

# Iz književnosti

---

Viktor Žmegač

## GOETHE — NAŠ SUVREMENIK

Ima stotinjak godina što se u evropskoj književnoj kritici uvriježio kanon književnih klasika, koji obuhvaća raspon od antike do prošloga stoljeća. Ernst Robert Curtius podsjetio je u svojoj knjizi o evropskoj književnosti i latinskom srednjem vijeku na tradicije vrednovanja koje su nazočne u onom nizu što ga danas reproduciraju mnogi historičari. I u njegovu djelu nalazimo taj kanon: Homer, Vergilije, Dante, Shakespeare, Goethe. Ponekad se navodi i španjolski reprezentant, a tada je to vazda Cervantes. Francuzi, priznavajući konvenciju ugrađenu u taj niz, nalaze se u neprilici. Svjesni goleme svoje književne baštine i njezina utjecaja u Evropi ipak su spremni priznati da je teško izdvojiti ime koje bi bilo kadro ponijeti teret slave kakav ga nose spomenuti autori. André Gide, upitan jednom kojega bi francuskog pisca valjalo ozakoniti kao evropskoga klasika, odgovorio je da bi to zapravo morao biti Victor Hugo, ali da mu ta pomisao nije nimalo draga.

Gideove riječi potiču nas na razmišljanje o mjerilima na temelju kojih se ustoličuju klasici vrhunskoga stupnja. Zašto Gide nije spomenuo Molièrea, koji je, nema sumnje, još uvijek jedan od stupova evropskoga kazališnog repertoara? Očito je pošao od pretpostavke da klasično stvaralaštvo mora biti sveobuhvatno, što će reći da se od autora očekuje da je stvorio djela trajne vrijednosti u svim književnim rodovima. Hugo tim kriterijima udovoljava, Molière, dakako, ne. Međutim, pogled u prošlost upozorava da na pisce do 18. stoljeća ne primjenjujemo taj zahtjev: Homeru pripisujemo samo epska djela, a Shakespeare živi uglavnom kao dramatičar. Da i ne spominjemo Dantea ili Cervantesa, imena koja su gotovo istovjetna sa po jednim djelom.

Kriterij sveobuhvatnosti primjeren je, nema dvojbe, u velikom evropskom kanonu samo Goetheu. Nije suvišno podsjetiti na to da je njemački klasik prvi zaista univerzalan pisac novovjekovne književnosti. Savršenih je djela i među njegovim pjesmama, i među dramama, i među pripovjednim tekstovima — a gdje su još blistavi aforizmi, pa kritička, putopisna i autobiografska proza. Znalac će dodati da se bogatstvo njegovih izražajnih mogućnosti još više ističe ako se uzme u obzir grananje osnovnih književnih rodova, to jest raznolikost koja se očituje među pjesmama, gdje je jednako snažan intiman lirski zanos, himnički patos i intelektualni epigram, među dramama, od farse do klasicistički usmjerene dostojanstvene drame, naposljetku među tipovima pripovjedne proze i nefikcionalnih zapisa.

Sva su ta obilježja Goetheova stvaralaštva mnogima poznata pa se ponavljanje može učiniti banalno. Međutim, inzistiranje prestaje biti banalno ako se u isti mah zamislimo nad jednom drugom činjenicom (nad kojom se i

mnogi znalci, raspravljajući o spomenutom kanonu, nisu dovoljno zamislili): Benedetto Croce u svojoj raspravi o jezičnoj umjetnosti (*La Poesia*, 1936) spaja vrhunske klasike, Homera, Dantea, Shakespearea i Goethea, u kronološki niz u kojemu se, po njegovu mišljenju, očituje stalno širenje i bogaćenje pjesničkog iskustva, duhovni proces kojega promatrač postaje svjestan razmišljajući o tome da Shakespeare ne bi shvatio Goethea, niti Dante Shakespearea ili Homer Dantea, ali da je Dante gradio na Homeru, a Goethe na Shakespeareu. Taj je niz za Crocea, dakle, ireverzibilan, što, ipak, ne znači da kronologija nameće vrijednosno stupnjevanje odnosno zaključak da kasnija djela moraju biti vrednija od ranijih. Naprotiv, velika su pjesnička djela za talijanskog estetičara sva jednako savršena, svako na svoj način. Proturječje je tu očito. Porast kompleksnosti i za Crocea je mjerilo pri uspoređivanju velikih zastupnika povijesnih razdoblja. Ali ako o književnosti sudimo samo na temelju takozvanih imanentnih kriterija, kao što on to čini, onda i složenost postaje kritičko vrijednosno mjerilo. Kako je onda moguća tvrdnja da je vrijednosna smotra suvišna? Čemu je potrebno uvođenje kriterija složenosti?

