

Sicilija u Verginim i Pirandelovim novelama

Bilandžić, Vendi

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:172:367923>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

SICILIJA U VERGINIM I PIRANDELLOVIM NOVELAMA

VENDI BILANDŽIĆ

SPLIT, 2016.

Odsjek za *Hrvatski jezik i književnost*
Hrvatski jezik i književnost
Kolegij *Književnost i Mediteran*

SICILIJA U VERGINIM I PIRANDELLOVIM NOVELAMA

Studentica:

Vendi Bilandžić

Mentor:

dr. sc. Inoslav Bešker

Split, rujan 2016.

Sadržaj

1. Uvod	5
2. Imagološki pristup s akcentom na mentalitetu, <i>image – mirage</i>	6
3. Imagološki pristup s akcentom na toposu, Sicilija kao <i>mirage</i> ili <i>image</i>	14
3.1. <i>Macchiaioli</i>	16
3.2. Mediteran kao geografski zadan prostor i kao referencija našeg kolektivnog imaginarija (društvenog i kulturnog)	18
3.3. Kulturno-politički život Sicilije	22
4. <i>Verizam</i> i <i>naturalizam</i> , 19. stoljeće	25
5. Giovanni Verga, život i opus	29
5.1. <i>Nedda, sicilijanska sličica</i>	34
5.1.1. Ambijent <i>Nedde</i>	36
5.1.2. Pripovjedač u noveli <i>Nedda</i>	40
5.2. <i>Sanjarenje (Fantasticheria)</i>	41
6. Vergin jezik i stil	45
7. <i>Dekadentizam</i> i <i>humorizam</i> , 20. stoljeće	47
8. Pirandellov život i opus	51
8.1. <i>Putovanje (Il viaggio)</i>	55
8.1.1. Motiv putovanja	57
8.1.2. Ambijent novele <i>Putovanje</i>	58
8.2. <i>Žara (La giara)</i>	61
9. Pirandellov jezik i stil	63
10. Zaključak	64
11. Bibliografija	67

Sicilija u Verginim i Pirandellovim novelama

Sažetak

Rad prikazuje komparativnu analizu Sicilije u Verginim i Pirandellovim sicilijanskim novelama u svrhu otkrivanja predodžbe Sicilije koju stvaraju dva južnjaka, Verga i Pirandello. Temi će se imagološki pristupiti s posebnim akcentom na toposu (Sicilija kao *image* ili *mirage*) i na mentalitetu. Ambijent opisan u novelama talijanskih autora je vrlo važan element u kreiranju opće slike o Sicilijancima. Rad predočava mikrokozmos Sicilijanaca, ali i okolnosti u kojima se razvijala Italija u 19. i 20. stoljeću. Stoga je analiza rada smještena u kontekst devetnaestostoljetnog i dvadesetostoljetnog poimanja ljudi, vremena i kulture (realizam, verizam, dekadentizam) koji je okvir primarnog razumijevanja načina na koji su tekstovi pisani.

Ključne riječi: Verga, Pirandello, Sicilija, topos, mentalitet

Sicily in Verga's and Pirandello's short stories

Abstract

The work presents a comparative analysis of Sicily in Verga's and Pirandello's Sicilian short stories in order to discover image of Sicily created by two Southerners, Verga and Pirandello. An imagological approach will be used with special accent on the topos (Sicily as *image* or *mirage*) and on the mentality. Ambience, described in short stories of these Italian authors, is a very important element in creating a general picture of the Sicilians. The work illustrates a microcosm of Sicilians, but also the circumstances in which Italy evolved during the 19th and 20th century. Therefore, the analysis is set in the context of nineteenth-century and twentieth-century considering people, time and culture (realism, verismo, decadence), which is the primary framework of understanding the way in which texts were written.

Keywords: Verga, Pirandello, Sicily, topos, mentality

Posjetiti Italiju, a ne vidjeti Siciliju je kao da uopće niste vidjeli Italiju, jer je Sicilija ključ svega.¹

J.W. Goethe

1. Uvod

U talijanskoj književnosti, analiziranjem Verginih i Pirandellovih sicilijanskih kolekcija, odnos Sjevernjaka prema Južnjacima pokazuje se kao odnos nadmoći (civilizacijske i ekonomske). Tako uspostavljen odnos temeljen je na binarnoj opoziciji *naprednost – nazadnost*. Naime, civilizacijski niža, orijentalna zemlja, često se doživljava i kao metafora djetinjstva, po Raspudiću, i metafora *prvobitne čistoće, iskona, nečeg izgubljenog za čim se žudi* (Raspudić, 2008: 58). A za Vergu i Pirandella je Sicilija, između ostalog, upravo metafora djetinjstva. U tom smislu su značajni pojmovi memorije i nostalgije prisutni u njihovim novelama. Naime, i Verga i Pirandello o Siciliji pišu odmaknuti od Sicilije, ona je topos sjećanja, u vremenskoj i prostornoj daljini ona se tipizira i arhetipizira. I mediteranska književnost je (kao i mnoge druge) preuzela ili proizvela arhetipove i na njima je živjela. Rad će pokušati odrediti postoji li jedinstveni mentalitet oblikovan mediteranskim prostorom, ili su mentaliteti ipak različiti? A upravo će analiza novela spomenutih autora omogućiti i jasnije sagledavanje sicilijanskog mentaliteta. Kakvog Sicilijanca vidi Verga, a kakvog Pirandello i je li to isti Sicilijanac kojeg oni vide ili svaki od njih vidi svog Sicilijanca? Imagološki pristup će, uz prikazivanje slike o sicilijanskom mentalitetu u talijanskoj književnosti, staviti akcent i na topos – Sicilija kao *mirage* ili *image*. Ambijent će se također pokazati vrlo važnim elementom, jer upravo ambijent, koji okružuje sicilijanskog malog čovjeka, odražava stav likova prema životnim nepravdama. Verga staje na stranu siromašnih, poniženih, s kojima je intimno bio povezan jer je njihova stvarnost ujedno i njegova stvarnost. Njegova djela su satkana od dijaloga malih ljudi, prostih ribara, a ne od razgovora koji se odvijaju u firentinskim salonima, jer je znao da u *salonskim razgovorima ima više riječi, a manje sadržaja*, dok je seljakova riječ, u svojoj grubosti, pravi odraz jednostavne, ali i surove stvarnosti; *nije krinka života, već njegov pravi odraz* (Frangeš, 1959:

¹*Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele. Hier ist der Schlüssel zu allem. – Italienische Reise, 13. srpnja 1787., Palermo*

147). Crtajući one koji su pobijedeni od života, pisac je zapravo ocrtao i samog sebe, jer je i sam, na koncu svog života, umro *pobijeden*. Hergešić navodi kako je, u tom smislu, njegov objektivizam veoma subjektivan (Hergešić, 1967: 442). Zahvaljujući Vossleru, dobio je najljepši nadimak što ga pisac može poželjeti: *advocatus miseriae humanae* (Hergešić, 1967: 439). Pirandello je kritički realist, koji vjeruje u snagu duha, a kako ističe Hergešić, *mrski su mu uniformirani mozgovi i jednostrane dogmatične tvrdnje*, koji simpatizira one koji su slabiji, progonjeni, bilo da se radi o propalim egzistencijama, starcima, djeci ili pak seoskim proleterima, koji *mrzi grubu silu i šuplju teatraliku koju uvijek i svuda razotkriva i žigoše*, dolazeći pritom često u sukob sa svojim zemljacima (Hergešić, 1967: 596). Tipični likovi Pirandellova novelističkog svijeta (činovnici, profesori, bludnice, prosjaci, seljaci), svi su podjednako osamljeni i nesretni u svojim realistično ocrtanim sudbinama. Zapravo, svi njegovi junaci, što ističu Čale i Zorić, tvore društvenu panoramu *kojoj je pisac utisnuo biljeg tragične humanosti i proživljena pesimizma* (Zorić, 1974: 161). Kao takav, ovaj pisac zaslužuje biti čitan, bez obzira na to što je začetnik, kako kaže Henry Lefebvre, gotovo savršenog statičkog tetara.² Njegova djela su, jednom riječju, univerzalna.

2. Imagološki pristup s akcentom na mentalitetu, *image – mirage*

U prvom prilogu prvog broja časopisa *Umjetnost riječi*, Škreb je u svojoj interpretaciji Šenoina *Karanfila sa pjesnikova groba* napisao sljedeće: *Pa i Šenoa je nastojao, da nam u opisima duševnog života približi i protumači vladanje i reakcije svojih likova! Ali kao literarnoteoretski pojam 'psihološka analiza' znači nešto drugo. Ona označava nastojanje pjesnikovo, da otkrije zakonitosti u psihičkom životu čovjekovu; zakonitosti, koje njegovu sudbinu neće učiniti hirom slučaja, nego je intimno povezati s njegovim bićem. Te zakonitosti vežu čovjeka i s okolinom, u kojoj se kreće: drukčije će biti psihičke reakcije u plemića, drukčije u građanina, a drukčije u seljaka; drukčije u vladara, a drukčije u slugu. Ne može svatko sve postići, a ne može se ni svakome sve desiti* (Škreb, 1957: 9-28, prema: Konstantinović, 1986: 137).

²Po Lefebvreu, u tom teatru postoje samo interpretacije, igre svjetla, pogledi na kakav prošli ili nepoznati događaj. Pirandelizam je teatralno izrazio relativnost ličnosti i sudova – apsolutnu relativnost – važno otkriće *modernih vremena* u buržoaskom društvu. Preuzeto iz: Rabac-Čondrić, Glorija. *Hrvatsko-talijanske književne teme*. Adamić: Rijeka, 2000., str. 19.

Navedeni citat je samo dio iz spomenute Škrebove interpretacije, a riječ je, zapravo, o Škrebovoj opasci (iako je Škrebova interpretacija bila prožeta nastojanjem da objasni zbog čega je ta pripovijetka lijepa). Naime, Škreb navodi kako Šenoa prikazuje psihičke reakcije kod svojih likova, iako, u Šenoinu prikazu nema razlike u psihičkim reakcijama s obzirom na vijek ili društveni sloj kojem pripadaju njegovi likovi. No, 1957. godine, kada je Škreb objavio svoju interpretaciju, pojam *images* je isključivo bio vezan za usku komparatističku disciplinu imagologije. Tridesetak godina kasnije (1986.) Zoran Konstantinović navodi u svom članku *Od imagologije do istraživanja mentaliteta/O jednom značajnom kretanju u suvremenoj metodološkoj misli* kako se metodološka nastojanja pretežnim dijelom koriste upravo spomenutom analizom različitih *psihičkih reakcija*, s time što se u njima vidi izraz različitih društvenih kodova, diskursa i normi, *te se takvom analizom želi dokazati kako svijet koji pisac gradi nastaje iz kompleksa predstava (fr. images) kojima pisac raspolaže* (Konstantinović, 1986: 137).

Imagologiju³ su razvili francuski komparatisti⁴, koji su o njoj govorili kao o važnom području budućih istraživanja, ističući kako postoje i *mirages* (prividne, netočne i iskrivljene slike), onako kao što postoje i *images*. U početku je zadatak imagologije bio osvjetliti sliku o nekom narodu u književnosti drugog naroda. U okvirima svjetske književnosti uvijek postoje djela koja jednostavno nije moguće razumjeti bez poznavanja određene predodžbe koja vlada o pojedinom narodu. Konstantinović ovdje navodi primjer knjige madame de Staël *De l'Allemagne*, objavljene 1810. i ponovno tiskane u Londonu 1813. (budući da je verziju iz 1810. Napoleon dao uništiti). Madame de Staël je ovim djelom stvorila određenu sliku o Njemačkoj i Nijemcima u francuskom narodu: *Njemačka je zemlja apolitična, sva u sanjarijama, a Nijemci su filozofi i pjesnici* (Konstantinović, 1986: 138). Ova slika je potrajala desetljećima, a nakon što su Talijani preveli djelo, preuzeli su i sliku koja je tim djelom ponuđena. Dakle, imagološke predodžbe s kojima se suočava nauka o književnosti često dovode do *ishitrenih uopćavanja izvjesnih viđenja do razine etiketirane nacionalne osobnosti*. Suutemeljitelj škole novepovijesti Bloch je zapisao (*Povijesne svaštice*, 1963.) *kako su lažna izvješća pokrenula mase. Pogrešne dojave u svoj raznolikosti svojih oblika –*

³Latinsko-grčkom kovanicom *imagologija* (lat. *imago* – slika, predodžba, misao; grč. *logos*– govor, riječ, pojam, misao, razum) označava se od kraja 1960-ih posebna istraživačka grana komparativne književnosti koja se bavi proučavanjem književnih predodžbi o stranim zemljama i narodima (heteropredodžbe), te o vlastitoj zemlji i narodu (autopredodžbe). Preuzeto iz: Dukić, Davor. *Kako vidimo strane zemlje/Predgovor: o imagologiji*. SE: Zagreb, 2009, str. 5.

⁴Jean-Marie Carré (*La littérature comparée depuis un demi-siècle*, Annales du Centre Universitaire Méditerranéen, 1948-1950, 3, str. 69-77) i Marius Francois Guyard (*La littérature comparée*, 1951). Osim francuske škole, potrebno je spomenuti i američku školu, čiji je najugledniji predstavnik bio Rene Wellek.

običan trač, sljeparija, legenda ispunile su život čovječanstva (Biti, 1997: 217). Sve navedeno posljedično urodi obiljem pogrešnih tumačenja, primjerice, *francuske književnosti od strane romanista van Francuske, ili o njemačkoj kulturi kao o znatno mlađoj i dinamičnijoj a uz to više sklonijoj osjećajima, što nitko nije bolje opovrgavao od samih Nijemaca* (Konstantinović, 1986: 139). Marius-François Guyard, ugledan francuski komparatist, ističe kako su predodžbe o narodima *izrazito subjektivne i simplificirane, a nisu objektivne i kompleksne* (Dukić, 2009: 5). Takve predodžbe djeluju više u pravcu koji je potpuno suprotan istinskom upoznavanju i razumijevanju nekog naroda, jer se takve slike stvaraju u literaturi i prenose kroz literaturu djelujući ne samo na književnost, već preko čitateljske publike i na oblikovanje javnog mišljenja, stvarajući tako i svojevrsne *autoimages*.⁵ Dakle, imagologija je znatno napredovala od svojih početaka ograničivši se na ulogu promatrača, koji treba provjeriti koje se osobine u nekoj književnosti pripisuju drugoj književnosti i u kojoj mjeri se one interpretiraju kao imanentne toj književnosti. Takvim pristupom, odmakla se od pridavanja važnosti pojedinom djelu koje će svojim sadržajem oblikovati javno mišljenje.⁶

Irina Neupokoeva⁷ zaključuje kako je svaka nacionalna književnost monoliterarni sistem za sebe, te kako je tekst polazište svega. Upravo u tekstu se uočava sistem koji se temelji na određenom kulturnom kontekstu kao obuhvatnijem sistemu. Dakle, književnost je bila promatrana na razini pisac – djelo, a imagolozi sada proširuju tu relaciju na trijadu: čitateljska publika – tekst – pisac, pri čemu se podrazumijeva da se tekst aktualizira ovisno o čitateljskoj publici. Svaki tekst nastaje iz nekog konteksta, a o povezanosti konteksta i teksta Konstantinović (1986: 140) objašnjava u članku sljedeće: *procesu stvaranja teksta prethode mnoga piščeva raspravljanja sa kontekstom u kome taj tekst nastaje, što se pokušava dokučiti prodiranjem u arhitekt, u najdublje slojeve u kojima nam tekst ukazuje na zbivanja u psihi tvorca toga teksta, u sloj fenoteksta, gdje se oglašavaju prvi refleksi u tvorčevoj svijesti, i u sloj genoteksta, kada se ove slike i predstave počinju pretvarati u jezične znakove ukazujući na budući žanrovski oblik.*

⁵Navedeni pojam se odnosi na predodžbe pojedinih naroda o sebi.

⁶Zoran Konstantinović navodi četiri djela kojima se može obilježiti tadašnji metodološki postupak u najobuhvatnijim međunarodnim razmjerima: Knjiga Irine G. Neupokoeve *Historija vsemirnoj literatury. Problemy sistemnogo i sravnitel' nogo analiza* (1975), zatim knjiga Umberta Eca *Opera aperta* (1962), Jurij Lotman, *Lekcii po struktural'noj poetike* (1964), te knjiga Hansa Roberta Jaußa, *Literaturgeschichte als provokation der Literaturwissenschaft* (1967).

⁷Svakako je najreprezentativnija za uvođenje teorije sistema u promatranje književnosti. Kod Neupokoeve je primjenjeno sljedeće razmišljanje: *epohe, književne rodove i regionalne cjeline, kao i pojedine nacionalne književnosti u cjelini shvaćamo kao sisteme u kretanju. Primajući nove elemente, pojave u tim sistemima se mijenjaju, no, u tom kretanju one zadržavaju uzajamni odnos.* Preuzeto iz: Konstantinović, Zoran. *Od imagologije do istraživanja mentaliteta/O jednom značajnom kretanju u suvremenoj metodološkoj misli. Umjetnost riječi* – 30, 2, 1986., str. 140.-141.

Imagologija se bavi proučavanjem *images*, predodžbi u kojima želi razabrati mitove, utopije i ideologije koji su oblikovali kolektivnu svijest i određivali piščevu svijest. Takav način pristupa imagologije naziva se *istraživanje mentaliteta*. Što to zapravo znači istraživati mentalitet? Po Konstantinoviću, istraživati mentalitete znači otkrivati one manifestacije ljudskog duha koje nam mogu dati odgovor na sadržaj spomenutih *images* (Konstantinović, 1986: 141). Istraživanjem mentaliteta želi se dokučiti povezanost teksta sa govornim jezikom iz kojega je nastao, *i sa njegovom metaforikom kako bi se svatila estetska vrijednost upravo takvog teksta, oni nijansirani senzibiliteti koji u njemu dolaze do izražaja i način na koji prenosi osjećaje na čitatelja* (Konstantinović, 1986: 141). Na temelju tih riječi možemo zaključiti kako riječ, uzeta iz konteksta, treba biti živo predočavanje ljudi, njihovih pogleda, radosti i razočaranja, njihovih emocija kojima je reagirao na određene postupke.

Peter Burke (2008: 59) u svojoj knjizi *What is cultural history?* navodi tezu Pierre Bourdieua po kojoj se društveni identitet temelji na razlikama, a razlici se suprotstavlja ono što joj je najbliže – i ta blizina postaje najveća prijatnija identitetu. No, potreba za identifikacijom, ne samo na temelju svojstava, nego i na razlikama spram drugih, osobito ako među njima postoji neka veza, temeljena na razlikama, navodi na nepriznavanje (negiranje) kulturnih utjecaja koji dolaze *izvana* (Bešker, 2007: 13). Mediteran nije samo granično područje, dakle, područje sukoba i sudara, već i kontaminacija, te kulturalnih posudbi, odnosno, vanjskih kulturalnih utjecaja. *Mora spajaju i razdvajaju, ona su katkad područja razmjene, a u druga doba područja sukobâ. Sredozemlje, koje je kroz svoju povijest povezivalo tri kontinenta, danas je granica koja ih razdvaja.*⁸ Nikolaj Sergejevič Trubeckoj interkulturalne utjecaje naziva *posudbama*, a osim onih koje su jedno od otvorenih pitanja komparativne književnosti, postoje i druge koje formiraju, reformiraju ili mijenjaju kolektivni mentalitet (Trubeckoj, 1920 [1982]: 94).

Emerson je još sredinom 19. stoljeća, kako kaže Vladimir Biti, *skovao* termin mentalitet, koji je, pak, zaživio početkom 20. st. *u francuskim humanističkim znanostima u slijedu razgradnje pozitivističkih kauzalno-mehaničkih zakona objašnjavanja duhovnih pojava* (Biti, 1997: 217). Francuski antropolog Lucien Lévy-Bruhl objavljuje 1922. raspravu *Primitivni mentalitet*⁹, a povjesničar Gilles Lefebvre uvodi 30-ih pojam *kolektivnog*

⁸Abulafia, David. *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*, 2011., str. 810.

⁹U kojoj razlikuje suvremeni logički od drevnoga predlogičkog mentaliteta, koji karakterizira proturječni zakon participacije.

mentaliteta kako bi pojasnio ponašanje kolektiva u razdoblju Francuske revolucije.¹⁰ Lucien Febvre tretira mentalitet kao inertan, poglavito naslijeđen sklop osjećaja, predodžbi, predrasuda i navika, kao *'outillage mental'* (opremu uma) koja upravlja ponašanjem ljudi a da je oni nisu kadri osvijestiti (Biti, 1997: 217). Spomenuti povjesničar daje jednu sveobuhvatno postavljenu perspektivu koja ne priznaje granice između religije, znanosti, umjetnosti i morala, definirajući mentalitet kao *afektivno-perceptivno-djelatnu mrežu, kao svojevrsnu 'međurazinu' u klasičnom odnosu između subjekta i društva, koja se reproducira putem različitih institucija koje svojom prešutnom interakcijom iscrtavaju granice mislivog svim 'individualnim slobodama'* (Biti, 1997: 217). Sociolog Pierre Bourdieu daje najutjecajniji suvremeni pojam mentaliteta, koji nastaje u tijesnom doticaju s izloženom francuskom povijesti mentaliteta. Naime, uvodi pojam *polja kao društvenog prostora mogućnosti ili kao zajedničkog referencijskog sustava koji situira suvremenike na određene pozicije i opskrbljuje ih određenim dispozicijama* (Biti, 1997: 218). Svako polje podrazumijeva nekakvu raspodjelu kapitala, pojašnjava Biti: *ekonomskog, razvidnog u novcu i imutku, socijalnog, vidljivog u srodstvu i vezama, kulturalnog, upisanog u obrazovne kompetencije, te simboličkoga, prepoznatljivog po životnom stilu i manirama* (Biti, 1997: 218). Tako nastalu strukturu književnog polja Bourdieu definira *kumulativnim učinkom povijesti polja*. Unutar Bourdieuovog književnog polja nastanak hegemonijske ili subverzivne težnje ovisi o habitusu¹¹ i *prestigeu* što ga u danom trenutku uživaju pozicije s rasponom svojih dispozicija. Svaki habitus odlikuje određen *modus operandi* koji se očituje u spisateljskoj ili čitateljskoj djelatnosti pojedinca u najrazličitijim diskursima i žanrovima, ali i u svakodnevno-praktičnoj sferi. Viala (*Prizmatični učinci*, 1988) ističe kako polje nije samo posredovanje kroz koje prolaze društvene determinacije što djeluju na književnost, već je i prostor u kojemu književnost stječe oblik u skladu s logikom posredovanja koja pripada tom prostoru. Može se zaključiti kako Bourdieu prevodi pojam mentaliteta iz psihičkog prostora svijesti (budući da pojam *mentalitet* njegova prethodnika Febvrea zadržava dominantan psihologijsko-nesvjesni naboje pojma) u društveni prostor *sukobljenih klasnih silnica*, u kojem se, kako navodi Biti, ni na koga ne može svaliti odgovornost za predodžbe kojima raspolaže (Biti, 1997: 219).

¹⁰Lefebvre daje odlučan bologijsko-psihologijski predznak kolektivnom mentalitetu.

¹¹Pojam koji je suvremeni franc. sociolog Bourdieu preuzeo od teoretičara umjetnosti E. Panofskog, te ga, u analogiji s pojmom generativne gramatike N. Chomskog, definirao kao sustav pounutrenih obrazaca koji omogućuju jednoj kulturi da proizvede sve – i samo te – svoje misli, opažaje i radnje (1967). Definicija se donekle preinačuje, te se habitus poima kao sustav trajnih, prenosivih dispozicija, strukturiranih struktura, predodređenih da funkcioniraju kao strukturirajuće strukture, tj. kao načela stvaranja i strukturiranja praksi i predodžbi. Preuzeto iz: Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Matica hrvatska: Zagreb, 1997., str. 124.

Bourdieuova se sociologija kulture uklapa u novu paradigmu socijalne povijesti književnosti koju je Japp 1980. obilježio pojmom *Beziehungssinn* (smisao za odnose). Vladimir Biti, u svom *Pojmovniku suvremene književne teorije*, navodi kako se ta paradigma odriče povlaštenosti sadašnjeg motrišta karakteristične za tradicionalnu emancipacijsku paradigmu socijalne povijesti, koja je prošlost doživljavala prije svega kao poprište potvrđivanja vlastita identiteta. Röcke (*Književna povijest – povijest mentaliteta*, 1992) navodi kako se '*attitudes mentales*' ne zamišljaju kao kompaktne jedinice, već kao varijabilni sustavi pojedinačnih sastavnica, a kao takvi mogu se ili aktualizirati s različitim naglaskom ili zaboraviti (Biti, 1997: 220).

U pogledu sicilijanskog mentaliteta, te spomenute opozicije koja postoji između Sjevernjaka i Južnjaka (vidljive i u analizama novela), vrlo je zanimljiv Gramscijev esej *Alcuni temi della questione meridionale* (Neki aspekti južnjačkog pitanja), na kojeg se i poziva Edward Said¹² u knjizi *Kultura i imperijalizam*. Naime, taj ogleđ se bavi odnosom Sjevera i Juga Italije. Malo prije uhićenja, Antonio Gramsci u svom članku iz 1926. piše kako je buržoazija sa sjevera Italije podjarmila talijanski Jug i otoke i svela ih na kolonije za izrabljivanje (*colonie di sfruttamento*). Također ističe kako je poznato da su buržoaski propagandisti među sjevernjačkim proletarijatom kapilarno proširili ideologiju po kojoj Jug koči razvoj Sjevera: *južnjaci su biološki niža bića, polubarbari ili potpuni barbari, prirodnom sudbinom; to što je Jug Italije zaostao nije krivnja kapitalističkog sustava ili bilo kakvog drugog povijesnog uzroka, već prirode koja je južnjake učinila lijenima, nesposobnima, zločincima, barbarima...*¹³ Iz navedenog se može zaključiti kako Gramsci, pola stoljeća prije Saida, opisuje *klasični* orijentalistički diskurs¹⁴, govoreći o sjevernjačkom govoru o Jugu

¹²Knjiga *Orijentalizam* Edwarda Saida, prvi put je objavljena 1978. godine, a riječ je o ključnom djelu za razvoj postkolonijalne teorije. Said u osnovi govori o složenom odnosu kulture i imperije. Preuzima Foucaultovu *arheologiju znanja*, te se bavi konstrukcijom orijentalnog Drugog u kolonijalnoj kulturi. Nino Raspudić navodi kako Foucault nizom djela pokazuje kako je *kulturalni poredak moderne konstruiran u razdoblju prosvjetiteljstva putem diskursivnih definicija temeljenih na binarnim opozicijama: razuman/lud ili normalan/devijantan*. Said proširuje Foucaultove uvide na odnose između Zapada i orijentalne, egzotične drugosti i pokazuje kako orijentalistički tekstovi, uz znanje o Istoku, stvaraju i zbilju koju opisuju. Preuzeto iz: Raspudić, Nino. *Prekojadranski poluorijentalizam: dominantni modeli konstruiranja slike Hrvata u talijanskoj književnosti od prosvjetiteljstva do danas, doktorska disertacija*. Zagreb, 2008., str. 23.

