

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu  
Odsjek za kroatistiku i Odsjek za filozofiju  
Katedra za noviju hrvatsku književnost  
Katedra za estetiku

Zagreb, 23. travnja 2015.

**POSTMODERNE IGRE VISOKOG I NISKOGR MODUSA U  
KNJIŽEVNOSTI**

**INTERDISCIPLINARNI DIPLOMSKI RAD**

**13 ECTS**

**Mentor:**

Doc. dr. sc. Marina Protrka Štimec

**Komentor:**

Prof. dr. sc. Nadežda Čaćinović

**Student:**

Perica Oreč

# SADRŽAJ

UVOD .....	3
POSTMODERNA I POSTMODERNIZAM .....	4
Opće značajke postmoderne i postmodernizma .....	4
Filozofske diskusije o postmoderni .....	11
Poetike postmodernizma.....	20
VISOKA I NISKA KNJIŽEVNOST .....	29
TRIVIJALNA KNJIŽEVNOST .....	38
ITALO CALVINO I LAKO I TEŠKO PISANJE .....	47
PAVAO PAVLIČIĆ: <i>VEČERNJI AKT I KORALJNA VRATA</i> .....	58
Večernji akt (1981) .....	61
Koraljna vrata (1990).....	73
UMBERTO ECO: <i>IME RUŽE</i> .....	86
ZAKLJUČAK.....	107

## UVOD

U ovom ćemo diplomskom radu u suodnos postaviti romane Pavla Pavličića *Večernji akt* (1981) i *Koraljna vrata* (1990) te romane *Ako jedne zimske noći neki putnik* (1979) Itala Calvina i *Ime ruže* (1980) Umberta Eca. Rad se temelji na komparativnoj analizi dubinske strukture samih pripovjednih djela te problema koje implicitno postavljaju.

Osnovna nit komparativne analize bit će suodnos konvencija visoke i niske, trivijalne i umjetničke književnosti. U postmodernoj je književnosti njihov odnos od osobita značenja jer aktivno sudjeluje u oblikovanju estetske strukture književnog teksta. Rad ćemo započeti općim radovima o postmoderni i poetici postmodernizma, a potom ćemo se usredotočiti na radove autora koji o odnosu visokih i niskih književnih konvencija osobito raspravljaju.

Rad će odnos trivijalnih i umjetničkih književnih postupaka sagledati na pojedinim razinama pripovjednog djela, a od osobite će se važnosti pokazati odnos sintaktičke i semantičke pripovjedne razine.

# POSTMODERNA I POSTMODERNIZAM

## Opće značajke postmoderne i postmodernizma

Vrhunac diskusije o postmoderni čine osamdesete godine 20. stoljeća. Postmoderna ne označava organiziran pokret ni koherentan pravac, već je obilježava pluralizam i diskontinuitet.<sup>1</sup> No prije same diskusije treba razgraničiti pojmove moderne i modernizma, odnosno postmoderne i postmodernizma.

Nino Raspudić predlaže sljedeću distinkciju.<sup>2</sup> Pojam „moderna“ označava epohu koja počinje nizom ekonomskih, političkih, društvenih i kulturnih preobražaja koji označavaju završetak feudalizma i srednjeg vijeka, a ideološki izraz zadobiva u prosvjetiteljstvu. „Modernizam“ je estetički pojam koji označava skupinu umjetničkih pokreta s kraja 19. i početka 20. stoljeća. „Postmoderna“ je (poslije)povijesno i kulturalno razdoblje ili stanje, koje na Zapadu počinje krajem pedesetih godina, a u kojem se nalazimo i danas. Pojam „postmodernizam“ označava teorijske i estetske proizvode koji svjesno reflektiraju postmoderno stanje.

