

Sanja Tadić-Šokac

ROMAN O SAMOME SEBI

Izdavač
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Sveučilišna avenija 4, 51000 Rijeka
www.ffri.uniri.hr

Za izdavača
izv. prof. dr. sc. Ines Srdoč-Konestra

Urednik
doc. dr. sc. Sanja Tadić-Šokac

Recenzenti
red. prof. dr. sc. Zvonko Kovač
red. prof. dr. sc. Milorad Stojević

Lektura i korektura
doc. dr. sc. Sanja Tadić-Šokac

Idejno rješenje naslovnice
Studiograf, Rijeka

Grafičko oblikovanje naslovnice
Studiograf, Rijeka

Grafička priprema
Studiograf, Rijeka

Tisak
Studiograf, Rijeka

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Sveučilišne knjižnice Rijeka
pod brojem 140514064
ISBN 978-953-7975-78-4

Sanja Tadić-Šokac

ROMAN O SAMOME SEBI



Rijeka, 2018.

SADRŽAJ

Predgovor	5
I. Metatekstualnost	9
1. Povijest pojma metatekstualnost	10
1.1. Metatekstualnost u sklopu “logičkih paradoksa”	11
1.2. Metatekstualnost u okvirima strukturalizma	12
1.3. Metatekstualnost u okviru poststrukturalizma	14
1.4. Metatekstualnost u okviru teorije sistema	17
2. Pregledi i definicije metatekstualnosti u domaćoj i stranoj literaturi	22
2.1. Metatekstualnost u hrvatskoj stručnoj literaturi	22
2.2. Metatekstualnost u stranoj stručnoj literaturi	42
II. Metatekstualnost u hrvatskom i makedonskom romanu 20. i 21. stoljeća	61
1. Metatekstualni postupci u djelima <i>Povratak Filipa Latinovicza</i> Miroslava Krleže i <i>Proljeća Ivana Galeba</i> Vladana Desnice	62
2. O romanima <i>Mirna ulica, drvored</i> i <i>Voda, paučina</i> Nade Gašić	116
3. O romanu <i>Katedrala</i> Ive Brešana	132
4. Metatekstualni postupci u romanima <i>Pupak svijeta</i> i <i>Vještica</i> Venka Andonovskog	157

Predgovor

Suvremeni je roman vrlo često predmetom interesa brojnih stručnjaka koji ga motre iz perspektiva svojih domicilnih disciplina (npr. književne teorije, književne povijesti, filozofije književnosti, filozofije, sociologije i dr.). U kritičkoj literaturi o suvremenom romanu, tema je *metatekstualnosti*, među inima, osamdesetih godina 20. stoljeća bila u središtu znanstvenog interesa književne kritike, vjerojatno i zato što je nudila usmjeravanje književnoznanstvenog rada na čistu tekstualnost, tj. diskurzivnost. Metatekstualnost je jedan od temeljnih postupaka modernog romana, žanrotvorni je postupak. Ona je česta i u djelima prethodećih nam epoha, pa je nužno ne poistovjećivati oblike realizacije metatekstualnosti u tradicionalnim i u postmodernističkim romanima.

U uvodnom će se dijelu ove knjige pod nazivom „Metatekstualnost“ promotriti značenje tog pojma. Njegova učestala primjena u književnoznanstvenim radovima uočava se u tri odvojena područja: u području teorijskog promišljanja književnosti, zatim u području povijesne poetike pojedinih djela, posebno onih nastalih u razdoblju postmodernizma te u genološkom području, tj. u proučavanju autobiografije kao samosvojnog žanra. Iako se sam smisao metatekstualnosti svodi na *nešto što upućuje na sebe sama* i uglavnom je podudaran u većini radova, autori ga nerijetko u okvirima vlastitog misaonog sustava pojašnjavaju nekim bliskim pojmovima, pa je danas nastao specifičan sinonimski niz: autoreferencijalnost – autometatekstualnost – autotematizacija – autointerpretacija – autorefleksivnost – autoreprezentativnost – samoreferencijski čin – metafikcija - metatekstualnost. Takvoj pojmovnoj i terminološkoj neujednačenosti pridonosi i uporaba nekih od tih pojmova kao termina, a nekih kao općih ili opisnih pojmova u okvirima autonomnih autorskih sustava. Metatekstualnost, tj. romanesknu samosvijest književna kritika dotiče u brojnim poetološkim pregledima gdje nesustavno identificira postupke i strukture, pri čemu uglavnom ne uspostavlja kompaktne teorijske okvire unutar kojih se ta književna pojava motri kao dio širih promjena u kulturološkom okruženju današnjice. Najveći je broj studija o metatekstualnosti zaokupljen pitanjem evolucije romaneskne samosvijesti te uspostavljanjem razlike između tradicionalnih i suvremenih oblika, za koje se obično veže pojam

postmodernizam. U različitim književnoteorijskim ili filozofskim disciplinama uočavaju se začetci teorijskih razrada pojave, ali oni najčešće ostaju u okvirima poetoloških opisa i klasifikacija.

U poglavlju „Povijest pojma metatekstualnosti“ motri se status metatekstualnosti u sklopu *logičkih paradoksa*, u okvirima sturkturalizma i poststrukturalizma i u okrilju teorije sistema, a u narednom se dijelu knjige „Pregledi i definicije metatekstualnosti u domaćoj i stranoj literaturi“ upozorava na sustavnija kritička promišljanja o danom problemu, kako u hrvatskoj stručnoj literaturi (V. Biti, D. Oraić-Tolić, K. Nemeč, P. Pavličić, L. Čale Feldman, T. Peruško), tako i u djelima stranih kritičara (L. Hutcheon, B. McHale, P. Waugh, L. Dälembach...).

U različitim djelima metatekstualnost se u svojim počecima očitovala u vidu jednostavnih autorskih komentara o primijenjenim literarnim postupcima da bi evoluirala do dominantne odlike u metatekstualnim romanima našeg vremena. No cilj neće biti uspostavljanje sumarnih pregleda povijesnih mijena koje je metatekstualnosti proživjela na svom razvojnom putu, pa se neće inzistirati na sistematičnom i detaljnom praćenju tih očitovanja u dijakronijskoj perspektivi. U drugom će se dijelu ove knjige „Metatekstualnost u hrvatskom i makedonskom romanu 20. i 21. stoljeća“ pozornost usmjeriti upravo na razgraničavanje i opis pojedinih oblika i postupaka kojima se metatekstualnost ostvaruje u romanu dvadesetog i dvadeset i prvog stoljeća u hrvatskoj i makedonskoj književnosti, pri čemu će se ona motriti kao dio širih promjena u kulturološkom okruženju današnjice. Pojedini pisac ili svako djelo ponaosob na potpuno specifičan, originalan način upućuju na vlastiti kôd.

U okvirima se zasebnih poglavlja knjige motre *Künstlerromani Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže (1932.) i *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice (1957.), zatim romani *Mirna ulica, drvored* (2007.) i *Voda, paučina* (2010.) Nade Gašić, roman *Katedrala* (2007.) Ive Brešana i romani *Pupak svjeta* (2011.) i *Vještica* (2017.) Venka Andonovskog. Svaki je od tih romana višeslojno djelo čije se značenje ne iscrpljuje u aspektu koji je predmetom ove knjige. Uočeni oblici metatekstualnosti i ponuđen opis njihove uloge u konstituiranju literarnog univerzuma analiziranih romana iz hrvatske i makedonske književnosti dvadesetog i dvadeset i prvog stoljeća pokazuju da je metatekstualnost u suvremenoj prozi u funkciji temeljnog, tematiziranog i

teoretiziranog konstruktivnog načela. Suvremeni je roman kritički osvijestio metatekstualnost, tematizira on opću dijalogičnost kulturnih proizvoda, problematizira *sjećanje* koje svaki pojedini tekst čuva o žanru, vrsti, tradiciji, tematizira proces vlastitog nastajanja i svoj smisao, nastoji prozornost primaoca usmjeriti na samu poruku. U takvom je djelu, koje je svjesno samoga sebe, neizbježno i zbližavanje kritičko-teorijskog i književnog diskursa, a čitateljevo se razumijevanje putem brojnih recepcijskih uputa nastoji uputiti prema kritičko-teorijskoj refleksiji ili barem promišljanju o ontološkom statusu teksta.

Uočavanje i poštivanje metatekstualnosti u narativnom diskursu preduvjet su za valjano interpretiranje svijeta teksta. Hermeneutički je čin u slučaju metatekstualne književnosti specifičan, kako upozorava Linda Hutcheon. Metatekstualni diskurs nesmiljeno razotkriva svoju semantičku postavu i pripovjednu strukturu koju vrlo često obogaćuje detaljnim *kritičkim* komentarom, a istodobno od čitatelja eksplicitno zahtijeva punu i kreativnu suradnju, čime tematizira temeljnu potrebu svakog književnog teksta za dijalogom kao jedinim načinom uspostave teksta kao znaka. Metatekstualnost ne predstavlja samo referencijalni okvir za djelo, nego postaje tematizirano i dominantno konstruktivno načelo u djelu. To je postalo moguće tek u suvremenom romanu koji je spoj kritičkog i literarnog diskursa, što je posljedica poststrukturalističke tendencije zbližavanja književnog jezika i kritičkog metajezika, zatim tendencije istodobne akademizacije književnosti i dekonstrukcije akademičnosti (kao monologizirajuće institucije kojoj je svojstven diskurs *velikih naracija*) te utjecaja teorije jezičnih igara, ontologije mogućih svjetova i drugih teorijskih spoznaja. Teorijska je konceptualizacija metatekstualnosti jedan od kriterija koji omogućuje razlikovanje suvremene romaneskne samosvijesti od ranijih oblika, a istodobno predstavlja opis jedne od temeljnih osobina postmodernističke proze, koja se u većoj ili manjoj mjeri očituje u suvremenom razdoblju.

Budući da se književno djelo shvaća kao dio nadređene cjeline književne i kulturne tradicije u kojoj svaki tekst dolazi u objektivni suodnos s drugim književnim djelima, vrlo čest stvaralački motiv u metatekstualnom tipu romana je i oblikovanje odnosa prema pripovjednoj tradiciji putem rekapitulacija, reminiscencija ili parodiranja. Nerijetko je odnos intendiran, pa intertekstualna komponenta postaje ključ za odgovarajuće čitanje strukture. Na načinjenost djela upozorava se sustavnim aluzijama na povijest romana, tj. na konvencije

pripovijedanja u 18. stoljeću, i to ponajčešće uključivanjem transcendentalnog pripovjedača. U nesklad se dovode transcendentalni pripovjedač, koji se svojom terminologijom oslanja na narativnu poetiku tradicionalna kova i praksa romana, koja tehnikom segmentiranja i naglašenim diskontinuitetom u kompoziciji osporava govorenje o niti pripovijedanja. Transcendentalni se pripovjedač stoga javlja da bi roman preispitao samoga sebe, ali i da bi se omogućila propusnost za esejistiku i za ironijski komentar, koji je nužno nadređen razini likova. Groteska. Eksordijalne formule, također preuzete iz romana 18. stoljeća, prerastaju okvire igre literature u literaturi i svjedoče o težnji da se o jednom artificijelnom, geometrijski planiranom svijetu, progovori na artificijelan način. U roman se uključuje teorijski problem granice između fikcije i faksije: autentičnost se sugerira unošenjem dokumentarne građe u diskurs. Nastoji se pojačati dojam tog inovacijskog pripovijedanja, koje istodobno iskazuje svoj stav prema tradiciji i svoj položaj unutar nje. Intelektualna kritičko-spoznajna djelatnost svijesti postaje samim središtem zbivanja u romanu, česta je distanca i samorefleksija. Roman se našao na novim pozicijama: ukida se granica između poezije i proze, koristi se pučka predaja iz raznih izvora što dovodi do suvremenih očitovanja subkulturne jezične djelatnosti. Uloga je autora i čitatelja izmijenjena. Autor za cilj više ne postavlja oblikovanje originalnih likova i sukoba, nego nastoji na nov način - tj. putem neobične prezentacije romanesknog svijeta koja je u opreci s ustaljenim narativnim uzorcima, pri čemu nerijetko kritizira roman i pripovijedanje uopće - u čitatelja unijeti spoznajni nemir. Tako čitatelj svojim iskustvom i inteligencijom postaje (su)kreator teksta. Upravo je autor taj koji preko svog pripovjednog medija čitatelju omogućuje uvid u sâm stvaralački čin, u analitička razmišljanja o kompoziciji djela. Putem tih raznorodnih artificijelnih strategija metatekstualni roman u svijetu grafičkih znakova iznalazi svoj primjeren izraz. Otvara se sukob s problematikom stvaranja iluzije, tj. privida koji je nužan da se pisan i tiskan tekst iskaže kao govor ili čak nijema misao, pa je metatekstualni roman postao i ostao jednim od dominantnih tipova suvremene književnosti.

U Rijeci, 6. 10. 2018.

Sanja Tadić-Šokac

I. Metatekstualnost

1. Povijest pojma metatekstualnost

Kritičko-teorijske analize poetike suvremenog romana kao središnja strukturalna obilježja u djelu vrlo često ističu intertekstualnost ili metatekstualnost. Istodobno, iako autori tih kritika eksplicitno upozoravaju na nemogućnost svođenja postmodernizma samo na jedan ili samo na drugi postupak, nerijetko dolazi do ublažavanja te terminološke razlike i konačno do njezina ukidanja. Među definicijama metatekstualnosti svojom se operabilnošću izdvaja definicija teoretičara književnosti Vladimira Bitija. U *Pojmovniku suvremene književne teorije* kritičar u natuknici autoreferencijalnost iznosi definiciju: „Dimenzija kojom iskaz ili tekst upozorava na situaciju, kontekst ili subjekt vlastita iskazivanja, na vlastitu kompoziciju, strukturu, kôd, propozicijsku ili žanrovsku pripadnost; općenito, dakle, kojom tematizira neka svoja obilježja.“ (Biti 1997: 23) Kao antologijski primjer postojanja metatekstualnosti u književnosti i prije postmodernističke orijentacije redovito se navodi Cervantesov roman *Don Quijote*. Budući da je ta pojava, kojom sámō djelo upućuje na svoju načinjenost, prisutna u brojnim literarnim ostvarenjima, i književna ju je kritika vrlo brzo identificirala. Tako se u brojnim kritičkim tekstovima različitih književnoteorijskih orijentacija nastoji objasniti njezin položaj i funkcija.

U ovom mi je poglavlju cilj ukazati na pristupe pojmu metatekstualnosti u okvirima učenja pojedinih književnoteorijskih orijentacija, a pri tome ću se pozivati i na postavke relevantne za dani problem iz domene logike, matematike i sociologije. Razmatranje povijesti pojma metatekstualnosti i njegova značenja u književnoteorijskoj misli započinjem s prikazom statusa metatekstualnosti koja se prvi put teorijski osmišljena pojavljuje u sklopu tzv. *logičkih paradoksa* i nastavljam sa strukturalističkim i poststrukturalističkim poimanjem pojma. Ovaj sažetak o povijesti pojma metatekstualnost zaključujem prikazom položaja metatekstualnosti u teoriji sistema N. Luhmanna.

1.1. Metatekstualnost u sklopu “logičkih paradoksa”

U prizmu suvremenog teorijskoga interesa metatekstualnost je ušla u sklopu tzv. logičkih paradoksa. Svakako je najpoznatiji paradoks: *Krećanin Epimenid kaže da svi Krećani lažu*. Bertrand Russell godine 1905. pokušava razriješiti funkcioniranje paradoksa koji su dugo vremena smatrani logičkom pogreškom, pa ih je, zbog konzistencije logičkih i matematičkih sustava valjalo izbjegavati. Russell na temelju svoje tzv. *teorije logičkih tipova* uspostavlja hijerarhiju logičkih razina. On uspostavlja razliku između dviju klasa: klasa E sadrži kao element i samu sebe, a klasa N ne sadrži samu sebe kao element. Upitno je mjesto klase N . Javlja se protuslovlje: ako se klasa N ubraja u N , onda sadrži kao element samu sebe te ulazi u klasu E ; ako klasa N spada u E , tada samu sebe ne sadrži, te ulazi u klasu N . Da bi izbjegao paradokse, Russell uspostavlja hijerarhiju logičkih razina. U toj hijerarhiji logičkih razina metarazine (tj. više razine) ne bi podlijegale kvalifikaciji od strane nižih razina, nego samo obrnuto. Time je iskazu onemogućeno da bude iskazom o sebi, tako što svaki iskaz o nekom N smješta u višu logičku kategoriju nego što je sam N . Na tragu bi takvog razmišljanja vrijedilo: ako svi Krećani lažu, čini to i Epimenid. Proizlazi da bi rješenje *kretskog* paradoksa bilo da iskaz nije istinit, jer niža razina to više ne bi mogla osporiti: ako Epimenid laže, onda Krećani govore istinu, pa bi iskaz morao biti istinit. Rješenje pretpostavlja da se može utvrditi najviša razina koja bi kvalificirala sve razine ispod sebe i to ostaje prešutnom pretpostavkom, kako rane, tako i kasne Wittgensteinove koncepcije jezika. Tu će pretpostavku osporiti kasnije matematičar K. Gödel. Takvo je rješenje spasonosno za matematiku i logiku, ali K. Gödel uspostavlja dokaze o postojanju formalno nedokučivih propozicija unutar bilo kojeg sustava aritmetike. On tvrdi da će u svakom formalnom sistemu aritmetike S postojati rečenica/misao P u jeziku sistema S , takve vrste da je S konzistentan, ali ni P niti negacija njega samog ne mogu biti dokazani u S . Dakle, konzistencija formalnog sistema ne može biti formalizirana sredstvima unutar tog sistema. Za svaki sustav postoje određene metatekstualne tvrdnje o njemu samom za koje je istinitost neodrediva.

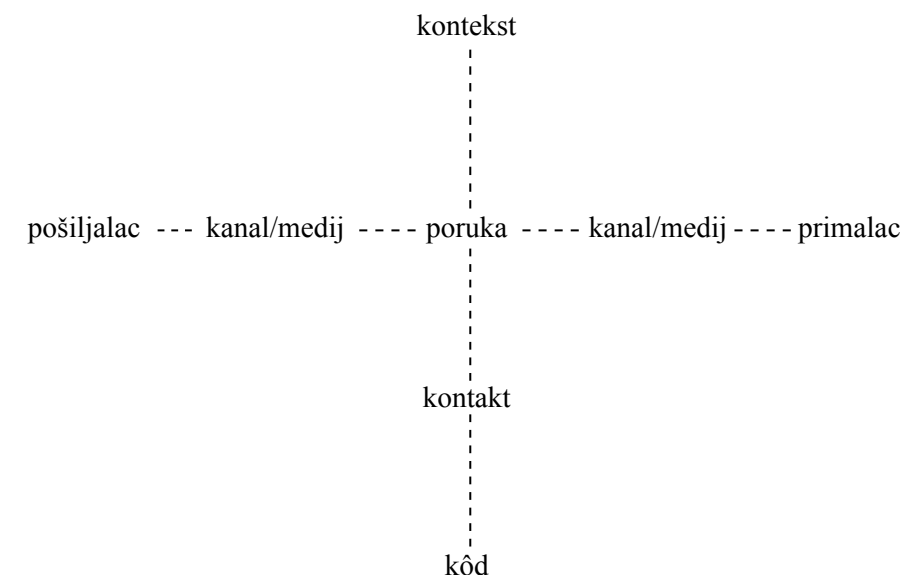
Iako je na počecima suvremene književne teorije paradoks još bio pripisivan lirici (pojam su u suvremenu književnoteorijsku upotrebu uveli *Novi kritičari*, tj. C. Brooks u *Valjano skovanoj urni* iz 1947. godine, da bi objasnio pjesničko

stalno supostavljanje riječi u nove i iznenadne kombinacije) u naše je vrijeme on postao sastavni dio teorijske argumentacije, prije svega u dekonstrukciji i teoriji autoreferencijskih sustava. R. Colie u djelu *Paradoxia Epidemica* iz 1966. godine navodi da paradoks po samoj svojoj naravi poriče obvezu. Probijajući zatočenost u disciplinarnu formu i školska pravila, on poriče ograničenja, pobija *sjedište* u bilo kakvoj specifičnoj filozofskoj poziciji. On je istodobno *samodestruktivan* i *samouvažavajući*, *samodostatan*, *samopotvrđujući*. Upravo je takvo poimanje paradoksa prisutno i u dekonstrukciji i u teoriji autoreferencijskih sustava. Neospornu je ulogu u instaliranju *čudnih petlja* paradoksa i antinomija u suvremenoj teoriji odigrala, tvrdi Biti (usp. Biti 1997), transdisciplinarna knjiga D. Hofstadtera *Gödel, Escher, Bach* iz 1979. godine.

1.2. Metatekstualnost u okvirima strukturalizma

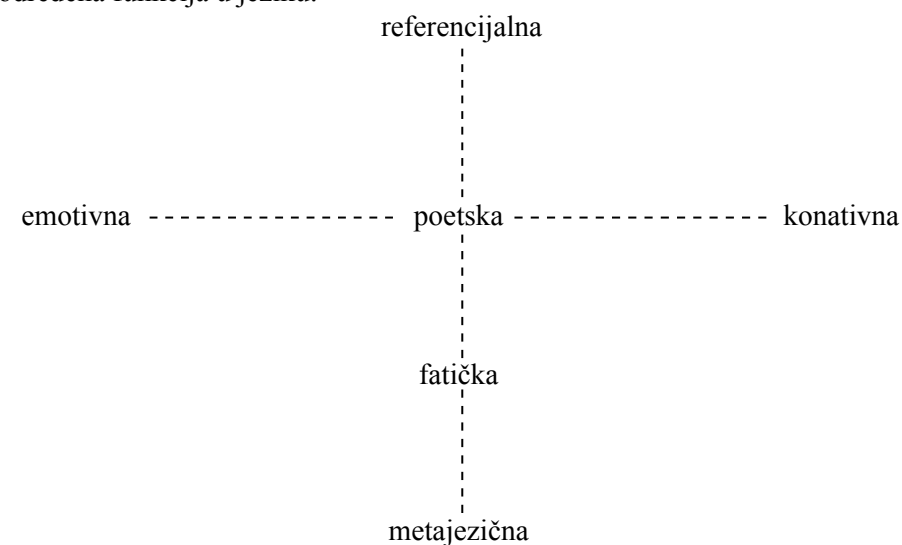
Prema Bitiju, već ruski formalisti poimaju teorijsko bavljenje književnošću prije svega kao znanost o sustavima postupaka koji konstituiraju specifičan idiom književnosti. U svojim su istraživanjima zato pokazali zanimanje za djela u kojima problemi strukture postaju predmetom teksta, za djela s metatekstualnom osnovom ili pak za književne tekstove koji zbog neobične kompozicije svraćaju pažnju na čin pripovijedanja. To je rezultiralo brojnim raspravama Šklovskog, Ejhenbauma i Tinjanova o problemima naracije u djelima Cervantesa, Sternea, Gogolja, Dostojevskog i Tolstoja.

Korjenita je razlika u poimanju metatekstualnosti i njezina statusa u strukturalističkim i poststrukturalističkim kritičkim orijentacijama. Strukturalisti svoje metodološko polazište utemeljuju na, u njihovu kritičkom sustavu, neupitnoj mogućnosti odvajanja bazičnih od metarazina. Tako Jakobsonov model komunikacijskog kanala (usp. Jakobson 1960; 1966; 1978; Beker 1991), koji je iznio u raspravi iz 1960. godine *Closing Statement: Linguistics and Poetics* čine elementi u čijem je središtu *poruka*:



U Jakobsonovu komunikacijskom kanalu pošiljalac šalje poruku primaocu. Da bi poruka bila valjana potreban je kontekst koji primalac mora uočiti, kôd koji je zajednički pošiljaocu i primaocu te kontakt ili kanal, tj. veza između pošiljaoca i primaoca, da bi se mogla ostvariti komunikacija.

Svakom od tih šest elemenata u komunikacijskom kanalu odgovara određena funkcija u jeziku:



Emotivna se funkcija odnosi na pošiljaoca, konativna na primaoca, referencijalna na predmet, fatička na kontakt, metajezična na kôd te poetska na samu poruku. Već je u Jakobsonovoj shemi funkcija jezične poruke koja je modificiran model K. Bühlera, odijeljena metajezična funkcija kojom poruka referira na svoj kôd od poetske funkcije kojom ona referira na samu sebe.

Teoretičar je definiranjem poetske funkcije kao: *usmjerenost prema poruci kao takvoj* nastojao jasno ukazati da se metatekstualni status odnosi isključivo na metajezičnu funkciju, a nikako ne na poetsku. Metajezična se funkcija ostvaruje djelovanjem tzv. prebacivača (*shifters*) koji pripadaju *metatekstnoj* razini teksta. Poetska se pak funkcija ostvaruje preuređivanjem odnosa metonimijske bliskosti u odnose metaforičke sličnosti među gramatičkim jedinicama samog *teksta*. Jakobson je gramatiku u jeziku doživljavao analogno geometriji u slikarstvu: gramatika je *divna nužnost, okosnica i muskulatura jezika*, pa je čak gramatiku izjednačavao s jezikom. Zato definicija poetske funkcije (*usmjerenost prema poruci kao takvoj*, ponavljam) nužno iziskuje usmjerenje čitateljeve pozornosti na *gramatičku strukturu poruke*. S druge pak strane, metajezična funkcija usmjerava pozornost na pragmatičke aspekte: oni jeziku nisu imanentni, nego su mu pridruženi *izvana*, iz sfere vrijednosti koja je kategorijalno različita od jezika. U cjelini takvog kritičkog sustava metatekstualnost se javlja kao pomoćna dimenzija iskaza ili teksta (usp. Jakobson 1960; 1966; 1978; Beker 1991).

Biti smatra da se takvim shvaćanjem strukturalisti očituju kao nasljednici bogate metafizičke tradicije: još je Aristotel osporio samostalnost metatekstualnih segmenata jezika nazivajući ih aseminim ili sinkategorematskim riječima. Takav *podvornički* status pokazao se vrlo snažnim u kritičkoj misli, što potvrđuje i pogrđan termin *okazionalna struktura iskaza* E. Husserla. Važnost je, dakle metatekstualnosti godinama bila osporavana (usp. Biti 1997: 23-24).

1.3. Metatekstualnost u okviru poststrukturalizma

I dok je za strukturaliste moguće, čak i nužno odvajanje temeljne od metarazina, poststrukturalisti kao svoje metodološko polazište ističu nemogućnost odvajanja temeljnih od metarazina, tj. jezika od metajezika. Zato

oni rehabilitiraju položaj metatekstualnosti: postavljaju je u vidu metatekstualne petlje paradoksa za središnje operativno načelo jezika, tvrdi Biti u *Pojmovniku suvremene književne teorije* (usp. Biti 1997: 23-24). Tvrdi da ne postoji samodostatni kontekst, tj. kontekst koji ne bi imao potrebu sam upućivati na sebe i time ujedno otvarati prostor novim tumačenjima. Svi su entiteti razlikovni, pa se ne mogu razumjeti sami po sebi, nego jedino u odnosu prema nečem drugom što je radikalno odsutno.

Derrida (usp. Derrida 1976; 1990; 1999) kreće od de Saussureovog poimanja jezika u kojem postoje samo razlike, bez pozitivnih odredbi. Samom pretpostavkom da je nešto prisutno, ono postaje složenim i diferenciranim, tj. obilježenim razlikom. Tako se struktura nekog jezika motri isključivo kao proizvod događaja, kao posljedica prijašnjih govornih činova. Pritom je svaki događaj i sam određen prijašnjim strukturama, a i same strukture su uvijek proizvodi. Za sam početak jezika i izvorni događaj koji je mogao proizvesti prvu strukturu, nužno je pretpostaviti prijašnje razlikovanje koje nije dano kao takvo, nego je također proizvod. Derrida tvrdi da, nasuprot logocentrizmu europske metafizike, tek u okviru sistema razlika razaznajemo neki pojam. Zato on proizvodi nov termin koji označuje taj neprekidan proces razlikovanja: *différance*. Taj njegov termin nije tek prijevod naše riječi *razlika* na francuski jezik, jer se ta riječ u francuskom piše *différence*. Da bi istaknuo vremensku i prostornu razliku koja nastaje kod promjena u novim okolnostima, dislokacijom (*déplacement*) starog pojma što mora prouzročiti prostorno premještanje i vremensku odgodu, u Derride stoji *a* umjesto dugog *e*. Tako Derridina kovanica *différance*, nastala zbog specifičnosti tog pojma, u isto vrijeme označava kako sam čin razlikovanja, tako i njen rezultat. Kritičar nadalje tvrdi da svaki pojam nosi u sebi trag drugog pojma, tj. da je on njime *kontaminiran*, i tu pojavu imenuje *tragom* (*trace*) u pojedinoj riječi. Istodobno, sadržaj nekog pojma nije isključivo ograničen na taj termin nego se širi, *razlijeva izvan sebe*, čime ponovno ostavlja svoj *trag* na drugim pojmovima, a u Derridinu sustavu to predstavlja tzv. djelovanje *viška* (*supplément*). Svi su elementi razlikovni i mogu se razumjeti samo u odnosu prema drugom elementu koji kao takav jednostavno nije prisutan tj. nemoguće je postojanje nekog jednostavnog elementa koji je prisutan sam po sebi i koji upućuje samo na sebe. J. Derrida tako diferenciju motri istodobno kao razliku, pomak, odgodu: na putovanju entiteta prema identitetu nužna je

metatekstualna obilaznica, a njezino je odredište uvijek neizvjesno.

Razliku između strukturalizma i poststrukturalizma zorno iskazuje i Bahtinova kritika upućena koncepciji poezije formalista za koju kaže da ju je predodredio strah od smisla s njegovim “ne ovdje” i “ne sada”, jer smisao može uništiti predmetnost djela i potpunost njegove prisutnosti ovdje i sada. Tako se metatekstualnost za poststrukturaliste (kao i za rane romantičare) nadaje kao beskonačan proces koji ne ostavlja mogućnost za trajno razgraničavanje teksta od metateksta. Poststrukturalistička misao iskazuje otpor prema strogo određenim područjima funkcionalnih nadležnosti, jer se u započetoj igri nadodređivanja, tj. natkodiranja, te nadležnosti isprepliću. U kritičkom sustavu J. Derride nije moguća hijerarhija između pojma strukture i elemenata koji čine tu strukturu. U odnosu između strukture i elemenata uobičajeno je elementima pridavati primat jer oni zapravo čine strukturu. Takva je opozicija proizvoljna i neodrživa jer elementi već moraju biti dijelom strukture. Na taj je način opozicija struktura/element dehiarhizirana, tj. dekonstruirana je. Značenje se ne može izvoditi izvan konteksta, a kontekst se ne može nikada iscrpiti, jer je svaki kontekst podložan daljnjem opisu. Ne postoji samodostatan kontekst koji više ne bi upućivao sam na sebe. Zbog tog *prelijevanja* i *poklapanja* pojmova dolazi do teškoća u čitanju jer smisao često biva drugačijim nego bismo na prvi pogled mogli zaključiti. Krajnji su rezultat takvih preklapanja tzv. aporije u čitanju: ne možemo se zaustaviti na jednom značenju, a nemamo niti mogućnosti da dilema bude razriješena nekom konačnom, završnom sintezom. J. Culler (Culler 1991), interpretirajući Derridinu teoriju, navodi ovdje indikativan primjer primjene dekonstrukcionističke prakse u djelu Paula de Manna, čije su analize tekstova Prousta, Rilkea i Rousseau pokazale nemogućnost da se značenje svede na jedno rješenje. Bilo da se radi o aspektu sadržaja ili forme, o zvukovnoj, gramatičkoj, ritmičkoj, intonacijskoj ili prozodijskoj strukturi, o intencionalnoj žanrovskoj pripadnosti, o transtekstualnostima ili o intertekstnim napucima teksta, njihovo će tumačenje biti zadano odnosom u koji je taj tekst unaprijed postavljen.

1.4. Metatekstualnost u okviru teorije sistema

Osamdesetih je godina prošloga stoljeća N. Luhmann (Luhmann 1981) razradio svoju teoriju sistema u djelu *Socijalni sistemi* objavljenom 1984. godine. Svi su temeljni pojmovi teorije sistema u suodnosu s diferencijom između sistema i okoline. Sistem je nužno razumjeti počev od njegove granice s okolinom, jer se diferenciranje sistem/okolina u unutrašnjosti sistema ponavlja tvorenjem parcijalnih sistema. To je proces diferenciranja sistema. Odnos između okoline i sistema je asimetričan, jer je za svaki sistem njegova okolina kompleksnija od njega samoga. Upravo nemogućnost potpunog sporazumijevanja i tvori problem koji se neprestano rješava, pa tako nastaje društvo. Zato društvo i definira kao trajan pokušaj rješavanja tog problema. Pritom svako rješenje problema ujedno mora reproducirati nov problem.

Luhmann kreće od moderne ideje po kojoj se *zatvorenost sistema* ujedno promatra kao *konstitutivna prepostavka za njegovu otvorenost*. Godine 1982. čileanski biolozi i neurofiziolozi H. Maturana i F. Varela uvode pojam autopoieze. Autopoieza je oznaka za načelo organizacije svih živih bića kao rekurzivno-omčasto samouspostavljanje i samoodržavanje njihovih sastavnih dijelova iz povratne djelatnosti samih tih dijelova. U sistemu se uočava fundamentalno ponovno uvođenje (*re-entry*) (spoznajnih) rezultata procesa u sam taj (iskustveni) proces, pa sistem u razlikovnosti svojih dijelova zapravo jedino sam sebi duguje svoj nastanak (emergenciju) i stalnu reprodukciju. Uloga je metatekstualnosti u tim procesima izuzetno važna. Bazična metatekstualnost tj. potpuna okrenutost sistema prema samome sebi, određuje i njegovu razmjenu s okolinom: iz okoline sistem preuzima samo one tvari i energiju koje su mu potrebne za autopoiezu, a okolini pak vraća samo one tvari i energiju koje su mu suvišne za autopoiezu. Ta je teza u književnu teoriju dospjela preko Luhmannove obnovljene teorije sistema. U djelu *Teorija sistema: svrhovitost i racionalnost* on kao autopoietične sisteme tumači i socijalne, psihičke i nervne sisteme. Time pobija mišljenje Maturana i Varela koji tvrde da se proces autopoieze događa samo u živim sistemima. Da bi u njega mogao uvesti određene specifikacije nužne za njegovu primjenu na različite vrste sistema, Luhman je morao apstrahirati pojam autopoieze onoliko koliko je potrebno. U okvirima psihičkog sistema jedinica koja uspostavlja sebe u rekurzivnom procesu autopoieze

je *predodžba* odnosno *misao* (kasnije će Luhmann koristiti Husserlov pojam *intencionalnog akta*), dok je ista takva jedinica socijalnog sistema *komunikacija* (za razliku od *radnje* koja je to mjesto zauzimala u prethodnoj paradigmi teorije sistema). U teorijskoj misli N. Luhmanna socijalni se sistem održava putem samorefleksivnog priključivanja komunikacije na komunikaciju, pri čemu psihički, nervni i organski sistemi (tj. čovjek) ostaju u njegovoj *okolini*, i kao takvi osiguravaju nužne tvari i energiju. Bez psihičkog sistema (svijesti) komunikacija (socijalni sistem) ne bi bila moguća. No treba imati na umu da su ta dva sistema tj. psihički i socijalni sistem, strukturno spojena, pa ipak zbog vlastite bazične metatekstualnosti jedan drugome čine nedostupne okoline.

Na temelju objašnjenja funkcioniranja raznih sistema na autopoietični način, Luhmann tumači i funkcioniranje književnih sistema: „Kao u svakom autopoietičkom procesu, (...) tako i tu valja izdvojiti dio koji se kao promatrač (rezultat procesa) „pregiba” nad ostale dijelove kao promatrane (sastavne dijelove procesa), da bi im promatranjem odnosno opisom odredio njihovu specifičnost.“ (Luhman 1981:57) Promatrača autor imenuje kao *misao*, dok su promatrani dijelovi *predodžbe*. U idućoj fazi procesa, kada dana *misao* biva podvrgnuta promatranju, ona postaje predodžbom. Svaka *misao* uočava kôd tj. provedbenu razliku (*Leitdiferenz*, kaže Luhmann) kojom njezina prethodna *misao* motri svoju prethodnicu, pri čemu dolazi do razdvajanja *predmeta* (*Fremdreferenz* ili referencije na nešto drugo) od *načina* motrenja (*Selbsreferenz* ili referencija misli na samu sebe), pa se ta *misao* pretvara ponovno u predodžbu. Ta je promatračka operacija misli, kojom je *misao* i sama nastala, ujedno rezultat neke provedbene razlike koju ta *misao* ne može reflektirati na samoj sebi jer se njezino promatranje iscrpljuje na prethodnoj misli. Zato Luhmann govori o *sljepilu* misli.

U teoriji sistema N. Luhman razlikuje tri vrste metatekstualnosti: *bazična* metatekstualnost, *refleksivna* metatekstualnost i *refleksija*. O *bazičnoj* metatekstualnosti govori kada elementi sistema (razmatra socijalne sisteme čiji su elementi događaji) konstituiraju sami sebe, o *refleksivnoj* metatekstualnosti govori kada se samopromatranjem konstituiraju procesi, a o *refleksiji* kada sistem samoopisivanjem konstituiraju sam sebe. I dok *bazična* metatekstualnost utemeljuje razliku element/odnos, *refleksivna* metatekstualnost utemeljuje razliku prije/poslije, a *refleksija* utemeljuje provedbenu razliku sistem/okolina.

Zajedničko je svim vrstama metatekstualnosti da temporalizacijom sistema povisuju njegovu selektivnost.

Dietrich Schwanitz je na temelju takve Luhmannove analize razvio svoju sistemsko-teorijski obrazloženu teoriju književnosti. U knjizi *Teorija sistema i književnost. Nova paradigma* (Schwanitz 2000) koja se pojavila 1990. u pet poglavlja (*Asimetrični svijet, Teorija sistema, Drama, Autoreferencijalnost pripovijedanja, Problemi interpretacije i njihovo sistemsko-teorijsko zaoštavanje*), autor na vrlo osebujan, pomalo i nekonvencionalan način osvjetljava odnos pripovijedanja kao promatračkog elementa procesa prema priči kao promatranom elementu procesa u pripovjednom tekstu. Kaže: „Ono (pripovijedanje, ubacila S. T.-Š.) je sada razlikovalo između sebe i svijeta. No na taj je način dobilo slobodu da se odnosi bilo na sebe ili pak na svijet. Svijet i priče o njemu dospjeli su u raskorak, čovjek je bio istjeran iz vrta priča, a pripovijedanje je postalo autoreferencijalno.“ (Schwanitz 2000: 141) Trenutak u kojem se priča u očima čitatelja prestane podudarati sa stvarnošću te stane upućivati na samu sebe, označava početak modernog pripovijedanja, tj. romana. Kada pripovijedanje uočava razliku između priča i stvarnosti, otvara mu se mogućnost da tu diferenciju koristi samo za sebe kao kontrolu. Ono se može orijentirati prema zbilji i za sebe tvrditi da je *realistično*. Takvim se postupkom izdiže iznad svih ranijih *nerealističnih* pripovijesti, kao što su primjerice legende, basne i viteški romani. Pripovijest se tako premješta i u vremenskom pogledu: razvivši svijest o samoj sebi ona se i književno-povijesno osvještuje. Iz te se perspektive stare priče obezvređuju kao *puke pripovijesti*, a novo pripovijedanje inzistira na vjerodostojnosti. Ta je pojava očita, tvrdi dalje Schwanitz, u počecima realističkog romana. U Defoeovim se djelima, naprimjer, provodi putem internog pojednostavlivanja realističkog stila (tzv. *circumstantial method*) i uz pomoć uokviravanja. Cilj je uvjeriti čitatelja u autentičnost svoga izvješća: zato najčešće pripovjedač ili neki fiktivni priređivač požiže za upućivanjem na iskaze svjedoka, kritičkim odmjerenjem podataka, uvidom u dokumente i primjenom ostalih povijesno-kritičkih metoda.

Drugu mogućnost pri kontrastu između zbilje i pripovijedaka, koji se tematizira u književnosti, ponudila je Cervantesova metoda. Priča po prvi put upućuje na svoju žanrovsku pripadnost u Cervantesovu *Don Quijoteu*, gdje se kontrast između priče i zbilje i sam uvlači u priču. Prikazujući Don Quijotom

lik koji zbog svoga isključivog ravnanja po pukim pripovijestima gubi dodir sa stvarnošću, autor pomiče diferenciju između pripovijedanja i pripovijedane zbilje unutra, tj. u samu priču. Pritom se priča utjelovljuje u liku *Don Quijotea* koji je zadojen viteškim romancama, dok se stvarnost prikazuje preko prizemnog Sanche Panze. Cilj je pripovjedača dokazati vlastitu realističnost tj. istost vlastitog promatranja sa stvarnošću, a to ostvaruje dosljednim ukazivanjem na nerealističnost vitezove *romantične* vizije stvarnosti. Priča se kritički odnosi prema doživljaju lektire i onda može stalno upućivati na diferenciju između pukog pripovijedanja i pripovijedane zbilje, a da se pritom može odnositi čas na jedno, čas na drugo. To se dokazivanje provodi postupkom samoisključivanja ili invizibilizacije, jer pripovijedanje ne može problematizirati samo sebe. Ili sistemsko-teorijski rečeno, pripovijedanje se sada u svom samoodnosu može prebacivati između autoreferencije i heteroreferencije tamo-amo, pa će se uz pomoć te diferencije i (o)vjerovati. Tko god drugog proglasi nerealističnim, sam sebe metatekstualno definira realističnim. Taj je oblik metatekstualnosti postao modelativan i osigurao je romanu jednu od njegovih najpostojanijih tema. Sve tamo do *Madame Bovary* pa i kasnije trajnom temom realističnog romana postaje promašeno orijentiranje prema nerealističnim romanima. To je posljedica učenja ljubavi iz romana, što potom budi egzaltirana očekivanja, a na to iznova može upozoriti i sam roman. Jasno je da to mora i može učiniti samo drugo pripovijedanje u književnoj povijesti. Književna povijest je autopoietičnom: osnovna je njezina karakteristika neprestana razgradnja proizvedenih pripovjednih tekstova i njihovo devalviranje u *priče*.

Upravo suodnos između metatekstualnosti pripovijedanja i razinske diferencije između pripovijedanja i pripovijedanoga zaokuplja Schwanitzovu pozornost. U literaturi je vrlo česta situacija u kojoj se konfrontira priča koja se pripovijeda s pripovjednom situacijom u kojoj se pripovijeda, pa se lako isprepletu. Tako pripovjedanje postaje problem selekcije. Pripovijedano, tj. priča, i pripovijedanje, tj. pripovjedna situacija međusobno se ometaju. Opasnost se povećava kad pripovjedač pripovijeda svoj vlastiti život. Taj trenutak, kada se u priču unosi razlika između pripovijedanja i priče Schwanitz iščitava u Sterneovu *Tristramu Shandyu*. U poznatom djelu engleskog romanopisca *Tristram Shandy* kao pripovjedač pripovijeda o pripovjedačkim mukama Tristrama Shandya kao junaka: tim se postupkom otkriva konstitutivna naknadnost pripovijedanja

priči, tj. nemogućnost priče da sustigne pripovijedanje. Pokazuje se *sljepilo* svojstveno svakom pripovijedanju: ono zbog svoje usmjerenosti na priču ne može reflektirati ograničenost vlastite situacije, pa svakim narednim retkom tone u apsurd. Tako u romanu Tristramov otac piše odgojnu knjigu namijenjenu sinu, ali ritam pisanja kasni za ritmom sinovljeva odrastanja – knjizi se oduzima njezina temeljna svrha. I Tristram, opterećen idealom iscrpnosti samo za prikazivanje prvoga dana svojeg života, iskorištava godinu dana pripovijedanja. „Ispričano je s gledišta pripovijedanja uvijek prošlost, a pripovijedanje je s gledišta ispričanog uvijek budućnosti.“ (Schwanitz 2000:143) Iz tako poljuljane vjerodostojnosti pripovijedanja proizlazi da je pripovijedanje prirodna *posljedica* priče, a ne njezin *uzrok*.

Ukazavši na paradoksnosti koje nastaju kad se u autobiografiji hoće pripovijedati samo pripovijedanje na primjeru Sterneova romana *Tristram Shandy*, Schwanitz nastoji potvrditi svoju tezu da se problem pripovijedanja rješava u ljubavnoj priči te da preduvjete za to rješenje treba tražiti u konstelaciji građanskog ljubavnog para i otkrivanja nesvjesnog. On i zaoštava svoje stajalište: pokazuje da se s ljubavnim romanom pronalazi tip priča koji se u svemu podudara s hegelovskom rekonstrukcijom povijesti svijeta u *Fenomenologiji duha*. Zaključuje da se naše predodžbe o *povijesti* hrane iz dosad neproniknutih pripovjednih konvencija romana.

2. Pregledi i definicije metatekstualnosti u domaćoj i stranoj literaturi

Književna kritika se metatekstualnošću bavi uglavnom u poetološkim pregledima pri čemu se nastoje poštivati određeni teorijski okviri unutar kojih se pojava metatekstualnosti motri i opisuje kao dio cjelokupnih promjena u kulturološkom okruženju današnjice. Začetke teorijskih razrada te pojave moguće je pronaći u različitim književnoteorijskim ili filozofskim disciplinama. Najveći se dio studija o metatekstualnosti bavi problemom evolucije romaneskne samosvijesti pri čemu se želi uspostaviti razlika između tradicionalnih i suvremenih oblika, najčešće obuhvaćenih nazivom *postmodernizam*. Izostaju studije koje zanima raznolikost pripovjednih tehnika i postupaka ostvarivanja metatekstualnosti u romanu, kao i studije koje motre metatekstualne elemente u strukturi romana kao moguće središte okupljanja žanrovskog jedinstva. Ipak, metatekstualnost se kao temeljna osobina postmodernističke proze često spominje u poetološkim studijama o romanesknoj samosvijesti (P. Waugh, L. Hutcheon, B. Mc Hale). U hrvatskoj je kritičkoj praksi pojam metatekstualnost postao zanimljivim u kasnim osamdesetim i u devedesetim godinama 20. stoljeća. Metatekstualnost je, uz intertekstualnost, glavna tema zbornika *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. U tom zborniku svoje priloge o metatekstualnosti objavljuju M. Medarić, K. Nemeć, D. Oraić-Tolić, A. Flaker i P. Pavličić.

2.1. Metatekstualnost u hrvatskoj stručnoj literaturi

Strukturalističko-semiotički pristup književnom djelu u hrvatskoj je znanosti o književnosti našao vrlo plodno tlo. Kao primjer kritičkog tumačenja metatekstualnosti utemeljenog na strukturalističko-semiotičkom poimanju književnosti navodim sustav Nirman Moranjak-Bamburać iz ranih devedesetih godina. Ona u svojim raspravama posvećenim suvremenim teorijama pomno i temeljito analizira postojeće teorije intertekstualnosti, teorije matatekstualnosti i teorije alteriteta, razloge njihove međusobne konkurencije, konvergencije i komplementarnosti. U svom kritičkom sustavu koristi pojmove *autorefleksivnost*,

autointerpretacija i *autotematizacija* kojima, svakom zasebno, određuje opseg i sadržaj. Taj je kategorijalni sustav plod dugogodišnjeg autoričinog interesa za navedene probleme. U članku pod nazivom *Intertekstualnost / metatekstualnost / alteritet* (Moranjak Bamburać 1991: 27-35) referirajući se ponajprije na stanje u sovjetskoj semiotici, autorica po analogiji s pojmovnim parom citatnost-citat tvrdi da je nužno revidirati pojmovni par intertekstualnost-intertekst. Citat jest realizacija citatnosti, a intertekst predstavlja presjek najmanje dvaju tekstova koji stupaju u međusobni odnos. Na tragu Bahtinova poimanja dijalogičnosti kao polifonijskog pluraliteta teksta, ona motri intertekstualnost kao *opću osobinu teksta da se odnosi na druge tekstove* pa rješenje vidi u uporabi korelativnog para intertekstualnost-tekst. Tekst se tada motri kao *međutekstovlje drugih tekstova*. Ona razdvaja analizu teorije intertekstualnosti i metatekstualnosti, da bi njihovu sintezu ostvarila na višoj razini. Jasno ističući tu metodološku potrebu utvrđuje da intertekstualnost i metatekstualnost povezuje niz zajedničkih im osobina: oba ta međutekstovna odnosa uključuju odnos između dva teksta kao i dvije funkcije koje može vršiti jedan te isti tekst. Intertekstualnost i metatekstualnost imaju i temeljnu razliku: intertekstualnost je primarni komunikacijski model, a metatekstualnost je drugostupanjski proces. Na temelju toga autorica zaključuje da je intertekstualnost način postojanja teksta unutar kulture kao makroteksta i ima funkciju prenošenja informacija u općekulturnom dijalogu. Metatekstualnost ima funkciju očuvanja informacija, odnosno očuvanja identiteta teksta, a tekst jedino uzastopnim i neprekidnim samoopisivanjem čuva svoj integritet od rastvaranja u smislovima nekih drugih, stranih tekstova. Zato u metatekstualnoj komunikaciji do izražaja dolazi dvojaka uloga autorskog subjekta koji je u metakomunikaciji bilo s vlastitim, bilo s tuđim tekstom najprije primalac, a zatim pošiljalac. Taj pošiljalac u neizbježnoj tvorbi novog teksta ostavlja trag vlastitog receptivnog iskustva, pa Tatjana Peruško, govoreći o sustavu Nirman Moranjak-Bamburać zaključuje da su „svijest i volja autorskog subjekta nužan element metatekstualnog postupka.“ (Peruško 2000: 101)

U analizi metateksta Nirman Moranjak-Bamburać polazi od njegova poimanja kao međutekstovnog odnosa i predlaže shemu metatekstualnog postupka. Tu shemu čine: (1) izbor teksta-objekta (prototeksta), (2) razlaganje prototeksta na sastavne elemente, (3) modeliranje metateksta selekcijom i kombinacijom postojećih elemenata i (4) obavezno ugrađivanje pratećeg

autorefleksivnog teksta koji omogućuje da se svijest o metatekstualnoj manipulaciji sačuva i za primaoca metateksta. U osnovi su ovog metatekstualnog postupka elementi metatekstualnosti i autorefleksivnosti, pa je uočljivo da su njihove funkcije komplementarne. Zato svaki pojedinačni tekst istovremeno „upozorava na kontekst i hijerarhiju tekstova unutar semiotičkog prostora kulture (intertekstualnosti), a s druge strane, na vlastitu hijerarhiju kodova (unutar koje kodni sustavi drugih tekstova mogu zauzeti dominantnu poziciju), odnosno na svoju (auto)refleksivnu strukturu (metatekstualnost).“ (Moranjak – Bamburać 1991: 30) Ili, kako će to zaključiti Tatjana Peruško u svom osvrtu na datu teoriju: „Pojednostavimo li model, iz njega će proizaći formula: metatekstualnost = intertekstualnost + autorefleksivnost.“ (Peruško 2000:102)

Nirman Moranjak-Bamburać koristi termin autorefleksivnost za pojavu koju D. Oraić Tolić i Andrea Zlatar imenuju autoreferencijalnošću. Kao što u kritičkim refleksijama K. Nemeca autoreferencijalnost predstavlja neospornu kvalitetu svakog *velikog* romana u svjetskoj povijesti književnosti, tako i autorefleksivnost u kritičkoj misli N. Moranjak-Bamburać predstavlja primarni izvor estetičnosti. Ona izrijeком kaže da polazi od Jakobsonove definicije poetske funkcije kao poruke koja predstavlja svrhu samoj sebi jer „metajezična (implicitna ili eksplicitna referencija na vlastiti kôd) i poetska funkcija korespondiraju zahvaljujući semantiziranom odnosu kôda i poruke između kojih je uvijek moguća funkcionalna razmjena.“ (Moranjak-Bamburać 1991:31) Gledano iz lingvističke perspektive, svaki tekst, sačinjen od iskaza o predmetu i iskaza o iskazu, predstavlja dvotekst. Autorica dalje upućuje na razliku između heterogene dvotekstne strukture s *metatekstualnim signalima* i *metateksta*, tj. teksta čija je struktura na svim razinama podređena njegovoj osnovnoj funkciji komentara nekog prototeksta. U slučaju kada kôdni sustav i vlastita struktura postaju dominantnim predmetom organiziranja teksta, dakle kada prototekst biva interioriziran, radi se o *autorefleksiji*. Kao primjere za tu pojavu navodi poeziju o poeziji ili romane o romanu. *Autorefleksivna* je *samoregulacija* uvijek u funkciji recepcijskih uputa za uporabu književnog djela, bilo da je prikriivena ili verbalizirana i eksplicitna.

U literaturi često nailazimo i na pojavu da se u okvirima jednog teksta organizira vidljiv tekst – kôd. Takve dvotekstne strukture koje su sačinjene od teksta i teksta-kôda, tj. teksta i njegova komentara, autorica naziva

autotematizacija. Za *oblike supstancijalizacije teksta-kôda* niz je primjera u suvremenim književnim djelima koja su poetološki na tragu sternijanske tradicije.

Ako je eksplicitna autorefleksija u tekstu ostvarena kao konstruktivno načelo, taj metatekst može prerasti u *metatekstualni žanr*. Događa se to kada se upućivanja na vlastiti kôd nekog teksta eksterioriziraju u obliku predgovora, pogovora, književnih programa, autokomenara ili piščeve analize vlastita teksta. Tako nastale zasebne metatekstove autorica naziva *autointerpretacijama* i definira ih kao podvrstu *metaopisa*.

U modelu metatekstualnosti koji N. Moranjak-Bamburać gradi na temeljima Bahtinova modela dijalogičnosti i teorije intertekstualnosti J. Kristeve, analiza pojedinačnih intertekstualnih postupaka, da bi bila cjelovita, mora uključivati model metatekstualne semioze. U razmatranju konkretnih intertekstualnih ostvaraja nužno je uočavanje autorefleksivne signalizacije o ostvarenom međutekstovnom odnosu. Ti su postupci komplementarni, pa Tatjana Peruško kaže: „intertekstualni postupci (u užem smislu) uvijek nose obilježja metatekstualnog upućivanja na hijerarhiju kôdova, dakle na vlastitu strukturu, kao što autoreferencijalno upućivanje djela na vlastitu strukturu, postupke, žanrovsku pripadnost uvijek podrazumijeva svijest djela o vlastitoj poziciji u okvirima tradicije kojoj priča / od koje se distancira.“ (Peruško 2000: 105) Teorijski je sustav N. Moranjak-Bamburać utemeljen na dva polazišta. Zato takav analitički pristup pripada različitim teorijsko-kritičkim sferama i zato je nužno različit: ako se autoreferencijalnost motri kao konstruktivno načelo, na području smo poetike metanarativnog žanra, ako se pak razmatra *intertekstualna metatekstualnost*, u sferi smo semiotičke analize odnosa estetske recepcije i estetske produkcije na globalnoj razini književne komunikacije (usp. Peruško 2000: 104). Moguće je ostvariti dva modela ovisno o tome percipira li se metatekstualnost kao međutekstovna veza (vlastiti je tekst jednak tuđem tekstu i imaju istu funkciju) ili se metatekstualnoj strukturi pristupa iz perspektive autoreferencijalnosti (upućivanja na sebe sama).

Indikativan je i naziv znanstvenog skupa organiziranog u suradnji s Mađarima 1990. godine u Opatiji, i istoimenog zbornika objavljenog u Zagrebu tri godine kasnije: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Dio je priloga o zadanim temama u zborniku utemeljen na strukturalističko-semiotičkom

poimanju književnog djela (radovi D. Oraić Tolić i P. Pavličića). U tom zborniku i M. Medarić objavljuje prilog o problemima terminologije autoreferencijalnosti, a K. Nemeć članak *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest* koji je impostiran na poststrukturalističkim zasadama.

Članak *Ono što upućuje na sebe* Magdalene Medarić (usp. Medarić 1993: 97-104) nezaobilazan je prilog terminologiji autoreferencijalnosti. Definirajući autoreferencijalnost kao ono što upućuje na sebe, autorica navodi da se u novijim književnoznanstvenim radovima termin upotrebljava u tri različita područja. Izveden iz pojma referenta u semiotici, termin autoreferencijalnost koristi se u domeni teorijskog promišljanja književnosti shvaćene kao znakovni sustav. Na drugi se način termin autoreferencijalnosti upotrebljava na području povijesne poetike pojedinih djela, pri čemu je osobito zastupljen u razmatranjima postmodernističkih romanesknih ostvarenja. Česta je uporaba navedenog pojma autoreferencijalnosti i na jednom genološkom području, u najnovijim proučavanjima autobiografije kao samosvojnog žanra.

Prema kritičarkinu mišljenju, iako se sâm smisao autoreferencijalnosti svodi na *nešto što upućuje na sebe sama* i uglavnom je podudaran u većini radova, autori ga nerijetko u okvirima vlastitog misaonog sustava pojašnjavaju nekim bliskim pojmovima, pa je nastao specifičan sinonimski niz: *autoreferencijalnost – autometatekstualnost – autotematizacija – autointerpretacija – autorefleksivnost – autoreprezentativnost*. Ovim teminima treba dodati i *samoreferencijski čin*, a u angloameričkoj kritičkoj misli dominira uporaba termina *metatekstualnost* i *metafikcija* za navedeni pojam.

Autorica sažeto izvješćuje o uporabi tih termina u kritičkim sustavima Igora Smirnova, Nirman Moranjak-Bamburać, Dubravke Oraić-Tolić i Andree Zlatar da bi pokazala u kojoj su mjeri pojmovlje i terminologija neujednačeni. Takvoj pojmovnoj i terminološkoj neujednačenosti pridonosi i uporaba nekih od tih pojmova kao termina, a nekih kao općih ili opisnih pojmova u okvirima autonomnih autorskih sustava. Sve to uvjetuje vrlo nestabilnu opću terminološku situaciju.

