

Višnja Bandalo
KNJIGA O SEBI

Naklada
CERES

Biblioteka
ŽIVA PROZA

Knjiga dvanaesta

Urednik
Dragutin Dumančić

ISBN 978-953-267-036-3
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
pod brojem 740023

Višnja Bandalo

KNJIGA O SEBI

Dnevnic i talijanskih modernih književnika

Recenzenti:
SANJA ROIĆ
TATJANA PERUŠKO



Naklada
CERES

Zagreb, 2010.

©Naklada Ceres, Zagreb 2010.

Sva prava pridržana. Ova se knjiga ne smije, ni u cjelini ni u djelovima, umnožavati, fotokopirati ili na bilo koji drugi način reproducirati bez pismenog dopuštenja nakladnika.

Kazalo

- I. Uvod**
- I.1. *Strukturalna načela knjige o sebi*
- I.2. *Između poetike, kronike i samoanalize*
- II. Velika bilježnica Giacoma Leopardija kao djelo u nastajanju**
- II.1. *Intelektualni dnevnik jednog erudita*
- II.2. *U svjetlu lirike*
- III. Svjedočanstvo o vremenu Corrada Alvara**
- IV. Umijeće življenja Cesarea Pavesea između kreativnosti i tjeskobe**
- V. Rukopisi iz ladica i arhiva**
- VI. Makroperspektiva “javnoga dnevnika”: na Vittorinijevu tragu**
- VII. Satira u bilješkama Ennia Flaiana**
- VIII. Od natuknice do repertorija ideja**
- IX. Crno na crnome Leonarda Sciascie: putem zbilje do umjetničke istine**
- X. Na rubovima žanra**
- X.1. *Poput dnevnika*
- X.2. *Zapisi drugih*
- XI. Zaključak**
- XII. Bibliografija**

I. Uvod

I.1. Strukturalna načela knjige o sebi

“... svaki govor o drugima je zamaskiran dnevnik.”
(Angelo Maria RIPELLINO, *Šminka i duša*)¹

Među književnim vrstama autobiografske naravi, u kojima se izravno preispituju bitna svojstva ličnosti kao i očitovanja moralnog ili životnoga iskustva, posebnost dnevnika sastoji se u činjenici da u najmanjoj mjeri podliježe vanjskim ograničenjima, jer ne predstavlja apriorno zaokružen normativni model. Budući da isprva izostaje komunikacijska situacija koja bi uvjetovala profiliranje implicitnog obzora očekivanja vezanog uz instanciju čitalačke publike, za razliku od drugih snažnije kodificiranih književnih žanrova, svežnjevi dnevničkih zabilježaka prikladni su za raznovrsno tematsko i izražajno kombiniranje. Dopuštajući da se izrazi trenutnost, kao i širok spektar iskustava svojstven novijem vremenu, osobitost dnevničkoga pristupa valja tražiti u snažnijem oslanjanju na pojedinačno intimno nadahnuće, bez unaprijed utvrđenog cilja. Nije stoga potrebno i prije nego što se započne stvarati, barem dijelom razriješiti nezaobilazno pitanje jezične forme, kao što je slučaj sa sasvim etabliranim književnim vrstama, premda autori ondje katkada nastavljaju pisati podjednako doradenim stilom kao u ostatku opusa. Posljednja tvrdnja vrijedi osobito

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.

ukoliko pomišljaju na tiskanje zapisa, ili su ga u prilici naknadno odobriti, pa žele načiniti autonomno djelo literarnog učinka.

S obzirom da je dnevničko pisanje postepeno uklopljeno u kanon tijekom modernoga razdoblja, opravdano je nadalje iznijeti pretpostavku da ga književnici sada već prilagođavaju vlastitom izrazu, ponekad ne bez odstupanja u odnosu na uvriježene sheme, jer im služi da na najučinkovitiji način približe stanovite životne aspekte. Tomu odgovara zapažanje Eliaša Canettija: "Čini mi se da u životu postoje 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".² Istodobno vrijedi primijetiti da on iznosi relevantno unutaržanrovsko, morfološko razlikovanje iz kuta vlastite spisateljske prakse, između istinskog intimnoga dnevnika, teke za bilješke o onome što se radi tog trenutka, te agende ili podsjetnika (njem. Tagebücher / Aufzeichnungen / Merkbücher).³

Time se potvrđuje ustrajna prisutnost odjeka između različitih kulturnih tradicija, kao i potencijalno općenita primjenjivost ove demarkacijske linije, budući da veoma blisko raslojavanje na tipološkoj razini predlaže talijanski kritičar G. Falaschi, obrazlažući uzajamni utjecaj temeljnih podvrsta. Razlikovna crta ponovno je povučena između triju pretinaca: klasičnog *osobnoga dnevnika* kao mikrožanra u sklopu šireg pojma, namijenjenoga praćenju životnih okolnosti u koji se upisuju privatni doživljaji, izvršene radnje kao i šira razmatranja; *bilježnice* većih razmjera kao heterogene cjeline s nabačenim idejnim konceptima, potom katkada sistematiziranima, a u kojoj autor često iznosi intelektualno poimanje svojeg djela; te *notesa* kao izvorno džepnog bloka za brže skice koji ponovno često služi kao radni orijentir, neizravno dajući podatke o osobnom položaju.⁴ Pretpostavljeno razmještanje dnevničkih rukopisa

² E. Canetti, *Potere e sopravvivenza. Saggi*, ur. F. Jesi, Adelphi, Milano, 2004. (1. izd. 1972), str. 78, 72.

³ Isto, str. 59.

⁴ 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.

u okviru navedenih polja tročlane tablice prihvaćeno je u ovom radu te primijenjeno u nastavku, kao način da se zacrtaju obrisi unutar primarnog bibliografskog materijala. Pritom se nastojalo uputiti također na suvremene žanrovske primjerke, nastale tijekom posljednjih desetljeća, koji baštine presudna tekstualna svojstva često citiranih dnevničkih djela.

Govori li se o originalnoj definiciji, dnevničko pripovijedanje podrazumijeva jednokratno kontinuirano izlaganje, koje je podijeljeno u minimalne vremenske odsječke, te teče kronološki, bilo redovito ili sa stankama, s izraženom tendencijom prema opširnoj divagaciji i nabranjanju ili, obrnuto, prema skraćivanju gradiva. Drugim riječima, zapisuje se najčešće unutar onog dana na koji se odnosi izlaganje, o tome što ga određuje, čineći ga značajnim ili jedinstvenim, kao odraz pokušaja da se organizira vremenitost i ostavi trag o nečemu što se ne vraća. No, moguće je i naknadno rekonstruiranje prema sjećanju pri čemu se zadržava kronološki raspored. Obilježavanjem intenzivnih, pamtljivih trenutaka koji dijele, ali i povezuju slijed dana, može ih se smatrati zaključenima.

Iz tog razloga upravo odnos prema iskustvu vremena u cjelini predstavlja onu determinantu koja u najvećoj mjeri određuje dnevnički govor. Iako 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, može se dogoditi i da evidentiranje pri iskrsnuću vrlo živih impresija naknadno zapriječe amnezije, u vidu stanovitih praznina u sjećanju.

Pritom valja uočiti da u dnevničkom kazivanju, premda organiziranom tako da omogućuje neposredno prenošenje impresija i peripetija koje govorno lice proživljava u sadašnjosti, nije zamisliva potpuna istovremenost. Gledano iz filozofskog kuta, valja ustvrditi da priroda mišljenja koje dopušta ispitivanje detaljnosti iziskuje naknadnu perspektivu, kao postponirana, odgođena spoznaja s obzirom na čas percepcije (ovaj aspekt zorno predočava njemački termin *nachdenken*). Do zaključka da nije moguća apsolutna simultanost dolazi se putem praktičnih istraživanja i u drugim znanstvenim disciplinama, poput fizike (zahvaljujući Ein-

steinovim rezultatima), ili na području psihologije krajem 19. stoljeća.⁵ Dnevnički diskurz *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 totalne podudarnosti. Posrijedi je tip teksta usredotočen na sažet 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 momenata, kao odraz “življenja u intervalima”, a potom se čita ili konzultira kao smisljeno strukturirana i zaokružena cjelina, očitujući se u obliku sukcesivne progresije.

Polaznim žanrovskim načelima odgovara i 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. 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 iznesene 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 se dolazi doslovnim prihvaćanjem lokucije “foglio del giorno”), koja se uvriježila u Italiji ti-

⁵ S. Kern, *The culture of time and space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 2000. (1. izd. 1983), str. 81-83.

jekom 19. stoljeća, iako se javlja već u drugoj polovici *seicenta*, 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-reportažnoga 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.⁶

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 zamislama u začetku koje će 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;⁷ 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 *ottocenta* 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.⁸ Za razliku od izvorišnog konteksta, ovaj izraz nakon toga počinje označavati priručno sredstvo kojim pisac obuhvaća prvenstveno vlastite radne pro-

⁶ M. Jürgensen, *Dnevnik: uvod*, prev. A. Bagić, “Gordogan”, br. 31-33/1990, str. 233.

⁷ Istovjetan izraz preuzima filolog G. Contini u svojem metodološkom pristupu, proučavajući rukopisnu književnu građu u obliku varijantnih rješenja i pripremnih radnji (tomu odgovaraju postavke francuske genetičke kritike također zasnovane na uspoređivanju predložaka).

⁸ N. Tommaseo, *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Pietro Vieusseux, Firenze, 1838. (1. izd. 1830), str. 958.

jekte, radije nego duševna stanja, te ondje pronalazi mjesto ono što je nepostoјano, 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, u prvom redu povedemo računa o paradigmatškoj osi, vrijedi istaknuti da se konstituiranje sustava na dijakronijskom planu odvija postupno, zadirući u prethodna književnopovijesna razdoblja. U svojstvu elementarnoga oblika spisateljske prakse dnevnik seže u davninu, u smislu agende koja nosi trag dnevne rutine, s predviđenim planovima, polučeniim 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, slojevitu razvojnu putanju u zapadnjačkom civilizacijskom kontekstu prati se od renesanse, jer otada jača autonomija pojedinca. Stoga uglavnom iz navedene epohe potječu začetci zajedničkih svojstava na temelju kojih prepoznajemo različite oblike dnevničkog izraza.

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 se uporaba zadržala do danas, dok se imenicom opisuje djelo u kojem se nalaze objedinjene dnevne novosti. Zato 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 *trecentu* (*Diario*, 1835), a u kojima se osvrće na suvremenike Petrarku i Boccaccia; kao i u onima koje ostavlja Marin Sanudo, nastalima između 1496. i 1533. godine (*Diarii*, 1879-1902), u kojima daje pregršt obavijesti o mletačkoj povijesti raspoređenih u 58 svezaka; ili arhitekt i traktatist Giovanni Battista Belluzzi, zvan Sanmarino, u razdoblju između

1535. i 1541. godine (*Diario autobiografico*, 1907). Među renesansnim dnevnicima ističe se nadalje putni izvještaj Francesca Guicciardinija (*Diario del viaggio in Spagna*, 1512). Kada je riječ o bilježenju s ispovjednom intencijom, svrhu je ranije ispunjavala kategorija vjerskog dnevnika.⁹

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 vlastite propuste tehnikom unutarnjeg monologa.

Relevantna je također tradicija rukopisnih, obiteljskih knjiga, prvobitno u vidu isključivo historiografskoga izvora, koje se zbog unutarnjih svojstava naposljetku približavaju književnom štivu. To su zapisi privatne naravi 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 *ottocenta*. Mijenjajući autore koji bilježe važnija događanja nerijetko tijekom nekoliko naraštaja, ondje su objedinjeni podatci o tome kako se održava *familia*, poprimajući kolektivnu dimenziju, radije nego odražavajući pojedinačnu svijest. Potonje polazište pridaje memoarske osobine pripovijedanju koje protječe u skladu s unaprijed utvrđenim toposima.

Stoga nalikuje anagrafu posvećenom presudnim trenutcima, 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 se korijenu nalazi istovjetna potreba da se utisne biljeg unutar vremensko-prostorne zadanosti, poput intimnog hijeroglifa. To potvrđuje činjenica da upravo u spomenutim okvirima nastaje

⁹ 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.

dnevnik Giambattiste Biffija, značajan kao jedan od osnovnih žanrovskih uzora, obuhvaćajući razdoblje između 1777. i 1781. godine, no kao i u prethodnim slučajevima tiskan u *novecentu* (*Diario*, 1976).¹⁰

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 izomorfni krhotina u dvjema biografijama, vidljivi inkrustat, u infinitezimalnim razmjerima, na temelju kojega se zamjećuje podudarnost između senzibiliteta, predočena kao intuitivno zabljesnuće.¹¹

Među pretečama na polju dnevničkog izričaja nalaze se i slikar Lorenzo Lotto, koji je napisao *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 koji se nedugo zatim pretvara u općenitu odrednicu za rukovet svakovrsnih ulomaka (“zibaldone”), djelomično improvizirane ili posredničke prirode, u smislu dnevnika o lektiri.

Kao oznaka za raštrkana, ispremiješana zapažanja, okupljena na jednom mjestu bez unaprijed utvrđenog nacрта, taj termin se ustaljuje od 16. stoljeća. Međutim, Rucellai još doslovce aludira na svojevrsnu korizmu “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

¹⁰ 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. Sukladno tomu, začetnički ekonomski priručnik Benedikta Kotruljevića pod naslovom *Knjiga o umijeću trgovanja* iz 1458. (*Il libro dell'arte di Mercatura*, objavljen s izmjenama 1573. godine), oblikovan je kao niz naputaka kojima su u završnom dijelu prvotno bili pridruženi dnevnički unosi.

¹¹ L. Sciascia, *Nero su nero*, Adelphi, Milano, 1991. (1. izd. 1979), str. 252-254.

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 nazivom poznati su također Boccacciovi autografi s vrijednošću memorijala u kojima su pohranjeni njegovi i tuđi izvatici, kao i Sannazarovi zapisi, a valjalo bi uzeti u obzir i glose na marginama rukopisa.

Kao što je prethodno izneseno, krajem 18. stoljeća osobne zabilješke književnika 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 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 što bi arhivirali građu kao priručni popis ili argumentirali odabire koje su načinili.

Spomenutu tvrdnju F. D'Intino 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 poznat takve vrste, pod naslovom *O vlastitim knjigama* (*De libris propriis*).¹²

Jednako tako, potrebno je nakratko premjestiti polje promatranja izvan europskog kulturnoga okruženja, budući da dnevnik postoji kao cijjenjena književna vrsta (*nikki*) među dvorskim damama već u srednjovjekovnom Japanu, pripadajući baštini iz perioda Heian kao vrhuncu te

¹² F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Bulzoni, Rim, 2003. (1. izd. 1998), str. 192-193.

civilizacije. Dok na Zapadu ženski pogled na književni 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 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 ponju se osvrće i Pavese u svojim dnevničkim bilješkama.¹³

U konačnici valja ustvrditi da je proces usustavljanja dnevnika kao samostalnog književnog žanra bio bitno osnažen u trenutku kada se uvriježila navika objavljivanja. Ovoj literaturi, zadugo promatranoj kao paraknjiževni fenomen, punu vjerodostojnost mogla je dati tek čitateljska reakcija. U trenutku kada je recepcija postala zajamčena, dnevnička građa, isprva lišena intersubjektivnog elementa, poprimila je pluralno značenje, pretvorivši se u književni čin u užem smislu. To se u Talijana očitovalo na početku 20. stoljeća, kasnije nego u stanovitim drugim europskim tradicijama (usporedbe radi, spomenuti rasplet postaje očigledan u Francuskoj u drugoj polovici 19. stoljeća).

Želi li se ustanoviti koji uvjeti su prije toga trebali biti ispunjeni, moguće je izdvojiti dva komplementarna puta koja su dovela do ovog ishoda. S jedne strane, imajući u vidu cjelokupnu žanrovsku podjelu, do takvog statusa su postupno vodile unutarne okolnosti vezane uz razvoj književnog izričaja kao takvog tijekom stoljeća, pa je opravdano pretpostaviti da su do tog časa bili ispunjeni stanoviti preduvjeti na formalnoj razini. No, značajnim se pokazuje i izmijenjen socio-kulturološki kontekst, budući da je dnevničko pismo u zapadnjačkom obzoru dugo pripadalo isključivo sferi privatnoga, a osnovna svrha zapisaka sastojala se u očuvanju pojedinačnog ili obiteljskoga pamćenja. Prvi poticaji koji upućuju na prisutnost voljne literarizacije razaznaju se stoga u renesansnom razdoblju. Kao posljedica jačanja individualne svijesti, dnevnički

¹³ M. Shikibu et al., *Diaries of Court Ladies of Old Japan. Lady Murasaki Shikibu and Others*, Dover Publications, New York, 2003. (1. izd. 1920); C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Einaudi, Torino, 1976. (1. izd. 1952), str. 245-246.

izraz potom zadobiva ulogu i u društvenim razmjerima. Dok se prethodno ovakvim zabilješkama nije pomišljalo utjecati na percepciju slike o sebi, vodeći ih u književnom smislu zbog iskušavanja vlastite izražajne tehnike, kao vid “jezične gimnastike”, ili zbog srodnog tipa unutarnje i vanjske motivacije, upravo nakon ovih promjena tiskaju se dnevnicima iz ranijih stoljeća kao i onodobna produkcija.

Uvođenjem tog običaja na izvorištu moderne epohe, započinje žanrovsko strukturiranje na horizontalnoj intertekstualnoj osi, pa postaje uobičajeno da dnevničari potraže oslonac čitajući istovrsne bilješke više ili manje vremenski udaljenih preteča, kao i suvremenika. Osim što im služi za evidentiranje unutarnjih otkrića i konstruktivnih unosa koji upućuju na kreativna stanja, dnevnik predstavlja i mjesto gdje se književnici konfrontiraju s drugim piscima, donoseći isječke iz pročitanih knjiga ili nastavljajući samostalno razvijati tuđe misaone i perceptivne sheme. To se odnosi i na slučajeve kada posežu za istovrsnim materijalima autora izvan europskog okruženja.

Pored fragmentarne naravi kao imanentnog obilježja dnevničkog teksta, odatle se razaznaje citatnost kao druga važna osobina. Utoliko vrijedi spomenuti da su poznati žanrovski primjerci često uobličeni poput kulturološke riznice, unutar koje se metaliterarna promišljanja ponekad tiču upravo zakonitosti dnevničkog pisanja. Na taj način autori posljedično utječu na oblikovanje žanrovskih obrazaca, pa započinje svojevršno nadopisivanje unutar dnevničke tradicije koje čini već potpuno osviješten postupak u aktualnim ostvarenjima. Iz istog razloga više se ne promatra samo kako se u tekstu ostvaruje pojedinačna autorska poetika, nego i doprinos dnevničkoj poetici *in toto*. Spomenuta perspektiva dopušta izdvajanje intertekstualnih spona među dnevnicima različitih autora koje povezuju zajedničke vremensko-prostorne okolnosti nastanka ili vrsta inspiracije koja se razabire kao temeljni pokretač, očitujući se u obliku prepoznatljivih paralelizama.

Zahvaljujući konsolidiranju ovog žanra, koji je doveden u institucionalizirano književno polje te u okvire kulturne povijesti, više ne predstavljaju rijetkost niti primjeri da se dnevničari nadopunjuju ili obostrano komentiraju. Ovakve usporedbe uspostavljene među suvremenim auto-

rima stvaraju dojam produženog dijaloga, te predstavljaju znak obraćanja publici koja je sastavljena također od pisaca i kritičara. Takav slučaj je onaj Sciascingo apostrofiranja Brancatijevih zapisa, koji s obzirom na tematsko-stilski registar ne odudaraju mnogo od njegovih vlastitih.¹⁴ To je moguće provjeriti i kada je riječ o Sibilli Aleramo, kao autorici autentične dnevničke vokacije primjetne tijekom cijele umjetničke karijere, koja osim što iznosi pozitivno intonirane sudove o *Dnevniku jednog buržuja* Bianchi Bandinellija, očekuje kritičku recepciju svojeg dnevničkoga djela, jer čini nedjeljivu cjelinu s ostatkom opusa.¹⁵ Povratne informacije koje dobiva da je ono što bilježi ostalo upamćeno, tumači kao dokaz svrhovitosti: “Znači ne piše se uzaludno, Sibilla, dakle, čitaju te s dubokim razumijevanjem ljudi koje nikada nisi upoznala niti susrela?”¹⁶

Istovremeno valja zapaziti promjene do kojih je došlo u načinu kritičkoga procjenjivanja objavljenih dnevničkih izdanja, čime se katkada osjetno proširuje značenjski radijus u odnosu na vrijeme kada su nastala, neovisno o početnoj autorskoj namjeri. Primjerice, zahvaljujući suvremenim čitanjima, ono što je u devetnaestostoljetnih rodozačetnika imalo usputnu ulogu radnog alata ili je odgovaralo romantičarskoj sklonosti da se unutar korica bilježnice ili na listićima pretresaju sitnice namijenjene *ad se ipsum*, postupno je podvrgnuto sve složenijim interpretativnim zahvatima. U tekstovima iz *ottocenta* zapaža se također izraženija uvjetovanost pojedinca izvanjskim zadanostima, koje se međutim još nema običaj problematizirati u jednakom opsegu kao u današnjici, pa su mogući tonovi

¹⁴ L. Sciascia, *Nero su nero*, cit. izd., str. 77-79.

¹⁵ 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), dok Pavese izriče pozitivno mišljenje spominjući je pod inicijalima (*Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 288). O ovom posljednjem se afirmativno izjašnjava i S. Aleramo u nekoliko navrata (*Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, ur. A. Morino, Feltrinelli, Milano, 1978, str. 94, 96, 274, 279).

¹⁶ Isto, str. 426. Dok je navedeno djelo namijenjeno posthumnom objavljivanju, posrijedi je njezino 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.

iskrenog, ganutljivoga patosa. Zato veći broj novijih dnevnika doživljava reizdanja kao i prijevode, postižući zamjetnu čitanost.

Kada se radi o prvobitnim kompozicijskim načelima, traži li se onaj čimbenik koji jamči homogenost ovakvim zabilješkama, bilo bi moguće apstrahirati dva temeljna tekstualna predloška, ponovno uz različite prijelazne oblike. Pritom bi valjalo uzeti u obzir činjenicu da drugačiji konačan rezultat ovisi u prvom redu o autorskim nakanama. Budući da se radi o žanru koji, kao što je istaknuto na početku, ne podrazumijeva unaprijed recipročnost, jer potencijalno može ostati bez čitateljskog odjeka, dijaloški prostor 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 prvi tip dnevničkog diskurza, u kojem u prvom planu stoji instancija dnevničkog subjekta. Stoga prevladava iznošenje 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 u prvom redu prati vremenski ritam, odvijajući se u znaku dana ili trenutaka, pored podjednako važne uloge koju ima mjesto zapisivanja, u vidu dvaju čimbenika koji utječu na nepredvidljivost unosa. Ukratko, radi se o kvalitativno neujednačenom izlaganju kao ishodu analitičkog promatranja, gdje je dio teksta uglavnom sublimiran i posjeduje stanovitu književnu vrijednost ili se smatra anticipiranjem umjetničkoga govora koje će pronaći dosljednu primjenu u djelu (uključujući učinkovite stilske postupke koji uvjetuju gnomičnost ili liričnost izričaja, te izravne referencije na opus), dok ostatak ne prelazi razinu pripremne, grube skice.

Dnevnički zapisi književnika utoliko predstavljaju rezultat sinergije raznih komplementarnih sastavnica, jer osim što pomažu da se izgradi nečija osobnost, veoma često sadrže aluzije na poetičke postu-

late, dopuštajući naknadne 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 i tomu slično. No, pored upotrijebljenih elemenata u književnome smislu, njihovi dnevници sadrže i ono što je propušteno uobličiti, sve do slučajeva kada figuriraju kao idealni nadomjestak koji bi trebao kompenzirati egzistencijalni ili stvaralački zastoj. Jednako tako, iako su mahom vjerni događajima, ondje dolaze do izražaja i pokušaji da se konkretizira apstraktno, upućujući na ono što se nije odigralo ili se ne može ostvariti. Drugačije rečeno, u dnevniku ostaje zabilježeno i ono što je prevladano, poput kasnije napuštenih zamisli koje nisu odgovarale naravi zaokruženog književnoga projekta, kao i ukupno uzevši, ono što bi inače bilo zametnuto ili neizgovoreno. U tomu smislu, tekst ukazuje na put koji je vodio prema stanovitom rezultatu, pa postaje značajnom konotacija usmjerenja: u kojem pravcu se odvija razmišljanje i do čega se time želi doći. Budući da se zastaje na stupnjevitim prijelazima, nije nevažno niti kojom brzinom se događaju promjene o kojima je riječ.

Premda dnevnik uistinu označava djelo koje nije moguće dovršiti, u prvoj skupini zapisa piščevo “ja”, bilo u vidu amblema unutarne svijesti ili pak intelektualne aktivnosti, djelovalo je kao povezujući faktor, etiketa pod koju je valjalo podvesti ukupnost ispričanoga, jamčeći kompaktnost. Na jednoj strani nalazili bi se, dakle, brojniji rukopisi sukladni raširenim predodžbama o žanru, u kojima vezivno načelo među raštrkanim bilješkama valja tražiti u činu samoprikazivanja, pa je na djelu u prvom redu postupak autoportretiranja bilo u svakodnevnoj ili poetičkoj sferi. Stoga je naglasak stavljen na individualnost subjekta dnevničkog iskaza.

Za razliku od toga, drugu grupu sačinjavaju dnevničke bilješke u kojima je ponajprije uočljiva zajednička tematska nit koja objedinjuje sadržaj, unatoč formalnoj segmentiranosti. Tako se stvara dojam linearnog, kauzalnoga, te u konačnici ravnomjernog i globalno organiziranoga diskurza. Drugim riječima, osim što sada više nije uvijek izriječkom istaknuto dijeljenje na kronološke odsječke, koje se samo podrazumijeva, razaznaje se jedinstvena strategija, dominantna misao koja tvori tematski

okvir i čini zapažanja međuovisnima. Radi se o manjoj skupini rukopisa koji ostavljaju dojam logičke ujednačenosti zahvaljujući idejnom kontinuitetu kao neizostavnoj sastavnici.

Mogu biti posrijedi sastavni dijelovi pojedinačnog estetičkoga 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 tekućim društveno-političkim pitanjima u zbirci *Crno na crnome* Leonarda Sciascie, u kojoj naslovni izostanak dijalektike neizravno sugerira moralističku potku, kao svjedočanstvo o negativnim aspektima. Može nadalje prevladavati razrada kritičkog sadržaja, poput književnih reminiscencija Bonaventure Tecchija, ili meditativna, spekulativna dimenzija gnoseološke matrice, kao u notesima Nicole Chiaromontea.¹⁷ Autori uglavnom više ne pišu jedino za sebe, nego i za publiku, 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.

Neovisno o načinu impostiranja dnevnickog diskurza, u slučaju obiju strukturalnih kategorija stoji činjenica da ovakvi rukopisi nerijetko predstavljaju prikladan pripremljeni teren na kojem se književni smisao tek konstruira iskušavanjem raznolikih koncepcija, pa dopuštaju da se bolje pronikne u prirodu kreativnog procesa koji je u tijeku. Uvidom u natuknice obogaćuje se kasniji pogled izvana na pojedinačni korpus. To ujedno znači da dnevničko predočavanje ima ulogu neprimjetnog oslonca, a ponekad i legitimirajuće instancije za ostale vidove literarnog izražavanja, kao žarište odakle su potekli. Ondje pisac može razvijati literarnu svijest, pokazujući se tako u svojim zabilježkama korak ispred vlastitog djela.

Budući da su okupljeni prvi proplamsaji kasnije razrađenih ili izravno preuzetih ideja, nezaobilazne su poveznice prema ostatku stvaralačkog opusa. Promatranjem kako dnevnik stoji u korelaciji s drugim književnim izdanjima istog autora, a ne samo kako se zasebna dnevnička djela imple-

¹⁷ 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.

mentiraju unutar zajedničke žanrovske tradicije, naglašena je intelektualna dimenzija. Kao da je riječ o križaljci četveroredne strukture, u bilješkama dnevničar može nastupiti, osim kao vlastiti prvi čitatelj i kritičar, također kao čitatelj i tumač književnih djela drugih, koji reproduciranjem usvaja, ali i nanovo ispisuje sadržaje. Iz primjene spomenute križaljke je vidljivo koliko je proporcionalan i dinamičan taj odnos.

Želi li se pobliže osvrnuti na pitanje na koji način se dnevnički unosi isprepliću s pojedinačnim književnim stvaralaštvom, poticajnom se pokazuje tvrdnja F. Fida o ustrajnoj prisutnosti u talijanskoj panorami onog žanrovskog modela koji se poput paralelne strukture nadograđuje na ostatak nečije literarne proizvodnje.¹⁸ Zamjećuje se nadalje dvostruka shema: s jedne strane, nadogradnja se odvija kao izravan produžetak, jer je prisutno doslovno prenošenje zaokruženih književnih ulomaka u djelo, kao u Alvarovoj, Morsellijevoj ili Flaianovoj dnevničkoj praksi. Ili nasuprot tomu, prevladava argumentativna strategija pa zabilješke zadržavaju oblik autopoetičkog komentara sa svrhom provjeravanja i poboljšavanja radnog postupka, kao u Paveseovom dnevniku.

Radi li se o odnosu između dnevničkog i književnoga izričaja u užem smislu, na djelu je uzajamna uvjetovanost. U prvom redu, dnevničke ulomke moguće je uvrstiti bez naglih prijelaza u sve ostale tipove literarnog izražavanja, poput najučestalijih fikcionalnih proznih vrsta ili lirske produkcije, čime se još jednom ukazuje na propusnu crtu razgraničenja među žanrovima. No, dimenzija književne fikcionalnosti ostvaruje se već i u dnevničkom tekstu, u situaciji kada autor doživljava samoga sebe kao lik u vlastitoj naraciji. Time se ujedno uspostavlja minimalan odmak pri nabranju konkretnih poticaja iz zbilje ili prepričavanju unutarnjih dojmova; odatle, primjerice, potječe kolokvijalno korišten sinonimni izraz za dnevnik kao “roman nečijeg života”.

¹⁸ F. Fido, *Specchio o messaggio? Sincerità e scrittura nei giornali intimi fra Sette e Ottocento (rileggendo Benjamin Constant)*, u: *Le forme del diario*, “Quaderni di retorica e poetica”, 2, ur. G. Folena, Liviana, Padova, 1985, str. 75.

A vrijedi i obrnuto načelo: transkribirajući svoja iskustva i prevodeći ih na jezik književnosti, pisac je kadar protegnuti ispovjedni registar na bilo koji segment djela, kojem tada pristaje oznaka dnevnika *sui generis*, pridodana početnoj klasifikacijskoj etiketi. Ali, kao što je uočljivo iz iznesenih primjera, ne predstavljaju rijetkost bilježnice iz kojih izostaje interioriziran pristup, u smislu potrebe potpunog povjeravanja, kojima se književnici naprotiv često koriste za antologiziranje vlastitih zamisli i ekskursa drugih, zadržavajući neutralnost.

U široj perspektivi valjalo bi razmotriti i tezu prema kojoj svaki razgovor o drugima na području literature može postati krinkom iza koje se iskazuju vlastita zabašurena shvaćanja, slijedom Ripellinove prosudbe odabrane kao *motto*. Tako se nadilazi distancirano bilježenje, pridajući izrečenome pojačanu izražajnost, te latentno uspostavlja dinamički suodnos između privida i vjerodostojnosti, dvojnost javnoga i intimnoga. Iza fikcionalne tvorevine, kako one realistički osmišljene tako i mistificirajuće, razabire se piščev glas, o čemu se pronalazi potvrdu u izjavi G. Comissa: “Narativno odolijeva jedino priča o samome sebi”.¹⁹ Konzekventnost u pripovijedanju jamče, dakle, upravo natruhe osobnog iskustva, nazirući se iza univerzalnog značenja, iako ostaju kao naličje jer nisu zamjetljive na završnoj tekstualnoj razini.

Naprotiv, u dnevniku kao svesku drugačije postavljenih kontura, s manjim udjelom artificijelnih mehanizama koji odaju svjesno fikcionaliziranje, raspršeni materijali dopuštaju razmatranje postupaka koji vode prema konačnom ishodu umjetničke sinteze. Ujedno, bilješke posjeduju unutarnju vrijednost jer zahvaćaju teme koje je moguće detektirati i izreći spontanije nego u drugim književnim formama. Zahvaljujući većem referencijalnom radijusu, zaokružen dnevnički tekst predstavlja stoga svojevrstu sveobuhvatnu piščevu “knjigu o samome sebi”, koju autor sada već nerijetko uobličava do zaključnog oblika, a u kojoj se postavljaju stanovita suštinska pitanja koja se tiču značajki pojedinačnog identiteta.

¹⁹ G. Comisso, *Diario 1951-1964*, Longanesi, Milano, 1969, str. 138.

Na tragu iznesene argumentacije, u poglavljima koja slijede nastojat će se ustanoviti vezivna mjesta na kojima se autentično dnevničko pisanje preklapa s književnim govorom, te preispitati u koliko širokom luku bi bilo moguće primijeniti epitet “dnevničkoga” na raznovrsne skupine zapisa, odnosno koje odlike se pokriva tom atribucijom.

1.2. Između poetike, kronike i samoanalize

Iako zbog naglaska na činjeničnoj stvarnosti u dnevničkoj literaturi često nije posrijedi unaprijed isplaniran estetski doživljaj, uspjeti primjeri približavaju se upravo pluralističkoj prirodi književnoga govora, koji odlikuje povećana izražajna snaga kao jedno od osnovnih obilježja. U takvim uzorcima oslanjanje na kontekstualno-situacijski okvir prati usporedno produblјivanje simboličke dimenzije, pa se napušta isključivo obavijesna, pragmatička svrha jezika, koji zadobiva šire konotativno značenje. Bilo da u svescima nastavlja problematizirati izvanliterarnu zbilju, kako intimnog tako i društvenoga predznaka, ili pak iznosi književne motive kojima daje oblik razgovijetnog izlaganja, autor to tada čini pomoću odgovarajućih umjetničkih sredstava, odnosno tražeći pravu riječ kojom bi se doprlо do srži pojedinog pitanja.

Govori li se pobliže o utvrđivanju književne vrijednosti u dnevničkim natuknicama, radi se o tipu zapisa koji zahvaćaju zbilju na dokumentarnoj razini (premda nije potrebno odustati od fikcijskog načela), pa počivaju na uvijek drugačijem odnosu referencijalne i poetske jezične funkcije. U skladu sa shvaćanjem G. Genettea, kvaliteta literarnosti ovdje se ne ostvaruje izravno, kao imanentna karakteristika koja bi bila neizostavno upisana u tekstualno tkivo. Nasuprot tomu, valja je promatrati kao polaznu pretpostavku čija vjerodostojnost podliježe dodatnoj provjeri na izdvojenim primjerima.²⁰ Utoliko je uvjetovana, pored izvorne piščeve nakane, subjektivnom procjenom publike u širem kulturološkom obzoru, koja ovisi o načinu razumijevanja distinktivnih obilježja dnevničkog diskurza. Prosudba o potencijalnoj estetskoj ulozi pridodanoj početnim formalnim svojstvima proizlazi, dakle, iz interakcije između autora i čitatelja. Pripadnost književnom kodu predstavlja stoga asimptotsku težnju, radije nego

²⁰ G. Genette, *Fikcija i dikcija*, prev. G. Rukavina, Ceres, Zagreb, 2002. (1. izd. 1991), str. 6.

unutarnju osobinu. S obzirom da su u pitanju tekstovi koji su uglavnom isprva zamišljeni kao reljefni prikaz dnevne rutine, a obuhvaćaju osim anegdotalnih i efemernih pojedinosti također spekulativno promišljanje, valja odmjeriti stupanj umjetničkoga transponiranja i udio stvaralačke fantazije, koji naposljetku daju književni smisao, u odnosu na faktografsko, objektivno bilježenje.

Ujedno, dnevničko pisanje je već stilski probranije ako nastaje u javnosti, kao u slučaju ukoričenih izdanja posvećenih aktualnostima, prvotno koncipiranih kao kulturne rubrike koje su pripadale dnevnim listovima i časopisima (u pravilu barem jednim segmentom iz naziva podvedene pod zajedničku oznaku “dnevnika”), čime se potvrđuje relevantnost intelektualnog sadržaja. U ovakvim djelima, mnogobrojnim u talijanskoj sredini, subjekt iskaza tematizira kolektivnu domenu, pa osim što nose pečat individualne poetike ili trag predočavanja osobnog mikrosvijeta, omogućuju čitatelju da nazre fizionomiju razdoblja.

Slijedom naslovno naznačene razdiobe, u cijelom radu simultano će se promatrati intelektualnu i intimističku crtu, kojima je pridružena dimenzija javnoga govora, kao triju suštinskih dnevničkih diskurzivnih oblika koji su uvijek drugačije deklinirani na konkretnim primjerima, jer su zastupljeni u različitim omjerima. Osim sondiranja književnih pojava, kao pokušaja da se ustanove okolnosti i uvjeti pod kojima dnevnicu postaju sredstvom, a ponekad i okosnicom kreativnog procesa, upotpunjujući atmosferu iz inventivnog dijela korpusa, pažnja će biti posvećena činjenici da su ovi iskazi nerijetko prvotno ustrojani kao solipsistički govor. Odatle proizlazi da dnevnički zapisi poprimaju obilježja subjektivnog autoportreta, uvjetovanog trenutkom u kojem nastaje, te utoliko podložnog raspoloženju govornog lica.

Zapitamo li se o razlozima koji potiču pisce-dnevničare na ovaj način izražavanja, uočljivima iz njihovog praktičnoga ponašanja, znakovita je metaforička tvrdnja Cesarea Pavesea. On je sklon izjednačiti moralno i subjektivno iskustvo, a pritom nadilazeći očigledno: “Moralni život je vječno, nepromjenljivo postojanje jastva – postupci su samo mreškanje

tog mora, čiji se stvarni ponori otkrivaju jedino u olujama, pa niti onda”. Na ovo razmišljanje nadovezuje se Dossijeva paradoksalna dosjetka, kojom se relativizira stereotip: “Cilj mojih skica. Ja tražim moralnost u nemoralnosti”.²¹

Iako dnevničke zabilješke iziskuju nadziranje samoga sebe, nije izraženo autocenzuriranje koje se katkada može primijetiti u epistolarnim svjedočanstvima, s obzirom da se u prvi mah ne postavlja pitanje odgovornosti za napisane odlomke, jer se ne pomišlja na društveni otpor koji bi se javio pri recepciji. Jednako tako, kada je riječ o prepisci, budući da su posrijedi dva glasa, autor ne treba u tolikoj mjeri razmišljati o vlastitom spisateljskom ostvarenju, kao što čini u dnevniku. No, budući da ne predviđa odmah konkretnu namjenu svojim napisima, dnevničar se bavi također slučajnim i uzgrednim detaljima, ostavljajući izjave u disperzivnom stanju. Pojavljuju se stoga mnogobrojne psihološke nijanse pri pretresanju stavova, bilo da autor uviđa vlastite mentalne osobine ili ih se odriče dokazujući suprotno, naglašava razloge za sigurnost ili sumnju, spoznaje intuitivno ili potanko prosuđuje, prema opažanju koje iznosi S. Aleramo: “[...] ovjekovječujući na papiru najbeznačajnije trenutke, ponekad najneizvjesnije, s očekivanjem da *se nađe* u toj vježbi”.²²

Pritom je moguće ustanoviti kompatibilnost ili hijat između podloge koju čini neposredno proživljeno iskustvo i potom poetiziranih znakova. Razglabati u zgodnom času i u intervalima neodređene dužine o pregršt tema koje su iskrsnule iznenadno, bez prethodne pripreve, znači razmrviti vlastitu misao, potanko usitnjavajući argumente na kojima se zastaje. Prednost je takvog pristupa što se lakše zadržava prirodnost kao “čar nehodičnoga”, kao što sugerira izjava J. Renarda: “Ne izaziva se, nego čeka”.²³ Ali, i onaj tko vodi intimne zapiske može se naći pred alternativom

²¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 190; C. Dossi, *Note azzurre*, ur. D. Isella, sv. I, Adelphi, Milano, 1964. (1. izd. 1912), str. 185.

²² S. Aleramo, *Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora*, ur. A. Folli, Feltrinelli-Fondazione Istituto Gramsci, Milano, 2002. (1. izd. 1938), str. 58.

²³ J. Renard, *Journal 1887-1910*, Gallimard, Pariz, 1986. (1. izd. 1925-1927), str. 6.