Croce prelazi preko tih pitanja; kako je nesklon povijesnom razlikovanju, ne nalazi, očito, mogućnosti da problematiku domisli do kraja. Danas znademo da povijesnom fenomenu »alteriteta« (da se poslužimo Jaušovim terminom) treba pristupiti drugačije. Smatram da je upravo kanon evropskih književnih klasika dobra prilika da se prikaže nužnost primjene povijesnih distinkcija. Vraćamo se time upozorenju da podatke o raznolikosti Goetheova stvaralaštva treba nadopuniti drugim zaključkom. Stavljamo li Homera, Vergilija, Dantea, Shakespearea i Goethea jednoga do drugoga, ne bi kritičkoj pažnji smjela promaći činjenica da se posljednji od njih, Goethe, bitno razlikuje od svojih prethodnika po cijelom svom odnosu prema književnosti, ne samo po nekim osobnim ili nacionalnim obilježjima. S druge strane, autori od drevnoga grčkog pripovjedača pa do engleskoga dramskoga pjesnika u određenom smislu tvore cjelinu: njihovo stvaralaštvo pripada vremenima kada još nije bio poznat pojam umjetničkog individualizma pa su za njih pisani ili nepisani zakoni opće prihvaćenih, epohalnih književnih konvencija bili nešto samo po sebi razumljivo. Nije li simptomatično što su i Homer i Shakespeare više književne apstrakcije, gotovo bi se moglo reći: stilske oznake, nego prave ličnosti? Zar je to samo slučajnost što su nam njihovi životopisi nevažni — bez obzira na oskudne ili sporne podatke? Homer je istovjetan s književnom problematikom antičkog epa, kao što je Shakespeare ime koje označuje sintezu pučkih i humanističkih tradicija renesansne drame. Shakespeare je, to potvrđuje cijela novija povijest kazališta u svijetu, scenski tako vitalan da mu nema premca. To, međutim, ne osporava činjenicu da je engleski pisac (ma tko se iza njegova imena krije) po svom umjetničkom mentalitetu, a osobito po svom odnosu prema tradiciji i poštivanju konvencija, autor predmodernih razdoblja.

Kategorija alteriteta dopušta nam, štoviše, nalaže nam da izdvojimo Goethea i da povučemo granicu koja ga odvaja od starijih klasika. Goethe je, bez obzira na patinu mnogih njegovih djela, po zaista bitnim značajkama svoga umjetničkog svijeta moderan autor, reprezentant evropske i svjetske književne kulture kakva je za nas naravna, normalna već nekoliko generacija, točnije: od druge polovice 18. stoljeća. Tvorac *Fausta* rođen je na pragu nove, moderne makroepohe i postao je, iz više razloga, njezin prvi klasik. Epoha koja je u prvom redu obilježena umjetničkim (i društvenim) individualizmom,

to jest stvaralačkom originalnošću, našla se utjelovljena u pjesniku koji je gotovo od početka provodio načelo što ga je proklamiralo njegovo pokoljenje: da stvaralačka osebnost umjetnikova ne priznaje bilo kakva pravila, konvencije, obzire. Na taj način ličnost postaje dominantna snaga u književnom stvaranju. Dok je prije stvaralac bio podređen izrazu, stilskom idiomu zajednice, sada je izraz podređen kreativnoj slobodi, u izvjesnom smislu: autorovu raspoloženju. To je uvjerenje iz kojega su romantičari, mlađi Goetheovi suvremenici, povukli sve konzekvencije.

A što je ako se ličnost koja daje pečat oblicima preobražava, mijenja u susretu i sukobu sa svojim vremenom i svojom sredinom? Upravo Goetheovo stvaralaštvo bjelodano pokazuje kako se očituju preobrazbe u životnim iskustvima ličnosti koja zapovijeda poezijom vršeći po volji izbor iz baštinenih mogućnosti i stvarajući nove izražajne kvalitete. Goethe je prvi veliki pisac koji je suvereno mijenjao, po svojim nakanama, stilske idiome — birao, spajao, rušio, obnavljao. Prije razgovora o Goetheu trebalo bi svakom prilikom izložiti o kojem Goetheu govorimo: o mladom zanesenom novatoru, središnjoj ličnosti Sturma i Dranga ili o suzdržanom weimarskom neoklasicistu, ili možda o starom Goetheu, čarobnjaku jezika, koji je znao spajati svojevrsan tradicionalizam s romantičkim »avangardizmom«.