Dubravka Oraić Tolić predlaže pak sljedeća razlikovanja.<sup>3</sup> „Moderna“ (velikim slovom) je naziv za megakulturu od kraja 18. do kraja 20. stoljeća. Na planu mikroperiodizacije, Modernu u 20. stoljeću čine sljedeće povijesne umjetničke kulture: moderna (malim slovom), avangarda i postmoderna. Modernizam i postmodernizam su pak stilski pojmovi iz angloameričkih kultura. Avangarda i postmoderna su povijesne kulture s jasnim vremenskim granicama. Avangarda traje od 1910. do 1968., a postmoderna od 1968. nadalje.

Kao što vidimo, može doći do nekih razmimoilaženja u periodizaciji i nomenklaturi spomenutih epoha, odnosno stilskih formacija. No svakako možemo uočiti da su moderna i postmoderna nazivi za opće povijesne epohe, praćene različitim ekonomskim, političkim, društvenim i kulturnim porecima. Moderna svoj izraz počinje zadobivati već u ranom novovjekovlju, praćenom brojnim društvenim i znanstvenometodološkim promjenama, dok joj prosvjetiteljstvo priskrbljuje ideološki izraz. Analogno je i s postmodernom – ona je izraz

---

<sup>1</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 6.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 6-7.

<sup>3</sup> Dubravka Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997), 10, 89, 111-112.

za opće kulturne, društvene, ekonomske i političke promjene od šezdesetih godina naovamo. Modernizam je pak stilski, umjetnički pojam, koji obuhvaća modernu (malim slovom) i avangardu, a postmodernizam estetski i teorijski<sup>4</sup> pojam koji reflektira stanje postmoderne. Za Raspudića je tako i postmoderna književnost ona koja reflektira „postmoderno stanje“.<sup>5</sup>

Sam naziv „post-moderna“ upućuje na modernu, koja je proživljena i preživljena, ali iza koje ostaju neizbrisivi tragovi.<sup>6</sup> Postmoderna upućuje na raspršenost u kojoj se javlja specifična nostalgija nakon razočarenja, na krhotine koje daju naslutiti cjelinu, ali bez čvrstog okvira jer uvijek preostaju pukotine ironije i neodlučnosti.<sup>7</sup> „Postmoderna“, „poststrukturalizam“, „postindustrijsko društvo“ itd. pojmovi su koji pokušavaju artikulirati svijest o pragu epohe čiji su obrisi još nejasni, ali čije „središnje iskustvo nagovještava definitivan kraj jednog povijesnog projekta: projekta moderne, projekta europskog prosvjetiteljstva ili konačno i projekta grčko-zapadne civilizacije“.<sup>8</sup>

Stoga preliminarno treba razriješiti što je moderna, kako bi se znalo što je postmoderna, koja se na modernu naslanja, iz nje crpi i nju prevladava. Raspudić izdvaja tri osnovna značenja moderne, koja pritom objašnjava.<sup>9</sup>

U najširem smislu modernom se naziva epoha koja, nasuprot cikličkome vraćanju vremena istog, u vremenu vidi *linearan razvoj*. U tome smislu, moderna je razdoblje u kojem postoji nešto *novo*. Nešto je uži pojam moderne onaj koji je izjednačava s pojmom

---

<sup>4</sup> Milivoj Solar tako, pak, navodi da u kanon postmodernizma, barem uvjetno, ulaze i znanstveni ili filozofski tekstovi, kao i svakidašnji tekstovi i tekstovi koji pripadaju masovnoj komunikaciji: Lacanovi *Spisi*, Levi-Strausovi *Tužni tropi*, Barthesove književne kritike. Usp. Milivoj Solar, *Laka i teška književnost* (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 54 (esej *Postmodernizam ili kriza modernizma?*). Također, Solar smatra i da se o postmodernizmu ne može govoriti na način na koji se govori o ostalim umjetničkim epohama, jer on gubi razliku elitnog i trivijalnog, visokog i niskog, pa je proces kanonizacije sam po sebi problematičan. Usp. esej *Kako govoriti o postmodernizmu u književnosti*, u: Milivoj Solar, *Laka i teška književnost* (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 23-51.

<sup>5</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 15.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Albrecht Wellmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1987), 47; prema: Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 8.

<sup>9</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 25-30. Sva daljnja objašnjenja crpe se iz ovog izvora.

