

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za komparativnu književnost

Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju

Antropologija na granici znanstveno-književnog sistema

diplomski rad

Studentica: Deana Banić-Križaj

Mentori: dr. sc. Tomislav Brlek

dr. sc. Ivona Grgurinović

Zagreb, 24.9.2018.

Sažetak

Književni obrat osamdesetih godina dvadesetog stoljeća usmjerio je antropološku pažnju na tekstualnu, odnosno književnu prirodu antropologije. Iz njega se stvara nova interdisciplina književne antropologije koja će književni karakter antropologije shvaćati sasvim drugačije od svojih “utemeljitelja”. Prvenstveno, obilježiti će je laičko poimanje književnosti, neodrživa i nedovoljno promišljena, a čini se samoprogllašena, interdisciplinarnost, te nemogućnost određenja vlastitog predmeta i metodologije. Ključnim će se problemom pokazati, naizgled samorazumljiv, termin interdisciplinarnosti čija se kompleksnost izražena kroz nesvodljivost dviju raznorodnih znanosti na jednu znanstvenu disciplinu, konkretizira u činjenici da je jedan pol sačinjen od teoretičara književnosti tumači na jedan, a drugi, antropološki, na drugi način. Rad istražuje mogućnosti književne antropologije povratkom književnom obratu, a usporednim čitanjem antropološkog teksta *Tužni tropi* Claude Lévi-Straussa i književnog teksta *Pripovjedač priča* Maria Vargasa Llose. Metodom pomnog čitanja ukazuje na povezanost dva teksta, kao i spoznajne vrijednosti koje proizlaze iz književnoantropološkog bavljenja tekstovima.

Ključne riječi: antropologija, književnost, književna antropologija, Clifford Geertz, Claude Lévi-Strauss, Mario Vargas Llosa, Tužni tropi, Pripovjedač priča

SADRŽAJ

SAŽETAK.....	2
SADRŽAJ	3
1. UVOD	4
2. KNJIŽEVNA ANTROPOLOGIJA DANAS	5
3. KNJIŽEVNI OBRAT	11
4. KNJIŽEVNOANTROPOLOŠKI POVRATAK.....	16
5. <i>TUŽNI TROPI</i>	18
5.1. Recepcija <i>Tužnih tropa</i>	18
5.2. Rasprava o žanru	19
5.2.1. <i>Tužni tropi</i> kao etnografska proza	20
5.2.2. <i>Tužni tropi</i> kao autobiografija i(li) memoari	20
5.2.3. <i>Tužni tropi</i> kao <i>récit</i>	22
5.3. Autor i pripovjedač.....	22
5.4. Sadržaj.....	24
5.5. Organizacija.....	25
5.6. Cilj putovanja	29
6. <i>PRIPOVJEDAČ PRIČA</i>	37
6.1. Recepcija <i>Pripovjedača priča</i>	37
6.2. (Auto)biografija i (ne)fikcionalnost	37
6.3. Fikcionaliziran antropološki materijal.....	40
6.4. Paratekst i višestruka uokvirenost	41
6.5. Slušać, kazivač, pripovjedač.....	43
6.6. Iskustvo čitanja.....	47
7. ANTROPOLOGIJA I KNJIŽEVNOST	50
8. ZAKLJUČAK	52
9. LITERATURA.....	53

1. UVOD

Nakon što je znanstveni svijet, u većoj ili manjoj mjeri, naviknuo, pa i prigrlio pojam djelomičnih istina („partial truths“), razlučio odnos intepretacije i reprezentacije, te prihvatio da antropolog, osim što istražuje, primarno piše, nastao je određen broj interdisciplinarnih radova i zbornika čija je funkcija trebala biti upravo premještaj fokusa na tekst i proces pisanja antropološkog rada. Suvremena produkcija zbornika, priručnika, preglednih i znanstvenih radova koja se smješta u područje književne antropologije primarno se bavi antropologijom, često nominalno dodajući književnost u svoje područje interesa. Interdisciplinarni i eksperimentalni tekstovi nastali na razmeđu ta dva polja, bave se utjecajem književnih djela na društvo i zajednicu, kontekstom produkcije književnih djela, antropološkim utjecajima na različite književnike, biografizmom pojedinih pisaca, te ističu nove žanrove unutar kojih antropolog može stvarati, poput kulturnog novinarstva i kreativnog „non-fictiona.“ Kada koriste pojam književne antropologije, teoretičari književnosti bave se književnim tekstovima i pritom misle na skup metodoloških pristupa koji književnom tekstu pristupaju sa šire, kulturološke pozicije.

Stabilnost znanstvenog polja ne opisuje odsutnost rasprava o uvjetima i mogućnostima njegove prostorne i vremenske protežnosti, već upravo suprotno. Spremnost kanona da analitičke aparate koje je proizveo za svoj predmet, usmjeri prema sebi i u sebe ugradi autoreferencijalnost, valja promatrati kao stupanj (vlastite) zrelosti. Kako bi se sintagma književne antropologije konstituirala/uspostavila kao singularan pristup postojećem ljudskom znanju, ona mora (moći) opisati svoje granice, predmetni i metodološki interes. Misliti samog sebe nije petrifikacija koja završava definicijskim ulaskom u rječnike, pojmovnike i enciklopedije. Autoreferencija znači kontinuirano osvještavati svoje ontološke postavke i pretpostavlja stalnu otvorenost samomisleće znanosti koja u sebe upija nove spoznajne dosege dok se prema njima kritički postavlja. Ovdje leži drugi ključan problem, koji proizlazi iz prvog, interdisciplinarnog i nadovezuje se na laičko poimanje književnosti. Epistemološke rasprave o antropologiji kao književnosti i antropologu kao piscu, kreću iz antropološkog kuta, naizgled nesvjesne teoretskih dosega znanosti o književnosti. Dokle god je književnost ključan potporanaj konstitucije polja književne antropologije, problemi kojima se bavi teorija književnosti tiču se epistemoloških i ontoloških rasprava književne antropologije. Kada Geertz u rasprave o autorskoj prisutnosti, problemu diskursa i književnom karakteru antropologije, uvodi Foucaulta i Barthesa, on razmatra teoretičare koji su uvelike obilježili i oblikovali teoriju književnosti. Međutim, kako je teoretske veze i probleme unutar

antropologije i književnosti, uspostavio, one su ujedno s njime i stale. Ovaj će rad pokušati prikazati stanje sintagme književne antropologije danas i ukazati na raznorodna tumačenja njenog opsega. Vratit će se izvorima književne antropologije, odnosno paradigmatškoj promjeni osamdesetih godina dvadesetog stoljeća koja je uvelike omogućila njen nastanak, da bi se na temelju književnog obrata, a na primjerima dva hibridna teksta – *Tužnih tropa* Claude Lévi-Straussa i *Pripovjedača priča* Maria Vargasa Llose, oprimjerilo moguće književnoantropološko čitanje tekstova. Na kraju, pokušat će ukazati na granice i mogućnosti koje takva vrsta tumačenja nudi, a koje će se povezati s osnovnim postavkama književnosti i antropologije.

2. KNJIŽEVNA ANTROPOLOGIJA DANAS

Izvori pojma književne antropologije vežu se uz Wolfganga Isera i Fernanda Poyatosa. Dva ključna Iserova djela za područje književne antropologije su *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology* (1989) i *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology* (1995). U njima Iser ocrta antropološke temelje književnokritičkog promišljanja, odražena u pitanju čemu književnost i koja je njena uloga u kulturi. Fernando Poyatos 1988. godine uređuje zbornik *Literary Anthropology, a New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature* u kojem književnost tumači kao “neupitan antropološki dokument.” (20) Iser se, na tragu teorije recepcije, bavi funkcijom čitatelja i njegovim imaginativnim sposobnostima u odnosu na fiktionalne jezične tvorevine. Iz početne namjere da se uspostava književne antropologije promotri kao prilika za udruženim traganjem za “tajnom šifrom” i književnosti i kulture, proizašle su mnogobrojne “mikroknjiževnoantropološke studije” koje se tematski dotiču područja društvenog djelovanja, mentalnih svjetova, tijela i medija, svakodnevnice i interkulturalne komunikacije, političkog diskursa, povijesti znanosti, te književnosti i umjetnosti što vodi do “metadiskurzivnog urušavanja.”

Nemoć književne antropologije da odredi samu sebe i predmet interesa vlastitog polja većinu antropologa ne zabrinjava. Ono što isto tako većina radova ne pokriva, ili se naizgled oglašuje, tiče se na nespojivosti pojmova antropologije i komparativne književnosti. Jedino Lada Čale-Feldman ističe u svom radu „Znanost, prostor, vrijeme: obrisi (hrvatske) književne antropologije“ kako književna antropologija predstavlja neodrživ pojam jer je riječ o nespojivim granama društvene znanosti i filologije. (15) Čale-Feldman kritički pristupa cjelokupnom pothvatu književne antropologije jer smatra kako on ne vodi proširenju

perceptivnog polja, što je za nju jedini razlog zašto bi se uopće i išlo u osmišljavanje nove znanstvene discipline. Književna antropologija u “svome ishodu u disciplinarnu maticu unosi raznorodnost, a u konačnici u identitetu discipline otvara neočekivane šupljine.” (17) Iako nam se “intuitivno činilo da je riječ o prirodnom srašćivanju, zapravo je riječ o srašćivanju dvaju (i više) razgranatih inventara optičkih instrumenata, a iz njih se može selektivno crpsti uz upasnost da se jedan drugome podvrgnu.” (18) Čale-Feldman smatra kako, kada je u pitanju spoj dviju disciplina uvijek postoji rizik da će jedna prevladati nad i preuzeti drugu, po njoj ne radi se o “međusobnom dogovoru nadležnosti i posudbe izvora i metoda, koliko na poremećaju odnosa subjekta i objekta.” (*ibid*) Razrađujući neodrživost sintagme književne antropologije kao znanstvene discipline, autorica ističe “dvije ključne antidisciplinarne neuralgije,” a to su da antropologu nikada nije dana kultura koja već ne bi bila neki tekst i da kritičaru nije dan tekst koji već ne bi bio posredovan kulturom.

Nakon književnog obrata osamdesetih godina 20. stoljeća antropolog više ne može izmaći činjenici kako njegova izvješća obilježava književni karakter. Književni teoretičar ili kritičar usred stalno rastuće nestabilnosti pojma književnosti, u antropologiji pronalazi znanstveni legitimitet svojih analiza. Kako se antropolog obogaćuje “književnokritičkom sviješću o vlastitom subjektivizmu i narativnosti znanstvenih priča” tako književni kritičar umanjuje “problematičnost neegzaktnosti predmeta ovjerenim antropološkim uvidima”. (19) No, književni kritičar uviđa kako je kultura sama u koju je književnost uključena niz “umnoženih tekstualizacija” čiji su ontološki temelji podjednako objektivno neutvrdivi kao i književni. Antropolog je suočen sa sličnim problemom - ako prihvati antropologiju kao pripovijest, onda prihvaća iskaze kazivača kao usmene književne forme, te po povratnoj sprezi književne tvorbe postaju relevantne i ravnopravne antropološke činjenice. Kako se obje grupe približavaju okviru unutar kojeg nema ničega izvan teksta, unutar kojeg je kultura jedan od ogranaka književno-teorijskog interesa, antropološka će praksa navesti književnost kao istraživačku točku interesa. Iz toga proizlazi kako antropolog izučava kulturu kako bi napisao tekst, a književni kritičar ili teoretičar izučava tekst kako bi shvatio kulturu. Iz toga se može izvesti zaključak kako ono što antropologiju i književnu kritiku spaja jest njihovo poimanje “izukrižane tekstualizacije kulture i kulturalizacije teksta.” (18)

Na tragu Nigela Rapporta, Čale-Feldman smatra kako disciplinarni spoj književnosti i antropologije u književnu antropologiju ne može opstati kao zasebna znanstvena disciplina već da će se uvijek raditi o četverokutu književnosti, kulture, književne znanosti i antropologije. Unutar njih uvijek će biti moguć *criss-crossing*, no ta polja nisu međusobno

zamjenjiva, a to je nužna pretpostavka njihovog institucionalnog i diskurzivnog nadokviravanja. (18) Isto tako, od nemale je važnosti istaknuti *načelnu* ravnopravnost četverokuta, jer kao što pronicljivo uočava Čale-Feldman, on, između ostalog, ima “energetsku tendenciju taljenja u krug”. Na isti oprez ukazuje i Fish, koji za sve prekodisciplinarne preskoke navodi kako “bit će ili da je jednome stalo rabiti ugled i rječnik onog drugog, ili je jedan progutao drugi... Rječnici pojedinih disciplina nisu izvanjski [elementi] disciplina već su za njih konstitutivni.” (Fish, 1995: 83)

Upravo iz toga valja biti oprezan kada god se stvaraju nove inter- ili transdiscipline. Za njihovo utemeljenje osmišljavanje kreativnih sintagmi ne bi trebalo biti jedinim uvjetom njihovog nastanka. Selektivna upotreba jezika, metoda i sveukupnog instrumentarija dviju *raznorodnih* disciplina kako bi se njima objasnile problematične točke svake od tih znanosti, ne vodi daljnjim znanstvenim spoznajama, već stvara prečace kojima se preskaču granice i dometi vlastitih analitičkih i objasnidbenih mogućnosti. Trenuci naslućivanja vlastitih granica izvor su mogućeg rasta i učvršćivanja gradbenih elemenata znanstvene discipline. Književna antropologija kao natkroviteljska sintagma proizvedena je u trenutku ontološke nesigurnosti književnosti koju obilježava rastuća nestabilnost vlastitog pojma, naime kontinuiranog pitanja što književnost uopće jest, te one antropološke čije je temelje poljuljao književni obrat osamdesetih i spoznaja da joj je svojstven karakter “pisma” s parcijalnoistinosnim učincima. (Čale-Feldman 14) Kontekst takvog nastanka za posljedicu ima krajnju nemogućnost da se uspostavi jedna metodologija i jedan rječnik koji će biti svojstven znanstvenoj (inter)disciplini književne antropologije. Lakoća kojom se vrše izleti iz jednog u drugo znanstveno područje i (ne)mogućnost da se odgovori na pitanja što se uopće književnom antropologijom želi reći, koji problemi osvijetliti, te u koju svrhu zaključci donositi, sugerira nepromišljenost i brzopletost njenog nastanka.

Na Čale-Feldman naizgled se nastavlja Leo Rafolt koji detektira dva različita načina proučavanja književnosti: imanentno i kulturološko. (8) Prvi pristup dominantan do osamdesetih godina 20. stoljeća opisuje proučavanja književnih tekstova samih po sebi, da bi nova i trenutno aktualna i dominantna struja pristupala književnom polju kao mjestu “sučeljavanja različitih i skrivenih dimenzija društvene organizacije i međuodnosa povijesnosti književnosti i literarnosti književnosti.” (9) Po njemu suvremena je znanost o književnosti formirana pod utjecajem entologije, sociologije, politologije, filozofije, kulturne antropologije i kulturalnih studija, te zato prefiksi “-inter” i “-trans” ne označavaju prelazak interesa jedne discipline u drugu, već znače “prihvatanje nadležnosti nad predmetom, gorućih

problema i kritičko-teorijskog aparata te druge discipline.” (12) Književnost kao “kulturno polje ispremeženo je različitim interesima, ideologemima i vrijednostima,” a prema Rafoltu dva ključna književnoantropološka zbornika u domaćem akademskom svijetu *Čovjek, prostor, vrijeme* (ur. Fališevac i Benčić), te *Kulturni stereotip: koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima* (ur. Oraić Tolić i Kulcsár Szabó) zahtijevaju definiciju književnosti koju “imanentistički tip ekspertize više ne može zadovoljiti”. (21) Književni tekst shvaćen kao proizvod kulture i kao “reprezentatam zanimljivih sociokulturnih anomalija” traži književnoantropološki pristup u analizi. Pritom Rafolt književnu antropologiju shvaća kao krovnu oznaku koja objedinjuje psihoanalitičke, klasične etnografske-folklorističke pristupe, suvremene feminističke teorije, te antropološke pristupe drami i kazalištu. Književno-kritički instrumentarij kojim bi se onda književna antropologija služila sastojao bi se od metodologije entoteatologije, girardovkse generativne antropologije, kulturne antropologije, religijskih studija, feminističkih studija, kritike diskursa, te medijskih studija. (23) Rafolt smatra kako je do dominantnog književnoantropološkog okvira proučavanja književnosti, i formacije znanstvene (inter/trans)discipline književne antropologije došlo zbog “višestoljetnog međuprožimanja metodologija kulturne povijesti, povijesti umjetnosti i povijesti književnosti” koja su svoju afirmaciju doživjela u marksizmu, koji je pak “reafirmirao uloge društveno-političkih i ekonomskih struktura u procesima kruženja kulturnih dobara.” Takva prožimanja kulminaciju doživljavaju u zadnjih trideset godina budući da, prema Marcusu i Fischeru, suvremeno doba karakterizira “preispitivanje vodećih ideja u svim znanostima o čovjeku.” Upravo zato Rafolt navodi kako znanost o književnosti zadnjih trideset godina obilježava interes prema “analitičkim metodama i strategijama sociokulturne povijesti i interpretativnim paradigmama književne antropologije i kulturalnih studija, te njihovim bližim ili pak daljim odvjetcima, poput novog historizma, kulturalnog materijalizma, generativne antropologije, te psihoanalitičke ili feminističke kritike...” (29)

Nove metodološke i tematske analitičke tendencije u književnoznanstvenom diskursu za svoj cilj imaju “iskoračiti iz područja svoje discipline... i zakoračiti, što suverenije, u polje nadležnosti druge discipline.” U svojoj suštini interdisciplinarnost označava ideju za proširenjem i unapređenjem postojećih domena znanja. (Balkin 1996: 950) Iako ispočetka Rafolt tvrdi kako nije riječ o prelasku interesa jedne discipline u drugu, teško je pojmiti vrstu znanstvene discipline, bez obzira na pridodan joj prefiks koja ne bi uključila izmiješanost pojmova, metodologije i predmeta proučavanja. Štoviše, proizvodnja nove znanstvene

discipline trebala bi proizlaziti iz nekih suštinskih veza dviju disciplina, čija bi se nerazdruživost trebala ili nametnuti kao samorazumljiva datost ili uspostaviti kroz pomne analize tih istih veza. Kada govori o interdisciplinarnosti, Jack M. Balkin shvaća je kao kolonizaciju. Naime, iza interdisciplinarnih napora leži tenzija za “preuzimanjem” i “invazijom” jedne discipline nad drugom. Prema Balkinu, u svakom pokušaju interdisciplinarnosti leži pokušaj jedne discipline za preuzimanjem “konceptata, teorija ili metoda” u drugoj disciplini budući da interdisciplinarnost kao zasebno područje poput svih ostalih akademskih disciplina ne postoji. (961) U raspravama o književnoj antropologiji javlja se ideja da se, usprkos teško odredivom interesu polja, nedostatku metodološke sistematiziranosti, te kontinuiranoj nemoći vlastitog definiranja, promotri kao transdisciplina. Ľebkowska uočava dvije vrste aktivne interdisciplinarnosti: jedna kod koje postoje jasne granice između dviju discipline i koje se prekoračuju prijenosom postojećih terminoloških struktura iz jedne u drugu disciplinu, i druge koju karakterizira zamućenost granica dviju disciplina i potpuna sloboda u kretanju iz jedne u drugu disciplinu. U takvoj situaciji književna antropologija zamišljena kao transdisciplina omogućila bi nastanak novog istraživačkog polja, te bi se bavila onim “što se nalazi između dviju disciplina, što kroz njih prolazi i što se nalazi izvan njih.” Transdisciplina po Ľebkowski nije znak odustajanja od profesionalne specijalizacije, već o njoj ovisi budući da u svoj predmet interesa stavlja materiju koja se nalazi između književnosti i antropologije, čime stvara uvjete za konstituciju novog istraživačkog polja. (Ľebkowska, 2012: 35)