¹³„È noto quale ideologia sia stata diffusa in forma capillare dai propagandisti della borghesia nelle classi settentrionali: il Mezzogiorno è la palla di piombo che impedisce i più rapidi progressi allo sviluppo civile dell'Italia; i meridionali sono biologicamente degli esseri inferiori dei semibarbari o dei barbari completi, per destino naturale; se il Mezzogiorno è arretrato, la colpa non è del sistema capitalistico o di qualsi voglia altra causa storica, ma della natura che ha fatto i meridionali poltroni, incapaci, criminali, barbari... Preuzeto iz: Gramsci, A. *La questione meridionale*, 1966. Editori Riuniti: Roma, Edizione elettronica: 2008., str. 39. Dostupno na http://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/gramsci/la_questione_meridionale/pdf/la_que_p.pdf.

¹⁴Foucault određuje *diskurs* kao sustav iskaza unutar kojih svijet može biti spoznat. Preko tog sustava iskaza, pojedinci percipiraju, shvaćaju i klasificiraju društvenu stvarnost. Svijet kroz diskurs dolazi u bitak, stoga

Italije. Dakle, u Gramscijevom diskursu, buržoazija je premoćna nad orijentalnom zaostalosti južnjaka, a superiornost sjevernjaka i njihovih vrijednosti i njihova načina života suprotstavlja se inferiornosti južnjaka koji se javljaju kao *Drugi*. *Osim što traži potvrdu samog sebe u odnosu na Drugog, Zapad podsvjesno projicira svoju vlastitu drugu, tamnu stranu u sliku orijentalnog Drugog* (Raspudić, 2008: 49).

Joep Leerssen je u članku *Retorika nacionalnog karaktera: programatski pregled* istaknuo kako je *svaka nacija, nacija kontrasta* (Dukić, 2009: 99). I tu tvrdnju možemo primijeniti i na talijansku naciju. Naime, postoji nekoliko nepromjenjivih čimbenika, koji se mogu izdvojiti iz *promjenjiva mehanizma karakterne atribucije*. Opreka između Sjevera i Juga aktivira nepromjenjiv niz karakteristika bez obzira na određene zemlje ili nacije. Svaka će opreka sjever – jug, kako Leerssen ističe, *pripisivati sjevernoj strani 'hladniji' temperament i tako suprotstaviti njezinu 'toplijem' južnom parnjaku* (Dukić, 2009: 107). Opozicijski uzorak *hladni sjever i topli jug* dalje uključuje karakteristike poput, primjerice, umniji, individualan, manje ugodan, no pouzdaniji ili odgovorniji karakter za sjevernu stranu, nasuprot senzualnijeg, kolektivnog, uglađenijeg, ugodnijeg, ali manje pouzdanog ili odgovornog karaktera za južnu stranu. Po Leerssensu, demokracija, egalitarizam, nemaštovitost, duh poslovnog poduzetništva, te introspektivno razborito stajalište pripadaju sjeveru, a aristokracija, hijerarhija, mašta i ekstrovertirana spontanost karakteristike su juga. Navedena opreka se susreće gdje god se uspoređuju europski sjever i jug: između Danske i Njemačke, Njemačke i Italije (kao u pripovijesti *Tonio Kröger* Thomasa Manna), između Engleske i Kontinenta i sl. (Dukić, 2009: 107). Naravno, opreka sjever – jug može djelovati i unutar nacionalnih, regionalnih granica, pri čemu Dukić navodi primjere opreke između Italije i Sicilije (koja se najbolje uočava u Lampedusinu *Gepardu*), između Yorkshirea i Surreya (kao u *Sjever i jug* Elizabeth Gaskell), ili pak, između Pariza i francuskog Juga (*Grof Monte Cristo* Alexandra Dumasa). Leerssen u svom članku zaključuje kako se bilo koja točka europskog zemljovida može oprečno konstruirati kao *sjeverna* ili *južna*, dakle, svaka promatrana zemlja, regija ili nacija može biti suprotstavljena bilo sjevernom bilo južnom parnjaku.

Sljedeći čimbenik koji navodi Leerssen, a koji se opet može primijeniti i na Siciliju jest da se *određeni sklopovi osobina aktiviraju kad je nacija ili regija konstruirana kao središnja ili periferna* (Dukić, 2009: 109). Naime, središnji položaj, (u našem slučaju je riječ o sjevernoj eliti) odnosno, ekonomsko srce Italije, ima konotaciju povijesnog dinamizma i

vladajući diskurs o nekoj temi apriorno većim dijelom usmjerava i oblikuje svaki govor o toj temi. Preuzeto iz: Foucault, Michel. *Znanje i moć* (prev. R. Kalanj), Globus: Zagreb, 1994.

razvoja, dok je periferija, mogli bismo reći otok Sicilija, stereotipno *bezvremena, zaostala ili tradicionalna*. Iz svega navedenog proizlazi kako u Milanu i Firenzi elita živi metropolski život u *petoj brzini*, a Sicilija, kao provincijalni kraj, giba se sporije i *bliža je prirodi* (Dukić, 2009: 109). A povezanost s prirodom očituje se i u elementu pitoreskosti, koji će se istaknuti prilikom analize Verginih i Pirandellovih novela.

Na isti način djeluje i mehanizam stereotipa. Naime, Drugi promatra samog sebe na temelju stereotipnih slika, a potom prema stereotipima gradi sliku o sebi. Imagološka istraživanja najčešće barataju pojmom stereotipa. Nino Raspudić ističe kako je stereotip društveni konstrukt, koji ima svoju funkciju u tvorbi identiteta (Raspudić, 2008: 17). Jasno je kako stereotipi mogu biti zapreka pri upoznavanju nove kulture/naroda/nacije i kako u njemu djeluje ostatak naslijeđenih spoznaja ili čak potvrđenih iskustvenih elemenata. Ernő Kulcsár Szabó navodi kako *tvorba stereotipa pokreće temporalnost, prisutnu u osnovi svakog iskustva, u nadvremensko, te onome što je jedanput oblikovano kao stereotip odriče svaku mogućnost promjene* (Kulcsár Szabó, 2006: 13-27) Spomenuti stereotip o južnjacima, kojeg su proširili buržoaski propagandisti, Gramsci opisuje i kritizira, baš kao i Pirandello i Verga. Naime, godine 1932. kritičar Emilio Cecchi je razmišljao o snimanju filma koristeći sadržaj Pirandellove novele *Lontano*, kojim je htio prikazati kulturu južnih Talijana u negativnom svjetlu. Pirandello mu je odmah odgovorio uvrijeđen: *Naprotiv, nije bila, niti je mogla biti moja namjera, prikazati barbarsku i nižu civilizaciju Sicilije. Drugi način života, druga krv, druga priroda, drukčiji običaji, drukčije potrebe, drukčija osjetljivost, drugi osjećaji. Sve je ovdje.*¹⁵ Kao što će reći kasnije glavni protagonist Lampedusina *Geparda* – Don Fabrizio Corbera, principe di Salina: *Mi smo bili Gepardi, Lavovi: a oni koji nas zamijene bit će čagljevi, hijene; a svikoliki, gepardi, čagljevi i ovce, i dalje ćemo vjerovati da smo sol zemlje* (Tomasi di Lampedusa, 2013: 184). Dakle, ni Verga ni Pirandello nisu htjeli prikazati inferiornog Sicilijanca naspram superiornog Sjevernjaka, ali istodobno ne poriču kako postoji opreka između Sjevernjaka i Južnjaka *zaostalost – civilizacija*.

U Verginim i Pirandellovim novelama prisutne su suprotnosti: *civilizacija – divljak, kultura – priroda, znalac – neuk, urbano – ruralno, središte – periferija, moderan – tradicionalan, rafiniran/istančan – priprost/sirov, bogat – siromašan, suvremeno društvo –*

¹⁵*Tutt' altro! Non era, né poteva essere nelle mie intenzioni, di rappresentar barbara o di civiltà inferiore la Sicilia. Altra vita, altro sangue, altra natura, altri costumi, altri bisogni, altra sensibilità, altri sentimenti. È tutto qui.* Preuzeto iz: Pirandello, Luigi. *Tutti i romanzi/A cura di Sergio Campailla*. GTE Newton: Roma, 2011., str. 5.

prvobitna zajednica.¹⁶ 'Necivilizirani' se stoga, slično kao i dijete ili žena, prikazuje kao 'priroda' (Raspudić, 2008: 55). U ovoj Raspudićevoj misli krije se još jedna potvrda kako je ambijent otoka Sicilije, točnije, njena priroda, zapravo, odraz opće slike o Sicilijancima koju imaju sjevernjaci, s naglaskom da nam predodžbu o otoku stvaraju dva južnjaka.

3. Imagološki pristup s akcentom na toposu, Sicilija kao *mirage* ili *image*

Jedan od prvih koji se bavio terminom slikovitosti, nakon što je sastavio i objavio svoja zapažanja s putovanja, bio je William Gilpin. Gilpin je koristio spomenuti termin kako bi opisao daleka mjesta, definirajući pitoreskno kao *izraz koji najbolje izražava onu neobičnu vrstu ljepote koja sliku čini lijepom (ili dopadljivom)*.¹⁷ Po Gilpinu, termin *picturesque* se odnosio na one slike u prirodi koje su najupečatljivije jednom slikaru. Tijekom 18. stoljeća vodile su se rasprave o tome kako definirati *picturesque*, jednako kao i o Gilpinovu doprinosu o navedenom terminu. Međutim, rasprave (a najpoznatija je ona između Sir Uvedalea Pricea (1747-1829) i Richarda Paynea Knighta (1750-1824)) bavile su se prirodnim krajolikom i vrtlarstvom, sa ciljem stvaranja onakvog pejzaža koji će uvelike nalikovati Gilpinovoj prirodi *koja se treba doimati vrijednom da bude oslikana na slici ili biti kadra da bude ilustrirana u slikarstvu na način kojim se promatra krajobraz (te zaista komponirajući krajobraz) kao da jest slikarstvo*¹⁸ (Turner Newth Greenfield, 2011: 39). Priceove i Knightove rasprave su vodile zaključku da je slikovitost pojam koji je povezan s pejzažnom arhitekturom (hortikulturom) i vrtlarstvom, iako je potrebno istaknuti kako se svi njihovi zaključci mogu primijeniti i na sve umjetničke oblike, uključujući i književnost. David Marshall u svom članku *The Problem of the Picturesque* definira slikovitost kao određenu točku gledišta koja uokviruje svijet kojeg gledamo i pretvara prirodu u seriju živuće slikovitosti (*living tableaux*) (Nisbet; Rawson, 2005: 701). U slučaju Verginih novela, brojni odlomci kojima Verga opisuje ambijent, odnose se na ambijent sicilijanskog seoskog krajolika, u kojem su smještene njegove pripovijesti.

¹⁶Navedene dihotomijske sklopove proučava postkolonijalna teorija.

¹⁷*as a term expressive of that peculiar kind of beauty which is agreeable in a picture.* Preuzeto iz: Gilpin, William. *Essays on picturesque beauty, Three Essays, 1792.*, str. 4. Digitized by the Internet Archive in 2010 with funding from Research Library, The Getty Research Institute. Dostupno na: <https://archive.org/details/threeessaysonpic00gilp>

¹⁸(...) *to look worthy of being painted in a picture or is capable of being illustrated in painting to a way of looking at the landscape (and indeed composing the landscape) as if it were a painting (...)* Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation.* Chapel Hill, 2011., str. 39.

Dabney Townsend ističe sljedeće: *obilježje pitoresknog je što gledatelju pruža prizore i scene s privilegirane točke gledišta. Nadalje, to privilegirano gledište zahtijeva poseban način promatranja, izvan samog prizora (scene), koja naročito pogoduje sveznajućem književnom pripovjedaču.*¹⁹

Giovanni Verga jednom je prilikom rekao kako dopušta svojim novelama da se radnja razvija u onom smjeru, u kojem je sama novela vodi. Navedeno su uočili i brojni kritičari zaključivši kako se za Vergine *I Malavoglia* stječe dojam kao da djelo nastaje samo od sebe. No, bilo da je riječ o piscu, pjesniku, kiparu, općenito bismo mogli reći – umjetniku; nitko od navedenih ne može stvoriti umjetničko djelo bez odabiranja određene točke gledišta, s koje će gledatelj (čitatelj) donijeti vlastito stajalište o onome što mu umjetnik želi predstaviti. Ovakvim činom, htio to priznati ili ne, pisac upravlja daljnjim razvojem radnje naglašavajući, u našem slučaju, ambijent u onim scenama, u kojima bi čitatelj mogao previdjeti taj krajolik. Jessica Turner uzima za primjer *Rosso Malpelo* za koji ističe da je izvrstan primjer Vergine manipulacije u prikazu pejzaža. Naime, dok Malpelo spava u polju, autor opisuje prirodu koja ga okružuje: svjetlucavost oceana i zvjezdano nebo. Ti elementi su toliko pitoreskni čitatelju, koji nije dio priče, ali je promatra s određene točke gledišta.

S vremenom je *picturesque* postala sastavni dio u razvoju umjetnosti. Christopher Hussey objašnjava kako je svaki oblik umjetnosti imao svoju fazu pitoreskosti u razdoblju od 1730. do 1830. (Turner Newth Greenfield, 2011: 42-43). Hussey u knjizi *The Picturesque: Studies in a Point of View* također komentira kako su svi pjesnici, a njima možemo pridodati i pisce, sastavljali odlomke čiji su retci bili ispunjeni tolikom živošću da su čitateljima pružili mogućnost vizualizacije opisane slike. Ipak, treba imati na umu kako je slikovitost kategorija koju je jako teško definirati. U početku su se mišljenja o definiranju slikovitosti razilazila, ali svi su se u jednom složili – spomenuti termin je usko povezan s prirodom, a slika prirode u proznom djelu je usko povezana sa slikom jednog umjetnika. Hussey daje možda najprihvatljiviju definiciju živopisnosti:

U nekim trenucima, veza između svih umjetnosti, kroz slikovno vrednovanje prirode, bila je toliko snažna da se može reći da su poezija, slikarstvo, vrtlarstvo, arhitektura i

¹⁹*The picturesque depends on providing views and scenes to a spectator from some privileged vantage point. Furthermore, that privileged vantage point also requires a specific mode of viewing, from outside the scene itself, which lends itself quite easily to the omniscient narrator in literature.* Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation.* Chapel Hill, 2011., str. 41.

umjetnost putovanja bili stopljeni u jedinstvenu 'umjetnost krajolika'. Ta kombinacija se mogla zvati 'pitoresknost'.²⁰

Upravo se navedeno *slikovno vrednovanje prirode* uočava i u Verginim *Vita dei campi*. Godine 2013. Bernard Chandler objavljuje članak pod nazivom *The Terminology of Painting as Applied to Prose Literature by the Realists and Giovanni Verga* u kojem raspravlja o terminologiji slikanja, kao i o Verginom pisanju. Spomenuti autor navodi kako su opisi pejzaža povijesnih romana (nastalih početkom 19. stoljeća) obično bili pejzaži koje su naslikali određeni slikari. I slikari su također odabirali određene scene prirode iz proznih djela kako bi ilustrirali jednu scenu, ili, pak, cijeli roman jednom slikom. Pojavom realizma i naturalizma, znatno je oslabjela spomenuta veza između pejzaža proznog i likovnog svijeta. Budući da su naturalisti težili prikazivanju najnižih društvenih slojeva, poroka, bolesti i bijede, takva slika prirode se uvelike udaljila od one živopisne. Veristi nisu slijedili put, kojeg su odabrali naturalisti, već su se opredijelili za prikazivanje ambijenta onakvog kakav on zaista jest, a u Verginim novelama, osim što prikazuje zbilju, on je i slikovit. I sam Verga je u pismu namijenjenom Giuseppeu Giacosi napisao:

Hoću da sve pridonosi koloritu slike jer su i najmanji detalji nužni da bih ga dobio; uvjeren sam da će, bez 'snažne intonacije' boja, crteža i zvukova, to biti kolosalan fiasco (Chandler, 2013: 37).²¹

3.1. Macchiaioli

U prethodnom poglavlju bilo je govora o *suradnji* između slikara i pisaca, što nije bila iznimka u talijanskoj povijesti, već nešto uobičajeno. Umjetnici su često koristili literarni rad kao inspiraciju za svoje novo djelo i često su surađivali direktno sa piscima, želeći stvoriti vizualne elemente koji će vjerno prikazati književnu produkciju. S druge strane, i piscima su

²⁰*At moments the relation of all the arts to one another, through the pictorial appreciation of nature, was so close that poetry, painting, gardening, architecture, and the art of travel may be said to have been fused into the single 'art of landscape'. The combination might be called 'the Picturesque'. Preuzeto iz: Hussey, Christopher. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. 1927., str. 4. Dostupno na: <https://books.google.ie/books?hl=hr&id=qpFAAQAAIAAJ&dq=editions%3AUOM39015039371334&focus=se-archwithinvolume&q=pictorial+appreciation>*

²¹*Voglio che tutto concorra al colorito del quadro perché le più piccole cose sono necessarie a darmelo; e sono persuaso che senza una 'grande intonazione' di colori, di disegno e di suoni, sarà un fiasco colossale. Navedeno po: Chandler, Bernard. *The Terminology of Painting as Applied to Prose Literature by the Realists and Giovanni Verga*, 1994. 2013, str. 37. Dostupno na: <http://www.academicroom.com/article/terminology-painting-applied-prose-literature-realists-and-giovanni-verga>*

slike služile kao inspiracija za pisanje novih sadržaja. Veristi nisu iznimka ovom pravilu. Između toskanskih slikara macchiaioli, te Vergina verizma postoje određene sličnosti. *Macchiaioli* su skupina umjetnika *nastalih* iz impresionističkog pokreta, kao što je verizam nastao pod utjecajem naturalizma. Norma Broude objašnjava u članku *The Macchiaioli as 'proto-Impressionists'* kako je ta skupina talijanskih slikara živjela i djelovala u Toskani sredinom i krajem 1800-tih. Ne samo da su imali zajedničke umjetničke interese, upoznavši se na Akademiji u Firenzi, već su dijelili i političke stavove o pokretu *risorgimentu* pružajući potporu talijanskom nacionalnom ujedinjenju. Odmakom od tradicije, pobunom protiv ograničenja svojih prethodnika; spomenuta skupina toskanskih slikara djelovala je revolucionarno u umjetničkom svijetu sredinom i krajem 1800-ih godina.

Dok je Verga odabrao ambijent sicilijanskih gradića, *macchiaioli* su ilustrirali uglavnom pejzaž geografske oblasti Maremme, koja obuhvaća dio jugozapadne Toskane i dio sjevernog Lazija. Dakle, riječ je o većoj oblasti smještenoj duž Ligurskog i Tirenskog mora. Prisutnost mora, živopisan ambijent, samo su neke od sličnosti koje dijele Vergine novele, te slike toskanskih slikara. Poznato je također kako je navedena skupina slikara stvarala svoje slike u prirodi, koristeći pejzaž kao inspiraciju, dakle, pejzaž kakav on zaista jest (*plein air students*). I ovdje možemo izdvojiti sličnost sa Vergom, čije su sicilijanske pripovijesti smještene na katanijskim ravnicama, u prirodnom ambijentu. Autobiografski element, koji se uočava u Verginim novelama (o čemu će biti govora kasnije u radu), uočava se i u slikama toskanskih slikara, budući da slika ne može biti precizan vizualan zapis onoga što je umjetnik vidio u datom trenutku, ali kako ističe Broude, slika može poslužiti kao zapis onoga što je umjetnik osjetio u tom trenutku kao posljedica onoga što je vidio (Turner Newth Greenfield, 2011: 51).

Mladi toskanski slikari su se pobunili, u svijetu umjetnosti, protiv ograničenja svojih prethodnika, kao što se Verga, u svijetu književnosti, odmaknuo od ograničenja koje su nametnuli naturalisti. Iz svega navedenog zaključuje se kako je predodžba o Siciliji, koju je stvorila sjeverna buržoazija, u analiziranim novelama zapravo iskrivljena slika, *mirage*, jer Sicilija nije egzotičan, fantastičan i čudestan otok; to je zemlja izrazito siromašnog proletarijata, ali i bogatih zemljoposjednika. Vergina i Pirandellova slika Sicilije prikazuje stanovništvo koje je civilizacijski apsolutno drukčije od onog koje živi na Sjeveru. No, ta predodžba je obilježena njihovom osobnom simpatijom i nostalgijom, kao i sjećanjima iz djetinjstva koja ih vežu za sicilijanski kraj. Upravo ona anonimna dama u Pirandellovoj noveli *Fantasticheria* polazi od vlastite kulture kao *normalne, civilizirane, općeljudske*, zbog čega

joj se kultura *Drugog* čini kao egzotična, neobična, kako ističe Raspudić, *zanimljiva za promatranje*, no, dolaskom u takav svijet, takva egzotična kultura (u usporedbi sa vlastitom) izaziva podsmijeh i porugu zbog čega i napušta ubrzo sicilijanski kraj (Raspudić, 2008: 134).

3.2. Mediteran kao geografski zadan prostor i kao referencija našeg kolektivnog imaginarija (društvenog i kulturnog)

Sve do danas, u Novome svijetu nije otkriveno ni jedno Sredozemlje kao što postoji u Europi, Aziji i Africi... (Acosta, 1558: 94)²²

Kako se Mediteran definira geografski? U Općoj enciklopediji se pod pojmom Mediteran nalazi uputnica na Sredozemno more. U općim i pomorskim leksikonima definiciju Mediterana ćemo pronaći pod odrednicom koja Sredozemlje definira kao zajednički naziv za zemlje uz Sredozemno more. No, po geografima, ova definicija sadrži manjkavosti. Jedna od njih je sljedeća: *ne oduzimajući nekoj suvremenoj državi pravo da se nazove sredozemnom ako ima izlaz na Sredozemno more, neke države ne doživljavamo u cijelosti ni pretežno sredozemnima* (Orešić, 2003: 1). Geografi ističu još jedan nedostatak spomenute definicije. Naime, Portugal je u pravilu država Sredozemlja, iako nema izlaz na Sredozemno more (Orešić, 2003: 1). Prihvatljivija geografska odredba definira Sredozemlje/Mediteran kao *Sredozemno more s okolnim prostorom Europe, Azije i Afrike koji je usmjeren prema njegovim obalama, u kojem se osjećaju tragovi zajedničke prošlosti i koji je obilježen sličnim načinom življenja* (Orešić, 2003: 1). No, ni ovom definicijom se ne preciziraju geografski granice Sredozemlja, koje je, ipak, teško odrediti budući da su se mijenjale tijekom povijesti, a prisutan je i problem utvrđivanja mjerila pripadnosti Sredozemlju. Tu činjenicu nam potvrđuje i Matvejević navodeći kako granice Mediterana nisu ucrtane ni u prostoru ni u vremenu, i kako je zapravo teško odrediti dokle se Mediteran prostire. *Ne vidimo ni kako bismo ih odredili, ni po čemu. Nisu ni gospodarske ni povijesne, ni državne ni nacionalne: nalik su na krug kredom koji se stalno opisuje i briše, koji valovi i vjetrovi, djela i nadahnuća šire ili sužavaju* (Matvejević, 1990: 13).

²²Braudel, Fernand. *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II, I. Svezak*. Antibarbarus izdanja: Zagreb, 1997., str. 4. prema: J. Acosta. *Prirodna povijest Indije*, 1558., str. 94.

U spisu poznatom pod nazivom *De Mundo* a koji se možda pogrešno prepisuje Aristotelu, nalazi se, kako Matvejević ističe, *sudbonosan naziv 'unutrašnje more' u opreci s onim izvanjskim, Oceanom* (Matvejević, 1990: 116). Filologija otkriva kako je pridjev *mediterraneus* označavao prostor na kontinentu, okružen sa svih strana zemljom, u opreci prema *maritimus* (Matvejević, isto). Iz toga imena će kasnije nastati, u latinskom prijevodu, Mediteran. *Unutrašnje more (Mare Internum)*, kako su ga zvali antički narodi, smješteno je između triju kontinenata – Europe, Afrike i Azije – i dvama tjesnacima (Gibraltar na zapadu i Bospor na istoku) povezano s Atlantskim oceanom i azijskim Crnim morem.

Krajolik Sredozemlja ne čine samo obale i otoci, već i planine, visoravni i ravnice pet sredozemnih poluotoka (Iberski, Apeninski i Balkanski poluotok, Mala Azija i Sjeverna Afrika). *Obale su granice mora, ne Mediterana* (Matvejević, 1990: 120). Otočne i poluotočne skupine razbijaju cjelinu Sredozemlja i čine od njega *skup mora* (Jonsko, Egejsko, Tirensko, Jadransko more i dr.). *Mnogo je naziva manjih mora u Velikom: kao da svatko želi, pred svojom obalom, imati more za sebe* (Matvejević, 1990: 121).

Predrag Matvejević definira Mediteran kao *skup mnogo manjih mora, koja se nazivaju po pokrajinama (ili po narodima), po otocima, po ljudskim sudbinama, po uspomnama na kraljeve, po običajima stanovnika, čak i po gazu goveda* (Matvejević, isto). Dokle seže Mediteran? Stari su mudraci učili da Mediteran seže dokle raste maslina (Matvejević, isto). No, Matvejević ističe kako nije uvijek svuda tako jer postoje mjesta na samoj obali koja nisu primorska ili su to manje od drugih, udaljenijih.

Fernand Braudel definira Sredozemlje kao *skup morâ, morâ nakrcanih otocima, ispresijecanih poluotocima, okruženih razvedenom obalom* (Braudel, 1997: 14). U svojoj knjizi *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II.*, ističe kako je Mediteran zapravo zbroj načina uz pomoć kojih su njegovi stanovnici izgradili povezanost preko prostora i vremena. Upravo tu Braudelovu povezanost (kako je kasnije nazivaju učenjaci) Horden i Purcell ističu kao život (i kao život poslije smrti) Braudelovih historiografskih metoda. Navedeno se uočava u sljedećim riječima: *mediteranska 'povezivost' (ili sposobnost povezivanja) je početna točka ovog izdanja, koja proučava Braudelove historiografske*

metode, kako u vrijeme njihove opće prihvaćenosti, tako i nakon što su prestale biti aktualne, kao način oblikovanja kros-kulturalne interakcije.²³

Braudel je u jednom smislu nasljednik prosvjetiteljskih i romantističkih mediteranista za koje je 'Mediteran' zapravo metonimija za 'Italiju'. Možda još važnije, njega se može promatrati u sklopu 'znanstvene' tradicije koja započinje u njemačkoj sistematskoj geografiji, koja je tad postojala tek nešto više od sto godina, kad je osmislio i koncipirao svoju knjigu - u njemačkom logoru za zarobljenike rata (Paris, 1999).²⁴

Godine 1933. Paul Valéry je postao administrator novog *Centre Universitaire Méditerranéen* u Nici, čijem je svečanom otvorenju prisustvovao održavši predavanje, u kojem odbacuje isključivo grčko-rimsku koncepciju izražavajući *uključiv mediteranski humanizam*²⁵ što se ističe u njegovim riječima: *No, dogodilo se da su određene mediteranske vrijednosti istisnule druge: primjerice, velika slava Grčke i Rima dovele su do zaborava ili zanemarivanja brojnih drugih izvora civilizacije. Sistematsko istraživanje će zasigurno otkriti da je na Mediteranu postojalo još mnogo drugih stvari koje valja uzeti u obzir, negoli smo naviknuti misliti.*²⁶ Unatoč prividnom multikulturalizmu, mediteranski humanizam Paula

²³ *Mediterranean's 'connectivity' is the jumping-off point for this volume, which considers the life and afterlife of Braudel's historiographic methods, as a way to model cross-cultural interaction.* Preuzeto iz: Concannon, Cavan; Mazurek, Lindsey. *Across the Corrupting Sea: Post-Braudelian Approaches to the Ancient Eastern Mediterranean.* Routledge, 2016, str. 2. Dostupno na: https://books.google.hr/books?id=YojDCwAAQBAJ&pg=PA65&lpg=PA65&dq=Mediterranean%E2%80%99s+%27connectivity%27+++Concannon+and+Mazurek&source=bl&ots=raskbqEpOV&sig=EuB7_PN4ZcNciRIte3lyTdJPzI&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwj0YjByufOAhXEVBOKHSS-BR0O6AEIJzAC#v=onepage&q=jumping%20off&f=false

²⁴ *Braudel is in one sense a descendant of those Enlightenment and romantic Mediterraneanists for whom 'the Mediterranean' was really a metonym for 'Italy'. More importantly, perhaps, he can be seen as falling into a 'scientific' tradition that begins in a German systematic geography that was not much more than a century old when he first plotted and drafted his book—in a German prisoner of warcamp (Paris, 1999).* Preuzeto iz: Horden, Peregrine; Kinoshita, Sharon. *A companion to Mediterranean history.* Wiley Blackwell, 2014, str. 3.