*novovjekovlja*, nasuprot srednjem vijeku i antici. Treći, najuži pojam moderne, odnosi se na modernu kao *ideologiju*, koja time započinje prosvjetiteljstvom.

Renesansu obilježavaju veća svjetovnost mišljenja, autonomija znanosti i filozofije, u odnosu na crkvenu dogmu i religijsko učenje, uzdizanje čovjeka kao središta stvarnosti, ovladavanje prirodom i druge vezane pojave. Descartes moderni daje filozofsko utemeljenje – postojanje mislećeg *Ja* prva je istina koju sumnja ne može negirati. Descartes ljudsku prirodu definira kao misleću supstanciju, a ljudsku osobu kao autonomni racionalni subjekt. Kasnije će Isaac Newton dati i znanstveni okvir moderne, opisujući fizički svijet kao stroj čije zakone i pravila ljudski um može spoznati. Moderni čovjek teži i racionalnoj organizaciji društvenog života, a u ekonomskom i proizvodnome smislu modernu karakteriziraju akumulacija kapitala, uporaba strojeva u sustavu proizvodnje, formiranje klase proletera i novi oblici razmjene robe.

Osobit je koncept znanja za modernog čovjeka. On smatra da je znanje sigurno, objektivno, dobro i da je dostupno ljudskom umu, te da stoga svaka razumna osoba može spoznati istinu. Istina i vrijednosti autonomne su datosti koje čovjek otkriva, a ne stvara sam. Spoznajni optimizam i vjera u napredak stoga su osnovna obilježja moderne. Modernizacija obuhvaća i procese individualizacije, sekularizacije, industrijalizacije, kulturne diferencijacije, urbanizacije, birokratizacije i racionalizacije. Modernu obilježava odbacivanje tradicije i autoriteta u ime razuma i znanosti. Svijet se promatra kao jedinstven i koherentan, a može se u potpunosti spoznati i njime se može upravljati pomoću razuma i znanstvenog mišljenja. U skladu s poimanjem objektivno spoznatljive istine, uspostavlja se poredak svijeta i nameće hijerarhija elemenata koji ga čine.

Na polju umjetnosti dominira koncept novosti i originalnosti. Umjetnik, pored toga, često teži i kritici postojećeg stanja i društva. Moderna umjetnost, u skladu s uspostavljanjem hijerarhije (objektivnih) vrijednosti, stvara razliku između elitne i trivijalne, visoke i niske umjetnosti.

To je slika epohe koja svoje korijene ima već u renesansi, ideološko utemeljenje zadobiva u prosvjetiteljstvu, a vrtoglav znanstveno-tehnički razvoj i korjenite društvene promjene doživljava u drugoj polovici 19. i početkom 20. stoljeća.

No mnogo događaja u 20. stoljeću svjedoči o slomu projekta moderne. Svjetski ratovi, totalitaristički režimi i zločini koje su počinili, upotreba atomskog oružja, ekološka razaranja,

nove bolesti, teroristički napadi i sl. Prvi put u novijoj povijesti nove generacije ne dijele uvjerenje svojih roditelja da svijet postaje bolje mjesto za život.<sup>10</sup>

Još je Freud započeo „decentrizaciju“ moderno pojmljenog subjekta, pokazujući kako mu u središtu ne leži um, *cogito*, nego želja, nagon i volja za moć. Mišljenje Martina Heideggera odbacuje kartezijansko poimanje spoznajnog subjekta koji susreće svijet kao objekt odvojen od sebe.<sup>11</sup> Početak izvjesnosti više nije samosvijest mišljenja, već *tu-bitak*. Bitak za Heideggera nije prisutnost na način bića, istina nije korespondencija mišljenja sa stvarnošću izvan nas. Pojam vanjskog svijeta gubi smisao – imamo samo svijet iskustva u koji smo bačeni, a o istini možemo govoriti samo ako smo na neki način već u njoj, ne tražeći je u nekoj izvanjskosti.<sup>12</sup> Svijet više nije otvorena knjiga koju se može na jedinstven i apsolutan način dešifrirati i pročitati. Hermeneutika tvrdi da značenje nije inherentno tekstu, već se javlja tek kada interpretator s tekstom ulazi u dijalog. Kao što se tekst može pročitati na različite načine, tako se može čitati i svijet.<sup>13</sup>