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”.²⁴

Stalnim oslanjanjem na nove empirijske situacije dnevničar se prepušta nehotičnome i prilagođava iznenadnome. U svojstvu štiva otvorenog karaktera i nestalnih kontura, dnevnički diskurz podrazumijeva svaki put iznova započeto i na nov način vođeno izlaganje, koje se zasniva na obradi onih elemenata koji su do tog trenutka ostali nerazgovijetni. Istodobno, posebnost dnevnika sastoji se u tome da zbog usmjerenosti prema sadašnjem ili budućem trenutku može poslužiti kako bi se zadržalo pažnju na promjenama koje se odvijaju gotovo neprimjetno, te kako bi se registrirale teže uočljive finese koje bi pro-maknule uobičajenoj percepciji. Upravo zbog toga što autor uglavnom nije zaokupljen konkretnim zadatkom, nego ostavlja prostor navrlim mislima, u njegovim zabilješkama poklapa se bitno i univerzalno s naoko usputnim i trivijalnim, pa podliježe istim interpretativnim postupcima, a tek se kasnije prepoznaje ono što je važno. Radi se o tekstu koji, kako formatom tako i idejno, nikada nije jednak onome što je bio trenutak prije, nego se konfigurira uvijek na drugačiji način odražavajući višeplošno životno zrcaljenje. Posljednjem aspektu odgovara i Paveseovo podrobnije određenje autobiografskog izričaja u cjelini, kojem je svojstveno da “[...] zbilja nije datost, nego neiscrpno otkriće”.²⁵

Želi li se ustanoviti glavne preokupacije koje tako dolaze do izražaja u pozadini, vrijedi uočiti da dnevničko pisanje predstavlja način da se osnaži vlastite potencijale, bilo u smislu duhovnog i psihološkoga samorazvoja, ili pak u radnoj inačici, u bilježnici s prevladavajućom misaonom komponentom, da se ostvare pretpostavke za književnu aktivnost. I onda kada dnevnički unosi ne podliježu izravnoj prilagodbi u djelu, budući da se mnogo zamisli unaprijed ne odbacuje, potiču razvijanje samosvijesti i učvršćivanje vokacije. Riječima Itala Sveva: “[...] iskreno

²⁴ V. Giotti, *Appunti inutili. Useless Jottings*, Il Ramo d'Oro, Trst, 2007, str. 54.

²⁵ C. Pavese, *L'arte di maturare*, u: *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 2009. (1. izd. 1951), str. 331.

vjerujem da nema boljeg puta za ozbiljno pisanje od svakodnevnog piskaranja”.²⁶

Drugačije rečeno, u sekvence se uključuje ono što je još amorfno i aproksimativno, pritom ostavljajući mjesto za izlaganje doživljaja koje se kasnije svojevolumeno napušta. Ili se pak objedinjuje ono što je već intencionalno, kao što vrijedi ako se dnevničar posvećuje pokušaju da konstruktivno ispuni vrijeme i osmisli vlastiti dan, primjenjujući načelo dosljednosti i sustavnog mišljenja, u skladu sa slikovitom asocijacijom: “Onaj tko vodi 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”. Potonjemu odgovara i gledište: “Dnevničar” je poslovan čovjek koji ne gubi vrijeme i vjeruje u svoj dan”.²⁷

Premda nerijetko istupa kao anti-junak, bez opasnosti da ponudi uveličanu sliku o vlastitim dostignućima, upravo taj stav daje poticaje čitatelju jednom kada mu tekst postane dostupan, jer navodi na 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”. Isti autor dodaje o multipliciranju misli u različitim smjerovima koje se očituje u dnevničkim natuknicama, kao spoju više ili manje izričitih autopoetičkih iskaza, programatskih uvjerenja te tematskih nukleusa: “Međutim, može se puno naučiti vraćanjem do ishodišne točke raznih modusa, budući da se tamo nalaze i zanemarena načela, koja biste mogli korisno razraditi”.²⁸

U vidu književnog predteksta, u dnevničkim notacijama sabiru se raznorodne koncepcije u zametku, a ne predstavljaju rijetkost niti primjeri da već dolazi do izražaja sofisticirano jezično umijeće filigranskoga kova koje jamči umjetnički rezultat. No, iako se time pokazuje

²⁶ 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.

²⁷ A. Gatto, *Diario di un poeta*, ur. F. D'Episcopo, Edizioni scientifiche italiane, Napulj, 2001, str. 74, 71.

²⁸ C. Dossi, *Note azzurre*, cit. izd., str. 135, 628.

nečija pripovjedačka vještina ili snaga lirske imaginacije, razmjerno su malobrojni slučajevi gotovih, arhitektonski konstruiranih dnevničkih izdanja koja bi predstavljala potvrdu dosegnute književne zrelosti. Naime, umješnost pojedinačnog literarnog izraza češće se iskazuje u svojoj cjelovitosti u drugim žanrovima, osim ako nije riječ o djelu već pripremljenom za čitanje. Na ovu činjenicu skrenut će pažnju S. Aleramo: “[...] svaki obrazovan duh, hranjen razmišljanjem, naviknut na psihološku analizu ili moralno propitivanje, stvara ili može stvoriti isto tijekom života”.²⁹ U tom smislu, ponekad upravo tajnovita narav pridaje važnost izrečenome, kada je zasnovano na uobičajenome i svakodnevnome.

Ipak, u pozadini piščeva dnevnika često je k tomu nastojanje da se obuhvati iskustvo u totalitetu, ne prenoseći ga nužno drugome, i tako prikaže “istinski život”. Sukladno je razmišljanje Corrada Alvara: “Književnik se uvijek obmanjuje da će jednog dana načiniti totalno djelo i zato prikuplja ove materijale”. U sličnom duhu G. Gusdorf iznosi zapažanje o spisateljevoj utopiji o cjelovitom, velikom djelu, koju pokušava provesti u dnevniku.³⁰ U tom svjetlu, osim što se na temelju dnevničkih unosa posredno dolazi do zaključaka o kronologiji nastanka ili zbivanjima koja su pratila pripremu pojedinih knjiga, prepoznaje se podudaran kolorit ili zajednička motivika koji upućuju na sustav nadovezivanja unutar jedinstvenog opusa, kao oslonac za kasniju kritičku egzegezu. No, može biti primjetan i tematski raskorak u odnosu na ostatak pojedinačnog korpusa, bilo fikcionalne, autobiografske ili esejističke prirode.

Premda su dnevnički zapisi ustrojani kao slijed mikropriča, međusobno zavisnih u većoj ili manjoj mjeri, što predstavlja osnovni modalitet da se prenese doživljaj vremena koji ondje čini neizostavan element, poput provodne niti među izdvojenim situacijama, izostaje razrješenje koje može ponuditi fikcionalni svijet romanopisca. Tomu odgovara viđenje P. Ricoeura koji koncept narativnog identiteta zasniva

²⁹ S. Aleramo, *Orsa minore*, cit. izd., str. 118.

³⁰ C. Alvaro, *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.

na ideji da se upravo pričom organizira vremenitost.³¹ No, kada je posrijedi osobni karakter, smisao akumuliranja značajnih sati i odbljesaka sjećanja koje dolazi do izražaja u dnevniku leži između ostaloga u formativnom impulsu, u kojem valja prepoznati jednu od konstanti na kojima počiva dnevničko pisanje.

Naime, bilo da se prihvaća razjašnjavanje vlastitih gledišta koja se tiču intimne ili radne sfere, onaj tko vodi dnevničke zabilješke hipotetski prihvaća kao misao vodilju pitanje “kako postati ono što se jest”. Ovo načelo prethodno je razmatrao Nietzsche, pošavši tragom Pindarova aforizma, čime je aludirao na napredovanje u spoznaji, u duhu koncepcije *amor fati* koja predstavlja jedan od njegovih provodnih motiva.³² Međutim, u klasičnim dnevničkim bilješkama ovakav stav odnosi se u prvom redu na autorovu potrebu da se isprave stranputice kojima je izložen, naglašavajući pokusnu narav notacija. Time se smjera na uočavanje vanjskih poteškoća, ali i na prevladavanje tipičnih zamki koje se otkrivaju poniranjem u unutrašnjost, poput prolaznih nedoumica ili dojma “praznog hoda”. S obzirom na spomenuti kontekst, paralelan je Sokratov naputak o spoznavanju vlastitih granica kao i vrlina (*Nosce te ipsum*).

Ako uzima kao zadaću da pronade samoga sebe pripovijedajući o vlastitom životu i probirući iskustva, dnevničar ostavlja djelo koje je rezultat postupne refleksivne kondenzacije, odajući proces sazrijevanja svijesti ili kreativnog razvijanja, a ponekad i nagovještaje potencijalnog preobražaja. Kada se radi o potrebi za poboljšanjem i uočavanjem stano-vite svrhe, Umberto Boccioni tako pokazuje stremljenje prema koherentnoj likovnoj viziji koju bi valjalo steći polaganim evoluiranjem: “Moram si priznati da tražim, tražim, tražim, i ne pronalazim. Hoću li pronaći?”³³

Na ovom mjestu valja istaknuti da topos individualne volje, koji odražava potrebu govornog subjekta za preispitivanjem ili usavršavanjem,

³¹ Usp. P. Ricoeur, *Oneself as Another*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1994, franc. izvornik 1990.

³² F. Nietzsche, *Ecce homo. Kako se biva što se jest*, prev. Š. Vranić, Visovac, Zagreb, 1994. (1. izd. 1889), str. 53.

³³ U. Boccioni, *Diari*, ur. G. Di Milia, Abscondita, Milano, 2003. (1. izd. 1971), str. 14.

kako u moralno-psihološkom tako i u stvaralačkom smislu, predstavlja također jedno od općih mjesta dnevnika diskurza. Kompozicija prizora uvjetovana je tada, osim emocionalnim i osjetilnim doživljavanjem, također pitanjem htijenja, o kojem ovisi problem samokorigiranja. U tekstu se razabiru neizgovorena pitanja: “Kako se osjećam?”, “Što želim?” O tome svjedoče razmišljanja istog autora koja upućuju na ustrajnu težnju prema promjeni: “Tko zna usmjeravati, upravljati svojim karakterom, gospodar je vlastite sudbine”; ili naprotiv “Ne držim više volju na uzdi, i ne uspijevam si zapovijedati i nepokolebljivo slušati”.³⁴ U tom pogledu, volitivna dimenzija katkada podrazumijeva pridržavanje stanovitog programa, disciplinu koja je oprečna inertnom prepuštanju.

Kao splet kontingentnoga i idealnoga, dnevničke bilješke pokazuju konstruiranje pojedinačnog identiteta, koje se očituje kao pokušaj da se postigne što veći stupanj sintonije. Da to nije uvijek lagodan zadatak, potvrđuje sljedeća ocjena: “Voditi dnevnik je teže nego što na prvi pogled izgleda”.³⁵ No, ako je prisutno vremensko stratificiranje jer zapisi obuhvaćaju duže razdoblje, pa se radnje prati u širokom rasponu, od iščekivanja i realizacije do posljedica, ovakvo osvješćivanje može proizvesti dojam intenzivnijeg življenja. U slučaju pozitivnog ishoda, stvara se osjećaj postignutog cilja, kao u konstataciji S. Aleramo: “Ako me dugotrajno lutanje dovelo do ovoga, znači da nije sve bilo uzaludno...”.³⁶

Ako je u prvom planu voljna komponenta, naglašena je racionalna crta, a time često još jednom relevantna uloga intelektualnog čimbenika. Uz ovaj aspekt vezuje se ujedno doživljaj kontinuiteta i trajanja, koji se uspostavlja iznošenjem usporedbi između nekoć i sada, u vidu permanentne spone s prošlošću. Ali, ako se nasuprot tome dnevničar uglavnom povodi za spontanom nadahnućem, pa preteže ideja slučaja, tada se mijenja njegov odnos prema samome sebi iz prošlosti, jer prevladavaju reminiscencije koje se pojavljuju iz nehodičnih dojmova. Afektivno sjećanje, koje nastupa bez voljnog htijenja, na trenutke nalikuje sanjarskoj svijesti,

³⁴ Isto, str. 34, 54.

³⁵ Isto, str. 57.

³⁶ S. Aleramo, *Diario di una donna*, cit. izd., str. 32.

prizivajući predodžbu o unutarnjoj stvarnosti koja izranja iz poznatoga. Utoliko prisjećanje može poprimiti različite nijanse, otkrivajući nekoliko lica nečije osobnosti.

Na konkretnim primjerima, s jedne strane, tvrdnju o različitim formama jastva uspostavljenima tijekom vremena, izriče Carlo Michelstaedter: "Čini mi se da sam netko drugi u svakom času, izgubio sam osjećaj kontinuiteta svojeg "ja".³⁷ Mnoštvenost na koju aludira također P. Valéry pregnantnom rečenicom "Ja nije jedno",³⁸ ovdje proizlazi iz nadopunjavanja vremenskih slojeva. U skladu s time, M. de Montaigne iznosi shvaćanje kojim poriče postojanost dubinskog "ja": "Ja, kakav sam danas, i ja, kakav sam bio, to su dva čovjeka".³⁹ No, već u sljedećem času Michelstaedter se priklanja drugačijem stavu, istaknuvši konstantnost vlastitog identiteta, unatoč disparatnim elementima, čime se stvara dojam zaustavljenog vremena: "Moje ja je čvrsta i apsolutna točka koja vrijedi izvan rijeke vremena i nepomično traje".⁴⁰

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. Riječju, primjećuje se promjenjivost vezana uz instanciju govornog subjekta, pa fleksibilno produživanje ili reduciranje prvobitnih dojmova u pamćenju stvara učinak vremenske rastezljivosti.

Osim toga, iz dnevničkih natuknica uočljivo je dvosmjerno kretanje misli, budući da predstavljaju povezujuću kariku između usmjerenosti prema naprijed i otvorenosti za novo, zbog čega izmiče konačno značenje, i osvrtnja unazad u nastojanju da se nakratko zadrži ono što je u prijelazu ili mijeni. No, upućenost na ono što bi trebalo uslijediti, u vidu predviđanja budućega, ne nosi uvijek pozitivan predznak, kao što rezi-

³⁷ C. Michelstaedter, *Sfugge la vita. Taccuini e appunti*, ur. A. Michelis, Aragno, Torino, 2004, str. 16.

³⁸ P. Valéry, *Ja i ličnost*, prev. N. Vajs, "Gordogan", cit. izd., str. 118.

³⁹ M. de Montaigne, *Eseji. Knjiga treća*, prev. V. Vinja, Disput, Zagreb, 2007. (1. izd. 1588), str. 266.

⁴⁰ C. Michelstaedter, *Sfugge la vita*, cit. izd., str. 128-129.

mira Bruno Barilli, izvorno na francuskome: “Opustošen život: zaustavljen zakon vremena [...] Minule sezone koje se protežu u budućnost”.⁴¹ 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 protekloga života. Shodno tomu, Giovanni Comisso opravdat će svoj naum kao težnju da se upamte iskustvene predodžbe: “Vrijeme: pobijediti vrijeme. Njegovu snagu nasuprot svemu, nasuprot osjećajima”.⁴² U tom pogledu, među učestalim 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. Ovaj učestao amblem posjeduje dvojaku konotaciju priželjkivanog stanja, ali i opterećujućeg osjećaja koji priječi doživljaj vitalnosti u doticaju sa zbiljom. U prilog potonjemu govori tvrdnja S. Aleramo: “[...] koliko sam sama, duhovno, bez ikoga da ga pitam za savjet ili mu prenesem svoja raspoloženja...” U istom ozračju Franco Calamandrei jezgrovito pridodaje: “Svakako više ne mogu, stvarno više ne mogu biti tako sam”.⁴³ Uz taj aspekt vezuje se također praćenje promjenjivih stanja duha, čime se ponekad stvara dojam kolopleta proturječnih čuvstava, poput odvijanja unutrašnje rasprave ili borbe, prema njegovom lapidarnom iskazu: “U meni se sukobljavaju najrazličitiji osjećaji i misli”.⁴⁴ Ovakvu poziciju zaokružuje Barillijevo priznanje: “Ne bih se trebao pouzdati u raspoloženje koje me odvlači nasumce na razne strane. Ja sam barka bez kormila”.⁴⁵ Ali, nakon komentiranja poriva da se prevlada nepovjerenje koje može pobuditi dnevničko bilježenje kao vid samopropitivanja, na drugom mjestu on ipak izjavljuje,

⁴¹ B. Barilli, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti (1901-1952)*, ur. A. Battistini i A. Cristiani, Einaudi, Torino, 1989, str. 76.

⁴² G. Comisso, *Diario 1951-1964*, cit. izd., str. 95.

⁴³ S. Aleramo, *Diario di una donna*, cit. izd., str. 283; F. Calamandrei, *La vita indivisibile. Diario 1941-1947*, Giunti, Firenze, 1998. (1. izd. 1984), str. 217.

⁴⁴ Isto, str. 220.

⁴⁵ B. Barilli, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti*, cit. izd., str. 81.

premda donekle ironično: “Osim svojeg postojanja, ne vidim ništa drugo što bi bilo opravdano”.⁴⁶

U drugim okolnostima, budući da podrazumijeva prepuštanje lutajućim mislima, osama pogoduje umjetničkoj ekspresivnosti kao i oživljavanju sjećanja. S obzirom da izostaje neposredno dijalogiziranje sa stvarnim adresatima, u dnevničkim pribilješkama objedinjena su zapažanja iz prve ruke koja trenutno dolaze na um, a zatim bivaju podvrgnuta preinakama i nadopunama. Radi se o povlaštenom prostoru za postavljanje pitanja samome sebi, pa se pruža mogućnost da se razradi ono što je još nepoznato, a vezano je uz moralne prosudbe ili književne situacije. Posrijedi je način da se rasprše dvojbe i dobije zamah bez bojazni i sustezanja, u stanovitim trenucima “okrećući novu stranicu”. Zapitat će se još jednom Calamandrei, iako u ponešto izmijenjenom kontekstu: “Zar ćemo možda i ovaj put u konačnici ostati uskraćeni za totalno iskustvo? Zar nikada nećemo doći do točke i novog početka [...]?”⁴⁷

To ne dokida činjenicu da dnevnik predstavlja povlašteno mjesto za preispitivanje odnosa prema okolini, čime se ostvaruje svojevrsno udvostručenje sa perspektivnog stajališta. I onda kada se u dnevničkom kazivanju uočava prevladavajuće introspektivno nagnuće, nije isključena ponorna komunikativnost, jer se ne zaobilaze osnovne koordinate odnosa s drugima, tako što se evociraju predodžbe koje se gaje o njima. Ujedno se preispituje ili hipotetski ispravlja mišljenja za koja se pretpostavlja da ih drugi imaju, a povezana su s onim tko bilježi. Time se izbjegava monolitnost u mišljenju koja je uvjetovana monološkom prirodom dnevničkog pisma, dinamizirajući ga.

U tomu smislu, vrijedi istaknuti da se i prvotno monološki iskaz u kojem se dnevničar ponajviše bavi samoanalizom, a nauštrb razrade konkretnih poticaja iz okolne stvarnosti, nerijetko uistinu pokazuje kao naličje propuštenog razgovora s drugim, ili onog odgođenog u vremenu. Jednako tako, iako se izvornim svojstvom dnevničkog štiva može sma-

⁴⁶ Isto, str. 159. Usp. isto, str. 155.

⁴⁷ F. Calamandrei, *La vita indivisibile*, cit. izd., str. 217-218.

trati izostanak neposredno prisutnog sugovornika koji bi pružio povratnu informaciju, što ga istovremeno čini i manje podložnim ograničenjima, zamjećuju se izravni tekstualni pokazatelji koji upućuju da se ipak zadržava unutarnja dijalogičnost, sada u vidu govora koji pripovjedački glas upućuje sam sebi. Za navedene aspekte bit će moguće pronaći veći broj primjera u talijanskoj panorami.

Vraćajući se polaznim premisama, valja primijetiti da dnevničko pripovijedanje predstavlja tip teksta koji je upisan u povijesni tijek, unatoč izostanku neposredno prepoznatljive svrhe, što znači da se piše zbog sebe samih, ali i zbog drugih. Riječ je o polivalentnom činu koji se nerijetko gotovo u jednakoj mjeri tiče samih dnevničara koliko i njihovog okruženja, budući da se ne mimoilazi širi obzor. Zahvaća stoga dijalektički odnos individualne i opće povijesti, koji je također povezan s binomom privatno/javno. Utoliko u dnevničkim ulomcima dolazi do izražaja uska povezanost između očitovanja pojedinačnog identiteta i kolektivnih kretanja, pa zadiru u običajnu sferu, a mogu poprimiti i vrijednost svjedočanstva. Bilo da je dnevničarevo iskustvo oblikovano u vidu dokumentarne kronike, bilo da se stječe uvid u postepene estetičke iskorake, ili se usmjerava pažnju na afektivni aspekt, osjetnim proširivanjem referencijske sfere i sugestivnim jezičnim izrazom književnici mogu proizvesti dojam višeznačnosti, kojim se nadilazi doslovno značenje prvotnog konteksta.

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

II.1. *Intelektualni dnevnik jednog erudita*

U kontekstu književnog romantizma, uz koji se u okviru zapadne kulturne tradicije vezuje prvi naraštaj dnevničara u modernom smislu, Leopardi oblikuje djelo koje se može smatrati arhetipom i poetičkim uzorom jedne žanrovske podvrste. Njegova *Velika bilježnica misli (Zibaldone di pensieri)*¹ 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.

Budući da autor ondje bilježi, više-manje, sve osnovne intelektualne zamisli u širokom vremenskom rasponu, od srpnja/kolovoza 1817. do posljednjeg unosa, 4. prosinca 1832. godine u Firenci, na temelju 4526 stranica originalnog rukopisa stječe se egzemplaran uvid u njegove idejne preobrazbe ili gradaciju početnih stavova. Pritom, tri četvrtine djela nastaje između 1821. i 1823. godine; pobliže, najbrojnije zabilješke odnose se na razdoblje od 1820. do 1821, te na 1823. godinu tijekom vremena provedenog u Recanatiju. U vidu reprezentativnog presjeka, dnevnički zapisi nisu samo mjesto letimičnog bilježenja i katalogiziranja, nego i preispitivanja sadržaja, pa omogućuju gotovo panoramski pogled na Leopardijevu misao. To ujedno odgovara suštinskim žanrovskim premisama, budući da

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

je perspektiva traganja svojstvena dnevniku, koji po svojoj prirodi podrazumijeva tekst u nastanku.

S obzirom da se u 19. stoljeću dnevnicu uglavnom ne objavljuju tijekom autorovog života, i *Velika bilježnica* izlazi nakon više od šezdeset godina. Kao što je uočljivo iz naslova odabranog prilikom prvog tiskanja ovog djela dojmljivih 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 kompilaciju koja je mogla biti sastavljena iz različitih izvora, te ponekad složena abecedno, kronološki ili logički, kao tipično pomoćno sredstvo 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*).²

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*

² 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, Firenca, 2001, str. 364.

mojeg života itd).³ 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 filosofico)* u suradnji s nakladnikom A.F. Stello. Njegov prethodnik Voltaire objavio je istoimeno djelo (*Dictionnaire philosophique*, 1764), koje citira (Zib. 4172). 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 teaurizacije, svojstvenog rječnicima i enciklopedijama. Njegova idejna i jezična riznica prepoznatljiva je stoga po zaokruženom spekulativnom sustavu, unatoč 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 pjesničkome jeziku.

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.⁴ Prema ocjeni iz proslava talijanskog pjesnika, spoznajna komponenta koja dolazi do izražaja u brojnim rubrikama, koje 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.

Svojom bilježnicom prožetom implicitnom autoreferencijalnošću,

³ 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.

⁴ G. Tellini, *Leopardi*, Salerno Editrice, Rim, 2001, str. 110.

unatoč malobrojnim osvrtima na privatne zgode,⁵ Leopardi zamišlja djelo koje osim intelektualne uloge posjeduje vrijednost priručnika usmjerenog prema moralnom razvoju, odajući napore za duhovnim poboljšanjem. Utoliko 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.

No, on već rabi jezik književnosti, budući da je zaokupljen ponajprije elaboracijom kreativnih ideja, a nauštrb rijetkih introspektivnih digresija. Iz tog razloga autor ne isključuje *a priori* vanjske čitatelje, kao što pokazuju brojni apeli koji su im upućeni, pozivajući ih na razmatranje vlastitih tvrdnji kada im želi dati uopćen prizvuk.⁶

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. Uvjetovan drugačijim pogledom na odnos prema okolini, prvotni vitalizam postupno će zamijeniti uvjerenje o ljudskom položaju koji ostaje podređen prirodnom mehanizmu, pa se bilježi prijelaz od “povijesnog” do “kozmičkog pesimizma”, kao dviju osnovnih faza u njegovom mišljenju.

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).⁷ Stoga drži djelovanje osjetila korijenom iskustva, pri-

⁵ S. Solmi, *Il pensiero in movimento di Leopardi*, u: *Zibaldone di pensieri*, sv. I, cit. izd., str. X.

⁶ 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.

⁷ S. Solmi, *Opere*, sv. II, *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, ur. G. Pacchiano, Adelphi, Milano, 1987, str. 56.

pisujući porijeklo saznanja o čovjeku promatranju pojava. U dnevniku spominje Locke (Zib. 807, 946, 1028, 1053), Epikura (Zib. 317, 331, 4299, 4379) i Diderota (Zib. 4299), iako posljednju dvojicu u drugačijem kontekstu.

Spoj klasičnog, ali i romantičarskoga 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, uzvišenoga govora, jer se daje prednost spontanom nadahnuću,⁸ unatoč posezanju za klasičnim izvorima. Za razliku od toga, *Moralna djelca* koja nastaju najvećim dijelom između 1823. i 1828. godine,⁹ u času predaha od poezije, ostaju na formalnoj razini vezana uz tradiciju, o čemu svjedoči uporaba dijaloškog oblika. No, način izlaganja složenog i raznovrsnoga filozofskog i metafizičkoga sadržaja, premda “napisanog s prividnom lakoćom”,¹⁰ kao što potvrđuju ironični i satirični elementi, poprima univerzalne konotacije.

S obzirom na ocjenu suvremenika, 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 posthumnom zaokruženom varijantom 1845, nakon dviju prethodnih koje potječu iz 1827. te 1834. godine. 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 književnom opusu,

⁸ G. Singh, *Lo Zibaldone: monumento alla modernità di Leopardi*, “Esperienze letterarie”, br. 3-4/2005, str. 274.

⁹ *Operette morali*, ur. A. Prete, Feltrinelli, Milano, 1983.

¹⁰ Prema ulomku iz pisma za A.F. Stellu poslanog iz Recanatija 6. prosinca 1826. (*Epistolario*, ur. F. Brioschi i P. Landi, sv. II, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, str. 1273-1274).

time dotičući sferu antropologije kao i socijalne etike. Autor bilježi sijaset misli toga sadržaja, te time 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 kolektivnom mentalitetu. Uočljive su i naznake sociološke dimenzije u najširem smislu, koja nije ograničena na disciplinarnu praksu.

Vodeći računa o opreci između antičkog i modernoga 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.¹¹ 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, drugdje je ipak spreman uočiti “brojne lijepe strane” svojega vremena.¹²

Na drugom polu u odnosu na Leopardijevu *Veliku bilježnicu*, koja služi kao egzemplifikativan prikaz intelektualne aktivnosti, nalazi se Tommaseov *Intimni dnevnik*,¹³ koji jednim dijelom nastaje usporedo, obuhvaćajući trideset i jednu godinu (1821-1852). Ponovno, dnevničke bilješke

¹¹ 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.

¹² O tomu doznajemo iz pisma upućenog P. Coletti, iz Recanatija u ožujku 1829. (*Epistolario*, sv. II, cit. izd., str. 1634).

¹³ N. Tommaseo, *Diario intimo*, ur. R. Ciampini, Einaudi, Torino, 1939. (1. izd. 1938).

bit će objavljene naknadno, nakon osamdesetak godina. Vrijedi istaknuti da su u pitanju autori koji pripadaju glavnim žanrovskim predstavnicima u talijanskom *ottocentu*, 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 produblivanja spoznaja. Tematiziranje osjećajnog života nalaže Tommaseu korištenje ispovjednog tona, što odgovara prevladavajućoj težnji ovog razdoblja. Naime, *journal intime* doživljava ekspanziju od kraja 18. i početkom 19. stoljeća, a intimistička tendencija može se razvijati u okviru romantizma kao razdoblja povećanog interesa za pojedinca, kada u prvi plan dolazi individualizam.¹⁴

Kada je riječ o širem europskom okruženju, među piscima koji su vodili dnevnik u istom trenutku ili neposredno prije, nalaze se 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.¹⁵ Premda ne citira njihove dnevničke zapise, Leopardi se u *Velikoj bilježnici* često 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 Eugèna 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 romantičarskog slikara koji u dnevniku komentira Beethovena, Haydna, Mozarta, Schuberta ili Chopina, kao i brojne književnike,

¹⁴ Usp. G. Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, José Corti, Pariz, 1977, str. 9.

¹⁵ Usp. G.R. Hocke, *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Motive und Anthologie*, Limes, Wiesbaden-München, 1978. (1. izd. 1963).

Leopardijeve primjedbe o glazbi su teorijske naravi (*Zib.* 3311), dok izostaje podrobniji osvrt na slikarstvo. S druge strane, dijele zanimanje za prošlost, te sklonost prema jednostavnosti izraza na polju estetike. Govori li se o sadržajnim preklapanjima, Delacroix također naglašava važnost iluzija, uzimajući ih kao svoj konačni umjetnički cilj.¹⁶

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 lirskog jezika ili anticipiranja motiva koje autor zatim razrađuje u poetskom ili proznom izričaju, ondje se pronalaze podatci o čitanju klasika i suvremenih pisaca, o 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.

U dvosmjernom izdanju prepiske, koja pokriva kronološki luk od

¹⁶ E. Delacroix, *Diario 1822-1863*, ur. L. Romano, Abscondita, Milano, 2004, franc. izvornik 1893, str. 18.

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. Monti, A. Mai, L. De Sinner, K. Bunsen i drugi). Gotovo ne praveći razliku u odnosu na pisma koja razmjenjuje s članovima obitelji (ocem Monaldom, te naročito bratom Carlom i sestrom Paolinom), iz brojnih izjava postaju uočljivi analogni simptomi osame, uvjetovani onim što naziva “manom odsutnosti” (“il vizio dell’*absence*”).¹⁷

No, iako često opisuje psihološke trenutke, izostaje bilježenje snova ili pokušaji da se protumači nespješno, koji primjerice karakteriziraju Tommaseov dnevnik. Leopardijevim pismima provlači se i pitanje hoće li prispjeti do odredišta, pa stoga na početku ponekad izvještava o posljednjem primljenom i poslanom štivu. 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 pišev dnevnik, *Velika bilježnica* posjeduje dvostruku narav: osim autobiografske dimenzije, koja se podrazumijeva budući da nisu izostavljene referencije na unutarnji život, ističe se uloga radnog instrumenta. Premda mu ne služi za poboljšanje stila, u smislu neke vrste svakodnevnice vježbe, nalik pijanističkoj, namijenjene “opuštanju ligamenata ruke”, prema formulaciji V. Woolf,¹⁸ u Leopardijevoj bilježnici fermentiraju ideje koje su kasnije doradene u književnim djelima. Izuzev *Velike bilježnice*, autobiografski segment obuhvaća također nedovršene materijale za roman o vlastitom životu prema uzoru na *Ortisa* i *Werthera* pod naslo-

¹⁷ Navod iz pisma za G.P. Vieusseuxa, iz Bologne 4. ožujka 1826. (*Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 1097).

¹⁸ V. Woolf, *The Diary*, sv. I, 1915-1919, ur. A.O. Bell, Harcourt Brace & Company, New York, 1977, str. 266.

vom *Sjećanja iz djetinjstva i mladosti* (*Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, 1819), te još nekoliko pripremnih skica.¹⁹

S obzirom na međužanrovska prožimanja, potrebno je izdvojiti prirodan prijelaz od *Velike bilježnice* prema zbirci maksima i esejističkih ulomaka pod naslovom *Misli*,²⁰ 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 naglasak na etičko-socijalnu problematiku u koju katkada zadire polemički, izostavlja osobne pojedinosti, prevodeći iskustvo u sentencioznost iskaza.

Bitna odrednica je i moralizam, koja odlikuje Leopardijevo 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 posthumno 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.²¹ Stoga se ovo djelo dugo nije smatralo dnevnikom, koje za Jouberta uistinu predstavlja pogodno mjesto za iskušavanje vlastitih stavova.

Prema mišljenju P. Pacheta, koji analizira Joubertov model, up-

¹⁹ [*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*.

²⁰ *Pensieri*, ur. G. Tellini, Mursia, Milano, 1994. (1. izd. 1845).

²¹ 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.

ravo način datiranja dopušta razlikovanje između dnevnčkih struktura koje su ustrojene kao serija razmišljanja, nasuprot klasičnom primjeru intimističkih zapisa, poput onih koje ostavlja Tommaseo. Ukoliko je dnevnik žanr u kojem odlučujuću ulogu igraju mjesto i trenutak, gdje je uvijek implicitno prisutno uporište u kalendaru, početni ili 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.²²

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".²³ 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". Sličan prizvuk ima tvrdnja o pjesničkoj riječi koja treba zadržati nejasne konture: "Sve što je lijepo je neodređeno".²⁴

No, Joubert kao mislilac preuzima postulate platoničke filozofije, što je drugačije od Leopardijevog negativnoga svjetonazora. U potonjem slučaju, iluzije tek ublažavaju pesimizam, 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 ne može izgrađivati (*Zib.* 4192).²⁵

Ovdje vrijedi spomenuti i skupinu francuskih moralista citiranih u

²² P. Pachet, *Pourquoi dater ses pensées? À propos des "Carnets" de Joseph Joubert*, "Esprit", br. 272/2001, str. 58.

²³ J. Joubert, *Pensées*, cit. izd., str. 235.

²⁴ Isto, str. 69, 108.

²⁵ Ovu misao ponavlja u pismu A. F. Stelli, odaslanom iz Firence 23. kolovoza 1827. (*Epistolario*, sv. II, cit. izd., str. 1370).

Velikoj bilježnici, kao što su Pascal, La Bruyère i Montesquieu. Posljednji autor je također koncipirao zbirku razmišljanja, radije nego dnevnik *stricto sensu*, objavljenu pod 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 skeptičnoga 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 političkim razmišljanjem, iako prema izvornom naumu nije bilo predviđeno za objavljivanje, povratno utječe na predstavnike francuske moralističke misli u 16. i 17. stoljeću, poput Montaignea, čime se pridonosi 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 *seicento* drži kulminantnom točkom talijanske književnosti uočljiva je iz proznog toma *Talijanske hrestomatije (Crestomazia italiana, 1827)*, u kojoj su najzastupljeniji autori još Tasso te Galilej.²⁶

U kontekstu epohe, otvorena i fragmentarna struktura Leopardijeve dnevničke kompilacije nalikuje istoimenoj *Velikoj bilježnici (1809-1853)*, u koju otprilike istodobno dojmive 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

²⁶ 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.

pronalazi i osvrt na Leopardijeve *Pjesme*, a pri čemu nisu izostavljeni niti sažetci iz dnevnog tiska te ostalih publikacija, njegova bilježnica ne smatra se originalnim književnim djelom, nego dokumentom, pa je dosada objavljena i komentirana samo fragmentarno u nekoliko navrata.²⁷

S obzirom na način organiziranja teksta, niti 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.²⁸

Velika bilježnica predstavlja 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 u različitom omjeru zastupljena u ovakvim zapisima, a koju objašnjava M. Leleu).²⁹ Time dolazi do izražaja originalnost Leopardijevih stajališta, koju je zamijetio već De Sanctis.³⁰ S obzirom da se autor pritom približava stanovitim postavkama koje iznose filozofi egzistencijalizma, a nasuprot težnji prema racionalizmu,³¹ ponovno se pokazuje modernost Leopardijeve pozicije.

Tako u dnevniku Gabriela Marcela,³² posvećenom pretežno metafizičkim pitanjima, pronalazimo analogni metodološki postupak prema kojem je težište stavljeno na razvoj ideja, kao pokušaj da se koherentno

²⁷ S. Luttazi, *Lo Zibaldone di Giuseppe Gioachino Belli. Indici e strumenti di ricerca*, Aracne, Rim, 2005. (1. izd. 2004), str. 79-84.

²⁸ Usp. M. Machiedo, *O modusima književosti. Transtalijanistički kompendij*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 2002. (1. izd. 1996), str. 128.

²⁹ M. Leleu, *Les journaux intimes*, P.U.F., Pariz, 1952, str. 10.

³⁰ 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.

³¹ B. Russell, *Mudrost Zapada*, prev. M. i I. Salečić, Mladost, Zagreb, 1970. (1. izd. 1959), str. 302.

³² G. Marcel, *Diario e scritti religiosi*, ur. F. Tartaglia, Guanda, Modena, 1943.

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. Jaspers, sâm inspiriran Kierkegaardom kojem duguje poimanje egzistencije, kao što čitamo u njegovoj intelektualnoj autobiografiji,³³ 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 predviđa kao protulijek doktrinu djelovanja. "Čovjek je ono što čini", bilježi Sartre u djelu *Egzistencijalizam je humanizam*.³⁴ 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, 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 Leopardijevu načinu razmišljanja o beskraju ili kategoriji volje u odnosu prema predodžbi o prirodi kao mehanizmu koji pokreće univerzalni zakon nužnosti. K tomu, potonji filozof je Leopardijevu poeziju, pored Pindarove, smatrao kreativnim vrhuncem, a *Moralna djelca* najvažnijim proznim

³³ K. Jaspers, *Filozofska autobiografija*, prev. B. Zec, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1987. (1. izd. 1977), str. 144.

³⁴ J.P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Pariz, 1996. (1. izd. 1946), str. 52.

djelom 19. stoljeća, no nije poznavao *Veliku bilježnicu*.³⁵ Pritom može biti poticajna i ideja H. Bergsona o mehaničkoj i dinamičkoj koncepciji odnosa u prirodi, a unatoč Leopardijevom vitalizmu ovdje smo skloni prikloniti se prvome rješenju.³⁶ 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. Podudarna je Montaigneova misao: “Ja ne slikam ono što jest. Ja oslikavam prijelaz”.³⁷ 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 karakteristično ili izvanredno, 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 postavlja na drugačiji način.³⁸ Suprotno autobiografskoj vizuri u užem smislu, dnevnik može započeti slučajno, kao i ostati bez zaključka. Poput Tommasea, koji prestaje iznositi komentare

³⁵ S. Solmi, *Studi leopardiani*, cit. izd., str. 157.

³⁶ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, F. Alcan, Pariz, 1936. (1. izd. 1889), str. 100-120.

³⁷ M. de Montaigne, *Eseji*, cit. izd., str. 27.

³⁸ Ph. Lejeune, *How Do Diaries End?*, engl. prijevod, “Biography”, br. 1/2001, str. 99-112.

na stranicama vlastite intimne bilježnice dvadeset godina prije kraja života, i Leopardijeve bilješke zaustavljaju se pet godina ranije, a on nastavlja književnu aktivnost.

Povedemo li računa o tipičnim dihotomijama kada je u pitanju dnevnička proza, poput relacije privatno/javno, osobno/univerzalno, unutarne/vanjsko, pamćenje/zaborav, Leopardijeva intelektualna bilježnica provizorne naravi,³⁹ kao primjena metode *in fieri* predočava sve faze njegove filozofije, kao i formulacije umjetničke teorije. Ispunjena je pritom njezina glavna svrha, jer autoru ponajprije služi da zabilježi prve dojmove koje zatim razrađuje i prilagođava opusu, varirajući metadiskurzivne dionice s književnim 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 zamišlja radni dnevnik bez pretenzije za totalitetom, ispitujući navedene elemente u latentnom stanju, Leopardi tražeći pronalazi, te u konačnici oblikuje sveobuhvatno djelo, čiju projektnu narav danas prepoznajemo kao odrednicu blisku suvremenim tendencijama.

³⁹ 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).

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.⁴⁰ Kao što ističe u uvodnoj *Napomeni*, u nastojanju da uvaži jedinstvo složenih sastavnica izvornika, F. Čale vodi računa o ravnoteži sadržajnog i formalnoga aspekta, kao važnoj odrednici Leopardijevog pjesničkoga 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 desetočlanoga 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 rimoavanja. Nevezani, nerimovani jedanaesterac (“l’endecasillabo sciolto”), koji uz sedmerac prevladava u kasnijim lirskim sastavcima prevodi se pravilnom varijantom, u kojoj je naglasak uglavnom na pretposljednem slogu, a vjerno je prikazana i shema opkoračenja.⁴¹

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. godine: *Italiji*, nastaloj na Petrarkinom tragu i najzaslupljenijoj pjesmi u našoj kulturnoj sredini, te *O Danteovu spomeniku*, gdje autor priziva grčko i latinsko nasljeđe, kao važno poetičko uporište. I

⁴⁰ *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. Prethodno, Leopardijev pjesnički opus prevodili su, između ostalih, V. Nator, A. Tresić Pavičić, J. Polić Kamov, I.G. Kovačić, O. Delorko, V. Desnica, D. Cesarić i niz drugih autora (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).

⁴¹ N. Badurina, *Tradicija i modernost prijevoda (Giacomo Leopardi: “Canti”/“Pjesme”)*, “Republika: časopis za književnost”, br. 4-6/1994, str. 245.

