomnije obrazlaganje svoje fikcionalne proze, radije tek prizivajući ugođaj: «Zbog čega bih se trebao opravdavati?, pitam. Pisao sam i točka. Ostalo se podrazumijeva».³⁶⁰

Ostvarujući strukturno slojevitou književnu teksturu, kao u filigranskoj tehnici, evocira ipak vlastite tematske preokupacije, poput simbolike povezane s Kalabrijom, zanimanja za glazbu i likovnost, ili odnosa prema Grupi '63. Ponegdje unosi i anotacije osobne naravi, napose u slučajevima kada se zaustavlja na neočekivanim impresijama,

³⁵⁹ *Diario italiano 1997-2006*, ur. A. Caterini, Giulio Perrone Editore, Rim, 2008, str. 387, 401. Usp. *Diario italiano 1991-1996*, Mondadori, Milano, 1997.

³⁶⁰ *Diario italiano 1997-2006*, cit. izd., str. 362, 360.

a mimo pravilnoga, konvencionalnoga ili pragmatičnoga, prilažući također prevedene lirske fragmente (koji nisu rijetkost u klasičnim dnevnicima).

Kada je riječ o spisateljskom pozivu, dnevnik kao mimetički prikaz života ili notes kao zbirka radnih materijala označavaju mjesto gdje autor bilježi ono što se događa u njemu i izvan njega, dotičući motive koji ga zaokupljaju ili potiču na djelovanje. Bilo da ostaje usredotočen na ono što je individualno i neponovljivo, opisujući pojmove iz iskustva, ili prevladava potreba za realističkim pristupom, posrijedi su uvijek “proživljene stranice”, koje čine kontinuum s preostalim dijelom umjetničkog korpusa, a mogu posjedovati i misaonu analitičnost i preciznost svojstvenu kritičko-esejističkim tekstovima.

VII. Satira u bilješkama Ennia Flaiana

Ukoliko je intimni dnevnik s obzirom na odnos pisca i njegovog djela kao jedne od fokalnih točaka ovog rada, uvijek rezultat “oduzimanja”,³⁶¹ u slučaju zabilješki Ennia Flaiana zanimat će nas, u obrnutom postupku, literarna produkcija proširena perspektivom autobiografskog svjedočanstva. Ovdje opus ostaje u prvom planu, budući da brojni notesi, samostalne bilješke, listići, katalozi ideja koje autor ostavlja kao dio rukopisa, potvrđujući predilekciju za dnevničku formu, predstavljaju okosnicu, a ponegdje i sinonim za djelo.

Kao da je riječ o slikarskom ateljeu, Flaianove bilježnice u svojstvu radnog pribora sadrže pripremne crteže i skice, većih i manjih formata, koje on zatim doslovno preuzima ili prerađivanjem prilagođava književnim i drugim zapisima («la riscrittura»). U konačnici, dnevnički fragment pretvara se u nukleus pojedine prozne epizode, novinske kolumne ili scenariističke konstrukcije, držeći na umu polivalentnost autorovih interesa. Ili se radi o objavljenim izdanjima koja u cijelosti ili djelomično poprimaju dnevnički karakter. Na taj način dolazi do izražaja piščev smisao za aforističnost i fragmentarno, epigramatsko pisanje, kao osnovna mjera njegovog stila. Prema G. Pampaloniju, dnevnik zbog uskog doticaja sa zbiljom odgovara Flaianovom senzibilitetu kao epigramatičaru. Pritom kritičar podvodi pod terminološku oznaku epigrama gotovo sve moduse koje on prakticira, od kraćih anegdota do pripovijesti ili kazališnih tekstova.³⁶²

Iako nije intimist koji se u dnevničkoj prozi posvjećuje autoanalizi, iznoseći povjerljive pojedinosti ili opravdanja za svoje postupke, nego kroničar običaja, koji promatra javni život poput pozornice («Živimo u dramatičnom vremenu, koje se služi

³⁶¹ Prema formulaciji R. Barthesa, intimni dnevnik znači «*pisac manje djelo*» (Roland Barthes par Roland Barthes, u: *Oeuvres complètes IV*, cit. izd., str. 656).

³⁶² G. Pampaloni, *Flaiano: L'uomo e l'opera*, u: AA. VV, *Ennio Flaiano, l'uomo e l'opera. Atti del Convegno nazionale nel decennale della morte dello scrittore*, Pescara 1982, Fabiani, Pescara, 1989, str. 20.

dramatičnim riječima»),³⁶³ ondje ipak neizravno govori o sebi u registru ironijskog odmaka koji mu je svojstven. Svi autorovi nefikcionalni zapisi nose pečat vremena, prikazujući događaje koji se odvijaju u društvenoj sferi kao i protagoniste epohe, te zrcaleći kolektivni mentalitet.

Sklon dovoditi pod znak pitanja opća mjesta, Flaiano odustaje od *l'esprit de sérieux*, izražavajući sumnju u okolnosti koje prikazuje. Humorom uspijeva obuhvatiti negativne mehanizme civilizacije koja je napredovala u tehnološkom smislu, ali i proizvela posljedice (otuđenje pojedinca, prekomjerni konzumerizam, konformizam, birokratizacija), te ublažiti vlastitu melankoliju koja je u pozadini.

Još uvijek često odsutan iz književnopovijesnih pregleda, ovaj «minorni satirični pisac o Italiji blagostanja», kao što u jednoj prilici opisuje samoga sebe predviđajući sadržaj hipotetične enciklopedijske natuknice, stvarao je uglavnom u atmosferi konverzacije i razmjene kreativnih poticaja. Duhovitu dosjetku evocira Sciascia na stranicama dnevnika *Crno na crnome*,³⁶⁴ približavajući ga zbog satire političkih zbivanja Brancatiju, zaokupljenom prethodnim razdobljem fašističkog dvadesetljeća, a u istom kontekstu navodi i zajedničkog prijatelja, slikara Mina Maccarija, koji je bio karikaturist časopisa «Il Mondo». S druge strane, Flaianova “pedagoška” satira poduprta građanskom svijesću i moralnim osjećajem, usmjerena je na neposredno poraće i ekonomski *boom*. Poput Alvara ili Bontempellija, autor lucidno i dokumentaristički vjerno piše o nepovoljnom utjecaju novog masovnog društva s obzirom na antropološku i kulturološku dimenziju problema.

Kao učestalu tematsku kategoriju, izdvaja odnos kolektivnoga i individualnoga, zbog nemogućnosti komunikacije na široj skali: «Ostavljamo dojam da nas sa svima veže staro prijateljstvo»; «Zna se sve o svemu»; «Cijela zemlja se pretvorila u ogromno čudoviše zvano dosada, nezasitno, koje traži nove događaje, uvijek nove događaje».³⁶⁵ Iako nije socijalno angažiran, osvrće se i na položaj intelektualca u modernom vremenu, ustanovljujući podređenu ulogu književnosti u

³⁶³ *La solitudine del satiro*, Adelphi, Milano, 2004. (1. izd. 1973), str. 314.

³⁶⁴ L. Sciascia, *Nero su nero*, cit. izd., str. 141-143.

³⁶⁵ Citati potječu redom iz izdanja: *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 198; *Diario degli errori*, Adelphi, Milano, 2003. (1. izd. 1976), str. 45; *Le ombre bianche*, ur. A. Longoni, Adelphi, Milano, 2004. (1. izd. 1972), str. 23.

atmosferi kulturne industrije, koja umanjuje njezinu spoznajnu vrijednost. Bilježi degradaciju i na polju umjetnosti, gdje se samo slijedi modu, nastojeći ostati u toku: «Sve se može, kad se hoće: ovostoljetna deviza».³⁶⁶

Posvetivši se literaturi nakon nedovršenog studija arhitekture u Rimu, Flaiano duguje profesionalni poticaj Mariu Pannunziju, koji mu povjerava filmsku kritiku u utjecajnom listu «Il Mondo» (1949-1966), gdje ostaje glavni urednik nekoliko godina. Odlučivši se zatim za intenzivnu scenarističku aktivnost u tandemu s T. Pinellijem na nizu Fellinijevih uspješnica, a danas klasika, rubriku o filmu 1952. preuzima Alvaro, koji je u istom časopisu prethodno pisao o teatru.

Među šezdesetak naslova na kojima surađuje figuriraju *Svjetla varijetea* (1951), *Bijeli šaik* (1952), *Dangube* (1953), *Probisvijet* (1955), *Slatki život* (1960), te Oskarom nagrađeni filmovi *Ulica* (1954), *Cabirijine noći* (1957), *8 ½* (1963). Radi i s Antonionijem, Monicellijem, Rossellinijem, a jednim od vrhunaca kinematografije smatra ostvarenja Charlia Chaplina, čiji film *Veliki diktator* (1940) je bio zabranjen u Italiji tijekom Mussolinijevog režima, kao i u većem dijelu Europe. Flaiano ujedno objavljuje novinske članke u drugim listovima, poput «Il Corriere della Sera», «L'Europeo», «L'Espresso».

Radni notes kao odraz umijeća brzog skiciranja, pokušaj da se u gotovo fotografskoj perspektivi “uhvati” trenutak i neposredno registrira dojam, pogoduje temperamentu ovog svestranog autora, koji je osim kao filmski i teatarski kritičar te scenarist, djelovao kao publicist, prozaist, pjesnik i kazališni pisac. Budući da je običavao zapisivati bilješke *in statu nascendi* koje je kanio prenijeti u književna djela, dnevnička proza predstavlja svjedočanstvo o njegovom načinu rada i poetici. Primjerice, uvidom je uočljivo učestalo premještanje motiva iz jednog žanra u drugi.

To je slučaj sa živopisnom pričom *Marsovac u Rimu*, u kojoj pokazuje zanimanje za društvene deformacije, sugerirajući ideju bijega od rutine. Naslovni kontrast predložen je kao paradoksalni događaj, koji ublažavaju primjese fantastike i parodije. Istodobno, autor poseže za pseudo-dnevničkim predloškom, koji postaje dio narativne strukture jer su datirane bilješke ulančane u fabularni niz.

³⁶⁶ *Diario notturno*, Adelphi, Milano, 1999. (1. izd. 1956), str. 148.

Pritom izjednačava fiktivne ulomke s autobiografskim iskustvom, pretvorivši u protagoniste prijatelje iz kruga rimskih intelektualaca koji su nekadašnji salon zamijenili kavanom (Fellini, Pannunzio, Maccari, Rossellini, Sandro De Feo, Mario Soldati, Carlo Levi, Alberto Moravia). Spomenuti tekst objavljen je u *Noćnom dnevniku* (1956), a na nagovor Vittoria Gassmana izveden je i kao kazališna farsa 1960, koja je zatim preuzeta u zajedničkom izdanju (*Un marziano a Roma e altre farse*, 1971). G. Russo objašnjava da izvedba istoimene komedije ne doživljava uspjeh zbog zahtjevne koncepcije.³⁶⁷ Jednako tako, podsjeća na *Notes Marsovca* (*Il taccuino del Marziano*), koji je popraćen autorovim crtežima s funkcijom parateksta. Drugi primjer preklapanja žanrova predstavlja pripovijest *Melampus*, koja je zamišljena kao filmski scenarij, a kasnije prerađena kao književni tekst, u kojem su dogodovštine dvaju protagonista ispričane u obliku dnevnčkih zabilješki.³⁶⁸

Za razliku od toga, dnevnik ne služi za definiranje ili komentiranje vlastite metode, u vidu svojevrsne egzegeze stvaralačkog procesa, iako naknadno pruža podatke o pišćevim transformacijama. Valja primijetiti da je ideja osobne metamorfoze povlaštena u cjelovitom opusu, kao što potvrđuje natuknica: «[...] sreća je u preobrazbi, *prijelazu*».³⁶⁹

U isti mah, posrijedi su “fragmenti zbilje”, napose prizori iz talijanske svakodnevice, s obzirom da Flaiano u notesima dotiče teme iz područja kulture, novinarstva, politike i ekonomije, s osjetljivošću za učinke novih fenomena. Ipak, u nekoliko navrata izražava distancu od predrasuda koje se povezuju s nacionalnim mentalitetom, ne želeći postati prototipom.³⁷⁰ Unatoč dokumentarističkoj vrijednosti, to nikada nije doslovna fotografija stvarnosti, jer podrazumijeva interpretaciju, ne težeći potpunoj objektivnosti.

³⁶⁷ *Un marziano a Roma*, u: *Diario notturno*, cit. izd., str. 267-287; G. Russo, *Oh, Flaiano!*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni, 2001, str. 19-25.

³⁶⁸ *Il gioco e il massacro*, Rizzoli, Milano, 1970. Prema Flaianovoj zamisli snimit će film Marco Ferreri (*La cagna*, 1972).

³⁶⁹ *Diario degli errori*, cit. izd., str. 25. Istovjetnu misao pronalazimo na drugom mjestu: *Le ombre bianche*, cit. izd., str. 155.

³⁷⁰ *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 74-76.

U svojstvu hibridnog žanra, autorovi književni dnevници te izdanja koja uključuju dnevničku komponentu objedinjuju raznovrsne elemente: anegdote, pripovijesti, portrete, sjećanja, dijaloge, satire, farse, društvenu kroniku, esejistička razmatranja, autobiografske komentare na margini zbivanja. Ponovno, moguće su kontaminacije drugim žanrovskim obilježjima. Kada je u pitanju pripovjedački obrazac, Flaianove kratke priče ponekad ostaju na granici izmišljenoga i stvarnoga. U stanovitim situacijama prožima narativnu prozu autobiografizmom, kao kada pripisuje likovima vlastite aforizme ili zamišlja da vode dnevničke bilješke.³⁷¹

Ponegdje je prepoznatljiva srodna forma dnevnika putovanja, kao u *Noćnom dnevniku* gdje pronalazimo *Listiće iz Španjolske (Foglietti di Spagna)*. Na istom tragu, u prvom postumnom djelu koje uobličuje sâm pisac i koje odaje autobiografsku impostaciju, pod naslovom *Samoća satira* (1973), okuplja *Napuljske listiće*, izvještaj s putovanja na istok, u Bombay, kao i zapise o Tel Avivu. *Dnevnik zabluda* (1976) započinje segmentom *Bilješke s putovanja u Francusku*, a nastavlja se *Nizozemskim listićima* i *Listićima iz Hong Konga*, te natuknicama o Ateni, Zürichu, New Yorku, Bangkoku. Iako između '50-tih i '70-tih godina piše brojne reportaže prožete prvim dojmovima, u ironičnoj crtici u kojoj tematizira svoj odnos prema putovanjima, a koja je već koncipirana kao dijalog sa čitateljem, premda odaje unutrašnju motivaciju, pokazuje skepticizam ističući njihovu uzaludnost. Pritom dodaje metanarativnu opservaciju o dnevničkom izričaju, koji mu treba pomoći pri realizaciji književnog djela:

Iskreno govoreći, baš ne volim putovati. Nevoljko sam krenuo na sva putovanja, stanje u novim zemljama jednako je kao u starima. Gradovi koje nikada nisam vidio zabrinjavaju me pri dolasku kao pravi ljudi, koje prvo treba pažljivo upoznati ako se ne želi izložiti riziku sklapanja uzaludnog i naglog prijateljstva. [...] Nisam izgubio mladenačku naviku da u džepu nosim notes, ali bilješke koje tamo na kraju pronalazim su tako beznačajne!³⁷²

³⁷¹ Na primjer, u naslovnoj priči iz izdanja *Jedna i jedna noć (Una e una notte*, Bompiani, Milano, 1978, 1. izd. 1959, str. 16) nailazimo na podudarnost s dnevničkom poantom (*Diario notturno*, cit. izd., str. 149). U drugoj pripovijesti, *Adriano*, glavni lik zapisuje razmišljanja u notes poput autora.

³⁷² *Diario notturno*, cit. izd., str. 13.

U završnom segmentu ovog ciklusa još jednom spominje notes kao izvor podataka: «Ovdje završavaju moje bilješke. Dajući ih tiskati znam da bih mogao ublažiti poneki sud, promijeniti mišljenje o ponekom aspektu života koji se ondje vodi: ali to su bili, ukratko, moji prvi dojmovi».³⁷³ Žanrovsko određenje naznačeno je u autorskim naslovima dvaju djela, *Noćnog dnevnika* i *Dnevnika zabluda*,³⁷⁴ koji ujedno upućuju na sadržaj. Flaiano odabire prvi naslov prema istoimenoj rubrici koju vodi u listu «Il Mondo» (1954-1956), dok naziv *Dnevnik zabluda* izvorno pripada odjeljku teksta, te se naknadno usvaja za cijelo izdanje.

Preuzimajući kategorije koje problematizira Genette, valja uočiti da u oba slučaja binarna struktura predstavlja spoj rematskog, odnosno generičkog ili formalnog, te tematskog naslova.³⁷⁵ Dok se jedan element odnosi na tipološku oznaku koja određuje status teksta, drugi je metaforičke prirode, k tomu naglašavajući negativni aspekt (nostalgično raspoloženje, ili ono što je nepovezano, nelogično, neispravno).

Iako je iz *Noćnog dnevnika* izostavljeno datiranje, sličnost s dnevničkim oblikom dolazi do izražaja zbog kompilacijske naravi zapisa, koji su prikupljeni redovitim i sistematičnim bilježenjem tijekom vremena. S druge strane, *Dnevnik zabluda* koji obuhvaća širok vremenski raspon (1950-1972), nastaje na temelju heterogenih materijala i dokumentarističkih ilustracija predviđenih za buduću uporabu, koje priređivači potom povezuju u cjelinu,³⁷⁶ zadržavajući numeraciju opažanja te oznaku godine i mjeseca.

No, moguće je promatrati kroz prizmu dnevnika još neka djela u kojima Flaiano barem dijelom nastupa kao autobiograf, bilo zbog načina kompozicije ili unutrašnjih obilježja. Tako se u *Samoći satira* eksplicitno poziva na žanr, pritom

³⁷³ Isto, str. 53. Tu se nalazi i satirični tekst *Prijatelj Obični* (*L'amico Qualsiasi*), koji prema autorovoj zamisli nastaje na temelju dnevničkih natuknica (isto, str. 31). Putopisni elementi uočljivi su i u naknadno priređenom izdanju dnevničke osnove: *Osnovni frazarij da se prođe neprimijećeno u društvu* (*Frasario essenziale per passare inosservati in società*, Bompiani, Milano, 1986).

³⁷⁴ Taj kriterij primjenjuje A. Altomonte analizirajući kao dnevnike spomenuta izdanja (*I diari di Flaiano*, u: Flaiano e «Oggi e domani», ur. V. Moretti, Edgars, Pescara, 1993, str. 111-114). Prema drugom mišljenju, *Noćni dnevnik* blizak je knjizi aforizama (G. Ruozi, *Gli aforismi di Flaiano*, u: AA. VV., Flaiano vent'anni dopo. Atti del Convegno, Pescara 1992, Edgars, Pescara, 1993, str. 79-94).

³⁷⁵ G. Genette, *Seuils*, cit. izd., str. 75.

³⁷⁶ Usp. S. Pautasso, Flaiano postumo, u: AA. VV., Ennio Flaiano, l'uomo e l'opera, cit. izd., str. 73.

navodeći jedan od razloga zbog kojeg vodi bilješke: «Prepisujem u dnevnik rečenice koje mi se čine najkorisnijima».³⁷⁷ Na istom mjestu potrebno je istaknuti praksu prepisivanja ili ponovnog čitanja rukopisa, koja baš kao i pozivanje na pisce-dnevničare, predstavlja tipičan postupak (među poznatijim primjerima ovdje su prisutne referencije na Kafkin i Melvilleov dnevnik).

Tomu valja pridružiti ulomke dnevnički naslovljene *Listovi iz ulice Veneto* (*Fogli di via Veneto*), ustrojene kao dinamičan kolaž kojim želi dočarati atmosferu tijekom snimanja filma *Slatki život*, koji će ostati upamćen po ambijentu. Datirane, no kronološki ispremiješane, jer je u prvom planu sjećanje na «jednu ulicu, jedan film» i pjesnika Vincenza Cardarellija,³⁷⁸ uz evokaciju drugih figura poput Brancatija i Barillija, ove natuknice su također objavljene kao novinski članci.

Izdanje *Bijele sjene* (1972), koje otvara epigrafom iz *Bilježnica* (*Note-books*) engleskog satiričara Samuela Butlera, također djelomično poprima oblik radnog notesa, budući da sadrži i nacрте od kojih autor odustaje, poput romanesknih epizoda. U zbirci proze *Autobiografija Prusko Plavoga* (1974),³⁷⁹ koja uključuje fragmente iz razdoblja književnih početaka '30-tih godina, nalazi se segment *Prekinuti dnevnik* (*Diario interrotto*) napisan u prvom licu, ponovno s tendencijom prema lapidarnom i konciznom izričaju, bliskom maksimama, no u cjelini prevladava pripovjedna dimenzija.

Valja napomenuti da nekoliko spomenutih djela nastaje prilagođavanjem članaka, elzevira ili feljtona literarnom registru: u *Noćnom dnevniku* uglavnom su okupljeni tekstovi iz lista «Il Mondo» (1946-1956), a u izdanjima *Bijele sjene* (1956-

³⁷⁷ *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 99.

³⁷⁸ Tomu dodaje: «Vremenski skokovi imaju, dakle, svoje opravdanje» (isto, str. 235).

³⁷⁹ A. Longoni piše o neujednačenom, krnjem dnevniku, s prazninama (*Pogovor*, u: *Autobiografia del Blu di Prussia*, Adelphi, Milano, 2003, 1. izd. 1974, str. 173). U istom periodu, tijekom rata u Etiopiji u kojem sudjeluje, odredivši se nakon toga definitivno protiv fašističke ideologije, Flaiano vodi zabilješke (*Aethiopia. Appunti per una canzonetta*, 1935-1936) koje mu služe za redakciju jedinog romana *Vrijeme ubijanja* (*Tempo di uccidere*, 1947). Ovim djelom, nastalim na Longanesijev poticaj, kojim izražava odmak od dominantne neorealističke narativne sheme, približivši se književnosti apsurda, zaslužuje i nagradu «Strega» (usp. *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 134-137; *Diario degli errori*, cit. izd., str. 31).

1971, s izuzetkom jednog zapisa iz 1943.) te *Samoća satira* (1956-1972) oni namijenjeni za «Il Corriere della Sera».³⁸⁰

Iz ove perspektive bilo bi moguće ustanoviti da je Flaiano vodio dnevnik u javnosti, pišući dnevnu kroniku u svojstvu protagonista epohe. Poput Vittorinijevog *Javnog dnevnika*, čiji naslov na talijanskome postaje poslovičan kao oznaka za podvrstu intelektualnog dnevnika, najčešće sastavljenog od priloga prethodno objavljenih u tisku, i ovdje je uočljiva poveznica s novinarstvom. No, za razliku od Vittorinijevog modela, Flaianova publicistika i kritika zadržava ludičku i fiktionalnu konotaciju iz proznog korpusa. Tip javnog notesa otvorenog široj publici, te koncipiranog od prigode do prigode, predstavlja i Moravii *Europski dnevnik*. Ovakav stil ujedno odgovara definiciji takozvanog vanjskog dnevnika, u kojem je autor zaokupljen analizom aktualnosti, a nauštrb unutrašnjeg doživljavanja ili opisivanja kako događaji djeluju na njegovu svijest.³⁸¹

No, Flaianov odmak u odnosu na onodobnu književnu panoramu moguće je pripisati ponajprije satiričnom duhu kojim je prožeta njegova proza i esejistika, iz koje je ipak odsutna sarkastična nota, dok prevladavaju šale kojima parodira uvriježena značenja prikazujući naličje konvencionalnih shvaćanja. G. Bárberi Squarotti ustvrđuje da paradoks proizlazi iz početnog doslovnog shvaćanja onoga što se smatra pukom konvencijom, stvarajući naposljetku dojam začudnosti i bizarnosti.³⁸² Autor postiže humor zahvaljujući kraćim epigramima i *boutades* u vidu antiteza i oksimorona, koji su u međuvremenu nerijetko postali poznati kao izreke, ali i karikaturalnim prikazom situacija. Radikalna situacija iz *Célave pjevačice* koju prikazuje Ionesco, prema kojoj se supružnici ne prepoznaju, donekle podsjeća na poantu priče *Neznanac (Lo sconosciuto)*: «Gotovo je utješno misliti da se međusobno ne poznajemo i možemo hodati uspravno, kao dresirane životinje, odlučni da se ne prepoznamo, u granicama mogućnosti».³⁸³

³⁸⁰ Objavljene su i antologije novinskih zapisa: *Lettera d'amore al cinema* (1978), *Un bel giorno di libertà* (1979), *Un giorno a Bombay* (1980).

³⁸¹ Usp. F. Simonet-Tenant, *Le journal intime*, cit. izd., str. 83.

³⁸² G. Bárberi Squarotti, *Flaiano narratore*, u: AA. VV., *Flaiano vent'anni dopo*, cit. izd., str. 40.

³⁸³ *Diario notturno*, cit. izd., str. 72.

Razočaranje situacijom u poslijeratnoj Italiji pokazuje razmišljanjem o banalizaciji i potrošačkom mentalitetu kao odrazu suvremenog društva: «Buržuj sve razumije, sve uhvati, sve kupuje».³⁸⁴ Piše i o pojedinim posljedicama modernog načina života, poput «mita o slobodnom vremenu» ili užurbanosti koja stvara površnost i dilentizam: «Svatko kaže svoje, ali na brzinu».³⁸⁵ Naoko ciničan prizvuk, koji odaje moralističke nakane, uočljiv je u izjavama: «Naš optimizam plaši»; te «Čovjek je napokon uspio prestrašiti samoga sebe, dotaknuvši istovremeno plafon blagostanja i tjeskobe».³⁸⁶

Karakterističnom temom može se smatrati i slika Rima kao metropole gdje provodi najveći dio vremena, polarizirana u odnosu na rodnu Pescaru u pokrajini Abruzzo, koji zaključuje tvrdnjom: «Živi se u tom previše lijepom gradu, voleći ga, proklinjući, svakog dana donoseći odluku da ga se napusti, pa ipak ostajući».³⁸⁷ Ponovno, nijansiranje odnosa velegrad-provincija zaokuplja i druge pisce njegovog naraštaja, osobito u romanesknoj i novelističkoj produkciji (Alvaro, Pavese, Vittorini). U ovom kontekstu aktualno je također pitanje nestanka tradicionalne pučke kulture zbog tehnološkog napretka, koji mijenja antropološku situaciju.

Kada je riječ o utjecajima, prema Flaianovoj konstataciji uzor u prvom redu valja tražiti u klasičnom modelu antičkih pisaca iz rimske sredine (Katul, Marcijal, Juvenal). Među novovjekovnim pretečama ističu se oni mjestimično satiričnog izraza i izbrušenog stila (Swift, Diderot, Flaubert, Poe, Gogolj, Čehov, Manzoni, Wilde, Gadda). Naime, unatoč elementima razgovornog jezika, Flaiano predstavlja primjer rafiniranog i samokritičnog autora, koji je unosio brojne ispravke i dorade u vlastite tekstove. O pažnji koju on posvećuje načinu izražavanja neizravno svjedoči anegdota nostalgične intonacije: «Pravilan govor je danas melankolično razlikovno obilježje intelektualnog građanstva, upropaštenog dobrim knjigama i dobrim odgojem».³⁸⁸

³⁸⁴ *Diario degli errori*, cit. izd., str. 97.

³⁸⁵ *Le ombre bianche*, cit. izd., str. 275. Usp. *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 310.

³⁸⁶ Isto, str. 191, 234.

³⁸⁷ *Diario notturno*, cit. izd., str. 52.

³⁸⁸ Isto, str. 133.

Prepoznatljiva je i sličnost s plejadom francuskih moralista te Leopardijem, naročito iz *Moralnih djelaca*. S rekanatskim pjesnikom povezuje ga pokoje efektno dnevničko promišljanje, obilježeno skepticizmom, poput paradoksalne poante: «Velika rijetkost u društvu, zaista podnošljiv čovjek» (Zib. 4525). Bliska mu je ujedno dimenzija prosvjeda u odnosu prema zbilji, do tonova očajanja, kao i motiv dosade te uvjerenje o učinkovitosti smijeha (Zib. 4391). No, Flaianov humorizam je antitragičan budući da uvijek ostaje u funkciji radosti življenja.³⁸⁹

Među suvremenicima, moguće se prisjetiti *Talijanskih satira* (*Satire italiane*, 1961) iz pera njegovog prijatelja, novinara i književnika Giovannija Comissa, kao i epigrama Tita Balestre, suradnika lista «Il Mondo». Ironični aforizmi o dominantnim obilježjima epohe prisutni su u dnevničkim zabilješkama Lea Longanesija,³⁹⁰ no nadrealistički, fantazmagorični prizvuk koji ponegdje poprimaju njegove anegdote uglavnom je stran Flaianovom načinu humora. Zbog duhovite crte i dijaloške strukture djela uspostavljena je usporedba i s opusom Achillea Campanilea.

Suštinsku sklonost paradoksu, koji je Kierkegaard nazivao «strašću mišljenja»,³⁹¹ Flaiano potvrđuje simptomatičnim naslovom *Dnevnik zabluda*. Time kao da podsjeća na jednu od zakonitosti dnevničkog žanra, prema kojoj bilo radni notes ili intimna bilježnica nastaju dodavanjem, nabranjem, ulančavanjem “marginalija” kojima tek naknadni pogled daje puni smisao. Budući da u času pisanja izostaje vizija cjeline, pa se autor može samo kasnije osvrnuti na upečatljive misli ili promjene osobnih raspoloženja, dnevnik sadrži i njegove zablude, procjene koje su se pokazale pogrešnima ili nedostatnima.

U svojstvu žanra otvorenog karaktera koji je odraz svojevrstne “estetike efemernoga”, u dnevniku također pronalazi mjesto ono što je necjelovito, neharmonično, nekorektno, iracionalno u logičkom smislu. S idejom amorfnoga i

³⁸⁹ Usp. G. Pampaloni, «*Diario degli errori*», u: *Flaiano e «Oggi e domani»*, cit. izd., str. 100.

³⁹⁰ Navodimo kao tipične primjere: «Veteranima se rađa»; «Nema više mašte [...]. Sve je podvrgnuto zakonitostima težine i količine. Danas se mjeri samo milijardama i tonama» (L. Longanesi, *Parliamo dell'elefante. Frammenti di un diario*, Longanesi, Milano, 2005, 1. izd. 1947, str. 18, 149).

³⁹¹ S. Kierkegaard drži najvišim paradoksom mišljenja «da želi otkriti ono što sâm ne može misliti» (*Filozofijsko trunje ili Trunak filozofije*, priredio i preveo O. Žunec, Demetra, Zagreb, 1998, 1. izd. 1844, str. 41). Dodajmo da je po paradoksima poznat već Ciceron.

asimetričnoga povezana je kategorija zablude ili pogreške, kao jedna od tematskih riječi koja se provlači Flaianovim razmišljanjima.