Gubi se prosvjetiteljska vjera da je znanje nužno dobro, objektivno i da u njemu stalno napredujemo, jer se uviđa da svijet nije mehanički i dualistički, već uvijek historijski uvjetovan, relacijski i osoban. Svijet, dakle, nije nešto puko izvan nas što možemo 'objektivno' spoznati i manipulirati. Pokazuje se da je i rad znanstvenika historijski i kulturalno uvjetovan. Istina je stoga relativna i vezana za vrijeme i zajednicu u kojima sudjelujemo.<sup>14</sup>

Michel Foucault, mislilac ogromna utjecaja na postmoderno poimanje svijeta i način mišljenja, u tekstu *Poredak diskursa* (1970) piše da „(...) proizvodnju diskursa u svakom društvu kontrolira, selekcionira, organizira i redistribuira stanovit broj procedura čija se uloga sastoji u tome da umanje njegove moći i opasnosti, da gospodare njegovim slučajnim zgodama, da izbjegnu njegovu tegobnu, zastrašujuću materijalnost“.<sup>15</sup> Jedna od vanjskih strategija upravljanja diskursom je i *volja za istinom*, odnosno podjela na istinito i lažno. Prije 5. stoljeća u Grčkoj za istinit je diskurs važio onaj oblik diskursa koji je izrekao netko tko na to ima pravo i tko vlada (npr. sofist). Zaokret se događa od 5. stoljeća kada se istinit diskurs

---

<sup>10</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 31.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 32-33.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Michel Foucault, *Znanje i moć* (Zagreb: Globus, 1994), 116.

pojmi ne prema onome što diskurs jest ili u onome što čini, već prema onome što govori (npr. u Platona). Arbitar onoga što prihvaćamo kao istinito prestaje biti ritualiziran, djelotvoran i ispravan čin izražavanja, a zamjenjuje ga smisao čina, njegov oblik i predmet. No volja za znanjem neprestano se premješta, neprestano poprima nove oblike. U 16. i 17. stoljeću, osobito u Engleskoj, pojavila se volja za znanjem koja je naznačila planove mogućih, promotrivih, mjerljivih, klasifikabilnih predmeta, koja spoznajnom subjektu (gotovo prije svakog iskustva) nameće stanovitu poziciju, stanoviti pogled i funkciju.<sup>16</sup> Sada se znanjem počinje smatrati ono što udovoljava uvjetima provjerljivosti i što počiva na promatranju. Jedna od važnih unutarnjih strategija upravljanja diskursom je *disciplina*. Disciplina je postavljena predmetnim područjem, skupom metoda, korpusom istinitih propozicija, pravila i definicija, tehnika i instrumenata koji čine anonimni sistem. Ono otpočetka pretpostavljeno u disciplini nije smisao koji ima biti otkriven, nego ono što je propisano za izvođenje novih iskaza. Da bi pojedina propozicija pripadala kojoj disciplini, ona mora odgovarati uvjetima koji su u stanovitom smislu stroži i složeniji nego čista i jednostavna istina.<sup>17</sup> Kada je Mendel u 19. stoljeću ustanovio nasljedno svojstvo kao potpuno nov predmet, zahvaljujući filtriranju koje dotad nije bilo korišteno, bio je potpuno neshvaćen. Jer biolozi i botaničari 19. stoljeća nisu shvaćali predmete o kojima je on govorio, metode kojima se služio, te teorijski vidokrug kojem je pripadao. „Mendel je govorio istinu, ali nije bio 'u istini' biološkog diskursa svog vremena“.<sup>18</sup>

