
PIKAROV PUT DO ISPOVEDAONICE. KAKO SE MENJAO JUNAK NEMAČKOG OBRAZOVNOG ROMANA

D. H. MAJLS

Š engleskog prevela Aleksandra Bajazetov - Vučen

"Govoriti o Hamletu pre komada, prisećati se Falstafa potkraj njegovih zemaljskih dana, uzaludan je posao", piše Džordž Stejner: "nijedan lik nije 'stvaran' u nekom spoljnašnjem smislu".¹ Već duže vreme naučnici nas opominju da likovi iz književnih dela nisu likovi iz stvarnog života. Frojdovci i marksisti, sa svojim "naivnim" oživljavanjem "lika" u ime psihološkog ili socijalnog "realizma", navodno mešaju umetnost i život, učitavaju stvarnost u ono što je samo iskrivljeno ogledalo umetnosti. L. S. Najtov esej "Koliko je dece imala leđi Magbet?" iz 1933. godine je klasik na tom polju. No, čak i kad prihvatimo da se umetnost razlikuje od života, čak i kad priznamo njen pre imaginativni nego realistični karakter, ipak postoje bar dva važna razloga zbog kojih možemo i treba i dalje da govorimo o "junacima" u književnim delima.

Prvi razlog je povezan sa čitaocem kao egzistencijalnom činjenicom. Za maštovitog čitaoca Hamlet i Falstaf i te kako postoje na određenom nivou unutrašnje stvarnosti, a mi kao naučnici imamo upravo obavezu da odredimo u kom obliku tekst stvara ovu iluziju. To je još uvek pitanje forme, ali forme sa stanovišta psihologije publike, kako to definiše Kenet Berk.² Drugi, i za naše potrebe značajniji razlog da junaka u književnom delu priznamo kao činjenicu proističe iz književne istorije. Kako je istakao V. H. Oden, zahvaljujući junakovom liku i ideji stila uopšte i možemo da govorimo o istorijskim epohama.³ Na primer, zahvaljujući sklonosti organskim metaforama i etici junačkog vitalizma možemo da govorimo o "neoromantizmu" i da povezujemo naizgled tako daleke pisce kao što su Niče i Rilke.

1. George Steiner, *Language and Silence*, New York: Atheneum, 1970, str. 206.

2. Kenneth Berk, *Counter-Statement*, Los Altos, Calif.: Hermes, 1953, str. 31.

3. W. H. Auden, "The Poet and the City", u: *The Dyer's Hand and Other Essays*, New York: Random, 1968, str. 83-84. O novijem prikazu shvatanja junaka u književnim delima, v. *New Literary History*, 5 (Winter 1974).

Ja ću u ovom radu govoriti o dve osnovne hipostatizacije književnog junaka: o "pikaru" (junaku koji se ne razvija, pustolovu bez samosvesti ili čoveku od akcije)⁴ i o "ispovedaču" (junaku ličnog razvoja, introspektivnom junaku, protagonisti svesti, sećanja i krivice). Erih Auerbah, u jednom sjajnom eseju, predlaže veoma sličnu shemu za veći deo zapadne književnosti koju on prigodno deli u priče o legendarnom postojanju (zasnovane na paradigmi homerovskog junaka, koji se, poput Odiseja, ne razvija) i priče o istorijskom nastajanju (paradigma starozavetnog junaka koji, poput Jakova, stari i razvija se). Stil onih prvih je, kaže Auerbah, "ekstenzivan" ili "prednjeplanski", stil potonjih pak "intenzivan" ili "pozadinski".⁵ Drugi naučnici predlažu slične tipologije, pa, na primer, prave razliku između izvorno "fiktionalnih" priča (poput pikarskih priča, koje potiču od paganske ljubavi prema pustolovini) i "empirijskih" (ispovesti i autobiografije, koje potiču od religijske potrebe za introspekcijom i refleksijom).⁶ Međutim, u konkretnim delima ove dve struje očigledno mogu da se spoje, a to često i čine.

Naša dualistička tipologija junaka takođe pretpostavlja i dve različite teorije o čovekovoj ličnosti i dva različita obrasca fikcionalnog vremena. Karakteristično pikarsko držanje

oličava ona hulja u Servantesovom *Don Kihotu* koja, kada ga pitaju da li je njegova autobiografija gotova ili nije, odgovara s indignacijom: "Kako da bude gotova... kad moj život još nije gotov?"⁷ Vreme kao fenomen za pikara u suštini je linearno, epizodično i hronološko; njegova "istorija" se akumulira mehanički, ona može da se proteže u beskonačnost i da se "nastavlja". Ispovedač, s druge strane, vreme doživljava radikalno drugačije, kao kompleksno, slojevito i psihološko (dakle, kao *ne-hronološko*); ispovedačeva ličnost ne postoji *a priori*, ona se mora "prikupljati", sastavljati od sećanja na prošlost, što je proces koji uglavnom inicira kriza, a koji se završava "preobraćanjem" u novu ličnost. Ovo možda najbolje ilustruju *Ispovesti Sv. Avgustina*, knjiga koja po mnogo čemu predstavlja izvrstan primer ranog, psihološkog obrazovnog romana. Prikazujući godine svoje mladosti i razmišljajući o procesima promene u čovekovoj ličnosti, Avgustin dolazi do zapanjujuće modernih zaključaka, posebno do saznanja da je ličnost (*self*) pre svega fenomen pamćenja: pamćenje "jeste moja ličnost", tvrdi on, jer "bez njega ne bih ni mogao da govorim o sebi".⁸ Ispovedačev moto predstavlja radikalno egzistencijalizovanu verziju Dekartovog diktuma: pamtim, dakle postojim. Tamo gde pikaro čilo ide od jedne pustolovine do druge u bezvremenoj večnosti bez pro-

400

4. Reč "pikaro" koristim ovde u donekle specifičnom značenju, pošto me od kriterijuma prvog lica jednine i društvene satire više zanima odsustvo samosvesti i psihološkog razvoja kod junaka. Odlična rasprava u duhu nešto konvencionalnijeg shvatanja pikarske tradicije, kao i korisna bibliografija, kod: Ulrich Wicks, "The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach", u: *PMLA*, 89 (1974), str. 240-49.

5. Erich Auerbach, "Odisejev ožiljak", u: *Mimesis*, trans. Willard Trask, Garden City/N. Y.: Doubleday, 1957, str. 10.

6. V. Robert Scholes/Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, New York: Oxford University Press, 1966, str. 57-81.

7. Prev. Samuel Putnam, New York: Random, 1947, str. 173.

8. Prev. R. S. Pine-Coffin, Baltimore: Penguin, 1966, str. 223, kurziv dodat.

mena, u ispovedaču živi bolna svest o promeni i rastu – upravo ona svest koja predstavlja središte obrazovnog romana.

401
Obrazovni roman, roman koji "obrazuje" tako što prikazuje obrazovanje,⁹ automatski nameće pitanje o prirodi i statusu junaka. Standardnog junaka ovog žanra, kao i klasičnu putanju njegovog napredovanja, možda najbolje opisuje Hegel u predavanjima o estetici, i to u jednoj opaski čiji nipodaštavajući ton podseća na to da je radnja obrazovnog romana već oko 1820. u velikoj meri bila kliše. Posle godina učenja punih šturm-und-drang-ovskih eskapada i sentimentalnih putovanja, kaže Hegel, tipični junak obrazovnog romana konačno se vraća u okrilje građanske kulture i prihvata njene fine filistarske vrednosti ličnosti, zanimanja i braka: "on ipak najčešće najzad dobija svoju devojku i kakav-takav položaj, ženi se njome i postaje filistar kao i drugi".¹⁰ Poznate reči koje Wilhelm Dilthey 1906. izgovara o ovom žanru u eseju o Helderlinovom obrazovnom romanu *Hiperion* zapravo se ne razlikuju od Hegelovih, pošto se naglasak ponovo stavlja na pomirljivu, konzervativnu prirodu ovog žanra – na junakovo konačno uklapanje u postojeće društvo.

Međutim, u postklasično doba XIX veka, u liku junaka doći će do dubokih i daleko-sežnih promena, i to upravo u pogledu njegovog uklapanja u društvo, pa ću se ja ovde posvetiti upravo tim promenama. Posebno ću se osvrnuti na tri romana, *Geteove Godine učenja Vilhelma Majstera* (1795), *Želenog Hajnriha* Gotfrida Kelera (1880) i *Žabeleške Maltea Lauridsa Brigea* Rajnera Marije Rilkea (1910). Jasno je zašto sam se odlučio za prva dva romana, pošto je prvi temelj čitavog žanra a drugi njegov najistaknutiji naslednik u XIX veku; kod trećeg romana to je manje očigledno, ali se nadam da će dalji tok rasprave objasniti zašto je izbor ipak pao na njega.