M. Medarić nudi i svoj prijedlog za snalaženje u *šumi* termina. (1) Terminu bi autoreferencijalnosti na razini teorija komunikacijsko-semiotičkih modela odgovarali nazivi metajezičnosti i metatekstualnosti, dakle Jakobsonovo *upućivanje na kôd*. Različiti komunikacijski modeli prisutni u suvremenoj

teoriji: intertekstualni (razvija na zasadama *Tel Quela*, preko J. Kristeve, R. Barthesa, J. Derride), metatekstualni (polazi od slovačke *njitranske škole*, tj. A. Popovića) i teorije recepcije (njezin je rodonačelnik H. R. Jauss) imaju zajedničku premisu, a ona kazuje da svi oni unutar svojih sustava uključuju neku vrst samoregulacije teksta kao posebnu pojavu unutar komunikacijskog modela. (2) Na razini poetike autorica pojam autoreferencijalnosti ponovno svodi na funkciju tekstualnog *upućivanja na vlastiti kôd* i povezuje ga uz povijesne pojave u postmodernoj prozi (narcistički roman, metafikcija – Usp. Waugh, P., McHale, B., Hutcheon, L.) koje se pojavljuju s ciljem naglašavanja *posebnog ontološkog statusa artistske iluzije*. Tu se metatekstualnost motri kao generalna osobina određenog tipa umjetničke književnosti, pa pojam nije operativan kad se analiziraju osobine pojedinog pisca ili djela jer svaki pisac ili svako djelo raspolazu specifičnim načinom upućivanja na vlastiti kôd. Pri analizi načina samoregulacije teksta velika se pozornost poklanja razinama strukture na kojima se javlja pojedini autometaopis. (3) Na genološkom području izučavanja žanra autobiografije uočava se dvojak aspekt autoreferencijalnosti: epistemološki i ontološki. Na epistemološkom području pojava autoreferencijalnosti označava problem samospoznaje empirijskoga subjekta i kao takva je motrena u radovima A. Zlatar, vrsnog zanalca autobiografije kao žanra. Nasuprot tome je područje primjene pojma autoreferencijalnosti gdje ona funkcionira kao ontološko pitanje, tj. kao pitanje fikcionalnosti narativnog subjekta. Umjetnička biografija nužno upostavlja dvostruki status: istodobno je i istinita i izmišljena. Pored činjenice da se vanjski svijet kao referentni sadržaj zamjenjuje unutarnjim svijetom vlastitoga *ja* kao referentnim sadržajem, bitno je da *ja* umjetničke biografije postaje istovremeno i predmetom samospoznaje i predmetom umjetničkog oblikovanja. Na taj način autoreferencijalnost autobiografije pripada ne samo njezinu epistemološkom nego i njezinu ontološkom aspektu (usp. Medarić 1993: 97-104).

Zbornik *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* donosi i članak Krešimira Nemeća pod nazivom *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest* (usp. Nemeć 1993: 115-123). Autor raspravlja o podrijetlu i o uzrocima autoreferencijalnosti u žanru romana dotičući se pritom tek ovlaš problema opisa javnih oblika te pojave kao i pitanja mijena koje su autoreferencijalnost pratile na njezinu putovanju kroz povijest književnosti. Jasno ističući znanstvenu

skepsu spram generalizacija koje se odnose na roman, Nemeć ipak kaže: „ćini se da nije teško obraniti tezu da je roman i rodila literarna samosvijest: osjećaj provizornosti i nestabilnosti ne samo jezikom stvorene fikcije, nego i same stvarnosti, pa i cijele povijesti.“ (Nemeć 1993: 115) Korijene autoreferencijalne prirode romana autor uočava u parodijskim počecima romana: parodiranje je u *Don Quijoteu* utemeljeno na istovremenom razotkrivanju i prikrićvanju fiktionalne iluzije. Parodija, taj eminentni izraz književne samosvijesti koji naglašava artifićijelnu prirodu teksta, postaje neodvojiv dio identiteta romana kao žanra, ali i bitna komponenta njegova povijesnog razvoja. Morana će Čale Knežević u ćlanku *Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mlađih teoretićara* primijetiti: „Nemeć kreće od prilićno iskljućive i ne posve pravedne izvjesnosti proućavatelja proze da je novovjekovni roman, koji je i nastao upravo iz parodije (...), jedina samorefleksivna vrsta u pravome smislu rijeći, pridajući mu gotovo antropomorfna svojstva.“ (Ćale-Knežević 1995: 71) Naredni uzrok samosvijesti romanesknoć pisma Nemeć otkriva u dualistićkoć prirodi žanra i stalnoj napetosti između referencijalne i literarne tendencije. Roman svoju imanentnu dvoznaćnost oćitava u dijalektićkoć igri između opozicija umjetnost i život, fikcija i stvarnost, forma i sadržaj, prića i diskurs, oznaćeno i oznaćitelj, lice i maska, mimesis i semiosis, pa „autoreferencijalnost zapravo nije ništa drugo do ćin oćitovanja svijesti o tom ambigvitetu.“ (Nemeć 1993: 118) Nezaobilazni su razlozi za romanesknu samosvijest i autobiografski žanrovi koji su prethodili pojavi i razvoju romana (dnevnićki zapisi, pisma, memoari), a odlikuju se izrazitom svijećću o vlastitom mediju, mediju tiskanog teksta i knjige. Iako cilj Nemećove studije nije usustavljanje oblika i vrsta romaneskne autoreferencijalnosti, autor u svom izlaganju ne moće zaobići najćećeće citirane postupke. Tako navodi *uporabu razlićitih tiskarskih mogućnosti i potenciranje grafićke strane teksta* (npr. korićenje razlićitih tipova slova za razlićite narativne razine, uvođenje fusnota i urednićkih komentara u fiktionalni tekst, i sl.) ili *poigravanje fiktionalnim razinama* (primjerice strukture kineskih kutija, *mise-en-abîme* ućinci, ućlijebljeni romani, miješanje narativnih razina i dr.) (usp. Nemeć 1993: 115-123).

Nemeć upozorava da se u povijesnom razvoju romana mijenja tek stupanj i naćin oćitovanja autoreferencijalnosti. Ona je prisutna u svim stilskim periodima i na svim prostorima u razlićitim formama: od jednostavnih teorijskih refleksija

kojima autorska svijest komentira primijenjene literarne postupke, sve do složenih metafiktionalnih romana koji su potpuno usmjereni na svoj narativni mehanizam i koji recipijentu nude model svoje autoeksplikacije.

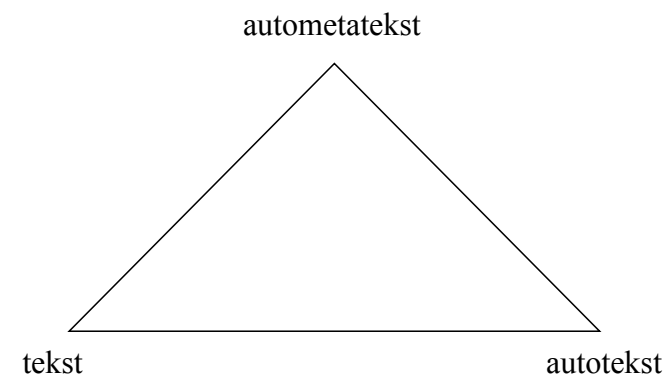
Nemeć u dićakronijskoć perspektivi identificira kontinuiranu liniju autoreferencijalnog romanopisanja - od Cervantesa, preko Rabelaisa, Diderota, Sternea, Gidea i Huxleya do postmodernih heterokozmićkih i hipodijegetiće komponiranih proznih djela - koja je u suvremenoć kulturi postala jednim od zaštitnih znakova *postmodernog stanja*. U svim se tim autoreferencijalno usmjerenim romanima naglašava ontološka dvoćnost i jasno se razotkrivaju proizvoljnost pripovijedanja i ćinjenica da je djelo samo lingvistićka konstrukcija podloćna iskljućivo autorovoć samovolji (usp. Nemeć 1993: 118). Kritićar eksplicitnoć autoreferencijalnosti pripisuje presudnu estetsku ulogu: „nema velikog romana svjetske književnosti (...) u kojemu nije (...) postavljeno pitanje statusa vlastite fikcije, arbitrarnosti prikazanog svijeta te svijesti o jeziku kao mediju kojim se fikcija posreduje i gradi.“ (Nemeć 1993: 121) Zakljućio je: „uzrok autoreferencijalnosti leći u svijesti da diskurs nikada nije adekvatan izraz umjetniće imaginacije. Stoga svaki autoreferencijalni tekst razotkriva autorovu superiornost u odnosu na kreiranu fikciju.“ (Nemeć 1993: 121-122) Morana Čale-Knežević je upozorila da Nemeć ovom tvrdnjom koja je implicitno utemeljena na Jakobsonovu tragu, smisaono reducira ulogu autoreferencijalnosti (usp. Čale-Knežević 1995: 71-72). U Nemeća „duboko upitnim ostaje ontološki status ‘superiornog’, ‘bogolikog’ autora (kao i narav te superiornosti), kojemu demonski otpor arbitrarnoga jezika ipak ne dopušta da fikcijom iskaće svoju nepreglednu imaginaciju“ (Ćale-Knežević 1995: 72), kaže kritićarka. Ona uvaćava prihvaćeno vjerovanje da roman svoju estetsku vrijednost duguje ponajprije autoreferencijalnosti putem koje se zapećaćuje rascjep između diskursa i smisla, te između dva teksta i njegova tvorca. Taj tvorca, nadalje, poprima neobjašnjivu nadmoć ćak i nad svojim najautoreferencijalnijim (dackle najvrednijim) proizvodima, pa se i najveća vrijednost drastiće obezvređuje. Prihvatimo li tezu da je priroda pisma paradoksalna, ipak je ne moćemo prikazivati kao posljedicu neshvaćene genijalnosti. Tatjana Peruško se slaće da krajnja funkcija koju autoreferencijalnost ostvaruje u tom kritićeom promišljanju Nemeća nije *posve primjerena postmodernistićkim oblicima autoreferencijalnosti*. Poimajući djelo na navedeni naćin, tvrdi autorica,

postmodernističku varijantu autoreferencijalnosti prisutnu u djelima primjerice Borgesa, Fowlesa, Nabokova, Calvina, Eca, Barthelmea Nemeć poistovjećuje s autoreferencijalnošću osviještenom iz domene povijesti romana koju obično imenujemo romantičarskom autoreferencijalnošću. Peruško zaključuje: „Umjesto romantičarske ironije kojoj autor prati razotkrivanje tvorbe djela i fikcionalizaciju njegove vlastite pozicije u djelu, razdoblje ‘slabog subjekta’ oduzima autoru svaku ‘kreativnu nadmoć’ nad djelom. Tekst proizvodi svog autora i on nije ništa drugo do jedna od njegovih funkcija.“ (Peruško 2000: 81)

Shodno shvaćanju da se autoreferencijalnost pojavljuje kao metatekst (svijest o sebi i vlastitom tekstu) i kao ontotekst (neposredno izražavanje sebe, tj. autobiografija), Dubravka Oraić-Tolić svoj prilog u zborniku *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* svjesno gradi od dva teksta: oni su žanrovski različiti i nastali su u različito vrijeme. Tako napis *Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst* čine prvotni referat čitan na znanstvenom skupu o fenomenu intertekstualnosti i autoreferencijalnosti (Opatija, listopad 1990) i uspomene na simpozij i njegove sudionike u vrijeme priređivanja radova za tisak (Zagreb, listopad 1993).

Teoretičarka svoje izlaganje o metatekstualnosti započinje njezinim definiranjem: „pojam autoreferencijalnosti (od grč. autós – sâm i lat. referre – izvijestiti, uputiti na što = samoizvješće, upućivanje na samoga sebe) označuje u užem smislu riječi književnoumjetnički postupak na području metatekstualnosti, u kojemu su autor i njegova poetika postali predmetom vlastitoga teksta.“ (Oraić-Tolić 1993: 133-136) Autoreferencijalnost se poima kao oblik metatekstualnosti koja se shvaća kao svijest o tekstu u širem smislu riječi. Dubravka Oraić-Tolić tvrdi da je autoreferencijalnost svijest o vlastitom tekstu, odnosno samosvijest teksta pa je naziva *autometatekstualnost*.

U opisivanju metatekstualnost koristi se kategorijalnim semiotičkim trokutom (usp. Oraić-Tolić 1990), koji za tu problematiku preuređuje, pa mjesto označitelja pripada danom *tekstu*, mjesto označenoga se pridružuje svijesti o vlastitom tekstu, tj. *autometatekstu*, a mjesto označenoga predmeta, denotata ili referenta, pripada tom istom ili kojem drugom autorovom tekstu, *autotekstu*.



Takav bazični *kategorijalni autoreferencijalni trokut* nudi mogućnost pouzdane tipologije: autoreferencijalnost se može sustavno opisati po svakomu od elemenata trokuta ponaosob i po njihovu međusubnom odnosu u sklopu trokuta, tj. po položaju autoreferencijalnog trokuta u sustavu kulture. Morana Čale Knežević primjećuje da su autoričine metodološke premise „implicitna pretpostavka da ‘ja’ koje referira na sebe izvire iz imanentnog ili empirijskog autorskog subjekta pa se ono nigdje ne razrađuje posebno kao raspršeno ‘ja’ teksta, te uvjerenje da svaka referencijalnost u samorazmatranju takvog subjekta ima obilježja tekstualnosti.“ (Čale-Knežević 1995: 78) Teoretičarkino polazišno načelo o jedinstvenosti autorskog *ja* logično vodi do postavke o jedinstvenoj tekstualnosti autorskog opusa.

Po vrsti *autoteksta* autoreferencijalnost može biti *poetička* i *biografska*. U *poetičkoj* autoreferencijalnosti, kaže autorica, predmet je teksta *imanentni autor i njegova poetika* i kao primjer navodi roman *Bosanski grb* T. Ladana. U *biografskoj* je pak autoreferencijalnosti predmet teksta građanski autor i njegov život, tj. biografija (npr. *Dnevници* M. Krležę).

Po vrsti *autometateksta* autorica razlikuje *eksplicitnu* i *implicitnu* autoreferencijalnost. *Eksplicitna* autoreferencijalnost nastaje kada autor u tekstovima izravno tematizira sebe i svoju poetiku (u strukturi umjetničkog teksta ili u drugim žanrovima). *Implicitna* je autoreferencijalnost prisutna u tekstovima u kojima je „autor nesvjestan ili se pravi nesvjesnim autoreferencijalnog suodnosa, pa gradeći metatekstove o općim književnim temama ili drugim tekstovima šifrirano govori o samomu sebi i vlastitoj poetici.“ (Oraić-Tolić 1993:142) *Eksplicitni* autometatekstovi (npr. predgovori i proslavi potpisani

imenom autora) su tematizacija vlastitog teksta izvan umjetničkih žanrova, a *implicitni* su autometatekstovi, iskazi o književnosti i umjetnosti, koje u tekstu iznosi autorski lik ili transcendentni pripovjedač s ciljem pojašnjavanja autorove poetike, zatim žanrovske odrednice vlastitoga teksta navedene u podnaslovu ili strukturi teksta i sl. U toj podjeli, gdje je klasifikacijsko mjerilo stupanj očitovanja autorske svijesti o svom tekstu, zorno je, kako sukladno teoretičarkinu metodološkom polazištu o identičnosti autorske osobe i jedinstvenoj tekstualnosti autorskog opusa nastaje podjela u kojoj su u obje grupe tekstova - i u eksplicitno i u implicitno autoreferencijalnim tekstovima uključeni - kako tekstovi u kojima autometatekstualni iskazi u pravom smislu riječi upućuju na te iste tekstove, tako i samostalni metatekstovi autora koji se izravno ili neizravno bave drugim njegovim tekstovima.

Po žanrovskoj pripadnosti samoga autoreferencijalnog *teksta* autorica razlikuje tri tipa autoreferencijalnosti: *personalnu*, *esejističko-znanstvenu* i *umjetničku*. Autoreferencijalni se odnos u *personalnoj* autoreferencijalnosti ostvaruje u raznim žanrovima: npr. u autobiografiji, memoarima, dnevnicima, pismima, bilješkama, intervjuima i sl. U *esejističko-znanstvenoj* autoreferencijalnosti taj se odnos realizira u umjetničkim metažanrovima (u programima i manifestima, u žanru eseja), kao i u neumjetničkim metažanrovima čiji su autori i sami tvorci umjetničkih djela (Ecovi i Eliotovi eseji o književnosti). *Umjetnička* autoreferencijalnost je kada je „autoreferencijalnost dio imanentne strukture književnoga teksta i obuhvaća sve implicitne i eksplicitne autometatekstove koji se pojavljuju po rubovima ili u samoj strukturi teksta.“ (Oraić-Tolić 1993: 143)

Po četvrtom klasifikacijskom mjerilu tj. sklopu/cjelini međusobnih odnosa triju kutova autoreferencijalnog trokuta s jedne strane i položaju tog trokuta u sustavu kulture s druge strane, autorica razlikuje *neutralnu*, *stilogenu* i *kulturogenu* autoreferencijalnost. Kada između svih članova autoreferencijalnog trokuta vlada besprijekorna harmonija, autoreferencijalnost je *neutralna*. Različite vrste napetosti i poremećaja unutar trokuta vode do stvaranja *stilogene* autoreferencijalnosti u umjetničkom djelu. Autoreferencijalni trokut u nekim slučajevima može postati dominantnim u strukturi umjetničkoga teksta, pa čak, u ekstremnim situacijama, i u kulturi u cjelini. To je *kulturogena* autoreferencijalnost, budući da se takvim postupcima stvaraju novi kulturni

kodovi. U hrvatskoj je književnosti uočljiva u tekstovima Antuna Šoljana *Život i rad Šimuna Freudena*, *hrvatskog Joycea (1900-1975) i njegovo kapitalno djelo "Buđenje Smail-age"* (1981, 1989) i u romanu *Bosanski grb* Tomislava Ladana u kojima se dogodio jasan obrat od modernizma prema postmoderni.

Tatjana Peruško uočava da D. Oraić-Tolić u svom modelu autoreferencijalnost i autometatekstualnost rabi sinonimski, u značenju samosvijesti teksta, tj. književnoumjetničkog postupka (usp. Peruško 2000: 105). Također utvrđuje da se autorica zalaže za „*očuvateljsko-prijenosnički*“ model postmoderne intertekstualne veze, na koji se pak M. Čale Knežević kritički osvrće u knjizi *Demiurg nad tuđim djelom* (usp. Peruško 2000: 70).

Drugi dio teksta Dubravke Oraić-Tolić nosi podnaslov *Autoreferencijalni post scriptum*. U njemu se opimjeruje „obrat od autoreferencijalnosti kao gnoseoteksta prema autoreferencijalnosti kao tekstu života.“ (Oraić-Tolić 1993: 144) Autorica tvrdi da se u vremenskom razdoblju između nastajanja ta dva dijela jednog teksta dogodio duboki „kulturološki pomak od autoreferencijalnosti kao dominantnoga metateksta postmoderne kulture prema autoreferencijalnosti kao dominantnom ontotekstu.“ (Oraić-Tolić 1993: 144) Autoreferencijalnost kao metatekst bila je prisutna jer su postmoderna književnost i umjetnost izgubile svoj status neupitne istine, pa su bile prisiljene tumačiti same sebe ne bi li postale konkurentne u novoj masmedijskoj kulturi postindustrijskog društva. S ratnim je vihorom ugrožen opstanak ljudi, pa samim time i kulture. Tada ispisivanje memorije vlastitoga života i kulture predstavlja jedinu mogućnost opstanka. Tako je „autoreferencijalnost kao autobiografski tekst života preuzela (...) ulogu ontogene čuvarice uspomena, a time i samoga opstanka“ (Oraić-Tolić 1993: 144).

U zborniku je *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* objavljena i studija Pavla Pavličića *Čemu služi autoreferencijalnost?* (usp. Pavličić 1993: 105-114) Iz naslova je vidljivo da autor nastoji razgraničiti i objasniti osnovne tipove autoreferencijalnosti po kriteriju njezine funkcionalnosti. Najprije ju definira: „Autoreferencijalnost je postupak kojim se u književnome djelu tematizira literarnost toga istog djela. U jednim slučajevima u središtu pažnje takvih osvrta nalazi se pisac, u drugim slučajevima tekst, a u trećim slučajevima čitatelj.“ (Pavličić 1993: 105) Vrlo pojednostavljeno pokazuje kako autoreferencijalni pristup jednom od navedenih elemenata književne komunikacije nije

samosvrhovit, nego je nužno motiviran željom da se preciznije odrede preostala dva elementa. Dominantni će aspekt određivati motivaciju, sastav i oblik tih pasaža, što će generirati specifična značenja u djelu. Brojni su postupci kojima se ostvaruju piščevi iskazi o sebi (pisac o sebi govori kao o autoru, posredniku, prenositelju ili kao o priređivaču pronađenoga rukopisa), a svima je zajednička namjera osigurati kontekst i potvrditi vjerodostajnost tekstu i namijeniti čitatelju određenu poziciju, tj. ponuditi mu ključ za razumijevanje djela. Kada se autoreferencijalni osvrti odnose na djelo, cilj im je odrediti položaj pisca kojemu se interpretacijom djela i njegova smisla osigurava *poetički dignitet* i položaj čitatelja jer mu je ponuđen *ključ za razumijevanje*. Vrlo su česti autoreferencijalni osvrti u kojima se raspravlja o ispunjavanju čitateljevih očekivanja, ili su to raznorodne recepcijske upute za razumijevanje teksta kao i pokušaji emocionalnog vezivanja čitatelja uz tekst. Svi ti postupci žele utjecati na čitatelja – o njemu ovisi interpretacija piščevih namjera i kompleksno razumijevanje književnog teksta.

Pavličić tvrdi da niti pisac, niti tekst, niti čitatelj u cjelini ne odgovaraju istoimenim aspektima u zbilji. Oni su naime podložni literarnoj transpoziciji u tekstu, pri čemu je sam stupanj njihove transformacije različit. Najsloženiju transformaciju doživljava pisac. On se najviše prurušava i zato se pisac iz autoreferencijalnih osvrtu ne može izjednačiti sa stvarnom, empirijskom osobom. Nešto je niži stupanj transformacije kod teksta koji vrlo često snižava svoje literarne kvalitete ili se lažno žanrovski predstavlja. Najnižem je stupnju transformacije izložen čitatelj od kojega se *traži* da ostane vjeran svojoj ulozi. Pavličićeva analiza ovih dvaju aspekata književnog djela svjedoči o opasnostima do kojih dovode opisne i pojednostavljene kategorije u pristupu pripovijednoj strukturi autoreferencijalnih tekstova. Zamjerke pojednostavljenom prikazu pojave autoreferencijalnosti u književnom djelu u navedenom članku iznijele su Tatjana Peruško (usp. Peruško 2000: 105-109) i Morana Čale-Knežević (usp. Čale-Knežević 1995: 57-83). U naratologiji postoji razrađena tipologija i hijerarhija pripovjednih razina i pozicija unutar samoga književnog djela, kao i u okvirima književne komunikacije. Ovakva su uopćavanja za detaljniju analizu tekstova i poetičkih modela neprihvatljiva, pa se primjerice T. Peruško služi nekim od osnovnih naratoloških kategorija (implicitni autor, autodijegetski pripovjedač, adresat ili implicitni čitatelj) u analizama strukture odabranih

tekstova. U ovako impostiranoj hijerarhiji literarne transpozicije dolazi do izražaja rizik uopćenog i pojednostavljenog prikaza i različitih razina književne komunikacije. Tvrdnja o minimalnom stupnju literarne transpozicije stvarnog čitatelja u odnosu na ulogu u tekstu postaje upitna ukoliko imamo na umu temeljne naratološke kategorije: implicitnog čitatelja kao poziciju u tekstu (svakom tekstu), intradijegetskog adresata (lika u tekstu) i ekstradijegetskog adresata (s kojim se jedino, kako napominje sam Genette u *Nouveau discours du récit*, identificira stvarni čitatelj). Sumirajući svoje stajalište o ovim tezama P. Pavličića i M. Čale-Knežević podsjeća na dvojbu oko statusa triju tekstualnih sastavnica, koje *nije moguće sasvim izjednačiti s istoimenim aspektom u zbilji* jer se one transformiraju i transponiraju, pa *neke od njih gotovo da možemo izjednačiti s njihovom ulogom u stvarnom literarnom procesu, a neke se od te uloge posve udaljuju*. I ona upozorava na nerazlučenost pripovjedača, empirijskog i implicitiranog autora; na podjednaku nerazlučenost empirijskog čitatelja s njegovim afektima i nesporazumima od čitatelja kao fikcijske pragmatičke strategije. Naposljetku, tvrdi autorica, u Pavličićevu je sustavu evidentna i neodlučnost u pogledu načina aktualizacije teksta.

Nastavljajući svoje izlaganje o autoreferencijalnosti, Pavličić kaže: „Tri teme autoreferencijalnih osvrtu (*piščevi iskazi o sebi, djelo kao predmet autoreferencijalnih osvrtu i autoreferencijalni osvrti koji se tiču čitatelja, ubacila S. T.-Š.*) dobro odgovaraju trima funkcijama literarnog djela, poetičkoj, stilskoj i retoričkoj.“ (Pavličić 1993: 111) Stavovi o vrsti literarnoga stvaranja i o hijerarhiji književnih postupaka, objašnjenja poetičkih zasada i ciljeva pisanja ulaze u domenu poetičke funkcije; stilska se odnosi na organizaciju samoga djela, a retorička se funkcija ostvaruje djelovanjem na čitatelja. Autor naglašava da svaka od tema autoreferencijalnih osvrtu istodobno sadrži i poetičku i stilsku i retoričku funkciju, iako je uvijek jedna dominantna: poetička je najsnažnija u aspektu pisca, retorička u aspektu čitatelja, a stilska u aspektu djela. Njihovi učinci nisu, naravno, niti izolirani niti jednoznačni – svaki postupak izaziva sve vrste učinaka, pa interakciju tih triju funkcija pokazuje na primjeru Šenoine novele *Prijan Lovro*.

Pavličić tvrdi da su autoreferencijalni osvrti oni u kojima djelo govori isključivo samo o sebi, o svome piscu, svome tekstu i o svome čitatelju, dok će za dionice u kojima takvo govorenje prelazi na veći stupanj općenitosti

(njegov predmet tada postaje književnost, čak i umjetnost uopće) rabiti naziv metatekstualni osvrti. Svoje razmatranje o autoreferencijalnim osvrtima koje čak i jasno razgraničuje od metatekstualnih osvrti (no odmah u slijedećem odlomku rabi ih u sinonimskom značenju), Pavličić zaključuje tvrdnjom da je globalna funkcija autoreferencijalnosti u književnom djelu njezino upozoravanje na *načinjenost teksta, na njegovu artificijelnost*. Dobro uočava da postoje poetike koje skrivaju tu artificijelnost (naprimjer, izjavama o autentičnosti ili izjavama o piščevu slabom peru i čiteteljevu dobrom srcu) i poetike koje tu artificijelnost ističu na brojne načine kao što su, npr. opširna autoreferencijalna razmatranja, nuđenje raznih mogućih varijanata ishoda... Upravo takvi autoreferencijalni iskazi ukazuju na prirodu poetike u čijim je okvirima djelo nastalo: normativna poetika s jasnim stavom o ulozi, smislu i svrsi književnosti nastoji prevladati i poništiti svijest o artificijelnosti teksta; u poetikama u kojima je mjesto književnosti neodređeno i fluidno *načinjenost* se teksta nastoji naglašavati i pojačavati. Autoreferencijalnost se može osamostaliti i anticipirati ostale elemente književne strukture, pa tada postaje tema djela i njegov temeljni sadržaj. Događa se to u tekstovima koji opisuju i problematiziraju vlastito nastajanje, koji polemiziraju oko pitanja o poetici, retorici i stilu. Autoreferencijalnost je konstanta brojnih postmodernističkih literarnih diskursa, ali Pavličić zaoštrava tu tezu tvrdnjom da se prisutnost postmodernizma u nekoj nacionalnoj književnosti detektira isključivo po postojanju djela u kojima je autoreferencijalnost temeljni postupak.

Tatjana Peruško u *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti* motri autoreferencijalne elemente u strukturi romana kao moguće središte okupljanja žanrovskog jedinstva. Upozorava na raznovrsnost narativnih tehnika i postupaka kojima se očituje romaneskna samosvijest. Pokušaj identificiranja oblika autoreferencijalnosti i njihova opisa vodi autoricu do uočavanja nove književne poetike na temelju koje bi se uspostavila veza talijanske proze¹ s globalnim pojavama u svjetskoj kulturi i

¹ Knjiga, podijeljena u dva dijela, organizira građu u deset cjelovitih poglavlja (A. *Novi pogled na vrstu, Postmodernizam i talijanska proza, Romaneska samosvijest: pregledi i definicije*; B. *Talijanski suvremeni roman i metanarativna poetika, Neoavangarda: između antinaracije i metanaracije, Centurija – Manganellijeva inventura žanrova postojanja, Snižena metanarativnost Sebastiana Vassallija, Italo Calvino: književnost između utopije i heterotopije, Proza nove vjerojatnosti*) (usp. Peruško 2000).

književnosti, neoavangardom,² postmodernizmom.

Raspravljajući o interpretacijama pojma autoreferencijalnosti u književnoj kritici, ona analizira već navedene studije hrvatskih kritičara kao i studije P. Waugh i L. Hutcheon. Pritom će iskristalizirati i svoje polazište koje će utemeljiti na okvirnom razlikovanju između dijegetske i lingvističke samosvijesti što je predložila L. Hutcheon. U svojim se analizama koristi terminima: *metanaracija, metanarativni*, pa *metalingvistički* i *metadiskurzivnost*. *Metanaracija, metanarativni* odnosi se na priču, na postupak komentiranja ili upućivanja na pripovjednu strukturu, a *metalingvistički* je naziv izveden iz Jakobsonove sheme jezičnih funkcija, koji označava upućivanje na kôd, tj. na jezičnu samosvijest. Za eksplicitno referiranje teksta na vlastiti jezik rabi naziv *metadiskurzivnost*, svjesna činjenice da bi prema Benvenisteovu razlikovanju *discourse/histoire* bilo preciznije govoriti o diskurzivnosti, jer ta kategorija već uključuje autoreferencijalnu dimenziju.

Na korpusu tekstova Peruško istovremeno analizira dva različita, ali i podudarna aspekta: sučeljava ona postmodernističku poetiku i nanovo oživljenu tradiciju metanarativnih oblika. Tako se motri (1) *metaroman* kao tipičan i idealan izraz neoavangardnog eksperimanta i (2) *autoreferencijalnost* (prožeta *intertekstulanšću*) kao temeljni pripovjedni postupak u postmodernističkoj

² Posebnu pozornost posvećuje neoavangardi u talijanskoj književnosti koju motri kao prijelaznu pojavu. Ona je po nekim svojim odrednicama srodna postmodernističkim pojavama unutar drugih kultura s kojima se kronološki javlja istodobno. To zahtijeva dodatnu opreznost u kronološkom određivanju i definiranju pojava koje su podvedene pod zajednički nazivnik postmodernizma. Između neoavangardnog eksperimenta na granici romaneskne vrste i kasnije obnove fabularnosti koja je izrazito obilježena kritičko-teorijskom sviješću stoji logičan i postupan prijelaz, tvrdi autorica, te kontinuitet razvoja prikazuje kroz nekoliko etapa. Prvu etapu čini „prijelaz s radikalnih melatalingvističkih oblika (lingvistički eksperiment) i radikalne autotematizacije, na metanaraciju ostvarenu semantizacijom pripovjedne strukture: razinama pripovijedanja, umetnutim dijegetskim nizovima, kružnim pripovjednim strukturama i raznim zrcalnim oblicima (strukturni eksperiment).“ (Peruško 2000: 97) Kao drugu stepenicu tog prijelaza autorica navodi „napuštanje programatske nefabularnosti i oživljavanje zapleta (neofigurativnost), koji je, međutim, postao složeniji zahvaljujući intertekstualnoj svijesti o globalnom dijalogizmu kulture ili književnoj „iscrpljenosti“ i svijesti o problemima književne ontologije. (Isto, str. 98) Posljednja je etapa kontinuitet otvaranja talijanskog romana globalnim teorijskim (uključujući i znanstvene u širem smislu) i književnim pravcima europske i američke kulture, koje je započeto u okružju neoavangarde i nastavljenog u kasnijem razdoblju.“ (Peruško 2000: 99)

prozi. U dvojakom pristupu leži i uzrok koji je diktirao izbor primarnih književnih tekstova. Autorica poseže za tekstovima koji su nastali i prije granice koja se smatra početkom razdoblja s dominacijom metanarativne poetike (npr. tekstovi Bontempellija, Landolfija), da bi zaobišla neke tekstove (primjerice neka Eccova djela) koji zauzimaju središnji položaj u brojnim razmatranjima o postmodernističkoj poetici i pritom nadilaze okvire uže teme (romaneskna metanarativnost) koja je predmet interesa tog kritičkog rada. Posezanje za nedovoljno poznatim i priznatim ishodištima talijanskoga novijeg romana u kronološki bližoj prošlosti utemeljeno je na uočavanju strukturalnih analogija i kontinuiteta među pojavama koje su obilježile *eksperimentalni* roman što stoji u otklonu od vlastite romaneskne tradicije, a istodobno je nemoguć bez određenih uporišta u njoj. Na takvom presjeku metanarativnih romana u talijanskoj suvremenoj književnosti koji je nužno nepotpun u književno-povijesnome smislu, autorica uočava mogućnost praćenja smjene različitih poetika kroz oblike romaneskne samosvijesti. Moguće je, tvrdi ona, postaviti temelje za žanrovsko zajedništvo brojnih djela što su zbunjivala talijanske kritičare koji su ih izostavljali iz kritičko-povijesnih pregleda.

Problemom autoreferencijalnosti se bavi članak *Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja* Josipa Užarevića (Užarević 2003: 37-44). Autor, potaknut sličnim, ali i različitim poimanjem pojma autoreferencijalnosti u teorijskim sustavima I. Smirnova³ i J. Faryna,⁴ što je uočljivo iz njihove

³ Strukturu *ponavljanje prekinutoga ponavljanja* bilo bi najpreciznije odrediti kao dvostruki paralelizam – unutarnji i izvanjski, intraparalelizam i interparalelizam, pa se Smirnov slaže s Jakobsonom da je paralelizam fundamentalan postupak u književnom stvaralaštvu, ali ističe da je paralelizam u umjetničkome djelu *obvezantno dvostruk* – istodobno unutarnji i izvanjski, što je Jakobson previdio. Za Smirnova upravo ponavljanje prekinutoga ponavljanja postaje *autodemonstracija književne svijesti*, na razini pojedinačnih tekstova i na razini književne povijesti (usp. Užarević 2003: 37).

⁴ Faryno u svom teorijskom sustavu, *ponavljanje prekinutoga ponavljanja* definira kao *univerzalno razlikovno obilježje književnoga (umjetničkoga) diskurza ili literarnosti, nije opisni ili ideologizirajući termin, nego upravo formula tekstogenerativnog mehanizma*. U svom će kasnijem radu, Faryno se – unatoč tome što je u ponavljanje prekinutoga ponavljanja prepoznao *formulu tekstogenerativnoga mehanizma* (tj. mehanizma koji generira tekst) nameće pitanje strukture *ponavljanje prekinutoga ponavljanja*: je li ona tročlana (ponavljanje koje otvara tekst (paralelizam –1), *treća karika* koja prekida ponavljanje i drugo ponavljanje (paralelizam –2) kojim se reproducira prethodno ponavljanje), ili je četveročlana (2+2) (a da pritom *treća karika* može biti i *krajnje*

komparacije, nastoji odgovoriti na pitanje je li ponavljanje prekinutoga ponavljanja tekstogenerativni mehanizam, odnosno je li univerzalno gradbeno načelo umjetnosti.⁵

Izlaganje u članku započinje analizom pretpovijesti i strukture termina. Svjestan da povijest ideje ne mora uvijek značiti i njezino *napredovanje*, on u svojoj skici povijesti ideje ponavljanja prekinutoga ponavljanja kreće od *paralelizma, poetske funkcije* i *projekcijskoga mehanizma* Romana Jakobsona preko teorije ponavljanja Jurija Lotmana (uključujući i razlikovanje *prvotnih* i *drugotnih modelativnih sustava*) prema *dvostrukomu paralelizmu* (tj. *ponavljanju prekinutoga ponavljanja*) i *rekurentnosti* Igora Smirnova do *autoreferencije* Jerzyja Faryna. Autor termina *ponavljanje prekinutoga ponavljanja* je I. Smirnov, a preuzima ga Faryno koji Smirnovljevu koncepciju ponuđenu u knjizi *Na putu prema teoriji književnosti* povezuje sa svojom teorijom autoreferencijalnosti. Pritom se oba kritičara služe, da bi što preciznije izrazili njegovu bit, i brojnim sinonimima među kojima je najčešći dvostruki paralelizam, zatim reproducirano (ili opetovano) ponavljanje, ponavljanje koje uspostavlja samo sebe, udvostručena rekurencija, pamćenje pamćenja, čin reproduciranja nakon iscrpljena reproduciranja i dr.

Jednostavno ponavljanje ne posjeduje imanentno načelo svršetka tj. prekidanja. Zato niti ponavljanje, pa ponavljanje ponavljanja, i ponavljanje ponavljanje ponavljanja nema osjećaj unutarnje iscrpljenosti. A upravo mehanizam autoreferencijalnosti upućuje na mogućnost samozavršavanja teksta

reducirana) struktura. Faryno je upozorio da je *treća karika* suvišan element u Smirnovljevoj teoriji. *Treća karika* ima ulogu granice među dvama kvalitativno različitim paralelizmima, pa na osnovi njezine delimitativne funkcije ona postaje osnovni kriterij (čimbenik) kompozicijske raščlambe teksta. Faryno tvrdi da se ponavljanje *prekida sámō zbog svoje iscrpljenosti*. Slijedom rečenog, nameće se zaključak da prekidajuća karika nije uopće ni potrebna jer se *kriza reproduciranja* shvaća kao dio paralelizma –1, tj. kao njegovo unutarnje stanje (usp. Užarević 2003: 38).

⁵ Oba kritičara upozoravaju da ponovljiva ponavljanja nemaju aditivnu, nego kvalitativno-hijerarhijsku narav. Faryno kaže da u hijerarhijski strukturiranoj autoreferentnoj poruci *duplicirajuća jedinica obuhvaća (kao svoju nižu razinu) dupliciranu* (usp. Užarević 2003: 38). Ne radi se o pridodavanju, nego o zahvaćanju prethodne jedinice u sebe. To rezultira ne toliko produljivanjem koliko okrupnjavanjem ponavljanih jedinica. Tako sve jedinice svoj *apsolutni kraj* (sintezu, završetak) ostvaruju samo u strukturi cjeline. Zato je upravo kraj jedan od najvažnijih strukturalno-kompozicijskih punktova umjetničkoga djela (usp. Užarević 2003: 38).

iznutra. O tome svjedoči primjer koji je podastro logičar Ralph Robinson: rečenica koja osigurava vlastitu produkciju tako što svojim samokorekturama stalno priprema nove povode da se iznova korigira i tako sve dok se ne izravna kao svoj vlastiti samoopis. Taj samoopis je njezino vlastito stanje ili njezina vlastita vrijednost kao što je rekao D. Schwanitz u *Teoriji sistema i književnosti*. Budući da je početna pozicija (struktura) rečenice već (za)dana, a cilj tj. *autokorektura* jest *povratak k sebi*, k svom početku, riječ je o svojevrsnoj *samospoznavi*. Temeljna je odlika svakog perceptivnog čina, pa tako i umjetničkog djela da se početak kao početak oblikuje tek nakon osvješćivanja kraja. Ili drugim riječima: u umjetničkom je djelu početak uvijek drugotan.⁶

⁶ Shvaćanje ponavljanja prekinutoga ponavljanja kao *tekstogenarativnog mehanizma* otvara još jednu dvojbu. Dvostruki paralelizam izražava *strukturu teksta kao cjeline*, a ono je tek *način (mehanizam) raščlambe cjeline na njezine sastavne dijelove (jedinice, ekvivalente)*. U prvom slučaju ponavljanje prekinutoga ponavljanja predstavlja načelo završavanja teksta, tj. njegova uobličavanja u cjelinu, a u drugome slučaju je načelo beskonačnoga (samo)produktivnoga i (samo)nadilaženja teksta. Nadaleko poznati primjer takvog dvostukoga/ambivalentnoga tumačenja teksta jest formula poetičnosti Gertrude Stein: *A rose is a rose is a rose is a rose*. Faryno će se, u skladu sa svojom teorijom autoreferencijalnosti, zalagati za *beskonačno* čitanje u kojem se prvo *rose* tretira bilo kao referent, bilo kao riječ, a daljni *rose* sve su dublje eksplicirani semovi inicijalne riječi *a rose*. Na taj se način ostvaruje ponavljanje koje ima strukturu gradacije. Smirnov pak razmatra formulu Gertrude Stein upravo kao ponavljanje ponavljanja, a ne kao ponavljanje jednoga (te istog) elementa. Pri tome drugo ponavljanje mijenja ne samo vlastiti status, nego i status ponovljenoga, prvoga ponavljanja, integrirajući ga u jednu cjelinu. Ponavljanje prekinutoga ponavljanja shvaćeno kao autodemonstracija književne svijesti (načelo rekurencije, *povratnog govora*) – jer se ne radi o običnom ponavljanju, nego o ponavljanju koje reproducira samo sebe, odgovara Farynovom shvaćanju umjetničkoga teksta kao autoreferencijalne strukture u kojoj plan sadržaja nije neki izvanjski svijet (što je karakteristično za svakodnevnne poruke i tekstove), nego tekst sâm postaje svoj vlastiti referent. Polazeći od Jakobsonove odredbe poetske funkcije kao poruke koja je usmjerena na samu sebe, Faryno tvrdi da poruka koja upućuje na samu sebe mora se udvostručiti tako da istodobno zauzme i poziciju *onoga što se pokazuje* (predmeta, referenta, označenoga), i *poziciju onoga što pokazuje* (znaka, označitelja). Na taj način *poruka od same sebe gradi vlastitu realnost i sama od sebe gradi znak te realnosti*. U Farynovu kritičkom diskursu prisutna je i svijest o najvećem problemu njegove koncepcije autoreferencijalnosti, a to je pitanje predmetnosti znaka. Predmet i njegov znak mogu se maksimalno stopiti tako da se potencira znakovnost znaka, tj. da se znakovnost podigne na višu potenciju uvođenjem razlike “znak-predmet” i “znak-znak”. Temeljni je postupak za dobivanje autoreferencijskog znaka - tj. znaka u kojem je moguća (i stvarna) uzajamna zamjenjivost plana izraza i plana sadržaja - uvođenje semiotičke razlike u vlastitu strukturu samoga znaka. Znak na taj način postaje on sam.

Mehanizam autoreferencijalnoga *udvajanja* semiotičkih razina i elemenata podvrgava te razine i te elemente uzajamnu projiciranju i transformacijama. To rezultira nastajanjem *jedne* realnosti. Taj je mehanizam korisno supostaviti, tvrdi Užarević, s topologijskom strukturom koja odgovara izgradnji i funkcioniranju dvoslojne Möbiusove vrpce. Izgradnja i funkcioniranje dvoslojne Möbiusove vrpce može se shvatiti kao model autoreferencijalnoga sustava (znaka, poruke). Ova se usporedba temelji na shvaćanju strukturnih aspekata Möbiusove vrpce isključivo kao analognih sferi znakovnosti, a ne kao aspekata matematičko-geometrijskoga prostora.⁷

Užarević kaže:

Pritom se početna situacija (“ulaz”) podudara - nakon operacije samoobilaženja (ili autoskeniranja) - sa završnom situacijom (“izlazom”), ali se početna jednoslojna dvostranost (orijentabilnost) pretvara u dvoslojnu jednostranost (neorijentabilnost). S motrišta topologije to znači da se podudaraju (poistovjećuju) sve dijametralno suprotne točke, a sa semiotičkoga motrišta da se jednim znakovima (“znakovima-predmetima”) dodjeljuju drugi znakovi — njihovi “promatrači” ili “znakovi-znakovi. (Užarević 2003:43)

Pri tom udvajanju i uzajamnom projiciranju, znakovi poprimaju različit semiotički status. Kada se oformi takva dvoslojna autoreferencijalna struktura, dolazi do ukidanja tj. do relativiziranja te razlike. Uspostavlja se odnos ekvivalencije, pa plan sadržaja može postati planom izraza; *predmet* može postati *znakom*, a *znak predmetom*; svijet tekstem, a tekst svijetom.

Užarević se pita je li ponavljanje prekinutoga ponavljanja i njegova

To je jedini način koji nam omogućava razlikovanje *ontičkog udvajanja* (udvajanje predmeta) i *znakovnog (semiotičkog) udvajanja* koje uspostavlja (modelira) sam taj mehanizam prevođenja predmetnosti u znakovnost. Predmet koji se uvodi u tekst treba shvaćati upravo kao *predmetnu razinu teksta*. *Predmetna razina* teksta svoj smisao postiže samo u suodnosu s razinom znaka, a ne kao realni (izvanznakovni, izvantekstni) objekt (usp. Užarević 2003: 38-42).

⁷ U hrvatskoj znanosti Möbiusova vrpca već korištena za objašnjenje naravi znaka (usp. Tuđman 1983), u nešto drugačijem smislu nego li je poima Užarević. Za razliku od spomenutog modela, ideja dvoslojne Möbiusove vrpce omogućuje stjecanje uvida u proces nastajanja autoreferencijalnog znaka, imajući pritom na umu njegovu dinamičku i (ne)hijerarhijsku narav. Tako izgradnja dovoslojne Möbiusove vrpce zorno pokazuje da je za *dohvaćanje sama sebe*, tj. za autoreferencijalni znak nužno i dovoljno samo jedno udvajanje, tj. jedno ponavljanje (usp. Užarević 2003: 42 - 43).

četveročlana struktura univerzalno gradbeno načelo umjetnosti, odnosno univerzalno načelo umjetničke tekstotvorbe. Konačan odgovor može biti pozitivan. Pritom treba voditi računa o dvije činjenice. Prvi paralelizam (ulaz, pre-tekst, intraparalelizam, lingvistička razina) čini *relacija predmet - znak* (ili šire: *stvarnost - jezik*). Stvarnost se semiotizira, pretvara u jezik, odnosno u znakovni sustav, a to je nužno ako subjekt (Ja, svijest) želi preživjeti (orijentirati se, spoznavati, pretkazivati i mijenjati svijet). Jezik je na ovoj razini *prvotni modelativni sustav*. Drugi paralelizam (izlaz, post-tekst, interparalelizam, umjetnička razina) čini *relacija: znak – znak* gdje prvi znak postaje *znakovnim predmetom* (znakom-predmetom, znakom-referentom, koji nosi predmetno značenje), a drugi - znakom znaka-predmeta, tj. planom izraza sama sebe. Na taj način istinskom jedinicom *umjetničke razine* postaje jezik u cjelini: svaka riječ umjetničke strukture *prizivlje* (ili *prisvaja*) sav jezik.⁸

Užarević zaključuje da je

umjetničko djelo načelno konačno. Potencijalna beskonačnost jedinica koje čine umjetničku strukturu teži prema jediničnosti (cjelini, umjetničkoj konačnosti), jer količina, mjesto i funkcija tih jedinica bitno je određena tekstnom cjelinom. Stoga upravo tekst/djelo, a ne diskurs, intertekst ili metapoeziju, valja - usprkos svemu - smatrati osnovnom i unikatnom "jedinicom" umjetnosti. (Užarević 2003: 43)

2.2. Metatekstualnost u stranoj stručnoj literaturi

Kanadska teoretičarka Linda Hutcheon primjenjuje pojam dvostrukog kodiranja na područje književnosti i gradi teoriju postmoderne kao paradoksalnog,

⁸ „Tako dobivamo četveročlanu relaciju: predmet <—> znak : znak-predmet <—> znak znaka-predmeta ili: svijet <—> jezik : jezik-svijet <—> umjetnost. Odatle izvodimo ovakvu onto-semiotičku ljestvicu: predmet—znak predmeta — znak znaka predmeta — znak znaka znaka predmeta te se prisjećamo četiriju "ruža" Gertrude Stein. (...) Važno je: sačuvati temeljni i istodobno okvirni dvostruki (četveročlani) paralelizam: svijet <—> jezik : jezik-svijet <—> Umjetnost." (Užarević 2003: 43) Formalno-materijalna količina ekvivalentnih elemenata u paralelizmima, tj. količina razina i elemenata unutar toga *okvirnoga (četveročlanoga) paralelizma*, nema presudnu ulogu, jer se s motrišta te fundamentalne strukture i dvorječne poslovice i dvosveščani romani pokazuju umjetnički ekvivalentnima.

u samoj svojoj biti podvojenog pojma. U kritici je danas općepriznato njezino mišljenje da je

formalna i tematska samosvijesnost metafikcije danas paradigmatična za većinu kulturalnih oblika onog što J. F. Lyotard naziva postmodernim svijetom. Čini se da smo fascinirani u zadnje vrijeme sposobnošću ljudskih sustava da referiraju na sami sebe u beskonačnom zrcalnom procesu (...) bilo bi ludo nijekati da je metafikcija danas prepoznata kao manifestacija postmodernizma. (Hutcheon 1988: 6)

Iskaze toga tipa zatičem i u ostalih teoretičara (npr. u stručnim tekstovima Roberta Altera (usp. Alter 1978: 219-220), Patrizie Waugh (usp. Waugh 1990: 2) i Briana McHalea koji u djelu *Postmoderna fikcija* pomiče svoj interes s retoričkih oblika metafikcije (čime se studiozno bavi L. Hutcheon u citiranoj studiji) na spoznajne strategije postmodernizma. Strani istraživači uglavnom rabe termin *metafiction*. Taj termin, koji je prvi upotrijebio William H. Gass 1970. godine kako obavještava P. Waugh (Waugh 1984: 7) u doslovnom bi prijevodu glasio *metaproza*. No Tatjana Peruško, analizirajući angloameričku kritiku o metatekstualnosti, tvrdi da je naziv *metanarativna proza* bolji za pokrivanje značenjskog polja koje označava engleski termin (Peruško 2000: 81). Vrlo se često s istim značenjskim opsegom upotrebljava i termin *metafikcija* te *metatekstualnost*.

Romanesknju samosvijest, strana književna kritika dotiče u brojnim poetološkim pregledima gdje nesustavno identificira postupke i strukture, pri čemu uglavnom ne uspostavlja kompaktne teorijske okvire unutar kojih se ta književna pojava motri kao dio širih promjena u kulturološkom okruženju današnjice. Najveći je broj studija o metatekstualnosti zaokupljen pitanjem evolucije romaneskne samosvijesti te uspostavljanjem razlike između tradicionalnih i suvremenih oblika, za koje se obično veže pojam *postmodernizam*. Začeci teorijskih razrada pojave prisutni su u različitim književno-teorijskim ili filozofskim disciplinama, ali one najčešće ostaju u okvirima poetoloških opisa i klasifikacija.

Izlaganje o književnoj pojavi u onim suvremenim romanima, u kojima se problematizira artifičijelnost književnog teksta, započet ću osvrtom na poimanje parodije koja se diferencira od metatekstualnosti. Parodiji je, u kontekstu povijesnog razvoja metafikcije kao pripovjednog načina imanentnog

romanesknoj vrsti, pridana posebna pozornost. Brojni se stručnjaci znanosti o književnosti slažu da korijeni romana počivaju u njegovim parodijskim počecima te parodiju promatraju kao konstantu žanra. U tradicionalnom je žanrovskom sustavu parodija bila prikladna za kraće ironične i pospradne imitacije nekog autora ili pojedinog umjetničkog djela, pa je na ljestvici poželjnih oblika književnog izraza zauzimala tek minorno mjesto. Suvremena je kritičkoteorijska misao revalorizirala tradicionalno shvaćanje parodije. Književnoteorijska rasprava oko postmodernizma nezamisliva je bez razmatranja pojmova kao što su aluzija, citat, dijalog, hibrid, intertekstualnost, karneval, pastiš, polifonija, raznorječje, stilizacija i dr. Vidljivo je da je znatan dio tih pojmova već zaokupljao pozornost M. Bahtina, koji je i samoj parodiji proširio značenjsko polje. Ona je u okvirima njegova teorijskog sustava postala svako ponavljanje, bilo ono ironično ili ne. U stilizacijskom tipu parodije autor podvrgava drugi glas svojem cilju, a u ironičnom se tipu drugi glas antagonistično sudara s autorovim glasom i prinuđuje ga na služenje ciljevima koji su suprotni od namjeravnih.⁹ Tako je pojam parodije otvoren i za neironična ponavljanja, što Bahtina vodi prema riskantnoj tezi: sva su književna djela parodična jer na ovaj ili onaj način ponavljaju svoje prethodnike (usp. Bahtin 1967; 1978, 1989). Suvremeni su teoretičari, kao primjerice G. Genette i L. Hutcheon, zato upozorili da intertekstualne aluzije u parodiji moraju biti intendirane i očite čitatelju.

Francuski teoretičar Gerard Genette nadaleko je poznat i priznat po svojim minucioznim strukturalistički orijentiranim analizama romanesknog opusa Marcela Prousta *U traganju za izgubljenim vremenom*. Književna teorija ga pamti i kao kritičara koji je redovito davao nove priloge teorijskom nazivlju. Njegove su naratološke podjele fascinantne u svojoj preciznosti i razgranatosti, a uvijek su potkrijepljene odgovarajućim primjerima. Ovom me prilikom zanimaju dosezi Genetteovog razmatranja parodije. Uspostavio je distinkciju između hipertekstualnosti i metatekstualnosti. Hipertekstualnost i metatekstualnost dvije su temeljne strategije kojima se autorska kritička svijest služi da bi postigla odmak u odnosu na tipove pripovijedanja koje obilježava izravnost i intenzitet čitateljeva uživljavanja/identifikacije s figuralnom sferom, sa svijetom likova

⁹ Julija Kristeva će, pojašnjavajući Bahtina, u *Riječi, dijalogu i romanu* iz 1966. godine diferencirati komičnu kao pseudotransgresivnu i karnevalsku kao istinski transgresivnu parodiju (usp. Kristeva 1966).

kao i s pojmom autora kao osobe angažirane u sudbini likova i u događajima iz vlastite priče. Stvara se pojam autora kao pisca koji konstituira tekstove. Takav je autor izrazito nesklon preuzeti svoju tradicijom sankcioniranu pripovjedačku odgovornost: više se ne jamči istinosličnost priče, više se ne upućuje na izvore govora/misli niti se osigurava povezanost riječi i svijeta. Pisac/pripovjedač dakle nuka na razvijanje visokog stupnja kritičke svijesti o literarnosti koja je potrebna za pisanje i čitanje modernističke proze. Razmatrajući takve tekstove, Genette uvodi novi pojam *hipertekstualnost* koji je širi od tradicionalnog pojma parodije. *Hipertekstualnost* uključuje pojam parodije.

Hipertekstualnosti je isključivo posvećena njegova knjiga *Palimpsestes* objavljena 1982. godine. Genette ju definira kao „svaki odnos koji veže jedan tekst B (nazvat ću ga hipertekst) s nekim prethodnim tekstom A (hipotekst) na koji se kalemi načinom koji nije način komentara.“ (Genette 1982: 46) Kritičar tvrdi da hipertekstualnost vrši dvije glavne funkcije. Prva od tih funkcija je preobrazba teksta, a te transformacije uvijek *pišu istu priču na drugi način*. Hipertekstualnost ima svoju ludičku varijantu – parodiju, dok je travestija satirička, a transpozicija ozbiljna varijanta. Druga je funkcija hipertekstualnosti oponašanje stila teksta. Ozbiljna imitacija *piše drugu priču na isti način*, a njezina se šaljiva varijanta naziva pastiš. U tom djelu Genette strogo dijeli hipertekstualnost od metatekstualnosti kao postupka eksplicitnog književnokritičkog komentara uključenog u fiktionalni tekst. Takvim poimanjem metatekstualnosti on slijedi Hjemslevljevo shvaćanje metajezika u prvom redu kao jezika komentara.

U *Metafiction. The Theory and Practice of Self – Conscious fiction*. iz 1984. godine Patricije Waugh prisutno je i danas prihvaćeno shvaćanje metafiktionalnosti kao pripovijedanja o činu pripovijedanja u definiciji: „Pisanje koje sustavno očituje svoju konvencionalnu narav, koje eksplicitno i neskriveno ogoljuje svoj status artefakta i koje time istražuje problematičan odnos između života i (fiktionalne) književnosti.“ (Waugh 1984: 4) Iz riječi te istaknute suvremene teoretičarke koje navodim „(...) unatoč parodiji, stilizaciji i imitiranju neknjiževnih diskursa (u Uliksu, dodala S.T.-Š.) nema eksplicitnog samoreferencijalnog glasa koji bi sustavno uspostavljao, kao glavno žarište romana, problematičan odnos jezika i ‘zbilje’“ (Waugh 1984: 25) jasno je da ona inzistira na gotovo prijelomnoj razlici između parodije (koja nije komentar) i metatekstualnosti (koja jest komentar *par excellence*). Na temelju

formalističkog isticanja parodije kao elementa književne evolucije, Waughova u metafikcionalnoj parodiji iščitava kritički postupak oneobičavanja istrošenih narativnih konvencija. One se postavljaju u novi kontekst, čime se ukazuje na njihovu povijesnu uvjetovanost i privremenost. Funkcija je parodijskog žanra, tvrdi autorica, obnavljanje tradicionalnih oblika koje se provodi i kao parodiranje stila i kao parodiranje strukturalnih elemenata. Naglasak je u ovoj kritičkoj misli na istodobnosti *očuvanja* i *očuđenja* konvencionalnih romanesknih postupaka, tj. onih postupaka koji jamče očuvanje granica romanesknog oblika.

Iz obje navedene definicije, i one P. Waugh i G. Genettea, proizlazi da se metafikcija u svom primarnom značenju odnosi na djela suvremene književnosti koja su izrijeком zabavljena statusom i činom pisanja. Međutim uvijek trebamo imati na umu da se korijeni te pojave i pojma uglavnom nalaze u nekim ranijim i većim djelima koja su obojena snažnom iako implicitnom sviješću o literarnosti, o konstitutivnoj funkciji književnih konvencija, strategija i postupaka kao elemenata književne strukture. Eksplicitnost nekih suvremenih metafikcionalista svoje podrijetlo ima u tek implicitnim manifestacijama te svijesti u djelima iz prethodnih razdoblja.

Američka kritičarka Linda Hutcheon u knjizi *A Theory of Parody: The Teachings Twentieth-Century Art Forms* iz 1985. godine kaže: „Suvremeno shvaćanje parodije nije ograničeno na efekt smiješnog, nego sadržava složeniji pojam ponavljanja i/ili imitacije, označenog ironičnom i kritičkom sviješću o (književnoj) razlici.“ (Hutcheon 1985: 37) Ona u svom teorijskom sustavu adaptira staru terminologiju, pri čemu parodija dobiva znatno šire ovlasti. Definira je kao svaku imitaciju ili transpoziciju koju generira svjesno iskazana i ironična svijest o književnoj razlici (diferenciji). Zauzevši takvo stajalište, parodiju podiže na razinu *hipertekstualnosti*, kako bi rekao Genette. I brojni drugi moderni teoretičari, kao primjerice Bahtin, Foucault, Deleuze u fokus svog interesa također stavljaju parodiju. Ona je istovremeno i konvencionalan i revolucionaran žanr, istodobno gleda unatrag i unaprijed i pri tome iznosi svijest pisca o literarnosti, o formi i o funkciji onoga što piše. Parodija je, dakle, ujedno i neoriginalna i originalna. Ona uvijek nekog ili nešto posve otvoreno *prepisuje*, a pritom zadržava i nerijetko ostvaruje mogućnost da bude inventivna i stvaralačka. Svojim novinama svjedoči o sofisticiranosti svoga tvorca i o svojoj namjeni: pisana je isključivo za obrazovanog čitatelja. L. Hutcheon će ustvrditi

da „oponašajući književnost više nego život, parodija samokritički priznaje svoju prirodu.“ (Hutcheon 1985: 27) Upravo zato što parodija proizlazi izravno iz književnosti, a ne iz *života*, očita je njezina dvostruko artifičijelna priroda koja nužno vodi k implicitnoj metatekstualnosti. Samosvijest je parodije u skladu s modernističkim prepoznavanjem vlastite literarnosti, artifičijelnosti književnog djela. Upravo ta samosvijest obvezuje da parodiju promatramo kao jednu od središnjih osobina modernističkih pisaca. Taj proces revaloriziranja položaja parodije pri analiziranju djela postmodernista može lako prerasti u opasnu tendenciju prevelikog širenja njezinih kompetencija, što u suvremenoj teoriji dovodi do zamućivanju žanrovskih granica. Jedan smjer vodi do izjednačavanja parodije sa samorefleksivnošću iako se ti termini ne poklapaju, tvrdi Hutcheon. S druge pak strane, taj proces vodi do toga da se parodiji oduzima njezina isključiva književna referencijalnost, koja proizlazi iz odnosa jednog teksta s drugim tekstom, tj. hiperteksta s hipotekstom, pri čemu se ne uspostavlja razlika između parodije i ekstrareferencijalnih formi (naprimjer, alegorija i satira). Ne možemo poreći blisku srodnost parodije, alegorije i satire - djela su intertekstualna, pa dolazi do raznovrsnih stapanja i prekoračenja raznih kodova teksta.