²⁵ *Expressing an inclusive Mediterranean humanism.* Preuzeto iz: Foxlee, Neil. *Albert Camus's The New Mediterranean Culture; A Text and Its Contexts.* Bern: Peter Lang, 2010., str. 99. Prema: Paul Valéry, *Le Centre universitaire méditerranéen*, in *Regards sur le monde actuel et autres essais* (Paris: Gallimard, coll. *Idées*, 1945), str. 334-59 (str. 354). Dostupno na: https://books.google.hr/books?id=eGHJc4ZXGTEC&pg=PA100&lpg=PA100&dq=Valery+about+Mediterranean&source=bl&ots=BU0IsJiGsH&sig=IHxnn0tRaMxES_as8I7XR2aQaVw&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjShd3dnYTNAhXK1hoKHZ_VC7gQ6AEIPDAD#v=onepage&q=Valery%20about%20Mediterranean&f=false

²⁶ *But it has happened that certain Mediterranean values have obscured others: for example, the great glory of Greece and the great glory of Rome have led to many other sources of civilisation being forgotten or neglected. A systematic exploration will certainly find that there were in the Mediterranean many more things that must be taken in to account than our habits allow us to think.* Foxlee, Neil. *Albert Camus's The New Mediterranean Culture; A Text and Its Contexts.* Bern: Peter Lang, 2010., str. 99. Prema: Paul Valéry, *Le Centre universitaire méditerranéen*, in *Regards sur le monde actuel et autres essais* (Paris: Gallimard, coll. *Idées*, 1945), str. 334-59 (str.354). Dostupno na: https://books.google.hr/books?id=eGHJc4ZXGTEC&pg=PA100&lpg=PA100&dq=Valery+about+Mediterranean&source=bl&ots=BU0IsJiGsH&sig=IHxnn0tRaMxES_as8I7XR2aQaVw&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjShd3dnYTNAhXK1hoKHZ_VC7gQ6AEIPDAD#v=onepage&q=Valery%20about%20Mediterranean&f=false

Valéryja je u svojoj suštini bio *bijeli humanizam*, kako ga je Lunel nazvao (Foxlee, 2010: 102). Valéry je napisao kako je Mediteran *stroj za stvaranje civilizacije*²⁷. Počevši s mediteranskim tržištem, Europa je postala velika tvornica, industrijska i intelektualna. S jedne strane, Amerika, Oceanija, Afrika i Daleki istok slali su svoje sirove materijale na prerađivanje u Sredozemlje. S druge strane, znanje, filozofije i vjere iz Azije bili su hrana za europske umove.

Dakle, Mediteran je naša kulturalna ljuštura, *na njemu se začela Europa* (Matvejević, 1990: 13). Obale Sredozemlja udomile su mnoge kulture Staroga svijeta i antike – egipatsku, mikensku, feničku i etrursku, grčku, helenističku, rimsku. Navedeni narodi i društva su poznati europskoj i svjetskoj povijesti zahvaljujući otkrićima, izumima i utjecajima (primjerice, alfabetsko pismo, sunčani kalendar, kovani novac, razvoj demokracije, prava i dr.). Sredozemlje se s pravom naziva *kolijevkom civilizacije*. Sredozemlje je ujedno i prvotni okvir kršćanstva, apostolskoga djelovanja i uspostave kršćanske crkve, pa je zato kršćanska komponenta kod sredozemnih naroda intenzivna u društvenoj, moralnoj, pravnoj i umjetničkoj sferi.

Mediteran zna biti viđen ne samo kao geografski zadan prostor, nego i kao referencija našega kolektivnog imaginarija (i društvenoga i kulturnoga). Ta referencija sadrži ideje i jedinstva i podjele – ta se dvojnost, nalik dvolikome Janusu, izrazito provlači kroz poimanje Mediterana kroz vjekove. Čitajući knjige o Mediteranu, ponekad se stječe dojam kao da je Mediteran sâm protagonist, lik. Primjerice, Braudel ga tretira kao *povijesnu ličnost*, a sebe naziva romanopiscem koji bi se htio uvući u lik po vlastitoj volji, *tako da ga nikad ne izgubi iz vida, i da se neprestano podsjeća na njegovu snažnu prisutnost* (Braudel, 1997: 14). David Abulafia mu piše *biografiju*, a po Magrisu je Matvejevićev *Mediteranski brevijar* roman kojemu je Mediteran protagonist, *fascinantan žanr između portulana, leksikona i romaneskog eseja* (Matvejević, 1990: 6). Iz svega navedenoga proizlazi kako i Braudel, i Matvejević i Abulafia i Claudio Magris pridaju osobna obilježja moru. Usudila bih se reći kako pridaju čak i božanska obilježja; *znanost o moru je istodobno pripovijest o brodolomima i mit o sirenama, maternica čovječanstva i kolijevka civilizacije koja se rađa iz mora savršena kao Afrodita* (Matvejević, 1990: 5). Navedeni autori se ponašaju poput antičkih Grka, i ostalih

²⁷ *machine for making civilization*. Navedeno po: Foxlee, Neil. *Albert Camus's The New Mediterranean Culture; A Text and Its Contexts*. Bern: Peter Lang, 2010, str. 100. Dostupno na: https://books.google.hr/books?id=eGHJc4ZYGTEC&pg=PA100&lpg=PA100&dq=Valery+about+Mediterranea&source=bl&ots=BU0IsJiGsH&sig=IHxnn0tRaMxES_as8I7XR2aQaVw&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjShd3dnYTNAhXK1hoKHZ_VC7gQ6AEIPDAD

mediteranskih naroda, koji su vodotokovima pridavali božanska obilježja, što nam potvrđuje i sam Predrag Matvejević u svom članku *Un mare, tre fedi* ističući kako su *mnogi mediteranski narodi prinosili žrtve moru – konje, bikove itd. – simbole snage i plodnosti. Morska su božanstva u njihovu panteonu zauzimala osobito mjesto*²⁸ (Roić, 1997: 397). Mediteran smatramo našim more, *mare nostrum*. Istodobno, more (Mediteran) je jedno, a vjere Sredozemlja su tri. Stoga, Predrag Matvejević s pravom postavlja pitanje *dijelimo li mi, različiti, Mediteran međusobno, ili smo mi ti – koji ga dijele?* (Roić, 1997: 399).

3.3. Kulturno-politički život Sicilije

Otok Sicilija je autonomna talijanska regija, prepuna različitosti, a ujedno i najveći otok u Sredozemnom moru. Tu su brojni otoci,²⁹ nepregledne obale, planine, žitna polja i vulkani, kao i poznate povijesne i arhitektonske znamenitosti.³⁰ Nekoć je Sicilija bila jedna od važnijih grčkih kolonija. Imala je i veliki strateški značaj u Rimskom carstvu, a prije ujedinjenja s Italijom, otokom su vladali Bizantinci, Arapi, Normani, Francuzi, Španjolci i Bourbonci. Svaki od navedenih osvajača je ostavio vlastiti trag, stvorivši pravi vrtlog kultura na Siciliji. Kao i ostale stvari, i jezik je egzotična mješavina mnogobrojnih osvajača. Riječ je o svojevrsnom romanskom jeziku s utjecajima talijanskog, arapskog, latinskog, grčkog, lombardskog, ligurskog i engleskog. Elaine Trigiani ističe jednu zanimljivost o sicilijanskom

²⁸*Molti popoli mediterranei offrivano sacrifici al mare – cavalli, tori, ecc. – simboli di forza o di fecondità. Le divinità marine trovavano nei loro pantheon un posto particolare.* Preuzeto iz: Roić, Sanja. *Talijanističke i komparativističke studije u čast Mati Zoriću / Studi di italianistica e di comparatistica in onore di Mate Zorić, Zbornik radova Međunarodnog skupa Zagreb, 27.-28. svibnja 1997/Atti del Convegno internazionale Zagabria, 27-28 maggio 1997.* Odsjek za talijanski jezik i književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997., str. 397.

²⁹Liparski otoci – sedam otoka nastalo kao posljedica vulkanske aktivnosti. Spomenici iz 6000 godina stare povijesti, plaže nastale od lave, te nevjerojatno bistro more i danas su turistička atrakcija. Preuzeto iz: Trigiani, Elaine. *Sicilija, top 10 turistički vodič.* Znanje: Zagreb, 2004., str. 6.

³⁰U sicilijanske spomenike i povijesne znamenitosti ubrajaju se: posljednji i najspektakularniji normanski spomenik, mozaik u katedrali Monreal, smatra se jednim od čuda srednjovjekovne kulture; Selinunte (ostaci grčkog Selinusa, riječ je o najvećem arheološkom parku u Europi); Agrigento (poznata Valle dei Templi dom je ruševnih grčkih hramova koji ponosno stoje nedaleko od morske obale. Oni su i danas iznimno inspirativni, kao što su bili i svojim graditeljima prije 2500 godina); normanski dio Palerma (normanska vladavina je potrajala svega stotinjak godina na Siciliji, ali je ostavila bogato pravno, kulturno i arhitektonsko nasljeđe – brojne raskošne građevine i egzotična kultura koja je harmonično ujedinila arapske i zapadnjačke utjecaje); grad Taormina koji nudi spektakularne poglede i amfiteatar); Liparski otoci (spomenici iz 6000 godina stare povijesti), Etna (najveći aktivni europski vulkan koji dominira istočnim dijelom Sicilije, visok 3330 m); Siracusa (Arheološki muzej *Paolo Orsi*, grčko kazalište, rimski amfiteatar, katakombe San Giovanni); Noto (obnovljen nakon razornog potresa iz 1693., poznat po baroknoj arhitekturi). Preuzeto iz: Trigiani, Elaine. *Sicilija, top 10 turistički vodič.* Znanje: Zagreb, 2004., str. 6-36.

dijalektu (ili bolje rečeno jeziku), naime, njihov jezik nema buduće vrijeme, što odražava *fatalizam ovdašnjeg društva* (Trigiani, 2004: 42).

Sicilija je oduvijek, za sjevernu buržoaziju, bila daleko i mistično mjesto koje se pojavljivalo u literaturi još od Homerove *Odiseje*. Iako je stvarnost života na Siciliji bila daleko od fantastičnoga i čudesnoga, upravo je taj mistični element koji se vezivao za navedeni otok, stvarao recepciju Sicilije kao evokativne, privlačne i slikovite Sicilije.³¹

*S književnog gledišta, mora se imati na umu kako Sicilija zauzima posebno mjesto u povijesti. Iz autorove perspektive, Sicilija je otok neopisive magije koja datira još od vremena grčkih mitova. Sicilijanski mitovi se temelje na otočkom životnom ciklusu i povezani su s božicama koje ljudima daju pšenicu (hranu). Zbog toga se sicilijanski mitovi bave vraćanjem živosti i duha.*³²

Enrico, glavni junak pripovijesti *Eva*, govoreći, u jednom trenutku, o slici koja prikazuje gigantsko kamenje na plaži u Aci Trezzia, naziva to kamenje – *I Ciclopi* (Verga, 2012: 140). Eva ga je zamolila da joj kaže točnu lokaciju te plaže, a Enrico je kao lokaciju naveo Siciliju, evocirajući time, spomenutu, mitsku i homersku asocijaciju na Siciliju. Poznata je sicilijanska izreka *cu nesci, arrinesci*, a smisao je sljedeći: tko otiđe, preporodi se. Dakle, iseljavanje sa Sicilije je uvjet kojeg je potrebno ispuniti ukoliko se teži poboljšanju života. Don Fabrizio, protagonist Lampedusina *Geparda* potvrđuje spomenutu sicilijansku izreku:

Ne poričem da se neki Sicilijanci, premješteni izvan otoka, ne mogu preobraziti: ali trebaju otputovati dok su veoma, veoma mladi; s dvadeset godina već je kasno: kora se već uhvatila: ostat će uvjereni da je njihov kraj poput svih ostalih, podlo oklevetan; da je civilizirana naravnost ovdje, nastranost vani (Tomasi di Lampedusa, 2013: 179).

Često Sicilijanci ostanu 'zarobljeni' na otoku, ali ima i onih koji uspiju pobjeći.³³ Na taj način je Pirandello govorio o Vergi, kao i o sebi i o ostalim zemljacima koji su na prijelazu stoljeća shvatili kako trebaju napustiti otok, uputiti se na kontinent Italije, i slijediti put

³¹ *evocative, alluring and picturesque*. Preuzeto iz: Jessica Turner NewthGreenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation*. Chapel Hill, 2011., str. 9-10.

³² *From a literary point of view, one must keep in mind that Sicily holds a special place in history. From a writer's prospective, Sicily is an island of ineffable magic dating back to the time of the Greek myths. Sicilian myths are based on the island's life cycle, and tied to the goddess who gave humans wheat. Therefore, Sicilian myths deal with the return of life and spirit*. Navedeno po: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation*. Chapel Hill, 2011., str. 12.

³³ *Spesso i siciliani vi rimangono imprigionati, ma ci sono quelli che evadono*. Preuzeto iz: Pirandello, Luigi. *Saggi, poesie, scritti varii, a cura di M. Lo Vecchio-Musti*. Mondadori: Milano, 1960.

suvremenosti, jer samo na taj način mogu postići ciljeve koje su si odredili. No, iseljavanjem iz svog rodnog kraja, Verga i Pirandello nisu ujedno i zaboravili svoje porijeklo, kao ni kulturu koju su 'apsorbirali' još u djetinjstvu, i za vrijeme svoje mladosti, što će se najbolje pokazati analizom odabranih novela. Dva su im pojma zajednička – memorija i nostalgija. Ako postoji poveznica koja ujedinjuje sve poznate intelektualce, a koji su napustili svoj rodni kraj, to je zasigurno njihova sposobnost ujedinjenja obiju *perspektiva*, one koja se odnosi na sicilijansku kulturnu tradiciju, kao i one koja je u toku sa svim novonastalim događajima koji dolaze s druge strane Alpa /izvan Alpa. Leonardo Sciascia (*Pirandello e la Sicilia*, 1996) tako ističe kako Vergin i Capuanin opus slijedi ideje francuskog naturalizma, dok se u Pirandellovim djelima osjeća trag tipičnih primjera *filozofije života* njemačkog podrijetla, iako treba nadodati kako se navedeni utjecaji zasnivaju na popularnoj i kulturnoj podlozi usko povezanoj sa Sicilijom, koja je jednostavno *način postojanja*.³⁴

Po pitanju kulturno-političkog života Italije, Sicilija je oduvijek u tom području imala *zasebnu fizionomiju* (Hergešić, 1967: 435). Revolucionarni pokreti se javljaju naprije na tom području. Sicilija je i fašistima zadavala brige, a nakon Drugog svjetskog rata je Crispi pokrenuo pitanje: *ne bi li bilo najbolje da se Sicilija potpuno otcijepi?* (Hergešić, isto). Možemo nabrojiti desetak značajnih književnika podrijetlom Sicilijanaca, a koji su, iako pripadnici talijanske književne zajednice, sačuvali specifične oznake svoga zavičaja nametnuvši ih u literaturu nove Italije. Primjerice Luigi Capuana, Giovanni Verga, Federico de Roberto (koje Hergešić naziva verističkim trolistom) Luigi Pirandello, Grazije Deledda (najčešće prikazuje sredinu Sardinije), Matilda Serao (mnoge romane posvetila malograđanskoj sredini Napulja i Rima), Corrado Alvaro, te u novije doba tkz. baštinici verizma Elio Vittorini i Alberto Moravia (rođen u Rimu, a s verističkim regionalistima ga vežu samo tehnika i temperament). *Mineo, Aci Reale, Catania, Girgenti, Siracusa ulaze u talijansku književnost kao rodna mjesta predstavnika verizma i njegovih izdanaka* (Hergešić, isto). Kao što i Napulj daje obilježje prvacima književne kritike i povijesti: De Sanctisu i Croceu. Dakle, teško je zamisliti kulturno-umjetničku povijest moderne Italije bez udjela koji dolazi s periferije nacionalnog teritorija. Periferija ima posebni značaj, specifične oznake i nesumnjivu samostalnost, premda je dio opće narodne zajednice.

³⁴*L'opera di Verga e Capuana accoglie la lezione del Naturalismo francese, Pirandello risente di istanze tipiche della filosofia della vita di ascendenza tedesca, ma queste influenze si vanno a incardinare su un sostrato popolare e culturale strettamente legato a una Sicilia che è modo di essere.* Navedeno po: Righini, Michele. 'Cu nesci, arrinesci'. *Verga e Pirandello dalla Sicilia all'Europa*. Dipartimento di Filologia Classica E Italianistica Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2012. Dostupno na: <http://www.letteraturaitalianaonline.com/novecento/verga-pirandello-righini.html>

4. Verizam i naturalizam, 19. stoljeće

Talijanski roman 19. stoljeća ima dva osnovna pola: Manzonijeve *Zaručnike* i Vergine *Malavoglia*. I kod Manzoni i kod Verge je glavno lice Providnost, *samo što je kod Verge Providnost ime otrcanoj barki koja postaje glavni krivac rasapa zadruga Malavoglinih* (Frangeš, 1959: 106). Giovita Scavini (jedan od Manzonijevih kritičara) rekao je za Manzonijeve *Zaručnike* kako nebo nad njegovim junacima nije pravo, već crkveno. Razlika među djelima ovih autora je vidljiva i u samom završetku njihovih romana. Manzonijevi junaci konačno nalaze blagoslov i spokoj u krilu Providnosti, a kod Verge je to nebo pravo zvjezdano nebo, *nebo pusto i odjekuje prazninom, jer na njemu ne stoluje dobri Bog Renzov i Lucijin, već tamna, ljudima neprijateljska sila Sudbine koja podjednako čini nesretne i bijednike i knezove* (Frangeš, 1984: 244).

Nakon renesanse, tek je romantizam ponovno povukao Italiju u vrtlog europskih zbivanja, kako Ivo Frangeš ističe, *tek je epoha napoleonskih ratova, koja je – makar i na kratko vrijeme – po Italiji isprepletala sva prijestolja, uključivši tu i papinsku stolicu, stvorila na Apeninskom poluotoku mogućnost razvitka građanskih revolucionarnih pokreta i pripravila Risorgimento* (Frangeš, 1967: 148). Potkraj 18. stoljeća Italija broji trinaest država³⁵, koje su, kako Ivo Hergešić ističe, *tuđe jedna drugoj, ako nisu zakleti neprijatelji*. Neujedinjena Italija je u literaturi bila romantičan motiv. Dakle, svi problemi provincije se žrtvuju zbog ostvarenja glavnog problema, ujedinjenja Italije, odnosno – u literaturi, *zbog stvaranja jedinstvene talijanske literature* (Frangeš, 1967: 152). Mladi pisci, siti manzonijevskog domoljublja, pišu slijedeći stil francuskih romana. No, njihovo pisanje ne pridonosi književnom jedinstvu, jer talijanska književnost može postati talijanskom *tek onda kada se u njezinu sklopu nađu sve novoujedinjene pokrajine sa svojim specifičnim problemima* (Frangeš, isto). Hergešić navodi tri etape na putu do talijanskog ujedinjenja. Prvo razdoblje je napoleonsko, čiji završetak predstavlja Bečki kongres (1815.), drugo razdoblje je

³⁵U kraljevstvu Sardinije i Pijemonta vlada Savojska kuća, milanskim vojvodstvom vlada Austrija koja posjeduje biskupije Trento i Bressanone. Genova je republika kao i Mleci, dok vojvodstvom Parme i Piacenze vlada Ferdinand Bourbonški. Vojvodstvo Modena i Reggio pripada kući d'Este, a ne valja izostaviti ni sićušnu republiku San Marino koja i danas postoji. U velikom vojvodstvu Toskane stoluje lotrinška dinastija, Lucca je republika, Piombino kneževina, a kneževina je i Massa i Carrara. Crkvenom državom vlada papa, dok se kraljevstvo obiju Sicilija (koje obuhvaća Napulj i Kalabriju) nalazi pod španjolskom vlašću. Preuzeto iz: Hergešić, Ivo. *Književni portreti, novi izbor*. Stvarnost: Zagreb, 1967., str. 429.

doba narodnog preporoda (*Risorgimento*) koje dovodi do osnivanja Talijanskog kraljevstva (1861.), a treća etapa je ujedno i etapa konačnog ujedinjenja Italije (1870.), koja se proteže sve do Prvog svjetskog rata (Hergešić, 1967: 429).

Glavnu prekretnicu Italije predstavlja 1870. godina, godina potpunog ujedinjenja Italije. U tom je razdoblju Italija i finansijski i na području umjetničkog stvaranja bila pod utjecajem drugih država. S jedne strane je ekonomski i finansijski bila pod utjecajem sve razvijenijih kapitalističkih država, a s druge strane je talijansko umjetničko stvaranje bilo pod utjecajem francuskog i engleskog umjetničkog stvaranja. (Frangeš, 1967: 148) Osnutkom jedinstvene države su snovi i karbonara i mladotalijana ostvareni. Ivo Hergešić u svojoj knjizi *Književni portreti* objašnjava tadašnje društvene i gospodarske, dakle, političke prilike Italije. Naime, kako bi mogla dostići napredne zemlje, ujedinjena Italija se hitno industrijalizira, dolazi do vanjske trgovine, kao i do talijanskih kolonijalnih pothvata. Seljaštvo se naglo proletarizira odlaskom u gradove ili selidbom u Ameriku. Radnička klasa je i dalje nerazvijena, a do socijalnih sukoba dolazi jedino na selu zbog *isprepletanja* nekadašnjeg feudalizma i sadašnjeg kapitalizma. Južna Italija je poprilično zaostala, ponajviše Napulj, Kalabrija i Sicilija (nekadašnje Kraljevstvo obiju Sicilija). Naravno, ne treba smetnuti s uma kako su pojedini dijelovi Italije živjeli pod raznim režimima, stoga je i logično kako postoje znatne kulturno-političke, društvene, gospodarske, pa i jezične i rasne razlike između pojedinih regija. Riječ je, naime, o posebnim problemima suvremenog kapitalizma, odnosno o nepremostivom jazu između relativno naprednog i industrijaliziranog talijanskog Sjevera i težačkog i *latifundističkog*³⁶ Juga koji se, kako navodi Mate Zorić, *stoljećima gušio u zaostalosti* (Zorić, 1974: 150).

Na Siciliji je Luigi Capuana, kritičar, književni teoretičar i pripovjedač, počeo širiti pokret, točnije, naglašava Hergešić, *ideologiju novog umjetničkog pravca koji se na Zapadu zove realizam*³⁷ ili *naturalizam*³⁸ (Hergešić, 1967: 435). Capuana je taj pokret prozvao

³⁶Normani su uveli sustav vlastitih polja pšenice (*latifondi*), pa su seljaci bili prisiljeni na borbu za svaki mali komad tla što je 1880-ih rezultiralo masovnim siromaštvom i iseljenjem. Trigiani, Elaine. *Sicilija, top 10 turistički vodič*. Znanje: Zagreb, 2004., str. 43.

³⁷Književni pravci *naturalizam* i *verizam* se mogu shvatiti i kao varijante razvijene unutar okvirnih načela realizma, njegove poetike, njegova temeljnog shvaćanja svrhe književnosti i njegova odnosa prema znanosti. Premda valja naglasiti kako i oni imaju nekih značajki koje će pojedine pisce voditi i u smjeru napuštanja zamisli o izravnom zrcaljenju zbilje, pa čak dovesti i do književne tehnike koja odgovara poeziji razvijenoj u simbolizmu, a koja već uvelike pripada sljedećoj književnoj epohi, modernizmu. Manifestom naturalizma se obično smatra Zolina rasprava *Eksperimentalni roman*. Preuzeto iz: Solar, Milivoj. *Povijest svjetske književnosti*. Golden marketing: Zagreb, 2003., str. 254.

³⁸Međusobne razlike između naturalizma i verizma su teorijski gotovo zanemarive, jer proizlaze jedino iz toga što se naturalizam uglavnom dosta usko veže uz teoriju i književnu tehniku koju je razvio Émile Zola (1840-

verizmom (*vero* – istinit). Milivoj Solar navodi kako se verizam i naturalizam teorijski jedva razlikuju, jedino što se primjećuje je veća prisutnost sućuti i razumijevanja za ljudsku patnju kod Verge, kao i *duboki pesimizam koji prožima Vergina djela*, dok je Zola vjerniji uvjerenju da će znanstveni napredak svima donijeti boljitak (Solar, 2003: 257). Isto tako, naturalizam teži opisivanju prirode i čovjeka u najmračnijim trenucima, a verizam teži istinitom prikazivanju stvarnosti, pri čemu se bavi (za razliku od realizma) uglavnom mračnijim stranama života, iako ih veristi prikazuju samo kada je ta mračna strana života sastavni dio priče koju autor želi ispričovijedati.

Verizam je nastao s jedne strane, *kao odgovor na Manzonijsku patriotsku književnost*, i s druge strane, *kao suprotstavljanje Carduccijskoj historičkoj poeziji koja evocira prošlost i svojevrsno je interpretira* (Frangeš, 1984: 254). Mate Zorić naglašava kako *verizam proishodi iz suvremenih zahtjeva znanstvenog i filozofskog pozitivizma, a u mnogočemu se podudara s temama, poetikom i stilskim značajkama francuskog naturalizma* (Zorić, 1974: 149). Nije slučajno to što se verizam začeo i razvio upravo na Siciliji; svi veliki kritički realisti od Capuane i Verge do Pirandella mahom su južnjaci, većinom Sicilijanci. *Bilo je to razlogom što se verizam u književnosti značajnim dijelom obogatio regionalnim koloritom i dijalektalnim osebnostima* (Zorić, 1974: 151). Francuski naturalizam je u Italiji postao verizam, a Sicilijanac Giovanni Verga se svojim slikanjem života najzapuštenijih krajeva nove države, izdignuo iznad svih pisaca verista. Njegovi sljedbenici teže za istinom, objektivnom istinom, a poput francuskih naturalista Zolina tipa, *veristi se pozivaju na prirodnoznanstvene teorije, vole minuciozne opise, uvode u literaturu malog čovjeka, ne prezaju od raznih slobodština* (Hergešić, 1967: 434). Svijet verističke književnosti su sicilijanski ribari i seljaci, razbaštinjen puk, obrtnici s polja i iz gradova, mali i veliki izrabljivači, razočarani građani, te dekadentni plemići. Osim spomenutog, verizam se razlikuje od francuskog naturalizma i time što se ne odriče *impasibilnosti kao jednog od temeljnih kriterija u pripovjedačkom pristupu* (Zorić, 1974: 151). Moglo bi se reći kako se verizam nadahnjuje osjećajem duboke sućuti prema *pobijeđenima*, kao što se nadahnjivao pesimističnim, ali i skeptičnim prikazom života. U tumačenju čovjeka pomoću *znanstvene metode*, kod verista je pretežnu vrijednost zadobio kriterij biološkog determinizma. U skladu s tim, u naturalističkoj slici čovjeka dominiraju, kako Frano Čale i Mate Zorić ističu, *najelementarniji nagoni, egoizam i međusobna borba za održanje i za moć* (Zorić, 1974: 150).