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. godine, postupno jenjava, ustupivši mjesto karakterističnim idilama.⁴² 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,⁴³ koja je potvrđena zaključnom parabolom iz sastavka *Žuka*, obilježenog tonom rezignirane hrabrosti.

Podijeljen u četiri osnovne etape (Kancone, Idile, pisanske i rekatnatske 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 s *Moralnim djelcima*. 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 jezičnim 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 odlikuje cjelokupno djelo. Potrebu zapažanja svest će na upečatljivu maksimu: “svi vide, ali malobrojni promatraju” (*Zib.* 1767). Pri spoznaji nije zanemariva niti sposobnost uspoređivanja (*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 o ulozi supsumiranja (*Zib.* 1867-1869), pisao je A. Graf.⁴⁴ Tomu valja pridodati Leopardijevo razmišljanje o talentu koji nije samo prirodan, jer se originalnost može kultivirati (*Zib.* 2185-2186, 2571-2572). Kao dopunu navodimo autorov epistolarni ulomak: “[...] dapače smatram

⁴² G. Tellini, *Leopardi*, cit. izd., str. 95.

⁴³ W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenca, 1973, str. 262-263.

⁴⁴ A. Graf, *Estetica e arte di Giacomo Leopardi*, u: *Foscolo, Manzoni, Leopardi. Prerafaeliti, simbolisti ed esteti. Letteratura dell'avvenire*, Loescher, Torino, 1955. (1. izd. 1898), str. 122.

sasvim 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”.⁴⁵

U *Velikoj bilježnici* Leopardi ujedno bilježi vanjske poticaje koji su prethodili stilskoj elaboraciji u lirici. Tako doznajemo o događajima te njihovim učincima, kao i o 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. godine, u kojoj ustvrđuje da bi užitci postali monotoni i izgubili prepoznatljivost bez osjećaja boli ili nevolja (*Zib.* 2601-2602).⁴⁶ Drugačiji emotivni ton u poeziji (32-34, 42-54) pritom proizlazi iz izmijenjenog odnosa prema prirodi koji postaje očigledan tijekom 1823-1824, kada nastupa zaokret prema “kozmičkom pesimizmu”. S idejom sreće povezana je i dnevnička 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 netipično afirmativnom svjetlu u ranijem razmišljanju od 18. studenog 1821. godine, jer pobuđuje snažne dojmove (*Zib.* 2118). U navedenom lirskom sastavku dolaze do izražaja i pitanja (26-31), koja predstavljaju stalnu crtu njegove poezije.

O potonjem aspektu svjedoči također *Noćna pjesma*, koja je prožeta brojnim upitima. Za interpretaciju ovog sastavka, napisanog tijekom 1830. godine, ilustrativna je dnevnička primjedba od 3. listopada 1828. o Kirgizima, nomadima na sjeveru središnje Azije (*Zib.* 4399-4400). Jednako tako, 17. siječnja 1826. zapisuje bilješku (*Zib.* 4162-4163), koja odgovara ulomku iz pjesme (21-36). S druge strane, uspomenu o sjeti koju je pobuđivala melodija lokalnih prolaznika na povratku sa svetkovine, jer je navodila na usporedbu s tragom slavni 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 zado-

⁴⁵ Posrijedi je pismo P. Giordaniju iz Recanatija, s nadnevkom 30. travnja 1817. (*Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 95).

⁴⁶ 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*, priredio i preveo T. Smerdel, Zora, Zagreb, 1961, str. 237.

bivaju potpunije i katkada drugačije obrise u svjetlu usporednog čitanja. Leopardija odlikuje traganje za konstantama, što uvjetuje ponavljanje tema u različitim djelima. Iz tog razloga bilo bi moguće preispitati status programatskih riječi (iluzija, užitak, sreća, želja, ljubav, priroda), s obzirom na podudarnosti ili odstupanja unutar cjelokupnog "misaonog sistema", koji je oblikovan kao skup filozofema, radije nego zaokružena i jedinstvena spekulativna cjelina.

Iluzija, iako *spiritus movens* ove poetike, niti jednom izrijekom nije spomenuta među *Pjesmama*. Glagolski oblik prisutan je u *Himni patrijarsima* 68, no u izmijenjenom značenju: "rugati se", "prkositi", "izazivati". Ipak, središnju ulogu spomenutog pojma autor nagovještava već u mladenačkom ogledu *Govor jednog Talijana o romantičkoj poeziji* (1818), te ustrajno potvrđuje u *Velikoj bilježnici*. Početnu misao da pjesnik treba stvoriti iluziju oponašanjem prirode, te u konačnici zabaviti, za razliku od filozofa koji je zaokupljen istinitim i korisnim, nadopunjava tvrdnjom o melankoličnoj i osjećajnoj naravi moderne lirike.⁴⁷ 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 pjesničkoga 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 izraza iz lirskog rječnika možda je moguće potražiti u tvrdnji 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). Dosljedno ovom viđenju, razum ima potrebu za imaginarnim i prividnim (*Zib.* 260, 1839). 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). Drugdje naglašava da superiorni umovi lakše stvaraju i gube iluzije (*Zib.* 136-137).

U pozadini ovog stava stoji materijalističko uvjerenje (*Zib.* 85, 1464, 3503, 4251-4253, 4288), pa Leopardi izdvaja iluziju kao provizoran

⁴⁷ *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, u: *TPP*, cit. izd., str. 972, 984.

lijek. Ideja kojoj se pritom priklanja približava ga romantičarskom i egzistencijalističkom stajalištu.⁴⁸ Autor u ovom obzoru pribjegava iluzijama, koje još od rane faze razmišljanja kada priroda za njega predstavlja neophodan vitalistički poticaj, smatra sastavnim dijelom ljudske naravi (*Zib.* 99). Potvrdu pronalazimo u pismu P. Giordaniju iz Recanatija: “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”.⁴⁹

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 užiticima” (*Angelu Maiu* 110).

Leopardi stoga ističe inventivnu, tvoračku sposobnost, kao suštinu pjesničke zadaće (*Zib.* 4358), koju pretpostavlja oponašanju. Odnos maštovitoga i stvarnoga tematizira u pjesmama *Grofu Carlu Pepoliju* 110-113 i *Angelu Maiu* 100-102. 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.⁵⁰

Afirmativno viđenje prirode, znatno prošireno u odnosu na statičan okvir krajolika, do značenja zbroja svih stvari, odnosno života ili bitka kao takvoga (*Zib.* 3813-3814), zapaža se u sastavcima *Proljeću*, *Modrokos*, *Beskonačnost*, *Osamljenikov život*, *Preporod*. Priroda daje iluzije, stvara sklad koji pomiruje unutarnje 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

⁴⁸ S. Givone, *Storia del nulla*, Laterza, Bari, 2006. (1. izd. 1995), str. 99. Jednako tako, P.V. Mengaldo uočava da je ideja ništavila (“il nulla”), kao pretpostavka nihilizma, samo tri puta spomenuta u lirskoj produkciji (*Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei “Canti” di Leopardi*, Il Mulino, Bologna, 2006, str. 88).

⁴⁹ 30. lipnja 1820, u: *Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 414.

⁵⁰ S. Givone, *Storia del nulla*, cit. izd., str. 139-140.

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.⁵¹ Potvrdu pronalazimo 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). Tomu odgovara dnevnička zabilješka: "svi užitci su iluzije ili se sastoje u iluziji, a te iluzije oblikuju i sačinjavaju naš život" (*Zib.* 271, usp. *Zib.* 51). Lirika pruža uvid u primjenu vlastite teorije užitka koju razrađuje u intelektualnom dnevniku (*Zib.* 165-183), kao što pokazuju pjesničke slike iz sastavaka *Misao vladarica* 26 i *Mjesečev zalazak* 49. Jednako tako, u *Miru poslije oluje* 31-32 čitamo o osjećaju ugone kao olakšanja nakon minule opasnosti, a srodnu ideju o zadovoljstvu poistovjećenom s prekidom svakodnevnog napora i odmorom izražava u sastavku *Subota u selu* 38-42.

Užitak se uglavnom profilira kao budući, postponiranjem u odnosu na aktualni trenutak (*Zib.* 529-532, 1017, 2549-2550, 2629). S obzirom na preostale vremenske kategorije, Leopardi smješta užitak radije u prošlost (*Zib.* 2685, 3525, 3550, 3745-3746). Još jednom nailazimo na shvaćanje da je idealno vrijeme ono koje obiluje iluzijama, čemu odgovaraju razdoblja djetinjstva i mladenaštva (*Zib.* 85, 1465, 3078). Dječastvo određuje zrelost pojedinca kojemu kasnije ostaju reminiscencije (*Zib.* 668, 1987-1988, 2598, 4513).⁵² Nakon Rousseaua koji otpočinje s ovom praksom, Leopardi također pridaje ključnu ulogu djetinjstvu (*Zib.* 137, 278, 515-516, 3078, 3441). Isto sintetizira stihovima iz pjesme *Mjesecu* 13-14, *Silviji* 60-61 ili *Grofu Carlu Pepoliu* 122, 140.

Ako 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,

⁵¹ Usp. A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano, 2006. (1. izd. 1980), str. 17.

⁵² Usp. *Pensieri*, XLII, LXI, CII, cit. izd., str. 89-90, 101, 126.

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). Zanimanje za nedeterminirano odgovara ujedno osamnaestostoljetnom učenju o senzualizmu, 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 neznanim kraju / neznanih stanovnika”.

O pozitivnom čeznuću piše i u čuvenoj pjesmi *Beskonačnost*, gdje mu pridaje kreativnu vrijednost. Leopardi dočarava ovaj aspekt glagolom “fingere” koji poistovjećuje s “immaginare”, što 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.⁵³

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),

⁵³ 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, / disegneri 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. Ovom viđenju odgovara i prijevodno rješenje za glagol “dočaravam” (M. Machiedo, *Antologija talijanske poezije XX. stoljeća*, Svjetlost, Sarajevo, 1982, str. 12).

te romantičarske poetike (eksperimentalno priklanjanje otvorenome i bezobličnome).⁵⁴

Leopardi čovjeka određuje ponajprije kao biće žudnje (*Zib.* 59). Neprestano evociran pri obraćanju ženskim likovima (Silvia, Nerina, Elvira, Aspasia), motiv ljubavi mjestimice poprima razmjere sveprisutne, slatke i moćne zamisli, kao u pjesmi *Misao vladarica* 69-87. Upućujemo i na pismo Carlu iz Rima u kojem potcrtava potrebu za naklonošću: "Meni treba ljubavi, ljubavi, ljubavi, žara, oduševljenja, života".⁵⁵ Gradeći liriku na osciliranju između želje i udaljenosti, predmet ljubavi pokazuje se međutim kao odsutan, dajući povoda za estetizaciju emotivnog doživljaja, kao što je uočljivo iz sastavaka *Angelu Maiu* 129 ili *Prva ljubav* 3, 7. Preuzimajući modernu terminologiju, mogli bismo ustanoviti da Leopardijeva lirika ne dopire do one nedohvatljive i nepriopćive kategorije koju Barthes označava kao *jouissance*.⁵⁶

Ne iznenađuje stoga što u autobiografskom zapisu *Dnevnik prve ljubavi* ili *Uspomena na prvu ljubav* (1906),⁵⁷ posvećenom introspektivnom osvrtu na njegovu kratkotrajnu, ali intenzivnu platonsku epizodu kao devetnaestogodišnjaka, apostrofira čitanje Petrarkinih stihova, koji u tradiciju ljubavnog pjesništva unosi predočavanje ambivalentnih osjećaja. 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" (*usp. Zib.* 113).⁵⁸

Otvorivši dnevnik bilješkom u kojoj se s trodnevnim odmakom prisjeća prvog susreta s rođakinjom Gertrude Cassi, koja je u kratkom razdoblju boravila u Recanatiju, Leopardi nastavlja voditi dnevnik od 14. do 23. prosinca 1817. godine, s namjerom da rasvijetli vlastita unutaranja stanja: "neki neodređeni nemir, neka mrzovolja, melankolija, uz to pomiješani s nekom slatkoćom, velikom nježnošću a i željom".⁵⁹ Započevši pisati na dan njezinog odlaska, on pokušava pružiti olakšanje srcu, bilježeći simptome svoje "drage

⁵⁴ R. Bodei, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, 1995, str. 43-44.

⁵⁵ 25. studenog 1822, u: *Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 566.

⁵⁶ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, u: *Oeuvres complètes IV*, Seuil, Pariz, 2002. (1. izd. 1973), str. 231, 251.

⁵⁷ *Diario del primo amore*, u: *TPP*, cit. izd., str. 1095-1100.

⁵⁸ *Uspomena na prvu ljubav*, cit. izd., str. 241. O Petrarkinom sonetu CXXXII, razmatranom iz kuta lingvističke semantike, usp. D. Škiljan, *Vježbe iz semantike ljubavi*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2007, str. 180.

⁵⁹ *Uspomena na prvu ljubav*, cit. izd., str. 229.

boli”, sve do stišavanja emocija: “i ja upadam u sjetu, kao prijatelj šutnje i meditacije”; “Danas završavam ova ćaskanja, što sam ih napisao, da bih iskatio svoje srce i da bi mi poslužila da upoznam sama sebe i svoje strasti”.⁶⁰ Ovaj aspekt odgovara jednoj od mogućih uloga intimnih dnevnčkih 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”),⁶¹ ali i na dnevnik promatranja. Leopardija ujedno zanima fenomenologija ljubavnih očitovanja (“napisao sam ove retke s namjerom, da do u tančine istražim suštinu ljubavi”),⁶² 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).

Govori li se naposljetku o odnosu prema prirodi, u drugoj fazi zapaža se disonanca u kontekstu cjelovitog misaonoga sustava (*Zib.* 379, 4485-4486, 4511). No, pritom valja uzeti u obzir i pretpostavku 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. Takav stav dolazi do izražaja u pjesmama *Osamljenikov život* 17-20, *Samom sebi* 14-16, *Palinodija markizu Ginu Capponiu* 161-164.⁶³

Nasuprot stremljenju prema sreći, koje je kanonizirao Aristotel u *Nikomahovoj etici* (I. 7, 1097b; X. 8, 1178b),⁶⁴ stoji Leopardijeva ideja nužnosti u prirodi, koja se zasniva na uzročno-posljedičnoj uvjetovanosti. Sve je ulančano i podređeno jedno drugome, ali izostaje, primjerice, Tommaseovo shvaćanje o kozmičkom jedinstvu koje je nadahnuto potrebom za univerzalnim skladom. Umjesto toga, Leopardi dolazi do praga dijalektičkog koncepta (*Zib.* 4099, 4129, 4204). Zbog drugačijeg konotiranja naravne dimen-

⁶⁰ Isto, str. 231, 238.

⁶¹ 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.

⁶² *Uspomena na prvu ljubav*, cit. izd., str. 231.

⁶³ Usp. S. Roić, *Pensiero, forma letteraria, espressione: Leopardi e Vico*, u: *Leopardi, poeta e pensatore*, cit. izd., str. 143-145.

⁶⁴ Aristotel, *Nikomahova etika*, prev. T. Ladan, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1982.

zije sada izostaje traganje za beskrajem, pa privid prerasta u kontradikciju.⁶⁵ No, u pitanju je istodobno potvrda Leopardijevog sistematičnoga mišljenja, budući da protuslovlje postoji samo u kontekstu sustava koji nastoji sačuvati dosljednost s logičkog stajališta.

Iz ove perspektive, priroda djeluje nedodirljivo i čovjek joj se ne može suprotstaviti, u skladu s opisom iz *Dijaloga Prirode i Islandanina*. Valja ujedno konstatirati da uvjerenje o nedužnosti pojedinca, koje je prepoznatljivo u pozadini, nije strano duhu epohe, budući da se do 18. stoljeća povijest doživljava kao sistem u kojem je ljudsko djelovanje ograničeno, a prirodni okviri neprikosnoveni.⁶⁶ Iz tog razloga, kada je riječ o odnosu čovjek/okolina koji ga trajno zaokuplja, Leopardi još može odgovornost za nepovoljnu ekološku situaciju pripisati prirodi kao u pjesmi *Žuka* 173, 190-191.⁶⁷ Na taj način dolazi do podudaranja osobnih i univerzalnih načela, kao što doznajemo iz pisma G. Vieusseuxu iz Bologne: "Premda sam navikao da neprestano promatram samog sebe, odnosno čovjeka u sebi, a i njegove odnose s ostalom prirodom, kojih se ipak, uza svu svoju osamljenost, ne mogu osloboditi".⁶⁸

U tomu smislu, Leopardijeva antropološka analiza pokazuje se lišenom isključivosti i osjetljivom prema licima drugotnosti (*Dijalog Prirode i Duše*), jer autor iskazuje otvorenost za komunikaciju sa živućim svijetom u cjelini (*Pohvala ptica*). U intelektualnom dnevniku opsežno komentira također etičke i ideološke premise dijagnosticirane situacije (*Zib.* 463-465, 670-672, 1100, 2273). Postavljajući pitanje kako se ostvaruje društveni život (*Zib.* 524, 567-569, 587, 912-913), preispituje tada još aktualan koncept ropstva, koji ponegdje prosuđuje kritički (*Zib.* 1172-1174, 3176, 4300).

S obzirom na doživljaj slobode, retoriku heroizma (*Zib.* 68), kojoj suprotstavlja ideju tiranije (*O Danteovu spomeniku* 115, 136, *Angelu Maiu*

⁶⁵ Ipak, bilo bi moguće primijetiti da ono što autor naziva iluzijom u ranijoj fazi već u sebi sadrži ideju protuslovlja i neautentičnosti, kao intrinzičnu osobinu, a ne akcidentalno svojstvo (usp. R. Scruton, *Kant*, u: *German Philosophers. Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche*, Oxford University Press, Oxford, 1997, 1. izd. 1983, str. 54).

⁶⁶ A. Dolfi, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Bulzoni, Rim, 2000, str. 20; A. Girard, *Le journal intime*, cit. izd., str. 15.

⁶⁷ Usp. A. Frattini, *Giacomo Leopardi. Una lettura infinita*, Istituto propaganda libreria, Milano, 1989, str. 185.

⁶⁸ 4. ožujka 1826, u: *Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 1097.

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 unutarnje dimenzije, budući da on tada prihvaća stoičku doktrinu, o čemu svjedoči prijevod Epitektovog *Priručnika* 1825. godine, 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*. U proslovu spomenutog *Priručnika* izražava bliskost s etikom pristajanja uz slabije, među koje svrstava sebe samoga i svoje suvremenike, prihvativši poruku o preporučenoj ravnodušnosti u pristupu događajima.⁶⁹

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). Susreće se nadalje apologiju osamljenosti (*Zib.* 4428), 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*),⁷⁰ 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, iznosi lucidnu pretpostavku o ulozi suosjećanja, u vidu jedine ljudske kvalitete bez samoljublja (*Zib.* 108), kojem odgovara kršćanska vrlina *pietas*.⁷¹ Činjenicu da je u fazi "kozmičkog pesimizma" izraženija ideja sažaljenja, potvrđuje i preimenovanje protagonista *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

⁶⁹ *Preambolo del volgarizzatore*, u: Epiktetos, *Il Manuale*, prev. G. Leopardi, Sansoni, Firenca, 1940. (1. izd. 1856), str. 19.

⁷⁰ G. Tellini, *Leopardi*, cit. izd., str. 234, 276.

⁷¹ Usp. G. Ungaretti, *Sur Leopardi*, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière, 1998, str. 16-18.

tko voli te prezire čovjeka. 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 psihološkoga kuta, čemu oponira fenomen mase. Trag pronalazimo u pismu upućenom Fanny Targioni Tozzetti iz Rima: “[...] nasmijava me sreća mase, jer moj mali mozak ne može zamisliti sretnu masu, koju sačinjavaju nesretni pojedinci”.⁷² Utoliko autora odlikuje i opredjeljenje za ideju čovještva, u skladu sa shvaćanjem da dostojanstvo postojanja pretpostavlja svijest o vlastitom položaju.⁷³

Već tijekom života Leopardi je katkada smatran prvim talijanskim pjesnikom. Njegova poezija esencijalnog rječnika, doživljaja u jednakoj mjeri kao i slika, ostaje uzorom stilske vještine postignute, prema autorovom priznanju, “veoma mukotrpnim i minucioznim dotjerivanjem”,⁷⁴ što potvrđuju brojne korekcije rukopisa. Na polju poetike, moguće ga je nanknadno 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 Bremea (*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

⁷² 5. prosinca 1831, u: *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).

⁷³ 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. O potrebi da se izbjegne dehumaniziranje filozofa piše i G. Ceronetti u dnevničkoj bilježnici nalik sveobuhvatnoj fresci posvećenoj raznovrsnim analogijama, gdje su umješno povezani kulturološki, umjetnički ili povijesno-zemljopisni elementi, uz zamjetan udio stvaralačke fantazije: *La pazienza dell'arrostito. Giornale e ricordi (1983-1987)*, Adelphi, Milano, 1990, str. 68. Ovaj suvremeni pisac pritom kreće tragom citata D. Humea, prema kojem volja za filozofiranjem treba ostati po mjeri čovjeka: “Odaj se [...] svojoj strasti za znanošću, ali neka ta znanost bude čovječanska [...]” (*Istraživanje o ljudskom razumu*, prev. I. Vidan, Naprijed, Zagreb, 1988, 1. izd. 1882. str. 60).

⁷⁴ U pitanju je fragment iz pisma P. Giordaniju, 4. kolovoza 1823. (*Epistolario*, sv. I, cit. izd., str. 738).

umjetničke osobnosti, a ne oponašateljska aktivnost, na tragu europskih kretanja.⁷⁵ Tomu valja pridružiti klasicistička uvjerenja te prosvjetiteljsku sklonost analizi društvenih pojava.⁷⁶ 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*.

⁷⁵ M.A. Rigoni, *Romanticismo leopardiano*, u: *Leopardi, poeta e pensatore*, cit. izd., str. 478.

⁷⁶ S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa, 1965, str. 132.

III. Svjedočanstvo o vremenu Corrada Alvara

Dnevničku formu kojoj se Alvaro posvećuje moguće je prepoznati u zaokruženom književnom djelu *Gotovo jedan život (Piščeva bilježnica)*,¹ kojim zaslužuje nagradu "Strega" 1951. godine, te u naknadno objavljenom *Posljednjem dnevniku* (1959). 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 društvenih i kulturnih zbivanja. Riječju, posrijedi su dnevničke minijature afirmiranog književnika i novinara, koji u prvom redu promatra događaje kroz prizmu povijesti svakodnevice, nastupajući kao portretist epohe te time na posredan i jezgrovit način tumačeći vlastito vrijeme.

S obzirom da u zapisima prevladava kreativni aspekt, kao i činjenicu da pružaju uvid u radnu metodu koja je oprimjerena u kasnijim literarnim izdanjima, Alvarova dva sveska ponovno odgovaraju žanrovskoj podvrsti radnog dnevnika, u vidu kompilacijskog djela koje dopušta široku primjenu, mahom usredotočenog na razradu poticaja u spisateljskoj praksi. Kao što je prethodno iznesen, razlika se odnosi na naglašeno intelektualnu narav postupno ažuriranih bilježaka, što je drugačije od dominantne introspektivne ili ispovjedne sklonosti u klasičnoj intimističkoj prozi. U tomu svjetlu, bilježnicu koja čini sastavni dio publicističke ili književne aktivnosti moguće je nakratko izdvojiti od bloka s zabilješkama nastalima sa ciljem istraživanja unutaršnjeg života onoga tko piše, iako ova membrana nije nepropusna s obzirom na brojne primjere unutaržanrovskih prožimanja.

Radi se stoga o dnevnicima svijesti, s prvotnom svrhom podsjetnika ili kataloga, u kojima dolazi do izražaja ponajprije autorov idejni

¹ *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Bompiani, Milano, 1959. (1. izd. 1950).

profil, premda se ipak zasnivaju na prešutnim subjektivnim premisama. Naime, zastupljena su proživljena iskustva i konkretne životne situacije, s naglaskom na kroničarskim elementima, no uglavnom su već preneseni figurativnim književnim sredstvima, umjesto mimetičkog preuzimanja. Ujedno su učestale skice na kojima bi se trebala temeljiti buduća književna djela, u vidu nedovršenih ulomaka, među kojima poneki materijali opisne prirode nalikuju studijama za likove, zaplete ili epizode, a ne predstavljaju rijetkost niti slučajevi da su dnevnički zapisi potom doslovno uklopljeni u pripovjednu strukturu. Dnevničko kazivanje tako biva pretočeno u romaneskno-novelističko ili publicističko pripovijedanje, oslikavajući prijelaz iz jedne knjige u drugu, a mjestimično se razaznaje također kritičko-refleksivna dimenzija.

Kao što je nagovješteno u proslavu kojim Alvaro otvara *Gotovo jedan život*, uobličenom poput duže metaliterarne digresije posvećene obrazlaganju suštinskih konceptualnih pretpostavki na kojima počiva njegovo dnevničko pisanje, unatoč činjenici da iz zabilježaka izostaje izravna programatska nakana kao i podrobna analiza pripremnih postupaka, moguće je prikupiti podatke o osnovnoj motivaciji, načinu odvijanja te posljedicama stvaralačkog čina. Naime, dnevnički format prikladan je za ovakvo preispitivanje, jer podrazumijeva da su razmišljanja ostavljena u neposrednom obliku. No, malobrojne su izriječkom formulirane ideje o simboličkoj vrijednosti vlastitog stvaralaštva, pa Alvarova dnevnička proza ne posjeduje, inače često žanrovsko svojstvo autopoetičkog komentara. Pisac ne doživljava dnevnik niti kao mjesto konfrontiranja i dijalogiziranja sa prethodnicima, kada je u pitanju književna, te naročito dnevnička tradicija.

Pritom, unutar povijesnog krajolika, poseže se za lećom za povećavanje koja omogućuje da se zadrži pažnju na naoko efemernim criticama iz svakidašnjice, no uistinu osnažujući one pojedinosti kojima se iskazuje etički odgovoran stav, ponekad pretvoren u angažirano stajalište. Budući da se teži realističnom prikazivanju, stječe se dojam komunikativnog i argumentativnoga stila, unatoč zamjetnom stupnju literariziranja,

čime se potvrđuje barem djelomično informativna i divulgativna narav dnevnika. Prema autorovim riječima:

Razumije se da mi je bilo stalo zabilježiti pojedinosti o događajima koje sam vidio ili su me o njima izvijestile upućene osobe i svjedoci, ili obilježja sati i dana, kao materijal iz prve ruke koji je trebalo razraditi ako bih ikada pokušao ispričati priču o životu proživljenom u krizi [...]. Zbog toga je ovdje prisutan tek osvrt na ipak važna zbivanja, ako i toliko, a točno pamćenje o neznatnim događajima. Tu se susreću značajne osobe, ali nisu prikazane njihove konture, nego tek pokoja crta. Upravo su pojedinosti koje razotkrivaju nečiju osobnost, položaj ili prizor ono što dolazi do izražaja u mojem radu, i čini mi se presudnim za umjetnički rad.²

S obzirom da se zbog nepovoljnih društvenih okolnosti u kojima Alvaro djeluje zamjećuje preklapanje individualnog i javnoga vremena, izostaju široke margine za razmatranje osobnih pitanja. Drugačije rečeno, unatoč isprva privatnoj prirodi natuknica, jer se izdanje tek naknadnom pripremom za tisak prilagođava publici, on odmah nastoji uspostaviti odmak uzdižući svoje doživljaje do uopćene razine, nalik anegdotalnom pristupu, čime se zasjenjuje autoreferencijalnu dimenziju.

Opredijelivši se za ideju sudioništva u vanjskim previranjima, nastoji pružiti dokumentaristički vjerodostojnu ilustraciju upečatljivih prigoda. Stoga zadobivaju važnost prividno kratkotrajna i “beznačajna razmišljanja i sitnice”, kojima naposljetku pokušava doprijeti do “korisne, ako ne i neophodne riječi, u skladu s vječnom iluzijom koja služi piscu”.³ Istovjetnom višeperspektivnom povezivanju priklanja se u *Posljednjem dnevniku*:

Točno je da se iz pamćenja gube samo najnestalniji dojmovi, a oni snažniji se preobražavaju pridodajući im druge rezultate iskustva. No, upravo sam taj postupak želio izbjeći, zadržavajući izvorne dojmove, one još netaknute iskustvom, koji sadrže nešto nepoznato što treba otkriti. [...] Kao što je uobičajeno, tamo sam češće bilježio detalje i sporedne dijelove svojeg dana, nego krupne činjenice, a i od njih najzanemarivije aspekte. [...] To

² Isto, str. 5-6.

³ *Ultimo diario*, cit. izd., str. 17; *Quasi una vita*, cit. izd., str. 6.

su oni o kojima ne pripovijeda niti jedna povijest. Koje povijest sažima u jednom retku.⁴

U tomu smislu, izneseno gradivo u konačnici nalikuje književnom svjedočanstvu kojim se želi dati doprinos kolektivnom pamćenju o netom minulom ili ondašnjem trenutku, nadopunjujući historiografski pogled. Prema izvornoj izjavi o osnovnom razlogu objavljivanja, posrijedi je još jedanput: “[...] dokument koji pomaže da se razumije nedavnu prošlost koju smo suviše brzo zaboravili”.⁵ No, Alvaro pritom oblikuje stilizirane sekvence, katkada već svedene na simbole, kojima je moguće predočiti upravo one pojave koje nisu bile zamijećene te oživjeti klimu koja ih je pratila, nadilazeći denotativno značenje umjetničkim rekonstruiranjem mikroelemenata. Ponukan na promatranje stvarnosti koja ga okružuje u okviru vlastitog spisateljskoga laboratorija, on pokazuje namjeru da ondje sastavi nacrt uočenih sociološko-antropoloških mehanizama, odnosno ostvari uvjerljiv psihološki uvid u vladajući mentalitet, oblikujući razgovijetan diskurz spoznajne uloge. Kao što ističe G. Bárberi Squarotti, ovakav postupak iznošenja sadržaja predstavlja učinkovito sredstvo da se preispitaju nagovještaji i simptomi promjene u modernom društvu,⁶ što bilješkama pridaje samostalnu vrijednost.

Ne pomišljajući na instrumentaliziranje čitanja u ovom smjeru, vrijedi izdvojiti osobitost dnevnika kao narativnog žanra koji počiva na postulatima o istinitosti i autentičnosti izrečenoga, te stoga ponekad podložnog preklapanju s područjem društvenih znanosti. Utoliko ne nedostaju primjeri da su dnevnički tekstovi podvrgnuti tumačenju iz srodnoga interdisciplinarnog kuta, što uglavnom nije rezultat autorove svjesne početne odluke, nego

⁴ *Ultimo diario*, cit. izd., str. 201. O odnosu povijesne i književne perspektive pridodaje G. Papini u dnevničkom unosu datiranom 8. lipnja 1944. godine: “Nastojim, koliko mogu, promatrati događaje iz daljine, povjesničarskim okom potomka, ali to je sve teže, jer se radi o događajima koji me se tiču previše izbliza” (*Diario*, Vallecchi, Firenca, 1962, str. 192).

⁵ *Ultimo diario*, cit. izd., str. 43.

⁶ G. Bárberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli ed. tip., Bologna, 1968, str. 73-74.

proizlazi iz njegove usredotočenosti na promišljanje istovrsnih fenomena.⁷ Prikupljanje historiografskih podataka iz književnih izvora tematizirao je povjesničar C. Ginzburg, ustvrdivši da literarno djelo, iako ne doslovnim reproduciranjem, može odražavati zbilju.⁸

Utemeljene na slobodnim književnim motivima lišenima kontinuiteta u smislu jedinstvene razvojne linije pri izlaganju zbivanja, čime se otvara prostor da se simultano slijedi razne pripovjedne niti, obje Alvarove zbirke notacija posjeduju suštinsku heterogenu i neorgansku narav, koja je tipična za dnevnički žanr. Podsjetimo da je u svojstvu nefabularne književne vrste, utoliko bliske eseju, dnevnik moguće definirati kao djelo prigoda, bilo privatne ili javne naravi, te arbitrarnog rasporeda, bez unaprijed utvrđenog početka ili zaključka, bez tematske okosnice ili sižea - riječima V. Bitija, izostaje odgovor na pitanje: "Što se dalje zbiljo?"⁹

Govori li se o sintaktičkim odabirima, u ovim zapisima nadopunjuju se pripovjedačka i esejistička crta, stvarajući brojne intertekstualne poveznice s drugim Alvarovim djelima. No, iako su učestala manja ili veća tematska variranja oko prepoznatljivih motivskih jezgri, nije prisutna unutarnja repetitivnost jer se autor nema običaj izrijekom vraćati prethodno razrađenim idejama kako bi proširio predložene sheme, za razliku od stanovitih drugih dnevničara. S druge strane, time se potvrđuje poznata kritička teza o otvorenoj prirodi njegovog književnog korpusa u cjelini, u prilog kojoj vrijedi istaknuti sklonost prema esejiziranju i oponašanju dnevničkog bilježenja iz fikcionalnog dijela opusa, kao i nasuprot tomu veću zastupljenost pripovjednih struktura u oglecima. Razmatrajući dnevničke retke, potonji aspekt odnosio bi se u prvom redu na paralelizme s putopisnim reportažama, u vidu doslovnog preuzimanja dužih ulomaka. Posrijedi su putni izvještaji koji su nerijetko prvotno objavljeni u rubrikama dnevnih listova zbog piščeve uloge novinskog dopisnika, a u kronološkom slijedu odnose se na boravke u

⁷ R. Hoggart, *Speaking to Each Other*, sv. II, *About Literature*, Penguin, Harmondsworth, 1970, str. 19, 25.

⁸ C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006, pp. 78-93.

⁹ V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000. (1. izd. 1997), str. 120.

Njemačkoj (*Boja Berlina*), Turskoj (*Putovanje u Tursku*), te sovjetskoj Rusiji (*Maestri potopa*).¹⁰ Umetnute putopisne stranice ujedno približavaju ove sveske tipu vanjskog dnevnika.

Na kompozicijskom planu, zapaža se izostavljanje nadnevaka, budući da u Alvarovim notesima nisu okupljene zabilješke koje su vođene redovito, *au jour le jour*, nego radije one potaknute potrebom da se interpretiraju izabrane impresije, pa stoga razvrstane u jednogodišnjim razmacima. Na taj način ipak se pokazuje implicitna prisutnost kalendara, jer se u izlaganju vodi računa da je usklađen s događajima, što predstavlja formalni kriterij razlikovanja u odnosu na eseje u užem smislu. Razgraničenje između notesa i eseja je nadalje moguće ustanoviti zbog fragmentarizacije diskurza, koja je ovdje uočljivija nego u autorovim oglecima,¹¹ odakle proizlazi dojam veće kvalitativne neujednačenosti, opravdan također eksperimentalnim karakterom dnevnčkih bilježaka.

Kao što je poznato, od triju vremenskih kategorija, dnevnik uglavnom podrazumijeva usredotočenost na neposrednu sadašnjost, ali nisu isključena niti osvrtanja unatrag, a može sadržavati i stanovite anticipacije, iziskujući komentar *pro futuro*. U isti mah, premda pripovijedanje u pravilu ne seže daleko u prošlost, osim ako nije u pitanju svjesno postavljen cilj prisjećanja, jer se za razliku od tradicionalnog autobiografskoga pristupa sada ne pokušava sintetički opisati cjelinu, dnevničko pismo ostaje uvjetovano ponajprije dimenzijom pamćenja. Naime, u retrospektivnoj perspektivi, čitajući bilješke naknadno, dnevnički niz poprima oblik pohranjenih sjećanja (*garde-mémoire*),¹² a na istoj pretpostavci o važnosti pamćenja zasniva se i projekcija unaprijed. Uspoređivanjem dvaju dnevničkih izdanja, primjećuje se da Alvaro uglavnom ne piše s

¹⁰ Usp. A. Ch. Faitrop-Porta, *Introduzione*, u: *Colore di Berlino. Viaggio in Germania*, Falzea Editore, Reggio Calabria, 2001, str. 41; *Viaggio in Turchia*, Garzanti, Milano, 1942. (1. izd. 1932); *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, Mondadori, Milano, 1935.

¹¹ Usp. *Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea*, Bompiani, Milano, 1952.

¹² F. Simonet-Tenant, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Nathan, Pariz, 2001, str. 85.

namjerom da objasni prošle postupke, no u *Posljednjem dnevniku* uočljiv je naglašeniji stupanj reproduciranja *a posteriori* kada je riječ o prikazu glavnih zbivanja i njihovih protagonista.

Usprkos tomu, već u djelu *Gotovo jedan život* on ističe ideju trajanja kada se radi o doživljaju vlastitog identiteta, pri čemu sudeći prema citiranom uvodnom naputku naročito drži do unutarnje dosljednosti, iako natuknicama odriče izravnu formativnu ulogu: "Stoga je ova knjiga, ukoliko je dopušteno uznemirivati najveće, suprotnost goetheovske biografije u smislu života uloženog u postizanje sve većeg savršenstva; u prvom redu, predstavlja trud nekoga tko želi ostati vjeran najboljem dijelu sebe, porijeklu, obrazovanju, idealima s kojima je stupio u život".¹³

Na istomu mjestu, on dotiče pitanje suštinske bliskosti između dnevničke i epistolarne proze, o čemu piše također u drugom notesu, jer ih povezuje položaj govornog lica kao i najčešće intimistički karakter razmišljanja. Iz tog razloga legitimira svoj naum usporedbom zabilježaka sa zbirka pisama šesnaestostoljetnih autora, koji su ih ponekad sastavljali kaneći ih objaviti, što odgovara dnevničkim spisima u novijem razdoblju.

U spomenutoj žanrovskoj skupini, povlašten položaj zauzima prepiska Torquata Tassa zahvaljujući stilskoj vrijednosti, u kojoj dolazi do izražaja osobni itinerarij, obilježen tipičnim frenetičnim nemirom. Kaneći je objelodaniti, Tasso ondje tijekom četrdesetak godina iznosi autokritička zapažanja, komentare o pročitanim, pritužbe zbog bolesti i neistomišljenika, te pokušava nadopuniti sliku o sebi, u skladu s idealom čestitosti.¹⁴ 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 polemichnosti, kao što je slučaj i sa *Prijateljskim pismima (Lettere famigliari, 1572, 1575)* koja ostavlja Annibal Caro. Skupini onodobnih "minornih" epistolografa pripadaju nadalje Sperone Speroni, Clau-

¹³ *Quasi una vita*, cit. izd., str. 6.

¹⁴ T. Tasso, *Epistolario*, Carabba, Lanciano, 1932, str. 89, 93.

dio Tolomei, Cesare Rinaldi, Giovanni Francesco Peranda, a u *seicentu* 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 dnevnčkog predloška nakon povratka s Istoka, gdje posjećuje Tursku, Perziju i Indiju, budući da dijeli s Alvarom pozitivno motivirano zanimanje za turski ambijent.¹⁵

Pozivajući se na epistolografe, Alvaro možda još jednom aludira na etičku konotaciju kao trajnu odrednicu u cjelokupnom opusu. Naime, u navedenoj epohi pisma su smatrana građanskim činom te su pripadala javnoj sferi. U tomu smislu, civilna svijest predstavlja značajno obilježje ovih dnevnika, kojima nije svojstvena misaona neodređenost. Autor se obraća suvremenicima, a s obzirom na relevantnost poruke uobličene kao iskustvo koje valja prenijeti u naslijeđe, i budućim čitateljima.

Kada je riječ o ostalim pripovjedačkim strategijama, notesi nisu pisani uobičajenim dnevnčkim stilom, u kojem su učestali sažeti oblici poput jednostavnih i eliptičnih jezičnih konstrukcija, bezglagolskih ili besubjektivnih rečenica, uz često izostavljanje epiteta. Pisac-dnevničar radije sugerira, nego što objašnjava, pa njegovo bilježenje ima prvenstveno evokativni učinak.¹⁶ No, iako Alvaro posvećuje pažnju sadržajnoj razini u većoj mjeri nego formalnoj elaboraciji teksta, ova izdanja već odaju složenu i slojevitu književnu arhitekturu. Primjerice, i pored prevladavajuće analitičnosti, on katkada oblikuje misli lirske tekture, stvarajući učinak stanovite vrste poezije svakidašnjice. Na taj način proizvodi se dojam rastvaranja neznatnih alegorijskih procjepa, koji upućuju na latentnu metaforizaciju i mitizaciju zbilje, što predstavlja uobičajen postupak u inače realistički intoniranom novelističkom korpusu.¹⁷

¹⁵ 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.

¹⁶ F. Čale, *Od stilema do stila*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1973, str. 62.

¹⁷ Usp. E. Falqui, *Corrado Alvaro*, u: *Prosatori e Narratori del Novecento italiano*, Einaudi, Torino, 1950, str. 285.