Razrađen kritički pristup parodiji traži formuliranje preciznih kriterija za ono što podliježe postupku parodiranja. Linda Hutcheon teži iznalaženju kriterija koji proširuju listu jedinica podobnih za takvu obradu. Uspostavlja kriterij koji se proteže na ponavljanje/oponašanje *svakog kodificiranog oblika* pod uvjetom da u skladu s Genetteovim zahtjevom, o kojem je već bilo riječi, oni obavezno obuhvate i neku značajniju preobrazbu. Raspon je tih kodificiranih oblika, u kritičkom sustavu autorice vrlo širok. On obuhvaća sve kodificirane oblike od pojedinačnih autorskih ostvarenja do žanrovsko-povijesnih aspekata tekstova, kako književnih, tako i neknjiževnih. Pri tome se uključuju i njihovi razni postupci i strategije te konvencionalni oblici iz sfere gramatike i sintakse, naprimjer, modusi prenošenja govora. Na taj se način budi ironična svijest o procesu pisanja.

Definicija parodije L. Hutcheon zanemaruje komičku dimenziju parodije u korist metafikcijske, pa će u najnovijoj studiji *Parody: ancient, modern, and post-modern (Parodija: stara, moderna i postmoderna)* iz 1993. godine Margaret Rose utvrditi da je ta definicija još uvijek modernistička, a ne

postmodernistička. Jer za postmodernističku je parodiju specifično vraćanje komičkih i humornih aspekata kao potpuno ravnopravnih metafizijskima. Tek se u tako postavljenom pojmu parodije toj književnoj pojavi priznaje sva njezina kompleksnost i kreativnost na temelju koje ona i danas ostvaruje različite efekte, kako metafizijske, tako i komičke (usp. Rose 1993: 7).

Sustavne poetološke preglede o toj pojavi napisali su Patricija Waugh, Linda Hutcheon i Jean Ricardou. Oni motre metatekstualnost kao jedan aspekt postmodernističkog pisma, uočavaju postupke kojima se ona ostvaruje u književnom djelu i strukture koje pritom nastaju. Naravno potvrđuju i kontinuitet metafizijske tradicije, ali se razlikuju u poimanju same svrhe metatekstualnosti u tradicionalnim i suvremenim djelima.

P. Waugh u već spominjanoj studiji *Metafiction* metatekstualnost poima kao pojavu imenitnu romanu kao vrsti, a istovremeno je svjesna činjenice da je metatekstualnost općepriputan način proznog pisanja unutar šire kulturne pojave, tj. unutar postmodernizma. Ona tvrdi da je razlika između tradicionalnih oblika i postmodernističke metatekstualnosti ponajprije kvantitativna i naglašava usku vezu suvremenih oblika metatekstualnosti s općom pojavom samosvijesti u kulturi i svijetu koji su obilježeni nestabilnošću i nesigurnošću. Upravo je roman kao književna vrsta izrazito vezan za nestabilnost izvanjskog svijeta jer u svoj jezik redovito asimilira svakodnevne oblike povijesne komunikacije. Suvremeni roman tako, za razliku od realističke proze, proizvodi napetost između stvaranja fiktionalne iluzije i njezina razotkrivanja, a to ističe pluralizam diskurzivnih praksi. Takav tip diskursa pruža uvid u temeljne strukture pripovjednih djela, ali i strukturu svijeta o kojem znanje stječemo jedino posredstvom jezika. Tako u kritičkom sustavu Waughove metafizijske proze koja samosvjesno i sustavno skreće pozornost na vlastiti status konstrukta tj. artefakta postaje „dobar model za učenje o tvorbi same ‘zbilje’.“ (Waugh 1984: 3) Kao epistemološki okvir metanarativnoj prozi, vodeći računa o širem kulturnom kontekstu koji je njima još radikalnije obilježen, Waughova navodi neke od osnovnih sociološko-filozofskih spoznaja. Ističe naime poimanje zbilje kao društvene tvorbe (upućuje na Bergerovu i Luckmannovu teoriju i kritički se odnosi prema zanemarivanju uloge jezika u tvorbi društvene zbilje), zatim poimanje povijesti kao pripovijesti, tj. kao fiktionalne tvorbe (što je jedno od uporišta svih poststrukturalističkih teorija, od Lyotarda do Derride) te ideju o gradnji povijesne zbilje putem

uokviravanja, tj. organizacijom iskustva i društvene interakcije na temelju usvojenih konvencija (Goffman i njegova teorija okvira, u djelu *Frame analysis*, naprimjer). Na taj način suvremena metafizijska biva ilustracijom radikalnijeg stava o zbilji kao nizu konstrukcija, tj. artefakata. Ona se u književnom djelu ne može prikazati u obliku “opisa” objektivno postojeće zbilje, nego isključivo u obliku različitih diskursa svijeta. Analogno toj metodološkoj poziciji proizlazi da suvremena metatekstualna proza stoji u opoziciji spram pripovjednog jezika tradicionalnog romana koji je utemeljen na empiricističkoj slici stvarnosti.

U ovom kritičkom pristupu nije precizirana razlika između dviju krajnjih razina zajedničkog poimanja zbilje kao tvorbe i ontološke nesigurnosti kojom roman reagira na spoznaju o *tvorenosti zbilje*, kako upozorava T. Peruško (usp. Peruško 2000: 85), ali je zapažanje P. Waugh o dva razvojna smjera kako metatekstualnosti, tako i postmodernističke proze u skladu sa zaključcima brojnih ozbiljnijih studija o postmodernističkom razdoblju ili metatekstualnom žanru. Ona identificira dva suprotna smjera metatekstualne proze. Ta je stroga podjela metatekstualnih djela u dvije grupe utemeljena na kriteriju poimanja zbilje i odnosa književnog djela prema njoj. Prva je struja umjerena: radi se o suvremenim metatekstualnim romanima koji strukturalno podrivaju konvencije književnog sustava, pa posredno i konvencije na kojima je utemeljena zbilja. Zato autorica taj smjer drži temeljnim za budući razvoj romana. Odlučuje se za razgradnju i parodiju književnog znaka, a ne za njegovo razaranje putem potpunog zaobilaženja realističkih ili tradicionalnih konvencija. Odlika je te proze uporaba konvencionalnih elemenata kojom se upućuje na njihovu neprimjerenost kriznom i opsesivnom doživljaju stanja društvene zbilje, te poigravanje s primaočevim očekivanjima. S druge pak strane stoje tzv. radikalne metafizijske koje, budući da polaze od uvjerenja da ne postoji bilo kakva druga zbilja do jezična, razaraju književni znak i svode ga na metatekstualnu jezičnu igru.

Waughova motri ukupnost metanarativne proze kao spektar s dva pola. Na umjerenom polu metatekstualne proze razlikuje dva oblika za čije imenovanje koristi termine *selfbetting novel* (samorodni roman) i *surfiction* (usp. Waugh 1984: 14). Oni su nasljednici metatekstualne tradicije 18. st. U oba je slučaja metatekstualnost ograničena. U samorodnom se romanu, pisanom najčešće u prvom licu, prikazuje razvoj pripovjedača do one točke u kojoj on preuzima

pisanje romana koji ga obuhvaća, a *surfiction* je zabavljen više pripovjedačevim ironičnim upadicama negoli razotkrivanjem pripovjednih razina. Na suprotnom se polu nalazi eksperimentalna proza, ili *aleatory writing*, utemeljena na radikalnoj lingvističkoj dezintegraciji djela i na poimanju svijeta kao mreže suprotstavljenih semiotičkih sustava koji se ne podudaraju s materijalnom zbiljom. Autorica najviše cijeni sredinu spektra koja pripada uže shvaćenoj metatekstualnosti, tj. prozi koja proizvodi učestale *lomove okvira* i izaziva ontološku nesigurnost (pojam preuzima iz McHaleove studije *Postmodernist fiction* [Usp. McHale 1987: 5]). Takva proza na kraju omogućuje čitatelju rekontekstualizaciju i orijentaciju u značenjskom potencijalu književnog djela.

U svom iscrpnom pregledu i teorijskom tumačenju metatekstualnosti Waughova, baveći se pitanjem autora u djelu, poima ga kao konstrukt koji je posredovan prethodnim tekstovima i društvenom ulogom, što je u opreci od njegove bogolike uloge u ranijim ili drukčijim oblicima samosvijesti. Navodi i sredstva kojima se služi postmoderna proza, a koja su ujedno i neka od temeljnih značajki postmodernizma. Suvremeni su metafikcionalisti odbacili: „čvrsto sačinjen zaplet, kronološki slijed, autoritativnog sveznajućega pripovjedača, racionalnu vezu između ličnosti i postupaka junaka“ (Waugh 1984: 7), a ističe i postojanje zajedničkih osobina tako orijentirane proze:

liste, magične i apsurdne, postupci strukturiranja koji su ili previše sistematizirani ili otvoreno proizvoljni u svom rasporedu, potpuni raspad vremenske i prostorne organizacije pripovijedanja, sustavno miniranje specifičnih fikcionalnih konvencija, uporaba igre, kombinatorike, permutacija, nerazrješivih kontradikcija, parakodsa, izgradnja alternativnih svjetova, upotreba popularnih žanrova i eksplicitna parodija prethodnih tekstova, književnih i neknjiževnih.“ (Waugh 1984: 22)

Pojedina su od tih sredstava više ili manje prisutna u djelima poznatih pisaca (Borges, Calvina, Fowlesa, Robbe-Grilleta, Nabokova, Bartha, Barthelmea, Coovera, Voneguta) koja su predmetom njezine detaljne i metodološki ujednačene analize.

U studiji *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* Hutcheon nastoji prikazati oblike i načine aktualizacije metafikcije u književnom pismu. Metatekstualnosti pripisuje važnu, čak presudnu ulogu u književnom djelu pa naziv i pojam metafikcije nadređuje postmodernizmu što Tatjana Peruško

tumači kao posljedicu kritičarkina izbjegavanja rasprave o postmodernizmu (usp. Peruško 2000: 86). U predgovoru narednog izdanja te studije iz 1983., naglašava da je metafikcija samo jedan od oblika postmodernizma. Poziva se na dva teorijska modela prihvaćena u kritičkoj praksi: na Iserovu hermeneutiku¹⁰ i njegova saznanja o čitateljevoj poziciji i na De Saussureove spoznaje na području strukturalne lingvistike, ponaosob u analizama lingvističko-narativnih struktura. Kritičarka tvrdi da se metatekstualnošću pozornost usmjerava na autora koji je prisutan tek kao tekstualna funkcija koja svoj puni smisao dobiva čitateljevom aktivnošću. Uočava kontinuitet romaneskne samosvijesti i njegov značaj i vitalnost u otporu spram postulata realističke poetike, tj. *mimesisa*. Razni se pojavni oblici tih interakcija mogu grupirati, pa razlikuje dvije vrste romanesknog *mimesisa*: *mimesis* proizvoda (realizam 19. st.) i *mimesis procesa*. *Mimesis proizvoda* odnosi se na realistička ostvarenja nastala u 19. stoljeću, a *mimesis procesa* odgovara uočenoj prisutnoj autoreferencijalnoj tradiciji. Metatekstualna je proza postmodernizma semantički i lingvistički usmjerena na proces pripovijedanja, a ne na samu priču. Ona se od prethodećih joj oblika metatekstualnosti razlikuje u dva aspekta. U postmodernističkoj je romanesknoj produkciji metatekstualnog usmjerenja izrazito visok stupanj pounutrašnjnosti samosvijesti i osobito je značajna aktivna uloga čitatelja u izgradnji smisla djela.

U kritičkom su sustavu Linde Hutcheon uspostavljeni jasni kriteriji za razlikovanje suvremene metafikcije u odnosu na tradicionalne metatekstualne oblike. To su važnost čitateljeve uloge i kritička priroda samosvijesti, tj. pounutrašnje interpretacije djela. Metafikcionalna se proza postmodernističkog razdoblja razlikuje od prethodnih joj oblika metatekstualnosti upravo po aktivnoj ulozi čitatelja koji je izložen eksplicitnom ili implicitnom imperativu sudjelovanja u stvaranju fiktivne zbilje romana u svoj njezinoj raznovrsnosti. Pounutrašnje interpretacije djela je najznačajniji argument za razlikovanje tradicionalnih oblika i današnjih metatekstualnih. Književno djelo koje sadrži svoj vlastiti kritički referencijalni okvir uvjetuje promjenu kako racionalnih oblika recepcije, tako i tradicionalnoga kritičkog pristupa tekstu. To je razlog

¹⁰ Znano je da Iser u svom pristupu književnom tekstu i njegovu značenju posebno ističe mjesta neodređenosti u tekstu tj. višeznačni potencijal književnog djela. Uspostava smislenih cjelina (koja se u njegovu kritičkom sustavu uvijek odvija po uzoru na *gestalt* psihologiju) nužno otvara mogućnost čitatelju za sudjelovanje u kreiranju smisla djela. Značenje se teksta, misli Iser, stvara međudjelovanjem teksta i čitatelja.

za nemogućnost uspostave globalne teorije metafikcionalnog žanra, ali i poticaj teorijskim implikacijama, jer svaki metatekstualni roman, implicitno ili eksplicitno sadrži i vlastiti kritički komentar. L. Hutcheon strogo odvaja metatekstualne romane koji upućuju na vlastiti proces pripovijedanja i narativnu strukturu od onih koji upućuju na vlastiti pripovjedni jezik i na svoje postojanje u jeziku. Dijeli dijegetska od lingvističke samosvijesti i na temelju tog kriterija uspostavlja svoju podjelu romaneskne metatekstualnosti. Dijegetska se samosvijest (diegetic selfconsciousness) referira na proces izgradnje priče, tj. na narativni proces, a lingvistička (linguistic selfconsciousness) na jezičnu prirodu književnog teksta, tj. na gradbene elemente književnog diskursa. Tekst se predstavlja kao pripovijedanje (dijegetska samosvijest) ili kao jezik (lingvistička samosvijest).

U okvirima svakog od tih dvaju modela metatekstualne romaneskne proze dvije su vrste oblika: otvoreni (overt forms) i prikriveni, tj. aktualizirani oblici (covert forms).

	OTVORENI OBLICI	AKTUALIZIRANI OBLICI
DIJEGETSKA SAMOSVIJEST	parodija, <i>mise-en-abîme</i> , alegorija	detektivska priča, fantastika, igra, erotika
LINGVISTIČKA SAMOSVIJEST	tematizacija lingvističkoga koda	lingvistička dezintegracija

Grafički prikaz mogućih metatekstualnih elemenata u djelu u sustavu L. Hutcheon

U otvorenim metatekstualnim oblicima samosvijest se izražava eksplicitnom tematizacijom ili alegorizacijom njihova dijegetskog/lingvističkog identiteta unutar samoga djela. Aktualizirani oblici pak sadrže potpuno isti proces, s razlikom što je taj proces sada pounutrašnjen, tj. aktualiziran u svojoj dijegetskoj/lingvističkoj strukturi. U *otvorene dijegetske oblike* ubrajaju se parodija, *mise en abyme*, alegorija i raznovrsni načini praćenja procesa nastajanja romana, npr. komentiranjem pojedinih postupaka, njihovim opisivanjem i sl. Parodija je jedan od najznačajnijih oblika za razvoj romaneskne samosvijesti. Radikalni i kompleksni primjeri parodijske svijesti su Cervantesov poznati roman *Don Quijote* i Sterneov *Tristram Shandy*. Iako stoje na samom početku razvoja romanesknog pisma, u njima parodija nije svediva tek na puku satiru izvanliterarnoga svijeta, nego, kao samosvojan žanr, naglašava (postupcima snižavanja i kritiziranja) literarne konvencije i autonomiju književnog djela.

Mise-en-abîme jedan je od najčešćih i najutjecajnijih metatekstualnih postupaka u književnim djelima. U ovom ću se sažetom prikazu metatekstualnih postupaka na njega osvrnuti zasebno. Kada se *mise-en-abîme* protegne na cijelu strukturu djela, govorim o alegoriji, a zorni su primjeri za svjedočanstva o nastajanju romana, ponajčešće baš toga koji čitatelj upravo čita, u romanima Gideovim, Calvinovim, Nabokovljevim...

Aktualizirani su dijegetski oblici u biti aktualizirani narativni modeli koji su najčešće sukladni sa žanrovskim obrascima pripovijedanja. Pisac redovito očekuje od čitatelja da je upoznat s dotičnim pripovjednim konvencijama i u tekst unosi neizravne recepcijske upute, pa sam čin čitanja, tvrdi autorica, postaje ponajprije čin aktualiziranja tekstovnih struktura. Među brojnim pripovjednim modelima metatekstualna se paradigma rado inkorporira u *detektivsku priču*, u *fantastiku*, u *igru i kombinatoriku*, u *erotske* modele. Metatekstualnost u *detektivskoj priči* iskorištava njezinu snažnu konvencionalnost u strukturi i njezinu utemeljenost na modelu hermeneutičkih praznina (Simeon, Borges, Robbe-Grillet), a u u *fantastici* koristi paradigmu autonomnog svijeta fikcije u svojstvu alegorijskog modela (Borges, Calvino). Model *igre i kombinatorike* metatekstualna proza poistovjećuje s činom pisanja i čitanja (Sanguineti, Calvino, Coover), dok će se *erotikom* poslužiti ne bi li izjednačila čitanje i zavodenje (Nabokov, Fowles). Metatekstualnost se u ovim žanrovima, najčešće ostvaruje dvojako: (1) istodobno upozorava na već prisutne metatekstualne elemente i analizira repetitivne i jednostavne obrazaca tih narativnih modela, (2) dovodi do stvaranja postmodernistički proturječnih i ontološki upitnih otvorenih struktura.

Lingvistička se samosvijest romana realizira u tri *otvorena oblika* koji tematiziraju probleme književnog jezika i jezika uopće i pritom se čitatelja navodi na uočavanje kreativnog lingvističkog čina. Najjednostavniji je oblik parodiranje neke vrste ili stila pisanja. Drugi je način uvođenje bilježaka, komentara i inih autorskih intervencija u romaneskno tkivo, a treći, najuočljiviji oblik, je tematizacija verbalnih igara i anagrama. Razni oblici lingvističke samosvijesti mogu biti aktualizirani u književnom djelu, pa su to *aktualizirani oblici lingvističke samosvijesti*. Često se u djelu aktualiziraju i brojni teorijski postulati o nereferencijalnosti literarne tvorevine, a u radikalnim slučajevima oni postaju implicitno tvorbeno načelo diskursa. Primjeri za takav tip proze su djela *Nouvea nouvea romana* koji teorijsku bazu ima u sustavu *Tel Quel* – ovaca

i djela radikalne struje talijanske neoavangarde. Ta proza s upadljivo slabim interesom za pripovijedanje i za priču u prvi plan ističe nereferencijalnost tj. programatsko neprikazivanje koje se redovito postiže nauštrb uobičajena suživota dijegetskih i metatekstualnih elemenata. U lingvistički je dezintegriranoj prozi izjednačen čin čitanja s činom pisanja, pa je čitatelju izrazito otežana recepcija i od njega se očekuje maksimalan recepcijski angažman. Postupci utemeljeni na shvaćanju književnog djela kao slobodne igre označitelja dovode do jačeg ili slabijeg proboja romanesknog oblika i, na koncu, do njegovog napuštanja. U takvim lingvističkim igrama kritičarka vidi pokušaj nadilaženja raznovrsnih verzija *mimesisa* i potencijal za razvoj novog žanra, u čemu romaneskna praksa nije još dovoljno napredovala. Tu je posljednju kategoriju L. Hutcheon definirala kao granicu romanesknog žanra, pa bi njezino ubrajanje u područje metafikcije zahtijevalo proširenje definicije metatekstualnosti ili romaneskne samosvijesti. Zato je pripadnost aktualiziranog oblika lingvističke samosvijesti metafikcionalnim oblicima upitna. Naime, još je u Jakobsonovoj podjeli jezičnih funkcija estetska funkcija upravo utemeljena na autoreferencijalnoj strukturi poruke koja nastoji privući pozornost primaoca na sebe, tj. autoreferencijalna funkcija književnog jezika motri se kao imanentna osobina svakog književnog znaka. S druge strane stoji autoreferencijalnost kao tvorbeno načelo integrirano u potencijalnu značenjsku strukturu nekog proznog teksta. Upravo razlikovanje metatekstualnosti kao funkcije, odnosno metatekstualnosti kao tvorbenog načela, omogućuje određivanje žanrovskih okvira metafikcije.

Kritika koja se bavi suvremenom metafikcijom mora uzeti u obzir, tvrdi Hutcheon, od djela mu ponuđeno samotumačenje. U knjizi *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fyction* utvrdit će kako postmodernizam jasno pokušava suzbiti ono što se počelo razumijevati kao modernistički potencijal hermetičkog, elitističnog izolacionizma koji odvaja umjetnost od svijeta, književnost od povijesti. To se najčešće čini upotrebom istih tehnika modernističkog esteticizma, kako i kaže u tekstu *Intertekstualnost, parodija i diskurzi povijesti*, protiv njega samog. Pritom „pažljivo je očuvana autonomija umjetnosti: metafikcionalna samorefleksivost to čak i naglašava.“ (Hutcheon 1995: 111) Dominanta je postmodernističke književnosti ontološka, pa su karakteristični postupci te književnosti oni koji na neki način ističu ontološka pitanja. *Mise-en-abîme* se često koristi u postmodernističkoj književnosti jer

remeti uobičajenu hijerarhiju ontoloških razina (javljaju se svjetovi unutar svjetova), stvarajući *kratki spoj*¹¹ unutar ontološke strukture. *Mise-en-abîme* – čija je osnovna funkcija u pripovjednoj strukturi djela istodobno otpor priči i njezino upotpunjavanje – vrlo je čest metatekstualni postupak u književnim djelima. Tim se Gideovim terminom iz davne 1893. godine označava sam postupak odražavanja priče u njezinu sažetku čime se postiže dvojak efekt: priča se i osporava i opisuje. Treba upozoriti na činjenicu interdisciplinarnog polja uporabe tog pojma budući da ga je Gide prvi put koristio označavajući njime književna (Shakespeareov *Hamlet*), i likovna djela (Velázquezove *Las Meninas*). U zasebnim studijama o *mise en abyme*-u pišu J. Ricardou i G. B. Tomassini. U tekstu *Priča u priči* J. Ricardou, predstavnik radikalne struje u suvremenoj književnosti se pita što autoru omogućuje da na bilo kojem mjestu tijekom pripovijedanja unosi sažetke priče i tvrdi da romanopisac, prihvaćajući se pisanja, već ima razvijenu svijest o cjelovitom izgledu priče, pa tu pojavu imenuje *narcizmom*. Ricardou zaključuje da se *mise-en-abîme* može provesti i na razini knjige što će oprimjeriti svojim eksperimentalnim romanom, knjigom u knjizi pod nazivom *La prise / prose de Constantinople*. G. B. Tomassini u studiji *Priča u priči* uspostavlja razliku između mizenabimske digresije (sadržane su u djelu s kojim održavaju odnos tematske sličnosti) i mizenbimskih priča u priči (samostalne narativne cjeline koje predstavljaju strukturu što se istodobno ostvaruje u sadržanoj i sadržavajućoj priči, pa tako ukidaju sintagmatski razvoj dijegeze). Sustavna uporaba *mise-en-abîme*-a djelo obilježava jakom metakomunikativnom komponentom. Djelo svojim primateljima nudi višak informacija, pa Tomassini motri *mise-en-abîme* kao postupak stvaranja semantičkog viška zbog kojeg odražavajući iskaz djeluje i na razini priče (sudjeluje u tvorbi značenja) i na razini odraza (javlja se kao element metaznačenja, koji priči omogućuje da za svoj sadržaj i temu uzme samu sebe).

Dok G. B. Tomassini u djelu *Priča u priči* smatra da je Dällembachova definicija neprecizna jer uključuje metadijegetsko pripovijedanje bilo koje vrste, L. Hutcheon u svojim napisima o metatekstualnosti preuzima Dällembachov model u opisu i definiranju te književne pojave. Naime, Lucien Dällembach u djelu *Le récit spéculaire. Essai sur la mise-en-abîme* (Dällembach 1977) definira pojam: *mise-en-abîme* se sastoji u odrazu koji povezuje dijegetsku cjelinu i neki

¹¹ Termin je Lodgeov (usp. Lodge 1988: 5).

njezin dio. On usustavljuje tipologiju mogućih podvrsta takvog odražavanja i razlikuje: (1) jednostavno umnožavanje (fragment stoji u odnosu sličnosti spram cjeline kojoj pripada), (2) umnožavanje *ad infinitum* (odražavajući fragment u sebi sadrži istovrsni isječak) i (3) *aporistički mise-en-abîme* (fragment na neki način u sebe uključuje i djelo kojemu pripada). Odražavanje se javlja u različitim intenzitetima, pa Dällembach izdvaja tri stupnja odražavanja: (1) kad iskaz odražava priču (kao sažetak zapleta, i to u pripovjednom obliku ili drugim, recimo likovnim oblicima), (2) kad iskaz odražava proces iskazivanja, proces nastajanja djela i (3) kad iskaz odražava pripovjedni ili lingvistički kod (bilo u otvorenim, bilo u aktualiziranim oblicima).

U navedenim se studijama hrvatskih i stranih stručnjaka znanosti o književnosti donose opisi i pregledi pripovjednih postupaka kojima se metatekstualnost ostvaruje u književnim tekstovima. Istovremno one redovito, u većoj ili manjoj mjeri, progovaraju o metatekstualnosti kao elementarnom obilježju književnog znaka, dotičući se i drugog konstitutivnog elementa, tj. intertekstualnosti koja se najčešće motri u kontekstu modela bezgranične semioze ili univerzalnog diskursa tekstova kulture. Pojam se metatekstualnosti definira u okviru globalnog modela komunikacije, ponajprije lingvističkog modela jezičnih funkcija. Autoreferencijalno usmjerenje poruke na samu sebe u vidu estetske ili poetske funkcije obilježje je književne komunikacije. Književno djelo u kojem je prisutna takva autoreferencijalnost može taj element promaknuti u element semantičke konstitucije, tj. može ga pretvoriti u *sadržaj* djela. Ili drugačije rečeno, djela koja svoju pripovjednu organizaciju temelje na ontološkoj autoreferencijalnosti književnog jezika te je eksplicitno ili implicitno pretvaraju u dominantni element svoje semantičke strukture jesu metatekstualna djela.

Pripovjedna tradicija poznaje više ili manje brojne pojave konkretnih i pojedinačnih intertekstualnih i metatekstualnih postupaka. No metatekstualnost se u suvremenim romanima razlikuje od one u tradicionalnim, i to ne samo po kriteriju kvantitete. U suvremenoj je prozi metatekstualnost u funkciji temeljnog, tematiziranog i teoretiziranog konstruktivnog načela. Suvremni je roman kritički osvijestio metatekstualnost, tematizira on opću dijalogičnost kulturnih proizvoda, problematizira *sjećanje* koje svaki pojedini tekst čuva o žanru, vrsti, tradiciji, tematizira proces vlastitog nastajanja i svoj smisao,

nastoji pozornost primaoca usmjeriti na samu poruku. U takvom je djelu, koje je svjesno samoga sebe, neizbježno i zbližavanje kritičko-teorijskog i književnog diskursa, a čitateljevo se razumijevanje putem brojnih recepcijskih uputa nastoji usmjeriti prema kritičkoteorijskoj refleksiji ili barem promišljanju o ontološkom statusu teksta. Metatekstualni tekstovi na taj način žele izbjeći tradicionalnu zabludu. Pokazuju da je neprimjereno izjednačavati narativni diskurs s konkretnom povijesom ili psihološkom situacijom autora, tj. društvenog konteksta. Uočavanje i poštivanje metatekstualnosti u takvom diskursu preduvjet su za valjano interpretiranje svijeta teksta. Hermeneutički je čin u slučaju metatekstualne književnosti specifičan, kako upozorava Linda Hutcheon. Metatekstualni diskurs nesmiljeno razotkriva svoju semantičku postavu i pripovjednu strukturu koju vrlo često obogaćuje detaljnim *kritičkim* komentarom s jedne strane. Istodobno, s druge strane, od čitatelja eksplicitno zahtijeva punu i kreativnu suradnju, a time tematizira temeljnu potrebu svakog književnog teksta za dijalogom kao jedinim načinom uspostave teksta kao znaka. Samo tematiziranje fikcionalne prirode djela u romanu jasno upućuje na model *mogućih svjetova*, što je temeljni recepcijski napatuk u samom sematičkom potencijalu književnog diskursa. Poznato je da je semantika *mogućih svjetova* svojim postulatima o ravnopravnom statusu što ga mogući svjetovi imaju u odnosu na zbilju dovela do jedne od temeljnih značajki posmodernističke proze: spekulacije o zamjenjivosti svijeta fikcije i povijesnoga svijeta.

Nakon ovog pregleda kritičkoteorijskih radova o metatekstualnosti kako u hrvatskoj stručnoj misli, tako i u stranoj kritici, vidljivo je da se za pojam metatekstualnost koristi specifičan niz termina. U domaćoj kritičkoj praksi u uporabi su termini autoreferencijalnost, autometatekstualnost, autotematizacija, autointerpretacija, autorefleksivnost, autoreprezentativnost, samoreferencijski čin, dok su u stranoj literaturi najzastupljeniji termini metafikcija, samosvijest teksta, metatekstualnost. U takvoj pojmovnoj i terminološkoj neujednačenosti odlučila sam se za uporabu pojma metatekstualnost. Takvo mi određivanje pojma omogućuje praćenje pojave metatekstualnih postupaka na svim razinama narativnog teksta.

Literatura

- Alter, Robert. 1978. *Partial Magic – The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Bahtin, Mihail. 1967. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Beker, Miroslav. 1991. *Semiotika književnosti*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Biti, Vladimir. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: MH.
- Biti, Vladimir. 1994. „Intertekstualnost spram kontekstualnosti“. U: *Upletanje nerečenog*, Zagreb: MH, 140-148.
- Brooks, C. 1947. *The Well Wrought Urn*. New York.
- Colie, R. 1966. *Paradoxia Epidemica: The Renaissance tradition of Paradox*. Princeton.
- Culler, Jonathan. 1991. *O dekonstrukciji*. Zagreb: Globus.
- Čale Knežević, Morana. 1995. „Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mladih teoretičara“. U: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije.*, ur. Biti, Vladimir, Ivić, Nenad, Užarević, Josip. Zagreb: Naklada MD/HUDHZ, 57-85.
- Dällembach, Luciene. 1977. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris.
- Derrida, Jacques. 1976. *O gramatologiji*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Derrida, Jacques. 1990. *Bela mitologija*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Genette, Gerard. 1997. *Palimpsestes: Litarature in the Second Degree*. University of Nebraska Press.
- Hofstadter, Dietrich. 1979. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York.
- Hutcheon, Linda. 1983. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks*. New York – London: Methuen.

- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.*, New York.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York - London Routledge.
- Hutcheon, Linda. 1994. „Intertekstualnost, parodija i diskursi povijesti“. U: *Republika*, 50, 1-3, 96-113.
- Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. 1993. ur. Maković, Zvonko, Medarić, Magdalena, Oraić-Tolić, Dubravka, Pavličić, Pavao, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Jakobson, Roman. 1966. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.
- Jakobson, Roman. 1978. *Ogledi iz poetike*. Beograd: Prosveta.
- Kristeva, Julia. 1966. *Riječi, dijalog i roman*. Zagreb.
- Lodge, David. 1988. *Načini modernog pisanja*. Zagreb: Globus.
- Luhmann, Nicolas. 1981. *Teorija sistema: svrhovitost i racionalnost*. Zagreb: Globus.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. London-New York: Routledge.
- Moranjak – Bamburać, Nirman. 1990. *Metatekstovi i metatekstualnost. Neki problemi estetske funkcije i tipologije umjetničkih tekstova s metakomunikacijskog aspekta*. (doktorska disertacija), Zagreb.
- Moranjak – Bamburać, Nirman. 1991. *Metatekstovi*. Sarajevo: Studentska štamparija Univerziteta u Sarajevu.
- Moranjak – Bamburać, Nirman. 1991. „Intertekstualnost / metatekstualnost / alteritet. Integralna metodologema i njeni teorijski eksplikati“. U: *Književna smotra*, 23, 84, 27-35.
- Peruško, Tatjana. 2000. *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*. Zagreb: Naklada MD.
- Schwanitz, Dietrich. 2000. *Teorija sistema i književnost*. Zagreb: Naklada MD.
- Medarić, Magdalena. 1993. „Ono što upućuje na sebe“ U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Maković, Zvonko, Medarić, Magdalena, Oraić-Tolić, Dubravka, Pavličić, Pavao, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 97-104.
- Nemec, Krešimir. 1993. *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest*. U:

- Intertekstualnost & Intermedijalnost*. ur. Maković, Zvonko, Medarić, Magdalena, Oraić-Tolić, Dubravka, Pavličić, Pavao, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 115-123
- Oraić-Tolić, Dubravka.: *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.
- Oraić-Tolić, Dubravka.1993. „*Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst*“ U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Maković, Zvonko, Medarić, Magdalena, Oraić-Tolić, Dubravka, Pavličić, Pavao, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 135-147.
- Pavličić U: *Čemu služi autoreferencijalnost?* *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Maković, Zvonko, Medarić, Magdalena, Oraić-Tolić, Dubravka, Pavličić, Pavao, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 105-114
- Rose, Margaret A. 1993. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Slabinac, Gordana. 2006. „Bezdanost“. U: Slabinac, Gordana. *Sugovor s literarnim đavlom. Eseji o čitateljskoj nesanic*, Zagreb: Naklada Ljevak, 7-39.
- Tudman, Miroslav. 1983. *Struktura kulturne informacije*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
- Užarević, Josip. 2003. „Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja“. U: *Književna smotra*, 35, 127/1, 37-44.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious fiction*. London-New York: Methuen.
- Waugh, Patricia. 1990. *Metafiction – Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London-New York: Rotledge.

II. Metatekstualnost u hrvatskom i makedonskom romanu 20. i 21. stoljeća

1. Metatekstualni postupci u djelima *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krležę i *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice

Ja vjerujem u čistoću umjetničke spoznaje, kao u još jedinu čistoću, koja nam je preostala u ovom životinjstvu oko nas!

(Miroslav Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*)

Umjetnik treba da bude neosjetljiv prema svojoj umjetnosti i od nje neranjiv, ...

Umjetnost je u isti mah i najnaivnija i najprepedenija od ljudskih djelatnosti. A umjetnik – prepedena naivčina, prelukavo dijete.

(Vladan Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*)

U ovoj se studiji analiziraju metatekstualni elementi u romanima *Povratak Filipa Latinovicza* (1932) Miroslava Krležę i *Proljeća Ivana Galeba* (1957) Vladana Desnice. Ta su dva romana povezana tematski: dva umjetnika, jedan slikar i jedan glazbenik promišljaju o svom životu i umjetnosti. Istovremeno su itekako različiti: jedan je reprezentant modernističkog narativnog iskustva, a drugi kasno modernističko ostvarenje sa snažnom egzistencijalnom upitanošću nad brojnim pitanjima ljudskog života i umjetnosti.

Ključne riječi: metatekstualnost; *Povratak Filipa Latinovicza*; Miroslav Krleža; *Proljeća Ivana Galeba*; Vladan Desnica

Raspravu o metatekstualnim elementima u romanima *Povratak Filipa Latinovicza* (1932) Miroslava Krležę i *Proljeća Ivana Galeba* (1957) Vladana Desnice povezala sam u zajedničko poglavlje jer su ti romani povezani tematski. Istovremeno, oni su itekako različiti: jedan je reprezentant modernističkog narativnog iskustva, a drugi kasno modernističko ostvarenje sa snažnom egzistencijalnom upitanošću nad brojnim pitanjima ljudskog života i umjetnosti.

No odlučujući moment za realizaciju te odluke leži u neznatnom motivu: jedno iskustvo, zajedničko u oba ova romana, pojavljuje se u prijelomnim trenucima života protagonista i određuje kasniji smjer njihovih djelovanja i razmišljanja. Tako se na zakračunatim majčinim vratima u *Povratku Filipa Latinovicza* protagonistov pogled zastavlja na jednom detalju: „(...) sa kvakom od žute mjedi i staklenim, žutom mjedi optočenim kolutom, koji je izgledao kao minijatura prozora na lađi. Iza tog metalnog kotačića bio je poklopac spušten.“ (Krleža 2004: 9) U tom je trenu - uokviren mjedi - stakleni kolut zastrt. Zastrt je i pred mladićem, budućim slikarom, pojavio se neprozirni zid koji on ne može svladati, ne može pojmiti niti *obojati*. To je trenutak koji će odrediti njegov život jer, izbačen na ulicu, Filip se uputio u svijet. To je staklo, doduše u nešto drugačijem obliku, presudno utjecalo i na karakter Ivana: „Na svim su vratima mjesto kvaka bile kugle od brušenog stakla. I te kugle kao da su bile ljepše na vratima sunčane strane: njihova zasićena plava boja čisto je živjela, kao da u njima gori po žižak.“ (Desnica 1986: 7-8) Te su staklene kugle *zasićene plave boje* u njegov život unijele *vječitu dvojnost*: svjetlo-mrak, radost-tuga, lijepo-ružno... Nedefinirana, ali prisutna plava boja na pozadini mjedi u Krležinu će romanu zaživjeti još jednom u opisu Bobočke koja je već davno prije spoznala svoju *tjelesnu tajnu* obavijenu mirisom duhana s prstiju svog starog ujaka, a sada je to potisnuto „mutno, lažljivo, duboko sakriveno i intenzivno (...) provalilo (...) te noći iz nje konačno i elementarno.“ (Krleža 2004: 130) Nakon tih emocionalnih potresa: „Kroz otvorenu, žutom mjedi uokvirenu kružnicu kabine osjećao se slan miris talasa i čuo se šum mora. Bilo je lipanjsko jutro, a u ovalu od žute mjedi izmicala su pepeljasta ostrva i gasnuli svjetionici.“ (Krleža 2004: 131)

Oba romana započinju primjenom klasičnog narativnog postupka, tj. analepse.¹² U *Povratku Filipa Latinovicza* glavni junak, slikar¹³ nakon uspješne

¹² U članku *Krleža i evropski roman V*. Biti među pripovjednim postupcima posebno upućuje na izrazitu brojnost analepsi tj. „izravnih unutrašnjih intervencija fokalizatorove svijesti na kakvu vanjsku natuknicu.“ (Biti 1984: 73) One zahvaćaju krupnije segmente radnje i na taj način još ozbiljnije narušavaju odnos pripovjednog s pripovijedanim vremenom, pa se miješaju vremenske razine i dimenzije i kao takve uvlače se u strukturu Filipove svijesti. Tu se udružuju po asocijativnom ključu i, očigledno, dolazi do napuštanja nekadašnje *ugovorne konvencije*. Pri tim postupcima pripovjedač u *Povratku Filipa Latinovicza* još čuva svoju završnu riječ u ovjeravanju uvedenih motiva (usp. Biti 1984: 74-76).

¹³ Branimir Donat u članku *Slikar nepoznat* tvrdi da izbor junaka – slikara zahtijeva

karijere ostvarene u inozemstvu u zrelih godinama, vraća¹⁴ se u svoju domovinu, na kaptolski kolodvor u samo svitanje dana mučen pitanjima vlastitog identiteta i smisla umjetnosti. U *Proljećima Ivana Galeba* pak radnja započinje u bolničkoj sobi¹⁵ kada glazbenik, negdje pred kraj svoga života između teških operacija

jedan veći stupanj poznavanja specifičnih problema zanata, tj. slikarstva, pa je utoliko i teži jer predstavlja jedno novo iskustvo različito od iskustva literature. Također, drži kritičar, češća su djela u kojima je junak - umjetnik pjesnik, slikar ili skladatelj od onih u kojima je junak - muzičar ili glumac, tj. reproduktivac (usp. Donat 1989: 227).

O tome je na sličan način progovorio i V. Žmegač u *Krležinim evropskim obzorima*: „Dok opis slikarskog platna, navođenje boja, izaziva eidetička djelovanja bez ikakva udaljevanja od normalne znakovne zalihe jezika, sugeriraje glazbe s pomoću jezika zahtijeva, želi li ono biti iole primjereno, upotrebu posebne transliteracije zvukovnih znakova, dakle, jezično prenošenje notnog zapisa, a to je postupak koj tekst prenosi s razine opće komunikacije na raznu posebnog znakovnog sustava.“ (Žmegač 1986: 74)

¹⁴ Ivo Frangeš će u studiji *U potrazi za izgubljenim djetinjstvom (Nekoliko paralela uz Povratak Filipa Latinovicza)* – u kojoj je utvrdio da je to Krležino djelo roman povratka i roman slikara – eksplicitno iznijeti nekoliko sudova o važnosti i ulozi povratka: „Ne samo povratak, ne; to se jedan čovjek, neobičan imenom i grafijom, vraća nekamo. I to što se zbiva, sve što će se zbiti, sve je to posljedica ovog povratka.“ (Frangeš 1974: 331) O stopljenosti tih glavnih elemenata romana svjedoči Frangeš još jednom kada za roman kaže da je „(...) povratak fizički i povratak psihički, potraga za izgubljenim vremenom i za svježinom prvih emocija (...) psihičke traume), neobičan moment sumnje u vlastitu ličnost i u vlastite stvaralačke sposobnosti, i u isto vrijeme duboka svijest o tome 'kako bi zapravo' trebalo slikati; a to, (...) za junaka ovog povratka znači: kako bi trebalo poživjeti pa da život bude cjelovit, smislom ispunjen, aktivan proces.“ (Frangeš 1974: 315)

I Ljiljana Gjurgjan u napisu pod nazivom *Leone i Filip: od modernističkoga do postmodernoga poimanja subjekta*, povratak (kući) i za Filipa i za Leona označva kao trenutak kada uskravaju sve potisnute frustracije iz djetinjstva. U slučaju da se Filipov povratak kući i njegovo traganje za identitetom shvati kao traženje čvrstog označitelja, koje će dovesti do razotkrivanja njegova identiteta, to se traganje odvija u postmodernom ključu stalnoga oklijevanja i odgađanja značenja. Lišen fiksnoga označitelja, Filip se ostvaruje kao *slabi subjekt*, pa kritičarka tvrdi da je Filip lik koji je moguće interpretirati kao lik *niskomimetičke* egzistencije, tj. kao apusrdan lik (usp. Gjurgjan 1993: 90-99).

¹⁵ Brojni su kritičari već govorili o Desničinom odabiru bolničke sobe kao *mjesta događanja radnje* ovog romana. M. Solar u članku *Tehnika uvođenja eseja u roman Proljeća Ivana Galeba* tvrdi da je početak djela tradicionalan, ali bolnicu promatra kao okvir djela (usp. Solar 2004: 32). I. Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti* smatra da je činom smještanja Ivana Galeba, umjetnika u bolnicu pripovjedač želio naglasiti njegovu distanciranost i od ljudi uopće, ali i od umjetnosti, pa se bolnica može motriti kao umjetnikova tamnica (usp. Frangeš 1987: 376) Gajo Peleš u *Poetici suvremenog jugoslavenog romana* kaže: „Zbog bogatog unutrašnjeg života, složenih emocija, čestih slojevitih razmišljanja i analiza, Desnici je odgovarao samo ovakav glavni lik i upravo

razmišlja o svom životu i o umjetnosti. I dok će na kraju romana Filip u *panonskom blatu* u mrkloj kišnoj jesenjoj noći život¹⁶ pronaći u akvamarinskim otvorenim očima zaklane Bobočke, njegove inspiracije, Ivan će, nakon godinu dana provedenih u bolnici, s kartonskim koferom u rukama (i violinom) krenuti u nova proljeća svoga bivstvovanja.

U *Povratku Filipa Latinovicza* naracija je linearna,¹⁷ izgrađena je asocijativnom tehnikom¹⁸ i razvedena je brojnim retrospekcijama. U tom romanu pisanom u trećem licu smjenjuju se perspektive pripovjedača i junaka, i redovito je navodnim znakovima označena svaka dionica unutarnjeg monologa protagonista. Pripovjedač najčešće otvara mogućnosti za uvođenje tih dionica unutarnjeg monologa junaka, nerijetko ih pripovjedač i komentira, a i prekida da bi umetnuo svoje stajalište, nakon čega se ponovno povlači pred junakovom perspektivom iskazanom u unutarnjem monologu i u slobodnom neupravnom govoru.¹⁹ Što se pripovjednog modela tiče, u skladu s Genetteovom

na ovakvom mjestu, u specifičnom bolničkom ambijentu.“ (Peleš 1966: 90)

¹⁶ U književnoj kritici je završetak romana tumačen na dva različita načina. Dio kritičara u posljednjoj sceni iznalazi uporište za proglašavanje Filipove egzistencije okončanom (usp. Melvinger 2003: 125-145) a drugi dio (usp. Bukić 1971: 201-229; Frangeš 1974: 310-331; Sepčić 1996: 145-186) smatra da je Filip - pronašavši odgovor na pitanje o svom porijeku i oživjevši ponovno boje u sâmom sebi, pa i na svojim platnima - započeo novu etapu svoga života, da je doživio katarzu. Višnja Sepčić, ističe da i Krležina Filipa - kao i Bobočku, Baločanskog i Kyrialesa - do dna bića potresa njegova kriza, no on se uspijeva othrvati iskušenjima samoubilačkog vrtloga, pa na kaju djela, u skladu s zakonitostima *karanevaliziranog romana*, ponovno nalazi, kako bi rekao Bahtin, *na pragu* (usp. Sepčić 1996: 218).

¹⁷ Stanko Lasić za ovaj roman Miroslava Krleže kaže da je njegov *najharmoničniji roman* u kojem je ostvarena *trokatna linearna kompozicija* (ekspozicija - Filipov povratak, dramski čvor - Kostanjevac, dramski rasplet – otkriće, smrt, užas). Smatra da je to funkcijski roman, kao i *Tri kavaljera frajle Melanije* i *Vražji otok* (usp. Lasić 1977: 9).

¹⁸ I K. Nemeč u *Povijesti hrvatskog romana*, kao tek jedan u nizu ostalih kritičara, ističe važnost tehnike asocijacija: određeni vanjski poticaj (verbalni, vizualni, olfaktivni) izaziva kod glavnog junaka lepezu reminiscencija (usp. Nemeč 1998: 244), simbolično značenje i navodi zanimljiviju primjedbu Rudolfa Maixnera (R.M. 1932: 2-3) koji smatra da *Povratak Filipa Latinovicza* nije roman, nego *niz epizoda i fragmenata* (istaknula S. T.-Š.).

¹⁹ Upravo tu odliku Krležina stila (uz ostale, naprimjer, oksimoronsko načelo, paralelizam suprotstavljenih stavova, ironija) navodi i Danijela Bačić Karković (usp. Bačić-Karković 2003: 59) Kritičarka upozorava na autorske i akterske pogleda na

klasifikacijom, u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* nailazimo na klasičan oblik heterodijegetske fikcije.²⁰ Pri pripovijedanju u trećem licu nije moguće poistovjetiti niti jednu narativnu instancu: autor nije jedanak niti pripovjedaču niti liku, pripovjedač nije jednak niti autoru niti liku, lik nije jednak niti autoru niti pripovjedaču. Za razliku od takvog pripovjednog modela, u romanu-eseju²¹ *Proljeća Ivana Galeba* pripovijedanom u prvom licu jednine, prisutna je tzv. homodijegetska fikcija u kojoj autor nije identičan ni liku ni pripovjedaču, ali

život, na kompleksan junakov samouvid najčešće ponuđen monolozima, slobodnim neupravnim govorom ili naizgled nezainteresiranim pripovjedačevim komentarima, na polifonu narativnu orijentaciju, na ambivalenciju i relativiziranog naratora.

²⁰ K. Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana II* govoreći o *Povratku Filipa Latinovicza* kaže: „Naime, pripovjedačev se glas u pravilu ne razlikuje od glasa glavnog lika pa dolazi do neobičnog udvajanja glasova i pripovjednih perspektiva“ (Nemeć 1998: 244) i tu koegzistenciju glasova tumači kao signum za relativnost iznesenih gledišta. Na temelju toga roman poprima izrazito dijalošku polifonijsku kvalitetu (Nemeć 1998: 244). I Višnja Sepčić također tvrdi da je u Krležinu romanu središnja svijest koja filtrira događaje upravo svijest slikara, Filipa (usp. Sepčić 1996: 187-218).

²¹ Svi se kritičari Desničina romana *Proljeća Ivana Galeba* slažu da se radi o romanu-eseju (K. Nemeć, C. Milanja, V. Pavletić, D. Rapo, B. Brlečić-Vujić...). K. Nemeć je upozorio u *Povijesti hrvatskog romana III* da je to djelo „roman-esej u kojem je glavni lik misaoni/spoznajni subjekt, a osnovna je nakana posredovanje njegovih misli i pogleda“ (Nemeć 2003: 115). Kritičar citira Vlatka Pavletića koji kaže da su *Proljeća Ivana Galeba* vrlo originalna romaneskna struktura „u koju bi pisac mogao i dalje dopisivati poglavlja, inkorporirati u postojeći oblik nesmetano novelete i beletrističke eseje, a da time ne naruši idejnu osnovu i ne pomuti evaktivno-poetsku čistoću ovog kompendija životnog iskustva umjetnika u predratnom građanskom društvu.“ (Nemeć 2003: 115) Nemeć tvrdi da u toj esejiziranoj naraciji Desnica djelatno afirmira Bergsonovu teoriju proživljenog trajanja (*durée vécue*), pa temporalni aspekt uzmiče pred pojmovno-logičkim zbog čega je kontemplacija „progutala“ akciju. Njegov junak ne teži izlaganju nekog filozofskog sustava ili ideologije, nego Galeb misli esejistički, pa kritičar smatra da i Desničini misaoni subjekt esejizira zbog zanimljivosti samoga esejističkog procesa, koji, kaže Nemeć, ponekad „ne nadmašuje okvire površna ćaskanja.“ (usp. Nemeć 2003: 116) No nerijetko smatraju stručnjaci da takvo određenje nije dostatno, pa se služe i drugim nazivima: V. Pavletić: *roman esencijiranog iskustva* (usp. Pavletić 1971: 205-254), S. Korać: *roman ideja* (usp. Korać 1972: 9), D. Jelčić: *meditativno-psihološki roman-monolog i esejizirana beletristika* (ili *beletrizirani esej*) (usp. Jelčić 1969: 225-237), a I. Slamnig: *lirski roman što stoji između beletrističke i esejističke proze* (usp. Slamnig 1965: 637), M. Solar pak u članku *Tehnika uvođenja eseja u roman Proljeća Ivana Galeba* smatra da se u tom djelu „(...) ne radi se, zapravo, o spoju eseja i romana, nego o tipu diskursa koji je sačuvao samo shemu romana, ali je izlaganje i obrazlaganje uveo u priču tako da je ono preuzelo dominirajuću ulogu.“ (Solar 2004: 36)

se znak jednakosti stavlja između pripovjedača i lika,²² pa govorimo o (pseudo) autobiografskom romanu.

Stručna je kritika načela problem metatekstualnosti u romanu *Proljeća Ivana Galeba*. Na koji način, vidljivo je u napisima Krešimira Nemeca. U monografskom pristupu opusu Vladana Desnice kritičar identificira dvije fabularne linije u tom romanu: prvu čine zbivanja u bolnici, a drugu Galebova retrospektivna vraćanja u svijet djetinjstva i mladosti (usp. Nemeć 1993: 61) te kasnije dodaje da „(...) osim ova dva sloja valja spomenuti i samostalne esejističko-meditativne cjeline i metatekstualne diskurzivne sekvence koje ne stoje na vremenskoj osi, tj. predstavljaju ‘materijal izvan sižea’ (Šklovski).“ (Nemeć 1993: 62) Roman želim motriti u jedinstvu svih njegovih silnica, pa njegovi razni elementi jesu *ključevi* za tumačenje cjeline, ti elementi poprimaju ulogu zrcala. U svom će kasnijem razmišljanju o tom romanu Nemeć utvrditi da je u njemu prisutna „kongruencija metodoloških koncepata što ih predlaže Galeb i onih koji su primijenjeni u sâmom romanu.“ (Nemeć 2003: 117) Kritičar sada mijenja svoju poziciju i tumači roman na temelju uputa koje mu nudi sam romaneskni diskurs o sebi, povlači se u granice samoga romana. Utvrdio je da *Proljeća Ivana Galeba* zbog brojnih metanarativnih referenci i opaski književnoteorijske naravi (komentira se vlastita romaneskna metodologija, junak iznosi svoj romaneskni koncept i estetska pravila) predstavljaju samosvjestan roman, tj. autotematsko djelo. Takvu je orijentaciju ovoga romana omogućio svjestan izbor pripovjedačke strategije (Nemeć 2003: 116). Tvrdi da je ta samosvjesta naracija plod svjesne i promišljene težnje autora.

Na sličan će način *Proljeća Ivana Galeba* tumačiti i Vladimir Biti u članku *Mama-Yumba i Mumbo Jumbo*: dijelovi romana dobivaju status/funkciju okvira ili zrcala s pomoću kojih je moguće reflektirati njegovu cjelinu. Taj je roman autorefleksivna struktura višestrukog prelamanja, zrcalnog pregibanja dijela nad dio i dijela nad cjelinu. U tom postupku kritičar čita promijenjen autorov odnos

²² V. Pavletić u eseju *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice* tvrdi da se u romanu „sve osobe javljaju (...) jedino u prisjećanju Ivana Galeba, koji je pripovjedač i ujedno glavna osoba priče“ (Pavletić 1971: 244), a na sličnu pojavu, izvještava nas K. Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana III* upozorava i J. Rotar koji tvrdi da je u romanu zastupljena personalna monoperspektiva: svi prostori i likovi vide se samo Galebovim očima, on je jedini subjekt djela, ali i njegov objekt (usp. Nemeć 2003: 118).

prema priči, pa time i autorov osviješten stvaralački odgovor na romanesknu situaciju u vrijeme nastajanja *Proljeća Ivana Galeba* (usp. Biti 2004: 91-92).

U skladu s polazišnom tezom ove studije, ti pasaži i eseji u kojima se raspravlja o raznim pitanjima umjetnosti u samom romanu će se motriti i *iznutra* i *izvana* ali samo i isključivo u okvirima sâmoga fikcionalnog djela. Dakle promatrat će se razne strategije kojima pojedini elementi romana - koji govore o samome sebi, o svojoj načinjenosti - postaju ključevi za interpretaciju tog romanesknog diskursa unutar sâmoga sebe i u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* i u *Proljećima Ivana Galeba*.

Tim romanima, s tematskog aspekta odgovara odrednica tzv. *Künstlerroman*.²³ Izbor umjetnika za glavnog junaka autorima je otvorio mogućnost esejiziranja. Unutar *iskustva linearne naracije* u *Povratku Filipa Latinovicza* autoru se romana otvaraju prostori za *najraznovrsnije izlete: stilske, aspektne, modalne, aktancijalne, tematske* koji svoj integritet redovito zadržavaju upravo zbog te linearne naracije i zbog „pomaka ovog romana prema jednom tematskom problemu, tj. prema jednom glavnom liku.“ (Lasić 1973: 34) Roman *Povratak Filipa Latinovicza* Žmegač naziva „paradigmom modernog romana u hrvatskoj književnosti, zahvaljujući prije svega destrukciji tradicionalne čvrste fabularne strukture i naglašenom esejizmu.“ (Žmegač, 1986: 60) Tako su u esejističkim dionicama *Povratka Filipa Latinovicza* iznesene brojne teme, kao primjerice djetinjstvo i adolescentski bunt, tema alijenacije, zatim socijalni aspekti i društveno-povijesna situacija, tema ljudibrodolomaca (Bobočka, Kyriales, Baločanski), tema napretka kao ideje, tema slikarstva i umjetnosti općenito... (usp. Bukić 1971: 201-229; Engelsfeld 1975). U *Proljećima Ivana Galeba* brojni su esejistički organizirani ulomci o pitanjima djetinjstva, umjetnosti i umjetnika, stvarnosti, religije, filozofije, ljepote, smrti

²³ Miroslav Šicel i Ivo Frangeš roman *Povratak Filipa Latinovicza* određuju i kao *roman o umjetniku*, slikaru, a jednako tako i kao *roman povratka* (pa ga i po toj odrednici dovodi u vezu s Proustom) (usp. Šicel 1997; Frangeš 1974: 310-331). I roman *Proljeća Ivana Galeba* moguće je motriti kao *roman povratka*: dok se Filip po povratku u domovinu vraća u svoje djetinjstvo, i Ivan analizira negdje u miru bolničke sobe svoj život, svoje djetinjstvo kao vrelo inspiracija. Povratak je to svojim ishodištima. Šicel ističe Filipovu sklonost prema analiziranju svoje hipersenzibilne ličnosti, a to je temeljna odrednica i glavnog lika-glazbenika u romanu *Proljeća Ivana Galeba*. Također, i K. Nemeč za roman *Proljeća Ivana Galeba* u tematskom smislu rabi termin *Künstlerroman* (usp. Nemeč 2003).

itd. (usp. Rapo 1989; Rapo 2004: 9-18; Pavletić 1968; Pavletić 1971: 205-254; Pavletić 1996: 351-354). U ovoj ću se studiji baviti ponajprije dionicama u kojima se tumači stvaralački proces, u kojima se izlaže neka *ars poetica* ili se neposredno demonstrira nova izražajna tehnika u slikarstvu (Filip) i njezin *odraz* na sâm roman u kojem je izložena ili se iznose razmatranja o književnosti, dramskoj umjetnosti i glazbi (Ivan).

U analiziranju metatekstualnih postupaka ostvarenih u ovim *romanima o umjetnicima* razmatra se uloga djetinjstva u formiranju njihovih ličnosti, jer je djetinjstvo bilo presudno za njihov umjetnički razvoj,²⁴ jer su brojni njihovi doživljaji iz djetinjstva kasnije prerasli u umjetničke impulse.