1902), a verizam uz poetiku i književnu praksu kojoj je utemeljitelj talijanski književnik Giovanni Verga (1840-1922). Preuzeto iz: Solar, Milivoj. *Povijest svjetske književnosti*. Golden marketing: Zagreb, 2003., str. 254.

Dakle, nije teško shvatiti zašto je pripovjedna proza, osobito roman, kao *ljudski dokument* lišen izravna upletanja pripovjedača, te kao objektivna i beščutna rekonstrukcija sredine (Zorić, isto), bio najomiljeniji izražajni oblik, prikladan naturalističkoj viziji svijeta.

Godine 1895. sastali su se Verga i Zola u Rimu, kada je Zola prikupljao materijal za drugi dio svoje trilogije *Tri grada*. Lucio d'Ambra je zabilježio tada njihove riječi:

'Le verisme italien... – govorio je Zola – oui, oui, je comprends. C'est mon naturalisme...', na što mu Verga, malo uvrijeđen odgovara karakterističnom igrom riječi: - *'Verismo, verismo... io preferisco dire la verità'* (Frangeš, 1984: 247).

Koja su bila načela verizma kazao je Giovanni Verga u uvodnom dijelu svoje novele *Eva*. Veristička pripovijetka je trebala biti kratka, *ljudski dokument*, ponovljena istina kakvu pisac treba pripovijedati gotovo istim slikovitim riječima pučkog kazivanja, te *gola, jednostavna ljudska činjenica koja ne ostavlja čitatelja ravnodušnim jer se zbiva u zbilji i svjedoči o pravim suzama, strastima i doživljajima koje su bile u puti...* (Zorić, 1974: 151). Verga je također isticao kako je *bezličnost znak snage (1852) i kako umjetnik mora u svom djelu biti kao Bog u stvaranju, nevidljiv i svemoguć: njegova se prisutnost mora osjećati posvuda, ali on mora ostati neopažen (1857)* (Frangeš, 1984: 245-246). Baš poput Verginih *I Malavoglia*, umjetnikova ruka je apsolutno nevidljiva, a čitajući djelo stječe se dojam kao da je djelo nastalo samo od sebe, spontano poput kakve prirodne činjenice. Međutim, Frangeš navodi osnovnu grešku Vergina verizma, kao i svakog naturalizma, a ona se krije u tome što on vjeruje da je njegova *impersonalità* zaista objektivno moguća (Frangeš, isto). Naime,

verizam nije Zolin naturalizam, koji je u kidanju cjelovite slike čovjeka otišao mnogo dalje nego Vergin verizam; griješi i Verga, ponesen zabludom da njegova istina može, sama po sebi, biti predmetom umjetnosti. No, on to ne osjeća, kao što ne osjeća ni to koliko sam sebe kao pisca degradira svodeći se na pukog, objektivnog promatrača koji život, taj 'mnogo jednostavniji život (Zola) odražava 'istinito', statistički i prema tome nepotpuno. Integralnog, društveno potpunog čovjeka, tu glavnu tekovinu građanskog realizma, naturalisti zamjenjuju licem koje odražava samo jedan dio čovjekova života. Ali ondje, gdje oni ponovo postaju realisti, gdje im se junaci otimaju ispod pera i počinju živjeti logikom svoga društvenog položaja, tu je njihova umjetnost jača od njih. Tako je i kod Verge (Frangeš, 1959: 109-110). Ipak, uz spomenuto, ne možemo kazati kako zasluga verizma ne leži i u tome što je talijansku književnost obogatio, u najmanju ruku, novim temama i formama.

5. Giovanni Verga, život i opus

Giovanni Verga rođen je 1840. na podnožju Etne, vjerojatno u Vizziniju, iako mu je kao mjesto rođenja upisana Catania. Rođen je, dakle, iste godine kad i Zola, koga je, uz Flauberta, Verga smatrao svojim učiteljem, iako treba napomenuti kako s njime nema ništa zajedničko (Hergešić, 1967: 431). Potječe iz imućne obitelji, liberalno-patriotski nastrojene. Djed mu je bio član sicilijanskog parlamenta, karbonar. Sve promjene koje je doživljavala Vergina domovina, doživljavao je i on. Naime, kao devetogodišnjak je doživio španjolsko bombardiranje grada Catanije (1849). Kao mladić, postao je svjedok važnog povijesnog trenutka kada Kraljevina Dviju Sicilija dolazi pod Savojsku dinastiju (1860). Njegov prvi roman objavljen je iste godine kada bitkom kod Visa građanski iredentizam doživljava svoj prvi neuspjeh. Nadalje, prvi period njegova književnog stvaranja završava konačnim ujedinjenjem Italije (1870). Socijalni problemi Italije potiču nekadašnjeg *salonsko-melodramatičnog pisca* da nastavi svoje stvaralaštvo kao realističan pripovjedač i društveni kritičar.³⁹ Vergine novele o životu sicilijanskih seljaka i malograđana, kao i prvi roman ciklusa *Pobijedeni*, objavljuju se u isto vrijeme kada Italija pristupa Trojnom savezu (1881). Spomenuti ciklus, nažalost, nije dovršio. Doživio je i prve poratne godine i rađanje fašizma, a umro je nekoliko mjeseci prije fašističkog pohoda na Rim. Čini se kao da je i sam Verga, na koncu svog života, posustao, *pobijeden* i umoran.

Prvi period pisanja započinje već kao šesnaestogodišnjak, kada piše svoj prvi patriotsko-sentimentalni roman, *Ljubav i domovina (Amore e patria)*, uzevši građu iz američkog rata za nezavisnost. Napisani roman ne objavljuje, zaokupljen pisanjem romana o karbonarima, riječ je o Verginu prvijencu *Karbonari s planine (I Carbonari della Montagna)*, objavljenog 1861.-1862.) nakon kojeg slijedi izdavanje romana *Na lagunama (Sulle lagune)*, 1863. godine) (Frangeš, 1984: 257). Mladenačka Vergina djela, danas su gotovo i zaboravljena, a njihove glavne značajke su, po Frangešu, romantična fabula, i slab toskanski jezik (Frangeš, 1967: 150). No, patriotski zanos koji se osjeća u tim djelima postoji s razlogom, budući da ta djela nastaju u epohi stvaranja nove talijanske države, u kojem je

³⁹Ustaljena je već podjela Vergine djelatnosti na mondensko-salonsku (od romana *Una peccatrice*, 1866., do novele *Nedda*, 1874.) i *verističku* (od *Neddina* predgovora dalje, uglavnom do objavljivanja posljednje zbirke novela, *Don Candeloro e C.i.*, 1894.) Preuzeto iz: Frangeš, Ivo. *Stilističke studije*. Naprijed: Zagreb, 1959. , str. 122.

cijela literatura bila (umjetnički) prožeta građanskim nacionalizmom. Po očevoj želji studira pravo, zbog čega napušta svoj zavičaj i odlazi u Firenzu čime ujedno započinje drugi period Vergina pisanja: *Grešnica (Una peccatrice, 1866)*⁴⁰, *Ptica u kavezu (Storia di unacapinera, 1871)*, *Eva (Eva, 1873)*, *Tigrica (Tigre reale, 1873)* i *Eros (Eros, 1875)*. Vrijednost navedenih djela je, kako i sam Ivo Frangeš ističe, biografska: *Provincijalac, s patrijarhalnim osjećajem povezanosti za rodni dom, Verga dolazi sa zapuštene Sicilije u Milan i u Firencu i baca se u vrtlog novog, neviđenog života: plod njegove provincijalne izgubljenosti i nesnalaženja u tom 'velikom svijetu' jesu djela kojima su glavni junaci mladi ljudi i žene* (Frangeš, 1967: 151). Ivo Hergešić također navodi kako je sadržaj ovih romana *ljubavno-senzacionalan, a stil romantično-papirnat. Salonsko-bohemska erotika i parfimirani kozmopolitizam* (Hergešić, 1967: 432). Kao mladić, Verga se uputio na kontinent odlučan u namjeri da otkrije svoj pravi umjetnički izražaj, uvjeren kako njegov zabačen otok nema *nikakve motivske vrijednosti* (Frangeš, 1967: 152). Neupitna je bila Vergina ljubav, još kao četrnaestogodišnjeg dječaka, za vrijeme jedne od nebrojenih sicilijanskih kolera, koju je osjećao prema sicilijanskom seljaku, ta i sam je to priznao (Frangeš, 1984: 240). Ipak, sam sebi nije povjerovao, i odlučio se uputiti u srce Italije kako bi se tamo nadisao *pravoga života*.

Godinu potpunog ujedinjenja Italije (1870), Verga dočekuje kao izgrađen pisac. Glavni junaci gore navedenih novela su većinom mladići koji stradaju zbog fatalnih gradskih žena na koje nailaze. Takve likove *kobnih pokvarenica* pronalazimo i u hrvatskoj književnosti, fatalna žena Sofija Grefštajn iz *Baruničine ljubavi* (1877), romantičan lik Laure iz Kovačićeva romana *U registraturi* (1888), ili pak Klara Grubarova, fatalna ljepotica iz Šenoina romana *Zlatarovo zlato* (1871). Svi Vergini junaci su, zapravo, žrtve svojih pogubnih ljubavi, ojađeni i *pobijeđeni*.⁴¹ *Grešnica* Narcisa izgara u vlastitoj ljubavnoj vatri; Giorgio La Ferlita, žrtva sablasne strasti prema *Tigrici*, fatalnoj kneginji koja umire u njegovu zagrljaju; opatica Maria koja pogiba u samostanu kao *Grmuša crnoglavka (capinera)* u kavezu (Frangeš, 1967: 151). Moglo bi se reći kako je opatica Maria iznimka među spomenutim fatalnim ženama, ona svakako nije jedna od kobnih zavodnica, ili kako ih Hergešić naziva *maliarda* (Hergešić, 1967: 432), već prije tragična djevica. I sam Verga, došavši u zrelije godine, nije bio zadovoljan spomenutim razdobljem svoga stvaranja, zbog čega se kasnije energično odrekao *Grešnice* (Hergešić, 1967: 432). *Potekavši iz malograđanske porodice, Verga u sebi nosi sentimentalnu, gotovo paskolijansku sliku obiteljske sreće i svetosti kućnog*

⁴⁰Godina objavljivanja Vergine *Grešnice*, dakle, prvog djela iz drugog razdoblja njegova stvaranja, ujedno je i godina prvog udarca mladom imperijalizmu talijanske buržoazije – Viške bitke (1866.)

⁴¹Kako se naziva i Vergin veliki ciklus romana *Pobijeđeni (I vinti)*.

ognjišta (Frangeš, 1984: 254). Upravo se ta problematika provlači kroz sva njegova mladenačka djela – mladi provincijalci, iracionalno zaljubljeni u pustolovke. Drugi period Vergina umjetnička stvaranja Ivo Frangeš naziva *umjetnički nezreli, i sadržajno trulim prednaturalističkim košmarom* (Frangeš, 1984: 240). Treće razdoblje Vergina stvaralaštva naziva se verističkim razdobljem. Vergina veristička djela se razlikuju od mladenačkih romana u tome što je pisac, za početak, odustao od lirsko-sentimentalnog odnosa prema sudbini likova (zbog Zolina i Maupassantova utjecaja, koje je i osobno poznao) postavši, kako ističe Maria Mignosa, vanjski promatrač i ravnodušan (u odnosu prema svojim likovima) (*osservatore esterno ed impassibile*).⁴² Predgovor *Eve* je svojevrsan manifest Vergine poetike (verizma):

Evo vam pripovijesti – bila ona san ili java, to sad nije važno, - tek ona je istinita, onakva, kako se dogodila, ili se mogla dogoditi, bez licemjerne retorike (Frangeš, 1967: 153).

Glavni problem koji Verga ističe u predgovoru jest: kako pronaći pravi umjetnički izražaj? Kao što se može zaključiti na temelju navedenog citata, pravi umjetnički izražaj pisac pronalazi u istinitosti, bez licemjerne retorike. Enrico Lanti, mladi junak *Eve*, obraća se piscu, umirući, riječima:

Život!... Da, da... ima nešto, što je istinito u umjetnosti! (Frangeš, isto).

Pisac je u posljednjem razdoblju stvaranja spoznao kako je u umjetnosti istinit samo život. Upravo se i radi potrage za istinom uputio u Milano i Firenzu. Vergin odlazak u Milano predstavlja prekretnicu u njegovu stvaralaštvu. Sve ono što je do sada smatrao umjetnošću, zapravo je bila laž. A to se da zaključiti iz sljedeće rečenice Enrica Lantija:

A umjetnost... – Laž je i ona... Laž...ili iluzija! – Prokleta da si i ti, o lažljiva umjetnosti, koja nas opijaš svim svojim ludostima! Prokleta da si! – (Frangeš, isto).

Verga je napustio Siciliju s raskidanom nacionalno-romantičarskom vizijom svijeta, duboko uvjeren da će se na kontinentu dovinuti do pravog realizma (Frangeš, 1984: 242). Nije bilo potrebno otputovati iz svoje domovine u potrazi za novom istinom, shvatio je da se treba vratiti mjestu otkuda je i pošao. Vraća se svojim Sicilijancima, u svoj rodni kraj. *Obraćenje* koje je Verga doživio, sam naziva *mlazom svjetla* (Frangeš, 1984: 241). Taj *mlaz*

⁴² Mignosa, Maria. *Analisi del testo narrativo 'La roba' di Giovanni Verga*. 2014. Dostupno na: <http://letteraturaedidattica.blogspot.hr/2014/04/giovanni-verga-la-roba-analisi-del.html>

svjetla se vremenski podudara sa francuskim naturalizmom. Ivo Frangeš navodi Vergine dojmove o svom obraćenju:

To je vrlo jednostavna pripovijest. Bio sam već objavio neke od svojih prvih romana. Išli su mi od ruke: pisao sam dalje. Jednoga dana, ne znam ni sam kako, dopade mi ruku neka vrsta brodskega dnevnika, rukopis prilično neuredan, gramatički nepravilan, u kom je kapetan potanko pripovijedao o nedaćama koje je morao preturiti njegov jedrenjak. Onako mornarski; bez ijedne suvišne rečenice; kratko. Zgranuo me je; ponovno ga pročitah; bilo je to ono što sam, ne znajući ni sam jasno, dotad tražio. Ponekad je čovjeku dovoljan samo jedan znak, jedna točka. Bilo je to kao mlaz svjetla (Frangeš, isto).

Godine 1874. napisana je i objavljena u časopisu *Rivista italiana* sicilijanska sličica (*bozzetto siciliano*) *Nedda*, koja označava važnu prekretnicu u njegovu književnom stvaralaštvu. Navedena novela je prva Vergina novela koja obrađuje seljački siže, i ne samo to. Eugenio Torelli Viollier je napisao u svojoj kritici *Nedde kako nikada prije nije jedan talijanski autor prikazao toliko vjernu Siciliju u nekoliko stranica.*⁴³ Čitajući Verginu sličicu svaki se čitatelj može upoznati sa sicilijanskom tradicijom, kao i sa samim životom na otoku.

Posljednje (treće) razdoblje umjetničkog stvaranja najavljuje zbirkom novela *Život na ladanju (Vita dei campi, 1880)*⁴⁴ kojom Verga prelazi u tabor verista. Nakon prve knjige iz seljačkog života, objavljuje roman *Obitelj Malavoglia (I Malavoglia, 1881.)*, svoje remekdjelo. Riječ je o romanu koji prikazuje sudbinu jedne ribarske obitelji. Verga obrađuje temu koja se provlači kroz sve moderne književnosti, a to je raspad patrijarhalne zajednice u sukobu s počecima suvremenog kapitalizma. U romanu *I Malavoglia* pisac opisuje svoj zavičaj koji poznaje u dušu, stvarnost koju je tako reći u se upio, budući da je i sam dio ove stvarnosti (Hergešić, 1967: 436). Ivo Frangeš ističe kako slabost naturalističkog postupka obično predstavlja *ropska povezanost čovjeka uz pejsaž, oslikanog diskretnom rukom sigurnog pisca* (Frangeš, 1984: 249). No, *I Malavoglia* rađa iluziju da je nastao sam od sebe; *on teče prirodno i bistro, kao živa izvor-voda* (Frangeš, isto). Po uzoru na Zoline i Balzacove cikličke romane, Verga je u svom ciklusu *Pobijeđeni (I Vinti)* imao namjeru predstaviti tragičnu viziju izmučenog čovječanstva. Ciklus romana *Pobijeđeni* nosi značajan naslov. Naime, likovi u romanima *Obitelj Malavoglia, Meštar-don Gesualdo, Vojvotkinja de Leyra,*

⁴³*Never before had an Italian author shown Sicily with so much truth in so few pages.* Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation.* Chapel Hill, 2011., str. 4.

⁴⁴Prema noveli *Cavalleria rusticana (Seoska čast)*, koja je inače dio spomenute zbirke novela, izrađen je libreto Mascagnijeve opere *Cavalleria rusticana*.

Narodni zastupnik Scipioni i Raskošnik (I Malavoglia, Maestro-don Gesualdo, La duchessa di Leyra, L'onorevole Scipioni, L'uomo di lusso) zapravo su pobijeđeni koje je bujica naplavila na obalu, nakon što ih je povukla i podavila, svakog od njih sa žigom njegova grijeha koji bi zapravo imao biti sjaj vrline (Frangeš, 1984: 245).

Vergine verističke novele su moralne tragedije sa socijalnom pozadinom, tragedije koje se odigravaju u okviru gašenja domaćeg ognjišta i razbijanja obiteljskog jedinstva (Frangeš, 1984: 242). I tako Giovanni Verga postaje *advocatus miseriae humanae*, kako ga Vossler naziva. U ovom razdoblju umjetnička stvaranja, Verga raskida s dotadašnjim romantičnim pseudorealizmom, usvajajući postulate francuskog naturalizma (Frangeš, isto). Nadalje, godine 1883. objavljuje još dvije zbirke novela: *Seoske novele (Novelle rusticane)*⁴⁵ i motive iz milanskog višeg i nižeg društva *Ulicama i cestama (Per le vie)*. Ta su djela (*Obitelj Malavoglia, Seoski život, Seoske novele*, kao i roman *Meštar-don Gesualdo* iz 1889.-te) vrhunac talijanskog naturalizma, a po Frangešu, *svakako pripadaju među najvrjednija ostvarenja toga pravca u europskoj književnosti uopće* (Frangeš, 1984: 238). *Meštar-don Gesualdo* je roman o društvenom usponu zidarskog ratnika koji stječe golemo bogatstvo, uzima za ženu propalu aristokratkinju, a kćerku udaje za vojvodu. Bogatstvo ga ne uspije spasiti, zbog čega meštar ostaje neshvaćen, napušten i pobijeđen. Spomenuti roman, po Frangešu, uza sve nedostatke u konstrukciji (u usporedbi s *Obitelji Malavoglia*) predstavlja vrhunac koji umjetnik u punoj zrelosti svoje dobi, kao tada Verga, teško može nadmašiti (Frangeš, 1984: 253). S Frangešovim mišljenjem se slaže i Hergešić po kojemu je ovo jedini talijanski roman velikog formata koji možemo staviti o bok velikim književnim djelima kojima je urodio prirodnoznanstveni nazor na svijet u razdoblju pozitivizma i naturalizma (Hergešić, 1967: 438). Nakon *Meštra-don Gesualda*, snaga Vergina talenta popušta (Frangeš, 1984: 257-258).

Vergina ljubav prema potlačenima u biti je humanitarna, gotovo kršćanska, njegovo žaljenje ne raste do protesta, njegovi junaci ne izdižu se do heroja; ali Verga je, prepustivši riječ stvarima, ipak dao stranice takve umjetničke snage, koja ga po objektivnosti slikanja i snazi iznošenja društvenih suprotnosti stavljaju među najveće europske realiste 19. stoljeća (Frangeš, 1959: 117).

⁴⁵ *Malaria, Imanje, Kruh naš svagdanji* smatraju se najboljim novelama spomenute zbirke, a djeluju i kao preludij za problematiku don Gesualda. Ivo Frangeš navodi kako počeci *Malarije* i *Imanja* gotovo da nemaju premca u realističkoj novelistici. Preuzeto iz: Frangeš, Ivo. *Giovani Verga/Nedda*. Logos: Split, 1984., str. 250.

Giovanni Verga je pisao i psihološke novele *Intimne drame* (*Drammi intimi*, 1884). Godine 1891. objavljena je zbirka novela *Uspomene kapetana D'Arca* (*I ricordi del capitano D'Arce*, 1891) i *Don Candeloro i drugovi* (*Don Candeloro e C.i.*, 1894), te dramu *Najprije moje onda tvoje* (*Dal tuo al mio*, 1903). Također treba reći nekoliko riječi o Vergi, kao o kazališnom autoru zaslužnom za dramatizaciju novela koje je pisao, primjerice, *Seoska čast* (1884), *In portineria* (1885) i *Vučica* (1896). Godine 1903. pisac prikazuje svoj posljednji kazališni komad društveno-ekonomske problematike *Dal mio al tuo* (*Najprije moje, onda tvoje*). Spomenuti komad je naišao na velike kritike naprednjaka, Verga se naposljetku uvrijedio, pa zainatio i svoju dramu prepravio u mali roman. Objavio ga je 1906. zajedno s predgovorom u kojem je objasnio kako njegove namjere nisu bile polemičke, već umjetničke. *Nije potrebno sijati mržnju i negirati domovinu u ime čovječanstva. A napokon, današnje i sutrašnje Luciane, nisam izmislio ja* (Hergešić, 1967: 439). Pisac je nakon ovog kazališnog komada (i romana) potpuno zašutio. Umro je u rodnom gradu u Cataniji, *zaboravljen i nečitán, u dubokoj starosti*, 27. siječnja 1922 (Frangješ, 1984: 258). Luigi Rosso je zaslužan za monografiju *Giovanni Verga* (1919), a jedno od nepovredivih mjesta u povijesti talijanske književnosti odredio mu je i Pirandello, u prigodi njegovog 80. rođendana, trajno ga označivši kao jednim od izrazitih pisaca stvari (*tj. predmetnosti*), a ne tek riječi (Gracin, 2008: 121).

5.1. *Nedda, sicilijanska sličica*

Jedna od zajedničkih karakteristika *Nedde*, prve Vergine novele seljačkog sižea, te većine novela iz *Seoskog života* (*Vita dei campi*)⁴⁶, jest, zasigurno, slikovit prikaz Sicilije. Ovo poglavlje rada istražiti će, uz tematološku, kompozicijsku, stilsku i jezičnu analizu novele, i ambijent pripovijesti. Čitajući *Neddu* (1874), kao i većinu novela iz *Vita dei campi* (primjerice *Jeli il pastore* (1879), *Fantasticheria* (1879)), uočava se Vergin nostalgičan odnos prema rodnom kraju. U svojoj knjizi *La mano invisibile*, Sergio Blazina navodi:

⁴⁶*Nedda* se ne pojavljuje u navedenoj zbirci prilikom njezina prva izdanja (1880.), već ju je Verga objavio u jednom talijanskom časopisu 1874., a sastavni dio zbirke postaje 1897.

*Veliki mit Verginog – sentimentalnog, moralnog, jezičnog – povratka na Siciliju, mit čijoj sugestivnosti je mnogo puta povjeren zadatak razrješenja ključne točke literarnog preokreta koji je autor izveo polovinom 70-ih godina.*⁴⁷

Vergine novele (iz ove faze njegova stvaralaštva) tematski su okupirane prikazivanjem borbe za opstanak i nepravednošću života seljaka. Međutim, potrebno je istaknuti kako sve ove novele nose osjećaj divljenja naspram ambijenta koji okružuje likove, a Jessica Turner ističe i prisutnost gotovo pastoralnog prizvuka, koji karakterizira zbirku novela *Vita dei campi* (Turner Newth Greenfield, isto). Elide Manente, u svojoj disertaciji *Realism in Emile Zola and Giovanni Verga*, povezuje borbu seljaka za opstanak sa njihovom ovisnošću o prirodi za opstanak. Po Elideu, navedeni odnos odražava istu borbu s kojom je čovjek suočen još od davnina.

*Vergini likovi su također uključeni u borbu. To je borba za preživljavanje protiv tajanstvenih sila prirode, a riječ je o istoj onoj borbi koju je čovjek morao proći kroz povijest zbog njegovog prvobitnog pada iz zemaljskog raja.*⁴⁸

Autorov prikaz živopisnog ambijenta zapravo je odraz stavova likova o političkim, ekonomskim i društvenim nepravdama s kojima su suočeni. Također treba istaknuti karakterističan element koji povezuje sve novele *Vita dei campi*, a riječ je o takozvanome stoičkom pristupu dnevnim borbama za opstanak (Turner Newth Greenfield, isto). Verga je pisao većinu novela *Vita dei campi*, u isto vrijeme kada je pisao *I Malavoglia*, roman koji utjelovljuje sicilijanskog seljaka stoicizma koji karakterizira i novele iz *Seoskog života*.⁴⁹ Stoga se podrazumijeva kako je roman o borbi za opstanak, bogatstvu i propasti ribarske obitelji u Aci Trezzi, tematski kompatibilan sa novelama gore navedene Vergine zbirke. Kao što će biti analizirano u nastavku, glavni junaci novela ne izražavaju neprijateljstvo prema bogatim zemljoposjednicima ili, pak, vladi koja je uzrok nepravde, koja je zadesila seljake. Njegovi likovi su radije odabrali ravnodušan, stoički pristup životnim nedaćama. Iako s

⁴⁷ *Il grande mito del ritorno – sentimentale, morale, linguistico – di Verga alla Sicilia, un mito alla cui suggestione è stato affidato molte volte il compito di risolvere il punto cruciale della svolta letteraria compiuta dall'autore intorno alla metà degli anni '70.* Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation.* Chapel Hill, 2011., str. 37.

⁴⁸ *Verga's characters are also involved in a struggle. It is a struggle for survival but survival against the mysterious forces of nature, the kind of struggle that man has undergone throughout history because of his primeval fall from the terrestrial paradise.* Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation.* Chapel Hill, 2011., str. 38.

⁴⁹ *I Malavoglia, the novel that epitomizes the Sicilian peasant stoicism that characterizes the sketches in 'Vita dei campi'.* Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation.* Chapel Hill, 2011., str. 38.

vremena na vrijeme priznaju postojanost društvene nepravde, ne ulažu nikakav napor kako bi se borili protiv nepravde.

Čitajući Vergine opise sicilijanskog ambijenta, čini se kao da ga gledamo živopisnu sliku toskanskih slikara *macchiaioli*. No, Verga ni na koji način ne pokušava glorificirati otok, ili pak, prikriti život kakav on zaista jest u stvarnosti.