Međutim, potpuna razdijeljenost u značenjskoj upotrebi sintagme, *očituje* se i u produkciji radova *znanstvene discipline* književne antropologije, za koju Nigel Rapport piše kako obuhvaća dvije različite točke interesa. Prvo područje bavi se definicijom pojma književnosti i njenom ulogom u kontekstualiziranom društvenom i osobnom životu pojedinca. Drugo područje bavi se prirodom antropologije kao znanstvene discipline, što od ključnih pitanjauključuje one poput uloge pisanja u procesu stvaranja antropološkog znanja, odnosa antropologije, spoznaja i reprezentacija. Ono što povezuje ta dva smjera je temeljni interes prema ulozi pripovijedanja u ljudskoj svijesti, izvoru kreativnosti u društvu i ponajviše dokumentiranju subjektivnosti iskustva. Na tragu Rapporta, Ľebkowska smatra kako se rasprave o literarnosti antropologije ne bi smjele sastojati samo od uočavanja književnih elemenata u antropološkim tekstovima, već bi se trebalo raditi na uspostavi izravnih veza antropologije sa znanosti o književnosti. Osim toga, Ľebkowska uočava kako se u uspostavljenoj vezi književnosti i antropologije najviše govori o blagodatima koje

antropologija kroz takvu vezu ostvaruje, a veoma malo o bogaćenju književnosti kroz ovakav odnos. Lebkowska se u svom pregledu trenutnog stanja književne antropologije osvrće na nekoliko glavnih točaka: književne elemente antropologije, različite verzije spoja književnosti i antropologije, a koje se sve svode na neku verziju interdisciplinarnosti, preformuliranje polja znanosti o književnosti, te uspostavu književne antropologije kao transdisciplinarnog polja. Takvo polje bavi se dokumentarističkim pristupom fikcionalnim svjetovima tj. razvojem analiza antropoloških karakteristika u književnosti koje se najčešće sastoje od potrage za sustavom značenja neke kulture, a koje bi bilo izraženo u tekstu, ili se bave konstrukcijom romana pri čemu se u takvim pristupima otkrivaju višestruke posudbe književnih i kulturnih sistema, kroz sjecište triju osi: književnog oblikovanja, kulturno-prostorne kategorije i iskustvenog doživljaja svijeta gdje se fikcionalni svijet promatra kao antropološki pristup drugoj kulturi, što konkretno znači da se istraživači često bave kriminalističkim romanima, putopisnim fikcijama, etnografskim romanima, čiji se likovi analiziraju kroz njihova perspektive i kulturološke maske koje nose, a primarno se bave kategorijama pripovijedanja, mimesisa, roda, pojedinca, osjeta, emocija. Također uključuju istraživanja koja su usredotočena na terminologiju i to primarno na termin hibridnost kao temeljni pojam u odnosu antropologije i književnosti. Postoje dva problema, prvo da sam pojam književnosti treba preformulirati, tj. to se već dešava - kanon se proširuje zbog više razloga, ali postoji pritisak da se još više proširi taj pojam i da u sebe uključi i povijesna, filozofska djela kao i tekstove iz oglašivačkog svijeta. Drugi je problem nastavak prvoga, a to je pitanje sadržano u odnosu autonomije i instrumentalizacije književnosti, odnosno u jedinstvenosti književnosti - pitanje kako antropološki zaokret u književnosti utječe na njen status kao jedinstvene pojave, doprinosi li njenoj autonomiji ili vodi u njenu instrumentalizaciju - naime ako sve pisane zapise stavimo pod pojam književnosti i do mjere ga proširimo, onda se gubi njena singularnost. Međutim, Lebkowska misli kako antropologija pomaže shvaćanje književnosti kao jedinstvene pojave, dok neki istraživači žele instrumentalizirati književnost, a to je najveća opasnost za nju, da postane dio kulturnog sistema, tako da sve pod nju bude podvedeno. Antropolog književnosti zato mora misliti metodu koja će mu donijeti antropološke podatke zahvaljujući estetskim strategijama teksta, a ne tako da njih previda i ispušta. Time dolazimo do sljedećeg problema: ako je antropologija književna, onda književnost mora biti antropološka, a književnik mora biti antropolog. Na temelju toga Lebkowska uvodi konstrukciju fikcionalnih svjetova u kojima pripovjedaču ili protagonosti pripada uloga antropologa, putnika, etnografa kao zanimljivo mjesto projekcije

stvarnih odnosa. Projekcije stvarnosti prikazane kroz upotrebu fikcije i kulturnih konstrukta su točka u kojoj treba tražiti autonoman karakter književnog iskustva svijeta. (42)

U ovome se radu ne želi nametnuti ekskluziva pristup znanstvenim i književnim razmatranjima, koji bi ih zatvorio u granice matičnih polja, već se želi ukazati kako svaki izlet van vlastitih okvira mora proizlaziti iz stvarne potrebe proučavanog da se sagleda i iz tog drugog područja. Pritom se isto može vršiti tek kada se tim drugim područjem suvereno vlada, kada se poznaju i razumiju problemi drugog područja i kada se oni, pri vlastitom radu, stalno misle. Književnost se ne može, niti bi se smjela, svesti na građu za antropološku svrhu, a antropološki se okviri ne mogu nuditi kao objasnidbena mjesta kada se književnoteorijski alati pri interpretaciji tekstova pokazuju nedostatnim. Oba područja ne egzistiraju u nekom vremenski i prostorno lišenom kontekstu, ona se prirodno i dotiču, što Čale-Feldman razrađuje kada prikazuje povijest i razvitak hrvatske književne antropologije, ali to su uvijek doticaji i interdiskurzivnost koja proizlazi iz “predmeta samog”. Čale-Feldman navodi kako je književnoj antropologiji kao *proizvedenoj* sintagmi kojloj bi se od ontološke nesigurnosti *štedile* njene izvorišne discipline književnosti i antropologije “suđeno gristi vlastiti rep u kružnom plesu isprekriženih naduokvirenih misaonih tradicija i metodoloških tvorbi, zakonitih i nezakonitih predmeta istraživanja.” (Čale Feldman 27)

3. KNJIŽEVNI OBRAT

Izvore svih tih rasprava, kao i konstituciju polja književne antropologije treba tražiti u osamdesetim godinama dvadesetog stoljeća kada izlaze dva antropološka zbornika *Works and Lives: The Anthropologist as Author* Clifforda Geertza i *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* Jamesa Clifforda i Georgea E. Marcusa, izašlih 1988. i 1986. godine. Zaokret koji će ta dva zbornika generirati nazvan je “književnim obratom,” budući da je glavni fokus sakupljenih radova ležao u tekstualnoj analizi antropoloških djela i raspravama koje su se bavile osnovnom činjenicom da antropolog svoje spoznaje zapisuje, odnosno da se promatrana kulture piše. Naizgled samorazumljiv akt pisanja, polemiziran je u kontekstu kulturnog relativizma, a autorefleksija koju su Clifford, Marcus i Geertz zazivali otkrila je (ne)očekivana šuplja mjesta u antropološkom djelovanju. Kroz analizu antropoloških zapisa, na vidjelo su izašle tekstualne strategije uz pomoć kojih je antropolog gradio svoj, dotad neupitan, autoritet. Objektivnost i neutralnost narušene su vlastitim interesom i osnovnim ciljem da se uspostavi autoritet nad proučavanom kulturom ili zajednicom. Istine koje u tekstu antropolog iznosi nisu univerzalne, već su rezultat njegove subjektivne interpretacije

promatranog. Tekst je, poput antropologa, povijesno određen strujanjima koje se ne mogu obuhvatiti, konkretizirati i podvući pod neka pravila, a da bi se moglo odrediti čemu je antropolog na terenu svjedočio. Ako se uzme u obzir i nesigurna i neprovjerljiva istinitost tvrdnji koje kazivači o vlastitoj kulturi dijele s antropologom, dolazi se do krajnje relativističke situacije u kojoj iznesene istine, u najboljem slučaju mogu jedino biti djelomične, parcijalne (*partial truths*). Budući da antropolog, nakon povratka s terena, ipak podnosi neki izvještaj, Clifford i Marcus smatraju kako se služi različitim strategijama da bi iznova sazdao svoj (nepovratno) narušen autoritet. Takve su spoznaje uvelike narušile stabilnu poziciju određenja što antropolog radi i što antropologija uopće jest. Geertz navodi kako su neki glasovi sugerirali da bi antropologija mogla biti vrsta pisanja, ali da se ta mogućnost nikad nije naročito istraživala zbog, po njemu neopravdanih, razloga. Usprkos istaknutoj i neizbježnoj činjenici da antropolog piše, antropolozi nisu s olakšanjem prihvatili niz spoznajnih trenutaka koji je, čini se, vodio do sveopće relativizacije temeljnih pojmova znanja, spoznaje i interpretacije. Upravo zato će glavnina kritike zbornika "Writing Culture" protumačiti pogled prema vlastitoj tekstualnosti kao svođenje antropologije na tekst gdje "bilo koja interpretacija dolazi u obzir i sve su jednako validne pošto ni jedna ne može pretendirati na izvornost, referencijalnost prema objektivnoj stvarnosti, prema kulturi izvan antropološkog teksta, niti na neki drugi primat." (Milenković 2007: 68) Osim što se čini "neantropološkim" baviti se samima sobom, ideja da antropološki tekstovi nisu vrijedni takve vrste pažnje, van potvrde da neki antropolozi imaju sebi svojstven stil pisanja, i da bi idealan antropološki tekst trebao biti jednostavan do razine da minimalno ukazuje na svoju tekstualnu prirodu, antropolozi se proizvodnjom vlastitih tekstova nisu bavili Geertz navodi kako "Dobri antropološki tekstovi su jednostavni, razumljivi, nepretenciozni. Oni niti pozivaju na približno čitanje kakvo preporučuje književna teorija, niti bi se takvo čitanje isplatilo" (Geertz 2010: 10) To su dominantni razlozi kojima upozoravaju na rizike i bespotrebnost proučavanja književnog karaktera antropologije. Najveća opasnost leži u mogućnosti da ako se antropolozi usredotoče na gradbene elemente vlastitih spoznaja i procese kojima te tvrdnje uspostavljaju, na neki način umanjuju ozbiljnost i istinitost tih istih spoznaja. Kad bi se analitički antropološki aparat usmjerio prema samom sebi, rezultirao bi apsolutnim relativizmom u kojem osim osobnog mišljenja, činjenice i istine više ne postoje, a antropologija postaje igra riječima. (Geertz 1989: 4) Geertz navodi da bi tome uistinu i bilo tako kad bi sve bilo drugačije od toga kakvim jest. Po njemu takvi razlozi nisu utemeljeni u stvarnosti, a pravi razlog zašto se antropologija ne bavi konstrukcijom tekstova koje proizvodi leži u gubitku autoriteta. Naime, kad bi se bolje razumijevala književna svojstva

antropologije, srušili bi se neki “profesionalni mitovi” o tome kako antropolozi postižu uvjerljivost iznesenih antropoloških činjenica. Antropolozi vjeruju kako se te činjenice percipiraju kao istinite zbog količine podataka i gustog opisa u svojim izvještajima, dok je zapravo riječ o tome da im se vjeruje jer su čitateljsku publiku uspjeli uvjeriti kako su oni uistinu bili tamo, kako su iskusili drugačiji način života, pročitali strane društvene kodove, i prodrli u tuđu, drugu kulturu. Sposobnost antropologa da uvjeri čitatelja kako je ono o čemu piše ujedno i istina, leži u tome da ga uvjeri kako je uistinu ušao u drugu kulturu, kako je “bio tamo” (*being there*), a to postiže kroz način na koji oblikuje svoj izvještaj. Po Geertzu postoje dvije ključne specifičnosti antropoloških tekstova, a počivaju na osnovnoj činjenici da se antropološke tvrdnje ne mogu provjeriti, te da to koje će se prihvatiti kao istinite, a koje neće, ne ovisi o nekom univerzalnom kriteriju već je “visoko-individualno.” (6)

Iz takve situacije pitanje autorstva i diskursa nameću se kao dva osnovna pitanja. Pitanje autorstva koje Geertz naziva pitanjem potpisa, oduvijek je mučilo antropologe na epistemološkoj razini. Geertz smatra kako pristup problemu s naratološke razine može osvjetliti epistemološku problematiku na novi način. Na epistemološkoj razini, antropolozi se kao autori nalaze u neodrživoj poziciji u kojoj se od njih istovremeno zahtijeva objektivnost i distanciranost kako ne bi upisali sebe u kazivačeve iskaze s jedne strane, a s druge potpuna uključenost kako bi se povjerovalo da su uistinu svjedočili i pročitali kulturu, te kako je to sve točno takvim kakvim se čini da je. Nelagoda prisustva i potpisa nikad ne nestaje, ona se uvijek vraća jer osim što antropolozi trebaju uvjeriti publiku kako su uistinu bili tamo, moraju postići da i publika povjeruje kako bi i ona, kad bi bila na njihovom mjestu, vidjela i tumačila isto što je antropolog vidio i tumačio. Geertza zanima kako se ta nelagoda prisustva manifestira u tekstu. Iz pitanja autorstva i problema diskursa koji iz njega proizlazi, Geertz vuče svoja dva osnovna argumenta zašto je priroda antropologije književna. Pozivajući se na Foucaulta i njegov rad “Što je autor?,” u kojem Foucault razlikuje znanstveni i literarni diskurs po tome opstaje li u njima instanca autora, Geertz iz istog očista pristupa antropološkim tekstovima. Budući da su antropološki tekstovi premreženi autorovom prisutnošću i njome uvelike obilježeni, Geertz antropologiju smješta u literarni diskurs. Instancu autora Foucault dalje razrađuje na autore tekstova i autore diskursa, odnosno autore koji svojim tekstovima otvaraju nove mogućnosti teorija, diskursa i disciplina. Na tu ideju Geertz nadovezuje Barthesovu ideju hibridnog tipa „autora-pisca“ karakterističnog za suvremeno doba. Riječ je o intelektualcu koji egzistira između dvije isključujuće želje - potrebe da proizvede dojmljive jezične strukture kojima bi se priključio “teatru jezika” i želje

da prenese “činjenice i ideje”, tj. da koristi jezik isključivo kao sredstvo prijenosa informacija. U tom prostoru obilježenim dvjema krajnostima Geertz smješta antropologa i antropološki diskurs.

Bolje razumijevanje antropološke pozicije u znanstvenom, književnom, i svakodnevnom smislu, ostvaruje se kroz preusmjeravanje analitičkog pogleda prema konstrukciji antropoloških podataka u tekstovima koje antropolozi pišu. Neizbježna spoznaja kako je podjednako teško “biti u tekstu” kao i “biti tamo” u kulturi otvara mogućnosti novih, preciznijih čitanja. Kroz analizu književnog karaktera antropologije, otvaraju se novi uvidi i opažanja, koje su si do sada antropolozi bezrazložno uskraćivali. Pronicljivije čitanje otvara nove mogućnost kretanja kroz labirint značenja, objektivne i subjektivne istine, odgovornosti prema proučavanima, pripadnoj akademskoj zajednici, te u konačnici zahtjevu hipoteze. Ono obogaćuje antropologa novim alatima kojima se može nastaviti hvatati u koštac s navedenim, a čini se vječitim antropološkim pitanjima. Geertz će tako uzeti nekoliko kanonskih autora i analizirati njihove tekstove, s primarnim fokusom na njihove književne elemente.

Time se, uz Cliffordov i Marcusov zbornik, stvorio temelj tzv. književnog obrata u antropologiji, koji nije nastao u nekom zrakopraznom prostoru, već je proizašao iz preispitivanja metodoloških i epistemoloških postavki suvremene antropologije. Međutim, malo će koji tekst nastaviti ono što je započeo Clifford Geertz u svojoj knjizi *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, odnosno baviti se analizom antropoloških tekstova književnoteorijskom metodologijom tzv. *pomnog čitanja* i ispisivanjem prisutnih književnih elemenata, te njihovim utjecajem na sadržaj teksta. Usprkos brojnim radovima koji ukazuju na postojeće hibridne antropološko-književne tekstove, malo je radova koji uistinu i primjenjuju književnoteorijske analitičke metode u tumačenju i prikazu antropoloških tekstova.

Tekst, bio antropološki ili neantropološki, ne nastaje u zrakopraznom prostoru u kojem autor teksta postoji samo kao njegova instanca. Tekst nastaje jer netko nešto na određeni način i s određenim ciljem želi reći. Kada se shvati da tekst nastaje nečijom svjesnom odlukom da pošalje poruku, nestaje iluzija da tekst nastaje spontano, lišen autorove intencije. Kada pristupa skupljenim podacima, antropolog ih organizira i usustavljuje, te, neizbježno, neke podatke izostavlja. *Tužni tropi*, za Geertza ključno Lévi-Straussovo djelo, kao tekst koji je autoreferencijalan, predstavljaju zapis maksimalno svjestan samog sebe što se vidi u tome da se podjednako često bave svojim sadržajem kao i samim sobom. Svi su tekstovi

proizvedeni, oni ne nastaju organski i spontano, a kada se čini da je riječ o tekstu koji je nastao u potpunosti neovisan o uvjetima svog nastanka, na djelu su mehanizmi koji mute gradbene elemente teksta. Lévi-Straussov tekst želi da čitatelj “gleda u tekst, a ne kroz njega,” a nakon takvog procesa, čitatelj više ne može biti slijep na njegovu konstruiranost. (29)

U proučavanju Lévi-Straussovog opusa djelo *Tužni tropi* figurira kao tekst kojeg se ne zna kako tumačiti i u koji teoretski okvir smjestiti. Pristup koji proučava kako je tekst proizveden, za Geertza nije samo literarna vježba, već i revizijska. Kroz centrifugalni pristup, Geertz pozicionira *Tužne trope* kao arhitekst iz kojeg proizlaze svi ostali tekstovi, a koji vodi do drugačijeg, i po Geertzu boljeg, razumijevanja Lévi-Straussove misli. (32) Dok se za dominantne pristupe proučavanja Lévi-Straussove misli, *Tužni tropi* nadaju kao problematičan višak autorefleksivnog i isuviše intimnog karaktera, Geertz u njima pronalazi preteču Mitologika. U tom kapitalnom djelu, Lévi-Strauss kroz analizu mitova Sjeverne i Južne Amerike oslikava svoje poimanje strukture, odnosno, piše “mit o mitovima kojim će napraviti ono što kroz stvarno iskustvo prikazano u Tužnim tropima nije uspio postići: skupiti različite tipova tekstova u jednu strukturu, ‘mito-logiku,’ koja je i sama primjer vlastitog predmeta, kako bi otkrio temelje društvenog života i ljudskog postojanja.” (45) *Tužni tropi* je djelo koje se sastoji od više različitih, međusobno komplementarnih i proturječnih tekstova. Geertz razlikuje pet vrsta isprepletenih tekstova: putopis u kojem se manifestira figura putnika, etnografski zapis s figurom antropologa i strukturalističkom tezom o organizaciji svih običaja u društveni ekvivalent periodnog sustava elemenata, filozofski tekst po refleksivnosti i istraživanju živih primjera Rousseauovog društvenog ugovora, traktat o reformaciji kroz kritiku europskog ekspanzionizma na temelju radikalne estetske odbojnosti industrijaliziranog modernog života, te simbolistički književni tekst, po stilu, sadržaju i samoproglashenoj namjeri autora teksta. Iz takvog odnosa tekstova proizlazi mit, forma pustolovne priče o antropologu kao tragaču koji se može promatrati kao peta vrsta teksta u *Tužnim tropima*. Geertz iz kolaža tekstova *Tužnih tropa* pronalazi izvore tekst-mita koji se pozicionira kao sveobuhvatna forma, dovoljno apstraktna da reprezentira i upravlja cjelinom.

4. KNJIŽEVNOANTROPOLOŠKI POVRATAK

Pozicija autora, središnji Geertzov interes, jedna je od ključnih pojmova u znanosti o književnosti. Čini se kako se nakon pregleda postojećih rasprava o (ne)mogućnostima književne antropologije kao interdisciplinarne znanosti, problem preuzimanja jedne discipline nad drugom o čemu pišu Čale-Feldman i Lebkowska, može premostiti tako da se odnos dvije

grane književnosti i kulturne antropologije sagleda kada se dotiču u zajedničkim točkama i problematičnim mjestima, kao što je to napravio Geertz s raspravom o autorstvu. Književna antropologija može postojati kao disciplina tek kada se ispuni sadržajem koji će, nakon književnoantropološkog pristupa, biti perceptivno obogaćen. To se može postići tako da kao svoj predmet interesa književna antropologija postavlja probleme koji su aktualni i u području književnosti i u području antropologije, o čemu piše Čale-Feldman kada ukazuje na već postojeću hrvatsku književno-antropološku tradiciju. Konstitucija discipline bila bi plodonosnija kada bi se, prilikom posezanja za predmetom druge discipline, u obzir uzeo i kontekst koji taj predmet određuje.