Goethe je, ponavljam, među kanonskim klasicima prvi individualist u modernom smislu, ali on je to u sklopu književnih običaja svoga stoljeća, druželjubivoga, koje još nije njegovalo grčeviti individualizam poput nekih usmjerenja 19. stoljeća. U tom pogledu on je ponovno bliži našem vremenu, pogotovu onim književničkim skupinama ili autorima kojima je stalo do prisnijega dodira s javnošću, ponekad čak do suradnje s publikom. Ako je teško predočiti sebi Goethea u Flaubertu ili u Georgeovu i Mallarméovu društvu, treba ići prema našoj epohi i uvjeriti se da je lakše naći srodnosti. Na primjer s autorima poput Thomasa Manna, koji su znali svoje rukopise, prije nego što će ih priopćiti javnosti, podvrći pokusnoj recepciji u užem krugu znanaca, s rezultatom da su se često usvajali tuđi savjeti i unosile znatne izmjene u tekst. Ili s piscima poput Brechta, kojima nije stalo samo do kolektivne recepcije nego i do oblika kolektivnoga stvaranja. Treba se sjetiti samo spremnosti s kojom je weimarski pjesnik prihvaćao savjete svoga velikog kolege iz Jene, Schillera. Kada bi se našli na zajedničkom poslu, pišući satiričke epigrame, nisu ni marili bilježiti koliko je napisao jedan, a koliko drugi. Poznato je da je Brecht takav način neobično cijenio. Objavljujući svoje kasnije drame, nije propuštao navoditi imena prijatelja s kojima se savjetovao, smatrajući ih zbog toga ko-autorima.

Sve te pojave valja razmotriti u kontekstu epohe, a posebno u sklopu Goetheova života. Štošta postaje jasnije ako imamo na umu da je taj život samo za nas gotovo isključivo život književnog umjetnika, što će reći da bismo za Goethea slabo marili da nam nije ostavio svoju poeziju, svoga *Werthera* i *Fausta*. Sve druge činjenice njegove egzistencije, pa i neki književni radovi, privlačiva su građa samo na temelju naših iskustava s najvećim njegovim djelima. Znamo da je autor svoj život i svoj rad vidio drukčije: ne samo zbog toga što mu se, razumije se, motrilište razlikovalo od našega nego i stoga što je velik dio njegovih interesa i težnji, napose znanstvenih, otišao unepovrat zajedno s prestankom njegovoga fizičkoga bitka. Ipak ostaje činjenica da je pred nama svestrano stvaralaštvo ličnosti koja nije željela biti samo umjetnik riječi i koja

se dugo kolebala koji će joj oblik kreativnosti biti životno težište. Pa i poslije povratka iz Italije, kada je na pragu petoga decenija života sve čvršće postojalo uvjerenje da će osobna dominanta biti književno stvaralaštvo, zanimanje za prirodoznanstvene discipline nije jenjavalo. Štoviše, fizika, mineralogija i anatomija povremeno su dospijevale u prvi plan ostajući trajan sadržaj zanimanja i do posljednjih godina.

Spontanost je uzrok tome što je u pjesnikovu životu bilo više težišta, različitih interesa, živog amaterizma. To je bio njegov oblik opiranja profesionalizmu i rubriciranju ljudskih djelatnosti. Međutim, u dvorskoj sredini Weimara spontanost se sukobljavala s konvencijama pa je ponekad teško odrediti granicu između slobodne sklonosti i ironičnog ustupka, između lica i krinke. Ipak, ne može biti tek slučaj što su dva Goetheova najpoznatija književna lika, njegovi naslovni junaci Werther i Faust, utjelovljenja spontanosti. Naoko oni nemaju zajedničkih obilježja: po porijeklu, obzoru, ponašanju daleko su, čini se, jedan od drugoga. Ali spaja ih želja da kategorijama mjere i mjerljivosti u životnoj praksi suprotstave neposrednost osjećaja i volje, živost trenutka, subjektivnu istinu, u krajnostima i ekstazu, koja ne bira sredstva i koja može voditi u pogibelj.