Dovoljno je djelo, gesta, riječ kako bi te podsjetilo da si čovjek i oslobodilo zalihu dobrih osjećaja koji su skupljeni negdje u tebi. Dok je pljuštala kiša, prodavačica novina mi je pružila novine dobro ih presavinuvši da bi ih suhe mogao staviti u džep. Bilo je to poput lijepe riječi izgovorene u pravi čas, čovjeku ukočenih ruku, stisnutom u kaput, s kišobranom po kojem su udarale kapi kiše, nogu u blatu.¹⁸

U dnevničkoj prozi autor može iznositi različite izvanliterarne i literarne predloške, te ih međusobno slagati prema prigodi: tekuće vijesti, salonske razgovore, referencije na intelektualne suvremenike (Benjamin, Kraus, Pavese, Papini, Pirandello i drugi), živopisne dojmove o anonimnim pojedincima koje osobno poznaje ili ih slučajno susreće, uspomene, prizore krajolika. Iako su lišene jedinstvenog nadahnuća, natuknice bi bilo moguće razvrstati u tematskom ključu, polazeći od temeljnih idejnih koordinata, poput dihotomija između rodne Kalabrije i Rima kao metropole, ili djetinjstva i zrelosti, s osobitim naglaskom na ocrtavanje naizgled sekundarnih situacija kojima predočava vlastito viđenje društvene paradigme. Na tom tragu, dnevničke zabilješke predstavljaju višeslojno očitovanje subjekta koji je zainteresiran uhvatiti se u koštac s novonastalim pitanjima kako u estetičkom tako i u moralnom pogledu, pritom iskazujući erudicijsku širinu kulturnopovijesnih asocijacija, te ponegdje točno predviđajući učinke razmatranih pojava objelodanjene u sljedećim desetljećima (utilitarističko viđenje, izmijenjen status umjetničke publike i tomu slično). Nasuprot tomu, Alvaro u notesima ne iznosi genezu vlastite misli, niti je vođen naumom da primijeni epistemološke postavke ili provede klasifikacijska razgraničenja, u duhu filozofskog pristupa.

Jednako tako, premda pokazuje zanimanje za promijenjene uvjete pri oblikovanju književnog senzibiliteta kao i za drugačije profiliran položaj intelektualaca unutar kolektivnog prostora u suvremenom dobu, u stano-vitim trenucima još zastupa tradicionalno gledište, promičući pozitivne tekovine arhaičnog svjetonazora poput nekolicine drugih autora iz istog razdoblja. To je između ostaloga uočljivo kada komentira način na koji

¹⁸ *Ultimo diario*, cit. izd., str. 178-179.

se ostvaruju inovacije koje potvrđuju izraženu ulogu vizualnih medija na sjecištu tehnologije i kulture, poput fotografije ili kinematografije.

Kada je riječ o stvorenom ugođaju, utoliko se ondje zamjećuje trajna napetost između moralizma i skepticizma, uz povremeno nostalgично raspoloženje. S obzirom na tempo izlaganja, izmjenjuje se opširnije artikulirano pripovijedanje koje zadire u aktualnu problematiku s kraćim odlomcima aforističkog duha ili sentencioznog prizvuka, kao u poantama: “Čovjek je proizvod vlastitih pogrešaka”; “Svatko tko ne slijedi svoju pravu narav, nije u svojoj punoj snazi”; ili “Čovjek koji je koristan i samo koristan. Drama modernog svijeta”.¹⁹ Prisutnost maksima ujedno opravdava usporedbu s Adornovim modelom iz djela *Minima moralia*.²⁰

Oblikovano kao odraz potrebe da se osnaži u isti mah povijesno i privatno pamćenje, a mjestimično čak i u vezi sa strategijom preživljavanja, uzimajući u obzir kratkotrajno utočište koje je pisac bio ponukan potražiti u Berlinu iz vremena Weimarske republike (1928-1930), kao i druga izbjivanja zbog istog razloga potom opravdana izvjestiteljskim zadacima,²¹ ovo dnevničko štivo uključuje razmišljanja ideološke prirode koja nije bilo moguće odmah objaviti. Istodobno, književnikovo zagovaranje antitotalitarističke misli, čime se uvrstio u europske okvire, podsjeća na stanovite zaključke Nicole Chiaromontea, također promicatelja individualizma u javnom životu, koji je u publicističkim tekstovima iznosio slična pronicljiva zapažanja o karakterističnim obilježjima tiranija. Poput kalabreškog autora, Chiaromonte je bio suradnik tjednika “Il Mondo” (1949-1966), u kojem je pisao kazališnu kritiku, a sudeći prema kasnije priređenom odabiru iz njegovih džepnih bilježnica objedinjenom pod naslovom *Što preostaje* (1995), zajednički im je također tematski interes zbog naglašavanja utopijske vizije.

¹⁹ *Quasi una vita*, cit. izd., str. 292; *Ultimo diario*, cit. izd., str. 17, 107.

²⁰ 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.

²¹ R. Scrivano, *Corrado Alvaro 1938. La paura dell'uomo forte*, “Esperienze letterarie”, br. 2/2009, str. 62. Usp. Ph. Lejeune, “*Cher cahier...*”. *Témoignages sur le journal personnel*, Gallimard, Pariz, 1989, str. 11.

Prema Alvarovom shvaćanju, riječ je o intuitivnoj kategoriji koja podrazumijeva impuls prema onome što je tajnovito i još neistraženo, pa bi utoliko bilo moguće ustvrditi da posjeduje *zračecu snagu*,²² jer uvijek zadržava potencijalnu narav i nikada ne dolazi do krajnjeg cilja. Nadahnivši se zavičajnom sredinom, s kojom poistovjećuje utopijski duh promjene i pobune, on postavlja u suodnos značenjske parove sadašnjost/davnina ili priroda/čovjek. Nadilazeći neposredni trenutak, spona s uspomenu i lokalnim legendama legitimira ono što predstoji.

S druge strane, o utopijskom stavu kao nagnuću koje ostavlja prostor za ono što je potencijalno i neizmjerljivo, ustvrdio je Chiaromonte: "Utopist, želi li ga se definirati etimološki precizno, je onaj tko smatra da se suštinsko u čovjeku ne nalazi "nigdje drugdje" osim u duhu samog čovjeka. Dakle, utopist vjeruje u neizbježnu realnost razmišljanja, težnji, osjećaja, slika kojima se izražava odnos između čovjeka i činjenične stvarnosti, kao i da taj odnos ne može biti drugačiji nego slobodan".²³ Sukladno tomu, utopizam se smatra poželjnim ishodom neizvjesnosti zbilje te odrazom neizbježnih proturječja, a istovjetno stremljenje zapaža se u Alvara.

No, slijedom podjele na dvije osnovne i komplementarne inspiracijske točke u Alvarovom stvaralaštvu, one koja se odnosi na povlašten motiv Kalabrije, te druge uglavnom posvećene otuđenju pojedinca u labirintičnoj urbanoj sredini,²⁴ valja nadalje ustanoviti da utopističko viđenje poprima dvostruku narav. Autor utopiju razmatra također iz kritičkog kuta, predviđajući negativne posljedice pri doslovnom provođenju na društvenom

²² R. Redeker, *La vraie puissance de l'utopie*, "Le Débat", br. 125/2003, str. 110-111.

²³ N. Chiaromonte, *Le verità inutili*, L'ancora del Mediterraneo, Napulj, 2001, str. 38.

²⁴ Nakon prvog romana *Čovjek u labirintu* (*Luomo nel labirinto*, 1926) posvećenog presudnom utjecaju gradskog iskustva, Alvaro se potvrđuje kao jedno od glavnih imena regionalne književnosti središnjim djelom *Ljudi s Aspromontea* (*Gente in Aspromonte*, 1930). Poetika realističko-oniričke intonacije ostaje tipična za veći dio kasnijeg opusa, poput autobiografski zasnovane trilogije *Sjećanja potonulog svijeta* (*Memorie del mondo sommerso*) sačinjene od romana *Kratka dob* (*Letà breve*, 1946), *Mastrangelina* (1960), te *Sve se dogodilo* (*Tutto è accaduto*, 1961). Pokušaj interpretiranja stvarnosti u bezvremenom svjetlu mita prepoznaje se također u zapaženoj novelističkoj zbirci *75 pripovijedaka* (*Settantacinque racconti*, 1955), a zavičajna odrednica prisutna je i u poeziji (*Poesie*, 1917-1921).

planu, u romanesknim djelima *Čovjek je jak* i *Belmore*.²⁵ Stoga već u prvom distopijskom romanu esejističkog tona čiji je naslov moguće protumačiti kao antifrazu,²⁶ prikazuje naličje idealnog projekta, opisujući izvrtanje ustaljenih odnosa privatno/javno, istinito/lažno.

Sljedećom anti-utopijom, *Belmore*, dovodi se do krajnosti ideju civilizacijskog napretka lišenog nadzora. Dosljedno stavu H. Jonasa o potrebi za etikom dalekosežne odgovornosti u suvremenosti, Alvaro potcrtava ideju intelektualnog emancipiranja na osobnom planu (prema pamtljivoj dnevničkoj natuknici: “[...] svaki čovjek je odgovoran za svoje vrijeme”), ali pritom ne pomišlja na legitimiranje politike utopije u vidu sekularizirane eshatologije.²⁷ Osim toga, on zarana upozorava na razorne posljedice atomske bombe, napisavši između 1950. i 1951. kazališni komad *Alkestida* (*Alceste*, 1983), prema uzoru na Euripida. Ipak, ako nije izravno projicirana u budućnost i ponuđena kao globalno rješenje, ostaje pozitivno viđenje utopijske napetosti kao otvorene kategorije mogućega.

Kada je posrijedi tip fokalizacije u notesima, kumulativna zapažanja nerijetko su prenesena uporabom bezličnih oblika, jer se autobiografski glas stišava do mimikrije. To je moguće opravdati zadržkom koju autor iskazuje prema autobiografizmu uopće, kao što rječito pokazuje sljedeća tvrdnja iz početne *Napomene*: “[...] ova knjiga nije dnevnik niti autobiografija”.²⁸ Analogno tomu, u drugom svesku neizravno poziva na pažljiv kritički pristup vlastitom sveobuhvatnom opusu, prema izjavi: “Autobiografska prigoda je tek pjesnički trenutak. [...] autobiografiju u knjigama treba istraživati vrlo oprezno”.²⁹ Iako mu govor uistinu nije lišen

²⁵ *Luomo è forte* (1938), u: *Opere. Romanzi e racconti*, ur. G. Pampaloni, Bompiani, Milano, 2003, str. 423-660; *Belmore*, Bompiani, Milano, 1957.

²⁶ A. Inglese, “*Luomo è forte*” de Corrado Alvaro ou la destruction de l'intimité, “Chroniques italiennes”, br. 7-2005/3, str. 3.

²⁷ *Ultimo diario*, cit. izd., str. 198. Usp. H. Jonas, *Princip odgovornosti. Pokušaj jedne etike za tehnološku civilizaciju*, prev. S. Novakov, “Veselin Masleša”, Sarajevo, 1990, str. 33-35.

²⁸ *Quasi una vita*, cit. izd., str. 5.

²⁹ *Ultimo diario*, cit. izd., str. 216.

povremene autorefleksivnosti, Alvaro tek u rijetkim prigodama bilježi vlastite dvojbe i nesigurnosti u egzistencijalnom pogledu, kao i pojedinosti iz sentimentalnog života. No, ipak uvijek zadržava čuvstvenu energiju kao osnovu pri stvaranju: “[...] pisanje se za mene rađa iz emocije koju želim prenijeti, iz emotivne jezgre koja je u duhu i iz koje proizlaze postupci. [...] Emotivni okvir je etika čovjeka, njegov karakter. Pisac se ne treba nikada plašiti da će reći previše ili da ga neće razumjeti”.³⁰

Alvaro koristi također drugo lice jednine obraćajući se samome sebi, koje uistinu ima retoričku vrijednost. Unutarnji monolog koji, primjerice, predstavlja i vidljivo obilježje Paveseova dnevničkog stila, dopušta preispitivanje proživljenoga, obnavljajući sposobnost podnošenja i reagiranja pripovjednog glasa koji opominje, savjetuje, bodri ili tješi samoga sebe, kao u natuknicama: “Vrijeme je da shvatiš gdje doista pripadaš. Što si ispunio od obećanja koja si dao samome sebi kada si bio u većoj opasnosti? Po prirodi si vjeran i stvoren da izražavaš životnu poeziju i istinu. Nemoj iznevjeriti samoga sebe”; drugdje dodaje: “Najvažnije što trebaš steći je samoća. Ne očajnička samoća onoga tko je zbunjen jer ne zna gdje potražiti oslonac i tone, nego samoća sa samim sobom i vladanje sobom”.³¹

S obzirom na problematiziranje autobiografskog aspekta, pokazatelj predstavljaju također odabrani nazivi za oba izdanja. S jedne strane, u slučaju prvog notesa, vrijedi uočiti dvojako značenje naslovnog pojma “vita”, koji je osim kao “život” moguće prevesti kao “životopis”, što bi dopustilo da se cijeli naziv razumije kao biografiju koja to ipak nije. *Gotovo životopis* tek je, dakako, hipotetski prijevod, ali sugerira opravdano pitanje o tomu koji element nedostaje da bi se ovo djelo moglo smatrati opisom jednog života. Budući da pisac na dnevničkim stranicama minimizira privatni udio, te radije postavlja u središte panoramski osvrt na zatečeno povijesno stanje, primjećuje se izostanak izravne težnje prema mitologiziranju vlastitog iskustva. Na zaključak da Alvaro odustaje od

³⁰ Isto, str. 220.

³¹ Isto, str. 7-8. Usp. Ph. Lejeune-C. Bogaert, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Textuel, Pariz, 2003, str. 9.

svjesnog nastojanja da predstavi “tajnu knjigu”, navodi također prvotno predviđen naslov drugog toma *Ljudsko vrijeme (Tempo umano)*, kojim se narativni tok još jednom uzdiže na univerzalnu razinu.

Drugim riječima, posrijedi je manja zastupljenost fiktivne instancije, u smislu pripovijedanja osobnog mita, koja ipak predstavlja neminovnu sastavnicu autobiografske vizure. Prema tumačenju M. Brauda, pričati o sebi znači izgrađivati zaplet na temelju vlastitog života, koji intimnu povijest približava romanesknoj. No, u isto vrijeme, književni autoportret podrazumijeva vjerodostojnost, budući da onaj tko ga crta izmišlja *svoju* istinu, konstruira fikciju zbilje u koju vjeruje i koju takvom predstavlja.³² Na bliskom tragu, Genette će iznijeti shvaćanje da fikcijska izjava nadilazi kategorije istinitoga i pogrešnoga.³³

Stoga, brojni književni umetci prisutni u Alvarovom tekstu, koji pokazuju spremnost da potencira smisao proživljenoga, te ujedno podrazumijevaju stiliziranje izrečenoga, u konačnici ipak upućuju na djelovanje poetičke mašte, pa i povrh izvorne namjere da se samo rekonstruira događaje, čine teže odredivom granicu između zbiljskoga i prividnoga, izvanjskoga i unutarnjega, konkretnoga i apstraktnoga, neposrednoga i simboličkoga, javnoga i zakrivenoga, potvrđujući dinamično suodnošenje ovih binoma. Time se ostvaruje preduvjet za preispitivanje odnosa između književnog djela i historiografske perspektive, onoga što se zamišlja ili priželjkuje i onoga što se doista zbilo. Na taj način radni dnevnik prestaje biti isključivo prikladnim trenutnim sredstvom i postaje zenitnom točkom autorske parabole.

³² M. Braud, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Seuil, Pariz, 2006, str. 256-258.

³³ G. Genette, *Fikcija i dikcija*, cit. izd., str. 15.

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 svojega 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 književnog 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,¹ 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

¹ D. Lajolo, *Il “vizio assurdo”*. *Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960, str. 181.

Brancaleone Calabro (Kalabrija) zbog antifašističke aktivnosti (premda je osuđen na tri godine, odslužit će jednu). U tom duhu, *Umijeće življenja* može podsjetiti na Morsellijev *Dnevnik*, kao drugi poznatiji žanrovski primjer iz iste epohe. Poput torinskog autora, on također provodi ratno vrijeme između 1943. i 1945. godine u Kalabriji, te istodobno komentira njegove zabilješke (primjerice, način na koji pristupa dimenziji boli).²

Vodeći računa o pravilima koja uspostavljaju u tekstu, u oba slučaja unosi čine dio pripremnog postupka, pa sadržavaju pojedinosti o spisateljskoj aktivnosti. No, dolazi do izražaja i individualnost onih koji stvaraju, jer se pokazuju njihova nastojanja kao i situacije s kojima su suočeni. Usredotočen na istovjetnu dihotomiju univerzalnoga i partikularnoga, 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, Pavese preuzima pokoj rečenicu u pripovjednom dijelu opusa.

On ujedno nastupa kao kritičar vlastitog stvaralaštva, iznoseći osvrte na lekturu (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 statusa pojedinca u modernom gradu, 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

² G. Morselli, *Diario*, Adelphi, Milano, 1988, str. 50.

tekstu *O nekim još nenapisanim pjesmama (A proposito di certe poesie non ancora scritte, 1940)*,³ obrazlaže pravila i konstante vlastite metode, ali i potencijalne stranputice, odnosno teorijski legitimira ciljeve, olakšavajući snalaženje čitatelju.

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 intelektualnoga diskurza, kao učestao primjer u zapisima književnika.⁴ 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 posthumno (*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”),⁵ tako i na opću kompetenciju koju bi trebalo steći zahvaljujući sposobnosti samodiscipliniranja, kao da življenje predstavlja tehniku

³ 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.

⁴ 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).

⁵ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 103.

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 poetičkoga umijeća i životne škole. No, pisanje treba i kompenzirati nemogućnost životnog ispunjenja, koje ipak nije samo surogat: “[...] napokon moj smisao u svijetu je da nešto napišem”.⁶ Prema Paveseovom poimanju, pjesnik je onaj tko zamjenjuje proživljeno za napisano, tako zadržavajući trag onoga što je ostalo samo nagovješteno, a nije ostvareno.⁷

Pristupajući u dnevniku inventivnom procesu i egzistencijalnoj sferi, ondje bilježi kritičke prosudbe, kao i duševna stanja te mentalne koncepte, predočene poput “velikih tokova unutarnjeg 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”.⁸ 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...”),⁹ 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 umjetničkoga 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”.¹⁰ Drugdje aludira na “umjetnost da se *ljude* gleda u lice, uključujući nas same”.¹¹ No,

⁶ Iz pisma za Biancu Garufi, u Rimu 27. ožujka 1946. (*Lettere 1945-1950*, ur. I. Calvino, Einaudi, Torino, 1966, str. 69).

⁷ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 289.

⁸ Isto, str. 152.

⁹ Isto, str. 124.

¹⁰ Isto, str. 142, 188.

¹¹ Isto, str. 119.

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 unutarnjem monologu “strašan obruč samoće, neprestano vraćanje srcu, najgoru naviku [...]”.¹² 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”.¹³

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*,¹⁴ 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.¹⁵ O ravnodušnosti prema politici u užem smislu pronalazimo trag u dnevniku, premda u natuknici iz predratnog razdoblja, datiranoj 30. prosinca

¹² G. Manganelli, *Appunti critici, 1948-1956*, “Riga” br. 25, ur. M. Belpoliti i A. Cortellessa, Marcos y Marcos, Milano, 2006, str. 93.

¹³ 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.

¹⁴ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1976. (1. izd. 1957).

¹⁵ 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.

1937. godine, pokazuje da naslućuje kasnija zbivanja: “Zar je ovo trenutak da nam rat sve uništi?”¹⁶ 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.¹⁷ Šire značenje “američkog mita” opisala je Fernanda Pivano u prvom dijelu svojih dnevnčkih zapisa, ustrojenih kao retrospektivan memoarski prikaz.¹⁸ 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. 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, priređuje 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 društvenoga života, s uvodnim segmentom koncipiranim tijekom političkog progonstva, te zatim obuhvaćaju ratni period i neposredno poraće, ondje uglavnom nema odjeka povijesnih mijena. U tomu smislu, dnevnik može biti svjedočanstvo o samome sebi, koje objavljivanjem postaje dostupno drugima, ili kroni-

¹⁶ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 158, 69.

¹⁷ Isto, str. 328.

¹⁸ F. Pivano, *Diari 1917-1973*, ur. E. Rotelli i M. Bricchi, Bompiani, Milano, 2008, str. 53, 110.

ka u kojoj je pisac sudionik zbivanja u javnoj sferi o kojima izvještava. Umjesto dokumentarističke komponente i naglaska 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 trenutcima sumnje, autor promatra vlastita unutarnja 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 poznamo 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”.¹⁹ 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,

¹⁹ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 136, 192, 182.

u natuknici od 14. siječnja 1941. godine preporučuje samome sebi ispit savjesti zbog “intimnog razjašnjenja”.²⁰

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 euritmijski 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 apologetsku namjeru (“Veliki životni zadatak je opravdati se”),²¹ 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”.²² Prilikom ponovnog čitanja, 30. lipnja 1943. komentira: “Prestati s time i djelovati”.²³ 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”.²⁴

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

²⁰ Isto, str. 33, 197.

²¹ Isto, str. 264.

²² Isto, str. 35.

²³ Isto, str. 232.

²⁴ Isto, str. 118, 136.

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 (*dédoublement*) kao obilježju intimnog dnevnika.²⁵ 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”.²⁶

No, kao najčešći slučaj valja izdvojiti uspostavljenju 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.²⁷ 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 tvom mjestu, ja bih se sramio”.²⁸

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?”²⁹ 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 nas-

²⁵ 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”.

²⁶ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 94, 130.

²⁷ Isto, str. 256, 341.

²⁸ Isto, str. 41, 91, 93.

²⁹ Isto, str. 92.

toji 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”.³⁰ Podudarno stajalište izražava R. Hocke, prema kojem ustroj dnevničkih zapisa kao doticaj sa strancem koji je u nama, u smislu otkrivanja raznolikih sfera ličnosti kao i načina formiranja spoznaja, djeluje oslobađajuće.³¹

Ukratko, sudeći prema iznesenim 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. 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,³² 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

³⁰ P. Valéry, *Ja i ličnost*, cit. izd., str. 124, 129.

³¹ G.R. Hocke, *Mitika dnevnika*, prev. H. Glavač, “Gordogan”, cit. izd., str. 285.

³² B. Winklehner, *Diaristica filosofica ed esistenzialismo francese*, u: *Le forme del diario*, cit. izd., str. 121.

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*.

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 dnevničkoga teksta, koji može biti unaprijed stiliziran i literariziran, ili s druge strane ostati na razini dokumenta. Iz tog razloga autor često drži na umu potencijalnog primatelja 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 svojoj prilici ne isključuje mogućnost posthumne recepcije.

Traže li se tragovi, nakratko se stječe dojam da autor sasvim ne zanemaruje virtualne adresate, s obzirom na poziv: "Razmislite [...]".³³ Ukoliko bi se moglo pomisliti da on želi obuhvatiti čitatelja, uključujući ga u diskurz, u vidu aluzije na pluralnog primatelja 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 primatelja 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,³⁴ moguće je donijeti zaključak o zatvorenom karakteru *Umijeća življenja*, koje uistinu nije namijenjeno nikome drugome.

³³ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 22.

³⁴ J. Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, José Corti, Pariz, 1986, str. 145.

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 na pseudo-primatelja, koji 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 dnevničkih zabilješki prijateljici (Tina Pizzardo), no ona odbija tu ideju, te dopušta prepisivanje jednog dijela, koje poduzima Maria Livia Serini.³⁵

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”.³⁶ Kao što je istaknuto, Pavese traži uporište u ranijim dnevničkim razmatranjima, između ostalog zbog toga što teži dosljednosti. Tako, primjerice, 17. rujna 1942. godine primjećuje, nadovezujući se na prošlu natuknicu: “Ovdje si postao sretan!”³⁷ 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),³⁸ ali i prepoznati kontinuitet.

³⁵ 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.

³⁶ Isto, str. 28.

³⁷ Isto, str. 223.

³⁸ 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 zaokupljenost načinom podnošenja boli, prema stihovima: “Grad me naučio beskrajnu strahu: / od neke gužve, od neke ulice zadrhtao bih, / od neke misli katkada, uhvaćene na nekom licu” (prev. M. Machiedo, *Zrakasti subjekt. Talijanski pjesnici 20. stoljeća*, sv. I, Ceres, Zagreb, 2003, str. 325). Usp. *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 19, 211.

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.³⁹ Obojica su istinski dnevničari, usredotočeni na “zapisivanje trenutaka”, koji predstavljaju osnovnu vremensku jedinicu. Prema Paveseovim riječima: “Ne pamte se dani, pamte se trenuci”.⁴⁰ Iz 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 posthumnu recepciju, o čemu svjedoči umetanje poticaja među uvodne retke: “Vi koji ćete čitati ove papire, ne, ja vas ne varam, ne pretjerujem”.⁴¹ Potičući buduće čitateljstvo na empatijski stav, on nastupa kao pisac koji jamči iskrenost iskaza, istodobno odajući nastojanje da potomcima ostavi idealiziranu sliku o sebi. Prva izjava iz djela nalikuje retoričkom pitanju, te zvuči kao rezime minolog iskustva, pokazujući autorovu želju za promjenom: “Zar će u mojem čemernom životu ovo srce biti samo izvor jada?”⁴²

³⁹ 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 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). Zajednički susreti dočarani su pripovjedačkim jezikom također u drugom djelu posvećenom memoarskom ispisivanju obiteljske povijesti (*Lessico familiare*, Einaudi, Torino, 1974, 1. izd. 1963).

⁴⁰ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 181.

⁴¹ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit. izd., str. 62.

⁴² Isto, str. 61.

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.⁴³ Kao što je nadalje uočljivo iz početnog emotivnoga 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 razdoblja. Jednako tako, 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. Ipak, 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”),⁴⁴ te donosi odluke za budućnost. 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.⁴⁵ Pri ocrtavanju vlastitog autoportreta, autor, poznat kao moralist,

⁴³ Usp. Ph. Lejeune, *Les brouillons de soi*, Seuil, Pariz, 1998, str. 390; G. Gusdorf, *Les écritures du moi*, cit. izd., str. 392.

⁴⁴ N. Tommaseo, *Diario intimo*, cit. izd., str. 61.

⁴⁵ M. Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Pariz, 1959, str. 68-69.

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 užiticima 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 dnevne rutine, unatoč gotovo stenografskom karakteru velikog broja zabilješki, uvjetovano je originalnom pjesničkom vokacijom. Zajedničko im je također isticanje imaginarnog i oniričkoga 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 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”.⁴⁶

Kada su u pitanju formalna svojstva, *Umijeće življenja* posjeduje nedvojbene umjetničke kvalitete, koje se temelje na metaforizaciji izraza, premda bi se moglo govoriti o odlomcima koji su više ili manje uspješni s literarnog stajališta. No, utoliko bi također valjalo konstatirati veći stupanj literarnosti u odnosu na neke druge dnevničke tekstove relevantne u okviru

⁴⁶ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 212-213.

razdoblja.⁴⁷ 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”.⁴⁸ 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 dojmove svakih nekoliko dana. Prethode im navodi datuma, a ponegdje i 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 dnevnik 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*”.⁴⁹ Zatim, 1. siječnja 1940. ponovno podastire izvještaj o netom minuloj sezoni: “To je bila prva dostojanstvena godina mojeg života, jer sam primijenio program”.⁵⁰ Dana 9. siječnja 1945. podnosi sljedeći račun samome sebi, ciljajući na tadašnju zaokupljenost metafizičkom dimenzijom: “Čudna, bogata godina. [...]”

⁴⁷ Ovaj aspekt je analizirao A.M. Mutterle, razlikujući dvije osnovne etape u dnevniku (1936-1944; 1945-1950), te pokazujući autorovu sklonost prema 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).

⁴⁸ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 49, 125, 160, 207, 282.

⁴⁹ Isto, str. 135.

⁵⁰ Isto, str. 156.

Mogla bi biti najvažnija godina koju si proživio”.⁵¹

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 notacije pokazuju iskosa obzor daljnjih zbivanja: “Ono što govorim nije istina, ali odaje – zbog same činjenice da to govorim – moje biće”.⁵² 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”.⁵³ U stanovitim trenutcima *Umijeće življenja* poprima oblik projekcije unaprijed, što stvara doživljaj neizvjesnosti, ali ujedno predstavlja način suočavanja s 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 riječi, izmišljajući uvijek drugačiji jezik: “[...] samo jedno mi se čini nepodnošljivim za umjetnika; da se više ne osjeća kao na početku”.⁵⁴

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 doradivati 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”),⁵⁵ njegov dnevnik, koji stoji *a latere* u odnosu na “javnu” literarnu produkciju, također obilježen ispravicima, 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).

⁵¹ Isto, str. 270.

⁵² Isto, str. 293.

⁵³ Isto, str. 299. Usp. M. Machiedo, *O modusima književosti*, cit. izd., str. 55.

⁵⁴ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 16.

⁵⁵ Isto, str. 287.

Ponovno kao u lirskoj pjesmi, u dnevničkoj prozi važnu ulogu ima udio implicitnoga, bilo da se tiče neizrecivoga ili jednostavno izostavljenoga (već u pjesmi *Južna mora* naglasak je na stihu: “Šutnja nam je vrlina”).⁵⁶ Tišina djeluje učinkovito budući da zbog izražajnog karaktera posjeduje evokacijski učinak. Drugačije rečeno, ono što je prešućeno tvori prostor logičke praznine, no predviđene stanke učinkovito sugeriraju smisao, budući da se na taj način pojačava rezonancija izdvojenih riječi, mallarméovski postavljenih na granici referencijalnosti. Kao što je poznato, upravo je Mallarmé smatrao najvažnijim dijelom pjesme ono što je izostavljeno, čime se značenje tek nazire, radije nego zacrtava. Pavese potvrđuje da pojedine segmente svjesno ostavlja neizrečenima, ne pronalazeći odgovor ili prekidajući izlaganje: “U nemiru i spisateljskom naporu pomaže uvjerenje da na stranici ostaje nešto neizgovoreno”; “Važnije je ono o čemu ne pišemo od onoga o čemu pišemo”.⁵⁷ Svođenjem sadržaja na osnovne konture, dolaze do izražaja upravo oni detalji koji omogućuju razgovijetno percipiranje cjeline, što ne dokida važnost odsutnih elemenata.

Svijest o prešućenim premisama pokazuje i drugdje: “To je stari Kiplingov savjet: u pisanju nije teško reći, nego ne reći”.⁵⁸ Dnevnik nastaje u samoći, a pogoduju mu “velike bijele margine” tišine, baš kao što ustvrđuje P. Éluard o lirskom iskustvu u sastavku *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”.⁵⁹ Osim toga, u dnevničkim zapisima kao žanru kojem pripadaju i oni elementi koji ostaju isključeni iz drugih tipova književnog izražavanja, autor ne uklanja nepodudarnosti koje proizvode više ili manje zamjetne distorzije u tekstu, pa ondje ulazi i ono što je afektivno, automatsko ili nije pomirljivo s glavnim tokom razmišljanja.

⁵⁶ M. Machiedo, *Zrakasti subjekt*, cit. izd., str. 324.

⁵⁷ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 217, 251.

⁵⁸ Prema pismu upućenom Silviu Micheliju, iz Rima 14. kolovoza 1945. godine (*Lettere 1945-1950*, cit. izd., str. 24).

⁵⁹ P. Éluard, *Pjesnička očitost*, prev. V. Machiedo, “Republika: časopis za književnost”, br. 7-9/2000, str. 70; E. Hillesum, *Diario 1941-1943*, ur. J.G. Gaarlandt, Adelphi, Milano, 2006, nizoz. izvornik 1981, str. 67.

Različite konfiguracije temeljnog pojma sudbine čine dnevnički diskurz uglavnom usredotočenim na mitsku sadašnjost. Prevladava stoga prezent, katkada izražavajući svevremenost, 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.

Uobličeno kao niz mitoloških dijaloga utemeljenih na interpretaciji antičkih predložaka (Homer, Pindar, Euripid i drugi), 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*).⁶⁰

Prema osnovnoj koncepciji, kada je posrijedi pitanje unutarnje slobode u odnosu prema onome što je paradigmatsko i unaprijed određeno, u svemu se prepoznaje automatizam koji se ponavlja. Fatalizam ima kao posljednicu 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”⁶¹ 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 ustrajnu ideju da je ono što se događa čovjeku uvjetovano cijelom njegovom prošlošću; ukratko, zaslužen je”; “[...] svaki zanos donosi praznovjerno uvjerenje da treba računati s logikom stvari”.⁶²

⁶⁰ *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino, 1953. (1. izd. 1947), str. 49.

⁶¹ Isto, str. 45, 83.

⁶² *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 33, 50.

Zbivanja, napose ona negativna, neizbježno podliježu ponavljanju tvoreći neprekinut lanac, i u tome se sastoji tragična dimenzija kobi. Tvrđnju o ulančanosti i cirkularnosti uvjetovanima 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”.⁶³ 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”.⁶⁴

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”.⁶⁵ 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 književnim nadahnućem (“Tvoja *modernost* se sastoji u cijelosti u osjećaju iracionalnoga”),⁶⁶ 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.

⁶³ *Dialoghi con Leucò*, cit. izd., str. 99, 212.

⁶⁴ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 90, 223, 285, 293.

⁶⁵ Isto, str. 245; *Dialoghi con Leucò*, cit. izd., str. 94.

⁶⁶ *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 250, 255.

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”),⁶⁷ ostaje ono što ga potajno nagrizava. 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”.⁶⁸ 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 dovedi 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”,⁶⁹ 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 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.

⁶⁷ Isto, str. 361.

⁶⁸ Isto, str. 74, 89.

⁶⁹ Isto, str. 329.

V. 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 bilješkama vođenima tijekom negativnog vremena fašističkog režima (1925-1943), te osobito u vrijeme raspleta koji je odmah nakon toga donijela ratna kataklizma. Budući da natuknice nastaju na temelju inkluzivnog, sveobuhvatnoga pristupa, sastavni dio pripovjednog tkiva ovdje čine izvanredne povijesne okolnosti, koje navedene autore pretvaraju u očevidce ili sudionike zbivanja ponukane da se priključe tadašnjim javnim aktivnostima.

Njihovi zapisi predstavljaju stoga doslovno preneseno svjedočanstvo, što uvjetuje potrebu za tajnovitošću kao i djelomičnu šifriranost, no koje može biti obrađeno do stupnja da poprimi literarni prizvuk. I pored ponekad kriptičnoga jezika, razabire se težnja prema odgovornom pisanju, koje može naknadno pridonijeti arhiviranju kolektivnog pamćenja,¹ 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.

¹ U povijesnoj studiji posvećenoj ovom razdoblju C. Pavone služio se također dnevničkom literaturom (primjerice, 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).

Bilježeći s lakoćom intelektualca koji je zarana došao do misaone uvjerljivosti, germanist i kritičar Giaime Pintor u *Dvostrukom dnevniku* (1919-1943) zaokuplja talentom za elegantan i rafiniran izričaj, zadržan u ovim zapisima za koje se isprva ne predviđaju čitatelji. Isto vrijedi za prepisku obiteljske i sentimentalne naravi koja je fragmentarno pridružena izdanju priređenom nakon tri desetljeća.² Pokrivajući osmogodišnje razdoblje (1936-1943), veći dio dnevničkih unosa ima oblik retrospektivnih ulomaka koji su lišeni datacije, te su gotovo u cijelosti ispričani u prošlom vremenu. Ondje autor opisuje samoga sebe, katkada ne bez proturječja.

Posrijedi je zapravo predložak za autobiografsko djelo, koje je bilo 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 onoga koji se kasnije morao suočiti s teškim putem ličnosti”.³ Radi se o drugačijem pripovjednom manevru koji iskazuje 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. Na taj način dolazi do izražaja piščeva spretna ruka za ovlašno skiciranje pojedinih specifičnih crta u osoba iz neposrednog okruženja, u nekoliko brzih rečenica. Pišući s razmacima od par dana, on svjesno razvija vlastitu sposobnost uočavanja, uopćavajući usputne anegdote.

Naprimjer, ustrajno se vraća Paveseovom moralnom profilu (primjećuje, između ostaloga, psihološku karakternu iznijansiranost), koji je poput njega samoga 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 auto-

² *Doppio diario 1936-1943*, ur. M. Serri, Einaudi, Torino, 1978.

³ Isto, str. 5.

rima istog naraštaja, obojica dolaze do uvjerenja o važnosti snažnog i preciznoga osjećaja za zbilju, raširenog u onom vremenu: "Osvajanje stvarnosti [...] možda će biti znak naše generacije"⁴ Pritom, povremena prazna mjesta u Pintorovom tekstu u vidu ispuštenih riječi ili izostavljenih misaonih konstrukcija ne posjeduju onu evokativnu moć i izražajnost koju zadobivaju nagli prekidi i skokovi u linearno vođenom diskurzu *Umijeća življenja*, u kojem se tim postupcima sugerira suspens kao odraz nutarnje napetosti. Pintorovo zastajkivanje proizlazi samo iz trenutnog oklijevanja oko najboljeg izraza, jer on nastoji razriješiti jezične nedoumice. Osim torinskog kruga koji znatno utječe na njegova poimanja, naročito prijateljevanje s Feliceom Balbom, Pintor se osvrće i na druga lica iz kulturnog života, kao što su C. Bo, Delfini, Jacobbi, Moravia ili Dionisotti.

No, spomenute komentare dijeli jaz od završnih dnevničkih epizoda, napose ondje uvrštenog jednog od posljednjih pisama upućenog bratu Luigijsu 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 Pintor izjašnjava protiv diktature već tijekom tridesetih godina, nakon istog datuma postaje očigledno njegovo približavanje antifašistima, kojima se pridružuje kao dobrovoljac. U redcima po kojima ostaje upamćen, a u kojima sabire razmišljanja s dnevničkih stranica, svoju angažiranost tumači kao dužnost u urgentnim uvjetima, jer želi djelovati za prosperitet svih: "U jednom času intelektualci trebaju biti sposobni prenijeti vlastito iskustvo na teren opće koristi"⁵

Podudarno tome, 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"⁶ *Dvostruki dnevnik* istodobno odaje njegovo povjerenje u prosvjetiteljske

⁴ Isto, str. 112.

⁵ Isto, str. 200.

⁶ Isto, str. 131. Usp. isto, str. 111.

i liberalne ideale, što potvrđuje činjenica da on uređuje *Ogled o revoluciji* (*Il saggio su la Rivoluzione*) Carla Pisacanea 1942. godine. Potonji autor pripadao je istaknutijim figurama u devetnaestoljetnom procesu nacionalnog ujedinjenja (poput Mazzinija, Garibaldija, Cavoura, Nieva), koje su potom preuzeli u obliku simbola pristalice Pokreta otpora, čime se baca svjetlo na onodobne sociopolitičke obrasce.

Ipak, vodeći računa o onome što je izostavljeno iz Pintorovog prikaza, djelo ostaje u manjoj mjeri izravna preslika globalnih događaja, sukladno polaznoj namjeri. U tom pogledu, *incipit* se poklapa s početkom *Dnevnika jednog buržuja* arheologa Ranuccia Bianchi Bandinellija kao dvadesetogodišnjaka, u kojem su formativni čimbenici, na koje se naslovno aludira, pomiješani s refleksima kolektivne povijesti u istom razdoblju. Moguće je stoga upotrijebiti zajedničku oznaku formativnih tekstova, jer pružaju uvid u evolutivni proces, koji protagoniste vodi prema kasnije usvojenim stavovima.⁷

U slučaju Pintorovog dnevnika, u cjelini prevladava analitičko izlaganje koje je usredotočeno na izvršene svakodnevne zadatke, kao i na iznošenje općenitih zapažanja ili razjašnjenje unutarnjih stanja, a idejni i emotivni sadržaj djelomice je pretočen također u isječke privatnih pisma. Na taj način dolazi do izražaja tematsko prelijevanje iz žanra u žanr, budući da epistolarna tehnika nerijetko podrazumijeva ustrojenost poput hipotetskog relacijskoga dnevnika, nalikujući intimnom govoru koji je nekome upućen. Isto načelo vrijedi i ovdje, s obzirom da se autor obraća adresatima bez zamjetnih ograda.⁸

No, iako je leća za povećavanje usmjerena prema psihobiografskom, radije nego društvenom identitetu, Pintor ne izbjegava izvještavanje o pojedinostima iz povijesne zbilje negativnog predznaka, koje postupno u rastućoj mjeri filtrira u tekstualne okvire. Naposljetku zauzimaju prvi plan, odnoseći prevagu nad samopoimanjem: počevši od slutnje teške opasnosti u srednjoj Europi iz bilješke koja nastaje u rujnu

⁷ G. Falaschi, *Diari, zibaldoni e taccuini*, cit. izd., str. 766.

⁸ 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.