Sljedom Capronijevog semantičkog paradoksa ontološke vrijednosti sintetiziranog kao *motto* «svaka istina je sebi suprotna» iz zbirke *Res amissa*,³⁹² i Flaiano preispituje odnos istinito/lažno. Dilemu o istini i njezinoj suprotnosti on izražava problematiziranjem relacije objektivno/subjektivno: ako nešto nije istinito, ne mora nužno biti lažno. Drugim riječima, osporava logički očigledan sud prema kojem pogreška predstavlja suprotnost istini, te se pojedine prosudbe temelje isključivo na istini, a druge na pogrešci. Pritom zagovara sljedeći paradoks: «Nekoć sam vjerovao da je istina oprečna pogrešci i pogreška oprečna istini. Danas istini može biti oprečna druga istina, jednako valjana, a pogrešci druga pogreška».³⁹³

Pri interpretaciji može biti pertinentno teorijsko tumačenje Carla Dossija, devetnaestostoljetnog anarhoidnog autora bliskog *scapigliaturi*, koji definira humorizam kao fenomen koji traži i pronalazi nepoznatu stranu. Humorist tako postaje «odvjetnikom za izgubljene slučajeve», ponekad ih uspijevajući spasiti. Poticajno je i njegovo razlikovanje komičnoga i humorističnoga, izraženo metaforom: «Komika je smijeh, humorizam smiješak». Flaiano komentira ozračje koje pogoduje humoru: «Kada narod daje više “umjetnika”, nego geometara ili računovođa ili dobrih službenika, ravnoteža je narušena i nema više smijeha».³⁹⁴

Unatoč dvosmislenosti, Flaiano time ne podržava relativiziranje s moralnog stajališta, nego radije sugerira da se nije moguće osloboditi negativnog elementa, koji je povezan s dimenzijom kaosa. Paradoks o binarnoj formi logičke istine upućuje na neopravdanost težnje prema savršenstvu. U ovom kontekstu, stoga, odnosi se na problem neznanja. To potvrđuje ludičkim stavom: «[...] mudrošću smatram sposobnost djelovanja u skladu s omiljenim zabludama».³⁹⁵ Egzistencija se otkriva *a posteriori* kao zbroj pogrešaka, koje određuju individualni temperament: «Moj život je gruba verzija.

³⁹² Kao što tumači A. Afribo, ukoliko se pretpostavi da je teza istinita, tada je lažna, a ako se pretpostavi da je lažna, tada je istinita: «*Tornavo dove non ero mai stato*»: *il paradosso nella poesia italiana postrema*.

<http://www.dfs.unicas.it/nonsense/AFRIBO.pdf>

³⁹³ *Diario degli errori*, cit. izd., str. 88.

³⁹⁴ C. Dossi, *Note azzurre*, cit. izd., str. 48, 198; *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 149.

³⁹⁵ *Diario notturno*, cit. izd., str. 105.

Da ga mogu započeti iznova, mogao bih ukloniti poneku zablude. Ali karakter?»³⁹⁶ Iz jedne varijante ove ideje uočljivo je da ostaje pozitivni aspekt u negativnome: «Živjeli smo radeći pogreške, jedini način da se živi bez pada. Život je neprekinuti niz pogrešaka, od kojih svaka podupire prethodnu i oslanja se na sljedeću».³⁹⁷ Jednako tako, svijest o pogrešci reverzibilno ukazuje na ono što je ispravno, kao što je slučaj u umjetnosti od koje diletanti odustaju zbog lošijih primjera:

Poteškoće u umjetnosti dolaze do izražaja u manje uspješnim ili štoviše lošim primjerima, dok nam dobri ulijevaju sigurnost u lak uspjeh, upravo zato što je tu sve riješeno i nema traga napora. Osjetili bismo se kadrima pokušati i sami; barem smo uvjereni da posjedujemo ključ tajne; pamet i sabranost će učiniti ostalo. Nasuprot tomu, u lošim primjerima su zavrzleme ideje koju se ne uspijeva izraziti obično tako očigledne da nam oduzimaju svu hrabrost.³⁹⁸

Bliskim razmišljanjem o kvalitetama i nedostacima još jednom daje prednost odsustvu koherentnosti: «Naše prijateljstvo je bilo lijepo jer se zasnivalo na našim manama. Sada smo puni vrlina».³⁹⁹ Na istom tragu uočava udio slučajnosti u odvijanju događaja: «Dođemo u neke godine i primijetimo da smo najbolje trenutke proživjeli zabunom. Nisu bili predviđeni za nas».⁴⁰⁰

Postavljajući pitanje odnosa prema zbilji i istini, Barthes iznosi shvaćanje da upravo paradoksalni iskaz, koji izmiče smislu, nasuprot samorazumljivome ili očiglednome, može pružiti originalan uvid, neophodan svakom autoru. Pisac je stoga čovjek paradoksa, koji eskivira uspostavljene vrijednosti, u traganju za neobičnim i neočekivanim.⁴⁰¹ Paradoks, koji izokreće početnu iluzornu ozbiljnost nekog aksioma,

³⁹⁶ *Diario degli errori*, cit. izd., str. 77. U sličnom duhu N. Chiaromonte primjećuje: «[...] propustili smo upravo sve ono što nismo imali, jer smo imali drugo. Stoga, kakav god bio, život nam se pokazuje upravo kao *zabluda*» (*Che cosa rimane*, cit. izd., str. 8-9).

³⁹⁷ *Diario degli errori*, cit. izd., str. 90-91. Bliski koncept izražava na drugom mjestu: «Rimljanin nikada ne radi velike pogreške i ne oprašta ih drugima» (*La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 266). Nailazimo i na sliku: «Ostala je pogreška i tajna kojom je obavijena» (*Una e una notte*, cit. izd., str. 75).

³⁹⁸ *Diario notturno*, cit. izd., str. 111.

³⁹⁹ *Una e una notte*, cit. izd., str. 161.

⁴⁰⁰ *Diario degli errori*, cit. izd., str. 32. Premda u drugačijem kontekstu Voltaire sljedećim ironičnim paradoksom privodi kraju filozofsku priču *Što se sviđa damama* (*Ce qui plaît aux dames*, 1764): «On court, hélas! après la vérité; / Ah! croyez-moi, l'erreur a son mérite». Podsjećamo i na Shakespeareovu *Komediju zablude* (*The Comedy of Errors*, 1592-1593).

⁴⁰¹ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, cit. izd., str. 662, 714.

dovodeći u vezu ono što se doima protuslovnim, predstavlja način da se udalji od usvojenog mišljenja i ustaljenih predodžbi.

No, kada je posrijedi kontradikcija kao analogna praksa, Flaiano ustvrđuje: «Ljubav prema slobodi, prvo fizičkoj, a zatim duhovnoj i političkoj, je jedino što mi nije donijelo proturječja».⁴⁰² Tematizirajući problem diktature u zapisu pod naslovom *Tirani*, kojim ironizira društvene uloge, na početku navodi politički aforizam: «Tirani ne idu u šetnju».⁴⁰³ U nastavku čitamo: «Ali, tiranima je suđeno da uvijek zalutaju zbog pomanjkanja mašte. Mrze paradokse, preizravno prilaze preprekama i svaki put upadaju u istu zabludu».⁴⁰⁴

U Flaianovom dnevničkom stilu prepoznatljive su i druge idejne opreke koje počivaju na paradoksu. Tom figurom on aludira, između ostaloga, na antiteze univerzalno/pojedinačno, apsolutno/relativno, struktura/kaos, pravilo/izuzetak. Primjerice, paradoksalnim duhom prožeto je njegovo zapažanje o odnosu uobičajenoga i atipičnoga: «Sažaljenje i sumnja koje izazivaju normalne osobe u svijetu zaokupljenom samo Iznimnim, u svim oblicima»; «Gnušamo se javno obznanjene normalnosti».⁴⁰⁵ Naoko protuslovnim zaključkom završava i zabilješka o kulturnoj krizi: «Postoji oduvijek: Shakespeare nije znao grčki, a Homer nije znao engleski».⁴⁰⁶

Među naslovima cjelovitih izdanja, pažnju privlači sintagma *Bijele sjene*, koja pobuđuje asocijaciju na negativne elemente koji stvaraju dojam “osjenčanosti”. U tomu smislu, spomenuti oksimoron može evocirati nevidljive zone pojava i predmeta, ali i unutrašnja zatamnjenja kao dio osobnosti. Podsjeća nadalje na poigravanje percepcijom, u vidu izmjene svjetla i sjene, kao karakterističnog postupka u filmskom ili fotografskom pristupu.

⁴⁰² *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 158.

⁴⁰³ *I tiranni*, u: *Diario notturno*, cit. izd., str. 122.

⁴⁰⁴ Isto, str. 124.

⁴⁰⁵ *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 154; *Le ombre bianche*, cit. izd., str. 254.

⁴⁰⁶ *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 304. Ovu dosjetku susrećemo još jedanput: *Diario degli errori*, cit. izd., str. 91.

Autorov humor vješto obuhvaća širok tonski i tematski raspon, od groteske koja ponovno upućuje na ono što je prekomjerno, ružno ili u neredu, jezičnih i semantičkih besmislica, moralističkih aforizama, do opsežnijih divagacija književnog karaktera. Prisutne su i parabole koje poprimaju mitske dimenzije, poput fantastičnog izvještaja o putovanju «u zemlju Siromaha», pod naslovom *Prilog putovanjima Marca Pola (Supplemento ai viaggi di Marco Polo)* iz *Noćnog dnevnika*, u kojem alegorijski dotiče problematičnu društvenu sliku svojeg vremena. Tomu odgovara viđenje izraženo u dnevničkoj natuknici o poštovanju koje trebaju uživati oni najslabiji, kao znak da su na djelu sve ostale slobode («No, skitnice su sol civilizacije»)⁴⁰⁷ Iako uglavnom ne piše o političkoj situaciji, u digresijama sociološkog sadržaja, kojima je uporište u laičkoj kulturi proizašloj iz prosvjetiteljstva, pokazuje liberalno stajalište, s nepovjerenjem prema dominantnim dvadesetostoljetnim ideologijama.

Ovaj melankolični satir sklon noćnom ugođaju, bez zaoštrenih prognoza, «umoran od beskrajno velikog i beskrajno malenog»,⁴⁰⁸ pa stoga posvećen signalima naizgled prosječnoga ili uobičajenoga, tek primjećuje naznake novih fenomena, potvrđene kretanjima u sljedećim desetljećima.

⁴⁰⁷ Isto, str. 47.

⁴⁰⁸ E. Flaiano, *Diario notturno*, cit. izd., str. 236.

VIII. Od natuknice do repertorija ideja

Premda je dnevnički diskurz u cjelini opravdano promatrati kao vid “minimalne” književnosti,⁴⁰⁹ kako u svojstvu usporednog, kolateralnog žanra unutar pojedinačnog korpusa, tako i zbog fragmentacije svakodnevnog iskustva kao uobičajenog postupka, to ne isključuje primjere u kojima subjekt iskaza pokazuje sveobuhvatnu nakanu. Na drugom polu u odnosu na poimanje dnevnika kao svojevrsnog herbarija, albuma nastalog prikupljanjem i taloženjem dojmova, nalaze se zapisi za koje bi bilo moguće upotrijebiti metaforu atlasa, budući da autor nastupa poput kartografa koji teži mapiranju zbilje.

Ponovno kao rezultat preklapanja *res privata* i *res publica*, jer je riječ o autobiografskoj prozi u kojoj ne prevladava intimizam, nego se pisac suočava s onim što ga okružuje, oznaka iz naslova tiče se djela u kojima postaje očigledan prijelaz prema zbirci ideja, u dvostrukom aspektu abecedarija ili osobne spekulativne antologije. Poblize, posrijedi je tip filozofskog notesa zasnovanog na širem referencijalnom okviru autokritičke ili društvene prirode koji može biti produbljen metafizičkom dimenzijom, iako su ponekad prisutne crtice o onome što je subjektivno i unutrašnje. No, umjesto jednokratnog izvještaja, koji počiva na kronološkom načelu, pripovijedanje se odvija u skladu s argumentacijskom logikom, naknadnim raspoređivanjem prema pojmovima ili temama. Izostanak nadnevaka, koji stvara doživljaj izvanvremenske perspektive, zabilješke čini nalik esejističkim strukturama.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Shvaćanju o dnevniku kao minimalističkom žanru odgovara naslov U. Eca, *Diario minimo* (Bompiani, Milano, 1998, 1. izd. 1963).

⁴¹⁰ Simptomatična su žanrovsko-stilska određenja iz djela O. Delorka (*Dnevnik bez nadnevaka. Poglavlja umjetničke proze*, Matica hrvatska, Zagreb, 1996), u kojem, sukladno naslovu, dnevnički karakter ovisi o unutrašnjim zakonitostima, poput pozivanja na druge pisce-dnevničare (Papini, Pavese, Kafka, Valéry), ili pronalaženja podudarnosti između intimnih raspoloženja i atmosferskih prilika. Potonji element predstavlja karakterističnu konjukturu već u šesnaestostoljetnom Pontormovom dnevniku, koji pruža uvid u umjetničku radionicu, popraćenom radnim skicama (*Diario, Abscondita*, Milano, 2005, 1. izd. 1956). Isti termin koristi A. Gide (*Journal sans date*, u: *Incidences*, 1924).

Ovakav pregledni prikaz, prema uzoru na leksikone, odlikuje zbirku zapažanja Massima Bontempellija, *Bijelo i Crno*, gdje su natuknice objedinjene u abecednom poretku, tako da tvore “idearij”,⁴¹¹ odnosno «rječnik raznovrsnih ideja». Zbog egzemplifikacije dnevničke metodologije, moguće je posegnuti za još nekim autodefinicijama iz dvaju preambula. Posebnost impostacije sastoji se u činjenici da heterogeni zapisi, ostavljeni u koncentriranom obliku, u vidu parataktičkog ustroja fabularnih nizova, naposljetku poprimaju formu memoara u kojima postaje relevantna uloga sjećanja.

Nakon što je materijal približio dnevniku zbog objedinjavanja početnih epizoda, autor mu ipak odriče status intimne bilježnice, usredotočene na radnje, te pitanje vremenskog protoka i prolaznosti, kao tematskih okosnica uvjetovanih prirodom žanra. Primjerice, ne drži do sistematičnosti, što potvrđuje izjavom: «Više vrijede riječi bez datuma».⁴¹² Budući da nastoji interpretirati upečatljive povijesne trenutke, portretiranjem epohalnih tendencija ili ličnosti koje su ih obilježile, Bontempelli zauzima stav kroničara. Pritom nije opterećen aktualnošću, pa prevladava anegdotalni i kreativni pristup pri oslikavanju *tranches de vie*. Osim Platona, opetovano se poziva na Nietzscheovu misao, koja predstavlja važno spoznajno uporište, a kao dodirna točka ističe se nostalgija ili kult klasika.

Prema posljednjem navodu iz uvodnih napomena, naslov ne sugerira samo kontrastiranje pozitivnog i negativnog pola, punine i ništavila, koji stoje u odnosu komplementarnosti i međuovisnosti, nego i dvije kategorije apsoluta, u vidu dihotomije beskonačnost/vječnost, a čiji ishod jest sve. Ujedno može podsjetiti na trag proživljenoga na bijelom papiru, prizivajući autobiografsku namjeru. Na taj način odmah dolaze do izražaja piščeva sklonost paradoksalnom izričaju, prožetom protuslovnim tvrdnjama, kao i skeptičko poimanje koje ponekad doseže granice

⁴¹¹ *Il Bianco e il Nero*, ur. S. Cigliana, Guida, Napulj, 1987, str. 27. Isti izraz mogao bi biti prikladan za Agambenovu riznicu malih filozofskih traktata (*Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano, 1985). U abecednom slijedu predloženi su također aforizmi u jednom segmentu djela E. Flaiana (*Frasario essenziale per passare inosservati in società*, cit. izd., str. 97-112). Formalni uzor enciklopedijske natuknice uočljiv je i u razmatranjima G. Ceronettija (*La fragilità del pensare. Antologia filosofica personale*, ur. E. Muratori, Rizzoli, Milano, 2000), uobličanima kao trenutne snimke situacija ili karaktera. Svojstven mu je ujedno skeptički odmak, unatoč povremenim apodiktičkim tvrdnjama.

⁴¹² *Il Bianco e il Nero*, cit. izd., str. 130.

apsurda, kao prepoznatljive stilske odrednice. U istom registru oblikuje koncizne prosudbe, nalik maksimama, koje mogu biti potaknute svakodnevnim prigodama, ili predstavljati rezultat traganja za definicijama i konstantama.

Bilo da razmišljanje prilagođava situacijama ili uopćava vlastita uvjerenja do razine pravila, aforističnost iskaza često proizlazi iz pažnje posvećene promatranju ljudskog ponašanja, u vidu psiholoških, antropoloških i socioloških čimbenika: «Jednostavan život se stječe putem složenog života»; «Sva razdoblja su provizorna, ali vjerujem da nitko nije osjećao svoje provizornim kao mi danas»; «Čovjek nikada ne zna je li sadašnjost za njega kraj prošlosti ili početak budućnosti: zaključak ili uvod».⁴¹³ Unatoč kolokvijalnom tonu, gnomičnost je svojstvena i natuknici naslovljenoj *Zaboravljanje (Dimenticare)*, čija poruka bi mogla vrijediti kao jedna od zakonitosti dnevnčkog žanra.

Odnos prema pamćenju, kao način ustrojavanja identiteta, u intimnom ili povijesnom smislu, stoji u središtu dnevnčkog teksta, koji uglavnom nastaje zbog potrebe da se upamte i pohrane privatni doživljaji, sačuvaju kao uspomene. U tom svjetlu, pisac-dnevničar poseže za mehanizmima kojima ispituje neposrednu prošlost, katkada zbog ponovnog proživljavanja osjećaja kao u slučaju *journal intime*, ili se služi bilješkama u vidu promemorijske, to jest organizatora praktične naravi. No, s obzirom na težnju da nešto ostane zapisano, protutežu predstavlja pisanje zbog zaboravljanja, također s terapijskom svrhom:

Često je korisno koliko i sjećanje. To je izbor koji se vrši prirodno i spontano. Kod uravnotežene naravi zaboravljanje gotovo uvijek djeluje zajedno s mudrošću: zaboravljaš ono što bi ti sada smetalo, čak i ako ti se svidjelo. [...] Trebali bismo naučiti namjerno zaboravljati, do stanovitog roka. Kada ti dođe ideja, nemoj žuriti da je zabilježiš, i nemoj očajavati ako je izgubiš. Klasična mitologija je deificirala pamćenje s *Mnemozinom*. No, nije znala da je Mnemozina imala dragog brata: *Zaborav*, jednako vrijednog i poželjnog. Sama kultura je sačinjena ponajviše od toga što je mnogo zaboravila.⁴¹⁴

⁴¹³ Isto, str. 59, 73, 134.

⁴¹⁴ Isto, str. 69.

Kombinirajući kraće s dužim izvodima, Bontempelli nerijetko razmatra pitanja koja pripadaju estetičkoj sferi, poput statusa intelektualne klase i društvene funkcije književnosti. Prema jednom naputku, piščev instikt treba biti usmjeren na odražavanje postojeće klime, no vodeći računa o duhovnim stremljenjima, te nadilazeći izravno predočavanje običaja. Zaokružena i kodificirana ili fragmentarna, umjetnost zrcali vlastito vrijeme, te utoliko nagovještava ono buduće: «Istinski pisac mora raditi kako bi pobudio zanimanje danas ne razmišljajući hoće li to služiti sutra».⁴¹⁵

Ovo shvaćanje je podudarno s Alvarovim stavom, također okrenutom kritičkom preispitivanju zbilje u dvama dnevnicima, što uvjetuje prevladavanje dokumentarističkih zapažanja nauštrb autobiografskih: «[...] pisac ne treba nikada postaviti problem je li više ili manje aktualan. Ako je zaista samosvojan, aktualan je, i samo tako može pridonijeti oblikovanju društva, predviđati ga i zrcaliti».⁴¹⁶ Slijedeći izvorne poticaje, umjetnik prenosi osobni univerzum, odakle u konačnici proizlazi poetska fantazija. Naime, nasuprot romantičarskoj predodžbi o nadahnuću koje podrazumijeva raptus, Bontempelli drži da kreativni čin iziskuje strpljenje kao da je riječ o obrtničkoj radionici: «Umjetnost je vještina kojom se katkada dosegne poezija (ali uvijek bez sigurnosti o tome)».⁴¹⁷

Autor pritom izjednačava spoznaju s humanističkim idealom, te pokazuje modernističku zaokupljenost totalitetom, pred kojim stoji kao pojedinac nastojeći mu dati smisao. S obzirom na taj aspekt, premda udaljen od konzervativnih i konformističkih tendencija, preispituje pojam tradicije upozoravajući na dvosmislenost pri uporabi, koji sâm definira kao ono što je iskonsko ili autentično, nevidljiva i nehotična fermentacija unutrašnjih vrijednosti: «[...] suština povijesti, odnosno ljudske civilizacije».⁴¹⁸ Nadalje, kulturu se poistovjećuje sa sveobuhvatnim traganjem, bez unaprijed utvrđenog učinka («[...] uvijek dalje, u svakom smjeru, u visinu, naokolo i u dubinu»)⁴¹⁹.

⁴¹⁵ Isto, str. 98.

⁴¹⁶ C. Alvaro, *Note autobiografiche*, u: *Ultimo diario*, cit. izd., str. 220.

⁴¹⁷ *Il Bianco e il Nero*, cit. izd., str. 118.

⁴¹⁸ Isto, str. 124.

⁴¹⁹ Isto, str. 65.

Evocirajući Spenglerovo razgraničenje, priželjkuje napokon koincidiranje kulturološkog i civilizacijskog dometa. Budući da razmišlja u terminima napredak-regresija, impuls-stagnacija, zagovara dinamički koncept, s otvorenošću prema novom, a «protiv nepomičnog». No, ponegdje ustvrđuje dekadenciju, kao pri raspravljanju o kategoriji kazališne publike. Ujedno teži proširenju poimanja o terminima koji su predmet analize, ali izbjegavajući donošenje konačnih sudova, pa analogno tomu pristupa ideji knjige, proglašavajući je zrcalom «duše nacije», mimo tržišnih mjerila i materijalnih ograničenja.

Ukoliko kao u dnevničkoj perspektivi sabire “pjenu dana”, prema formulaciji B. Viana, razliku valja tražiti u činjenici da u Bontempellijevom djelu nije neophodno tražiti kontinuitet, nego je moguće čitanje nasumice, kao što je slučaj s rječnikom. Zamišljeno u duhu tehnike kolaža, nizanjem genetičkih jezgri, kao potencijalnih romanesknih fabula u minijaturi, nacрта koji su kasnije stilski dorađeni do stupnja da poprime umjetnički karakter, *Bijelo i crno*, pored memoarskih obilježja, valja približiti autorovoj publicistici. Mnogobrojne leme, mahom bez datacije, objavljene su tijekom desetljeća, od '50-tih do '80-tih godina, kao članci u dnevnim listovima i časopisima, na tragu prakse koju su slijedili, između ostalih, Vittorini, Flaiano, Moravia, te naknadno objedinjene uredničkom odlukom.

Pišući u vrijeme egzistencijalizma i Freuda, u pripovjedačkoj praksi on se približava avangardističkim kretanjima (futurizmu, te osobito nadrealizmu), razrađivši vlastitu poetiku magičnog realizma, kojom izražava eksperimentalne težnje. Time uvodi nov pogled na svakodnevicu, u kojoj traži povod za iznenađenje, oblikujući «moderne mitove», kao vidljivi otisak tajanstvenog otkrivenog u stvarnome. Postavivši inovativno pitanje o načinu percepcije, te polazeći od dvojnosti idealno/zbiljsko, spomenutom koncepcijom udaljava se od naturalizma i psihološke plošnosti likova, vodeći računa o iracionalnoj dimenziji. Istovjetne postulate promiče u teorijskom smislu, kao suurednik dvojezičnog, francusko-talijanskog časopisa *XX. stoljeće* (900, 1926-1929), s Curziom Malaparteom (koji ostaje u toj ulozi do 1927), pokazujući otvorenost prema europskim utjecajima. Iz lista čiji urednički odbor su tvorili M. Jacob, A. Malraux, R.M. Rilke, J. Joyce, a u kojem su surađivali također Cecchi,

Marinetti, Alvaro, Moravia, proizašao je analogni književni pokret poznat pod nazivom *novecentizam* (*Novecentismo*), sa spekulativnom podlogom.

Pristupajući sada javnoj sferi dosljedno viđenju u kojem prevladava udio mašte, inventivnosti, pustolovine, rizika, naglašava aspekt čuđenja. Budući da je zaokupljen duhom vremena, ispitujući odjeke u umjetnosti ili filozofiji, u pojedinim crticama dotiče metafizički doživljaj, koristeći izraze kao nad-stvarnost ili nad-svijet («un *sopramondo*»)⁴²⁰ Ovakva perspektiva dolazi do izražaja i u stajalištu prema kojem misterij prirode izaziva začudnost, koja nadmašuje tehničku novost ili znanstvenu spoznaju, mimo praktične iskoristivosti: «[...] zaista me uznemiruje što je čovjek osuđen tako dobro poznavati planet na kojem živi. [...] Naposljetku smo ga počeli promatrati kao mjerljiv predmet».⁴²¹ Premda ističe mogućnost moralnog usavršavanja, Bontempelli iskazuje otpor prema materijalizmu, koji dijeli s drugim piscima svojeg naraštaja.

Komentira ujedno antropološke fenomene uvjetovane promjenom društvenog konteksta, poput novih sredstava masovne komunikacije (nakon uvođenja telefona i kinematografa, piše tijekom početaka radiofonije), ili širenja popularne kulture. Govori li se o pišćevim uvjerenjima, pacifizam je uočljiv iz razmišljanja usmjerenih protiv atomskog naoružanja ili smrtno kazne, te nacionalizma. Osobna potka teksta, prepoznatljiva u pozadini u vidu opisa duševnih stanja, primjećuje se i pri osvrtu na ideološke stavove, kada izlaganje nakratko poprima ispovjedni ton, ciljajući na vlastiti odmak u odnosu prema fašizmu, unatoč početnom pristajanju uz režim (premda prihvaća izbor u Talijansku akademiju 1930, odbija katedru za književnost na firentinskom sveučilištu nakon što je primoran odstupiti Attilio Momigliano zbog rasnih zakona, dok u poraću pristupa ljevici). Iako tvrdi da mu nedostaje «političkog osjećaja», zastupa shvaćanje da se ideje mijenjaju i razvijaju tijekom vremena, izbjegavajući ton samooptuživanja i grižnje savjesti: «[...] kada je riječ o mišljenjima, ne moraš se sramiti niti jednog, ako si bio iskren».⁴²²

⁴²⁰ Isto, cit. izd., str. 60.

⁴²¹ Isto, str. 113.

⁴²² Isto, str. 90.

Povede li se računa o implicitnoj uključenosti u dvadesetostoljetne tokove, valja zamijetiti multiformnu inspiraciju ovog eklektičnog i utjecajnog pisca, unatoč izdvojenom položaju. Zbog tog razloga, pri revaloriziranju njegovog poetičkog programa pokazuje se učinkovitom interpretativna linija koja potvrđuje sklonost kontaminiranju (pripovjednog, esejističkog, dramskog, lirskog, novinarskog govora). Jednako tako, komparatistički uvid sukladan je predodžbama autora koji se zauzimao za unitarističko viđenje umjetnosti (obuhvaćajući glazbu, te područje likovne umjetnosti i arhitekture).

Prema sugestiji iz središnjeg esejističkog djela *Pustolovina novecentizma* (1938), u kojem još jednom dolazi do izražaja svestranost kompleksne figure, kao intelektualca, teoretičara i kritičara, umijeće pisanja podrazumijeva sposobnost odabira pojedinosti.⁴²³ I u ovim bilješkama, kojima vodi računa o konotacijama mita, Bontempelli katkada dopire do dubljeg sloja značenja, uspostavljajući odnose među pojavama ili postupcima.

U tom smislu, uspjele su epizode u kojima predmete uzdiže do razine simbola, kao spoj izravnog promatranja te intuitivnog razumijevanja: «Postoje pojedinci koje se može u potpunosti prepoznati, predstaviti, objasniti, izraziti s pomoću kaputa ostavljenog na naslonu stolice. Ili ogrtača odloženog u predsoblju. Za one složenije je potreban i šesir».⁴²⁴ Pored jednostavnosti i jasnoće izražavanja koju iziskuje narav novinske kolumne, a zbog čega u idejnom pogledu traži izvanliterarne sadržaje, dok predstavljaju rijetkost ekskursi o vlastitom stvaralaštvu, pažnju može privući uvid u Bontempellijevu biblioteku (Petrarca, Manzoni, Shakespeare, Goethe, Stendhal, Ibsen), a poticajne su i kritičke analize talijanskih klasika.

Među autorima svojeg naraštaja, poistovjećuje se osobito s Pirandellom kao najznačajnijim dramskim piscem u talijanskom novecentu, prihvativši i u pripovjednom opusu efekt zagonetne alogičnosti, koji proizlazi iz primjene subjektivnih i relativnih istina. Ukratko, napetost između kolektivne i individualne

⁴²³ *L'Avventura novecentista*, u: *Opere scelte*, ur. L. Baldacci, Mondadori, Milano, 1978, str. 760. Pluralistički, globalan pristup odlikuje priloge sa znanstvenog skupa u monotematskom časopisu «Transalpina» br. 11 (*L'Italie magique de Massimo Bontempelli*, ur. J. Spaccini-V. Agostini Ouafi, PUC, Caen, 2008), kao nadopuna još uvijek fragmentarne kritičke recepcije, usprkos notornom primjeru.

⁴²⁴ *Il Bianco e il Nero*, cit. izd., str. 37.

dimenzije predmet je ovih natuknica, u kojima Bontempelli uglavnom ostaje usredotočen na mentalitet i povijest običaja, prikazujući u općim crtama tendencije javnog mnijenja. Pritom pokazuje spremnost da im pristupi iz neočekivanog motrišta, preispitujući opća mjesta u duhu ironije, kao povlaštene stilske figure.

S obzirom na tipologiju dnevnika, relevantan je primjer književno-kritičkih zapisa Nicole Chiaromontea, čiji doprinos talijanskoj kulturi još nije dovoljno valoriziran zbog ograničene afirmiranosti, u prvom redu u svojstvu originalnog mislioca zaokupljenog spekulativnim i društvenopolitičkim pitanjima. Objedinjeno pod autorskim naslovom *Što preostaje*, njegovo dnevničko djelo, poput Bontempellijevog, pripada postumnoj ostavštini, ponovno tvoreći filozofsku zbirku u kojoj je izražen udio teorijskog elementa. U izvornom obliku, riječ je o pedesetak osobnih notesa koji potječu iz razdoblja između 1955. i 1971. godine, te barem fragmentarno predviđenih za objavljivanje, budući da se ondje planira buduću literarnu i publicističku djelatnost, pa pronalaze mjesto i natuknice prigodne naravi, koje se odnose na zapažanja o pročitanoj štivi, skice za članke, komentare stanovitog problema ili događaja. Premda služe za razradu i ilustriranje estetičkih načela i nisu povod za interpretiranje suvremenih zbivanja, kao u esejističkom pisanju, među dnevničkim razmišljanjima nalaze se digresije koje odaju negativne učinke industrijske, tehnološke i birokratizirane civilizacije.

Prevedeći neposredne impulse ponajprije u filozofske preokupacije, Chiaromonte ne nastupa kao dokumentarist usredotočen na konkretne pojedinosti, jer u prvom planu ostaje odraz egzistencijalne situacije. No, pritom neizravno dolazi do izražaja intelektualni profil ovog pisca i novinara polivalentnih interesa. Posrijedi su njegova izdanja *Vjerovati i ne vjerovati* (*Credere e non credere*, 1971, 1993; na engleskome *The Paradox of History*, 1970, 1985; te njemački i ruski prijevod); *Politički i građanski zapisi* (*Scritti politici e civili*, 1976); *Šutnja i riječi* (*Silenzio e parole*, 1978); *Crv savjesti* (*Il tarlo della coscienza*, 1992; prethodno na engleskome *The Worm of Consciousness and Other Essays*, 1976), *Uzaludne istine* (*Le verità inutili*, 2001). Bio je ujedno kazališni kritičar u časopisima «Il Mondo» i «L'Espresso»,

o čemu svjedoči zbirka članaka *Dramska situacija* (*La situazione drammatica*, 1960), kao i antologija *Zapisi o teatru* (*Scritti sul teatro*, 1976).