Prvi veliki obrazovni roman na nemačkom jeziku *Godine učenja Vilhelma Majstera* možda uopšte i nije obrazovni roman, pošto je neobično ne-psihološki za knjigu koja navodno opisuje ležernu odiseju samosvesti. Kako je Hajnrih Majer istakao, to je knjiga "puna psiholoških nemogućnosti", puna likova koji su puke "marionete... koje se međusobno vole i menjaju mesta, kao da nemaju svoju ličnost, kao da su ljubav i strast puka sanjarija ili igra staklenim perlama".¹¹ D. H. Lorens je, sa uobičajenom pronicljivošću, skrenuo pažnju na to isto: "Mislim da je

9. Zapravo se "obrazovanje" u pojmu "obrazovni roman" odnosi na obrazovanje čitaoca koliko i na obrazovanje junaka, odajući tako korene ovog žanra u pedagoškoj i optimističkoj epohi prosvetiteljstva – na to je još 1820. godine ukazao Karl Morgenstern, prvi koji je upotrebio termin obrazovni roman, *Bildungsroman* (v. Lothar Köhn, *Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht*, Stuttgart: Metzler 1969, str. 5). Iako *Bildungsroman*-i postoje i na engleskom (*Tom Džons*, *Dejvid Koperfild*, *Sinovi i ljubavnici* i *Portet umetnika* bi svi bili dobri primeri) i iako je u engleskom predloženo više termina kao prevod za "Bildungsroman" (*educational novel*, *novel of education*, *apprenticeship novel*, *pedagogical novel*, *novel of development*, *novel of adolescence*, pa čak i *philosophical* ili *psychological novel*), nijedan od ovih termina nije se posebno odomaćio u engleskoj nauci, pa ću ja ovde ostati pri nemačkom. Jedna od skorijih rasprava o obrazovnom romanu u engleskoj književnosti je: Jerome Buckley, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.

10. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die ästhetik*, II, u: *Werke in zwanzig Bänden*, XIV, Frankfurt: Suhrkamp, 1970, str. 220.

11. Heinrich Meyer, *Goethe: Das Leben im Werk*, Stuttgart: Günther, 1967, str. 463, 465. To neobično odsustvo psiholoških detalja u romanu primetili su i Karl Vijeator (*Viëtor*, *Goethe the Poet*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1949, str. 154), Hans Rajs (Reiss, *Goethe's Novels*, London: Macmillan, 1969, str. 122) i Irvin Stok (Stock, "A view of Wilhelm Meister's Apprenticeship", u: *PMLA*, 72 (1957), str. 99-100).

Vilhelm Majster veličanstvena knjiga... intelektualizovanog seksa, a ta potpuna nesposobnost i za kakav razvoj kontakta sa drugim ljudskim bićem tipično je građanska i geteovska" (pismo Oldosu Haksliju od 27. marta 1928). Drugi teoretičari, posebno tokom poslednjih godina, izrazili su slično negodovanje, ističući takođe da ovaj psihološki aspekt romana njega zapravo u mnogo-me stavlja u blizinu književnih formi poput bajke, komične proze i pikarskog romana pre nego što ga kvalifikuje kao obrazovni roman.¹² Kako je primetio D. Dž. Enrajt, posebno prvi deo romana sledi nedvosmisleno "pikarsku putanju: družina ide od pozorišta do pozorišta (umesto od krčme do krčme), doživljava uspehe i neuspehe, povremeno joj se pridružuju novi ljudi, mi se zabavljamo njihovim biografijama, a glumce čak napadaju drumski razbojnici i oduzimaju im odeću, kao kod Džozefa Endrjusa".¹³

Ukratko, Gete od nas zahteva da prema jednostavnosti Vilhelmovog duhovnog

razvoja budemo prilično velikodušni. Čak i reminiscencije, koje bi trebalo da su najpogodnije za psihološku razradu, bliže su Auerbahovim pikarskim ili homerovskim "prednjeplanskim" reminiscencijama nego "pozadinskim" u snažnije psihološki obojenoj književnosti. Kada se, na primer, priseća kako se kao dete igrao lutkama, Vilhelm to ne čini da bi preispitao sebe, nego iz samozaljubljenosti (17),¹⁴ a pripovedač ovu prilično napornu epozodu pravda uz blagu ironiju: Marijana pada u san usred priče, i pušta bezazlenog Vilhelma da priča i priča pred pripitom starom kućepaziteljkom u sobi punoj ukorčenih lutaka. Isto tako su i dani koje Vilhelm provodi u seoskoj parohiji oporavljajući se od napada drumskih razbojnika puni potencijalno veoma važnih reminiscencija i zakletvi ("od sada će se on svrsishodnim koracima kretati svojom životnom putanjom", 238f), ali se te zakletve nikad ne ostvaruju: i pre njih i posle njih on podjednako malo razmišlja. Čak i konačna, pre-

402

12. V. npr. Karl Schlechta, *Goethes Wilhelm Meister* (Frankfurt: Klostermann, 1953), Richard Friedenthal, *Goethe: His Life and Times* (Cleveland: World, 1965), Eric Blackall, "Sense and Nonsense in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*", u: *Deutsche Beiträge zur geistigen Pflanzlieferung*, 5 (1965), str. 49-72, i Hans Eichner, "Zur Deutung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*", u: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (Tübingen 1966), str. 165-69. Ajhner u svom sjajnom eseju ističe da Geteov roman nije obrazovni roman kao takav(!), već da je obrazovanje samo jedna od glavnih tema u njemu. Pokušaj Gintera Milera da Vilhelmovo obrazovanje protumači kao organsko, a ne psihološko, dakle kao obrazovanje koje se odvija prema određenim morfološkim matricama, jeste privlačno, ali je neodrživo (Günter Müller, *Gestaltung-Umgestaltung in Wilhelm Meisters Lehrjahren*, Halle: Niemeyer, 1948); kako je pokazao Detlef Šuman (Schumann, "Die Zeit in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*", u: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, Tübingen 1968, str. 130-65), Miler ne čita roman dovoljno pažljivo, jer ne samo što previđa činjenicu da je roman nedosledan kada su u pitanju godišnja doba, nego i pogrešno računa pripovedano vreme romana, koje ne iznosi 10, nego 5 godina (roman prikazuje Vilhelm između 22. i 27. godine života). Međutim, zbog maglovite hronologije romana, kao i zbog neodređene geografije (v. Gerhard Storz, *Goethe-Vigilien*, Stuttgart: Klett, 1953, str. 80-87), roman i dobija privid bajkovitosti. On predstavlja jedan od Geteovih "najmanje predvidljivih proizvoda" (kako sam Gete piše Ekermanu 18. januara 1825) upravo zato što Gete nije ni smatrao da je važno da ga konstruiše realistički.

13. D. J. Enright, "Wilhelm Meister and the Ambiguity of Goethe", u: *The Apothecary's Shop*, London: Secker & Warburg, 1957, str. 109. O elementima pikarskog v. i Eichner, str. 195, Reiss, str. 122 i Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern: Francke, 1962, str. 364.

14. Citirano prema: J. W. von Goethe, *Werke*, Hamburg: Wegner, 1965. Broj u zagradama, osim ako nije naglašen broj toma (rimski), odnosi se na VII tom, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

sudna odluka da odustane od svojeg životnog sna da postane putujući glumac isparava kao u snu i potpuno nesvesno: "osećao je da se već oprostio i da sad samo još treba da ode" (490).

403 Sa ovom ne-psihološkom, pikarskom dimenzijom romana sasvim se podudara i glavno načelo Vilhelmovog "obrazovanja", njegovo pikarsko *carpe diem*. Kao i u *Faustu*, i ovde je delatništvo ključ za spasenje: "Sve u životu neprimetno doprinosi našem obrazovanju", uverava opat Vilhelma pred kraj romana, "ali je opasno ako poželimo da položimo sebi račun o tome... Najsigurnije je uvek raditi ono što je neposredno pred nama" (422). "Biti delatan i prijatan i uživati u sadašnjosti" (474), tako sam Vilhelm savetuje gospođu Melinu, a uskoro, tokom rituala inicijacije u kuli Lotariovog zamka, skriven glas utvarnog oca, "Kralja Danske", daje Vilhelmu sličnu zapovest: "Nećeš zažaliti ni zbog jedne svoje ludosti, niti ćeš poželeti da ih ponoviš, to je najsrećnija sudbina koja može zadesiti čoveka" (495). No, najupadljivije su Vilhelmove poslednje reči u romanu; kada ga njegov zet Fridrih podseti na ranije dane u pozorištu (v. 91), Vilhelm odgovara: "Ne podsećajte me na ta vremena u ovom trenutku najveće sreće!" Za život u sadašnjosti Vilhelm mora da plati stalnim poricanjem prošlosti. Njegova nesklonost refleksiji ogleđa se čak i u bezazlenoj činjenici da nikako ne uspeva da nađe vreme da vodi običan dnevnik tokom putovanja, koji na kraju umesto njega piše prijatelj koristeći se bedekerom (267). Jednako je rečita i činjenica da od autobiografije koju u jednom trenutku započinje (i čiji je psihološki značaj Šiler ispravno shvatio, VIII, 537) ne postaje ništa više od puke skice (VII, 505).