Nadasve je karakteristično za oba lika da ekstazu doživljavaju u simboličkoj predodžbi bitka koji nije vezan za silu teže: obojica snatre o čovjeku, koji se umije otisnuti od zemlje (koja znači fizički determinizam) i u široku letu iskusiti neslućene mogućnosti slobode. Faust o svom uzletu u visine, znademo, govori Wagneru u prizoru »Pred gradskim vratima« (Prvi dio). Paralela u okružju Wertherova lika nalazi se na skrovitu mjestu, pa je promakla i većini komentatora — u prvoj zbirci takozvanih *Pisama iz Švicarske*, koji su zapravo dnevnički zapisi ili bilješke u duhu Wertherovih fiktivnih pisama, fragmentarna građa za novi roman o Wertheru, jedan od mnogih autorovih neizvedenih planova. U tim zapisima adresant na istom mjestu razmišlja, poput izvornog Werthera, o tome da je potencijal ljudskih mogućnosti neizmerno bogat, ali da čovjeka u stvarnom životu štošta koči pa će možda tek budućnost osloboditi njegove duhovne snage.

Ne bi trebalo zanemariti činjenicu da je Goethe i ovdje svog adresanta zamislio kao umjetnički nadarenu ličnost — dakako, ne kao profesionalnog umjetnika, jer je bitno obilježje Goetheovih likova (i Werthera i Fausta) mnogostrukost pobuda, širina, spontanost, a ne težnja za institucionalizacijom djelatnosti. Ono što je tako bjelodano u Faustovu životu, naime da se na njegovu putu sve pretvara u epizodu, prava je supstancija toga lika. Čak je i svršetak Faustova života u znaku provizorija i kondicionala, a to je obilježje bitka koji je prožet težnjom za permanentnom utopijom.

Zadojeni neposrednošću, i Faust i Werther izrazito su aktualni likovi, tako reći naši suvremenici. Nije čudo što je Werther u preobrazbi nazočan i u naše doba, samo što mu je moderni pripovjedač, Plenzdorf, navukao traperice, i to ne samo u odnosu na odjeću nego i na stil. Time se dotičemo pitanja koje je bitno u razmatranju Goetheove životnosti u svijesti današnjih čitatelja. Pitamo se odakle nerazumijevanje ili odbojnost u reakcijama mladih ljudi koji pokušavaju čitati Goetheov roman, iako bi njegov junak oličenje nonkonformizma i spontanosti, po svemu upravo danas mogao biti medij identifikacije. Smetnja je, međutim, karakter Wertherova jezičnog izraza, njegov patos individualizma i nesputane iskrenosti. Proturječje je u

tome što je baš taj jezik, koji je u 18. stoljeću slovio kao »jezik srca«, postao danas zapreka: današnjem senzibilnom čitatelju patos je odiozan, bez obzira na sadržaj, jer u njemu i nesvjesno osjeća glas nametljive retorike u obliku propagande i reklame. Ali Werther lišen toga svog patosa prestao bi biti ono što on jest. S tom paradoksnom sudbinom književnih likova i književnih djela moramo se pomiriti.

Faust, u tom pogledu, nosi manji teret, pogotovu stoga što je kontrapunktiran Mefistom. U taj svoj duo Goethe je s pomoću maštovitih sinteza unio značajke mnogih povijesnih razdoblja, u golemu rasponu koji zaista sugerira dramu čovječanstva. Ne znamo je li autor slutio da će konflikti njegove kulturnopovijesne panorame obuhvatiti u našoj svijesti i naše doba, to jest da će Faust i Mefisto postati simbolički likovi i u odnosu na suvremene dileme i sukobe. Svaka epoha, nužno, velika i neiscrpiva književna djela shvaća u svjetlu svojih iskustava. Jedan od neizbrisivih znakova današnjega shvaćanja Goetheove drame pojavio se 1955. godine u onoj poznatoj hamburškoj inscenaciji *Fausta*, kada se u Valpurginoj noći iz dima i munje izdigao stršan stup atomske gljive. Otkad smo svjesni toga da je totalna katastrofa ostvariva, da je tako reći na dohvat ruke, Faustov je lik — kako kaže engleski germanist Erich Heller — opterećen novim prokletstvom. Prirodnoznanstvena znatiželja Faustova neizbježno nameće usporedbu sa znatiželjom koja je dovela do nuklearne ere: nije ni potrebno mnogo dosljednosti da se od Faustove bezobzirnosti u postupanju s prirodom i ljudima dospije do onih očito nezaustavljivih procesa koji se zbivaju u suvremenim laboratorijima.