Jednako kao što ne zauzima stav kroničara, položaj pripovjedača je osobit utoliko što nema ambiciju autobiografa usredotočenog na “razotkrivanje” vlastite unutrašnjosti. Da ga ne zanima ono što se odnosi na jednostranu sferu ličnosti svjedoči, primjerice, njegov komentar o aktualnoj bolesti «da ono što se ne tiče našeg ja, trenutnog, naše osobe, privatnih ili materijalnih ciljeva nema smisla».⁴²⁵ Budući da ne uzima vlastito *ja* kao čvrstu točku, definiravši ga kao «[...] koloplet proturječnih i proizvoljnih želja misli htijenja i hirova među kojima se čini da *odlučuje* samo slučaj arbitrarnost prigoda», smatra opravdanim nadziranje njegovog «neograničenog i slučajnog širenja».⁴²⁶ Potreba da razluči *certa ab incertis* navodi ga na shvaćanje o provizornosti ega u odnosu na ono što ostaje u sjećanju: «A od nas, od Ega od kojega se nikada nećemo moći otrgnuti niti ga se ikada odreći, ne ostaje ništa».⁴²⁷ Kao netipična pozicija za dnevnički diskurz, stoga valja primijetiti da bilješke nisu ustrojene kao solilokvij intimne vrijednosti, a izostaje i prikaz vanjskih okolnosti, u vidu anegdotalnih primjera ili analize odnosa s osobama iz neposredne okoline, kao i osvrt na idejno sazrijevanje. No, potonji segment može postati uočljiv naknadnim uvidom zbog kronološkog akumuliranja.

Ovaj tekst strukturiran kao dnevnik razmišljanja (engl. Thought Journal, njem. Denktagebuch), s težištem na refleksivnoj dimenziji, koji osim toga posjeduje književni pečat, izvorno je podrazumijevao konsektivno iznošenje materijala, zatim zamijenjeno tematskim razvrstavanjem, s podnaslovima za svaki odjeljak. Dodajmo da sistematiziranje prema temama može biti svojstveno i epistolarima. Primjerice, poznata je praksa tematskog grupiranja, umjesto prema datiranju, u šesnaestostoljetnim epistolarnim zbirkama. Upravo zbog toga što je nekoć postojala kronološka linearnost, djelo je zadržalo karakter dnevničke proze, a kasnijim napuštanjem spomenutog kriterija ujedno se približilo esejistici, što je utjecalo na ritam pripovijedanja. Kao zajednička osobina dvaju žanrova prepoznatljive su diskontinuirane te aforistične

⁴²⁵ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 5.

⁴²⁶ Isto, str. 69, 84.

⁴²⁷ Isto, str. 9.

epizode, kao i izostanak završetka u pravom smislu, dok o uklapanju u literarni kanon svjedoči stilizacija i metaforizacija iskaza. Na dnevničku prozu bilo bi moguće primijeniti Adornovu tvrdnju o ogledu: «[...] esej mora biti sazdan tako da se uvijek i svugdje može prekinuti».⁴²⁸

Ovdje, u pozadini se nalazi ideja notesa, nastalog neposrednim bilježenjem impresija, prikupljenih iz dana u dan, tako potvrđujući poetiku fluidnoga i nedovršenoga. No, drugo specifično obilježje u odnosu na klasičnu impostaciju sastoji se u činjenici što autor nije vođen nastojanjem da samo registrira trenutak, kako bi se zatim mogao vraćati zabilješkama poput hipotetičnog oslonca pri protoku vremena. Za razliku od toga, sklon je tražiti esencije, idealne vrijednosti: «[...] istina nije u znakovima, nego *esencijama*: ako ne postoje esencije (ideje), postoje samo događaji, ako ne postoje događaji ne postoji nikakav smisao».⁴²⁹ Drugačije rečeno, premda svjestan da se sve događa jednom, on postavlja pitanje projiciranja prema naprijed, vodeći računa o onome što treba uslijediti i što će naposljetku biti upamćeno, odnosno postavljajući problem pisanja sa stajališta vječnosti, *sub specie aeternitatis*. To pokazuje natuknicom *Za koga se piše (Per chi si scrive)*: «Istinski i uvjerljiv pisac ima na umu ono što zna i poznaje i podnosi od svijeta oko sebe, no istodobno, idealnu sliku o društvu koje mu je suvremeno, promatranom u svojoj suštini, logici, istini».⁴³⁰

Premda djelo ne ustrojava u duhu konverzacije, smatra važnom mogućnost interakcije, budući da čovjek ne posjeduje konačnu sliku o sebi, konstruirajući vlastitu zbilju, ne kao individualnu odiseju, nego u suodnosu s drugima: «Čin komuniciranja [...] već podrazumijeva vjeru, onkraj sadašnjosti, u budućnost, i onkraj budućnosti, u ono što ostaje i traje».⁴³¹ Ovakav sveobuhvatniji odnos prema temporalnosti, kao zajednička nit koja povezuje razmišljanja, kojom izražava aspiraciju prema onome što se nastavlja, uključuje naglasak na potencijalnom, mitskom, skrivenom, neizrecivom, a nasuprot labilnom, promjenjivom, prolaznom.

⁴²⁸ Th.W. Adorno, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, izbor i redakcija prijevoda N. Čačinović, Školska knjiga, Zagreb, 1985. (1. izd. 1958-1974), str. 29.

⁴²⁹ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 201.

⁴³⁰ Isto, str. 144-145.

⁴³¹ Isto, str. 5.

Posrijedi je jedan od autorovih dominantnih filozofema, koji k tomu priziva kontemplativan stav, kao što čitamo u bilješci naslovljenoj *Nepodnošljiv trenutak* (*L'insopportabile istante*):

Kako bi se postojanje od nečega *sastojalo*, činilo događaj, kako bi se kada više ne bude još uvijek moglo reći da je, ipak, *bilo*, treba biti ukorijenjeno u prošlosti, zbivati se u sadašnjosti i vjerovati da će se nastaviti u budućnosti. Tada sadašnjost nije čisti bijeg trenutaka. [...] Tako na neki način, barem kao ideja, i u misli onoga tko živi, postojanje ne toliko pobjeđuje vrijeme – nemogući pothvat – nego se sastoji od sebe sama, i budući da se sastoji od sebe, vrijeme više nije njegova bit, nego dimenzija – kao prostor.⁴³²

Apsolutno se pretpostavlja kontingentnome, duhovno materijalnome, utopijsko determiniranome, na tragu povjerenja u «ono što nije, ali moglo bi biti».⁴³³ U skladu s ovim shvaćanjem, vrijednost ne leži u zbroju trenutaka, nego tumačenju cjeline. Značenje koje se pripisuje trenucima proizlazi iz traganja za jedinstvom, kao konstantama, strukturama, poveznicama unutar mnogooblične stvarnosti. U tom smislu, Chiaromonte ne nastoji interpretirati disperzivne događaje u duhu kalendara, kao temeljnog pravila dnevničke proze, koje ipak primjenjuje: «[...] smisao života nije u gomilanju danâ, nije niti u danima jednom za drugim, niti satima niti minutama, niti sekundama, i vrijeme iščezava: zaustavlja se».⁴³⁴

Suprotno tradicionalnoj dnevničkoj perspektivi, obilježenoj «neprestanim obratima», on pokazuje odklon od svakodnevnice, a otvorenost prema simboličkom i irealnom, kao onom što odolijeva «slijedu danâ, jednoličnosti vremena, izmjenjivanju zadovoljstava i nezadovoljstava, konačno zapletenosti u zbivanja, materiju, čula».⁴³⁵ Budući da se vrijeme više ne promatra samo kao vanjska, nego i ontološka kategorija, ključnim postaje osjećaj unutrašnjeg trajanja, koji ne znači povodenje za

⁴³² Isto, str. 8.

⁴³³ Isto, str. 21.

⁴³⁴ Isto, str. 12. Usp. M. Blanchot, *Le livre à venir*, cit. izd., str. 271.

⁴³⁵ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 60, 6.

reminiscencijama: «Potrebno je nedvosmisleno odbiti život prepuštanja vremenu i pamćenju».⁴³⁶

U vlastitom doživljaju zaokupljenom dijalektikom nužnosti i spontanog nadahnuća, te lišenom tonova skepticizma ili nihilizma, pokazuje osjetljivost za ono što je neuhvatljivo u zbilji, od koje se ne može poznavati suštinu, nego tek aspekte, projekcije, sjene. Bježna i nestalna, neposredna stvarnost predstavlja za pisca epifenomen one zamišljene, koja se najjasnije otkriva u umjetničkoj gesti, te naposljetku jamči konzistentnost i koherentnost, a odlikuje je bliskost s dimenzijom sna ili iluzije. Kadar djelovati nepredvidljivo te stvoriti ukras ili prekomjerno, čovjek teži idealnoj slici i poretku: «Imaginaro vodi čovjeka jer ostaje u svakoj prigodi, kao veoma malena i neizmjerljiva margina svake radnje ili događaja».⁴³⁷ Posrijedi je prirođena ljudska sklonost da se daje prednost subjektivnoj predodžbi, budući da nije moguća nepristrana spoznaja: «[...] bezrazložno, neosnovano, slobodno naposljetku se pretpostavlja onome što je racionalno proračunato, namijenjeno točnom cilju, mjerljivo, ili također samo prikladno».⁴³⁸

S druge strane, premda autor ne teži introspekciji, pa ne preispituje svoje postupke niti donosi odluke za budućnost, i ovdje je posrijedi promatranje iznutra, iz kuta savjesti, zbog shvaćanja o ličnosti kao prostoru za «posredovanje trajnoga»,⁴³⁹ i znaku “dubljeg” smisla. Pri svakom odabiru stoga se polazi od svijesti o nedostatnosti i manjkavosti individualnog iskustva, držeći na umu savjet o poštivanju mjere, kao naslućene granične linije, koji predstavlja jedan od osnovnih principa egzistencije: «[...] zaustaviti se na vrijeme, ničega previše, ne prijeći granicu, je najispravnije i najdublje moralno načelo, jer nije propis, niti “zapovijed”, nego upozorenje».⁴⁴⁰ Ističući ovisnost o cjelini stvari, smatra da nije moguća potpuna objektivnost, već se istina otkriva u relacijama, s obzirom na pragmatički učinak.

⁴³⁶ Isto, str. 14.

⁴³⁷ Isto, str. 87.

⁴³⁸ Isto, str. 119.

⁴³⁹ Isto, str. 5.

⁴⁴⁰ Isto, str. 84.

To međutim ne dokida stremljenje prema onome što ne postoji, odnosno platonističkoj sintezi vrijednosti: «Postoji *istina* koju nitko ne posjeduje».⁴⁴¹ Ujedno zagovara karakteristično prikazivanje “iskosa”, koje pruža uvid u neočekivano, kao što čitamo u bilješci *Ne gledati ravno* (*Non mirare diritto*):

Kako bi dobro promotrio nebesko tijelo, astronom mora gledati malo u stranu od svjetlosne točke koju želi istražiti. Tako je sa svakim intelektualnim “promatranjem”: gledati ravno prema stanovitoj filozofskoj tezi, umjetničkom ili književnom fenomenu ili političkom događaju, zapravo znači ostati pri ustaljenim shvaćanjima i kristaliziranim predrasudama. No, gledajući u stranu, takoreći malo iskosa, počinje se promatrati sa stanovitim odmakom, te stoga kadri razabrati različite slojeve i analizirati što je talog, a što je kritična točka.⁴⁴²

Kao što je prethodno iznijeto, budući da pripada zbilji, čovjek je ne može spoznati dokraja niti sasvim objektivno protumačiti, u skladu s osnovnim pravilom da «[...] svaka misao, svaki voljni čin, svaka egzistencija, ima razlog postojanja izvan sebe, nije *causa sui* niti vlastita svrha».⁴⁴³ Mimo vidljive i opipljive izvanjskosti, ono što u konačnici daje značenje očituje se kao mit, odnosno neuhvatljiva povratna slika proizašla iz naših postupaka u svojstvu materije kojoj drugi daju oblik zasnovan na komunikaciji: «[...] ne možemo poznavati *sami sebe* jer ne možemo poznavati bit, kao *mit* o nama koji sami omogućujemo živeći s drugima».⁴⁴⁴ Ideju o «nespoznatljivom ostatku», kao smislu o čovjeku koji se pokazuje drugima, dok za njega samog uvijek ostaje djelomično skriven, iznosi također H. Arendt,⁴⁴⁵ s kojom prijateljuje.

Kada je u pitanju odnos prema metapovijesnoj i povijesnoj dimenziji, shvaćanje o monotonom toku događaja zamjenjuje ono o pojedincu mimikriranom u zajednicu, koji ponašanjem doprinosi kolektivnom životu: «To je jedina “povijest” koja je važna, svakoga u povijesti sviju, povijesti sviju u svakome».⁴⁴⁶ Preispitujući koncept Povijesti, te usporedo hegelijansko poimanje, pokazuje kritičnost prema

⁴⁴¹ Isto, str. 192.

⁴⁴² Isto, str. 179.

⁴⁴³ Isto, str. 59.

⁴⁴⁴ Isto, str. 50.

⁴⁴⁵ H. Arendt, *Vita activa*, prev. V. Flego i M. Paić-Jurinić, August Cesarec, Zagreb, 1991. (1. izd. 1958), str. 146.

⁴⁴⁶ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 24.

historicismu. Naime, smatra da povijest nema jedinstveno i nedvosmisleno značenje, pa nije moguć racionalan prikaz ulančanih zbivanja. Utoliko je opravdano govoriti samo o njezinim dometima ili posljedicama, dok krajnji smisao proizlazi iz niza pojedinačnih egzistencija. Povijest je nepredvidljiva i bezoblična, odnosno lišena naglaska kao što slikovito piše, a iščitava se isključivo iz ostavljenih tragova.

Drugačije rečeno, zbroju činjenica pretpostavlja fragmentarno osobno gledište, poduprto pamćenjem. Analogno tomu, u pozadini je prepoznatljiva svijest o odgovornosti, na temelju koje autor izražava neslaganje s “moralom dvosmislenosti”, koji dvoznačnost pretvara u polazište: «[...] svaki čovjek koji se nastoji ponašati dobro istovremeno zna da mora slijediti načelo koje *nije* dvosmisleno te da će se pokazati kako je postupio na neki način nepravedno i nedostatno, što god učinio».⁴⁴⁷ Poistovjećujući slobodni čin sa moralnim, također ističe da je prihvaćanje rizika preduvjet znanja: «Živjeti znači odvažiti se izvan poznatog kruga horizonta. [...] Živjeti, misliti je rizik, ili nije ništa»; na ovom mjestu može biti poticajno i razlikovanje između pozitivnog i negativnog određenja pojma slobode, koje poduzima teoretičar i esejist I. Berlin.⁴⁴⁸

Osim kao osvrt autopoetičke naravi, dnevnički zapisi ovdje služe kao poligon za šira antropološka razmatranja, dotičući epistemološke granice zapadne civilizacije. Pritom ističe da ideje ne pripadaju samo sferi apstraktne meditacije, nego neizbježno posjeduju psihološki korijen, jer se promatraju kroz prizmu strasti. Kao i u međuljudskim odnosima, nije stoga moguće apriorno autsajdersko stajalište, niti emotivno neoboje sud. Analogno zapažanje iznosi filozof U. Galimberti u svojem “katalogu ideja”, sačinjenom prema novinskim isječcima, gdje se ponovno u abecednom poretку analizira niz općih termina, pretvorenih u simbole ili figure: «Udaljili smo se od *podnošenja* stvari, situacija i obrata».⁴⁴⁹ Jednako tako, obojica katkada izražavaju rezerviranost prema znanstvenom proučavanju psiholoških procesa.

⁴⁴⁷ Isto, str. 97.

⁴⁴⁸ Isto, str. 91; I. Berlin, *Četiri eseja o slobodi*, prev. N. Petrović, Feral Tribune, Split, 2000. (1. izd. 1969), str. 219-286. Na istom tragu A. Camus bilježi: «Toute entreprise historique ne peut être alors qu'une aventure plus ou moins raisonnable ou fondée. Elle est d'abord un risque» (*L'Homme révolté*, Gallimard, Pariz, 1966, 1. izd. 1951, str. 347).

⁴⁴⁹ U. Galimberti, *Idee: il catalogo è questo*, Feltrinelli, Milano, 1992, str. 39.

Tražeci uporište u usklađivanju poticaja iz vanjske zbilje s vlastitim odabirima Chiaromonte naglašava da nije opravdan niti dojam nadmoćnosti u odnosu prema suvremenicima. Ujedno se uvelike oslanja na antički grčki model, iz kojeg izdvaja pitanja poput onih o ulozi mudrosti ili askeze, opreci svetoga i profanoga, djelovanju sudbine. Kauzalnost zaokuplja i Guida Morsellija, čije dnevničke zabilješke odaju srodne metafizičke preokupacije, iako u prvom redu ponovno predstavljaju trag književne prakse. Vođen definicijom o filozofiji kao «superiornom zdravom razumu», u spekulativnim analizama on se zadržava između ostaloga na poimanju slučaja, koji prema njemu, «jedini upravlja egzistencijom».⁴⁵⁰ Morsellijevo tumačenje kulture, kao i spektra bliskih termina, poput erudicije i specijalizacije, a u suprotnosti prema diletantizmu, nije daleko od Chiaromonteovih uvjerenja.

Za potonjega kultura, koju se za razliku od naobrazbe ne usađuje izravno, podrazumijeva individualno nagnuće te osobni put, kojim se naposljetku približava «stanovitom idealu o čovjeku i društvenom suživotu».⁴⁵¹ Povratnim djelovanjem, umjetničko djelo kao i stanovita teorija ili misaona konstrukcija odražavaju svoje vrijeme, te sadrže i one elemente koje je moguće prenijeti drugima, poučivši ih. Podudarna su Morsellijeva određenja izvorne kulture, u vidu «plodne spoznaje novih duhovnih i ljudskih odnosa», odnosno kvalitete koja utječe na karakter, pretpostavljajući predanost i ustrajnost, iz kojih proizlazi odgoj duše, oplemenjivanje navika i uzdizanje osjećaja.⁴⁵²

Tomu valja pridodati Bontempellijeva razmišljanja, koji potcrtava potrebu da se osim obrazovanog sloja dade poticaj onima kojima kultura ne služi u profesionalnom smislu: «Poštena kultura započinje s *beskorisnom* kulturom».⁴⁵³ Istovjetnu ideju o kulturi kao cilju i prirodnoj aktivnosti, koju treba učiniti dostupnom širim krugovima, ne suprotstavljajući se omasovljenju, zagovara Vittorini u *Javnom dnevniku*. U tom svjetlu, popularna, pučka kultura predstavlja neophodnu komponentu:

⁴⁵⁰ G. Morselli, *Diario*, cit. izd., str. 207, 181.

⁴⁵¹ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 230.

⁴⁵² G. Morselli, *Diario*, cit. izd., str. 90, 188.

⁴⁵³ *Il Bianco e il Nero*, cit. izd., str. 55.

«Istinska kultura započinje gdje završava profesionalna kultura».⁴⁵⁴ Paradoksalnim duhom prožeta je i sljedeća Bontempellijeva natuknica: «Knjige se piše kada se zaboravi na uzaludnost pisanja knjiga. To je sreća: bez toga, zbogom povijesti književnosti koja je, čudne li sudbine, ipak korisna, premda je sastavljena od uzaludnosti».⁴⁵⁵

U okviru društvenog života i političke filozofije, Chiaromonte stoji u intelektualnom dosluhu s mirovnim aktivistom Aldom Capitinijem, kao i socijalistom kozmopolitskih pogleda Andreom Caffijem, autorom izdanja *Kritika nasilja* (*Critica della violenza*, 1966), koje on uređuje, a s kojim ga povezuje stav o neučinkovitosti rješenja zasnovanih na uporabi sile. Pristupajući teškom stanju u razdoblju između 1. svjetskog rata i drugog poraća, uočava implikacije antropološkog zaokreta uvjetovanog prodorom tehnoloških modela, te potvrđenog tijekom kasnijih desetljeća. U ovom kontekstu može biti pertinentna često citirana Pasolinijeva izjava o «iščeznuću krijesnica» sredinom '60-tih godina, kao simptomu ekološke krize, koju je pratila opća degradacija, prouzrokovana snažnom civilizacijskom promjenom, kada autentične vrijednosti težačkog svijeta zamjenjuje naglo industrijaliziranje.⁴⁵⁶

Chiaromonteovo razumijevanje situacije potaknuto je događajima na biografskom planu: emigriravši tijekom fašističkog dvadesetljeća, on boravi u Francuskoj od 1934, a zatim u Sjedinjenim Američkim Državama, gdje nastavlja publicističku i novinarsku aktivnost. Nakon povratka u matičnu sredinu 1951, s Ignaziom Siloneom utemeljuje i uređuje časopis «Tempo presente» (1956-1968), u kojem su surađivali Leonardo Sciascia, Alberto Arbasino, poljski književnik Gustaw Herling, Boris Pasternak, Ana Ahmatova, Aleksandr Solženjicin, Hannah Arendt, Isaiah Berlin i drugi.⁴⁵⁷ Kada je riječ o Siloneu, značajna je autodefinicija o intelektualcu socijalističkih i kršćanskih uvjerenja, neovisno o odnosnim institucijama

⁴⁵⁴ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 81.

⁴⁵⁵ *Il Bianco e il Nero*, cit. izd., str. 123.

⁴⁵⁶ P.P. Pasolini, *1° febbraio 1975. L'articolo delle lucciole*, u: *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 2008. (1. izd. 1975), str. 128-134.

⁴⁵⁷ Utjecajnom časopisu posvećen je zbornik radova: *Nicola Chiaromonte, Ignazio Silone. L'eredità di «Tempo presente»*, Rim 1996, ur. G. Fofi-V. Giacomini-M. Nonno, Edizioni Fahrenheit 451, Rim, 2000.

iz *Pustolovine bijednog kršćanina*,⁴⁵⁸ gdje u dramskoj formi pozitivno portretira papu Celestina V, prethodno pustinjaka, stavljajući naglasak na moralni potencijal slučaja, mimo povijesnog okruženja.

Zapažanja koja Chiaromonte iznosi o fenomenu otuđenja u eri tehnike, u kojoj materijalni napredak prati posvemašnja mehanizacija, pokazuju sličnosti s razmatranjem H. Arendt o primatu djelovanja u modernom dobu. Posrijedi je aspekt koji filozofkinja označava kao *homo faber*, u svjetlu činjenice da se pojedinca sada shvaća ponajprije kao “proizvođača”, polazeći od načela o korisnosti kao «kvintesencije njegova svjetonazora».⁴⁵⁹ Odnosu stroja i čovjeka, kao i time uvjetovanim problemima masovnog potrošačkog društva, poput utilitarnog racionalizma, propagande ili konformističkog duha («Svi postaju robovi svijuu»),⁴⁶⁰ Chiaromonte i drugdje posvećuje upečatljive stranice, naglašavajući ulogu svega onoga što nije moguće svesti na unaprijed zadano mjerilo. Tomu odgovara esejistička natuknica o neizostavnom automatiziranju: «Paradoks je što se zatim bezbrojni načini razmišljanja, promatranja i življenja svode na malobrojne automatizme stvarajući veliku jednoličnost, kojoj svatko robuje, i želio bi je se napokon osloboditi, kao Nesove košulje u kojoj se našao tko zna kako».⁴⁶¹

O opreci mehaničko/unutrašnje pisao je i Vittorini u nedovršenom kritičkom izdanju *Dvije napetosti*, te Morselli u dnevniku, pozivajući se na spomenuto djelo H. Arendt.⁴⁶² S istom teoretičarkom Chiaromonte dijeli uvjerenje o potrebi sudjelovanja u javnoj sferi, kao i pronicljivo prepoznavanje izvora i posljedica totalitarnih režima, te fašističke diktature. Zbog zanimanja za društvenu zbilju, mimo ideologija, ponovno vrijedi istaknuti bliskost s Vittorinijevom, te Alvarovom pozicijom, također posvećenima pitanju o moralnosti u politici, kao i uvidu u tipična obilježja nacizma i fašizma u svojim dnevničkim zapisima. Poput Alvara te osobito Moravie u *Europskom dnevniku*, Chiaromonte komentira i pojavu atomske bombe, dok motiv pravednosti sugerira usporedbu sa stajalištima Simone Weil. Autor upoznaje i Camusa, od kojeg

⁴⁵⁸ I. Silone, *L'avventura d'un povero cristiano*, Mondadori, Milano, 1968, str. 40.

⁴⁵⁹ H. Arendt, *Vita activa*, cit. izd., str. 247.

⁴⁶⁰ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 225.

⁴⁶¹ *Le verità inutili*, cit. izd., str. 28.

⁴⁶² E. Vittorini, *Le due tensioni*, cit. izd., str. 25-27; G. Morselli, *Diario*, cit. izd., str. 262.

preuzima poimanje apsurdna, te spremnost pronalaženja općih mjesta, preispitujući značenje njegovog koncepta o “pobunjenom čovjeku” u modernom kontekstu.⁴⁶³

Tematski razvedene, ove natuknice namijenjene istraživanju izvjesnosti iz očišta spoznavajućeg subjekta, na sjecištu filozofske, književne i povijesne perspektive, premašuju prvotnu nakanu privatne kolekcije minijturnih isječaka pohranjenih u džepnim knjižicama, ocrtavajući fizionomiju epohe.

⁴⁶³ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 72, 155.

IX. *Crno na crnome* Leonarda Sciascie: putem zbilje do umjetničke istine

Genezom vezan uz narav literarnog novinarstva, Sciasciin tekst *Crno na crnome*, koji je isprva fragmentarno objavljen u dnevnom tisku (pobliže u «Il Corriere della Sera», «La Stampa», «Ora»), pokazuje se prijemčivim za iznošenje sociološko-antropoloških postavki s uporištem u aktualnom trenutku, dok se zbog estetizirajućeg učinka ujedno približava esejističkim crticama. Stoga bi bilo moguće ustanoviti da on ostvaruje spoj publicističkog i književnoumjetničkog stila, kao što iziskuje talijanska praksa takozvane “treće novinske stranice” posvećene kulturnim priložima, a uvedene krajem otocenta (koju su slijedili brojni dvadesetostoljetni autori, poput Alvara ili Bontempellija), budući da upravo u tom obliku priređuje pojedine članke iz kasnijeg izdanja kao i isječke proznih poglavlja u listu «Il Corriere della Sera» između 1969. i 1989. godine.

Ipak, njegovo djelovanje ne isključuje povremenu kritičnost prema žurnalističkom registru, o čemu svjedoče pesimistične opservacije, jer priželjkuje veću usmjerenost prema publici. No, unatoč izostavljanju datumskih oznaka, kompozicijska logika zbirke ponovno upućuje na dnevničku bilježnicu, koja služi kao unutrašnji model; primjerice, kao autodefiniciju valja shvatiti ulomak u kojem se osvrće na «bilješku iz svojeg dnevnika», a slični tragovi pronalaze se i drugdje.⁴⁶⁴

Zapisci variraju rasponom od dužih kolumni do jezgrovitih aforističkih maksima, koje su katkada moralistički zasnovane (poput paradoksalne tvrdnje: «Vršnjaci smo, poznajemo se već dosta dobro: oslovljavajmo se s Vi», kojoj se pronalazi pandan u anotaciji Julesa Renarda: «U početku je ljudima govorio “ti”, sve ih smatrajući od male važnosti, a kada ih je upoznao i mogao cijeniti, iznenada ozbiljan,

⁴⁶⁴ *Nero su nero*, cit. izd., str. 258. Usp. isto, str. 237, 250.

rekao bi im “Vi”»⁴⁶⁵ Pored višestruke tematske referencijalnosti te neredovitosti ili sporadičnosti unosa, razaznaju se pojedine zakonitosti dnevničke strukture, djelomice nalikujući varijanti koju Michel Tournier označava neologizmom *journal extime*.

Ležernom izjavom iz istoimenog djela («Dobivam inspiraciju otvaranjem prozora ili izlaskom iz kuće»),⁴⁶⁶ francuski suvremeni autor smjera na izdanje pripremljeno za tisak, koje se nadovezuje na ostatak pojedinačnog stvaralačkog korpusa, s naglaskom na izvanjskom očitovanju pojava ili doživljaja, a nasuprot pounutrenju zasnovanom na imaginativnim mehanizmima. Dok pisci na taj način izoštravaju koncentraciju razvijajući sposobnost zapažanja, bilježeći i ono što bi inače ostalo nezamijećeno, posrednim putem moguć je uvid u radnje koje prethode umjetničkom izrazu, stupnjeve kristalizacije ideja, ili izvor nečije vokacije.

Osim što iznosi svoje viđenje najčešće humanističke i filozofske lektire, prožimajući diskurz erudicijskim referencijama, daje naslutiti idealnu konstelaciju književnika kojoj gravitira, kao i čitateljske navike: «[...] čitao sam sve, bez prestanka, nezasitno, ali već s nečim spekulativnim, s pažnjom usmjerenom na razmišljanje kako je nešto napisano»; «Ne uspijevam voljeti svu književnost, dapače, puno toga odbacujem, zanemarujem, želim zanemariti»; «Moj odnos prema stanovitim knjigama, stanovitim piscima je sada već bez odmaka, bez granica».⁴⁶⁷ Nadalje, Sciascia se ponekad nadovezuje na detalje iz zapisa drugih dnevničara (Pirandello, V. Woolf),⁴⁶⁸ pretvorene u povod samostalnih digresija kao žanrovski relevantno obilježje.

Pritom vodi računa o komunikacijskom kontekstu koji se stvara činom objavljivanja, s obzirom na interakciju s potencijalnim čitateljem, čija rasudbena i kritička sposobnost treba sukreirati značenje njegove poruke. Stoga produbljuje razmatranje autointerpretacijskim elementima, naznačujući društveni domašaj vlastitih proznih naslova kao i reakcije koje pobuđuju, osobito ukoliko posjeduju osobine kronike intervenirajući u vitalna pitanja; to vrijedi za pamflet *Slučaj Moro (L'affaire Moro, 1978)*, kojim potiče niz diskusija, komentiran u nekoliko navrata (a istu

⁴⁶⁵ Isto, str. 20; J. Renard, *Journal 1887-1910*, Gallimard, Pariz, 1986. (1. izd. 1925-1927), str. 153.

⁴⁶⁶ M. Tournier, *Diario aperto*, tal. prijevod, Barbès, Firenca, 2008. (franc. izvornik 2002), str. 18.

⁴⁶⁷ *Nero su nero*, cit. izd., str. 125, 182-183, 202.

⁴⁶⁸ Isto, str. 98, 125-128. Usp. isto, str. 14.

tematiku obrađuje u romanu *Todo modo* iz 1974. godine, zatim ekraniziranom kao rad Elija Petrija).⁴⁶⁹ No, budući da nisu namijenjene jedino autoru, bilješke ne služe za studiozno praćenje predradnji ili registriranje imaginarnih peripetija, koje bi potom uz veće ili manje promjene pretočio u narativni korpus, razjašnjavajući okolnosti nastanka, nego se poziva na završena izdanja zbog argumenata o kojima raspravlja, a evocira i kritičarsku recepciju svojeg stvaralaštva.