Imajući sve izneseno na umu, ovaj će rad pokušati izvesti književnoantropološko čitanje jednog nominalno antropološkog i drugog, nominalno književnog odnosno fikcionalnog teksta iz čega bi trebala proizaći koncepcija književne antropologije na temeljima Geertzovog književnog obrata. Književna antropologija predstavljala bi metodološki pristup tekstovima koji se nastavlja na početni književni zaokret osamdesetih, primarno po tome da mu je u središtu interesa tekst. Kao što je još Geertz istaknuo, proučavanje antropoloških tekstova, ne vodi u krajnji relativizam već obogaćuje razumijevanje toga što antropologija jest i što antropolog radi. Antropologija je, za razliku od književnosti, suštinski vezana uz kontekst nastanka, cirkulacije i recepcije tekstova. (Cesareo, 2014: 159) Bojazan da će se, iz konteksta lišenog pristupa, antropologija svesti na “obezglavljene formalističke strukture koje maskiraju nesumjerljivost” antropologije i književnosti, nastavlja se na početne kritike upućene Geertzu, Cliffordu i Marcusu. Nije na odmet ponoviti kako začetnici onoga što se danas razumijeva kao književna antropologija, niti su sugerirali da bi se trebala oformiti nova (inter)disciplina, ni da bi se antropolozi trebali prestati baviti onime što su dosad radili, kao ni prognati kontekst van znanstvenih interesa antropologije. S druge strane, u proučavanju književnosti se nije desio istovjetan tzv. *antropološki* obrat koji bi usmjerio proučavanje na kontekst nastanka tekstova jer za takvim obratom nije bilo potrebe. Rafoltova koncepcija književnoantropološke metodologije kao skupa svih književnoteorijskih pristupa tekstu koje se bave kontekstom, kao nekim novim pristupom u znanosti o književnosti, pati od sličnog nedostatka koji opisuje većinu književnoantropoloških pristupa, a to je već spomenuto laičko poimanje književnosti, a u Rafoltovom slučaju laičko poimanje antropologije kao krovnog termina kojim se opisuje sve što se imalo tiče konteksta, odnosno kulture. Lebkowsku zanima koju koristi znanost o književnosti ima od antropologije, na koji način zbližavanje ta dva polja proširuje perceptivno

polje književnosti. Odgovor pronalazi u tome da se pojmovi poput pripovjedača i naracije, nakon spoja s antropologijom, vraćaju književnosti značenjski obogaćeni. Daljnje rasprave o heterogenosti u shvaćanju sadržaja, opsega i obujma pojmova književnosti, kulture, antropologije, te naposljetku književne antropologije, prelaze okvire ovoga rada, budući da je interes rada osmisliti održivu koncepciju književnoantropološkog čitanja tekstova.

Kao što ističu Balkin i Čale-Feldman, kada se misli interdisciplinarnost, uvijek postoji rizik od toga da jedna disciplina preuzme drugu. Interdisciplinarnost bi trebala proširiti domete ljudskog znanja, no ona to može raditi jedino kada se interdisciplinarnost formira iz “interdiskurzivnosti predmeta samog,” a ne namjernog “rastakanja naizglednih metodoloških inkongruencija.” (Čale-Feldman 2006:14) U tom smislu, Geertz izvodi književnoantropološko čitanje tekstova kroz figuru autora kao temeljnog pitanja u antropologiji, kao i u književnosti. Geertz postavlja teorijski okvir svog rada s Barthesovom i Foucaultovom koncepcijom autora i pisca, odnosno autora teksta i autora diskursa. Unutar takvog teorijskog pozicioniranja, promišlja pitanje autoriteta antropologa kao pitanje koje bi neizbježno zahvatilo antropologiju u valu kulturnog relativizma i interpretativne antropologije. Pitanje antropologove odgovornosti, umješnosti, etičnosti i vjerodostojnosti vlastitog djelovanja, metodološki i spoznajno kontinuirano okupiraju antropologiju. Štoviše, upravo je u pitanju autorstva antropologija visoko autoreferencijalna, pa je izrodila metodološke alate kojima antropolog uvijek iznova misli sebe i svoju poziciju. Geertzova se promjena sastoji u tome što je fokus prebacio s ulaska na teren i drugu kulturu, na ono što se desi nakon što se antropolog vraća natrag u svoju kulturu, te kreće pisati i pokušati prenijeti ono što je vidio. Artificijelnost tog postupka je ono na što Geertz obraća pažnju. Tekst kojeg antropolog *proizvodi*, prema Crapanzanu, ne može biti objektivna i neutralna jer nastaje s određenim ciljem i interesom, a nužno uključuje uspostavu autoriteta. Geertz će se baviti svim trenucima u tekstu kada se očituje autorova prisutnost, što će najčešće biti autoreferencijalni momenti u kojima tekst ukazuje na načine svog nastanka. Mišljena na ovakav način, književna antropologija funkcionira kao pristup čiji su predmet interesa ključni pojmovi prisutni i u znanosti o književnosti i u antropologiji, a koji se ne mogu definicijski jednoznačno odrediti, već se svakim novim radom preispisuju, što znači da su obje grane književne antropologije jezično i metodološki opremljene za “suočavanje” s tim pitanjima. Budući da se, kao što je već navedeno, interdisciplinarnost često konstruira kada jedna od disciplina ne uspijeva razriješiti svoja problematična mjesta pa poseže za alatima i spoznajama druge, pristupom u kojem do “posudbe” dolazi *intuitivno*, ne da bi se pokrili nedostaci spoznajnih mogućnosti neke

discipline, već zato jer se povezanost polja sama od sebe nameće, u nekoj bi mjeri smanjila mogućnost preuzimanja jedne discipline nad drugom. Spoznajno obogaćeni pojmovi proširili bi perceptivna polja književnosti i antropologije.

5. TUŽNI TROPI

5.1. Recepcija *Tužnih tropa*

Antropološka tradicija u Francuskoj specifična je po uskoj vezi antropološke teorije i književnosti. Budući da svoje korijene dijeli s filozofijom, a obilježava je nostalgija prema prosvjetiteljstvu i renesansi, pri opisima društva francuska antropologija zahtijeva opise “atmosfere, moralne klime i način razmišljanja”. (Kubica 2014: 604) Budući da znanstveni jezik takav opis ne može pružati, antropolozi su biliprisiljeni okrenuti se književnim metodama kako bi uspješno proizveli znanstvene radove, a to je rezultiralodvostrukom produkcijom tekstova. Prva generacija francuskih etnografa, Maussovih učenika, nakon povratka s terenskih istraživanja piše dva žanrovski različita djela: akademske monografije i književne tekstove koji će kasnije biti definirani kao etnografska proza.¹

Tužni tropi odmah po trenutku objavljivanja 1955. godine postaju iznimno popularni. Veliku popularnost *Tužnih tropa* Edmund Leach pripisuje atmosferi pariškog intelektualnog života. Pedesetih godina dvadesetog stoljeća kolonijalistička paradigma se raspada, a poslijeratna Francuska obilježena razočaranjem i ponovno pronađenim *pathosom* zanima se za nove kulture koje su proizašle iz oslabljenih imperijalističkih okova. (614) Prvenstveno doživljeni kao osuda kolonijalizma, ali i pustolovni roman, *Tužni tropi* od trenutka objave, postaju popularni među širokom čitalačkom publikom. Čitani kao autobiografija, memoari i putnički dnevnik poznatog antropologa Claudea Lévi-Straussa, *Tužni tropi* suvremenom su društvu nudili, možda čak i posljednju priliku, da uhvati dio egzotičnog drugog, mističnog, inače nedosežnog, svijeta. Štoviše, za razliku od autora pustolovnih romana u tradiciji Julesa Vernea, čitatelj *Tužnih tropa* pouzdaje se u znanstveni autoritet Lévi-Straussa koji mu jamči istinitost i točnost iznesenog izvještaja.

¹ Michel Leiris, Maurice Griaule, Jacques Soustelle, Alfred Métraux, George Balandier i Claude Lévi-Strauss autori su koje Kubica u svom tekstu navodi, iako Lévi-Strauss nikada nije bio izravan učenik Marcela Maussa. (op.a.)

5.2. Rasprava o žanru

Derrida žanrovsku klasifikaciju doživljava kao “teorijski mehanizam ograničavanja dosega teksta.” Dok Genette sasvim konkretno sistematizira paratekstualne elemente i promatra ih kroz odnos “unutarnjosti i izvanjskosti umjetničkoga djela”, Derrida mehanizme koji “strukturiraju samu vidljivost djela i time ga uzdižu iz tipografske razine na ontološku” poput naslova i žanra, promatra kao “nužnu, regulativnu, ali potencijalno opresivnu ulogu [tih] mehanizama”. (Bekavac 2015: 275) Biti naglašava kako Derrida cilja na to da “odrednice jednog žanra uvijek već pripadaju drugom žanru te ga tako kontaminiraju u ‘nekoj vrsti sudjelovanja bez pripadanja, uzimanja udjela u skupu bez bivanja njegovim dijelom.” (Biti 1997: 429) Derrida promatra žanrovsku klasifikaciju teksta kao ograničavanje njegovog dosega. I ovdje se dolazi do još jednom kontradiktornog zahtjeva koji proizvodi stanje napetosti. Pri čitanju ili ispisivanju nekoga iskaza potreban je kod koji će se poštivati i omogućiti čitljivost nekog teksta. Istovremeno, prostor definiran kao žanrovski ili tipski, definiran je “zakonima općeg pisma, iterabilnošću i diseminacijom, a one onemogućuju povlačenje jasnih granica”. (Bekavac 283) Ako se pak pretpostavi da postoje održive kategorije žanra, onda moraju postojati “samoidentične zajedničke značajke svojstvene elementima skupa po kojima upravo i prepoznajemo neku znakovnu artikulaciju kao ‘primjer’ ili ‘predstavnik’ stanovite kategorije”. (Bekavac 284) Takva je kategorizacija neodrživa jer je svaki znak, ako je čitljiv, već po tom svojstvu čitljivosti iterabilan i izložen diseminaciji, pa ga neki drugi skup može asimilirati u sebe. Prema Derridi ne postoji tekst bez žanra, što ne mora biti rezultat autorove intencije, već je žanrovsko određenje nužno kako bi znak bio čitljiv. (Derrida 1980: 65) Znakovna tvorba mora “već u prvom trenutku upućivati na neki kod, kategoriju ili rod”. (Bekavac 284) Derrida kroz žanrovsku klauzulu “deklasira ono čemu dopušta klasificiranje. Udara u pogrebno zvono genealogije ili generičnost koju ipak donosi na svijet.” (66)

Za Solara vrijednost književno-znanstvenih vrsta kao prijelaznih oblika važna je za analizu umjetničke proze budući da u modernoj prozi “nerijetko dolazi do izravnog uvođenja znanstvene građe u roman i do pokušaja, s druge strane, da se književno-umjetničko iskustvo iskoristi i za filozofske i za znanstvene svrhe. (Solar 1994: 220) Tek se za određeni broj slučajeva kroz povijest književnosti može utvrditi nesumnjiva karakteristika znanstvenog ili nesumnjiva karakteristika umjetničkog načina izražavanja. Umjetnička proza svoje porijeklo vuče iz proznih oblika vremena kada se znanost i umjetnost nisu razdvajale kao što su one odvojene danas, niti je znanstveni način izražavanja prodro u sve oblasti ljudskog života i

načina izražavanja. (*ibid.*) Solar naglašava kako je u procesu žanrovskog određenja književnih tekstova, ključno promatrati načine oblikovanja pojedinih književnih vrsta. (133)

5.2.1. Tužni tropi kao etnografska proza

Različita moguća žanrovska određenja *Tužnih tropa* smještaju ga u književno-znanstvene vrste, odnosno u područje koje svjedoči mutne granice književnosti i znanosti. Nejedinstven u opsegu i značenju, pojam etnografske proze obuhvaća djela koja su najčešće nastala na temelju terenskog istraživanja i koja to znanje pokušavaju prenijeti na literaran način: "Cilj poduhvata stoga ostaje 'znanstvenim', iako je stil često impresionistički i stoga zanimljiv široj čitalačkoj publici." (Kubica 603) U kategoriju etnografske proze, Kubica smješta fikcionalne i nefikcionalne književne vrste poput putopisa, romana, memoara, autobiografija i dnevnika. Etnografska proza mora zadovoljiti takozvani "putopisni pakt", odnosno sporazum između čitatelja i autora u kojem čitatelji očekuju da će njegova očekivanja biti ispunjena. Čitatelj od putopisa očekuje iskren zapis događaj, pripovijedanje u prvom licu, te autorefleksivan ton. Čitatelj računa na podudarnost pripovjedanog i pripovjednog subjekta, koji figurira kao posrednik između čitatelja i opisane stvarnosti. Putopis mora zadovoljiti i zahtjev estetskog užitka. Čitajući putopis, čitatelj osjeća kako i on sam sudjeluje u iskustvima nekog svjedoka, te s nestrpljenjem iščekuje što će se desiti dalje. Claude Lévi-Strauss u *Tužnim tropima* ispunjava zahtjeve etnografskog "putopisnog pakta", jer uz opisanu događajnost, iznosi i rezultate svog istraživanja. Čitatelj vjeruje da je Lévi-Strauss uistinu "bio tamo", te da doživljeno iskustvo prenosi na vjerodostojan i angažiran način. (608)

5.2.2. Tužni tropi kao autobiografija i(li) memoari

Žanrovski i definicijski teško određiva, autobiografija u teoriji književnosti pretežito se misli kao pripovijest o vlastitom životu koja je vremenski odmaknuta od prepričanih događaja. U radu „Autobiografski sporazum“ Lejeune uvodi četiri elementa koja svaka autobiografija mora u isto vrijeme zadovoljavati: jezik (prozno pripovijedanje), temu (osobni život), autora (identičnost autora i pripovjedača) te poziciju pripovjedača (identičnost pripovjedača i glavnog lika kao i retrospektivna perspektiva). (Lejeune 1999:202)

Sadržajem i oblikom bliska memoarima, autobiografija je prvenstveno pripovijest o vlastitom životu usredotočena na unutarnju perspektivu doživljajnog subjekta, dok se pripovjedni subjekt u memoarima bavi vlastitim spoznajnim perspektivama šire društvene

panorame. Za razliku od drugih pisanih formi, autobiografija mora zadovoljiti zahtjev istinitosti, a pravo na istinitost polaže jamčeći identitet autora i pripovjedača. (Biti 16) Kada se radi o uspostavljanju identičnosti između imena autora, pripovjedača i glavnog lika, Lejeune navodi dva načina kako se ono može postići: na razini odnosa autor-pripovjedač upotrebom naslova ili podnaslova koji upućuje da se neosporno radi o autorovu životu ili na način da pripovjedač govori kao da je autor i unatoč odsustvu imena u tekstu, čitatelj je upućen zaključiti kako je pripovjedač jednak autoru.

Osim zahtjeva istinitosti, svojim oblikom autobiografije moraju zadovoljiti osnovnu zadaću rekonstrukcije jedinstva života tijekom života najčešće u prvom licu jednine koje omogućuje jasniji iskaz subjekt nego pripovijedanje u trećem licu jednine. Kao prirodno pripovjedno glagolsko vrijeme nameće se preterit budući da pripovjedno ja u činu pisanja ima pregled nad svim razvojnim fazama pripovijedanog ja.² Pritom se pripovjedno ja može, no i ne mora, držati linearne kronologije događaja. Neupravni govor je dominantan jer dijaloški sustav ukida strukturnu vezu između subjekta i objekta, pa se prikazano pojavljuje kao sadašnje vrijeme, neposredno doživljeno iskustvo koje se odvija sada i ovdje. Kod autobiografskih tekstova nemoguće je, bez izvantekstualnih podataka, utvrditi radi li se o pravom ili fingiranom iskazu o stvarnosti.³

U memoarima, subjekt je najčešće javna osoba koja je participirala u događajima koje opisuje, ali ona pri tome nastoji zadržati poziciju objektivnog promatrača komentirajući zbivanja i opisujući ljude u društveno-političkom i kulturnom trenutku. Memoarima se nastoji prezentirati i pasivna povijest vlastitoga života, ali tek u trenutku kada je odnos prema istini dovoljno sazrio da se ona može objektivno komentirati, međutim, naglasak je prvenstveno stavljen na tematiziranje javnog dok se o odnosu prema privatnom progovara preko semantičkih jakih mjesta, a intimna kategorija je gotovo izjednačena s privatnom. (Sablić Tomić 2002: 19-23)

² Pozicija pripovjedača u autobiografiji uočava se u odnosu na tri kategorije: stajalište – odnos prema likovima (uz njih, izvan njih ili potpuno odvojen od njih) i stav kakav ima prema njima (ideologijski, sociologijski, psihologijski); kontakt – odnos prema čitatelju (u autobiografskoj prozi posljedica je tipa autobiografskog ugovora koji je sklopljen s čitateljem); status – odnos pripovjedača prema samom sebi (ovisi o kontekstu unutar kojega se oblikuje njegov identitet, a može biti uvjetovan i samom pripovjedačkom djelatnošću).

³ S obzirom na sudjelovanje pripovjedača u radnji Sablić Tomić dijeli tipove autobiografske proze na: autobiografiju u užem smislu, pseudoautobiografiju, moguću autobiografiju i biografiju.

5.2.3. Tužni tropi kao *récit*

Récit kao pripovjedni oblik zauzima specifično mjesto između fikcije i istine, a njegove implikacije “vode općim problemima historiografske medijacije povijesti.” (Blanchot 2003: 6) *Récit* je “pripovijest o nekom iznimnom događaju koji izmiče formama svakodnevnoga vremena i svijetu običajne istine, možda i svake istine. Ona upravo zato toliko ustrajno odbacuje sve što bi je moglo približiti frivolnosti fikcije”. (*ibid*) Time se *récit* približava autobiografiji, ispovijesti ili svjedočanstvu. (Bekavac 75) Za Blanchota “žanr” *récit*-a se kroz “činjenicu svoje jezične artikulacije... [i] s neponovljivošću svjedočenog događaja i subjekta koji ga je doživio”, u određenoj mjeri poklapa sa svjedočenjem. (75) Takav pristup tekstu raskida s mišljenjem teksta kao refleksije izizvantekstualne zbilje, u korist uprizorenja događaja teksta. Blanchot dalje navodi kako pripovijedanje “ne pripovijeda ništa do samoga sebe i istodobno s tim pripovijedanjem stvara ono o čemu pripovijeda. Događajnost teksta remeti slaganje vremena, jer zaposjeda točku gdje se spaja ‘zbiljnost’ koju *récit* ‘opisuje’ sa zbiljnošću njega samoga kao *récit*-a”, te je po tome opisana događajnost “uvijek još u budućnosti, uvijek već u prošlosti”. (Blanchot 7-11) Međutim, Bekavac ukazuje na to kako je nesavladiv, a temeljni problem u takvoj koncepciji teksta nužnost stalne svijesti o “nesavladivosti njegove ontologije na ontologiju življenog iskustva”. (Bekavac, 80) Takvo mišljenje tekstualnosti postavlja probleme svim žanrovima čiji kodovi pretpostavljaju izmiješanost unutar tekstualnog i izizvantekstualnog ja, kao i mogućnost zbiljske refleksije u pisani iskaz.