Kad pogledamo ove i neke druge primere, možemo na kraju da vidimo da zapravo Društvo iz kule, a ne Vilhelm, daje romanu "obrazovnu" dimenziju i kontinuitet. Na kraju romana, recimo, gde očekujemo da ćemo konačno otkriti neke naznake razvoja kod Vilhelma, suočavamo se, naprotiv, sa potpuno eksternim faktorom, tajnim Društvom iz kule. Pripadnici Društva podsećaju Vilhelma na sliku bolesnog kraljevića (494), oni pišu njegovu biografiju (*Godine učenja*) umesto njega (497), a on zahvaljujući njoj prvi put postaje svestan svojih predašnjih ličnosti (505), oni za njega sastavljaju umetnički muzej u Dvorani prošlosti koju čuvaju sfinge, u Natalijinom dvorcu (539-40), oni sastavljaju njegovo "kalfensko pismo" (496-97) i, što je još važnije, primoravaju Vilhelma da ga i odsluša, uprkos njegovom snažnom negodovanju zbog tih "visokoparnih maksima" (553). Da bi dospao do kraja "šegrtovanja" i da bi postao "kalfa", u relativno poodmakloj dobi, sa 27 godina, Vilhelm samo treba da bude strpljiv koliko i Hamlet (i to još u daleko srećnijim okolnostima) i da postavi parsifalsko pitanje da li Feliks ("sreća") jeste ili nije njegov sin. "Priroda" ga potom "oslobađa" (497) – ista ona osamnaestovekovna priroda čiji je "miljenik" bio od početka romana (177, 608) i koja mu je, u tipično rusooovskom maniru, bila i zaštitnik i vodič umesto zahtevnog "građanskog morala" (502). Posle svega toga, zaista smo u iskušenju da se zapitamo, kao što se i Šiler zapitao, *kako* Vilhelm može da dobije oprostaj za sva svoja pikarska nedela – posebno za ona koja se tiču nesretne Marijane (ona, u Greticinom maniru, mora da ustupi mesto Heleni-Nataliji) – prosto tako što će odjednom pokazati "očinska oseća-

nja" (VIII, 542). Biće da se najbolji odgovor na to pitanje može naći u sličnom odsustvu savesti u životu Vilhelmovog tvorca: i Gete je, kako je primetio jedan kritičar, vrlo dobro uviđao da, pošto su "pamćenje i savest tesno povezani, ... tajna srećnog i smislenog života počiva u slabom pamćenju".¹⁵

S obzirom na sve to, možemo donekle da razumemo želju koju je Šiler izrazio, rekavši Geteu da je trebalo bolje da objasni čitaocu značaj koji romaneskna "mašinerija" u poslednja dva poglavlja ima za Vilhelmov unutar-nji razvoj (VIII, 539-40). Društvo iz kule, naravno, može da se tumači na više načina. Ono se može posmatrati kao određeni epski *deus ex machina*, kao ono što i sam Gete na drugom mestu naziva modernim pandanom panteona "bogova, proroka i vidovnjaka" u drevnom epu (XII, 251; Društvo koje nadgleda mladog Vilhelma možda to čini onako kako je Atena pratila mladog Tele-maha). Ili bismo, na anahrono moderan način, mogli da ga shvatimo i kao mašineriju koju pro-

jektuje sama Vilhemova podsvest, onako kako bi se i Kafkin *Žamak* mogao čitati kao puka tvorevina junakove mašte. Ili, pak, a to bi bilo najprimerenije tumačenje, u Društvu iz kule možemo videti standardno književno pomagalo tog perioda: Gete je najverovatnije preuzeo Društvo iz kule iz trivijalnog romana svog vremena, jeftinih horor-priča i gotskih romana, jer je u Geteovom masonskom veku motiv mističnog tajnog saveza bio čest u popularnom žanru *Bundesromana* (romana o družinama), ali i u drugim delima, poput Mocartove *Čarobne frule*, gde se javlja Savez sveštenika.¹⁶

Međutim, bez obzira na to kako ćemo tumačiti Društvo iz kule, Šilerov prigovor i dalje je validan, i on nameće jedno veoma važno pitanje: u kom su smislu, i da li su uopšte, *Godine učenja* zapravo *Bildungsroman* a Vilhelm *Bildungsheld*, junak tog obrazovanja? Da bi se na to dao odgovor, moramo na trenutak da se udaljimo od radnje, teme i lika i da se okrenemo pitanjima stila, forme i pripovedačke perspektive.

404

15. Eudo C. Mason, "Goethe's Sense of Evil", u: *Publications of the English Goethe Society*, 34 (1963-64), str. 32. Gotovo najveća ironija u recepciji ovog Geteovog romana (i nemo svedočanstvo o tome kako ga je malo ljudi zapravo uopšte pročitalo kako valja) jeste to što su njegovi najpoznatiji delovi nesumnjivo Minjonine pesme, sa svojom mračnom čežnjom za prošlošću, i pesme njenog ludog oca, opsednutog krivicom – pesme koje je Frojd citirao kao primer za nelagodu u civilizaciji! (Iako sam Frojd tvrdi da je Gete uticao na njega, mogli bismo dodati da bi danas upravo anti-frojdovci, poput Masloua, sa njihovom optimističkom psihologijom vrhunskih trenutaka, rasta i samo-ostvarenja, bili najbliži Geteu.) Zanimljivo je primetiti kako je predstava o *potiskivanju* prošlosti radi ukidanja krivice u središtu ne samo *Vilhelma Majstera*, nego i *Fausta* i Geteovog ličnog pelagijanizma (v. XV knjigu Geteove autobiografije, *Pesništva i istine*). Mogli bismo dodati i da je simptomatično kako pripadnici Geteove Utopije, Pedagoške provincije u *Godinama lutanja*, polažu zakletvu da će govoriti samo o sadašnjosti (VIII, 38), te da će uvek pevati dok obavljaju svakodnevne zadatke (VIII, 151), što očigledno treba da spreči svaku neprikladnu introspekciju.

16. Trebalo bi skrenuti pažnju na razlike u odnosu na engleski *Bildungsroman* XVIII veka, u kom se, umesto mističnih poslanika nekakvog hijerarhijski ustrojenog saveza (*Bund*, tradicija koja se u nemačkoj književnosti pruža sve do likova kakav je mračnjak Nafta u *Čarobnom bregu* ili do maglovitog kastalskog reda u *Igri staklenim perlama*), pojavljuju solidni građani poput Fildingovog pastora Adamsa i učitelja Partridža. Tomas Man u *Feliks Krulu* izvrsno parodira tipično nemačkog poslanika, pa je opat iz *Vilhelma Majstera*, koji propoveda o organskoj prirodi sveg života, postao prevejani Šimelprester ("plesnjivi sveštenik"), koji propoveda kako "priroda nije ništa drugo do plesan i raspad". O *Bundesromanu* v. Marianne Thalmann, *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman*, Berlin: Ebering, 1923.

Kako je više puta primećeno, Geteov roman se i stilski i tematski može podeliti na tri dela. Prvih pet knjiga, koje pripovedaju Vilhelmove pikarske pustolovine sa grupom putujućih glumaca, grupom nesklonom samoposmatranju i humanističkim idealima,¹⁷ pisane su živahnim i objektivnim stilom, bliskim Auerbahovom "ekstenzivnom, prednjeplanskom" stilu. Drugi deo čine "Ispovesti lepe duše", 6. knjiga, i ona vodi čitaoca u subjektivan i introspektivni svet pijetističke ispovesti, prikazan, prema Auerbahovim rečima, "intenzivnim, pozadinskim" stilom. U ovom delu uspostavlja se važna spona između rasta, odnosno razvoja i pamćenja, jer tetka Vilhelmove buduće žene donosi priču psihološkog obrazovanja sasvim stranu nereflektivnom svetu Vilhelma i drugih glumaca. Ona piše da je već sa osam godina, poput Avgustina u *Ispovestima*, bolovala od teške bolesti koja je čitavo njeno biće prožela "osećajnošću i pamćenjem" (358); bolest je bila i temelj čitavog njenog kasnijeg duhovnog razvoja. Preko nje, a ne toliko preko Vilhelma, saznajemo da je svaka istinska promena u životu zapravo nešto kao bolest ili kriza (upor. pripovedačev kasniji komentar: "Svi prelasci su krize, a nije li kriza ujedno i bolest", 505). Posle "Ispovesti", 7. i 8. knjiga odlikuju se trećim stilom, "intenzivnim" koliko i "ekstenzivnim", one daju "prednji plan" koliko i "pozadinu", u isto vreme su i meditativne i deskriptivne, uopštavajuće i realistične.

Trodelna struktura romana zapravo je tako očigledna da je nekoliko teoretičara govorilo o pravim stilskim i tematskim "lovovima" u romanu. Međutim, te podele ipak nisu "fatalne po umetnički efekat", kako to tvrdi Fijetor, na primer (Vištor, *Goethe the Poet*, str. 130). Naprotiv, upravo ovi prelazi u romanu svedoče o istinskom obrazovanju. No, okrećući se pitanjima strukture, pomerili smo se od sveta junaka do nivoa implicitnog pripovedača romana, a činjenica je da nam *Vilhelm Majster* prikazuje pre obrazovanje pripovedača nego obrazovanje junaka.