Iako se u formalnom pogledu u svojem opusu želio ugledati na autore okupljene oko rimskog književnog časopisa «La Ronda» (1919-1923) poput E. Cecchija, prihvativši stoga klasičnu normu, usporedba s njegovim ranijim iscrpnim *Notesima* (1912-1953), objedinjenim u brojnim svescima, koji su naknadno urednički obrađeni i ukoričeni, ipak pokazuje stilski otklon. Realističkoj maniri koju se zamjećuje u izdanju *Crno na crnome*, s obzirom da Sciascia tijekom '70-tih i '80-tih godina predstavlja utjecajnu intelektualnu ličnost, kao razdoblju kada su pisci imali značajnu socijalnu ulogu, a nasuprot «plimi konformizma»,⁴⁷⁰ ovdje se pretpostavlja osvrte radne naravi. Cecchijeve zabilješke pretežno se odnose na obradu kritičkih predložaka potencijalno komparativnog dosega, proširivanjem interesa na ostale europske književnosti.

Zastajkuje se također na tanahnim nijansama intimnih razmišljanja, zbog težnje prema iskrenosti kao unutrašnjem imperativu, potvrđene upućivanjem riječi samome sebi, te odatle proizašlom zamjenom morfosintaktičkih oznaka za prvo lice drugim, primjerice radi nagovaranja («Živjeti životom stroge i potpune odgovornosti u odnosu prema sebi, dragocjenim za tebe i druge, bez zadržke»).471 Pomišljajući da načini zaokruženo dnevničko djelo, anglist Cecchi oblikuje bilješke fluidne prirode, koje trebaju voditi prema cilju poticanja kreativnosti, pridonoseći osvještavanju vlastitog razvojnog puta kao i procesa učenja koji ga prati. No, kao u Sciascinoj analitičkoj prozi, egzistencijalni aspekt se potiče i razrješava literarnim, prema konstataciji: «Pisanje ne služi samo za izražavanje situacija, emocija, dojmova. Važno

⁴⁶⁹ Isto, str. 213-214, 241-242, 245-247, 250-261.

⁴⁷⁰ Isto, str. 243. Usp. isto, str. 138.

⁴⁷¹ E. Cecchi, *Taccuini*, ur. N. Gallo i P. Citati, Mondadori, Milano, 1976, str. 10.

je i zbog toga što ih izaziva u nama».⁴⁷² Cecchi je ujedno iskazivao zanimanje za strukturne osobitosti u dnevničkim rukopisima drugih, individualizirajući pojedinačne slučajeve u vidu zasebnih tekstova ili uvodnih članaka unutar priređenih izdanja (Pontormo, Pavese, Alvaro, Barilli, De Nittis).

Povrh toga što se ustrojava kao dnevnik u kojem su istaknuti književni koncepti i inicijative, u Sciascinoj prozi ocrta se svakodnevna povijest, odražavajući vremensko-prostorne okolnosti nastanka. Budući da je oblikuje u uskom doticaju s vanjskom zbiljom, rodni kutak pokraj Agrigenta (Racalmuto) postaje epitom socijalne zbilje uvjetujući cjeloviti spoznajni vidokrug, kao «najbolja promatračnica sicilijanskih stvari».⁴⁷³ Premda zastupa shvaćanje prema kojem je identitet uvijek dijelom uvjetovan regionalnom pripadnošću, veći broj natuknica ambijentiranih u Palermo prerasta prvotni okvir, te zrcali nacionalni mentalitet.

U tom smislu, talijanskom Jugu ne pristupa se samo kao zemljopisnom pojmu, nego i zajedničkom kulturno-civilizacijskom prostoru i literarnom toposu, što je neodvojivo od psihološke dimenzije: «Kao što svaka zemlja ima svoj jug, svi južnjaci su slični i povezani».⁴⁷⁴ Slijedom toga, različitim epizodama osvjetljava stapanja mnogostrukih utjecaja u navedenom etnografskom prostoru, koji na mahove zrači snagom mitskog naboja snažnijom od razuma: «[...] duševno raspoloženje koje je moguće predosjetiti, te na stanovit način izraziti u umjetnosti, poeziji, čak i bez direktnog uvida ili poznavanja».⁴⁷⁵

Pri odgrtanju povijesnih slojeva tako evocira arapsko-normansku baštinu, opstojnost Kraljevstva obiju Sicilija, protureformacijsko ozračje u baroku, razdoblje španjolske dinastije Burbonaca, Garibaldijev ulazak u Palermo te zadobivanje statusa talijanske pokrajine ili savezničko iskrcavanje 1943. godine.⁴⁷⁶ U dugotrajnoj prisutnosti osvajača te izdvojenom mediteranskom položaju pronalazi na drugom

⁴⁷² Isto, str. 495.

⁴⁷³ *Nero su nero*, cit. izd., str. 219. Usp. isto, str. 250.

⁴⁷⁴ Isto, str. 110.

⁴⁷⁵ *La corda pazza*, u: *Opere 1956-1971*, ur. C. Ambroise, Bompiani, Milano, 2003. (1. izd. 1987), str. 1205.

⁴⁷⁶ Isto, str. 79. Usp. G. Ficara, *Stile Novecento*, Marsilio, Venecija, 2007, str. 129-132.

mjestu temeljni razlog mentalne suzdržanosti primjetne u ponašanju («Može se, dakle, reći da je nesigurnost glavna sastavnica sicilijanske povijesti»; «More je stalna nepredvidljivost Sicilije, neizvjesna sudbina»),⁴⁷⁷ prema svjedočanstvu iz djela *Luda žica* (1970), kao drugog kritičkog izdanja koje, pored onog pod nazivom *Križaljka* (*Cruciverba*, 1983), sadrži elemente koji podsjećaju na ovaj dnevnik.

Nauštrb autobiografskog impulsa koji bi navodio na samopromatranje, pisac ondje minimalizira svoju prisutnost, ne ističući osobne razloge, nego preuzimajući ulogu svjedoka društvene svakidašnjice. S druge strane, uočljivo je udvostručenje perspektive, budući da kao subjekt iskaza nastoji istodobno potkrijepiti dokazima pretpostavke kojima je zaokupljen. To dnevničkom diskurzu nerijetko uobličenom poput procesa detekcije pridaje svojstva ispitivanja ili ankete, te u konačnici karakter dokumenta. Kao poticaj dijagnosticiranju uzrokâ, dnevnički projekt uključuje preispitivanje historiografskih činjenica, a pogled koji ponekad seže nekoliko stoljeća unatrag proizlazi iz konzultiranja arhivske građe.

Kao što je poznato, istražiteljski postupci provlače se i kao leitmotiv pripovjednim djelima, čiji zapleti počivaju na enigmima, a koja se ponegdje isprepliću s publicistikom, u skladu s njegovom poetikom literarne prerade kao novog ispisivanja postojećih motiva, kako direktnim preuzimanjem unutar vlastitog opusa, tako slobodnom prilagodbom s obzirom na tradiciju. O citatnosti drugdje izjavljuje: «Više nije moguće pisati, nadopisuje se»,⁴⁷⁸ a tu značajku potkrepljuje također osuvremenjena adaptacija Voltaireovog naslova *Kandid, ili san o Siciliji* (*Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, 1977).

Civilno osviješten, u dnevničkim zapisima Sciascia propituje situacije od općeg značaja, pri čemu ne zaobilazi niti lingvističke pokazatelje, između ostaloga pokazujući osjetljivost za medijski govor koji karakterizira novije doba. Prateći izdvojene slučajeve u cjelovitoj paraboli od ekspozicije do raspleta, predlaže hipoteze i izvodi zaključke mahom induktivnim putem na temelju iznijetih parametara, a poneke dileme ostavlja otvorenima. Umjesto da samo predočava običaje, uočava napukline

⁴⁷⁷ *La corda pazza*, cit. izd., str. 963, 1167.

⁴⁷⁸ C. Ambroise, *14 domande a Leonardo Sciascia*, u: *Opere 1956-1971*, cit. izd., str. XVI.

sistema uzimajući kao jednu od idejnih okosnica načelo legalnosti, a pritom se prepoznaju naznake njegovih uvjerenja (kao kada pripovijeda o vođenim procesima, izjašnjava se protiv smrtne kazne, progovara o žrtvama inkvizicije itd).

Tematizirajući stav prema javnom autoritetu, te ujedno nepovjerenje prema kategoriji moći u cjelini, naročito ako je potencirana u vidu «hipervlasti», prema vlastitom izrazu,⁴⁷⁹ vraća se uvijek iznova fenomenu mafije kao jednoj od središnjih preokupacija, čije čvorove tumači držeći na umu sveobuhvatnu procjenu okolnosti, sa zainteresiranošću prema povodu delikvencije i pitanju krivnje. Ukoliko se prosvjetiteljski ideal očituje u egalitarističkom porivu («[...] često me obuzima sumnja da se kotač pravde vrti u prazno ili, još gore, gazeći onoga koga okrzne, zbog njegove rastresenosti ili tuđeg pritiska»), a nasuprot «raširenoj i neiscrpoj igri dvostruke istine»,⁴⁸⁰ učestalo referiranje na incidente i nepravilnosti u javnoj sferi odaje skepticizam, čemu odgovara ironizacija i satirički umeci u stilu izražavanja.

Zbog istog razloga se uglavnom ne udaljava od izravnog prikaza, najčešće iznoseći radnje prezentom, bilo da se zadržava bliskost s događajima ili iskazuje svevremenost, a tek u manjoj mjeri nižući reminiscencije o minulome. Osim linearnosti naracije, mjestimično se zapaža također sinkopirani ritam, s obzirom na nadopunjavanje stanovitih tematskih polja. No, autor ostaje svjestan da literatura, kao mitizirana stvarnost koja sadrži kvintesenciju proživljenog iskustva, ipak predstavlja cezuru, radije nego poprište osmoze: «Vittorini je govorio da mu građanska zbivanja, čak i ona najmanja, skreću pozornost i odvajaju ga od pisanja. Toj boljci sam i ja podložan [...] koja nesumnjivo proizlazi iz više ili manje nesvjesne predodžbe da je književnost nešto drugo nego život, da je pisanje [...] ne-življenje».⁴⁸¹

Iako već pripada sljedećem naraštaju u odnosu na Vittorinija, pod njegovim i Paveseovim utjecajem usvaja motiv amerikanizma kao simbol poslijeratnog povjerenja u obnovu («Sloboda, demokracija, new deal, granica prema novom svijetu – bio je naš odgovor»),⁴⁸² u prvom redu na temelju obaviještenosti o pripadajućem literarnom

⁴⁷⁹ Isto, str. 146.

⁴⁸⁰ Isto, str. 32, 21. Usp. isto, str. 74, 219.

⁴⁸¹ Isto, str. 181.

⁴⁸² Isto, str. 121. Usp. isto, str. 149, 87.

kanonu (Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Caldwell, Saroyan), a dijele i poetičko mjesto o “neljudima”, u smislu negiranja moralnog integriteta čovjeka.

Dosljedno naslovu apstraktne vrijednosti (Sciascia također uređuje rubriku istog naziva u dnevniku «Il Corriere della Sera»), time cilja na tamne misli koje protječući tintom ostavljaju trag na crnom papiru stvarnosti, a istovremeno prema jednoj kritičarskoj pretpostavci priziva izreku uvriježenu u ovdašnjoj pučkoj predaji: «Bijelo polje, crno sjeme: čovjek što misli, to i čini» (prema izvorniku: *'Bianca campagna, nera semenza: l'uomo che la fa, sempre la pensa'*);⁴⁸³ zbog prvog dijela ovu poslovicu moguće je približno dovesti u vezu s davnom Veronskom zagonetkom (*Indovinello veronese*), gdje se već susreće podudarna metafora za utiskivanje slova na podlogu stranice.

No, prema Sciascinom zapažanju, negativni aspekti katkada se poništavaju, između ostaloga postizanjem poetičnosti. Riječ je o složenoj dijalektici, koju je moguće predočiti kao algebru, postavljanjem otvorene jednadžbe s neizbježnom nepoznanicom, pri čemu se upućuje na propusne granice između sna i jave: «[...] treba uvijek znati pričekati, između zbilje i poezije, da se ostvari izjednačenje». U Paveseovom *Umijeću življenja* tomu donekle odgovara razmatranje o vlastitom «nerazmjeru između vitalne mogućnosti i iskustva».⁴⁸⁴ Sukladno tomu, pjesničko otkriće podrazumijeva alegorizaciju zbilje, a književna spoznaja do koje se dolazi intuitivno, smatra se «najpotpunijim oblikom koji istina može poprimiti», kao što ustvrđuje nakon što je završio “krimi” priču *Majoranin nestanak* (*La scomparsa di Majorana*, 1975), napisanu prema stvarnom događaju. Unatoč racionalnosti koju zadržava u romanesknoj produkciji ponekad autobiografske potke, iza opisanih radnji nazire se upravo trag posredovane, “prenesene” istine, nadilazeći sitne vijesti: «[...] ponekad roman govori istinu koju ne govore povijesne knjige».⁴⁸⁵

⁴⁸³ R. Ricorda, *Sciascia e la forma diaristica, tra modelli francesi e italiani*, u: *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, ur. M. Simonetta, Ed. La vita felice, Milano, 1996, str. 60.

⁴⁸⁴ *Nero su nero*, cit. izd., str. 61; C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 97.

⁴⁸⁵ *L'adorabile Stendhal*, ur. M. Andronico Sciascia, Adelphi, Milano, 2003, str. 177. Usp. *Nero su nero*, cit. izd., str. 238.

Među onovremenim izdanjima, sadržajno kompatibilnim pokazuje se napose *Rimski dnevnik* Vitaliana Brancatija, proznog i dramskog pisca te scenarista (1907-1954), koji također okuplja iznenadne misli i kuriozitete, usmjeravajući znatiželju prema statistima i protagonistima na povijesnoj pozornici, te neizravno dotičući subjektivne čimbenike, budući da latentna autobiografičnost ostaje prisutna u argumentacijskom toku. Prilagođeni zahtjevima novinskog izvještavanja, no ne napuštajući literarne kriterije, zapisi su naknadno priređeni u jedinstvenom obliku zahvaljujući uredničkoj intervenciji, k tomu izuzimanjem datacije, a zadržavanjem oznaka mjeseci.

Kao produžetak stvaralačke aktivnosti, tekstovi su prvotno tiskani pod istoimenim naslovom u časopisu «Tempo illustrato» 1947, te kao *Dnevnik* u «Il Corriere della Sera», obuhvaćajući dionice između 1948. i 1954, a Brancati je također objavljivao istoimene članke (*Diario*) u listu «La Stampa» od 1941. godine. Unutar asocijativno slojevite tekstone dolazi do izražaja prožimanje doslovne i metaforičke razine, kao pri formuliranju rasutih aforističkih i sentencioznih razmatranja u svojstvu najmanje diskurzivne čestice, k tomu obilježenih satiričnošću, bilo da se prati lokalni život ili književnu sliku: «Nažalost sva ustrojena društva su nemoralna: samo osoba ima moralnost»; «[...] prvo pravilo istinskih pjesnika jest da to ne žele biti».⁴⁸⁶

Težnja prema objektivnom prikazivanju stavljajući malenkosti u fokus zanimanja («Pisati o *beskorisnim* stvarima: evo što je danas korisno»),⁴⁸⁷ stapa se s tendencijom diskutiranja o društvenim prilikama u neposrednom poraću, nakon jenjavanja diktature. Unatoč disperzivnim konturama djela, ponavlja se razmišljanje o posljedicama vala omasovljenja i nadirućim potrošačkim trendovima, što proizvodi tematsko kontekstualiziranje opreke barbarstvo/civilizacija. U isti mah, nisu rijetkost primjeri da autor istupa kao disonantan glas, pri čemu polemičko navođenje proturazloga poprima razmjere pamfleta ili karikature, pored povremenog komičnog dojma.

⁴⁸⁶ V. Brancati, *Diario romano*, ur. S. De Feo i G.A. Cibotto, Bompiani, Milano, 1961, str. 105, 221.

⁴⁸⁷ Isto, str. 8.

Ova komponenta povezana je s demistificiranjem vlastitog položaja što izdvaja kao vrlinu, ponajprije kada se očituje na kolektivnom planu, prema objašnjenju: «Divim se narodima koji loše govore o sebi». To je poticaj za uspostavljanje analogije sa stanjem u Italiji: «Ispit savjesti: dvije teško diskreditirane riječi»; a u nastavku potvrđuje: «[...] gnuša se ispita savjesti čak i u privlačnom obliku kazališne predstave».⁴⁸⁸ No, može biti posrijedi i primjesa autokritičnosti s obzirom na vlastitu ulogu u epohalnim prevratima, budući da tek nakon 1934. on usvaja demokratska uvjerenja, potom kritizirajući nacionalizam («Italietta»).

Prenoseći ponovno pamtljive preporuke iz dnevnčkih zabilješki drugih (Goethe, Gogolj, Baudelaire, Pavese, Kafka), prilikom komentiranja Longanesijevog izdanja *Razgovarajmo o slonu* primjenjuje istovjetnu opomenu o samopopustljivosti kao uzroku neravnoteže: «On ispovijeda tuđe grijeh. (Mislim da je to nedostatak svih naših dnevnika)»; no, drugdje djelomično opovrgava ovakav stav, potcrtavajući transparentnost koju zadržava u odnosu prema socijalno-povijesnom okolišu: «Ipak, u ovoj knjizi ima više Italije nego u posljednjim zbirkama svih talijanskih novina».⁴⁸⁹

Brancati je ujedno surađivao u listu «Omnibus» (1937-1939), koji utemeljuje Longanesi, vodeći kolumnu dnevničke prirode naslovljenu *Pisma direktoru (Lettere al direttore)*, a osmislio je i rubriku *Dnevnik o Bogatašima i Siromasima (Diario sui Ricchi e sui Poveri)* u Pannunzijevom tjedniku «Oggi» pokrenutu 1939. godine, te zatim uklopljenu u izdanje *Užici (riječi na uho)*. Za razliku od Sainte-Beuveove teze «Život bi bio podnošljiv da nema užitaka», potonje djelo uređeno je poput jedinstvenog kataloga u suprotnom tematskom ključu, gdje su autobiografska prisjećanja sublimirana u romanesknu fikciju, te uključuje prozni segment *Užitci bjelokosne kule (I piaceri della torre d'avorio)*, u kojem se nabrajaju prednosti dnevničara kada djeluje kao tajni pisac. Apsorbirajući sve što ga okružuje, i pridajući važnost naizgled sekundarnom, on poput pjesnika crpi poticaje iz nepovoljnih okolnosti: «Samo tada

⁴⁸⁸ Isto, str. 108, 121, 220.

⁴⁸⁹ Isto, str. 116, 113. Usp. L. Longanesi, *Parliamo dell'elefante*, cit. izd.

tražimo za sebe najveći mogući broj nevolja i najgore uvjete življenja, koji su uvijek najbolji za pisanje».⁴⁹⁰

Prema istom shvaćanju, nedostupnost za čitatelja, premda predstavlja krajnost, omogućuje da se zadrži marginu rezerve prema iznesenome, budući da se ne iziskuje prilagođavanje izvanjskim zahtjevima niti priželjkuje razumijevanje. Osim tipološkog paralelizma sa Sciascinim zapiscima, oblikovanim slijedeći i ovaj primjer u talijanskoj panorami, jednake su pojedine tematske konstante, poput sicilijanstva, poistovjećenog s neprimjetnom boljeticom («[...] da se bude obuzetima groznicom i groznica, ono što pati i izaziva patnju»), ili barokizma, koje u jednoj natuknici izjednačuje kao jedinstven topos («[...] u korijenu istinske sklonosti svih Sicilijanaca»)⁴⁹¹ Potonjoj odrednici moguće je pripisati i izvjesne karakteristike u načinu izričaja, poput uporabe brojnih antiteza. Kada je riječ o literarnom ukusu, obojica pronalaze oslonac u francuskoj tradiciji, u koju Sciascia opetovano poseže citirajući niz figura (Pascal, Montaigne, Proust, Malraux, Bernanos, Hugo, Sartre, Balzac i drugi).

Jednako tako, Stendhalov utjecaj, kojeg sâm drži jedinim «vrijednim obožavanja», on iščitava kao izvor prepoznatljivosti u Brancatijevom romanu *Lijepi Antonio* (*Il bell'Antonio*, 1949), dok u predgovoru njegovom dnevniku, objavljenom u nakladi Bompiani 1984. godine, navodi kao uzor trijadu koja se sastoji od modernog primjera Gidea, te svezaka braće Goncourt (1887-1896, cjelovito tiskanih između 1956-1959), i onih J. Renarda (1887-1910). Radi se o dvama prethodnicima iz posljednjih dekada otočenta čiji zapisi se smatraju podjednako upečatljivim i jezično ravnim njihovom preostalom korpusu: pritom je Renard u svojim ulomcima već bio u prigodi komentirati dnevničke bilješke Edmonda i Julesa Goncourta kao njihovo ponajbolje umjetničko ostvarenje.

⁴⁹⁰ V. Brancati, *I piaceri. Parole all'orecchio*, Bompiani, Milano, 1964. (1. izd. 1946), str. 72.

⁴⁹¹ V. Brancati, *Diario romano*, cit. izd., str. 54, 385. Sciascia je također uredio prvi svezak autorovih sabranih djela (*Opere 1932-1946*, Bompiani, Milano, 1987), te predvidio za tisak drugi dio (*Opere 1947-1954*, Bompiani, Milano, 1992).

Obrasce koje primjenjuje prvi književnik, a kojem niti A. Gatto u kasnijem osvrtu neće poreći vještinu pronicavosti uočljivu u dnevničkom pismu pored dojma lakoće koji se stječe pri čitanju, slijedi također Sciascia, izdvojivši dojam o udjelu proizvoljnoga i izmišljenoga u Renardovom samoportretiranju, kao postupku potom prenesenom iz anegdotalnog pripovijedanja u romaneskno tkivo, što priječi jednoznačno određenje.⁴⁹²

S izuzetkom ideje literature kao zajedničke niti u izlaganju, Sciascia ipak koristi drugačiji motivski registar u odnosu na Renarda, zamjenjujući prepričavanje osobnih zgoda i salonskih prizora koji svjedoče o atmosferi s kraja stoljeća zauzimanjem za širu dvadesetostoljetnu problematiku. No, često pribjegava identičnoj metodi razvijanja i obrazlaganja ideja u dužim paragrafima, unutar kojih se traže poveznice misaonim raščlanjivanjem. Zajedničko im je također zanimanje za detalje, radije nego težnja prema sveobuhvatnim kadrovima, čemu pridonosi navođenje poimence evociranih ličnosti. Unatoč opširnijem obujmu, primjećuje se Renardova težnja prema reduciranoj frazeologiji, kao i sažetom ironičnom poantiranju. Poredba s Brancatijem opravdana je nadalje zbog samokritičkog procjenjivanja koje se učestalo pojavljuje, uz mjestimične burleskne tonove u slučaju francuskog autora: «Mogao bih reći da sam ponovno u sebi pronašao najveći broj slabosti koje treba držati na umu»; «Knjiga nam se ne sviđa tamo gdje nam nalikuje» itd.⁴⁹³

Autopoetičke implikacije razabiru se i u Sciascinom pozivanju na Manzoniya, osobito iz *Priče o stupu srama* (*Storia della colonna infame*, 1842), pa pišući uvod za to izdanje iz 1973. godine ističe potrebu trajnog obnavljanja odnosa prema prošlosti, te time postavlja pitanje tolerancije, sukladno razmatranom gradivu iz vlastitog opusa. Ovdje je moguće pridometnuti da famu talijanskog devetnaestostoljetnog liričara, autora stihovanih povijesnih drama te romanopisca spominje već Stendhal, koji je u svojem članku iz 1830. tako već u prilici zabilježiti da njegovi *Zaručnici* (*I promessi*

⁴⁹² A. Gatto, *Diario di un poeta*, cit. izd., str. 96; *Nero su nero*, cit. izd., str. 115-118.

⁴⁹³ J. Renard, *Journal 1887-1910*, cit. izd., str. 64, 124.

sposi, dorađena verzija seže u razdoblje između 1825. i 1827.) broje devetnaest talijanskih izdanja kao i razne prijevode.⁴⁹⁴

Govori li se o nastavljanju ove linije tijekom posljednjih desetljeća, prema istom uzorku Sciascin biograf Massimo Onofri u recentnom izdanju *Zabranjeni smjerovi* postavio je vlastito biografsko i psihološko “ja” u konkretne društvene situacije, nerijetko navodeći protustavove u odnosu na mjerila koja smatra tipičnima za dominantnu kulturnu paradigmu.⁴⁹⁵ Ne ispuštajući iz vida dimenziju književnosti kao osnovnu točku, na taj način svodi svoja razmišljanja uglavnom usredotočena na suvremenike koji preuzimaju ulogu javno istaknutih ličnosti, na mini format epigrama, portretirajući također Sciasciu i Brancatija. Na tragu žurnalističkog jezika, pri čemu natuknice ostavlja datiranim i naslovljenim, ispituje sliku stvorenu posredstvom masovnih medija, unoseći također neobaveznije sadržaje poput kuloarskih dodataka iz svijeta spektakla ili televizijske kritike.

Uvidjevši formalne sličnosti s Vittorinijevim *Javnim dnevnikom*, Sciascia teži oblikovanju koherentnih dnevničko-novinskih napisa koji bi bili izravno iskoristivi, spajajući svojstva literarnog laboratorija prikladnog za praćenje kreativnih iskoraka, s promišljanjem socijalnih kodova zamjetljivih u onom času, a čiji odjeci još ostaju na snazi. Kao ishod konvergentnog nastojanja, rasvijetljuju se pojedinosti o cjelokupnom inventivnom stvaralaštvu, koje se time udvaja ili poprima dovršeni karakter, uz djelotvorno tumačenje okolnih događaja proizašlo iz autonomne pozicije intelektualca koji pristaje na angažiranost. Drugim riječima, još jednom se ostvaruje preklapanje privatnog i kolektivnog značenja dnevnika, te je na djelu pozitivna povratna sprega između pisaca i čitateljstva, pozvanog na sudjelovanje sugestivnim tonom nalik razgovoru.

⁴⁹⁴ *Intorno a «La Colonna Infame»*, sada u: *Manzoni pro e contro*, ur. G. Vigorelli, sv. III, Istituto propaganda libraria, Milano, 1975, str. 793-808; Stendhal, *Manzoni nel «Parnaso Italiano»*, u: *Manzoni pro e contro*, sv. I, cit. izd., str. 191.

⁴⁹⁵ M. Onofri, *Sensi vietati. Diario pubblico e contromano 2003-2006*, Gaffi, Rim, 2006.

X. Na rubovima žanra

X.1. Autentično i hibridno

S obzirom na klasične dnevničke zapise koji pripadaju kulturnoj tradiciji, kao što se nastojalo pokazati, u talijanskoj sredini učestali su slučajevi da bilješke predstavljaju poticaj ili produžetak djela, u vidu “paralelne” intelektualne vježbenice, koja prethodi umjetničkoj razradi ili sadrži konstitutivne elemente koji je legitimiraju.⁴⁹⁶ No, vodeći računa o organizaciji iskaza, budući da je riječ o žanru kojem je imanentan intimni udio, i ova razmišljanja odaju obrise autoportreta, bilo da autor samo razrađuje mentalna stanja, ili promatra sheme vlastitog i tuđeg ponašanja, zainteresiran za fenomenologiju psihološke aktivnosti.

Moguća je stoga dvostruka pripadnost: pisac prikuplja materijale prateći ono što stvara,⁴⁹⁷ te registrirajući niz pojedinosti o pripovjednom ili pjesničkom činu, odakle nerijetko proizlazi instrumentalna narav notesa, koji treba poslužiti kao poligon za buduće radove, ili suprotno tomu prevladava zanimanje za ono što on jest, pa ga oblikuje kao razgovor sa samim sobom, preispitujući sferu unutrašnjosti. Napose potonju kategoriju obično se obuhvaća terminološkom oznakom intimnog, osobnog dnevnika, kao razdjelnica u odnosu na istoimenu žurnalističku komunikaciju.

⁴⁹⁶ F. Fido, *Specchio o messaggio? Sincerità e scrittura nei giornali intimi fra Sette e Ottocento (rileggendo Benjamin Constant)*, u: *Le forme del diario*, cit. izd., str. 75.

⁴⁹⁷ Isto vrijedi za druge tipove dnevničkog diskurza: da bilježnica može biti mjesto gdje se bilježi “nelagodna istina” pokazuje primjer Champolliona, koji početkom 19. stoljeća ondje ostavlja revolucionaran podatak o egipatskoj civilizaciji koji nije mogao objaviti.

Ujedno, postavlja se pitanje književne vrijednosti ovakvih natuknica, čija definicija proizlazi iz interakcije između autora i čitatelja, jer način razumijevanja distinktivnih obilježja ovisi, povrh prvotne pišćeve nakane, o subjektivnoj procjeni publike u širem kulturološkom obzoru. Terminologijom G. Genettea, posrijedi su tekstovi koji zahvaćaju stvarnost na dokumentarnoj, činjeničnoj razini (premda se ne napušta uvijek fikcijsko načelo), pa se literarnost ne ostvaruje izravno, nego je uvjetovana prosudbom o potencijalnoj estetskoj ulozi inherentnoj formalnim svojstvima.⁴⁹⁸

U kontekstu književne umjetnosti, vrijedi također zapaziti da se dnevnik često ustrojava kao hibridan žanr podlozan prožimanjima, pa nisu rijetkost amalgami koji pored autentičnih odrednica poput dnevnog izvještavanja ili analitičnosti, uključuju dodatne značajke društveno-povijesne, sociološke ili filozofske prirode. Pritom, djelo može istodobno ilustrirati veći broj sastavnica. Ili se radi o monotematskom pristupu koji, izuzev povijesnog dnevnika, obilježava veoma raširen oblik putopisnih crtica (*Reisebilder*). Jednako tako, štiva sadrže postavke koje upućuju na epohu kada su nastala, pa ponekad služe kao predložak za uvid u povijest kulture. S obzirom da odatle postaju uočljive promjene senzibiliteta kako u privatnom životu tako u kolektivnom imaginariju, smatraju se izrazom mijena u mentalitetu.

S druge strane, što se tiče poredbe s autobiografijom u užem smislu, iako se zabilješke vodi iz perspektive sadašnjosti i budućnosti, nisu isključeni umetnuti dijelovi, kada se poseže za analepsom za priziv reminiscencija koje se odnose na djetinjstvo ili formativne godine, kao osobna ili obiteljska priča. To je drugačije od kasnijeg povezivanja sekvenci u autobiografiji kao cjelovitoj pripovjednoj formi, no poznati su slučajevi strukturiranja na temelju dnevničke građe (Foscolo, Alfieri). Alfieri ujedno ostavlja prvu dnevnu bilježnicu u talijanskoj književnosti, pišući u početku na francuskom, a zatim materinskom jeziku, čiji naslov predstavlja kritičarsko rješenje (*Giornale*, 1774-1775, 1777), a domašaj ostaje ograničen na privatnu domenu, sukladno zahtjevima onodobnog vremena.

⁴⁹⁸ G. Genette, *Fikcija i dikcija*, cit. izd., str. 6.

Konvergencija s memoarskim pisanjem bilježi se ukoliko dnevničko lice nastupa u prvom redu kao protagonist stvarnih događaja, predočavajući ih unatrag ili dan za danom kada se zbivaju, što potom dopušta interdisciplinarno tumačenje. Tako naglašenu historiografsku komponentu posjeduje *Ratni i zatvorski dnevnik* Carla Emilia Gadde s početka 20. stoljeća. Razmotre li se поближе, ova opažanja koja su vezana uz njegovu životnu fazu kao dvadesetogodišnjaka (1915-1919), predstavljaju pokušaj interpretiranja okolnosti kojima svjedoči iz prve ruke, u jednakoj mjeri kao sukcesivan opis sitnica koje čine dnevnu kolotečinu.