Čini se da ono što smatramo istinom ili vrijednošću, odnosno ono što smatramo znanjem, nije apsolutno dano, nego to propisuju različita (prešutna) pravila koja usmjeruju spoznaj. Metode istraživanja, skupovi početnih pretpostavki, moć vladajućih klasa, utjecaj autoriteta, institucije, način govora, kultura – sve to utječe na naše shvaćanje znanja, prihvaćanje određenog diskursa kao istinitog i poimanje stvarnosti koja nas okružuje. Istina je, čini se, na neki način relativna, odnosno njezini se uvjeti određuju proizvoljno. Scijentistički pogled na svijet zahvaća samo dio stvarnosti, onaj koji se da instrumentalizirati i eksperimentalno provjeriti. No što je sa svim onim kontingentnim koje je itekako osjetljivo, ali neuhvatljivo? Čime se ne da tehnički ovladati? Kada povjesničar piše povijest na temelju povijesnih dokumenata i monumenata, što je sa svime onime što je nezapisano i zauvijek izgubljeno, s onim svakodnevnim i običnim? Npr. radnička klasa, toliko brojna, u povijesti

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 119.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 125.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 126.

ostaje potpuno nespomenuta, kao da nije ni postojala. Što je sa svim onim događajima koji se ne uklapaju u proizvoljno postavljene teleološke nizove? Što je s djelatnošću povjesničara da na proizvoljan način interpretira i poveže određene događaje? Čini se da uvjete istine, odnosno onoga što smatramo istinitim, i znanje o svijetu namećemo mi sami, stoga Foucault piše da diskurs valja pojmiti kao „(...) naše nasilje nad stvarima, u svakom slučaju kao praksu koju im namećemo; i upravo u toj praksi događanja diskursa nalazi princip svoje pravilnost“.<sup>19</sup> Svijet prema nama ne okreće čitljivo lice koje odgonetamo, on nije sukrivac naše spoznaje, nema preddiskurzivne providnosti koja ga udešava po našoj želji.<sup>20</sup>

Dosezi znanosti svakako su neosporni, kao i rad povjesničara koji iščitava materijale, zbiljske dokumente. No treba imati na umu da takve spoznaje nisu apsolutne i da izvan nas postoji svijet pun slučajnih procesa koje možda nikada nećemo uhvatiti. Svijet koji poznajemo uvijek je dijelom svijet koji smo stvorili. Stoga se pretenzija na njegovu apsolutnu spoznatljivost i izvjesnost čini krhkom.

Stoga Raspudić zaključuje.<sup>21</sup> Nasuprot modernoj slici jedinstvene „knjige prirode“ i odgovarajućeg jezika znanosti, postmoderni svijet tvori mnoštvo tekstova i diskursa. Nasuprot linearnom modelu moderne, u postmoderni vlada paradigma mreže (internet je najplastičniji primjer). Budući da su simboli, odnosno označitelji, odvojivi od referenta, u postmoderni je često poigravanje simbolima. Baconovoj i Newtonovoj znanosti suprotstavljaju se Einsteinova teorija relativnosti i Heisenbergova kvantna mehanika. Dok su u moderni vladale velike ideje, u postmoderni prevladavaju fragmentirane ideje. U umjetnosti, modernizam odbacuje tradiciju i teži novome i originalnome. No neprestano traženje novih oblika dovodi umjetnost do samih granica komunikativnosti i razumljivosti (kasni Joyce, apstraktno slikarstvo, atonalna glazba), pa se u postmoderni kao reakcija javlja povratak figurativnosti, ornamenta i priče. Stoga se postmoderni umjetnik poigrava različitim stilovima i konvencijama pojedinih razdoblja, te se koristi tehnikama kolaža i pastiša. Isključiva granica između visoke i niske kulture i umjetnosti nestaje.

Poglavlje ćemo zaključiti teorijom postmodernističke arhitekture Charlesa Jencksa, jednim od pionira tematiziranja postmoderne i gotovo nezaobilaznim u svakoj raspravi o

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, 133.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 34-35.

postmoderni. Njegova artikulacija pojma postmoderne snažno se odrazila na kasnije diskusije o postmoderni u umjetnosti i filozofiji.