Pripovedačevo prisustvo (u tehničkom smislu "autorskog" modusa pripovedanja) nagoveštava se na više načina, a najprimetnije preko ironije. Počev od naslovne stranice (Vilhelm, naime, nikada ne postaje "majstor"), čitalac je prisiljen da junaka posmatra sa uzdignutog mesta, očima sveznajućeg pripovedača. Pripovedač nam se, na primer, često obraća "u stranu", iza leđa svog osrednjeg protagonista, kako bi nas poštedito neugodnih ljubavnih scena (II, moguće Feliksovo začecje?) ili nekih besplodnih godina (76), ili prosto da bi nam saopštio neke uopštene životne mudrosti (505). Sažimanjem i rekapitulacijama on uspešno filtrira radnju romana, često prenoseći razgovore među likovima u neupravan govor kako bi nas poštedito njihovih tirada u integralnom obliku. Na kraju romana, sa suverennošću nekoga ko drži

17. U stvari je moralni stav te grupe izazvao niz ljutih kritičarskih reakcija na knjigu: Enrajt govori o geteovskoj "dvosmislenosti" ovog dela i pridružuje se indignaciji D. H. Lorensa, koji tvrdi da je ovo "knjiga čudnovate nemoralnosti"; Vordsvort je govorio o "neljudskoj čulnosti" ove knjige, a De Kvinsi rekao da je Minjon, ta preteča Lolite, "nedvosmislen dokaz pokvarenog ukusa i bolesne čulnosti". Fidriha fon Štolberga, Geteovog savremenika, ova knjiga je toliko skandalizovala da ju je spalio – izuzev poglavlja "Ispovesti lepe duše"!

konce svih lutaka, on okuplja svoje likove u trio melodramatičnih brakova u očiglednom hepi-endu. Što se pripovedača tiče, *Vilhelm Majster* je zapravo "tipičan za vajmarsku klasiku", kako je istakao Roj Paskal: "šarolikost života se takoreći filtrira kroz medijum jedne jasne, harmonične, vedre ličnosti. Ta ličnost se, dakako, ne doživljava kao... konkretni istorijski Gete, nego je to jedan fiktivan, idealizovan lik, pomalo nalik nekakvom stricu, nosilac značenja čitave knjige i, konačno, možda i njen najznačajniji lik".¹⁸ Šiler je nešto slično rekao još mnogo ranije: Vilhelm, iako veoma značajan lik u romanu, nije i najznačajniji (VIII, 550) – tu ulogu, konačno, preuzima sam pripovedač.

Takva je situacija u Geteovom opusu zapravo česta: u *Verteru*, u *Srodstvima po izboru*, pa čak i u *Faustu*, "priređivač" ili pripovedač konačno teži da zauzme poziciju sveznajućeg zaštitnika ili alter-ega samog junaka, zauzimajući držanje vrlo slično držanju Geteovog "višeg rap-soda" (XII, 251), pesnika koji poseduje "stil" u najdubljem smislu te reči (XII, 32). U *Vilhelmu Majsteru*, uloga pripovedača, na primer, pred kraj romana namerno se stapa sa ulogom Društva iz kule. Jer "intelekt koji misli", "veliki talent" koji umesto Vilhelma zapisuje priču njegove mladosti, ne može se naći samo u humanistima Kule (fiktionalnim "piscima" *Godina učenja*), nego, razume se, i u liku samog pripovedača. (U razgovoru sa Ekermanom od 18. januara 1825, Gete dvosmisleno spominje i "ruku" koja "odozgo" vodi Vilhelma ka njegovom "srećnom cilju".) Po humanističkim idealima, apstraktnim maksimama i "skrivenoj" delotvornosti,

gledište Društva i pripovedačevo gledište približavaju se jedno drugom.

Ukratko, jedini lik u Geteovom romanu koji se zaista približava stanovištu "obrazov(a)nog junaka" (*Bildungsheld*) jeste sam pripovedač. Sa njegovog stanovišta (ili sa čitaočevog), tri dela u romanu predstavljaju dijalektičku progresiju kako u smislu pripovedanog sadržaja, tako i u smislu pripovedačke tehnike: ekstenzivno-pikarski (knjige 1-5) i intenzivno-ispovedni elementi (knjiga 6) kombinovani su u konačnoj sintezi (knjige 7-8), koja i ujedinjuje i transcendirira elemente prva dva dela. Sa stanovišta Geteove morfološke estetike, pripovedačev razvoj prošao je kroz polarnost do potenciranja, *Steigerung* (XIII, 45-48), kroz dijastolu i sistolu do njihovog ritmičkog uravnoteženja. Velika "sinteza antinomija" koju je Novalis video na kraju romana (VIII, 569), kao i "nevidljivo delotvoran viši intelekt" kog Šiler vidi u Društvu iz kule (VIII, 539), počivaju u krajnjoj liniji na konačnom pripovedačevom stavu.

Osim toga, ako se prisetimo da istinsko obrazovanje zahteva i restrukturisanje sećanjâ, često analogno samom stvaralačkom procesu, vidimo da junak svakog obrazovnog romana, ako se razvija u jednom zaista psihološkom smislu, teži da postane pripovedač – u ovom konkretnom slučaju, pripovedač teži da postane junak. U *Vilhelmu Majsteru*, na ovu tendenciju ironično ukazuje sam pripovedač, kada, obraćajući nam se u jednom trenutku, tvrdi da u razvoju svake ličnosti postoje tri osnovna stadijuma (89). Na prvom i najnaivnijem nalazi se "sirov čovek", koji je "zadovoljan već i ako može

18. Roy Pascal, *The German Novel*, Toronto: University of Toronto Press, 1968, str. 25-26.

da posmatra šta se dešava"; na ovom stepenu Vilhelm se nalazi na početku romana. Na drugom stadijumu nalazi se obrazovani čovek, *der Gebildete*, koji ne samo što posmatra nego i oseća; to bi se moglo odnositi na Vilhelma na kraju romana. Treći i najviši nivo rezervisan je za one retke pojedince koji su u stanju ne samo da posmatraju i osećaju, nego i da razmišljaju i *reflektuju*; jedino se takav tip čoveka može nazvati istinski obrazovanim, *der ganz Ausgebildete*, a po našem mišljenju u romanu jedino pripovedač ispunjava taj uslov.

U Kelerovom *Želenom Hajnrihu*¹⁹ eksplicira se ono što je u *Vilhelmu Majsteru* samo nagovešteno: junak zaista i postaje pripovedač. Sada više ne posmatramo vratolomije pikarskog junaka sa uzvišene tačke sveznajućeg pripovedača, nego takve poduhvate saznajemo od samog junaka – sa distancom koja je pre vremenska nego prostorna. Osim toga, Kelerov *autoportret* umetnika u mladosti pruža nam, u suštini, dva gledišta odjednom: "ja" koje pripoveda priču ujedno je i "ja" koje ju je doživelo. Zajedno sa svetovnom ironijom mudrosti i sa humorom, ova dvostruka vizura ujedno čini i glavnu ironičnost svakog života koji se sagledava kao celina: detinji snovi stoje naspram iskustava odraslog čoveka. Zahvaljujući pripovedačkoj poziciji, kraj Hajnriha Lea postoji već i u samom počet-

ku, a rezultat je daleko autentičniji, psihološki uverljiviji prikaz obrazovanja nego što je to onaj koji nudi *Vilhelm Majster*.

Radnja *Želenog Hajnriha* je, naravno, slična radnji *Vilhelma Majstera*: vreme koje Hajnrih provodi u Minhenu kao umetnik-diletant i student-boem, od 19. do 25. godine života,²⁰ donekle odgovara vremenu koje Vilhelm provodi sa glumačkom trupom; u sledećoj epizodi, Hajnrihov šestomesečni boravak na dvoru jednog nemačkog grofa otprilike se podudara sa Vilhelmovim boravkom u zamku plemkinje Natalije i njenog brata Lotarija. Paralele među dvema kasnijim epizodama posebno su upadljive. Hajnrihova draga, Doroteja ("božji dar") Šenfund ("lepo nahoće"), upadljivo nalikuje Nataliji ("božje dete"), jer i ona živi u zamku svog bogatog ujaka. Slike koje Hajnrih otkriva u grofovom dvoru podsećaju na one koje Vilhelm otkriva u Natalijinom, Dvorana vitezova, sa svojim starinskim portretima, podseća na Dvoranu prošlosti, a kapelan bi se mogao povezati sa opatom u *Vilhelmu Majsteru*. Osim toga, kao što Vilhelm prvi put ugleda Nataliju kada se nalazi na dnu života, u šumi posle razbojničkog napada, tako i Hajnrih ugleda Doroteju dok ostavlja flautu u zalagaonici u Minhenu (pri čemu Dorotejina "sunčana" pojava, str. 521, podseća na Natalijin "oreol", 228).²¹ U stvari, reči kojima

19. Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, druga verzija, 1880; citirano prema Gottfried Keller, *Werke*, tom I, Salzburg: Bergland, 1958.

20. Mada je Kelerov roman neosporno daleko realističniji od Geteovog, Hajnrihove tačne godine ponekad je veoma teško odrediti. Vrlo okvirno, njegov životni put je ovakav: sa 5 godina ostaje bez oca, sa 13 ga izbacuju iz škole, sledećih 6 godina provodi ili sa rođacima na selu ili sa majkom u Cirihi, otprilike sa 23 piše autobiografiju (do 19. godine), sa 26, vraćajući se u Cirihi, ostaje bez majke, od 28. do 48. godine života obnavlja prijateljstvo sa Juditom, a posle toga, sada verovatno čovek od pedesetak godina, završava autobiografiju (od 19. do 28. godine).