Objavljene naknadno autorovom voljom, no uz cenzurirane dijelove (poput promijenjenih prezimena u proširenom izdanju iz 1965), natuknice imaju ishodište u ratnim zbivanjima predloženim iz kuta vojnika, te zatim zarobljenika nakon poraza kraj Kobarida. Istu epizodu transponiraju u znana autobiografska djela, primjerice, Ardengo Soffici, *Kobilek* (1918), *Povlačenje iz Friulija* (*La ritirata del Friuli*, 1919); Piero Jahier, *Sa mnom i alpincima* (*Con me e con gli alpini*, 1919); Giani Stuparich, *Rat 1915* (*Guerra del '15*, 1931); Emilio Lussu, *Godina na Visoravni* (*Un anno sull'Altipiano*, 1938); Carlo Betocchi, *Kobaridska godina* (*L'anno di Caporetto*, 1959) i drugi.

Pri oslikovanju scenografije i karaktera dogodovština, Gadda pruža iscrpan, minuciozan prikaz, svjestan provjerljive naravi teksta, koji može postati dio povijesne građe kao pouzdana dokumentacija. Budući da odobrava nazočnost publike, ne shvaćajući čitatelja kao uljeza, ne gubi iz vida pitanje priopćivosti: «Zašto sam tako potanko želio ispričati ove ludorije? Zbog toga što će biti zanimljive za trideset godina».⁴⁹⁹ No, riječ je o vizuri koja uvećava privatne činjenice, pa zauzimaju istaknuto mjesto pojedinosti od naizgled sporednog značaja, dok ono što se uobičajeno drži presudnim ostaje u pozadini. Na taj način, gube se obrisi “velike povijesti”, jer je važno jedino kako peripetije utječu na svijest govornog lica: «U ovoj knjizi, napisanoj u cijelosti u jednom mahu, bez ispravaka, čak i na mjestima lijepog stila ili gotovo

⁴⁹⁹ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia. Con il «Diario di Caporetto»*, Garzanti, Milano, 2002. (1. izd. 1955), str. 145.

takvog, nalaze se brojne obavijesti o sitnicama, koje su utoliko važnije zbog toga što će izmaknuti povijesti». ⁵⁰⁰

Iako su unosi isprva bili namijenjeni isključivo za internu uporabu, autor izbjegava iskrivljanje, želeći biti precizan unatoč subjektivnosti procjene. Ipak, proturječna situacija u kojoj se nalazi katkada uvjetuje «melodramatski» ton, kao i promjene kritičkog stava, naročito u odnosu prema okolini, prouzrokovane rastućim nerazumijevanjem. Usprkos primjesama dokumentarne kronike, jer je očevidac prijelomnih trenutaka, težište je na unutrašnjem proživljavanju krize. S obzirom da djeluje kao promatrač, u pojedinim digresijama predočava sebe kao figuru, ostavljajući dojam da se gleda izvana, odakle potječu emfatički istupi: «Kako se sudbina okrutno poigrala sa mnom!» ⁵⁰¹

Naime, drugačije od autobiografa ili memoarista, dnevnički subjekt čije opservacije se odvijaju gotovo usporedno sa vanjskim prilikama, često nema namjeru ostaviti pozitivan dojam o sebi iskazujući čuvstva u stanju spokoja, nego radije promišlja o onome što stoji iza društvene “maske”. Umjesto da traži izravno opravdanje za svoje postupke ili one drugih, Gadda nastupa bez popustljivosti, prekoravajući samoga sebe sve do grizodušja, te odražavajući sumnju i nesigurnost. Pri dijagnosticiranju raspoloženja zadržava se na individualnim disonancama (malodušnost, sklonost osamljenosti, pomanjkanje volje, ljutnja, ćudljivost, plašljivost), s naumom racionalizacije i udaljavanja od vlastitih emocija, kao i neravnoteži u zrcalnoj relaciji prema drugima, uvrštavajući i retrospektivne sekvence, pri čemu obraća osobitu pažnju obiteljskim figurama.

U tomu smislu, bilježenje novosti, izolirajući se od okruženja, treba djelovati kao korektiv, dajući povoda za otkrivanje uzroka vlastitih mana te ispravljanje nedostataka. Nasuprot poimanju o dnevniku kao predmetu užitka pri ponovnom čitanju u svojstvu autorefleksivne replike, odlikuje ga nastojanje da izvuče pouku, ne ponavljajući pogreške, pridajući zapisima željenu transformacijsku funkciju. Nagnan potrebom za harmoničnošću i redom pokazuje, međutim, nemoć da razriješi misaonu

⁵⁰⁰ Isto, str. 218.

⁵⁰¹ Isto, str. 298.

zbrku, kao što je uočljivo iz izjave u kojoj je istaknuta konotacijska dimenzija: «[...] koji užasan, iscrpljujući, nered!»⁵⁰²

Učinak ekspresionističkog stila možda nehotice proizvodi i sljedećom tvrdnjom obojenom literarizacijom, koja zbog središnje metafore nalikuje umjetničkom izrazu: «Mnogo toga neću moći izreći intenzitetom kojim bih htio, jer bol slama, ispražnjava, nagrđuje, razara, poput sumporne kiseline izlivena na dušu».⁵⁰³ Budući da si pisanjem daje oduška, nisu rijetkost niti retorička pitanja ili hiperbole koje upućuju na emocionalni položaj, ostvarene gomilanjem slika ili pojmova, a parataktičko nizanje ponegdje se pojavljuje kao polisindeton.⁵⁰⁴ Iako zabilješkama nedostaje brižljive dorade, široka lepeza tonova, od groteske i sarkazma do elegičnosti, mjestimično daje izrečenome simboličku patinu, sugerirajući da problem forme nije uvijek sekundaran.

Premda se uz ovo djelo vezuju prvi spisateljski pokušaji, ovlašna usporedba s istovremenim Tecchijevim *Notesima*, gdje urednički naslov još jednom aludira na status teksta,⁵⁰⁵ upućuje na manju zastupljenost stvaralačkog elementa ili metadiskurza u lombardskog autora, dajući prednost interiorizaciji. Izuzetak čine općenite naznake poput nagovještaja jednog romana ili isticanja Manzonijskog kao poetičkog uzora, kojim se bavi od mladenačkih dana.⁵⁰⁶ Kao kontrapunkt, u opservacijama budućeg germanista autorska silueta ostaje u sjeni, a izmjena ugođaja proizlazi iz mozaičnog pristupa, koji prevladava nad iznošenjem psihobiografskog materijala.

S obzirom da se usmjerava prema svjesnom cilju usvajanja kritičkih koncepcija, izgrađuje vlastiti esejistički i pripovjedački jezik, pa bilješke uglavnom poprimaju oblik predteksta, gdje jezgru sačinjavaju komentari i književni citati, doprinoseći procesu naukovanja. No, dnevnik ujedno predstavlja mjesto koncentracije, koje uključuje ono o čemu se ne može govoriti drugdje. Utoliko i Tecchijevi zapisi nose trag samospoznajnog modusa, a pritom umjesto rezignacije nastoji aktivno djelovati, prepoznajući hipotetičke zamke.

⁵⁰² Isto, str. 143.

⁵⁰³ Isto, str. 423.

⁵⁰⁴ Isto, str. 24, 427.

⁵⁰⁵ B. Tecchi, *Taccuini del 1918*, cit. izd.

⁵⁰⁶ *Giornale di guerra e di prigionia*, cit. izd., str. 24; usp. *Apologia manzoniana* (tekst je objavljen prvi put u listu «Solaria» 1927. godine), sada u: *Manzoni pro e contro*, sv. II, cit. izd., str. 333-343.

Nasuprot statičnom pogledu, koji navodi da se samo utvrdi postojeće stanje, potiče samoga sebe da nadvlada osjećaj nezadovoljstva i zakočenosti, suočavajući se s propustima i dvojabama. Kao rezultat prijateljske interakcije, u kontekstu zajedničkog zarobljeničkog iskustva koje dijeli s Gaddom i Ugom Bettijem, Tecchi im posvećuje memoarsko djelo *Baraka 15 C* (*Baracca 15 C*, 1961). Ovom žanru se približavaju i njegova izdanja *Ljeto u vojnom pohodu* (*Un'estate in campagna* (1945), *Uoči rata 1940* (*Vigilia di guerra 1940*, 1946), dok zbirka pripovijesti *Ime na pijesku* (*Il nome sulla sabbia*, 1924) posjeduje djelomično dnevnički karakter.

U Gaddinim razmišljanjima dolazi do izražaja i praktični aspekt, budući da se pod izradom bilježaka podrazumijeva stanovit način organizacije vremena. Za dnevničara je također tipično da ne izostavlja unaprijed iz početne strukture niti jedan detalj, smatrajući ravnopravnima sve epizode. Jednako tako, autor piše i onda kada ne pronalazi ono što razlikuje jedan dan od drugoga, ograničavajući se na “ništavnosti”, sukladno formuli *semper eadem*, kao prilikom unosa: «Jučer ništa novo niti naročito značajno».⁵⁰⁷ Nakon što je u nekoliko navrata nagovijestio mogućnost da okonča govor zbog zamora i jednoličnosti, držeći reprezentativnim ono što je dovršio (pritom žaleći zbog jedne izgubljene bilježnice iz 1917), prekida ga naglom odlukom, umjesto idejom moralne preobrazbe.

Završna aporija koja odaje razočaranje upućuje na zaključak da dovodi do paroksizma vlastite dileme: «Neću više ništa zapisivati, jer ništa mojega nije vrijedno spomena niti pred samim sobom».⁵⁰⁸ Kao stilske osobitosti, uz vremensko-prostorno određenje, ispod natuknica se ponekad nalazi potpis (k tomu u latinskoj inačici, *Gaddus*). Značenjski su povezani s tekstom i mnogobrojni minijturni krokiji, na kojima su skicirana mjesta gdje su stacionirani (poput baraka ili skloništa), ili improvizirane topografske karte, a koji pridonose točnosti, dopuštajući kasniju rekonstrukciju.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Isto, str. 188.

⁵⁰⁸ Isto, str. 435.

⁵⁰⁹ Prema F. Simonet-Tenant, i slikar André Mare ostavlja u svojim blokovima ciklus akvarela posvećenih ovoj temi, *Carnets de guerre 1914-1918* (*Le journal intime*, cit. izd., str. 26).

Iako živopisno i detaljno prepričava emotivne amplitude kao i konkretne geste, u drugoj prigodi iskazat će shvaćanje o manjkavostima i protuslovljima koje zapaža u prikazivanju vlastitih uspomena, što objašnjava poduze zakašnjenje pri tiskanju djela. Poblje gledano, u znakovito naslovljenom odlomku *Nemogućnost ratnog dnevnika* (*Impossibilità di un diario di guerra*) iz 1931. godine, koji je potom uklopljen u *Udinski dvorac*, cilja upravo na navedenu situaciju, ustvrdivši da ovlašno nabranje zgoda u jednom dahu uistinu otežava neophodno pomnije prosuđivanje. Ondje je posvećen istovrsnim minimalnim događajima, s naglaskom na intimnim previranjima iz pozicije sudionika, opet se okrenuvši javnosti ne bi li preduhitrio nadolazeće poteškoće. Ali pridometnut će o cijelom tematskom spektru koji ostaje izvan zacrtanog kadra: «[...] ostavit ću neizrečenima 99 posto svojih nevolja».⁵¹⁰

Zbog stapanja literarnog horizonta s onim subjektivnog iskustva u sklopu dnevnike proze moguće je nadalje tretirati nedovršen filozofski traktat *Milanska meditacija* iz 1928. (*Meditazione milanese*, 1974), kao i *Talijansku priču o neznatom iz dvadesetog stoljeća* (*Racconto italiano di ignoto del Novecento*) u vidu dviju radnih studija za narativno djelo s rječitim podnaslovom *Cahier d'études*, iz 1924-1925, a prvotno objavljenih 1983. godine, koje su također zadržane na pripremnoj razini.

Općenito uzevši, moguće je isprepletanje dnevnika izričaja s poetskom gamom ili romaneskom dogradnjom, što je također ostavljeno po strani u središnjem dijelu ovog rada, usredotočenog na razlikovanje oblika i sadržaja ove proze kao autonomnog žanra kanoniziranog tijekom modernog razdoblja. No, potencijalnu bliskost s lirskim strukturama opravdava činjenica što je u obje situacije fokus stavljen na individualnost i autoreferencijalni stav govornog subjekta.

Tako u *Tupom dnevniku* Amelia Rosselli postiže dojam pjesničkog govora unatoč proznoj formi, zahvaljujući odgovarajućem instrumentariju poput refleksivne asocijativnosti, jezičnog eksperimentalizma, te simptoma poput anafore ili uzvika. S obzirom da ne dokida racionalnu crtu, ishod predstavlja bilježnica podijeljena na kraće

⁵¹⁰ C.E. Gadda, *Il castello di Udine*, Einaudi, Torino, 1961. (1. izd. 1934), str. 39. Usp. isto, str. 29.

odsječke koji su prethodno samostalno tiskani, ponegdje uz dataciju i numeraciju, pri čemu autorica ipak ne usvaja generičku oznaku pjesme u prozi. U nastavku dodaje metatekstualni osvrt na naslov možda ironičnog prizvuka, kojim aludira na moralno svojstvo, kao odjek «zamršene i kasne adolescencije».⁵¹¹

U pitanju je osamostaljen intimistički monolog, koji još samo okvirno ima biografsko utemeljenje kao: «[...] početak po mogućnosti vrlo malo biografske autobiografije».⁵¹² Umjesto da oslovljuje sebe samu kao inače obilno korišten žanrovski postupak, njezino izlaganje se objektivizira, k tomu katkada trećim glagolskim licem, do stupnja neosobnog pripovijedanja. Poprište raznolikih utjecaja, od simbolista i nadrealista do D. Campana, ovaj izričaj ostaje donekle neodgonetljiv, kriptogramski skrivajući značenje.

Potonji tipološki odvjetak, međutim, samo nazivom priziva *Dnevnik jednog pjesnika* iz pera Alfonsa Gatta, prikladnim ponajprije zbog lirsko-evokativne atmosfere koja je stvorena istančanošću izraza. Utoliko valja ustvrditi da u dnevničkim notacijama autora čiji prvi stihovi nastaju tijekom '30-tih godina u suglasju s programom hermetičara, kontemplativnost kao temeljna odlika nije umanjena povremenom alogičnošću. Time se izaziva dojam da bi pojedine umetke bilo moguće preraditi u ustaljenoj versificiranoj formi, kao u bloku gdje je denotativno iskazivanje zamijenjeno metaforičkim: «Kiša je stalna misao koja ima “svoju” tišinu, i s nama je na drugomu mjestu, gdje više ne pada».⁵¹³ U prilog svrstavanju na tragu naslovnog akorda govorila bi također njegova središnja premisa o lirici kao času utopijskog naboja, čime se otvara prostor za daljnje razmatranje: «Poezija [...] je sve ono što nismo uspjeli učiniti».⁵¹⁴

Budući da nije zaokupljen isključivo izvjesnostima, nego posreduje pjesnički svijet, usklađuje slučajne i nehotečne dojmove s meditativnim dionicama. Unatoč neprekinutom introspektivnom poniranju kao zajedničkom nazivniku pod koji valja podvesti natuknice, elementarne egzistencijalne pobude ostaju prikrivene, jer se

⁵¹¹ A. Rosselli, *Diario ottuso 1954-1968*, Empiria, Rim, 1996. (1. izd. 1989), str. 54. Usp. isto, str. 26. Ovo djelo doživljava i scensko uprizorenje, koje je priredio Ulderico Pesce.

⁵¹² Isto, str. 54.

⁵¹³ A. Gatto, *Diario di un poeta*, cit. izd., str. 40.

⁵¹⁴ Isto, str. 43.

bilježenje izjednačuje s literarnom svrhom: «U danima kada ne pišem, a takvih je mnogo, razmišljam usporenije. Pisati znači misliti napetijeg pulsa i u naletima potpune koncentracije poput atlete».⁵¹⁵

Sintaktičkim oblikovanjem rascjepkanih, nevelikih ulomaka, lišenih datuma, potcrtava se prilagođenost čitateljstvu, a na tezu da je u pitanju rukopis bez slučajnih riječi navodi i primarni daktilografski tekst s ručnim ispravcima koji je priložen izdanju. Podudarne su gramatičke smjernice, poput uobičajenog prihvatanja prvog lica množine za izražavanje osobnog motrišta («naša uzdrhtalost pred životom»; «osjećamo» i slično), u stanovitim odjeljcima dosegnuvši intenzivnost poslovičnog gesla, kao i direktnog apostrofiranja («Vjerujete li?»; «Razmislite o tome»).⁵¹⁶ Naznačena su i njegova slikarska znanja, gdje se interpretativni poticaji tiču teoretizacije o različitim likovnim tehnikama (crtež, akvarel) ili perceptivnim efektima koje pobuđuju platna vrsnih predstavnika (Ingres, Cézanne, Nolde, Morandi), a ne zaobilazi niti spomen na poznanstva iz srodnih krugova, kao i ostale dnevničare (Kafka, Slataper). Premda se u nadahnuću zadržava sintonija između iskustvenoga i zapisanoga, kao i navika da se uzima riječ iz perspektive onoga što je minulo ili tek treba slijediti, piščev verv se ponajbolje ogleda u atemporalnoj matrici.

Tomu valja pribrojiti brojne druge primjere sublimacije dnevničkih elemenata u pjesničkom novečentu, u sastavcima Ungarettija, Serenija, Capronija, Betocchija, Cattafija ili Sanguinetija.⁵¹⁷ Vodeći računa o razvoju u književnopovijesnom smislu, poticajan je već arhetip Petrarkinog *Kanconijera*. Prijelaz od fragmentariziranog gradiva, u skladu s izvornim naslovom (*Rerum vulgarium fragmenta*), do jedinstvene priče ustrojene poput «dnevnika duše», na koji se on osvrće i u posljednjim recima autobiografskog latinskog djela *Moja tajna* («[...] et sparsa anime fragmenta recolligam»),⁵¹⁸ ovdje jamči, između ostaloga, princip kronološke linearnosti. Unutrašnje trvenje između imaginacije i meditativnosti, na kojem se zasniva njegova

⁵¹⁵ Isto, str. 30.

⁵¹⁶ Isto, str. 19, 18, 27.

⁵¹⁷ N. Lorenzini, *Discorsività e diarismo nella poesia del Novecento*, u: *Le forme della discorsività nella poesia del '900. Atti del 3° Convegno Nazionale di Studi MOD*, Pescara 2002, ur. C. Benussi i N. D'Antuono, Millennium, Bologna, 2006, str. 51-65.

⁵¹⁸ F. Petrarca, *Secretum. Il mio segreto*, ur. E. Fenzi, Mursia, Milano, 1992, str. 282.

kreativna žica, prema De Sanctisovoj napomeni,⁵¹⁹ ostvaruje se držeći korak s kalendarom. Autor opetovano obilježava godišnjice, pokazuje svijest o smjeni sezona, te se vezuje uz svakodnevno. Riječ je o estetici protočnosti i promjenljivosti u jednakoj mjeri kao prolaznosti, u duhu obrasca iz soneta CI, u verziji Z. Mrkonjića: «Trenutke, sate, dane znam da slijedi / godina» (*'So come i dì, come i momenti et l'ore / ne portan gli anni'*).⁵²⁰

Propusnost granica potvrđuje i rubna kategorija fikcionalnog dnevnika, pri čemu se djelomično ili u cijelosti zadržavaju vanjska žanrovska obilježja, no popraćena visokim stupnjem invencije. Ukoliko je točno da nema anonimnih dnevnika, pritom može biti prisutno izjednačavanje autora s očištem pripovjedača i lika, u vidu romansirane priče o vlastitom životu, pa se ne napušta sasvim mjerilo vjerodostojnosti, te neizravno postaje uočljiva predodžba koju netko ima o sebi. Primjer predstavljaju Pasolinijeva djela *Nečiste radnje* (*Atti impuri*) i *Amado mio* iz 1982, nastala na temelju dnevničkih ulomaka povjerljive prirode iz *Crvenih bilježnica* (*Quaderni rossi*, 1946-1947), gdje unatoč romanesknom subjektu on komentira osobni položaj. U ovoj skupini, karakteristično je i dodavanje izmišljenih pojedinosti, kao više ili manje svjesno iskrivljavanje proživljenog iskustva. Zbog udjela fabriciranih iskaza, koji ponekad nalikuju metaforičkim didaskalijama, diskurz oscilira između ispovijesti i fabuliranja.

U suprotnom, autor hini da je netko drugi, pa su pripovjedačke tehnike prenesene na protagonista, u obliku imaginarne, pseudo-dnevničke impostacije (analogno pseudo-autobiografskoj ili pseudo-epistolarnoj prozi), a rezultat je ponovno književni artefakt, obilježen tipičnom stilizacijom, koji svjedoči o kreativnom odmaku od zbilje. Primjerice, u romanu Nicole Lisija *Dnevnik seoskog župnika*, zacrtanom prema istoimenom modelu G. Bernanosa na osnovi dnevničkog kompozicijskog poretka, fabularni slijed predočava se naracijom u prvom licu, poistovjećenjem s

⁵¹⁹ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, ur. G. Contini, UTET, Torino, 1968. (1. izd. 1870-1871), str. 298.

⁵²⁰ F. Petrarca, *Kanconijer*, prev. F. Čale...et al., priredio F. Čale, Nakladni zavod Matice hrvatske-Hrvatsko filološko društvo-Liber, Zagreb, 1974, str. 275.

nosiocom zbivanja, čije ime se otkriva tek slučajnošću u posljednjoj sceni. Pripovjedna logika osovljena je oko čvrsto strukturiranih fiktivnih zapisaka otpočetih u času identitetskih nedoumica glavnog lika u prvom danu kalendarske godine, s namjerom ostavljanja u zalog sljedećem naraštaju («Čini mi se da iz neobične vježbe proizlazi takav užitek da će me potaknuti u danima koji dolaze»),⁵²¹ te nastavljenih u trogodišnjem ciklusu svojevoljnih obrisa, jer nije moguće povući kronološke granice.

To će poslužiti kao razlog spisatelju za stvaranje vjerodostojne rustikalne ambijentacije konfrontiranjem glasova u vidu navođenja dijaloga ili preoblikovanja u neupravni govor, radije nego oslikavanje puta solipsističkog samoosvješćivanja. No, iako se evocirano pučko i spiritualno ozračje slaže s preostalim dijelom literarne produkcije kao i formativnim kulturološkim zaleđem (on je također objavljivao priloge u firentinskom listu u kojem se promicala tradicionalna vrijednosna paradigma, «Il Frontespizio», 1929-1940), ostaje nepouzdan stupanj do kojeg se njegova stilski uspelo sazdana stvaralačka tvorevina poklapa s osobnim nazorima, opravdavajući konkretizaciju.

Pored tipa apokrifnog dnevnika, formalno oponašanje uočljivo je u izdanjima koja se samo naslovom približavaju spomenutoj grupi, poput *Dnevnika za Dolores* (*Diario per Dolores*, 1993) Giuseppea Prezzolinija, zapravo epistolara prethodno namijenjenog supruzi (1903-1915). Izrečeno je primjenjivo na pripovijesti Vasca Pratolinija, počevši od ranijeg perioda, okupljene u *Sentimentalnom dnevniku*, gdje se ova osnova raspoznaje u nazivima dviju priča koje su tamo sadržane, povezanih s autobiografskim iskustvom, *Notesu rekonvalescenta* (*Taccuino del convalescente*, iz 1935-1936), i datiranom *Dnevniku iz Villarose* (*Diario di Villarosa*) kao doslovnoj žanrovskoj verziji, potvrđenoj književnim referencijama te izvjesnim povijesnim pokazateljima.⁵²² Izuzev navedene prozne zbirke modularane u realističkom i kroničarskom tonalitetu, poput Vittorinija koji će na njega izvršiti pozitivan utjecaj, Pratolini će dnevničke notacije podastrijeti javnom mnijenju vodeći rubriku

⁵²¹ N. Lisi, *Diario di un parroco di campagna*, Vallecchi, Firenca, 1942, str. 9-10.

⁵²² V. Pratolini, *Diario sentimentale*, Mondadori, Milano, 1992. (1. izd. 1956).

introspektivne podloge u časopisu «Campo di Marte» koji izlazi u Firenci (1938-1939), a koji uređuje s Gattom.

Tomu valja pridružiti niz slučajeva da dnevnik čini sastavni dio narativne strukture, s ulogom pokretača radnje, kao na primjer u Tommasevom romanu *Vjera i ljepota* (*Fede e bellezza*, 1840), ili modernom Moraviniinom djelu *Pažnja* (*L'attenzione*, 1965).

X.2. Zapisi drugih

Pitanje genoloških okvira pertinentno je i kada se radi o dnevnicima ne-pisaca, koje se također može rubno razmatrati unutar refleksije usmjerene na kanon, kao prilog taksonomiji žanra, zbog istovjetnih formalno-kompozicijskih i strukturnih signala na koje se nailazi. U tom svjetlu, osobito elastične su međe koje se odnose na razmišljanja umjetnikâ ili filozofâ, a koje su istodobno reprezentativni dokumenti za razmatranje tendencija vremena. Premda su za razliku od zabilješki književnikâ češće oblikovana neutralnim jezikom, pa se pri kritičkoj recepciji u manjoj mjeri obraća pažnju na retoričke nijanse, zajednička im je priroda mentalnog “treninga” koji provode autori, nalik svojevrsnom odgoju duha.

Posrijedi su još jednom dnevnicu prirodno pridruženi ostatku opusa, u kojima dolazi do izražaja prvenstveno intelektualni sadržaj, te odaju nastojanje prema postizanju idealnog jedinstva djela, bilo da je riječ o crtačkoj bilježnici iz koje se nazire slikarska poetika, ili o iznošenju viđenja koja se tiču epistemoloških implikacija pojedinačne spekulativne teorije. Budući da se time često teži poboljšanju individualnog izričaja, postaje očigledna doza autodiscipline koju zahtijeva takva vježba.

U isti mah, zapaža se podvojenost između neposrednog i trajnog, jer se želi fiksirati bježni trenutak, ali i konceptualizirati ono što je suštinsko. Osim u svojstvu izvora na temelju kojeg se naknadno razabire *repetitio* motivâ, zapisi pružaju uvid u prigode koje ih potiču na djelovanje, teme koje su baštinili od prethodnika, receptivnost u odnosu na inovacije suvremenika, kao i mogućnost prenošenja svojih ideja, što uvjetuje izmjene prevladavajućih tonova (rezignacija, pobuna, zadovoljstvo, apologetski stav).

Prožet spontanošću, unatoč odgođenoj prilagodbi za tisak, jest devetnaestoljetni *Notes* slikara Giuseppea De Nittisa (1870-1884; prema francuskom

izvorniku koji smjesta otkriva čitav repertorij: *Notes et souvenirs du peintre Joseph de Nittis*). Bez uvođenja objektivacije pogleda, autobiografsko izlaganje učinjeno je razgovjetnim i jezgrovitim, uspješno dočaravajući pojačani suspens, uz uporište u progresivnoj izgradnji sižea, koji polazi od retrospektivnog vraćanja na početnu točku. Iako na mahove voljno provodi samoanalizu (kao u konstataciji: «[...] s instinktivnom osjetljivošću koju život nije uspio ublažiti» itd),⁵²³ oslanja se pretežno na vanjske opažaje, radije nego na imaginativnu potku. No, stječe se dojam da posredništvo dnevnickog štiva služi i za uspostavljanje adekvatnih odnosa s drugima. Uvjerenja potkrjepljuje umjetničkim kredom, sinhroniziranim sa kretanjima koja karakteriziraju verizam kao i relevantan toskanski pokret Macchiaioli, usvojivši naposljetku impresionističku paletu.

Budući da diskutira o estetskim nagnućima, pronalazeći pandan među drugim imenima iz istog ambijenta te uglavnom ne spominjući izrijeком preteče, kao i o figurativnim kompozicijama u svojim ostvarenjima, prisustvuje se mišljenju u slikama, pa bi bilo moguće pratiti razvojnu liniju od ideje do forme (a izdanje sadrži i reprodukcije koje svjedoče o crtačkoj vještini). Sabiru se također uzorci iz obiteljske sredine, vijesti o gradovima u kojima je boravio (Napulj, London) sa žarištem u pariškom mondenom životu, kojim su dominirali Degas, Manet, ili literati Edmond Goncourt, Zola, Dumas mlađi.

S obzirom da njegov način izvedbe korespondira s impresionističkim slikarstvom trenutka i fluidnosti, podrazumijeva poprilično plastično prenošenje onoga što vidi, unutar toga tražeći ravnovjesje između osjetilnoga i dohvatljivoga. Prilikom komentiranja scena krajolika nastalih *en plein air*, on izriče sljedeći sud: «Nisu važni rezultati, važan je samo ideal. A ako sam uspio udahnuti u svoje slikarstvo malo od one žarke strasti prema prirodi [...] jedino je to važno»; dometnuvši: «Otkrila mi je istinu koja se skriva u mitu».⁵²⁴ Osim samoga sebe kao primarnog naslovljenika, obuhvat

⁵²³ G. De Nittis, *Taccuino 1870-1884*, tal. prijevod, Electa Napoli, Napulj, 2007. (franc. izvornik 1895), str. 172. Usp. isto, str. 84, 182-183.

⁵²⁴ Isto, str. 25-26, 29.

teksta ne priječi intervencije izvana («Prije nego što nastavim, želim razjasniti dva pitanja»; «Vjerujte mi, dobro poznajem atmosferu i naslikao sam je mnogo puta»).⁵²⁵

Na donekle suprotnom polu, nalaze se sličice iz privatnog života nastale pod dojmom snažnijih doživljaja, čije diktiranje uz pomoć olovke i teke olakšava razvijanje svijesti o sebi.⁵²⁶ Ove atribute posjeduju zapažanja likovnog kritičara i povjesničara Gilla Dorflesa, koji započinje pisati od mladosti (1928-1974). Isprva koncipiran kao mnemotehničko pomagalo, autor je preuredio sintetičke pribilješke otvorene prirode pridodavši originalnom obliku nekoliko fotografija i novinskih članaka, pri čemu su ispremiješane vremenske razine i dopušteni prostorni skokovi, u skladu s naslovom (*Fragmenti sjećanja. Isprekidani notesi*).

Budući da se ipak distancira od vlastitih sasvim intimnih preokupacija, usredotočujući pažnju na ono što se događa izvan njega, prikazuje “iz profila” galeriju osoba iz svojeg okruženja, mahom poznatih suvremenika, prenošenjem usmenih priča ili bilježenjem reakcija pri susretima. S obzirom da preuzima ulogu kulturnog i društvenog kroničara, antropološka opažanja pretpostavlja povijesnim crticama.⁵²⁷ Na ovom mjestu vrijedilo bi se prisjetiti i njegovih uradaka iz književno-filozofskog časopisa fenomenološkog usmjerenja «Aut aut», koji osniva Enzo Paci 1951. godine, također dnevničar (*Diario fenomenologico*, 1961), a u kojem su surađivali Th. Mann, G. Benn, E. De Martino ili E.H. Gombrich. U drugom dijelu, uslijedit će nizanje informativnih skica sa brojnih putovanja koje ne mijenja izvornu koncepciju, jer naglasak ostaje na dnevnom rasporedu.

Izvan prvobitnog konteksta, multidimenzionalnu konotaciju posjeduje i dnevnik shvaćen kao djelo preneseno u sferu drugih umjetnosti, te pretvoren u komunikacijsko sredstvo dostupno publici. Pritom dnevnički svijet može biti preveden

⁵²⁵ Isto, str. 26, 29.