5.3. Autor i pripovjedač

Clifford Geertz kao teorijski okvir tekstualne analize antropoloških djela postavlja Barthesovu i Foucaultovu koncepciju autora teksta i autora diskursa. Naizgled samorazumljivim pojmom, pitanje autora jedno je ključnih pitanja teorije književnosti. Autor kao točka apsolutnog autoriteta nad tekstom “trajno upisana u formalnim *vlastitostima* djela, u individualnoj *svojstvenosti* njegova uobličjenja” oblikuje se tek krajem 18.stoljeća. Spoznajna kretanja u teoriji književnosti od kraja 19. i kroz 20. stoljeće polemiziraju s neupitnim autoritetom autora, pa se govori o bezličnosti autora (Flaubert), njegovom iščeznuću (Mallarmé), odnosno zamjeni “*personalnog autora transcendentalnim* načelom estetičke ovjere književnog teksta”. Strukturalisti prebacuju “analitičko težište na tekst”, te autora svode na “*umjetničko gledište teksta* koje ravna estetičkom recepcijom”. Usprkos pokušajima da se dokine pozicija autora, on se kao pojam uvijek vraća, budući da uvijek postoji neki

“neiskaziv ‘individualan višak’ koji fokusira sve što je u tekstu iskazano”, samo što se prebacuje u područje teksta i pisanja. (Biti 20)

Pripovjedna proza zbog jezičnog medija, zahtijeva figuru koja će radnju prenositi, odnosno posredovati. Nositelj kazivanja u pripovjednom tekstu je pripovjedač, a on se često antropomorfizira, poistovjećuje s autorom ili ga se zamišlja kao osobu koja priča priču. (Grdešić 2015: 85) U fikcionalnim pripovjednim iskazima zbog kriterija fikcionalnosti nemoguće je izjednačiti pozicije autora i pripovjedača, no zbog zahtjeva istinitosti u nefikcionalnim pripovjednim iskazima, poput autobiografskih, jedino se kroz izjednačenost autora i pripovjedača ispunjuje načelo istinitosti. U radu „Naracija: razine i glasovi“ Shlomith Rimmon-Kenan donosi Genettovu tipologiju pripovjedača: s obzirom na razinu pripovijedanja (opseg sudjelovanja u priči, stupanj perceptibilnosti i pouzdanost) pripovjedač može biti ekstra/izvandijegetički što znači da je superioran u odnosu na priču, nalazi se «iznad» razine priče ili intra/unutardijegetički dakle pripovjedač je ujedno i lik u priči. Nadalje, s obzirom na opseg sudjelovanja u priči, pripovjedač može biti heterodijegetički, odnosno takav pripovjedač ne sudjeluje kao lik u priči, a ako sudjeluje u nekoj manifestaciji svog «ja», onda ga se naziva homodijegetičkim. Ako je takav pripovjedač ujedno i glavni lik priče, govori se o autodijegetičkom pripovjedaču. (Rimmon-Kenan 1989: 81) Osim toga, ključna je podudarnost pripovjednog i pripovijedanog ja, pri čemu je bitno da veći dio teksta zauzima pripovjedana, a ne pripovjedna instanca.⁴

No, s gledišta strukturalističkog učenja, ističe Kos-Lajtman, „svejedno je govori li tekst o stvarnim ili izmišljenim događajima, o stvarnim ili izmišljenim ljudima.“ (2007: 7) U tom se aspektu podudara s poststrukturalističkim učenjem koje „ističe tezu o nemogućnosti subjekta da sam sebe u potpunosti predstavi“. (*ibid.*) Bez obzira na stupanj fikcionalnosti, „za poststrukturaliste, svaki je pokušaj razlikovanja autobiografije od fikcionalne autobiografije u svojoj biti besmislen jer se i u jednoj i u drugoj varijanti radi o pripovjednim *tekstovima*, a ne o stvarnim *životima*“. (*ibid.*)

⁴ Ovisno o teoretskom okviru unutar kojeg se proučava neki tekst, autori će koristiti različite sintagme ovisno o temi svojih radova. Ukoliko je cilj ukazati na pripovijedanje kao modus teksta, koristit će se sintagma „pripovjedni glas“, ako se pak želi istaknuti da je pripovjedač ujedno i subjekt pripovijedanja neke od korištenih sintagmi bit će „pripovjedač-lik“ ili „subjektni iskaz“. Također, ako je riječ o uskoj vezi između autora i pripovjedača, najčešće vezano za autobiografske žanrove, bit će riječi o „autoru-pripovjedaču“. Druge uočene sintagme uključuju one poput „pripovjedno ja“, „pripovjedni subjekt“ itd... (op.a.)

5.4. Sadržaj

U *Tužnim tropima* "obuhvaćene su, uz male zalete u Indiju i Pakistan, autorova istraživanja centralnog dijela Južne Amerike, kod plemena Caduvea, Boróro, Nambikwara i Tupi-Kawahiba." (Levi Strauss 1960: 430) U prva tri dijela Lévi-Strauss iznosi svoje misli o odlasku u Brazil, uspoređuje svoje prve dojmove s kasnijim posjetama, te piše o svom obrazovanju i profesorskom radu na Sveučilištu So Paulo. U četvrtom dijelu naslovljenom "Zemlja i ljudi" izlaže zemljopisnu analizu razvitka južnoameričkih naselja, kao i epizodni prikaz društvene strukture Indije i Pakistana. Od petog do osmog dijela, Lévi-Strauss fokusiran je na urođenička brazilska plemena, no uz opise njihovih običaja i pokušaja da iste usustavi, autor detaljno opisuje kontekst dolaska do tih plemena koji je najčešće ili mukotrpan ili monoton. Peti dio posvećen je plemenu Caduveo, od čega autor najviše ističe grafičku umjetnost caduveo žena kao "maštarija jednog društva, koje neutaživom strašću traži sredstva da simbolički izrazi institucije, koje bi ono moglo imati, kad ga njegovi interesi i njegove predrasude ne bi u tom sprečavali." (201) U šestom dijelu, u prikazu plemena Boróro, prevladava opis njihove kozmologije koja je upisana u plan sela i raspodjelu stanovništva, a autor piše kako se odnos živih i mrtvih svodi na "nastojanje da se prikriju, uljepšaju... stvarni odnosi koji prevladavaju među živima." (252) Sedmi dio *Tužnih tropa* posvećen je plemenu Nambikwara koje je autor posjetio godinu dana od završetka istraživanja plemena Boróro. Autor namjerava provesti godinu dana na terenu kako bi otkrio ono što u bogatoj društvenoj strukturi nije uspio pronaći kod Boróro i Caduveo plemena, a to je društvo odvojeno od suvremene civilizacije i njome netaknuto, no o koje bi se suvremeni svijet mogao ogledati. Autor govori kako je tražio "društvo svedeno na njegov najprostiji izraz", no da su ga Nambikwara "predstavljali u tolikoj mjeri, da sam u njemu našao samo ljude". (328) U osmome dijelu Tupi-Kawahibe, privodi ekspediciju kraju, no tada dolazi do neočekivane vijesti o plemenu Mundeí za koje još nitko nije čuo. Spreman konačno ostvariti cilj svog putovanja, dolazi do razočaranja kada autor spoznaje da Mundeí uistinu jesu divlji, te upravo zbog toga njemu nedostupni. Nakon četiri dana provedena s Mundeí Indijancima, autor još posjećuje Tupi-Kawahibe, koji su, za razliku od nepoznatih Mundeí Indijanaca, jedni od najranije etnografski opisanih plemena. Grupu od dvadesetak pripadnika Tupi-Kawahiba, autor susreće u trenutku kada oni namjeravaju napustiti svoje boravište, no na njegov nagovor ostaju kako bi mu omogućili autentično etnografsko iskustvo. U posljednjem dijelu *Tužnih tropa*, naslovljenim Povratak, autor ubacuje nedovršen kazališni komad "Augustovu

apoteozu”, promišlja o prirodi i ulozi antropologa, svjedočenju, religiji te položaju čovjeka u svijetu.

5.5. Organizacija

Terenska istraživanja na području Brazila temelj su *Tužnih tropa*, iako oni u sebi sadrže i druga geografska područja: Indiju, Chicago, Francusku i Martinique. Prvo poglavlje „Odlazak“, prvog dijela teksta nazvanog „Cilj putovanja“ služi kao uvod i manifest u kojem pripovjedni glas izražava svoje duhovno i emocionalno stanje. Čitatelj saznaje kako je prošlo petnaest godina otkad je subjekt iskaza zadnji put bio u Brazilu, a iako je više puta pokušavao započeti knjigu uvijek bi ga stid i nekakva odvratnost u tome sprečavali. (7) Implicitno se daje do znanja kako pripovjedni glas pripada etnografu koji se pita ima li uopće mjesta uspomenu u profesiji čija je dužnost informatorska. Jedini subjekt jasno izražen u *Tužnim tropima* ujedno je i pripovjedni glas, protagonist i autor teksta. U *Tužnim tropima* prisutan je ekstradijegetički pripovjedač ili pripovjedač prve razine - to je pripovjedač s kojim *Tužni tropi* započinju i koji pripovijeda intradijegetičku razinu priče. On je taj koji pripovijeda kako mrzi putovanja i istraživača, te čitatelju daje nekolicinu kontradiktornih obavještenja. Objašnjava kako se “mora prihvatiti pripovijedanja o svojim ekspedicijama”, a iako mu je mrsko o pustolovinama pripovijedati, svejedno godinama pokušava napisati knjigu upravo o tome. (7) Čitatelj saznaje kako je tekst pred njim nastao na temelju petnaest godina starih dnevnčkih bilješka s terena. Kako će se kroz tekst prokazivati nepouzdanost pripovjedača, tako će čitatelj uviđati da iskaznom subjektu i nije naročito stalo do povijesno točne rekonstrukcije iskustva s terena. Intradijegetički pripovjedač pripovijedat će hipodijegetičku razinu umetnutih priča, odnosno priča u priči. Uz to, riječ je o nepouzdanom pripovjedaču, budući da kroz tekst na vidjelo izlaze nepodudarnosti između onoga što pripovjedač govori i onoga što čini. Etnograf je ojađen što mora uložiti toliko napora i uzaludnih troškova da bi došao do onoga što je bitno za njegovo istraživanje. Zbog pustolovina gubi vrijeme, bespotrebno se zadržava na putu i „za to vrijeme nesvjesno zanemaruje svoju informatorsku dužnost“. Možda upravo iz privlačnosti koje pustolovine nude, kao i implicitne nevoljkosti pripovjednog glasa da to prizna, autor započinje poglavlje rečenicom koju obilježava ironijski ton „Mrzim putovanja i istraživače“. Podvojenost denotativnog i konotativnog značenja početnih odlomaka postojat će kao provodna napetost kroz cijeli tekst. Pripovjedni će se glas pitati „... ali vrijedi li i pero da podignem da bih zabilježio neku bijednu uspomenu – što predstavlja šljaku pamćenja – kao što je na primjer ova: 'U 5s. 30 m. ujutro uđosmo luku Recifa, dok su galebovi oko nas kreštalili i dok se flotila trgovaca egzotičnim voćem gurala duž boka našega broda?'“ (8)

Međutim, upravo će takvi opisi, često mnogo detaljniji i iscrpniji, obilježiti tekst. Za razliku od citiranog dijela, iz kojeg je jasno kako je riječ o umetnutoj rečenici koja naizgled postoji u nekom drugom, originalnom tekstu, odnosno u dnevničkim bilješkama nastalim tijekom putovanja, nadolazeći će opisi biti lišeni citatnosti. U oba je slučaja nemoguće ustvrditi postoji li originalni tekst kao izvor iz kojega je autor vadio materijale za sekundaran tekst nazvan *Tužni tropi*. Štoviše, čitatelj će u tekstu kontinuirano nailaziti na obilje citata kojima neće biti navedeni izvori, koji bi uputili čitatelja na neku drugu institucionalnu instancu kod koje bi mogao provjeriti (ne)istinitost iznesenih tvrdnji. Isto se može opravdati formom dnevničkih zapisa za koje se pretpostavlja da ih autor piše samome sebi, no upravo će trenuci kada citatnost postoji ili kada u tekstu progovara autorski glas, ukazati na fingiranje forme dnevničkih zapisa. Taj će se oblik miješati s dijelovima teksta koji podsjećaju na antropološke znanstvene izvještaje. Geertz objašnjava kako je kombinacija različitih vrsta tekstova unutar *Tužnih tropa* rezultat autorove namjere da pokaže kako je uistinu bio tamo i kako ga njegovo iskustvo čini neupitnim autoritetom na tom području. Drugi će tumači tekst u kojem "autor više iznosi svoja subjektivna zapažanja o životu među urođeničkim plemenima... udubljuje se u svoje osjećaje, [više] nego što bi metodički izlagao rezultate svog naučnog rada" vidjeti djelo koje je dobilo "u boji, atmosferi, unutrašnjem krvotoku i pulsaciji", a ta je "izražajna snaga autora" stvorila "umjetničko djelo velike vrijednosti". (435)

Pripovjedni glas kroz tekst propitkuje samu mogućnost objektivnog prijenosa iskustva, rekonstrukcije fizičkog događaja u tekstualnu formu s vremenskim odmakom od petnaest godina. Za *Tužne trope* karakteristična je lakoća i samosvijest teksta kojom on prelazi iz dojma potpunog vladanja opisanom materijom, svojom ulogom u opisanim uspomenu kao i opisom uspomenu samih, u osjećaje frustracije zbog nemoći da prenese neko iskustvo, kao i duboke refleksije nad smislom i funkcijom vlastitog boravka u stranim prostorima kao etnografa i kao pripovjedača-autora teksta. Fingiranje čas jedne forme, čas druge, često unutar jednog odlomka, te ponavljanjem tog obrasca kroz cijeli tekst, rezultira dezorijentacijom čitatelja koji se ne može odlučiti u kojem interpretativnom ključu valja čitati tekst pred sobom. Nepouzdanost pripovjedača *Tužnih tropa*, osim u sadržaju teksta, očituje se i u vremenski neusklađenom pripovijedanju. Pripovjedač u *Tužnim tropima* iako u vremenskom odnosu između pripovijedanja i priče, pretežito slijedi tip naknadne naracije, kroz tekst će se odnos mijenjati u prethodnu, istovremenu i umetnutu naraciju. Osim što se nominalno bavi pustolovinama nastalim na području Brazila, autor će, primjerice u četvrtom dijelu knjige, opisati svoja iskustva u Indiji. Kao vremenski višestruko posredovano djelo, u

tekstu ne postoji linearna kronologija koju bi čitatelj mogao slijediti kao nekakvu nit vodilju pa utoliko služe kao mjesta procijepa autorska glasa iz sadašnjosti (koja je u tekstu već prošlost) čime dolazi do razbijanja iluzije vremenske podudarnosti opisa i događaja. Proces dolaska na istraživački teren, u kojem se, kako piše Geertz, najviše primjećuje autorska prisutnosti, u *Tužnim tropima* služi kao mjesto najveće događajnosti, ali i prostor gdje se, uvijek s prividom nenamjernosti, rasipa činjeničnost i pouzdanost pripovjedača. Utoliko se opovrgava početna i završna kritika putopisa i svih onih izvještaja u kojima "nastojanje da se poluči jeftin učinak i odviše prevladava, da bi čitalac mogao procijeniti vrijednost iznesenih podataka". (8) Ključno mjesto ulaska u teren postaje mjesto avanture i pustolovine, u koje prodiru ako ne fikcija i mašta, onda barem neprovjerljivost iznesenih podataka i nepouzdanost pripovjedača, odnosno mogućnost točne rekonstrukcije vremenski odgođenog iskustva. Štoviše, upravo ta posredovanost kao i naizgledna neopterećenost teksta da čitatelju da do znanja u kojem interpretativnom ključu ga valja čitati, sugerira da je riječ o tekstu koji se namjerno poigrava čitateljem kako bi ga izbacio iz pretpostavljene uloge tumača u ulogu sljedbenika teksta. Pripovjedač kao nositelj kazivanja u tekstu, onaj koji govori, u *Tužnim tropima* oduzimat će glas drugima. Dijalog - mjesto prodora drugog, ima jako malo, iako se cjelokupno antropološko istraživanje sastoji od komunikacije s drugim – *kazivačem*, koji, kroz dijalog, svom sugovorniku dijeli informacije. Pripovjedač će sve moguće dijaloge svesti na prepričane iskaze, tako što će drugim potencijalnim likovima oduzeti vlastitu jezičnu artikulaciju. Likove koji bi se kroz tekst mogli ostvariti, i time približiti tekst romanesknoj formi, iskazni subjekt zadržava u tkivu teksta, ali samo kao figure koje su nominalni izvori podataka i priča, dok pravo na iznošenje tih priča ostavlja kao privilegij isključivo samome sebi. Odsječeni od svojih iskaza egzistiraju kao poluostvarene instance. Njihove priče, osobne povijesti i povijesti drugih, pripovjedni glas preuzima u vlastitu priču. Pripovjedni glas dokida svaku mogućnost aktualizacije subjektiviteta, no zadržava njihove iskaze za koje je karakteristično da su rijetko biografske prirode. Kada u tekstu pokušavaju progovoriti o svojim pričama, pripovjedni glas im ne prepušta govorničko mjesto, već njihove priče prepričava. Ispisane priče nisu osobne priče nijemih kazivača, to su priče konstitutivne za kulturu proučavanog naroda, mitološki i religijski intonirane. One odražavaju opću kozmologiju plemena, u njima nema mjesta osobnim biografijama. Takav se pripovjedni postupak može opravdati autobiografskom formom u kojoj autor izlaže *subjektivnu* percepciju svijeta u koji je uronjen. To ne znači da polifonija u *Tužnim tropima* ne postoji, već ukazuje na odluku teksta da čitateljsku pažnju usmjeri na polifoničnost jezika samog. Nakon što je maksimalno smanjio broj mogućih likova, a iskaze njihovih iskustva preuzeo na sebe, jedine

točke interpolacije pripovjednog iskaza su drugi tekstovi. Iako eliminira mogućnost drugih biografskih tekstova, *Tužni tropi* ne pokušavaju eliminirati mogućnost intertekstualnosti, upravo suprotno, intertekstualnost je jedna od njegovih glavnih interesnih točaka. U središtu se nalaze odnosi između tekstova, ne samo između različitih vrsta tekstova koje je još Geertz detektirao, već odnosi mnoštva drugih tekstova, koje pripovjedač prepričava, iznosi u izvornom obliku, ili su pak u tekstu prisutni kao mnoštvo aluzivno utkanih motiva.

Tužni tropi govore što hoće kada oni to hoće, a čitatelju preostaje slijediti ih, ako želi saznati što se desilo dalje. Iz te prividne neopterećenosti čitateljem, na vidjelo izlazi osnovna želja teksta, potreba da značenjski ostane otvoren, kako bi kroz tu otvorenost ukazivao na vlastitu konstruiranost. Čitatelju ne promiče dojam da se to sve moglo i na lakši način reći - a je tekst htio prenijeti "pokoji neobjavljeni mit, pokoji novi ženidbeni propis, da upotpuni spisak klanskih imena", on je to mogao napraviti u uobičajenom izvještaju u kojem bi se rezultati lako mogli pročitati. Promišljanjima o ontološkim postavkama antropologije i antropologa kao da smeta opis zalaska sunca koji se proteže na sedam stranica ili pak detaljan opis religijskih vjerovanja, rituala i tlocrta naselja. Pretpostavili bismo kako takva isprepletenost heterogenih elemenata ima za funkciju prenijeti unutarne stanje antropologa koje izaziva terensko istraživanje, te upotpuniti dojam putovanja i doživljenog kako bi se čitatelj s antropologom lakše poistovjetio, no i dalje ostaje dojam nesmjestivog viška. U takvim trenucima, kada se čini da je okvir čitanja definiran, u tekst prodire fikcija, odnosno književnost. Naime, osim što se tekst stalno poziva na druge tekstove, antropologe i autore, on se često, ako ne i više nego što to radi za druge antropologe, poziva na književnike, ali i na slikarstvo i glazbu. U petom dijelu knjige, posvećenom Caduveo plemenu, pejzaž i bogato raslinje kao da je "stvoren da očara Baudelairea", tmurni Porto-Esperanca podsjeća na Fire-Island u državi New York pa se pripovjedni glas pita bi li "Swift mogao izmisliti Fire-Island", a civilizacija naroda Mbaya-Guaicuru, posljednjih predstavnika Caduvea iz Brazila "neodoljivo podsjeća na onu [civilizaciju], o kojoj je naše društvo rado sanjalo povodom jedne od tradicionalnih igara i za koje je mašta Lewisa Carrola s toliko uspjeha izgradila uzorak: ti viteški Indijanci bili su slični figurama na kartama." (157-185) Pripadnike Mbaya-Guaicuru naroda tekst uspoređuje s "ličnostima viteških romana" kao i povijesno legendarnim likovima "Svi oni Davidi, Aleksandri, Cesari, Charlemagni; one Rachele, Judite, Pallade i Argine; oni Hectori, Ogieri, Lanceloti i Lahiri" kako bi objasnio njihovo dostojanstveno držanje. (188) Za razliku od Caduveo predjela namijenjenog Baudelaireu, šesti dio knjige nazvan Boróro, geografski obuhvaća područje desne obale Paragvaja, te se čini da je

"Corumba, vrata Bolivije, bila izmišljena radi Jules Vernea." (205) Kada se u tekstu opisuju pripreme Boróro plemena za ceremonije, etnografu na pamet pada "Homer, odnosno Odisej". (249)