21. O ovoj neobično transcendentalnoj dimenziji junakinje, *Bildungsheldin*, tradiciji koju sam nazvao "tradicijom transfigurisane heroine", v. moju studiju *Hofmannsthal's Novel "Andreas": Memory and Self*, Princeton: Princeton University Press, 1972, str. 405.

Keler opisuje svom izdavaču Hajnrihov boravak u zamku mogao bi sasvim da se odnosi i na završne scene *Vilhelma Majstera*: junak, piše Keler, "stupa u aristokratske krugove, prikuplja snagu, nalazi... čvrsto tle pod nogama, i otpočinje novu karijeru koja obećava i lepu nagradu" (pismo Eduardu Fivegu od 3. maja 1850. godine). No, Keler i obogaćuje radnju svog romana tako što je vremenski produžava i preko radnje *Vilhelma Majstera*: na početku imamo priču o Hajnrihovom detinjstvu u Švajcarskoj, zasnovanu na beleškama iz Minhena, a na kraju imamo njegov povratak kući, u Švajcarsku, gde se za ostatak života zapošljava kao državni službenik. Ovaj krug je i simbolički i realistički potpun, i daje Hajnrihovom životu izgled psihološkog i društvenog razvoja, koji u Vilhelmovom životu u velikoj meri nedostaje.

Nužan nus-efekat Kelerovog strogog psihološkog i socijalnog realizma bilo je ruganje i raskrinkavanje određenih kulturnih postulata vajmarske "dvorske klasike", kao i duboko osećanje gubitka zbog onog što je došlo na njihovo mesto. Posebno se čitava Kelerova epizoda u grofovom zamku može tumačiti kao nemilosrdna parodija utopijske mašinerije klasičnog obrazovanja kakvo Gete sažima u svom Društvu iz kule. Umesto da predstavlja "metafizičko zaokruženje" Hajnrihovog obrazovanja, kako to tvrdi Đerđ Lukač,²² ova središnja epizoda, čini se, predstavlja upravo nešto suprotno: osećanje gorkog razočaranja u životne ideale. Dok se Vilhelmov zet Lotario, na primer, pošto se borio u Američkoj revoluciji, vratio u svoj zamak u Ne-

mačkoj kako bi se posvetio humanističkim idealima Društva iz kule (431), grof više ne gaji nikakve utopističke ideale o aristokratiji koja će dobrovoljno činiti dobra dela, i bio bi najsrećniji da može da pobegne za Ameriku, "kako bi uroanio u podmlađujuću bujicu jednostavnih ljudi" (589-90). Grofovu dušu obuzeo je umor, a ne Lukačevo "zrelo samopouzdanje". On uvodi Hajnriha u Dvoranu vitezova, ne u masonskom maniru, nego sa uzgrednom opaskom da se u toj prostoriji gomilao "sav porodični krš" (589). Fojerbahovski slobodni mislilac ovog zamka (prema Lukaču) ne uvodi Hajnriha u "najvišu filozofiju predrevolucionarne Nemačke", već mu prosto oduzima i poslednje zrno vere u boga, besmrtnost, i svaku nadu da će ponovo videti majku (str. 648). Umesto Natalije i njenog oreola svetice u hramu (519) pred kojom Vilhelm pada ničice (513), vidimo Doroteju kao

408

otelovljenje živahnog ateizma: "Sa bogom je sve moguće", kaže ona Hajnrihu, "pa čak i to da postoji!" (593). Najnesretnija je možda ipak sudbina Hajnrihovog dnevnika, *Godina učenja* koje je sam sastavio: daleko od toga da se prema njima odnosi sa masonskim poštovanjem, Doroteja ga pretvara u "herbarijum" (614), listovima sa drveća označava dokle je stigla u čitanju (u čemu se možda može videti i parodija na Geteov organizam), a kasnije, kada Hajnrih zaboravi dnevnik u zamku, grof ga obaveštava da nema vremena da ponovo ode po njega, ali da će mu ga naknadno poslati poštom (630).

No, najdublja parodija javlja se u događajima koji izlaze na videlo tek kad Hajnrih

22. Lukács, "Wilhelm Meisters Lehrjahre", u: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, tom VII izdanja *Werke*, Berlin: Luchterhand, 1964, str. 405.

napusti zamak. Naime, godinu dana kasnije, on dobija pismo od grofa, koji ga žestoko grdi što nije prikupio hrabrost da zaprosi Doroteju (prisećamo se kako je uspešno *prećutna* bila Vilhelmova bračna zakletva, koju mu u velikoj meri nameću budući zetovi) i javlja kako se Doroteja, pošto se u međuvremenu saznalo da je plemeni- tog porekla, verila sa izvesnim Teodorom (tako- đe "božjim darom"), koji će sada postati jedini naslenik grofovog zamka. "Koliko će potrajati", pita se on, dok "Doroteja ne postane predmet jednog ili dva romana, teško je reći", ali on ju je već upozorio da očekuje bar nekoliko "sapun- skih opera i melodrama na tu temu"(646). (Odmah se prisećamo melodramatične i senti- mentalne slike brakova na kraju *Majstera*.) Dru- gim rečima, Hajnrihov idilični boravak na dvo- ru, koji u izvesnom smislu kulminira u književ- noj autoparodiji, samo uzvisuje njegov realistič- ni kraj u radu za opšte dobro.

I tako umesto Vilhelmovog senti- mentalnog vaspitanja, Hajnrih prolazi kroz jed- no strogo moralno. Po rečima samog Kelera, ova etička dimenzija romana ogleda se u tome što on osuđuje određen način življenja: Hajnrihov od- lazak objašnjava se pre svega "pustolovnim živo- tarenjem", "pasivnim, nespretnim potucanjem" (u pismu Eduardu Fivegu od 3. maja 1850). Ove reči lako bi mogle da se odnose i na Geteov "or- ganski" *Bildung* i Vilhelmov način življenja pun "beskonačnog traženja i nenalaženja" (532).

Dok Vilhelm profitira od popustljivosti rusooov- ske pedagogije, Hajnriha ona uništava: pošto ra- no ostaje bez oca, podiže ga previše popustljiva majka, koja će kasnije zažaliti zbog svoje popu- stljivosti (644). Za razliku od Vilhelma, koji do- bija dovoljno novca od svog oca, trgovca (iako već ima dvadeset i koju godinu), pa može da otkupi Minjon i njenog oca, harfistu, te da finansira Melinine pozorišne poduhvate, koji se, dalje, ženi u porodicu aristokratskih kapitalista (564), nasleđuje Natalijin dvorac u Nemačkoj, pa čak i Minjonine posede u Italiji,²³ Hajnrih čitavog života vuče osećaj krivice upravo zato što nepro- mišljeno troši tuđ novac, novac slikara Remera i svoje sirote majke. Dakako, osećaj *zaduženosti*, u svakom smislu te reči, vrši na njega veoma snažan moralni uticaj tokom čitavog romana. Sećanje i refleksija, zajedno sa propratnim fenomenom moralne krivice, jesu snage koje iz pozadine po- kreću njegovo obrazovanje.

U stvari, možemo tačno da ukaže- mo na trenutak u Kelerovom romanu na kom ovaj razvoj počinje: to su, naime, epizode u Minhenu, kada Hajnrih, u novčanim proble- mima i mučen osećajem krivice prema majci, odlučuje da se izoluje i da zapiše svoju ispovest. "Odjednom sam doneo nekoliko svezaka i počeo da pišem", kaže nam on, "kako bih pojasnio se- bi svoj razvoj i to što jesam, kako bih opisao svoj život i iskustva do tog trenutka... U pomrčini koja me je okruživala već neko vreme počeo sam

23. Aristokratski elitizam Vilhelma Majstera (u kulturnom i socijalnom, ali ništa manje i u ekonomskom smislu) kritičari su uglavnom previdali – to važi čak i za Lukača, koji pokušava da roman čita kao prikaz egalitarne "ništavnosti" klasnih odnosa u svetlu "humanističkih ideala" (*Deutsche Literatur*, str. 73; esej je napisan 1936. godine). Fridrih Engels je nešto pažljivije pročitao ovaj roman, kako se jasno može videti u njegovom prikazu knjige Karla Grina o Geteu, pošto on optužuje Grina za sličnu zavodljivu radikalizaciju sadržaja romana (Marx/Engels, *ffiber Kunst und Literatur*, I, Wien: Europa, 1968, str. 481, 471). U jednom kasnijem eseju o Keleru (iz 1939) Lukač će revidirati prvobitni stav, pa govori o "utopističkoj eliti" u Geteovom romanu (*Deutsche Literatur*, str. 398).

da uviđam da zapravo uopšte i nisam imao de-
tinjstvo" (516). Gubeći predstavu o vremenu,
Hajnrih provodi dane utonuo u sećanja iz mla-
dosti, zapisujući ih do trenutka kada je napustio
dom i uputio se u Minhen. Ako se setimo Vil-
helmovih nesposobnosti da napiše čak i kratku
autobiografiju (505), kao i nesklonosti da to-
kom putovanja vodi čak i jednostavan dnevnik
(267), mislim da jasno možemo da primetimo
psihološke snage koje utiču na Hajnrihovo vas-
pitanje; štaviše, svedoci smo Hajnrihovog razvo-
ja, pošto ispovedna autobiografija njegovih da-
na u Minhenu čini prvi deo knjige koju čitamo.
Umesto masonskog rituala inicijacije putem ru-
kopisa, imamo dnevnik-autobiografiju kao
presudan činilac u razvoju pojedinca: Hajnrih
se razvija tako što se priseća i zapisuje sećanja,
kao i tako što stiče određena iskustva. Čak i nje-
gove slike (za razliku od Vilhelmovog omiljenog
Bolesnog kraljevića, 70) imaju neposredan i reali-
stičan odnos prema njegovom unutarnjem raz-
voju, jer one zapravo "ilustruju" njegovu auto-
biografiju (586).