Povratak majci, u rodni grad i odlazak u njezinu kuću u Kostanjevac Filipu,²⁵ senzibilnom slikaru opsesivnih egzistencijalnih stanja, budi sjećanja upravo iz doba njegova djetinjstva odakle potječu brojni egzistencijalni, pa i slikarski motivi koji ga muče i kao zrelog umjetnika. Tako pri ponovnom susretu s trafikom u kojoj je doživio i prva, još nejasna i njemu nerazumljiva, gibanja u svom tijelu (osjećaj seksusa, ali i tuberkuloze) pronalazimo izvore njegovih nemira, ali i teme njegovih budućih slika:

A tu uz prozor, na drugoj strani te oguljene sive stijene, visila je neshvatljivo divna, ebanovinom uokvirena *slika ženskog akta*, koji nije imao više od trideset centimetara, a uljena ploha počela je već pokazivati prve pjege *gnjileža*: zelenkastosivo osvjtljenje gologa tijela stalo je dobivati nadnaravnu boju prozirne pojave, koja je izgledala kao da nije stvorena ljudskom rukom. (...) Njegova majka, ta najtanovitija pojava njegova djetinjstva, trafikantkinja Regina, (...) čuvala je ljubomorno

²⁴ Ivo Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti* u tumačenju naslovne sintagme izrijekom dovodi u vezu proljeće s djetinjstvom: tvrdi da su u Desničinu romanu to potpuni sinonimi (usp. Frangeš 1987: 377). V. Pavletić u *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice*, također, tvrdi da je Galeb kao umjetnik formiran već u djetinjstvu, da iz njega iznosi sve svoje umjetničke porive (usp. Pavletić 1971: 231). I D. Rapo u napisu *Novele i romani Vladana Desnice* ističe presudnu ulogu djetinjstva u formiranju Galebove ličnosti (usp. Rapo 1989).

²⁵ Jasna Melvinger tumači i značenje imena i prezimena glavnog junaka: Filip na grčkom jeziku znači ljubitelj konja. Kritičarka u tom korijenu *philos čita* prve znakove za pozitivnu Filipovu emocionalnost, ali i ključ za tumačenje poznate scene s konjima iz Filipova djetinjstva. Prezime Latinovicz nedvojbeno ga smješta u okvire zapadne rimske kulture, kao i podatak da se kao renomirani slikar u Francuskoj potpisuje sa *Philip* (usp. Melvinger 2003: 137-145).

tu tajanstvenu, ebanovinom uokvirenu sliku nepoznate gole žene, kao *relikviju* (istaknula S. T.-Š.). (Krlježa 2004: 13)

U djetinjstvu su konstituirani i umjetnički temelji njegove životne filozofije.²⁶

(...) povorci engleskih konja nije bilo kraja (...) Uznemiren tom neobičnom grmljavinom, usplahiren od samoće, i od bdjenja, Filip se dovukao do tog prozora i podigao tu masnu poderanu roletu samo toliko da mu pogled dopre do *konjskih trbuha*: provirujući tako ispod rolete, on se izgubio zatavljen onim neshvatljivo mračnim *micanjem* (istaknula S. T.-Š.) tamnih konjskih bedara, gnjatova, zglobova, kopita, u bolećivom treprenju od straha i od neobične, mutne, veličanstvene emocije. (Krlježa 2004: 13-14)

U narativnom će tkivu romana u dijelu koji referira na cijelo njegovo djetinjstvo, pa i na doba kada se s majkom preselio iz trafike, neprestano biti potenciran upravo taj *dodir s ogromnim i mračnim pitanjem tjelesnoga u njemu*, taj kompleks seksusa, onog nečeg *mračnog ženskog, gnjilog i naduvenog*, ona opsesija trbusima (ženskim). O tome svjedoči i doživljaj Karolinine stražnjice:

(...) I taj mali dečko, (...) koji je (...) bio s jedne strane sklon još najnaivnijem podjetinjenju, a s druge rastrgan između najbjesomućnijih poroka, osjetio je iznenada u svome krilu debelu, mokru, znojavu, usijanu Karolininu stražnjicu. Ta slučajna, nesmotrena, bezazlena Karolinina kretnja ostala mu je najpadavičavijom, najsladostrasnijom emocijom čitavog djetinjstva. (Krlježa 2004: 8)

U pubertetskim krizama tjelesnost doživljava kao bludnu, griješnu, nečistu, bolesnu, sramnu. I puno kasnije, kada u Kostanjevcu²⁷ kao zreo čovjek ugleda u polumraku dnevne sobe svoju ostarjelu majku kako sjedi na koljenima plemenitoga Liepacha, te *sive lutke iz čudnog starinskog albuma*, njega obuzima

²⁶ Na to upozorava u svojoj studiji *Susret s kaosom: Krlježin "Povratak Filipa Latinovicza"* i Višnja Sepčić: „Unutar strukturalne artikulacije osnovnih tematskih linija romana ovaj rani Filipov doživljaj jedan je od prvih pojavnih oblika onoga što će kasnije postati središnjom fiksacijom Filipove svijesti – doživljaj života kao bezglavog, neshvatljivog, nesvhovitog kretanja, kaotičnog vrtloženja energija bez svrhe i smisla.“ (Sepčić 1996: 150-151)

²⁷ U kritičkoj misli Jasne Melvinger i Kostanjevac je *govoreće ime*: kesten je u Krlježinoj poetici simbol čežnje, a dodajmo da je glavni junak istjeran iz kuće ostao na ulici pod kestenovima (usp. Melvinger 2003: 137-145).

naprosto fizička mučnina: „Pozlilo mu je i još je isto večer htio da se spakuje, ali je onda ipak ostao.“ (Krlježa 2004:89) Taj ga je *dodir s ogromnim i mračnim pitanjem tjelesnoga u njemu* odveo u djetinjstvu i u javnu kuća čime je *riskirao čitavu svoju moralnu egzistenciju*, pa kada u vožnji s Jožom Podravcem evocira osjećaje koji su ga pritom obuzeli, kaže:

Tu, obasjana snopom svjetlosti, što je padala kroz maleni kolut na prozorskoj ploči, ležala je žena, a trbuh joj je bio raskriven, ogroman i sasvim bijel kao svježi hljeb, kada leži na pekarskoj lopati. Samo to, da je taj trbuh ogroman, naduven, mekan i nagnjio kao kvasac pod prstom, da ima pupak, kao prijesan hljeb na pekarskoj lopati, to je bila jedina slika, što mu je ostala u pameti sasvim živo i neizbrisivo. (Krlježa 2004: 47)

Upravo to tajnovito, mutno, gnjilo, *ono tajanstveno žensko* pratit će ga tijekom cijeloga njegova života, pa i umjetničkog stvaranja. Žena Filipa još iz doba njegova nemirna djetinjstva neprestano baca *iz očaja u ekstazu*. U istom će se rasponu osjećaja kretati i kada u panonskoj zabiti *uhvati* pogled akvamarinskih očiju, kada upozna Kseniju (Bobočku) Radajevu.²⁸

Iz djetinjstva također pamti on dan kada ga majka²⁹ posebno svečano odijeva i odvodi iz trafike gdje je *raslo njegovo vlastito krvavo, tako neizrecivo intenzivno djetinjstvo* u grad, pamti on kavanu u kojoj pije čokoladu, a na nj pazi konobar. Majka ga zatim vodi k starici u baršunu koja mu daje čokoladu u

²⁸ Jasna Melvinger tumači i ime Ksenija: grč. *xenos* - stranac, tuđinac, gost. A takva je uvijek žena u Krlježinu djelu. Ime od milja, Bobočka, pak, svojim sastavom od labijalnih konsonanata i labijaliziranih vokala koji zvuče senzualno ističe erotsku i putenu prirodu te žene, a prezime Radajeva ukazuje na Bobočkinu nimfomansku prirodu (usp. Melvinger 2003: 137-145).

²⁹ Jasna Melvinger tumači, na tragu Freudova učenja, te Filipove traumatske doživljaje vezane uz majku kao ono što će utjecati i na njegovu psihu: sva te neizvjesnost budi u njemu krajnju osjetljivost za boje, za zvukove, za mirise, za kretanje, i on postaje plijen svoje slikarske inspiracije koja mijenja sivi, mračni svijet stvarnosti pod moćnom rasvjetom umjetničkog doživljaja i udaljuje ga od stvarnosti (usp. Melvinger 2003: 137-145). Kritičarka će još jednom potvrditi tu svoju tezu, i to putem analize značenja imena Filipove majke. Prema Melvinger, Kazimiera upućuje na njezino poljsko podrijetlo, a Regina i prezime Valenti na talijansko. Svoje dijete ona naziva Sigismund, što je u vezi s istoimenim poljskim kraljem oženjenim za Talijanku, koja na dvor dovodi talijanske slikare. Tako se otkriva tajna Filipova talijansko-poljskoga podrijetla po majčinoj liniji, ali i po umjetničko-renesansnoj liniji. „Dakle, Filipova je majka i majka njegova umjetničkog talenta.“ (Melvinger 2003: 140)

staniolu, pamti on jezivo glasanje papige i plač majke u susjednoj sobi. „Tu je Filip prvi put ustanovio da mu je mati naprahana brašnom kao klaun, a pod tom bijelom brašnjavom obrazinom da ima drugo, žalosno, sivo, izmučeno lice.“ (Krleža 2004:15) Takvo će viđenje majke ponijeti sa sobom u svijet i ono će isplivati na površinu dugo, dugo godina kasnije kada se kao afirmirani umjetnik po povratku u domovinu okušava u slikanju njezina portreta.

U trafici gdje je proživljavao dane kao dijete „sa dubokim i mračnim kompleksima moralnog poniženja u sebi, pun nečiste krvi i osjećaja mračnog progona“ (Krleža 2004: 8) gotovo je sve ostalo isto, ali više nema starog paravana³⁰ koji se svojom šarolikošću i grotesknošću duboko urezao u njegovo pamćenje:

Te slike sa sivog starinskog paravana, to su zapravo bile jedine prave slike, što ih je ikada doživio u svom životu. Slikajući poslije i sam i pišući mnogo o slikarstvu, Filip je mnogo toga napisao i pročitao o problemima slikarske tehnike, ali, ipak, on je uvijek nejasno, duboko negdje u nepoznatome sebi osjećao, kako bi *slike*, kada bi doista bile prave, žive slike, *trebale da govore* (istaknula S. T.-Š.) bar tako glasno, kao što su njemu govorile one sive poderane krpe u onim sumracima, tu, u toj smrdljivoj sobi. (Krleža 2004: 23-24)

Dakle, njegova je slikarska orijentacija određena još u najranijim fazama njegova bivstvovanja „(...) tu je počela njegova tako kobna izolacija od svake stvarnosti. Tu se odbio od životne neposrednosti još davno, odmah na početku, i trideset godina goni se za tom životnom neposrednošću, a još je nije stigao“ (Krleža 2004: 24). Tu su već začetni elementi slikarske tehnike čije će ga ostvarenje proganjati tijekom cijelog njegovog rada i života.

³⁰ Njega pripovjedač opisuje ovako:

Bio je to starinski engleski petorokrilni praravan, s okvirima od crvenog mahagonija, ali mu je svila potpuno sagnjila, pa je netko preko draperije nalijpio stare ocalne otiske i litografije iz ilustriranih listova: engleske kraljeve s Marija-Stuart-okovratnicima, gole ropkinje, sokolare, konjanike, grofove, grofice, lovce, jelene i generale. Crnici i crnačke luke: daleke plohe plitkog mora što se kotrlja preko žala pjenušavim zelenastim talasima, a tu je jarbol, na jarbolu vijori se zastava na vjetru, a Filip ima tropsku bijelu kacigu i hrabro gazi preko zelenog Konga s povorkom robova; prašuma diše i čuju se majmuni kako viču po granama. (Krleža 2004: 22)

Ivan Galeb, kao i Filip Latinovicz, negdje je duboko u sebi opterećen svojim porijeklom, ali u znatno manjoj mjeri. I dok Filipa te sumnje izjedaju i nagrizaju cjelovitost njegova bića, rastaču njegove misli, dotle je Galeb, kojemu su usadili klicu sumnje o smrti njegova oca tek konstatira da: „Što li sve malograđanska glad za senzacijama i gusta, paklinasta fantazija pučkih ženica nisu izmaštale i saplele oko te smrti!“ (Desnica 1986: 16) On, dječak u situiranoj i brojnoj obitelji (nježna majka, poduzetan djed i tankočutna, umjetnosti sklona baka, dvije tete usidjelice, dojlja-gorštakinja, stric čijim je *sljepim, duboko čulnim životom* poželio živjeti i on sâm), provodi svoje mirno djetinjstvo iznoseći iz njega kasnije sve svoje umjetničke pobude. Takvo se djetinjstvo, za razliku od rastrzanog i tajnama obremenjenog Filipovog, nameće također kao i Filipovo, kao izvor brojnih senzacija koje svoju materijalizaciju doživljavaju u kasnijem umjetničkom djelovanju junaka. Galeb to stajalište i eksplicira: „Uopće, sve, ama baš sve, iznosimo iz djetinjstva! U starosti se svakim danom sve više o tome uvjeravamo. Sve osnovne ljudske stvari izvlačimo iz djetinjstva. A naročito svu našu prćiju senzibilnoga. Takve stvari većina ljudi po izmaku djetinjstva uopće nije više sposobna da nauči.“ (Desnica 1986: 58) U toj građanskoj obitelji³¹ mali je Ivan istraživao potpuno slobodan i dječaćki radoznao pa je dospio do uvijek zaključane sobe, ali i do potkrovlja:

U tom se potkrovlju, na neki način, rodila i moja umjetnost. Među hrpom ostalih islužanih stvari, tu je ležala i jedna stara dječja violina (...) u svome crnom drvenom sandučiću, sličnom djetinjem lijesu. (...) S nekom zabnjom otvorim sandučić i uzmem je među ruke. (...) Ruka mi bojažljivo posegnu, kao da očekuje neko *otkrovenje* (istaknula S. T.-Š.), i prsti taknuše žice. Zamnije, izbljedio, krhak, njihov davno upokojeni glas, čudan, neponjatan. Zadrhti u zraku, trepereći i premirući, rasprostirući se u sve širim krugovima, udarajući o stijene i odrazujući se od njih

³¹ I Galeb, kao i Latinovicz ne propušta niti jednu priliku za kritku takvog načina života s posvemašnjim *odsustvom fantazije* pa Ivan kaže: „Tavani građanskih kuća – sabiralište ostataka smrti! (...) Bez te materijalizacije, bez tog trivijalnog ovaploćenja, građaninu osjećaji isklizaju iz prsta, rasplinjavaju se. U tome je njihov idealizam: stvorili su najprije neka bestjelesna božanstva, da bi zatim od njih napravili materijalne fetiše i idole, čitav jedan svijet tabu-predmeta. (...) Ali ta materijalizacija osjećaja građaninu je, eto, nepohodno potrebita: pravi, čistokrvni građanin ne nosi u srcu ništa, ama baš ništa: osjećaj nefiksiran za kakv fizički premet postaje puka sjena, (...) A tavani – te staretnarnice smrti – pohranitelji su i čuvari takvih materijaliziranih uspomena, hramovi tog pijeteta“ (Desnica 1986: 50-51).

razdrobljen i usitnjen. (...) Dugo sam slušao taj glas, koji je postepeno malaksavao, zamirao, blijedio, oklijevao malko na granici čujnog i nečujnog, i nastojao sam da ga slijedim i dalje u nečujnom dijelu njegova života. Ne znam pravo reći kakvo sam zadovoljstvo u tome nalazio, ali sam otada često osjetio potrebu da odem u potkrovlje i da izmamim iz violine po koji ton, koji je dugo živio i treperio. Uobražavao sam da jedan jedincati, sam po sebi uvijek jednak i uvijek jednako neosmišljen ton, može da izrazi mnogo toga, svu silu raznovrsnih stvari. Izvabio bih jedan zvuk i podmetao mu najrazličitije sadržaje: i gle – uvijek je odgovaralo! Ton je uvijek govorio ono što sam ja htio, uvijek izražavao ono što sam ja nosio u sebi! (Desnica 1986: 52-53)

I dok je Filip sliku ženskog akta doveo u vezu s (majčinom) *relikvijom*, dotle Ivan u očekivanju prvog zvuka violine očekuje *otkrovenje*. Muzika je tako postala točka sabiranja, ali i stvaranja njegovih raznorodnih dojmova, kao i izvor vrelih djetinjih suza. Uvijek ju je doživljavao kao tužnu i s neiskvarenom je djetinjom neposrednošću prodro u njezinu bit,³² o čemu Galeb svjedoči iz svoje perspektive zrelog čovjeka:

Svaka je muzika tužna! Sami zvukovi po sebi na mene su tako djelovali. (...) I činilo mi se da je živahna, žustra, blještava muzika samo u nekom tobožnjem, konvencionalnom, vanjskom smislu vesela, živa i blještava, ali da je ona, u svojoj intimnijoj biti, uvijek i bezizuzetno tužna. I da to, štoviše, i jest njena prava bit, da u tom i jest prava moć muzike, i njena prava vrijednost. (Desnica 1986: 53)

Upravo ta preosjetljivost za muziku odredila je njegov životni smjer. *Greška* koju je njegov djed davno učinio - dovedši u porodicu profinjenu, istančanu

³² K. Nemeč u monografiji *Vladan Desnica* kaže da „Galeb je glazbenik (violinist), doduše na baš blistave karijere, ali glazba uopće nije zastupljena u njegovim razmišljanjima“, a zatim „Glazba je međutim, (...) ipak, prisutna implicitno u djelu: njezini su elementi bitan činilac kompozicije“ (Nemeč 1988: 81). Tek će znatno kasnije Branka Brlečić-Vujić cijelu studiju (usp. Brlečić-Vujić 2004: 38-43) posvetiti motivu glazbe u tom Desničinu romanu i doći će do zanimljivih zaključaka. Kritičarka motri to djelo kao plod kasnog modernizma s pojedinačnim elementima postmodernog pisma. Na temelju takvog metodološkog obrasca u konzistentno postavljenoj studiji, autorica zaključuje da „usporedbeno vođenje različitih sadržajno-tematskih tijekova koji se međusobno prepleću, kao i prepletanje osnovnoga sadržajnoga tijeka s različitim motrišta, odgovara glazbenoj polifoniji i zvukovnom nijansiranju poetskih iskaza – glazbenika putnika u vremenskom i prostornom tijeku između rođenja i smrti“ (Brlečić-Vujić 2004: 43).

ženu sklonu umjetnosti za svoju životnu suputnicu i za majku svoje djece, taj njezin *umjetnički gen* prevladao je i u Galebova strica, i u samoga Galeba, kao i u njegove tuberkulozne kćeri Maje koja će umrijeti poklonivši svoj mladi život sviranju klavira – je napokon uzela svoj danak. Klavir je instrument koji je Ivana uznemiravao još u doba djetinjstva dok je svirala njegova baka:

Svaki njihov ton kao da u sebi nosi prisustvo žice s koje je potekao – uzdrhtala živa koja se pretvorila u zvuk a da pri tom nije prestala biti žica – i ta žica u treptavoj košuljici svoga tona putuje zrakom i uvlači se u uho, kao pletaća igla. Imam slabost za taj žičani zvuk starih klavira, koji emociji oduzima bujnost osjećajnog ekscesa i svaki retorički pedal, podajući i najpatetičnijoj frazi suzdržanu diskretnost i izvjesni prizvuk racionalističke suhoće. (Desnica 1986: 135)

Kasnije će u dijalogu s Ernom iznijeti svoje mišljenje o sviranju na tom instrumentu koje od čovjeka traži ogromnu žrtvu³³ (a vrlo će često Galeb dovoditi u vezu bilo koji vid umjetničkog rada sa više ili manje svjesnom čovjekovom žrtvom) i tvrdit će da svirajući drugi instrument čovjek ne prestaje živjeti, dok je sviranje klavira „(...) žrtva za mehanizam, za čekiče. *Dabome, pomalo i za prste. Dakle, ipak na neki način, bar indirektno, žrtva za sebe.*“ (Desnica 1986: 314)

Iz djetinjstva je Galeb ponio u svijet i senzaciju poslijepodnevnih nedjeljnih zvukova: Egidijevo sviranje na trombonu te zvonjava crkvenih zvona. I dok je Filip lutao svijetom evocirajući slike sa starinskog paravana, Ivan je

s Egidijeva trombona naučio (...) zarana mnoge arije iz starinskog opernog repertoara, naslušao se cantabilâ i alegrâ, molitava i romanca, strettâ i cabalettâ, scena u sudnici i scena u crkvi, trijumfalnih i svadbenih i krunidbenih marševa i pezzi d'assieme, i finalâ i velikih finalâ. A sve je to, prilagođeno Egidijevu trombou, dobivalo odnekud isti izraz i istu vrijednost: što je god izricao, Egidijev je trombon izricao apodiktikički ne dopuštajući ni najmanje mjesta sumnji. (Desnica 1986: 62-63)

Još iz djetinjstva Ivan nosi upečatljive slike o svojim najmilijima koje su nastale i ostale u (ne)sretnom spoju umjetnosti sa životom, spoju umjetničkog

³³ Kaže Galeb: „Koliko samo ljudi žrtvuju za klavir! Dresiraju se od malih nogu, dan na dan, kao u kineskim nanulama. Kad bi se pobrojali satovi provedni za klavirom, zacijelo bi se, do zrelih godina nakupilo nekoliko stoljeća... šteta!“ (Desnica 1986: 313)

motiva sa događajima u stvarnosti kao što su smrt oca³⁴ i majke³⁵ te majčin portret, što i sam Galeb kometira u romanu: „I, kao što uvijek biva da neka banalna asocijacija nadode da nam pokvari i na svoj neukusni način uobliči neku našu neposrednu i svježju impresiju, tako mi se i ta slika majke s raspletenom kosom stopila s ilustracijom na naslovnoj stranici onda jako omiljene pjesme ‘Il pianto della vergine’.“ (Desnica 1986: 19)

Dječakova hipersenzibilnost utjecala je i na njegovo viđenje stvari oko sebe, pa su nerijetko njegovi doživljaji dani s jakom likovnom dimenzijom o čemu će posvjedočiti i sam Galeb: „I kad mislim na njega (oca, ubacila S. T.-Š.) (a ja uvijek mislim slikovno), vidim ga o mom lijevom boku...“ (Desnica 1986: 15) Do koje mjere takvi estetski podražaji utječu na njegovo psihosomatsko stanje govori ulomak: „Ja nisam trpio tu prostoriju ‘koja je vidjela nadvojvodu’. Njena zidna tapiserija isprepletenih bolesno plavih i zabajonski žutih šara pokretala mi je klicu čisto fizičke mučnine u želucu.“ (Desnica 1986: 26) Puno, puno kasnije, u trenucima njegove dokolice sâmo dočaravanje prizora *plafonskih slikarija blagovaonice* donositi će ugodnu razbribrigu.

Snaga i moć riječi nametnule su se tom dječaku-umjetniku još u rukama dojlje u najranijem dobu njegova života: „Jednom njezinom riječju, Bučko je bio stvoren. Stajao je tu, pred našim očima, živ i uobličen.“ (Desnica 1986: 43) Bučko³⁶ će, taj izmišljeni i izmaštani lik tako postati njegov sudrug za cijeli

³⁴ Uz očevu je smrt u dječjoj psihi neodvojivo ostao vezan jedan izraz:

I taj ‘mal del miserere’ je jedna od riječi koje su onda u mojoj nutirini odjekivale, a i danas odjekuju, golemim mitskim odjekom. Po jednoj od onih čuvenih djetinjih kontaminacija, još mi je i sada nerazdvojivo s njim vezan Miserere iz Trubadura, te ne mogu ni dan-danas da se sjetim jednoga a da smjesta ne iskrсне i ono drugo: kad god i ma gdje slušao zvuke tog melodramskog Miserere, zvuče mi kao opijelo nad mojim mrtvim ocem zašivenim u kožnatu vreću nad kojom se zaklapaju sutonski vali oceana. (Desnica 1986: 16-17)

³⁵ Sudbinskog je značenja usklik iz kazališne predstave talijanske družine u svom rodnom gradu:

„Vegliate, arcieri!“... Bdižite, o strijelci!... (...) Jasno sam u njemu razabirao tu vrijednost opomene. Upinjao sam se da joj doslutim pravo značenje. Nekoliko mjeseci kasnije umrla mi je majka. Zadugo se nisam mogao oteti osjećaju da je onaj poklič bio nedvouman nagovještaj te nesreće. (Desnica 1986: 109)

³⁶ Galeb precizira njegov izgled:

„Vidio sam mu široku, nepravilnu glavu, koju su pravili još širom

život. Postat će i njegova vjera i utočište u teškim životnim trenucima.

U djetinjstvu je, još ponosno držeći svoju majku za ruku i ne sluteći nikavu nesreću, upoznao i umjetnost teatra kada je talijanska kazališna družina, u znak zahvalnosti što su ih pomagali tijekom zime, mjestu odlučila darovati predstavu. I upravo će divovsko stablo, dio kulise za priredbu iz dječakove svijesti iznjedrili misao o moći umjetnosti koju će i kao zreo čovjek tek varirati: „Ona stalna, duboko urezana svjetla i sjene koje je naslikao umjetnikov kist bila su jača od realne svjetlosti i realne sjene, i, u sukobu tih svjetlosti i sjena, dobivao se nesumnjiv utisak da je sunce ono koje udara pogrešne sjene. Eto, tolika je, u svojim krajnjim stepenovima, moć umjetnosti!“ (Desnica 1986: 105) Svijest o načinjenosti umjetničkog djela, o njegovoj artificijelnosti prisutna je već tada, a njegovo gledalište o odnosu umjetnosti i stvarnosti odaje da je njegova hipersenzibilnost prevladala i nametnula se cjelokupnoj ličnosti:

Ponavljam, ja dobro razumijem, predstava nije sušta realnost. No nije ni puka proizvoljnost: ono što se ima da dogodi mora se dogoditi, (...) Tu je to čak strože nego u pravoj stvarnosti. Jer, u životu, glumac, na primjer, može da večera ili da ne večera, (...) A ja sasvim pozdano znam da bi glumac, makar da tri dana nije ništa jeo, radije u stvarnosti ostao bez večere nego da ne večera u predstavi ako tamo stoji da mora večerati. (...) U predstavi, dakle, sve biva nužnije i neumitnije nego u pravom životu. Zato predstava, ako je u jednu ruku nešto manje od stvarnosti, u drugu je ruku nešto više od nje. (...) I zato, predstava je ozbiljna, veoma ozbiljna stvar. Na neki način ozbiljnija nego sam život. (Desnica 1986: 108)

Taj odnos stvarnosti i umjetnosti bit će Galebova tema i u njegovim zrelim umjetničkim godinama, a uvijek će se njegova promišljanja o tom pitanju javljati u koordinatama zadanim još davno, u djetinjstvu.

Ovo prikazivanje dječjih utisaka koje umjetnik nosi sa sobom tijekom cijeloga svog života, ovo pisanje o iskustvima iz djetinjstva koja se kasnije potvrđuju, Galeb zaključuje eksplicitnim iskazom:

Djetinjstvo je puno beskraj i besmrtnosti kao uvala zapljusnuta vjetrom

njegovi prosijedi solupi, smiješni i nedolikujući jednom dječaku; vidio sam njegove okrugle, začudene oči, njegovu kudravo naježenu kosu, njegov kratki naivni nosić; a pod njim tanka usta nestalna oblika, vječito nemirna, spremna da lakim prelazom prime izraz veselosti ili grimasu plača...“ (Desnica 1986: 43-44)

sa pučine. (...) Tek mnogo kasnije shvatio sam da je to djetinjsko osjećanje – tako puno patnje, i tako blizu ništavilu i neuništivosti - u stvari bilo samo ljeskanje, i migoljenje, i trepenje onog silnog, grdnog, neuništivog osjećaja života u meni, i one strahovite, neutažive žudnje za njim. Onog osjećaja života koji me je, makar i nespoznat, neprepoznat, makar i prurušen u svoju suprotnost, u igru potitranja s ništavilom, u žeđ samouništenja, kroz čitav život vitlao i pratio. (Desnica 1986: 47)

U romanima *Povratak Filipa Latinovicza* i *Proljeća Ivana Galeba* glavna su tema pitanja o umjetniku i o umjetnosti. Razmatraju se tako vlastiti stavovi o umjetnosti i nastoje se definirati te se problematiziraju iskušenja i zamke pojedinih estetikā. Nerijetko se teži protumačiti predmet stvaranja, a detaljno se opisuju i tumače postupci jedne umjetničke tehnike ili zakonitosti jednog postupka. Pritom se uvijek problematizira psihologija stvaranja, pa se nastoji protumačiti proces samog stvaranja u svim njegovim etapama. Takvo neposredno tumačenje stvaralačkog iskustva redovito je usmjereno k jednom cilju: otkriti smisao stvaranja i djelovanja, pa i postojanja umjetnosti. Umjetnik se prikazuje kao nosilac jednog izvjesnog i za većinu ljudi nerazumljivog iskustva, a u stvaranju njegova lika teži se univerzalnosti. Njegovo je umjetničko izražavanje uvijek autentično, i redovito on govori i/ili djeluje u ime razgoličene subjektivnosti koja je *mjerilo stvari* i kao takva predstavlja temeljnu osobinu njegove ličnosti. Umjetnik je dakle subjektivno autentičan i nepotkupljiv je u svom stvaralačkom uvjerenju. Iz stranice u stranicu čitatelj biva svjestan da se kreće u okvirima svijeta koji je načinjen, koji je artificijelan, koji je djelovanje, demijurški akt. A taj demijurški akt ne zadovoljava se samo tumačenjem života nego i samo zahtijeva i njegovo življenje. Tako u *Povratku Filipa Latinovicza* junak nije samo komentator postojeće umjetnine, nego je on sâm svojom strukturom umjetnost sâma i pritom je predložena aporijama egzistencijalne analize i stvaralačke autorefleksije. I Ivan Galeb se kreće svojim literarnim univerzumom na gotovo jednak način. Zato su ti romani, pored svih svojih različitosti, ujedno i slični: oba predstavljaju literarni pokušaj ostvarivanja egzistencijalne (auto) biografije stvaraoca. U tom nastojanju čovjeka – pisca da shvati i obuhvati život jednog stvaraoca (bilo slikara, bilo glazbenika) on je nužno upućen na njegovo umjetničko djelo. Zato će Galeb i reći: „U stvarima je jedna luda zbrka i jedna mudra harmonija; jedan pijani besporedak i jedan dublji smisao. Kome

je dano da to spozna, dobro je proživio svoj vijek. Taj je obišao čitav svoj krug.“ (Desnica 1986: 369)

U oba su romana itekako brojne dionice u kojima se raspravlja o umjetnosti i umjetniku, te o njihovu položaju u stvarnome svijetu i predstavljene su u nekoliko vidova. Tako nerijetko pripovjedač iz svoje perspektive objašnjava junakov doživljaj umjetnosti i umjetničkog stvaranja. U njima se nastoje definirati stavovi o umjetniku i umjetnosti, o vlastitoj poetici putem iskaza, najčešće u unutarnjem monologu koje odražavaju Filipovu ili Ivanovu svijest. Problemi stvaranja i stvaratelja komentiraju se i u dijalozima: Filip svoje slikarske zamisli dijeli s Bobočkom (gotovo da se te dionice izjednačene s monolozima) ili žustro pak diskutira o svrsi umjetnosti s Kyrialesom; Ivan će u raspravama s ostalim likovima u romanu fra Anđelom, prijateljima Matom i Glavonjom, Ernom, liječnikom i pripovjedačem Athanatika pretresati brojna pitanja o umjetnosti. I dok u asocijativno-monološkom romanu *Povratak Filipa Latinovicza* izostaje pripovjedačevo obraćanje čitatelju i komentiranje vlastita uratka, u *Proljećima Ivana Galeba* to je vrlo čest postupak. Krležin će pripovjedač u narativni tekst ubacivati ulomke iz novina pri izgradnji likova (naprimjer, u portretiranju plemenitog Liepacha i Baloczanskog), ali će u tekstu fingirati i sve stavke računa iz drogerije. Vrlo često će upotrebljavati bilješke u kojima se donose prijevodi cijelih rečenica ili nekih njihovih dijelova s njemačkog jezika. U Desničinom romanu su u narativno tkivo umetnute dvije *samostalne* priče koje, kao i brojni drugi segmenti nude ključeve za razumijevanje cjeline.

Filipov je povratak u zavičaj potaknut emocionalnom krizom koja razdire njegovu ličnost: i nakon toliko godina istim, ako ne i jačim intenzitetom njega muči pitanje osobnog identiteta („taj Filipov tajanstveni otac stajao je nad njegovim djetinjstvom kao sjena, pred kojom je on godinama strepio“ [Krleža 2004:19]), pa mu sve te tajne oko majke i oca, ti nemiri, ta prenapregnutost živaca onemogućavaju cjelovito poimanje stvarnosti oko sebe.³⁷ U takvom stanju ne može on samoga sebe ostvariti niti na slikarskom platnu:

(...) Filip se gubio u detaljima, te nikako nije mogao da tim detaljima oko sebe udahne neki dublji smisao. (...) Već dulje vremena primjećivao je

³⁷ U kompoziciji romana, ističe Jasna Melvinger otkriće istine o majci završava ekspoziciju, dok će otkriće istine o ocu biti groteskni element na završnim stranicama romana (usp. Melvinger 2003: 125-145).

Filip, kako se sve stvari i dojmovi pod njegovim pogledom raspadaju u detalje; samo za najrastvorenijih ratnih dana kada je sve bilo u raspadanju i kada se nije ništa drugo osjećalo nego prenamaganje stvari u slijepim količinama (...), samo za onih najmračnijih i najosamljenijih dana događalo se Filipu da se nije nalazio u zbivanju, gubeći pregled nad svojim vlastitim trajanjem (Krleža 2004: 25).

Zato će mu i temelj njegova načina izražavanja izmaći kontroli: „Boje, na primjer, to živo vrelo njegovih najtoplijih emocija, počele su u njegovu oku sivjeti: dok bi se boje prije javljale Filipu snažno, kao mlazovi vodopada, ili kao udari pojedinih glazbala, sada, u posljednje vrijeme, ta je životna snaga pojedinih boja polagano venula.“ (Krleža 2004: 26)

Upotrebljavajući formu unutarnjeg monologa, autor opisuje kako Filip „sanja o svom posljednjem kolorističkom doživljaju prije godinu i pol u južnom jednom malenom baroknom gradu, kad je bila tiha, zlatna jesen“ (Krleža 2004: 27) i razotkriva nijanse procesa nastanka pojedine slike:

U očekivanju te svoje nove slike, toga svog egzaltiranog polaska u nove prostore i okvire novih izražajnih mogućnosti, čitava ona jesen prošla mu je sretno i blago (...) sve je to izgledalo već kao “s onu stranu realizacije”! (...) sve je to izgledalo tako blistavo, tako zrelo, tako konačno svladano, da se Filip osjećao mnogo bliže maglama, ribama, bregovima i crvenim jabukama po voćnjacima, nego bilo čemu ljudskom u sebi i oko sebe. Odonda je prošlo već mnogo vremena, a on nije naslikao ništa. (Krleža 2004: 27-28)

Filip je umjetnik koji iz stvarnosti crpi poticaje za svoja djela, analizira ih i tumači vlastito nagnuće za njihovu umjetničku realizaciju: „zapravo (bi) sve to gibanje trebalo zaustaviti na jednom platnu i naslikati. I kopita na asfaltu, i škripu teretnih osovina pod težinom točkova, i grmljavinu metala na granitu i šinama, kako bi sve to stvarno i istinito trebalo nekako zaustaviti u gibanju, fiksirati u nekoj višoj objektivaciji.“ (Krleža 2004: 29) Bolno je njegovo osjećanje nemoći spram svih tih količina detalja koji preplavljuju i nadvladavaju njegovu umjetničku snagu.³⁸ Misli mu teku dalje:

³⁸ U romanu *Povratak Filipa Latinovicza* isprepleću se dvije protuslovne težnje: zvuk i slika, pa D. Cvitan u *Mitskoj interpretaciji romana Povratak Filipa Latinovicza* kaže „(...) da cijelo Krležino djelo stoji u znaku borbe između zvuka – komunikativnog organa i slike – čistog značenja, između zahtjeva prozne i zahtjeva pjesničke vizije svijeta.“

„Jer: kako bi bilo moguće da se svi ti razliveni mirisi pilovine, benzina, ulja, praha, dima, bagoša, glicerina i penumatika naslikaju u onom žamoru i kašljanju, u onim trenutačnim neshvatljivim polutišinama, kad se ne čuje ni zvuk gumene trube ni zvono tramvajskog gonga.“ Pretjerano jaka akustična razdraženost smetala je Filipa u posljednje vrijeme; on se već dugo borio s tim pitanjem, kako da izluči čitave komplekse zvučnih dojmova iz svojih slikarskih zamisli. Ti akustični motivi sve su ga jače smetali u njegovim koncepcijama i njemu je izgledalo, da bi mogao ponovno da slika samo da je gluh! Preko njegove slike, koju bi od vremena na vrijeme ugledao, prelio bi se obično koji akustični efekt i u taj tren u njegovoj glavi nestalo bi slikarskog spoja; njega bi taj novi zvuk zanio u nove asocijacije, i on se gubio u jalovom kruženju nad slikama kao ptica grabilica, kad joj se sakrio plijen i nestao iz vidokruga. (Krleža 2004: 29-30)

Tumači se kako je posljedica tog osjećaja: „Sjediti tako nepomično već godinama po kavanskim izlozima, gristi svoj nokat na lijevom kažiprstu i razbijati sebi glavu nad osnovnim pitanjem: treba li uopće slikati, a ako bezuvjetno treba, onda kako?“ (Krleža 2004: 30) te razlaže svoju osnovnu misao:

Čemu bi ovim ljudima bile potrebne slike? (...) Bijedu svoju nose sa sobom ta ljudožderska, gruba i žilava lica, a slikarstvo im nije nikakvo pitanje, nego njihova bijeda. Miču se ljudi kao voštane lutke, grebu se po zatijku, (...) a u svemu tome je slikarstvo uglavnom nepoznata i suvišna stvar! (...) U svakom ljudskom oku ima tuge, (...) kretnje su ljudske hijenske i ranjave (...) a u kavezima je slikarstvo potpuno nepotrebno. Kako bi čovjek mogao da zaustavi ove ljudske bujice po ulicama i da im progovori o životu na slikarski način. (Krleža 2004: 30-31)

Zanimljivo je da pripovjedač odmah koristi priliku upozoriti da je Filip svjestan svog *neslikarskog gledanja*, ali se ne može oduprijeti tom procesu zastranjivanja koje sve snažnije izvire iz njega i nezaustavljivo ga vuče u bezdan.

Slikar fauvist - za kojega su ljudi oni koji su izmislili laži, „ali pojma zapravo nemaju što je to životna stvarnost i kako bi trebalo živjeti?“ (Krleža 2004: 36) - eksplicitano je u unutarnjem monologu iznio svoje stajalište o prigodničarskoj umjetnosti:

(Cvitan 1971: 132) I kao što, u kritičkom sustavu N. Fryea, u prirodi *jezgru života* čini ponavljanje istih događaja, tako i u ovoj prozi jezgu ritma (*metafizička struktura života*) čini ponavljanje istih zvukova. Mitska imaginacija ga izražava kroz ritual, koji je ljudska sinkronizacija ponavljanja događaja u prirodi.

suvišnost (se) svake prigodničarske umjetnosti, a naročito kiparstva, vidi osobito dobro po provincijalnim šetalištima, gdje stoje postolja raznih oborenih spomenika, podignutih u čast tome tako glasnom vremenu, a danas je skinuto sa njih sve što je bilo oko njih prividno veliko, i tako su ostali još samo mali i slabi kipovi (više oprani mokrom kiparskom spužvom nego izvajani rukom), zapravo obična cehovska prevara i loša roba! (Krlježa 2004: 42)

Sukladno iznensenim mislima i sama molba njegove majke da naslika njezin portret³⁹ za njega je dodatna neugoda. Jer u djetinjstvu već doživljen njezin portret⁴⁰ (ali i potisnut), sada se nesputano *izlijeva* na slikarsko platno, izlazi na svjetlo dana. Majka je preneražena, zgranuta, ogorčena. I ponovno umjetničko djelo još više produbljuje jaz između umjetnika i njegove okoline. Lapidarno će Filip izreći svoj umjetnički credo:

Jedina stvaralačka stvarnost jesu isključivo prvotna oskvrnuća naših osjetila: čovjek vidi samo onda kad je nešto ugledao. Slikanje nije i ne bi trebalo da bude ništa drugo, nego vidovito otvaranje prostora pred nama, jer ako to nije, nema zapravo smisla. To je inače lijepljenje i priljepljivanje poznatih već i naslikanih slika: kvantitativno umnožavanje već viđenog! (...) To priljepljivanje i razređivanje, to su slikarski smjerovi, pravci, škole, a što se to sve njega tiče, kada on ne će da pripada ni jednom slikarskom smjeru, ni pravcu, ni školi. (Krlježa 2004: 52)

Filipove opsesije još iz nemirnih djetinjih dana, slike ženskoga akta i ustalasalni trbusi engleskih konja, pa i ženski ponovno se vraćaju, ali u novoj slikarskoj kompoziciji kada u vožnji Joža Podravec izgovori: „Frajle!“ (Krlježa

³⁹ Pripovjedač kaže

da je ona (majka, ubacila S. T.-Š.) svima najavila, kada se njezin sin vrati iz inostranstva, kako će naslikati njen portret, kako je to prirodno da sin slika svoju rođenu majku (‘ako već ne iz umjetničkih, a ono bar iz obiteljskih razloga – sebi na uspomenu’), da njoj to ne smije odbiti, i tako je konačno razapeo svoje platno i otvorio paletu. Mučenje je počelo. (Krlježa 2004: 76)

⁴⁰ Filipova je opsesija vidjeti majčino pravo lice: u romanu se to naglaševa i putem kontrastiranja dva vremenska plana; retrospekcije i pripovijedanja aktualnih zbivanja. Lik majke Jasna Melvinger tumači putem opreke boja u koje se ona odijeva: u djetinjstvu je uvijek u crnini i pretjerano mazohistički je pobožna, a sada, u Kostanjevcu uvijek je dobro raspoložena, razgovorljiva, popustljiva, u bijelo obučena starica pred udajom. Majka maskom skriva svoju prirodu, te joj upravo odgovara konvencionalni stereotip (usp. Melvinger 2003: 125-145).

2004: 45) U njemu se budi sjećanje na boravak u toj kući, u tom *vlažnom kiselkastom slapu mirisa* i potpuno se jasno sjeća žene raskrivena trbuha.⁴¹ To ga potiče na razmišljanje o mogućnosti slikarskog rješenja tog motiva, pri čemu je očigledna njegova težnja za ostvarivanjem sinestezije⁴² u djelu:

Crno-bijelo? Preslabo. Prejednostrano. Kod onog davnog događaja bila je glavna rasvjeta onog nečeg gnjilog, prijesnog, naduvenog, ogromnog, onog tajanstvenog nečeg ženskog, (...) Taj trbuh trebalo bi da se prelije preko platna u sasvim gnjilom, žitkom stanju, kao prezreo camembert, (...) taj trbuh treba da bude umoran, ogroman trbuh jedne stare, izmučene roditelje, ozbiljne, žalosne, ispijene žene, koja je prestala biti kaptolskom frajлом, već *simbol* (istaknula S. T.-Š.), formula stanja, u kojem živi suvremena žena, sakrivena kao dječjački sanktuarij, a popljuvana kao pljuvačnica, koja se gadi i jednom Joži Podravcu. (...) Trbuh ženski bila bi tema, ali tema potpuno otvorena, opasna: tema ženske golotinje, što bi je jedamput trebalo fiksirati bestidno istinito, s najčulnijim zanosima, s naročito neprikrivenim potcrtavanjem tjelesnog. Jedno bijelo golo tijelo trebalo bi naslikati, morbidno, suludo, perverzno, kao torzo zamočen u rasvjetu straha, nemira, groznice, malodobne strave, tmine, smrada, bordelskog vonja kiselih perina, šnelzidera i prljavih šalica, na kojima se razmočila *žemlja, a jedna zelena neugodna muha zuji u tmini i bije krilima o ogledalo*. (Krlježa 2004: 47-48)

No taj je *trbuh* za njega izvor brojnih djetinjih patnji, pa slika mora i to odražavati: „I zato: pitanje toga golog trbuha treba osloboditi njegova ličnog psihološkog balasta akustične i mirisne naravi. Taj trbuh treba intonirati kraftebingovski kriminalno: mora se osjetiti, kako je pod tim golim trbuhom

⁴¹ „Tu, obasjana snopom svjetlosti, što je padala kroz maleni kolut na prozorskoj ploči, ležala je žena, a trbuh joj je bio raskriven, ogroman i sasvim bijel kao svježi hljeb, kada leži na pekarskoj lopati. Samo to, da je taj trbuh ogroman, naduven, mekan i nagnjio kao kvasac pod prstom, da ima pupak, kao prijesan hljeb na pekarskoj lopati, to je bila jedina slika, što mu je ostala u pameti sasvim živo i neizbrisivo.“ (Krlježa, 2004: 47)

⁴² Na taj je motiv Filipova sinestetičkog doživljaja ženskog trbuha (*boje, mirisi, šumovi, vonj*) u *Imaginacije Filipa Latinovicza* već upozorio Viktor Žmegač: „Filipa ne zanimaju multimedijalne senzacije po sebi, zaokuplja ga jedino potreba da umjetnošću izrazi svo bogatsvo čulnosti koje dospijeva u svijest senzibilna čovjeka.“ (Žmegač 1986: 107) U opisu će slikarskoga stvaralačkog čina, pri kojem nastaje slika gluhonijemog djeteta koje vrišti, kritičar označiti klimaks jer je u toj slici Filip ostvario svoje umjetničke težnje: „slika kao vrst likovne signature ekspresionističke poetike.“ (Žmegač 1986: 110) Ta nemogućnost postizanja sinteze osjeta likovnim sredstvima, tj. sinestezije, prisutna je i u junakovu objašnjavanju Bobočki svoje namjere da naslika Krista.

ostala oskvrnuta i zaklana jedna dječja duša!“ (Krleža 2004: 52) Vidljivo je u ovom razmišljanju o slikarskoj kompoziciji kako jedan konkretan čulni doživljaj iz djetinjstva, umjetnik želi podići na razinu univerzalnosti, o čemu će protagonist i eksplicitno progovoriti: „a on, Filip, rješava stvari na simboličan način: igrajući se obojadisanim plohama kao formulama, rješavajući zapravo probleme jedne apstraktne, potpuno imaginarne aritmetike.“ (Krleža 2004: 53) U daljnjem razmišljanju o toj temi pripovjedač objašnjava sam proces nastajanja slike: svu tu muku koja sputava stvaratelja, te u formi unutarnjeg monologa sam slikar nudi ključ za razumijevanje svoje poetike:

Filip je osjećao kako se u njemu šire krugovi asocijacija: te asocijacije rastu do oluje, (...) koja obično svojim intenzitetom uništava sve njegove stvaralačke klice u zametku: “kada je taj govor na platnu suviše vezan o jednostranost slikarskog sredstva! Slikati zvukove i mirise je nemoguće, a slike su nezamislive u svojoj savršenoj realizaciji bez zvukova i bez mirisa. (...) onaj bordelski clair-obscur treba da se ispuni treperenjem jednoga glasa, slavnog sifilitičnog, promuklog alta, koji se koluta kroz dušnik kao stari piskut razbijene svirale.” (Krleža 2004: 48)

Nudi se i konačno rješenje, koje će doduše ostati bez realizacije: „I zato: pitanje toga golog trbuha treba osloboditi njegova ličnog psihološkog balasta akustične i mirisne naravi. Taj trbuh treba intonirati kraftebingovski kriminalno: mora se osjetiti, kako je pod tim golim trbuhom ostala oskvrnuta i zaklana jedna dječja duša!“ (Krleža 2004: 52) Filipa – slikara, koji želi “misлити u slikama i opajati se mnogolikom izmjenjivošću slika” proganja misao: „Da životne pojave leže i da se odvijaju jedna pokraj druge istodobno: kao neka vrsta paklenog simultanizma na priviđenjima Hieronymusa Boscha ili Brueghela: jedno u drugom, jedno pokraj drugog, jedno nad drugim, u metežu, u bunilu, u nemiru, koji traju od početka“ (Krleža 2004: 56) pa će simultanizam⁴³, taj paralelizam zbivanja dočarati brojnim slikama koje mu se javljaju pri tom putovanju. Po dolasku u Kostanjevac shvaća „da čovjek slika tu, to je bespredmetno. Kome? Zašto? Fauvizam je ovdje čisti besmisao!“ (Krleža 2004: 67)

Prilikom Filipova posjeta Liepachu s ciljem da mu procijeni vrijednost

⁴³ I K. Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana III*, također, tvrdi da se ideja simultanizma u romanu javlja kao provodni motiv, umjetnička i estetska signatura Filipova doživljaja svijeta i stalni umjetnički izazov: želi on dočarati kaotičnost i neuhvatljivost životnih manifestacija (usp. Nemeć: 2003).

jednog njegovog platna, domaćin mu priča svoju povijest i tu pripovjedač-demijurg koristi priliku da u narativno tkivo romana umetne drugi tekst i pritom ga izdvaja kurzivom:

Sjedi gospodin Liepach-Kostanjevečki nad svojom baršunastom kutijom i prebire po dragim i skupocjenim relikvijama. Broj ‘Narodnih novina’ s njegovim promaknućem na županijskog perovođu višeg plaćevnog stupnja: Ban Kraljevinah Hrvatske, Slavaonije i Dalmacije obnašao je imenovati doktora Silvija Liepach-Kostanjevečkog županijskim perovođom. (Krleža 2004: 82)

Dokazujući taj uspjeh i vrhunac u njegovoj karijeri, u tekstu romana navoden je i cijeli odlučni članak koji su donijele Narodne novine pod nazivom *Karijera doktora Silvija plemenitog Liepach-Kostanjevečkog* također grafički izdvojenog. Pripovjedač si daje mogućnost da u okvirima tog napisa iznese i svoju primjedbu što u tekstu citiranog članka iz *Narodnih novina* izdvaja zagrada: „Kao narodom izabrani narodni zastupnik (izabran jednoglasno od sedamnaest izbornika, opaska pisca), pridružio se naravno Narodnoj stranci (Krleža 2004: 83). Upravo je ta primjedba, koja samo naglašava veličinu njegova uspjeha i snagu njegova položaja u društvu, izrazito ironična kao što su ironično naznačene i u tekst ukomponirane, kruzivom istaknute, veleposednikove *ustavnoučeničke* ideje (usp. Krleža 2004: 84). Na isti će način u tekst biti umetnut i ulomak pisan velikim slovima na latinskom jeziku - čiji je prijevod naveden u bilješci - s naslovne stranice požunskog vijesnika koji svjedoči da su Liepachovi „dignuti na čast plemstva godine osamsto i osamnaeste.“ (Krleža 2004: 91-92)

Pri kraju romana pripovjedač će u tekst unijeti i vijest o brodolomniku Baločanskom (također u kurzivu) koji u stravičnoj sceni bluda (Bobočka i Baločanski u klupku na krevetu), gdje je *naloženo u ovoj prizemnoj izbi kao u paklu mirno čita novine*:

Sasvim na dnu kolone među domaćim vijestima bila su potcrtana crvenom olovkom ova četiri retka:

Sinoć je na nalog državnog odvjetništva uhapšen u svome stanu poznati odvjetnik doktor Vladimir plemeniti Ballocsanszky i stavljen u pritvor u uzama Sudbenog stola, na temelju tužbe nekih ovdašnjih novčanih zavoda, koje je doktor B. zastupao kao pravni zastupnik. Istraga je u toku. (Krleža 2004: 203)

Na samom će kraju romana također metatekstualni moment pridonijeti da protagonist shvati što se dogodilo. Pripovjedač u kurzivu donosi sve stavke s računa iz jedne drogerije, fingira unutar narativnog tkiva romana originalan izgled tog računa. Na toj je cedulji, čiji je sadržaj razgolićen pred čitateljem u svom autentičnom (?!) obliku, krvavi otisak.

Ljeto je i u Kostanjevcu nakon dugo vremena Filip osjeća promjenu:

Tako opsjednut tim paklenim priviđenje, Filip je došao kući, uzeo platno i naslikao to dijete kako urla na podnevnom suncu pred jednim bijelim zidom. Glas toga gluhoonijemoga djeteta mumljao je nad njegovim platnom kao napuklo zvono, no upravo to prljavo, zgrčeno, kretensko tijelo obasjano suncem, taj stravični grč pred nečim tamnim i gluhoonijemim u nama samima i oko nas, to treperenje crvenih glasiljki u grlu gluhoonijemog djeteta, to je bacio na platno s takvom neposrednošću izražaja, da se poslije i sam prepao demonske snage svoga vlastitog poteza. (...) Nije ni ručao slikajući sve do bijele kave i, stojeći sada na mjeseci, u prostoru, među zvjezdama, noćnim pticama i treperećim krošnjama, njega podilaze trnci od uzbuđenja: iz njegovih tuba još teku boje, u njegovim živcima još ima snage i u krvi zanosa! Živi i osjeća, kako je dobro biti živ. (Krlježa 2004: 97-98)

I dok su mu ti zvučni efekti po povratku u domovinu smetali u nastajanju slikarskog platna, sada će baš slika gluhoonijemog djeteta kojom se razliježe njegov stravičan i potresan *krik* označiti njegovo slikarsko uskrsnuće.

Dakle Filip se oporavlja: vraćaju mu se emocije, a nakon spašavanja bika iz Hitrečeve štale, kada je i on prvi puta osjetio svoju *ukorijenjenost*, svoju *podlogu*, on shvaća i vidi: „ako (uopće) ima nečeg jasnog u tome zbivanju, to su slikarske emocije. Formalno svladavanje materije u emotivnim prijenosima i ništa drugo!“ (Krlježa 2004: 100), pa to njegovo stanje pripovjedač opisuje ovako: „i osjeća u sebi prelijevanje tih životnih odraza, živo i zanosno. Kruže slike oko njega kao ptice i oko njegova pogrebnog rasploženja i unutarnjih potištenosti, i oko vinograda i oranica, i šumskih parcela što gasnu u teškom, baršunastom zelenilu starinskog damasta i nestaju u smeđim tkaninama daljine.“ (Krlježa 2004: 100) No,

sve je to bilo previranje slikovitosti, a kroz sve to kao kroz zlatno-srebrnu koprenu osjećala su se dva plava uznemirena ženska oka. Ženu je njušio iza svega toga nemira Filip, svim svojim čulima osjećajući, kako to

preobilje emocija u njemu budi žena, svojim nervoznim prstima, lomnim stasom i čudnim, neshvatljivim pogledom. (Krlježa 2004: 101)

U poznatoj epizodi o požaru u Kostanjevcu i spašavanju Hitrečeva bika iz zapaljene staje, daje se Filipov doživljaj pakla iz sna kao u ogledalu odslikan i na razini zbiljskoga događanja radnje romana.⁴⁴ Nakon sna se dešavaju mijene u psihičkom svijetu Filipa, nakon spašavanja bika. U tom odslikavanju sna u zbilji i zbilje u snu sâm tekst govori o sebi, tj. tekst upozorava na svoju napravljenost.

Žena, kojom je Filip opsjednut već u djetinjstvu, koja je za njega oličenje tajnovitosti i mističnosti, koja razara njegove živce bacajući ga iz jednog ekstatičnog raspoloženja na samo dno ljudske patnje i trpljenja, sada se pojavljuje i u Kostanjevcu.⁴⁵

Ta gospođa Ksenija, sa svojom prosjedom kosom, promuklim altom i svijetlim, djevojačkim, vedrim akvamarinskim očima, bila je glavni razlog da Filip nije krenuo iz Kostanjevca još odmah u početku. On je o toj ženi čuo od sviju Kostanječana toliko zla i skandala (...), da ga je ta tajanstvena, uvijek u crno obučena kasirica počela zanimati. Upoznavši je, njemu je prijalo dolaziti u “Krunu”, razgovarati s njom o najobičnijim

⁴⁴ Jasna Melvinger u napisu *San i čin Filipa Latinovicza ili kako spasiti Europina bika* tu epizodu tumači ovako: „Riječ je o tipično krlježijanskom imaginativnom toposu s višestruko sinkretiziranim antitezama koje sažimaju pitanja o čovjeku i svijetu i u svijetu umjetnosti, o odnosu destrukcije i kreacije, (...) o riječi i činu.“ (Melvinger 2003: 147) Na taj način svi bitni odnosi koji postoje u snu dobivaju nova značenja, pa se i taj san nudi kao još jedan ključ za razumijevanje smisla ovoga romana. Isti epifanijski trenutak Filip, dakle, doživljava i u snu i u zbilji, tvrdi kritičarka. Razlika je samo u tome što se san tiče Filipova intimna bića i prekida se buđenjem u trenutku kada je naznačena mogućnost ostvarivanja ideala, a u zbilji se Filip osjeća društvenim bićem i kao takav djeluje i ostvaruje se. Ona navodi da se odslikavanjem sna u zbilji i zbilje u snu glavnog junaka uspostavlja cijeli splet paradigmatičkih značenja koje čine sljedeće opreke: san/zbilja, nesvjesno/svjesno, pakao/svijet, oduđenost/bliskost, suršeni ideali/smisao, individualno/kolektivno, riječ/čin, žena/inspiracija, destrukcija/stvaralaštvo, umjetnost/društvena akcija, majka/zavičaj, bik/narod (usp. Melvinger 2003: 147-152).

⁴⁵ Biti u članku *Krlježa i evropski roman* uočava da pripovjedač kada uvodi lik Bobočke u dijegetski prostor izvještava o njezinoj prošlosti u vanjski fokaliziranoj naraciji sa samo povremenim unutarnjim fokalizacijama i dramaturzijama, da bi već u sljedećem poglavlju segmentirao istu analepsu odlomcima pripovijedane Bobočkine percepcije. Takav je narativni postupak, tvrdi Biti prisutan i u uvođenju Baločanskoga. Kyriales se, za razliku od njih, nakon kratkog iznošenja osobnih podataka odmah dovodi u odnos prema Filipu pri čemu se odrednice njegova lika izgrađuju samo posredovano, tj. preko učinka što ih on stvara u Filipovoj svijesti (usp. Biti 1984: 75-76).

svakodevnostima i disati u njenoj blizini. Njen blagi akvamarinski pogled unosio je u njega neki naročiti mir, tako da mu je sjedenje u "Kruni", prvi stol uz kasu, s Daily Mailom i cigaretom, postalo svakodnevnom potrebom. (Krlježa 2004: 107)

Ona je postala izvor smirenja njegovih prenapregnutih živaca, njezina prisutnost vraća u njemu umjetničku snagu⁴⁶:

Svi su ti ljudi pred njim izgledali kao namazane mesnate lutke, samo su njene oči imale bistar sjaj akvamarina, a trepavice su joj bile tako bujne, tako crne, tako metličaste, te je Filipu izgledalo, kao da su umjetne. Te su se čađave, masne trepavice rastvarale, a iza njih je prosjajivalo plavetnilo, kao da tamo negdje duboko sviće, a sve ostale oči oko te žene bile su mrenave, slijepe, kako kokošje. (Krlježa 2004: 120)

Bobočkina je uloga u njegovu oporavku ogromna: „Misli Filip: ‘Ova žena u crnini, na primjer, sa svojom prosjedom kosom i akvamarinskim očima, nije lutka! Ona je sigurno jedan živ i krvav čovjek!’“ (Krlježa 2004: 120) Ona mu istovremeno nudi i izlazak iz panonskih magli, ali ga opaja i njezina tjelesna tajna:

Bobočkino tijelo, posuda puna dubokih i mutnih strasti, bilo je androgino, čisto tijelo jedne djevojčice, (...) nagnjila, njeni mirisi gnjilog i mokrog sijena, njene opijumom poškrupljene cigarete, njen gustim dimom omotan napukli alt, sve se to pušilo (...), kao najtajanstveniji tamjan. (...) Ta bujna krv, ljubučasta kao tinta, kojom je pisala svoja fatalna pisma, taj njen čudesni temperament i nemir mesa, sve to bijaše slika uokvirena okvirima od nepatvorenog zlata. (Krlježa 2004: 125)

⁴⁶ O važnosti uloge Bobočke u umjetničkim previranjima koja su se zahuktala u Filipa u Kostanjevcu i o vezi tih impulsa s junakovim doživljajem slike kao relikvije u djetinjstvu svjedoči na neposredan način i iskaz kritičarke Danijele Bačić-Karković iznesen u potpuno drugačijem kontekstu (promatra se *kriza obitelji* u tom romanu), ali indikativan i za ovu analizu: „Bobočka je leitmotivska *ikona* (istaknula D. B.-K.) žuđene žene, stradalnice kojoj, jer jest jedinstvena po svojim etičkim i osjećajnim visinama, kako bi Krlježa kazao, pripovjedač namjenjuje kobni i tragični završetak“ (Bačić-Karković 2003: 75).