⁵²⁶ Sferi likovne umjetnosti pripadaju, izuzev prethodno spomenutih primjera, M. Baškircsev (1873-1882), P. Klee (1898-1918), H. Matisse (*Notes d'un peintre*, 1908), É. Vuillard (1907-1916; 1916-1926; 1929-1940), F. Kahlo (1944-1954), A. Warhol (1976-1987) i dr. U komparatističkoj perspektivi, postaje zanimljivo pisanje udvoje Roberta i Clare Schumann (1840-1844), a među poznatijim dnevničarima nalaze se skladatelji i glazbenici L. van Beethoven (1795-1818), P.I. Čajkovski (1873; 1884-1891), S. Prokofjev (1907-1914; 1915-1922; 1927), A. Mahler (1898-1902).

⁵²⁷ G. Dorfles, *Lacerti della memoria. Taccuini intermittenti*, Editrice Compositori, Bologna, 2007, str. 15.

na muzički jezik, neovisno o tome jesu li emocionalni fragmenti pretočeni u melodijske fraze, ili se radi o glazbeno-scenskom performansu («zvučni dnevnik»): pod nazivom *Diario sonoro* uprizoren je spektakl posvećen Pasolinijevom životu 2005. godine, utemeljen na romanu u stripu koji mu posvećuje Davide Toffolo, *Intervju s Pasolinijem (Intervista a Pasolini, 2002)*.⁵²⁸

Analogno tomu, mogući su vizualno oblikovani prizori gdje nit vodilju pri ekspresiji valja tražiti u koloritu («kromatski dnevnik»), seriji snimaka («fotografski dnevnik») i sličnim derivacijama. Dnevnički projekt sada oscilira između apstraktnosti i realizma, što proizlazi iz prirode medija kojima je namijenjen. Unatoč drugačijoj namjeni, prepoznatljiva je naglašena procesualnost, kao predočavanje u etapama, koje unatoč stankama zadržava kontinuirani karakter. Riječju, posrijedi je estetička transpozicija kojoj je inherentan psihološki učinak, kao pokušaj da se dočara stanovitu poruku, a nerijetko i biografske epizode. Zbog tog razloga uključuje narativni element, povrh eventualne improvizacije, kao ono što povezuje promicanje specifičnih znakova.

Izvor podataka za biografski pristup predstavljaju nadalje dnevnici povijesnih ličnosti ili javnih osoba raznovrsnih profila, koji su se afirmirali na drugim područjima. Njihovi itinerariji ujedno ocrtavaju pripadajuće razdoblje, u rasponu od povjesničara, diplomata, znanstvenika raznih usmjerenja do poduzetnika, u potonjem slučaju prema uzoru na arhetipski primjer u vidu izdanja Giovannija Battiste Pirellija *Putovanje stručnog usavršavanja u inozemstvo* iz 1870-1871. godine.⁵²⁹ U epohi kada zamah dobiva industrijska revolucija, te traje pokret za sjedinjenje Italije u kojem sudjeluje, odmah nakon završetka školovanja, a uoči pokretanja napredne manufakturne djelatnosti kojom će pripomoći tehnološkom usponu, obilazi precizno isplanirane punktove raštrkane u većim europskim zemljama. Kao vjerna kopija situacije, u svojem slučajno pronađenom rokovniku kojem u sljedećoj prilici priključuje naslovno objašnjenje, brzim ritmom metodično prenosi ono što je zapazio, izdvajajući empirijski

⁵²⁸ Kao primjer može poslužiti i Janáčekova kompozicija za glasovir, tenor, alt i tri ženska glasa naslovljena *Dnevnik nestalog (Zápisník zmizelého, 1919)*.

⁵²⁹ G.B. Pirelli, *Viaggio di istruzione all'estero. Diario 1870-1871*, ur. F. Polese, Marsilio, Venecija, 2003.

mjerljiva postignuća: precrtane skice mehanizama, postrojenja ili zdanja poduprte su podjednako iscrpnim pisanim svjedočanstvima.

Poticajan je i politički intoniran *Dnevnik izgnanstva* budućeg prvog talijanskog predsjednika Luigija Einaudija (1948-1955), nastao tijekom devetomjesečnog švicarskog egzila (1943-1944), koji je djelomice objavljen iste godine. Zapodjenut je s nakanom koja podsjeća na Croceove *Ratne notese*,⁵³⁰ a s kojim ga veže i liberalno opredjeljenje (što potvrđuje potpisivanje njegovog *Manifesta antifašističkih intelektualaca* 1925. godine), jer ovdje obojica istupaju kao svjedoci vremena, ponukani neizvjesnošću, pa smisao detaljne reprodukcije dojmova leži u približavanju turbulentnih društvenih uvjeta. No, za razliku od sveobuhvatnog gledišta napuljskog filozofa, ishodište Einaudijevih zapisa čini moralno-psihološka dimenzija, koja u konačnici preteže nad ideološkim sadržajem, iako kritičko preispitivanje povijesne istine ostaje kao filigranska nit, prema ideji: «Nitko ne zna što je prava istina; samo znamo da nije ona nametnuta».⁵³¹

U nedavno priređenom dnevniku utjecajnog novinara Indra Montanellija *Računi sa samim sobom*, koji je ponovno moguće barem dijelom definirati polazeći od metaforičkog naziva, premda ga se nadilazi cjelovitim značenjem, primjetno je nastojanje da se poravna ono što je nerazriješeno, u odnosu na manji udio neizrečenoga. Preuzimajući odgovornost pred samim sobom, te suočavajući se s drugima, pri čemu najčešće prenosi impresije iz radne sobe, ali i dotiče karakterne osobine te ključne trenutke iz životopisa, prožima ga kvalitetom hitrog zapažanja kao i ironičnom distorzijom proživljenoga, time se nadovezujući na tradiciju Longanesijevih ili Flaianovih aforističkih slika, sada uvedenih s dozom cinizma i karikaturalnosti (kao što se razaznaje iz primjera: «Ideja, možda već nedovoljno razvidna u Brechta, to postaje još manje u Strehlera, a doživljava suton u Santuccia»).532 Vođene tijekom dva desetljeća u razmacima od par dana, iako se uistinu tiču tek nekoliko sezona (1957-1958, 1966, 1969-1972, 1977-1978), a zatim povjerene arhivu, jezično doradene

⁵³⁰ B. Croce, *Taccuini di guerra*, cit. izd.

⁵³¹ L. Einaudi, *Diario dell'esilio 1943-1944*, ur. P. Soddu, Einaudi, Torino, 1997, str. 174. Prema dnevničkom predlošku snimljen je dokumentarni film (*Luigi Einaudi. Diario dell'esilio svizzero*, 2000), koji je režirao Villi Hermann.

⁵³² I. Montanelli, *I conti con me stesso. Diari 1957-1978*, ur. S. Romano, Rizzoli, Milano, 2009, str. 26.

natuknice odlikuje načelo široke orkestracije, jer se priziva preko stotinjak dodatnih glasova.

Premda su iz završnog izdanja izostavljeni pojedini ulomci zbog potrebe da se zataje negativni osvrti, u cjelini se doima vjerodostojno pretpostavka da je autor predvidio višekratna čitanja svojeg teksta, koji bi bio uistinu adresiran vanjskim primateljima, sudeći prema govornim situacijama obilježenim lapidarnošću, bez zastajkivanja na intimnim raspoloženjima. Ovo objašnjenje je prihvatljivo zbog memoarski usmjerene evokacije koja je trajno prisutna u djelu, na tragu ideje da bi prikaz mogao poslužiti drugima, budući da se zahvaća razdoblje intenzivne žurnalističke i spisateljske aktivnosti; tako u jednom od posljednjih unosa čitamo: «Prezauzet da nastavim dnevnik».⁵³³ Osim suradnje u dnevnim listovima «Il Giornale nuovo», «La Voce», te osobito «Il Corriere della Sera» (ondje zamislivši također u jednom navratu rubriku dnevničke naravi naslovljenu *Kontrapunkt*), nezaobilazan je njegov povjesničarski interes kao i pozivanje na svijet književnog stvaralaštva ili društveno-politički život.

Neobjavljenim dnevničkim zabilješkama anonimnih pojedinaca posvećuju se zasebna književnoteorijska i sociološka istraživanja, kojima se ispituju njihova stajališta primjenom postupka intervjua ili izvođenjem ankete, ne analizirajući uvijek izravno sadržaj.⁵³⁴ Zahvaljujući upitniku mogu se evidentirati tipične osobine zapisâ, koji su često shvaćeni kao očitovanje “ponornog toka” egzistencije. Tim putem pridonosi se upoznavanju motivacije, tematskih okosnica, tehnike pisanja i pojedinačnih navika, a cilj metodologije je prikupljanje podataka i provjeravanje pretpostavki. U široj perspektivi, istodobno se registriraju reakcije ispitanikâ na kontekst te percepcija okoline, s obzirom na prožimanje općih i osobnih čimbenika, pokazujući odnos prema obiteljskoj i društvenoj povijesti. Privatni dnevници kao i ostali autobiografski spisi, poput pisama ili memoaristike, čuvaju se u obliku arhivskog fonda

⁵³³ Isto, str. 252.

⁵³⁴ Navedeni postupak primjenjuje M. Allam: *Journaux intimes. Une sociologie de l'écriture personnelle*, L'Harmattan, Pariz, 1996.

u talijanskom mjestu Pieve Santo Stefano pokraj Arezza od 1984. godine, a istovrsna praksa nakon toga je zaživjela u drugim europskim zemljama.

Kada je riječ o istraživačima društveno-humanističke orijentacije poput antropologa ili etnologa, bilježnica može postati vid samostalnog mjernog instrumenta, kojim se prati tijek i napredovanje znanstvenog proučavanja.⁵³⁵ U nastojanju da se poveća učinkovitost, služi za sistematiziranje i opisivanje spoznaja, donoseći pojedinosti vezane uz radni protokol. U arheologiji je tako poznata uporaba dnevnika terenskih iskapanja, u svojstvu zajedničkog izvještaja kao odraza grupnog rada u ograničenom periodu.

Profesionalna uloga ostaje u prvom planu i u psihoanalitičkom dnevniku, koji opravdava uvjerenje da detaljnije promišljanje vlastitih radnji ima povoljno djelovanje, pomažući konstruiranju i učvršćivanju identiteta. Osim bilježaka klijenata, ponekad se u tiskanom obliku priređuju i radne verzije terapeutâ nastale tijekom seansi (Freud, Jung, Bernhard, Ernst Blum itd).⁵³⁶

U novije vrijeme, tradicionalnoj formi valja pridružiti zapise unaprijed namijenjene objavljivanju, gdje je predviđena interaktivna dimenzija. Ovoj kategoriji pripadaju dnevnici u stripu, ponekad dostupni i u virtualnoj inačici. Pored preuzimanja temeljnih žanrovskih postulata, tip komentara koji podrazumijeva povezanost sa stripovnim izričajem može izražavati podudarnost za zbiljom, upućujući na stanovite aspekte socijalizacije kao i dosege introspekcije, usprkos potencijalnoj fikcionalizaciji, ili počivati u potpunosti na izmišljenoj fabuli, pretvorivši se u umjetno stvoreno djelo. U objema strategijama prisutnost komičnog elementa predstavlja jedan od pokazatelja sniženog, razgovornog stila.⁵³⁷ Pritom, ilustrirane dnevnike ponekad priređuje grupa autora.

⁵³⁵ O dnevniku kao etnografskom svjedočanstvu piše R. Hess: *La pratique du journal. L'enquête au quotidien*, Anthropos, Pariz, 1998.

⁵³⁶ M. David, *Narciso e il diario psicoanalitico*, u: *La cultura psicoanalitica. Atti del convegno*, Trst 1985, ur. A.M. Accerboni, Studio Tesi, Pordenone, 1987, str. 551-558. Žanrovske učinke razmatra na psihološkom planu C. Capello: *Il Sé e l'Altro nella scrittura autobiografica. Contributi per una formazione all'ascolto: diari, epistolari, autobiografie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001. Poznata je također radionica Ire Progoffa, posvećena metodi intenzivnog dnevničkog pisanja kao načina osvješćivanja latentne dimenzije (*At a Journal Workshop. Writing to Access the Power of the Unconscious and Evoke Creative Ability*, 1992).

⁵³⁷ A. Zanfei, *Diario e fumetti*, u: *Giornate particolari*, cit. izd., str. 352-371.

Govori li se o internetskoj komunikaciji, mogućnost održavanja vlastitog elektronskog dnevnika otvorena je korisnicima krajem '80-tih godina, dok je običaj postavljanja istovjetnih blogova (kao skraćenice engleskog izraza *weblogs*), koji implicira ažurirano izlaganje, no u obrnutom kronološkom poretku, uveden tijekom posljednjeg desetljeća.⁵³⁸ S obzirom na genološke parametre, razgrađujući ustaljene razlike, radi se o podlozi fleksibilnog formata, koja obuhvaća multimedijalne materijale poput elektroničkih izdanja zvučnih zapisa ili video snimaka, kao i linkove prema drugim web stranicama, premda se i u prvobitnim dnevničkim pribilješkama nekada poseže za vizualnim sadržajima, kao što su pridodane fotografije ili novinski izresci (engl. *Scrapbook*).

Umreženošću su stvoreni preduvjeti za trenutno uspostavljanje odgovarajućeg odnosa sa čitateljima, što iziskuje drugačije ophođenje, jer čin objavljivanja koji se odvija bez odgode, više ne predstavlja radnju drugog stupnja. Ako se narav književnog izražavanja sastoji u činjenici da nije odmah potrebna recepcijska potvrda, jer se inspiraciju prije svega prilagođava tvorbenim zakonitostima pojedinog žanra, isto načelo vrijedi osobito za intimne dnevnike s tajnim podacima, koje se zbog tog razloga, upravo kao i prepisku, katkada tiska nakon nekoliko desetljeća.

Nasuprot tomu, budući da se sada pretpostavlja neposredno internetsko praćenje, pa je adresatu dopušteno nesustavno konzultiranje informacija kao i sudjelovanje u dijalogu odgovaranjem na postove kao osnovne strukturalne jedinice, autori oblikuju kongruentne cjeline već kao ciljane poruke, prethodno vršeći odabir segmenata koje kane prikazati.

Dok uvriježene dnevničke bilješke nisu lišene jezičnih nedorečenosti kao i potencijalnih pogrešaka pri unosima zbog prepuštanja intuitivnom ili misaonom toku svijesti, te se pisac između ostaloga zaustavlja na onome što mu odvlači pažnju u stanovitom času, u ovom slučaju izraženija je stoga usmjerenost na supstancijalno, iako

⁵³⁸ U ovom obliku prenose se notacije književnika, počevši od opsežnog osobnog dnevnika u šest svezaka Engleza Samuela Pepysa, kao prvog takve vrste (1660-1669; djelomično izdanje potječe iz 1825, a cjelovito iz 1839-1899), koji je sam kanio zadržati autoreferencijalnim, učinivši ga nečitljivim zbog specifičnog sistema tahigrafije, stranih jezika, te nestvarnih dijelova (<http://www.pepysdiary.com>). Pored izravnog prijepisa, mogu biti dostupni reproducirani isječci zabilješki poput onih Georgea Orwella, vođenih između 1938. i 1942. (<http://orwelldiaries.wordpress.com>).

ponovno mogu ostati bez zaokruženog zaključka. Dozvoljeno je također arhiviranje impresija pod pseudonimom te kamufliranje svoje pozicije i romansiranje pojedinih dijelova.

XI. Zaključak

No, u usporedbi s raznovrsnim zabilješkama ne-pisaca, kada se radi o dnevničkoj prozi koju stvaraju književnici, može se primijetiti složeniji odnos prema pisanom tekstu, na koji utječe očekivana izražena razina tehničke umješnosti. I kada ne uzimaju riječ s jednakom akribijom prepoznatljivom u umjetničkom izričaju ili služeći se dokumentiranim podacima kao prilikom ispisivanja novinskog stupca ili održavanja javnog nastupa, već za razliku od toga ima prevlast okrenutost prema nutrini kao komplementarna žanrovska podvrsta, oslanjajući se na razvijen umjetnički senzibilitet pisci postižu efekt jezične gipkosti i suptilnosti pri izricanju sudova. Znakovita je težnja koju iskazuje Cecchi da osim melodioznosti koja proizlazi iz leksičkog odabira ili ritmičke zadanosti, formalnom istančanošću utisne dojam istinitosti u nanizane rečenične sklopove: «Bilješke iz života, moralna razmatranja, stanovita unutarnja razmišljanja koja iznosim na ovim papirima treba stilski dotjerati u tančine, ne zato da se postigne ljepota slika ili tomu slično, nego da ih se izrazi u najprikladnijim oblicima, izoštranim, zaokruženim, vjerodostojnim».⁵³⁹

Unatoč izostanku cjelovitosti kao suštinskoj odrednici u dnevničkim zapisima, time se povrh sugestivnosti stvara efekt višeznačnosti, što neizbježno zahvaća intelektualnu komponentu, koja je prema jednoj simboličkoj poredbi podjednako usko povezana sa stvarnošću kao što je geometrijska konstrukcija neizostavan potporanj u arhitekturi.⁵⁴⁰ U svojstvu interpreta koji ondje teži poopćavanju onoga što ga okružuje ili pak rekonstruiranju psiholoških varijabli koje sačinjavaju njegov univerzum, spisatelj zamjetno proširuje referencijsku sferu, a zbog kompleksnije elaboracije u isti mah se nadilazi doslovno značenje prvotnog konteksta. Budući da predmet interesa nije unaprijed određen, on raščlanjuje raznorodne sadržaje poput društvenih mehanizama ili

⁵³⁹ E. Cecchi, *Taccuini*, cit. izd., str. 93.

⁵⁴⁰ J. Renard, *Journal*, cit. izd., str. 15.

kulturno-povijesnih čimbenika, priključujući ih pojedinim vlastitim literarnim insertima, pa obrada izloženih obrazaca katkada u konačnici podsjeća na publicistička izdanja kao što su zbirke članaka ili izabranih intervjuja, zbog čega se spomenuta djela nakon objavljivanja i svrstavaju u istovjetnu kategoriju.

Ili s druge strane autor usmjerava pozornost na afektivni aspekt, pa podastire bilo letimične ili iscrpne informacije o samome sebi, time ne gubeći jezičnu uvjerljivost. S obzirom da izostaje neposredno dijalogiziranje sa stvarnim adresatima u vidu intersubjektivne, komunikacijske dimenzije, pa se ne javlja odmah pitanje odgovornosti za napisane pasaže, u dnevničkim pribilješkama objedinjene su opservacije iz prve ruke što trenutno dolaze na um, a koje zatim bivaju podvrgnute preinakama, nadopunama ili razrješenju. Radi se o povlaštenom prostoru za postavljanje pitanja samome sebi, pružajući mogućnost da se razradi ono što je još nepoznato, a vezano je uz moralne prosudbe ili literarne situacije. No, ne mimoilaze se niti osnovne koordinate odnosa s drugima, evocirajući predodžbe koje se gaje o njima, te preispitujući ili korigirajući poimanja za koja se pretpostavlja da ih drugi posjeduju o dnevničaru kao onome tko bilježi. Time se izbjegava monolitnost u mišljenju uvjetovana monološkom prirodom dnevničkog pisma, dinamizirajući ga.

U tom smislu, uvidom u ovakve zapiske ukoliko im se posvetio autor sklon osvjetljavanju svojeg poziva i zadaće, ponekad se pronalazi potvrda o naravi ukupnog književnog opusa kao svojevrzne križaljke. Na taj način, povrh iznošenja svjetonazorskih stajališta koja čine rezultantu filtriranih doživljaja, te promišljanja usvojenih vrijednosti, to što stavlja na papir bit će potaknuto rezoniranjem o umjetničkoj tvorbi, ne ispuštajući iz vidokruga potencijal primjene, bilo da su posrijedi natuknice programatskog ili praktičnog karaktera.

Vodeći računa o činjenici što je u dnevničkom tekstu naglasak na sveobuhvatnoj percepciji, ne predstavljaju rijetkost primjeri gdje su subjektivne asocijacije direktno izmiješane s literarnom gradbenom materijom, jer se svjesno poseže za notacijama radi pripremanja terena za buduću tvorevinu, čije ozračje se tako anticipira. Nailazi se stoga na ključne poetičke smjerokaze koji su prethodili daljnjem

misaonom razvijanju, no sada ostavljene u prvobitnom stanju, pa se stječe uvid u tvorbene šavove kao i postupene estetičke iskorake.

No, i u protivnom slučaju, i ako nije u pitanju cizeliranje književnog tkiva, nego radije samo uvježbavanje koje se sastoji u anatomiziranju prvih proplamsaja ideje, prije nego što poprimе oblik razgovjetnog izlaganja, ono može pomoći da se zadrži usredotočenost prilikom kreativnog čina, prema riječima Itala Sveva: «[...] iskreno vjerujem da nema boljeg puta za ozbiljno pisanje od svakodnevnog piskaranja».⁵⁴¹ I onda kada akumulirani koncepti ne podliježu izravnoj prilagodbi i tvore okosnicu stvaralačkog procesa, zamjetljiv je sustav nadovezivanja koji određuje kolorit ili dominantnu motiviku u dnevničkim unosima. Osim biografskog biljega, u dnevničkim napisima traži se zbog toga pečat individualne izražajnosti, koji postaje jedan od oslonaca za kasniju kritičku egzegezu. Pored predočavanja mikrosvijeta, time se uspostavlja kontinuitet s atmosferom iz inventivnog dijela korpusa, upotpunjujući obrise pojedinačne stilske fizionomije.

Nadalje, kao što je bilo iznijeto uvodno, mimo očevidnog gramatičkog kriterija prvog lica, transkribirajući vlastita iskustva i prevodeći ih na jezik književnosti, pisac je kadar protegnuti ispovjedni registar na bilo koji segment produkcije. Ukoliko je taj element naglašen, djelu tada pristaje oznaka dnevnika *sui generis* koju je moguće pridodati početnoj klasifikacijskoj etiketi, dosljedno načelu o međužanrovskoj pluralnosti. Zbog tog razloga iz ovakve bilježnice može izostati potreba potpunog povjeravanja, kojom se počesće koristi također za antologiziranje vlastitih zamisli kao i ekskursa drugih, čime se postavlja u ulogu čitatelja koji reproduciranjem usvaja, ali i nanovo ispisuje sadržaje. Razglabati u zgodnom času i u intervalima neodređene dužine o pregršt tema koje su iskrsnule iznenadno, bez prethodne priprave, ujedno znači razmrviti svoju misao, potanko usitnjavajući argumente na kojima se zastaje radi ispitivanja.

Prednost je takvog pristupa što se lakše zadržava prirodnost kao “čar nehotičnoga”, dokidajući trag napora, kao što sugerira izjava J. Renarda: «Ne izaziva

⁵⁴¹ I. Svevo, *Pagine di diario e sparse*, u *Opera Omnia*, sv. III, *Racconti. Saggi. Pagine sparse*, ur. B. Maier, Dall'Oglio, Milano, 1968, str. 816.

se, nego čeka».⁵⁴² To priziva usporedbu s uobičajenom literarnom refleksijom kao iznuđenim činom, koja ne isključuje rizik posvemašnje izmještenosti, kada se življenje u cijelosti pokušava povjeriti praznim stranicama, rezultirajući dojmom okamenjenosti u definitivni smisao, ako ne i izvještačenosti; isti autor će slikovito zaključiti: «Unio sam previše života u svoje knjige. Sada sam tek oglodana kost».⁵⁴³ Ali, i onaj tko vodi intimne zapiske može se naći pred istovrsnom nepodudarnošću te odatle proizašlom alternativom između neobaveznog prosuđivanja o životnoj stvarnosti i kristalizacije trenutka u vidu dnevničke prakse, u duhu Giottijeve tvrdnje: «Dnevničar je nestrpljiv da preobrazi vlastiti život u pisane ulomke, i propušta život».⁵⁴⁴

Usprkos repetitivnoj shemi na kojoj počiva, što ovisi o kompozicijskoj epizodičnosti, dnevnik ne predstavlja stabilnu tekstualnu strukturu, nego uključuje brojne varijacije, kako na razini formalnih učinaka tako u tematskom pogledu. U svojstvu mjesta gdje se pravi nacrt o onome što je još elementarno, a oblikuje se u postupku traganja, dnevnička proza stoga podrazumijeva, pored temeljne iterativnosti, pomicanje granica između vanjskoga i unutrašnjega, javnoga i zakrivenoga. Iako u najvećem dijelu nije prisutan fikcionalni diskurz (osim ukoliko se ne razmatraju skice za sljedeća pripovjedačka djela), niti je posrijedi unaprijed isplaniran estetski doživljaj, naposljetku se ipak približava pluralističkoj prirodi književnog govora, koji odlikuje izrazitija ekspresivna snaga kao jedno od osnovnih obilježja.

Premda se kadgod napušta isključivo obavijesna, pragmatička svrha jezika, zadobivajući šire konotativno značenje, govori li se o pitanju utvrđivanja stupnja literarne vrijednosti u ovom tipu zapisa, moguće ga je protumačiti kao asimptotsku težnju prema postizanju odgovarajućeg zaokruženog efekta, radije nego posegnuvši za tautološkim cikličkim objašnjenjem: dnevnički korpus pripada sferi književnih ostvarenja ako ga proizvode književnici koji jamče umjetnički interes.⁵⁴⁵

Slijedom Barthesove definicije prema kojoj piscem valja smatrati ponajprije onoga za koga u prvom planu stoji složen problem vlastitog načina izražavanja,

⁵⁴² J. Renard, *Journal*, cit. izd., str. 6.

⁵⁴³ Isto, str. 305.

⁵⁴⁴ V. Giotti, *Appunti inutili. Useless Jottings*, Il Ramo d'Oro, Trst, 2007, str. 54.

⁵⁴⁵ A. Compagnon, *Demon teorije* (prev. M. Čale), AGM, Zagreb, 2007, str. 31.

formuliran kao produbljena «svijest o govoru»,⁵⁴⁶ i dnevnički rukopis može biti stilski obilježen ili sastavljen u simboličkom ključu, u konačnici premašujući instrumentalnu funkciju teksta. Zbog tog razloga nisu malobrojni slučajevi da potonja produkcija, koja analogno ostalim literarnim vrstama mjestimice sadrži retoričko-poetički i kritički sloj, te obuhvaća imaginarnu dimenziju (kao kada se zadržavaju dvosmislenosti ili pribjegava igri riječima), pobudi istovjetne čitateljske reakcije različitog predznaka.

Ukupno uzevši, u radu se nastojalo ispitati moguće posljedice koje proizlaze iz uvriježenog kritičkog stajališta o smještanju dnevničkih rukopisa nastalih iz pera pisaca u okvire književnopovijesne tradicije počevši od modernog razdoblja, napose u kontekstu talijanske civilizacijske i kulturološke situacije. Proces žanrovskog afirmiranja pokrenut od doba romantizma naovamo, nalik odjeku koji pobuđuju drugi bliski oblici Ja-književnosti inherentno obilježeni intimističkom crtom, vodio je prema postupnom uvrštavanju dnevničke literature u korpus literarnih tekstova, s rastućom tendencijom primjetnom osobito u dvadesetosjetnom kronološkom odsječku. Kao posljedica zadobivanja autonomnog statusa unutar literarnog sustava, razvijala se svijest o prepoznatljivosti pojedinih osnovnih značajki dnevničkog diskurza, učvršćujući se do današnjih dana, koju je pratilo približavanje ovakvog tipa zapisa estetskim standardima visoke književnosti, te zauzimanje ravnopravnog mjesta u sveobuhvatnom genološkom spektru.

Pored odnosa dnevničar-djelo koji predstavlja okosnicu ustaljenog kritičkog valoriziranja, i na koji je stoga usredotočeno zanimanje, time se ujedno stvorio prostor za uvođenje kategorije vanjskog čitatelja, kao neizostavne instancije književne komunikacije, razmatrajući okolnosti koje se vezuju uz čin objavljivanja, naročito ako je u pitanju autorizirana praksa. U svjetlu ove problematike, osim promijenjenih recepcijskih uvjeta u novecentu, moguće je uzeti u obzir činjenicu potvrđenu analizom koju provodi Rousset, razlikujući stupnjeve otvorenosti prema hipotetskim budućim recipijentima.

⁵⁴⁶ R. Barthes, *Kritika i istina* (prev. L. Čale Feldman), Algoritam, Zagreb, 2009, str. 40.

U tomu smislu, vrijedi istaknuti da se i prvotno privatan solipsistički monolog, u kojem se dnevničar uglavnom bavi vlastitim nutarnjim procesima, nerijetko uistinu pokazuje kao naličje izostalog, propuštenog razgovora s drugim, ili pak onog odgođenog u vremenu. I onda kada nije riječ o dnevničkom štivu u kojem prevladava upravo razrada konkretnih poticaja iz okolne stvarnosti, pa se pretpostavlja okrenutost prema publici, nego se nasuprot tomu uočava dominantno introspektivno nagnuće, nisu rijetkost slučajevi da to ne dokida ponornu komunikativnost. Ujedno, iako se izvornim svojstvom dnevničkog stila može smatrati izostavljanje neposredno prisutnog sugovornika koji bi pružio povratnu informaciju, što ga istovremeno čini manje podložnim ograničenjima, zamjećuju se čimbenici koji upućuju da se neizostavno zadržava unutrašnja dijalogičnost teksta, sada u vidu govora koji pripovjedački glas upućuje sam sebi, a za navedene aspekte pronađen je veći broj primjera u talijanskoj panorami.

Jednako tako, dovođenjem u institucionalizirano književno polje na izvorištu moderne epohe, započinje svojevrсно nadopisivanje unutar dnevničke tradicije, koje čini potpuno osviješten postupak u aktualnim žanrovskim ostvarenjima. To se odnosi i na slučajeve kada dnevničari posežu za istovrsnim materijalima autorâ iz europskog okruženja ili šire. Kao što se pokušalo potvrditi uvodnim kraćim dijakronijskim pregledom, bilo bi stoga moguće slijediti jedinstvenu razvojnu parabolu u zapadnjačkoj kulturnoj sferi, čiji nagovještaji sežu ipak već u antičko razdoblje, a prvi poticaji koji upućuju na prisutnost voljne literarizacije se razaznaju u renesansnom periodu. Spomenuta perspektiva dopušta u isti mah izdvajanje intertekstualnih spona među dnevnicima različitih autora, koje povezuju zajedničke vremensko-prostorne zadanosti ili vrsta nadahnuća koja se razabire kao temeljni pokretač, očitujući se u obliku paralelizama na tematsko-strukturnoj i formalnoj razini.

S druge strane, time se ne dovodi u pitanje činjenicu da je posrijedi žanr otvorenog karaktera i nestalnih kontura, koji izmiče konačnom normiranju. Radi se o štivu koje, kako formatom tako i idejno, nikada nije istovjetno onome što je bilo trenutak prije, nego se konfigurira uvijek na drugačiji način odražavajući višeplošno životno zrcaljenje, a tek se kasnije prepoznaje ono što je važno. To, primjerice,

odgovara i Paveseovom detaljnijem određenju autobiografskog izričaja u cjelini, kojem je svojstveno da «[...] zbilja nije datost, nego neiscrpno otkriće».⁵⁴⁷ Istodobno, specifičnost dnevnika sastoji se u tome da zbog usmjerenosti prema sadašnjem ili budućem času služi upravo kako bi se zadržala pažnja na promjenama koje se događaju gotovo neprimjetno, te se registrirale teže uočljive finese koje bi promaknule uobičajenoj percepciji.

Zbog naglaska na činjeničnoj stvarnosti, ostvarivanje literarnosti pritom se odvija neizravnim putem, u skladu s Genetteovim shvaćanjem prema kojem se ovakvim zapisima ne pridaje odmah potonju oznaku kao imanentnu karakteristiku koja bi bila neminovno upisana u tekstualno tkivo. Nasuprot tomu, valja je promatrati kao polaznu pretpostavku čija vjerodostojnost podliježe dodatnoj provjeri na izdvojenim slučajevima.