1938. do vijesti o japansko-američkom sukobu iz 1941. godine i tomu slično.⁹ Nakon studija prava, isprva služeći kao pričuvni časnik, Pintor je svjedočio izbliza ratnoj katastrofi, doživljenoj kao presnažno vanjsko ograničenje, nametnuta i nesavladiva prepreka koja je oprečna vlastitim težnjama i prirodnom temperamentu, a s kojom se primoran uhvatiti u koštac, pa podvlačenje crte pod očekivanja daje nepovoljan ishod.¹⁰

Premda ponajprije pokazuje nastojanje da pronikne u svoje vrijeme iz kuta promatrača, naglašavajući društveni položaj kojim je uvjetovan, R. Bianchi Bandinelli također zadržava pažnju na dvojnosti egzistencije upisanoj u dnevnički diskurz, zbog nezaobilazne prisutnosti artificijelnih mehanizama. Potvrda se pronalazi u jednoj natuknici koju on kasnije pridodaje izvornoj dnevničkoj osnovi, dijelom objavljenoj pod pseudonimom 1945, s redovitim zabilješkama koje sežu do druge faze sukoba, između 1921. i 1943. godine.

Budući da dnevnik predstavlja način da se na jednom mjestu prikupe nedovršeni računi, tako ih pokušavajući razriješiti, te da se 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, bilo da je riječ o samoobmani, prikrivanju u odnosu prema drugima, ili najčešće o imaginarnoj dimenziji. Iz tog razloga u spomenutoj zabilješci 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”.¹¹

S obzirom da ne slijedi ustaljenu formu dnevnog protokola, autor uglavnom izostavlja razjašnjavanje unutarnjih nedoumica, iako u prvi mah ne pretpostavlja druge recipijente teksta. Nasuprot tomu, bavi se pamtljivim sekvencama prateći sociološke silnice te slijedeći svoje kulturološke

⁹ *Doppio diario*, cit. izd., str. 48-50, 166.

¹⁰ Isto, str. 111, 113-114, 120. Usp. *C'era la guerra*, cit. izd., str. 107.

¹¹ *Dal diario di un borghese*, cit. izd., str. 376.

interese, s naglaskom na procjenjivanju učinaka umjetničkih pravaca i civilizacijskih tendencija. Iako ne pridaje zapiscima književni značaj niti trajniju ulogu, pa iskazuje znatizelju u jednakoj mjeri prema neznatnostima kao i prema odlučujućim prevratima, pritom sondira dublje tragove zbivanja, proširujući ponekad polje motrenja 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 izvratke 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 posljednji odjeljak nalik memoarskoj prozi pod nazivom *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*.¹² U pitanju je manji odjeljak priređen iz opsežne serije dnevnčkih 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*. Iako je riječ o privatnoj bilježnici, u cjelini prednjače natuknice o intelektualnoj djelatnosti u kojima nadzire vlastite aktivnosti ili tumači estetička shvaćanja, a do sredine 20-tih godina ostaju rijetka zapažanja o javnome životu. Naprotiv, nakon pada fašizma, od srpnja 1943. do prosinca 1945. ondje vjerno prenosi radnje koje poduzima prilikom obnašanja službenih dužnosti, kao predsjednik Liberalne stranke, te ministar u Badogliovoj i Bonomijevoj vladi od 1944. godine. U duhu autodefinicije (“[...] učenjak, političar protiv svoje volje”),¹³ za razliku od preostalog dijela rukopisa, sada se ne zaustavlja 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.

¹² *Taccuini di guerra 1943-1945*, ur. C. Cassani, Adelphi, Milano, 2004, str. 133.

¹³ Isto, str. 63.

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.¹⁴ S obzirom da pokušava rasvijetliti vlastitu ulogu u aktualnim zadacima, svjestan promjena koje su nastupile, traži izlaz iz krize te razmišlja o predstojećim opasnostima, među kojima se kao najradikalnije pitanje postavlja ono o *finis Europae*. Ističe stoga materijalne ostatke kulture koji predstavljaju zalag duhovnog života: "I na ovom tlu, koje podrhtava pri svakom koraku, moramo postupati najbolje što možemo kako bismo dostojno živjeli".¹⁵

Slijedom razlikovanja koje provodi Ada Gobetti u svojem djelu nastalom na Croceov poticaj, s osvrtom na razdoblje između 1943. i 1945. godine, između pojedinaca koji oblikuju tok događanja i drugih čije osobine bivaju modelirane ili učvršćene povijesnim mijenama, u dnevničkoj prozi u kojoj su akteri autorice vične književnom pripovijedanju, unatoč njihovom društvenom utjecaju, bit će moguće pratiti upravo potonji aspekt.¹⁶ Takav postupak uočljiv je u zapisima književne kritičarke i povjesničarke Iris Origo, naturalizirane Talijanke iz južne Toskane, koji pripadaju približno istom vremenu. Njezine zabilješke recenzirao je Piero Calamandrei, premda autorica prvotno nije imala nakanu 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).

Kako u slučaju Ade Gobetti tako i u onom Iris Origo, riječ je o djelima koja doživljavaju značajan odjek, kao i nekoliko izdanja prijevoda. Prisutno je također 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 svakod-

¹⁴ Isto, str. 117, 186.

¹⁵ Isto, str. 99.

¹⁶ *Diario partigiano*, Einaudi, Torino, 1996. (1. izd. 1956), str. 60.

nevnom životu jedne talijanske obitelji na selu u ratno doba”.¹⁷ Zadržavajući orkestracijsku polifonu strukturu, te ponegdje stišavajući vlastiti glas da istaknu one drugih, obje spisateljice ponukane su pisati na engleskome, a 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, isprva skrivaju shematizirane notacije, kao rezultat odluke diktirane oprezom i bojazni od posljedica, što je također usporilo tiskanje.

Naizgled oblikovana bez izrazite pomnje oko formalnih kriterija, ova izdanja posvećena iskušanjima izazvanima kolektivnim nedaćama kojima su bili 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 narativizaciji doprinosi prenošenje živih dijaloga prema sjećanju, kojima dnevnički oblik inače oskudijeva. 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.

¹⁷ *Guerra in Val d'Orcia. Diario 1943-1944*, Le Balze, Montepulciano, 2006, engl. izvornik 1947, str. 31.

VI. Makroperspektiva “javnoga dnevnika”: na Vittorinijevu tragu

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, u odnosu na one centripetalne koje se tiču unutarnjeg 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-publicističkom stilu, koje ne dokidaju poetsku funkciju, ovi tekstovi uključuju ideološki aspekt. U tomu 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 književnosti, koja bi trebala odražavati tekuća kretanja te povratno utjecati na zbilju, ovi pisci izraženog sociološkog senzibiliteta, s osjetljivošću prema graničnim područjima poput antropologije, psihoanalize ili lingvistike, pokazuju svijest o prijelazu od privatnog do “javnoga dnevnika”. Potonjom sintagmom preuzima se naslov Vittorinijeva izdanja koje prvo daje ton podrški. U svojstvu vjerojatno najutjecajnijeg talijanskog kulturnoga djelatnika tijekom razdoblja redakcije spomenutog djela (1929-1965), Vittorini zastupa ideju angažirane književnosti shvaćenu, prema vlastitim riječima, kao otkrivanje univerzalnoga 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 u odnosu prema umjetnosti, odakle proizlazi da umjetnost propušta biti angažirana u odnosu prema društvu”.¹ Promišljajući naznačeni polaritet, Moravia u *Europskom dnevniku* iskazuje stav prema kojemu javni govor opravdava osobne težnje: “[...] privatno može postati javno samo zahvaljujući pisanju”.²

Pišući zbog drugih, te unaprijed predviđajući publiku, ovi autori daju prednost komunikaciji, kao izraz potrebe da se nešto podijeli s potencijalnim sugovornicima. Pritom Vittorinijev odabir naslova, koji potom ulazi u opću uporabu, neizravno podsjeća također na koncept “otvorenog pisma”, usvojen u žurnalističkom žargonu u značenju platforme za iskazivanje stavova formuliranih u dodiru s javnim mnijenjem, pa bi stoga mogao upućivati i na polemičku nakanu. Primjerice, u sklopu ovog djela objavljen je njegov odgovor u raspravi s Palmirom Togliattijem zbog koje Vittorini prestaje biti urednikom časopisa “Il Politecnico” 1947, koji je osnovao 1945. godine. On nastavlja zagovarati samostalnost i prvenstvo kulture zbog inovacijskog poticaja, odbijajući automatizam, u duhu tvrdnje: “Kultura je istina koja se razvija i mijenja”.³ 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 kritičar Carlo Bo.⁴ U prvom listu “Il Politecnico”, koji vodi Vittorini, okupljaju se kao suradnici afirmirani književnici (Bontempelli, Brancati, Franco Calamandrei, Pratolini, Solmi, Sereni), a poticajan je i popis prevedene građe u poratnoj Italiji (Brecht, Hölderlin, Eliot, Rimbaud, Aragon, Lorca, Blok, Majakovski).

Iako je iz *Javnoga dnevnika* isključena konotacija tajne, ostaje pros-

¹ *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 347.

² *Diario europeo. Pensieri, persone, fatti, libri 1984-1990*, Bompiani, Milano, 2007. (1. izd. 1993), str. 308.

³ *Cultura, potere e automatismo*, u: *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 295. Prethodno objavljeno u: “Il Politecnico”, br. 35/1947.

⁴ “Il Politecnico”, ur. M. Forti i S. Pautasso, Rizzoli, Milano, 1975. (1. izd. 1960), str. 116-119; *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 215-217.

tor za preispitivanje iz dana u dan, u skladu s prologom u kojem autor objašnjava vlastiti naum,⁵ naposljetku pružajući uvid u zbroj okolnosti u stanovitom razdoblju. Bilo da su okrenuti djelovanju pa ističu dinamički doživljaj kulture kao učinkovitog operativnog istraživanja, odnosno upravljački orijentirane koncepcije koja bi pridonosila društvenim promjenama, pomažući da se spriječe negativne posljedice (prema Vittorinijevu napatku, "Ne više kultura koja bi tješila u patnji, nego kultura koja bi štitila od patnje, borila se protiv nje i uklanjala je"),⁶ ili samo sondiraju izvanjske fenomene, djela spomenutih pisaca istodobno predstavljaju odraz usvojene poetike.

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 koje 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, dok se kao produžetak poetičkih postavki nadovezuje na ostatak pojedinačnog opusa, upotpunjujući sliku o autoru.

Utoliko vrijedi izdvojiti zapažanje o *Javnom dnevniku* kao autobiografiji ideja, a ne događaja,⁷ budući da pokazuje sazrijevanje i prirodu Vittorinijeva razmišljanja, podrazumijevajući duhovni samoodgoj. Definicija autobiografije proizlazi iz autorove nakane da legitimira svoj rad i epohu. No, premda djelo zadržava otvorenu i prigodnu narav svojstvenu dnevničkim natuknicama, izostaje osjećajna dimenzija, pa nije riječ o introspekciji ili pokušaju rekonstruiranja prošlosti. S obzirom na strategiju bilježenja, iako tumačenje ostaje gotovo simultano sa zbivanjima, i odnosi se u većoj mjeri na ono što je recentno ili buduće, jer pisac želi biti uključen

⁵ Isto, str. 2.

⁶ "Il Politecnico", cit. izd., str. 55.

⁷ Usp. N. Zago, *Lombra del moderno, Da Leopardi a Sciascia*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Rim, 1992, str. 109.

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 potrebom da se otkrije ponešto o sebi, kao niti namjerom da se ostavi “neprolazan trag” na kalendaru (tako autor, primjerice, izražava čuđenje zbog “neograničenog povjerenja u neizbrisivost napisanoga”).⁸ Nasuprot usredotočenosti na intimni slučaj, Vittorini se priklanja izvanjskim opisima pri čemu stavlja naglasak na svoje uredničke projekte ili kritičarske stavove, izbjegnuvši potencijalnu monumentalizaciju koja bi mogla proizaći od promatranja vlastite osobnosti. Povlačenje u osamu također donosi opasnost od naglašavanja unutarnjih konfliktnih situacija, koju Ottieri prepoznaje u Paveseovom *Umijeću življenja*,⁹ zbog tog aspekta ujedno pronalazeći analogiju s dnevnikom Simone Weil.

Zajedno s Paveseom, Vittorini je zaslužan za inicijativu uvođenja američke književnosti u talijansku kulturnu sredinu kao samouk prevodilac i kritičar, priredivši isprva cenzuriranu, sveobuhvatnu antologiju *Americana* (1941). Stoga je djelo tiskano neposredno kasnije bez Vittorinijeva uvodnika, koji je zamijenjen onim E. Cecchija, a u kojem se izlaže u čemu se sastoji novost premisa u ovoj prozi. Cjelovito izdanje, kojem je pridodan Vittorinijev komentar, izlazi potom 1968. godine.¹⁰ Na popisu prevoditelja 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 časopisa, među kojima pojedini posjeduju vrijednost manifesta, ispituje se značenje autor-skih rukopisa u rasponu od kanonskih do “minornih” (Shakespeare, Poe, D.H. Lawrence, Faulkner, J. Steinbeck, W. Saroyan, D. Defoe, E. Caldwell, J. Fante). U istom razdoblju američki kontinent postaje predmet drugih detaljnih opisa, kao u Cecchijevom djelu *Gorka Amerika*, s osvrtom na

⁸ *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 24. Usp. isto, str. 46-47.

⁹ *La linea gotica. Taccuino 1948-1958*, Guanda, Parma, 2001. (1. izd. 1963), str. 102-103, 115.

¹⁰ 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.

dva boravka tijekom 30-tih godina, a u kojem se nastoji utvrditi mjesto umjetnosti u danim društvenim uvjetima, no bez svjesnog donošenja zaokruženih sudova.¹¹

Nadalje, prema Paveseovoj primjedbi iz pisma koje je zatim umetnuto u njegov dnevnik,¹² Vittorinijeva kritička interpretacija koja uobičajeno polazi od vitalnih elemenata 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, premda ne doslovno iz kuta autobiografskog "ja", te obilježeno simboličnim i alegorijskim prikazom. Na ovom mjestu vrijedi istaknuti da je Vittorinijev najznačajniji roman, kao i antologiju *Americana*, ocijenio pozitivno i njihov zajednički prijatelj, Giaime Pintor.¹³ 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 razabire neizravno.¹⁴

Vittorini u *Javnom dnevniku* oblikuje tekstove u svojstvu analista s organizacijskom ulogom na području kulture i društva, a pritom pokazuje 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".¹⁵ Stoga djelo posjeduje narav blisku zbirci esejičkih razmatranja, koja podsjeća na teoretizaciju iz *Dvije napetosti*, s obzirom na povremeno ponavljanje tema. Potonje izdanje, objavljeno posthumno, koje potječe iz razdoblja između 1961. i 1965. godine, a u kojem on ponovno zagovara ideju literature kao djelotvornog sredstva promjene,¹⁶

¹¹ E. Cecchi, *America amara*, Sansoni, Firenca, 1941. (1. izd. 1940), str. 54.

¹² C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit. izd., str. 217-218. Usp. *Vita attraverso le lettere*, cit. izd., str. 174-175.

¹³ G. Falaschi, *Il saggista e la forma del saggio*, u: *Giaime Pintor e la sua generazione*, ur. Idem, Manifestolibri, Rim, 2005, str. 64.

¹⁴ *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, Bompiani, Milano, 1948. (1. izd. 1947).

¹⁵ *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 87.

¹⁶ *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, ur. D. Isella, Il Saggiatore, Milano, 1967, str. 67.

sinkrono je s koracima intelektualnog aktivizma koje poduzima u časopisu "Il Menabò" (odabrani naziv upućuje na izdavački postupak slaganja uzoraka u tisku uoči impaginacije). U ovom listu međunarodnog značaja, koji obuhvaća također francuske i njemačke doprinose, što ga Vittorini uređuje s Calvinom (1959-1967), predviđa se prostor za propitivanje utjecaja nove industrijske sfere na književno poimanje.

Zaustavljajući se na binarizmu pojedinac/svijet, priroda/tehnika, primitivno/moderno, autor se udaljava od romantičarskih kategorija koje predstavljaju pojmovi kao što su iracionalizam, subjektivizam, nadahnuće ili tradicionalizam. Promiče pritom 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.

Ukupno uzevši, informativni i objektivni učinak Vittorinijeva stila proizlazi iz promatranja suvremenog konteksta s naglaskom na akutnim fenomenima. Analogno narativnom korpusu, u kojem se unatoč mitizaciji zbilje kao osnovnom pripovjedačkom postupku te lirski intoniranom jezičnom izrazu prepoznaje autoreferencijalna strategija, njegova književna kritika koja je između ostaloga usmjerena na razmjenu među kulturama (prema naslovu članka, "Ista borba u cijelom svijetu"),¹⁷ podrazumijeva zauzimanje aktivnog odnosa prema problemima, a nasuprot inertnosti.

Formativne naravi, *Javni dnevnik* uključuje prožimanje književnih motiva kulturološkim i sociološkim implikacijama, koje su uvjetovane potrebom za sudjelovanjem u sferi civilnoga društva. To je uočljivo iz četveročlane kronološke podjele ovog izdanja kojom se prati logički slijed: *Književne teme*, 1929-1936; *Antifašističke teme*, 1937-1945; *Kulturne teme*, 1945-1947; *Društvene teme*, 1948-1956.¹⁸ Djelo je objavljeno prvi

¹⁷ *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 102.

¹⁸ Usp. *Otvoreni dnevnik*, prev. K. Milačić, Zora, Zagreb, 1971.

put 1957. kao osvrt na razdoblje od 1929. do 1956, dok drugo izdanje iz 1970. godine sadrži dodatak koji se odnosi na preostali period (1957-1965). Hipotetski završni ulomak (*Spoznajne teme*) načinjen je od Vittorinijevih zapisa te predstavljen kao monografski broj publikacije "Il Menabò", nakon kojeg se prekida izlaženje.

Budući da *Javni dnevnik* obuhvaća paratekstualne elemente, u vidu komentara o tuđim knjigama, predgovora, isječaka radijskih emisija ili razgovora, dolaze do izražaja utjecaji koje je autor apsorbirao u vlastitom opusu, dok se u argumentaciji zadržava jasnoća i refleksivna uvjerljivost. Neposrednim stilom oblikuje i digresije s područja arhitekture i likovnih umjetnosti, među kojima je dio posvećen autorovim suvremenima (Morandi, De Pisis, Carrà, Rosai), kao i klasicima (Giotto, Bellini i brojni drugi), a pridodane su 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 zaokupljen konceptom "povrijeđenog svijeta", time postavljajući pitanje pravednosti putem podjele etičke naravi.

Uvodnim segmentom dnevničkog izdanja pod naslovom *Rasterećenje savjesti* (*Scarico di coscienza*) upućuje na shvaćanje o intelektualcu kao kritičkoj svijesti, sa zadaćom prosuđivanja činjenica. U spomenutom tekstu, kasnije preimenovanom u *Tražeci učitelje* (*Maestri cercando*), te prvotno objavljenom u časopisu "L'Italia letteraria" 1929. godine, unatoč zaoštrenom pristupu dosljedno zastupa europsku poziciju. Pritom navodi kao uzor plejadu imena poput Gidea, Prousta ili Sveva, kojima u nastavku pridružuje Stendhala, Kafku i Joycea. Zbog ovog teksta, kojim izražava odmak od onodobne talijanske književne klime, zabranjeno mu je pisanje u dnevnim listovima, a cenzuriran je i njegov rani roman *Crveni karanfil* (*Il Garofano rosso*, 1948), koji isprva izlazi u firentinskom časopisu "Solaria" (1926-1936). Tijekom 30-tih godina, zbog implicitne kritike vladajuće ideologije, političkoj cenzuri podvrgnut je također ro-

man Carla Bernarija *Tre operai* (*Tri radnika*, 1934), realističke potke i dokumentarne vrijednosti.

Potonje Vittorinijevo djelo, kao i pripovijetke *Malogradani* (*La piccola borghesia*, 1931) ili *Razgovor na Siciliji* potvrđuju da se njegovo istraživanje kao pripovjedača odvija, barem rubno, u smjeru neorealizma. Okruženju oko časopisa “Solaria”, obilježenog antifašističkim i antitradicionalističkim viđenjem, pripadali su, primjerice, lirici Saba i Quasimodo, te pripovjedači Gadda, Quarantotti Gambini i mlada Natalia Ginzburg.¹⁹ 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”),²⁰ dobro sažima napore za obnovom. Ovaj detalj ujedno se susreće u Pavesea i Vittorinija; primjerice, posrijedi je jedna od uvodnih slika u najpoznatijem romanu potonjeg autora, no ondje ipak prevladava negativna atmosfera.

Unatoč početnim dvosmislenim stajalištima zbog priklanjanja režimu (iz vremena suradnje u listu “Il Bargello”, od 1931. godine), španjolski građanski rat i Francova diktatura kao čas političkog osvješćivanja označavaju prekretnicu nakon koje Vittorini sasvim usvaja demokratska načela, izjasnivši se protiv autoritarnosti. Potom se približava komunizmu, te prelazi u Milano i aktivno sudjeluje u pokretu otpora.

Budući da iskazuje povjerenje u građanski napredak, naglašavajući dimenziju solidarnosti, pokazuje zanimanje za ono što može unijeti promjenu u postojeće stanje. Uključuje 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.

¹⁹ Usp. *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 193.

²⁰ N. Ginzburg, *Le scarpe rotte*, u: *Le piccole virtù*, cit. izd., str. 15. Usp. *Conversazione in Sicilia*, Einaudi, Torino, 1978. (1. izd. 1941), str. 5.

S druge strane, na polju umjetničkog izraza Vittorini je sklon pronalaženju univerzalnoga u kontingentnim okolnostima, o čemu svjedoči izjava: "Poezija je zato poezija, jer ne ostaje vezana uz ono odakle je potekla".²¹ 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. 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. Zagovarajući ideju o potrebi usklađivanja estetičke i povijesne prosudbe, što prethodno zapaža u Gramscija,²² Vittorini ostvaruje podudarnost pjesničkog i konceptualnoga jezika u svojem cjelokupnom opusu.

Prema ovom shvaćanju, osim što predstavlja dokument koji treba prenijeti duh vremena, na najvišem stupnju knjiga podrazumijeva kritičku sposobnost da se ponešto 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".²³

Primjer notesa s izraženom intelektualnom komponentom predstavlja i *Gotska linija* (1963) Ottiera Ottierija, koji Vittorini priprema za tisak. On također pokreće seriju "I gettoni" za Einaudi, u okviru koje su objavljena pojedina Ottierijeva književna djela, te ona Beppea Fenoglia, koja ipak nisu naišla na trenutnu potvrdu. Premda nije nastao kao kompilacija kritičkih komentara ili novinskih članaka, i Ottierijev 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 tadašnja društvena situacija. Dok u pripovjednom opusu ispituje status književnosti u industrijskom dobu, pri

²¹ *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 222.

²² Isto, str. 267.

²³ Isto, str. 408.

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.

Već naslov upućuje na zaključak da autor traži ravnotežu između individualnog morala i kolektivnog mentaliteta, promatrajući unutarnja previranja kroz leću vanjskih pojava: “Živim u privatnosti javnim životom. Sâm, životom mase”.²⁴ Nazivom smjera na nekadašnju povijesnu granicu, odnosno na njemačku obrambenu liniju između toskanskih Apenina i obale u Emiliji-Romagni od 1943. do 1945. godine, koja potom ostaje kao psihološka razdjelnica između sjevera i juga, sažeta u formulaciju utemeljenu na eliptičnom, antitetičnom nizu: “magla, preciznost; sunce i nered”.²⁵

Početnim autobiografskim ulomkom, u nastavku predočenim kao trenutni *flashback*, Ottieri problematizira spomenutu mentalnu podjelu, aludirajući na svoj dojam iskorijenjenosti: “Duhovne dileme [...] projiciraju se na zemljopis”.²⁶ 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”),²⁷ ponekad prilazi problemima iz psihoanalitičkog kuta. Budući da su izostavljeni datumi, grupiranjem natuknica samo prema godinama, dolazi do izražaja tehnika toka svijesti. Objavljen autorovom voljom, notes nije ustrojen kao dnevni “ispit”

²⁴ *La linea gotica*, cit. izd., str. 34.

²⁵ Isto, str. 91.

²⁶ Isto, str. 21.

²⁷ Isto, str. 70.

koji odaje sveobuhvatnu nakanu, unatoč stremljenju prema moralnom usavršavanju, nego se psihološke blokade nastoji ukloniti u doticaju s realnošću: "Dok nižem pribrojnice i zbrajam račune tražeći rezultat stojim na mjestu".²⁸ Ovdje je moguće primijetiti da oklijevanje obilježava i kraće numerirane dnevničke zapise B. 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, te ujedno bilježi u notes pojedinosti o svakodnevnom životu, kaneći ih kasnije razraditi.²⁹

Umjesto apstraktne knjige o sebi, kao izrazu potrebe da se rekapitulira život dajući mu oblik priče ili da se 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 interes za dijalektički odnos ja/drugi na široj skali, izbjegavajući izdvojenost od ostalih. Jednako tako, iako nije posrijedi dnevnik o isključivo književnom iskustvu, kao niti mjesto autokritike, sadrži pripovjedne mikroepizode, zatim pridružene drugom romanu *Kratki rokovi (Tempi stretti, 1957)*, u kojem naturalistički vjerno oslikava mehaniziranu industrijsku svakodnevnicu, koju je sam bio u prigodi upoznati kao savjetnik u Olivettiju, poput F. Fortinija, P. Volponija ili G. Giudicija.

Djelomično dnevnički karakter posjeduje i pripovjedno 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* (kao što potvrđuje ekranizacija pod palicom Danièlea Huilleta, 1976), gdje u krupnom planu razmatra reakcije izazvane Šestodnevnom ratom 1967. godine. Na propagandni sadržaj kojem on međutim pristupa u biografskom ključu smjera već naslovnim dijalek-

²⁸ Isto, str. 25.

²⁹ B. Fenoglio, *Diario*, ur. P. Tomasoni, u: *Opere*, sv. III, Einaudi, Torino, 1978, str. 204.

tizmom (uistinu metaforičkom odrednicom za nerazumijevanje prema onome što je drugačije ili suprotno od uobičajenog viđenja). U numeriranim priložima vodi se računa o međuzanrovskim prožimanjima, jer su blic sjećanja pretvorena u izgovor za informativne komentare poput sljedećega: “Govorim također o svojim iskustvima jer zasigurno nisu samo moja”.³⁰

Kaleidoskopska izmjena neposrednih dojmova svojstvena je posthumno priređenoj zbirci novinskih kolumni *Zatraži odrješenje i nitko ne uzvrati* Luciana Bianciardija, kojom se potvrđuje njegovo zanimanje za jezični eksperimentalizam, donekle pod Gaddinim utjecajem. Pritom tipski podnaslov “javnoga dnevnika” izravno priziva Vittorinijevu ideju, iako Bianciardi nije bio izravno uključen u društveno angažirano djelovanje, izuzme li se roman koncipiran s Carlom Cassolom naslovljen *Rudari Maremma (I minatori della Maremma, 1955)*. Filozofske formacije i višestrukih interesa (novinar, televizijski kritičar, prevodilac s engleskoga), nakon što je usvojio različite književne 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”.³¹ Kao kontrapunkt u formalnom smislu, uočljiv je anegdotalni pristup, a primjese satire, parodije ili autoironije priloge 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 “civi-

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

³¹ *Chiese escatolo e nessuno raddoppiò. Diario in pubblico 1952-1971*, ur. L. Bianciardi, Baldini & Castoldi, Milano, 1995, str. 52.

lizaciji učinkovitosti",³² 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 dnevničkog 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.

Primjer zabilješki otvorenih za javnost, s osloncem u društvenoj 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, ondje se ocrtava jedan isječak koji se odnosi na kolektivni mentalitet. Djelo ujedno posjeduje etičku 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 u kojem surađuje od 50-tih godina, posthumno priređena knjiga poprima oblik zbirke članaka iz kasne faze njegove karijere. Povod autorovog interesa predstavlja izbor za Europski parlament u Strasbourgu u istom razdoblju, u svojstvu nezavisnog zastupnika na listi Komunističke partije Italije (PCI). Vlastitom aktivnošću tamo promiče stav o nuklearnom razoružanju, promišljajući istodobno ono što je bilo prije i poslije: "[...] atomska prijetnja već određuje politiku u cijelom svijetu, a uskoro

³² 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.

će uvjetovati i kulturu”; “[...] nije slučajni incident naše kulture nego čini njezin sastavni dio koji je postojao i onda kada još nije bio”.³³

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

Moravia u prvoj dnevničkoj kolumni izražava odmak od izravne politizacije umjetničkog izraza, čija uvjerljivost treba ovisiti ponajprije o primjeni estetičkih mjerila. Za razliku od Sartrea, na drugom mjestu ističe da pisac inscenira ili zrcali ideološki sadržaj vlastitim sredstvima, interpretirajući pojedinosti iz vanjskog svijeta koje čine pripovjedni okvir, i tako utječe na uvriježeno mišljenje, pa ne mora težiti neposrednom sudjelovanju u događajima: “[...] 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”.³⁴

U tomu 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. Uključuje također odnos prema pamćenju kao i slobodne asocijacije proizašle iz imaginacije, čime se ponekad stvaraju književne 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”.³⁵

³³ *Diario europeo*, cit. izd., str. 26.

³⁴ F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano, 1973, str. 16-17.

³⁵ *Diario europeo*, cit. izd., str. 120.

Monotematski sadržaj ovog dnevničkog djela mjestimično je u nastavku proširen divagacijama, profilima, reportažnim zapisima, lektinom, u duhu podnaslova (*Razmišljanja, osobe, činjenice, knjige*). No, nisu u pitanju eseji isključivo književnog tipa, pa uglavnom izostaje postupak metaforizacije, unatoč prisutnosti metaliterarnih elemenata. Posrijedi je radije *patchwork* zasnovan na širem uvidu u kojem se ne zaobilazi fenomene novije povijesti, poput nacionalizma, podjele Istok/Zapad i tomu slično. Ukoliko je točno da djelo nalikuje dnevniku zbog datiranja i kronološkog rasporeda, kao i zbog obraćanja publici u prvom licu, uz pokoji komentar privatnih epizoda, u cjelini ne prevladavaju autobiografski trenutci, nego se pokazuje zanimanje za objektivnu sliku. Činjenica da autor želi djelovati na čitatelje i uvjeriti ih u svoju argumentaciju utječe na razradu teksta. U zapisima se stoga nadilazi kategorija informativnosti, jer se apstrahira i prosuđuje zbivanja, a ne predstavlja iznimku niti polemički ton.

Uz književni časopis "Nuovi Argomenti", otvoren za višeperspektivne interpretacije u kojem su surađivali, između ostalih, Vittorini, Fortini, Chiaromonte, Sciascia, Pasolini, D. Maraini ili La Capria, vezuje se ime kritičara, esejista i romanopisca Enza Siciliana. On surađuje u ovom listu počevši od 60-tih godina, a potom preuzima i ulogu urednika (samostalno od 1994. godine), istovremeno na istomu mjestu utemeljivši 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 kulturološkoga podneblja, pored mjestimičnog poistovjećivanja s onim što stoji izvan matičnog obzora.

Osim što se zapaža autorova težnja da pri rezoniranju uvede suptilne distinkcije, u posljednjem odsječku drugog sveska stvara se također dojam višeglasja, koji bi bilo moguće potkrijepiti uvidom u opsežno predmetno i imensko kazalo. Ondje se ponovno navode zapažanja o dnevnicima drugih pisaca, kao tipično žanrovsko svojstvo, koji su iščitani s pažnjom usmjerenom prema "kretanjama duše u cijelom opsegu", u rasponu od zabilježaka Ottierija, Longanesija, Barillija, Crocea, Gombrowicza, Kafke, do Paveseova djela, k tomu protumačenog kao simbol poslijeratne krize.³⁶

³⁶ *Diario italiano 1997-2006*, ur. A. Caterini, Giulio Perrone Editore, Rim, 2008, str. 387, 401.

Budući da autor vodi računa o dostupnosti ovih zapisa, jer nije jedini vlastiti čitatelj, nego se obraća većem krugu empirijskih primatelja poruke, ne predočava samo varijacije koje mu zaokupljaju pažnju tijekom dvadeset četiri sata, nego tematskom raznolikošću nadilazi trenutni okvir. Utoliko njegov dnevnik nije prostor gdje se kataliziraju emocije, uključujući one negativnog predznaka, niti mu služi za analiziranje vlastitih karakternih osobina ili preoblikovanje stavova. 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”.³⁷

Ostvarujući slojevitou književnu teksturu, kao u filigranskoj tehnici, kritičar evocira ipak pojedine učestale tematske preokupacije, poput simbolike povezane s Kalabrijom, zanimanja za glazbu i likovnost, ili odnosa prema Grupi ‘63. No, ponegdje unosi anotacije osobne naravi, napose u slučajevima kada se zaustavlja na neočekivanim dojmovima, a mimo pravilnoga, konvencionalnoga ili pragmatičnoga. Prilaže također prevedene lirске fragmente, koji ne predstavljaju izuzetak u klasičnim dnevnicima.

Kada je riječ o spisateljskom pozivu, dnevnik kao mimetički prikaz života ili notes kao zbirka radnih materijala označavaju mjesto gdje autori bilježe ono što se događa u njima i izvan njih, gdje dotiču motive koji ih zaokupljaju ili koji ih potiču na djelovanje. Bilo da njihovi tvorci ostaju usredotočeni 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.

³⁷ Isto, str. 362, 360.

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”,¹ u slučaju zabilješki Ennia Flaiana zanimat će nas, u obrnutom postupku, književna 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, time potvrđujući sklonost prema dnevničkom obliku, 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. U konačnici, dnevnički fragment pretvara se u nukleus pojedine prozne epizode, novinske kolumne ili scenarističke 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 epigramatičara. Pritom kritičar podvodi pod terminološku oznaku epigrama gotovo sve književne moduse koje Flaiano prakticira, od kraćih anegdota do pripovijesti ili kazališnih tekstova.²

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

¹ Prema formulaciji R. Barthesa, intimni dnevnik znači “*pisac manje djelo*” (*Roland Barthes par Roland Barthes*, u: *Oeuvres complètes IV*, cit. izd., str. 656).

² G. Pampaloni, *Flaiano: 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.

u dramatičnom vremenu, koje se služi dramatičnim riječima”),³ ond- je ipak neizravno govori o sebi u registru ironijskog odmaka koji mu je svojstven. Svi autorovi nefikcionalni zapisi nose pečat vremena, jer prikazuju događaje koji se odvijaju u društvenoj sferi kao i protagoniste epohe, te zrcale kolektivni mentalitet. Sklon dovoditi pod znak pitanja opća mjesta, Flaiano odustaje od *l'esprit de sérieux*, izražavajući sum- nju u okolnosti koje prikazuje. Humorom uspijeva obuhvatiti negativne mehanizme civilizacije koja je napredovala u tehnološkom smislu, ali i proizvela posljedice, te ublažiti vlastitu melankoliju koja je u pozadini.

Još uvijek često odsutan iz književnopovijesnih pregleda, ovaj “mi- norni 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 poti- caja. Duhovitu dosjetku evocira Sciascia na stranicama dnevnika *Crno na crnome*,⁴ približivši ga zbog satire političkih zbivanja Brancatiju, zaoku- pljenom prethodnim razdobljem fašističkog dvadesetljeća. U istom kon- tekstu Sciascia spominje i zajedničkog prijatelja, slikara Mina Maccarija, koji je bio karikaturist časopisa “Il Mondo”. S druge strane, Flaianova “pedagoška” satira poduprta građanskom sviješću i moralnim osjećajem, usmjerena je na neposredno poraće i ekonomski *boom*. Poput Alvara ili Bontempellija, autor lucidno i dokumentaristički vjerno piše o utjecaju novog masovnog društva s obzirom na antropološku i kulturološku di- menziju problema.

Kao učestalu tematsku kategoriju, izdvaja odnos kolektivnoga i indi- vidualnoga: “Zna se sve o svemu”; “Cijela zemlja se pretvorila u ogromno čudoviše zvano dosada, nezasitno, koje traži nove događaje, uvijek nove događaje”.⁵ Iako nije socijalno angažiran, često se osvrće na položaj in- telektualca u modernom vremenu. Piše također o ulozi književnosti u at- mosferi kulturne industrije s obzirom na njezinu spoznajnu vrijednost,

³ *La solitudine del satiro*, Adelphi, Milano, 2004. (1. izd. 1973), str. 314.

⁴ L. Sciascia, *Nero su nero*, cit. izd., str. 141-143.

⁵ *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.

a komentira i polje umjetnosti: “Sve se može, kad se hoće: ovostoljetna deviza”.⁶

Posvetivši se književnosti nakon nedovršenog studija arhitekture u Rimu, Flaiano duguje profesionalni poticaj Mariu Pannunziju, koji mu povjerava filmsku kritiku u utjecajnom listu “Il Mondo”, 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. godine preuzima Alvaro, koji je u istom časopisu prethodno pisao o kazalištu. Među šezdesetak naslova na kojima Flaiano surađuje kao scenarist 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, Monicelijem, Rossellinijem, a jednim od vrhunaca kinematografije smatra ostvarenja Charlia Chaplina, čiji je film *Veliki diktator* (1940) bio zabranjen u Italiji tijekom Mussolinijevog režima, kao i u većem dijelu Europe. Flaiano ujedno objavljuje novinske članke u 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 potom kanio prenijeti u književna djela, njegova dnevnička proza predstavlja svjedočanstvo o načinu rada i poetici. Primjerice, uviđom u dnevničke zabilješke uočljivo je 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 predočen je kao paradoksalni događaj, koji ublažavaju primjese fantastike i parodije. Istodobno, autor poseže za pseudo-dnevničkim predloškom, koji postaje dio narativne strukture jer

⁶ *Diario notturno*, Adelphi, Milano, 1999. (1. izd. 1956), str. 148.

su datirane bilješke ulančane u fabularni niz. Pritom izjednačava fiktivne ulomke s autobiografskim iskustvom, pretvorivši u protagoniste svoje 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. godine, 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.⁷ Jednako tako, ova priča 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 je prerađena kao književni tekst, u kojem su dogodovštine dvaju protagonista ispričane u obliku dnevničkih zabilješki.⁸

Za razliku od toga, dnevnik ne služi za definiranje ili komentiranje vlastite radne metode, u vidu svojevrsne egzegeze stvaralačkog procesa, iako naknadno pruža podatke o piščevim transformacijama. Valja primijetiti da je ideja osobne metamorfoze povlaštena u cjelovitom književnom opusu, kao što potvrđuje natuknica: “[...] sreća je u preobrazbi, prijelazu”.⁹ 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 prevladavajućeg mentaliteta, ne želeći postati prototipom. Unatoč dokumentarističkoj vrijednosti, to ipak nikada nije doslovan prikaz, jer podrazumijeva interpretaciju, pa se ne teži potpunoj objektivnosti.

U svojstvu hibridnog žanra, autorovi književni dnevници te izdanja koja uključuju dnevničku komponentu objedinjuju raznovrsne elemente: anegdote, pripovijesti, portrete, sjećanja, dijaloge, satire, farse, društvenu

⁷ Isto, str. 267-287; G. Russo, *Oh, Flaiano!*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni, 2001, str. 19-25.

⁸ *Il gioco e il massacro*, Rizzoli, Milano, 1970.

⁹ *Diario degli errori*, cit. izd., str. 25.

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. Jednako tako, u stanovitim situacijama prožima narativnu prozu autobiografizmom, kao kada pripisuje likovima vlastite aforizme ili zamišlja da vode dnevničke bilješke. Naprimjer, u naslovnoj priči iz izdanja *Jedna i jedna noć* nailazimo na podudarnost s dnevničkom poantom, a u drugoj pripovijesti, Adriano glavni lik zapisuje razmišljanja u notes poput autora.¹⁰

Ponegdje je prepoznatljiva srodna forma putopisnog dnevnika, kao u *Noćnom dnevniku* gdje pronalazimo *Listiće iz Španjolske (Foglietti di Spagna)*. Na istom tragu, u djelu koje uobličuje sâm pisac i koje odaje autobiografsku impostaciju, pod naslovom *Samoća satira* (1973), on 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 unutarnju 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!¹¹

¹⁰ *Una e una notte*, Bompiani, Milano, 1978. (1. izd. 1959), str. 16; *Diario notturno*, cit. izd., str. 149.

¹¹ Isto, 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, ukratko, to su bili moji prvi dojmovi".¹² Putoisni elementi uočljivi su i u naknadno priređenom izdanju dnevničke osnove naslovljenom *Osnovni frazarij da se prođe neprimijećeno u društvu*.¹³

Žanrovsko određenje doslovno je naznačeno u autorskim naslovima dvaju djela, *Noćnog dnevnika* i *Dnevnika zabluda*,¹⁴ koji istodobno upućuju na izneseni sadržaj. Flaiano odabire prvi naslov prema istoimenoj rubrici koju vodi u listu "Il Mondo" (1954-1956), dok je naziv *Dnevnik zabluda* izvorno pripadao 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 formalnoga dijela, te tematskog naslova.¹⁵ Dok se jedan element odnosi na tipološku oznaku koja određuje status teksta, drugi je metaforičke prirode, čime se naglašava s jedne strane nostalgično raspoloženje, odnosno 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

¹² Isto, str. 53. Tu se nalazi i satirični tekst *Prijatelj Obični* (*Lamico Qualsiasi*), koji prema autorovoj zamisli nastaje na temelju dnevničkih natuknica (isto, str. 31).