Autor upućivanjem na fiktionalne iskaze ukazuje na činjenicu da će dva teksta, bez obzira koliko raznorodna bila, međusobno uvijek biti beskonačno bliža nego što bi to tekst i izvantekstualna zbilja mogli biti. Uz to, imenovanjem različitih književnika i književnih razdoblja tekst potiče čitatelja da asocijativno povezuje fiktionalni i nefiktionalni svijet, štoviše, da nefiktionalni okvir teksta pred sobom, zamijeni ili barem dovede u vezu s književnim. Takvu vezu osnažuju simbolistički i nadrealistički momenti teksta koje Geertz prepoznaje u "naglašavanju srodnosti sećanja, muzike, poezije, mita i sna, ideji o univerzalnom divljem čulnom jeziku, napola zakopanom u svakom čoveku... i poimanju značenja kao zatvorenog sveta koji iz svega toga proishodi." (Geertz 2010: 55) Po Geertzu, Lévi-Strauss *Tužne trope* smješta uz bok Prousta i Mallarmeja, i želi da se unutar tog referentnog okvira tekst čita, kao dio simbolističkih težnji da se "neposredne slike orkestriraju u apsolutne znakove". (56)

5.6. Cilj putovanja

Analizirajući Blanchotov tekst *Trenutak moje smrti* Jacques Derrida razrađuje "istinitost ili fiktionalnost iskaza, oblikovanih odnosom subjekta (svjedoka), teksta (svjedočanstva) i smrti (kao svjedočenog događaja, 'iskustva', ali i kao principa koji djeluje u samom tekstu)..." (Bekavac 68) Budući da je riječ o tekstu koji se prividno čini nefiktionalnim ispisom, Derrida propitkuje "mogućnosti autentičnog svjedočenja". (68) Svjedočenje nije samo problem pripovijedanja, ono se tiče i metafizike prisutnosti jer njegov oblik i sadržaj određuje izzvantekstualna instanca. Svjedočenje je apsolutno singularno, ono je uvijek "čin jedne i stoga bitno nezamjenjive osobe". (75) Upravo zbog ontoloških postavaka svjedočenja, ono nije provjerljivo niti ga je moguće osporiti. Derrida, kroz niz aporija prikazuje osnovnu nesvodljivost iskustvenog doživljaja u pisani zapis svjedočanstva kroz koji bi se to iskustvo trebalo prenijeti. Jezik, određen vremenskom odgođenošću, ne može prenijeti trenutak „sada“, budući da već u trenutku govora ili zapisa neposrednog prezentnog trenutka, on prelazi u prošlost. Imperative prisutnosti i prezenta, kako ih je formulirao Bekavac, pisana forma svjedočanstva ne može zadovoljiti, po čemu je ono onda definirano kao „apsolutno singularno“ iskustvo. (76) Istovremeno, svjedočanstvo služi tome da se nečije iskustvo prenese drugoj osobi kako bi i drugi mogao iskusiti isto što i „originalni“

svjedok. Svjedočanstvo “živi jedino u jezičnoj tehnici svoje izvedbe, u aspektu poopćivosti koji mora biti potpuno isključen u ‘mjestu’ nastajanja svjedočanstva. To je ključna i nerješiva aporija, ‘pasija’ svjedočenja”. Kako je svjedočanstvo neprovjerljivo, u njega se može samo vjerovati, a kroz zapisani se iskaz nečijeg svjedočanstva mogu dijeliti samo površinske sličnosti dok suština iskustva ostaje neprenosiva i neiskaziva. Zato je istina svjedočanstva usko povezana ‘barem s *moгуćnošću* fikcije, krivokletstva i laži’, jer u suprotnom svjedočanstvo ne bi bilo moguće. (77)

Budući da je svako svjedočanstvo apsolutno singularno iskustvo, ono je nužno povezano s mogućnošću fikcije. U naizgled nefikcionalnom iskazu *Tužni tropi*, u ključnom 31. poglavlju naslovljenom „Robinson“, autor pronalazi društvo "svedeno na njegov najprostiji izraz". (328) U engleskome prijevodu iz 1961. godine izvorni je naslov preimenovan u sugestivniji izraz “Crusoe Country”. Roman *Život i neviđene pustolovine Robinsona Crusoea, mornara iz Yorka* jedan je od najpoznatijih romana u povijesti književnosti. Objavljen 1719. godine, doživljava četiri izdanja da bi danas bio druga najprevođenija knjiga u povijesti književnosti. Mnogobrojne imitacije proizašle iz originala, generirale su novu žanr “robinzonijade”. Prvo izdanje *Robinsona Crusoea* navodi njega samog kao autora knjige, što je ondašnju publiku navelo da roman čita kao putnidnevnik istoimene povijesne osobe, odnosno kao autobiografiju. Svojom epistolarno-ispovjednom i didaktičkom formom, detaljnim opisima svakodnevice koji stilski sliče izvještajima, a isprepliću se s moralnim i duhovnim krizama protagonista, roman se, bez obzira na službenog autora, predstavlja kao *nečija* autobiografija. Žanrovski na granici fikcije i stvarnosti, radnja se romana ugrubo može svesti na dogodovštine brodolomca koji je 28 godina živio na pustom otoku. *Tužni tropi* odmah po objavljivanju 1955.godine postaju popularni, a čitani su kao autobiografija, memoari i putnički dnevnici. Isto kao i *Robinsona Crusoea* i *Tužne trope* karakteriziraju detaljni opisi svakodnevice, minuciozni izvještaji o raznovrsnim temama – od indijanskih plemena do organizacije ekspedicija. Isprepleteni s lirskim opisima, dubokim filozofsko-moralnim refleksijama, te žanrovskim hibridnim statusom koji iz takve organizacije proizlazi, *Tužni tropi* zrcale Defoeovu koncepciju romana, a koju mnogi smatraju prvim engleski romanom. Susret s nedirnutim plemenom uokviren je naslovom fikcionalnog djela hibridnog statusa. Naslov je najvidljivije mjesto presijecanja znanosti i književnosti, a Derrida ga klasificira kao parergon. Pitanje naslova je “kritičan moment topologije teksta”, ono “definira kut iz kojega će nešto uopće postati vidljivim i čitljivim”. Njegovo je “nerješivo pitanje o tome je li potpuno heterogen tekstu ili ne njegov neodvojiv dio.” (Bekavac 281)

Genette ga ubraja u paratekst, odnosno po svojoj fizičkoj lokaciji u peritekst. Paratekst je odnos koji književni tekst uspostavlja s društvenim tekstom “pomoću naslova, predgovora, omotnice, i ilustracije.” (Biti 224) Paratekst kao neodrediv prostor koji predstavlja prag interpretacije, mjesto je koje je istodobno dio stvarnosti i dio fikcionalnog svijeta. Je li naslov učinak djela ili je umjetni prag prema izvantekstualnom, odnosno prema “višestrukoj instrumentalizaciji”? Presudan moment u pokušaju odgovora na to pitanje je određenost naslova njegovom “fizičkom lokacijom u odnosu na tekst”, on se ne mora izravno referirati na djelo jer vrši svoju funkciju adekvatnom paratekstualnom pozicijom. (Bekavac 282)

Iako književno djelo karakterizira nedostatak jasnog središta, centralnog i po tome ključnog mjesta u tekstu oko kojeg bi se svi ostali elementi pozicionirali, ili pak njemu vodili, u tekstu *Tužni tropi*, na razini sadržaja pripovjedni glas ističe kao cilj svojih putovanja navodi dolazak do ‘nedirnuto’ indijanskog plemena Mundeï. Međutim kada do njih dođe, slijedi neuspjeh. Iskustvo razočarava, a divljaci “isuviše divlji”. (344) Kada bi konačno trebao upoznati druge, drugi način života, društvo oblikovano na drugačiji način koji bi svojom potpunom izolacijom od *vanjskoga* svijeta služio kao kontrapunkt suvremenoj civilizaciji, nama koji o njima čitamo, postavljaju se kao ogledalo koje potvrđuje da nismo sami.

“Ponovno ću dakle *doživjeti iskustvo starih putnika*, i po njemu onaj moment prekretnice suvremene misli, kada, zahvaljujući velikim otkrićima, jedno ljudsko društvo, koje se smatralo *potpunim* i savršenim, odjednom dobije, kao neko protuotkriće, obavijest, da ono nije samo, da je ono dio jedne prostranije cjeline, i da, ako hoće da se upozna, mora najprije promotriti svoj *nepoznati lik* u tom ogledalu, s kojega će jedan vjekovima zaboravljeni djelić, i to *samo za mene*, baciti svoj *prvi i posljednji odraz*.” (330)

Pripovjedač se nada kako će uspjeti “doživjeti iskustvo” putnika prije njega, iako navodi kako će to njegovo iskustvo biti singularno. U tome se odražava ideja događajne neponovljivosti, ali i kontradiktornosti s početnim impulsom da ponovi nečije tuđe iskustvo. Kako, dakle, završava taj poduhvat da se uhvati “nepoznati lik” u svojoj potpunoj očuvanosti?

Cijeli put dolaska do plemena Mundeï karakterizira mističan opis rijeke “koje tok nije ucrtan u kartama”, opasnosti da se izvrne čamac pri izbacivanju vode koja satima prodire kroz pukotinu na drvu, onomatopejski opisi zamaha vesla “najprije serija sitnih zamaha... pluf, pluf, pluf... dva kratka udarca po ivici čuna upadaju među zamahe vesla: tra-pluf, tra; tra-pluf, tra... “ koja svojim bojama podsjećaju na “široke zamahe krilima indijanskih papagaja”, a cijelo vrijeme zrak gubi “onu providnost” miješa se s jutarnjom maglom, te se čini “da

magla postaje gušća, dok se ustvari već rasipa”. (338) Lirske opise prekidaju didaktične praktične upute koje ribe valja loviti, a koje izbjegavati, a koje se čine sasvim bespotrebnim ako pripovjedač ne očekuje da će itko slijediti njegov put. U takvim opisima pripovjedač se stapa s neodređenim “mi” koji djeluje kao kolektiv, uvelike pozicioniran u antonimijskom paru mi-ostatak svijeta, u borbi protiv koliko civilizacije toliko i prirode, mi koji smo tamo bili i to sve vidjeli, nasuprot vas čitatelja koji o tome možete samo iz druge ruke saznati. I u opisu postavljanja kampa, pripovjedač demonstrira svoje vješto kretanje divljim okolišem:

“Brzo se raskrči omanji proplanak mačem za klanje stoke: facao ili tercado; razgledamo pomno novato, stablo novajlije, nazvano tako, jer bi neiskusni čovjek, koji bi o njega objesio mrežu za spavanje bio prekriven čitavom armijom crvenih mravi; pau d’alho, češnjakov miris; ili još cannela merda, govnašti cimeti.” (339)

Didaktični savjeti kao da dolaze od iskusnog člana ekspedicije, upotreba portugalskih izraza koje odmah i prevodi, iako je oko prijevoda u ostatku teksta selektivan, to su savjeti koji se izgovaraju kao životne mudrosti nekoga tko neupitno i neprikosnoveno vlada terenom kojim se kreće i kojeg čitatelju izlaže. Kako bi još uvjerljivije prikazao atmosferu u kampu, čitatelju je ponuđen, iako lišen identifikacije govornika, dijalog o tragačima za dijamantima “... upravo sam pošao da ‘pišem’...” što pripovjedač ponovno objašnjava neupućenom čitatelju znači inspirirati šljunak:

“vidio sam kako iz zdjele teče kao riža sitno zrno, ali bilo je kao prava svjetlost. Que cousa bounita! ne vjerujem, da može biti takva cousa mais bounita, najljepša... Kad ga čovjek samo pogleda, kao da mu struja prođe tijelom!” (340)

i nakon toga:

“zametnu se rasprava: ‘Između Rosaira i Laranjala ima, na jednom brežuljku, kamen, iz kojeg vrcaju varnice. Vidi se na kilometre daleko, naročito noću. - Možda je to kristal? Nije, kristal ne svijetli noću, samo dijamant. - I nitko ne ide da ga potraži? - Ah, kad se radi o takvim dijamantima, odavno je poznato kad je pronađen i tko ga može dobiti!’” (340)

Iako će u završnim dijelovima teksta, autorski glas hiniti ozlovoljenost čitateljskom potrebom da u bilo čemu pronađe pustolovnu priču, iskaz u tim trenucima okreće se upravo tom interpretativnom ključu, čiju antiklimaktičnu kulminaciju doživljava u sljedećem poglavlju, značenjskim intertekstualnim signalom ispunjenim nazivom “Robinzon”.

Tijekom detaljnih opisa atmosfere kampa, figura autora ili vanjskog pripovjedača koji bi podsjećao čitatelja na konstruiranost i vremensku odgođenost teksta nestaje, a mjesto prepušta pripovjedaču liku s kojim se čitatelj lako može identificirati.⁵ Na kraju sedmog dijela naslovljenog Nambikware, pripovjedač zaključuje kako je išao "... do na kraj svijeta u potragu za onim, što Rousseau naziva 'gotovo neprimjetnim napretkom početka'..." kako bi pronašao ono stanje koje "...ne postoji više, koje možda nikad nije postojalo, koje po svoj prilici nikad ne će postojati, a kome je ipak nužno imati pravilnu predodžbu, da bismo pravilno sudili o našem sadašnjem stanju." (328) Citirajući Rousseaua, pripovjedač se priprema za završetak ekspedicije, poražen i razočaran što nije uspio pronaći civilizacijom netaknuto društvo. Kulminaciji susreta s plemenom Mundeï prethode opisi zaustavljenog protoka vremena, misaone tromosti i profesionalne dosade. Pripovjedač, ulovljen u rutinu "... svakog se dana ponavljaju iste radnje... Osjećam, da sam postao birokrata u bjekstvu", već "tri mjeseca luta[m] po visoravni" i pita se "kakva smisla ima ovo što radim". Suša i kiša koja mjesecima ne pada stvaraju sliku statičnosti "Evo već nekoliko tjedana, kako se uvijek ista tmurna savana odvija pred mojim očima, tako sparušena, da se žive biljke ne mogu razaznati od suharaka". Tako se "pocrnjeli ostaci požara u šikari" prikazuju kao "prirodan svršetak tog sveopćeg hoda ka zakrečavanju."⁶ (331) Opis pejzaža koji odražava zamrlost prirode, pripovjedača-lika i ekspedicije, završava najavom pripovjedača kako namjerava dovršiti ekspediciju: "Šef pošte u Melgacu pozajmit će mi dvije galiote - laka čamca od dasaka - i veslače; zbogom mazge!" (334) naglo prekida oluja koja potapa mreže za spavanje i prisiljava ekspediciju da ostane budna kroz noć.

Osim što se naslovom tekst samoodređuje, i usmjerava pažnju čitatelja na bliskost fikcionalnost i stvarnog, ili pak upozorava da je pred njim fikcija, prije početka tog poglavlja stoji izdvojena Emydijeva priča. Zapisana pripovijest ima višestruku funkciju: njome upozorava čitatelja na nesvodljivost raznorodnih kodova u jedan tumačiteljski obrazac, mogućnosti različitog čitanja jednog registra kodova, kao i otpor teksta da se pročita u jednom značenjskom ključu. Kako bi im vrijeme brže prošlo, ljudi pričaju priče, a pripovjedač panti

⁵ Vremensku izmještenost, odnosno odgođenost teksta ranije u poglavlju naznačuje autorskom intervencijom čime naglašava da zapis koji čitatelj čita nastaje naknadno i da je navodno originalna dnevnička zabilješka revidirana. Naime, upravo nakon intervencije ("Oni će mi dati važnih obavještenja") u tekst prodire glas autora. Neposredno nakon prekida prethodne linije radnje, do pripovjedača lika dolaze Indijanci koji će ga obavijestiti o nepoznatom plemenu koje živi nekoliko dana od njegove trenutne lokacije. (335)

⁶ U engleskome prijevodu taj dio glasi "they seemed the natural culmination of a territory where it was the destiny of everything, sooner or later, to be burnt to a cinder." (Levi-Strauss, 1961: 313) Za razliku od hrvatskog, engleski prijevod uspješnije oslikava pripovjedačev komentar prostora osuđenog na propast. (op.a.)

onu koju prenosi Emydio, jedan od pratitelja ekspedicije zadužen za pravilan raspored tereta na mazgama.⁷ Ispripovijedana priča grafički se razlikuje od ostatka priče i naslovljena je kao “Emydieva priča”. U njoj udovac ima sina jedinca kojeg šalje susjedima kako bi isprobio njihovu kćer. Sin ne zna da je u međuvremenu otac njegove potencijalne zaručnice umro, te ga zbog njegovog veselog držanja susjedi protjeraju. Slična se situacija desi još tri puta, a nakon svake sin odlazi do oca po savjet kako se trebao ponijeti u sličnom slučaju. U drugoj posjeti u kući vlada slavlje jer su upravo ubili svinju, no sin dolazi pun izraza sućuti, opremljen riječima utjehe koje bi bile primjerene da je atmosfera odgovarala prvoj situaciji. Pri trećoj posjeti, susjedi trijebe gusjenice, a sin, izražava veselje nad bogatim životinjama koje se množe na njihovoj zemlji. Susjedi ga protjeraju i po treći puta. Ubrzo nakon Emydieve priče, ekspedicija se susreće sa Indijancima koji ih obavještavaju o plemenu Mundeí.

Zašto je autor upozorenje prenio umetnutim tekstom i to pisanim iskazom usmene predaje? Čitajući Emydievu priču unutar priče o *Tužnim tropima*, čitatelj osvještava svoju poziciju kao tumača situacije/teksta koji se pred njim nalazi. Za razliku od drugih tekstova koje popisuje, prepričava ili komentira, Emydievoj priči pripisan je autor, čime se drugi autor-*Tužnih tropa* zamišljen kroz pripovjedača udaljava od autorstva i pripadnog mu autoriteta. Nakon što ju je zapisao, pripovjedač se na nju više ne osvrće, već nastavlja dalje, zbog čega Emydieva priča unutar *Tužnih tropa* postoji kao samostalna, izdvojiva, epizoda/cjelina.

Grafičkim izdvajanjem priče od ostatka teksta, njen navodno izravan zapis onako kako ju pripovjedač čuo, a ne da je prepričava, kao i njena pozicija u odnosu na statičnost koja joj prethodi, kao i događajnost koja joj slijedi, odražava njenu važnost. Time Emydieva priča istovremeno egzistira kao bitna uputa daljnjeg „ispravnog“ čitanja, ali čitanja nekog drugog teksta. Sadržaj priče može se prepričati kao dogodovštine lika koji u različite situacije ulazi opremljen pogrešnim kodovima zbog čega uvijek nagrabusí. Riječ je o liku koji ne čita dobro događaj u kojem se nalazi. Njegov je horizont očekivanja drugačiji od onoga što susreće, a on ga do tragikomične mjere ne zna prilagoditi. Jedno pogrešno čitanje prelazi u drugo, koje se nastavlja s trećim, a lančana reakcija završava s neprimjerenim registrom reakcija, koje, na kraju, onemogućuju čitatelju da odrediti samo jedno značenje teksta.

⁷ Pritom se o identitetu Emydia saznaje više tek nakon ispričane priče, u poglavlju Selo zrikavaca. U trenutku prepričavanja njegove priče, čitatelj ne zna tko je Emydio.

Umjesto da posegne za antropološkim činjenicama i dostupnim podacima, kao što to radi u mnogim drugim situacijama kada, primjerice, opisuje hranu ili cijene troškova ekspedicije, autor se, što je bliži ostvarenju svog cilj, okreće sve više fikcionalnim izvorima. Osim što pripovjedač oduševljeno opisuje neočekivano mu danu priliku da bude prvi koji će vidjeti društvo u svom nedirnutom obliku, zadnji puta pruženu putnicima iz 16. vijeka, on ujedno naglašava kako će to možda biti posljednja prilika da se svjedoči i opiše nedirnuto pleme. Susret s plemenom Mundeï, unutar takvog konteksta, nameće se kao apsolutno singularno iskustvo. Ono je neponovljivo na više razina – osim što je takvih plemena sve manje, prvi je doticaj moguć samo jednom. Već nakon prvog susreta s, dotad civilizacijom nedirnutim, plemenom, ono konstitutivno prestaje biti takvim. Poput jedne od Derridinih nerješivih aporija koje obilježavaju književnost, pripovjedačev zapis promatranog plemena, njegov odlazak u njihov teren, predstavlja točku spoja dviju dotad paralelnih stvarnosti. Kako bi je opisao, on u nju mora ući, da bi momentom ulaska ona prestala biti to što je dosad bila. U tom smislu, pleme nedirnuto zapadnom civilizacijom uvijek može postojati samo idejno, kao mogućnost koja u trenutku realizacije prestaje postojati.