Paul Valéry znao je zašto je — za vrijeme drugoga svjetskog rata — u svojim dramskim skicama *Mon Faust* modernom Faustu povjerio misao da je starinska magija igrarija prema suvremenim strojevima, ljudskim izumima, koji mogu stvarati čudesa — a nalaze se nerijetko u rukama slaboumnika ili fanatika. Ta misao, međutim, u Valéryjevu djelu zapravo nije nova; o pogibeljima koje prijete čovječanstvu ako znanost zanemari sve ljudske obzire dovoljno govori i Goetheova drama. S gledišta te problematike, naime odnosa između znanosti i etike, shvaćamo zašto je autor svom djelu dao transcendentan svršetak. Kakav se zaključak nameće iz tog svršetka? Dakako, uz uvjet da ostanemo svjesni činjenice da je Goetheov tekst namjerno višeznačan i da u njemu preteže aluzija, a ne eksplikacija. Nameće se zaključak da Faust ne može biti kadar da se sam riješi magije, odnosno svega što taj pojam obuhvaća. Što magija, u tom kontekstu, sve znači, to danas znamo bolje nego ikad: magija nije priroda, nego sredstvo nasilja nad prirodom, sažetak manipulacija kojih konzekvencije Goethe jedva da je mogao naslutiti, ali kojima je nadjeo simbolički naziv magija, koji je u njega, razumije se, daleko od puke naivne čarolije.

Skladan završetak, bez kojega Goethe svoju dramu čovječanstva nije mogao zamisliti, neka je vrst mistične nagrade, ali te apoteoze ne bi bilo da je Faust ostao sam na poprištu sa svojim antagonistom, oslonjen samo na svoje snage, poput likova u klasičnim dramama ljudske imanencije, na primjer u *Ifigeniji* ili u Schillerovim djelima. Nužan je zaključak da ekspresivnost Faustova, njegova afirmacija volje pod svaku cijenu, ne može sama sebe obuzdati — današnjim rječnikom: da joj kontrola nije imanentna. Zato se Faust ne može spasiti sam, zato još i u prizorima pred smrt on očituje svoju bezobzirnost, ono proturječno svojstvo koje sadrži i plemenite i razorne crte

u isti mah, i zbog kojega je Faust jedan od velikih ambivalentnih, problematičnih junaka svjetske književnosti.

Fausta spasiti znači Fausta obuzdati. No kako bi prošao svijet u kojemu bi Faust i Mefisto nesmetano nastavili eksperimentirati na svoj način? Odgovor pruža, iako bez ikakve izravne veze s Goetheovim djelom, jedan od najsnažnijih dramskih tekstova našega stoljeća, Beckettov komad *Svršetak igre*. Djelo se može smatrati osebujnim pandanom *Faustu*: nesmiljeno dosljedno, ono također sugerira dramu čovječanstva, prikazujući ostatke čovječanstva u krajnjem rasapu poslije neke totalne katastrofe, za koju je suvišno reći što joj je bio uzrok. Atomaska gljiva u spomenutoj inscenaciji *Fausta* i Beckettova drama, napisana gotovo u isto vrijeme, u našoj su svijesti cjelina.

Zbilja se od književnog djela razlikuje po tome što je ne podešava autor svojom stvaralačkom voljom. Ako *Faust* nije samo drama pojedinih likova nego i drama cijeloga čovječanstva, potaknuti smo više nego igdje usporediti fikciju sa zbiljom. U realnosti svi smo akteri. *Svršetak* nekoga povijesnog procesa ovisi, bar dijelom, o naporima suvremenika. Zato je Brecht na kraju svoga komada o dobrom čovjeku sečuanskom neriješen problem s pozornice uputio jednoj zbiljskoj instanciji, gledateljima. Sudbine likova nalaze se, pretvorimo li fikciju u realnost, u rukama svih onih koji svojim ponašanjem oblikuju društveni totalitet. Brechtovo djelo nam je, poput posve oprečnoga Beckettova, vremenski mnogo bliže — ali pozivi što ih neizravno upućuje Goetheova dramska fantazija još su prodorniji, jer se tiču cijeloga čovječanstva.

U Oswalda Spenglera Faustov je lik jedan od mitova koji ilustriraju autorove pesimističke teze o cikličkom propadanju kultura. Možda za kulturu koju Spengler ima na umu nije ni šteta. Ali čitajući Goethea, ne pomišljamo samo na Fausta nego i na njegove žrtve i na sve one koji su ga nadživjeli. Kako treba tumačiti njihovu ulogu? Goetheova drama zapravo je nešto poput »optimističke tragedije«, da se poslužimo jednim dramskim naslovom našega stoljeća. Hoće li u budućim interpretacijama — ako ih bude bilo — pretegnuti prva riječ u tom naslovu, ili pak druga — to zavisi od prilika u zbilji, dakle od budućih gledatelja, ako prestanu biti puki promatrači.