Slijedom navedene argumentacije, promatrajući dominantna kompozicijska načela kao i najčešće stilske pojave koje se vezuju uz ovaj žanr i osiguravaju mu koherentnost, u radu se željelo ustanoviti vezivna mjesta na kojima se autentično dnevničko pisanje u cijelosti preklapa sa literarnim govorom u užem smislu. Na istom tragu, nadalje se nastojalo preispitati u koliko širokom luku bi bilo moguće primijeniti epitet “dnevničkoga” na raznovrsne skupine zapisa, odnosno koje odlike se pokriva tom atribucijom. To uključuje tekstove iz kojih je izostavljeno izričito navođenje nadnevaka, pa izostaju podaci o mjestu i trenutku kada nastaju notacije.

Interes je između ostaloga također bio posvećen učestalim primjerima prirodnog prijelaza iz jednog tipa potencijalno književnog izražavanja u drugi, koji svjedoče o međužanrovskim prožimanjima ili utjecajima (dnevnik filozofskog ili epistolarnog karaktera, kao i onaj isprva uobičen u vidu novinske rubrike, ili publicističko izdanje koje je poteklo od dnevničkog predloška, spajanje s memorijalistikom i tomu slično). Ponovno težeći apstrahiranju pojedinih ključnih žanrovskih osobina, s obzirom na pitanje o izvornoj piščevoj namjeri, u početnom poglavlju ponuđen je sintetički osvrt kojim se predlažu osnovne koordinate autorovih

⁵⁴⁷ C. Pavese, *L'arte di maturare*, u: *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 2009. (1. izd. 1951), str. 331.

postupaka i motivacije, čime se ujedno ocrtava svojevrsna fenomenologija njegove aktivnosti. Usporedno s time, pristupilo se utvrđivanju eventualnih motivskih jezgri koje se ponavljaju u različitim dnevničkim djelima.

Zahvaljujući većem referencijalnom radijusu, zaokružen dnevnički tekst predstavlja svojevrsnu sveobuhvatnu piščevu “knjigu o samome sebi”, polazeći tragom uvodno predložene jedinstvene sintagme, u kojoj se postavljaju stanovita suštinska pitanja koja se tiču intimnih, javnih ili intelektualnih značajki pojedinačnog identiteta. Drugačije rečeno, pod time se podrazumijeva svaki put ponovno započeto i na nov način vođeno izlaganje koje se zasniva na obradi ili iskušavanju onih elemenata koji su do tog trenutka još ostali nerazgovijetni. Upravo zbog toga što dnevničar uglavnom nije zaokupljen konkretnim zadatkom, nego se prepušta navrlim mislima, njegove zabilješke moguće je protumačiti kao mjesto gdje se poklapa ono što je bitno i univerzalno s naoko usputnim ili trivijalnim, te utoliko podliježe istovjetnim interpretativnim postupcima. Ujedno, bilješke posjeduju unutrašnju vrijednost jer zahvaćaju teme koje se detektiraju i izriču spontanije nego u drugim književnim formama.

Pri nastojanju da se ustanove glavne preokupacije koje tako dolaze do izražaja u pozadini, vrijedi uočiti da je riječ o načinu da se osnaži vlastite potencijale, bilo u smjeru duhovnog i psihološkog samorazvoja, ili pak u radnoj inačici, u bilježnici s prevladavajućom spekulativnom, misaonom komponentom, da se ostvare pretpostavke za književnu aktivnost. Kao što se moglo provjeriti na temelju odabrane primarne građe preuzete iz talijanske kulturne sredine, budući da se mnogo zamisli ondje unaprijed ne odbacuje, nego ih se iznosi u neposrednoj formi, dnevnik se često pokazuje kao prikladan pripremni teren na kojem se isprobavaju raznolike koncepcije, pa dopušta da se naknadno bolje pronikne u prirodu kreativnog procesa koji je u tijeku. Utoliko nerijetko predstavlja neprimjetan oslonac, a ponekad i legitimirajuću instanciju za ostale vidove literarnog izražavanja, kao žarište odakle su potekli.

Govori li se o tipovima impostiranja dnevničkog diskurza, na početku rada povučena je demarkacijska linija uz primjenu strukturno-kompozicijskog kriterija. Na jednoj strani nalazili bi se brojniji zapisi sukladni raširenim predodžbama o žanru, u

kojima vezivno načelo među fragmentarno raštrkanim bilješkama valja tražiti u činu samoprikazivanja; riječju, ovdje je na djelu u prvom redu postupak samoportretiranja bilo u egzistencijalnoj ili poetičkoj sferi, pa je naglasak stavljen na individualnost subjekta dnevnčkog iskaza, kroz čiju svijest su prelomljeni svi opisani događaji. Za razliku od toga, manja skupina rukopisa koji k tomu u većoj mjeri zadiru u vanknjiževno područje, ostavlja dojam logičke ujednačenosti zahvaljujući idejnom kontinuitetu kao neizostavnoj sastavnici koja razmišljanja održava na okupu.

Pri razlikovanju strategija dnevnčkog predočavanja, književni kritičar G. Falaschi poveo se za tematsko-stilskim obilježjima, odijelivši talijanske modernističke dnevnčke tekstove u tri osnovna podžanrovska pretinca: intimni dnevnik kao mikrožanr u sklopu šireg pojma, te bilježnica i notes. Pritom stoji u dosluhu s esejističkim razmatranjem E. Canettija, što potvrđuje općenitu primjenjivost ove podjele na druge kulturne tradicije. Ponajprije, izdvojene su relevantne tekstualne odlike u devetnaestostoljetnih rodozačetnika (Leopardi, Tommaseo, Dossi), gdje se također zapaža izraženija uvjetovanost pojedinca izvanjskim zadanostima. Naime, potonje uvjete se još nema običaj problematizirati u jednakom opsegu i na jednak način kao u suvremenosti, pa su primjericice mogući tonovi iskrenog, ganutljivog patosa.

Falaschi zatim ispunjava spomenutu tablicu, razvrstavši prema tročlanoj klasifikaciji znatan broj dnevnika iz 20. stoljeća, a njegova shema prihvaćena je u radu, dovodeći u središte interesa istovjetna ili komplementarna djela, kao način da se zacrtaju obrisi unutar primarnog bibliografskog materijala. Osim interpretacije navedenih dnevnčkih izdanja, uzimajući u obzir osnove na kojima počivaju, radom su obuhvaćeni podudarni žanrovski primjerci u novijim kretanjima, koji baštine njihova presudna svojstva.

Pored razmatranja pojedinačnih slučajeva koji bi mogli biti paradigmatički za stanovit aspekt dnevnčkog pisanja u samostalnim poglavljima (Pavese, Flaiano), prilikom razgraničenja pokušalo se izdvojiti pojedine tipične unutaržanrovske crte međusobno povezujući djela slične tekture: poput bilježenja u koje su uključeni esejistički umeci, nadilazeći više ili manje labirintičan prikaz samoidentiteta, što se primjećuje u Vittorinijevom "javnom dnevniku" poslovičnog naziva (na koji se

nadovezuju Ottieri, Bianciardi, Moravia itd), ili u natuknicama leksikonskog tipa koje se približavaju glosarima (kakve piše Chiaromonte i drugi).

Tomu valja pridružiti situacije kada je dnevničarevo iskustvo oblikovano kao svjedočanstvo u vidu dokumentarne kronike, gdje ipak ostaje vrijediti upit o vjerodostojnosti i istinitosti slike, jer se iznosi vlastito viđenje zbivanja, dosljedno Alvarovoj refleksiji. Ili se istražuje kako se stvarnosni element pretvara u poligon za mitotvorno ozbiljenje književnog djela (Sciascia). No, ne radi se o namjernom isprepletanju dnevničkog pisma s fikcijskim pripovjednim obrascima, koje se napose uočava krećući se žanrovskim rubovima u posljednjem poglavlju (Lisi, Pratolini i tomu slično), dok se u zadnjoj dionici rada spominje i prožimanje s lirskim izričajem (A. Rosselli).

Naposljetku, dnevnikom se popunjava upravo ono prazno mjesto u piščevoj životnoj i radnoj biografiji koje pomaže razumijevanju mozaične cjeline, pa se uvidom u bilješke dolazi u doticaj s onim što bi inače ostalo nezamijećeno. Budući da su ondje okupljeni prvi proplamsaji kasnije razrađenih ili izravno preuzetih ideja, tražile su se poveznice prema ostatku stvaralačkog opusa. Tako je bilo moguće utvrditi koliko proporcionalan i dinamičan odnos se uspostavlja kada je riječ o autoru kao književniku i kritičaru vlastitog djela. Pored implementiranja zasebnih dnevničkih djela unutar zajedničke žanrovske tradicije, promatralo se stoga kako dnevnik stoji u korelaciji s drugim objavljenim literarnim izdanjima istog pisca. Sinkronijskim uspoređivanjem tekstova naglašene su metaliterarne veze, odnosno ponovno intelektualna dimenzija.

Pogled u europskom obzoru pokazao bi da u talijanskoj kulturi za razliku od stanovitih drugih, poput one francuske, unatoč obimnoj žanrovskoj produkciji kao i mnogobrojnim poticajima koji odatle proizlaze, gotovo da su izostali dnevници za koje bi se nepobitno moglo reći da predstavljaju najreprezentativnije djelo unutar pojedinačnog autorskog korpusa. Ali, unatoč dojmu koji se stječe, ostaje neupitna njihova prepoznatljivost i šire značenje. Zbog tog razloga također ne iznenađuje da se teorijskokritičko tumačenje, na tragu prosudbe koju donosi F. Fido, nerijetko usredotočuje na ove dnevнике i notese radi ilustriranja spisateljske prakse ili traganja za genezom misli. Opravdano je nadalje pretpostaviti da se suvremeni razvoj dnevničkog

žanra (poput internetskih blogova ili verzija oblikovanih u suodnosu s drugim tipovima umjetničkog izraza), danas odvija ravnomjernijim tempom nego u prošlosti, pri čemu se ipak zadržavaju osobitosti koje su svojstvene različitim kulturnim tradicijama.

XII. Bibliografija

A. Primarna bibliografija

A.1. Dnevnici

Aleramo, Sibilla, *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, ur. A. Morino, Feltrinelli, Milano, 1978.

Aleramo, Sibilla, *Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora*, ur. A. Folli, Feltrinelli-Fondazione Istituto Gramsci, Milano, 2002. (1. izd. 1938).

Alvaro, Corrado, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Bompiani, Milano, 1959. (1. izd. 1950).

Alvaro, Corrado, *Ultimo diario*, Bompiani, Milano, 1961. (1. izd. 1959).

Barilli, Bruno, *Il sole in trappola. Diario del periplo dell'Africa (1931)*, Sansoni, Firenze, 1941.

Barilli, Bruno, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti (1901-1952)*, ur. A. Battistini i A. Cristiani, Einaudi, Torino, 1989.

Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Dal diario di un borghese*, ur. M. Barbanera, Editori riuniti, Rim, 1996. (1. izd. 1948).

Bianciardi, Luciano, *Chiese escatollo e nessuno raddoppiò. Diario in pubblico 1952-1971*, ur. L. Bianciardi, Baldini & Castoldi, Milano, 1995.

Boccioni, Umberto, *Diari*, ur. G. Di Milia, Abscondita, Milano, 2003. (1. izd. 1971).

Bontempelli, Massimo, *Il Bianco e il Nero*, ur. S. Cigliana, Guida, Napulj, 1987.

Brancati, Vitaliano, *Diario romano*, ur. S. De Feo i G.A. Cibotto, Bompiani, Milano, 1961.

Calamandrei, Franco, *La vita indivisibile. Diario 1941-1947*, Giunti, Firenze, 1998. (1. izd. 1984).

Cecchi, Emilio, *Taccuini*, ur. N. Gallo i P. Citati, Mondadori, Milano, 1976.

Chiaromonte, Nicola, *Che cosa rimane. Taccuini 1955-1971*, ur. M. Chiaromonte, Il Mulino, Bologna, 1995.

Comisso, Giovanni, *Diario 1951-1964. Con un ricordo di Goffredo Parise*, Longanesi, Milano, 1969.

Croce, Benedetto, *Taccuini di guerra 1943-1945*, ur. C. Cassani, Adelphi, Milano, 2004.

De Nittis, Giuseppe, *Taccuino 1870-1884*, tal. prijevod, Electa Napoli, Napulj, 2007. (franc. izvornik 1895).

Dorfles, Gillo, *Lacerti della memoria. Taccuini intermittenti*, Editrice Compositori, Bologna, 2007.

Dossi, Carlo, *Note azzurre*, ur. D. Isella, sv. I-II, Adelphi, Milano, 1964. (1. izd. 1912).

Eco, Umberto, *Diario minimo*, Bompiani, Milano, 1998. (1. izd. 1963).

Einaudi, Luigi, *Diario dell'esilio 1943-1944*, ur. P. Soddu, Einaudi, Torino, 1997.

Fenoglio, Beppe, *Diario*, ur. P. Tomasoni, u: *Opere*, sv. III, Einaudi, Torino, 1978, str. 199-213.

Flaiano, Ennio, *Diario notturno*, Adelphi, Milano, 1999. (1. izd. 1956).

Flaiano, Ennio, *Diario degli errori*, Adelphi, Milano, 2003. (1. izd. 1976).

Fortini, Franco, *I cani del Sinai*, Einaudi, Torino, 1979. (1. izd. 1967).

Gadda, Carlo Emilio, *Giornale di guerra e di prigionia. Con il «Diario di Caporetto»*, Garzanti, Milano, 2002. (1. izd. 1955).

Gatto, Alfonso, *Diario di un poeta*, ur. F. D'Episcopo, Edizioni scientifiche italiane, Napulj, 2001.

Giotti, Virgilio, *Appunti inutili. Useless Jottings*, Il Ramo d'Oro, Trst, 2007. (s DVD filmom)

Gobetti, Ada, *Diario partigiano*, Einaudi, Torino, 1996. (1. izd. 1956).

Landolfi, Tommaso, *La Bière du pecheur*, ur. I. Landolfi, Adelphi, Milano, 1999. (1. izd. 1953).

Leopardi, Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, izbor ur. A.M. Moroni, sv. I-II, Mondadori, Milano, 1983. (1. izd. 1898-1900).

Lisi, Nicola, *Diario di un parroco di campagna*, Vallecchi, Firenze, 1942.

Longanesi, Leo, *Parliamo dell'elefante. Frammenti di un diario*, Longanesi, Milano, 2005. (1. izd. 1947).

Michelstaedter, Carlo, *Sfugge la vita. Taccuini e appunti*, ur. A. Michelis, Aragno, Torino, 2004.

Montanelli, Indro, *I conti con me stesso. Diari 1957-1978*, ur. S. Romano, Rizzoli, Milano, 2009.

Morante, Elsa, *Diario 1938*, Einaudi, Torino, 2005. (1. izd. 1989).

Moravia, Alberto, *Diario europeo. Pensieri, persone, fatti, libri 1984-1990*, Bompiani, Milano, 2007. (1. izd. 1993).

Morselli, Guido, *Diario*, Adelphi, Milano, 1988.

Onofri, Massimo, *Sensi vietati. Diario pubblico e contromano 2003-2006*, Gaffi, Rim, 2006.

Origo, Iris, *Guerra in Val d'Orcia. Diario 1943-1944*, tal. prijevod, Le Balze, Montepulciano, 2006. (engl. izvornik 1947).

Ottieri, Ottiero, *La linea gotica. Taccuino 1948-1958*, Guanda, Parma, 2001. (1. izd. 1963).

Pavese, Cesare, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Einaudi, Torino, 1976. (1. izd. 1952).

Pavese, Cesare, *Dodici giorni al mare. Un diario inedito del 1922*, ur. M. Masoero, Galata, Genova, 2008.

Pintor, Giaime, *Doppio diario 1936-1943*, ur. M. Serri, Einaudi, Torino, 1978.

Pirelli, Giovanni Battista, *Viaggio di istruzione all'estero. Diario 1870-1871*, ur. F. Polese, Marsilio, Venecija, 2003.

Pivano, Fernanda, *Diari 1917-1973*, ur. E. Rotelli i M. Bricchi, Bompiani, Milano, 2008.

Pontormo, *Diario*, Abscondita, Milano, 2005. (1. izd. 1956).

Pratolini, Vasco, *Diario sentimentale*, Mondadori, Milano, 1992. (1. izd. 1956).

Rebora, Clemente, *Diario intimo. Quaderno inedito*, ur. R. Cicala i V. Rossi, Interlinea, Novara, 2006.

Rosselli, Amelia, *Diario ottuso 1954-1968*, Empiria, Rim, 1996. (1. izd. 1989).

Sciascia, Leonardo, *Nero su nero*, Adelphi, Milano, 1991. (1. izd. 1979).

Siciliano, Enzo, *Diario italiano 1997-2006*, ur. A. Caterini, Giulio Perrone Editore, Rim, 2008.

Svevo, Italo, *Diario per la fidanzata; Pagine di diario e sparse*, u *Opera Omnia*, sv. III: *Racconti. Saggi. Pagine sparse*, ur. B. Maier, Dall'Oglio, Milano, 1968, str. 767-795, 813-834.

Tecchi, Bonaventura, *Taccuini del 1918. Sulla letteratura e sull'arte*, ur. F. Lanza, Mursia, Milano, 1991.

Tommaseo, Niccolò, *Diario intimo*, ur. R. Ciampini, Einaudi, Torino, 1939. (1. izd. 1938).

Vittorini, Elio, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1976. (1. izd. 1957), (hrv. prijevod: *Otvoreni dnevnik*, prev. K. Milačić, Zora, Zagreb, 1971).

A.2. Ostali dnevnici

Braque, Georges, *Cahier 1917-1955*, tal. prijevod, Abscondita, Milano, 2002. (franc. izvornik 1956).

Delacroix, Eugène, *Diario 1822-1863*, tal. prijevod, ur. L. Romano, Abscondita, Milano, 2004. (franc. izvornik 1893).

Delorko, Olinko, *Dnevnik bez nadnevaka. Poglavlja umjetničke proze*, Matica hrvatska, Zagreb, 1996.

Hillesum, Etty, *Diario 1941-1943*, tal. prijevod, ur. J.G. Gaarlandt, Adelphi, Milano, 2006. (nizoz. izvornik 1981).

Joubert, Joseph, *Pensées*, Union Générale d'Éditions, Pariz, 1966. (1. izd. 1838).

Marcel, Gabriel, *Diario e scritti religiosi*, tal. prijevod, ur. F. Tartaglia, Guanda, Modena, 1943. (franc. izvornik 1927).

Renard, Jules, *Journal 1887-1910*, Gallimard, Pariz, 1986. (1. izd. 1925-1927).

Shikibu, Murasaki et al., *Diaries of Court Ladies of Old Japan. Lady Murasaki Shikibu and Others*, engl. prijevod, Dover Publications, New York, 2003. (1. izd. 1920).

Tournier, Michel, *Diario aperto*, tal. prijevod, Barbès, Firenca, 2008. (franc. izvornik 2002).

Woolf, Virginia, *The Diary*, sv. I, 1915-1919, ur. A.O. Bell, Harcourt Brace & Company, New York, 1977.

A.3. Ostala književna djela citiranih autora

Alvaro, Corrado, *Viaggio in Turchia*, Garzanti, Milano, 1942. (1. izd. 1932).

Alvaro, Corrado, *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, Mondadori, Milano, 1935.

Alvaro, Corrado, *Lunga notte di Medea*, Bompiani, Milano, 1966. (1. izd. 1949).

Alvaro, Corrado, *Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea*, Bompiani, Milano, 1952.

Alvaro, Corrado, *Settantacinque racconti*, Bompiani, Milano, 1955.

Alvaro, Corrado, *Belmoro*, Bompiani, Milano, 1957.

Alvaro, Corrado, *Cara Laura*, ur. M. Mascia Galateria, Sellerio, Palermo, 1995.

Alvaro, Corrado, *Colore di Berlino. Viaggio in Germania*, ur. A.Ch. Faitrop-Porta, Falzea Editore, Reggio Calabria, 2001.

Alvaro, Corrado, *Opere. Romanzi e racconti*, ur. G. Pampaloni, Bompiani, Milano, 2003.

Bontempelli, Massimo, *L'Avventura novecentista*, u: *Opere scelte*, ur. L. Baldacci, Mondadori, Milano, 1978, str. 749-803.

Brancati, Vitaliano, *I piaceri. Parole all'orecchio*, Bompiani, Milano, 1964. (1. izd. 1943).

Cecchi, Emilio, *America amara*, Sansoni, Firenze, 1941. (1. izd. 1940).

Chiaromonte, Nicola, *Le verità inutili*, ur. S. Fedele, L'Ancora del Mediterraneo, Napulj, 2001.

Flaiano, Ennio, *Una e una notte*, Bompiani, Milano, 1978. (1. izd. 1959).

Flaiano, Ennio, *Le ombre bianche*, ur. A. Longoni, Adelphi, Milano, 2004. (1. izd. 1972).

Flaiano, Ennio, *La solitudine del satiro*, Adelphi, Milano, 2004. (1. izd. 1973).

Flaiano, Ennio, *Autobiografia del Blu di Prussia*, ur. A. Longoni, Adelphi, Milano, 2003. (1. izd. 1974).

Flaiano, Ennio, *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, Bompiani, Milano, 1986.

Gadda, Carlo Emilio, *Il castello di Udine*, Einaudi, Torino, 1961. (1. izd. 1934).

Gadda, Carlo Emilio, *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, ur. D. Isella, Adelphi, Milano, 1982.

Ginzburg, Natalia, *Le piccole virtù*, ur. D. Scarpa, Einaudi, Torino, 1998. (1. izd. 1962).

Ginzburg, Natalia, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino, 1974. (1. izd. 1963).

Ginzburg, Natalia, *Caro Michele*, Einaudi, Torino, 2001. (1. izd. 1973).

Ginzburg, Natalia, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino, 1994. (1. izd. 1983).

Ginzburg, Natalia, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, ur. C. Garboli i L. Ginzburg, Einaudi, Torino, 1999.

Leopardi, Giacomo, *Operette morali*, ur. A. Prete, Feltrinelli, Milano, 1983. (1. izd. 1827).

Leopardi, Giacomo, *Canti*, ur. G. i D. De Robertis, Mondadori, Milano, 1978. (1. izd. 1831).

Leopardi, Giacomo, *Pensieri*, ur. G. Tellini, Mursia, Milano, 1994. (1. izd. 1845).

Leopardi, Giacomo, *Epistolario*, ur. F. Brioschi i P. Landi, sv. I-II, Bollati Boringhieri, Torino, 1998. (1. izd. 1849).

Leopardi, Giacomo, *Dijalozi i eseji*, priredio i preveo T. Smerdel, Zora, Zagreb, 1961.

Leopardi, Giacomo, *Canti/Pjesme*, priredio i preveo F. Čale, Durieux Zagreb-Matica hrvatska Dubrovnik-Edit Rijeka, 1993.

Leopardi, Giacomo, *Canti*, priredio F. Brioschi, Rizzoli, Milano, 1994.

Leopardi, Giacomo, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ur. L. Felici, Newton & Compton, Rim, 2001. (1. izd. 1997).

Pavese, Cesare, *Feria d'agosto*, Einaudi, Torino, 2008. (1. izd. 1946).

Pavese, Cesare, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino, 1953. (1. izd. 1947).

Pavese, Cesare, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2008. (1. izd. 1950).

Pavese, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 2009. (1. izd. 1951).

Pavese, Cesare, *Lettere 1945-1950*, ur. I. Calvino, Einaudi, Torino, 1966.

Pavese, Cesare, *Vita attraverso le lettere*, ur. L. Mondo, Einaudi, Torino, 1981. (1. izd. 1966).

Pavese, Cesare, *Le poesie*, ur. M. Masoero, Einaudi, Torino, 1998.

Pavese, Cesare, *Rad umara. Lavorare stanca* (prev. S. Glavaš i M. Machiedo), Ceres, Zagreb, 1999.

Pavese, Cesare, *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, ur. S. Savioli, Einaudi, Torino, 2008.

Pintor, Giaime, *Il sangue d'Europa*, ur. V. Gerratana, Einaudi, Torino, 1950.

Pintor, Giaime-D'Amico, Filomena, *C'era la guerra. Epistolario 1940-1943*, ur. M.C. Calabri, Einaudi, Torino, 2000.

Sciascia, Leonardo, *La disparition de Majorana*, franc. prijevod, La Quinzaine littéraire, Pariz, 1976. (tal. izvornik 1975).

Sciascia, Leonardo, *La corda pazza*, u: *Opere 1956-1971*, ur. C. Ambroise, Bompiani, Milano, 2003. (1. izd. 1987), str. 959-1222.

Sciascia, Leonardo, *L'adorabile Stendhal*, ur. M. Andronico Sciascia, Adelphi, Milano, 2003.

Vittorini, Elio, *Conversazione in Sicilia*, Einaudi, Torino, 1978. (1. izd. 1941).

Vittorini, Elio, ur., *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano, 1947. (1. izd. 1942).

Vittorini, Elio, *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, Bompiani, Milano, 1948. (1. izd. 1947).

Vittorini, Elio, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, ur. D. Isella, Il Saggiatore, Milano, 1967.

B. Sekundarna bibliografija

B.1. Bibliografija o navedenim djelima

AA. VV, *Ennio Flaiano, l'uomo e l'opera. Atti del Convegno nazionale nel decennale della morte dello scrittore*, Pescara 1982, Fabiani, Pescara, 1989.

AA. VV, *Flaiano vent'anni dopo. Atti del Convegno*, Pescara 1992, Edgars, Pescara, 1993.

AA. VV, *Ipotesi su Morselli*, «Autografo», Interlinea edizioni, Novara, br. 37/1998.

AA. VV, *Lo Zibaldone cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani*, Recanati-Portorecanati 1998, sv. I-II, Olschki, Firenze, 2001.

Badurina, Natka, *Tradicijsa i modernost prijevoda (Giacomo Leopardi: «Canti»/«Pjesme»)*, «Republika: časopis za književnost», br. 4-6/1994, str. 244-246.

Battistini, Andrea, *Gli aforismi del vegliardo: note sui taccuini inediti di Bruno Barilli*, «Rivista di letterature moderne e comparate», br. 1/1987, str. 39-57.

Benevento, Aurelio, Anna Maria Ortese. *Il «Diario» del 1928-29 e «Il porto di Toledo»*, «Esperienze letterarie», br. 1/2008, str. 99-105.

Bernardini Napoletano, Francesca, *L'antirealismo della riscrittura*, u: *Leonardo Sciascia. La mitografia della ragione*, ur. Eadem, Lithos, Rim, 1993, str. 69-103.

Betocchi, Carlo, *Leopardi e noi*, u: *Confessioni minori*, ur. S. Albisani, Sansoni, Firenze, 1985, str. 101-104.

Binni, Walter, *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze, 1973.

Bisicchia, Andrea, *Aspetti del secondo Novecento. Pavese, Vittorini, Calvino*, Editrice Meridionale, Siracusa, 1973.

Bontempelli, Massimo, *L'homme solitaire*, franc. prijevod, «Europe», br. 830-831/1998, str. 8-29.

Briosi, Sandro, *Vittorini*, La Nuova Italia, Firenze, 1970.

Campanello, Margherita, ur., *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi*, Torino-Santo Stefano Belbo 2001, Olschki, Firenze, 2005.

Caputo, Lidia, *La rappresentazione mitologica del "doppio" e del "molteplice" nei «Dialoghi con Leucò» di Cesare Pavese*, u: *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*, Dubrovnik 2004, ur. M. Čale, T. Peruško, S. Roić, A. Iovinelli, FF Press-Talijanski institut za kulturu, Zagreb, 2008, str. 333-344.

Carteri, Giovanni-Nazario, Gaudenzio, *I gerani di Concia. Cesare Pavese e la Calabria: tra poesia e mito*, Cittàcalabria-Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005.

Caviglioli, Rita, *La fatica di iniziare il libro. Problemi di autorità nel diario di Sibilla Aleramo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1995.

Colasanti, Arnaldo, *Il «Diario intimo» di Niccolò Tommaseo*, u: *Niccolò Tommaseo e Firenze. Atti del Convegno di studi*, Firenze 1999, ur. R. Turchi i A. Volpi, Olschki, Firenze, 2000, str. 361-373.

Coppola, Massimo, *Bianciardi!*, Isbn Edizioni, Milano, 2008. (DVD film)

De Camilli, Davide, *La cognizione del tempo nel «Mestiere di vivere» di Cesare Pavese*, «Italianistica», br. 2-3/2002, str. 85-95.

De Marchi, Pietro, *Sciascia controluce. Maestri e modelli nei saggi e in «Nero su nero»*, u: *Sciascia, scrittore europeo. Atti del Convegno internazionale di Ascona*, ur. M. Picone, P. De Marchi, T. Crivelli, Birkhäuser Verlag, Basel-Boston-Berlin, 1994, str. 247-265.

De Sanctis, Francesco, *Saggi e scritti critici e vari*, sv. VIII: *Studio su Giacomo Leopardi*, ur. L.G. Tenconi, Edizioni «Barion» della Casa per edizioni popolari, Milano, 1943. (1. izd. 1885).

Dionisotti, Carlo, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Il Mulino, Bologna, 1988.

Dolfi, Anna, *Le verità neccesarie. Leopardi e lo «Zibaldone»*, Modena, Mucchi, 1995.

Dolfi, Anna, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Bulzoni, Rim, 2000.

Dombroski, Robert, *The Meaning of Gadda's War Diary*, «Italica», br. 4/1970, str. 373-386.

Falaschi, Giovanni, ur., *Giaime Pintor e la sua generazione*, Manifestolibri, Rim, 2005.

Falqui, Enrico, *Corrado Alvaro*, u: *Prosatori e Narratori del Novecento italiano*, Einaudi, Torino, 1950, str. 276-293.

Felici, Lucio, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Marsilio, Venecija, 2005.

Fofi, Goffredo-Giacopini, Vittorio-Nonno, Monica, ur., *Nicola Chiaromonte, Ignazio Silone. L'eredità di «Tempo presente»*, Rim 1996, Edizioni Fahrenheit 451, Rim, 2000.

Folli, Anna, *Penne leggere. Nerra, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Guerrini e Associati, Milano, 2000.

Forti, Marco-Pautasso, Sergio, ur., *«Il Politecnico»*, Rizzoli, Milano, 1975. (1. izd. 1960).

Fortini, Franco, *«Quasi una vita», «Il nostro tempo e la speranza»*, u: *Saggi italiani*, sv. I, Garzanti, Milano, 1987. (1. izd. 1974), str. 300-305.

Frattoni, Alberto, *Giacomo Leopardi. Una lettura infinita*, Istituto propaganda libraria, Milano, 1989.

Fubini, Mario, *Tommaseo*, u: *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Laterza, Bari, 1973. (1. izd. 1953), str. 351-364.

Galimberti, Cesare, *Linguaggio del vero in Leopardi*, Olschki, Firenze, 1959.

Gioanola, Elio, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Jaca Book, Milano, 2003.

Gordon, Robert S. C., *A neo-rationalist tendency in the field of the literary intellectual in 1970's Italy: Vittorini, Sciascia, Ginzburg*, «Journal of Modern Italian Studies», br. 2/2001, str. 249-264.

Graf, Arturo, *Foscolo, Manzoni, Leopardi. Preraffaeliti, simbolisti ed esteti. Letteratura dell'avvenire*, Loescher, Torino, 1955. (1. izd. 1898).

Hainsworth, Peter, *Fascism and Anti-Fascism in Gadda*, u: *Carlo Emilio Gadda. Contemporary Perspectives*, ur. M. Bertone, R.S. Dombroski, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo, London, 1997, str. 221-241.