*Vergina Sicilija je zaista Sicilija, koja se otkriva pogledu svakog pažljivog i ne-
užurbanog putnika, ali istovremeno i ogledalo njene tvrde moralne ozbiljnosti, panorama
njene umornosti, neutješnosti i gorke suosjećajnosti.*⁵⁰

S jedne strane, Verga ostaje vjeran svom *verizmu* prikazujući svoj rodni kraj, a s druge strane, uspijeva stvoriti nostalgičnu i poetsku sliku otoka ističući slikovite elemente prirodnog okružja Sicilije, koji, naime, služe kao pozadina svakoj noveli zbirke *Vita dei campi*, kao i svakoj noveli zbirke *Novelle rusticane*, te naposljetku, sicilijanskoj sličici *Neddi*. Rođen na Siciliji, odrastao na Siciliji; nikada nije negirao svoj odgoj. Sicilija, kao slikovita lokacija, te nostalgičan odnos prema rodnom kraju ističu se gotovo u cjelokupnom Verginom stvaralaštvu (ne uzimajući u obzir prvu fazu autorova stvaralaštva).

5.1.1. Ambijent *Nedde*

Carmelo Ciccia ovu sicilijansku sličicu smatra *intezivno ljudskom* unatoč nerafiniranoj, pomalo primitivnoj prirodi koja je prikazana u ovoj noveli, a koja, po Olgi Melaragno Lombardi, pridonosi njezinoj *jednostavnoj briljantnosti* (Turner Newth Greenfield, 2011: 57).

Nedda, kao što je već navedeno, predstavlja Vergin službeni prijelaz iz mladenačke faze u zreliju fazu stvaralaštva, što su istaknuli brojni kritičari. Iako ova novela nije savršen primjer verizma, smatra se uvodom u ono što će uskoro biti usavršeno. Zašto *Nedda* nije savršen primjer verizma? Odgovor je u tome što navedena sličica otkriva još uvijek prethodnoga Vergu jer veristički Verga (objektivan i bezličan pripovjedač) nikada ne bi okarakterizirao Neddino dijete kao sirotu djevojčicu. Naime, *sličicom provijava neki izvrnuti*

⁵⁰*La Sicilia di Verga è veramente la Sicilia, quale si rivela all'occhio di ogni viaggiatore attento e non frettoloso, e al tempo stesso lo specchio della sua dura serietà morale, il panorama della sua stanchezza, della sua desolazione e della sua amara pietà.* Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation.* Chapel Hill, 2011., str. 39.

romantizam, unakažen kao i sama junakinja: njena ružnoća je njena ljepota, njenu ljubavnu igru prati magareće revanje umjesto cvrkuta ptica (Frangš, 1984: 243).

U prologu novele pripovjedač *prepušta svoje tijelo u mali naslonjač pokraj vatre* (Verga, 1961: 307) i mislima se *transportira* iz njegovog sjevernog salona na polja koja okružuju Cataniu, *smiješeci se, ne maknuvši ni prstom, ne zakoračivši nijedan korak*. (Verga, 1961: 308). Gledajući u plamen domaćeg ognjišta, pred autorovim očima oživio je jedan drugi, divovski plamen, čiji je žar gledao u golemom ognjištu na obroncima Etne. Upravo je vatra taj element uz pomoć kojeg se autor mislima premješta u svoj rodni kraj, što se uočava u sljedećem citatu:

Prepuštam svoje tijelo u mali naslonjač pokraj vatre, kao da odlazem odijelo, ostavljajući brigu plamenu neka potjera moju krv da toplije kola i prisili moje srce da jače kuca; stavljam u dužnost lutalačkim iskrama, koje lepeću poput zaljubljenih leptira, da mi drže otvorene oči i da istim hirovitim lutanjem provedu moje misli. Ovaj prizor vlastite misli koja lutalački leprša oko vas, napušta vas da odleti daleko i da vam, bez vašeg znanja, unese sladak i gorak dah u srce, neopisivo je privlačan. S poluugašenom cigarom, s pritvorenim očima, dok vam žarač ispada iz opuštenih prstiju, vi gledate kako onaj drugi dio vas odlazi daleko, kako prevaljuje vrtoglave daljine: čini vam se kao da kroz vaše živce prolaze strujanja nepoznatih atmosfera, ne maknuvši ni prstom, (...) vi proživljavate bezbroj dojmova. U jednom od takvih lutalačkih potucanja duha, plamen koji je, možda preblizu, pucketao kraj mene, oživio je pred mojim očima jedan drugi plamen čiji sam žar gledao u golemom ognjištu Borova imanja, na obroncima Etne (Verga, 1961: 307-308).

Čini se kako je plamen hipnotizirao autora i probudio određeno sjećanje u njegovom životu, a to sjećanje, ne samo da je transportiralo pripovjedača, već i čitatelja koji čita njegovu pripovijest, u ruralnu Siciliju, gdje pripovijest zapravo i započinje. Kolačić *madeleine* oživljava najljepša Proustova sjećanja iz djetinjstva i na Combray, a Vergu vatra iz domaćeg ognjišta vraća u djetinjstvo. Memorija i nostalgija – dva pojma prisutna u Verginim i Pirandellovim sicilijanskim novelama. Verga ne prepričava nekakvu legendu, izmišljenu priču; već priču koju je, kako se čini, i sam doživio.⁵¹ Dakle, Sicilija je topos sjećanja.

⁵¹Brojni kritičari raspravljaju o tome da je Verga jedan od likova u noveli, točnije, lik sina zemljoposjednika koji je također prisustvovao berbi maslina i koji je (nakon završenog posla) zahtijevao od nadstojnika da Neddi isplati cijeli tjedan što je radila, a ne samo polovinu. Jasno je da je Verga osobno poznavao mnoge seljake koji su radili na posjedima njegovih roditelja i upravo se zbog toga raspravlja o ovoj sceni koja bi, po jednim, mogla

U sicilijanskoj slicici ambijent Sicilije je predstavljen, naravno, njezinim krajolikom. Polja, maslinici, obronci Etne koji leže ispod veličanstvenog vulkana, ptice koje sretno cvrkuću u vrtovima; sve navedeno ukazuje na živopisnost mjesta radnje novele, a to je otok Sicilija. Ambijent, u koji je smještena ova pripovijest, zapravo je odraz ponašanja likova i njihovih razmišljanja o životu, što će se pokušati pokazati u nastavku. Luigi Capuana je komentirao živopisan ambijent *Nedde* upotrebljavajući riječi poput *boja, intonacija i kolorit*, riječi koje asociraju na slikanje.⁵²

Nedda radi kako bi kupila lijekove koji će ozdraviti bolesnu staricu, a opet se osjeća krivom jer je napustila (zbog posla kojeg obavlja u berbi maslina), i zbog svog osjećaja dužnosti i krivnje, posljednja u redu čeka hranu (unatoč tome što zna da posljednji dobije onoliko hrane koliko je ostalo). Nedda se ponaša *kao da je zaslužila prijekor* (Verga, 1961: 310). Kako bi preživjela, noću se vraća s polja svojoj kući, *žurno, kao preplašena ptičica, tresući se sva kao koza koja je izgubila stado* (Verga, 1961: 314); naporno radi kako bi zaradila novčiće koji su opet nedovoljni za lijekove njene bolesne majke; a naposljetku i zbog nevremena ne zaradi niti polovinu onoga što je mogla zaraditi. Dakle, pomalo idiličnom sicilijanskom ambijentu, suprotstavljena je Neddina svakodnevnica prepuna nedaća. Jessica Turner ističe kako su često u Verginim djelima *elementi, koji zadaju najviše nevolja likovima, ujedno i naj slikovitiji elementi*.⁵³

Zbilja i pejzaž isprepleću se nakon smrti Neddine majke. Dok je djevojka slušala *crvendačev pjev* (Verga, 1961: 317), sjetila se da ga je njena majka dan prije toga slušala kako pjeva; dok su *svrake ključale masline u susjednom vrtu, ona ih je tjerala kamenjem da samrtnica ne bi slušala turobno kriještanje* (Verga, isto), a sad ih je gledala ravnodušno i bespomično. Navedeni stihovi pokazuju kako se Neddino žalovanje za majkom i priroda, koja je okružuje, isprepleću u jedno. Kao da je taj crvendač, i svrake, i sav pejzaž, gorki podsjetnik na ono u čemu njena majka više ne može uživati. Zatim, obronci Etne, jedan od najljepših elemenata otočkog krajolika, a istodobno i glavna prepreka stanovnicima ove regije. Prepreka,

biti autobiografski element u *Neddi*. Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation*. Chapel Hill, 2011., str. 63.

⁵²*tinta, intonazione, colorito*. Chandler, Bernard. *The Terminology of Painting as Applied to Prose Literature by the Realists and Giovanni Verga, 1994, 2013*, str. 35. Dostupno na: <http://www.academicroom.com/article/terminology-painting-applied-prose-literature-realists-and-giovanni-verga>

⁵³*often in Verga's work, the elements that cause the most hardship for the characters are simultaneously the most picturesque elements*. Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation*. Chapel Hill, 2011., str. 60.

jer upravo ti obronci određuju količinu žetve usjeva, količinu posla lokalnih seljaka farmera, a time i količinu novaca koje će radnici zaraditi za svoj posao.

Još jedan pokazatelj Vergina povezivanja zvukova iz prirode, u ovom slučaju, sa ljubavi je zvuk *magarećeg revanja* izdaleka koje Janu objašnjava riječima: *revu jer su zaljubljeni* (Verga, 1961: 324). Zvuk magarca – tipičan seoski zvuk ujedno je i potvrda toga da se Janova sreća reflektira u prirodi. Daljnjim razvijanjem radnje novele, svaki trenutak Neddine sreće popraćen je slikovitošću sicilijanskog ambijenta. Primjerice, trenutak kada Janu i Nedda zajedno krenu u potragu za poslom:

Probudivši se na te jutarnje glasove, vrapci počеше cvrkutati u gnijezdu. Janu zataknu na svoj štap i Neddin zavežljaj i oni živahno pođoše, dok se na vidiku nebo šaralo prvim plamsajima dana, a povjetarac svježe pirkao (Verga, 1961: 322).

Nadalje, u trenutku kada djevojka shvati da je Janu želi oženiti:

Vladala je duboka podnevna tišina; i najmanji listići mirovali su; sjene su bile rijetke; zrakom je strujao neki mir, blagost, zujanje buba i sve se to strasno spuštalo na trepavice. Najednom mlaz svježeg zraka, dolazeći s mora, zašušta na vrhovima kestenova (Verga, 1961: 323).

U navedenom citatu ističe se još jedan neizbježan element Vergina ambijenta – more. U zbirkama novela *Vita dei campi* i *Novelle rusticane*⁵⁴, more simbolizira konstantni indikator slikovitosti Sicilije. Štoviše, more je toliko prisutno da ponekad ima ulogu glavnog junaka, primjerice, u Verginu romanu *Obitelj Malavoglia* glavni junak je, zapravo, more, koje daje konačnu sigurnost i nepromjenjivost svemu. Na kraju romana, more proždire i barku *Providnost*, i tovara i Bastianazza (sina gazde 'Ntonija) (Frangeš, 1984: 248). *Ništa se ne zbiva nepopraćeno njegovim potmulim tutnjem, i more je isto što i lokomotiva u 'Čovjeku zvijeri' ili rudnik u 'Germinalu'* (Frangeš, isto). U Verginim novelama more predstavlja ljepotu i služi kao podsjetnik malom čovjeku da uvijek postoji *element spokojne ljepote*, bez obzira koliko nam teško bilo u životu (Turner Newth Greenfield, 2011: 55). Verga se služi slikovitošću

⁵⁴Potrebno je napomenuti kako se u ovoj zbirci, more spominje svega sedam puta, budući da Verga želi staviti u prvi plan životne nedaće seljaka, a u pozadinu stavlja prirodu, koja nije živopisna poput ove u *Vita dei campi*. Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation*. Chapel Hill, 2011., str. 55.

sicilijanskog pejzaža kako bi reflektirao i Neddinu sreću, a u određenim trenucima, kako smo i vidjeli, tugu i bol. Čini se kao da su Vergini junaci dio prirode koju autor opisuje što se uočava u sljedećem citatu:

Vlažno kamenje isparivalo se; rosa je svjetlucala na svakoj vlasi trave; rascvjetali bajami lagano su šumili i prosipali na krović kućerka svoje bijele i crvene latice koje su ispunjavale zrak mirisom...(Verga, 1961: 320).

To nam potvrđuje i Frangeš riječima: junaci Verginih najboljih djela žive kao *neotuđivi dijelovi prirode, ravnajući se u svojim akcijama grandioznim satom kozmosa: idu gorom, plove morem, ali se neprestano vraćaju u rodni kraj, ne zaskoči li ih na tom potucanju od nemila do nedraga smrt* (Frangeš, 1967: 162).

Iako joj je majka preminula ostavivši svoju kćerku samu i siromašnu, citirani ulomak pokazuje kako joj ništa od toga nije važno u tom trenutku. Kao da se pomirila sa činjenicom da nikada neće imati dovoljno novaca za život, i prihvatila životne uvjete onakve kakvi su dosada bili. Nažalost, ova sicilijanska sličica nema sretan kraj. Janu umire (vjerojatno od malarije, nije definirano), a Nedda, još jednom, ostaje sama, no, ovoga puta i trudna. Osim Giovannija nitko joj ne pomaže, jer ne želi nitko zaposliti trudnu seljanku. Njezino dijete – rahitična i kržljava djevojčica umire od neuhranjenosti, a Nedda zahvaljuje Presvetoj Djevici što joj je uzela dijete, da se ne pati kao ona. *Neddu* karakterizira živopisna priroda Sicilije, prisutnost mora, kako definira Turner, kao *konstantnog svjetionika ljubavi*, te stoički odnos prema životnim nedaćama seljaka u Cataniji. Ova mlada *crnomanjasta, bijedno odjevena djevojka; crne, guste, kovrčave kose jedva povezane komadićem uzice, bijelih zubi poput bjelokosti, velikih i crnih očiju* – Nedda Varanižanka je, zapravo, utjelovljenje svakog seljaka koji naporno i marljivo radi na obroncima Etne (Verga, 1961: 310).

5.1.2. Pripovjedač u noveli *Nedda*

Vanjski pripovjedač nam pruža pogled u život mlade djevojke stvarajući snažan kontrast između pozadine novele i glavne junakinje. Ulomci koji pokazuju istinitost te tvrdnje nalaze se na samom početku novele. Naime, kontrastira se Neddin *kratak glas iz najtamnijeg ugla sa divovskim plamenom domaćeg ognjišta* i sa velikim psom vučjakom, koji je *ispružio gubicu po pašama prema vatri* (Verga, 1961: 307-308). Dakle, s jedne strane pružen je

pogled na ambijent iz pomalo zastrašujućeg aspekta, a s druge strane mu je suprotstavljena krhka djevojka. Isto se može potvrditi i za ulomak koji opisuje noćno putovanje Nedde, u kojem se izdvaja kontrast *dubokog mraka, pomrčine tako guste da je na okukama jedna djevojka često udarala u zid ili živicu, te Nedde koja počne pjevati kao preplašena ptičica* (Verga, 1961: 314-315). Ovakvim načinom pripovijedanja, Verga prikazuje Neddu kao žrtvu, a svijet koji je okružuje, možda ne možemo više (u ovakvim citatima) okarakterizirati kao *locus amoenus*, ali ne možemo mu ni oduzeti onu neiskvarenost koja krase sicilijanskog malog čovjeka.

5.2. Sanjarenje (*Fantasticheria*)

Napisana 1879., a objavljena 1880. u sklopu Vergine prve sicilijanske zbirke novela *Vita dei campi*, navedena novela bi se mogla nazvati (poput *Nedde*) *un bozzetto*, odnosno *ricordo*, jer pisac zapisuje svoj doživljaj jednog sjećanja. Kompozicijski se navedena novela razlikuje od ostalih novela ove zbirke, jer je napisana u obliku pisma. Iako se Verga ni u jednom trenutku ne predstavlja kao pripovjedač pripovijesti *Fantasticheria*, čitatelj može pretpostaviti kako autor piše o događaju iz vlastitog života. Pismo je upućeno neimenovanoj dami, a sadržaj pisma obnavlja sjećanja na izlet, koji se dogodio u prošlosti. Kao i u prethodno analiziranoj noveli, pisac i u noveli *Fantasticheria* još jednom stvara vrlo živopisnu sliku svog rodnog kraja, unatoč tome što gospođa u noveli nije doživjela otok onako (oduševljeno) kao što ga doživljava pripovjedač. Po Moeu, ova novela je primjer *demistifikacije sicilijanske slikovitosti*.⁵⁵ Turner se ne slaže s navedenim smatrajući kako Verga ne želi privući pažnju na demistifikaciju sicilijanskog ambijenta, već na nerealističnu i mitsku viziju Sicilije, kakvu ima posebno sjeverna elita. Moe, kao i Turner, smatra kako sjeverna elita zamišlja Siciliju kao mitološku i čudesnu, što se zaključuje i na temelju mišljenja žene koja je došla oduševljeno u Siciliju, odlučna da tamo provede jedan mjesec, a njezino oduševljenje je splasnulo nakon 48 sati, zbog čega je i otišla:

⁵⁵*demystification of a Sicilian picturesqueness*. Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation*. Chapel Hill, 2011., str. 74.

*Gledajući kroz prozor vlaka, dama je oduševljena pogledom na selo ispod... Šarm Acitrezze brzo nestaje, otkrivajući njezinim očima dosadnu i smiješnu stvarnost.*⁵⁶ Pripovijest posjeduje nostalgičan ton, što će se u daljnjoj analizi pokušati dokazati opisom ambijenta. Još jednom, Vergino sjećanje i nostalgija služe kao inspiracija za pisanje nove pripovijesti.

Uvodni dio novele je pisac iskoristio za postavljanje problema. Glavni dio novele (pisma) je ustvari polemika protiv gradskog (buržoaskog života), odnosno, kako Frangeš ističe, zapravo je riječ o polemici našeg pisca koji se konačno opredijelio za *pobijedene* (Frangeš, 1959: 144). Pisac, na samom početku još uvijek govori u *njihovo ime*, ali daljnjim čitanjem *Fantasticherie*, dolazi do polemike, kao i do jaza između ta dva svijeta. Polemika je otvorena, jaz je postojan između *nas* (a jedan od navedenih *nas* je i pisac) i *vas*. *Voi e noi*, barijera, koja postoji i danas između bogatih i siromašnih, sjevernjaka i južnjaka, Talijana i Sicilijanaca, bogatih zemljoposjednika i seljaka radnika. Prilike koje su dostupne ovim vrijednim ribarima nisu ni blizu jednake onima koje su dostupne građanskoj, višoj klasi. Pripovjedač, u jednom trenutku, spominje starčića, koji je kormilario brodom za vrijeme vožnje pripovjedača i dame. Taj starčić je umro, u čistom, bijelom bolničkom odjelu, jedući bijeli kruh; ali, objašnjava Verga, da je taj starčić mogao poželjeti nešto, poželio bi da umre u mračnom kutiću svog doma, u blizini svog ognjišta. Verga produbljuje svoju raspravu o *nama* i *njima* objašnjavajući:

Čudna je to stvar; no možda i nije loše, da je to tako za vas, i za sve kao što ste vi. U onoj hrpici kućeraka stanuju ribari, 'pomorci', kako oni vele, isto onako, kao što bi netko drugi rekao 'pravnici', ljudi, kojima je koža tvrđa od kruha što jedu, kad ga jedu, jer more nije uvijek ljubazno, kao onda, kad je cjelivalo vaše rukavice... Kad mu dođu mračni dani, kad gundā i frkće, treba se zadovoljiti, da ga gledaš s obale, prekrštenih ruku, ili ispružen potrbuške, a to je još bolje, ako nisi mogao doručkovati. U te dane ljudi se u gomili kupe pred vratima gostionice, ali malo novca zazvekne na tezgi, a djeca, koje ima sva sila, kao da se od bijede bolje živi, vrište i čupaju kao da je vrag ušao u njih (Frangeš, 1959: 145).

Čini se kao da Verga brani svoj rodni kraj. U njegovim riječima se ističe jednaki ponos koji odlikuje i brojne seljake, čije je živote ispisao u sicilijanskim zbirkama. Naravno, iako je novela pisana u prvom licu, čitatelj može samo pretpostaviti da je riječ o Verginom osobnom iskustvu.

⁵⁶*Watching from the train window, the lady is enthused by the sight of the village below... the charm of Acitrezza quickly vanishes, revealing to her eyes a tedious and ridiculous reality.* Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation.* Chapel Hill, 2011., str. 75.

*(Novela) služi kao manifest Verginu 'verizmu'. U suštini, meditacija bez radnje koja se odnosi na pad ribareve obitelji, odražava Vergine osobne tenzije između njegovih sicilijskih korijena i njegove duboke umiješanosti s bahatim, oholim i eksploatacijskim visokim društvom sjeverne Italije. Verga tretira ženu s otvorenim sarkazmom, a njegove simpatije su jasno usmjerene prema sicilijskom narodu.*⁵⁷

Anonimna dama je iznenada prekinula odmor u Aci-Trezzi jer je sve ono što je vidjela bilo *beskrajno zelenilo i plavetnilo*. Ona mitska slika Sicilije (koju je stvorila sjeverna elita) nije odgovarala zbilji otoka. Dakle, predodžba, *image* Sicilije koju je oblikovala sjeverna elita misleći kako je upoznata sa stvarnim kulturnim ideološkim prostorom otoka, pokazala se sasvim pogrešnom, čime *image* postaje *mirage*. Može se zaključiti sljedeće: kao što Nedda simbolizira svakog seljaka koji naporno radi i bori se za opstanak, tako i ovdje, ova lijepa dama, koju je pripovjedač doveo u taj neobični maleni antički svijet, predstavlja stereotip cjelokupne sjeverne buržoazije. Možda je *vidjeti beskrajno plavetnilo i zelenilo* anonimnoj gospođi bilo nezanimljivo, ali to je ambijent koji okružuje Aci-Trezzu, ambijent koji je Verga opisao ističući ponos koji osjeća za svoj rodni kraj, istodobno ističući i pogrešno shvaćanje žene (kao i cjelokupne sjeverne elite) o svakodnevnom sicilijskom životu (koji nije toliko čudestan i mističan).

Ujutro trećeg dana, umorni od vječnog promatranja zelenila i plavetnila i brojenja kola koja usput prolaze, bili ste na stanici, i poigravajući se nestrpljivo s lančićem vaše bočice za mirise, istezali ste vrat ne bi li spazili konvoj kojega nikako nije bilo na vidiku. Tijekom tih četrdeset i osam sati radili smo sve što se moglo raditi u Aci-Trezzi: šetali po prašnjoj cesti, penjali se po grebenima; pod izgovorom da učite veslati zaradili ste mjehuriće ispod rukavica koji su krali poljupce; proveli smo na moru romantičnu noć, bacajući mreže samo da bi učinili nešto što bi po mišljenju broдача moglo biti kadro izazvati reumatizam; zora nas iznenadi s visa ušiljenih stijena što se izdižu iz mora, bila je to jedna skromna i blijeda zora, koja mi još stoji pred očima, prošarana širokim ljubičastim odsjajima nad tamno zelenim morem; ugodna kao da mazi skupinu kućica, koje kao da su snivale, šćućurene na obali, a na vrhu otočića, nasuprot prozirnog i dubokog neba, ocrtavao se vaš

⁵⁷*It serves as a manifesto for Verga's new 'verismo'. Basically a plotless meditation that refers to the decline of a fisherman's family, it reflects Verga's own tensions between his sicilian roots and his deep involvement with the haughty, disdainful, and exploitative high society of northern Italy. He treats the woman here with open sarcasm, his sympathies clearly going to the Sicilian characters. Navedeno po: Jessica Turner Newth Greenfield. The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation. Chapel Hill, 2011., str. 75.*

*nježni lik skladnih linija, koje je znalački postavila vaša švelja, te profinjenog i elegantnog profila koji ste postavili vi.*⁵⁸

Jessica Turner dočarava krajolik sicilijanskog gradića Acì-Trezza: *izlazak sunca na vodi, prekrasne boje zore i uspavane kolibe uzduž obale.*⁵⁹ Autor neprimjetno isprepleće kolorističnost ambijenta i zbilju u prethodno analiziranoj noveli, a istim se služi i u ovoj. Pripovjedač objašnjava spomenutoj dami s kakvim se sve poteškoćama, i to na dnevnoj bazi, susreću ovi stanovnici. Njegovo objašnjenje je potaknuto njezinim komentarom kako ne može shvatiti kako netko cijeli život može živjeti u Acì-Trezza. Život sicilijanskih ribara nije lagan, njihov svaki dan predstavlja novu borbu za opstanak. A ambijentom, koji okružuje *la gente di mare*, dominira more kao važan element sicilijanskog pejzaža koji ne može biti uklonjen iz sicilijanskog ambijenta, bez obzira na to koliko pakosno i zastrašujuće ono može postati. Fascinantno ili okrutno, neotuđivi je dio sicilijanskog pejzaža, koje se, kao i vrijeme, uvijek smiri pružajući prekrasnu pozadinu Vergininim novelama. More, zapravo, postaje onaj element sveprisutne slikovitosti u novelama *Vita dei campi*, i kao takav, često je glavni ritam Verginijunaka. Kako bi čitatelju pokušao približiti mentalitet ribara ovog gradića, autor mu sugerira sljedeće:

*Vi se tamo ne biste uistinu vratili, a niti ja; ali da bi se mogla shvatiti takva tvrdoglavost, koja je u nekom svom aspektu herojska, moramo se učiniti manjušnima i mi sami, zatvoriti cijeli horizont između dva grumena zemlje i promatrati kroz mikroskop male uzroke zbog kojih kucaju naša mala srca.*⁶⁰

⁵⁸*La mattina del terzo giorno, stanca di vedere eternamente del verde e dell'azzurro, e di contare i carri che passavano per via, eravate alla stazione, e gingillandovi impaziente colla catenella della vostra boccettina da odore, allungavate il collo per scorgere un convoglio che non spuntava mai. In quelle quarantott'ore facemmo tutto ciò che si può fare ad Acì-Trezza: passeggiammo nella polvere della strada, e ci arrampicammo sugli scogli; col pretesto d'imparare a remare vi faceste sotto il guanto delle bollicine che rubavano i baci; passammo sul mare una notte romanticissima, gettando le reti tanto per fare qualche cosa che a'barcaioli potesse parer meritevole di buscare dei reumatismi; e l'alba ci sorprese nell'alto del farglione un'alba modesta e pallida, che ho ancora dinanzi agli occhi, striata di larghi riflessi violetti, sul mare di un verde cupo; raccolta come una carezza su quel gruppetto di casucce che dormivano quasi raggomitolate sulla riva, e in cima allo scoglio, sul cielo trasparente e profondo, si stampava netta la vostra figurina, colle linee sapienti che ci metteva la vostra sarta, e il profilo fine ed elegante che ci mettevate voi. Verga, Giovanni. Vita dei campi /Fantasticheria, 1880 (testi antologizzati: Fantasticheria, Rosso Malpelo, L'amante di Gramigna. Dostupno na: <https://calbareello.files.wordpress.com/2015/04/verga-gramigna-rosso-fantasticheria.pdf>*

⁵⁹*the sun rising on the water, the lovely colors of dawn, the sleepy cottages on the shore.* Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation.* Chapel Hill, 2011., str. 77.