Slično kaže i Jasna Melvinger. U odnosu prema Filipu, Bobočka je istovremeno i blagotvorna inspiracija i stvaralačka snaga - ono pozitivno u *idu*, ali je i njegova mučiteljica - onaj negativni princip *ida*, tvrdi J. Melvinger. Kritičarka u njezinu liku iznalazi karakterne crte koje upućuju da Filip želi u njoj, u drugoj ženi ponovno naći majku, ali da istovremeno želi i pobjeći od majke i naći ženu koja joj je slična u najmanjoj mogućoj mjeri. Bobočka tako postaje fatum Filipa (usp. Melvinger 2003: 125-145).

O položaju umjetnosti u životima drugih ljudi svjedoči i ovaj Filipov iskaz

Čovjek živi u svojim vlastitim zatvorenim svjetovima, ima svoje vlastite ljepote, svoja vlastita živčana razdraženja, intenzivna, a često neobično zanosna (i iskreno lijepa), ali tu ljepotu, tu istinitost svog vlastitog (estetskog) zanosa predati drugima, to je teško, a često i neizvedivo, Upravo: nemoguće! (Krlježa 2004: 155)

Komunikacija s vanjskim svijetom je onemogućena upravo zbog temeljnih načela po kojima funkcioniraju stvaraoci. Umjetnik je neshvaćen, otuđen, osamljen:

A kada je upoznao Kseniju, ona – kao ni jedna od tolikih žena dosada – znala je, da su upravo ti najprolazniji, najneznatniji, najtrepeljiviji, prividno sasvim sitni unutanji doživljaji jedina vrijedna pojava u životu! Ona je to znala prodorno, iskreno, nepatvoreno, neposredno da osjeti, i baš to susosjećanje s njegovim vlastitim razdraženim, nervoznim stanjima, to je bilo ono, što ga je k toj ženi tako intenzivno privuklo. Sama ranjava, izubijana, nagnjila i krastava iznutra, ona je osjećala, kakva se katarza skriva u ljepotama, i ona je s njegovim ljepotama poživjela neobično jako i predano, od prvog dana. (Krlježa 2004: 156)

Zato će jedino s njom, sve do pojave Kyrialesa, moći razgovarati o umjetnosti, jedino će njoj moći povjeriti svoje najintimnije slikarske strahove, njoj će iskazati sve svoje umjetničke težnje, razlagat će joj svoju teoriju o tzv. grotesknom simultanitету u slikarstvu. U ekstazi će olujne Rokove noći zaneseni Filip Bobočki eksplicitno iznijeti svoje mišljenje o umjetničkom motivu Krista⁴⁷ kojim se on bavi već godinama i koji želi naslikati: „U njegovim riječima rastvarale su se magle, kao da netko razastire koprane, i njemu je postajalo sve jasnije, kako bi trebalo konkretno riješiti tu slikarsku temu, da se pod kistom

⁴⁷ U tom Filipovu objašnjenju Bobočki o načinu na koji bi slikarski riješio motiv Krista očigledno je, tvrdi Cvitan u *Mitskoj interpretaciji romana Povratak Filipa Latinovicza* (usp. Cvitan 1971: 117-134), kako u prozi ne postoji objektivni korelativ pa ona zato mora priznati mnoštvo dekorativnih slika koje su jednostavne ilustracije psihologije, u čemu kritičar vidi i *tragediju proze*. Višnja Sepčić pak u tom gnjevnom Kristu iz Filipove zamišljene slike *Dies Irae*, koji u nekom gigantskom stvaralačkom naponu oblikuje *novo nebo i novu zemlju* te preobražava kozmos, iznalazi osnovni simbol stvaralačkog impulsa u tom romanu. U raspravama o toj slici vidljivo je da je za Filipa slikanje čin uma, čin titanskog napora duha da dosegne nespoznatljivo nad ponorom postojanja, tvrdi kritičarka (usp. Sepčić 1996: 199).

osjeti prvo konkretno tlo spoznaje, a u perspektivama da se nad stvarima otvore nedogledne vertikale!“ (Krleža 2004: 163) pa zaključuje

(...) i trebalo bi donijeti već na jednom platnu pravog Krista samo zato, da se već jedamput zauvijek razbije lažljivost svakog takvog pseudoreligioznog igranja slikarskim kičem i pretvaranja velikih slikarskih zamisli u sajamske oleografije. Baš taj sudar našeg poganskog, panonskog stanja s tim blijedim Čovjekom, kojega su objesili kao tata, (...) tu vidovitu mržnju toga superiornog Čovjeka, koji je sa svoga križa, (...) spoznao, da se to blato pod našim nogama može svladati samo u granitnim sudarima – to bi već jedamput trebalo naslikati! (Krleža 2004: 165)

Potpuno identično kao i u hipersenzibilnog Filipa, Bobočka je nekoliko godina ranije, unijela novinu i u životu uglednog Baločanskog:⁴⁸ probudila je ona u njemu *svjetlije boje i savršeno nepoznatu intenzivnost doživljaja*. U mirnom i uhodanom životu tog odvjatnika ta je žena - koja znači za njega objavljivanje! - odigrala presudnu ulogu. Razlika je, tek, u ishodu tih veza: Baločanskog je Bobočka povukla na samo dno života, razorivši mu obitelj i karijeru, a Flip će u njezinoj smrti, u pogledu širom otvorenih akvamarinskih očiju potvrditi svoju tezu, tj. Filip će ponovno postati svjestan da mu u takvoj stvarnosti preostaje jedna jedina vjera: „Ja vjerujem u čistoću umjetničke spoznaje, kao u još jednu čistoću, koja nam je preostala u ovom životinjstvu oko nas!“ (Krleža 2004: 196-197)

O načinjenosti svake scene u romanu eksplicitno svjedoči osamnaesti ulomak u romanu koji započinje ovako:

Sjedi tako Vladimir plemeniti Ballocsansky u baru i gleda kretanje boja i tkanina i ženskog mesa. Kreću se gole plohe ženskih ramena, kreću se suknje i draperije, lica se kreću u zvukovima, giba se šarenilo u ritmu crnačkom, mutnom, sasvim grubom, a Ballocsanszky sjedi u loži, pije jedan cocktail za drugim i gleda Bobu gdje se miče na parketu s nekim njemu stranim i nepoznatim licima. (Krleža 2004: 143)

Razmišljanja junaka koji je zbunjen i opijen likom te žene – o

⁴⁸ Jasna Melvinger tumači i prezime Baločanski putem kojeg otkriva sinkretiziranost tog lika s krvožednim starosemitskim, ugaritskim poganskim božanstvom Baalom. Njemu su, naime, na visinama prinosili ljudske žrtve i u njegovu su čast priređivali orgije. Kritičarka navodi da su Vanda koja se bacila s *visine* (istaknula J.M.) i Bobočka žrtve Baločanskog u ovom romanu (usp. Melvinger 2003: 138).

kontradiktornostima koje on uočava u njezinom karakteru (*Ne, Boba je najiskrenija i nejnevinija žena na svijetu! i A Boba zapravo nije dobar čovjek!*, o nepoznatim i njemu antipatičnim ljudima koji se motaju oko nje (među njima je i Kyriales) – u unutarnjem monologu donesena su još jednom u gotovo identičnom ulomku⁴⁹ kojim se završava, i na taj način ujedno zaokružuje, to poglavlje romana. Sjedeći tako, u tom njemu stranom okruženju, neposredno prije svog ekonomskog i društvenog sloma u narativnom tkivu romana čitam prolepsu: „i ta sluzava, mjuhurasta, nagnjila monstrozna zvijer u njemu osjetila je potrebu, da se rastegne kao ogromna, pretpotopna neman, da poživi, da zaboravi, *da pregrize nečiji grkljan (istaknula S. T.-Š.)*, i još se nije ništa dogodilo, a već je svemu bio kraj.“ (Krleža 2004: 196-197) Na isti će način u romanu biti izgrađen portret još jednog lika, Kyrialesa:

Iz takve tupe, čelave, nagnjile, nepokretne loze zapalucala je u mladom Sergiju Kyrialesu iznenada njegova židovska, leantska krv, i tko zna, ne li li i on bio svršio negdje kao pijani Stabsleutnant (...) da ga događaji nisu zavitali jedne noći od Sankt Petersburga do Tibeta, a od Tibeta preko svijuju kontinentata do Bobočke Radajeve i do Kostanjevca, *gdje je jedne kišne noći isto tako furiozno nestao u maglama, kao što se i pojavio (istaknula S. T.-Š.)*. (Krleža 2004: 172)

Već u prvoj njegovoj pojavi na sceni romana koristi se prolepsa kojom se upućuje na višak informacija, nepoznatih liku, ali poznatih pripovjedaču – demijurgu.

Shvaćanje umjetnosti, potpuno suprotno Filipovu, u romanu se iznosi u žustrim diskusijama Filipa - koji je „po svom vlastitom opažanju i po svom dugogodišnjem iskustvu bio sklon da ne vjeruje u pretjeranu važnost slikarstva kao takvog“ (Krleža 2004: 175) - s Kyrialesom⁵⁰, *pomalo nervoznim mizantropom*

⁴⁹ Usporedi taj Krležin autocitat: „Sjedi gospodin doktor plemeniti Ballocsanszky u baru i gleda Bobu kako pleše. Kreću se plohe ženskih ramena, kreću se sukna i gole noge, lica se kreću u zvukovima, giba se meso u ritmu crnačkom, a Vladimir plemeniti Ballocsanszky sjedi u loži, pije jedan cocktail za drugim i gleda Bobu kako se miče na parketu.“ (Krleža 2004: 147)

⁵⁰ Kao što je utvrdila Jasna Melvinger, vlastita imena likova u romanu gotovo su uvijek *govoreća imena*, pa pridonose boljem razumijevanju tog literarnog univerzuma. Tako ona za ime Kyriales kaže da potječe od grčke riječi *kyrias* tj. gospodin i dovodi ga u vezu s Krležinim *Nepoznat Netko*. On se vezuje za bizantsku kulturu, davla, za Aziju, baš kao Filip za renesansu Europu (usp. Melvinger 2003: 137-145).

koji se pita:

Što se uopće danas zbiva s tim slikarstvom? To je polupismeno, polumanijakalno, prilično ograničeno i savršeno nestvarno razmišljanje o pitanju: da li je netko postao pravodobno fauvist, da li je netko uzeo matisseovsku paletu sa osmogodišnjim zakašnjenjem spram nekog drugog, (...) Odatle to današnje neinteligentno slikarsko glavinjanje, bez ikakve svrhe i smisla! (Krlježa 2004: 175-176)

Sve intimne, nerijetko i nedefinirane Filipove unutarnje dvojbe i sumnje u tim dijalogima izlaze na vidjelo.⁵¹ Kyriales je nesmiljeni kritičar njegova stvaralačkog postupka:

Vi gledate ljude gdje prolaze ulicama i onda sasvim isprazno nagomilavate svoja bizarna opažanja, (...) i tako, igrajući se riječima, vi mislite da ste nadvladali materiju oko sebe. A ništa niste nadvladali, i nema govora da bi se takvim metodama dalo bilo što učiniti u životu, a najmanje naslikati dobra slika! Kakve su to glupe zamisli, da bi netko naslikao ljude kako sa bolesnim zubima i dugovima prolaze ulicom? To je pseudoliterarno buncanje, ali ne slikarstvo! Što uopće danas znači slikarstvo? (...) u vrijeme Filipa Drugog, (...) to slikarstvo bilo je još zamislivo kao dvorska dekoracija, kao goblen, ali danas? (...) Slikarstvo je od početka samo neka vrsta zamjenice stvarnosti! A što će meni danas vaše slike o ljudima, koji imaju bolesne zube i dugove? Čemu te slike? Potpuno su suvišne! (Krlježa 2004: 176)

Njegove se kritike ne zaustavljaju na Filipovim platnima, one su njima samo potaknute i u svom kretanju prema univerzalnoj istini cijelo Filipovo poimanje stvarnosti i umjetnosti drži produktom *nedorasle psihoze zakašnjelog puberteta*, tumači ga kao *zakašnjeli dječaćki nemir s posljednjim proplamsajima spola* što biva groteskno kada se uspoređi njegova tjelesna građa koja svaki dan stari. Sve te Kyrialesove opservacije na Filipa djeluju razorno, on glubi tlo pod

⁵¹ K. Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana II* ističe da je Filipov karakter podvojen, pa ta proturječnost dovodi do toga da on uvijek misli u suprotnostima. Zato je Kyriales mračni glas Latinoviczeve sumnje i podsvijesti, personificirano dijaboličko načelo. U njihovim debatama Filip zastupa načelo teze, a Kyriales načelo antiteze. Ti esejizirani intelektualni dvoboji, koji su zapravo borba dva pola jednoga *Ja* u krajnjoj liniji predstavljaju napetost između umjetničkog i mehanicističkog odnosa prema zbilji. Zato i Kyrialesovo samoubojstvo samo potvrđuje Nietzscheovu prognozu da intelektualno-racionalna spoznaja nužno završava u želji za uništenjem i samouništenjem (usp. Nemeć 1998: 241-242).

nogama, nema intelektualne snage i elokvencije da mu se suprotstavi i na koncu revoltirano zaključuje: „Taj Grk govori o umjetnosti, a zapravo nema pojma o umjetnosti!“ (Krlježa 2004: 184) Kyrialesov se rat s Filipom o pitanjima kojima se problematizira umjetnost može dovesti u vezu s borbom superega s egom (usp. Melvinger 2003: 125-145), ratia s emocijama, mizantropa s humanistom, znanstvenika s umjetnikom...

I dok Filip, poput romantičarskog mislioca motri umjetnika i umjetničko djelo:

Ja sam rekao, da postoji u stvaralačkom procesu jedno oduhovljeno stanje, (...) da donekle u vanebnom stanju naslika jednu sliku, recimo Rembrandt (...), to je, do vraga, ipak abnormalno u jednu ruku, zar ne, to baš nije tako isključivo tjelesno determinirano, to baš nije samo “izvjesno tjelesno stanje”, to je ipak neka izvanredna i u prirodi vrlo rijetka pojava! Rembrandt je protuprirodna pojava i nema s tim vašim tjelesnim nikakve veze! (Krlježa 2004: 187)

Kyriales nemilosrdno, grubo i decidirano razobličuje to stajalište: „Rembrandt je “protuprirodna” pojava, to dopuštam! Protuprirodna pojava svakako, ali natprirodna nikako. Ja u čitavom slikarstvu (dopustite mi, da tu mislim i na vaše slike) ne vidim ničeg natprirodnog! (...) Ja barem u tome ne vidim nikakvih netjelesnih elemenata. Sve je u nama tjelesno i sve je povezano za tjelesno.“ (Krlježa 2004: 187) Upravo to svodenje svega umjetničkog na ono osnovno, na *tjelesno*, Filipa ponajviše uznemiruje:

Ali, molim vas, pročitajte, molim vas, što su o tome problemu napisali samo stvaraoci! (...) to za razum neshvatljivo strujanje iz umjetnina, ta neka viša uvjerljivost umjetničke materije nije materijalne naravi, ili nije isključivo materijalne naravi, i ne da se tako vulgarno objasniti, kao što to najsvakodnevniji materijalisti misle! (Krlježa 2004: 187-188)

No Filip ne može odgovoriti na Grkovo pitanje što je to pravo umjetničko djelo iz kojeg izlaze neshvatljive sugestivne snage *nadnaravnog porijekla*, i ta Kyrialesova nadmoć i ironija posebno ga i neopisivo intezivno razdražuju. Za nj je umjetnik osoba koja se izdvaja iz masa, a umjetnost je sfera ljudskog duha koja je dodijeljena samo odabranima:

Zar ovi barbari imaju pojma o neposrednom gledanju? (...) Nepsoredno, čisto, oprano, bez ijedne misli ili primisli! Samo gledati, nenaučeno, ne

kroz tuđa stakla, nego u okviru svojih vlastitih emocionalnih mogućnosti: bez prostora, bez vremena, bez uma i razuma! (...) umjetnost nije ono što ovakvi barbari misle: otisak ptičje noge u blatu ili voštani odljev! Umjetnost je talent, a talent je ono što nenadareni mozgovi ne mogu da pojme. Talent je snaga, koje se ne da objasniti ničim tjelesnim, ali isto tako ničim duhovnim, i te funkcije talenta su clairvoyantne i stoje iznad običnih funkcija razuma i tijela nedohvatno! (Krlježa 2004: 197)

Na sličan način sve njegove ideje o umjetnosti i njezinoj funkciji u stvarnosti lapidarno će razobličiti i veleindustrijalac Korngold: on ne voli i ne cijeni moderno slikarstvo, ali će platiti cijenu koju god Filip odredi i to za sliku koju nije niti vidio. I umjetničko je djelo tek potrošna roba. Samo roba koja nerijetko dolazi u ruke onih koji ne razumiju njezinu vrijednost, ali zbog ostvarivanja svog društvenog statusa teže stvaranju zbirki umjetnina.

U toj atmosferi truleži, u toj sve napetijoj situaciji u kojoj su česte najave raspleta romana - Baločanski se čudno ponaša pri nesreći kada je zgažen *foringaš* i izjavljuje: „Čovjek uzme kuhinjski nož, pa direktno u crijeva! To je najjednostavnije! Mir nichts, dir nicht!“ (Krlježa 2004: 207) Grk razmatra ideju samoubojstva,⁵² a Baločanski *glasno i odriješito* traži zadovoljštinu, te kasnije u posjetu kod Filipa izjavljuje: „ja sam odlučio da postanem subjekt!“ (Krlježa 2004: 231) - Filip je umjetnički potpuno oživio:

Sve se pod njegovom rukom u posljednje vrijeme pretvaralo u sliku, i on je pri svakom udisaju osjećao život, kako je porastao i kako se probio kroz dugogodišnju dosadu i jalovo gledanje kroz siva kišovita okna prema novoj, preporođenoj, bujnoj slikovitosti (...), on je osjećao kako se ljušti kao zmija na proljetnom suncu, kako skida sa sebe sve anorgansko, preživjelo, krastavo, kako zacjeljuju stare rane, kako ozdravljuje, a pod tim se brazgotinama javlja bujno, mlado, zdravo tkivo. (Krlježa 2004: 211)

⁵² Kaže:

U mozgu samoubojice, u onu sekundu kad ulazi u nepovrat, kipi rasap slika, sjećanja i nagona, koji ga okružuju u onome momentu, kad je odlučio da se baci pod lokomotivu (primjera radi uzimam takav jedan slučaj prilično neinteligentnog samoubojstva pod kotačima lokomotive), magla je jesenja, mokra, preko mosta klepeće čađavi parostroj, cvili žalosno, a dolje teče blatna voda pod mostom, još je mračno, sviće. (Krlježa 2004: 205)

On će si na taj način oduzeti život nešto kasnije u romanu, pa je ovo još jedna prolepsa u djelu.

I u stravičnoj, animalnoj sceni Bobina ubojstva, Filip će pronaći ono svjetlo koje ga cijeloga života vodi u umjetnosti, isto onako kako ga je pronašao u trenucima svoje umjetničke neproduktivnosti baš u njezinim očima, sada mrtvim, a ipak otvorenim: „Na postelji, s objema nogama na zemlji, prebačene preko krevetne daske ležala je Bobočka, sva u krvi: Baločanski pregrizao joj je grkljan. I sve je bilo krvavo: i posteljina i jastuci i njena crna svileni bluzi. Oči su joj bile otvorene, te se činilo kao da gleda.“ (Krlježa 2004: 246) U tom otvorenom kraju romana paradoksalno je upravo to što se djelo - koje se iscrpljuje u *opažajima*, u *gledanju*, *viđenju* života i umjetnosti na novi, drugačiji način - zatvara samo u sebe putem tih akvamarinskih i nadahnjujućih, umjetnički inspirativnih očiju koje bivaju mrtve.⁵³ Mrtve, ali otvorene! Istovremeno se poništava mogućnost opažanja i gledanja, ali se i čuva nemoćan privid tog doživljaja (*te se činilo kao da gleda*). Filip, umjetnik, gleda te otvorene oči. Nije li i to upravo još jedan moment u romanu koji dosljedno cijeloj njegovoj kompoziciji i idejnoj orijentaciji svjedoči o nemogućnosti konačnog spoznavanja zakonitosti prirode umjetnosti? I koliko je god u tom mišljenju prisutna nemoć, toliko je to i (uvijek) novi izazov (usp. Žmegač 1986: 158-159). Roman ponovno izvrće svoju nutrinu pred čitateljem, ali je i uvrće natrag, u svoju jezgru novih značenja.

Jedno od postmodernističkih obilježja djela je i eksplicitno prozivanje čitatelja na suradnju u izgrađivanju njegova literarnog univerzuma, a u tekstu romana *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice nerijetko brojni su iskazi kojima se homodijegetski pripovjedač obraća čitatelju. To je obraćanje u funkciji pojašnjavanja njegovog stajališta: „Što ćete! Ljudi vole sve svoje, pa i svoje slabosti“ (Desnica 1986: 11). Pripovjedač će se koristiti i prvim licem množine eksplicitno naglašavajući važnost uloge čitatelja u procesu uspostave značenja djela bilo da upozorava na promjenu intonacije svoga pisma „Ali ostavimo te tugaljive misli!“ (Desnica 1986: 115) bilo da, svjestan digresije

⁵³ D. Bačić-Karković tu scenu, u okviru svoje analize problematike krize obitelji u ranim Krlježinim romanima tumači ovako:

Prizor umorene žene koja kao da gleda potvrđuje autorovu opsesivnu konstrukcijsku i estetsku osobitost: transformiranje likova u maske, lutkarsko-karnevaleskne prizore i postupak prijelaza stvarne, ljudske fizionomije u ne-ljudsku, ne-zbiljsku, utvar(n)u. Lice je podijum dvostrukosti i šokiranja za većinu likova u krlježijani. (Bačić-Karković 2003: 75)

u koju je zapao, (pre)usmjereva radnju romana: „Nastavimo.“ (Desnica 1986: 115) Pred očima čitatelja pripovjedač će iznijeti i svoj doživljaj teksta koji piše: „Pročitao sam ovo što sam dosad napisao, i prasnuo u smijeh. Što li sam se dao u filozofiranje! To mi je slabost od djetinjstva.“ (Desnica 1986: 90) čime razgolićuje svoju prisutnost kao pisca u samome tekstu, ali i svoju vlast nad tekstom koji izgrađuje. Takvi vlastiti iskazi o sâmom romanu u romanu česti su i raznorodni, a prepliću se i stopljeni su s Galebovim iznošenjem teza o poetici umjetničkih djela općenito. U jednom će od njih i žanrovski odrediti svoje djelo:

Jutros sam listao ove bilješke i opet se nasmijao nad samim sobom. Ako se ne varam, htio sam da ispričam nešto kao “moj život”, ili možda “moje djetinjstvo” – a eto sam odlutao u nekakve meditacije, u nekakva maštanja, čak u nekakvo moralisanje! I ispalo je više kao neki “irealni dnevnik”: ne znam sâm da li dnevnik nekadašnjih dana, ili ovih sadašnjih, ili možda nekih trećih, nepostojećih dana koji vise van vremena. A mogao bih da ispišem na čelu ovih stranica i naslov: „jedan neosmišljeni životopis“. (Desnica 1986: 153)

Pripovjedač ne zazire ni od mogućnosti da čitatelju pokaže svoje dvoumljenje u vezi s pismom koje je pisao junak romana: „Pročitao sam dugo pismo koje sam pisao nekoliko posljednjih dana. Borio sam se dok sam se riješio da ga napišem. Sad se borim da ga ne pošaljem. Dobro što je napisano! Da ga nisam napisao, stalno bi me opsjedalo to iskušenje. Zadržat ću ga dan-dva.“ (Desnica 1986: 311) Motreno u okviru cjeline organizacije ove romaneske građe, ovo pismo čijeg primatelja zapravo niti ne saznajemo, aludira i na sâm tekst koji je pred nama, na roman *Proljeća Ivana Galeba*.⁵⁴ Pripovjedač otkriva pobudu za njegov nastanak koja se u metatekstualnoj strukturi djela referira i na pobudu za nastanak ovog romana, pa čak i bilo kojeg umjetničkog djela uopće. Taj je roman naprosto traktat o umjetnosti.

Brojni su poetološki iskazi koje Galeb iznosi u ovom romanu. Oni funkcioniraju na dvije ravni: istovremeno putem njih objašnjava čitatelju

⁵⁴ D. Rapo u napisu *Novele i romani Vladana Desnice* iznosi i varijante naslova tog romana - *Proljetne ognjice*, *Proljetne vrućice*, *Proljeće i smrt*. Kao što je poznato, Desnica se odlučio za *Proljeća Ivana Galeba* s podnaslovom *Igre proljeća i smrti* koji se neće pojavljivati u ponovljenim izdanjima tog djela. Kritičar smatra da je u tako formuliranom nazivu djela izrečena najvažnija Desničina misaona i poetska sinteza o čovjeku, životu i svijetu (usp. Rapo 1989: 83-84).

svoju poetiku, pa su *Proljeća Ivana Galeba* roman-manifest, ali i cijeli roman biva odraz upravo tako zacrtanih literarnih smjernica. Poetološki iskazi o radnji u romanu, o glavnom liku, o metodi proučavanja i prikazivanja građe, o temama, o odabiru žanra, o prevladavajućem književnom ukusu, o glazbi, o teatru, o filozofiji i slično oprimjereni su u romanu.⁵⁵ Svaki je taj iskaz *ključ* za razumijevanje cjeline djela, iz cjeline djela svaki *ključ* ponovno dobiva novu dimenziju.

Da ja pišem knjige, u tim se knjigama ne bi događalo ama baš ništa. Pričao bih i pričao što mi god na milu pamet padne, povjeravao čitaocu, iz retka u redak, sve što mi prođe mišlju i dušom. Časkao bih s njim. Ako uopće ima poezije, tad je poezija ono što naša misao i naša senzibilnost nađu lutajući pustopašicom. (...) Punio bih mu uši svakojakim buncanjem i maštanijama. Tek tu i tamo, u svakom petom ili desetom poglavlju, malo bih zašarao kao da se, tobože nešto događa (...) toliko da bih ga obmanuo pa da me ne napusti, (...) A onda bih mi opet za daljih pet ili deset poglavlja bajao što mi samo od sebe navire na usta. (Kako li odahnem kad u mojoj lektiri nabasam na istomišljenika! Kad, na primjer, naiđem na vapaj jednog: “htio bih napisati knjigu bez sadržaja!” ili na refleksiju drugoga: “čitav je problem u tome da čovjek iznađe nekakav način, nekakvu formu, u kojoj će slobodno moći da piše što god hoće”. Kao da iz tuđih usta čujem svoj vlastiti uzdah!) Neumorno ponavljaju kako umjetnik, tobože, uvijek “daje sebe”, ništa nego sebe, kako on, o ma čemu pričao, u stvari uvijek i samo priča o sebi, “ispoljava svoju unutrašnjost”, “ostvaruje svoju ličnost”. (...) Čovječanstvo je već dovoljno odraslo, dovoljno se prozrlilo a da bi mu trebalo fabulirati! (Desnica 1986: 96-97)

Ovaj poetski program, koji redovito citira najveći broj kritika posvećenih romanu *Proljeća Ivana Galeba* u narativnom tikvu romana ne funkcionira samo kao puki iskaz protagonistovih promišljenih stavova o književnosti. On je ostvaren upravo u romanu koji ga sadrži. Odražava se dio strukture – tog poetskog manifesta - na razini cijele strukture romana. U priči u priči problematizira se u romanu, još jednom, odnos radnje i esejističkih dionica u narativnom tekstu. Ona započinje ovako:

Novine su donijele jedan neobičan slučaj. Ispričat ću ga u najbitnijim

⁵⁵ Solar u članku *Tehnika uvođenja eseja u roman “Proljeća Ivana Galeba”* tvrdi da se uvode „rasprave o čitanju i pisanju koje se “uklapaju” jer izravno govore o problematici koja se čitatelju neizravno sugerira u prekinutim pričama“ (Solar 2004: 33).

crtama:

Neki čovjek izišao je jednog dana iz kuće i nikad se više nije vratio.

Ali ne! Na taj način priča je ispala i suviše kratka. Tako kratka da je eto već ispričana. Htio sam je svesti na najbitnije, no vidim da to ne ide. Bitno predstavlja samo polovinu stvari. Često onu manje bitnu polovinu. Pokušat ću da priču ispričam nanovo, ovaj put nešto opširnije. (Desnica 1986: 297)

Pripovjedačevi su iskazi dovoljni sami za sebe, a napominjem da je o toj umetnutoj priči⁵⁶ u romanu već pisao Ivo Frangeš u svom osvrtu na položaj Vladana Desnice i njegova djela u hrvatskoj književnosti (usp. Frangeš 1987: 376). Kritičar je vrlo lapidarno objasnio ulogu bitnoga i nebitnoga u poetici Ivana Galeba, u književnosti: „Jer sve ono što – kasnije, u opširnijoj verziji tog slučaja – pripadne tobože nebitnom, zapravo je psihološko i umjetničko objašnjenje one gole, bitne rečenice. Umjetnost je dakle iznošenje “nebitnoga”, onoga što jedino objašnjava – pravu, istinsku bit zbivanja!“ (Desnica 1986: 297) A nije li i sam roman *Proljeća Ivana Galeba* građen upravo na isti način kao i ta umetnuta priča, nema li i on isti cilj? Radnja je ovog romana ustuknula ispred brojnih esejističkih pasaja, baš kao što je slučaj i u interpoliranoj priči. U cijelom se romanu, baš kao u umetnutoj priči, pripovjedač iscrpljuje u *pokušaju da rekonstruira događaj*.

I Milivoj Solar, raspravljajući o tehnikama uvođenja eseja u ovoj roman Vladana Desnice, tvrdi da Ivan Galeb ne želi da njegov život bude priča, jer shvaća da *oblik priče* nužno i uvijek čini nasilje nad onim što se želi ispričati, zato on svoj život, kao uopće i svaki drugi život, može opisati samo kao niz eseja o problemima s kojima se susretao. Pripovjedačevi (više ili manje ironijski) komentari vlastitog teksta tako prirodno nadvladavaju priču: sve što se napiše zahtijeva naknadni komentar. Zato Solar tvrdi: „Motivacija uvođenja eseja tako je zapravo dvostruka. Oni se javljaju kad je pripovjedač nakon uvodne analepse krenulo u poznato i uobičajeno (...), a nastavljaju se zato jer se pretpostavlja da je pripovjedač i sam pročitao vlastite prethodne odlomke, pa

⁵⁶ I Vlatko Pavletić u eseju *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice* u toj umetnutoj priči čita i zametke Desničina integralizma. Naime, „iz labirinta stvarnosti Desnica je izašao jedinim mogućim smjerom: snohvatno veritikalno, pošao je jednom stazom i drugom i trećom i četvrtom uspješno, ali nije izabrao ni jednu jer je upravo bio pokušao ići svim stazama istodobno.“ (Pavletić 1971: 227)

kada ih nastavlja pisati, nužno ih i komentira i nadopunjava.“ (Solar 1986: 36) Život ne čini osmišljena priča, nego ga osmišljava naknadni komentar. Tu će tezu kao geslo svoje umjetnosti izreći i sam Galeb: čitatelj čita kako pisac sam piše, tj. pisac piše upravo onako kako čitatelj čita (usp. Desnica 1986: 35-37).

Kada razmatra pitanje glavnog lika u djelu, Galeb se zalaže za tezu po kojoj se sporedni likovi u romanu stvaraju redovito prema živom modelu koji je autoru pred očima. Za glavnog junaka takav je postupak nepotreban, redovito je štetan, a najčešće je i nemoguć. Eksplicitni su Galebovi iskazi i o sprezi kompozicije i vrsnoće umjetničkog djela:

Isto tako, ima i velikih umjetničkih djela (...) kojima bi sitna statička omaška poljuljala ravnotežu a zacrtan potez raskinuo magiju. U naoko bezbrižnom plesu nad provalijom dovoljan je jedan nesmotren korak pa da se čitava stvar surva u bezvremenost, da se sublimno izvrati u groteskno, da se autentično poetsko sroza u plićice banalnoga, (...) Najbolje rješenje ujedno je i jedino moguće: ili savršenstvo u zapasaju koji je djelo samo sobom obilježilo – ili potpun neuspjeh. (Desnica 1986: 70)

Protagonist komentira svoj postupak, tj. uporabu digresija u narativnom pismu:

Eto sam opet odlutao! Na svakom ćošku pobjegnem sam sebi s lanca. Stalno mi se mrsi i prekida nit. To mi je stara mana, još iz djetinjstva. Vječito su me korili zbog te “niti” i zbog neprestanih digresija. A ja sam se već onda čudio: što im je toliko do te blažene “niti”! Kao da je “nit” ono najvažnije i najbitnije što čovjek čovjeku ima da saopći! I činilo mi se da baš u tim “digresijama” leži sama suština onoga što želim da iskažem. (Desnica 1986: 124-125)

Tog će se načela Galeb pridržavati i u izgradnji svog životopisa. I na taj će način u tekstu romana ponuditi još jedan ključ za razumijevanje cjeline, dio ponovno govori o cjelini, a cjelina o dijelu.

Brojni su njegovi poetološki iskazi o snazi i moći riječi⁵⁷ u kojima se

⁵⁷ No i putem ovog pitanja o moći i snazi riječi Galeb će, još jednom, zamutiti granicu između stvarnosti i umjetnosti, između zbilje i mašte, upozorava i V. Pavletić (usp. Pavletić 1971: 250) Riječ može postati i oznaka ljudskog identiteta: „Žena koja se podaje iza grmova ne boji se svog života, grbavac ne bježi od svoje iskrivljene hrptenjače: on osjeća sebe u grbavcu i grbavca u sebi. Oni prezaju samo da ko za njima ne podvikne: ‘gle drolje!’, ‘gle, grbavca!’ Ljudi strepe od jedne grupe vokala i konsonanata.“ (Desnica 1986: 126)

također eksplicitno upućuje na svijest o načinjenosti svakog umjetničkog djela:

Uvidao sam: nema šta, riječ uvijek iznevjeri misao! A pogotovu iznevjeri osjećaj. Ili se, moguće, to samo meni događa, zbog nevještine, zbog nedostatka svake majstorije. I teško mogu da iskažem do koje me mjere to poražavalo (...) da baš sve, ljepota i neljepota, istinitost ili neistinitost (...) zavisi jedino od vještine ili nevještine, umješnosti ili neumješnosti. (Desnica 1986: 154)

Porazna je, tvrdi Galeb, ta ovisnost svakog umjetničkog doživljaja o vještini njegove realizacije. Jer on će zaživjeti jedino ako je realiziran vješto, živi samo onda kada mu spretan odabir riječi udahne život. Koliko je god taj postupak jednostavan, toliko je i zahtjevan. A uz ovo mišljenje treba povezati događaj iz djetinjstva kada je jednom riječju stovren Bučko, njegov vjerni pratitelj.

U razgovoru s umjetnikom-glumcem⁵⁸ Galeb će iznjedrati još jednu zanimljivu misao o bijegu sâmog umjetnika od umjetnosti, *o potrebi da se izađe iz vlastite kože, da se dezertira s polja umjetnosti* koju on tumači kao pojavu pri kojoj glumac pređe u režisere, virtouze u dirigente, a do koje dolazi zbog *više ili manje svjesnog gubitka vjere u svoju umjetnost, ili u umjetnost uopće*. Objašnjava kako se ona očituje kod pisca:

I kod pisca koji "nadraste" ustaljene književne forme, koji "prezre" shematičnost i konvencionalnost formalističkih okvira i oblika, pa stane da ispunja dnevnik i bilježnice, da niže zapise i marginalije, meditacije i kontemplacije, pisma i solilokvije, vjerujući da je tek u tim "amorfnim formama" uspio da iz sebe istiješti čistu i zgusnutu kap "suštine" ravno na papir. (Desnica 1986: 237)

Ponovno se objašnjava metode i žanr koji se koriste u izgrađivanju ovog romana. Ponovno se tekst izvrće i uvrće sâm u sebe.

O Galebovoj umjetničkoj metodi saznajem više i iz razgovora triju prijatelja. Svoj literarni program pripovjedač *stavlja u usta* Mati koji kaže: „Pravi literata ne analizira radi zanimljivosti analizirane stvari, radi rezultata

⁵⁸ Taj glumac - koji se u umjetničkom smislu potpuno srozao, koji je na zalasku svoje karijere - tvrdi da uzroci za glumačko opredjeljenje leže u sujeti i komedijanstvu, s čim se Galeb ne slaže: "Umjetnost, istinska umjetnost, počinje ondje gdje prestaje suejta. Istinske preokupacije velikog umjetnika niču tek ondje gdje su umrle njegove empirijsko-lične." (Desnica 1986: 234) što je za glumca potpuno neutemeljeno razmišljanje: "Gluposti! Umjetnost je nešto daleko manje, daleko niže od toga!" (Desnica 1986: 235)

analize, već zbog zanimljivosti samo analizatorskog posla. On ti, čovječe božji, ne domonstrira materiju koju ima pred sobom, nego svoju demonstratorsku sposobnost!" (Desnica 1986: 214) i suprotstavlja se mišljenju da su svi umjetnici takvi; takvi su samo oni *veliki, pravi*. Obrazlaže dalje Mato: „A osim toga, ta umjetnost analize ne dopada mi se ni zato što svojim postupkom unosi neopazice jednu krupnu umjetničku laž. *Ta laž nije ništa drugo do umjetnikovo nastojanje da ostvari psihički moment, unutrašnji pokret kroz stanovito vrijeme*. (istaknula S. T.-Š.).“ (Desnica 1986: 215) Očigledno je da Mato raspravlja o kategoriji vremena (preciznije, o *trajanju*) u narativnom tekstu, kako bi rekao Genette, i zaključuje: „U umjetnosti, cajt-lupa unosi jednu laž, koja umjetnikovom djelu oduzima više nego što mu doprinose one istine koje se pomoću nje otkrivaju.“ (Desnica 1986: 215) Galebov iskaz: „neobično cijenim baš one pisce koji nam otkrivaju sitna, tanana vlakanca u čovjeku, one naoko neznatne unutrašnje momente“ (Desnica 1986: 215) unutar teksta romana, ponovno, objašnjava vlastitu poetiku ostvarenu samim tim tekstom.

Tijekom cijeloga romana Galeb ga izbjegava formalno odrediti, iako se u samom diskursu koristi, doduše, iskazima koji bi ga trebali pobliže žanrovski odrediti: *moj život, moje djetinjstvo, meditacije, irealni dnevnik, "jedan neosmišljeni životopis, samotnički solilokvij, unutrašnje obračunavanje i suočavanje sa samim sobom*. Sâm će Galeb, *stari vjetrogonja-probisvjet, "flibustijer" klasičnog tipa, potekao negdje s obala ovog sredozemlja* u osvrtu na svoje djelo zaključiti:

S vremenom sam napravio porazno otkriće: gle! sav trud oko formulacije mojih sadržaja nije bio drugo nego nesvjesno nastojanje da i moje ne baš sasvim banalne misli i zapažanja zaodjenem u što nenapadniju, znači u što banalniju formu. (...) Nisam to tjerao iz nekakvih formalno stilskih preokupacije, iz težnje prema klasičnom idealu jasnoće, ili iz ugledanja na ovaj ili onaj uzor. Ne, takve stvari potječu iznutra. (Desnica 1986: 154)

U okviru narativnog teksta junak je u mogućnosti izdići se iz njega i iz svoje kritičke perspektive sagledati svoj uradak. I čitatelj ponovno biva eksplicitno upozoren na opasnosti zanata koje vrebaju na protagonista, biva upućen da je tekst konstrukt, da je napravljen na taj način i nikako drugačije jer *takve stvari potječu iznutra*. Ponovno se pisac-demijurg želi zamaskirati: svijest o djelu ne želi racionalizirati nego je smješta u prostor intuicije, u prostor naših pobuda

koje žive u nama, a da ih nismo u mogućnosti kontrolirati i da ih postajemo svjesni tek kad se realiziraju.

Umjetnost nastaje onoga trenutka, tvrdi Galeb, kada su ljudi osvijestili svoje postojanje, a istovremeno su postali svjesni i smrti koja vreba svakog trena na njih. Svaka je svijest o sebi povezana sa sviješću o svom kraju. Zato je i čitav ljudski život borba protiv smrti, zato je svako umjetničko djelo tek jedan mogući oblik te neumorne borbe.⁵⁹ I Galeb, kao jednu od vječitih tema umjetnosti, navodi i smrt⁶⁰, čak je proglašava i jedinim pravim motivom u umjetnosti o kojem mogu pisati samo oni koji imaju fantazije jer je drugi ne mogu niti doživjeti, a kamoli umjetnički uobličiti.⁶¹ Eksplicitno progovara i o postupku transponiranja te pojave u umjetničko djelo: „I odmah će započeti stilizacija. Još malo – i on će doći na ideju da svoj jučerašnji *tête-à-tête sa smrću 'umjetnički preobrazila', da ga 'transponira', da ga u nešto "projicira"* i kako li se sve to kaže. I u mašti će mu se eventualno začeti zamisao, recimo, jednog scenarija za balet.“ (Desnica 1986: 192)

Diljem romana razasuti su njegovi eksplicitni iskazi o književnosti:

Ne zanimaju me knjige o jednostaničnim bićima i njihovim sukobima pa makar koliko dramatični i elementarni bili. Za takvim knjigama možemo ponekad da posegnemo kao za kruiozitetom, ili radi "osvježenja" i promjene" (...) Ali u njima zaista nećemo naći ono što nas zaokuplja i muči. (...) Za moj ukus, osnovni je nedostatak novije literature baš to – što je nedovoljno intelektualistička. (Desnica 1986: 98)

⁵⁹ Saša Vereš u *Mali i veliki svijet Vladana Desnice* za sam roman *Proljeća Ivana Galeba* kaže da predstavlja jedan solilokvij o upornom otimanju od smrti (usp. Vereš 1967: 629).

⁶⁰ Galebovi su iskazi o smrti brojni:

Smrt. (...) Jedno stalno i vječito prisustvo u nama. (...) Treba mrziti smrt. (...) Smrt je u suštini jedina tema pjesnika. (...) Jedino smrt je realna (...) Jer, za smrt treba fantazije. Stvaralačke fantazije. I smrt je naš stvaralački akt. Naš najviši stvaralački akt. Stoga, za onog ko nema fantazije, nema ni smrti. Odatle biva da je po neka smrt veća drama za drugoga nego za samog onog koji umire. (...) Smrt pripada samo stvaraocu.“ (Desnica 1986: 75, 76, 77, 78)

I ovdje je evidentna Galebova vjera u moć umjetnosti: jedino umjetnost može stvoriti, može oživjeti pojavu iz stvarnoga života.

⁶¹ D. Rapo u vezi s poimanjem i mišljenjem smrti Desnicu dovodi u vezu s Tolstojem (usp. Rapo 1989: 116-118), a Saša Vereš navodi da je Desnica esejistički pisao o temi smrti u djelima Thomas Manna, Alberta Camusa, Andrea Gidea (usp. Vereš 1967: 629).

Protivi se on vezanosti epike za iluzionizam, protiv je spajanja zabavnog s korisnim u romanima i smatra da umjetnost ne napreduje u skladu s društvenim razvojem čovjeka koji se *toku vjekova i tisućljeća, jako, jako razvio, cerebralizirao*, pa bi umjetnost trebala *prikazivati što i kako on razmišlja*. O njegovom literarnom ukusu svjedoči i iskaz o *romasiranim biografijama*: „Ta idite, molim Vas! Što mi pričate! Historije jakih su priče o pojedincima. Plutarh! A historija slabih – to je povjesnica čovječanstva.“ (Desnica 1986: 247) Za opisivanje egzotičnih, primitivnih, nama nepoznatih naroda i njihovih običaja – tzv. *čovjek-ameba* Galeb tvrdi da takvi uraci predstavljaju *silazak nizbrdo*, potpuno srozavanje umjetnosti i zaključuje:

Pomirio sam se: možda ipak ima nešto zanimljivo, nešto poučno u tome: upoznati tu vrstu čovjeka (...) stvar je u tome što je sam pisac čovjek-ameba! Ne mari, rekao sam. Time se ništa ne gubi: ako s interesom upoznajemo čovjeka-amebu, sasvim je svejedno da li ga upoznajemo u osobi protagonista ili u osobi pisca. Samo, taj čovjek-ameba u osobi pisca pokročio je za koračić dalje: postao je lukava, maliciozna ameba. (Desnica 1986: 99)

I ovaj iskaz o toj, njemu stranoj literaturi, nudi ključ za čitanje samog Galebovog romana. Jer upravo je granica između junaka i pripovjedača u narativnom tkivu *Proljeća Ivana Galeba* zamućena, njihove se misli stapaju i izmjenjuju u jedinstvenoj cjelini. *Lukava, maliciozna ameba* je autor koji je postao svjestan samoga sebe, svoje moći nad tekstom koji izgrađuje. A taj zaključak dodatno podržava i Galebov iskaz o spontanosti u umjetnosti:

(...) sam bio došao do zaključka da toliko opjevana spontanost i neposrednost umjetniku baš i nije tako neophodna, ili da je, možda, bila neophodna za umjetnost pećinskog čovjeka. A još nešto kasnije (...) već sam vjerovao da se, u zamjenu za onu prvu, s vremenom razvija neka nova, vještačka spontanost i neposrednost, neka obnovljena naivnost (...) I da se, u svijetu suvremenog civiliziranog čovjeka, to valjda i nazivlje naprosto spontanošću i naivnošću. (Desnica 1986: 127)

Na isti je način, na pozadini govora o religiji za koju kaže da „je jedino područje gdje su se ljudi potpuno i čisti od zadnje misli predavali u naručje fantaziji i iracionalnome, bez stidljivosti i susprezanja“ (Desnica 1986: 79) protumačeno i Galebovo stajalište o pjesništvu: „Pjesnik je uvijek pomalo u zloj vjeri, a njegova naivnost uvijek pomalo uslovna. To je naivnost svjesna sebe. I

uvijek bar trunčicu lukava. Tu je stalno prisutna pritajena svijest da ta naivnost može biti upravljena na ostvarivaje estetskih vrednota.“ (Desnica 1986: 79) U takvom razobličavanju pjesnika, tek će djelo filozofa tj. *prerušenih pjesnika* biti označeno kao: „Nesvjesni pjesnici, nehotični tvorci prave poezije. A njihovu pjesničku narav i suštinu potvrđuje i upotpunjuje baš i ta crta pjesničke naivnosti, pjesničke nesvijesti o samom sebi: što svoje vizije života i svijeta šaraju savršeno ozbiljna lica, kao djeca kad rišu“ (Desnica 1986: 95).

O odnosu umjetnosti i stvarnosti u misaonom svijetu Ivana Galeba progovoriti će sam umjetnik: „Katkad pomišljam da su možda doživljajno najintenzivnije one mjesečine koje sam doživio u teatru. (...) Možda nas tek umjetnost nauči gledati na prirodu, na realne ‘prirodne ljepote’“ (Desnica 1986: 134) a isto će tako, naglašavajući njihove različite načine funkcioniranja, tj. odijeljenost tih svjetova, reći: „U prirodi je sve dozvoljeno i sve legitimno; svi odnosi boja tu su dobri, tu nema loših harmonija. Naravno, osim ako upadnemo u pogrešku da na prirodu prenesemo zakone svojstvene umjetnosti.“ (Desnica 1986: 276-277) I dok se umjetnost nastoji pokazati kao *čisti* izraz ljudskog duha i osjećanja, kao produkt one duboke ljudske potrebe koja nezaustavljivo izbija iz umjetnika, nemilosrdno ga trošeći, sada se eksplicitno prozivaju *zakoni umjetnosti*.

Metatekstualnim će se postupkom Desnica koristiti i pri oblažlaganju Galebove teorije o realnom i irealnom. Najprije će iznijeti sud:

Nikad nisam mnogo vjerovao u realnost realnoga. (...) tako je i meni ostalo to slabo razlikovanje između pomisli i stvarnosti, između “istine” i “laži”, između onoga što se “odistinski događa” i onoga što se “samo zamišlja”. I što je još gore, ostala mi je izvjesna nesposobnost da shvatim punu važnost tog lučenja. (...) Zar i fakat što ja u datom času doživljavam, mislim, čuvstvujem, strepim, trpim, nije isto tako realan i historičan fakat kao i fakat što je u datom povijesnom momentu Cezar prešao Rubikon. (Desnica 1986: 82)⁶²

Tu će misao zrcaliti i epizoda iz djetinjstva o (sablaznjivom) ponašanju majke koja ne zna da joj je dijete mrtvo koju umeće u narativno tkivo.⁶³ On, još

⁶² Za isti ovaj navod iz romana Dubravko Jelčić kaže da se u njemu zrcali Galebov odnos prema životnom realitetu, ali i zametak njegove umjetnosti (usp. Jelčić 1969: 227).

⁶³ Vlatko Pavletić u studiji *Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice* upozorava da se Desnica u toj interpoliranoj priči (objavljenoj

kao dječak, uviđa: „Istina, ona ne zna što se dogodilo. Ali to što se dogodilo – to je stvarnost. (...) I tad sam pomislio: vidi! nije tu važan sam fakat, ono što se gore u planini dogodilo, ono što jest: važno je naprosto to da li majka za taj fakat zna ili ne zna.“ (Desnica 1986: 89-90) Relativizam stvarnosti, stvarnost relativizma.

Prva od umetnutih priča u roman, što je također nedvojbeno metatekstualni postupak, o hipohondru⁶⁴ u narativnom je tkivu najavljena ovako: „Zamislite, na primjer, ovakvu priču.“ (Desnica 1986: 85) Pripovjedač se izravno obraća čitatelju i traži suradnju u izgrađivanju priče koju pripovijeda. A značenje, ulogu ključnog momenta u priči – tj. straha, bojazni od neizlječive bolesti (koju bolesnik u stvarnosti nema: rak fizički nije prisutan pa nije niti mogao uništiti taj ljudski organizam: i koji je prouzročio (neku drugu) bolest što je dovela da smrti - na koncu svog iskaza minorizira: „Ali što je uopće važno da li je imao raka ili ga nije imao? Taj podatak, ta informacija, nadodaje se priči eto tek onako, kao neki post scriptum. Kao nešto što za samu priču nije ni od kakve važnosti.“ (Desnica 1986: 87) Temeljnu je ideju ove priče, njenu poruku zapravo moguće iščitati i na razini cijeloga romana, upravo pozicija cijeloga romana daje smjernice i za tumačenje te umetnute priče. Istovremeno, ta umetnuta priča postavlja smjernice za čitanje romana i objašnjava njegova metodološka ishodišta. Priča u priči još jednom u okvirima romana problematizira odnos realnog i irealnog i precizira Galebovu poziciju prema tom pitanju.

U dijaloškoj je formi u roman integrirana i rasprava s autorom fantastičnog romana koji tek treba nastati, koji je još u skicama i bilješkama. I tu Galeb u nekoliko navrata koristi priliku da iznese svoja stajališta o umjetničkom stvaranju koje i realizira u sâmom romanu. Autor fantastičnog romana inzistira na pisanju *realističkog fantastičnog romana* zbog kritičara: oni mu uvijek zamjeraju ili jedno ili drugo (što je ujedno aluzija i na sudbinu Desničinog djela

samostalno kao *Mali iz planine*) približio Pirandellovoj teoriji pluraliteta ličnosti i relativnosti kriterija u ocjeni pojedinih ljudskih postupaka (usp. Pavletić 1971: 239). O dodirnim točkama Desnice i Pirandella govori i Branka Brlenić – Vujić (usp. Brlenić-Vujić 2004: 38-43), a zanimljivo je da talijanistica Sanja Roić u svom radu objavljenom u *Zborniku radova o Vladanu Desnici* ne spominje prožimanja dvaju kritičara i autora (usp. Roić 2004: 19-31).

⁶⁴ Vlatko Pavletić u umetnutoj priči (izvan romana je objavljena pod nazivom *Balkon*) karakterizira kao *psihološku eksperimentalnu konstrukciju* (usp. Pavletić 1971: 222).

u kritičkim pristupima). Progovorit će o sudbini romana:

Romani nikad ne izlaze na dobro. Kad bi imali da izađu na dobro, ne bi bilo zašto da se pišu. (...) Roman se piše samo onda kad kuća gori. Inače je to plitka igrarija, tek radi zabave dokonih. To prepuštam drugima. Ako je čovjek spao na to da piše fantastične romane, to još ne znači da se degradirao dotle da juri za uspjehom u najširim redovima. Ali to opet ne smijete shvatiti kao da koketiram s larpurlartizmom. (Desnica 1986: 261)

Posebno su indikativne njegove riječi o piscu i njegovu djelu:

Vi još živite u bezzlenoj obmani da je pisac gospodar situacije. On je to možda tek za nekoliko početnih stranica ili poglavlja, dok postavi stvar, dok namjesti kulise, dok navije oprugu svojim licima. Dalje, sve se razvija samo od sebe, svojim nužnim, neizmjenjivim tokom, i vuče pisca za sobom kao psa na lancu. Blažena naivnost neupućenih koji misle da pisac piše ono što hoće! Taman! Iz njega nešto laje, brekće, mahnita, bulazni, drmusa njime kao drvenim lutkom. A on, ako je dovoljno bedast, samo se trudi da to bulažnjenje složi u tesane, gramatički besprijekorne rečenice, da prikrije čitaočevu oku ono unutrašnje trukanje i drmusanje, što mu podaje nepomućeno miran i građanski pristojan privid, doprinoseći još više nesporazumku između njega i čitaoca ... Ja tu ni uz najbolju volju ne mogu više ništa da izmijenim. (Desnica 1986: 263)

Napušta se pozicija sveznajućeg pripovjedača i fingira se pripovjedna situacija u kojoj likovi žive svojim životom nesputani pripovjedačem. Zanimljivo je da Galeb moli, preklinje autora tog fantastičnog romana da mu kaže završetak romana: „Ne kao autor čitaocu, već kao čovjek čovjeku!“ (Desnica 1986: 268)

Autor se pak pravda da nije riješio završetak i to ne zbog nedostatka inspiracije, nego „iz nekog straha od odgovornosti pred čovječanstvom... Zaista, *škakljiv zadatak!*“ (Desnica 1986: 268) I dok Galeb želi uspostaviti komunikaciju o sadržaju romana na neutralnoj ravni, potpuno izlazeći iz sustava autor-čitatelj, izlazeći dakle iz okvira književnosti, umjetnosti, dotle autor romana u nastajanju pridaje tom umjetničkom djelu *odgovornost pred čovječanstvom*. Ironija.

Iz Galebova će pera nerijetko biti donesena sustavna objašnjenja pojedinih filozofskih, religijskih, društvenih pitanja, pa ne iznenađuje niti da je iznio svoje shvaćanje dvije različite teorije o umjetnosti: „teorija o umjetnosti kao kompenzaciji i teorija o umjetnosti kao oslobođenju.“ (Desnica 1986: 156) Za nj je *najglavniji poticaj na pisanje težnja za "oslobađanjem"*. Tako nastaju oni

najintimniji zapisi, prepiska, dnevnic, a samu sklonost prema pisanju tumači kao pojavu date životne dobi, pa za svoje pisanje kaže da je *senilna pojava*, ali to *piskaranje* mu je vrlo važno jer je u njemu *našao priličnog saveznika protiv samoće i duga vremena*. Uz uvriježeno mišljenje o tipovima književnosti Ivan u tekst unosi i svoje vlastite misli, misli koje objašnjavaju i sam tekst koji je pred čitateljem. Pritom je pretjerano samokritičan: „Jednu dalju zapreku mom pisanju vidim u tome što sam strašno, baš strašno neuk.“ (Desnica 1986: 157) Na tragu je takvog razmišljanja i njegov iskaz: „O, kad bi oni koji pišu knjige znali kako na samrtničkoj postelji malo koja knjiga a da ne izgleda potpuno lažna!“ (Desnica 1986: 347)

Brojna su pitanja *zanata* koja eksplicira taj *promašeni virtuoz*, pa iznosi i svoj stav o originalnosti, toj vječitoj težnji umjetnosti:

Originalnost još nikad nije nikla iz straha od banalnosti. (...) Čim u knjizi naiđem na mjesto koje mi makar i samo malo zamiriše na mistificiranu personalnost, na zamućivanje zbog zanatske draži li naprosto zbog mimetiziranja praznine, smjesta načulim uši. (...) Svjesna težnja za originalnošću nesumljivo je stvar relativno novijeg datuma. (...) Originalnost se mučno probijala kroz naslijeđene sheme i okvire, kroz osvještene forme, svjesno nepoznata i netražena od umjetnika, uprkos njemu. (Desnica 1986: 155)

Galeb, za kojega je *svakolika literatura i svakolika umjetnost uopće stvar čulnoga i slikovna*, svjedoči o promjeni koja se dogodila u njemu samome, a vezano uz poimanje one vrste ljudi kojoj i sâm pripada: „Znam, znam: umjetnik doživljava u imaginaciji, “u duhu”, po tome i jeste umjetnik, (...) I sam sam nekad tako govorio. I nadodavao da je naivna, diletantna, i staromodna, i provincijalna ovakva predstava umjetnikova lika.“ (Desnica 1986: 336) Dok piše retke ovoga romana, njega *u čudnu nedoumicu stavlja umjetnik koji ne osjeća potrebu da bude u stalnom, svakodnevnom dodiru s prirodom*. Umjetnik je po njegovom mišljenju *kontemplativna priroda*, umjetnici *nešto poetsko još istisnu iz sebe*, vječito je predan fantazijskom i senzibilnom, uvijek je u borbi s *voljom*: „Volja, uglavnom, i znači eliminiranje fantazije i senzibilnosti: one bi je rastočile, razoružale.“ (Desnica 1986: 336) Taj umjetnik, taj *kažnjenik* mora, smatra Galeb, imati *dnevni obrok prirode i dnevni obrok samoće*.