Prednost koju Hajnrih kao "obra-
zovni junak" ima nad Vilhelmom najbolje se
može izraziti ako se pogleda poglavlje sa karakte-
rističnim naslovom "Rad i kontemplacija".
"Konačno ipak samo vidovit čovek zatvara krug
stvari koje je video", piše on, razmišljajući o od-
nosu misli i dela, "i ako je zaista vidovit, javiće se
i trenutak u kom će se, kao osmi kralj u *Magbetu*,
priključiti povorci sa zlatnim ogledalom" (322-
23). Na ovom mestu se savršeno dobro vidi koli-
ko se Keler udaljio od forme Geteovog romana,

jer time što dopušta da protagonista ima odnos
prema sopstvenoj priči, da nalik ogledalu *odraža-*
va tok života, kao i da sam učestvuje u njemu, on
prikazu mladosti dodaje i psihološku dimenzi-
ju. Osim toga, Hajnrihov razvoj dokazuje i nje-
gova stalna svest o vremenu, nečemu što ga u
potpunosti razlikuje od potpuno vanvremenog,
bajkovitog sveta *Godina učenja*. Dok je završetak
Godina učenja otvoren, pun optimizma, i anticipi-
ra buduće Vilhelmovih romantične avanture po
Italiji, *Želeni Hajnrih* se završava elegično: pošto je
odavno odbacio Dorotejinu "zelenu pesmu na-
de" (649), Hajnrihu preostaju samo "zeleno
staze sećanja" (657). Roman nam ostavlja sliku
usamljenog, zamišljenog lika, a i tužno saznanje
da vreme, osim što stvara, može i da razara.

To što je Rilkeov jedini roman,
Žapisi Maltea Lauridsa Brigea (1910), uvršten u ras-
pravu o nemačkom obrazovnom romanu, može
najpre da se učini kao pogrešan sud;²⁴ danski
pesnik manje liči na potomka Vilhelma Majste-
ra ili Hajnriha Lea, već pre na potomka junaka iz
podzemlja, prenesenog iz Petrograda na peti
sprat bednog pariskog hotela. U dvadeset osmoj
godini (Vilhelm je tada već bio oženjen i činio
deo utvrđenog društvenog poretka, a Hajnrih
dobio službu u utvrđenom političkom poretku)
Malte, obrevši se sam u Parizu, doživljava slom
na bukvalno svim nivoima postojanja – unutar
sebe i izvan sebe, psihološki i socijalno. A ako
čak ni ovo nije dovoljno da se roman odvoji od
normalne tradicije obrazovnog romana, onda
to svakako može da učini njegova forma, jer se
čitav "roman" sastoji od Malteovog ispovednog

410

24. Lotar Ken, na primer, uopšte ne uključuje *Maltea* u svoj obimni *Izveštaj o stanju nauke*, ali ga zato Verner Velcig pominje u poglavlju o
razvojnom romanu (*Welzig, Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Kröner, 1970, str. 17-21).

dnevnika, vođenog tokom te godine u Parizu. Ovo delo u potpunosti raskida sa devetnaestovekovnom tradicijom pripovedača koji čitaoca uvodi u ugodni svet fikcije.

No, pre nego romani poput *Igre staklenih perli* i *Čarobnog brega*, Malte po mnogo čemu predstavlja najlogičniji i najradikalniji stadijum razvoja obrazovnog romana u XX veku. Na primer, forma dnevnika manje nas iznenađuje ako uporedimo njenu funkciju sa "Ispovestima lepe duše" u *Vilhelmu Majsteru* ili sa autobiografijom u *Želenom Hajnrihu*. Jer, Malteovo obrazovanje, baš kao i obrazovanje Natalijine tetke i Hajnrihovo obrazovanje u Minhenu, proizlazi direktno iz terapijskog značaja samog čina pisanja. Njegova ličnost se možda ne "razvija", ali je neosporno da se ona postepeno uspostavlja i rekonstruiše u psihološkom smislu. Osim toga, Malte se kao junak uopšte ne razlikuje toliko od standardnog junaka obrazovnog romana, što bi se moglo pomisliti u prvom trenutku: ako se prisetimo kriterijuma koje Gete određuje za junake ovog žanra (307-308), videćemo da Malte savršeno, tj. gotovo patološki, ispunjava uslov da junak treba da bude čovek od "stavova", a ne od akcije, čovek "događaja" pre nego čovek "delâ". Malteov život, prema onome što možemo da rekonstruišemo na osnovu fragmentarnih zabeleški u dnevniku, sledi upravo putanju uobičajenu u devetnaestovekovnom obrazovnom romanu, barem do jednogodišnjeg boravka u Parizu: počev od detinjstva provedenog u osami na porodičnom dobru u Danskoj, kom je usledilo nekoliko godina školovanja na vojnoj akademiji, njegovo "obrazovanje" završava se dugim "obrazov-

nim putovanjem" (*Bildungsreise*) po Rusiji, Italiji i Francuskoj.

Ako prihvatimo Maltea kao legitimnog naslednika tradicije obrazovnog romana, zapazićemo u romanu niz fascinantnih i upadljivih detalja, pogotovu ako ga uporedimo sa *Vilhelmom Majsterom*. U Geteovom romanu, na primer, mladi Vilhelm, budući da nacionalno pozorište u to vreme ne postoji, može romantično da sanjari kako će postati glumac i osnovati sopstvenu pozorišnu trupu; Maltea, međutim, nepostojanje takvog pozorišta samo podseća na progresivnu sekularizaciju i fragmentarizaciju kulture od vremena klasičnog pozorišta antike do danas. "Budimo iskreni", piše on, "nemamo pozorište, baš kao što nemamo ni boga: za to je potrebna zajednica" (str. 922).²⁵ Osim toga, Malteovo traumatično iskustvo depersonalizacije u detinjstvu dok se igrao maskom ispred ogledala (807-08), njegov užas kada je shvatio koliko je Ja zapravo krhko, drastično se i tragično razlikuje od Vilhelmovih setnih uspomena na dane detinjstva provedene u igri s lutkama. Tema institucije koja vodi kroz život, tajnog društva prosvetljenih tutora, takođe je radikalno promenjena: već je i *odlazak* Hajnriha Lea sa grofovog zamka zvučao pomalo kao pobuna protiv geteovskih ideala Društva iz kule, a Malte prosto nastavlja dalje istom tom putanjom. Zapravo, njegova iskustva opisuju krug potpuno različit od Vilhelmovog: počevši u detinjstvu na selu (već je i samo ime *Urnenkloster*, manastir urni, simbolično, a i slike koje se u njemu nalaze imaju donekle ulogu kao i u *Dvorani prošlosti*), njegova staza vodi ga pravo u usamljenu gomilu moderne metropole.

411

25. R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, citirano prema: *Sämtliche Werke*, VI, Frankfurt; Insel, 1966.

Anonimnost pariskog hotela zamenila je sveto Društvo iz Kule, a jedini viši poredak koji postoji jeste sopstvena privatna ličnost.

Izolacija, pak, vodi radikalnijoj reviziji predstava o ljubavi i smrti u romanu. Prema tradiciji, junak obrazovnog romana sazreva putem niza ljubavnih pustolovina, i čulnih i sublimiranih. Međutim, Malte, pored ovlaštene platonske opčinjenosti svojom tetkom Abelonom i prijateljstva sa Erikom, takođe svojim rođakom, ne voli nikoga: njegov je cilj zapravo da sublimira svoje zemaljske strasti u "intranziivnu", neprelaznu ljubav, usmerenu jedino prema beskrajnom bogu (kao u paraboli o bludnom sinu, kojom se roman i završava, 943). Kao i veliki sveci-ljubavnici u istoriji, kao napuštene žene kojima on sastavlja hvalospeve u dnevniku, Malte će postati *nevoljeni* ljubavnik, jer čovek koji je predmet ljubavi, pa čak i Hristove (koga Malte naziva "božjim olakšanjem"), mora da zaustavi sopstveni rast, da postane, kako on to kaže, žigosana kaluđerica, puki predmet strasti. "Biti voljen", piše Malte, "znači nestajati", dok je "voljeti isto što i trajati" (937). Ono što Malte ovde sugerije vrlo je slično onom što će i Sartr, u drugom kontekstu, nazvati *mauvaise foi*, a što bi Friš nazvao *Bildnis* ("idol"): život, naime, mora izbegavati stereotipe da bi ostao slobodan i omogućio rast. U izvesnom smislu, Malteova posvećenost ovoj neprekidnoj unutarnjoj aktivnosti percipiranja analogna je doktrini neprekidne *fizičke* delatnosti u *Vilhelmu Majsteru*; u oba romana postoji predstava po kojoj posvećenost samo *jednom* cilju može ozbiljno da ugrozi proces razvoja.