⁶⁰*Voi non ci tornereste davvero, e nemmeno io; ma per poter comprendere siffatta caparbieta, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori.* Verga, Giovanni. *Vita dei campi /Fantasticheria,*

Njihov život je Aci-Trezza, *more, bilo da je mirno ili olujno, uvijek pruža supstancu života, i zbog toga mu se čovjek uvijek mora vratiti bez obzira kako ga je more tretiralo dan prije.*⁶¹ Možda je najbolji primjer dualnosti mora iznesen u sljedećim pripovjedačevim riječima:

*...on je oduvijek živio između ta četiri kamena, s tim lijepim i prijevarnim morem ispred sebe s kojim se morao boriti svakoga dana samo da bi iz njega izvukao tek toliko da može preživjeti i ne ostaviti u njemu kosti....*⁶²

Mare bello e mare traditore, sicilijanskom ribaru osigurava podjednako život i smrt. Novelom *Fantasticheria* Verga je još jednom uspio portretirati zbilju života siromašnog ribarskog mjesta, kao i unijeti elemente sjećanja i nostalgije, koji obilježavaju sicilijanske kolekcije novela.

6. Vergin jezik i stil

Vergin je stil sukladan glavnim načelima verističke poetike: *neposredan izraz shvaćanja i življenja pobijeđenih* (Zorić, 1974: 153) koji su oživljeni u vjernim dijalozima, u poslovicama i mudrim izrekama, u slobodnom neupravnom govoru. *Njegov je stil diktiran stvarnošću kojom je pisac prožet, vjerujući da stil nije čovjek, nego stvar* (Hergešić, 1967: 436). Možemo doista kazati kako je takav stil *stile di cose*, kako je to jednom prilikom i rekao Luigi Pirandello uspoređujući velike realiste talijanske književnosti prošlosti i sadašnjosti: Petrarca i Dantea, Tassa i Ariosta, d'Annunzija i Vergu. *Njegova proza nosi izvornu sicilijansku boju, koja se osjeća osobito u ritmičkim elementima što se artikuliraju u osebnim vrednotama sintakse i leksika* (Zorić, 1974: 153). Također treba istaknuti kako je, usprkos idealima naturalističke impersonalnosti, Vergina Sicilija svijet malih ljudi, primitivnih i poraženih, koja nije lišena autorove intimne sućuti prema sicilijanskom seoskom svijetu. Težak život sicilijanskih seljaka i ribara je pisac uspio oblikovati, kako je to uočio Milivoj Solar, *književnom tehnikom detaljnih opisa, osobito tmurnih strana života* (Solar,

1880 (testi antologizzati: *Fantasticheria, Rosso Malpelo, L'amante di Gramigna*. Dostupno na: <https://calbarello.files.wordpress.com/2015/04/verga-gramigna-rosso-fantasticheria.pdf>

⁶¹*the sea, whether calm or stormy, provides sustenance and therefore must always be returned to no matter how it may have treated someone the previous day.* Navedeno po: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation*. Chapel Hill, 2011., str. 79.

⁶²*...egli era vissuto sempre fra quei quattro sassi, e di faccia a quel mare bello e traditore col quale dovè lottare ogni giorno per trarre da esso tanto da campare la vita e non lasciargli le ossa...*Verga, Giovanni. *Vita dei campi /Fantasticheria, 1880 (testi antologizzati: Fantasticheria, Rosso Malpelo, L'amante di Gramigna*. Dostupno na: <https://calbarello.files.wordpress.com/2015/04/verga-gramigna-rosso-fantasticheria.pdf>

2003: 258). Giovanni Verga ima izrazit smisao za karakteristične detalje, kojima uspijeva dojmljivo ocrtati i likove i ambijent.

U razgovoru s Ugom Ojettijem (koji se vodio 1894.), na pitanje je li tadašnji talijanski jezik dovoljno dobar instrument za umjetničko izražavanje, Verga je odvratio sljedeće: *talijanskim jezikom se može izraziti svaki sadržaj, savršeni jezik jest govorni jezik (pogotovo kada se njime koristi obrazovani čovjek), i uzaludno je graditi jezik prema rječnicima, kad oni ne donose čak ni prava značenja riječi* (Frangeš, 1959: 127). Verga je smatrao kako treba prilagoditi umjetnički izraz govornom jeziku, i na taj način stvoriti viši oblik pisanog jezika. Navedene Vergine riječi zapravo objašnjavaju njegov stav prema jeziku, koji Verga shvaća kao umjetnički izraz. Verga kaže: *svojim životom, svojim 'duhom', jezik treba da izrazi radnju, jer on nije mrtva građa, s kojom se pisac služi bez sistema; jezik, sa svoje strane nameće vlastite zakone, a zadaća je pisca upravo u tome da, boreći se s tim zakonima, njih i njihovu izražajnu vrijednost podvrgne svom doživljaju i prisili ih, da s tim doživljajem stupe u ovisan, funkcionalan odnos* (Frangeš, 1959: 144).

Ukoliko primijenimo Vergine zaključke na dijalog između likova, upravo ove riječi potvrđuju ono što se uočava pri čitanju bilo kojeg njegovog djela, a to je da se kod čitatelja stvara dojam da prisustvuje stvaranju dijaloga. Upravo je i to Vergina teorija o djelu, koju je izložio u predgovoru novele *L'amante di Gramigna – djelo koje se stvara samo od sebe, pred čitateljskim očima i ušima*. Vergini stilski rezultati se, po Frangešu, očituju tek u zbirci *Vita dei campi*, kao i u romanu *I Malavoglia*. Verga je u spomenutim djelima počeo slikati društvo, koje živi *okamenjenim životom*, i koje se, kako Ivo Frangeš ističe u knjizi *Stilističke studije*, uključuje u povijest *upravo s nadiranjem kapitalizma*, poslije ujedinjenja Sicilije s Italijom (1860.) (Frangeš, isto).

Fantasticheria je pisana jezikom koji posve odgovara dotadašnjem Verginu izrazu (Frangeš, isto). Navedeno se uočava u sljedećem primjeru:

Pod izgovorom, da tobože želite naučiti veslanje, vi ste sebi pod rukavicom nabijali sitne plikove, koji su mamili poljupce; proveli smo na moru romantičnu noć bacajući mreže u vodu, tek toliko da nešto radimo... (Frangeš, 1959: 144).

No, kada izraz ove novele postane polemičan, ritam je tu posve *malavoljinski*.⁶³ Neki su u takvom Verginu izrazu vidjeli monotoniju, primjerice Momigliano koji je napisao: *Briga oko pučke sintakse bila je Vergi veoma štetna, jer je pučka sintaksa isto tako fragmentarna kao i stvarnost.(...) Uski, monotoni frazarij ograničava poetski horizont i onemogućuje produblјivanje pozadine. Psihologija ogovaranja po prirodi je svojoj siromašna, i vrlo se brzo iscrplјuje* (Frangeš, 1959: 163).

Ivo Frangeš objašnjava kako Momigliano spominje rekla-kazala raspoloženje koji takav način izražavanja rađa. Iako, upravo to je i htio Verga – prepustiti riječ ljudima-stvarima-ambijentu. Po Jessici Turner, jedno od značajnih obilježja Vergina jezika je *jedinstven spoj jezika*.⁶⁴ Vergini likovi ne komuniciraju međusobno sicilijanskim dijalektom, jer bi vjerojatno njegove novele bile nerazumlјive većini čitatelja; uglavnom se koristi standardnim talijanskim jezikom, iako se mogu izdvojiti poneke leksičke, sintaktičke i morfološke konstrukcije preuzete iz sicilijanskog dijalekta.

Verga je razbio Manzoniјevu uniformnost književnog jezika, a stvorio je uniformnost kolorita, koja je prije svega, kako ističe Frangeš, posljedica jedinstvene vremenske platforme – *piano di discorso*, imaginarnoga pripovjedača (Frangeš, 1959: 173).⁶⁵

7. Dekadentizam i humorizam, 20. stoljeće

90-ih godina prošlog stoljeća izbijaju sve veće krize kao posljedice naglog industrijskog razvoja. Pozitivističke nazore zamjenjuju novi nazori puni sumnje i pitanja o podsvjesnom, o tajnovitim i neriješenim sferama čovjekove unutrašnjosti i njegova odnosa spram svijeta. U takvom ozračju, pozitivizam se zamjenjuje idealizmom, a *optimizam pesimizmom i nihilizmom, građanska racionalnost i mit materijalnog progresa misticizmom i individualističkim osjećanjem propadanja, relativizmom, iracionalizmom, ali i sklonošću prema oslobođenim nagonima, obnovljenom barbarstvu natčovjeka i vitalističkom hedonizmu*

⁶³ *Malavoljinski* izraz se odnosi na roman *I Malavoglia*. Frangeš, Ivo. *Stilističke studije*. Naprijed: Zagreb, 1959. , str. 145.

⁶⁴ *Unique fusion of language*. Preuzeto iz: Jessica Turner Newth Greenfield. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation*. Chapel Hill, 2011., str. 57.

⁶⁵ Jednovremenost radnje autor postiže peterostrukom upotrebom dijaloga, koji se prikazuje u ovim stupnjevima izražajnosti: 1) obični, izravni dijalog (golo iznošenje činjenica), 2) izravni dijalog, stavljen u službu melodije, koja nosi radnju, 3) unutrašnji dijalog s elementima doslovnog prenošenja u stvarnosti *izgovoreni riječi*, 4) unutrašnji dijalog s tim istim elementima, ali bez pravopisnih upozorenja i 5) sam unutrašnji dijalog, u kojem su potpuno dokinuta *verba dicendi*. Preuzeto iz: Frangeš, Ivo. *Stilističke studije*. Naprijed: Zagreb, 1959, str. 173-174.

(Zorić, 1974: 158). Kao i Francuska (od Baudelairea preko Verlainea i Rimbauda do Mallarméa), tako i Italija, u prijelaznom razdoblju između dvaju stoljeća, reagira na realističku i verističku tradiciju, orijentirajući se, oblicima i motivima, prema esteticizmu, impresionizmu i simbolizmu u lirici, prozi i drami.

Od druge polovice 20. stoljeća u općoj povijesti književnosti je bilo uobičajeno da se *modernizam* upotrebljava kao oznaka za posljednju književnu epohu (Solar, 2003: 267). Pri tom valja naglasiti ono što je Milivoj Solar istaknuo u knjizi *Povijest svjetske književnosti* kako rasprave o tome kako treba opisati, odrediti i nazvati posljednju veliku epohu svjetske književnosti traju već više od stotinu godina. Razlozi tome su višestruki.⁶⁶ Ipak, epohu modernizma dijelimo na četiri temeljna razdoblja: *esteticizam*, *avangardu*, *kasni modernizam* i *postmodernizam*. Naziv *avangarda* (prema franc. *l'avant garde*, prethodnica) izravno slijedi jedno od temeljnih načela modernizma prema kojemu je novina uz originalnost vrhunska vrijednost. S druge strane, pojam dekadencija uključuje razočaranost sadašnjošću. Budući da se ideje avangarde i dekadencije često i isprepleću, a obje nastupaju gotovo istovremeno, teoretičari književnosti ih najčešće shvaćaju ne kao razdoblja, već kao *dva lica modernosti* (Solar, 2003: 284).

U posljednjem desetljeću 19. stoljeća, kako navode Čale i Zorić, *djelo Luigija Pirandella najkorjenitije odražava krizu svijesti koja je dozrijevala u podneblju nove stvarnosti, kad je građanstvo u usponu stalo napuštati svoje ideale, a sve se više širio osjećaj moralnog poraza i ideološke sumnje* (Zorić, 1974: 159). Pirandello je u potpunosti zaniijekao da se svijet može objasniti pozitivističkim pouzdanjem u razum i da je moguća komunikacija pojedinac-društvo. Zauzima kritički stav prema pozitivističkim implikacijama, a usredotočen je, kako ističe Metesi Deronjić, *na život pojedinca u društvu, na 'Ja' nasuprot 'Drugih' koji blokiraju autentično 'Ja'* (Metesi Deronjić, 2008: 946).

U uvodu zapisa *Scene života (Fra le scene della vita)*, Verga najavljuje novu fazu talijanske novele: *Koliko se puta u dramama života fikcija toliko splete sa stvarnošću da se stopi s njome i postaje tragična, pa čovjek – prisiljen da igra jednu određenu ulogu – dotjera*

⁶⁶Kao jedan od važnijih razloga, Solar naglašava sljedeći: *književnost se u posljednjih stotinjak godina razvila, razgranala i raslojila u ranije neslućenim razmjerima, obuhvativši istovremeno doista cijeli svijet u takvoj mjeri da je u raznovrsnosti postala nepreglednom, dok su se istovremeno toliko pojačale komunikacije da su sve književnosti postale prepoznatljive, bez obzira na jezike i posebne tradicije u kojima su nastale. Osim toga, naziv i pojam modernizma je doveden u opreku sa postmodernizmom jer zapravo postmodernizam znači da ne možemo čak ni imenovati epohu nakon modernizma, budući da moderno označava već nešto što je suvremeno, stoga ono što dolazi nakon moderne pripada budućnosti, što će reći da je zapravo fikcija. Navedeno po: Solar, Milivoj. *Povijest svjetske književnosti*. Golden marketing: Zagreb, 2003., str. 267.-268.*

dotle da se tom fikcijom iskreno zaodjene poput velikih glumaca. – Koliko novih gorkih komedija i koliko tužnih komedijaša (Frangeš, 1967: 173). To zapravo i jest smisao Pirandellove poetike, temelj njegova humorizma. Humorist se ne zaustavlja na opažaju smiješnog, on prodire dublje kako bi skinuo masku, *ne s ciljem da se smije, već kako bi otkrio dublju, bolniju i tragičniju stranu koja će u njemu potaknuti i sažaljenje* (Metesi Deronjić, 2008: 956). Frangeš ističe kako veza između Verga i Pirandella nije slučajna, već zakonita. Naime, Vergin svijet je zasnovan na uvjerenju da se ljudi sami rađaju, sami žive i sami umiru. Sudbina je ta koja upravlja našim životima, *kao da smo marionete* (Frangeš, 1967: 173). S druge strane, i Pirandellov humorizam je uvjerenje da smo klimave marionete *koje se moraju trajno mijenjati ili prilagođavati, navlačiti na sebe raznovrsne maske, ovisno o prilikama ili osobama s kojima dolazimo u kontakt* (Metesi Deronjić, 2008: 947). Ipak, sam Pirandello je na proslavi Vergine osamdesetogodišnjice objasnio zašto Verga nije humorist: *Morali bismo sumnjati u sebe same, u stvarnost svijeta koju smo sami postavili. Na svoju sreću, Verga nije sumnjao u nju, kad vidimo kako on sebi sam objašnjava da svijet ne može biti drugačiji. Verga, dakle, nije, niti može biti u pravom, istinskom smislu riječi humorist* (Frangeš, 1967: 176).

U doba relativizma koji je nakon Prvog svjetskog rata zahvatio sva životna područja, Luigi Pirandello je stvorio novi stil tragedije koji je za tadašnje razdoblje reprezentativan kao što je starogrčka tragedija reprezentativna za antički svijet. *Sve je u pirandelizmu poremećeno, i vrijeme i prostor, pa je to kazalište jedan od najpotpunijih izraza psihičke i društvene krize građanskog čovjeka u razdoblju između dva rata; Pirandello je samo drugi vid onih istih briga, koje muče umjetničku viziju Franza Kafke* (Frangeš, 1967: 186). Nakon rata, čovjek se suočio sa životnom stvarnošću, kao i sa svojim položajem u njoj. Zarobljen osjećajem nemoći, čovjek pokušava prkositi svim institucijama i strukturama koje sputavaju njegovu ličnost, ali svaka njegova akcija završi povlačenjem u sebe. Taj čovjek razorenih perspektiva, razbijena duhovnog jedinstva, slomljenih ideala, postaje predmetom razmišljanja Luigija Pirandella i povodom njegova uzročnika beskrajne patnje (Rabac-Čondrić, 2000: 19-20). U više navrata je istaknuo kako sebe smatra humoristom, objasnivši u knjizi *Humorizam* što podrazumijeva pod tim imenom. *Humorizam se, kaže Pirandello, osniva na osjećaju protivnosti (sentimento del contrario), osjećaju koje je izazvano posebnom misaonom djelatnošću* (Hergešić, 1967: 591). Najslavniji i najcitiraniji Pirandellov zapis pokazuje kako

humorista ne zanima fizički izgled *stare gospođe obojane kose*, već ona unutrašnja drama koju u sebi nosi ta gospođa.⁶⁷

Čale i Zorić saželi su Pirandellov humorizam i odnos prema čovjeku u jednu rečenicu: *smijati se ozbiljnu učinku grotesknih situacija što ih stvara sukob između iluzije i zbilje, a ujedno osjećati sućut zbog bijede bližnjega* (Zorić, 1974: 161). Piščeva individualna koncepcija počiva na psihološkom relativizmu, te povlači za sobom individualni pristup materiji oblikovanja, osobni stav prema ljudima i njihovim problemima kao i nov odnos prema predmetu i likovima (Rabac-Čondrić, 2000: 20). *Estetski i psihološki, humorizam se može smatrati pojavom podvostručavanja u samom stvaralačkom činu: glava s dva lica, jedno se lice smije plaču drugoga lica* (Pirandello, 1908: 155). Svi Pirandellovi likovi žele oblikovati svoj život, stvoriti *kalup*, svi teže za nečim stalnim i konačnim, ali život im to ne dopušta, život koji je u vječnom pokretu, i kao takav krši *kalupe* koje njegovi likovi stvaraju. Hergešić ističe kako je upravo svijest o toj antonimiji izvor tragičnosti.

Antikni udes se očituje u Pirandellovim dramama sviješću, sviješću o nedosljednosti, nestalnosti i pokretljivosti ljudske ličnosti. A to relativno jedinstvo naše svijesti, to cijepanje duševnog života glavni je temelj na kome Pirandello gradi svoje djelo (Hergešić, 1967: 592).

Pirandellovi likovi su pesimistični, nesretni pojedinci, žrtve svoje samoće iz koje izlaza nema. Mogli bismo zaključiti kako su Vergini likovi *pobijeđeni*, a Pirandellovi su, kako kaže Frangeš, prije *taoci*. Raščlanjujući ličnost, Netko može postati Nitko, jer se raspao u bezbroj osoba (*Uno, nessuno e centomila*), jer ne postoji samo jedan stranac u njemu, već *sto tisuća*. U gotovo svim Pirandellovim novelama na kraju pobjeđuje ona pesimistička vizija pojedinca, dok primjerice kod Boccaccia pobjeđuje optimizam, te vjera u čovjeka. *Pirandellov čovjek nema te snage, on je šest stoljeća stariji od Boccacciova, njega kao da sapinje skleroza prošlosti* (Frangeš, 1967: 177). Pirandello, se, kao ni Verga, ni ne trudi prevladati pesimizam, dapače, kako ističe Juraj Gracin, *pesimizam je plodno tlo na kojem stvara* (Gracin, 2008: 127). Jasno je kako su Pirandellov pesimizam svakako uvjetovala gorka iskustva života (ekonomska propast obitelji, ludilo supruge, obiteljska razočaranja).

⁶⁷Vidim staru gospođu obojene kose, namazane tko zna kakvom strašnom pomadom, svu nespretno nalickanu i odjevenu u mladenačke haljine. Nasmijem se. Opažam da je ta stara gospođa suprotno onome što bi jedna štovanja vrijedna stara gospođa morala biti. Mogu se tako, brzopleto i površno, zaustaviti na ovom komičnom dojmu. Komično upravo i jest opažaj suprotnog. Ali ako se u meni probudi refleksija pa mi prišapne kako stara gospođa možda ne osjeća nikakav užitek u tom papagajskom kićenju, već moguće u sebi zbog toga trpi i samo se kukavno zavarava da će tako nakičena, prikivajući bore i sjedine, uspjeti zadržati ljubav mnogo mlađeg muža, smjesta se više ne mogu smijati kao prije jer sam uz pomoć refleksije prosljedio od tog prvog opažaja dalje, bolje rečeno, dublje, prema osjećaju suprotnog. Preuzeto iz: Pirandello, Luigi. *Nobelova nagrada za književnost 1934*. ŠK: Zagreb, 2001., str. 606.

Franež Pirandellov *humorizam* naziva *humanizmom* smatrajući da je bila potrebna duboka autorova humanost koja će osvojiti čitatelja. *Svatko od nas mogao bi se nekako smjestiti u koju od Pirandellovih novela, u svakome od nas mogao bi se naći odjek turobnih umovanja Pirandellovih prognanika. Stoga, Pirandellova novelistika odolijeva vremenu isključivo svojom duboko doživljenom i superiorno prikazanom ljudskošću, humanošću* (Franež, 1967: 179). Svatko od nas, kako je to Pirandello uočio, stvara sebi masku kako najbolje zna i umije; vanjsku masku kojom se predstavlja društvu. A humorist je taj koji ove maske skida, kao što skida i čovjekovo društveno odijelo, jer to odijelo skriva čovjeka. *Čovjek je, u životu bez svrhe, prisiljen nositi prema potrebi i mogućnosti vanjsku masku, koja ne odražava njegovu unutrašnju bit: on je žrtva tragičnog sukoba između života koji je gibanje i oblika koji je nepomičnost i smrt* (Zorić, 1974: 161). Ideal je humorista *Goli život (La vita nuda)*, a čitavom svom teatru je pisac nadjenao ime *Gole maske (Maschere nude)*. Pirandellova posljednja želja je bila da bude sam na svom posljednjem putu. Bez ičije pratnje; *golo tijelo, nikakvo cvijeće, mrtvačka kola najniže klase*. Od ovog svijeta se oprostio oslobođen svih okova koje društvo ili podrijetlo stvaraju.

8. Pirandellov život i opus

Pirandello je rođen u Kaosu, mjestu u okolici Agrigenta, na Siciliji 28. lipnja 1867. Djetinjstvo i ranu mladost je proveo na Siciliji, a daljnje obrazovanje započinje u Rimu, pa na savjet Monaccija, zaslužnoga romanista, odlazi u Njemačku. U Bonnu radi neko vrijeme kao lektor talijanskog jezika. Za vrijeme studija su ga zanimala književno-filozofska pitanja, a značajno je kako se zanimao za djela njemačkih romantika, zbog čega neki svode njegovu teoriju humorizma na taj utjecaj, *izjednačujući je s romantičnom ironijom* (Hergešić, 1967: 585). Vrativši se u Italiju, piše stihove⁶⁸, pripovijesti i kritike. Od 1889. do 1912. objavljuje osam knjižica stihova uključujući prijevod Goetheovih *Rimskih elegija*. Najvažniji Pirandellovi kritički spisi su skupljeni pod naslovom *Humorizam (1908)*⁶⁹, te *Umjetnost i nauka (1908)*. Pirandello je autor sedam romana. Godine 1908. njegov se roman *Izopćena* objavljuje u posebnoj knjizi nakon čega se djelo nekoliko puta izdaje i prerađuje, te 1927. djelo izlazi u konačnoj verziji. Drugi se Pirandellov roman *Il turno (Tko je na redu?)*

⁶⁸Započeo je stihovima slabije vrijednosti: *Ugodno zlo (Mal giocondo, 1889)*. U idućim zbirkama stihova se zapažaju različiti utjecaji, među kojima Carduccijev, Grafov i drugih: *Gejin Uskrs (Pasqua di Gea, 1890)*, *Rajnske elegije (Elegie renane, 1895)*, *Gajde (Zampogna, 1901)*, *U neskladu (Fuori di chiave, 1912)*. Preuzeto iz: Zorić, Mate (uredio). *Povijest svjetske književnosti 4*. Mladost: Zagreb, 1974., str. 160.

⁶⁹Spomenuta knjiga sadrži Pirandellovu filozofiju – teoriju humora.

objavljuje 1902. Treći piščev roman *Pokojni Mattia Pascal (Il fu Mattia Pascal)* autor objavljuje 1904. Pisac u njemu prvi puta napušta rodnu Siciliju, te veliki dio romana smješta u Rim. Godine 1911. objavljen je njegov četvrti roman *Njezin muž (Il suo marito)*, nakon kojeg su uslijedili *Stari i mladi* (1909), *Snimamo* (1915), i *Netko, nitko i sto tisuća* (1925-1926). Mondadori objavljuje knjigu naslova *Poezija* čime spašava od potpunog zaborava brojne piščeve tekstove razasute po lokalnim časopisima i književnim listovima.

Mladi Pirandello se zapošljava kao nastavnik u ženskoj učiteljskoj školi, a kako bi pomogao svojoj obitelji koju je zadesila financijska kriza, noću piše. Uoči Prvog svjetskog rata je Pirandello bio već uvaženi književnik, iako su kritičari njegove uspjehe povremeno osporavali. Luigi Pirandello se, poslije pjesama, javio kao novelist, nadovezujući se izravno na stvaralaštvo Giovannija Verga.⁷⁰ Ivo Frangeš naglašava kako su zapravo sve Vergine novele, njegove posljednje zbirke, *pirandelovske* jer u jednim preteže *humor*, u drugima *dolor*, a u svima je prisutna ona *bolna mješavina smijeha i plača, onaj toliko karakteristični Pirandellov smijeh kroz suze* (Frangeš, 1967: 173). Novele je počeo pisati devedesetih godina, a do kraja Prvog svjetskog rata objavljuje svojih sedamnaest knjiga novela.⁷¹ Te su pripovijesti (kao i druge do tada neobjavljene) skupljene pod naslovom *Novele za jednu godinu*. Godine 1894. Pirandello objavljuje svoju prvu zbirku novela *Ljubav bez ljubavi (Amori senza amore)*. Pirandello je zamislio po jednu novelu za svaki dan u godini, ali ih je uspio napisati svega 246. Grupirao ih je u petnaest svezaka.⁷² Zahvaljujući upravo spomenutom ostvarenju, ovaj se talijanski pripovjedač može ubrojiti među najveće noveliste moderne književnosti, po Zoriću, uz Čehova i Maupassanta (Zorić, 1974: 161). Nakon svjetskih uspjeha kazališnih komada *Šest lica traže autora* i *Henrik IV.*, Pirandello se predaje kazalištu. Iako je Pirandellov pripovjedački rad opsežan i književno vrijedan, Hergešić ističe kako je za života dramski pisac zasjenio pripovjedača, baš kao što je pripovjedač zasjenio pjesnika i kritičara. Ivo Frangeš naglašava kako su Pirandellove novele umjetnički najvrjednije, iako mu je teatar *pronio slavu svijetom i pribavio Nobelovu nagradu* (Frangeš,

⁷⁰Pri tom treba naglasiti kako je Pirandello, potkraj života, negirao bilokakvu poveznicu sa Verginim verizmom: *Ja sam uvijek išao vlastitim putem...* Preuzeto iz: Frangeš, Ivo. *Talijanske teme*. Naprijed: Zagreb, 1967., str. 175.

⁷¹Evo tih zbirki: *Ljubavi bez ljubavi* (1894), *Lakrdije smrti i života* (1902, drugi dio 1903), *Kad bijah lud* (1902), *Bijele i crne* (1904), *Dvolika herma* (1906), *Goli život* (1911), *Terceti* (1912), *Obje maske* (1914, novo izdanje pod naslovom: *Ti se smiješ, 1920*), *Klopka* (1915), *Trava iz našega vrta* (1915), *Sutra u ponedjeljak ...* (1917), *Konj na mjesecu* (1918), te *Berecche i rat* i *Karneval mrtvih* (oboje 1919). Preuzeto iz: Hergešić, Ivo. *Književni portreti, novi izbor*. Stvarnost: Zagreb, 1967., str. 589.