Koji podaci, faktografske činjenice mogu poslužiti kao uspostava autoriteta ili kao dokaz da je pripovjedač, Geertzovim riječima rečeno, uistinu bio tamo? Susret s plemenom Mundeï apsolutno je neprovjerljiv događaj. Nemoguće ga je kontekstualizirati jer konteksta nema, niti ga može biti. Kao što je Robinzon Crusoe 28 godina sam boravio na pustom tropskom otoku, tako se i pripovjedač *Tužnih tropa* susreće s Mundeï Indijancima kada pokraj njega nema nikoga drugoga. Lévi-Strauss mogao je cijelu epizodu i izmisliti, a smjestivši je u žanrovski hibridan tekst čiji je stvarnosni iskaz kontinuirano podrivan, nitko drugi ne može potvrditi ili opovrgnuti opisanu epizodu. Takva pomisao, jednom artikulirana, kod čitatelja osvještava činjenica kako je tekst, bio on antropološki ili ne, jedina zakonodavna institucija značenja. Ta se pomisao kontinuirano reflektira na sadržajnoj i organizacijskoj logici teksta. Autora *Tužnih tropa* ništa ne sprečava da čas reflektivno promišlja svoju samodefiniranu poziciju antropologa, da bi zatim usmjerio pažnju na bračne odnose brazilskog plemena ili se posvetio simbolističkim opisima prirode.

Znanstvena će zajednica sve do Geertzovog čitanja *Tužne trope* blagonaklono promatrati kao kvalitetan primjerak francuske književnosti, ili pak, kao prekomjernu autorovu kompenzaciju za manjkavosti terenskog istraživanja. (Kubica 615) Sastavljeni od više različitih tekstova oni kao da pozivaju na žanrovsku neodredivost. Njihova je organizacija horizontalna, što je temeljna odlika književnog teksta. Među njima ne postoji jasan vertikalni

ili hijerarhijski odnos, a čini se kako njihova međusobna organizacija ovisi o očištu iz kojeg se tekst promatra. Ukoliko se on čita kao primarno antropološki tekst, čitatelj će u njemu uistinu i pronaći više no dovoljno elemenata kojima bi ga smjestio u znanstvenu produkciju. Istu će stvar moći učiniti i oni čitatelji koji ga tumače kao primjer etnografske proze, kao filozofski ili pak reformatorski tekst kritike kolonijalizma i suvremenog društva. Međutim, kako bi se takve interpretacije održale legitimnima, one izostavljaju one druge elemente koji nisu predmetom njihovog interesa, a potencijalno podrivaju njihovu objasnidbenu nit. Čitanje koje će tekst definirati kao nefikcionalni iskaz izostavit će sve one momente u kojima se tekst sam poziva na vlastitu izmišljenost i subjektivnost, a oni skloni tumačiti ga kao fikciju, usredotočit će se na njegovu očiglednu egzotičnost, a zanemariti odlomke u kojima se faktografski konstituira kao antropološki izvještaj.

Raznorodne interpretacije uvjerljivo se izvode jer *Tužni tropi* to sve i znače. Unutarnjom i vanjskom organizacijom u sebi nose potencijal da budu i fikcija i fackija. Po tom svojstvu heterogenosti i mnogobrojnih mogućnosti značenja, iz temeljne nemoći da ih se pročita, proizlazi njihovo literarno svojstvo. Oni u sebi nose neki nesmjestiv višak kojim se opiru značenjskom određenju. Kroz takvo se očište smještaju približavaju formi *récit*-a kojim Blanchot raskida s idejom da je tekst refleksija izvantekstualne zbilje. Svjedočanstvo koje je neposvjedočivo, kao premisa koju Derrida izražava pri analizi Blanchotove proze, tiče se i metodološkog problema antropološkog odnosa na drugi teren, svjedočenja tuđe kulture i prijenosa toga iskustva u pisan, a jezikom određen, iskaz. Svjedočanstvo, jezično posredovano, uvijek je vremenski odgođeno, čime nikada ne može zadovoljiti imperativ prisutnosti i prezenta. Autoru, bilo kojeg zvanja, preostaje baviti se jezičnom organizacijom i pokušajima da uobliči svoje iskustvo, a da pritom zna kako će uvijek moći prenijeti samo dio, površinu iskustva, dok će tajna i jezgra svjedočenja iskustveno ostati nedostupna njegovim čitateljima. Kako će se pokazati, što se pripovjedač, kao i čitatelj, sve više približava esenciji svjedočenja, susretu s plemenom Mundeí, ona mu izmiče, nedostupna je drugima jer je „isuviše divlja“. Zato se tekst okreće fikciji, kao potpori, ali i kao oprimjerenju instance koja se uvijek može misliti, ali se nikada ne može svesti ili podvesti, time što postoji jedino u trenutku, činu čitanja. Takvo čitanje *Tužnih tropa* generira pitanja izgradnje istine, susreta i svjedočenja na jezičnoj razini. Kako prenijeti neprenosivo? Kako uopće oblikovati iskustvo alatom koji predstavlja isključenje iskustva, tjelesnog i konkretnog?

6. PRIPOVJEDAČ PRIČA

6.1. Recepcija *Pripovjedača priča*

Mario Vargas Llosa jedan je najistaknutijih predstavnika latinskoameričkog književnog *booma*. Njegovim je romanima svojstvena složena narativna struktura te isprepletenost autobiografskih i povijesnih elemenata. *Pripovjedač priča*, originalnog naziva *El hablador*, objavljen je 1987. godine čime ga se obično svrstava u njegove ranije radove. Premda se njegovo stvaralaštvo ne veže uz tradiciju magijskog realizma, latinskoamerička književna produkcija općenito je obilježena antropološkom imaginacijom. Prije no što se antropologija institucionalizirala kao znanost, povijesne i kulturne specifičnosti Latinske Amerike, zahtijevale su antropološku perspektivu drugog i drugačijeg kako bi te posebnosti objasnile. U knjizi *The Anthropological Imagination in Latin American Literature* Amy Fass Emery analizira utjecaj različitih antropoloških škola na tekstove latinoameričkih pisaca 20. stoljeća, percepciju Drugog u antropologiji i književnosti, utjecaj krize u antropologiji na latinskoameričku književnost, te poziciju antropologije u latinskoameričkom postmodernizmu. Šira će javnost promatrati roman *Pripovjedač priča* kao pokušaj zaštite urođeničkih plemena kojima prijeti nestanak. Uz to, naglašavat će se autobiografski karakter romana, negativan utjecaj zapadne civilizacije na urođenike, kao i snažan povratni utjecaj na pripadnike zapadne kulture. Kao što ističe Köllmann u knjizi *A Companion to Mario Vargas Llosa*, na procjenu kvalitete njegovih romana uvijek je utjecalo Vargas Llosino izvantekstualno djelovanje. (60) Najveća kvaliteta romana očituje se u uspješnoj umiješanosti etike i umjetnosti, no akademska će zajednica doživjeti *Pripovjedača priča* kao tehnički nedovoljno kompleksno djelo. Navodnim fokusom na fabulu i razvoj likova, kao i na etičku dimenziju prikazanog, autor zapostavlja svoju uobičajenu tehničku virtuoznost. Međutim, povratak romanopisca među urođenike kao mjesta izvorne čistoće neokaljane modernom civilizacijom, roman *Pripovjedač priča* Maria Vargasa Llose parodira. (Emery, 1996: 127) Ističe kako je *Pripovjedač priča* žanrovski hibrid obilježen interpretacijom stilova kao pastiš, a ne čistom urođeničkom pričom.

6.2. (Auto)biografija i (ne)fikcionalnost

Vargas Llosa u ovome romanu, objavljenom 1987. godine, prepleće dva narativna toka, a uokviruju ih prvo i posljednje poglavlje romana. *Pripovjedač priča* najčešće je određen kao autobiografski ili biografski roman, ili pak kao roman s biografskim elementima. Zanimljiva je tendencija da ga se žanrovski dvostruko odredi, odnosno da se pola romana

centriranog oko figure *biografskog* pripovjedača tumači u žanru autobiografije, što znači da se izneseni podaci prihvaćaju kao neproblematični istiniti iskazi, a druga polovica romana, organizirana oko figure lika Sáula, a kasnije pripovjedača Machiguenga, kao fikcionalni, odnosno romaneskni elementi.⁸ Efraín Kristal u knjizi *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa* navodi kako je roman *Pripovjedač priča* „Borgesova igra kineskih kutija“. Po njemu, riječ je o priči o Mascaritinoj integraciji u svijet Machiguenga, a to je „fikcija neimenovanog romanopisca čija je opsesija Mascaritom fikcija Maria Vargasa Llose“ (1998: 159) U radu „Reading and Writing for Meaning: Narrative and Biography in *El hablador*“ Margaret Snook na temelju naslova, biografskog karaktera oba pripovjedača, te stalnih referenci na pisce i fikcionalne likove, promatra roman *Pripovjedač priča* kao komentar na proces pisanja i ulogu pisca. Za Snook roman predstavlja jednog pripovjedača koji piše o drugom pripovjedaču koji pripovijeda priče i uspoređuje odnose usmene i pismene pripovjedne tradicije. (Snook 1991: 63)

U jednome toku, firentinski pripovjedač na izložbi u Firenci vidi fotografiju Indijanaca plemena Machiguenga, koje je posjetio prije dvadeset godina. Retrospekcijom se vraća u prošlost, u doba studentskoga prijateljevanja sa Saúloom Zuratom, koji je poslije nestao negdje u bespućima Amazonske prašume. Taj se pripovjedni niz prepleće s poglavljima u kojima se pripovijeda o kozmologiji Indijanaca Machiguenga, njihovim običajima i kulturi. Drugo, četvrto i šesto poglavlje romana pripada firentinskom pripovjedaču, a neparna – treće, peto i sedmo, pripovjedaču Machiguenga Indijanaca čiji se identitet postepeno povezuje s likom Mascarite. Firentinski pripovjedač, zbog biografskih sličnosti s autorom Mariom Vargasom Llosom, predstavljen je kao autobiografski, te navodi čitatelja da cijeli roman čita u autobiografskom ključu ili pak da poglavlja koja on pripovijeda tumači kao autobiografska. Put u Amazoniju, studij na Sveučilištu San Marcos, dugačak boravak u Europi, karijera pisca i voditelja televizijske emisije, zajednički su biografski elementi povijesne osobe Maria Vargasa Llose i firentinskog pripovjedača u *Pripovjedaču priča*. Takva je interpretacija, slično kao i kod *Tužnih tropa* moguća jedino ako se drugi elementi teksta zanemare. Roman *Pripovjedač priča* funkcionira kao autobiografski jedino ako se ispuste ostala četiri poglavlja koja sudjeluju u njegovoj strukturi i promatra ih se kao fikcionalne iskaze koji će se svejedno dovoditi u vezu s izvantekstualnom zbiljom, budući da priče o kozmogoniji Machiguenga

⁸ U različitim se znanstvenim radovima koji se tiču *Pripovjedača priča*, pripovjedač u parnim poglavljima imenuje kao „firentinski pripovjedač“, „autobiografski pripovjedač“, „ja-pripovjedač“ i „autorski pripovjedač“. Zbog lakšeg snalaženja, ovaj će rad koristiti sintagmu „firentinski pripovjedač“, kada bude riječ o pripovjedaču Machiguenga, koristit će se termini „Sául“, „Mascarita“ i „pripovjedač Machiguenga“ kako bi se bolje istaknule transformacijske faze kroz koje navedeni lik prolazi. (op.a.)

izviru iz sekundarnih, akademskih tekstova znanstvenika koji su se bavili sakupljanjem, uređivanjem i prijevodima Machiguenga priča. Lúcia Sá u svom radu „Perverse Tribute: Mario Vargas Llosa's El Hablador and its Machiguenga Sources“ detektira antropološke i lingvističke radove o kozmogoniji Machiguenga koje je Vargas Llosa koristio u svom romanu, te pritom eksplicitno sve te znanstvenike imenovao. Sá smatra kako se utjecaj Machiguenga tekstova u romanu primjećuje u događajnosti, likovima, stilu i strukturi romana. Usporednom analizom originalnih verzija zapisanih mitova u odnosu na preinake Vargasa Llose, na vidjelo iznosi usku vezu između fikcije i stvarnosti. Zbog autobiografskog tona romana, čitatelj iznesene podatke o Machiguengama prihvaća kao rezultate antropološkog terenskog istraživanja, odnosno kao istinite podatke o stvarnim Machiguengama. (150-158) Prisustvo mitološkog svijeta urođeničkog plemena presedan je za prozu Maria Vargasa Llose. Vargas Llosa razvija stilizirani jezik i pripovjedni izraz, koji se „čita kao prijevod s materinskog jezika čiji sadržaj i izraz sugeriraju nezapadni način poimanja prostora i vremena“. (Kristal 1998: 164) Mitovi, legende i anegdote sačinjavaju tri poglavlja u kojima pripovijeda pripovjedač Machiguenga. Vargas Llosa u prvom poglavlju razvija pripovjedni glas kojem je stran pojam autonomnog subjekta. Misli i djela ne pripisuju se nekoj određenoj osobi, niti slušači to od pripovjedača očekuju. Za Kristala, kozmogonija Machiguenga inverzija je antropološkog materijala, što se očituje u usporedbi skupljenih legendi bračnog para Snell i temeljnih mitova izloženih u *Pripovjedaču priča*.

Drugo poglavlje romana započinje stiliziranim jezikom unutar kojeg će čitatelj uočiti nekoliko ustaljenih i formulaičnih izraza koje će pripovjedač Machiguenga koristiti pri početku i završetku svojih priča. Riječi poput „poslije“ i „prije“, te izrazi poput „To je barem ono što sam ja doznao“, „tako je započelo poslije, čini se“, trebali bi služiti čitatelju kao orijentir u čitanju, no značenje riječi „poslije“ i „prije“ neće se upotrebljavati u značenjskom smislu kojeg čitatelj očekuje ili na koji je naviknut. Navedeni izrazi izvršavaju dvostruku funkciju, svojom formulaičnosti postižu određeni ritam u pripovijedanju, čime se čitatelj upušta u fabularnost pripovijedanog, no nakon završetka pripovijesti, ta ista formulaičnost stavlja pod upitnik sve pročitano. Stalnim naglaskom zamjenice „ja“, tekst podsjeća čitatelja da postoji neka instanca koja to sve pripovijeda, ali isto tako mu ukazuje na to da čitatelj ne zna ništa o tome tko je ta instanca, iz čega ne može zaključiti je li riječ o nekome u čiji se autoritet i vjerodostojnost, kontradiktornim izjavama unatoč, pouzdaje. Prva poveznica s fotografijom koju promatra firentinski pripovjedač i s drugim poglavljem o Machiguengama, u koje je čitatelj bačen bez prethodne kontekstualizacije, nalazi se nakon ispripravljene prve

priče, centralnog mita Machiguenga. Pripovjedač Machiguenga završava priču komentárom „Evo nas ovdje. Ja u sredini, Vi okolo mene. Ja govorim, Vi me slušate. Živimo, hodamo. To je sreća, čini se.“ (Vargas Llosa 2013: 41) Pripovjedač je doveo čitatelja do sadašnjeg trenutka u kojem se odvija pripovijedanje, a koje sličí poziciji likova na promatranoj fotografiji u Firenci „Na prvi pogled moglo se zamijetiti kako je ta zajednica muškaraca i žena koji su sjedili u krugu... bila hipnotički koncentrirana... Sva lica okretala su se... prema središnjoj točki, muškoj silueti koja je, stojeći u srcu skupa Machiguenga, magnetski okrenuta prema njoj, govorila, gestikulirajući rukama.“ (11) Kao što ističe Kristal, dva će se narativna toka, kako roman odmiče sve više isprepletati. (160) Prva priča koju pripovjedač Machiguenga pripovijeda opisuje stanje prije zalaska Sunca i stanje poslije, to jest, stanje kada je Sunce krenulo zalaziti. Tijekom stanja prije, Machiguenge nisu ni u čemu oskudijevali, a smrt su poznavali samo kontinuirani proces dolaska i odlaska, izvor kolektivne snage: „Smrt nije bila smrt. Značila je odlazak i povratak. Umjesto da ih oslabi, osnažila bi ih, umnažajući u onih koji su ostali mudrost i snagu onih koji su otišli.“ (Vargas Llosa 39) Poslije započinje onda kada je sunce krenulo zalaziti. Smrt više nije odlazak, već svršetak: „Oni koji su odlazili, više se ne bi vraćali... izgubljeni između svijeta oblaka i našega svijeta.“ Ljudi su krenuli hodati prema suncu koje je zalazilo „da ne bi još više palo, da mu pomognu da se podigne.“ Upozorenje je glasilo: „Trebá íći, treba íći. I prisjetite se, onoga dana kad prestanete hodati, nestat ćete zauvijek. A sunce će zauvijek síći.“ (40) Središnji mit Machiguenga poruka je upozorenja – dokle god hodate, živjet ćete. Konstituirani kao narod nomadskog načina života, neuhvatljivi su ljudima izvana. U procesu stalnog kretanja ne mogu izumrijeti, jer smrt ne poznaju, ali ne mogu ni rasti jer sa sobom mogu nositi samo nužne stvari: „Da bi živjeli hodajući, oni bi prije trebali postati lagani i riješiti se onoga što imaju. Oni. Nastamba, životinja, usjeva, obilja koje ih okružuje... Ostaviše samo najnužnije i krenuše hodati.“ (41) Machiguenge su poradi nomadskog načina života, ograničeni na male grupe i usmenu kulturu čije nasljeđe ovisi o pripovjedaču kao provodnoj niti koja ih sve povezuje i koja im zbog toga od neprocjenjive važnosti.

6.3. Fikcionaliziran antropološki materijal

Ispropovijedanu priču Mario Vargas Llosa posuđuje od antropologinje Betty Elkins-Snell, koja priču *Kad Sunce zađe ili o kraju svijeta* navodi kao temeljni mit Machiguenga naroda. Za razliku od Snell, čija zapisana priča podsjeća na bajku, Vargas Llosa motiv iščeznuća sunca koristi kao zloslutan znak svršetka svijeta. Do kraja svijeta dolazi jer su se Machiguenge prestale kretati, no, prema antropološkim zapisima, Machiguenge nisu živjele

nomadskim već sjedilačkim načinom života. Vargas Llosa preokreće njihovu osnovnu životnu organizaciju i stavlja je u službu antropološke fikcije kako bi mogao ispričovijedati svoju priču sa središnjom ulogom pripovjedača. Štoviše, kod Machiguenga putovanje je tabu, a transgresija tabua dovodi do odmazde i nereda, odnosno kozmičke kazne. (Kristal 167) Osim stiliziranog jezika, Vargas Llosa izmišlja nove lingvističke konvencije koje ne postoje u antropološkim materijalima. Naime, „Tasurinchi“ je ime božanstva, dok u *Pripovjedaču priča* Tasurinchi označava muški rod općenito, ali i, budući da Machiguenge nemaju osobna imena, pojedince. Kako bi ih bolje razlikovao kada pripovijeda anegdote, pripovjedač Machiguenga koristi epitete i perifraze poput „Tasurinchi, onaj koji živi kod rukavca potoka“ ili „Tasurinchi, slijepac“. (Vargas Llosa 88) Za razliku od antropološkog materijala koji pokušava sistematizirati znanje proučavane kulture, fikcionaliziran antropološki materijal u *Pripovjedaču priča* raspršuje moguća tumačenja do nesavladive razine. Tasurinchi može biti bilo tko, pa u konačnici i pripovjedač Machiguenga koji od početka hoda uokolo s papagajem kao pratnjom isto kao što, na početku romana, firentinski pripovjedač upoznaje Mascaritinog „brbljavog papagaja kafkijanskog imena“. Fotografija i papagaj, kao dva glavna tekstualna signala koja upućuju na povezanost Mascarite i pripovjedne instance u poglavlju o Machiguengama, dodatno potiču znatiželju kod čitatelja da sazna o kojem se pripovjednom glasu u razgovoru pripadnika Machiguenga plemena i „ja“ pripovjedača, radi. Naime, sav dijalog sastoji se od Machiguenga koje se „ja“ pripovjedaču obraćaju u drugom licu jednine, bez-da ga oslove imenom: „Naposljedku se pojavi Tasurinchi. 'Stigao sam', rekoh mu. 'Jesi li to ti?' 'Evo me', uzvрати mi, zadovoljan što me vidi, a moj papagaj ponovi: 'Ovdje sam, ovdje sam.'“ (47) Prije toga najavljuje svoj dolazak izdaleka, puhanjem u rog i krikovima: „Došao sam! Došao sam!“ Postaje jasno da pripovjedni glas nije pripadnik Machiguenga naroda, budući da mu Tasurinchi govori kako „mi Machiguenge“ uvijek putuju u društvu, na što pripovjedni glas odvrća „I ja putujem u društvu.“ (48) Proces preobrazbe najavljuje se kada pripovjedni glas pada u groznicu, te „pola u javi, pola u snu, i uvijek umirući od hladnoće“ čuje svog papagaja kako ga zove Tasurinchi, dok Saúla Zuratasa njegov papagaj često prekida „svojim zapovjedničkim kreštanjem: 'Mascarita!'“ (19) Pripovjedač će se sve više identificirati kao Mascarita, a prema Kristalu jedan od najočitijih tragova bit će Machiguengina adaptacija Mascaritine najdraže knjige Kafkine *Metamorfoze*.