¹³ *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, Bompiani, Milano, 1986.

¹⁴ Taj kriterij primjenjuje A. Altomonte analizirajući kao dnevnike spomenuta izdanja (*I diari di Flaiano*, u: *Flaiano e "Oggi e domani"*, ur. V. Moretti, Ediars, 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, Ediars, Pescara, 1993, str. 79-94).

¹⁵ G. Genette, *Seuils*, Ed. du Seuil, Pariz, 1987, str. 75.

priredivači potom povezuju u cjelinu,¹⁶ 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 zbog unutarnjih obilježja. Tako se u *Samoći satira* izričkom poziva na ovaj žanr, pritom navodeći jedan od razloga zbog kojeg vodi bilješke: "Prepisujem u dnevnik rečenice koje mi se čine najkorisnijima".¹⁷ Na istomu mjestu potrebno je istaknuti da praksa prepisivanja ili ponovnog čitanja dnevničkog rukopisa, baš kao i pozivanje na pisce-dnevničare, predstavlja tipičan žanrovski postupak (među poznatijim primjerima ovdje su prisutni osvrti na Kafkin i Melvilleov dnevnik).

Tomu valja pridružiti dnevnički naslovljene ulomke *Listovi iz ulice Veneto* (*Fogli di via Veneto*), ustrojene kao dinamičan kolaž kojim Flaiano želi dočarati atmosferu tijekom snimanja filma *Slatki život*, koji će ostati upamćen po ambijentu. Datirane, no kronološki ispremišane, jer je u prvom planu sjećanje na "jednu ulicu, jedan film" i pjesnika Vincenza Cardarellija,¹⁸ uz evociranje 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 romaneskних epizoda. U proznoj zbirci *Autobiografija Prusko Plavoga* (1974),¹⁹ koja uključuje fragmente iz razdoblja književnih početaka tijekom 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

¹⁶ Usp. S. Pautasso, *Flaiano postumo*, u: AA. VV, *Ennio Flaiano, l'uomo e l'opera*, cit. izd., str. 73.

¹⁷ *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 99.

¹⁸ Tomu dodaje: "Vremenski skokovi imaju, dakle, svoje opravdanje" (isto, str. 235).

¹⁹ A. Longoni piše o neujednačenom, krnjem dnevniku, s prazninama (*Pogovor*, u: *Autobiografia del Blu di Prussia*, Adelphi, Milano, 2003, 1. izd. 1974, str. 173).

djela nastaje prilagođavanjem članaka, elzevira ili feljtona književnom registru: u *Noćnom dnevniku* uglavnom su okupljeni tekstovi iz lista "Il Mondo" (1946-1956), a u izdanjima *Bijele sjene* (1956-1971, s izuzetkom jednog zapisa iz 1943. godine) te *Samoća satira* (1956-1972) oni namijenjeni za "Il Corriere della Sera".

Iz ove perspektive bilo bi moguće ustanoviti da je Flaiano vodio dnevnik u javnosti, pišući dnevnu kroniku u svojstvu protagonista epohe. Poput Vittorinijeva *Javnoga dnevnika*, čiji naslov na talijanskome postaje poslovičan upravo kao oznaka za jednu podvrstu intelektualnoga dnevnika, najčešće sastavljenog od priloga prethodno objavljenih u tisku, i ovdje je uočljiva poveznica s književnim i kulturnim novinarstvom. No, za razliku od Vittorinijeva modela, Flaianova publicistika i kritika zadržava ludičku konotaciju iz proznog korpusa. Tip javnog notesa otvorenog široj publici, te koncipiranog od prigode do prigode, predstavlja i Moraviin *Europski dnevnik*. Ovakav stil ujedno odgovara definiciji takozvanog vanjskog dnevnika, u kojem je autor zaokupljen analizom aktualnosti, a nauštrb unutarnjeg doživljavanja ili opisivanja kako događaji djeluju na njegovu svijest.²⁰

No, Flaianov otklon 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 doslovnoga shvaćanja onoga što se smatra pukom konvencijom, stvarajući naposljetku dojam začudnosti i bizarnosti.²¹ Autor postiže humor zahvaljujući kraćim epigramima i *boutades* u vidu antiteza i oksimorona, koji su u međuvremenu nerijetko postali poznati kao izreke, ali i karikaturnim prikazom situacija. Primjerice, razmišljajući o situaciji u poslijeratnoj Italiji komentira banalizaciju kao odraz suvremenog društva: "Buržuj sve razumije, sve uhvati, sve kupuje".²² Piše i o pojedinim poslje-

²⁰ Usp. F. Simonet-Tenant, *Le journal intime*, cit. izd., str. 83.

²¹ G. Bárberi Squarotti, *Flaiano narratore*, u: AA. VV, *Flaiano vent'anni dopo*, cit. izd., str. 40.

²² *Diario degli errori*, cit. izd., str. 97.

dicama modernog načina života, poput “mita o slobodnom vremenu” ili užurbanosti koja stvara diletantizam: “Svatko kaže svoje, ali na brzinu”.²³ Naoko ciničan prizvuk, koji odaje etičke nakane, uočljiv je i u izjavama: “Naš optimizam plaši”; te “Čovjek je napokon uspio prestrašiti samoga sebe, dotaknuvši istovremeno plafon blagostanja i tjeskobe”.²⁴

Karakterističnom temom može se smatrati i slika Rima gdje Flaiano provodi najveći dio vremena, koja je polarizirana u odnosu na rodnu Pescaru u pokrajini Abruzzo. Zaključuje o metropoli: “Živi se u tom previše lijepom gradu, voleći ga, proklinjući, svakog dana donoseći odluku da ga se napusti, pa ipak ostajući. [...] O moja prijestolnice!”²⁵ Nijansiranje odnosa velegrad-zavičaj zaokuplja i druge pisce njegovog naraštaja, osobito u romanesknoj i novelističkoj produkciji, poput Alvara, Pavesea ili Vittorinija. U ovom kontekstu aktualno je također pitanje nestanka tradicionalne pučke kulture zbog tehnološkog napretka, koji mijenja antropološku situaciju. No, na temelju Flaianovog primjera zapaža se također smanjen osjećaj udaljenosti, kao prednost koju je donijela urbanizacija života.

Kada je riječ o utjecajima, prema autorovoj tvrdnji njegov 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). Unatoč elementima razgovornog jezika, Flaiano predstavlja primjer rafiniranog i samokritičnoga autora, koji je unosio brojne ispravke i dorade u vlastite tekstove. O pažnji koju on posvećuje načinu izražavanja neizravno svjedoči anegdota nostalgичne intonacije: “Pravilan govor je danas melankolično razlikovno obilježje intelektualnog građanstva, upropaštenog dobrim knjigama i dobrim odgojem”.²⁶

Prepoznatljiva je i sličnost s plejadom francuskih moralista te Leopardijem, naročito iz *Moralnih djelaca*. S rekanatskim pjesnikom

²³ *Le ombre bianche*, cit. izd., str. 275.

²⁴ *La solitudine del satiro*, str. 191, 234.

²⁵ *Diario notturno*, cit. izd., str. 52.

²⁶ Isto, str. 133.

povezuje ga pokoje efektno dnevničko promišljanje, obilježeno skepticizmom, poput paradoksalne poante koja nalikuje Flaianovom načinu izražavanja: “Velika rijetkost u društvu, zaista podnošljiv čovjek” (*Zib.* 4525). Zajednička im je ujedno dimenzija prosvjeda u odnosu prema zbilji, kao i motiv dosade te uvjerenje o učinkovitosti smijeha (*Zib.* 4391). No, Flaianov humorizam je antitragičan budući da uvijek ostaje u funkciji radosti življenja.²⁷

Među suvremenicima, moguće se prisjetiti *Talijanskih satira (Satire italiane, 1961)* iz pera njegovog prijatelja, književnika i novinara Giovannija Comissa, kao i epigrama Tita Balestre, suradnika lista “Il Mondo”. Ironični aforizmi o dominantnim obilježjima epohe prisutni su također u dnevničkim zabilješkama Lea Longanesija, no nadrealistički, fantazmagoričan prizvuk koji ponegdje poprimaju njegove anegdote uglavnom je stran Flaianovom načinu humora. Navodimo kao tipičan primjer: “Nema više mašte [...]. Sve je podvrgnuto zakonitostima težine i količine. Danas se mjeri samo milijardama i tonama”.²⁸ Zbog duhovite crte i dijaloške strukture djela uspostavljena je kritička usporedba i s opusom Achillea Campanilea.

Suštinsku sklonost paradoksu, koji je Kierkegaard nazivao “strašću mišljenja”,²⁹ Flaiano potvrđuje simptomatičnim naslovom *Dnevnik zablude*. Time kao da podsjeća na jednu od zakonitosti dnevničkog žanra, prema kojoj bilo radni notes ili intimna bilježnica nastaju dodavanjem, nabranjanjem, 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.

²⁷ G. Pampaloni, “*Diario degli errori*”, u: *Flaiano e “Oggi e domani*”, cit. izd., str. 100.

²⁸ L. Longanesi, *Parliamo dell'elefante. Frammenti di un diario*, Longanesi, Milano, 2005. (1. izd. 1947), str. 149.

²⁹ 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).

U svojstvu žanra otvorene naravi koji je odraz svojevrsne “estetike efemernoga”, u dnevniku također pronalazi mjesto ono što je necjelovito, neharmonično, iracionalno u logičkom smislu. S idejom amorfnoga i asimetričnoga povezana je kategorija zablude ili pogreške, kao jedna od tematskih riječi koja se provlači Flaianovim razmišljanjima.

Poput Capronijevog semantičkog paradoksa ontološke vrijednosti sintetiziranog kao *motto* “svaka istina je sebi suprotna” iz zbirke *Res amissa*,³⁰ i Flaiano preispituje odnos istinito/lažno. Dilemu o istini i njezinoj suprotnosti on izražava problematiziranjem odnosa 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”.³¹

Pri interpretaciji je moguće posegnuti za tumačenjem Carla Dossija, devetnaestostoljetnog anarhoidnoga autora bliskog *scapigliaturi*, koji definira humorizam kao fenomen koji traži i pronalazi nepoznatu stranu. Humorist tako postaje “odvjetnikom za izgubljene slučajeve”, i ponekad ih uspijeva spasiti. Poticajno je i njegovo razlikovanje komičnoga i humorističnoga, izraženo metaforom: “Komika je smijeh, humorizam smiješak”.³² Flaiano ovako komentira ozračje koje pogoduje humoru: “Kada narod daje više “umjetnika”, nego geometara ili računovođa ili dobrih službenika, ravnoteža je narušena i nema više smijeha”.³³

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

³⁰ 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*”).

³¹ *Diario degli errori*, cit. izd., str. 88.

³² C. Dossi, *Note azzurre*, cit. izd., str. 48, 198.

³³ *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 149.

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”.³⁴ Egzistencija se otkriva *a posteriori* kao zbroj pogrešaka, koje određuju individualni temperament: “Moj život je gruba verzija. Da ga mogu započeti iznova, mogao bih ukloniti poneku zabludu. Ali karakter?”³⁵ 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”.³⁶ Bliski koncept izražava na drugom mjestu: “Rimljanin nikada ne radi velike pogreške i ne oprašta ih drugima”.³⁷ 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 sposobnima 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.³⁸

Blisko je razmišljanje o kvalitetama i nedostacima: “Naše prijateljstvo je bilo lijepo jer se zasnivalo na našim manama. Sada smo puni vrlina”.³⁹ Na istom tragu uočava udio slučajnosti u odvijanju događaja: “Dođemo u neke godine i primijetimo da smo najbolje trenutke proživjeli zabunom”.⁴⁰

³⁴ *Diario notturno*, cit. izd., str. 105.

³⁵ *Diario degli errori*, cit. izd., str. 77.

³⁶ Isto, str. 90-91.

³⁷ *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 266.

³⁸ *Diario notturno*, cit. izd., str. 111.

³⁹ *Una e una notte*, cit. izd., str. 161.

⁴⁰ *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 zabluda* (*The Comedy of Errors*, 1592-1593).

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.⁴¹ Paradoks, koji izokreće početnu iluzornu ozbiljnost nekog aksioma, 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”.⁴² Tematizirajući problem diktature u zapisu pod naslovom *Tirani*, kojim ironizira društvene uloge, na početku navodi politički aforizam: “Tirani ne idu u šetnju”.⁴³ U nastavku čitamo: “Ali, tiranima je suđeno da uvijek zalutaju zbog pomanjkanja mašte. Mrze paradokse, prizravno prilaze preprekama i svaki put upadaju u istu zabludu”.⁴⁴

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”.⁴⁵ Naoko protuslovnim zaključkom završava i zabilješka o kulturnoj krizi: “Postoji oduvijek: Shakespeare nije znao grčki, a Homer nije znao engleski”.⁴⁶ Među naslovima cjelovitih izdanja, pažnju privlači sintagma *Bijele sjene*, koja pobuđuje asocijaciju na one elemente koji stvaraju dojam “osjenčanosti”. U tomu smislu, spomenuti oksimoron može evocirati

⁴¹ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, cit. izd., str. 662, 714.

⁴² *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 158.

⁴³ *I tiranni*, u: *Diario notturno*, cit. izd., str. 122.

⁴⁴ Isto, str. 124.

⁴⁵ *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 154; *Le ombre bianche*, cit. izd., str. 254.

⁴⁶ *La solitudine del satiro*, cit. izd., str. 304.

nevidljive zone pojava i predmeta. Podsjeća nadalje na poigravanje percepcijom, u vidu izmjene svjetla i sjene, kao karakterističnog postupka u filmskom ili fotografskom pristupu.

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 dotiče društvenu sliku svojeg vremena u alegorijskom obliku. 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”).⁴⁷ Iako uglavnom ne piše o političkoj situaciji, u digresijama sociološkog sadržaja kojima je uporište u laičkoj kulturi proizašoj iz prosvjetiteljstva, pokazuje liberalno stajalište.

Ovaj melankolični satir sklon noćnom ugođaju, bez zaoštrenih prognoza, “umoran od beskrajno velikoga i beskrajno malenoga”,⁴⁸ pa stoga posvećen signalima naizgled prosječnoga ili uobičajenoga, primjećuje naznake novih fenomena, potvrđene kretanjima u sljedećim desetljećima.

⁴⁷ *Diario degli errori*, cit. izd., str. 47.

⁴⁸ *Diario notturno*, cit. izd., str. 236.

VIII. Od natuknice do repertorija ideja

Premda je dnevnički diskurz u cjelini opravdano promatrati kao vid “minimalne” književnosti,¹ kako u svojstvu usporednog, kolateralnoga 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 u ulozi kartografa koji teži mapiranju zbilje.

Ponovno kao rezultat preklapanja *res publica* i *res privata*, 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 onih 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 k tomu može biti produbljen metafizičkom dimenzijom, iako su ponekad prisutne crtice o onome što je subjektivno i unutarnje. No, umjesto jednokratnog izvještaja koji bi počivao na kronološkom načelu, pripovijedanje se odvija u skladu s argu-

¹ Shvaćanju o dnevniku kao minimalističkom žanru odgovara naslov U. Eca, *Diario minimo* (Bompiani, Milano, 1998, 1. izd. 1963).

mentacijskom logikom, naknadnim raspoređivanjem prema pojmovima ili temama. Izostanak nadnevaka, koji stvara doživljaj izvanvremenske perspektive, zabilješke čini nalik esejističkim strukturama.²

Ovakav pregledni prikaz, prema uzoru na leksikone, odlikuje zbirku zapažanja Massima Bontempellija pod naslovom *Bijelo i Crno*, gdje su natuknice objedinjene u abecednom poretku, tako da tvore “idearij”³ odnosno “rječnik raznovrsnih ideja”. Zbog razjašnjenja dnevničke metodologije, moguće je posegnuti za još nekim autodefinicijama iz dvaju preambula. Prema piščevim riječima, posebnost impostacije sastoji se u činjenici da heterogeni zapisi, ostavljeni u koncentriranom obliku, u vidu parataktičkog ustroja fabularnih nizova, naposljetku poprimaju oblik memoara u kojima je ponajprije relevantna uloga sjećanja.

Nakon što je materijal približio dnevniku zbog objedinjavanja epizoda u začetku, autor mu ipak odriče status intimne bilježnice, inače usredotočene na svakodnevne radnje, te pitanje vremenskog protoka i prolaznosti, kao tematskih okosnica uvjetovanih prirodom ovog žanra. Primjerice, on ne drži do sistematičnosti, što potvrđuje izjavom: “Više vrijede riječi bez datuma”.⁴ Budući da nastoji interpretirati upečatljive

² Simptomatična su žanrovsko-stilska određenja iz djela O. Delorka (*Dnevnik bez nadnevaka. Poglavlja umjetničke proze*, Matica hrvatska, Zagreb, 1996), u kojem, sukladno naslovu, dnevnička narav teksta ovisi o unutarnjim 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, pa je popraćen radnim skicama (*Diario, Abscondita*, Milano, 2005, 1. izd. 1956). Isti termin koristi A. Gide (*Journal sans date*, u: *Incidences*, 1924).

³ *Il Bianco e il Nero*, ur. S. Cigliana, Guida, Napulj, 1987, str. 27. Ovaj izraz mogao bi biti prikladan i 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), uobličena kao trenutne snimke situacija ili karaktera. Svojestven mu je ujedno skeptički odmak, unatoč povremenim apodiktičkim tvrdnjama.

⁴ *Il Bianco e il Nero*, cit. izd., str. 130.

povijesne trenutke, portretiranjem epohalnih tendencija ili ličnosti koje su ih obilježile, Bontempelli zauzima stav kroničara. Pritom nije osobito usredotočen na aktualnost, pa prevladava anegdotalni i kreativni pristup pri oslikavanju *tranches de vie*. Osim na Platona, opetovano se poziva na Nietzscheovu misao, koja predstavlja važno spoznajno uporište, a kao njihova dodirna točka ističu se nostalgija i kult klasika.

Prema posljednjem navodu iz uvodnih napomena, naslov djela ne sugerira samo kontrastiranje pozitivnog i negativnoga pola, punine i ništavila, koji stoje u odnosu međuovisnosti, nego i dvije kategorije apsoluta, u smislu 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 prepoznatljive stilske odrednice, poput piščeve sklonosti prema paradoksalnom izričaju prožetom protuslovnim tvrdnjama, kao i skeptičkom poimanju koje ponekad doseže granice apsurdna. U istom registru u nastavku 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 izraza često proizlazi iz pažnje posvećene promatranju ljudskog ponašanja, u vidu psiholoških, antropoloških i socioloških čimbenika, kao u izjavama: “Jednostavan život se stječe složenim životom”; “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”.⁵ Unatoč kolokvijalnom tonu, gnomičnost je svojstvena i natuknici naslovljenoj *Zaboravljanje (Dimenticare)*, čija poruka bi mogla vrijediti kao još jedna od zakonitosti dnevničkog žanra.

Odnos prema pamćenju kao način ustrojavanja identiteta, u intimnom ili povijesnom smislu, stoji u središtu dnevničkog teksta, koji stoga uglavnom nastaje zbog potrebe da se upamte i pohrane privatni doživljaji,

⁵ Isto, str. 59, 73, 134.

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 promemorije, to jest organizatora praktične naravi. No, s obzirom na težnju da nešto ostane zapisano, protutežu predstavlja pisanje zbog zaboravljanja, također s terapeutskom 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 mudročću: zaboravljaš ono što bi ti sada smetalo, čak i ako ti se sviđelo. [...] 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 poželjnoga. Sama kultura je sačinjena ponajviše od toga što je mnogo zaboravila.⁶

Kombinirajući kraće s dužim natuknicama, Bontempelli nerijetko razmatra pitanja koja pripadaju estetičkoj sferi, poput statusa intelektualne klase i društvene uloge književnosti. Prema jednom njegovom naputku, piščev instikt treba biti usmjeren na odražavanje postojeće kulturne 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"⁷

Ovo shvaćanje je podudarno s Alvarovim stavom, također okrenutom kritičkom preispitivanju zbilje u dvama dnevnicima, što uvjetuje činjenicu da prevladavaju dokumentaristička 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"⁸. Slijedeći izvorne

⁶ Isto, str. 69.

⁷ Isto, str. 98.

⁸ C. Alvaro, *Ultimo diario*, cit. izd., str. 220.

poticaje, umjetnik prenosi osobni univerzum, odakle u konačnici proizlazi poetska fantazija. Nasuprot romantičarskoj predodžbi o nadahnuću koje podrazumijeva raptus, Bontempelli drži da kreativni čin umjetnika iziskuje strpljenje kao da je riječ o obrtniku: “Umjetnost je vještina kojom se katkada dosegne poezija (ali uvijek bez sigurnosti o tome). Priča simfonija kip slika trg, kao i uporabni i ukrasni predmeti koji izlaze iz zanatlijske radionice. Djela”.⁹

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 unutarnjih vrijednosti: “[...] suština povijesti, odnosno ljudske civilizacije”.¹⁰ Kulturu se nadalje poistovjećuje sa sveobuhvatnim traganjem, bez unaprijed utvrđenog učinka: “[...] uvijek dalje, u svakom smjeru, u visinu, naokrug i u dubinu”.¹¹

Evocirajući Spenglerovo razgraničenje, priželjkuje napokon koincidiranje civilizacijskog i kulturološkoga dometa: “Spengler nas je svojedobno upozorio na moguću zamjenu pojmova civilizacije i kulture. No, jednom će neminovno doći do njihovog podudaranja (vjerujemo li u napredak)”.¹² Budući da razmišlja u terminima napredak-regresija, impuls-stagnacija, zagovara dinamički koncept, s otvorenošću prema novome, a “protiv nepomičnoga”. No, ponegdje ustvrđuje dekadenciju, kao pri raspravljanju o kategoriji kazališne publike. Ujedno teži proširenju početnih poimanja o izrazima 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.

⁹ *Il Bianco e il Nero*, cit. izd., str. 118.

¹⁰ Isto, str. 124.

¹¹ Isto, str. 65.

¹² Isto, str. 55.

Ukoliko je točno da kao u dnevničkoj perspektivi sabire “pjenu dana”, prema formulaciji B. Viana, razliku valja tražiti u činjenici da u Bontempellijevu djelu nije neophodno tražiti kontinuitet, nego je moguće čitanje nasumice, kao što je slučaj s rječnikom. Zamišljeno u duhu tehnike kolaža u kojem se nižu genetičke jezgre, kao potencijalne romaneskne fabule u minijaturi, nacrti koji su kasnije stilski doručeni 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 su naknadno objedinjene uredničkom odlukom.

Pišući u vrijeme egzistencijalizma i Freuda, u pripovjedačkoj praksi on se približava avangardističkim kretanjima (fudurizmu, te osobito nadrealizmu), razradivši 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 otkrivenoga 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-talijanskoga 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 književni pokret spekulativne podloge poznat pod nazivom *novecentizam* (*Novecentismo*).

Pristupajući sada javnoj sferi dosljedno viđenju u kojem prevladava udio mašte, inventivnosti, pustolovine, naglašava aspekt čuđenja. Budući da je zaokupljen duhom vremena, ispitujući njegove odjeke u umjetnosti ili filozofiji, u pojedinim natuknicama dotiče temu metafizičkog

doživljaja, pritom koristeći izraze kao nad-stvarnost ili nad-svijet (“un *sopramondo*”).¹³ Ovakva perspektiva dolazi do izražaja i u njegovom stajalištu prema kojemu misterij prirode izaziva začudnost, nadilazeći praktičnu iskoristivost: “[...] zaista me uznemiruje što je čovjek osuđen tako dobro poznavati planet na kojem živi. [...] Naposljetku smo ga počeli promatrati kao mjerljiv predmet”.¹⁴ Premda ističe mogućnost usavršavanja, Bontempelli iskazuje otpor prema materijalizmu, koji dijeli s drugim piscima svojeg naraštaja. Ukupno uzevši, i u ovim bilješkama, u kojima vodi računa o konotacijama mita, Bontempelli katkada dopire do dubljeg sloja značenja, uspostavljajući odnose među pojavama ili postupcima.

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 piščevim uvjerenjima, uočljiv je pacifizam kao u razmišljanjima usmjerenima protiv atomskog naoružanja. Osobna potka teksta, inače prepoznatljiva u pozadini u vidu opisa duševnih stanja, primjećuje se i pri osvrtu na vlastite ideološke stavove, kada izlaganje nakratko poprima ispovjedni ton, ciljajući na vlastiti odmak u odnosu prema fašizmu (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 trebaš se sramiti niti jednog, ako si bio iskren”.¹⁵

Povede li se računa o implicitnoj uključenosti u dvadesetostoljetne tokove, valja zamijetiti multififormno nadahnuće ovog eklektičnog i utjecajnoga pisca, unatoč izdvojenom položaju. Iz tog razloga pri revaloriziranju njegovog poetičkog programa pokazuje se učinkovitom ona interpretativna linija koja upućuje na sklonost kontaminiranju pripovjed-

¹³ Isto, str. 60.

¹⁴ Isto, str. 113.

¹⁵ Isto, str. 90.

nog, esejističkog, dramskog, lirskog ili novinarskoga govora. Koristan je također komparatistički uvid, jer odgovara predodžbama autora koji se zauzimao za unitarističko viđenje umjetnosti, pritom obuhvaćajući glazbu, te područje likovne umjetnosti i arhitekture.

Prema sugestiji iz njegovog središnjeg esejističkog djela *Pustolovina novecentizma* (1938), u kojem još jednom dolazi do izražaja svestranost ove kompleksne figure, kao intelektualca, teoretičara i kritičara, umijeće pisanja podrazumijeva sposobnost odabira pojedinosti.¹⁶ U tomu smislu, uspjele su epizode u kojima predmete uzdiže do razine simbola, kao spoj izravnog promatranja i 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 potreban je i šešir”.¹⁷ Pored formalne jednostavnosti i jasnoće izražavanja koju iziskuje naravninske kolumne, a zbog čega u idejnom pogledu traži izvanliterarne sadržaje o kojima bi pisao, dok predstavljaju rijetkost razmišljanja o vlastitom stvaralaštvu, pažnju može privući uvid u Bontempellijevu biblioteku (Petrarca, Manzoni, Shakespeare, Goethe, Stendhal, Ibsen), a poticajne su i njegove 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 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

¹⁶ *L'Avventura novecentista*, u: *Opere scelte*, ur. L. Baldacci, Mondadori, Milano, 1978, str. 760. Pluralistički, globalan pristup odlikuje priloge objedinjene u dvojezičnom izdanju *L'Italie magique de Massimo Bontempelli* (ur. J. Spaccini i V. Agostini Ouafi, PUC, Caen, 2008), kao nadopuni još uvijek fragmentarne kritičke recepcije, usprkos notornom primjeru.

¹⁷ *Il Bianco e il Nero*, cit. izd., str. 37.

kuta, preispitujući opća mjesta u duhu ironije, kao povlaštene stilske figure.

S obzirom na osnovnu 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 društvenim pitanjima. Njegovo dnevničko djelo, objedinjeno pod autorskim naslovom *Što preostaje*, pripada poput Bontempellijevog posthumnoj 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, barem fragmentarno predviđenih za objavljivanje, budući da se ondje planira buduću književnu i publicističku djelatnost, pa pronalaze mjesto i natuknice prigodne naravi, koje se odnose na zapažanja o pročitanoj stvari, skice za članke, komentare stanovitog problema ili događaja. Premda služe za razradu i ilustriranje estetičkih načela i nisu izravan povod za interpretiranje suvremenih zbivanja, kao što je slučaj u esejističkom pisanju, među dnevničkim razmišljanjima pronalaze se digresije koje odaju negativne učinke industrijske, tehnološke i birokratizirane civilizacije. No, prevodeći neposredne impulse ponajprije u filozofske preokupacije, Chiaromonte ne nastupa kao dokumentarist usredotočen na konkretne pojedinosti, pa u prvom planu ostaje odraz egzistencijalne situacije. Pritom neizravno ipak dolazi do izražaja intelektualni profil ovog pisca i novinara polivalentnih interesa.¹⁸

¹⁸ Posrijedi su njegova izdanja *Vjerovati i ne vjerovati* (*Credere e non credere*, 1971; prethodno na engleskome *The Paradox of History*, 1970; 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; 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 kazalištu* (*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, trenutnoga, naše osobe, privatnih ili materijalnih ciljeva nema smisla”.¹⁹ 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 slučajnoga širenja”.²⁰ 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”.²¹ Kao netipična pozicija za dnevnički diskurz, stoga valja primijetiti da autorove 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 konsekutivno 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 vremenska linearnost, Chiaromonteovo djelo je zadržalo narav dnevničke proze, a kasnijim napuštanjem kronološkog kriterija ujedno se približilo esejistici, što je utjecalo na ritam pripovijedanja. Kao zajednička oso-

¹⁹ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 5.

²⁰ Isto, str. 69, 84.

²¹ Isto, str. 9.

bina dnevničkog i esejističkoga žanra prepoznatljive su diskontinuirane te aforistične epizode, kao i izostanak završetka u pravom smislu, dok o uklapanju u književni kanon svjedoči stilizacija i metaforizacija izraza. Na dnevničku prozu bilo bi moguće primijeniti jednu od Adornovih tvrdnji o ogledu: “[...] esej mora biti sazdan tako da se uvijek i svugdje može prekinuti”²²

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 u *esencijama*: ako ne postoje esencije (ideje), postoje samo događaji, ako ne postoje događaji ne postoji nikakav smisao”²³ 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 njemu suvremenog društva, promatranog u svojoj suštini, logici, istini”²⁴

Premda ne ustrojava djelo 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”²⁵ Ovakav sveobuhvatniji odnos prema vremenitosti, kao zajednička

²² Th.W. Adorno, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, izbor i redaktura prijevoda N. Čačinović, Školska knjiga, Zagreb, 1985. (1. izd. 1958-1974), str. 29.

²³ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 201.

²⁴ Isto, str. 144-145.

²⁵ Isto, str. 5.

nit koja povezuje razmišljanja, kojom izražava težnju prema onome što se nastavlja, uključuje naglasak na potencijalnom, mitskom, skrivenom, neizrecivom, a nasuprot promjenjivom i prolaznom.

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.²⁶

Apsolutno se pretpostavlja kontingentnome, duhovno materijalnome, utopijsko determiniranome, na tragu povjerenja u “ono što nije, ali moglo bi biti”²⁷ U skladu s ovim shvaćanjem, vrijednost ne leži u zbroju trenutaka, nego tumačenju cjeline. Značenje koje se pripisuje trenutcima proizlazi iz traganja za jedinstvom, kao konstantama, strukturama, poveznicama unutar mnogooblične stvarnosti. U tomu smislu, Chiaromonte ne nastoji protumačiti disperzivne događaje u duhu kalendara, kao temeljnog pravila dnevničke proze, koje ipak primjenjuje: “[...] smisao života nije u gomilanju dana, nije niti u danima jednom za drugim, niti satima niti minutama, niti sekundama, i vrijeme iščezava: zaustavlja se”²⁸

Suprotno tradicionalnoj dnevničkoj perspektivi, obilježenoj “neprestanim obratima”, on pokazuje otklon od prikazivanja svakodnevnicke, a otvorenost prema simboličkom i irealnom, kao onom što odolijeva “slijedu dana, jednoličnosti vremena, izmjenjivanju zadovoljstava i nezadovoljstava, konačno zapletenosti u zbivanja, materiju, čula”²⁹ Budući

²⁶ Isto, str. 8.

²⁷ Isto, str. 21.

²⁸ Isto, str. 12. Usp. M. Blanchot, *Le livre à venir*, cit. izd., str. 271.

²⁹ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 60, 6.

da se vrijeme više ne promatra samo kao vanjska, nego i ontološka kategorija, ključnim postaje osjećaj unutarnjeg trajanja, koji ne znači povodjenje za reminiscencijama: "Potrebno je nedvosmisleno odbiti život prepuštanja vremenu i pamćenju".³⁰

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 zbilja predstavlja za pisca epifenomen zamišljene stvarnosti, 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".³¹ 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. [...] Umjetničko djelo, čini nam se, značilo bi prije svega ovo: zaboraviti sebe u predanosti bez granica stvaranju predmeta koji je "dorađen" što je više moguće: oslobađanje od svake brige u pažnji i domišljatosti".³²

S druge strane, premda autor ne teži introspekciji, pa ne preispituje vlastite postupke niti donosi odluke za budućnost, i ovdje je posrijedi promatranje iznutra, iz kuta savjesti, zbog shvaćanja o ličnosti kao prostoru za "posredovanje trajnoga",³³ i znaku "dubljeg" smisla. Pri svakom odabiru stoga se polazi od svijesti o nedostatnosti i manjkavosti pojedinačnog 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,

³⁰ Isto, str. 14.

³¹ Isto, str. 87.

³² Isto, str. 119.

³³ Isto, str. 5.

je najispravnije i najdublje moralno načelo, jer nije propis, niti “zapovijed”, nego upozorenje”.³⁴ Ističući ovisnost o cjelini stvari, smatra da nije moguća potpuna objektivnost, već se istina otkriva u relacijama, s obzirom na pragmatički učinak.

To međutim ne dokida stremljenje prema onome što ne postoji, odnosno platonističkoj sintezi vrijednosti: “Postoji *istina* koju nitko ne posjeduje”.³⁵ 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 i književnom fenomenu ili političkom događaju, zapravo znači ostati pri ustaljenim shvaćanjima i kristaliziranim predrasudama. No, gledajući sa strane, 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.³⁶

Kao što je prethodno izneseno, 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”.³⁷ 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 živjeti s drugima”.³⁸ Ideju o “nespoznatljivom ostatku”, kao smislu o čovjeku koji se pokazuje drugima, dok za njega samog uvijek ostaje djelomično skriven, iznosi također

³⁴ Isto, str. 84.

³⁵ Isto, str. 192.

³⁶ Isto, str. 179.

³⁷ Isto, str. 59.

³⁸ Isto, str. 50.

H. Arendt,³⁹ s kojom Chiaromonte 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, povijest sviju u svakome”.⁴⁰ Preispitujući koncept Povijesti, te usporedo hegelijansko poimanje, pokazuje kritičnost prema historicizmu. 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”.⁴¹ Poistovjećujući slobodni čin s etičkim, ističe također 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 negativnoga određenja pojma slobode, koje poduzima teoretičar i esejist I. Berlin.⁴²

Osim kao osvrt autopoetičke naravi, dnevnički zapisi ovdje služe kao

³⁹ H. Arendt, *Vita activa*, prev. V. Flego i M. Paić-Jurinić, August Cesarec, Zagreb, 1991. (1. izd. 1958), str. 146.

⁴⁰ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 24.

⁴¹ Isto, str. 97.

⁴² Isto, str. 91. Usp. 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).

poligon za šira antropološka razmatranja, dotičući epistemološke granice zapadne civilizacije. Pritom ističe da ideje ne pripadaju samo sferi apstraktnih meditacija, nego neizbježno posjeduju psihološki korijen, jer se promatraju kroz prizmu strasti. Kao i u međuljudskim odnosima, nije stoga moguće apriorno autsajdersko stajalište, niti emotivno neobojen sud. Analogno zapažanje iznosi filozof U. Galimberti u svojem “katalogu ideja”, sačinjenom na temelju novinskih isječaka, gdje se ponovno u abecednom poretku analizira niz općih termina, pretvorenih u simbole ili figure: “Udaljili smo se od *podnošenja* stvari, situacija i obrata”.⁴³

Tražeci uporište u usklađivanju poticaja iz vanjske zbilje s vlastitim odabirima Chiaromonte naglašava da nije opravdan niti dojam nadmoćnosti u odnosu prema suvremenima. 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 prvome 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”.⁴⁴ Morsellijevo tumačenje kulture, kao i drugih 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 na poslijetku približava “stanovitom idealu o čovjeku i društvenom suživotu”.⁴⁵ 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

⁴³ U. Galimberti, *Idee: il catalogo è questo*, Feltrinelli, Milano, 1992, str. 39.

⁴⁴ G. Morselli, *Diario*, cit. izd., str. 207, 181.

⁴⁵ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 230.

predanost i ustrajnost, iz kojih proizlazi odgoj duše, oplemenjivanje navika i uzdizanje osjećaja.⁴⁶

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".⁴⁷ 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: "Istinska kultura započinje gdje završava profesionalna kultura".⁴⁸ 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".⁴⁹

U okviru javnog 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 opisu povijesne zbilje u razdoblju između 1. svjetskog rata i drugog poraća, uočava posljedice civilizacijskog i antropološkoga zaokreta izazvanog prodorom tehnoloških modela, te potvrđenog tijekom kasnijih desetljeća. Prema podudarnoj i često citiranoj Pasolinijevoj izjavi, naglo industrijaliziranje početkom 60-tih godina prouzrokovalo je, pored drugačijih egzistencijalnih uvjeta, također snažnu ekološku krizu, čiji simptom autor prepoznaje u onodobnom "iščeznuću krijesnica". Potonja slika pretvorena je nadalje u društveno-političku metaforu koja uistinu predstavlja kritiku prevladavajuće paradigme, jer se želi promicati

⁴⁶ G. Morselli, *Diario*, cit. izd., str. 90, 188.

⁴⁷ *Il Bianco e il Nero*, cit. izd., str. 55.

⁴⁸ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, cit. izd., str. 81.

⁴⁹ *Il Bianco e il Nero*, cit. izd., str. 123.

autentične vrijednosti težačkog svijeta.⁵⁰

Chiaromonteovo razumijevanje situacije potaknuto je događajima na biografskom planu: emigriravši tijekom fašističkog dvadesetljeća, on boravi u Francuskoj od 1934. godine, a zatim u Sjedinjenim Američkim Državama, gdje nastavlja publicističku i novinarsku aktivnost. Nakon povratka u matičnu sredinu 1951. godine, 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.⁵¹

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".⁵² Odnosu stroja i čovjeka, kao i time uvjetovanim problemima masovnog potrošačkog društva, poput utilitarnog racionalizma, propagande ili konformističkog duha ("Svi postaju robovi sviju"),⁵³ 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".⁵⁴

O opreci mehaničko/unutarnje pisao je i Vittorini u nedovršenom

⁵⁰ P.P. Pasolini, *1° febbraio 1975. L'articolo delle lucciole*, u: *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 2008. (1. izd. 1975), str. 128-134.

⁵¹ Utjecajnom časopisu posvećen je zbornik radova: *Nicola Chiaromonte, Ignazio Silone. L'eredità di "Tempo presente"*, Rim 1996, ur. G. Fofi, V. Giacopini i M. Nonno, Edizioni Fahrenheit 451, Rim, 2000.

⁵² H. Arendt, *Vita activa*, cit. izd., str. 247.

⁵³ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 225.

⁵⁴ *Le verità inutili*, cit. izd., str. 28.

kritičkom izdanju *Dvije napetosti*, te Morselli u dnevniku, pozivajući se na spomenuto djelo H. Arendt.⁵⁵ S istom teoretičarkom Chiaromonte dijeli uvjerenje o potrebi sudjelovanja u javnoj sferi, kao i pronicljivo prepoznavanje izvora i posljedica totalitarnih režima. Zbog zanimanja za društvenu zbilju, mimo ideologija, ponovno vrijedi istaknuti bliskost s Vittorinijevom, te Alvarovom pozicijom. Poput potonjeg autora te osobito Moravie u *Europskom dnevniku*, Chiaromonte komentira pojavu atomske bombe, dok način na koji pristupa motivu pravednosti sugerira usporedbu sa stajalištima Simone Weil. Autor upoznaje i Camusa, od kojeg preuzima poimanje apsurdna, te spremnost pronalaženja općih mjesta, primjerice preispitujući značenje njegovog koncepta o “pobunjenom čovjeku” u modernom kontekstu.⁵⁶

Tematski razvedene, ove natuknice namijenjene istraživanju izvjesnosti iz očišta spoznavajućeg subjekta, na sjecištu filozofske, književne i povijesne perspektive, premašuju prvotnu nakanu privatne kolekcije minijaturnih isječaka pohranjenih u džepnim knjižicama, ocrtavajući fizionomiju epohe.

⁵⁵ E. Vittorini, *Le due tensioni*, cit. izd., str. 25-27; G. Morselli, *Diario*, cit. izd., str. 262.

⁵⁶ *Che cosa rimane*, cit. izd., str. 72, 155.

IX. *Crno na crnome* Leonarda Sciascie: putem zbilje do umjetničke istine

Genezom vezan uz narav književnog novinarstva, Sciasciin notes *Crno na crnome*, koji je isprva fragmentarno objavljen u dnevnom tisku (poblize u listovima “Il Corriere della Sera”, “La Stampa”, “Ora”), pokazuje se prikladnim 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 autor ostvaruje spoj publicističkog i književnoumjetničkoga stila, kao što iziskuje talijanska praksa takozvane “treće novinske stranice” posvećene kulturnim priložima, a uvedene krajem *ottocenta*, koju su slijedili brojni dvadesetostoljetni književnici, poput Alvara ili Bontempellija. Upravo u tom obliku on priređuje u prvi mah 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 pesimistična zapažanja, jer priželjkuje veću usmjerenost prema publici.