O samoj patnji i propitivanjima umjetničke prirode Galeb, taj *stari umjetnik*

probisvjet ne samo da upućuje svojom tragičnom subinom koju nudi čitatelju na uvid, nego i iznosi vrlo jasne sudove:

Razvojni putevi velikih majstora muzike puni su pouke. Ono što se površno nazivlje njihovim sporim pronalaženjem sebe i tegobnim oslobađanjem od tradicionalnih stega, tek je nesvjesno prezanje pred vlastitom izvornošću i kasno iznalaženje hrabrosti da budu ono što jesu. Koji se autentični stvaralac nad provalom svoje samosvojnosti nije upitao: je li ono nepoznato i čulno u meni jedno preimućstvo ili deformitet? kvalitet ili odsustvo drugog nekog kvaliteta? nesmisao i gluhoća za formu ili muke oko stvaranja jedne nove forme? Istinski se umjetnik boji svoje smionosti. Treba biti na opezu prema onima koji istrčavaju naprijed noseći transparent svoje originalnosti. Otkriće vlastite originalnost daleko je teži posao nego što to plitkovi zamišljaju, a put do svoje ličnosti kudikamo duži i krivudaviji. (Desnica 1986: 309-310)

U svakom je umjetniku, misli Galeb, vječito prisutan *antagonizam između čovjeka i umjetnika u njemu, s neprestanim i uvijek bolnim prevagivanjem sad na jednu sad na drugu stranu* i žalosno je kada prevlada bilo koja od tih komponenta u ličnosti. I inače Galeb o umjetniku misli u skladu s romantičarskom filozofijom: on je genij, talent, izuzetan je i neshvaćen u svojoj okolini: „Iz te moje preosjetljivosti za muziku (ili, točnije, za zvukove) moji su u djetinjstvu zaključili da sam jako naklon muzici, i dosljedno, bez sumnje, za nju nadaren. (...) Neko sam vrijeme, kasnije, vjerovao da je to možda pravi znamen za budućeg izvođača virtuozu“ (Desnica 1986: 53). Upravo taj *prvi susret s tom spregom: umjetnost – žrtva* Galeb je doživio u svom djetinjstvu na primjeru svoga učitelja violine. I dok je on proglašavan žrtvom umjetnosti, ali svojom krivicom, njegova je neuredna i zapuštena žena u mjestu postala simbolom za *posrednu i tim neviniju, žrtvu umjetnosti*. I svaki se glazbenik žrtvuje za svoju umjetnost, čak i fizički, pa će Galeb ustvrditi u razgovoru s Ernom: „Ta molim te, zar bi itko od nas bio speman da za čovjeka prinese onoliku žrtvu koliku prinosi za instrument!“ (Desnica 1986: 316), a ona upozorava da je tu specifičnost glumca koji *daje direktno sebe, “bez posredstva instrumenta”*. Ipak, i on je žrtva što je evidentno u slučaju propalog glumca: „Imitirao je čovjek sam sebe, ponešto pri tom pregoneći. Žrtva za umjetnost, kao i svaka druga.“ (Desnica 1986: 248) I sam umjetnik, dakle i sam žrtva Egidije će za umjetnost žrtvovati svoju kćer Kalpurniju koja odlazi s talijanskom kazališnom družinom, a Ivan,

Majin otac pokopat će mlado tijelo te klaviristice negdje u Italiji. Galeb će zaključiti: „Čovjek se rađa s vokacijom za boema kao i za bilo što drugo, pa se i ta vokacija kao i druge očituje od malih nogu u našoj spremnosti na žrtvu zbog nje“ (Desnica 1986: 194), istovremeno sretan što takav soj ljudi⁶⁵ svakim danom sve više izumire: „Da, hvala dragom bogu, svaki nas je dan manje, osjećam se kao neka nadživjela prepotopna neman, kao neki arheopteriks. Duskora će nas sasvim nestati. I to, objektivno, neće biti baš nikakva šteta. A vjerujte mi, neću ni ja subjektivno mnogo žaliti: zbilja nismo ni za što dobri, ni za što upotrebljivi“ (Desnica 1986: 183) i „Mi smo usamljeni, odrvenjeli strukovi zaostali na jesenskoj njivi“ (Desnica 1986: 184). Fra Anđelo razgovarajući s Ivanom *“pravom, pravcatom umjetničkom prirodnom” te “čistim, rođenim umjetnikom”*, ističe umjetnikovu, pa i njegovu nesposobnost za snalaženje u stvarnome svijetu:

Ti si se u svijetu realnih činjenica kretao kao u svijetu umjetnosti. Za tebe je život bio teatar. (...) Pristupao si životnim faktima kao izvorima impresija, kao izvorima senzacija. (...) Kažem ti, ti si mislio osjećajem, ti si mislio senzibilnošću, ti se mislio ćutilima, uhom, noktom, kožom – svime, samo ne mozgom, samo ne mišlju. (Desnica 1986: 177-178)

U razgovoru s liječnikom Galeb se također osvrće na njihovo različito poimanje svijeta i života: „Vi, intelektualci, umjetnici i ljudi te vrste, često komplicirate vaše stanje nekim vašim subjektivnim svjesnim i podsvjesnim momemtima. Vi uopće komplicirate život. Vi doživljujete život nekako rekao bih... - Literarno, zar ne?“ (Desnica 1986: 318) i iz te diskusije kaže: „Mi se ne razumijemo, mi smo dva svijeta! Vi ste čitavi ogrezli u konkretnoma, u praktičnom, u materijalnome. (...) A za mene, naprotiv, baš to ne postoji!“ (Desnica 1986: 324) Jaz je prisutan i nepremostiv.

Vrlo su česta Galebova razmišljanja o teatru, toj vrsti umjetnosti što ju je intenzivno čulno doživio kao dječak koji je uz poklič iz predstave i vezao sudbinsku naznaku nadolazeće nesreće. O njoj će u romanu, pored već navedene epizode iz djetinjstva, iznositi svoja stajališta u unutarnjem monologu: utvrdit će da je u njemu, *toj širokoj umjetnosti, po prevashodstvu umjetnosti za mase*

⁶⁵ Saša Vereš je u napisu *Veliki i mali svijet Vladana Desnice* potresno posvjedočio: „Ona otmjena tuga bez koje ne mogu zamisliti Desničine junake daje svakome od njih nešto veličajno, neponovljivo i martirsko.“ (Vereš 1967: 628)

već napuštena konvencija djetinjeg iluzionizma, a on želi da se napokon i književnost udalji od mimetizma.⁶⁶ Potaknut viješću u novinama o smrti nekad poznatog glumca za kojeg je imao osjećaj *da u dubini duše ne voli svoj poziv, da ga na mahove čak mrzi* i *da krije intimno nezadovoljstvo*, junak u njemu vidi tipičan primjer čovjeka na kojega je umjetnost razorno djelovala, jedinku u kojoj je sukob između umjetnika i čovjeka unutar jedne osobe doveo do nesretne i promašene egzistencije. Galeb se prisjeća njihovih dugih razgovora o umjetnosti, pa će iznijeti novu teoriju o kazališnoj umjetnosti. Tvrdi da „istinski velika djela dramske poezije ne bi trebalo prikazivati, (...) da su ona i bez “scenske realizacije” potpuno realizirana, u sebi cjelokupna, sama sebi dovoljna, dokraja dorečena“ (Desnica 1986: 228). Upravo u uprizorenjima tih tekstova otvaraju se mogućnosti za njihovo oskvrnuće, za njihovo izobličjenje. U teatru „poetske vrijednosti teksta prevode se u para-poetske. Eto: taj postupak prevođenja vrednota, ta ponovna, “umjetna” koloracija prethodno dekoloriranog lirskog glasa, ta falsifikacija autentične lirčnosti, to se zove teatar, umjetnost teatra“ (Desnica 1986: 228). I dalje razvija svoju misao: „Da, takozvana “dramska poezija”, to jest poetski vrijedni tekstovi pisani u dramskoj formi, i “teatar”, ne samo što nisu istovjetnost i međusobna nadopuna nego su sušta suprotnost i uzajamna negacija“ (Desnica 1986: 229). U početku ovog Galebovog izlaganja o navedenim problemima, očigledno je, da junak ne luči različite književnoteorijske kategorije: dramski tekst kao književni entitet s jedne strane te njegovo uprizorenje u skladu sa zakonima dramaturgije s druge strane. Kako je protagonist i sam obilježen kontradikcijama, u daljnjem će tijeku svog izlaganja on ustvrditi:

Tvrdim samo da ta umjetnost (scenska, ubacila S. T-Š.) i njene specifične vrednote nisu identične s umjetnošću dramske poezije i njenim vrednotama, niti predstavljaju neku njenu integraciju ili njeno “puno ostvarenje”. (...) Istina i scenska nam umjetnost ponekad pruži koji časak užitka; ali taj je

⁶⁶ Ovo nastojanje iskazano u romanu Branka Brlečić-Vujić u studiji o *Motivu glazbe u romanu Proljeća Ivana Galeba* čita u postmodernističkom ključu pa uočava (Pirandellov) obrat koji nastaje u djelu. Naime, i stvarnost je tek jedan od mogućih svjetova, a suvremena se umjetnost u većoj ili manjoj mjeri odmakla od načela mimetizma. Svako stvarnosno djelo u sebi ne nudi samo sliku života, nego i onaj segment života koji je umjetnost ostvarila na svoj način. Obrat je u tome što „ono što smatramo životom, predstavlja privid, a prava je zbilja – umjetnost!“ (Brlečić-Vujić 2004: 41)

užitak suštinski različit od užitka u poetskom tekstu. (Desnica 1986: 230)

Ovdje, u razmišljanju protagonista o teatru prisutna je kontradikcija koja oprimjerena postaje tek element kojim se roman ponovno uokviruje, kojim skreće pozornost na svoju izgrađenost. Galeb je već u djelu eksplicitno iznio svoje stajalište u razgovoru s fra Anđelom o karakteru junaka književnog djela. On ne samo da može, nego i treba biti kontradiktoran:

Da sam pisac, nikad ne bih strahovao da ne upadnem u kontradikciju i nedosljednost: tek kontradikcija je ono što liku podaje krepčinu i reljef. O, dobro raskrečiti par osnovnih karakternih crta – to je osnova na kojoj se tka uvjerljiv životan ljudski lik!... Kontradiktornost je jedan od temeljnih zakona ljudske psihe, i ko to nije shvatio, nije shvatio ama baš ništa o čovjeku! (Desnica 1986: 179)

Desnica se poslužio potpuno identičnim postupkom kao i u već navedenom izlaganje *ars poetica* koje je, zatim provedeno i u samom djelu.

Protagonist će i sâmoga sebe, svoj životni put predstaviti iz vizure liječnika kao još jednu priču: „Zacijelo je i on čuo priču o tragediji virtuoza koji je nesretnim slučajem, ili nesmotrenošću, na veselom izletu, kad se najmanje tome mogao nadati, iznakazio ruku, i time se upropastio i onesposobio za dalju karijeru; i to uprav u času kad je već stajao na pragu slave – itd, itd.“ (Desnica 1986: 31) Ironijsko stajalište prema svom životu ovako transponiranom u *pričicu* eksplicitno izriče:

Obična slatka pričica, dobra za šiparice i za posljednje stranice sedmičnih ilustracija. I kadra, čak, uz neki minimum spretnosti, da čovjeku donese kudikamo više slave nego što bi mu ikad mogla donijeti ona promašena karijera. A može uroditi još i tom neočekivanom blagodat, da čovjeku ponude da igra sam sebe u filmu, da izigrava sam svoju “tragediju”. Eto što sve može da donese jedna sretno potrefljena nesreća!“ (Desnica 1986: 31)

Granica je između života i umjetnosti vrlo tanka, nepravilna, zamućuje se. Život je priča, priča je život. I u Galebovom načinu razmišljanja čini se kao da životne pojave te vrste, te sudbonosne ljudske tragedije bivaju zanimljivije tek kao tema umjetnosti. Tada su čak i (financijski) isplativije. Umjetnost u tržišnim okolnostima. Indikativno je i Galebovo mišljenje o nesreći koja ga je snašla: „nesreća (je) došla baš u pravi čas, u čas kad sam bio dopro do krajnjih granica

mojih mogućnosti i kad ni bez toga ne bih bio kročio ni za stopu dalje, u čas kad je neminovno moralo da otpočne srozavanje. Milostiv udes!" (Desnica 1986: 54) Taj životni kroki koji Ivan nudi čitatelju bit će potpun tek kada pripovjedač sâm u svom romanu iznese mišljenje o uratku koji je pred njim: „Eto, pod starost sam iskusio i to: što znači posjedovati jedan rukopis. Primirisao sam i spisateljske slasti. Šašav posao! Ako sam dobro shvatio u čemu je stvar, treba naopakao proživjeti čitav jedan život, pa da bi se odatle napisala jedna, i to najčešće slaba knjiga!“ (Desnica 1986: 367) Za ovaj je roman-esej, u kojem sam pripovjedač koji je ujedno i glavni lik djela, i život i pisanje o životu samo je *šašav posao*. Kasno modernističko ostvarenje koje samo za sebe kaže da je *slaba knjiga*. Izvrće roman sam sebe, pretresa se i obračunava se sam sa sobom. Junak sam sebe ironizira, roman sam sebe parodira. Izgubio je bitku. Krenuo je, vidljivo je, prema postmodernom poimanju svijeta, pa i umjetnosti.

U modernoj su književnosti vrlo često predmet njezinog bavljenja junak-umjetnik i brojni problemi koji su usko vezani s temeljnim problemima umjetnosti. Umjetnik postaje junak u umjetničkom djelu, a problematika umjetnosti temom umjetničkog djela. I kao što se tumačenju podvrgava i priroda, i tehnika i tehnologije, i život – tako i umjetnik i umjetnost, ta djelatnost genija postaje i sama temom stvaralačke zaokupljenosti. I *Povratak Filipa Latinovicza* i *Proljeća Ivana Galeba* romani su o umjetniku, jedan o slikaru, a jedan o glazbeniku koji se okušao u pisanju romana. A svaki nam roman o umjetniku uvijek nudi u samome sebi jednu latentnu svijest o iluziji. Ova dva romana tu svijest razgolićuju. U tim traktatima o umjetnosti, u tim romanima-stvaralačkim manifestima čitatelj je bačen u labirint (ponekad i kontradiktornih) iskaza (potaknutih monološko-asocijativnom tehnikom, oblikovanim u, najčešće, eseje) koji žive svojim samostalnim životom, ali životom koji nudi ključ za tumačenje cijeloga djela. A opet, tek kada čitatelj sve ključeve razasute diljem tih narativnih struktura postavi u prave ključanice, kada posloži kockice u tim slagalicama čita se novi, cjelokupni smisao. Dio zrcali cjelinu, cjelina zrcali dio. Metatekstualnost. Takvi romani sami u sebi nadrastaju svoj pokušaj definiranja kako vlastitih stavova o umjetnosti, tako i iskušenja izvjesne estetike ili, pak, psihologije stvaranja. Oni prerastaju iz medija koji je nudio tek bilježenje neposrednih stvaralačkih iskustava u medij koji propituje sam sebe. Tragično osjećanje života više nije konkretizirano u neposrednom odnosu prema romanesknim situacijama, sada je ono (u *Povratku Filipa Latinovicza* manje, a u *Proljećima Ivana Galeba* više) projicirano na sam akt umjetničkog

stvaranja. Pita se roman, taj tradicionalni narativni oblik, o svojoj sposobnosti za realiziranje i neromanesknih, najčešće imaginativnih iskustava. Pita se roman je li došao do samoga svog (tradicionalnog) ruba.

Literatura

- Bačić-Karković, Danijela. 2003. „O ranim Krležinim romanima II (Vražji otok (1923), Povratak Filipa Latinovicza (1932), Na rubu pameti (1938))“. U: *Fluminensia*, 40, 1, 59-91.
- Biti, Vladimir. 1984. „Krleža i evropski roman“. U: *Književna smotra*, 16, 54-55, 63-82.
- Biti, Vladimir. 2004. „Mama-Yumba i Mumbo Jumbo“. U: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, Dragutin. Zagreb: Srpsko kulturno društvo Prosvjeta.
- Brlenić-Vujić, Branka. 2004. „Motiv glazbe u romanu ‘Proljeća Ivana Galeba’“. U: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, Dušan, Zagreb: Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, 38-43.
- Bukić, Ferdo. 1971. „Strukturalna obilježja lika glavnog junaka u Krležinom romanu Povratak Filipa Latinovicza“. U: *Croatica*, 2, 2, 201-229.
- Cvitan, Dalibor. 1971. „Mitska interpretacija romana Povratak Filipa Latinovicza“. U: *Ironični narcis (eseji i kritike)*. Zagreb: MH, 117-134.
- Desnica, Vladan. 1986. *Proljeća Ivana Galeba*. Beograd: Rad.
- Donat, Branimir. 1989. *Razgolićenje književne zbilje*. Zagreb: Naprijed.
- Krleža, Miroslav. 2004. *Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb: Večernji list.
- Engelsfeld, Mladen. 1975. *Intrepretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb: Liber.
- Frangeš, Ivo. 1974. „U potrazi za izgubljenim djetinjstvom“. U: *Matoš, Vidrić, Krleža*. Zagreb: Liber, 310-331.
- Fangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb-Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba.
- Gjurgjan, Ljiljana. 1993. „Leone i Filip: od modernističkoga do postmodernoga poimanja subjekta“. U: *Republika*, 49, 11/12, 90-99.
- Jelčić, Dubravko. 1969. „Vladan Desnica i njegovo traganje za individualnom slobodom“. U: *Teme i mete*. Zagreb: Znanje, 225-237.
- Korać, Stanko. 1972. *Svijet ljudi i realizam Vladana Desnice*. Beograd: Nolit.

- Lasić, Stanko. 1977. *Problemi narativne strukture*, Zagreb: Liber.
- Maixner, Rudolf (R.M.). 1932. „Panonsko blato u književnosti. Povratak Filipa Latinovicza od Miroslava Krleže“. U: „Obzor“, 73, 173, 2-3.
- Melvinger, Jasna. 2003. „San i čin Filipa Latinovicza ili kako spasiti europina Bika“. U: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Zagreb: Dora Krupićeva, 147-152.
- Melvinger, Jasna. 2003. „Ženski likovi u Krležinu romanu Povratak Filipa Latinovicza“. U: *Moderna i njena mimikrija u postmoderni (rasprave i ogledi)*, Zagreb: Dora Krupićeva, 125-145.
- Nemec, Krešimir. 1988. *Vladan Desnica*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Nemec, Krešimir. 1998. *Povijest hrvatskog romana II*. Zagreb: Znanje.
- Panorama hrvatske književnosti XX. stoljeća*. 1965. Ur. Pavletić, Vlatko. Zagreb: Stvarnost.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana III*. Zagreb: Školska knjiga.
- Pavletić, Vlatko. 1968. „Predgovor“. U: *Vladan Desnica, Izabrana djela, Pet stoljeća hrvatske književnosti*, Zagreb: MH.
- Pavletić, Vlatko. 1971. „Djelom do istine ili osmišljena zbiljnost beletrističkih proza Vladana Desnice“. U: *Djelo u zbilji (eseji i analize)*. Zagreb: Naprijed, 205-254.
- Pavletić, Vlatko. 1996. „Vladan Desnica: Proljeća Ivana Galeba“. U: *Kritički medaljoni. Panorama hrvatskih pisaca*. Zagreb: NZMH, 351-354.
- Peleš, Gajo. 1966. „Od općeg do esejističke introspekcije“. U: *Poetika suvremenog jugoslavenskog romana 1945-1961*. Naprijed: Zagreb.
- Rapo, Dušan. 1989. *Novele i romani Vladana Desnice*. Zagreb.
- Rapo, Dušan. 2004. „Mjesto Vladana Desnici u novijoj hrvatskoj književnosti“. U: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, Dušan. Zagreb: Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, 9-18.
- Roić, Sanja. 2004. „Vladan Desnica i talijanska kultura“. U: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, Dušan. Zagreb: Srpsko kulturno društvo Prosvjeta, 19-31.

- Sepčić, Višnja. 1996. „Susret s kaosom: Krležin Povratak Filipa Latinovicza“, U: *Klasici modernizma*. Zagreb: Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, 145-186
- Sepčić, Višnja. 1996. „Meksički pakao Lowrijeva romana ‘Pod vulkanom’ i karnevalizirani podzemni svijet Krležina ‘Povratka Filipa Latinovicza’“. U: *Klasici modernizma*. Zagreb: Zavod za znanost Filozofskog fakulteta, 187-218.
- Solar, Milivoj. 2004. „Tehnika uvođenja eseja u roman Proljeća Ivana Galeba“. U: *Zbornik radova o Vladanu Desnici*, ur. Rapo, Dušan. Zagreb: Srpsko kulturno društvo Prosvjeta.
- Šicel, Miroslav. 1997. *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.
- Vereš, Saša. 1967. „Veliki i mali svijet Vladana Desnice“. U: *Izraz*, 11, 7, 627-629.
- Žmegač, Viktor. 1986. „Imaginacije Filipa Latinovicza“. U: *Krležini europski obzori. Djelo u kompatitivnom kontekstu*. Zagreb: Znanje, 59-159.

Metatextual procedures in the novels *The Return of Filip Latinowicz* by Miroslav Krleža and *Proljeća Ivana Galeba* [The Springs of Ivan Galeb] by Vladan Desnica

This study analyses metatextual elements in the novels *The Return of Filip Latinowicz* (1932) by Miroslav Krleža and *Proljeća Ivana Galeba* (1957) by Vladan Desnica. These two novels have a thematic link: two artists, a painter and a musician, contemplate their lives and art. At the same time, the novels are very much different: one is representative of a modernist narrative experience, while the other is a late modernist piece with a strong existentialist enquiry concerning many issues of human life and art.

Key words: metatextuality; *The Return of Filip Latinowicz*; Miroslav Krleža; *Proljeća Ivana Galeba*; Vladan Desnica

2. O romanima *Mirna ulica, drvored* i *Voda, paučina* Nade Gašić

što tražiš u tuđim snovima?
tražim ključ za svoje

što tražiš u tuđim strahovima?
tražim obješnjenja za svoje
(Gašić, N. *Mirna ulica, drvored*)

Romani *Mirna ulica, drvored* (Zagreb, 2007) i *Voda, paučina* (Zagreb, 2010) Nade Gašić svojom su pojavom na našoj literarnoj sceni izazvali velik interes čitateljske publike i književne kritike. Roman *Mirna ulica, drvored* već je pokazivao da autorica ne preza od svjesnog narušavanja granica žanra kriminalističkog romana, a u *Vodi, paučini* će taj postupak biti još intenzivniji. U oba je djela (glavna) tematika razotkrivanja zločina - s, djelomično, tipiziranim likovima i kompozicijom koja se razvija od zagonetke preko istrage do rješenja - postala okosnica razrade raznolikih tipova pripovijedanja. U tim se romanima žanr kriminalističkog romana pojavljuje kao matrica u koju se uključuju i drugi žanrovi (dnevnik, pismo, esej, bajka). U njima se koriste raznorodni postupci kao što su parodija, ironija, groteska, miješanje visokog i niskog stila, intertekstualnost, neodređenost, citatnost. Dijelovi teksta se tiskaju u različitim tiskarskim slogovima, ili se umetnu ti dijelovi izdvajaju grafostilematski (u kurzivu, masnim slogom, drugačijim fontom i slično), i (pod)naslovima...

Cilj je ove studije uputiti na načine kojima se u romanima Nade Gašić ostvaruju metatekstualni postupci i na učinke koje oni ostvaruju u tim postmodernim diskursima.

Ključne riječi: metatekstualnost; dijegetska samosvijest; lingvistička samosvijest; kriminalistički roman; postmoderna proza; Gašić, Nada.

Uvod

Nada Gašić⁶⁷ se u književnom životu javila romanom *Mirna ulica, drvored* (Zagreb, 2007) čija se radnja odvija u kolovozu u gradu Zagrebu. Uslijedio je roman *Voda, paučina*, objavljen 2010. godine. Ti su kriminalistički romani postigli izrazito veliki uspjeh kod čitateljske publike, a zamijećene su njihove kvalitete i u kritičkoj literaturi (usp. Kolanović 2010, Zlatar 2010, Alajbegović 2011, Pogačnik 2007, Tatarenko 2010). U hrvatskoj književnosti pažnju je književnih povjesničara i kritičara kriminalistički roman počeo plijeniti 70-ih i 80-ih godina kada djela Pavla Pavličića i Gorana Tribusona intrigiraju akademski obrazovane kritičare (usp. Lasić 1973). Kao njihovi prethodnici otkrivaju se Marija Jurić Zagorka, Milan Nikolić i Nenad Bixy koji očitije pripadaju polju tzv. popularne kulture, ali i Branko Belan, te Antun Šoljan i Ivan Raos (krimiče pišu pod pseudonimom i uz objasnidbene autopoetičke intervju!) kao pisci koje uvrštavamo u područje visoke tj. elitne kulture (usp. Lasić 1973; Donat 1978; Žmegač 1976; Škreb 1981; Mandić 1985; Pavličić 1990; Milanja 1996; Solar 2000, 2004; Juričić 2002, 2004; Brešić 2004). Njihovi romani svjedoče da je konstituiranje žanra kriminalističkog romana u hrvatskoj književnosti krenulo iz sfere akademske svijesti koja je spoznala (i prihvatila) potrebu izuzetno velikog broja čitatelja za trivijalnom književnosti, njezin značaj i ulogu te uskoro osvijestila zakonitosti 'izgradnje' te literature. Boris Škvorc u studiji „Tko je ubio djevojčicu sa žigicama, a koga (je ubila) Crvenkapica? Ili: o (postmodernim) hrvatskim krimičima“ tvrdi da je hrvatski kriminalistički roman, sukladno trendovima u svjetskoj književnosti, dekonstruirao obrazac klasične kriminalističke sheme i daje prikaz suvremenih tendencija u hrvatskom kriminalističkom romanu (usp. Škvorc 2012: 63-98). U postmoderno doba u

⁶⁷ Nada Gašić (Maribor, 1950.) - lektorica, prevoditeljica, urednica i spisateljica - živi u Zagrebu gdje je završila studij sociologije i kroatistike na Filozofskom fakultetu. Godine 1975/76. radila je kao lektorica hrvatskog jezika na Karlovom sveučilištu u Pragu te je usavršavala češki jezik na katedri za češki jezik Filozofskog fakulteta u istoj ustanovi. Suradivala je s V. Anićem na *Rječniku hrvatskog jezika*, uredila je oko pedesetak knjiga. Njezin prijevod Hašekovog *Dobrog vojnika Švejka* je izazvao burne reakcije književne javnosti zbog upotrebe idioma. U književnom se životu javila romanom *Mirna ulica, drvored* te je osvojila nagradu *Slavić* Društva hrvatskih književnika za debitantsku knjigu 2007. godine. Za roman *Voda, paučina* dobila je nagradu *Vladimir Nazor* za književnost 2010. godine.

književnosti - kada je razlika između trivijalne i visoke književnosti dokinuta – promijenjen je položaj i struktura kriminalističkog romana. Kriminalistički roman, taj najglasovitiji i najrasprostranjeniji žanr trivijalne književnosti pokazuje izrazitu sklonost za prihvaćanje i uklapanje drugih žanrova unutar svoje ustaljene strukture. To je vidljivo i u romanima *Mirna ulica, drvored* i *Voda, paučina*.

Roman *Mirna ulica, drvored* je već pokazivao da Nada Gašić ne preza od svjesnog narušavanja granica žanra, a u *Vodi, paučini* će taj postupak biti još intenzivniji. U oba je romana tematika razotkrivanja zločina s, djelomično, tipiziranim likovima i kompozicijom koja se razvija od zagonetke preko istrage do rješenja postala okosnica razrade raznolikih tipova pripovijedanja. Početna zagonetka je u oba djela povezana s ubojstvom: u *Mirnoj ulici, drvoredu* ubijen je stanar Pongračić čiji leš u dvorištu stambene zgrade otkriva Alija Seferović koji živi u podrumskom stanu iste, a u *Vodi, paučini* dječak David svjedoči izbacivanju ženskog leša iz auta u dvorište škole. Započinje policijska istraga koja se provodi sustavnim ispitivanjem svjedoka i osumnjičenih uz osvjetljavanje situacija koje su prethodile zločinu. Rješenje se ostvaruje otkrićem ubojice, pri čemu je u ovim romanima Nade Gašić taj put organiziran u skladu s principima metatekstualne proze koja strukturalno podriva konvencije književnog sustava i konvencije na kojima je utemeljena zbilja. Metatekstualni postupci u romanima *Mirna ulica, drvored* i *Voda, paučina* tema su ove studije.

O metatekstualnosti su u književnoj teoriji brojni autori iznosili svoja viđenja (usp. Alter 1978; Waugh 1990; McHale 1987; Nemeč 1993; Pavličić 1993; Oraić-Tolić 1993; Medarić 1993; Moranjak – Bamburać 1991a, 1991b; Zlatar 1998, 2000; Čale Knežević 1995, Užarević 2003). Za potrebe ove studije kao teorijski *procede* odabran je pristup L. Hutcheon zbog sustavnosti i cjelovitosti kojima se odlikuje.

Otvorena dijegetska samosvijest

U romanu *Mirna ulica, drvored* otvorena dijegetska samosvijest ostvarena je unošenjem priče u priču o nesankcioniranom umorstvu stare Elizabete Kukec, koju ubija vlastita kćer Barbara Foček, isprovicrana majčinim ponašanjem i nevoljama koje prouzrokuje, ali i svojom onemoćalošću zbog vrućine. U

narativni slijed unesena je i priča o Aliji Seferoviću koji ne uspijeva napisati biografiju nužnu za ostvarivanje prava na domovnicu i ne razumije način na koji se treba izraziti. Na taj se način naglašava njegova nepripadnost, izoliranost i osamljenost iz koje on izlaz nalazi u samoubojstvu. Ti slučajevi naznačili su tek jedan mali dio panorame života u kvartu. U *Vodi, paučini* vrlo su brojne umetnute priče u priči (priča o poplavi u Zagrebu 1964. godine i Katarininim roditeljima, zamišljena ispovijed Davidove majke Katarine o sebi i o Davidovom ocu školskoj psihologinji, ispovijed Davidovog oca o sebi, o njegovom ocu, njegovoj novoj ženi itd.) i one su redovito grafički izdvajane od ostatka romana. Takvi postupaci odražavanja priče u njezinu sažetku postižu dvojaki efekt: priča se istovremeno osporava i opisuje. Tako se *mise-en-abîme* javlja u funkciji strukturalne pobune jednog fragmenta priče protiv cjeline koja ga sadrži te ujedno predstavlja čin samoobznanjivanja fikcionalnog statusa priče. Te samostalne narativne cjeline predstavljaju strukturu koja se istodobno ostvaruje u sadržanoj i sadržavajućoj priči i na taj način ukidaju sintagmatski razvoj dijegeze. Zato djelo svojim primateljima nudi višak informacija. Priča u priči promatrana na razini romana, poput svih ostalih iskaza, sudjeluje u tvorbi značenja, ali se i javlja kao element metaznačenja, koji priči omogućuje da za svoj sadržaj i temu uzme samu sebe. Tekst se tako nadvija nad procese vlastite tvorbe i uporabe, a u situacijama kada se *mise-en-abîme* protegne na cijelu strukturu djela, govorimo o alegoriji. U romanima *Mirna ulica, drvored* i *Voda, paučina* se alegorijski svjedoči o jednoj u nizu prikazanih odlika tranzicijskog društva u Hrvatskoj toga doba. Tako se progovara o utjecaju rata devedesetih godina, o pojavi konzumerizma, o pokretu koji se zalaže za zdrav život, o kriminalu, o eskort-damama i sl. iz čega nerijetko proizlaze i groteskni opisi (npr. opis vjenčanja Katarinine mlađe sestre u romanu *Voda, paučina*).

Aktualizirani oblici dijegetske samosvijesti

Pripovjedač redovito očekuje od čitatelja da je upoznat s dotičnim pripovjednim konvencijama i u tekst unosi neizravne recepcijske upute. Čitatelju se nudi uočavanje pripovjednih pravila i zakonitosti fiktivnog svijeta romana, pa sam čin čitanja postaje ponajprije čin aktualiziranja tekstovnih struktura. Metatekstualna se paradigma rado inkorporira u *detektivsku priču*, u *fantastiku*,

u *igru* i *kombinatoriku*, u *erotske* modele. U romanima *Mirna ulica, drvored* i *Voda, paučina* metatekstualnost u *detektivskoj priči* iskorištava njezinu snažnu konvencionalnost u strukturi i njezinu utemeljenost na modelu hermeneutičkih praznina. U tim romanima u dominantnu strukturu kriminalističkog romana uključuju se raznovrsni žanrovi. Aktualizirana dijegetska samosvijest u romanu *Mirna ulica, drvored* ostvarena je unošenjem u narativno tkivo romana dnevnčkih zapisa Daše Zeline (usp. Gašić 2007: 19-23, 55-63, 84-90, 137-144, 169-175). Ona je s prozora svoga stana mogla vidjeti umorstvo Pongračića, parastrojenih živaca, tijekom nekoliko vrelih kolovoških dana nakon umorstva koje je uzdrmalo atmosferu kvarta kojeg obilaze policajci prikupljajući dokaze u vezi slučaja - piše svoj dnevnik u obliku pisama koje upućuje Elidi i unutar samog teksta romana određuje njegov žanr te komentira postupke koje koristi. Dijelovi dnevnika od ostatka teksta romana izdvajani su kurzivom, a pažnju posebno plijene vrlo jednostavni, gotovo dječji crteži odjevnih predmeta: sukanja, ovratnika, košulja, kupaćih gaćica, zatim naočala i sl. unesenih u tkivo romana. Svoje zapise daje Fedoru pri njihovom zadnjem ranjutarnjem planiranom susretu u maksimirskom parku neposredno prije nego što se zbog udarca u glavu utopila u jezeru. Fedor čita njezine dnevničke zapise iz zgužvane bilježnice i proganja ga osjećaj da mu njihov smisao izmiče te shvaća da ne uspijeva iščitati Dašinu poruku. U slučajnom razgovoru s Marinovim poznanikom uviđa da je Marino za vrijeme Dašina ubojstva mogao biti u Zagrebu (iako je režirao kazališnu predstavu u Ljubljani), te ga boje, vrste materijala i skice odjevnih predmeta iz dnevnika tada vode prema ubojici. Uz dobiveno priznanje od Marina, Fedor rješava slučajeve ubojstva Pongračića i Daše Zeline i odvodi ubojicu detektivu u policijsku postaju. Na taj način dnevnički zapisi/pisma Elidi, u kojima se koketira i sa ženskim pismom, upućuju na ubojicu.

U polifonijsku strukturu romana *Voda, paučina* uključeni su razni žanrovi kao što su žanr bajke, žanr društvenog romana (usp. Kolanović 2010), roman struje svijesti, roman-esej, roman *noire*. Roman *Voda, paučina* možemo pratiti kroz perspektivu njegova suodnosa sa bajkom.⁶⁸ U djelo su unesene četiri autorske

⁶⁸ U ovom se radu ne problematiziraju početak književnog žanra bajke, njegovo ustrojstvo i funkcije, pitanja kojima su se bavili znanstvenici folkloristi, psiholozi, književni teoretičari. Smjenu historicizma i proučavanje bajke utemeljeno na morfološkoj i strukturalističkoj orijentaciji označili su *Morfologija bajke* V. Proppa, *Jednostavni oblici* A. Jollesa i kasnije *Europska narodna bajka* Lüthija. U opisivanju

bajke: *Bajka o kolačima, slastičarima, kovačima i čeličnom pauku, Bajka o maloj gusjenici, Bajka o maloj švelji i Bajka o malom zmaju, čudnovatoj ribici*. Pripovjedač ih žanrovski određuje već u naslovima, a dodatno ih ističe uporabom drugačijeg tiskarskog sloga unutar teksta romana. Građene su po principima bajke (relativna neodređenost vremenske i prostorne dimenzije, višekratnost, crno-bijela polarizacija likova, naglašeno kontrastiranje na etičkom planu, leksički izbor, formule), a u cjelini romana one istovremeno osporavaju priču, ali je i upotpunjavaju, imaju ulogu zrcala.⁶⁹ Za njima posize zabrinuta Katarina i čita ih Davidu u bolnici, izuzev *Bajke o malom zmaju, čudnovatoj ribici* koju je dječaku redovito čitao otac, pa se ta tradicija nastavlja i u novim okolnostima. Majka je instinktivno u bajci potražila saveznika koji će ponukati Davida da izađe iza svoje zavjese, vabila ga je poznatim štivom o idealiziranom svijetu koji dječak nosi u sebi da joj se pridruži. Već dobro poznate intonacije njezinog glasa polako su, ali uporno nadjačavale glasove grubog i pokvarenog svijeta stvarnosti s kojim se dječak suočio i nudile mu sigurnost i ljubav. Jer, bajka je žanr koji najbolje interferira s iskustvenim i mentalnim sferama koje posjeduje dječji čitatelj, pa je i recepcija olakšana. Dječak ih prati i u svojoj svijesti,

i definiranju bajke među književnim teoretičarima danas se uglavnom bajka motri kao priča čudesna sadržaja, nezavisna od uvjeta zbiljskog svijeta s njegovim kategorijama vremena, prostora i kauzalnosti.

⁶⁹ Prve tri bajke su međusobno povezane leit-motivom mljevenog šećera koji izgleda kao zdrobljen sedef. U *Bajci o kolačima, slastičarima, kovačima i čeličnom pauku* navedeni je motiv povezan s dijelom naslovne sintagme romana, tj. s motivom paučine (... *torta bude ukrašena šećernim nitima tankim kao paučina, (...) pa kad po tom prospem mljeven šećer nek se presijava kao zdrobljen sedef* [Gašić 2010: 132]). Taj se autocitat pojavljuje još jednom u istoj bajci u drugom glagolskom vremenu. U *Bajci o maloj gusjenici* i u *Bajci o maloj švelji* na isti je način motiv mljevenog šećera pridružen motivu harmonikaša koji je vrlo čest u cijelom romanu i vodi do otkrivanja ubojice (... *ugledao malu sedefastu gusjenicu kako se razvlači i skuplja, razvlači i skuplja i jasno je čuo kako svira, svira, svira* [Gašić 2010: 175]; ... *svira vesela harmonika u koju se pretvorila mala sedefasta gusjenica* [Gašić 2010: 176] i *Mala je krojačica držala u rukama prekrasnu raskošnu opravu sedefastih odsjaja. (...) nabori se rastegnuše i haljina veselo zaszvira* [Gašić 2010: 237] ... *sašije i haljinu koja svira ako ju odjene dobro biće. Ljudi je u čast pravog imena Male Švelje nazvaše harmonikom* [Gašić 2010: 238]. Druga i treća bajka završavaju formulom (*Samo vrtlar, ti i ja* [Gašić 2010: 177] - *Samo ti i ja i onaj crni mačak koji je iskočio iz šupljeg lonca, ...* [Gašić 2010: 238]) u kojoj je zadnji dio autocitatan: ... *znamo kako je nastala harmonika, koja tako veselo svira da se čovjeku katkad čini kako netko prosipa mljeven šećer po sedefastoj mjeseci* (Gašić 2010: 177, 238).

komentira njihov sadržaj i iskazuje svoje nazadovoljstvo majčinim poimanjem njegove dobi. Uloga tog tradicionalnog dječjeg žanra u ovom je romanu veća od pukog preuzimanja njegovih konvencija i približavanja idealiziranom svijetu koji bajka nudi kao književna vrsta, i koji korespondira sa svijetom dječje mašte. Poseban položaj zauzima *Bajka o maloj švelji* koju pripovijeda Gospa retardiranom 'dečecu' Damiru i pokušava mu odgovoriti na njegova pitanja o životu. U cjelini romana gledano, taj se bajkovit svijet priziva da bi se dodatno istaknuo antibajkovit ishod, tragičan i prizeman, karakterističan za svakodnevicu obilježenu devijacijama. Pobjeda Zla nad Dobrim, surove stvarnosti nad snovima ostvarena preuzimanjem i kombiniranjem gotovih obrazaca (modela bajke) tipičan je primjer postmodernističkog baratanja književnim žanrovima s ciljem stvaranja svjesnog odmaka od preuzetog modela (bajkovitosti). Dakle, metatekstualnost se u ovim romanima ostvaruje tako da se istodobno upozorava na već prisutne metatekstualne elemente: jednostavni i repetitivni obrasci se podvrgavaju analizi. To dovodi do stvaranja postmodernistički proturječnih i ontološki upitnih otvorenih struktura. Razgolićavanje odnosa fikcije i postupaka njena konstruiranja pred čitateljem dovodi do razaranja cjelovitosti svijeta djela, upućuje se na proces razotkrivanja svijeta koji postaje nelagodan i tjeskoban. Tijekom razvoja narativne linije u romanima *Mirna ulica, drvored i Voda, paučina* postavljaju se neprestano nova pitanja koja ostaju bez jednoznačnog odgovora.

Otvorena lingvistička samosvijest

U romanima *Mirna ulica, drvored i Voda, paučina* vidljivi su postupci otvorene lingvističke samosvijesti kojima se čitatelja navodi na uočavanje kreativnog lingvističkog čina. Brojne su autorske intervencije u tekst. U narativno tkivo romana *Mirna ulica, drvored* uneseni su i dodatno istaknuti uporabom različitog fonta dnevnički zapisi Daše Zeline (usp. Gašić 2007: 19-23, 55-63, 84-90, 137-144, 169-175). Žanrovska se odrednica dnevnik tj. pisma komentira (usp. Gašić 2007: 19, 23, 55, 56) u dva navrata unutar samog romana: „Draga Elida, priznajem, vratila sam se na početak teksta. Vraga crnoga ovo slični na dnevnik. / Dnevnik je trebalo početi ovako: / Jutros, 20.8.2003. godine, u sedam sati izjutra, zabilježena je temperatura od 24 stupnja, (...) / Ili bi bilo bolje

ovako: / Danas, 20. 8. 2003. godine, u 23 sata i 11 minuta vidjela sam umorstvo. / Eto, upravo tako valja započeti dnevnik, jasno i... tiho.“ (Gašić 2007: 23) i time se vraća pozornost čitatelja na tekst koji mu se nudi na čitanje s ciljem da se otkrije ubojica. Eksplicitno svjedoči o tome unutar romana: „Draga moja Elida, / Ti naravno, slutiš da ja noćas završavam s ovim svojim pismima. Da pismima, iako sam, koliko se sjećam, htjela pisati dnevnik. Nije mi pošlo za rukom. (...) Možda će Onaj Koji Se Smiješi i kome ću, ipak, morati predati ovu bilježnicu, vidjeti nešto u njoj. (...) Ako je prihvati, nadam se da će znati čitati moje crteže i gledati moja slova. Ako ne, ja sam bar pokušala.“ (Gašić 2007: 169) Drugačijim fontom od ostatka romana u tekst su uneseni snovi koje sanja Viktor Fedor: san ružičaste boje (Gašić 2007: 24-28), san zelene boje (Gašić 2007: 64-66), san boje duhanskog dima (Gašić 2007: 134-136), san marcipanskih boja (Gašić 2007: 186-188), san bijele boje (Gašić 2007: 244-245) i san bez boja (Gašić 2007: 289). U roman su drugačijim fontom ukomponirani i Zapisnik o obdukciji (Gašić 2007: 70-72), zatim Obdukcijски nalaz o ubojstvu Pongračića (usp. Gašić 2007: 99-100), Ulomak iz zapisnika Policijske postaje Zrinjevac o Fedorovom pijančevanju (usp. Gašić 2007: 219), te Službena zabilješka Policijske uprave Zagrebačke (usp. Gašić 2007: 275-279) u kojoj Marinovo priznaje zločine koje je počinio. Drugim tipom slova naveden je i oglas za stan koji Hunst uporno ponavlja u malom oglasniku (usp. Gašić 2007: 77), poruke koje Viktor na mobitel piše Marinu u Ljubljani (usp. Gašić 2007: 125) i biografija Alije Seferovića (usp. Gašić 2007: 233-236). Stanovnike te ‘mirne’ ulice u romanu upoznajemo na samom početku kada su njihova imena u tekst unošena boldirano (usp. Gašić 2007: 31-35), te se istim načinom označavaju i na kraju romana kada je otkriven ubojica (usp. Gašić 2007: 287), a njihovi su razgovori o nemilim događajima u kvartu (ubojstvu, smrti gospođe Kuček i sl.) doneseni u formi dijaloga (usp. Gašić 2007: 95-97, 205-206, 214-215, 254-256).

U romanu *Voda, paučina* vrlo često se unose dijelovi teksta tiskani u drugačijem tipu fonta, te se tim postupkom vraća pozornost na načinjenost teksta. Tako je drugačijim fontom opisano ubojstvo prostitutke i spremanje žrtve u mutni najlon (usp. Gašić 2010: 19-21), zatim su u tekstu romana kurzivom označene etape Davidovog bijega s igrališta škole na koji je izbačen zamotan ženski leš iz automobila (usp. Gašić 2010: 27, 28, 29-30, 31, 33-34, 34, 36, 37, 39, 44, 45). U kurzivu je navedena i priča o lešu koja se širi školom (usp. Gašić

2010: 52), kao i Katarinin unutarnji monolog u kojem se iskazuje njezina briga što se dječak dva dana zaredom nije vratio kući iako je već kasno doba noći (usp. Gašić 2010: 41, 44, 84, 85-86, 87, 88, 89-90). David je pri bjehu od automobila koji ga je pratio i u kojem su bili ubojice, podletio pod tramvaj i odvezen je u bolnicu. U daljnjem tijeku romana on progovara isključivo u formi unutarnjeg monologa koji je od ostatka teksta, također, izdvojen drugačijim tipom fonta (usp. Gašić 2010: 91-92, 101-102, 103, 128, 134, 140-141, 148-149, 163-165, 167, 170-173, 178, 205-207, 218-221, 253, 254-256, 269-270, 277-278, 290, 291, 293, 294, 303, 304, 309-310, 317, 320, 321-322, 325-336, 327-328). U tekst romana su uneseni i grafički markirani (sitniji font) sadržaji telefonskih razgovora koje obavljaju putnici u tramvaju br. 12 (usp. Gašić 2010: 57-59.), u tramvaju br. 11 (usp. Gašić 2010: 80-82), zatim u tramvaju broj 9 (usp. Gašić 2010: 100-101), te u tramvaju br. 3 (usp. Gašić 2010: 158-159) i Davidova majka u tramvaju na kraju (usp. Gašić 2010: 300). Na isti su način u tekst romana uneseni i razgovori koji se obavljaju u autobusu 106 (usp. Gašić 2010: 240-241). Grafički je odijeljena od ostatka teksta i Službena izjava glasnogovornice PU zagrebačke (usp. Gašić 2010: 54), a bajke – *Bajka o kolačima, slastičarima, kovačima i čeličnom pauku* (usp. Gašić 2010: 128-133), *Bajka o maloj gusjenici* (usp. Gašić 2010: 173-177), *Bajka o maloj švelji* (usp. Gašić 2010: 232-238), *Bajka o malom zmaju, čudnovatoj ribici* (usp. Gašić 2010: 271-277) – prekidaju narativni tijek i skreću pozornost na sebe naslovom tiskanim u drugačijem fontu te sitnijim štamparskim slogom. Boldiranim naslovom su istaknuti dijelovi romana: Što bi Davidova majka rekla o sebi da je u dogovoreno vrijeme otišla školskoj psihologinji (usp. Gašić 2010: 134-138), Što bi Davidova mama rekla o Davidovom tati školskoj psihologinji da je došla na ugovoreni sastanak (usp. Gašić 2010: 168-169). Davidov otac, nakon ubojstva supruge piše liječniku pismo čiji su dijelovi umetnuti u roman u kurzivu s boldiranim naslovom: Što bi Davidov tata napisao o sebi (usp. Gašić 2010: 138-139), Davidov otac o sebi i ponešto o svom ocu (usp. Gašić 2010: 165-167), Davidov otac slaže po redu (usp. Gašić 2010: 222-225), Zna li vrag što Davidov otac drži u sebi (usp. Gašić 2010: 278-28), Što bi Davidov tata napisao o svojoj novoj ženi (usp. Gašić 2010: 307-309) i na kraju dio pisma, bez naslova (usp. Gašić 2010: 336-338). Boldiranim naslovom, drugačijim fontom i suženim marginama u tekst romana je unesen i Izvještaj forenzičnog psihologa pod naslovom Profil

počinitelja ubojstva u predmetu „Prosvjeta“ (usp. Gašić 2010: 259-260), a u Epilogu romana (usp. 385-399) te u pridodanom Pojmovniku i Razlikovniku svaka je natuknica boldirana (usp. Gašić 2010: 399-403). Na taj se način svraća pozornost čitatelja na načinjenost teksta pa se tematizira problem književnog jezika i jezika uopće.

Parodija je jedan od najznačajnijih oblika za razvoj romaneskne samosvijesti. Ona nije svodiva tek na puku satiru izvanliterarnoga svijeta, nego, je prisutna kao samosvojan žanr. Postupcima snižavanja i kritiziranja naglašava literarne konvencije i autonomiju književnog djela. U postmodernom kriminalističkom romanu je izmijenjena i karakterizacija detektiva (usp. Knight 2003). U romanima *Mirna ulica*, *drvored* i *Voda*, *paučina* N. Gašić na zločinima su angažirani detektivi Ivan Kasumić i Josip Vidošić. U *Mirnoj ulici*, *drvoredu* slučaj rješava intelektualno nadmoćniji Viktor. Pri susretu s Dašinim dnevničkim bilješkama/pismima on je zbunjen: „Kad je završio s čitanjem, bilježnicu je samo gurnuo pod jastuk. Nije se mogao osloboditi osjećaja da mu nešto izmiče, ali u mozgu više nije bilo ničega, čime bi razjasnio uzrok tom izmicanju.“ (Gašić 2007: 211) Ipak, shvaća njezinu poruku i dovodi inspektoru krivca u policijsku postaju te mu objašnjava ‘ključeve’/putokaze za otkrivanje zločinca koje je Daša Zelina utkala u svoj dnevnik. To utječe i na raspoloženje inspektora:

Inspektora Vidošića ispunjavao je nečujni, golemi stid. Bujao je i kipio za svakom novom čestitkom. Onda je lagano počeo splašnjavati, topiti se, tanjiti, dok na kraju od tog neugodnog osjećaja nije ostalo ništa. Popodne, pred kraj radnog vremena, inspektor Vidošić je već ležerno pozivao kolege na čašicu, bio je supijan, ohrabren i ponosan. Kad se zavrtjela treća runda u kafiću policijske postaje, Vidošić je odmjereno šutio o detaljima briljantno riješena umorstva. Prije no što se razišao s kolegama bio je uvjeren da je pameću, lukavošću, a bogami i znanjem riješio komplicirana umorstva u mirnoj ulici s drvoredom. (Gašić 2007: 286)

U *Vodi*, *paučini* detektiv Kasumić primjećuje komadić ruksaka na školskoj ogradi u neposrednoj blizini otkrivenog leša koji je izgubio David i uočava odgovarajući ruksak s poderanim džepom u njegovom domu prilikom ispitivanja Irme. Kada mu nadređeni Vidošić za tu opservaciju upućuje kritiku i traži da se ne bavi zapletima dostojnima holivudskih filmova što izaziva smijeh i poruge od ostalih kolega, on se povlači i propušta inzistirati na zaštiti za dijete-svjedoka.

Istovremeno, Kasumić taji poznanstvo sa žrtvom i svoju kratkotrajnu ljubavnu vezu s osumnjičenom Irmom. Zbog toga je ‘skinut’ sa slučaja, smjerno prihvaća odluku o suspenziji i rezignirano odlazi na selo u Liku. Vidošić preuzima slučaj, ali se potpuno ‘isključuje’ sa slučaja pri poslijepodnevnom odmoru i nezainteresirano i nevoljko o njemu razgovara sa suprugom. Zabrinut je za dječakovo zdravstveno stanje, ali je propustio provjeriti Kasumićeve sumnje što će dovesti do smrti dječaka. Komunikacija s majkom Katarinom u bolnici postaje neprimjerena situaciji, isprovocirala je Davidovog oca, a i David će u formi struje svijesti iznijeti svoj komentar. Za praznike Svih svetih s obitelji obilazi rodbinu u rodnoj mu Hercegovini, a nakon Davidovog ubojstva u bolnici, odlazi Kasumiću u Liku. I dok inspektori dijele tajne o ispravnom posluživanju malinovca i kuhaju grah u idili snježnog-sedefastog krajolika u kući-kolibi punoj paučine, u gradu hitac iz vatrenog oružja obara ubojicu na ‘haubu’ ulaštenog mercedesa. U izgradnji lika detektiva odstupa se od tradicionalnog tipa uzoritog istražitelja u potpunosti posvećenog svom radu iz klasičnog detektivskog romana. Isticanjem njihovih ljudskih slabosti oni postaju tipični postmodernistički junaci. Obavljajući detektivski posao ispituju uvjerenja o samome sebi u svijetu u kojem žive. A svijet je to u kojem vladaju zakoni novca i moći, svijet u kojem im funkcija detektiva ne omogućuje da krivce dovedu pred lice pravde. Nemaju autoritet koji krasi istražitelja u klasičnom detektivskom romanu, nemoćni su, letargični i u seoskoj zabiti čekaju razrješenje slučaja.

Zaključak

U romanima N. Gašić *Mirna ulica*, *drvored* i *Voda*, *paučina* su prisutna sredstva tipična za metatekstualno oblikovanu postmodernu prozu. Naime, u njima je metatekstualnost prisutna kao otvorena dijegetska samosvijest teksta, zatim kao aktualizirana dijegetska samosvijest te kao otvorena lingvistička samosvijest teksta, a izostaju aktualizirani oblici lingvističke samosvijesti (usp. Hutcheon 1983: 40-82). U radu su iscrpno navedena sredstva kojima se služi postmoderna proza. Suvremena postmoderna proza metatekstualnog usmjerenja je odbacila *čvrsto sačinjen zaplet*, kronološki redosljed događaja, racionalnu vezu između ličnosti i postupaka junaka... Autor je u djelu poiman kao konstrukt koji je posredovan prethodnim tekstovima i društvenom ulogom. U ovim su

romanima prisutni postupci strukturiranja koji su ili previše sistematizirani ili otvoreno proizvoljni u svom rasporedu čime se omogućava napredovanje priče, ali je se istovremeno i usporava, priča u priči prekida narativni slijed ali ga i dodatno tumači, stvara se semantički višak. Stroga vremenska i prostorna organizacija pripovijedanja je narušena, više u romanu *Voda, paučina* ali ne u tolikoj mjeri da je onemogućeno razumijevanje teksta. U romanima se sustavno miniraju specifične fikcionalne konvencija, upotrebljavaju se popularni žanrovi. Također, prisutna je eksplicitna parodija prethodnih tekstova, tj. *žanra* detektivskog romana. To su metafizički detektivski romani u kojima se autorica služi predlošcima detektivskog romana, a detektiv predstavlja metaforu izgubljenog ideala sveznajućeg pripovjedača. Svi navedeni oblici tematiziranja raznih problema književnog jezika i jezika uopće u postmodernoj su prozi korišteni da bi čitatelju izravno uputili pitanja i pozvali ga na razmatranja vezana uz jezik. Time pripovjedač nastoji srušiti referencijalnu iluziju i podastrijeti što veći broj argumenata za potvrdu strukturalističke teze o posredovanosti našeg iskustva svijeta putem jezika. Na taj način metatekstualno orijentirani romani zahtijevaju od čitatelja da proces čitanja shvati kao proces stvaranja fikcionalnog svijeta. Hoće li taj svijet stupiti u interakciju s povijesnim svijetom, ovisi o stupnju čitateljeva razumijevanja teksta. Odlika je te proze uporaba konvencionalnih elemenata kojima se upućuje na njihovu neprimjerenost kriznom i opsesivnom doživljaju stanja društvene zbilje, te poigravanje s primaočevim očekivanjima.

U romanima *Mirna ulica, drvored* i *Voda, paučina* dekonstruiran je klasičan obrazac kriminalističkog romana, pa su ovi višeslojni romani otvoreni za 'čitanja' iz raznih perspektiva. Oni prate suvremene tendencije u hrvatskom kriminalističkom romanu (Pavličić, Tribuson, Ferić, Pavičić), pa pripadaju među hibridne postmoderne književne narativne forme s početka dvadeset i prvog stoljeća u hrvatskoj književnosti.

Literatura:

- Alajbegović, Božidar. „Pr(a)vi kalibar“. [http://www.matica.hr/vijenac/347/Pr\(a\)vi%20KaLibar/](http://www.matica.hr/vijenac/347/Pr(a)vi%20KaLibar/), učitano 20. 8. 2017.
- Alajbegović, Božidar. 2011. „Roman o savjesti, krivnji i smrti“. U: *Nova Istra* 16, 1/2: 274-275.
- Alter, Robert. 1978. *Partial Magic – The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Brešić, Vinko. 2004. „Der kroatische Kriminalroman«. U: *Lexikon der Kriminalliteratur. Autoren, Werke, Themen/Aspekte*“. Ur. Klaus-Peter Walter, Meitingen, Corian. 1-17.
- Čale Knežević, Morana. 1995. „Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mladih teoretičara“. U: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije*. Ur. Vladimir Biti, Nenad Ivić, Josip Užarević. Zagreb: Naklada MD/HUDHZ: 57-85.
- Donat, Branimir. 1978. *Brljava sfinga*. Zagreb: Znanje.
- Gašić, Nada. 2007. *Mirna ulica, drvored*. Zagreb: Algoritam.
- Gašić, Nada. 2010. *Voda, paučina*. Zagreb: Algoritam.
- Hutcheon, Linda. 1983. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York – London: Methuen.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*., New York i London: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 1994. „Intertekstualnost, parodija i diskursi povijesti“. U: *Republika* 50, 1-3: 96-113.
- Juričić, Antonio. 2002. *Hrvatski kriminalistički roman pedesetih i šezdesetih godina*, Filozofski fakultet u Zagrebu: Zagreb.
- Juričić, Antonio. 2004. „Povijest i poetika hrvatskog kriminalističkog romana“. U: *Medij hrvatske književnosti 20. stoljeća. Zbornik radova III. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem, Zagreb, 28 - 29. studenoga 2003.* Zagreb: Altagama: 231-236.

Juričić, Antonio. 2010. *Kriminalistički žanr u Hrvatskoj*. Filozofski fakultet u Zagrebu: Zagreb.

Jolles, André. *Jednostavni oblici*. Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu: Zagreb, 1978.

Kolanović, Maša. 2010. „Slojeviti društveni crnjak“. U: *Književna republika* 8, 10-12: 278-282.

Knight, Stephen. 2003. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press: 77-94.

Lasić, Stanko. 1973. *Poetika kriminalističkog romana*. Zagreb: Liber.

Mandić, Igor. 1985. *Principi krimića*. Beograd: Mladost.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. London-New York: Routledge.

Medarić, Magdalena. 1993. „Ono što upućuje na sebe“. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić. Zagreb: ZZOK: 97-104.