6.4. Paratekst i višestruka uokvirenost

Pripovjedač priča započinje prologom, odnosno peritekstom koji obično služi za „izjave u kojima autor prezentira ili ponekada komentira, svoje djelo“ (Genette 1987: 164).

Često su ta mjesta ona koja okupljaju pojašnjenja o „nastanku teksta, završetku pisanja, njegovoj svrsi te ciljanoj publici, mjesto posvete i/ili zahvale itd.“ (Buljubašić 2017: 32) Predgovori mogu biti autentični ili fiktivni, a čini se kako je prolog u *Pripovjedaču priča* autentičan budući da ga potpisuje autor, s naznačenim datumom i mjestom nastanka, kao i lako provjerljivim biografskim podacima. Međutim, već se u prologu nailazi na dvije proturječnosti. Kako ističe Sá, iako se u prologu navode izvori tekstova koji su inspirirali priču o Machiguengama, jedino će bračni par Schneil, biti lažno imenovan – naime, riječ je o bračnom paru Schneil. Iako na prvi pogled zanemariv detalj, on dobiva na važnosti kada se sazna da je spomenuti bračni par jedini izvor informacija o pripovjedačima Machiguenga, ključnoj temi romana *Pripovjedač priča*. Sá će isto tako ukazati kako pripovjedači u povijesti stvarnih Machiguenga ne drže središnje mjesto njihovog identiteta, čime se značajan dio prologa u kojem autor objašnjava kako pripovjedači obilaze šume „održavajući na životu zajednicu koja bi se bez pupčane vrpce tih priča... rascjepkala i raspršila“ prokazuje lažnim. (Sá 160) Naravno, piše Vargas Llosa, „*Pripovjedač priča* je roman, odnosno priča u kojoj preteže mašta nad pamćenjem.“ Uputa je to čitatelju da je, iako se pred njim nalazi biografskim detaljima ispunjen tekst, riječ o fikcionalnom iskazu. Kako bi mu, već na početku, ukazao da pri tumačenju ne može računati na tekstualnu unutarnju konzistentnost, prolog će završiti još jednom, unutar same sebe kontradiktornom, rečenicom: „Ali sve reference na mitologiju, navade i običaje te zajednice... temelji se na naizgled objektivnim izvorima.“ (5) Pred čitateljem se nalazi tekst koji se žanrovski odredio kao biografski roman. Osnovni izvor romana priča je bračnog para nedorečenog (ne)fikcionalnog statusa, sve reference koje bi ga približile znanstvenom tipu iskaza *naizgled* su objektivne, a uz to sasvim je izvjesno kako nad biografskim podacima prevladava mašta povrh pamćenja. Tekst se, dakle, unutar prologa samodefinira, no vlastitu definiciju s minimalnom vremenskom odgođenošću, opovrgava.

Zahvala, kao još jedan paratekstualni element, nalazi se na kraju romana, a u njoj autor imenuje, u prologu samo općom imenicom naznačene kao „reference“, „skupljače i prevoditelje mnogih pjesama i mitova Machiguenga“. (225) Čitatelj, koji je upravo pročitao tekst koji mu je kontinuirano ukazivao na mutne granice fikcije i faksije, nailazi na biografske podatke koji se mogu tumačiti samo kao zahvala pisca upućena izvantekstualnim instancama, ali i kao posljednji dezorijentacijski potez (para)teksta na, sad već uvelike destabiliziran, interpretativni autoritet čitatelja.

Prvo i posljednje poglavlje romana, prema Kristalu, mogu se čitati kao prolog i epilog u kojima se izlaže enigma prisutna kroz cijeli roman, a koja se tek u zadnjem poglavlju rješava. (159) U šest centralnih poglavlja izmjenjuju se dva književna registra – „autorove epizode“ i drugi, koji sadrži fikcionaliziran antropološki materijal, a koji sugerira svijet mitova, legendi, anegdota i drugih karakteristika Amazonske prašume. (160) U autorovim epizodama, firentinski pripovjedač, odnosno neimenovani romanopisac piše o svojoj opsesiji drugom osobom o kojoj bi htio napisati roman. Firentinski pripovjedač, često percipiran kao autor romana pita se u šestom poglavlju: „Koliko sam puta u ove dvadeset i tri godine mislio na Machiguenge? Koliko sam ih puta pokušao shvatiti, pisati o njima, koliko sam projekata napravio da otputujem u njihovu zemlju? Oni su krivi što su svi likovi ili institucije koje si im mogle nalikovati ili se na neki način povezati sa svijetom pripovjedača Machiguenga, u meni izazvali takvu nevjerojatnu opčaranost.“ (Vargas Llosa 151) Nomadski način života i nedostatak pisane kulture čine pripovjedača kohezivnim središte Machiguenga. Sá ističe kako u povijesti kulture Machiguenga, ono što je u *Pripovjedaču priča* mjesto pripovjedača, ne postoji. (158)

6.5. Slušać, kazivač, pripovjedač

Centralno mjesto za opstanak Machiguenga – figura pripovjedača ujedno je i središnja točka romana. O njemu ovise svi elementi teksta, od firentinskog pripovjedača koji o njemu opsesivno razmišlja, preko Machiguenga čiji identitet ovisi o pripovjedaču, do samog čitatelja. Firentinski pripovjedač o centralnom mjestu pripovjedača priča ne saznaje od Mascarite, već od bračnog para Schneil koji njihovo postojanje spominju gotovo slučajno. Sredinom 1958. godine firentinski pripovjedač prihvaća ponudu svoje prijateljice Rosite Corpancho koja mu nudi jedno mjesto u ekspediciji za Alto Marañón u organizaciji Jezičnog instituta. Prema riječima firentinskog pripovjedača: „Ta ekspedicija od nekoliko tjedana u kojoj sam imao sreću sudjelovati, ostavila je na mene tako snažan dojam da je se, dvadeset i sedam godina poslije, još uvijek sjećam s obiljem pojedinosti i još uvijek pišem o njoj.“ (Vargas Llosa 69) Pri oproštaju sa Schneilovima „slučajno je iskrsnula tema koja, gledano s distance, briše sve druge teme o kojima smo razgovarali te noći, i koja je zacijelo razlog zašto ja danas posvećujem svoje dane u Firenci...prepletanju uspomena i fantazija iz ove priče.“ (84) Gospođa Schneil navodi kako među Machiguengama postoji „i ta čudna osoba, koja ne nalikuje ni nadriliječniku ni svećeniku... možda je istodobno i jedno i drugo.“ Riječ je o figuri čija se funkcija prevodi kao „Možda, razgovarač. Ili, možda prije, pripovjedač priča.“ Bračni par Schneil nikada nije inzistirao kod Machiguenga da im pojasne funkciju te figure, niti je li

riječ „o jednom ili o mnogima, ili čak... radi li se umjesto o konkretnim i suvremenim osobama, o nekome izmišljenome“. Prema aluzijama čini se kako je riječ o figuri čija je zadaća „prije svega upisana u njegovu nazivu: pripovijedanje.“ (86) Schneilovi pretpostavljaju kako je pripovjedač priča nalik poštanskoj službi u zajednici čija su usta „aglutinirajuće spona tog društva“ koje ne donose samo aktualne vijesti već i vijesti o prošlosti. Pri povratku s ekspedicije firentinski pripovjedač dijeli svoje oduševljenje s nezainteresiranim Mascaritom. Međutim, ni sam pripovjedač nije siguran je li Mascarita uistinu bio nezainteresiran ili je to plod pripovjedačeve prilagodbe prošlosti zahtjevima sadašnjosti. Nakon što se rastanu firentinski pripovjedač više puta pokušava započeti priču o pripovjedačima priča „Ispunio sam brojne bilježnice i proveo mnoge sate... pokušavajući ih shvatiti i odgonetnuti, uzalud.“ Uskoro odustaje, jer „od mene izmišljeni, glasovi pripovjedača priča su odudarali. Tako da odustah od pisanja drugih priča.“ (99) Tek će 1981. godine, kao voditelj emisije *Kula babilonske* dobiti priliku da ponovno posjeti Machiguenge. Čitatelj saznaje kako su se firentinskom pripovjedaču još od „neuspjelih pokušaja sedamdesetih godina da napišem priču o pripovjedačima Machiguengama, ta mi se misao vrtila po glavi... Nastavio sam praviti bilješke i škrabati natuknice koje bih uvijek poderao.“ (144) Pripovjedač je čitao studije i članke koji bi se pojavljivali, štoviše, on navodi nekoliko etnologa i antropologa i njihove radove, no ističe kako „nikada, ni u jednom od tih suvremenih radova nisam pronašao bilo kakvu informaciju o pripovjedačima.“ (144) Svoj neuspjeh u pisanju priče o pripovjedačima pripisuje poteškoćama izmišljanja na španjolskome i unutar logičkih intelektualnih shema „književnog oblika koji bi vjerodostojno dočarao način pripovijedanja primitivnog čovjeka, magijsko-religioznog mentaliteta.“ (145) Nakon razgovora sa Schneilovima, firentinski pripovjedač doznaje kako su se Machiguenge promijenile do te mjere da se više nisu uklapale u slike o njima koje on stvorio. Konačno ih upoznaje, no s njima može komunicirati samo preko Schneilovih, a oni poriču da su ikada čuli za figuru pripovjedača. Edwin Schneil se također ne sjeća se da je firentinskom pripovjedaču ikada govorio o pripovjedačima priča: „Ja se nisam ni sjećao da smo tada dotaknuli temu fabulatora, zar ne?, ne, pripovjedača, nije li tako? Baš neobično, baš neobično.“ (161) Gospodin Schneil se na kraju sjeti dva susreta s pripovjedačima priča, od kojih je jedan bio s agresivnim albino pripovjedačem. Firentinski pripovjedač zaključuje kako je riječ o Mascariti, da bi odmah zatim shvatio kako svoju spoznaju neće moći ni sa kime podijeliti jer je „previše irealno i književno da bi bilo vjerodostojno.“ (170) Istovremeno uviđa kako je tabu pripovjedača rezultat Mascaritinih napora da uvjeri Machiguenge kako ne smiju razgovarati o sebi, te kako se trebaju skrivati od antropologa. Spoznaja firentinskog pripovjedača povezuje

se u sljedećem poglavlju s pripovjedačem Machiguenga koji prije nego što ispriča Kafkinu *Metamorfozu*, govori kako su svi „nekada bili nešto drugo nego što su sada.“ Pripovjedač Machiguenga objašnjava kako nije oduvijek bio ovakav kakvim ga Machiguenge vide, a da je postao pripovjedačem malo-pomalo, nesvjesno. Prije je isto bio slušač i htio je doznati kako Machiguenge žive, da bi ga jednog dana neka obitelj prozvala pripovjedačem. Tada je „postao ono što jesam... Otada govorim. Hodajući. I nastavit ću tako dok budem mogao, čini se. Jer ja sam pripovjedač.“ (194)

Saúl Zuratas i firentinski pripovjedač vode paralelne živote, oba opsjednuta arhaičnim kulturama. Saúl svoju opsesiju ispunjava time što se priključuje urođeničkoj zajednici, a pripovjedač je transformira u roman. No, kontrapunkt nije simetričan jer je Mascaritin uspjeh pripovjedačev zamišljaj, te, na kraju romana, pripovjedač adresira kako je Mascaritina preobrazba u Machiguengu i zatim u pripovjedača Machiguenga nemoguća „jer preobraćenje u pripovjedača priča značilo je nevjerodostojnome dodati nemoguće... Vraćanje u vremenu... teško je progutati, ali još uvijek moguće, uz određeni napor mašte. Drugo mi je, međutim, prekriveno mrakom koji je, što ga više pokušavam razgrnuti, sve gušći. (223) Prema Kristalu, najzanimljiviji književni prethodnik *Pripovjedača priča* Borgesova je priča *Etnograf* u kojem mladi student antropologije provodi terensko istraživanje, a pleme sjevernoameričkih Indijanaca prihvaća ga kao jednog od svojih. Student počinje sanjati jezikom koji nije njegov. Integriran u novu kulturu, zaboravlja vlastitu, a pri povratku u gradu, odbija raditi ono što njegov mentor od njega traži jer je prestao vjerovati u zapadne znanosti. Kao i Borgesova priča, *Pripovjedač priča* istražuje dileme mladog studenta antropologije koji je skeptičan oko svoje discipline. Saúl Zuratas uvjeren je kako bilo koji kontakt sa Zapadnom kulturom može biti opasan za Machiguenge. Njegov proces razumijevanja nove kulture postaje procesom preobrazbe. Saúl iz slušača postaje pripovjedač. Cijena radikalne integracije u drugu kulturu je ta da iskustvo i znanje koje je skupio, bilo površno ili duboko, ne može i ne smije otkriti, osim možda u fiktivnom djelu. (Kristal 168). Kada se firentinski pripovjedač prisjeća svog prijateljavanja sa Saúлом, koji je ispočetka krenuo studirati pravo, da bi istodobno upisao i etnologiju, već onda uočava kod Saúla mehanizam koji ga je tjerao da stalno bude u pogonu „tjerajući ga čas u jednom čas u drugom smjeru, iscrtavajući taj labirint u koji će Mascarita ući da iz njega više nikada ne izađe.“ (Vargas Llosa 17) Dvije godine prije firentinskog pripovjedača, Saúl odlazi u prašumu, nakon čega postaje opsjednut Indijancima. Svaka doživljena anegdota poprima junačke razmjere, a gledano s vremenskim odmakom, firentinski pripovjedač navodi kako je „znajući što mu se poslije dogodilo... Saúl doživio konverziju.“

(23) Postepeni prijelaz u drugu kulturu označava smjenom interesa – antropološki interes smjenjuje književni. Saúl i firentinski pripovjedač sve više razgovaraju o temeljnim antropološkim pitanjima, poput pitanja integracije u drugu kulturu, odnosa prema plemenskim društvima, granica sudjelovanja s promatranjem. Tu leži i ključan signal koji tjera čitatelja da ipak sumnja u identitet pripovjedača Machiguenga kao Mascarite. Saúl smatra kako Machiguenge valja ostaviti nedirnutim, no on sam je taj koji kontinuirano prelazi tu granicu, te u njihov svijet uvodi svoj civilizacijski sklop. Njegovo bogato znanje o običajima Machiguenga rezultat je transgresije u svijet koji želi očuvati od vanjski utjecaja, dok je on sam taj koji će, naposljetku, izmijeniti kozmogoniju Machiguenga kako bi se konačno izuzeo iz pozicije marginaliziranih. Čitatelj u Mascaritinom putu i preobrazi svjedoči probleme s kojima se svaki antropolog izlaskom na teren suočava.

Antropološke diskusije, fikcionaliziran antropološki materijal koji od povijesnog odudara samo u onim točkama koje omogućuju nastanak priče, eksplicitnim uvođenjem antropologa i antropoloških istraživanja, sačinjavaju elemente koji omogućuju da se *Pripovjedač priča* u jednom aspektu može čitati kao antropološka rasprava o njenim metodološkim i teorijskim pitanjima, koje oprimjerene u fiktivnom djelu mogu biti mišljene i dovedene do krajnje točke. U konačnici, kada se bračni par Schneil pokušava prisjetiti pripovjedača, a na poticaj firentinskog pripovjedača, Edwin Schneil će reći „Pripovjedači. *Speakers*. Da, naravno, to je jedan od mogućih prijevoda.“ (160) *Speakers* ili *kazivači*, osnovni su izvor antropološkog znanja. Predstavljaju pojam o kojem antropologija zavisi, o svojim govornicima s kojim se intervjuom ili razgovorom antropološki materijal stvara. Naposljetku, pripovjedač vraća antropologiju njenoj izvornoj povezanosti s fikcijom kada, u opisima posljednjih dana Saúlova boravka u civilizaciji piše „Istina je da se nismo često viđali posljednjih mjeseci koje smo proveli na sveučilištu... Ja sam također bio jako zauzet, pišući svoj diplomski rad. On je napustio pravo. Sretao bih ga, tek s vremena na vrijeme, onih rijetkih trenutaka kad bi se pojavio na Odsjeku za književnost, koji se tada nalazio blizu Odsjeka za etnologiju.“ (35)

Prvi kontakt koji ostvaruju firentinski pripovjedač i Machiguenge predstavlja izrezbarena kost koju pripovjedaču poklanja Mascarita: „Sljedeći dan primih od njega poklon, s nekoliko redaka. Bila je to bijela košćica u obliku romba, izrezbarena s nekoliko geometrijskih likova... Likovi su predstavljali dva paralelna labirinta, sastavljena od pruga različitih veličina, koje su bile raspoređene na identičnim razmacima, one manje kao da se skrivaju iza velikih.“ (18) Scena s poklonjenom košćicom znakovita je iz nekoliko razloga.

Prvo, uz nju dolazi pisamce koje piše Mascarita, a koje pripovjedač prepisuje u cijelosti, uz grafičku odvojenost od ostatka teksta. To je prvi signal koji tekst šalje čitatelju da je ono što slijedi važno, odnosno tekst želi usmjeriti čitateljsku pažnju na činjenicu da je riječ o prisustvu drugog teksta (pismo) unutar prvoga teksta (romana). Pismo je, međutim, moglo biti prepričano, Mascaritine je riječi pripovjedač mogao sažeti, no on ostavlja Mascaritu kao vlasnika, tj. autora zapisa. Mascariti se na taj način pripisuje autoritet nad iznesenim znanjem, a kao što će čitatelj saznati, riječ o vjerovanjima Machiguenga. Pismo započinje upozorenjem kako stvari nisu onakvima kakvima se čine i da nose sa sobom skriveno značenje: „Kost je tapirova i crtež nije nikakva besmislica kakvom se čini, primitivni crtež, nego simboličan natpis.“ (18) Mascarita ukazuje na začetke Lévi-Straussovog strukturalističkog promišljanja mitologije kada piše: „Pomisliš li da su ovi simboli riječni virovi ili dvije u kolut uvijene boe koje drijemaju siestu, možda si u pravu. Ali, predstavljaju prije svega poredak koji vlada svijetom.“ (ibid) Crteži su simbolički prikazi dubljeg kretanja, manifestacije univerzalnog obrasca koji se primjenjuje i kod tekstova. Svaka priča ili mit odraz je određenog temeljnog odnosa koji se, dok forma ostaje ista, ispunjava različitim sadržajem. Nakon što je poklonjena kost i popratno pismo pozicioniralo Mascaritu kao izvor znanja o Machiguengama, uspostavilo vezu Machiguenga i firentinskog pripovjedača i time povezalo paralelna poglavlja, te upozorilo da je svaki prikaz manifestacije neke dubljeg obrasca, ujedno je najavilo i mogućnost višestrukog značenja, ali i pogrešnog čitanja. Saúl Zuratas, lik kojeg je izgradio Mario Vargas Llosa, a koji je toliko fragilan i bespomoćan da bi ga i izolirana zajednica Machiguenga isključila, firentinski ga pripovjedač imenuje „marginom među marginaliziranima.“ (25)

6.6. Iskustvo čitanja

Oba će pripovjedača u romanu izmišljanjem, lažnim prisjećanjem, subjektivnosti pri rekonstrukciji daleke prošlosti ukazivati na vlastitu nedosljednost. Konstruirani kao nepouzdana pripovjedači, čitatelj počinje sumnjati prvo u pripadnost pripovjedača Machiguengama, a zatim i u autoritet firentinskog pripovjedača u čiju se verziju događaja ispočetka pouzdao kao točnu, odnosno stvarnu. Kada se na kraju romana Mascarita otkrije kao pripovjedač Machiguenga, čitatelj je prisiljen vratiti se na početak i prevrednovati pročitano. Mascarita osuđuje etnografsku profesiju jer uzrokuje promjene u načinu života urođeničkih plemena, da bi zatim, kad postane pripovjedačem, zbog opsesije vlastitim identitetom, mijenjao kozmogoniju Machiguenga. Interpolacije stvarnosti i fikcije vide se u Mascaritinom uvođenju Kafkine *Metamorfoze*, njemu najdražeg teksta u kozmogoniju

Machiguenga. Njegova temeljna transgresija, i u tome leži ironija Mascarite, predstavlja čin ulaska među Machiguenge. Mascarita ispočetka vjeruje kako bi Machiguenge trebale ostati nedirnutе i zaštićene, ali da bi one takvim bile, one nužno moraju ostati nedostupne svima, pa tako i Mascariti. Preuzimanjem uloge pripovjedača, Mascarita postaje autorom identiteta Machiguenga. Firentinski pripovjedač sumnjiči mogućnost Sáulove transformacije u pripovjedača, da bi na kraju bio prisiljen prihvatiti vlastitu izmišljenu verziju događaja budući da ne može saznati što se točno dogodilo. Tekst ne daje glas Machiguengama, već, kao što je najavljeno na početku romana u pismu koje Mascarita piše firentinskom pripovjedaču, taj privilegij pripada Mascariti. On djeluje kao nezaobilazan posrednik znanja o Machiguengama, pa one čitatelju ostaju nedostupnima. Budući da se za Mascaritu pokazalo da manipulira, izostavlja, nadodaje ili izmišlja priče koje pripovijeda, on je jedina instanca koja određuje koliko će Machiguenge znati o samima sebi, kao i koliko će čitatelj znati o Machiguengama. Mascarita priča o drugim pričama i mitovima, njihovim različitim verzijama, da bi slično kao i pripovjedač *Tužnih tropa* povezoao književne motive drugih civilizacijskih krugova – pričajući o Gregoru Samsi, izrazom prilagođenim formi Machiguenginih priča, tekst ne govori ništa više o toj kulturu, nego što govori o povezanosti svih tekstova međusobno, o većoj povezanost dva, koliko god kulturološkim kodovima udaljena teksta, nego tekstualnoj i izvantekstualnoj zbilji. Zato i nije bitno je li to sve izmišljeno ili ne, uzaludno je pokušati pronaći ili provjeriti podudarnost tekstualnih Machiguenga i povijesnih Machiguenga. Tekst može reći što god on hoće, budući da sve što govori pripada svijetu tekstualne zbilje. Tekst ne mora ispuniti kriterij reprezentativnog prikaza stvarnosti jer on ne reflektira izvantekstualnu zbilju, već je zbilja sama za sebe. *Pripovjedač priča* gradi priču, ali istovremeno komentira proces stvaranja te priče.