Unatoč izostavljanju datumskih oznaka, kompozicijska logika zbirke ponovno upućuje na dnevničku bilježnicu, koja služi kao unutarnji model. Primjerice, kao autodefiniciju valja shvatiti ulomak u kojem se on osvrće na “bilješku iz svojeg dnevnika”,¹ a slični tragovi pronalaze se i drugdje. 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 dnevničkoj zabilješci Julesa Renarda: “U početku je ljudima govorio “ti”, sve ih smatrajući od male važnosti, a kada

¹ *Nero su nero*, cit. izd., str. 258.

ih je upoznao i mogao cijeniti, iznenada ozbiljan, rekao bi im “Vi”).² Pored višestruke tematske referencijalnosti te neredovitosti ili sporadičnosti unosa, razaznaju se pojedine zakonitosti dnevničke strukture, koje djelo približavaju varijanti koju Michel Tournier označava neologizmom *journal extime*. Inventivnim odabirom prefiksa suprotnog od onog uobičajenog (*ex-* umjesto *in-*), želi se uputiti na izmještanje pogleda prema onome što se odvija u širem obzoru, čime se ipak ne odustaje od polaznih žanrovskih načela poput fragmentarnog i subjektivnoga izričaja.

Ležernom izjavom iz istoimenog dnevnika (“Dobivam inspiraciju otvaranjem prozora ili izlaskom iz kuće”),³ francuski suvremeni autor stoga smjera na izdanje pripremljeno za tisak, koje se nadovezuje na ostatak njegovog 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 su prethodile umjetničkom izrazu, stupnjeve kristalizacije ideja ili izvor nečije vokacije.

Među tematskim konstantama Sciascinog notesa valja izdvojiti promišljanje o naravi književnog čina. 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, nezaitno, 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”.⁴ Nadalje, kao žanrovski relevantno obilježje, Sciascia se ponekad nadovezuje na detalje iz zapisa drugih dnevničara (Pirandello, V. Woolf),⁵ pretvorene u povod samostalnih digresija.

² Isto, str. 20; J. Renard, *Journal*, cit. izd., str. 153.

³ M. Tournier, *Diario aperto*, Barbès, Firenca, 2008, franc. izvornik 2002, str. 18.

⁴ *Nero su nero*, cit. izd., str. 125, 182-183, 202.

⁵ Isto, str. 98, 125-128.

Pritom vodi računa o komunikacijskom kontekstu koji se stvara činom objavljivanja, smjerajući na interakciju s potencijalnim čitateljem, čija rasudbena i kritička sposobnost treba sukreirati značenje njegove poruke. Stoga produbljuje razmatranja autointerpretacijskim elementima, komentirajući društveni domašaj vlastitih prozних naslova kao i reakcije koje pobuđuju. To vrijedi osobito za izdanja koja posjeduju osobine kronike i kojima se intervenira u vitalna pitanja, poput pamfleta *Slučaj Moro* (*L'affaire Moro*, 1978) kojim potiče niz diskusija, a komentira ga u nekoliko navrata. Istu tematiku obrađuje u romanu *Todo modo* iz 1974. godine, zatim ekraniziranom kao rad Elija Petrija.⁶ No, budući da ove bilješke nisu namijenjene jedino autoru, ne služe mu za studiozno praćenje predradnji uoči pisanja ili registriranje imaginarnih peripetija, koje bi potom uz veće ili manje promjene pretočio u pripovjedni korpus. Umjesto da razjašnjava okolnosti nastanka proznih djela, poziva se na dovršena izdanja zbog argumenata o kojima raspravlja, a pritom evocira i kritičarsku recepciju svojeg stvaralaštva.

Iako se u ostatku književnog opusa želio ugledati u formalnom pogledu na autore istančanog izričaja okupljene oko rimskog časopisa "La Ronda" (1919-1923) poput E. Cecchija, prihvativši stoga klasičnu normu, usporedba s njegovim ranijim iscrpnim *Notesima* (1912-1953), koji su objedinjeni u brojnim svescima, a potom urednički obrađeni i ukoričeni, ipak pokazuje stilski otklon. Dok se u izdanju *Crno na crnome* zamjećuje realistička manira, koja je opravdana činjenicom 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",⁷ Cecchi bilježi unose radne naravi. U tomu smislu, Cecchijeve notacije pretežno se odnose na razradu vlastitih kritičkih predložaka potencijalno komparatističkog dosega, jer proširuje interes na ostale europske književnosti.

Zastajkuje se također na tanahnim nijansama intimnih razmišljanja, zbog težnje prema iskrenosti kao unutaršnjem imperativu, potvrđene

⁶ Isto, str. 213-214, 241-242, 245-247, 250-261.

⁷ Isto, str. 243.

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 zadržske”.⁸ Pomišljajući da načini zaokruženo dnevničko djelo, anglist Cecchi oblikuje bilješke fluidne prirode, koje trebaju voditi prema cilju poticanja kreativnosti i pridonijeti osvježavanju vlastitog razvojnog puta kao i procesa učenja koji ga prati. No, kao u Sciascinoj analitičkoj prozi, i ovdje se egzistencijalni aspekt potiče i razrješava literarnim, prema tvrdnji: “Pisanje ne služi samo za izražavanje situacija, emocija, dojmova. Važno je i zbog toga što ih izaziva u nama”.⁹ Cecchi je ujedno iskazivao zanimanje za strukturalne osobitosti u dnevničkim rukopisima drugih pisaca, posvećujući im zasebne tekstove ili uvodne članke unutar priređenih izdanja (Pontormo, Pavese, Alvaro, Barilli, De Nittis).

Osim što se ustrojava kao notes u kojem su istaknuti književni koncepti i inicijative, u Sciascinoj dnevničkoj prozi ocrtava 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”.¹⁰ 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 tomu smislu, talijanskom Jugu ne pristupa se samo kao zemljopisnom pojmu, nego i kao zajedničkom kulturno-civilizacijskom prostoru i književnom toposu, što je neodvojivo od psihološke dimenzije: “Kao što svaka zemlja ima svoj jug, svi južnjaci su slični i povezani”.¹¹ Slijedom toga, različitim epizodama osvjetljava stapanja mnogostrukih utjecaja u navedenom etnografskom prostoru, koji na mahove zrači snagom mitskog naboja

⁸ E. Cecchi, *Taccuini*, ur. N. Gallo i P. Citati, Mondadori, Milano, 1976, str. 10.

⁹ Isto, str. 495.

¹⁰ *Nero su nero*, cit. izd., str. 219.

¹¹ Isto, str. 110.

snažnijom od razuma: “[...] duševno raspoloženje koje je moguće predošjetiti, te na stanovit način izraziti u umjetnosti, poeziji, čak i bez izravnog uvida ili poznavanja”.¹²

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, zadobivanje statusa talijanske pokrajine ili savezničko iskrcavanje 1943. godine.¹³ U dugotrajnoj prisutnosti osvajača te izdvojenom mediteranskom položaju pronalazi na drugom mjestu temeljni razlog mentalne suzdržanosti primjetne u ponašanju (“Može se, dakle, reći da je nesigurnost glavna sastavnica sicilijanske povijesti”),¹⁴ prema svjedočanstvu iz drugog kritičkoga 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 ovdje minimalizira svoju prisutnost, ne ističući osobne razloge, nego radije preuzima 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 dijagnosticanju uzroka, 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 kao leitmotiv pripovjednim djelima, čiji zapleti počivaju na enigmima, a koja se ponegdje isprepliću s publicistikom. To je u skladu s njegovom poetikom literarne prerade, zamišljene kao novo ispisivanje postojećih motiva, kako direktnim preuzimanjem unutar vlastitog opusa, tako slobodnom prilagodbom u odnosu prema tradiciji. O citatnosti drugdje izjavljuje: “Više nije moguće

¹² *La corda pazza* (1970), u: *Opere 1956-1971*, ur. C. Ambroise, Bompiani, Milano, 2003. (1. izd. 1987), str. 1205.

¹³ Isto, str. 79.

¹⁴ Isto, str. 963.

pisati, nadopisuje se”.¹⁵ 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 zapiscima 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 iznesenih parametara, a poneke dileme ostavlja otvorenima. Umjesto da samo predočava običaje, uočava napukline 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 i tomu slično).

Tematizirajući stav prema javnom autoritetu, te ujedno nepovjerenje prema kategoriji moći ako je potencirana u vidu “hipervlasti”, prema vlastitom izrazu,¹⁶ vraća se uvijek iznova fenomenu mafije kao jednoj od središnjih preokupacija, čije čvorove tumači držeći na umu sveobuhvatnu procjenu okolnosti, sa zainteresiranošću prema povodu i pitanju krivnje. Dok 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”,¹⁷ učestalo referiranje na incidente i nepravilnosti u javnoj sferi odaje skepticizam, čemu odgovara ironizacija i satirički umetci u stilu izražavanja.

Iz istog razloga uglavnom se ne udaljava od izravnog prikaza pa najčešće iznosi radnje prezentom, bilo da se zadržava bliskost s događajima ili iskazuje sjevremenost, tek u manjoj mjeri nižući reminiscencije o minulome. Osim pripovjedne linearnosti, mjestimično se zapaža također sinkopirani ritam, s obzirom na nadopunjavanje stanovitih tematskih

¹⁵ C. Ambroise, *14 domande a Leonardo Sciascia*, u: *Opere 1956-1971*, cit. izd., str. XVI.

¹⁶ Isto, str. 146.

¹⁷ Isto, str. 32, 21.

polja. No, autor ostaje svjestan da književnost, kao mitizirana stvarnost koja sadrži kvintesenciju proživljenog iskustva, ipak predstavlja cezuru, radije nego poprište osmoze kada je riječ o izravnim iskustvima: “Vittorini je govorio da mu građanska zbivanja, čak i ona najmanja, skreću pozornost i odvajaju ga od pisanja. Toj bolji 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”.¹⁸ 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”),¹⁹ u prvom redu na temelju obaviještenosti o pripadajućem literarnom kanonu (Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Caldwell, Saroyan). Dije i poetičko mjesto o “neljudima”, u smislu negiranja moralnog integriteta čovjeka.

Naslovom notesa apstraktne vrijednosti cilja na tamne misli koje protječući tintom ostavljaju trag na papiru stvarnosti, a prema jednoj kritičarskoj pretpostavci istovremeno 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’*).²⁰ 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. Dodajmo da Sciascia također uređuje rubriku istoga naziva u dnevniku “Il Corriere della Sera”.

No, prema autorovom 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 pro-

¹⁸ Isto, str. 181.

¹⁹ Isto, str. 121.

²⁰ 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.

pusne granice između sna i jave: “[...] treba uvijek znati pričekati, između zbilje i poezije, da se ostvari izjednačenje”.²¹ 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”.²²

Među onovremenim izdanjima, sadržajno kompatibilnim pokazuje se napose Rimski dnevnik Vitaliana Brancatija, proznog i dramskoga pisca te scenarista (1907-1954), koji također okuplja iznenadne misli i kuriozite, usmjeravajući znatiželju prema protagonistima i statistima na povijesnoj pozornici, te neizravno dotičući subjektivne čimbenike, budući da latentna autobiografičnost ostaje prisutna u argumentacijskom toku. Prilagođeni zahtjevima novinskog izvještavanja, pri čemu se ipak ne napuštaju književni kriteriji, 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. godine. Brancati je također objavljivao istoimene članke (*Diario*) u listu “La Stampa” od 1941. godine. Unutar asocijativno slojevite teksture 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 nem-

²¹ *Nero su nero*, cit. izd., str. 61.

²² *Ladorabile Stendhal*, ur. M. Andronico Sciascia, Adelphi, Milano, 2003, str. 177. Usp. *Nero su nero*, cit. izd., str. 238.

oralna: samo osoba ima moralnost”; “[...] prvo pravilo istinskih pjesnika jest da to ne žele biti”.²³

Težnja prema objektivnom prikazivanju stavljajući malenkosti u fokus zanimanja (“Pisati o *beskorisnim* stvarima: evo što je danas korisno”),²⁴ stapa se sa sklonošću prema diskutiranju 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 komičnoga dojma.

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: “[...] odbija ispit savjesti čak i u privlačnom obliku kazališne predstave”.²⁵ No, može biti posrijedi i primjesa autokritičnosti s obzirom na vlastitu ulogu u epohalnim prevratima, budući da on tek nakon 1934. usvaja demokratska uvjerenja, potom kritizirajući nacionalizam (“Italieta”).

Prenoseći ponovno pamtljive preporuke iz dnevnčkih zabilješki drugih (Goethe, Gogolj, Baudelaire, Pavese, Kafka), prilikom komentiranja Longanesijevog izdanja *Razgovarajmo o slonu* primjenjuje istovjetnu napomenu: “Ispovijeda tuđe grijehe. (Mislim da je to nedostatak svih naših dnevnika)”; no, drugdje 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”.²⁶

²³ V. Brancati, *Diario romano*, ur. S. De Feo i G.A. Cibotto, Bompiani, Milano, 1961, str. 105, 221.

²⁴ Isto, str. 8.

²⁵ Isto, str. 108, 121, 220.

²⁶ Isto, str. 116, 113.

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 *Užitci* (*prišapnute riječi*). 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 naoko nepovoljnih okolnosti: "Samo tada tražimo za sebe najveći mogući broj nevolja i najgore životne uvjete, koji su uvijek najbolji za pisanje".²⁷

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 zapisima, oblikovanima 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").²⁸ 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 ro-

²⁷ V. Brancati, *I piaceri. Parole all'orecchio*, Bompiani, Milano, 1964. (1. izd. 1946), str. 72.

²⁸ V. Brancati, *Diario romano*, cit. izd., str. 54, 385.

manu *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 *ottocenta* čiji se dnevnički zapisi smatraju podjednako upečatljivim i jezično ravnim njihovom preostalom korpusu: pritom je Renard u svojim ulomcima već u prigodi komentirati dnevničke bilješke Edmonda i Julesa Goncourta kao njihovo ponajbolje umjetničko ostvarenje.

Dnevničke obrasce koje primjenjuje Renard, a kojem niti A. Gatto u kasnijem osvrtu neće poreći vještinu pronicavosti pored dojma lakoće koji se stječe pri čitanju, slijedi također Sciascia. Izdvaja ujedno dojam o udjelu proizvoljnoga i izmišljenoga u Renardovom samoportretiranju, kao postupku koji je potom prenesen iz anegdotalnog pripovijedanja u romaneskno tkivo, što priječi jednoznačno određenje.²⁹

Izuzetkom ideje književnosti 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 dvadesetosoljetnu 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.³⁰

²⁹ A. Gatto, *Diario di un poeta*, cit. izd., str. 96; *Nero su nero*, cit. izd., str. 115-118.

³⁰ J. Renard, *Journal*, cit. izd., str. 64, 124.

Autopoetičke implikacije razabiru se i u Sciascinom pozivanju na Manzoni, osobito iz *Priče o stupu srama* (*Storia della colonna infame*, 1842), pa pišući uvod za to izdanje iz 1973. godine evocira potrebu trajnog obnavljanja odnosa prema prošlosti, te time postavlja pitanje tolerancije, sukladno razmatranom gradivu iz vlastitog opusa.³¹

Govori li se o nastavljanju ove linije tijekom posljednjih desetljeća, prema istom uzorku Sciascin biograf Massimo Onofri u recentnom izdanju *Zabranjeni smjerovi* postavlja vlastito biografsko i psihološko “ja” u konkretne društvene situacije, nerijetko navodeći protustavove u odnosu na mjerila koja smatra tipičnima za dominantnu kulturnu paradigmu.³² 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 (a pritom portretira također Sciasciu i Brancatija). Na tragu žurnalističkog jezika, pri čemu natuknice ostavlja datiranima i naslovljenima, ispituje sliku stvorenu posredstvom masovnih medija, unoseći također neobaveznije sadržaje poput 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. Stoga spaja svojstva književnog 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 kolektivnoga značenja dnevnika, te je na djelu pozitivna povratna sprega između pisaca i čitateljstva, pozvanog na sudjelovanje sugestivnim tonom nalik razgovoru.

³¹ *Intorno a “La Colonna Infame”*, sada u: *Manzoni pro e contro*, ur. G. Vigorelli, sv. III, Istituto propaganda libraria, Milano, 1975, str. 793-808.

³² M. Onofri, *Sensi vietati. Diario pubblico e contromano 2003-2006*, Gaffi, Rim, 2006.

X. Na rubovima žanra

X.1. Poput dnevnika

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. 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 tuđega ponašanja, zainteresiran za fenomenologiju psihološke aktivnosti.

Moguća je stoga dvostruka pripadnost: pisac prikuplja materijale prateći ono što stvara, 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 netko jest, pa ga se oblikuje kao razgovor sa samim sobom, preispitujući sferu unutrašnjosti. Potonju kategoriju obično se obuhvaća terminološkom oznakom intimnog, osobnoga dnevnika, kao razdjelnica u odnosu na istoimenu žurnalističku komunikaciju.

U kontekstu književne umjetnosti, vrijedi također zapaziti da se dnevnik često ustrojava kao hibridan žanr podložan 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, dnevnička 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 i 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 kasnijega povezivanja sekvenci u autobiografiji kao cjelovitoj pripovjednoj formi. No, poznati su slučajevi strukturiranja autobiografije na temelju dnevničke građe (Foscolo, Alfieri). Alfieri ujedno oblikuje prvu dnevnu bilježnicu u talijanskoj književnosti, pišući u početku na francuskome, a zatim na materinskom jeziku, čiji naslov predstavlja kritičarsko rješenje (*Giornale*, 1774-1775, 1777), a domašaj ostaje ograničen na privatnu domenu, sukladno zahtjevima onodobnog vremena. U novijem razdoblju, na temelju mladenačkih dnevničkih zapisa koji čine nagovještaj buduće književne aktivnosti, Anna Maria Ortese sastavlja roman prožet osobnim iskustvom pod naslovom *Toledska luka (Il porto di Toledo)*, 1975).

Konvergencija s memoarskim pisanjem bilježi se ukoliko dnevničko lice nastupa u prvom redu kao protagonist stvarnih događaja, bilo da ih predočava unatrag ili dan za danom kada se zbivaju, što potom dopušta interdisciplinarno tumačenje. Tako naglašenu povijesnu 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. godine), natuknice imaju ishodište u ratnim zbivanjima predočenima iz kuta vojnika, te zatim zarobljenika nakon poraza kraj Kobarida. Istu epizodu prenose 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 bedastoće? Zato što će biti zanimljive za trideset godina".¹ 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 takvog, nalaze se brojne obavijesti o sitnicama, koje su utoliko važnije zbog toga što će izmaknuti povijesti".²

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 odno-

¹ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia. Con il "Diario di Caporetto"*, Garzanti, Milano, 2002. (1. izd. 1955), str. 145.

² Isto, str. 218.

su prema okolini, prouzrokovane rastućim nerazumijevanjem. Usprkos primjesama dokumentarne kronike, jer je očevidac prijelomnih trenutaka, težište je na unutarnjem 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!”³

Naime, drugačije od autobiografa ili memoarista, dnevnički subjekt čije opservacije se odvijaju gotovo usporedno s 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. 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 na 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, čime pridaje zapisima željenu transformacijsku ulogu. Nagnan potrebom za harmoničnošću i redom pokazuje, međutim, nemoć da razriješi misaonu zbrku, kao što je uočljivo iz izjave u kojoj je istaknuta konotacijska dimenzija: “[...] koji užasan, iscrpljujući, nered!”⁴

Učinak ekspresionističkog stila možda nehotice proizvodi i sljedećom tvrdnjom obojenom literarizacijom, koja zbog središnje metafore nalikuje umjetničkom izrazu: “Mnogo toga neću moći izreći inten-

³ Isto, str. 298.

⁴ Isto, str. 143.

zitetom kojim bih htio, jer bol slama, ispražnjava, nagrđuje, razara, poput sumporne kiseline izlivena na dušu”.⁵ 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.⁶ Iako zabilješkama nedostaje brižljive dorade, široka lepeza tonova, od groteske i sarkazma do elegičnosti, mjestimično pridaje izrečenome simboličku patinu, čime se pokazuje 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,⁷ upućuje na manju zastupljenost stvaralačkog elementa ili metadiskurza u lombardskog autora, jer se daje prednost interiorizaciji. Izuzetak čine općenite naznake poput nagovještaja jednog romana ili isticanja Manzoniya kao poetičkog uzora, kojim se bavi od mladenačkih dana.⁸ 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 Tecchi 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, čime se doprinosi 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.

Nasuprot statičnom pogledu, koji navodi da se samo utvrdi postojeće stanje, potiče samoga sebe da nadvlada osjećaj nezadovoljstva i zakočenosti,

⁵ Isto, str. 423.

⁶ Isto, str. 24, 427.

⁷ B. Tecchi, *Taccuini del 1918*, cit. izd.

⁸ C.E. Gadda, *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.

suočavajući se s propustima i dvojabama. Kao rezultat prijateljske interakcije, u kontekstu zajedničkog zarobljeničkoga 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.

Nadalje, 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”.⁹ 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. godine), prekida ga naglom odlukom, umjesto idejom moralne preobrazbe.

Završna aporija koja odaje razočaranje upućuje na zaključak da doводи do paroksizma vlastite dileme: “Neću više ništa zapisivati, jer ništa mojega nije vrijedno spomena niti pred samim sobom”.¹⁰ Kao stilske osobitosti, uz vremensko-prostorno određenje, ispod natuknica se ponekad nalazi potpis (k tomu u latinskoj inačici, *Gaddus*). Značenjski su povezani s tekstem 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.

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

⁹ Isto, str. 188.

¹⁰ Isto, str. 435.

objašnjava poduže 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 ovlažno 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”.¹¹

Zbog stapanja literarnog horizonta s onim subjektivnog iskustva u sklopu dnevničke proze moguće je nadalje tretirati Gaddin nedovršen filozofski traktat *Milanska meditacija* iz 1928. (*Meditazione milanese*, 1974), kao i *Talijansku priču o neznanom 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, prvotno objavljenih 1983. godine, koje su također zadržane na pripremnoj razini.

Općenito uzevši, moguće je isprepletanje dnevničkog izričaja s poetskom gamom ili romanesknom 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 *Otupjelom 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 odsječke koji su prethodno samostalno tiskani, ponegdje uz dataciju i numeraciju, pri čemu

¹¹ C.E. Gadda, *Il castello di Udine*, Einaudi, Torino, 1961. (1. izd. 1934), str. 39.

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”.¹² U pitanju je osamostaljen intimistički monolog, koji još samo okvirno ima biografsko utemeljenje kao: “[...] početak po mogućnosti vrlo malo biografske autobiografije”.¹³ 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”.¹⁴ U prilog svrstavanju na tragu naslovnog akorda govorila bi također njezova središnja premisa o lirici kao času utopijskog naboja, čime se otvara prostor za daljnje razmatranje: “Poezija [...] je sve ono što nismo uspjeli učiniti”.¹⁵

Budući da nije zaokupljen isključivo izvjesnostima, nego posreduje pjesnički svijet, usklađuje slučajne i nehotične dojmove s meditativnim dionicama. Unatoč neprekinutom introspektivnom poniranju kao

¹² A. Rosselli, *Diario ottuso 1954-1968*, Empiria, Rim, 1996. (1. izd. 1989), str. 54.

¹³ Isto, str. 54.

¹⁴ A. Gatto, *Diario di un poeta*, cit. izd., str. 40.

¹⁵ Isto, str. 43.

zajedničkom nazivniku pod koji valja podvesti natuknice, elementarne egzistencijalne pobude ostaju prikrivene, jer se bilježenje izjednačuje s književnom svrhom: “U danima kada ne pišem, a takvih je mnogo, razmišljam usporenije. Pisati znači misliti napetijeg pulsa i u naletima potpune koncentracije poput atlete”.¹⁶

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 ispravicima koji je priložen izdanju. Podudarne su gramatičke smjernice, poput uobičajenog prihvaćanja prvog lica množine za izražavanje osobnog motrišta (“naša uzdrhtalost pred životom”; “osjećamo” i slično), a u stano-vitim odjeljcima doseže se intenzivnost poslovičnog gesla, kao i direktnog apostrofiranja (“Vjerujete li?”; “Razmislite o tome”).¹⁷ Naznačena su i nje-gova slikarska znanja, gdje se interpretativni poticaji tiču teoretizacije o različitim likovnim tehnikama (crtež, akvarel) ili perceptivnim učincima koje pobuđuju platna vrsnih predstavnika (Ingres, Cézanne, Nolde, Mo-randi). 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 *novecentu*, u sastavcima Ungarettija, Serenija, Capronija, Betocchijsa, Cattafija ili Sanguinetija.¹⁸ Vodeći računa o razvoju u književnopovijesnom smislu, poticajan je već arhetip Petrarkinog *Kan-conijera*. Prijelaz od fragmentariziranog gradiva, u skladu s izvornim naslo-vom (*Rerum vulgarium fragmenta*), do jedinstvene priče ustrojene poput “dnevnika duše”, na koji se on osvrće i u posljednjim retcima autobiografskog

¹⁶ Isto, str. 30.

¹⁷ Isto, str. 19, 18, 27.

¹⁸ 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.

latinskog djela *Moja tajna* (“[...] et sparsa anime fragmenta recolligam”),¹⁹ ovdje jamči, između ostaloga, načelo kronološke linearnosti. Unutarnje trvenje između imaginacije i meditativnosti, na kojem se zasniva njegova kreativna žica, prema De Sanctisovoj napomeni,²⁰ 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 dí, come i momenti et lore / ne portan gli anni’*).²¹

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 dnevnčkih 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

¹⁹ F. Petrarca, *Secretum. Il mio segreto*, ur. E. Fenzi, Mursia, Milano, 1992, str. 282.

²⁰ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, ur. G. Contini, UTET, Torino, 1968. (1. izd. 1870-1871), str. 298.

²¹ F. Petrarca, *Kanconijer*, prev. F. Čale...et al., priredio F. Čale, Nakladni zavod Matice hrvatske-Hrvatsko filološko društvo-Liber, Zagreb, 1974, str. 275.

prozi. 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 kompozicijskoga poretka, fabularni slijed predočava se naracijom u prvom licu, poistovjećenjem s nositeljem zbivanja, čije se ime otkriva tek slučajnošću u posljednjoj sceni. Pripovjedna logika osovljena je oko čvrsto strukturiranih fiktivnih zapisa otpočetih u času identitetskih nedoumica glavnog lika u prvom danu kalendarske godine, s namjerom ostavljanja u zalag sljedećem naraštaju (“Čini mi se da iz neobične vježbe proizlazi takav užitak da će me potaknuti u danima koji dolaze”),²² te nastavljenih u trogodišnjem ciklusu svojevrsnih obrisa, jer nije moguće povući kronološke granice.

To će poslužiti spisatelju za stvaranje vjerodostojne rustikalne ambijentacije konfrontiranjem glasova u vidu navođenja dijaloga ili preoblikovanja u neupravni govor, radije nego za oslikavanje puta solipsističkog samoosvješćivanja. No, iako se evocirano pučko ozračje slaže s preostalim dijelom njegove književne produkcije kao i formativnim kulturološkim zaledem (on je također objavljivao priloge u firentinskom listu u kojem se promovirala tradicionalna vrijednosna paradigma, “Il Frontespizio”, 1929-1940), ostaje nepouzdan stupanj do kojeg se njegova stilski uspješno 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 Prezolinija, zapravo epistolara prethodno namijenjenog supruzi (1903-1915). Izrečeno je primjenjivo i na pripovijesti Vasca Pratolinija, počevši od ranijeg razdoblja, okupljene u *Sentimentalnom dnevniku*. Dnevnička osnova se raspoznaje u nazivima dviju priča sadržanih u spomenutom izdanju, koje su povezane s autobiografskim iskustvom: *Notes rekonescenta* (*Taccuino del convalescente*, iz 1935-1936), i datirana verzija *Dnevnika iz Villarose*

²² N. Lisi, *Diario di un parroco di campagna*, Vallecchi, Firenca, 1942, str. 9-10.

(*Diario di Villarosa*) kao doslovnoj žanrovskoj varijanti, potvrđenoj književnim referencijama te izvjesnim povijesnim pokazateljima.²³ Izuzev navedene prozne zbirke modulirane u realističkom i kroničarskom registru, poput Vittorinija koji će na njega izvršiti pozitivan utjecaj, Pratolini će dnevničke notacije podastrijeti javnom mnijenju vodeći rubriku 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 pripovjedne strukture s ulogom pokretača radnje, kao u Tommasevom romanu *Vjera i ljepota* (*Fede e bellezza*, 1840), ili suvremenom Moraviinom djelu *Pažnja* (*L'attenzione*, 1965).

²³ V. Pratolini, *Diario sentimentale*, Mondadori, Milano, 1992. (1. izd. 1956). O običaju da se pod naslovnim oznakom dnevnika objavljuju pisma namijenjena jednom primatelju koji u engleskoj književnosti postoji već u 18. stoljeću, piše P. Mildonian (*Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venecija, 2001, str. 65-66).

X.2. Zapisi drugih

Pitanje genoloških okvira vrijedi 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 strukturalnih signala na koje se nailazi. U tom svjetlu, osobito elastične su međe koje se odnose na dnevnička razmišljanja umjetnika ili filozofa, a koja su istodobno reprezentativni dokumenti za razmatranje tendencija vremena. Premda su za razliku od zabilješki književnika češće oblikovana neutralnim jezikom, pa se pri kritičkoj recepciji u manjoj mjeri obraća pažnja 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, ponovno postaje očigledna doza autodiscipline koju zahtijeva takva vježba.

U isti mah, zapaža se podvojenost između neposrednog i trajnoga, jer autori žele zadržati bježni trenutak, ali i konceptualizirati ono što je suštinsko. Osim što predstavljaju izvor na temelju kojeg se naknadno razabire *repetitio* motiva, 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 (rezigniranost, pobuna, zadovoljstvo ili apologetski stav).

Prožet spontanošću, unatoč odgođenoj prilagodbi za tisak, jest devetnaestoljetni *Notes* slikara Giuseppea De Nittisa (1870-1884; prema francuskom izvorniku koji otkriva čitav repertorij: *Notes et souvenirs du peintre Joseph de Nittis*). Autobiografsko izlaganje učinjeno je razgovijetnim i jezgrovitim, pa se uspješno dočarava pojačani suspens, uz uporište u progresivnoj izgradnji sižea, nakon retrospektivnog vraćanja na početnu točku. Iako na mahove voljno provodi samoanalizu,²⁴ oslanja se pretežno na vanjske opažaje, radije nego na imaginativnu potku. No, stječe se dojam da posredništvo dnevničkog štiva služi i za uspostavljanje adekvatnih odnosa s drugima. Uvjerenja potkrjepljuje umjetničkim kredom, sinkroniziranim sa kretanjima koja karakteriziraju verizam kao i relevantan toskanski pokret Macchiaioli, usvojivši naposljetku impresionističku paletu.

Budući da on diskutira o estetskim nagnućima, pronalazeći pandan među drugim imenima iz istog ambijenta te uglavnom ne spominjući izriječkom 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. Pritom, 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, gdje su tada djelovali 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*, 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".²⁵ Osim samoga sebe kao primarnog naslovljenika, obuhvat teksta ne priječi intervencije izvana, kao što se zapaža u izjavama: "Prije

²⁴ G. De Nittis, *Taccuino 1870-1884*, Electa Napoli, Napulj, 2007, franc. izvornik 1895, str. 172. Usp. isto, str. 84, 182-183.

²⁵ Isto, str. 25-26, 29.

nego što nastavim, želim razjasniti dva pitanja”; “Vjerujte mi, dobro poznajem atmosferu i naslikao sam je mnogo puta” i tomu slično.²⁶

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.²⁷ Ove atribute posjeduju zapažanja likovnog kritičara i povjesničara Gilla Dorflesa, koji započinje pisati od mladosti (1928-1974). Isprva koncipirane kao mnemotehničko pomagalo, autor je preuredio sintetičke zabilješke otvorene prirode pridodavši originalnom obliku nekoliko fotografija i novinskih članaka, pri čemu su ispremišane 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 društvenoga kroničara, antropološka opažanja pretpostavlja povijesnim crticama.²⁸ 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 autor *Fenomenološkog dnevnika (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.

²⁶ Isto, str. 26, 29.

²⁷ Sferi likovne umjetnosti pripadaju, izuzev prethodno spomenutih primjera, M. Baškircsev (1873-1882), P. Klee (1898-1918), H. Matisse (1908), É. Vuillard (1907-1916; 1916-1926; 1929-1940), F. Kahlo (1944-1954), A. Warhol (1976-1987), F. Francese (1935-1995). Sklonost prema dnevničkom izrazu razaznaje se također iz cjelokupnog opusa P. Picassa (počevši od 1935. godine). 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).

²⁸ G. Dorfles, *Lacerti della memoria. Taccuini intermittenti*, Editrice Compositori, Bologna, 2007, str. 15.

Izvan prvobitnog konteksta, višedimenzionalnu 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 na muzički jezik, neovisno o tome jesu li emocionalni fragmenti pretočeni u melodijske fraze, ili se radi o glazbeno-scenskom performansu (“zvučni dnevnik”).²⁹ Analogno tomu, mogući su vizualno oblikovani prizori gdje nit vodilju pri ekspresiji valja tražiti u figurativnom aspektu (“likovni dnevnik”), 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 estetičko prenošenje kojem je svojstven psihološki učinak, kao pokušaj da se dočara stanovitu poruku, a nerijetko i biografske epizode. Iz tog razloga uključuje narativni element, povrh eventualne improvizacije, kao ono što povezuje promicanje specifičnih znakova.

Izvor podataka za biografski pristup predstavljaju nadalje dnevnicima 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*.³⁰ 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 isplanirane punktove raštrkane u većim eu-

²⁹ Kao primjer može poslužiti i Janáčekova kompozicija za glasovir, tenor, alt i tri ženska glasa naslovljena *Dnevnik nestalog* (*Zápisník zmizelého*, 1919).

³⁰ G.B. Pirelli, *Viaggio di istruzione all'estero. Diario 1870-1871*, ur. F. Polese, Marsilio, Venecija, 2003.

ropskim zemljama. U svojem slučajno pronađenom rokovniku kojem u sljedećoj prilici priključuje naslovno objašnjenje, brzim ritmom prenosi ono što je zapazio, izdvajajući empirijski mjerljiva postignuća: skice mehanizama, postrojenja ili zdanja poduprte su pisanim svjedočanstvima.

Poticajan je i politički intoniran *Dnevnik iz progonstva* budućeg talijanskoga predsjednika Luigija Einaudija (1948-1955), nastao tijekom devetomjesečnog švicarskoga egzila (1943-1944), koji je djelomice objavljen iste godine. Zapodjenut je s nakanom koja podsjeća na Croceove *Ratne notese*,³¹ a s kojim ga veže i liberalno opredjeljenje, što potvrđuje potpisivanje njegovog *Manifesta antifašističkih intelektualaca* 1925. godine. 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".³²

U nedavno priređenom dnevniku utjecajnog novinara Indra Montanellija *Računi pred samim sobom*, koji je ponovno moguće barem djelom 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 nadovezuje 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

³¹ B. Croce, *Taccuini di guerra*, cit. izd.

³² 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.

doživljava suton u Santuccia”.³³ 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 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 novinarske i spisateljske aktivnosti. Tako u jednom od posljednjih unosa čitamo: “Prezauzet da nastavim dnevnik”.³⁴ 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 Montanellijev povjesničarski interes kao i pozivanje na svijet književnog stvaralaštva ili na 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, pa se ne analizira uvijek izravno sadržaj.³⁵ Zahvaljujući upitniku mogu se evidentirati tipične osobine zapisa, 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 pret-

³³ I. Montanelli, *I conti con me stesso. Diari 1957-1978*, ur. S. Romano, Rizzoli, Milano, 2009, str. 26.

³⁴ Isto, str. 252.

³⁵ M. Allam: *Journaux intimes. Une sociologie de l'écriture personnelle*, L'Harmattan, Pariz, 1996.

postavki. U široj perspektivi, istodobno se registriraju reakcije ispitanika na kontekst te percepcija okoline, a s obzirom na prožimanje općih i osobnih čimbenika, pokazuje se odnos prema obiteljskoj i društvenoj povijesti. Privatni dnevnicima kao i ostali autobiografski spisi poput pisama ili memoaristike, čuvaju se u obliku arhivskog fonda u talijanskom mjestu Pieve Santo Stefano pokraj Arezza od 1984. godine, koji dosad sadrži više od 6000 rukopisa, među kojima poneki potječu iz prethodnih stoljeća. Istovrsna praksa nakon toga je zaživjela u drugim europskim zemljama (Francuska, Belgija, Njemačka, Španjolska).

Kada je riječ o istraživačima društveno-humanističke orijentacije poput antropologa ili etnologa, bilježnica može postati vid samostalnog mjernoga instrumenta, kojim se prati tijek i napredovanje znanstvenog proučavanja.³⁶ 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 razdoblju. 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. Ponekad se u tiskanom obliku priređuju i radne verzije terapeuta nastale tijekom seansi (Freud, Jung, Bernhard, Ernst Blum itd).³⁷

U novije vrijeme, tradicionalnoj formi valja pridružiti zapise unaprijed namijenjene objavljivanju, gdje je predviđena interaktivna dimenzija. Ovoj kategoriji pripadaju dnevnicima u stripu, ponekad dostupni i u virtualnoj inačici. Pored preuzimanja temeljnih žanrovskih postulata, stripovni izričaj može izražavati podudarnost za zbiljom, upućujući na stanovite as-

³⁶ O dnevniku kao etnografskom svjedočanstvu piše R. Hess: *La pratique du journal. L'enquête au quotidien*, Anthropos, Pariz, 1998.

³⁷ 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.

pekte socijalizacije ili dosege introspekcije, usprkos potencijalnoj fikcionalizaciji, ili može počivati u potpunosti na izmišljenoj fabuli, pretvorivši se u umjetno stvoreno djelo. U objema strategijama prisutnost komičnog elementa predstavlja jedan od pokazatelja sniženog, razgovornoga stila.³⁸ Pritom, ilustrirane dnevnikove ponekad priređuje grupa autora.

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.³⁹ S obzirom na žanrovske 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 pribilježkama 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 dnevnikove s tajnim podacima, koje se iz 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

³⁸ A. Zanfei, *Diario e fumetti*, u: *Giornate particolari*, cit. izd., str. 352-371.

³⁹ U ovom obliku prenose se zabilješke književnika, počevši od opsežnog osobnoga dnevnika u šest svezaka Engleza Samuela Pepysa, kao prvog takve vrste (1660-1669; djelomično izdanje potječe iz 1825, a cjelovito iz 1839-1899). Autor ga je kanio zadržati autoreferencijalnim, učinivši ga nečitljivim zbog specifičnog sistema tahigrafije, stranih jezika, te nestvarnih dijelova. Pored izravnog prijepisa, mogu biti dostupni reproducirani isječci zabilješki poput onih Georgea Orwella, vođenih između 1938. i 1942.

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 ponovno mogu ostati bez zaokruženog zaključka. Dozvoljeno je također arhiviranje impresija pod pseudonimom te kamufliranje svoje pozicije i romansiranje pojedinih dijelova. No, ne predstavljaju rijetkost niti primjeri da se dnevnički blogovi pretvaraju u prakticiranje kulturnog web novinarstva.

XI. Zaključak

S obzirom da je u dnevničkoj prozi naglasak na sveobuhvatnoj percepciji, pri čemu ipak izostaje potreba za formalnom cjelovitošću kao druga suštinska žanrovska odrednica, jednom od poticajnih strana može se smatrati upravo visoka propusnost u referencijalnom smislu, koja čini raznolikim višetematski spektar. Ondje potencijalno pronalazi mjesto svo šarenilo koje sačinjava nečiju svakodnevicu, u rasponu od radnih planova do neznatnih bagatela, jer nije unaprijed određen predmet zanimanja. Pritom, književnici u ulozi dnevničara često ne ispuštaju iz vida potencijal primjene svojih zapisaka, bilo da je riječ o unosima praktične ili programatske naravi, a na ono što stavljaju na papir očekivano utječe i nedvojbeno izražena razina jezične umješnosti. Na taj način, primjećuje se složeniji odnos prema pisanom tekstu, koji je podvrgnut višem stupnju formalne obrade, pri čemu su subjektivne asocijacije izravno izmiješane s književnom gradbenom materijom, pa se tako priprema teren za buduću tvorevinu ili barem nagoviješta njezino ozračje.

Nailazi se i na ključne poetske smjerokaze koji su prethodili daljnjem misaonom razvijanju, još ostavljene u prvobitnom stanju, kao i na već zaokružene književne ulomke. Ukoliko dnevničke natuknice oblikuju autori skloni osvjetljavanju svojeg poziva, prisutno je konkretno promišljanje usvojenih literarnih postupaka, pa se iznose brojna zapažanja koja posjeduju autointerpretacijsku vrijednost, dajući naslutiti načela umjetničke tvorbe. Ne predstavljaju iznimku niti svjetonazorska stajališta proizašla iz filtriranih doživljaja, te letimične ili opsežne informacije o intelektualnim aktivnostima ili interesima u cjelini.