⁷²I *Crna marama* (1922), II *Goli život* (1922), III *Konj se razigrao* (1922), IV *Čovjek sam* (1922), V *Muha* (1923), VI *U šutnji* (1923), VII *Sve tri* (1924), VIII *Od nosa do neba* (1925), IX *Donna Mimma* (1925), X *Stari bog* (1926), XI *Žara* (1928), XII *Putovanje* (1928), XIII *Svijećnica* (1928), XIV *Berecche i rat* (1934), XV *Jedan dan* (1937). Posljednja zbirka je objavljena posthumno. Preuzeto iz: Hergešić, Ivo. *Književni portreti, novi izbor*. Stvarnost: Zagreb, 1967., str. 589.

1967: 172). Glorija Rabac-Čondrić ističe kako mu danas nitko više ne osporava zasluge za razvitak modernog teatra i prinos svjetskoj književnosti.⁷³

Supruga Antonietta je doživjela živčani slom (1903), nakon čega je dugo bila na kućnoj njezi. Patila je od halucinacija, i često imala izljeve ljubomore. Godine 1918. je smještena u sanatorij, a desetak godina kasnije umire. Poznato je kako je njezina bolest uvelike utjecala na tematiku kojom se Pirandello bavio. Profesor Pirandello napušta državnu službu i postaje kazališni čovjek, pisac, redatelj. Pirandellovi se komadi prikazuju na svim pozornicama svijeta, od Amerike do Japana. Napisao je ukupno 44 drame.⁷⁴ Veliki utjecaj na Pirandellovo dramsko stvaralaštvo je ostavila glumica Marta Abba, poznata kao Pirandellova muza, zbog čega je interpretirala brojne njegove ženske likove. Treba također naglasiti kako Pirandello nije ostao samo zapamćen po svom književnom stvaralaštvu, već i po svojim kontradiktornim političkim stavovima.

Jedno vrijeme je podupirao fašizam, a iz tog razdoblja je poznata njegova zloglasna izjava *Fašist sam jer sam Talijan*. Naime, Pirandello je u rujnu 1924. poslao telegram Duceu s molbom da ga upiše kao člana Nacionalne fašističke partije (tal. *Partito Nazionale Fascista*).

Pisac pojašnjava zašto je pristupio Mussolinijevoj fašističkoj stranci tvrdeći kako je htio pomoći fašizmu u izvršenju njegove zadaće obnove i rekonstrukcije (Pirandello, *Nudità e Fascismo*). No, uz navedeni razlog, spominje se još jedna motivacija koja bi mogla objasniti takvu političku odluku. Prema toj pretpostavci, fašizam ga je iznova vraćao patriotskim idealima talijanskog preporoda, čiji je on bio uvjereni pristaša, vjerojatno zbog očevih

⁷³Tako Gösta Andersson tvrdi da je u historiji modernog teatra Pirandellovo ime jedno od najvećih, te da je interes za njegovo prozno djelo u porastu; dok profesor Kolumbijskog sveučilišta Robert Brustein naročito potcrtava njegov utjecaj na cjelokupno dramsko stvaranje XX. stoljeća: *Pirandello's influence on the drama of 20th century is immeasurable. In his agony over the nature of existence, he anticipates Sartre and Camus; in his insights into the disintegration of personality and the isolation of man, he anticipates Samuel Beckett; in his unremitting war on language, theory, concepts and the collective mind, he anticipates Eugene Ionesco* (...) Preuzeto iz: Rabac-Čondrić, Glorija. *Hrvatsko-talijanske književne teme*. Adamić: Rijeka, 2000., str. 19.

⁷⁴Drame su prikazane sljedećim redosljedom: *Procjep* (1910), *Sicilski četruni* (1910), *Liječnikova dužnost* (1913), *Ako ne tako ili Razlozi drugih* (1915), *Razmisli, Giacomino!* (1916), *Liola* (1916), *Tako je (ako vam se čini)* (1917), *Luđačka kapa* (1917), *Žara* (1917), *Divno je biti pošten* (1917), *Ali to nije ozbiljno* (1917), *Igra uloga* (1918), *Kalem* (1919), *Diploma* (1919), *Čovjek, životinja i krepost* (1919), *Sve je kako treba* (1920), *Kao prije, bolje no prije* (1920), *Cecè* (1920), *Gospođa Morli, jedna i dvije* (1920), *Šest lica traže autora* (1921), *Henrik IV.* (1922), *Na izlazu* (1922), *Glupan* (1922), *Obučeni koji su goli* (1922), *Čovjek sa cvijetom u ustima* (1923), *Život koji sam ti dala* (1923), *Drugi sin* (1923), *Svaki na svoju* (1924), *Svetkovina gospodara broda* (1925), *Dijana i Tuda* (1927), *Prijateljica žena* (1927), *Bellavita* (1927), *Skamander* (1928), *Nova naseobina* (1928), *Ili netko ili nitko* (1929), *Lazar* (1929), *Kakvu me hoćeš* (1930), *Večeras improviziramo* (1930), *Kad se ljudi nađu* (1932), *Kad si netko i nešto* (1933), *Priča o zamijenjenom sinu* (1934), *Ne zna se kako* (1935), *San ili zbilja?* (1936), *Gorski divovi* (1937). *Gorski divovi* su Pirandellova posljednja drama. Treći čin napisan dvije noći prije smrti, a djelo nije dovršeno. Preuzeto iz: Hergešić, Ivo. *Književni portreti, novi izbor*. Stvarnost: Zagreb, 1967., str. 589.—590.

garibaldinskih korijena. Dakle, Pirandello je u fašizmu vidio prvu izvornu ideju talijanskog postpreporoda (Pirandello, *Gli anni del fascismo*). Bio je uvjereni nacionalist, zbog čega je pristupio fašizmu. U njegovim tekstovima nema fašističkih ideja. Godine 1925., zahvaljujući Mussoliniju, postaje umjetnički direktor *Teatra d'Arte*. No, u svibnju 1933. dolazi do obrata, Mussolini drži govor u društvu pisaca i nakladnika, *prigovarajući autorima da su skučeni i jalovi* (Hergešić, 1967: 587). Pirandellovu teatru prigovara da je ishitren, introspektivan i antirealističan. Pirandello je, u tom razdoblju, bio izvrgnut žučnim napadima zbog čega je često boravio u inozemstvu. Godine 1934. dobiva Nobelovu nagradu, no taj događaj ne potiče, kako Hergešić kaže, *buru službenog oduševljenja* koja bi se očekivala. Nobelovu nagradu je ustupio fašističkoj Vladi, koja je, navodno, osam godina ranije spriječila njegovu nominaciju za spomenutu nagradu.⁷⁵ Pirandello je, jednom prilikom, izjavio kako je apolitičan: *osjećam se samo kao prosti čovjek na zemlji, kao takav, vrlo jednostavan i skroman, ako želite, možete nadodati tome i čist (nevin),*⁷⁶ a poznat je i njegov čin kidanja partijske iskaznice pred tajnikom Fašističke Partije (predgovor zbirke *Novelle per un anno*, 1956).

Slavni pisac nastavlja putovati Europom i Amerikom, a glavna prtljaga mu postaje mali pisači stroj na kojemu piše svoje drame. Umire u Rimu, 10. prosinca 1936., a među njegovim papirima je pronađena i Pirandellova oporuka: *Neka me mrtvog ne obuku. Neka se golo tijelo zamota u ponjavu. I nikakvo cvijeće na postelju. Ni zapaljene svijeće oko odra. Mrtvačka kola najniže klase kao za siromahe. Nitko neka me ne prati, ni rodbina, ni prijatelji. Kola, konj, kočijaš i basta* (Hergešić, isto). Njegove pogrebne odredbe su svojevrsan šamar i fašistima i Mussoliniju. Talijanski nobelovac je trebao biti pokopan sa svim državnim počastima, čime bi se tadašnjoj totalitarnoj vlasti dala mogućnost da ideologizira njegovu smrt i na taj način ostvari propagandu režima. Pisac je sve to izbjegao i kao svoju pratnju na posljednjem ispraćaju odabrao samo *kočijaša*. Slavu je stekao tek poratnom anarhijom koja je ova djela uzela kao svjedočanstvo o moralnom kaosu i tragičnoj podvojenosti suvremenog građanskog društva.

⁷⁵Kad je Mussolini pozvao Talijane da domovini daruju zlato i srebro, 18. prosinca 1935. više od 250.000 Talijana darovalo je vjenčane prstene. Croce je ustupio svoju senatorsku, a Pirandello Nobelovu medalju. Preuzeto iz: Jonjić, Tomislav. *Fašizam i nacionalsocijalizam u demokratskoj Europi 1919.-1945. Temeljne značajke autoritarnih sustava*, 2009. Dostupno na: <http://www.tomislavjonjic.iz.hr/podlist.html>

⁷⁶*Sono apolitico: mi sento soltanto uomo sulla terra. E, come tale, molto semplice e parco; se vuole potrei aggiungere casto...* Preuzeto iz: Giudice, Gaspare. *Luigi Pirandello/Capitolo Settimo: Il Fascismo*. UTET: Torino, 1963. Dostupno na: http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Giudice_pirandello-fascismo.htm

8.1. Putovanje (*Il viaggio*)

Objavljena je prvi put 1910., a dijelom zbirke *Novelle per un anno* postala je 1928. Po ovoj noveli je talijanski filmski redatelj i glumac, Vittorio De Sica, režirao film *Il Viaggio* (1974; *The Voyage*), a glavne uloge su pripale glumici Sophi Loren, te glumcu Richardu Burtonu.⁷⁷ Adriana Braggi je glavni lik Pirandellove novele *Putovanje*. Već na samom početku pripovijesti, autor nam pruža veliki broj informacija o njezinu životu. Udala se u osamnaestoj godini, već *trinaest godina ne izlazi iz starinske kuće* gdje je živjela sa mužem, u dvadeset i drugoj godini (nakon samo četiri godine braka) doživjela je suprugovu smrt, a otada *i ona je za svijet gotovo umrla* (Pirandello, 2001: 505). Adriana sada ima trideset i pet godina, još nosi crninu kao i prvog dana korote, ne napušta kuću, živi poput zatvorenice, što nije ništa čudno za taj *daleki gradić u unutrašnjosti Sicilije* (Pirandello, isto). Naime, objašnjava pripovjedač, kako strogi običaji tog sicilijanskog gradića umalo da nisu zapovijedali ženi da slijedi muža u grob. Udovice su morale ostajati u kući zatvorene i povučene u znak vječitog tugovanja, sve do svoje smrti.

Novelom od početka dominiraju motivi bezizlaznosti, osamljenosti, straha, nemira i očaja, čini se kao da Adriana jedva i disati uspijeva u svim tim ograničenjima koja joj nalaže okolina. Iako je svijet *izvana*, a Adriana *unutar* zidova svoje starinske kuće; svejedno živi onako kako običaji nalažu jednoj udovici: *crni svileni rubac sakrivaše njene lijepo kestenjaste kose, koje nije više njegovala, samo ravnala u dvije trake i vezala uz zatiljak* (Pirandello, isto). Dok udovice iz dana u dan trebaju podnositi tromu i tešku pustoš, mlade djevojke (kao i one udate) nisu u ništa boljem položaju. Naime, rijetko izlaze na ulice, samo nedjeljom kako bi išle na misu, *uvijek podložne i poslušne, spokojno su se vraćale kućnim brigama. Žene su se udavale bez ljubavi, te su se kao sluškinje posvećivale uvijek jednim te istim domaćinskim poslovima, tako da su napokon bijedno venule s djetetom u krilu ili s krunicom u ruci, očekujući da se kući vrati muž, njihov gospodar* (Pirandello, 2001: 507). Ovaj ulomak u potpunosti pruža čitatelju sliku sicilijanskog društva u kojem je živjela Adriana Braggi.

Adriana uopće nije voljela svoga muža, inače *vrlo slaba tjelesnog ustrojstva*, jer joj je uništavao bračni život svojom ljubomorom. Bio je ljubomoran i na svog starijeg brata – Cesarea Braggiija, kojem nikako nije mogao oprostiti to što je on, kao najstariji sin, dobio svu obiteljsku imovinu, a usto je Cesare prvi htio uzeti Adrianu za ženu. Nakon očeve smrti,

⁷⁷Tikkanen, Amy. *Vittorio De Sica*, 26. lipnja 2008. Dostupno na: <https://www.britannica.com/biography/Vittorio-De-Sica>

stariji sin ostaje glava obitelji, što je značilo da mu Adrianin muž mora biti (zajedno sa ženom) u svemu poslušan. Poslije bratove smrti, Cesare je pozvao Adrianinu majku da živi sa svojom kćeri, te njezinom djecom.

Iako Pirandello ne daje fizički opis Cesarea; ističe se njegovo *divno prirodno gospodstvo, i u govoru, i u odijevanju* koje se suprotstavlja *oporom narodu toga kraja, njihovoj naviklosti na ljenčarenje i njihovom bijednom pokrajinskom životu* (Pirandello, 2001: 508). Jednom godišnje je Cesare putovao u Palermo, u Napulj, u Rim, u Firenzu, u Milano da se, kako je sam govorio, *okupa u civilizaciji* donoseći sa sobom atmosferu velikog svijeta u taj zabačeni sicilijski kraj. I u ovim navodima se uočava opreka Sjevera i Juga, zaostalosti – civilizacije. *Okupan u civilizaciji*, vraćao se pomlađen u duši i u tijelu. Nakon majčine smrti, Adriani se pojavila bolest na porebrici. Simptomi su zabrinuli kućnog liječnika, koji je savjetovao Adrianinu djeveru da je odvede s otoka na Kontinent kako bi je tamo izliječili. Cesare joj je naručio novu, sjajnu *i skrojenu s čudesnim majstorstvom* crnu odjeću iz Palermo. Pirandello koristi i element odjeće kako bi ukazao na razlike koje postoje između razvijenog Sjevera i nazadnog Juga. Nakon što je Adriana obukla tu čudesnu odjeću, *odjednom otkrije da je opet mlada i lijepa* (Pirandello, 2001: 511). Osjećala se pomlađenom, baš kao i Cesare kada bi se *okupao u civilizaciji*.

Luigi Pirandello, kao i francuski *filozof života* Henri Bergson vidi bit ljudskog života u trajanju, mijenjaju i sazrijevanju (Metesi Deronjić, 2008: 950). Pirandello je često isticao kako je ljudsko biće *nemirno, pokretljivo, promjenjivo – kako ono treba prostor, slobodu kako bi moglo živjeti, mijenjati se, a time i razvijati* (Metesi Deronjić, isto). To je razlog zbog kojeg glavna protagonistica ove novele bježi od formi i kalupa u koje je društvo želi smjestiti. *Jer kad jednom čovjeka zarobi oblik, kad odustane od borbe i kad prihvati ulogu koju su mu namijenili, on se pretvara u živog mrtvaca* (Metesi Deronjić, isto). Adrianino putovanje započinje vlakom: *To je bilo prvi put što se vozi u vlaku. Kod svakog odmaka, kod svakog okretaja kotača dobivala je dojam da prodire, da napreduje u nepoznati svijet, a sve joj je to predstavljalo muku, muku zato što je taj svijet postojao preko i izvan njezina opstanka, pa čak i same mašte. Muku što prolazi među njima kao tuđinka i prolaznica, te što će one i bez nje nadalje živjeti samostalno, s vlastitim mijenama udesa* (Pirandello, 2001: 513). Onako kako je Adriana živjela zatvorena sa svojim navikama i brigama u sicilijskom gradiću, tako će se brojni Sicilijanci roditi, živjeti i umrijeti, ne napustivši svoje skromne kuće u zabačenom kraju, za njih će svijet ostati samo jedan san.

Dolaskom u Palermo, liječnik prepíše glavnoj protagonistici lijekove, no, vidjevši djeverovo naprezanje da sakrije duboki užas, i sama je shvatila kako je taj lijek ništa drugo, nego *prijevara za dugo umiranje* (Pirandello, 2001: 514). Osjećala je da je smrt već bila u njoj, ugniježđena *ispod lijeve lopatice* (Pirandello, 2001: 515). No, misao o smrti nije ju spriječila da osjeti život, koji je u njoj budio miris alga s mora, miris narančina cvijeta iz vrtova, ili pak, rasvijetljeni Forum kojim odmiču blistave kočije, *svjetina s licima i odijelima zapaljenim purpurnim odrazima* (Pirandello, isto). Shvativši da neće ozdraviti i da joj je smrt bliža iz dana u dan; odlučila se okrenuti životu, kako nikada dosada nije mogla. Daleko od znatiželjnih pogleda sicilijanskog društva za koje je udovica smjela praktički samo disati iz dana u dan sve do svoje smrti, daleko od strogih običaja sicilijanskog gradića po kojima bi njihova ljubav bila *nedostojno oskvrnjenje* (Pirandello, 2001: 520). Adriana i Cesare su se prepustili ljubavi, koju su oduvijek nesvjesno osjećali jedno za drugo, a u tom trenutku *ona osjeti da ponire gotovo u vječnost, da stječe bistru, bezgraničnu svijest o svemu, o beskrajnu koji se sakriva u dubini tajanstvene duše; sjeti se da je živjela i da joj to može dostajati, jer je u jednome trenutku, u onome trenutku*, u tom trenutku je Adriana bila vječna (Pirandello, 2001: 516). Na samom završetku novele, nema više mjesta Pirandellovoj ironiji, koja je bila prisutna na početku u prikazu uvijek podložnih i poslušnih žena u iščekivanju svojih muževa (gospodara). Oslobođeni društvenih okova, Cesare i Adriana se vole slobodno, *bez pamćenja, bez svijesti i bez misli, u beskonačnoj dalečini sna* (Pirandello, 2001: 515). Posljednje dane svoga života provela je u Napulju, u Rimu, u Firenzi, u Milanu; upijajući pogledom sve ono što nije mogla vidjeti do sada u onom dalekom mjestu. Znala je da će povratkom na Siciliju završiti i njihova ljubav, koja bi bila svetogrдна u očima svih, stoga je Adriana popila bočicu otrova ne želeći se više ikada vratiti okovima društva, koji su je više činili mrtvom, nego živom ženom.

8.1.1. Motiv putovanja

U Graffovu ('Il riscatto') i Pirandellovu romanu, motiv putovanja pojavljuje se kada empirijski autori nagovještavaju prekretnice koje slijede, odnosno kada likovi trebaju dobiti priliku razmotriti novonastalu situaciju i pronaći način daljnjeg djelovanja (Mihaljević, 2010: 72). Navedeno možemo primijeniti i na Adrianino putovanje. Naime, ulaskom u vlak i putovanjem, ostvaruje se njezina preobrazba. Lik koji je ušao u vlak nije isti kao i onaj koji je iz njega izašao. Nikica Mihaljević navodi kako u pripovjednom tekstu, vlak zadobiva

obilježja motivskog elementa koji omogućuje transpoziciju lika u novu situaciju (Mihaljević, isto). Adriani je putovanje vlakom predstavljalo muku, jer je čitav život provela u provincijskom gradiću, zarobljena društvenim okovima; a onaj trenutak kada je ušla u vlak, pružena joj je prilika da djeluje i preuzme kontrolu nad svojim životom. Pirandello koristi motiv putovanja kako bi njegova junakinja imala mogućnost utjecaja na vlastitu sudbinu i kako bi postojeći identitet barem djelomično transformirala u novi. Baš poput Mattije Pascala, i Adriana po izlasku iz vlaka mijenja svoj identitet, *gledajući sve te stvari koje joj sada, prekasno za nju, iznenada ispunjaju oči i ulaze u dušu; nalazila je da je sićušna u svom neznanju* (Pirandello, 2001: 514). Poput brojnih Pirandellovih likova, ona bježi iz sumorne svakodnevnice, te promatra prirodu kroz prozorčić vlaka kao da traži novi i autentičniji identitet. Adriana Braggi ne želi prihvatiti ulogu koju joj je društvo namijenilo, jer se njezin život ne može oblikovati i definirati. *Život je vjetar, vatra, more, on je stalno kretanje, razvoj, nestalnost i stoga se on ne zaključuje* (Metesi Deronjić, 2008: 950).

8.1.2. Ambijent novele *Putovanje*

Adrianina odluka da sebi oduzme život također ukazuje kako na otoku Siciliji više vrijedi sustav vrijednosti koje je nametnulo društvo od bilo kojeg zakona kojeg provodi sud. Pirandello u noveli stavlja naglasak na kritiku upućenu talijanskoj provinciji (Siciliji) u 20. stoljeću. No, on se ne treba zaštititi od moguće cenzure, kao što je to trebao Flaubert, čiji je roman *Gospođa Bovary*⁷⁸ bio kritika upućena francuskoj provinciji u 19. stoljeću. I Emma je, poput Adriane, živjela kao rob male sredine, a jedini izlaz je vidjela u preljubu. Flaubert je trebao na sudu opravdati zašto je njegova junakinja popila arsen i time izvršila samoubojstvo, a Pirandello, koji objavljuje *Il viaggio* krajem dvadesetih godina, ne komentira samoubojstvo svoje junakinje, već ga prikazuje kao jedini razuman izlaz iz situacije u kojoj se ona nalazi.

Analizom spomenute Pirandellove novele uočava se kako se ambijent znatno razlikuje od onog koji je opisao Verga u svojim sicilijanskim novelama. Dok je Verga okupiran objektivnim prikazivanjem svakodnevnice borbe za opstanak malog sicilijanskog čovjeka, Pirandella više zanima ona *unutarnja borba* koja se odvija u njegovim likovima, dakle,

⁷⁸*Madame Bovary (Gospođa Bovary)* je roman francuskog književnika Gustava Flauberta iz 1856. godine. Riječ je o remekdjelu realizma, koje je izazvalo dosta polemike, zbog čega je i Flaubert završio na sudu. Tužiteljstvo je inzistiralo na tome kako spomenuti roman može negativno utjecati na mlade ljude, a obrana se usredotočila na tome da treba razdvojiti autora od pripovjedača djela, točnije zbilju od imaginarne priče. Tužiteljstvo je na kraju roman shvatio kao vrijeđanje javnog i vjerskog morala, te pokušaj pravdanja za preljubništvo glavne junakinje.

zanimaju ga osjećaji koji uzrokuju nemir, nezadovoljstvo i na kraju krajeva, otuđenost. Adriana Braggi je živjela u starinskoj kući, tihoj poput samostana, a ulica koja je vodila do nje *bila je napola strmenita i samotna da je trava rasla u busenima među piljcima. Ako bi čovjek produžio sve do završetka te uličice, morao ga je ražalostiti pogled na valovito prostranstvo zemlje popaljene rudnicima sumpora. Suho nebo, suha zemlja (...) U svim je kućama, čak i u onim malobrojnim gospodskim, nedostajalo vode* (Pirandello, 2001: 505-506).

U navedenom citatu se ističe element rudnika sumpora. Sergio Campailla opisuje Pirandellovu Siciliju:

*Evo Pirandellove Sicilije: Girgenti bijel i nestvaran na brdu, hramovi poredani na brdskom bīlu, provalija rudnika sumpora. Drugi svijet u usporedbi s onim u Cataniji. More u pozadini je modro bogova, ali rudnik sumpora zaziva Siciliju iz unutrašnjosti, dramu rudarskih uvjeta života, pakao nove povijesne faze, industrijske, pa makar ta industrija bila veoma siromašna, te prvih radničkih zahtjeva.*⁷⁹

Dakle, Pirandellu rudnik sumpora simbolizira najranije djetinjstvo, školu života, kao i izvor ekonomskog uzdržavanja. Tako će, primjerice, u noveli *La giara*, čija analiza slijedi, Sicilija simbolizirati zemlju rada i zlouporabe seljaka. Ali iznad svega Sicilija predstavlja zemlju odakle je potekao Pirandello i s kojom je poveznica, stoga, neuništiva. Zemlja Majka koja uskraćuje i daje život, ova Pirandellova Sicilija, bajkovita je i stvarna, sastavljena od nevjerojatno različitih tipova, karaktera, mentaliteta, ali i dijalekata, što je rezultat višestrukih invazija koje su se izmjenjivale kroz vrijeme. Sicilija je *stvarna generativna matrica, te po antonomaziji od mita o Persepini nadalje, Sicilija kao Majka Zemlja nosi vapaje majke Cerere (Božice plodnosti zemlje), i tek djelomično vraća kćer majci (šest mjeseci godišnje)*.⁸⁰ Enzo Laretta naziva Siciliju otokom podijeljenim u gotovo dva dijela s obzirom na prirodno

⁷⁹*Ecco la Sicilia di Pirandello: Girgenti bianca e allucinata sulla collina, i templi in fila sul crinale, la voragine della zolfara. Un altro mondo, rispetto a quello dei catanesi. Il mare sullo sfondo è quello azzurro degli dèi, ma la zolfara chiama alla Sicilia dell'interno, al dramma della condizione dei minatori, all'inferno di una nuova fase storica, quella industriale, e sia pure di un'industria quanto mai povera, e delle prime rivendicazioni operaie.* Preuzeto iz: Pirandello, Luigi. *Tutti i romanzi/A cura di Sergio Campailla*. Roma: GTE Newton, 2011., str. 2.

⁸⁰*Terra mater per antonomasia dal mito di Proserpina in poi, la Sicilia accoglie le urla della madre Cerere, dea della fertilità e della terra e restituisce, almen in parte la figlia alla madre (per sei mesi all'anno) e matrice generativa reale.* Navedeno po: Simone, Marialaura. *Terra madre/madre terra, Pirandello, la Sicilia, Agrigento*. In *Tematiche - Intorno Pirandello con tag casa natale / Sicilia da Pirandello web*, 2015. Dostupno na: <http://www.luigi-pirandello.it/terra-madremadre-terra-pirandello-la-sicilia-agrigento/>

tlo, krajolik, smjer vjetrova; koji nastanjuju, u najmanju ruku, dva italska plemena Sikanci i Sikulci.⁸¹

Pirandello želi što vjernije prikazati sagledanu istinu, ponire u najdublje međuljudske odnose i raščlanjuje postojeću etiku sicilijanskog društva. *Luigi Pirandello ustvrđuje da društvo odbacuje intelektualno opterećenje jedinke i oglušuje se na osobne probleme ljudi, prepuštajući jedne i druge naletima stihije iz koje izlazi duhovno nemoćni i ranjeni pojedinac, predodređen da izgubi sebe i vlastito 'Ja'* (Rabac-Čondrić, 2000: 22). Talijanski umjetnik otkriva kako otuđenje predstavlja ozbiljnu prijetnju čovječanstvu. Navedeno možemo i oprimjeriti kod Adriane Braggi. Naime, Adriana kao jedinka traži sponu s ljudima i s društvom, ali dok ona traži način komuniciranja, društvo je krajnje ravnodušno i nemarno prema njoj. I upravo ta nebriga društva izaziva u njoj pobunu prema vlastitom položaju. Sicilijanski običaji joj zagorčavaju egzistenciju i ona odluči pobjeći od svih društvenih konstrukcija i institucija koje sputavaju njezinu ličnost, i koje joj onemogućavaju stvaranje vlastitog identiteta. Nažalost, njezino putovanje završi prihvaćanjem postojećih društvenih okova, kojima se ne može oduprijeti i odlučuje umrijeti, zarobljena osjećajem nemoći.