Jonard, Norbert, *Le rousseauisme de Leopardi: mythe ou réalité*, «Rivista di letterature moderne e comparate», br. 4/1997, str. 371-385.

La Monaca, Donatella, *Poetica e scrittura diaristica. Italo Svevo Elsa Morante*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Rim, 2005.

Lajolo, Davide, *Il "vizio assurdo". Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960.

Luporini, Cesare, *Leopardi progressivo*, Editori Riuniti, Rim, 2006. (1. izd. 1980).

Luttazi, Stefania, *Lo Zibaldone di Giuseppe Gioachino Belli. Indici e strumenti di ricerca*, Aracne, Rim, 2005. (1. izd. 2004).

Machiedo, Mladen, *Živi Vittorini*, «Književna smotra», br. 11/1972, str. 88-89.

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei «Canti» di Leopardi*, Il Mulino, Bologna, 2006.

Mercuri, Roberto, *Mito e memoria in Alvaro*, «Italianistica», br. 1-3/1993, str. 153-156.

Milačić, Karmen, *U Vittorinijevoj radnoj sobi*, «Književna smotra», br. 13-14/1973, str. 23-30.

Mondo, Lorenzo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Rizzoli, Milano, 2008. (1. izd. 2006).

Morace, Aldo Maria, *Alvariana*, u: *Orbite novecentesche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napulj, 2001, str. 15-103.

Moreno, Paola, *Leopardi lettore di Francesco Guicciardini*, «Studi e problemi di critica testuale», br. 1/2001, str. 155-172.

Moretti, Vito, ur., *Flaiano e «Oggi e domani»*, Edians, Pescara, 1993.

Neumeister, Sebastian-Sirri, Raffaele, ur., *Leopardi, poeta e pensatore*, Guida, Napulj, 1997.

Paladino, Vincenzo, *L'ultimo Sciascia: il senso del limite*, u: *Alvariana e altro Novecento*, Mursia, Milano, 1993, str. 212-225.

Palermo, Antonio-Giammattei, Emma, *Solitudine del moralista. Alvaro e Flaiano*, Liguori, Napulj, 1986.

Paris, Renzo, *Moravia. Una vita contro voglia*, Mondadori, Milano, 2007. (1. izd. 1996).

Pautasso, Sergio, *Cesare Pavese, l'uomo libro. Il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*, Arcipelago Edizioni, Milano, 1991.

Prete, Antonio, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano, 2006. (1. izd. 1980).

Recami, Erasmo, *Il caso Majorana. Epistolario, documenti, testimonianze*, Di Renzo Editore, Rim, 2008. (1. izd. 1987).

Ricorda, Ricciarda, *Pagine vissute. Studi di letteratura italiana del Novecento*, Edizioni scientifiche italiane, Napulj, 1995.

Ricorda, Ricciarda, *Sciascia e la forma diaristica, tra modelli francesi e italiani*, u: *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, ur. M. Simonetta, Ed. La vita felice, Milano, 1996, str. 53-64.

Russo, Giovanni, *Oh, Flaiano!*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni, 2001.

Santagata, Marco, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Il Mulino, Bologna, 1994.

Sasso, Gennaro, *Per invigilare me stesso. I Taccuini di lavoro di Benedetto Croce*, Il Mulino, Bologna, 1989.

Schilirò, Massimo, *La memoria del cronista: sul «Diario romano» di Vitaliano Brancati*, «Rivista di studi italiani», br. 2/2001, str. 119-140.

Scrivano, Riccardo, *Corrado Alvaro 1938. La paura dell'uomo forte*, «Esperienze letterarie», br. 2/2009, str. 49-63.

Secchieri, Filippo, *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle «Operette morali»*, Mucchi, Modena, 1992.

Serri, Mirella, *Il breve viaggio. Giaime Pintor nella Weimar nazista*, Marsilio, Venecija, 2002.

Singh, Ghan Shyam, *Lo Zibaldone: monumento alla modernità di Leopardi*, «Esperienze letterarie», br. 3-4/2005, str. 271-286.

Solmi, Sergio, *Opere*, sv. II: *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, ur. G. Pacchiano, Adelphi, Milano, 1987.

Spaccini, Jacqueline-Agostini Ouafi, Viviana, ur., *L'Italie magique de Massimo Bontempelli*, «Transalpina» br. 11, PUC, Caen, 2008.

Tellini, Gino, *Leopardi*, Salerno Editrice, Rim, 2001.

Timpanaro, Sebastiano, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa, 1965.

Ungaretti, Giuseppe, *Sur Leopardi*, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière, 1998.

Vittorini, Demetrio, *Otac i sin. Obiteljska biografija Elija Vittorinija* (prev. K. Milačić), Ceres, Zagreb, 2004.

Zago, Nunzio, *L'ombra del moderno. Da Leopardi a Sciascia*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Rim, 1992.

Zorić, Mate, *D'Annunzio (ipak) među Hrvatima*, u: *Hrvatsko-talijanski književni odnosi*. Zbornik VII, ur. Idem, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 2000, str. 221-272.

B.2. Teorijsko-kritički tekstovi

AA. VV, *L'autobiografia: il vissuto e il narrato*, «Quaderni di retorica e poetica», br. 1, Liviana, Padova, 1986.

Accerboni, Anna Maria, ur., *La cultura psicoanalitica. Atti del convegno*, Trst 1985, Studio Tesi, Pordenone, 1987.

Allam, Malik, *Journaux intimes. Une sociologie de l'écriture personnelle*, L'Harmattan, Pariz, 1996.

Battistini, Andrea, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna, 1990.

Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, Pariz, 1959.

Braud, Michel, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Seuil, Pariz, 2006.

Bruni, Francesco, ur., «*In quella parte del libro de la mia memoria*». *Verità e finzioni dell'«io» autobiografico*, Marsilio, Venecija, 2003.

Bukvić, Anda, *Od privatnog dnevnika do dnevničkog bloga. Evolucija žanra*, «Književna smotra», br. 148-2008/2, str. 35-46.

Capello, Clara, *Il Sé e l'Altro nella scrittura autobiografica. Contributi per una formazione all'ascolto: diari, epistolari, autobiografie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

Castelli, Enrico, ur., *La diaristica filosofica*, «Archivio di filosofia», br. 2, Cedam, Padova, 1959.

Cicchetti, Angelo-Mordenti, Raul, *La scrittura dei libri di famiglia*, u: *Letteratura italiana*, III, *Le forme del testo. La prosa*, ur. A. Asor Rosa, sv. II, Einaudi, Torino, 1984, str. 1117-1159.

Del Litto, Victor, ur., *Le journal intime et ses formes littéraires. Actes du Colloque de septembre 1975*, Droz, Ženeva, 1978.

Didier, Béatrice, *Le journal intime*, P.U.F., Pariz, 1976.

D'Intino, Franco, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Bulzoni, Rim, 2003. (1. izd. 1998).

Dolfi, Anna, ur., *“Journal intime” e letteratura moderna. Atti di seminario*, Trento 1988, Bulzoni, Rim, 1989.

Fassò, Andrea, ur., *Memorie diari confessioni*, Il Mulino, Bologna, 2007.

Folena, Gianfranco, ur., *Le forme del diario*, «Quaderni di retorica e poetica», br. 2, Liviana, Padova, 1985.

Genette, Gérard, *Seuils*, Ed. du Seuil, Pariz, 1987.

Genette, Gérard, *Fikcija i dikcija* (prev. G. Rukavina), Ceres, Zagreb, 2002. (1. izd. 1991).

Girard, Alain, *Le journal intime*, P.U.F., Pariz, 1986. (1. izd. 1963).

GORDOGAN, br. 31-33/1990: P. Valéry, *Ja i ličnost* (prev. N. Vajs); temat *Dnevnici, pisma*.

GORDOGAN, br. 43-44/1998: temat *Autobiografija, taj nemogući žanr*.

Guglielminetti, Marziano, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino, 1977.

Guglielminetti, Marziano, *L'io romantico*, u: *Scritture di desiderio e di ricordo. Autobiografie, diari, memorie tra Settecento e Novecento*, ur. M.L. Betri i D. Maldini Chiarito, F. Angeli, Milano, 2002, str. 19-28.

Gusdorf, Georges, *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*, Éditions Odile Jacob, Pariz, 1991.

Hess, Remi, *La pratique du journal. L'enquête au quotidien*, Anthropos, Pariz, 1998.

Hocke, Gustav René, *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Motive und Anthologie*, Limes, Wiesbaden-München, 1978. (1. izd. 1963).

Hoggart, Richard, *Speaking to Each Other*, sv. II: *About Literature*, Penguin, Harmondsworth, 1970.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Pariz, 1975.

Lejeune, Philippe, «*Cher cahier...*». *Témoignages sur le journal personnel*, Gallimard, Pariz, 1989.

Lejeune, Philippe, *Les brouillons de soi*, Seuil, Pariz, 1998.

Lejeune, Philippe-Bogaert, Catherine, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Textuel, Pariz, 2003.

Leleu, Michèle, *Les journaux intimes*, P.U.F., Pariz, 1952.

Lis, Jerzy, *L'insertion de la lettre dans le journal et les enjeux de la pratique diaristique*, u: *Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, Brest 1997, ur. P.-J. Dufief, Honoré Champion, Pariz, 2000, str. 287-296.

Lorenzini, Niva, *Discorsività e diarismo nella poesia del Novecento*, u: *Le forme della discorsività nella poesia del '900. Atti del 3° Convegno Nazionale di Studi MOD*, Pescara 2002, ur. C. Benussi i N. D'Antuono, Millennium, Bologna, 2006, str. 51-65.

Marchetti, Giuseppe, *Papini: Diario 1900*, «Nuova Rivista Europea», br. 27/1982, str. 125-127.

Pachet, Pierre, *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Hatier, Pariz, 1990.

Pachet, Pierre, *Pourquoi dater ses pensées? À propos des «Carnets» de Joseph Joubert*, «Esprit», br. 272/2001, str. 56-63.

Perrotta, Mario, *Il paese dei diari*, Terre di mezzo Editore, Milano, 2009.

Piccone Stella, Simonetta, *In prima persona. Scrivere un diario*, Il Mulino, Bologna, 2008.

Pizzorusso, Arnaldo, *Prospettive sul frammento: l'esempio di Joubert*, u: *Théorie et pratique du fragment. Actes du Colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese*, Venecija 2002, ur. L.Omacini i L. Este Bellini, Slatkine Érudition, Ženeva, 2004, str. 61-72.

Poulet, Georges, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, José Corti, Pariz, 1977.

Rousset, Jean, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, José Corti, Pariz, 1986.

Sablić Tomić, Helena, *Tema: dnevnik. Nacrt za tipologiju žanra*, «Umjetnost riječi», br. 3-4/2001, str. 195-221.

Segre, Cesare-Ossola, Carlo-Budor, Dominique, *Frammenti. Le scritture dell'incompleto*, Unicopli, Milano, 2003.

Simonet-Tenant, Françoise, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Nathan, Pariz, 2001.

Tarozzi, Bianca, ur., *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*, Ombre Corte, Verona, 2006.

Trilling, Lionel, *Sincerity and Authenticity*, Harvard University Press, London, 1972.

Zlatar, Andrea, *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

B.3. Ostala bibliografija

AA. VV, *Dizionario enciclopedico italiano*, gl. urednik D. Bartolini, sv. III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Rim, 1956.

AA. VV, *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Liviana, Padova, 1973.

Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Refleksije iz oštećenog života* (prev. A. Buha), Veselin Masleša, Sarajevo, 1987. (1. izd. 1951).

Adorno, Theodor W., *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti* (izbor i redaktura prijevoda N. Čaćinović), Školska knjiga, Zagreb, 1985. (1. izd. 1958-1974).

Agamben, Giorgio, *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano, 1985. (hrv. prijevod: *Ideja proze*, prev. I. Molek, AGM, Zagreb, 2004).

Alighieri, Dante, *Djela*, Knjiga druga, *Božanstvena komedija*, priredili F. Čale i M. Zorić, Sveučilišna naklada Liber-Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1986.

Arendt, Hannah, *Totalitarizam* (prev. M. Paić Jurinić), Politička kultura, Zagreb, 1996. (1. izd. 1951).

Arendt, Hannah, *Vita activa* (prev. V. Flego i M. Paić-Jurinić), August Cesarec, Zagreb, 1991. (1. izd. 1958).

Arendt, Hannah, *Essays in Understanding 1930-1954. Formation, Exile and Totalitarianism*, ur. J. Kohn, Schocken Books, New York, 2005. (1. izd. 1994).

Aristotel, *Nauk o pjesničkom umijeću* (prev. M. Kuzmić), BiblioTeka, Zagreb, 1977. (1. izd. 1912).

Aristotel, *Nikomahova etika* (prev. T. Ladan), Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1982.

Barberi Squarotti, Giorgio, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli ed. tip., Bologna, 1968.

Barthes, Roland, *Kritika i istina* (prev. L. Čale Feldman), Algoritam, Zagreb, 2009.

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Pariz, 1977.

Barthes, Roland, *Oeuvres complètes IV*, Seuil, Pariz, 2002.

Battisti, Carlo-Alessio, Giovanni, *Dizionario etimologico italiano*, sv. II-V, Barbera, Firenca, 1951-1957.

Belpoliti, Marco, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2001.

Belpoliti, Marco-Cortellessa, Andrea, ur., *Giorgio Manganelli*, «Riga» br. 25, Marcos y Marcos, Milano, 2006.

Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, F. Alcan, Pariz, 1936. (1. izd. 1889).

Berlin, Isaiah, *Četiri eseja o slobodi* (prev. N. Petrović), Feral Tribune, Split, 2000. (1. izd. 1969).

Betocchi, Carlo, *L'anno di Caporetto*, Il Saggiatore, Milano, 1967. (1. izd. 1959), (hrv. prijevod: *Godina Caporetta*, prev. S. Husić, «Europski glasnik», br. 4/1999, str. 659-676).

Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000. (1. izd. 1997).

Bodei, Remo, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, 1995.

Bondanella, Peter-Ciccarelli, Andrea, ur., *The Cambridge Companion to the Italian Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

Brioschi, Franco-Di Girolamo, Costanzo, ur., *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, sv. II-IV: *Dal Cinquecento alla metà del Settecento, Dalla metà del Settecento all'Unità d'Italia, Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994-1996.

Calinescu, Matei, *Lica moderniteta* (prev. G. Slabinac), Stvarnost, Zagreb, 1988. (1. izd. 1977).

Calvino, Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano, 1985. (1. izd. 1980).

Camon, Ferdinando, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano, 1973.

Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Gallimard, Pariz, 1966. (1. izd. 1951).

Canetti, Elias, *Potere e sopravvivenza. Saggi*, ur. F. Jesi, Adelphi, Milano, 2004. (1. izd. 1972).

Casoli, Claudio, ur., *Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società del Novecento*, Marietti, Genova-Milano, 2005. (1. izd. 1969).

Cattafi, Bartolo, *Poesie 1943-1979*, ur. V. Leotta i G. Raboni, Mondadori, Milano, 1990.

Cecchi, Emilio, *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Garzanti, Milano, 1977. (1. izd. 1954).

Ceronetti, Guido, *La fragilità del pensare. Antologia filosofica personale*, ur. E. Muratori, Rizzoli, Milano, 2000.

Compagnon, Antoine, *Demon teorije* (prev. M. Čale), AGM, Zagreb, 2007.

Cortelazzo, Manlio-Zolli, Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, sv. II-V, Zanichelli, Bologna, 1984-1996. (1. izd. 1979-1988).

Čale, Frano, *Od stilema do stila*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1973.

De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, ur. G. Contini, UTET, Torino, 1968. (1. izd. 1870-1871).

Devoto, Giacomo, *Avviamento alla etimologia italiana*, Le Monnier, Firenze, 1967. (1. izd. 1966).

Dodge, John V., ur., *Encyclopaedia Britannica*, sv. VII, William Benton Publisher, Chicago, 1964.

Éluard, Paul, *Pjesnička očitost* (prev. V. Machiedo), «Republika: časopis za književnost», br. 7-9/2000, str. 69-73.

Epiktetos, *Il Manuale* (prev. G. Leopardi), Sansoni, Firenze, 1940. (1. izd. 1856).

- Falqui, Enrico, *Novecento letterario. Serie prima*, Vallecchi, Firenze, 1959.
- Fava Guzzetta, Lia, *«Solaria» e la narrativa italiana intorno al 1930*, Longo, Ravenna, 1973.
- Ferrero, Ernesto, *I migliori anni della nostra vita*, Feltrinelli, Milano, 2005.
- Ficara, Giorgio, *Stile Novecento*, Marsilio, Venecija, 2007.
- Focillon, Henri, *Život oblika* (prev. D. i M. Grčić), Rako & Rako, Zagreb, 1995. (1. izd. 1934).
- Fraisse, Geneviève-Perrot, Michelle, ur., *Histoire des femmes en Occident. Le XIX^e siècle*, sv. IV, Plon, Pariz, 1991.
- Galimberti, Umberto, *Idee: il catalogo è questo*, Feltrinelli, Milano, 1992.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Pariz, 1972.
- Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, tal. prijevod, Einaudi, Torino, 1989.
- Ginzburg, Carlo, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006.
- Givone, Sergio, *Storia del nulla*, Laterza, Bari, 2006. (1. izd. 1995).
- Grassi, Ernesto, *Moć mašte. Uz povijest zapadnog mišljenja* (prev. M. Hausler), Školska knjiga, Zagreb, 1981. (1. izd. 1979).

Jaspers, Karl, *Filozofska autobiografija* (prev. B. Zec), Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1987. (1. izd. 1977).

Jonas, Hans, *Princip odgovornosti. Pokušaj jedne etike za tehnološku civilizaciju* (prev. S. Novakov), «Veselin Masleša», Sarajevo, 1990.

Jung, Carl Gustav, *Sjećanja, snovi, razmišljanja* (prev. P. Tomić), Fabula nova, Zagreb, 2004.

Kierkegaard, Soeren, *Filozofijsko trunje ili Trunak filozofije*, priredio i preveo O. Žunec, Demetra, Zagreb, 1998. (1. izd. 1844).

Kundera, Milan, *Iznevjerene oporuke* (prev. A. Prpić), Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1998. (1. izd. 1993).

Ladan, Tomislav, ur., *Osmojezični enciklopedijski rječnik*, sv. I, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1987.

Machiedo, Mladen, *Od kanconijera do svemirske nepoznanice*, Čakavski sabor-Katedra za književnost i kulturu, Split, 1973.

Machiedo, Mladen, *O modusima književnosti. Transtalijanistički kompendij*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 2002. (1. izd. 1996).

Machiedo, Mladen, *Ripellino: tko i kakav?*, «Republika: časopis za književnost», br. 11-12/1998, str. 175-177.

Machiedo, Mladen, *Zrakasti subjekt. Talijanski pjesnici 20. stoljeća* (izbor, prijevod i kritički tekstovi), sv. I-II, Ceres, Zagreb, 2003.

Mengaldo, Pier Vincenzo, ur., *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano, 1998. (1. izd. 1978).

Montaigne, Michel Eyquem de, *Eseji. Knjiga treća* (prev. V. Vinja), Disput, Zagreb, 2007. (1. izd. 1588).

Nietzsche, Friedrich, *Ecce homo. Kako se biva što se jest* (prev. Š. Vranić), Visovac, Zagreb, 1994. (1. izd. 1889).

Nozzoli, Anna, *Voci di un secolo. Da D'Annunzio a Cristina Campo*, Bulzoni, Rim, 2000.

Ortese, Anna Maria, *Corpo celeste*, Adelphi, Milano, 2007. (1. izd. 1997).

Pasolini, Pier Paolo, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 2008. (1. izd. 1975).

Pavone, Claudio, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, sv. I-II, Bollati Boringhieri, Torino, 2006. (1. izd. 1991).

Pellico, Silvio, *Le mie prigionie*, ur. A. Jacomuzzi, Mondadori, Milano, 1986. (1. izd. 1832).

Petrarca, Francesco, *Kanconijer*, prev. F. Čale...et al., priredio F. Čale, Nakladni zavod Matice hrvatske-Hrvatsko filološko društvo-Liber, Zagreb, 1974.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, s bilješkama G. Leopardija, ur. U. Dotti, Feltrinelli, Milano, 1999.

Petrarca, Francesco, *Rasute pjesme: (izbor iz Kanconijera)*, prev. F. Čale...et al., izabrao i priredio M. Zorić, Školska knjiga, Zagreb, 2002.

Petrarca, Francesco, *Pjesme o Lauri. Antologijski izbor iz «Kanonijera»*, prepjevao i priredio M. Tomasović, Konzor, Zagreb, 2003.

Petrarca, Francesco, *Secretum. Il mio segreto*, ur. E. Fenzi, Mursia, Milano, 1992.

Pianigiani, Ottorino, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Edizioni Polaris, Genova, 1993. (1. izd. 1907).

Platon, *Timée – Critias* (prev. L. Brisson), GF Flammarion, Pariz, 2001.

Popper, Karl, *Nedovršena potraga. Intelektualna autobiografija* (prev. A. Modly), Algoritam, Zagreb, 2004. (1. izd. 1974).

Redeker, Robert, *La vraie puissance de l'utopie*, «Le Débat», br. 125/2003, str. 100-111.

Ricoeur, Paul, *Oneself as Another*, engl. prijevod, University of Chicago Press, Chicago-London, 1994. (franc. izvornik 1990).

Ripellino, Angelo Maria, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino, 2002. (1. izd. 1965).

Robinson, Dave, *Nietzsche i postmodernizam* (prev. D. Telećan), Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001. (1. izd. 2000).

Roić, Sanja, *Giambattista Vico. Književnost, retorika, poetika*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1990.

Roić, Sanja, *Filozof u zrcalu. Ogledi o Giambattisti Vicu*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1996.

Roić, Sanja, *Uz prevođenje filozofske literature*, u: *Atti del Convegno Internazionale sulla traduzione letteraria italiano-croata e croato-italiana / Zbornik radova s međunarodnog skupa o hrvatsko-talijanskom i talijansko-hrvatskom književnom prevođenju*, Zagreb 1994, ur. M. Čale, I. Grgić, Z. Ružić, Istituto Italiano di Cultura-Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, Zagreb, 1996, str. 147-155.

Russell, Bertrand, *Mudrost Zapada* (prev. M. i I. Salečić), Mladost, Zagreb, 1970. (1. izd. 1959).

Santagata, Marco, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova, 1979.

Sartre, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Pariz, 1996. (1. izd. 1946).

Scruton, Roger et al., *German Philosophers. Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche*, Oxford University Press, Oxford, 1997. (1. izd. 1983).

Silone, Ignazio, *L'avventura d'un povero cristiano*, Mondadori, Milano, 1968.

Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1991. (1. izd. 1974).

Solar, Milivoj, *Književni leksikon*, Matica hrvatska, Zagreb, 2007.

Starobinski, Jean, *L'oeil vivant*, Gallimard, Pariz, 1961.

Škiljan, Dubravko, *Vježbe iz semantike ljubavi*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2007.

Tasso, Torquato, *Epistolario*, Carabba, Lanciano, 1932.

Tommaseo, Niccolò, *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Pietro Vieusseux, Firenca, 1838. (1. izd. 1830).

Trucco, Giovanni, ur., *Grande dizionario enciclopedico*, sv. III, UTET, Torino, 1934.

Vasari, Giorgio, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, sv. II, Fratelli Melita Editori, La Spezia, 1992.

Vigorelli, Giancarlo, ur., *Manzoni pro e contro*, sv. I-III, Istituto propaganda libraria, Milano, 1975.

Weinrich, Harald, *Lingvistika laži. Može li jezik sakriti misli?* (prev. A. Jelčić), Algoritam, Zagreb, 2005. (1. izd. 1965).

Zanzotto, Andrea, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano, 1994.

Zorić, Mate, ur., *Hrvatsko-talijanski književni odnosi. Zbornik III*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1992.

B.4. Web izvori

Afribo, Andrea, *«Tornavo dove non ero mai stato»: il paradosso nella poesia italiana postrema*

<http://www.dfs.unicas.it/nonsense/AFRIBO.pdf>

Bertone, Manuela, *Gadda in guerra: strategie dell'auto-rappresentazione*, «Chroniques italiennes», br. 15-2009/1.

<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web15/Bertoneweb15.pdf>

Ferraris, Denis, *Brancati et l'homo italicus*, «Chroniques italiennes», br. 6-2004/4.

<http://www.univ-Paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/numeros/Web6.html>

Gubar, Susan, *Falling For Etty Hillesum*, «Common Knowledge», br. 2/2006, str. 279-301.

http://muse.jhu.edu/journals/common_knowledge/v012/12.2gubar.html

Inglese, Andrea, *«L'uomo è forte» de Corrado Alvaro ou la destruction de l'intimité*, «Chroniques italiennes», br. 7-2005/3.

<http://www.univ-Paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/numeros/Web7.html>

Lejeune, Philippe, *How Do Diaries End?*, engl. prijevod, «Biography», br. 1/2001, str. 99-112.

<http://muse.jhu.edu/journals/biography/v024/24.1lejeune.html>

Scarpa, Domenico, *A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968-1978*, «Chroniques italiennes», br. 9-2006/1.

<http://www.univ-Paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/numeros/Web9.html>

Terzoli, Maria Antonietta, *L'anima si governa per alfabeti. Note su Gadda scrittore di guerra*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», br. 3/2003.

<http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/journal/issue3/articles/terzoliggp03.php>

Viglino, Sylvie, *Ottiero Ottieri ou l'holocauste d'un écrivain (la question de "l'image de soi", abordée à travers l'analyse critique de «Il campo di concentrazione»)*, «Chroniques italiennes», br. 50/51-1997/2-3.

<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/50.html>

XIII. Sažetak

U radu se razmatraju pretpostavke koje su uvjetovale proces žanrovskog usustavljivanja unutar talijanske kulturne tradicije, od trenutka kada činom objavljivanja dnevnička građa ulazi u književnu povijest (pri čemu je izdvojeno Leopardijevo i Tommaseovo djelo u svojstvu žanrovskog arhetipa), sve do zapisa nastalih u aktualnom kontekstu, s naglaskom na dvadesetostoljetnoj produkciji. Uvodno usvojivši podjelu tekstova u skladu sa tri osnovna podžanrovska obrasca (dnevnik u užem smislu, intelektualna bilježnica, radni notes), koju iznosi G. Falaschi, promatrale su se poetičke odrednice kao i izražajna sredstva tipični za ovakvo pisanje.

Intelektualnoj i intimističkoj crti pridružena je nadalje dimenzija javnog govora u vidu temeljnih diskurzivnih oblika u dnevničkim rukopisima književnika, koji su uvijek drugačije deklinirani na konkretnim primjerima. Na tragu karakterne oznake dnevnika kao “knjige o sebi”, nastojalo se izdvojiti motivske konstante na kojima počiva pripovijedanje (odnos prema kategoriji vremena, instancija dnevničkog subjekta ili zajednička idejna nit kao mogući čimbenici koji jamče homogenost unutar natuknica, dihotomija ja/drugi).

Pojedini aspekti dnevničkog pisanja prikazani su također s obzirom na obilježje literarnosti (G. Genette), slijedom tvrdnje F. Fida o ustrajnoj prisutnosti u talijanskoj panorami onog žanrovskog modela koji se poput paralelne strukture nadograđuje na ostatak književne proizvodnje, bilo doslovnim prenošenjem (npr. Alvaro) ili kao mjesto provjeravanja literarnog izraza (Pavese). Među ostalim tipološkim oblicima prisutni su tzv. dnevnici bez nadnevaka, bliski esejističko-publicističkom diskurzu, u kojima se obrađuju kulturološki fenomeni uz širi raspon stilskog registra (Flaiano, Sciascia), ponekad pojmovno razvrstani kao način da se istakne misaonu komponentu (Bontempelli, Chiaromonte).

Zastupljeni su ujedno dnevници i notesi u kojima se uočava dokumentaristički pristup jer se uzima kao polazište povijesna perspektiva, kao i štiva zamišljena u doticaju s javnošću koja dopuštaju uvid u globalna kretanja (Vittorini). Osvrće se i na prijelazne međužanrovske oblike, poput prožimanja s memorijalistikom ili drugim formama umjetničkog izražavanja, nalik interdisciplinarnom čvorištu, te na suvremene inačice.

Ključne riječi: talijanska književnost, dnevnik, notes, poetičke osobine, izražajna sredstva, intertekstualnost, referencijalnost, metaliterarnost

XIV. Summary

The dissertation deals with conditions that determined the process of genre systematizing within the Italian cultural tradition, beginning with the date when the production of diaries entered the literary history by practice of publication (with the works of Leopardi and Tommaseo as the genre archetype), to the notes emerged in actual context, with emphasize on the writings belonging to the twentieth century. After adopting in the introductory part the classification of texts in accordance with three basic sub-genre patterns (diary in a narrower sense, intellectual notebook, work notes) presented by G. Falaschi, poetic characteristics were examined, as well as means of expression typical for such writing style.

Dimension of public speech was joined to intellectual and intimist feature as basic discursive forms in diary texts of the writers, which are always declined differently on actual examples. In accordance with the possible definition of a diary as “book of oneself” it was attempted to point out motivic constants on which narration relies on (relation to the category of time, instance of the diary subject or common conceptual thread as potential elements which guarantee homogeneity within entries, dichotomy I/other).

Certain aspects of dairy writing are also presented in view of the feature of literariness (G. Genette), following the statement of F. Fido about sustained presence in the Italian panorama of the genre model which is, like a parallel structure, added to the rest of literary production, either by direct transfer of fragments (for example, in Alvaro) or as the place of verification of literary expression (Pavese). Among other typological forms there are so-called diaries without dates similar to essayistic and publicist discourse which deal with culturological phenomena, with broader range of style register (Flaiano, Sciascia), sometimes conceptually classified in such a way to point out the reflective component (Bontempelli, Chiaromonte).

Diaries and notebooks are also represented wherein documentary approach can be observed, because historical perspective is taken as the starting point, as well as texts imagined in contact with the public which enable the insight in global trends (Vittorini). The research also takes into consideration transitive inter-genre forms, such as those that are the result of contamination with memorialistic writing or other types of artistic expression, creating an interdisciplinary node, as well as contemporary variants.

Keywords: Italian literature, diary, notebook, poetic features, expressive means, intertextuality, referentiality, metaliterarity

XVI. Sadržaj

4	I.	Uvod
	I.1.	<i>Knjiga o sebi: strukturna načela</i>
16	I.2.	<i>Između poetike, kronike i samoanalize</i>
26	II.	Velika bilježnica Giacoma Leopardija kao djelo u nastajanju
	II.1.	<i>Intelektualni dnevnik jednog pesimista</i>
41	II.2.	<i>U svjetlu lirike</i>
63	III.	Svjedočanstvo o vremenu Corrada Alvara
	III.1.	<i>O spisateljskoj praksi</i>
69	III.2.	<i>Životna priča unutar povijesti</i>
91	IV.	Umijeće življenja Cesarea Pavesea između kreativnosti i tjeskobe
112	V.	Rukopisi iz ladica i arhiva
120	VI.	Makroperspektiva «javnog dnevnika»
136	VII.	Satira u bilješkama Ennia Flaiana
150	VIII.	Od natuknice do repertorija ideja
168	IX.	Crno na crnome Leonarda Sciascie: putem zbilje do umjetničke istine
180	X.	Na rubovima žanra
	X.1.	<i>Autentično i hibridno</i>
192	X.2.	<i>Zapisi drugih</i>
201	XI.	Zaključak

212	XII.	Bibliografija
249	XIII.	Sažetak
251	XIV.	Summary
253	XV.	Životopis
254	XVI.	Sadržaj