Malteova opsednutost "ličnom smrću", njegov egzistencijalni *memento mori*, naizgled direktno protivreči tradicionalnoj zainteresovanosti obrazovnog romana za umeće življenja. No, treba imati na umu i da se ovaj žanr stalno kritikuje zbog toga što se previše bavi romantičnim, neobaveznim godinama mladosti umesto kasnijom stvarnošću zrelog doba i smrti. "Obrazovni roman se... tek sumarno i površno bavi kasnijom junakovom sudbinom", piše Roj Paskal, a Dž. P. Stern tvrdi da "ceo ovaj književni žanr barem delom ima nameru da iskustvu oduzme žaoku konačnosti tako što će ga prikazati kao ponovljivo".²⁶ U vizijama "sopstvene smrti" kao smrti koja treba organski da se razvije iz sopstvenog načina života, Rilke samo razvija Geteov organski pogled na život odnosno na smrt kao njegovo upotpunjenje. Dok je pojam smrti u *Vilhelmu Majsteru* u najboljem slučaju dvosmislen (Minjonina smrt se poredi sa voćkom u kojoj se krije crv, ali se u isto vreme daju i upečatljive indicije o njenoj besmrtnosti), smrt je u *Malteu* konačan plod života samog, pre nego prelazak u neku drugu sferu. Pored afirmisanja ovostranog života, međutim, postoji i jedna važna tačka, a to je da samo imaginativnim projektovanjem u samu smrt možemo svoj razvoj da sagledamo kao organsku celinu. Stoga Malte, shvatajući da se "svi naši uvidi javljaju *posle* nekog događaja", gaji veliko poštovanje prema romantičarskoj spisateljici Betini fon Arnim, koja se u pismima "od samog početka tako raširila kao da se već nalazi iza smrti. Ona se svuda stavila duboko u postojanje" (str. 897). Ta ista mistička spo-

412

26. Pascal, str. 28-29; J. P. Stern, *Re-Interpretations*, New York: Basic, 1964, str. 10.

sobnost, mogli bismo dodati, postoji i kod Kit-
sa, koji je, neposredno pred smrt, tvrdio da se
oseća kao da je već iza svoje smrti. Pokušavajući
da projektuje sebe u tu sferu, u kojoj se život i
smrt sagledavaju kao jedno, Malte bi i sam mo-
gao postati kadar za ljubav koja bi, kao i Betini-
na, bila jednaka prema svima i koja ne bi zahte-
vala odgovor (898).

No, glavna tema u *Malteu* ipak je se-
ćanje. "Molio sam se za svoje detinjstvo", piše
Malte, "i ono se vratilo" (767). Najveća "bolest"
od koje on mora da se oporavi jeste upravo ne-
podnošljiv teret te nerazrešene prošlosti: "Tu i
tamo, na mom pokrivaču nalaze se izgubljene
stvari mog detinjstva, i izgledaju kao nove", be-
leži on, "svi zaboravljeni strahovi opet su tu"
(str. 766-77). I opet, u završnoj paraboli, neis-
punjeno detinjstvo bludnog sina, Malteovog
dvojnika, detinjstvo sa kojim se nije izašlo na
kraj ("*ungetan*"), nagnaće ga da se vrati: "Da još
jednom uzme sve ovo na sebe, samo ovaj put za-
pravo, to je bio razlog... njegovom povratku"
(str. 944). Da se ponovo suoči sa prošlošću, da
potvdi da njegovo detinjstvo i mladost nisu mo-
gli biti drugačiji, to je Malteov najviši zadatak.

Iako je kraj romana otvoren, ima-
mo osećaj da on sugerise ne samo da junak pre-
življava, nego i da se aktivno razvija. Malte se
oslobađa opsednutosti strahom i bolešću u pr-
vom delu romana, i okreće se, u drugoj polovi-
ni, pitanjima ljubavi i boga. Dok se prvi deo,
uokviren prikazom agonije u kojoj je umirao
Malteov deda, uglavnom sastoji od doživljaja u
Parizu i od Malteovih sećanja na detinjstvo,

drugi deo se bavi "detinjstvom" samog sveta – a
posebno poznim srednjim vekom i grčkom an-
tikom. Osim toga, privatno, estetsko rešenje u
prvoj polovini ("Mislim da bi trebalo da poč-
nem da radim nešto, pošto učim da vidim",
723) bitno se razlikuje od kolektivnog, etičkog,
gotovo religioznog razrešenja u drugoj ("Zar ne
bi trebalo da pokušamo da se razvijemo malo, te
da lagano preuzmemo na sebe svoj deo posla u
ljubavi, malo po malo?", 834). Slično tome, i
pomerenje perspektive sa lirskog prizivanja
predmetâ iz svakodnevnog života ka trezveni-
jem, epskom prikazivanju prošlosti, istorije i
boga²⁷ odraz je Malteovog ličnog razvoja ka "ne-
prelaznoj" ljubavi, a o njemu svedoče i završne
slike ova dva dela: jednorog, *potčinjen* ljubavlju,
postaje u drugoj polovini bludni sin, koji pre-
klinje svoju porodicu da ga *ne voli*. Mogli bismo
dodati da čak i godišnja doba ukazuju na Malte-
ov razvoj: iako se bludni sin poredi sa "biljkom
koja prezimljava" (944), Malte u Pariz stiže u je-
sen i okončava svoje beleške otprilike sledećeg
proleća ili leta.

Počev od utopističkog kraja *Vilhel-
ma Majstera*, zagledanog u budućnost, preko pri-
gušenih i elegičnih tonova *Želenog Hajnriha*, pa do
bolnih, retrospektivnih vizija *Maltea Lauridsa Bri-
gea*, perspektiva junaka devetnaestovekovnog
obrazovnog romana nepogrešivo se pomera sa
spoljnog na unutrašnji svet. Promena se ogleda
na bar tri nivoa: na tematskom, postepenim po-
vlačenjem prema danima detinjstva, na struk-
turnom, okretanjem prema formama koje dik-
tira psihološko vreme sećanja (autobiografija,

27. V. Theodore Ziolkowski, *Dimensions of the Modern Novel*, Princeton: Princeton University Press, 1969, str. 31; čitavo njegovo poglavl-
je o *Malteu* je izvrsno.

dnevnik, beležnica), i na nivou junakovog lika, pretvaranjem "pikara" u "ispovedača".²⁸ Od Vilhelma preko Hajnriha do Maltea, predstava o ličnosti neprimetno se pomera od postulata ka onome što je Semjuel Beket nazvao "retrospektivnom hipotezom".²⁹ Osim toga, ispovedač, zahvaljujući većoj pažnji koju posvećuje unutar-njim stanjima svoje ličnosti i prošlosti, često je spojen sa likom umetnika; njegov terapeutski, katartički čin ispovedanja njega zapravo oslobađa prošlosti tako što ovoj daje neku *formu*.³⁰ To smo mogli da pratimo kod Maltea, kod Lepe duše, i kod Hajnriha Lea. Tako obrazovni roman, *Bildungsroman*, odražavajući autobiografski trend čitave devetnaestovekovne proze, teži da postane roman o umetniku, *Künstlerroman*, kao u slučaju *Maltea*.³¹

No, umesto da samo uočimo tu promenu u junakovom liku, daleko bi zanimljivije bilo ispitati *zašto* nje dniye bilo. Iako na ovo pitanje očigledno ima puno odgovora, mislim da su dva važnija od ostalih. Pre svega, ova promena se delom može objasniti sve jačim osećanjem otuđenosti – a njega su najpre osetili umetnici – tokom XIX veka. Svakako nije slučajno to što preteća slika grada postaje sve značajnija u ovom žanru, te što se junakova kriza odvija upravo u gradu: Hajnrih luta po minhenskim

zalagaonicama, Malte je u Parizu okružen bolešću i očajanjem. Dok se Vilhelm Majster kreće po socijalnom pejzažu koji nije nimalo naporaniji nego što je to krajolik između "tirinških šuma i meklenburških peščara",³² Hajnrih napušta geteovski zamak železnicom, a Malte, nekoliko godina kasnije, boluje u Parizu, ne napušta postelju, dok zvuci tramvaja razbijaju tišinu njegove sobe.

Drugi razlog, koji po mnogo čemu samo prikazuje drugu dimenziju prvog, jeste uspon onoga što je Filip Rif nazvao "psihološkim čovekom",³³ čovekom kojeg sve veći teret unutrašnjeg života i samosvesti otuđuje od okruženja, ali posebno i od socioloških i ekonomskih faktora. Ova postepena internalizacija ili psihologizacija stvarnosti tokom XIX veka može se primetiti u praktično svim oblastima misli. Nju u filozofiji, na primer, signalizuje razvoj od Hege-la do Ničea, u teologiji od Šlajermahera do Frojda (progresivna demistifikacija boga od "osećanja" u puku "iluziju"), u romanu odgovarajuća "smrt" pripovedača sa gotovo božanskim statusom (sablasni glas u Geteovim i Floberovim romanima), uz istovremeni uspon neurotičnog umetnika koji svoju bolest izliva u knjige; u likovnim umetnostima, pak, perspektiva se pomera od romantičarske i bidermajerovske preko

414

28. Slično istorijsko pomeranje može se pokazati i na primerima engleske i francuske tradicije obrazovnog romana, od *Toma Džonsa* do *Portreta umetnika u mladosti*, od *Emila do Vrtoglavice*.