Kao što je u Verginim novelama prisutan element mora, tako se ističe i u Pirandellovoj pripovijesti, kao neizostavan dio talijanske prirode. Adriana se užasavala pučine *beskonačno modrog mora, (...) slutila je nejasno: ako oputuje, ako se udalji od obala otoka koje su joj se već činile tako daleko od njenoga seoca i tako nepoznate, ako se s njim osmjeli poći još dalje, ako se s njime izgubi u strahovitoj, tajnovitoj dalečini mora, slutila je da se neće više vratiti svojoj kući, osim možda mrtva!* (Pirandello, 2001: 518). Napustivši sicilijansku obalu, prepustila se tom beskrajnom, modrom i spokojnom moru i otplovila na Kontinent shvativši da svijet za nju više nije san, i da neće svoj život provesti i umrijeti kao oni Sicilijanci koji nikada ne napuste svoj rodni kraj. Čim je parobrod krenuo, junakinja opet osjeti *da se rasplinjuje u snu*, ulazeći u dvije beskrajne neizmjernosti – mora i neba, no, iz ovoga sna se više nije htjela probuditi.

⁸¹Lauretta, Enzo. *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio fuori di chiave*, Milano, Ugo Mursia editore, 2008., str. 6.

8.2. Žara (*La giara*)

Napisana 1906., novela *La giara* je također sastavni dio Pirandellove zbirke novela *Novelle per un anno*. Godine 1917. navedena novela je bila uprizorena kao kazališna komedija, te predstavljena u Rimu. Don Lollò Zirafa je glavni protagonist ove pripovijesti, škrti bogataš, koji je *za svaku sitnicu, pa i za kamenčić što je pao s međašnog zida, pa i za slamčicu, vikao neka mu osedlaju mazgu, da odjuri u grad predati tužbu* (Pirandello, 1952: 157). Govorilo se čak, kako mu je njegov pravni savjetnik, jer mu je dosadilo što ga Don Lollò često posjećuje, poklonio zakonik kako bi sam tražio pravnu osnovu za parnice, koje je namjeravao podizati. Dakle, već na početku uočava se središnji pojam Pirandellove novele – *la roba* (imanje), ujedno i motiv koji se provlači u gotovo svim verističkim novelama. Navedeni pojam je preuzet od Vergina verizma, a to dokazuje i Vergina novela *La roba*, čiji je glavni lik Mazzarò, poput Zirafe, škrti bogataš kojemu je *imutak bilo sve što je on na svijetu imao, nije imao ni djece ni unučadi, ni rođaka, nije imao ništa drugo nego svoj imutak, a kad je netko takav, znači da je stvoren za imutak. (...) Kao da je Mazzarò legao, ispružio se, sav, toliko kolika je njegova zemlja, pa mu sad gazite po truhu* (Frangeš, 1984: 251). Citat je samo potvrda jedne sicilijanske izreke: *Kad se seljak obogati, ne poznaje roda ni prijatelja* (Frangeš, isto). Ipak, treba naglasiti kako Vergin mit o imanju (bogatstvu) ima negativan predznak jer simbolizira nestalnost i neuspjeh u svijetu u kojem ne postoje alternativne vrijednosti. Vergina novela završava *ludilom* koje je obuzelo Mazzarò, koje se uočava u sljedećim riječima: *O blago moje, pođi sa mnom!* Vergine su riječi: *nema mosta preko ponora koji razdire Sudbinom određenu klasnu pripadnost i nemoguće je taj ponor preskočiti* (Frangeš, 1984: 253). Mazzarò umire sam samcat, *pobijeđen. Umiremo sami kao što smo i živjeli sami – to je otprilike Vergin zaključak* (Frangeš, isto). Ovaj tragičan efekt novele, izostaje u Pirandellovoj noveli *La giara*, jer je svadljivi i škrti Zirafa tragikomičan lik, a ne tragičan poput Mazzarò.

Glavni lik je na svom imanju imao pet starih glinenih ćupova, za koje je sam procijenio kako mu neće biti dovoljni za ulje nove berbe, stoga je naručio još jednu žaru, *mного veću: visoku čovjeku do prsiju, lijepo trbušastu i dostojanstvenu, da bi bila kao nadstojnica nad onih pet redovnica* (Pirandello, 1952: 157). No, kada je započelo branje maslina, tri seljaka, ulazeći u mlinicu kako bi tamo odložili ljestve, ostanu zaprepašteni kad su ugledali novu žaru *kao da ju je netko oštrim rezom zahvatio po čitavoj širini trbuha i otkinuo joj prednji dio* (Pirandello, 1952: 158). Saznavši za novonastalu situaciju, Zirafa se *oborio*

najprije na ona tri seljaka: jednoga je pograbio za gušu, činilo se da će poludjeti. (...) Iskalio je svoj razjareni bijes, tresnuo je šesirinom o zemlju, udarao se po licu, lupajući nogama i derući se kao da oplakuje mrtva rođaka: Nova žara! Žara za četiri unče! (Pirandello, isto). Seljaci su ga uvjerali kako je Zi' Dima Licasi, krpač lonaca, može popraviti koristeći svoje čudotvorno ljepilo, *kojemu ni čekić ne može ništa, kad dobro primi* (Pirandello, 1952: 159). Nepovjerljiv prema djelotvornosti tog ljepila, Don Lollò je zahtijevao od krpača da zakrpa žaru. Krpač lonaca se smjestio unutar ćupa kako bi lakše obavljao svoj posao, no, nakon što je zalijepio i zakrpao ćup, ostao je zarobljen unutar ćupa. *Koliko je bila ta žara široka u trbuhu, toliko je bila uska u vratu*, što Zi' Dima nije u svom bijesu (jer je uz svoje čudesno ljepilo trebao i krpiti) ni primijetio. Glavnom liku pripovjedač suprotstavlja lik krpača lonaca. Naime, Zi' Dima, ovaj *gegav starac kljastih i kvrgavih zglobova kao staro deblo saracenske masline* (Pirandello, isto) nema moć i materijalna sredstva koja posjeduje glavni lik novele, ali savjesno i dostojanstveno odrađuje svoj posao, svjestan vrijednosti svog čudesnog ljepila. Suprotstavljajući spomenuta dva lika, Pirandello uspijeva stvoriti komičnost temeljenu na grotesknoj situaciji: okolnost u kojoj i Dima i Zirafa postaju istodobno dužnik i vjerovnik onome drugome.

Zirafa je razmišljao neko vrijeme kako izvući krpača iz njegove žare, a da ona ostane čitava i zdrava. Naposljetku je odlučio posjetiti odvjetnika kako bi ga pitao za savjet može li Licasi ostati unutar ćupa, budući da *se sam sašio i zarobio* (Pirandello, 1952: 163). Odvjetnik mu je rastumačio: *s jedne strane mora on, don Lollò, smjesta osloboditi utamničenoga, jer bi inače odgovarao zbog lišenja slobode; s druge strane je lončar odgovoran za štetu, što ju je prouzročio svojim neznanjem ili svojom nesmotrenošću* (Pirandello, isto). Kada se Zirafa vratio, našao je sve seljake u svečanom raspoloženju oko nastanjene žare. Zirafa je zahtijevao od krpača lonaca da mu plati trećinu vrijednosti žare, a da će ga on zauzvrat izvući iz ćupa. No, ni odvjetnik ni Don Lollò nisu mogli predvidjeti da će Zima odbiti platiti ikakvu štetu, te odlučiti ostati zarobljen. Dakle, u ovoj paradoksalnoj situaciji, ni jedan od spomenutih nije htio popustiti.

Svadljivog zemljoposjednika je, u neko doba noći, probudila galama *pijanih seljaka koji su držeći se za ruke plesali oko žare. Kao za inat mjesečina je sjala kao da je dan* (Pirandello, 1952: 165). Vidjevši veselje seljaka, don Lollò se nije mogao više svladati, te se zaletio i gurnuo žaru, a ona je udarila u maslinovo drvo i oslobodila zarobljenog krpača lonaca. *Pobijedio je Di'Zima* (Pirandello, isto).

9. Pirandellov jezik i stil

Salvatore Battaglia kaže kako je Pirandellov jezik *čvrst*, te kako pokazuje veće poznavanje leksika u usporedbi s njegovim učiteljima (Capuanom, Vergom, pa i samim De Robertom); no, također ističe kako izostaje dublje učenje i zadovoljavajuće istraživanje. Promatrajući riječi, sintaksu i stil, stječe se dojam da pisac osjeća određenu nesigurnost (nepovjerenje): poput onoga koji svoju pažnju posvećuje isključivo sadržaju i iskustvima, te mu pri odabiru riječi i izraza ne preostaje vremena za precizno vaganje.⁸² Gramsci je primijetio da, u Pirandellovoj književnosti, prevladava estetika.⁸³ Njegova književnost uistinu je zaokupljena opisivanjem stvari i činjenica, likova i maski, te od samih početaka nije formalistički orijentirana; prožeta je srednjim stilom i jezikom, te isprekidana izrazima i konstrukcijama određenog podneblja (regije).

To je autorativno potvrdio i Contini u poznatom komadu u kojem je opisao Pirandellov jezik kao *najviše poslovični primjer talijansko-rimske koinè*.⁸⁴ Njegov ekspresionizam podrazumijeva standardizirani aktualni leksik, dok sintaksa odgovara jezičnim karakteristikama likova i nije nužno rimski orijentirana. Pirandellov jezik ne objašnjava, ne razjašnjava, ne tješi, već razgolićuje banalnost i konvencije jezika, čija je svrha opisati inferiornu stvarnost, područje visokih tenzija, osjećaja i raspoloženja njegovih bolnih i neuravnoteženih stvorenja. Kako je slučaj s likovima, tako je i s jezikom (prozom): ne traži utjehu u gramatičkim pravilima i riječima, pred kojima autor ne može ništa drugo negoli izraziti vlastitu kritiku, svoj humoristični odmak. Njegov stil se tako razlikuje po ekspresivnom nasilju, oslobođen od svake književne konvencije, što je karakteristika i njegovog dramskog i narativnog izričaja.

⁸²Battaglia, Salvatore. *Il senso della vita nei racconti di Luigi Pirandello*, in FeL, a: IX 1963, str. 11-12.

⁸³Gramsci, Antonio. *Il teatro di Pirandello* u *Letteratura e vita nazionale*, 1966. Editori riuniti: Roma, Edizione elettronica: 2008., str. 102. Dostupno na: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/gramsci/letteratura_e_vita_nazionale/pdf/gramsci_letteratura_e_vita_nazionale.pdf

⁸⁴*il più proverbiale esempio di 'koinè' italiana di irradiazione romana*. Preuzeto iz: Malato, Enrico. *Storia della letteratura italiana, Volume III, Tra l'Otto e il Novecento*. Roma: Salerno Editrice, 1999., str. 1232.

10. Zaključak

Pola stoljeća prije Saida (1926), Gramsci opisuje *klasični* orijentalistički diskurs, govoreći o sjevernjačkom govoru o jugu Italije. No, nije jedini koji kritizira stereotip o južnjacima kojim se civilizacija Sicilije karakterizira kao niža i barbarska u odnosu na sjevernu. Pridružuju mu se Verga i Pirandello koji ne poriču opreku između sjevera i juga: zaostalost – civilizacija, ali ne prihvaćaju predodžbu inferiorne Sicilije naspram superiornog Sjevera. Dapače, Pirandellove su riječi – *drugi način života, druga krv, druga priroda, drukčiji običaji, drukčije potrebe, drukčija osjetljivost, drukčiji osjećaji*. Predodžba koju stvaraju spomenuta dva južnjaka je obilježena nostalgijom i sjećanjima iz djetinjstva. Sicilija je metafora njihova djetinjstva, a kao takva, ona je topos sjećanja, o kojoj talijanski autori pišu odmaknuti od nje, a koja se u vremenskoj i prostornoj daljini tipizira i arhetipizira.

Imagološki pristup s akcentom na toposu je potvrdio kako je ambijent otoka zapravo odraz opće slike o Sicilijancima koju ima sjeverna elita. Sicilija je oduvijek za sjevernu buržoaziju simbolizirala mistično mjesto koje se pojavljuje u literaturi još od Homerove *Odiseje*, stoga ne čudi da je taj mistični element koji se vezivao za otok, stvorio recepciju Sicilije kao egzotične, slikovite i privlačne lokacije. No, pokazalo se kako je *image* Sicilije, koju je oblikovala sjeverna elita, misleći kako je upoznata sa stvarnim kulturnim prostorom otoka, sasvim pogrešna, čime je *image* postala *mirage*.

Vergina Sicilija nije, kako je Ivo Frangeš rekao, *čarobni otok iz Baedekera, zemlja limuna i naranči i historijskih spomenika* (Frangeš, 1984: 247), niti je *romantična zemlja sunca, folklorističkog šarenila, te grčko-saracensko-španjolskih uspomena*, kako je to Ivo Hergešić istaknuo (Hergešić, 1967: 436). Vergina je Sicilija, zapravo, zaostala polufeudalna zemlja u kojoj žive izrazito bogati grofovi zemljoposjednici i baruni, kao i izrazito siromašni seoski proletarijat, puka sirotinja. To je ujedno i zemlja malarije i siromaštva, *gospodske silovitosti, popovske lukavosti i sirotinjske gluposti, zemlja neljudske bijede i okrutna izrabljivanja* (Frangeš, 1984: 247). Na Siciliji se teško živi, zemlja je škrtta, a ljudi tvrdi. Neukost, barbarluk, sukob gladi i ljubavi, barbarska ljubomora obilježavaju ambijent u kojem se odvija radnja novela iz zbirke *Seoske novele*.

Pirandellove sicilijanske novele na prvi pogled podsjećaju na Verginu sicilijansku kolekciju, no, daljnjim čitanjem se otkriva kako Pirandello, za razliku od Verge, ne stavlja

akcent na dokumentarne podatke, ili pak, na borbu za opstanak. Mogla bi se navesti dva razloga u kojima se očituje razlika između Pirandella i verizma; povrh svega, ponovno otkriva mitsku, naslijeđenu (od predaka) i folklornu podlogu sicilijanske zemlje, i bazira svoje pripovijesti na arhetipskim slikama kao što je ova *Terra Madre*, približavajući se na taj način dekadentizmu. Nadalje, Pirandello izobličuje likove seljačkog svijeta do te mjere da izgledaju poput bizarnih, iskrivljenih (uznemirenih) i zaslijepljenih slika na granici ludila.

Ambijentom oba autora dominira more, kao važan element sicilijanskog pejzaža. *Mare bello e mare traditore* sicilijanskom ribaru podjednako osigurava život i smrt. U Verginom ambijentu se istaknula posebno kolorističnost ambijenta, koju autor neprimjetno isprepleće sa zbiljom. Pišući novele sicilijanskih kolekcija, dva Sicilijanca ne zaboravljaju portetirati zbilju teškog života malog sicilijanskog čovjeka, kao i zlouporabu seljaka, i životnu nepravdu s kojom se suočavaju na dnevnoj bazi. U tom pogledu bismo pojmovima memorije i nostalgije mogli nadodati još jedan zajednički element koji trajno povezuje oba autora – osjećaj sućuti i razumijevanja za ljudsku patnju. Bilo da je riječ o Pirandellovu otuđenom (usamljenom) čovjeku koji prkosi tradiciji, društvu i ostalim oblicima društvenih kalupa, bilo da je riječ o Verginu poniženom čovjeku, koji se stoički odnosi prema svim životnim nedaćama; jedan i drugi vide i opisuju istog Sicilijanca. U tom smislu bi se moglo sugerirati kako postoji jedinstven mentalitet oblikovan mediteranskim prostorom. Ipak treba naglasiti kako spomenuta sugestija nije konačna, i da nije tek tako jednostavno odgovoriti na Matvejevićevo pitanje dijelimo li mi, različiti, Mediteran međusobno, ili smo mi ti – koji ga dijele? Aleksandra Kardum, splitska književnica je 4. svibnja 2014. u članku, objavljenom u *Slobodnoj Dalmaciji*, opisala prvu impresiju dolaska na čarobni jug Italije riječima – Druga Dalmacija. Pitoreskni gradići, glasni, gostoljubivi i srdačni ljudi, tople boje, plodovi mediteranske klime, tragovi tisućljetne povijesti, more, živopisne kalete. Nakon provedene analize Verginih i Pirandellovih novela, moglo bi se dodati kako Sicilija nije samo Dalmacija u malome, ona je Mediteran u malome.

Glavni protagonist Lampedusina *Geparda* don Fabrizio kaže kako se *Sicilijanci nikada neće htjeti poboljšati zbog jednostavnog razloga što misle da su savršeni; njihova taština je jača od njihove bijede; svako miješanje tuđinaca, bilo po podrijetlu bilo po (ako su Sicilijanci) duhovnoj nezavisnosti, premda ih je gazilo desetak različitih naroda, oni vjeruju*

*da imaju carsku prošlost koja im daje pravo na veličanstvene pogrebe.*⁸⁵ Mali sicilijanski čovjek ovisi o moru, o rudnicima sumpora, o prirodi, u pogledu ekonomskog uzdržavanja, boreći se svakodnevno sa prirodnim silama i trpeći posljedice koje je uzrokovala još Majka Prirode – božica Cerera. Kaže sicilijanska poslovice *tko otiđe, preporodi se*; i Verga i Pirandello su napustili otok kako bi se *okupali u civilizaciji*, ali su se vratili u naručje svoga zavičaja, u naručje *Majke Zemlje/Majke Prirode* koja pruža i uskraćuje život.

⁸⁵Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. *Gepard*. Vuković i Runjić: Zagreb, 2013., str. 183.

11. Bibliografija

1. Abulafia, David. *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*, 2011.
2. Battaglia, Salvatore. *Il senso della vita nei racconti di Luigi Pirandello*. In FeL, a: IX, 1963.
3. Beškerc, Inoslav. *I Morlacchi nella letteratura europea*. Il Calamo: Roma, 2007.
4. Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Matica hrvatska: Zagreb, 1997.
5. Burke, Peter. *What is cultural history?* Cambridge (UK) – Malden (Ma, USA): Polity, 2008.
6. Braudel, Fernand. *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II, I. Svezak*. Antibarbarus izdanja: Zagreb, 1997.
7. Chandler, Bernard. *The Terminology of Painting as Applied to Prose Literature by the Realists and Giovanni Verga, 1994*. 2013. Dostupno na: <http://www.academicroom.com/article/terminology-painting-applied-prose-literature-realists-and-giovanni-verga>
8. Concannon, Cavan; Mazurek, Lindsey. *Across the Corrupting Sea, Post_Braudelian Approaches to the Ancient Eastern Mediterranean*. Routledge, 2016. Dostupno na: <https://books.google.hr/books?id=IyvDCwAAQBAJ&pg=PT195&lpg=PT195&dq=P.+Horden+and.+Purcell,+The+Corrupting+Sea:+A+Study+of+Mediterranean+History,+Oxford%E2%80%93Malden,+2001&source=bl&ots=isfpAh1Ic2&sig=RrSmsl4iBvVHac1UW2FPzHDz08M&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwibws2DjYTNahUJ1hoKHba7DZ4Q6AEILjAB#v=onepage&q&f=false>
9. Dukić, Davor. *Kako vidimo strane zemlje/Predgovor: o imagologiji*. SE: Zagreb, 2009.
10. Foucault, Michel. *Znanje i moć* (prev. R. Kalanj), Globus: Zagreb, 1994.

11. Foxlee, Neil. *Albert Camus's The New Mediterranean Culture; A Text and Its Contexts*. Bern: Peter Lang, 2010. Dostupno na: https://books.google.hr/books?id=eGHJc4ZXGTEC&pg=PA100&lpg=PA100&dq=Valery+about+Mediterranean&source=bl&ots=BU0IsJiGsH&sig=IHxnn0tRaMxES_as8I7XR2aQaVw&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwjShd3dnYTNAhXK1hoKHZ_VC7gQ6AEIPDAD#v=onepage&q=Valery%20about%20Mediterranean&f=false
12. Frangeš, Ivo. *Stilističke studije*. Naprijed: Zagreb, 1959.
13. Frangeš, Ivo. *Talijanske teme*. Naprijed: Zagreb, 1967.
14. Frangeš, Ivo. *Giovani Verga/Nedda*. Logos: Split, 1984.
15. Gilpin, William. *Essays on picturesque beauty, Three Essays, 1792*. Digitized by the Internet Archive in 2010 with funding from Research Library, The Getty Research Institute. Dostupno na: <https://archive.org/details/threeessaysonpic00gilp>
16. Giudice, Gaspare. *Luigi Pirandello/Capitolo Settimo: Il Fascismo*. UTET: Torino, 1963. Dostupno na: http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Giudice_pirandello-fascismo.htm
17. Gracin, Juraj. *K spoznavanju privida i zbilje*. Profil: Zagreb, 2008.
18. Gramsci, A. *La questione meridionale, 1966*. Editori Riuniti: Roma, Edizione elettronica: 2008. Dostupno na: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/gramsci/la_questione_meridionale/pdf/la_que_p.pdf
19. Gramsci, Antonio. *Il teatro di Pirandello u Letteratura e vita nazionale, 1966*. Editori riuniti: Roma, Edizione elettronica: 2008. Dostupno na: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/gramsci/letteratura_e_vita_nazionale/pdf/gramsci_letteratura_e_vita_nazionale.pdf
20. Hergešić, Ivo. *Književni portreti, novi izbor*. Stvarnost: Zagreb, 1967.
21. Horden, Peregrine; Kinoshita, Sharon. *A companion to Mediterranean history*. Wiley Blackwell, 2014.
22. Hussey, Christopher. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. 1927. Dostupno na: <https://books.google.ie/books?hl=hr&id=qpFAAQAAIAAJ&dq=editions%3AUOM39015039371334&focus=searchwithinvolume&q=pictorial+appreciation>

23. Jonjić, Tomislav. *Fašizam i nacionalsocijalizam u demokratskoj Europi 1919.-1945. Temeljne značajke autoritarnih sustava*, 2009. Dostupno na: <http://www.tomislavjonjic.iz.hr/podlist.html>
24. Konstantinović, Zoran. *Od imagologije do istraživanja mentaliteta/O jednom značajnom kretanju u suvremenoj metodološkoj misli. Umjetnost riječi – 30, 2, 1986.*
25. Kulcsár Szabó, Ernő. *Tragovi neraspoloživog? O spoznajnom doprinosu stereotipa, Kulturni stereotipi: koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*. FF press: Zagreb, 2006.
26. Lauretta, Enzo. *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio fuori di chiave*. Milano, Ugo Mursia editore, 2008.
27. Malato, Enrico. *Storia della letteratura italiana, Volume III, Tra l'Otto e il Novecento*. Roma: Salerno Editrice, 1999.
28. Matvejević, Predrag. *Mediterranski brevijar*. Grafički zavod Hrvatske: Zagreb, 1990.
29. Metesi Deronjić, Željka *Odnos umjetnosti i života u Pirandella, 2008.* Filozofska istraživanja, Vol. 28 No. 4, (945-961, Institut za filozofiju, Zagreb, veljača 2009. Dostupno na: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=58224
30. Mignosa, Maria. *Analisi del testo narrativo 'La roba' di Giovanni Verga*. 2014. Dostupno na: <http://letteraturaedidattica.blogspot.hr/2014/04/giovanni-verga-la-roba-analisi-del.html>
31. Mihaljević, Nikica. *Dvojniki i njegova želja: Arturo Graf i Luigi Pirandello*. Redak, 2010.
32. Nisbet, H.B.; Rawson, Claude. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Volume 4, The Eighteenth century, Cambridge University Press, 2005. Dostupno na: <https://books.google.hr/books?id=1CzdJjzMP9sC&pg=PA700&lpg=PA700&dq=David+Marshall+the+problem+of+the+picturesque+google+book&source=bl&ots=VzDoHrR2Tn&sig=Niw0d8ygCoWpdz35iKDYb5CEvM&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwiwoOhtbLOAhWENxQKHT4YBaMQ6AEIzAB#v=onepage&q=David%20Marshall%20the%20problem%20of%20the%20picturesque%20google%20book&f=false>

33. Orešić, Danijel. *Što je to Sredozemlje ili Mediteran?*. 23. listopada 2003. Dostupno na: <http://www.geografija.hr/svijet/sto-je-to-sredozemlje-ili-mediteran/>
34. Pirandello, Luigi. *L'umorismo*. Carabba: Lanciano, 1908.
35. Pirandello, Luigi. *Trideset novela*. Zora: Zagreb, 1952.
36. Pirandello, Luigi. *Saggi, poesie, scritti varii, a cura di M. Lo Vecchio-Musti*. Mondadori: Milano, 1960.
37. Pirandello, Luigi. *Nobelova nagrada za književnost 1934*. ŠK: Zagreb, 2001.
38. Pirandello, Luigi. *Tutti i romanzi/A cura di Sergio Campailla*. GTE Newton: Roma, 2011.
39. Rabac-Čondrić, Glorija. *Hrvatsko-talijanske književne teme*. Adamić: Rijeka, 2000.
40. Raspudić, Nino. *Prekojadranski poluorijentalizam: dominantni modeli konstruiranja slike Hrvata u talijanskoj književnosti od prosvjetiteljstva do danas, doktorska disertacija*. Zagreb, 2008.
41. Righini, Michele. 'Cu nesci, arrinesci'. *Verga e Pirandello dalla Sicilia all'Europa*. Dipartimento di Filologia Classica E Italianistica Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2012. Dostupno na: <http://www.letteraturaitalianaonline.com/novecento/vergapirandellorighini.html>
42. Roić, Sanja. *Talijanističke i komparatističke studije u čast Mati Zoriću / Studi di italianistica e di comparatistica in onore di Mate Zorić, Zbornik radova Međunarodnog skupa Zagreb, 27.-28. svibnja 1997/Atti del Convegno internazionale Zagabria, 27-28 maggio 1997*. Odsjek za talijanski jezik i književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.
43. Simone, Marialaura. *Terra madre/madre terra, Pirandello, la Sicilia, Agrigento*. In *Tematiche - Intorno Pirandello con tag casa natale / Sicilia da Pirandello web*, 2015. Dostupno na: <http://www.luigi-pirandello.it/terra-madremadre-terra-pirandello-la-sicilia-agrigento/>
44. Solar, Milivoj. *Povijest svjetske književnosti*. Golden marketing: Zagreb, 2003.
45. Tikkanen, Amy. *Vittorio De Sica*, 26. lipnja 2008. Dostupno na: <https://www.britannica.com/biography/Vittorio-De-Sica>

46. Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. *Gepard*. Vuković i Runjić: Zagreb, 2013.
47. Turner Newth Greenfield, Jessica. *The picturesque in Giovanni Verga's sicilian collections, dissertation*. Chapel Hill, 2011.
48. Trigiani, Elaine. *Sicilija, top 10 turistički vodič*. Znanje: Zagreb, 2004.
49. Trubeckoj, Nikolaj Sergejevič. *Verhi i nizyrusskoj kul'turi*. Rossisko-Bălgarskoe Izdatel'stvo: Sofija, 1920. Navedeno po: *L'Europa e l'umanità*, Einaudi: Torino, 1982.
50. Verga, Giovanni. *Meštar Don Gesualdo i novele*. Naprijed: Zagreb, 1961.
51. Verga, Giovanni. *Vita dei campi, 1880 (testi antologizzati: Fantasticheria, Rosso Malpelo, L'amante di Gramigna*. Dostupno na: <https://calbareello.files.wordpress.com/2015/04/verga-gramigna-rosso-fantasticheria.pdf>
52. Verga, Giovanni. *Tigre reale ed Eva, a cura di Silvia Masaracchio*, 2012. Dostupno na: <http://leggionline-bachecaebookgratis.blogspot.hr/2012/04/leggi-online-giovanni-verga-tigre-reale.html>
53. Zorić, Mate (uredio). *Povijest svjetske književnosti 4*. Mladost: Zagreb, 1974.