Milanija, Cvjetko. 1996. *Hrvatski roman 1945.-1990.*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Moranjak–Bamburać, 1991a. Nirman, „Intertekstualnost/metatekstualnost/alteritet. Integralna metodologema i njeni teorijski eksplikati“. U: *Književna smotra* 23, 84: 27-35.

Moranjak – Bamburać, Nirman. 1991b. *Metatekst*, Sarajevo: Studentska štamparija Univerziteta u Sarajevu.

Nemec, Krešimir. 1993. „Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest“. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić. Zagreb: ZZOK: 115-123.

Oraić-Tolić, Dubravka. 1993. „Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst“. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić. Zagreb: ZZOK: 135-147.

Pavličić, Pavao. 1993. „Čemu služi autoreferencijalnost?“. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić. Zagreb: ZZOK, 105-114.

Pavličić, Pavao. 1990. *Sve što znam o krimiću*. Beograd: Filip Višnjić.

Pogačnik, Jagna, 2007. „Nada Gašić. Mirna ulica, drvored“. <http://www.mvinfo.hr/clanak/nada-gasic-mirna-ulica-drvored>, učitano 20.10.2017.

Pogačnik, Jagna. 2010. „Voda, paučina“. <http://www.mvinfo.hr/clanak/nada-gasic-voda-paucina>, učitano 20.10. 2017.

Primorac, Strahimir. „Snažan roman o rasapu“. <http://www.matica.hr/vijenac/436/Sna%C5%BEan%20roman%20o%20rasapu%20/>, učitano 20.8. 2017.

Propp, Vladimir. 2012. *Morfologija bajke*. Beograd: XX vek.

Solar, Milivoj. 2000. „Zabavna i dosadna književnost“. U: Milivoj Solar. *Granice znanosti o književnosti*. Zagreb: Naklada Pavičić: 167-182.

Solar, Milivoj. 2004. *Predavanja o lošem ukusu*. Zagreb: Politička kultura.

Škreb, Zdenko. 1981. *Književnost i povijesni svijet*. Zagreb: Školska knjiga.

Škvorc, Boris. 2012. „Tko je ubio djevojčicu sa žigicama, a koga (je ubila) Crvenkapica? Ili: o (postmodernim) hrvatskim krimićima“. U: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu* 5, 5: 63-98.

Tagirov, Tatjana. „Nasmiješeno lice bez obraza“. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=786778>, učitano 20.8.2017.

Tatarenko, Alla. 2010. „Lica vode, lica romana“. U: *Forum* 26, 5/6: 415-422.

Užarević, Josip. 2003. „Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja“. U: *Književna smotra* 35, 1: 37-44.

Zlatar, Andrea. 1998. *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*. Zagreb: Matica Hrvatska.

Zlatar, Andrea. 2000. *Ispovijest i životopis. Srednjovjekovna autobiografija*, Zagreb: Antibarbarus.

Zlatar, Andrea. 2010. „Strah koji ne može nestati“ U: *Zarez* 12, 293: 42.

Žmegač, Viktor. 1976. *Književno stvaralaštvo i povijest društva*. Zagreb: Liber.

Waugh, Patricia. 1990. *Metafiction – Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London - New York: Rotledge.

On *A Quiet Street, an Avenue of Trees* and *Water; Spider's Web* – novels by N. Gašić

The occurrence of *A Quiet Street, an Avenue of Trees* (Zagreb, 2007) and *Water; Spider's Web* (Zagreb, 2010), novels by Nada Gašić, provoked great interest among readers and literary critics of our literary scene. In the novel *A Quiet Street, an Avenue of Trees* the author has already indicated that she does not shy away from conscious distortion of the detective novel genre, while in the *Water; Spider's Web* this barrier-breaking process becomes ever more intense. The (main) theme in both novels is crime solving – with, partially, standardized characters and composition that develops from an enigma, across an enquiry to a solution – which became a backbone for the development of various storytelling methods. The detective novel genre functions as a matrix to which other literary genres (diary, letter, essay and fairy tale) are introduced. The author uses heterogeneous artistic methods such as parody, irony, grotesque, mixture of high and low style, intertextuality, vagueness, quotability. Parts of the text are printed in different typefaces, while interpolated parts are separated graphostylistically (in italic or bold style, in a different font, etc.) and by (sub)titles...

The aim of this paper is to analyse methods in which Nada Gašić's novels achieve metatextuality and effects they generate in these postmodern discourses.

Key words: metatextuality; diegetic selfconsciousness; linguistic selfconsciousness; Gašić, Nada

3. O romanu *Katedrala* Ive Brešana⁷⁰

Ako tražiš lijek, ne traži ga u romanu. Idem malo do katedrale da pogledam još jednom tu ljepotu.
(Brešan, *Katedrala*)

U romanu *Katedrala* (2007.) Ive Brešana pripovjedač u prvom licu jednine iznosi svoju svakodnevicu. Prevođenje zapisa s latinskog jezika iz 15. stoljeća u Šibeniku potaknulo ga je na pisanje priča koje su motivirane izgradnjom šibenske katedrale u razdoblju od 1409. do 1536. godine. U ovom se radu polazi od činjenice da prošlost stalno mora biti ponovno izgrađivana i predstavljana, kako tvrdi Astrid Erll u *Cultural Memory Studies: An Introduction* (u: *A companion to cultural memory studies*, Berlin, New York, 2010.). U romanu *Katedrala* su prisutne pripovjedne konvencije različitih žanrovskih obrazaca pripovijedanja (kronike, povijesnog, fantastičnog i gotskog romana) i pripovjedač unosi neizravne i izravne recepcijske upute. Cilj je ove studije promotriti na koje načine roman progovara o samome sebi.

Ključne riječi: metatekstualnost; povijest; *Katedrala*; Brešan, Ivo

⁷⁰ Kratka verzija ove studije je izložena na skupu: *Prvi Brešanov svibanj. Međunarodni znanstveni skup o djelu Ive Brešana: tekst i kontekst*, koji je održan u Zadru 18. i 19. svibnja 2018. godine.

Ivo Brešan (Vodice kod Šibenika, 27. 5. 1936. – Zagreb, 3. 1. 2017.) je bio svestrana ličnost u hrvatskoj književnosti i kulturi. Kao gimnazijski profesor djelovao je u Šibeniku gdje je bio i umjetnički voditelj Centra za kulturu i Festivala djeteta od 1983. godine do 2002. godine. U književnosti se javio dramom *Četiri podzemne rijeke* (1970), pripovjetkama i esejima, a punu afirmaciju je doživio predstavom drame *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* godine 1971. u zagrebačkom Teatru &TD. Brojne su njegove drame,⁷¹ a bio je vrlo uspješan i kao filmski i televizijski scenarist pa je plodonosna bila njegova suradnja s Krstom Papićem,⁷² s Veljkom Bulajićem⁷³ i Vinkom Brešanom.⁷⁴ Romane je započeo pisati u pikraskom žanru: *Ptice nebeske* (1990) i *Ispovjedi nekarakternog čovjeka* (1996), zatim slijede: *Astaroth* (2001), *Država Božja 2053* (2003), *Vražja utroba* (2004), *Kockanje sa sudbinom* (2002), *Gorgone* (2006), *Katedrala* (2007), *Ništa sveto* (2008), *Prokletnici* (2010), *Sedam stuba do trona* (2012). Dobio je brojne nagrade. Tako je za predstavu *Hamleta u selu Mrduša Donja* dobio Sterijinu i Gavellinu nagradu 1972. godine, zatim za *Svečanu večeru u pogrebnom poduzeću* Gavellinu nagradu 1978. godine. Godine 2001. primio je nagradu Vladimir Nazor za životno djelo, a za roman *Katedrala*, koji se u ovoj studiji motri kao metatekstualno organizirana proza, nagradu Ksaver Šandor Gjalski.

⁷¹ Brešanove drame su: *Smrt predsjednika kućnog savjeta* (1979), *Svečana večera u pogrebnom poduzeću* (1980), *Arheološka iskapanja kod sela Dilj* (1981), *Nečastivi na Filozofskom fakultetu* (1984), *Anera* (1984), *Viđenje Isusa Krista u kasarni VP 2507* (1984), *Hydrocentrala u Suhom dolu* (1985), *Veliki manevri u tijesnim ulicama* (1990), *Potopljena zvona* (1994), *Utvare* (1998), *Nihilist iz Vele Mlake* (1998), *Gnjida* (1999) i dr. te ih je sabrao u knjigama *Groteskne tragedije* (1979), *Nove groteskne tragedije* (1989), *Tri drame* (1993), *Utvare* (1997) i *Spletke* (1997).

⁷² S Krstom Papićem je radio na: *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, 1973.; *Izbavitelju*, 1976. i na *Tajnama Nikole Tesle*, 1980.

⁷³ Zajedno su radili na *Obećanoj zemlji*, 1986. i na *Donatoru*, 1989.

⁷⁴ S Vinkom Brešanom surađivao je pri izradi *Kako je počeo rat na mome otoku*, 1996. i *Maršala*, 1999.

U *Katedrali* Ive Brešana pripovjedač u prvom licu iznosi svoju svakodnevicu. Naime, u toj je homodijegetskoj fikciji u prvom licu jednine moguće staviti znak jednakosti između pripovjedača i lika koji je djelatan u radnji, dok autor i pripovjedač te autor i lik nisu jednaki (usp. Genette 2002: 56-63). Pripovjedač je u teškom životnom razdoblju budući da se njegova supruga s kćeri preselila ljubavniku, a na radnom mjestu, na Arheološkom odjelu Filozofskog fakulteta u Zagrebu ga sumnjičavo promatraju jer je dugogodišnji član Saveza komunista, što je nepopularno u novim političkim prilikama početkom devedesetih godina dvadesetog stoljeća. Na poziv prijatelja i kolege sa studija Labora, ravnatelja muzeja sa zadovoljstvom putuje preko ljetnih praznika u Šibenik kako bi preveo rukopis s latinskog jezika iz 15. stoljeća. Po povratku u Zagreb se rastaje i gubi mogućnost da viđa dijete, daje otkaz na Filozofskom fakultetu zbog afere sa studenticom te se ponovno vraća u Šibenik i u muzeju dobiva radno mjesto. Dani mu prolaze u marljivom prevođenju latinskih zapisa i u pisanju fikcionalnih uradaka vezanih za junake koje susreće u spisima o izgradnji šibenske katedrale. Na poziv svog bivšeg studenta, vraća se u Zagreb i radi u srednjoj školi te predaje latinski jezik i svojoj kćeri s kojom se zbližio iako ona ne zna da joj je on otac. Pregledava njezine pjesme koje je s hrvatskog jezika prevodila na latinski i nakon njezine smrti od leukemije, ponovno se vraća u Šibenik. Upoznaje Silviju, arhitekticu iz Zadra koja radi na uklanjanju štete koju je na šibenskoj katedrali prouzročila granata iz domovinskog rata i među njima se razvija ljubavna priča koja okončava kada se Silvija vraća u Zadar i odlučuje otići u SAD. Na koncu romana on hrli u muzej privučen plavom svjetlošću i tada mu se gubi svaki trag. Unutar tog okvira umetnute su priče o likovima koje pripovjedač susreće prilikom prevođenja latinskih napisa o izgradnji šibenske katedrale, pa je autor iskoristio konvenciju priče u priči kako bi kroz procijepe u vremenu upozorio na paralele između tadašnjih i sadašnjih zbivanja i sudbina likova. Taj postupak Linda Hutcheon u knjizi *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks* svrstava uz parodiju, alegoriju i ironiju u otvorenu dijegetsku samosvijest teksta (Hutcheon 1983: 15).

Roman je podijeljen u 10 poglavlja pa slijedi epilog. Započinje poglavljem „Glas iz dubine vremena“ u kojem homodijegetski pripovjedač u prvom licu

jednine opisuje svoju svakodnevicu, pa slijedi umetnuta priča u priči u poglavlju pod nazivom „Četiri kapetana“ u kojem se započinje priča o razdoblju iz 1409. godine kada se počinje izgrađivati šibenska katedrala. Autor postupak ulančavanja umetnutih priča u priči u cjelinu romana *Katedrala* provodi i time što svako poglavlje o svakodnevici junaka zaključuje nezavršenom rečenicom koja se nastavlja u poglavlju koje se odnosi na povijest izgradnje katedrale. Tako slijede unutar romana imenovana poglavlja. U dijelu romana pod nazivom „Klaustrofobija“ se progovara o svakodnevici profesora latinskog jezika, a u poglavlju „Sjeverni zid“ se svjedoči o izgradnji katedrale. Slijedi poglavlje „Likantropija“ o upečatljivoj pojavi u ratom zahvaćenom društvu pa „Majstor nad majstorima“ o velikanima koji su dali svoj doprinos nastanku katedrale u Šibeniku. U društvu u tranziciji javlja se nekrofilija (istoimeno poglavlje), a u poglavlju „Kameni svodovi“ ističe se originalnost njihove izvedbe od kamena u onodobnoj arhitekturi. Na svim razinama suvremenog društva zavladała je kleptomanija kojoj je posvećeno istoimeno poglavlje pa slijedi zaključno poglavlje „Anđeo na kupoli“ gdje se povezuje završetak izgradnje katedrale i smrt glumca koji postavlja posljednji detalj na krovu te velebne građevine. Iz ovog kratkog pregleda poglavlja očigledno je da romanopisac na određenom mjestu tijekom pripovijedanja unosi sažetke priče što je moguće ostvariti budući da, prihvaćajući se pisanja, on već ima razvijenu svijest o cjelovitom izgledu priče. Sve umetnute priče u priči zrcale se u priči o svakodnevici junaka istovremeno je osporavajući ali i nadopunjavajući da bi se istakle sličnosti i razlike u životu pojedinca u povijesti i današnjici. Te umetnute priče treba motriti kao samostalne narativne cjeline koje predstavljaju strukturu što se istodobno ostvaruje u sadržanoj i sadržavajućoj priči, pa tako ukidaju sintagmatski razvoj dijegeze. Ovakva sustavna uporaba *mise-en-abîme*-a roman obilježava jakom metakomunikativnom komponentom. Roman svojim primateljima nudi višak informacija. Ovi odražavajući iskazi djeluju na razini priče jer sudjeluju u tvorbi značenja, ali i na razini odraza budući da se javljaju kao elementi metaznačenja koji priči omogućuje da za svoj sadržaj i temu uzme samu sebe. Zato su priče u priči vrlo čest postupak u metatekstualno organiziranim romanima. U ovom romanu *mise-en-abîme* bi, prema podjeli L. Dälembacha (usp. Dälembach 1977: 36), predstavljao klasični primjer *aporističkog mise-en-abîme* tj. priče u priči koja na neki način u sebe uključuje i djelo kojemu pripada.

Dakle, unutar romana je junak iznio svoje viđenje povijesnog i fikcionalnog diskursa u razgovoru sa prijateljem povjesničarom Laborom, a u dijalozima sa Silvijom s kojom je najprije u prijateljskoj, pa ljubavnoj vezi iznosi komentare o pričama o povijesti koje piše. Nerijetko diskurs progovara o samome sebi unutar romana. Tako u okvirnoj priči tematizira i ulogu čitatelja i ontološkog statusa teksta koji istovremeno i stvaraju i razbijaju diskurs romana. Naime, pored implicitnih, čitatelj dobiva i eksplicitne smjernice za čitanje romana i ne smije ih zanemariti pri stvaranju cjelovitog smisla djela. O tome junak eksplicitno progovara u razgovoru sa Silvijom kojoj je ponudio svoje priče na čitanje:

- Čini mi se da ste vi ono vrijeme isuviše romantizirali.. Sve neke velike geste... grozni zločini... herojstva... pa spiritualne ljubavi sa stidljivim odnosnom prema onom najvažnijem... Ne vjerujem da su se ljudi onda mnogo razlikovali od nas danas.

- Možda, osim u jednoj stvari: mi sve više gubimo individualitet. Osobna svojstva nam se utapaju u masovnim. Postajemo obična „grla“ koja se, poput stoke, obilježavaju nacionalnim ili ideološkim žigom. Tada, kad se gradila katedrala, u pojedincima je bilo više vlastitosti i karakterne snage. Jednako u dobru kao i u zlu. Uzmite samo Morettijev zločin! Ma koliko bio okrutan, nosio je u sebi nešto posebno, nalik na demonsko, imao je neku paklensku crtu, koja je na svoj način bila originalna. A žrtve su pak primale svoju muku i odlazile u smrt s dostojanstvom, ponosno uzdignute glave. „Ja ostajem Ja, što god bi radili sa mnom“, kao da su htjeli poručiti. A danas... sve neke sitne duše, pune frustracija i strahova. I nalik jedna drugoj, kao da su građene po istom kalupu. I ubojice i žrtve.

- Ali ti vaši junaci su iznimni slučajevi, kakvi se i sada mogu naći. Vi zaboravljate da je i ono vrijeme imalo svoju svakodnevicu, u kojoj su ljudi tavorili u jednoličnosti kao i mi... strahovali pred onima na vlasti... radili uvijek isti dosadan posao da bi preživjeli...

- Neće biti baš posve tako! – stanem se pomalo paliti. – Onda je svaki posao bio kreacija. Ili užasa, ili ljepote. Čak i najbanalniji predmet za dnevnu uporabu nosio je pečat majstora koji ga je izradio. Stol, stolac, svjetiljka, tanjur, vilica, žlica, noćna posuda, krevet... sve su to bila mala umjetnička djela, u koja su njihovi tvorci ugrađivali sebe. A danas se te stvari izbacuju serijski i njihova se vrijednost mjeri samo po tome koliko i kako služe svojoj svrsi.

- Imam osjećaj da me želite uvjeriti kako i krvoprolića mogu biti umjetnost.

- I mogu. Ovisno o tome koliko u njima ima srca i duše. Ne mislim time da ih treba stvarati kao književnost, slikarstvo, teatar, glazbu... Ali uzmite samo ratove! (Brešan 2007: 179-180)

Također će komentirati suodnos umetnutih priča i njihove svakodnevice, tj. nekrofilne Loredanove ljubavi prema Klotildi i nekrofilije u društvu zahvaćenom ratom. Autor i metatekstualno svjedoči o svome postupku komentiranja sadašnjosti putem isticanja pojedinih društvenih i privatnih problema u umetnutim pričama u razgovoru sa Silvijom koja je čitala njegove romane:

Što je drugo ovo čime ste ti baviš nego neka vrsta duhovne nekrofilije? Izvlačiš iz prastarih kronika imena davno mrtvih osoba i pretvaraš ih u romantične junake? A uzrok je isti: nezadovoljstvo svojom sadašnjošću.

- Ne znam. Možda si u pravu. Čini se da nas je taj poremećaj sve zahvatio i širi se poput epidemije. (Brešan 2007: 255)

Junak ostavlja Silviji svoj uradak na čitanje bez obveze da mu iznese svoje mišljenje o njemu, nego s namjerom da je rasonodi dok čeka vrijeme zajedničkog ručka. Ona je u ozbiljnim poslovnim problemima, pa joj rukopis u kojem „ima (...) i Robina Hooda, i Patnji mladoga Werthera i Orkanskih visova“ (Brešan 2007:301) djeluje previše udaljen od stvarnosti i to ne samo naše, nego i one u koju je junak smjestio radnju, pa se pita ne bi li se književnost „morala baviti nečim što nas se svih tiče: ovim sveopćim rastrojstvom sustava, krađama, pronevjerama, kriminalom, drogom, korupcijom u redovima najutjecajnijih političkih krugova?“ (Brešan 2007: 301-302) Junak - razočaran u privatnom životu, posvećen isključivo svom poslu prevoditelja starih dokumenata s latinskog jezika za muzejske potrebe - je eksplicitan: „Možda upravo to i radim da ne bih vidio.“ (Brešan 2007: 302)

Diskurs svraća pozornost na svoju načinjenost kada unutar okvirne priče junak sam određuje svoje umetnute priče kao povijesni roman. Također, u razgovoru sa Silvijom raspravlja i o žanru tih umetnutih priča i ispovijeda svoja svjesna nastojanja da ponudi čitatelju više mogućnosti u njihovu tumačenju, ovisno o čitateljevom književnom iskustvu: „A što misliš, zašto sam ostavio opciju da je sve plod Loredanova bolesna uma? Netko može cijelu stvar protumačiti tako, a netko kao romantičko-fantastičnu priču, kakvih ima na tisuće. Kako kome odgovara.“ (Brešan 2007: 244) ili „Moguća je i takva priča, s obzirom da nitko nije bio svjedokom Loredanovih noćnih susreta i razgovora u salonu. Ali to bi bila neka vrsta renesansne satire, možda čak i farsa. Meni ipak

više odgovara ovo: fantastika, ili ludilo, po izboru.“ (Brešan 2007: 245)

Silvija ga upozorava da u drugom slučaju za Busata i Pincina nije ostavio mogućnost sumnje već je utvrdio da su je oni vidjeli duh Klotilde i zato zatražili novi smještaj od biskupa. Iz svoje perspektive Silvija, pak, tvrdi da su oni to praznovjerje iskoristili kako bi si osigurali bolje uvjete boravka u stranom im gradu (usp. Brešan 2007: 245).

Nerijetko autori komentiraju brojne muke pri umjetničkom stvaranju, a u romanu *Katedrala* autor ih u umetnutoj priči prikazuje u liku majstora Čulinovića koji svjedoči da nema naviku slikati preme živim modelima, nego da stvara u mašti. Čim pokuša svoje ideje oblikovati kistom, one se rasplinu, brojna lica mu „nestaju u magli“: „A posebno oči... Koliko god ih precizno nacrtao, nikako iz njih izvući dušu... Tada pokušam s modelom, ne bi li mi nečije žive oči pomogle... ali opet prazno, prazno, sve prazno... ništa ne možeš izvući iz njih... Okruženi smo ljudima koji u ovaj svijet bulje kao magarad u stogove sijena...“ (Brešan 2007: 327) Nakon pijenčevanja, završio je na groblju gdje je pokopana njegova bivša supruga Elena i vjeruje da je plesao u kolu s ostalim mrtvacima pa ga je to nadahnulo: „To moram smjesta naslikati. Ovaj put sve mi se jasno zadržava u mašti... ništa ne izmiče... ni jedan detalj, ni jedan lik... moram požurit dok ne bude kasno.“ (Brešan 2007: 333)

I Dubrovčanin Zamanja koji je izradio najveći dio predivnih glava isklesanih u kamenu koje krase Katedralu objašnjava svrhu umjetničkog stvaranja koju vidi u oponašanju (mimezisu): „Umjetnost oponaša naturu, presvijetli – odvraća Zamanja. Ja oblikujem ono što vidim. Kad bih to uklonio (podbradak, ubacila S. T.-Š.), fasifikovao bih vas. Napravio nekoga tko niste vi.“ (Brešan 2007: 37)

Također je unesena rasprava junaka u roman s umjetnikom Nižićem o performansu na Katedrali koji je obojao pet najljepših glava. Performer inzistira na tezi da umjetnost ne crpi građu iz vanjskog svijeta, da proizlazi iz nutrine umjetnika i da joj je cilj šokirati recipijenta, pa je upravo šok koji proizvodi mjerilo njezina uspjeha. Junak, pak, smatra da su ti kipovi „remek-djela umjetnosti čija vrijednost stoljećima traje, i svaki dodatak na njima je devastacija ljepote.“ (Brešan 2007: 160) Nižić se pak zalaže za borbu protiv svih umjetničkih kanona i za izgradnju jednog novog svijeta, ali pri tom on ne želi uništavati, nego samo skreće pozornost uporabom boje koja se lako uklanja. S druge pak strane, junak je suočen s vandalskim činom maloljetnika koji su

batovima uništili bakrene biste ispred muzeja što svjedoči o stupnju svijesti i odnosu prema umjetnosti u suvremenosti.

Junak se eksplicitno obrušava na književnost kojoj je primarna društvena funkcija: „(...) kao da se još uvijek nismo oslobodili one socijalističke floskule da literatura mora igrati neku društvenu ulogu. Biti kritika negativnih pojava. (...) To postaje čak i nekim mjerilom umjetničke kvalitete.“ (Brešan 2007: 302) Popularnost se stječe pisanjem o temama iz svakodnevice ili kritiziranjem i izrugivanjem stvarnih osoba iz javnog života, što prema junakovu mišljenju, opravdava činjenicu da novinari sve češće postaju književnicima. Silvija smatra da književna djela u kojima je radnja smještena u izmaštane predjele iskazuju bijeg od stvarnih problema u iluziju, u predjele mašte. Junak u tome iščitava piščevu potrebu da „duhovno živi u jednom drugom svijetu“ (Brešan 2007:302), pa kad već literatura u svijetu ništa nije mogla pokrenuti ili promijeniti, zašto se bar pisac u svojim izmaštanim predjelima ne bi osjećao „zadovoljnijim negoli u stvarnosti koja me lišava svake iluzije“ (Brešan 2007: 302) i žali što on to u svojoj zemlji u kojoj je krađa postala nepisani zakon i svojim djelima ne može postići u potpunosti. Bijeg u prošlost za nj je olakšanje, užitak jer rješenje neće ponuditi niti pronaći u književnom djelu, ali barem nakratko može zaboraviti nemilosrdnu svakodnevnicu tako da pogledom uživa u bezvremenskim ljepotama katedrale. Odmiče se time i od svakodnevice u kojoj je politika „postala slijepom sudbinskom silom“ (Brešan 2007: 165) koja nemilosrdno usmjerava sudbine pojedijaca gušeći pri tome u njima svaku individualnost.

Aktualizirani oblici dijegetske samosvijesti

Pripovjedač može pretpostaviti da njegov čitatelj već zna pravila izrade priča. Zato u diskurs još uvijek može uvrstiti određene upute, ali ne u očitom obliku. Pri tome, čin čitanja postaje jedna od aktualizirajućih tekstualnih struktura, a jedini način da se pristupi tim samosvijesnim oblicima (kao i njihovim implikacijama) bit će pomoću tih struktura. Na dijegetskoj razini pojavljuju se određeni modeli koji sami po sebi ukazuju na metatekstualnu orijentaciju diskursa. To su u romanu *Katedrala* uporaba žanra kronike, povijesnog, fantastičnog i gotskog romana.

U romanu *Katedrala* se tematiziraju postupci izgrađivanja i predstavljanja

prošlosti unutar djela. Uskoro se istraživaču složila slika događanja vezanih uz izgradnju Katedrale u razdoblju od 1409. do 1412. godine, u mašti je izgradio cijelu priču i odlučio je napisati:

Nisu me toliko zanimali povijesni događaji koliko ljudi povezani s gradnjom katedrale (...). Uglavnom sam se oslanjao na ono što sam našao u Grakalića, a još više u kronici Dinka Zavorovića. Ali kako su obojica ostavljala dosta praznog prostora, to mi je omogućivalo da mnoge stvari pretpostavim kao vjerojatne. Recimo, nikako se nisam mogao oteti dojmu da je Klotildin ljubavnik bio netko od onih koje Grakalić na početku spominje: dotepenac iz Dubrovnika, Zamanja, ili razbojnik Slavogostić. Stoga sam, vođen slutnjom, o tom stvorio u mašti čitavu priču. Koliko je ona povijesno istinita, ne znam. Uostalom, i što je povijesna istina? Redovito slika neke minule stvarnosti koju ljudi, iz malog broja činjenica, nedovoljnih da bi se dobio pun uvid, a katkad i izmišljenih, slažu prema svojim potrebama i željama. Bilo estetskim, ako pišu romane, ili političkim, ako u prošlosti traže agens za svoje djelovanje u sadašnjosti. Zato se isto povijesno razdoblje u različitim kasnijim vremenima tumači svaki put na drukčiji način, prešućujući jedne, a preuvličavajući ili izmišljajući druge podatke. Tako se ne treba pitati jesu li događaji, koje sam smislio na temelju dvojice kroničara, uklanjajući njihovu pristranost, istiniti ili ne. Možda jesu, a možda i nisu. Ili su to samo djelomice. Jedino što je pouzdano, to je strašan način na koji su Klotilda i njezin ljubavnik kažnjeni. (Brešan 2007: 32)

Dakle, junak promatra povijest i fikciju kao diskurse. Naglašava da obje uspostavljaju sisteme značenja pomoću kojih stvaramo smisao prošlosti, budući da značenje i oblik nisu u događajima već u sistemima koji te prošle događaje pretvaraju u sadašnje povijesne činjenice. Iskazana je i svijest o tome da povijest ne može biti pisana bez ideološke i institucionalne analize. Na taj način unutar književnog teksta junak razgolićuje svoje stajalište o prošlosti koja neprestano mora biti izgrađivana i predstavljena (usp. Erll 2010: 7).

Još će jednom, nešto kasnije u romanu, junak u metatekstualnom iskazu iznijeti svoje mišljenje o književnosti i povijesti kao znanosti u raspravi s povjesničarom Laborom:

Ali ovaj tvoj rad... žao mi je, ali to je fiktionalna književnost koja za povijesnu znanost nema nikakve važnosti. / Zar tebe uopće ne privlači zaviriti u ono vrijeme i osjećati se kao očevidac događaja koji su se odvijali. / Zanimalo bi me kad bi to bilo doista moguće. Ali ovo tvoje

je ipak samo putovanje na krilima mašte... Evo, otkud ti možeš znati da se Bikačićeva žena zaljubila baš u toga Dubrovčaninina? / Logika na to upućuje. Koji bi Šibenčanin uspio zavesti neku udanu plemkinju u ono doba? To je mogao samo neki došljak svjetskih manira i k tome još i umjetnik. / Pa onda ovi razgovori... Po čemu si siguran da su ova lica govorila baš to što im ti stavljaš u usta? / Nisam siguran. Možda nisu baš to i tim riječima. Ali s obzirom na situacije u koje su upadala, morala su govoriti nešto slično... Daj mi reci, molim te, ima li tu ičeg što bi se kosilo s tebi poznatim povijesnim činjenicama? / U redu, nema. Ali toliko toga je izmišljeno... / Pa zar i vi povjesničari tako ne radite? Iz nekoliko artefakata i dokumenata stvarate čitav jedan splet događaja koji se možda nikada nisu zbili. A onda to nazivate znanošću. Ja barem nemam takvih pretenzija. / Oprosti, ali mi nikad ne izvodimo zaključke ako za njih nemamo čvrste potvrde. A ovo tvoje je samo mašta, mašta i ništa drugo nego mašta. / A tko ti kaže da je mašta stvaranje nečeg nepostojećeg? Možda je ona samo prijenosnica između našeg svijeta i beskrajno mnogo drugih iz prošlosti ili budućnosti? I možda nikad ništa nije stvoreno, nego samo viđeno i preneseno, kako kaže Rimbaud? Pa i prema Platonu, umjetničko stvaranje je plod božanskog ludila u kojem tvorac nije svjestan toga što stvara, nego mu ono samo dolazi. (Brešan 2007: 94-95)

Kao pretpostavke historiografskog iskaza navode se objektivnost, neutralnost, impersonalnost i provizornost prikazivanja. Historiografija se bavi imaginativnom rekonstrukcijom procesa. Samo pismo historiografije je bitno za historiografski način razumijevanja, a historiografska objašnjavajuća i narativna izlaganja prošlih događaja konstruiraju ono što smatramo historiografskim činjenicama. Način na koji je povijest napisana našao se pod udarom preispitavanja. Povijest kao politika prošlosti izazvala je preispitivanje referencijalnih okvira i metodoloških sredstava discipline koja su izvršili pripadnici Francuske škole analista. Međutim, u doba postmodernizma dolazi do suočavanja sa problematičnim prirodom prošlosti kao našeg objekta znanja u sadašnjosti. Dovodi se u pitanje zasnivanje historiografskog znanja u prošloj realnosti, pa nastaje historiografska metafikcija. U njoj se iznosi problematična priroda odnosa pisanja povijesti prema narativizaciji i fikcionalizaciji. Time se postavljaju pitanja o kognitivnom statusu povijesnog znanja. Kao što je i vidljivo u iskazima junaka, historiografska metafikcija opovrgava prirodne i zdravorazumske metode razlikovanja istorijske činjenice i stvarnosti. Ona odbacuje gledište po kojem samo povijest posreduje zahtjev za istinom tako što

dovodi u pitanje osnovu tog zahtjeva u historiografiji i što tvrdi da su i povijest i fikcija diskursi, ljudske konstrukcije i da obje izvode njihov glavni zahtjev za istinom iz tog identiteta. Upravo u tom uzdizanju privatnog iskustva do javne svijesti u postmodernoj historiografskoj metafikciji znači izraziti nerazmršivost javnog i povijesnog, privatnog i biografskog. Prelazak sa vrednovanja na značenje, na način na koji sistemi diskusa proizvode smisao prošlosti, promjena je koja implicira pluralistički pogled historiografije po kojem se ona sastoji od različitih ali podjednako značajnih konstrukcija prošle realnosti ili tekstualiziranih ostataka (dokumenti, arhivski dokazi, svjedočanstva svjedoka) te prošlosti. Historiografska metafikcija samosvjesno podsjeća da, iako se događaji odigravaju u realnoj empirijskoj prošlosti, mi imenujemo i ustanovljamo te događaje kao povijesne činjenice selekcijom i narativnim postavljanjem. Vlastita vizija ove povijesti nikada nije povijest stvari, već diskursa, termina, kategorija i tehnika putem kojih određene stvari postaju u određenim vremenima središte svih oblika diskusije i procedure. Povijesni prikazi i književne interpretacije podjednako su određene osnovnim teorijskim pretpostavkama. A isto tako u postmodernoj fikciji teorija prodire u naraciju i obrnuto, a dijakronija je ponovno umetnuta u sinkroniju mada ne na pojednostavljajući način: problematičan koncept povijesnog znanja i semiotička predstava o jeziku kao društvenom ugovoru ponovno su upisani u metafikcionalni samosvijestan i samoregulirajući označujući sistem književnosti. To je paradoks postmodernizma, bilo u teoriji, povijesti ili umjetničkoj praksi. Shvaćeno je da fikcija i povijest sudjeluju u istom činu refiguracije preoblikovanja našeg iskustva vremena putem konfiguracije zapleta; one su djelatnosti koje se međusobno nadopunjuju.

Junak u citiranom ulomku naglašava da oni svoju snagu izvode iz vjerovatnoće, a ne iz nekakve objektivne istine. Pripovjedači mogu isključiti i izostaviti određene događaje i ljude u prošlosti, ali se sugerira da isto mogu učiniti i povjesničari. Historiografska metafikcija se poigrava sa istinom i neistinom povijesnog zapisa. Postmoderni romani otvoreno tvrde da istine postoje u množini i rijetko postoji laž *per se*, već samo istine drugih. Pojmovi kao što su subjektivnost, intertekstualnost, referenca, ideologija čine osnovu problematiziranja odnosa između povijesti i fikcije u postmodernizmu. Naracija prevodi znano u ispričano, kako kaže H. White, a upravo to prevođenje zanima postmodernu fikciju. Konceptije naracije i u historiografiji i u romanima

nisu prinudne, već omogućavaju uvjete za mogućnost proizvodnje smisla. Historiografska metaficija sugerira razliku između događaja i činjenice. Naime, događaj se pretvara u činjenice tako što se povezuje sa pojmovnim matricama u koje moraju biti utkani ukoliko se smatraju za činjenice. Činjenice nisu date već su konstruirane pomoću pitanja koja postavljamo o događajima. Postmodernizam naglašava razliku između događaja (koji sami po sebi ne posreduju značenje) i činjenica (kojima je značenje dato). Čak se i dokumenti koji se unose u fikciju biraju kao funkcije određenog problema ili točke gledišta, pa historiografska metaficija često ukazuje na tu činjenicu koristeći paratekstualne konvencije historiografije (npr. fusnote) da bi ujedno upisala i osporila autoritete i objektivnost povijesnih izvora i objašnjenja.

Kasnije u romanu, pripovjedač u razgovoru o svojim umetnutim pričama sa Silvijom koja ga smatra stručnjakom za povijest izgradnje katedrale kaže da ga je na pisanje tih priča motivirala upravo povijest njezine izgradnje. Naglašava da ga je ona zanimala samo u onoj mjeri u kojoj je bila u vezi sa sudbinama pojedinačnih likova njegovih priča (usp. Brešan 2007: 182). Svoje će mišljene o povijesti i fikciji junak, također, ponoviti u svom razgovoru sa Silvijom kada opisuje Loredanovu nekrofilichnu ljubav prema Klotildi. On podatak o toj ljubavnoj vezi na kojoj je zasnovao priču preuzima od Vrančića, ali ga ne brine njegova istinitost: „Literatura ima pravo prefigurirati stvarnost, čak je i falsificirati, ako to može čitatelju biti zanimljivo.“ (Brešan 2007: 244)

Za razumijevanje internaliziranog funkcioniranja modela fantastike u metatekstualnom djelu, prvo treba izdvojiti tri glavna obilježja koja su relevantna za ovu raspravu: samosvijest samog oblika, njegove snažne konvencije i važna tekstualna funkcija hermeneutičkog čina čitanja. Fantastika se nerijetko služi stranim jezicima unutar književnog djela. Već pri prvom susretu s rukopisom junaku je postalo jasno da će „sadržaj spisa samo približno odgovarati originalu“ (Brešan 2007: 11) jer se list s latiničkim tekstom iz 15. stoljeća pri pronalasku pretvorio gotovo u prah, pa je Labor sačuvane komadiće artefakta položio na staklo gdje im je prije bilo mjesto prema njegovoj procjeni. Praznine među fragmentima su bile vrlo velike pa mu to izrazito otežava rad na prevođenju, ali je ipak nakon dva sata uspio shvatiti da se radi o nekoj vrsti kronike događaja vezanih za izgradnju katedrale. Pri tome mu prijevod bolje napreduje kada se radi o povijesnim dijelovima. Prevedeni su dijelovi artefakta u tekst romana

uneseni u kurzivu, čime autor skreće pozornost na napravljenu tekst:

Ja, nevjerni sluga Božji, Antun Grakalić ... o nečistim silama koje su upriješe... gradnju nove katedrale sv. Jakova godine gospodinje 1409... krivnjom namjesnika pakla na biskupskoj stolici... dotepencu iz Dubrovnika Oraciju Zamanji... samovoljom/ razbojnika niska prodijetla, Dišmana Slavogostića... nemili događaji i uzaludna krvoprolića... da se Šibenik s pravom stavi pod zakonitu vlast Prejasne Republike... (Brešan 2007: 15-16)

Kada se opisuju ljudi o kojima ništa ili malo zna, pomoć traži od Labora koji dobro poznaje povijest grada i izgradnje šibenske katedrale. U kurzivu je umetnut i ulomak u prijevodu s latinskog jezika:

...smaknuće kneza Ivana Bisiniana... ološ koji sebe naziva kapetanima... Grgur Draganić, Antun Mavrić, Ivan Svistić... i plemići nedostojni toga naziva, Radomir i Stjepan Dragojević... / Marko Sulčić poslan kralju po pomoć... svrgnuše plemstvo i preuzeše ovlasti Velikog vijeća... na sva mjesta postaviše svoje ljude... kralj Žigmund bio prisiljen umiješati se. (Brešan 2007: 26-27)

U *Katedrali* se strani jezik pojavljuje se kao jezik koji mistificira i skriva značenja. Način i mjesta njegove upotrebe unutar teksta romana služe iznošenju tajnog znanja lika koje u ovom slučaju postaje osnovicom za izgradnju umetnutih priča. U njima se progovara koliko o prošlosti Šibenika, toliko i o junakovoj sadašnjosti. Junak – fantastičar duboko uranja u riječ, jezik kronike u cjelini pa se oslobađa od konvencionalnih predodžaba, veza slike i pojmova i dopušta podsvijesti da stvori nove svjetove istim sredstvima. On razotkriva i ostvaruje začudne potencijale jezika i inovativno ih iskorištava, neprestano se kreće putem stvaralaštva i stalnog otkrivanja novog. Smješten je u sobicu u stanu gospođe Marije Miotti i već prve vruće ljetne noći, probuđen iz sna, sa svog je prozora ugledao na prozoru kuće nasuprot djevojku Klotildu s kojom je razgovarao i koja ga je molila za pomoć sve dok se nije naglo povukla s prozora. Već će ga ujutro, za kavom, gazdarica pozvati da obiđu kuću izgrađenu u trinaestom ili četrnaestom stoljeću u kojoj je vidio djevojku jer je to spomenik kulture pa u njoj nitko ne živi i uvjeravat će ga da je sve samo sanjao, ali je on i dalje sumnjičav. Upravo slika ili izokrenuti odraz u temelju je fantastičnog iskazivanja. Fantastika zapravo počinje ondje gdje se stvarnost negira ili izokreće

i u njezinu postupku očuđavanja su česti zanijekani iskazi (usp. Kuvač-Levačić 2013: 87). Pri odlasku u muzej, na šibenskoj će katedrali ugledati isklesanu glavu djevojke s kojom je sinoć razgovarao pa će i sam zaključiti: „Dan prije sam pomno proučio sve glave i najviše se zadržao kraj njezine, (...) Sad više nisam imao nikave sumnje da sam noćas sve sanjao. Dojam koji mi je to lice ostavilo zadržao se u mojoj podsvijesti i sublimirao u snu u obliku slike djevojke na prozoru koji nije prozor.“ (Brešan 2007: 23) Kurzivom izdvojeno od ostatka teksta unutar romana citiran je ulomak u prijevodu s latinskog jezika:

... Klotilda... plemenitog gospodina Luke Bikačića... bludničila sa skitnicom i protuhom... odbila poći s Bikačićem prilikom njegova egzodusa i ostala... po povratku on ju je... ne zna se kako, ali... otada pa nadalje nitko je nigdje nije vidio.... i bludnik je dobio po zaslugi... radovi na katedrali nisu ni započeli (Brešan 2007: 27)

Također, junak osvještava činjenicu da je prilikom jučerašnjeg letimičnog čitanju u latinskim tekstovima uočio Klotildino ime koje se pohranilo u njegovoj podsvijesti i to je još jedna potvrda da je sve samo sanjao. Međutim, kada radnici otkriju zazidanu prostoriju u Klotildinoj kući i u njoj pronađu cijeli ženski kostur i još jednu lubanju, baš na mjestu gdje se junaku ukazala Klotilda, on više nije uvjeren da je sanjao njezin poziv u pomoć. Upravo se putem negacije vrlo uspješno izokreću realističke odrednice fabule u smjeru fantastičnog očuđenja. Zanijekanost očiglednoga otvara put mašti i imaginaciji. Kroz poetiku paradoksa se u ovoj prozi konkretizira dijabolizam. Javlja se kao „put osporavanja s performativnim posljedicama u kontekstu žanra gdje je prije svega neutralizirana suprotnost između sna i jave, svijesti i podsvijesti“ (usp. Kuvač-Levačić 2013: 142). U *Katedrali* se prožimaju fantastični i znanstveni diskursi. Pri tome tema ostaje neprestano vezana za konkretizaciju određenih znanstvenih ili psudoznanstvenih pretpostavki u zbilji priče. Znanstveni diskurs je ispisan poput komentara događajima. Na taj se način potvrđuje načelo „izokrenutosti“ pojava i struktura u fantastičnom žanru. Izokrenut je svijet same priče, koja, znakovito, završava junakovim slijeđenjem plave svjetlosti do muzeja:

Uhvatila me jeza i javila mi se silna potreba da se okrenem i pobjegnem glavom bez obzira. Ali tada me zaustavi misao: možda ja sve ovo sanjam. U tom slučaju, ako uđem i ugledam nešto strašno, sve što mi se može

dogoditi je da se probudim. Ovo me potakne da skupim hrabrosti i ipak se odlučim ući. Gurnuo sam rukom vrata, tako da su se širom rastvorila, i zakoračio – u neizvjesnost. (Brešan 2007: 374)

Vrlo često se rabe metafore emanacije, isijavanja (zrake sunca, toplina vatre) ili prelijevanja. Kornelija Kuvač-Levačić u svojoj analizi hrvatske fantastične proze tvrdi da je to dio disontološkog napora diskursa da zaobiđe postvarivanje transcendencije kao „eniteta“ ili „bića“, ali i dio razlikovne dijalektike transcendencije i imanencije u kojoj se posve transcendentno otkriva kao posve imanentno (usp. Kuvač-Levačić 2013: 119). Ona utvrđuje

da se u neapofatičkoj uporabi metafora emanacije konstituiraju stabilnom hijerhijom – od izvora emanacije ide se kroz rastuće stupnjeve odmicanja prema konačnoj, najdaljoj razini. U apofatičkoj, pak, uporabi, metafora emanacije okreće se natrag ka sebi u najčvršćem paradoksu – emanacija (izbijanje, isijavanje) ujedno je i povratak ka svom izvoru. (Kuvač-Levačić 2013: 119)

Tako i pojava plave svjetlosti koja mami pripovjedača i odvodi ga u muzej i kasnije u nepoznato jest metafora kojom se označava da se junak okreće natrag k sebi u najčvršćem paradoksu pa emanacija predstavlja ujedno i povratak k njegovom izvoru. Roman završava isječkom iz članka Jutarnjeg lista od 27. prosinca 2006. godine donesenim u kurzivu čime ponovno diskurs svraća pozornost na svoju načinjenost u kojem se izvještava o nestanku profesora latinskog i grčkog jezika, djelatnika šibenskog muzeja i moli se za pomoć u njegovu pronalasku (usp. Brešan 2007: 374-375).

Za fantastičnu je književnost specifično da se koristi negacija koja s velikom efikasnošću uspijeva prebacivati ili izokretati realistične odrednice fabule u smjeru fantastičnog očuđenja, a zanijekanost očiglednoga otvara put mašti. U Brešanovom romanu *Katedrala* u okvirnoj priči pripovjedač izokreću realistične odrednice fabule u smjeru fantastičnog očuđenja, dok njegovi sugovornici u nastojanju da ga razuvjere upravo realnim dokazima pobijaju njegove vizije i uvjeravaju ga da je to što on doživljava zapravo plod njegove mašte i uobrazilje. Fantastična književnost postavlja sam fenomen nadnaravnoga kao nešto što se može dogoditi u svakodnevicu i svakom, običnom čovjeku, brišući time granicu između nemogućeg i mogućeg, a time i dalekog i bliskog. Kornelija Kuvač-Levačić tvrdi da „fantastika iskorištava napetost između

zapanjenosti, kao pozitivnog efekta i prosvjetiteljskog odbacivanja zapanjenosti, kao opskurantizma. Konstruirani slučaj mora se izvesti iz opskurnog područja neobjašnjivog i objasniti, ali napetost između njih uvijek ostaje.“ (Kuvač Levačić 2013: 107) Protagonist uranja u svoje izmaštane svjetove kako bi se i sam oslobodio konvencionalnih predodžaba, veza slike i pojma te dopustio podsvijesti da kreira nove svjetove istim sredstvima. On je neprestano na putu prema stvaralaštvu i trajnom otkrivanju novoga. Pri tome razotkriva i ostvaruje začudne potencijale jezika i kreativno ih iskorištava. Fantastičari misterije ne motre kao niz apstraktnih doktrina koje treba u vjeri prihvatiti, nego kao poniranje u sve veće dubine pojedinih tradicija pa dolazi do konverzacije s drugima, do konverzacije suvremenosti i tradicije. Istovremeno s kolebanjem glavnog lika razvija se i kolebanje čitatelja, a cilj je da on stekne novo znanje ili da se ono što je skriveno u njegovoj podsvijesti (ili zbog društveno-povijesnog trenutaka) ponudi kao odgovor, iako neizrečen ili neimenovan, na površinu, pa se na taj način mijenjaju i čitateljeve recepcijske konvencije.

Umetnute su priče građene u maniri gotskih romana. U prvoj se priči glavna junakinja Klotilda, koja je udana protiv svoje volje za puno starijeg plemića Bikačića, strastveno zaljubila u dubrovačkog kipara Zamanju s kojim se potajice sastaje u njegovoj radionici. Ona je primjer tipične junakinje gotičke književnosti: Klotilda je ženski lik u nevolji koji pridobiva simpatije čitatelja. Njezina je sudbina tragična. Njezin je suprug, plemić Bikačić, kao i ostali pristaše mletačke vlasti, protjeran iz grada što je ona iskoristila da se pobuni protiv njega i da ostane sa Zamanjom. U toj je sceni pokazala neizmjernu snagu i hrabrost vođena zaslijepljujućom ljubavi. Međutim, zbog ratnih propisa mladi ljubavnici ne mogu otići u Dubrovnik, Zamanja je pozvan u borbu i tu mu se gubi svaki trag. Klotilda luta gradom i ispituje svakoga o njegovoj sudbini: neizvjesno je uopće je li on živ. Ona je usamljena, tjeskobna, užasnuta, očajna i posve prepuštena sama sebi. Živi u Zamanjinoj kući, neizmjerno pati za njim, bez nade je, stalno u rukama drži njegov u kamenu isklesan autoportret i gubi razum. Kada se Zamanja vraća iz zarobljeništva, ne prepoznaje ga, ne želi njegovo lice, tijelo od krvi i mesa, nego samo traži njegov kameni portret. Njegove ju riječi ne uspijevaju vratiti u stvarnost. Njezin se suprug s ostalim plemićima vraća u grad i koristi svoju moć da bolesnu Klotildu vrati u svoj dom. Uvidjevši koliko je ona očarana Zamanjom, u njemu se gomila ljutnja i bijes, te joj kroz prozor pokazuje

Zamanjinu odsječenu glavu u poodmaklom stadiju raspadanja nabijenu na kolac. Od tog užasnog prizora u njoj se bude osjećaji strave i povrijeđenosti te napada tiranina Bikačića želeći mu iskopati oči. On se brani i zatim je živu zazidava u sobicu dajući joj toliko željenu Zamanjinu glavu. U ovoj se umetnutoj priči s elementima gotičkog romana isprepleću i elementi romantike kao što su snažna ljubav, zatim prepreka koja razdvaja junake te motiv mlade žene koja postaje metom zlog muškarca.

U idućoj priči se prikazuje plemić Loredan, pravi venecijanski zavodnik koji će postati knez u Gradu i on je – zbog priča koje kruže o zazidanoj Klotildi koja se usudila prevariti svoga supruga s dubrovačkim umjetnikom – ponukan kupiti Bikačićevu vilu. Tragična sudbina nevjerne Šibenčanke raspirala je u njemu znatiželju. Loredan se osamljuje i vrijeme provodi u vili, noću prostorije namjerno ostavlja u tami koja povećava osjećaj nelagode, utječe na stvaranje predrasuda i straha. On provodi besane noći u iščekivanju pojavljivanja Kotildinog duha, u atmosferi je neizvjesnosti, a njezina pojava popraćena zaslijepljujućom svjetlošću u tami raskošne vile biva upečatljiva. Priča se o Loredanu prožima prijetućim osjećajima, strahom koji je pojačan nepoznatim. Vidi li Loredan Klotildin duh koji izlazi iz zida uz isijavanje svjetlosti ili je to samo optička varka uslijed konzumacije alkohola? Je li to san? Zbunjeni Loredan u svoju salu za plesove zove i dva očevica da mu potvrde noćni događaj. Međutim, oni ništa ne vide, a Klotildin duh ga prekora što ih je pozvao. Ona je potpuno zavladała njegovim životom, neprestano je uznemiren, u trajnom je iščekivanju njezine pojave. Želi joj se pridružiti što je prije moguće, ali ga ona upozorava da mora umrijeti prirodnom smrću inače se neće moći susresti. Tako se dešava i neobjašnjiv događaj kada zbog ugljičnog dioksida iz kamina Loredan gotovo strada, pa je optužen sluga za nesavjesnost u poslu. Loredan gubi interes za svakodnevicu, povlači se u sebe, svoje obveze kao knez obavlja rutinski. Od aktivnog, životom ispunjenog mladića pretvorio se u tužnog prerano ostarjelog junaka koji predosjeća predstojeću mu propast. Noćno bdijenje uništava Loredanovo zdravlje. U priči o Loredanu koji čeka pojavljivanje prelijepe Klotilde u svom salonu tijekom dugih neprospavanih noći što isisava životnu energiju iz njega rabi se metafora emanacije, isijavanja – Klotilda se pojavljuje uvijek zajedno sa snažnom svjetlošću koja ga zabljesne. Sve Loredanove patnje biti će okončane naglo pred samom katedralom, kada

se on jedini put usprotivi mišljenju Klotilde: „Jedna osoba... neću je imenovati ... uvjeravala me kako u ničem opipljivom i vidljivom ne može biti trajne i duhovne ljepote... A ja sad vidim da to nije istina. Sve se ovo može vidjeti i opipati. A iz toga zrači božanska ljepota koja će vječno trajati.“ (Brešan 2007: 240) Nakon tih riječi on se naglo srušio i umro, prestravljenog izraza lica kao da je nešto vidio.

U umetnutim su pričama prisutni likovi koji su hiperbolizirano dosljedni i primorani ostvariti unutrašnje ciljeve koji postaju njihova opsesija (npr. mesar Matko Svistić, Apostrat, tj. gostioničar Toma iz Guštinog raja) pa je u njima prisutan groteskni princip (usp. Detoni Dujmić: 1983: 822-835.) izgradnje likova. Tek se naknadno u romanu otkriva da ih je nadahnula tragična sudbina njihovih otaca pa su zbog toga u stanju i u smrt poći zbog njih. U oba se lika kao glavna pokretačka snaga javlja mržnja prema mletačkoj vlasti zbog njezinih postupaka prema njihovim očevima koji su kao vođe pobune protiv mletačke vlasti javno raščetvoreni na trgu. Zaslijepljeni tom mržnjom, oni ne biraju sredstva svoje osvete i sama smrt koja će ih zadesiti kao kazna ih ne plaši ma kako ona bila okrutna. Neodređenost, odnosno neizrecivost pravog subjekta, pokretača zbivanja ili cilja kojemu se kreću junaci jedno je od najuočljivijih obilježja fantastike. Glavni protagonisti nisu subjekti, već samo medij sile, moći – mržnje koja je posljedica tragedije što su je prouzročili tragične sudbine njihovih predaka. Javlja se napetost između izrecivog (realne okolnosti, likovi) i neizrecivog (čudni događaji, nadnaravni likovi, pojave, sile), pa nerijetko ono što jest izrecivo (realno) sve više i više postaje svoja suprotnost i negacija. Priznati mesar Matko Svistić u gradu Šibeniku prodaje meso stoke iz zaleđa gospodi u gradu sve dok se ne počne graditi katedrala kada mesom opskrbljuje radnike, a ponestaje mu za prodaju. Budući da nema mesa za gospodu, gradska vlast zabranjuje snabdjevanje mesom radnika na izgradnji katedrale. Dozvoljena je tek mala količina mesa za osobne potrebe. Pomoćnik mesara, maloumni Ranko Kutleša ubija vojnika, neželjenog udvarača njegovoj kćeri Vittoria di Palmu koji je uočio da kolju janje za privatnu proslavu i zbog toga prijeti mesaru. Njegovo tijelo raskomada i kao poklon otpremi kapetanu Morettiju, predstavniku mletačke vlasti koju mrzi nadajući se, prema praznovjerju koje je tada bilo uvriježeno, da će se pretvoriti u vukodlaka. Iako se praznovjerje ne ostvaruje, mesarov pomoćnik i dalje ubija žrtvu po žrtvu (vojnik, kneževa kćer)

pa i dalje mesom nagrađuju kapetana koji ne sluti da mu se, kao predstavniku mletačke vlasti mesar osvećuje za užasnu smrt svoga oca. Mesar ima kćer jedinicu koja je smisao njegova života, i pred udajom je za njegova prijatelja, puno starijeg od nje. Po mraku se vraća od prijateljice kojoj je pokazala svoju svadbenu opravu i, ne prepoznavajući je, zabunom je ubija maloumni Kutleša. To slama njezinog oca koji pred vlastima ponosno priznaje svoja djela sretan što se osvetio ubojicama svoga oca. Biva utamničen i dosuđena mu je kazna smrću tako da se u njegovu tamnicu puste izgladnjeli psi, a kapetan i njegovi najbliži suradnici su protjerani na kornatski otok.

Zanimljiv je i lik Apostrata, razbojnika koji pljačka i na moru i na kopnu. Biskup Šižgorić se susreo s njim prvi put kada se vraća iz Italije. Apostrat je opljačkao putnike na njihovom brodu i pri tome nije htio uzeti malo imovine od slikara, umjetnika pa i njega samoga. Također, je pljačkao na zabavi koju je organizirala Loredanova sestra u vili i pri tome je i ubio Paola, muža Jelene u koju je biskup bio zaljubljen u mladosti. Zbog njegovog pljačkanja narod je ogorčen pa vodeći ljudi u gradu smišljaju način kako da ga namame u zamku. Na bogoslužju puštaju među narod informaciju o dolasku kola s novcima za izgradnju katedrale. Vidljivo je da u kroničarski zapis u ovom slučaju ulazi sadržaj propovijedi. U ovom slučaju ona izravno utječe na zbivanja a ne ostaje samo govor izrečen s propovjedaonice. Njezini se učinci zorno vide u svakodnevnom životu: propovijed tako utječe na prilike u gradu, na mentalitet ljudi i njihovo djelovanje. Kada Apostrat napada tu tajno naoružanu povorku, biva uhvaćen te se otkriva njegov identitet. To je gostioničar Toma koji je zbog tragične očeve sudbine mrzio mletačku vlast u gradu i godinama joj se osvećivao svojim pljačkanjem.

U romanu *Katedrala* pripovjedač navodi da se služi kronikom Antuna Grakalića i Dinka Zavorovića. Beljan ističe da je kronika jedan od vrlo čistih žanrova u srednjovjekovnoj historiografiji. Sadrži opsežnu građu koja je raspoređena po godinama i koja prati *res gestae*, a može biti svjetska (opća) ili lokalna (vezana za pokrajinu, monarhiju, dinastiju, samostan i sl.). Na oblikovne konvencije kronike, kao i na sve oblike historiografije koji gradivo izlažu po godinama umjesto tematski, utječu anali, jednostavniji historiografski žanr koji samo bilježi događaje po godinama i ne pripovijeda o njima. Kronike, poput anala, također raspoređuju građu po godinama, ali su sastavljene na temelju

neke misli vodilje i ne zadovoljavaju se samo registriranjem događaja nego ih pripovijedaju, pri čemu pripovijedanje ne dovode do kraja i ne zaokružuju ga izvodeći zaključke. Dolazi i do mijena žanra, pa se pored konstatnih osobina kao što je kronološko zapisivanje događaja, javljaju i varijabilne: ovisno o razdoblju kronika od početnih šturih zapisa postaje složenijim oblikom koji interferira s književnim oblicima, a onda se opet vraća svojim početnim osobinama (usp. Beljan 2011: 29-37). Pripovjedač u romanu *Katedrala* crpi osnovne podatke iz kronike Antuna Grakalića i Dinka Zavorovića koje kao odrednicu vremena i prostora u koje smješta radnju umetnutih priča navodi u prekinutoj rečenici kojom završava poglavlje o sadašnjosti i nastavlja je u poglavlju o povijesti izradnje *Katedrale* koje slijedi. Osim kronologije, kao konvencija kronike ostaje i obilježavanje pojedinih godina i razdoblja prema imenima znamenitih ličnosti, crkvenih dužnosnika, npr. katedrala je postavljena kao središnji društveni subjekt i uz proces njezine izgradnje se vežu događaji o kojima junak piše svoje priče. Pripovjedač je uvijek izjednačen se autorom, i redovito stoji izvan svijeta o kojem pripovijeda i ne sudjeluje u radnji. Međutim, pripovjedački je kod ipak osoban zbog identifikacije pripovjedača s određenom zajednicom. Umetnute priče su, za razliku od kronikalnog načina izražavanja, pripovjedno posve uobličeni zapisi u kojima se redovito nastoje rasvijetliti uzroci i posljedice pojedinih događaja, a sudionici u njima su psihološki karakterizirani i teži se izvesti zaključke o zbivanjima koja se opisuju. Za razliku od kronike u kojoj je tipično prikazivanje javnih, „velikih“ povijesnih događaja, koji se naknadno pripovijedaju, u umetnutim pričama u *Katedrali* se upravo inzistira na opisu privatnog i „malog“, na opisu čovjeka sa svim njegovim vrlinama ili manama u vrtlozima povijesnih događanja. Također, u kronikama nedostaje ‘zatvaranje’ priča, dok umetnute priče u *Katedrali* redovito njeguju moralizirajući princip, a tamo gdje nema propedeutskog impulsa nema ni naracije, smatra Hayden White koji se i pita može li se uopće pripovijedati bez prosuđivanja (usp. White 1989: 130-143). U ovaj se roman uključuje kronika kao vrsta znanstvenog ili pseudoznanstvenog diskursa i njezin prijevod s latinskog jezika u više navrata kako bi se s različitih aspekata protumačila bit čovjeka i obrazložilo njegovo porijeklo, njegova biološka uvjetovanost i smisao djelovanja, a takvo uključivanje diskursa raznih struka česta je pojava u hrvatskoj fantastičnoj prozi (usp. Kuvač-Levačić 2013: 51).