Na planu izraza, zahvaljujući razvijenom jezičnom senzibilitetu, pisci i u dnevničkim natuknicama uspijevaju postići efekt suptilnosti pri izricanju sudova, a izražajna gipkost ima konkretnu svrhu da istakne sadržaj.

Znakovita je Cecchijeva težnja da formalnom istančanošću utisne dojam točnosti u nanizane rečenične sklopove, osim melodioznosti koja proizlazi iz leksičkog odabira i ritmičke zadanosti: “Bilješke iz života, moralna razmatranja, stanovita unutarnja razmišljanja koja iznosim na ovim papirima treba stilski dotjerati u tančine, ne zato da se postigne ljepotu slika ili tomu slično, nego da ih se izrazi u najprikladnijim oblicima, izoštranim, zaokruženim, vjerodostojnim”.¹ Zapaža se ujedno metaforičnost, kao neizostavno obilježje književnog govora, koje jamči poetički, estetički udio u dnevničkom tekstu.

Iznesena impostacija neizbježno uključuje intelektualnu komponentu koja je, prema Renardovoj simboličkoj usporedbi, podjednako usko povezana sa stvarnošću kao što je geometrijska konstrukcija potporanj u arhitekturi.² Na ovu podlogu nadograđuju se zatim pojedinačna inventivna rješenja, pa se u slučaju dnevničkih zapisa obilježenih literarnošću u konačnici stvara umjetnički dojam. Analogno drugim književnim vrstama, dnevnička produkcija tako može sadržavati retorički i kritički sloj, te obuhvaćati imaginarnu dimenziju, kao kada se zadržavaju dvosmislenosti ili pribjegava igri riječima. Ukoliko se posvećuje portretiranju zatečene vanjske situacije, u svojstvu interpreta koji teži poopćavanju onoga što ga okružuje, dnevničar učinkovito analizira kulturno-povijesne čimbenike i društvene mehanizme. Način obrade stoga katkada podsjeća na publicistička izdanja, poput zbirke članaka ili izabranih intervjua, zbog čega se dnevnička djela nakon objavljivanja svrstavaju u ovu kategoriju, te pobuđuju slične čitateljske reakcije.

Napokon, odrednica intelektualnosti predstavlja onaj zajednički element koji omogućuje da se u istovjetnim žanrovskim okvirima razmatraju dnevničke zabilješke koje pišu znane ličnosti inače posvećene drugim područjima stvaralaštva. U ovaj žanrovski obrazac uklapaju se i dnevničke natuknice koje priređuju umjetnici raznovrsnih usmjerenja, kao i umjetničke kompozicije u kojima se dnevnička matrica prilagođava

¹ E. Cecchi, *Taccuini*, cit. izd., str. 93.

² J. Renard, *Journal*, cit. izd., str. 15.

osnovnoj likovnoj, glazbenoj ili fotografskoj poetici, dopuštajući interdisciplinarno proučavanje.

Spomenuti granični primjeri također upućuju na potrebu za proširenjem cikličkog tautološkoga obrazloženja prema kojem dnevnički korpus neminovno pripada sferi književnosti ako su ga oblikovali književnici, kao jamac književne vrijednosti.³ Želi li se krenuti u tom smjeru, poticajnom se pokazuje Barthesova ideja prema kojoj piscem valja smatrati ponajprije onoga za koga u prvom planu stoji složen problem vlastitog načina izražavanja, koji se očituje kao produbljena "svijest o govoru".⁴ Za pretvaranje dnevničkog rukopisa u prepoznatljivu literarnu vrstu, te smještanja ove građe unutar književne povijesti, presudan je, dakle, konceptualni i jezični čimbenik. I kada autori ne uzimaju riječ s jednakom akribijom kao u doradenom književnom izričaju ili kao kada posežu za dokumentiranim podacima zbog ispisivanja novinske rubrike ili održavanja javnog nastupa, nego prevladava okrenutost prema nutrini, njihova dnevnička proza ostaje stilski obilježena, te na trenutke sastavljena u simboličkom ključu, čime se nadilazi isključivo instrumentalnu ulogu teksta.

Ukupno uzevši, proces afirmiranja dnevničkog žanrovskoga modela koji je pokrenut u razdoblju romantizma, usporedo sa rastućim odjekom koji tada počinju pobuđivati drugi oblici Ja-književnosti obilježeni intimističkom crtom, vodio je prema postupnom uvrštavanju ove produkcije među literarne tekstove u užem smislu. Kao posljedica stjecanja autonomnog statusa unutar književnopovijesnog sustava, razvijala se svijest o prepoznatljivosti osnovnih značajki dnevničkog diskurza, koju je pratilo približavanje ovih zapisa višim estetskim standardima. Zadbivanje ravnopravnog mjesta u sveobuhvatnom žanrovskom spektru postaje zajamčeno činom objavljivanja kao neizostavnim preduvjetom književne komunikacije. No, u kontekstu talijanske civilizacijske situacije ova praksa dolazi do izražaja naročito u 20. stoljeću, kasnije nego u stano- vitim drugim tradicijama. Ipak, opravdano je pretpostaviti da se suvre-

³ A. Compagnon, *Demon teorije*, prev. M. Čale, AGM, Zagreb, 2007, str. 31.

⁴ R. Barthes, *Kritika i istina*, prev. L. Čale Feldman, Algoritam, Zagreb, 2009, str. 40.

meni razvoj dnevničkog izraza u različitim kulturnim sredinama odvija ravnomjernijim tempom nego u prošlosti, kako zbog toga što se poznavanje ovog žanra učvrstilo do današnjih dana, a postao je sve učestaliji i običaj autoriziranog objavljivanja, tako i zbog promjena omogućenih primjenom novih tehnologija, poput internetskih blogova.

U svjetlu ove problematike, nastojalo se ispitati pojedinačne slučajeve koji bi mogli biti paradigmatički za stanovite aspekte dnevničkog pisanja, polazeći od privatnih rukopisa uobličjenih u ranim desetljećima *ottocenta*, sve do manjeg broja recentnih tekstova datiranih u 21. stoljeće. Pritom je osobita pažnja posvećena dvadesetostoljetnom vremenskom odsječku, posebice do početka osamdesetih godina, pa je bilo moguće potražiti dodirne točke među različitim dnevničkim dokumentima poduzimajući sadržajni presjek. Tako se između ostaloga zamjećuju dvojake reakcije koje izazivaju djelomično izmijenjene društveno-antropološke okolnosti povezane s naglim industrijaliziranjem i posljedicama masovnog društva, te niz komentara o prvim očitovanjima popularne kulture.

Vodeći se za kriterijem žanrovske reprezentativnosti, izdvojeni su često citirani ogledni primjerci, kao i oni dnevnički tekstovi čije je zajedničko grupiranje moglo uputiti na stanovite srodnosti, pa bi valjalo ustvrditi da niti u talijanskom obzoru ne nedostaje mnogobrojnih poticaja. No, unatoč dojmu koji se stječe, opravdanom također zbog velike produkcije, stoji činjenica da su malobrojni dnevnici za koje bi se moglo nepobitno ustvrditi da predstavljaju najznačajnije djelo u pojedinačnom autorskom opusu. Jednu od iznimaka predstavlja Alvarovo dnevničko razmišljanje esejističke teksture, koje je oblikovano kao osobno svjedočanstvo u vidu dokumentarne kronike, no prilagođeno pripovjednim obrascima iz fikcionalnog korpusa. Neupitna je nadalje uloga Paveseova dnevnika, kao važnog mjesta u piščevoj životnoj i radnoj biografiji, u kojem se paralelno ocrtava prikaz samoidentiteta i razvija hermeneutička osviještenost zbog razrade vlastitog umjetničkog projekta. Tomu valja pridružiti šire značenje Sciascine dnevničke proze, iz koje se nazire kako se stvarnosni element pretvara u poligon za mitotvorno ozbiljenje književnog djela.

Izražena je i zastupljenost takozvanog dnevnika bez nadnevaka, kao u upečatljivoj Vittorinijevoj varijanti čiji naslov k tomu postaje poslovičan kao oznaka za specifičnu kategoriju. Bliske unutaržanrovske osobine “javnoga dnevnika”, koji dopušta osvrt na globalna kretanja, potom preuzimaju Ottieri, Bianciardi ili Moravia. Ovaj tipološki oblik usvaja također Flaiano, u poticajnoj verziji s primjesom satire, kao i Chiaromonte ili Bontempelli, koji pojmovno razvrstavaju svoje natuknice spekulativne naravi pretvorene u unose leksikonskog tipa bliske glosarima.

Krećući se žanrovskim rubovima i pritom ponovno težeći apstrahiranju strukturalnih i sadržajnih osobitosti dnevničkih djela, zapaža se naposljetku česte prirodne prijelaze iz jednog tipa književnog izražavanja u drugi. U vidu teksta koji zbog kompozicijske epizodičnosti podrazumijeva brojne varijacije, kako u formalnom tako i u tematskom pogledu, usprkos kronološkoj shemi na kojoj počiva, jer se ondje pravi nacrt o onome što je još elementarno i oblikuje se u postupku traganja, dnevničko pisanje lako postaje predloškom za lirski ili pripovjedni izričaj. Pored stihovanih, memoarskih ili fikcionalnih romansiranih dnevnika, u kontekstu međužanrovskih ostvarenja u kojima se prožimaju autentična i hibridna svojstva, vrijedi izdvojiti slučaj dnevnika filozofske ili epistolarne naravi, kao i onaj novinske kolumne potekle od ovog modela.

Govori li se o osnovnim koordinatama autorovih postupaka koji dolaze do izražaja u dnevničkoj literaturi, iako ovakvi zapisi katkada predstavljaju mjesto gdje su manje naglašene društvene uloge i sociološki elementi, ocrtavajući nečiji privatni svijet, budući da u prvi mah može izostati komunikacijska situacija i neposredni primatelj, nerijetko ipak predstavljaju sinegdohu piščevog intelektualnog i javnoga djelovanja. U vidu uvijek iznova započetog palimpsesta u kojem prevladava ideja kretanja, dnevnicima i notesima obuhvaćaju inventivno mapiranje budućih projekata kao i katalogiziranje minulih radova, pa se njihovo značenje sastoji između ostaloga u sažimanju poetičkih odrednica i izražajnih sredstava svojstvenih pojedinom književniku. Budući da se ostavlja prostor za ono što bi inače ostalo nezamijećeno, dnevnički izraz dopušta usporedno razmatranje onoga što je suštinsko i provizorno, koncizno i podrobno, kao izravno pismo trenutka.

XII. Bibliografija

A. Dnevnici i notesi

1. Aleramo, Sibilla, *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, ur. A. Morino, Feltrinelli, Milano, 1978.
2. —, *Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora*, ur. A. Folli, Feltrinelli-Fondazione Istituto Gramsci, Milano, 2002. (1. izd. 1938).
3. Alvaro, Corrado, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Bompiani, Milano, 1959. (1. izd. 1950).
4. —, *Ultimo diario*, Bompiani, Milano, 1961. (1. izd. 1959).
5. Barilli, Bruno, *Capricci di vegliardo e taccuini inediti (1901-1952)*, ur. A. Battistini i A. Cristiani, Einaudi, Torino, 1989.
6. Bianchi Bandinelli, Ranuccio, *Dal diario di un borghese*, ur. M. Barbanera, Editori riuniti, Rim, 1996. (1. izd. 1948).
7. Bianciardi, Luciano, *Chiese escatollo e nessuno raddoppiò. Diario in pubblico 1952-1971*, ur. L. Bianciardi, Baldini & Castoldi, Milano, 1995.
8. Boccioni, Umberto, *Diari*, ur. G. Di Milia, Abscondita, Milano, 2003. (1. izd. 1971).
9. Bontempelli, Massimo, *Il Bianco e il Nero*, ur. S. Cigliana, Guida, Napulj, 1987.
10. Brancati, Vitaliano, *Diario romano*, ur. S. De Feo i G.A. Cibotto, Bompiani, Milano, 1961.
11. —, *I piaceri. Parole all'orecchio*, Bompiani, Milano, 1964. (1. izd. 1943).
12. Calamandrei, Franco, *La vita indivisibile. Diario 1941-1947*, Giunti, Firenze, 1998. (1. izd. 1984).
13. Cecchi, Emilio, *Taccuini*, ur. N. Gallo i P. Citati, Mondadori, Milano, 1976.
14. Ceronetti, Guido, *La pazienza dell'arrostito. Giornale e ricordi (1983-1987)*, Adelphi, Milano, 1990.
15. Chiaromonte, Nicola, *Che cosa rimane. Taccuini 1955-1971*, ur. M. Chiaromonte, Il Mulino, Bologna, 1995.

16. Comisso, Giovanni, *Diario 1951-1964*, Longanesi, Milano, 1969.
17. Croce, Benedetto, *Taccuini di guerra 1943-1945*, ur. C. Cassani, Adelphi, Milano, 2004.
18. Delacroix, Eugène, *Diario 1822-1863*, ur. L. Romano, Abscondita, Milano, 2004. (franc. izvornik 1893).
19. Delorko, Olinko, *Dnevnik bez nadnevaka. Poglavlja umjetničke proze*, Matica hrvatska, Zagreb, 1996.
20. De Nittis, Giuseppe, *Taccuino 1870-1884*, Electa Napoli, Napulj, 2007. (franc. izvornik 1895).
21. Dorflès, Gillo, *Lacerti della memoria. Taccuini intermittenti*, Editrice Compositori, Bologna, 2007.
22. Dossi, Carlo, *Note azzurre*, ur. D. Isella, sv. I-II, Adelphi, Milano, 1964. (1. izd. 1912).
23. Eco, Umberto, *Diario minimo*, Bompiani, Milano, 1998. (1. izd. 1963).
24. Einaudi, Luigi, *Diario dell'esilio 1943-1944*, ur. P. Soddu, Einaudi, Torino, 1997.
25. Fenoglio, Beppe, *Diario*, ur. P. Tomasoni, u: *Opere*, sv. III, Einaudi, Torino, 1978.
26. Flaiano, Ennio, *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, Bompiani, Milano, 1986.
27. —, *Diario notturno*, Adelphi, Milano, 1999. (1. izd. 1956).
28. —, *Autobiografia del Blu di Prussia*, ur. A. Longoni, Adelphi, Milano, 2003. (1. izd. 1974).
29. —, *Diario degli errori*, Adelphi, Milano, 2003. (1. izd. 1976).
30. —, *Le ombre bianche*, ur. A. Longoni, Adelphi, Milano, 2004. (1. izd. 1972).
31. —, *La solitudine del satiro*, Adelphi, Milano, 2004. (1. izd. 1973).
32. Fortini, Franco, *I cani del Sinai*, Einaudi, Torino, 1979. (1. izd. 1967).
33. Francese, Franco, *Diario intimo 1935-1995*, ur. F. Porzio, Skira, Milano, 2002.
34. Gadda, Carlo Emilio, *Giornale di guerra e di prigionia. Con il "Diario di Caporetto"*, Garzanti, Milano, 2002. (1. izd. 1955).
35. Gatto, Alfonso, *Diario di un poeta*, ur. F. D'Episcopo, Edizioni scientifiche italiane, Napulj, 2001.

36. Giotti, Virgilio, *Appunti inutili. Useless Jottings*, Il Ramo d'Oro, Trst, 2007.
37. Gobetti, Ada, *Diario partigiano*, Einaudi, Torino, 1996. (1. izd. 1956).
38. Hillesum, Etty, *Diario 1941-1943*, ur. J.G. Gaarlandt, Adelphi, Milano, 2006. (nizoz. izvornik 1981).
39. Joubert, Joseph, *Pensées*, Union Générale d'Éditions, Pariz, 1966. (1. izd. 1838).
40. Leopardi, Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, izbor ur. A.M. Moroni, sv. I-II, Mondadori, Milano, 1983. (1. izd. 1898-1900).
41. Lisi, Nicola, *Diario di un parroco di campagna*, Vallecchi, Firenca, 1942.
42. Longanesi, Leo, *Parliamo dellelefante. Frammenti di un diario*, Longanesi, Milano, 2005. (1. izd. 1947).
43. Marcel, Gabriel, *Diario e scritti religiosi*, ur. F. Tartaglia, Guanda, Modena, 1943. (franc. izvornik 1927).
44. Michelstaedter, Carlo, *Sfugge la vita. Taccuini e appunti*, ur. A. Michelis, Aragno, Torino, 2004.
45. Montanelli, Indro, *I conti con me stesso. Diari 1957-1978*, ur. S. Romano, Rizzoli, Milano, 2009.
46. Morante, Elsa, *Diario 1938*, Einaudi, Torino, 2005. (1. izd. 1989).
47. Moravia, Alberto, *Diario europeo. Pensieri, persone, fatti, libri 1984-1990*, Bompiani, Milano, 2007. (1. izd. 1993).
48. Morselli, Guido, *Diario*, Adelphi, Milano, 1988.
49. Onofri, Massimo, *Sensi vietati. Diario pubblico e contromano 2003-2006*, Gaffi, Rim, 2006.
50. Origo, Iris, *Guerra in Val d'Orcia. Diario 1943-1944*, Le Balze, Montepulciano, 2006. (engl. izvornik 1947).
51. Ottieri, Ottiero, *La linea gotica. Taccuino 1948-1958*, Guanda, Parma, 2001. (1. izd. 1963).
52. Papini, Giovanni, *Diario*, Vallecchi, Firenca, 1962.
53. Pavese, Cesare, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Einaudi, Torino, 1976. (1. izd. 1952).
54. Pintor, Giaime, *Doppio diario 1936-1943*, ur. M. Serri, Einaudi, Torino, 1978.

55. Pirelli, Giovanni Battista, *Viaggio di istruzione all'estero. Diario 1870-1871*, ur. F. Polese, Marsilio, Venecija, 2003.
56. Pivano, Fernanda, *Diari 1917-1973*, ur. E. Rotelli i M. Bricchi, Bompiani, Milano, 2008.
57. Pontormo, *Diario*, Abscondita, Milano, 2005. (1. izd. 1956).
58. Pratolini, Vasco, *Diario sentimentale*, Mondadori, Milano, 1992. (1. izd. 1956).
59. Renard, Jules, *Journal 1887-1910*, Gallimard, Pariz, 1986. (1. izd. 1925-1927).
60. Rosselli, Amelia, *Diario ottuso 1954-1968*, Empiria, Rim, 1996. (1. izd. 1989).
61. Sciascia, Leonardo, *Nero su nero*, Adelphi, Milano, 1991. (1. izd. 1979).
62. Shikibu, Murasaki et al., *Diaries of Court Ladies of Old Japan. Lady Murasaki Shikibu and Others*, Dover Publications, New York, 2003. (1. izd. 1920).
63. Siciliano, Enzo, *Diario italiano 1997-2006*, ur. A. Caterini, Giulio Perrone Editore, Rim, 2008.
64. 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.
65. Tecchi, Bonaventura, *Taccuini del 1918. Sulla letteratura e sull'arte*, ur. F. Lanza, Mursia, Milano, 1991.
66. Tommaseo, Niccolò, *Diario intimo*, ur. R. Ciampini, Einaudi, Torino, 1939. (1. izd. 1938).
67. Tournier, Michel, *Diario aperto*, Barbès, Firenca, 2008. (franc. izvornik 2002).
68. Vittorini, Elio, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1976. (1. izd. 1957); hrv. prijevod: *Otvoreni dnevnik*, prev. K. Milačić, Zora, Zagreb, 1971.
69. Woolf, Virginia, *The Diary*, sv. I, 1915-1919, ur. A.O. Bell, Harcourt Brace & Company, New York, 1977.

B. Teorijsko-kritička bibliografija

1. AA. VV, *L'autobiografia: il vissuto e il narrato*, "Quaderni di retorica e poetica", br. 1, Liviana, Padova, 1986.
2. 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.
3. Accerboni, Anna Maria, ur., *La cultura psicoanalitica. Atti del convegno*, Trst 1985, Studio Tesi, Pordenone, 1987.
4. Allam, Malik, *Journaux intimes. Une sociologie de l'écriture personnelle*, L'Harmattan, Pariz, 1996.
5. Battistini, Andrea, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna, 1990.
6. Benevento, Aurelio, *Anna Maria Ortese. Il "Diario" del 1928-29 e "Il porto di Toledo"*, "Esperienze letterarie", br. 1/2008.
7. Benussi, Cristina-D'Antuono, Nicola, ur., *Le forme della discorsività nella poesia del '900. Atti del 3° Convegno Nazionale di Studi MOD*, Pescara 2002, Millennium, Bologna, 2006.
8. Betri, Maria Luisa-Maldini Chiarito, Daniela, ur., *Scritture di desiderio e di ricordo. Autobiografie, diari, memorie tra Settecento e Novecento*, F. Angeli, Milano, 2002.
9. Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, Pariz, 1959.
10. Braud, Michel, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Seuil, Pariz, 2006.
11. Bruni, Francesco, ur., *"In quella parte del libro de la mia memoria". Verità e finzioni dell'"io" autobiografico*, Marsilio, Venecija, 2003.
12. Capello, Clara, *Il Sé e l'Altro nella scrittura autobiografica. Contributi per una formazione all'ascolto: diari, epistolari, autobiografie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.
13. Castelli, Enrico, ur., *La diaristica filosofica*, "Archivio di filosofia", br. 2, Cedam, Padova, 1959.
14. Caviglioli, Rita, *La fatica di iniziare il libro. Problemi di autorità nel diario di Sibilla Aleramo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1995.

15. 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.
16. Del Litto, Victor, ur., *Le journal intime et ses formes littéraires. Actes du Colloque de septembre 1975*, Droz, Ženeva, 1978.
17. Didier, Béatrice, *Le journal intime*, P.U.F., Pariz, 1976.
18. D'Intino, Franco, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Bulzoni, Rim, 2003. (1. izd. 1998).
19. Dolfi, Anna, ur., "Journal intime" e letteratura moderna. *Atti di seminario*, Trento 1988, Bulzoni, Rim, 1989.
20. Dufief, Pierre-Jean, ur., *Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, Brest 1997, Honoré Champion, Pariz, 2000.
21. Falaschi, Giovanni, *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.
22. Fassò, Andrea, ur., *Memorie diari confessioni*, Il Mulino, Bologna, 2007.
23. Folena, Gianfranco, ur., *Le forme del diario*, "Quaderni di retorica e poetica", br. 2, Liviana, Padova, 1985.
24. Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Pariz, 1972.
25. —, *Seuils*, Ed. du Seuil, Pariz, 1987.
26. —, *Fikcija i dikcija* (prev. G. Rukavina), Ceres, Zagreb, 2002. (1. izd. 1991).
27. Girard, Alain, *Le journal intime*, P.U.F., Pariz, 1986. (1. izd. 1963).
28. GORDOGAN, br. 31-33/1990: P. Valéry, *Ja i ličnost* (prev. N. Vajs); temat *Dnevnic, pisma*.
29. Gusdorf, Georges, *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*, Éditions Odile Jacob, Pariz, 1991.
30. Hess, Remi, *La pratique du journal. L'enquête au quotidien*, Anthropos, Pariz, 1998.
31. Hocke, Gustav René, *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Motive und Anthologie*, Limes, Wiesbaden-München, 1978. (1. izd. 1963).

32. Hoggart, Richard, *Speaking to Each Other*, sv. II: *About Literature*, Penguin, Harmondsworth, 1970.
33. La Monaca, Donatella, *Poetica e scrittura diaristica. Italo Svevo Elsa Morante*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Rim, 2005.
34. Lejeune, Philippe, "Cher cahier...". *Témoignages sur le journal personnel*, Gallimard, Pariz, 1989.
35. —, *Les brouillons de soi*, Seuil, Pariz, 1998.
36. —, *How Do Diaries End?*, engl. prijevod, "Biography", br. 1/2001.
37. Catherine Bogaert, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Textuel, Pariz, 2003.
38. Leleu, Michèle, *Les journaux intimes*, P.U.F., Pariz, 1952.
39. Luttazi, Stefania, *Lo Zibaldone di Giuseppe Gioachino Belli. Indici e strumenti di ricerca*, Aracne, Rim, 2005. (1. izd. 2004).
40. Mildonian, Paola, *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venecija, 2001.
41. Omacini, Lucia-Este Bellini, Laura, ur., *Théorie et pratique du fragment. Actes du Colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese*, Venecija 2002, Slatkine Érudition, Ženeva, 2004.
42. Pachet, Pierre, *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Hatier, Pariz, 1990.
43. —, *Pourquoi dater ses pensées? À propos des "Carnets" de Joseph Joubert*, "Esprit", br. 272/2001.
44. Perrotta, Mario, *Il paese dei diari*, Terre di mezzo Editore, Milano, 2009.
45. Piccone Stella, Simonetta, *In prima persona. Scrivere un diario*, Il Mulino, Bologna, 2008.
46. Poulet, Georges, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, José Corti, Pariz, 1977.
47. Rousset, Jean, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, José Corti, Pariz, 1986.
48. Sasso, Gennaro, *Per invigilare me stesso. I Taccuini di lavoro di Benedetto Croce*, Il Mulino, Bologna, 1989.

49. [Simonet-Tenant, Françoise](#), *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Nathan, Pariz, 2001.
50. Singh, Ghan Shyam, *Lo Zibaldone: monumento alla modernità di Leopardi*, "Esperienze letterarie", br. 3-4/2005.
51. Tarozzi, Bianca, ur., *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*, Ombre Corte, Verona, 2006.
52. Trilling, Lionel, *Sincerity and Authenticity*, Harvard University Press, London, 1972.
53. Zlatar, Andrea, *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.

C. Ostala bibliografija

1. AA. VV, *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Liviana, Padova, 1973.
2. AA. VV, *Ennio Flaiano, l'uomo e l'opera. Atti del Convegno nazionale nel decennale della morte dello scrittore*, Pescara 1982, Fabiani, Pescara, 1989.
3. AA. VV, *Flaiano vent'anni dopo. Atti del Convegno*, Pescara 1992, Ediards, Pescara, 1993.
4. AA. VV, *Ipotesi su Morselli*, "Autografo", Interlinea edizioni, Novara, br. 37/1998.
5. Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Refleksije iz oštećenog života* (prev. A. Buha), Veselin Masleša, Sarajevo, 1987. (1. izd. 1951).
6. —, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti* (izbor i redaktura prijevoda N. Čaćinović), Školska knjiga, Zagreb, 1985. (1. izd. 1958-1974).
7. Agamben, Giorgio, *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano, 1985.
8. Alighieri, Dante, *Djela*, Knjiga druga, *Božanstvena komedija*, priredili F. Čale i M. Zorić, Sveučilišna naklada Liber-Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1986.
9. Alvaro, Corrado, *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, Mondadori, Milano, 1935.
10. —, *Viaggio in Turchia*, Garzanti, Milano, 1942. (1. izd. 1932).
11. —, *Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea*, Bompiani, Milano, 1952.
12. —, *Belmore*, Bompiani, Milano, 1957.
13. —, *Colore di Berlino. Viaggio in Germania*, ur. A.Ch. Faitrop-Porta, Falzea Editore, Reggio Calabria, 2001.
14. —, *Opere. Romanzi e racconti*, ur. G. Pampaloni, Bompiani, Milano, 2003.
15. Arendt, Hannah, *Vita activa* (prev. V. Flego i M. Paić-Jurinić), August Cesarec, Zagreb, 1991. (1. izd. 1958).
16. Aristotel, *Nikomahova etika* (prev. T. Ladan), Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1982.

17. Badurina, Natka, *Tradicija i modernost prijevoda (Giacomo Leopardi: "Canti"/"Pjesme")*, "Republika: časopis za književnost", br. 4-6/1994.
18. Bárberi Squarotti, Giorgio, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli ed. tip., Bologna, 1968.
19. Barthes, Roland, *Oeuvres complètes IV*, Seuil, Pariz, 2002.
20. —, *Kritika i istina* (prev. L. Čale Feldman), Algoritam, Zagreb, 2009.
21. Battisti, Carlo-Alessio, Giovanni, *Dizionario etimologico italiano*, sv. II-V, Barbera, Firenca, 1951-1957.
22. Battistini, Andrea, *L'io e la memoria. Gli epistolari*, u: *Manuale di letteratura italiana*, sv. II, *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.
23. Belpoliti, Marco, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2001.
24. —Andrea Cortellessa, ur., *Giorgio Manganelli*, "Riga" br. 25, Marcos y Marcos, Milano, 2006.
25. Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, F. Alcan, Pariz,
26. 1936. (1. izd. 1889).
27. Berlin, Isaiah, *Četiri eseja o slobodi* (prev. N. Petrović), Feral Tribune, Split, 2000. (1. izd. 1969).
28. Binni, Walter, *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenca, 1973.
29. Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000. (1. izd. 1997).
30. Bodei, Remo, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, 1995.
31. Bontempelli, Massimo, *Opere scelte*, ur. L. Baldacci, Mondadori, Milano, 1978.
32. Camon, Ferdinando, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano, 1973.
33. Campanello, Margherita, ur., *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi*, Torino-Santo Stefano Belbo 2001, Olschki, Firenca, 2005.
34. Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Gallimard, Pariz, 1966. (1. izd. 1951).
35. Canetti, Elias, *Potere e sopravvivenza. Saggi*, ur. F. Jesi, Adelphi, Milano, 2004. (1. izd. 1972).

36. Cecchi, Emilio, *America amara*, Sansoni, Firenze, 1941. (1. izd. 1940).
37. —, *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Garzanti, Milano, 1977. (1. izd. 1954).
38. Ceronetti, Guido, *La fragilità del pensare. Antologia filosofica personale*, ur. E. Muratori, Rizzoli, Milano, 2000.
39. Chiaromonte, Nicola, *Le verità inutili*, ur. S. Fedele, L'Ancora del Mediterraneo, Napulj, 2001.
40. Compagnon, Antoine, *Demon teorije* (prev. M. Čale), AGM, Zagreb, 2007.
41. Cortelazzo, Manlio-Zolli, Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, sv. II-V, Zanichelli, Bologna, 1984-1996. (1. izd. 1979-1988).
42. Čale, Frano, *Od stilema do stila*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1973.
43. 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).
44. —, *Storia della letteratura italiana*, ur. G. Contini, UTET, Torino, 1968. (1. izd. 1870-1871).
45. Devoto, Giacomo, *Avviamento alla etimologia italiana*, Le Monnier, Firenze, 1967. (1. izd. 1966).
46. Dolfi, Anna, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Bulzoni, Rim, 2000.
47. Éluard, Paul, *Pjesnička očitost* (prev. V. Machiedo), "Republika: časopis za književnost", br. 7-9/2000.
48. Epiktetos, *Il Manuale* (prev. G. Leopardi), Sansoni, Firenze, 1940. (1. izd. 1856).
49. Falaschi, Giovanni, ur., *Giaime Pintor e la sua generazione*, Manifestolibri, Rim, 2005.
50. Falqui, Enrico, *Prosatori e Narratori del Novecento italiano*, Einaudi, Torino, 1950.
51. Flaiano, Ennio, *Una e una notte*, Bompiani, Milano, 1978. (1. izd. 1959).
52. Fofi, Goffredo-Giacopini, Vittorio-Nonno, Monica, ur., *Nicola Chiaromonte, Ignazio Silone. L'eredità di "Tempo presente"*, Rim 1996, Edizioni Fahrenheit 451, Rim, 2000.

53. Forti, Marco-Pautasso, Sergio, ur., *“Il Politecnico”*, Rizzoli, Milano, 1975. (1. izd. 1960).
54. Frattini, Alberto, *Giacomo Leopardi. Una lettura infinita*, Istituto propaganda libraria, Milano, 1989.
55. Gadda, Carlo Emilio, *Il castello di Udine*, Einaudi, Torino, 1961. (1. izd. 1934).
56. Galimberti, Umberto, *Idee: il catalogo è questo*, Feltrinelli, Milano, 1992.
57. Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, tal. prijevod, Einaudi, Torino, 1989.
58. Ginzburg, Natalia, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino, 1974. (1. izd. 1963).
59. —, *Le piccole virtù*, ur. D. Scarpa, Einaudi, Torino, 1998. (1. izd. 1962).
60. Ginzburg, Carlo, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006.
61. Givone, Sergio, *Storia del nulla*, Laterza, Bari, 2006. (1. izd. 1995).
62. Graf, Arturo, *Foscolo, Manzoni, Leopardi. Preraffaeliti, simbolisti ed esteti. Letteratura dell'avvenire*, Loescher, Torino, 1955. (1. izd. 1898).
63. Grassi, Ernesto, *Moć mašte. Uz povijest zapadnog mišljenja* (prev. M. Hausler), Školska knjiga, Zagreb, 1981. (1. izd. 1979).
64. Hume, David, *Istraživanje o ljudskom razumu* (prev. I. Vidan), Naprijed, Zagreb, 1988. (1. izd. 1882).
65. Inglese, Andrea, *“L'uomo è forte” de Corrado Alvaro ou la destruction de l'intimité*, “Chroniques italiennes”, br. 7-2005/3.
66. Jaspers, Karl, *Filozofska autobiografija* (prev. B. Zec), Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1987. (1. izd. 1977).
67. Jonas, Hans, *Princip odgovornosti. Pokušaj jedne etike za tehnološku civilizaciju* (prev. S. Novakov), “Veselin Masleša”, Sarajevo, 1990.
68. Kern, Stephen, *The culture of time and space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 2000. (1. izd. 1983).
69. Kierkegaard, Soeren, *Filozofijsko trunje ili Trunak filozofije*, priredio i preveo O. Žunec, Demetra, Zagreb, 1998. (1. izd. 1844).
70. Lajolo, Davide, *Il “vizio assurdo”. Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960.

71. Leopardi, Giacomo, *Dijalozi i eseji*, priredio i preveo T. Smerdel, Zora, Zagreb, 1961.
72. —, *Operette morali*, ur. A. Prete, Feltrinelli, Milano, 1983. (1. izd. 1827).
73. —, *Canti/Pjesme*, priredio i preveo F. Čale, Durieux Zagreb-Matica hrvatska Dubrovnik-Edit Rijeka, 1993.
74. —, *Pensieri*, ur. G. Tellini, Mursia, Milano, 1994. (1. izd. 1845).
75. —, *Epistolario*, ur. F. Brioschi i P. Landi, sv. I-II, Bollati Boringhieri, Torino, 1998. (1. izd. 1849).
76. —, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ur. L. Felici, Newton & Compton, Rim, 2001. (1. izd. 1997).
77. Machiedo, Mladen, ur., *Antologija talijanske poezije XX. stoljeća*, Svjetlost, Sarajevo, 1982.
78. —, *O modusima književnosti. Transtalijanistički kompendij*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 2002. (1. izd. 1996).
79. —, ur., *Zrakasti subjekt. Talijanski pjesnici 20. stoljeća*, sv. I-II, Ceres, Zagreb, 2003.
80. Mengaldo, Pier Vincenzo, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei "Canti" di Leopardi*, Il Mulino, Bologna, 2006.
81. Mondo, Lorenzo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Rizzoli, Milano, 2008. (1. izd. 2006).
82. Montaigne, Michel Eyquem de, *Eseji. Knjiga treća* (prev. V. Vinja), Disput, Zagreb, 2007. (1. izd. 1588).
83. Moreno, Paola, *Leopardi lettore di Francesco Guicciardini*, "Studi e problemi di critica testuale", br. 1/2001.
84. Moretti, Vito, ur., *Flaiano e "Oggi e domani"*, Edgars, Pescara, 1993.
85. Neumeister, Sebastian-Sirri, Raffaele, ur., *Leopardi, poeta e pensatore*, Guida, Napulj, 1997.
86. Nietzsche, Friedrich, *Ecce homo. Kako se biva što se jest* (prev. Š. Vranić), Visovac, Zagreb, 1994. (1. izd. 1889).
87. Palermo, Antonio-Giammattei, Emma, *Solitudine del moralista. Alvaro e Flaiano*, Liguori, Napulj, 1986.
88. Pasolini, Pier Paolo, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 2008. (1. izd. 1975).

89. Pavese, Cesare, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino, 1953. (1. izd. 1947).
90. —, *Lettere 1945-1950*, ur. I. Calvino, Einaudi, Torino, 1966.
91. —, *Vita attraverso le lettere*, ur. L. Mondo, Einaudi, Torino, 1981. (1. izd. 1966).
92. —, *Le poesie*, ur. M. Masoero, Einaudi, Torino, 1998.
93. —, *Rad umara. Lavorare stanca* (prev. S. Glavaš i M. Machiedo), Ceres, Zagreb, 1999.
94. —, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 2009. (1. izd. 1951).
95. Pavone, Claudio, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, sv. I-II, Bollati Boringhieri, Torino, 2006. (1. izd. 1991).
96. Petrarca, Francesco, *Kanconijer*, prev. F. Čale...et al., priredio F. Čale, Nakladni zavod Matice hrvatske-Hrvatsko filološko društvo-Liber, Zagreb, 1974.
97. —, *Secretum. Il mio segreto*, ur. E. Fenzi, Mursia, Milano, 1992.
98. Pianigiani, Ottorino, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Edizioni Polaris, Genova, 1993. (1. izd. 1907).
99. Pintor, Giaime-D'Amico, Filomena, *C'era la guerra. Epistolario 1940-1943*, ur. M.C. Calabri, Einaudi, Torino, 2000.
100. Prete, Antonio, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano, 2006. (1. izd. 1980).
101. Redeker, Robert, *La vraie puissance de l'utopie*, "Le Débat", br. 125/2003.
102. Ricoeur, Paul, *Oneself as Another*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1994. (franc. izvornik 1990).
103. Ripellino, Angelo Maria, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino, 2002. (1. izd. 1965).
104. Roić, Sanja, *Giambattista Vico. Književnost, retorika, poetika*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1990.
105. —, *Filozof u zrcalu. Ogledi o Giambattisti Vicu*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1996.
106. —, *Uz prevođenje filozofske literature*, u: *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.
107. Russell, Bertrand, *Mudrost Zapada* (prev. M. i I. Salečić), Mladost, Zagreb, 1970. (1. izd. 1959).
 108. Russo, Giovanni, *Oh, Flaiano!*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni, 2001.
 109. Sartre, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard, Pariz, 1996. (1. izd. 1946).
 110. Sciascia, Leonardo, *La disparition de Majorana*, La Quinzaine littéraire, Pariz, 1976. (tal. izvornik 1975).
 111. —, *Opere 1956-1971*, ur. C. Ambroise, Bompiani, Milano, 2003. (1. izd. 1987).
 112. —, *L'adorabile Stendhal*, ur. M. Andronico Sciascia, Adelphi, Milano, 2003.
 113. Scrivano, Riccardo, *Corrado Alvaro 1938. La paura dell'uomo forte*, "Esperienze letterarie", br. 2/2009.
 114. Scruton, Roger et al., *German Philosophers. Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche*, Oxford University Press, Oxford, 1997. (1. izd. 1983).
 115. Simonetta, Marcello, ur., *Non faccio niente senza gioia. Leonardo Sciascia e la cultura francese*, Ed. La vita felice, Milano, 1996.
 116. Solmi, Sergio, *Opere*, sv. II: *Studi leopardiani. Note su autori classici italiani e stranieri*, ur. G. Pacchiano, Adelphi, Milano, 1987.
 117. Spaccini, Jacqueline-Agostini Ouafi, Viviana, ur., *L'Italie magique de Massimo Bontempelli*, PUC, Caen, 2008.
 118. Škiljan, Dubravko, *Vježbe iz semantike ljubavi*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2007.
 119. Tasso, Torquato, *Epistolario*, Carabba, Lanciano, 1932.
 120. Tellini, Gino, *Leopardi*, Salerno Editrice, Rim, 2001.
 121. Timpanaro, Sebastiano, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa, 1965.
 122. Tommaseo, Niccolò, *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Pietro Vieusseux, Firenca, 1838. (1. izd. 1830).
 123. Ungaretti, Giuseppe, *Sur Leopardi*, Fata Morgana, Saint-Clément-de-Rivière, 1998.

124. Vigorelli, Giancarlo, ur., *Manzoni pro e contro*, sv. III, Istituto propaganda libraria, Milano, 1975.
125. Vittorini, Elio, ur., *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano, 1947. (1. izd. 1942).
126. —, *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, Bompiani, Milano, 1948. (1. izd. 1947).
127. —, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, ur. D. Isella, Il Saggiatore, Milano, 1967.
128. —, *Conversazione in Sicilia*, Einaudi, Torino, 1978. (1. izd. 1941).
129. Zago, Nunzio, *L'ombra del moderno. Da Leopardi a Sciascia*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Rim, 1992.
130. Zorić, Mate, ur., *Hrvatsko-talijanski književni odnosi*. Zbornik III, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1992.

Višnja Bandalo
KNJIGA O SEBI

Naklada
CERES

Gornja Jelenska 42
44317 Popovača
tel. 044 645 226
fax. 044 645 276
e-mail:info@ceres.hr

Marketing i prodaja
Ljiljana Carek
044 670-471

Podružnica Zagreb:
Lopatinečka 2
10000 Zagreb

www.ceres.hr

Oblikovanje naslovnice
Kopito-studio grafičkih djelatnosti

Grafička priprema
Kopito-studio grafičkih djelatnosti

Tisak
Hrvatska