Pripovjedačevi komentari ponavljaju način na koji pisac i čitatelj fikcionaliziraju ljudsko iskustvo. Arbitrano pripisivanje značenja, proizvoljno usidrenje uzroka i posljedica koji se temelje na vjerojatnosti, a ne na činjenici, u *Pripovjedaču priča* vide se u završnoj odluci firentinskog pripovjedača kada zaključuje kako je Machiguenga na fotografiji Mascarita: „*Odlučih* da je pripovjedač priča s Malfattijeve fotografije on. Očito, nemam mogućnosti da to doznam. *Izvjerno* je da se na stojećem liku primjećuje na licu intenzivnija sjena – na desnoj strani, gdje mu je nekada bio madež – koja *bi mogla biti* ključ za njegovu identifikaciju. Ali, na toj udaljenosti, *dojam bi mogao biti* pogrešan, možda je riječ tek o pukoj sunčevoj svjetlosti...” (219) Isto pripovjedač najavljuje već na početku romana. Budući da firentinski pripovjedač ne uspijeva dokučiti Mascaritinu motivaciju, zaključuje da je mora

izmisliti. Nakon svršetka zajedničkog studiranja, firentinski pripovjedač gubi kontakt s Mascaritom, on se može samo pitati što se s njime dogodilo. Firentinski pripovjedač se pita: „Je li i dalje bio to ležerno, simpatično, dobrodušno biće prijašnjih godina? Postao je ozbiljniji i lakonoskiji, ne tako otvoren kao prije, čini mi se.“ (36) Odmah nakon toga ukazuje na izmiješanost mašte i pamćenja: „Iako se u tome baš ne pouzdajem u svoje pamćenje. Možda je i dalje bio isti nasmiješeni i brbljavi Mascarita... i moja ga mašta mijenja, da bi se bolje uklopio s onim drugim, iz godina koje će doći, toga kojega još nisam upoznao i kojega – s obzirom da sam popustio prokletom iskušenju da pišem o njemu – moram izmisliti.“ (37) Pripovjedačeva nemoć da shvati što Mascaritinu motivaciju rađa njegov književni projekt koji se sastoji od zamišljaja, spekulacije i izmišljanja svega što bi se činilo da je Mascarita radio otkad su izgubili kontakt, a koji bi objasnio fotografiju koju firentinski pripovjedač promatra. (Kristal 162) Uz to, firentinski pripovjedač upozorava čitatelja kako je moguće da ono što će izložiti kao faktične podatke o Saúlu Zuratasu biti prilagođeno i usklađeno sa slikom Mascarite kao pripovjedača. Čitatelj se ne može ni osloniti na prvo i posljednje poglavlje romana kao neki vid istinitog okvir čija bi jednoznačnost bila neosporiva budući da u njima, pripovjedač izlaže svoje namjere, makar one bile te da će sve što dolazi biti mješavina mašta, pamćenja i naknadne redakcije. Naime, već na početku, pripovjedač naglašava, iako ga još nitko nije krenuo sumnjiviti, kako „Ovo što ću reći nije naknadno izmišljeno niti je lažno sjećanje“, a poglavlje završava s „... bacih još jedan pogled na fotografiju. Da. Nema sumnje. Pripovjedač priča.“ (Vargas Llosa 10)

Arbitrarna odluka firentinskog pripovjedača upućuje čitatelja na arbitrarnost u sastavljanju priče u kojoj su sve uzročne-posljedične veze konstruirane. Odnos firentinskog pripovjedača prema pripovjedaču Machiguenga opisuje proces pisanja i čitanja. Fotografija na početku i na kraju teksta nije ista fotografija. Ona je metafora dinamike pripovijedanja, odnosa narativnog početka i kraja, primjer pripovjedne transformacije. Predstavlja spojnu točku dva različita svijeta. Na njoj se nalaze Machiguenge koje uistinu i postoje, dok je figura pripovjedača autorova intervencija, a činjenica da ga autor identificira kao starog kolegu s fakulteta je način kojim on sučeljava dva svijeta u fiktivnom djelu. (Kristal 159) Ista fotografija na kraju pročitanoj znači nešto drugo nego što je značila na početku. Za razliku od nefikcionalnog iskaza, njena moguća značenja nisu sužena, već se kontinuirano proširuju. Čitatelj *Tužnih tropa*, nalazi se u istoj situaciji – nakon pročitanoj, iznevjereno je povjerenje da će završetkom teksta doći do hijerarhijski organiziranog značenja. Čitatelj možda posjeduje značajno više podataka nego što ih je posjedovao prije čitanja, ali podjednako je

nesiguran oko toga kako to značenje organizirati, a tu nesigurnost uvećava i sumnja nalazi li se pred njim fikcionalni ili nefikcionalni iskaz. *Pripovjedač priča*, uz *Tužne trope*, tematizira (ne)mogućnost refleksije izvantekstualne zbilje u unartekstualnu i prijenos iskustva u pisanu formu svjedočanstva tako što se nepouzdanim, nedosljednim i često proturječnim pripovijedanjem, intertekstualnošću, paratekstualnim elementima i žanrovskom hibridnošću stalno poigrava granicama istinitog i lažnog, fikcije i stvarnosti.

7. ANTROPOLOGIJA I KNJIŽEVNOST

Žanrovska neodredivost, eksplicitna i žanrovski raznorodna intertekstualnost, nepouzdan, nedosljedan i proturječan pripovjedač, te isprepletenost književnog i antropološkog, zajedničke su karakteristike *Tužnih tropa* i *Pripovjedača priča*. Lévi-Straussov tekst žanrovski se nalazi na granici autobiografije, memoara, putopisa i *récit*-a, dok se romanu Vargasa Llosine pridaje autobiografski i antropološki karakter. Oba teksta žanrovska „nečistoća“ smješta na granice fikcionalnog i nefikcionalnog iskaza. Većina će analiza i kritika tekstovima pristupiti s jedne pozicije, a takve će interpretacije biti moguće dokle će izostavljati svi oni drugi dijelovi koji taj interpretativni ključ opovrgavaju. Tekstovi će se takvim pristupima opirati, budući da nastaju upravo u tom odnosu različitih dijelova. Eksplicitnom intertekstualnosti, prisutnom u oba djela, tekstovi signaliziraju čitatelju da upravo na toj granici ili dodirnoj točki žele biti čitani. *Tužni tropi* nabranjem književnih referenci ili zazivanjem književnika kako bi uspješnije prenijeli atmosferu i događaja, stvaraju asocijativne veze sa književnim kodom čitatelja. *Pripovjedač priča* imenovanjem stvarnih povijesnih osoba i antropologa približava samoga sebe tumačenju koje izlazi iz sfere fikcionalnog iskaza. U oba teksta pripovjedači su nepouzdana, nedosljedni i proturječni. Ukazuju na neprovjerljivost iznesenih informacija, nemogućnost uspostave objektivnosti, te na veću tekstualnu bliskost dva nominalno žanrovski različita teksta od bliskosti teksta i izvantekstualne zbilje. *Tužni tropi* i *Pripovjedač priča* isprepliću antropološke i književne elemente. *Tužni tropi* kada ulaze u srž antropološkog istraživanja, susreću s drugom kulturom, okreću se književnim opisima i eksplicitnim referencama na književnike. Ukazuju na povezanost antropologije i književnosti, što ne znači da je sva antropologija zapravo književnost, već da ne može svoj književni karakter koji proizlazi iz njene tekstualne prirode, zanemariti. Ističu i moguću manipulaciju antropološkim materijalom, pripovjedač je sam kada susreće Munde Indijance njegovo je svjedočanstvo neprovjerljivo na svim razinama. U oba teksta pripovjedači naknadno daju informacije. Nakon što je opisani događaj prošao, pripovjedač će se sjetiti ili domisliti podatke koji mijenjaju značenje opisanog, a time raste

nesrazmjer između teksta i čitatelja. Doduše, čitatelj uvijek može zatvoriti knjigu i reći da mu je dosta, pa je tekst prisiljen, ukoliko želi biti čitan, do neke mjere biti razumljiv i spreman na suradnju s čitateljem, a on, zauzvrat treba biti svjestan značenjske samovolje teksta. Iz takvog odnosa stvara se angažiran čitatelj koji nije pasivni recipijent teksta, već aktivna instanca koja se prema čitanome analitički i kritički postavlja. *Pripovjedač priča* koristi antropološki materijal kako bi iznio svoj književni poduhvat. Vargas Llosa roman gradi na antropološkoj problematici. Stvarni metodološki problemi integracije u drugu kulturu, zapisa usmene kulture, spoznaje drugog, stupnja angažiranosti pokreću radnju, no, kao što ističe Mascarita kada firentinski pripovjedač s njim podijeli svoje oduševljenje na figurom pripovjedača priča, „'Ah, tebe tema zanima s književnog aspekta' poviče razočarano, kao da taj zaključak može umanjiti moju znatiželju.“ (Vargas Llosa 2013: 88)

U antropologiji mogućnosti svjedočenja i prijenosa iskustva tematizirane u *Pripovjedaču priča* i *Tužnim tropima*, sugeriraju potencijalno neizbježnu infiltraciju fikcionalnog kako bi se ono prenijelo. Posljedično, antropologija mora promisliti vlastitu definiciju sebe kao znanstvene grane i promotriti granice svojih dometa. Brojni radovi koji evidentiraju dugu tradiciju pisanja dva teksta pri povratku s terena – akademskog, u kojem iznose znanstvene činjenice, i neakademskog, koji uključuje sve što ne odgovara institucionalnim propisima akademske zajednice, a koje uspješno sažima Lévi-Straussov komentar kako nikada ne bi pisao *Tužne trope* da se prijavljivao na sveučilišno radno mjesto, sugeriraju kako su antropolozi svjesni (samo)nametnute (auto)cenzure koju provode nad svojim radom. Cjelovito antropološko iskustvo spoj je ta dva rada, isto kao što su *Tužni tropi* i *Pripovjedač priča* cjeloviti tekstovi tek kad se u čitanju i tumačenju razmatraju podjednako njihovi književni i antropološki dijelovi. Razmatranje teksta, antropološkog ili književnog, ukazuje na njegove gradbene elemente što pomaže antropologu, kao i književniku, da pisanju svog teksta pristupi svjestan vlastite autorske pozicije. Takav pristup tekstovima podsjeća na njihovu intertekstualnost, odnosno na spoznaju da je, dokle god se autor bavi jezikom kao sredstvom komunikacije, svaki tekst bliži svim ostalim tekstovima, prije no izvantekstualnoj zbilji. Čitatelj ne čita novi tekst, lišen svih oblikotvornih utjecaja njegovog horizonta očekivanja, već kao figura čiju čitateljsko opremljenost sačinjavaju svi dosad pročitani tekstovi, te neminovno utječu na njegovu percepciju pročitano. Svjesni te činjenice, *Tužni tropi* i *Pripovjedač priča* konstruiraju asocijativno povezivanje raznorodnih tekstova i vlastiti hibridan status. Izrazom i sadržajem tematiziraju vlastitu, ali i konstrukciju bilo kojeg drugog

teksta, te se kao takvi nadaju kao reprezentativni primjeri granica i mogućnosti proizvodnje značenja posredstvom jezika kao komunikacijskog preduvjeta.

8. ZAKLJUČAK

Književni obrat osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, unutar okvira kulturnog relativizma, razračunao se s mišlju antropoloških tekstova kao odraza objektivne stvarnosti. Književnu antropologiju, izraslu na temeljima književnog obrata, kao sintagmu u znanstvene rasprave uvode zasebno Wolfgang Iser i Fernando Poyatos. Od kad je prvi put korištena, svojstvena joj je značenjska neujednačenost – naime, Iser pod pojmom književne antropologije razumijeva pristupe koji se bave funkcijom čitatelja i njegovim imaginativnim sposobnostima u odnosu na fiktionalne jezične tvorevine. Poyatos, pak, književnost tumači kao neupitan antropološki dokument. Jedan od najpoznatijih predstavnika i zagovornika književne antropologije, Nigel Rapport, u središte književnoantropološkog interesa smješta ulogu pripovijedanja u ljudskoj svijesti i dokumentaciji ljudskog iskustva. Radikalnim tumačenjem sintagme književne antropologije koristi se Leo Rafolt kada je postavlja kao krovni termin svih književnoteorijskih pristupa koji analiziraju tekst u odnosu na društveni, izizvantekstualni kontekst. Ovaj je rad pokušao izraziti vlastito viđenje književnoantropološkog čitanja dva nominalno nespojiva teksta – nefiktionalnog iskaza *Tužni tropi* i fiktionalnog iskaza *Pripovjedač priča*. Na zasadama Geertzovog shvaćanja književnog karaktera antropologije pokušalo se pokazati kako književna antropologija može postojati dokle god se primarno bavi tekstovima i to u točkama kada povezanost raznorodnih tekstova proizlazi iz njih samih. Iz takvog pristupa slijede teorijska promišljanja (ne)mogućnosti konstitucije književne antropologije kao zasebne discipline. Književnoantropološko čitanje tekstova zahtijeva da se sam pojam i njegovi dosezi u tekstovima neprestano autotematiziraju. Analizom *Tužnih tropa* i *Pripovjedača priča* ukazalo se na tekst kao proizvod autorove intervencije u jezik i prikupljenu antropološku građu, na njegovu posredovanost i selektivnost u prijenosu poruka, nemogućnost konačnog značenjskog određenja, kao i na teorijske i metodološke probleme s kojima se i znanost o književnosti i antropologija bave, a čijom se usporedbom ukazalo na njihovu neizbježnu povezanost.

9. LITERATURA

- BALKIN, Jack M. 1996. „Interdisciplinarity as Colonization“. *Faculty Scholarship Series* 266, https://digitalcommons.law.yale.edu/fss_papers/266 (pristup 10.8.2018.)
- BEKAVAC, Luka. 2015. *Prema singularnosti: Derrida i književni tekst*. Zagreb: Disput
- BITI, Vladimir. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Theoria, natuknica „žanr“, „autobiografija“, „pripovjedač“
- BLANCHOT, Maurice. 2002. *The Book to Come*. Stanford: Stanford University Press
- BULJUBAŠIĆ, Ivana. 2017. „Pojam parateksta Gérarda Genettea u okviru suvremene naratologije“. *Anafora* 4/1:15-35
- CESAREO, Mario. 2002. „Anthropology and literature: Of Bedfellows and Illegitimate Offspring“. U: *Between Anthropology and Literature*, ur. Rose de Angelis. London:Routledge, 159- 176
- CLIFFORD, James i George E.MARCUS. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press
- ČALE FELDMAN, Lada. 2006. „Znanost, prostor, vrijeme: obrisi (hrvatske) književne antropologije“. U: *Čovjek, prostor, vrijeme: književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, ur. Željka Benčić i Dunja Fališevac. Zagreb: Disput, 13-32
- DERRIDA, Jacques i Avital RONELL. 1980. „The Law of Genre“. *Critical Inquiry* 7/1:55-81
- FISH, Stanley. 1995. *Professional correctness, literary studies and political change*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press
- GEERTZ, Clifford. 2010. *Antropolog kao pisac*. Beograd: Biblioteka XX vek
- GEERTZ, Clifford. 1989. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford, CA: Stanford University Press
- GENETTE, Gérard. 1987. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press
- GRDEŠIĆ, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam International
- ISER, Wolfgang. 1989. *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press
- KOS-LAJTMAN, Andrijana. 2007. „Autobiografski diskurs u prozi hrvatske dječje književnosti“. Rad za stručno-znanstveni skup „Dječja književnost u odgoju i obrazovanju“
- KUBICA, Grażyna. 2014. „Lévi-Strauss as a protagonist in his ethnographic prose: a cosmopolitan view of Tristes tropiques and its contemporary interpretations“. *Etnográfica* 18/3:599-624

- KRISTAL, Efraín. 1998. *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*.
Liverpool: Liverpool University Press, 156-168.
- ŁEBKOWSKA, Anna. 2012. „Between the Anthropology of Literature and Literary
Anthropology“. *Teksty Drugie* 2: 30-43, <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=52179>
(pristup 20.6.2018.)
- LEJEUNE, Philippe. 1999. „Autobiografski sporazum“. U: *Autor, pripovjedač, lik*, ur.
Milanja Cvjetko. Osijek: Biblioteka Theoria Nova
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1960. *Tužni tropi*. Zagreb: Zora
- MILENKOVIĆ, Miloš. 2007. *Istorija postmoderne antropologije. Teorija etnografije*.
Beograd: Srpski genealoški centar, 65-78
- POYATOS, Fernando. 1988. „Toward a New Interdisciplinary Area“. U: *Literary
Anthropology, a new interdisciplinary approach to people, signs and literature*, ur.
Fernando Poyatos. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 3-
51
- RAFOLT, Leo. 2009. *Drugo lice drugosti: književnoantropološke studije*. Zagreb: Disput, 7-
31)
- RAPPORT, Nigel. 1999. „Representing Anthropology, Blurring Genres: zigzagging Towards a
Literary Anthropology“. *Mediterranean Ethnological Summer School, Piran/Pirano,
Slovenija 1997 and 1998* 3: 29-48
- RIMMON-KENNAN, Shlomith. 1989. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York:
Routledge, 75-120
- SABLIĆ TOMIĆ, Helena. 2002. *Intimno i javno*. Zagreb: Naklada Ljevak
- SÁ, Lúcia. 1998. „Perverse Tribute: Mario Vargas Llosa's El Hablador and its Machiguenga
Sources“. *Journal of Iberian and Latin American Studies* 4/2: 145-164.
- SNOOK, Margaret. 1991. „Reading and Writing for Meaning: Narrative and Biography in El
Hablador“. *Mester* 20/1: 63-71
- SOLAR, Milivoj. 1994. *Teorija književnosti*. Školska knjiga: Zagreb, 200-250
- VARGAS LLOSA, Mario. 2013. *Pripovjedač priča*. Profil: Zagreb