Otvoreni oblici lingvističke samosvijesti

U romanu *Glorija in excelsis* posebna je pozornost pridana jeziku kojim je tekst napisan, pa ga se razgolićuje pred čitateljem. Pripovjedač želi pokazati mogućnost funkcioniranja različitih jezičnih diskursa unutar romana, pa u svoje pripovijedanje često intervenira umetanjem različitih diskursa. U roman *Katedrala* odmah na početku je umetnut, od ostatka diskursa izdvojen kurzivom, prijevod latinskog spisa koji datira iz 15. stoljeća i koji se raspao na manje dijelove koje treba povezati u cjelinu (usp. Brešan 2007: 15-16) ili o nepoznatim građanima onodobnog Šibenika (usp. Brešan 2007: 26-27) te donosi i podatke o Klotildi koja će postati jednom od glavnih junakinja u njegovim umetnutim pričama (usp. Brešan 2007: 27) Ti će prijevod potaknuti junaka na pisanje priča, baš kao što će umetnuti tekst na kraju romana, ulomak iz novinskog članka, također u kurzivu posvjedočiti o njegovoj neizvjesnoj sudbini (usp. Brešan 2007: 374-375). U roman su uneseni i kurzivom istaknuti riječi na latinskom jeziku svetog Augustina (usp. Brešan 2007: 360) i stihovi iz elegija biskupa Jurja Šižgorića (usp. Brešan 2007: 274; 295). U umetnutim pričama nailazimo i na autocitat kojim tekst progovara sam svojoj načinjenosti: „Šibenik ne može biti usred Europe neka samostalna pučka država, to bi vam trebalo biti jasno, ako imate i zrno pameti. Prije ili kasnije netko će zavladatai njim,“ (Brešan 2007: 78; 80).

Zaključak

Unutar samoga romana junak navodi da je jedan mladi književnik nedavno napisao: „Čitavo društvo, politika i javnost histerično i naelektrizirano se bave suhim kostima u ormaru. Svi zajedno izgledamo kao putnik koji u vlaku sjedi leđima okrenut odredištu: gledamo i vidimo samo ono što je prošlo; za ono naprijed smo slijepi.“ (Brešan 2007: 254) Povijest i fikcija su oduvijek bili žanrovi poznati po svojoj poroznosti, iako su odijeljene svojim okvirima. Upravo kada su ustanovile svoje okvire, historiografska ih je fikcija ujedno i prekoračila i postavila žanrovske ugovore između fikcije i povijesti. I povijest i fikcija su kulturni znakovni sistemi tj. ideološke konstrukcije, a upravo ideologija obuhvaća njihova svojstva autonomnosti i samosadržajnosti. Historiografska

metafikcija se poigrava istinom i neistinom povijesnog zapisa. I dok povijesna fikcija inkorporira i asimilira povijesne podatke se namjerom da stvori osjećaj povjerenja u svijetu, dotle historiografska metafikcija inkorporira, ali izuzetno rijetko asimilira takve podatke jer ona potvrđuje paradoks stvarnosti prošlosti, ali i njezinu tekstualnu dostupnost. Kako je ustvrdio još Hajden White „svako predstavljanje prošlosti ima specifične ideološke implikacije.“ (White 1989: 203) A upravo pojmovi kao što su subjektivnost, intertekstualnost, referenca i ideologija čine i osnovu problematiziranja odnosa povijesti i fikcije i u romana *Katedrala* Ive Brešana: naracijom se prevodi znano u ispričano. Upravo te koncepcije naracije u romanu nisu prinudne, nego omogućavaju uvjete za mogućnost proizvodnje smisla na različite načine, pri čemu se Brešan vrlo vješto koristio dokumentima putem kojih je prerađivao informacije i zatim nastojao zavesti čitatelja. Jer u *Katedrali* je u više navrata unutar teksta pred čitateljem komentirana razlika između događaja koji sami po sebi ne posreduju značenje i činjenica kojima je značenje dato. Sve je te dokumente pripovjedač izabrao sa svoje točke gledišta, eksplicitno iznoseći svoja mišljenja, koristeći se pritom činjenicama kako bi upisao i ostvario autoritete objektivnosti povijesnih izvora. Na taj su način upravo činjenice unutar romanesknog diskursa konstruirane pomoću pitanja koja se postavljaju na razne načine o događajima. Pri tome se služe suvremenim teorijama povijesti i diskursa kao legitimirajućim pokrićem za narativnu stranputicu utemeljenu na razotkrivenim i ekspliciranim teorijskim temeljima. Tako se kroz naraciju o povijesti nesmiljeno preispituje vlastita pozicija teksta. Teorijska samosvijest povijesti i pripovjedna proza kao konstrukt postavljena je u temelje ponovnog promišljanja i preoblikovanja formi i sadržaja prošlih vremena. Prošlost je „izgubljena ili bar izmještena, da bi se potom ponovno uvela kao jezični referent, ostatak ili trag stvarnoga!“ (Hutcheon 1988: 146) I upravo u zoni između prošlog događaja i sadašnje djelatnosti smjestila se samosvijesna naracija romana *Katedrala* Ive Brešana.

Literatura:

- Alter, Robert. 1978. *Partial Magic – The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Assmann, Aleida. 2011. *Druga sjenka prošlosti: kultura sjećanja i politika povijesti*. Beograd: Knjižara Krug.
- Beljan, Iva. 2011. *Pripovijedanje povijesti. Ljetopisi bosanskih franjevaca iz 18. stoljeća*. Zagreb-Sarajevo: Synopsis.
- Bošković, Ivan. 2008. „Povijesna zbilja u romanu *Katedrala* Ive Brešana“. U: *Godišnjak Titius* 1: 207–225.
- Čale Knežević, Morana. 1995. „Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mladih teoretičara“. U: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije*. Ur. Vladimir Biti, Nenad Ivić, Josip Užarević. Zagreb: Naklada MD/HUDHZ: 57-85.
- Dällembach, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- Detoni-Dujmić, Dunja. 1983. „Začinjavci grotesknog“. U: *Forum*, 22, 10.-12, 822-835.
- Erl, Astrid. 2010. “Cultural Memory Studies: An Introduction”. U: *A companion to cultural memory studies*, ur. Astrid Erl, Ansgar Nünning. Berlin, New York: De Gruyter: 7-23.
- Genette, Gerard (2002) *Fikcija i dikcija*. Zagreb: Ceres.
- Hutcheon, Linda. 1983. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks*. New York – London: Methuen.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York - London: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 1994. “Intertekstualnost, parodija i diskursi povijesti”. U: *Republika*, 50, 1-3: 96-113.
- Kuvač-Levačić, Kornelija. 2013. *Moć i nemoć fantastike*. Split: Književni krug.

- Lachman, Renate. 2002. *Phantasia, Memoria, Rhetorica*. Zagreb: MH.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. London-New York: Routledge.
- Medarić, Magdalena. 1993. „Ono što upućuje na sebe“. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić. Zagreb: ZZOK: 97-104.
- Moranjak–Bamburać, Nirman. 1991a. „Intertekstualnost/metatekstualnost/alteritet. Integralna metodologema i njeni teorijski eksplikati“. U: *Književna smotra*, 23, 84: 27-35.
- Moranjak – Bamburać, Nirman. 1991b. *Metatekst*. Sarajevo: Studentska štamparija Univerziteta u Sarajevu.
- Nemec, Krešimir. 1993. „Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest“. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić. Zagreb: ZZOK: 115-123.
- Oraić-Tolić, Dubravka 1993. „Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst“. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić. Zagreb: ZZOK: 135-147.
- Pavličić, Pavao. 1993. „Čemu služi autoreferencijalnost?“. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić. Zagreb: ZZOK: 105-114.
- Peruško, Tatjana. 2000. *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*. Zagreb: Naklada MD.
- Užarević, Josip. 2003. „Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja“. U: *Književna smotra* 35, 1: 37-44.
- Waugh, Patricia. 1990. *Metafiction – Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London-New York: Rotledge.
- White, Hayden. 1989. „Vrijednost pripovjednosti u predstavljanju zbilje“. U: *Rival* 2, 1-2: 130-143.
- Zlatar, Andrea. 1998. *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Zlatar, Andrea. 2000. *Ispovijest i životopis. Srednjovjekovna autobiografija*. Zagreb: Antibarbarus.

About *Katedrala*, a novel by Ivo Brešan

In the novel *Katedrala* [Cathedral] (2007) by Ivo Brešan, the narrator relates his daily routine in the first person singular. Translating 15th century records written in Latin in Šibenik motivated him to write stories inspired by the construction of the Cathedral in Šibenik in the period between 1409 and 1536. The starting point of this paper is the fact that the past *must* be continually re-constructed and re-presented, as argued by Astrid Erll in *Cultural Memory Studies: An Introduction* (in: *A companion to cultural memory studies*, Berlin, New York, 2010). Narrative conventions of various genre-specific narrative formats (chronicles, historic, fantasy, romance and gothic novel) are present in the novel *Katedrala*, and the narrator introduces direct and indirect reception instructions. The purpose of this paper is to observe in what ways the novel speaks of itself.

Key words: metatextuality; history; *Katedrala*; Brešan, Ivo

4. Metatekstualni postupci u romanima *Pupak svijeta* i *Vještica* Venka Andonovskog⁷⁵

Knjige su bezdani: kad se čitaju, svatko čita na onoj visini do koje se udzigao njegov duh.
(V. Andonovski, *Pupak svijeta*)

... pisac piše krvlju, a čitatelj suzama dopisuje priču!
(V. Andonovski, *Vještica*)

U ovoj se studiji posebna pozornost posvećuje metatekstualnim postupcima u romanima *Pupak svijeta* i *Vještica* Venka Andonovskog. Motrenjem metatekstualnosti kao 'onoga što govori sâm o sebi' u okvirima diskursa omogućuje se da se svi narativni postupci promatraju u njihovom međusobnom prožimanju koje vodi do uspostave cjelovita smisla djela.

Uočavanje i poštivanje metatekstualnosti su u diskursu preduvjet za valjano interpretiranje svijeta teksta jer je hermeneutički čin u slučaju metatekstualne književnosti specifičan. Metatekstualni diskurs razotkriva svoju semantičku postavu i pripovjednu strukturu koju vrlo često obogaćuje detaljnim 'kritičkim' komentarom. Istodobno, od čitatelja eksplicitno zahtijeva punu i kreativnu suradnju, a time tematizira temeljnu potrebu svakog književnog teksta za dijalogom kao jedinim načinom uspostave teksta kao znaka.

Kao metodološka podloga izabran je teorijski sustav Linde Hutcheon koja razlikuje dijegetska i lingvistička samosvijest teksta. Cilj je rada razmotriti dijegetska i lingvistička samosvijest u romanima *Pupak svijeta* i *Vještica* Venka Andonovskog.

Ključne riječi: metatekstualnost; dijegetska samosvijest; lingvistička samosvijest; Andonovski, Venko; *Pupak svijeta*; *Vještica*

⁷⁵ Kratka verzija ove studije izložena je na *Međunarodnom znanstvenom skupu Hrvatsko-makedonske književne, jezične i kulturne veze 5* održanom u Rijeci 6. i 7. listopada 2017. godine.

I. Uvod

Romani jednog od najčitanijih makedonskih pisaca Venka Andonovskog⁷⁶ *Pupak svijeta*⁷⁷ i *Vještica* tema su ove studije. Remake romana *Pupak svijeta* koji su za hrvatsko izdanje pripremili Kruno Lokotar i Venko Andonovski objavljen je Zagrebu 2011., a roman *Vještica* je na hrvatski jezik preveden 2017. godine. O romanu *Vještica* je pisao Ranko Mladenoski u članku pod nazivom „Makedonsko-hrvatskite interkulturni relaciji vo romanot Veštica od Venko Andonovski”.⁷⁸ U njemu analizira makedonsko-hrvatske odnose na različitim razinama romana (likovi, kronotopi, leksička razina, religijsko-filozofski diskurs, folklor i sl.) (usp. Mladenoski 2011: 161-172). Andrijana Kos Lajtman u knjizi *Poetika oblika (Suvremene konceptualne i hipertekstualne proze)* analizira semantiku i sintaktičku razinu pripovjednog teksta u romanu *Pupak svijeta* i zaključuje da je roman zanimljiv jer revitalizira interes za problematiku pisma i jezika kao fenomena koji su uvijek povezani sa spoznajom u postmodernističkom i postpostmodernističkom okružju recentne europske književnosti i društva uopće (usp. Kos Lajtman 2016: 248-271).

Budući da će se u ovom poglavlju provesti sustavna analiza metatekstualnih elemenata u romanima *Pupak svijeta* i *Vještica* Venka Andonovskog upućujem na prikaz radove o metatekstualnim oblicima i njihovoj aktualizaciji u narativno djelo u prethodnim poglavljima.

⁷⁶ Venko Andonovski (Kumanovo, 1964) profesor makedonske i hrvatske književnosti, naratolog i kulturolog radi na Filološkom fakultetu u Skopju. Dosada je objavio: *Freske i groteske* (zbirka priča); *Azbuka za neposlušne*, *Pupak svijeta*, *Vještica*, *Kći matematičara* (romani); *Pobuna u staračkom domu*, *Slovenski kovčeg*, *Kandid u zemlji čuda*, *Genetika pasa*, *Olovo na jastuku*, *Građanin Jov* (drame); *Za svakoga ima po jedna*, *Gospodar kukavica* (komedije); *Matoševa zvona*, *Uskrsnuće čitatelja*, *Struktura makedonskog romana*, *Živa semiotika*, *Obdukcija teorije: naratologija* (znanstvene knjige). Djela su mu prevedena na desetak jezika.

⁷⁷ Roman *Pupak svijeta* osvojio je međunarodnu nagradu za najbolju knjigu na Balkanu za 2001. godinu, *Balkanika* i nagradu za najbolji roman iz slavenskih književnosti preveden na ruski (Rusija, 2014.), *Jugra*.

⁷⁸ U ovom se radu nazivi književnih ili književno-teorijskih radova/knjiga donose u originalu, odnosno u prijevodu ako postoji prijevod na hrvatski jezik.

II. Pupak svijeta

Otvoreni oblici dijegetske samosvijesti. *Pupak svijeta* Venka Andonovskog započinje *Sadržajem* u kojem je odmah na početku djela razotkrivena njegova mozaična struktura, baš kao što slaganje mozaika igra važnu ulogu i u samom romanu. Roman započinje *Predgovorom priređivača* i *Dopunom hrvatskom izdanju (zapadna knjiga)*. Slijede dva dijela romana: *Ključanica* koju čini *Knjiga Pupak svijeta*, te *Ključ* koji se sastoji od *Knjige Izlaska* i *Knjige Svjetlosti*. Slijedi *Pogovor drugom izdanju* koji potpisuje Venko Andonovski, docent za književnost. Poglavlje pod nazivom *Dopuna* sastavljeno je od dva dijela: *O originalnosti fotokopije ili ENIGMA* i *Izgubljena pjesmarica pok. Jana Ludvika*. U *Sadržaju* nije navedeno, iako je na samom kraju romana tiskano *Pismo B. Varošlije* u kojem kritičar komentira mladenačke pjesme Jana Ludvika i daje mu smjernice za buduće pisanje. *Predogovor priređivača* i *Dopunu* potpisuje priređivač, tj. brat pokojnog Jana Ludvika. Zatim se u *Knjizi Pupak svijeta* kao pripovjedač pojavljuje sjemeništara Ilarion Skaznik, u *Knjizi Izlaska* je pripovjedač Jan Ludvik. Na nju se nadovezuje *Knjiga Svjetlost* u kojoj glavna junakinja Lucija Zemanek iznosi svoje svjedočenje o posljednjim satima života Jana Ludvika pred sudcem. U *Pogovoru* Venko Andonovski, docent za književnost iznosi kritički osvrt na prvo izdanje romana, a u *Dopuni* priređivač problematizira originalnost *Enigme*, zbirke pjesama svoga brata. Priložena je i pjesmarica *Enigma* Jana Ludvika koja se sastoji od sedam pjesama i koju je fotokopirala Lucijina majka, iako sam Jan Ludvik u svom dnevniku (kako njegov napis naziva priređivač, njegov brat) svjedoči da je Luciji poslao 15 pjesama. Zbrku oko pjesama Jana Ludvika dodatno usložnjava i pismo B. Varošlije u kojem se citiraju neki stihovi kojih nema u pjesmama priloženim u zbirci. Tako je roman *Pupak svijeta* Venka Andonovskog okupio glas priređivača (brata glavnog junaka), glas Ilariona Skaznika, glas Jana Ludvika, glas Lucije Zemanek, glas Venka Andonovskog u ulozi kritičara prvog izdanja i glas B. Varošlije kao kritičara zbirke pjesama. Ta polifonija svjedoči o mozaičnosti strukture samog teksta, pred čitatelja se iznose podaci koje on sam treba spojiti u cjelinu. Pri tom mu se slaganju mozaika na raznim razinama teksta nude brojni signali čije iščitavanje vodi do cjeline smisla djela. Tako se *Knjiga Pupak svijeta*, tj. roman Jana Ludvika, *Knjiga Izlaska*, tj. autobiografija Jana Ludvika i *Knjiga*

Svjetlost zrcale jedne u drugima. Promatrano na razini cjelokupnog izdanja ove tri knjige funkcioniraju kao priče u priči, a okvir čine iskazi pokojnikova brata u poglavljima *Predgovor priređivača* i *O originalnosti fotokopije ili ENIGMA* o izdanju koje je pred čitateljem. Na taj je metatekstualni postupak upozorio i sam priređivač koji je u predgovoru ustvrdio da „dnevnik moga brata, za koji sam smatrao da se nalazi u nekakvoj tajnoj vezi s romanom o Konstantinu Filozofu i možda objašnjava kako je i zašto nastao takav sasvim neočekivan tekst.“ (Andonovski 2011: 8) Dakle, radi se o aporističkom *mise-en-abîme*-u (kako bi rekao L. Dällenbach) u kojem odraz u sebe uključuje i djelo kojemu pripada i to u najvećem intenzitetu budući da ti iskazi odražavaju i dijegetski i lingvistički kôd romana. Pri tome su tematizirani otvoreni i aktualizirani oblici dijegetskeg sloja, te otvoreni oblik lingvističkog sloja romana. Također, indikativan je i naziv prvog i drugog dijela izdanja: *Ključanica* i *Ključ*. U prvom se dijelu *Ključanica* tj. *Knjiga Pupak svijeta* problematizira pisanje i čitanje: „Nisu samo najdeblje niti važne; po njima idu samo slijepi i oholi; pređu sačinjavaju baš tanke niti, najtanje i najfinije, jer samo tanka pređa je pređa, a krupna je klupko debelog užeta; (...) Maleno je golemo, sitno je krupno, nevažno je važno; ne podcjenjuj ovo znanje.“ (Andonovski 2011: 76) Unutar romana je pripovjedač komentirao i brojne odlike diskursa: „Tvrdio mi je da prvi redak svakog djela sadržava u sebi sve ono što se potom pripovijeda u njemu, kao što zrno pšenice u sebi sadržava cijeli kasniji klas, zrna mnogobrojna, cijeli njive urod. I zato je prvi redak najopasniji, govoraše, jer sadržava i završetak.“ (Andonovski 2011: 83) Svoju tezu o tome da je u početku, u prvoj riječi sadržano cijelo djelo, pripovjedač oprimjeruje u autobiografskom napisu Jana Ludvika kada on već na početku zna kako će skončati njegov život, tj. njegova priča: „Sutra ću otići vidjeti Luciju Zemanek, uzeti ono što je od mojih stvari ostalo kod nje, i zatim ću se odati Bogu. (...) Istog dana odužit ću se Luciji te pokajati, da bi učinak bio jači, kao u knjigama.“ (Andonovski 2011: 111) O povezivanju života i naracije eksplicitno svjedoči ulomak: „S te točke gledišta, naš je život besprijeckorno uređena naracija, priča koja je unaprijed napisana, a klupko se raspetljava – kad za to dođe vrijeme.“ (Andonovski 2011: 116) U drugom dijelu, tj. u *Knjizi Izlaska* problematizira se neiskustvo Jana Ludvika koji nije razumio ponašanje Lucije: „Mislim da nisam znao čitati Luciju, tumačiti jezik njezina tijela. Meni je sasvim bliska ideja da je cijeli svijet samo jedan zapis što se mora pročitati, i

da nikakve druge filozofije ovdje ne pomažu.“ (Andonovski 2011: 116) Ili: „(...) ona je bila tajni i nepoznati zapis za mene, jer sam bio nezreo kao muškarac (...)“ (Andonovski 2011: 116) što je utjecalo na njihove sudbine:

Sve se stvari u životu događaju kao nepoznato pismo, kao poruke što tek kasnije otkrivaju svoj smisao. Naš život je čitanje; svaki događaj, osim što se dogodi, mora se i ispuniti smislom, život sam ispunjava te praznine smislom, kad za to dođe vrijeme, i mi čitamo svoje greške, padove ili podvige. Ali to se uvijek događa kasnije. S te točke gledišta, naš je život besprijekorno uređena naracija, priča koja je unaprijed napisana, a klupko se raspetljava – kad za to dođe vrijeme. (Andonovski 2011: 116)

U sve tri knjige: *Knjiga Pupak svijeta*, *Knjiga Izlaska* i *Knjiga Svjetlost* je pupak (kao planina ili dio ljudskog tijela) motren kao središte svijeta, u njima se problematizira pojava neobične ljubičaste svjetlosti, leit-motiv pauka i paukove mreže te mozaik. Ilarion Skaznik tvrdi da između znanja izrade mozaika i znanja pripovijedanja priča nema razlike jer za oba vrijedi isto pravilo da ne možeš spoznati cjelinu dok je ne sastaviš iz brojnih sitnih dijelova, a izradu mozaika i pripovijedanje priče izjednačava s pletenjem paukove mreže koja se odlikuje geometrijskom preciznošću i u kojoj su upravo najtanje niti na granici vidljivosti one koje čine bogatstvo nekog zapisa:

Ta parabola me je ohrabrila jer sam shvatio da je čitanje podvig, borba s paukom na život i smrt, (...) Ali, ako (...) i čitatelj (...) uplete (...) svoje tanke niti u mrežu, ako pomrsi konce stvaratelju, tada ga pauk iz središta neće moći progutati jer će zalutati, zato što neće moći razlikovati svoje od tuđih niti; i umrijet će od gladi, a čitatelj će preživjeti. (Andonovski 2011: 76)

S paukovom je mrežom poistovjećena knjiga „u kojoj je sve sadržano, iz koje se sve rađa i u koju se sve vraća, kao što iz utrobe ženine, slova Ž porod izlazi.“ (Andonovski 2011: 97) I dok sjemeništarcu Ilarion Skaznik biva očaran inicijalom ž dok ga motri u tekstu pred sobom do te mjere da potpuno gubi vezu sa stvarnošću, u drugom dijelu *Ključ*, u *Knjizi Izlaska* Jan Ludvik uspoređuje Luciju u koju je bolno zaljubljen snagom prve ljubavi upravo sa slovom ž: „(...) a moja duša bolovala je za Lucijom koja je sjedila poput vile na livadi, kao leptirica, kao slovo Ž, inicijal iz drevnih rukopisa, među svojim prijateljicama, sitnim slovima, bila je najljepša, najzrelija među njima, pravo slovo-djevojka.“

(Andonovski 2011: 146)

Aktualizirani oblici dijegetske samosvijesti. Odmah na početku „izdanja“ kako ovo djelo naziva brat Jana Ludvika (koji ga i objavljuje iz njegove posthumne ostavštine) problematizira se žanrovska odrednica prvog dijela „izdanja“ pod nazivom *Ključanica* koju čini *Knjiga Pupak svijeta* označena kao roman. Priređivač djela u *Predgovoru priređivača* tu odrednicu koristi u navodnim znakovima jer je spoznao da to djelo nije izvorno budući da njegov brat nije imao tko zna kakav književni talent, a djelo je nastalo „vještom kompilacijom (i koncentracijom!)“ (Andonovski 2011: 9) iz knjiga koje su poispadale iz njegova kovčega. Slično, i u *Pogovoru drugom izdanju* s podnaslovom *Recenzija prvog izdanja romana Pupak svijeta*, njegov autor, potpisan kao dr. sc. Venko Andonovski, docent za književnost utvrđuje da je djelo „sumnjivo (barem s obzirom na pitanje autorstva i izvornosti)“ (Andonovski 2011: 205) i upozorava na analogije s njegovim romanom *Azbuka za neposlušne* pa ga proglašava „plagijatom“, a ističe i preuzimanje imena junaka iz Kunderinog romana *Šala*. Također, brat pokojnog Jana Ludvika unutar teksta romana za njegov dio *Knjiga Izlaska* u predgovoru tvrdi da je dnevnik. Međutim, radi se o autobiografskom pripovijedanju u kojemu su identični autor, pripovjedač i lik⁷⁹: Jan Ludvik ispovijeda prisjećanje na ‘prvu’ ljubav i na sukob s okolinom u svom mladenačkom dobu. U *Knjizi Pupak svijeta* je prisutna homodijegetska fikcija: identični su pripovjedač i lik (Ilarion Skaznik), a kao autor se pojavljuje Jan Ludvik. Zato je umetnuti roman Jana Ludvika o Konstantinu Ćirilu Filozofu iz 9. stoljeća koji (ni)je(?) dešifrirao natpis na Salomonovoj čaši u crkvi Aja Sofiji u Konstantinopolu klasičan slučaj romanesknog pripovijedanja u prvom

⁷⁹ Gerard Genette u knjizi *Fiction et diction*, objelodanjenj 1991. godine s obzirom na odnos autor-pripovjedač-lik oblikovao je naratološke trokute koji određuju različite tipove njihova međusobnog odnosa. Tako nastaje pet trokutova: (1.) autobiografski: identitet autora, pripovjedača i lika; (2.) historijsko ili biografsko pripovijedaje: postoji identitet između autora i pripovjedača, ali ne postoji identifikacija niti jedne instance s likom; (3.) homodijegetska fikcija u kojoj autor nije identičan ni liku ni pripovjedaču, ali su pripovjedač i lik identični; klasičan slučaj romanesknog pripovijedanja u prvom licu, to jest (pseudo)autobiografski roman; (4.) heterodijegetska autobiografija odnosno autobiografija pisana u trećem licu, u kojoj postoji idenitet autora i lika, ali niti jedan od njih nije identičan pripovjedaču; (5.) heterodijegetska fikcija (pripovijedanje u trećem licu) u kojoj znak jednakosti nije moguće staviti između nijednog para (usp. Genette, 2002: 56-63).

licu, to jest (pseudo)autobiografski roman. Autor ga koristi kao književni oblik koji je ukorijenjen u slavensko književno zajedništvo i koji prihvaća raznolike utjecaje (žanrovske, tematske, tipološke) zapadnoeuropskih književnosti, pa je svojim doprinosom obogatio istočnu i zapadnu književno-kulturnu tradiciju legendarne literature. U ovom se suvremenom romanu tako ispisuje hvalospjev tim spomenicima književne kulture koja su djela istinskog nadahnuća i pravih estetičkih vrijednosti i koja su prenijela duh srednjovjekovlja daleko iznad njegovih književnih i stilskih granica. Opis potrage Ilariona Skaznika za smislom života doveden je u vezu s življenjem nama suvremenog junaka, Jana Ludvika. Na taj je način spojena inspirativna povijest sa suvremenošću, prikazuje se kako su životna pitanja koja muče junake jednaka, i svatko se na svoj način nosi s njima. Most između takve prošlosti i sadašnjosti u ovom je djelu uspostavljen problematiziranjem samog procesa čitanja tekstova, ali i 'čitanja' životnih situacija u kojima se nađu junaci, na što pripovjedač upućuje izriječkom. Eksplicitno je užitak u čitanju književnog djela doveden u vezu s erotikom: „A nula između dviju devetki bila je knjiga, klupko okruglo, bezdan nepoznati, sve u ništa stavljeno. Knjiga je mreža paukova, krug, nula čista, utroba vrelo svijeta i ušće, kad se naslada u ženi i pismu traži!“ (Andonovski 2011: 97) U *Knjizi Svjetlost* doneseno je svjedočenje Lucije o posljednjim satima života Jana Ludvika pred sudom u formi zapisnika. Pri tome je Lucija ujedno pripovjedačica i lik, a autor je urednik ostavštine Jana Ludvika, njegov brat. U tom (pseudo) autobiografskom pripovijedanju u prvom licu junakinja iznosi svoj doživljaj vlastite sudbine i sudbine Jana Ludvika, koji pri povratku, nakon mnogo godina ponovno proživljava mladenačke uspomene s Lucijom na željezničkoj pruzi u blizini Velesa i svjesno odlazi u smrt.

Otvoreni oblici lingvističke samosvijesti. Kao otvoreni oblik lingvističke samosvijesti u romanu je prisutno uvođenje bilježaka. Tako, pri navođenju stihova iz *Pjesme nad pjesmama* (u kurzivu, ili ne) u tekstu romana stoji bilješka s potpunom bibliografskom jedinicom (usp. Andonovski 2011: 67, 102, 151, 184). U bilješkama su objašnjeni lik Barbara iz narodne predaje (usp. Andonovski 2011: 142) i mjesto Stobi, arheološki lokalitet kod Velesa (usp. Andonovski 2011: 145). Također, u tkivo romana su uneseni ulomci pisani različitim tipovima slova, dijelovi teksta su boldirani ili štampani u kurzivu, u dijelovima se imitira slog pisaćeg stroja. U diskurs romana su unesena dva crteža

kojim se nastoje prikazati karakteristike slova, inicijala ž (usp. Andonovski 2011: 59, 68), a zanimljiv je i umetnut paus papir (usp. Andonovski 2011: 104/5) sa stihovima kralja Salamona, ispod kojeg je prikaz đavla s natpisom o kralju Salamonu koji su vidljivi svatko za sebe iz različitog kuta promatranja. Na samom kraju romana uneseno je i pismo Branka Varošlije upućeno mladom pjesniku Janu Ludviku pa tim postupkom, kao i unošenjem forme zapisnika pripovjedač upozorava na različite mogućnosti jezičnog izražavanja. Čitatelju se ogoljuje referencijalna iluzija i upućuje ga se na činjenicu da je naše iskustvo svijeta posredovano putem jezika.

III. *Vještica*

Otvoreni oblici dijegetske samosvijesti. U romanu *Vještica* s podnaslovom *Roman u sirovom stanju (Bilježnica jednoga pisca)* prisutne su priče u priči. Osnovna je priča s heterodijegetskim pripovjedačem u trećem licu o ocu Bejnaminu, pripadniku reda Male braće koji se 1663. godine vraća u kaptolsku biskupiju nakon mnogo godina i provodi istraživanje o suđenjima vješticama, njihovom mučenju i spaljivanju na lomači. Otac Benjamin je doživio strastvenu avanturu s Jovanom Gracijančić, koja je, također, optužena kao vještica i završit će na lomači. U plamenovima vatre samovoljno će na kraju romana stradati i otac Benjamin i za sobom će u smrt povući inkvizitora koji je prije mnogo godina presudio i njegovom ocu. U tu osnovnu dijegezu umetnute su priče u priči štampane u kurzivu. Prva od njih je autobiografija pisca romana o ocu Bejnaminu, izvandijegetičnoga autora, sveučilišnog profesora koji živi i radi u suvremeno doba u Skopju i koji je i sam fiktivan lik tog romana: „(...) sa svakim izmišljanjem priče poput ove o pateru Bejnaminu čini mi se da bježim od sebe, da pripovijedam tuđe duše. Zato, ispričat ću ti, u međuvremenu i svoju dušu. Kojim pravom ova knjiga, ovaj roman, isključuje mene koji ga stvaram?“ (Andonovski 2017: 34) U autobiografskom diskursu progovara o svom djetinjstvu, o životu svoje bake, o sudbini svoga oca, ali i o svojoj svakodnevici obilježenoj kroničnim nedostatkom novca, o braku, o obavezama na poslu. Ispovijeda, također, čitatelju kako piše kriminalističke priče za štampanje u novinama pod psudonimom Charlie Hit pa dvije pod nazivima *Kradljivac* i *Lift* umeće u cijelosti u tekst romana. U drugoj umetnutoj priči u priči koja je također štampana u kurzivu i

od prve umetnute priče se ničime grafički ne razlikuje, dvije skopske studentice medicine, crvenokosa Jovana i plavuša, raspravljaju o crvenokosinim ljubavnim problemima i o događajima koji je povezuju s likom Jovane iz romana o ocu Benjaminu: „Možda sam opisana kao lik u nekom romanu, a ne znam. Možda je sve ovo što živim samo život na papiru. Možda sam i ja papirnato biće. Možda stvarno živim samo u tom romanu. Možda je taj čovjek samo san sjene, a sjena je sve, reče Crvenokosa.“ (Andonovski 2017: 143) Slično, i izvandijegetični autor romana o ocu Benjaminu dovodi se u vezu s likom oca Benjaminina: „Ja više ne želim biti pisac ovoga romana. (...) Više bih želio biti lik, i to pater Benjamin, (...) dodijeli mi sudbinu lijepu, meni, ocu Benjaminu što želim biti!“, (Andonovski 2017: 152) ili „A ovo s nožićem – cenzuriram. Smisli nešto drugo, uopće me nije briga kako ćeš pronaći nožić u toj pustoši da bi Papa rasporio, to jest ja – ribu.“ (Andonovski 2017:274) Na samom kraju romana, autobiografski subjekt se poistovjećuje s Papom, tj. ocem Benjaminom kojeg Jovana tako naziva u iskazu kojim brani svoj roman (unutar samoga romana!) od napada svećenika: „Temperatura se malo spustila kad je Papa objesnio da su ti ulomci čak i grafički odijeljeni od ostalog teksta: tiskani su u različitom fontu, i osim toga, napisani su u obliku elektronske pošte!“ (Andonovski 2017: 393) Spajanjem različitih narativnih linija unutar romana potkopava se ontološka sigurnost čitatelja. Naime, metalepsa⁸⁰ kako bi rekao Genette (Genette 2006: 6, 30) je, dakle, barem dvostruka: jedna romaneskna dijegeza (priča o ocu Benjaminu i Jovani) vodi do autobiografije izvandijegetičkog autora, sveučilišnog profesora koji je i sam fiktivan lik tog romana, obraća se čitatelju i traži od njega aktivno sudjelovanje u izgradnji priče. Ta autobiografija uključuje još jednu dijegezu (priču o studentici Jovani i izvandijegetičkom autoru) i vodi do povratka u prvu romanesknu dijegezu čiji se elementi preuzimaju i oživotvoruju u ljubavnoj priči Jovane i autobiografskog izvandijegetičkog autora. Na kraju romana se sve tri priče stapaju: „Ali, bez obzira na sve, nitko o tom romanu nije rekao najvažnije: da se pretvorio u stvarnost i da je nastao, kakav-takav, slab ili jak, samo da bi omogućio Papi i Jovani naći se i uzeti, poslije toliko stoljeća.“ (Andonovski 2017: 392) Na taj način Venko Andonovski ostvaruje u romanu *Vještica*

⁸⁰ G. Genette pojam metalepse rabi u svojoj teoriji dijegetičkih razina kao naziv za njihovo prelaženje, npr. ulazak pripovjedača u dijegetički univerzum književnog djela (Genette 2002:30).

svjetove unutar svjetova. Jezgra tog romana jest tradicionalni romaneskni svemir lika oca Benjaminina. U nj se uključuje svijet u kojem postoji pripovjedač tog romana koji svojevolumino ulazi u taj temeljni svijet i poput impresaria ravna njegovim nastajanjem pred čitateljevim očima. To je također dijegetski svijet pripovjedačeva glasa. Izvan posljednjeg od tih svjetova stoji Venko Andonovski, autor romana *Vještica* koji osmišljava stvaranje strukture kineskih kutija. Između tih svjetova postoje metafikcionalni paradoksi i napetosti koji funkcioniraju unutar romana kao cjeline i tako pridonose stvaranju cjelokupnog značenja romana. Ovakva alegorijska struktura romana i njegova preokupacija da maštovitim postupcima pretapanja tih raznih svjetova otežava napredovanje čitatelja kroz tekst pridonosi iskazanom stajalištu pripovjedača da to ne može biti roman u suvremenom smislu riječi, da je to, kako kaže pripovjedač, *roman u sirovom stanju, tj. Bilježnica jednog pisca*. Unutar samog romana pripovjedač iznosi i kritiku djela:

Uglavnom se opažalo da ovaj roman pripada novoj generaciji „neozbiljnih postmodernističkih proljeva“ u kojima nema „čvrste točke“. Napadalo se i zbog toga što je roman labavo komponiran, s dva ili čak i tri paralelna i neobavezno vođena glasa, gotovo glazbeni kontrapunkt; da ima previše eseizma i previše literarno zaslađene limunade; da ima nedosljednosti u narativnim postupku, fokalizaciji i narativnim glasovima (pokušaj da se iz romana napravi slika, odnosno film) ... (Andonovski 2017: 392)

U romanu pripovjedač komentira brojna književno-teorijska pitanja o romanu koji nastaje pred čitateljem. Pisac romana o ocu Benjaminu u prvom licu raspravlja o pitanjima autorstva: „Što?! Nisam isti onaj koji piše ovaj roman i ove krimi-priče? Kakva drskost! Isti sam, razumije se da sam isti.“ (Andonovski 2017: 26), a vrlo često se obraća implicitnom čitatelju: „Eto, vidiš, čitatelju/čitateljice. Toliki trud nizašto. A i tebe sam omeo. Ponovno te prekinuo, ali, ne žuri, želim ti još nešto reći (...)“ (Andonovski 2017: 34) ili „Primjećuješ li, čitateljice, čitatelju moj, primjećuješ li da polako ali sigurno preuzimaš pero od mene te me zamjenjuješ, pišeš, iako si se naljutila/naljutio prošli put pa rekla/rekao da više nećeš uzeti pero u ruku!“ (Andonovski 2017: 151,2) Također, nerijetko s njim polemizira o romanu koji nastaje: „Što je, ponovno protestiraš? (...) ovo nije dio romana, ovo je samo neisporučeni mejl pateru Benjaminu! (...) Zar kao vlasnik bilježnice nemam pravo poslati ni mejl svom liku, dati mu znak

što mora učiniti?!“ (Andonovski 2017: 186) ili iznosi svoje sudove o brojnim književno-teorijskim pitanjima:

Vidi, vidi, igraš s dvije točke gledišta za isti događaj! Ovaj isti događaj prikazao sam na samom početku, viđen Florijanovim očima, ali ti si ga vidio/vidjela njezinim očima. Napravio/la si samo jednu grešku. Ne možeš tek tako mehanički zamijeniti gramatičko lice iz „njega“ u „nju“ odnosno da „on“ postane „ona“. (Andonovski 2017: 259)

Sam pripovjedač unutar narativnog tkiva upozorava na metaleptične postupke u djelu: „Ukrao/la si mi nožić, beskrupulozno, bez stida i zazora, uzeo/la si ga za svoju zašećerenu limunadu! (...) Uzeo si mi ga iz moga dnevnika, u kojem sam se prisjetio nekih važnih trenutaka iz moga privatnog života!“ (Andonovski 2017: 273) U nekoliko navrata pripovjedač unutar teksta romana problematizira i odnos fikcije i faksije: „A ustvari ću raditi na romanu – na svom životu.“ (Andonovski 2017: 59) Dakle, već na samom početku romana pripovjedač eksplicitno izjednačuje fikciju i faksiju te u daljnjoj izgradnji romana to u više navrata i potvrđuje nastojeći dodati i dignitet toj izjavi upozoravajući da se i znanstveno bavi tim problemom: „Jedno su priče, drugo je život?! Životi su priče i priče su stvarnost, ne pričaj ti meni to sada radim na doktorskoj, samo pod drugim naslovom, ‘Književnost i stvarnost’!“ (Andonovski 2017: 273) U razgovoru Jovane i oca Benjamina, tj. Pape, kako ga ona naziva, anticipira se kraj romana: „Ne znam; možda i poslije mnogo stoljeća, ali obećavam ti da ćemo je napisati, zajedno. Ja ću tebi a ti meni pisati, i od te prepiske postat ćemo tijelo najtjelesnije, iz knjige ćemo skočiti u stvarnost.“ (Andonovski 2017: 284) U razmatranja o tom pitanju aktivno je uključen i čitatelj: „Iz knjiga se mora praviti stvarnost, kao što se od recepata priprema specijalitet, a na obratno (...) pa to je već ljepše od mene rekao starac Isijan, (...) Rekla je isto Crvenokosa, ali ti neću reći kad i gdje: sjeti se sam/a.“ (Andonovski 2017: 287/8) Na koncu pripovjedač zaključuje: „Sve sam vas usrećio na papiru: i tebe, i likove. I ponosno sam ostao sam: ja, anonimni autorski glas, s osobnom iskaznicom broj 1722681, koji od stvarnosti prvi knjigu. Vrijeme je sada da učinim obratno: napišem svoju knjigu od dodira i mirisa.“ (Andonovski 2017: 395)

Aktualizirani dijegetski oblici. U romanu *Vještica* Venka Andonovskog prisutni su aktualizirani dijegetski oblici. Roman započinje podatkom da se progon vještica vršio od desetog do trinaestog stoljeća pri čemu je pogubljeno

između četvrt i pola milijuna žena. Unutar tog povijesnog okvira pripovjedač unosi autobiografski diskurs da bi se u vezu doveo život likova u različitim epohama: „Zato sam i pristao postati otac Benjamin. Izvući ću iz njega, opredmećenog u svome tijelu, iz ove zavrzlake u koje se zapleo. Nije ti jasno kako? Ni meni: roman je još u „gradnji“. Ali znam da ću uspjeti.“ (Andonovski 2017: 288) Nadalje, poigrava se s erotikom ne bi li izjednačio pisanje i čitanje romana sa zavodjenjem: „Pripitomljavam te, zavodim te, „navlačim“ te polako na sebe kao na alkohol i drogu: postaješ moj ovisnik/ovisnica.“ (Andonovski 2017: 34) ili „Nemaš ni prigovora, ni izgovora nemaš, čujem, iako misliš da sam vještac i da magijom riječi – zavodim. Zavodim te i ti me već sažaljevaš. Proći će vrijeme dok me ne zavoliš istinski, znam.“ (Andonovski 2017: 58) Proširena tematizirana alegorija zajedničkog kreativnog procesa koji se odnosi na pisanje i čitanje komentirana je u eksplicitnim iskazima: „Što je sada? Želiš se svadati? Ljubomorani/ljubomorna si?! Zašto sam poslao tim dvjema „skopskim rospijama“ dijelove „naše“ bilježnice? Ma nemoj!“ (Andonovski 2017: 86) U ovom se romanu model *igre i kombinatorike* poistovjećuje s činom pisanja i čitanja: „Jesu li isti lik? Odakle da znam, hej, jesu li isti lik, roman je građevina, u sirovom stanju, ne mogu sada znati.“ (Andonovski 2017: 87) ili: „Kako bilo, ni ovaj roman nije pripremljen. On je recept za roman. Roman rebus – potpuna neizvjesnost.“ (Andonovski 2017: 287) i zaključuje: „Zato je ovaj roman, roman s dva kraja, kao što i svaki rebus ima najmanje dva značenja. Jedan kraj ZAVRŠAVA u koricama, u 17. stoljeću, a drugi POČINJE u 21. stoljeću, u stvarnosti, pošto se sklope korice.“ (Andonovski 2017: 288)

Otvorena lingvistička samosvijest. U tekst romana su u kurzivu umetnuti i brojni mailovi. Tako je čitatelju omogućen uvid u korespondenciju pisca krimi priča, Charlie Hita i urednika novina Nova Makedonija, unesen je mail autobiografskog pisca romana čiji je esej o nasilju odbio strani urednik, i mailovi između studentica, Crvenokose i Plavuše uglavnom o ljubavnim problemima. Lomljenje okvira (termin je B. McHalle 1987: 34) nastaje kada se u tekst romana umeće mail za čijeg je primatelja označen pater Benjamin, a uputio mu ga je Charlie Hit. Na koncu maila, pripovjedač navodi „Delivery failed: unknown recipient. Unknown epoch.“, kao što će biti navedeno i na kraju mailova koje Charli Hit upućuje na adresu Johana1663. U tekstu tih mailova su u formi dijaloga (On i Ona) sitnijim i slabije otisnutim fontom prokomentirana

brojna pitanja o životu iz muške i ženske perspektive. Uskoro je uslijedila i elektronička pošta između Crvenokose i Charlie Hita. U poglavlju *Kraj samo za one koji su pročitali sva slova u ovoj bilježnici: i ravna i kosa* iznesena je e-mail korespondencija između Pape i Crvenokose, u kojoj se opet inzistira na ontološkoj nesigurnosti koja se dodatno ističe činjenicom da su se pisac romana o ocu Benjaminu koji se ispovijeda i Jovana vjenčali, dobili dijete i živjeli sretno.

U romanu *Vještica* ljubavna priča između Pape i Johane je idealizirana, i poslužila je da bi se po njezinim motivima razvila i realizirala ljubav između autobiografskog pripovjedača i Jovane. Oni se napokon nalaze pokraj starog mlina u okolici Skopja u kasno doba noći. Taj je neobičan model zavođenja, obavještava nas pripovjedač na kraju romana, zaživio pa se ljubavni parovi u Skopju, također, susreću na romantičnim lokacijama u okolici grada. Takvo parodiranje određenog stila pisanja tipično je za metatekstualno organiziranu prozu.

U tekst romana je uneseno u cijelosti i pismo koje pater Benjamin piše Galileu i označeno je navodnim znakovima (usp. Andonovski 2017: 106-107), kao i Galileovo pismo-odgovor (usp. Andonovski 2017: 362) štampano u sitnijem fontu od ostatka teksta. Isti se učinak postiže i umetanjem cijeloga zapisnika o saslušanju i torturi nad Jovanom Gracijančić koji je od ostatka teksta izdvojen upotrebom sitnijeg fonta. Umetanjem forme pisma i zapisnika u diskurs romana čitatelju se izravno upućuju pitanja i poziva ga se na razmatranja vezana uz jezik. Na taj se način ruši referencijalna iluzija i podastire što veći broj argumenata za potvrdu strukturalističke teze o posredovanosti našeg iskustva svijeta putem jezika. Time se od čitatelja zahtijeva da proces čitanja shvati kao proces stvaranja fikcionalnog svijeta. Također, pripovjedač unutar romana iznosi iskaze o jeziku: „Nije kod njega cijela istina, kao što i jezik nije samo u ustima jednog govornika, nego kod svih koji u ovom trenutku govore taj jezik: dio njega je kod mene, dio kod tebe, a cijeli je samo u Rječniku, pa i tamo necjelovit.“ (Andonovski 2017: 107) U romanu je u više navrata uneseno nekoliko autocitata, pa i onaj iz romana *Pupak svijeta*: „Bože, kao Bog koji u najtamnijoj noći vidi i najtamnijega mrava i najjernji mramor pa čuje i toptanje nogu njegovih.“ (Andonovski 2017: 142) Diskurs je romana prekidan umetanjem brojnih crteža, rebusa, slika, inicijala slova *d* i *š*, pojedine se dionice teksta koje problematiziraju ista pitanja dana iz muške (ON), odnosno ženske (ONA) perspektive i u diskurs su unijete u

sitnijem fontu. U tkivo je romana umetnuta i stranica debljeg papira s utisnutim slovima koja ponovno problematiziraju Vrata ljubavi i smrti (usp. Andonovski 2017: između 128 i 129). Na taj se način u romanu *Vještica* razgolićuje proces u kojem svijet romana stupa u interakciju s povijesnim svijetom, ovisno o stupnju čitateljeva razumijevanja teksta i pri tome se stvaraju ontološki rezovi koji čitatelju otežavaju orijentaciju u svijetu romana.

4. Zaključak

U romanima *Pupak svijeta* i *Vještica* Venka Andonovskog prisutni su brojni metatekstualni oblici. Na dijegetskoj razini tako uočavamo kao otvorene oblike parodiju, ironiju, alegoriju, tematiziranje procesa izgradnje djela i priče u priči. Kao aktualizirani oblici dijegetske samosvijesti prisutni su autobiografski napisi, korištenje modela povijesnog romana, igre i kombinatorike, posizanje za erotikom, i sl. Na razini lingvističkog koda romana metatekstualni postupci su vidljivi u brojnim komentarima o jeziku djela, u bilješkama koje su unesene u tekst romana, u autorskim intervencijama u tekst... Ta je proza reprezentant postmodernog koncepta narativnog eksperimenta i metatekstualnosti. Poigravanje romaneskom formom produkt je naglaska na metaficijalnom koji njeguje postmoderna proza. U oba se ova romana unutar narativnog tkiva u vidu priče u priči unosi model povijesnog romana. Tim je postupkom roman naglasio intenzivnu svijest o povijesti i njezinim načinima govorenja. Naime, historiografska metafikcija se bavila suvremenim preispitivanjem historiografije i pri tome bi redovito postavljala pitanja o tome što se bilježi iz prošlosti, koje se priče iskorištavaju unutar romana i zašto baš one, kakvi se efekti time postižu, što dobiva pojedini lik ili pripovjedač upotrebom baš te priče i sl. (usp. Earl 2010: 7) Kao novost se pojavljuje činjenica da se sada ne pričaju samo uobičajene priče npr. o kraljevima, pobjednicima i imperijalistima, nego se u obzir uzimaju upravo oni koji nisu pobijedili u bitkama, pa se npr. piše se o ženama-vješticama koje konačno mogu ispričati svoju priču, staviti je povijest i povezati je sa sadašnjošću. Piščevo isticanje teme sličnosti, koju on apostrofira kao alegoriju, omogućava istupanje općenitije teme, teme mimeze. Tako se ova metatekstualno organizirana proza Venka Andonovskog pojavljuje i kao svojevrsni povijesni dokument trenutka, razdoblja postmoderne. U romanima *Pupak svijeta* i *Vještica*

uključeno je i autobiografsko pripovijedanje u kojemu se njeguje identitet autora, pripovjedača i lika. I dok se *Pupak svijeta* javlja kao svojevrsni nastavak *Azbuke za nepismene* u kojem se ispisuje fascinacija pismom kao specifičnim kodiranim sustavom komunikacije, *Vještica* je metaleptična fikcija koja se bavi sama sobom i koje se neće pretvarati da uključuje samoga čitatelja (stvarnog ili potencijalnoga) u fiksijsku radnju, nego je on i sam fiktivan lik tog teksta. Dakle, u romanima se otvoreno tematizira prepoznavanje razlike između života i umjetnosti, „ontološkog jaza“ između proizvoda uma, jezične strukture i događaja u „stvarnom“ životu koji odražava. Umjetničko djelo nije samo prazna igra oblika koja je odsječena od stvarnosti. Umjetnost je uvijek bila „iluzija“, i često je svjesna tog ontološkog statusa, nerijetko ga i otvoreno problematizira u romanima *Pupak svijeta* i *Vještica*. Takva tematizacija se prepušta implicitnom, aktualiziranom procesu koji bi zapravo bio najbliži jednadžbi čitanja s pisanjem kao aktivnog, stvaralačkog napora s jezikom. Da bi se to ostvarilo upotrebljene jezične strukture moraju biti imanentne i funkcionalne unutar teksta, ne smiju biti tako suptilne da su nevidljive, a počesto (posebno u *Vještici*) su toliko očite da čitatelj dobiva jasne signale za rad s jezikom teksta. Tako se lingvistički metatekstualni postupci pojavljuju kao oblici otpora činu čitanja i usmjeravaju pozornost na semantičku, sintaktičku i fonetsku teksturu riječi. Čitatelj je motren kao element narativne situacije, i nije određena stvarna osoba već posjeduje dijegetski identitet i aktivnu dijegetsku ulogu, što se izriječkom i navodi u romanu *Vještica*. On je prisiljen sudjelovati u narativnoj situaciji. Književnost u biti nikada ne može pobjeći od same sebe, a u ovim romanima je književno djelo komuniciralo vlastitu komunikacijsku prirodu, pa se ovi tekstovi razgolićuju, pokazuju da su ne samo napisani nego i da su čitani.

Literatura

- Alter, Robert. 1978. *Partial Magic – The Novel as a Self-Conscious Genre*. Los Angeles-London: University of California Press, Berkeley.
- Andonovski, Venko. 2011. *Pupak svijeta*. Zagreb: Algoritam.
- Andonovski Venko. 2017. *Vještica*. Zagreb: Algoritam.
- Čale Knežević, Morana. 1995 „Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mlađih teoretičara“. U: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije*. Ur. Biti, Vladimir; Ivić, Nenad; Užarević, Josip. Zagreb Naklada MD/HUDHZ. 57-85.
- Dällembach, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris.
- Erll, Astrid. 2010 “Cultural Memory Studies: An Introduction.” U: *A companion to cultural memory studies*. Ur. Erll, Astrid; Nünning, Ansgar; Berlin. New York: De Gruyter. 7-23.
- Genette, Gerard. 2002. *Fikcija i dikcija*. Zagreb: Ceres.
- Hutcheon, Linda. 1983. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York – London: Methuen.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.*, New York i London: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 1994. “Intertekstualnost, parodija i diskursi povijesti”. U: *Republika*, 50, 1-3, 96-113.
- Intertekstualnost & Intermedijalnost* (1993), ur. Maković, Zvonko; Medarić, Magdalena; Oraić Tolić, Dubravka; Pavličić, Pavao. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Kos Lajtman, Andrijana. 2016. *Poetika oblika (Suvremene konceptualne i hipertekstualne proze)*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Lodge, David. 1988. *Načini modernog pisanja*. Zagreb: Stvarnost.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist fiction*. London-New York: Routledge.

- Medarić, Magdalena (1993) „Ono što upućuje na sebe“. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Maković, Zvonko; Medarić, Magdalena; Oraić, Dubravka; Pavličić, Pavao. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti. 97-104.
- Mladenoski, Ranko. 2011. „Macedonian-Croatian intercultural relations in the novel “The Witch” by Venko Andonovski“. U: *Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa Hrvatsko-makedonske književne, jezične i kulturne veze*, knjiga III, Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci. 161-172.
- Moranjak – Bamburać, Nirman. 1991. *Metatekst*. Sarajevo: Studentska štamparija Univerziteta u Sarajevu.
- Nemec, Krešimir. 1993. „Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest“. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, Ur. Maković, Zvonko; Medarić, Magdalena; Oraić, Dubravka; Pavličić, Pavao. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti. 115-123.
- Oraić-Tolić, Dubravka. 1993. „Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst“. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Maković, Zvonko; Medarić, Magdalena; Oraić, Dubravka; Pavličić, Pavao. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti. 135-147.
- Pavličić, Pavao. 1993. „Čemu služi autoreferencijalnost?“. U: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Ur. Maković, Zvonko; Medarić, Magdalena; Oraić, Dubravka; Pavličić, Pavao. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti. 105-114.
- Peruško, Tatjana. 2000 *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*. Zagreb: Naklada MD.
- Slabinac, Gordana. 2006 „Bezdanost“. U: Slabinac, Gordana: *Sugovor s literarnim đavlom. Eseji o čitateljskoj nesanicici*. Zagreb: Naklada Ljevak. 7-39.
- Užarević, Josip. 2003. „Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja“. U: *Književna smotra*, 35, 1, 37-44.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction – Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London-New York: Methuen.

METATEXTUAL PROCEDURES IN THE NOVELS
THE NAVEL OF THE WORLD AND THE WICH BY
 VENKO ANDONOVSKI

This paper focuses on the metatextual procedures in the novels *The Navel of the World* and *The Witch* by Venko Andonovski. By observing metatextuality as something “which speaks of itself” in the framework of discourse it becomes possible for all narrative procedures to be observed in their mutual interaction which leads to establishing the full meaning of a literary work.

Within discourse, noting and respecting metatextuality are a prerequisite for the proper interpretation of the world of a text, as the hermeneutic act is quite specific in the case of metatextual literature. Metatextual discourse exposes its semantic setup and narrative structure which it often enriches with a detailed ‘critical’ commentary. Simultaneously, it explicitly demands from the reader their full and creative collaboration thus thematizing the fundamental need of any literary text for dialogue as the only way of establishing a text as a symbol.

As methodological basis, we have selected Linda Hutcheon’s theoretical system which distinguishes between diegetic and linguistic selfconsciousness of a text. The purpose of this paper is to consider the diegetic and linguistic selfconsciousness in the novels *The Navel of the World* and *The Witch*.

Key words: metatextuality; diegetic selfconsciousness; linguistic selfconsciousness; Andonovski, Venko; *The Navel of the World*; *The Witch*

Bilješka o autorici

Sanja Tadić-Šokac rođena je u Rijeci. Školovala se u Rijeci gdje je nakon osnovne škole završila smjer Centar za kadrove u odgoju i obrazovanju. Studij Hrvatskog jezika i književnosti završila je 1996. godine na Pedagoškom fakultetu u Rijeci. Magistrirala je s radom „Književno djelovanje Mije (Miška) Radoševića“ 2002. godine na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Godine 2005. doktorirala je na temi „Autoreferencijalnost u hrvatskom romanu 20. stoljeća. Od Isušene kaljuže Janka Polića Kamova do Koraljnih vrata Pavla Pavličića“ na Filozofskom fakultetu u Rijeci.

Od 1997. godine radi na Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta u Rijeci na Katedri za poredbenu i hrvatsku književnost. Svojim je znanstvenim priložima sudjelovala na brojnim međunarodnim znanstvenim skupovima, a znanstvene radove objavljuje u domaćim časopisima (Fluminensia, Riječ, Umjetnost riječi). Godine 2010. objavila je knjigu Pobunjeni individualist. Književno djelovanje Mije (Miška) Radoševića. Istražuje riječku književnost s početka dvadesetog stoljeća i romesknost ostvarenja u dvadesetom i dvadeset i prvom stoljeću u hrvatskoj književnosti.