29. Samuel Beckett, *Proust*, New York: Grove, 1931, str. 4.

30. Ovo saznanje sjajno je iskoristio Frojd u psihoanalizi, predosećajući da bi psihoanalitička "ispovest" mogla da donese oslobađanje, i polazeći od toga da je čovek koji nije ni pod kakvim pritiskom suštinski kreativan.

31. Harry Levin, *James Joyce*, Norfolk, Conn.: New Directions, 1960, str. 41.

32. Ovako komentariše sam Gete, poredeći pejzaže u svojim romanima sa daleko bogatijim pejzažima kod sera Valtera Skota (zapisao kancelar fon Miler, 17. septembra 1823).

33. Philip Rieff, *Freud: The Mind of the Moralizer*, Garden City, New York: Doubleday, 1961, str. 361-94.

impresionističke do kubističke. S obzirom na sve to, razumljivo je da je romanopisac, kako bi ostao mimetički veran takvoj stvarnosti, sve više potčinjenom zakonima čovekovog unutrašnjeg života, morao da stvori junake sa odgovarajućim energijama čulnosti, samosvesti i duševnosti; da se poslužimo Stendalovom metaforom, romanopisac više nije šetao stazom života sa svojim čarobnim ogledalom, nego se vratio u ćeliju, gde je ogledalo okačio tik iznad pisaćeg stola kako bi uhvatio svako izobličenje sveta onakvog kakvim ga on vidi u sopstvenoj svesti.³⁴

415 Ove duboke istorijske promene značajne su zato što nam pružaju nov ugao gledanja na obrazovni roman u celini. U standardnom tumačenju – tumačenju Getea, Tomasa Mana i većine nemačkih teoretičara – junak ovog žanra u suštini je modifikacija ("sublimacija i spiritualizacija", kako Man kaže) starog lika pustolova, bilo da je to tragalac iz srednjovekovnih epova, poput *Parcifala*, ili pikarski junak romanâ poput *Toma Džonsa*.³⁵ No, naše istraživanje pokazalo je zapravo da junak, posebno u svom modernom vidu, ujedno oličava i sekularizaciju ispovednog junaka verske književnosti; Malteove preteče nisu "bezazlene budale" (kako Man kaže) Parsifal i Vilhelm Majster, nego samosvesni ispovedači Avgustin i Lepa duša. Osim toga, treba

imati na umu da se uspon obrazovnog romana u poznom XVIII i tokom XIX veka podudara ne samo sa konačnom sekularizacijom verske (pijetiističke) književnosti u takve buržoaske, didaktičke oblike kakav je *Bildungsroman*,³⁶ nego i sa romantičarskim zanimanjem za fenomene svesti i sećanja, oličene u "dvojnica" i umetnicima. Čak i tako različita dela poput Moricovog *Antona Rajzera* (1790), Jung-Štilingove *Mladosti Hajnriha Štilinga* (1777) i Helderlinovog *Hiperiona* (1799)³⁷ jesu direktne preteče modernog, ispovednog tona.

Ali šta je sa budućnošću obrazovnog romana, šta je sa njegovim oblicima u XX veku? Šta se nalazi iza Malteove ispovesti? Ako isključimo mogućnost povratka prevaziđenim formama (kao u Štifterovim romanima, u drugoj polovini XIX veka), moderni pisac zaista ima samo dve mogućnosti: ili da učini konačan korak u svet potpunog sloma i psihičkog nereda, korak u onu tangencijalnu sferu, na Kafkinu "arhimedovsku tačku" od koje *svekolika* stvarnost postaje problematična, ili, pak, da, nešto manje drastično, izdigne čitav roman na spasonosni nivo samoparodije – drugim rečima, da napiše anti-*Bildungsroman* koji bi parodirao i pikarsku i ispovednu pritoku žanra.³⁸ U obrazovnom romanu XX veka češće se pribegavalo ovom drugom rešenju. Dakako, u travestijama i burleskama tradi-

34. Ovaj uspon modernog junaka svesti opisuje se frazama koje su već prešle u standardni jezik kritike: Erih Heler (*Heller*) govori o "umetnikovom metafizičkom putovanju u unutrašnjost" sopstvene ličnosti, Dz. Hilis Miler (*Miller*), sa stanovišta teologije, o "nes-tanku boga", a Kolin Wilson (*Wilson*), i sa književnog i sa sociološkog aspekta, o usponu figure "autsajdera" u modernoj prozi.

35. Thomas Mann, "The Making of the Magic Mountain", u: *The Magic Mountain*, transl. H. T. Lowe-Porter, New York: Random, 1955, str. 726; Goethe, VII, 307-08.

36. Reiss, str. 122; Ludwig Kahn, *Literatur und Glaubenskrise*, Stuttgart: Kohlhammer, 1964, str. 8-12, 46-48.

37. O Hiperionovom razvoju putem razmišljanja i pisanja v. Lawrence Ryan, *Hölderlins Hyperion*, Stuttgart: Metzler, 1965, str. 227-28.

38. O sudbini obrazovnog romana u XX veku v. Jürgen Scharfschwerdt, *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart: Kohlhammer, 1967.

cionalnih formi koje se mogu pronaći kod Kafke, Mana, Grasa i drugih, javlja se neka vrsta književne kode, koja, izobličeno, sabira sve što se dogodilo ranije. U Kafkinom *Zamku*, na primer, jaz koji zjapi između bezimenog sela i mističnog zamka može da se tumači i kao parabola o otuđenju modernog čoveka od onog sveta koji u *Vilhelmu Majsteru* predstavlja Društvo iz kule (njega je Kafka sada pretvorio u pansion u kom obitava "družina gnostičkih demona").³⁹ Kod Tomasa Mana, pored ostalih, postoji i neponovljivi lik Feliksa Krula (stvorenog najkasnije 1911), bestidno srećnog (*felix*) ispovedača i genijalno *samosvesnog* pikara – provokacija, moglo bi se reći, obeju tradicija koje čine obrazovni roman.

No, kod Gintera Grasa susrećemo najradikalniji ekstrem u razvoju anti-*Bildungsroman*-a, najrazorniju i najbezobzirniju parodiju ove tradicije u čitavoj nemačkoj posleratnoj književnosti. Jer, u liku Oskara Macerata Gras nam je prikazao skandalozan portret junaka, *Bildungshelda*, kao grbavog patuljka. Ne samo što nam Oskar, kao i Feliks Krul, sedeći iza rešetaka čilo ispoveda poduhvate satanski *samosvesnog* pikara, nego je i sam njegov "slučaj" sračunat da bude napad na čitavu tradiciju. Umesto skromnog prikaza kulturnog sazrevanja nežne mlade duše, susrećemo se sa neobuzdanom pričom patuljka čiji je najupadljiviji razvoj čisto falički. Osim toga, umesto da sanja o osnivanju nacionalnog pozorišta ili o "usponu" ka već nekom društvu iz kule, mladi Oskar penje se, u ranom detinjstvu, na vrh berzanskog tornja u Gdanjsku (razmišljajući sve vreme o suštinskoj "apsurdnosti građenja kula") i snagom svog telekinetičkog glasa razbija velike prozore na Gradskom pozorištu, hramu obrazovanja ovog grada.⁴⁰

416

Nagrižena je, dakle, sama srž obrazovnog romana, i moglo bi se pomisliti da to označava apsolutan kraj ovog žanra, čak i u domenu parodije. Lik kepeca na omotu Grasove knjige, više klovn nego *Bildungsheld*, kao da se ruga svim svojim književnim pretečama tokom poslednjih dvesta godina – pikarima, ispovedačima i njihovim različitim tragikomičnim inverzijama. Sve to jasno kazuje da moramo da počnemo iznova, ali ni Gras ni njegov groteskni junak ne ukazuju na neki novi put. Pošto uvek dolazi na kraju istorijskog perioda, parodija nužno stavlja ogledalo pred umetnost i život prošlosti, a ne današnjice ili sutrašnjice.⁴¹

Naslov originala: David H. Miles, "The Picaro's Journey to the Confessional: The Changing Image of the Hero in the German *Bildungsroman*", u: *PMLA* 89 (1974), str. 980-992

39. Erich Heller, *The Disinherited Mind*, London: Bowes and Bowes, 1952, str. 223.

40. Günter Grass, *Die Blechtrommel*, Darmstadt: Luchterhand, 1960, str. 120-21.

41. Za detaljniju raspravu o sudbini obrazovnog romana u Kafkinim i Grasovim rukama v. moj članak "Kafka's Hapless Pilgrims and Grass's Scurrilous Dwarf: Notes on the Representative Figures in the Anti-Bildungsroman", u: *Monatshefte*, 65 (1973), str. 341-50.