U knjizi *Jezik postmoderne arhitekture* (1977) Charles Jencks ironijski precizno određuje smrt moderne arhitekture i time početak postmoderne: 15. srpnja 1972. kada je zloglasni kompleks Pruitt-Igoe srušen sa zemljom.<sup>22</sup> Pruitt-Igoe Housing bio je veliki stambeni kompleks u Saint Louisu. Taj uzorni modernistički kompleks imao je i sve racionalne zamjene za tradicionalne sheme življenja. Projekt je rukovođen prosvjetiteljsko-modernističkom vjerom da će dobra forma dovesti do dobrog sadržaja i da će njegov puristički stil ugraditi i određene vrline u stanovništvo. No dogodilo se upravo suprotno, taj je dio grada postao kriminalan, a vlasti su na kraju odlučile srušiti kompleks. Problem Pruitt-Igoea, ali i modernističke arhitekture u cjelini, Jencks vidi upravo u činjenici da je objekt bio projektiran purističkim jezikom, različitim od arhitektonskih kodova stanovnika. Bio je projektiran za univerzalnog čovjeka.<sup>23</sup>

Glavni predstavnici arhitektonskog modernizma su Walter Gropius, Le Corbusier i Ludwig Mies van der Rohe. Le Corbusier ističe funkcionalizam arhitekture, jednostavnost, regularnost i čistoću kroz reduktivizam, determinizam i mehanizam. Mies nastoji ukloniti svaki stil za volju nove asketske geometrije. Tako nastaje univerzalni, internacionalni stil, oslobođen prošlosti i lokalnog konteksta. Apstraktan jezik moderne arhitekture odgovarao je prosvjetiteljskoj koncepciji čovjeka kao građanina svijeta. Uz velike rezultate arhitektonskog modernizma, vremenom se otkrivalo i njegovo naličje: veliki i anonimni prazni prostori, uniformiranost, otuđenje.<sup>24</sup>

Osnovni pojam Jencksove teorije postmoderne je „dvostruko kodiranje“.<sup>25</sup> Postmoderna arhitektura govori najmanje na dvije razine. Postmodernizam u arhitekturi kombinira moderne tehnike s nečim drugim (obično tradicionalnim građenjem) kako bi građevina komunicirala sa širom publikom, a istodobno se ticala i (elitističke) manjine. Postmoderno zdanje Jencks uspoređuje s hibridnošću pročelja grčkih hramova – u donjem dijelu su elegantni stupovi koje će znati cijeniti stručnjak, a u gornjem dijelu se nalazi

---

<sup>22</sup> Charles Jencks, *Postmodern vs. Late-Modern* (članak); prema: Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 43.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 43-44.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 44-45.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 46.

impresivna predstava borbe divova za šire mase.<sup>26</sup> Dok je modernizam isključiv, postmodernizam je uključiv. Dok je modernizam patio od elitizma, postmodernizam proširuje jezik arhitekture na nekoliko razina – na lokalnu arhitekturu, na tradiciju, na komercijalni žargon ulice.<sup>27</sup> Jencks ističe kako i u postmodernoj književnosti postoji socijalni motiv za uporabu prošlih oblika na ironijski način, a kao primjere navodi i Ecove napomene uz *Ime ruže*.<sup>28</sup> Ironija, parodija, izmještanje, kompleksnost, eklekticizam i svojevrsni „realizam“ ključne su osobine postmoderne arhitekture. Postmoderna za Jencksa počinje šezdesetih godina 20. stoljeća.

### **Filozofske diskusije o postmoderni**

Filozofska rasprava o postmoderni započinje djelom Jean-Françoisa Lyotarda *Postmoderno stanje* (1979).<sup>29</sup> „Postmodernim stanjem“ Lyotard naziva stanje kulture poslije preobražaja koji su utjecali na „pravila igre“<sup>30</sup> u znanosti, književnosti i umjetnostima, počevši od pedesetih godina 20. stoljeća. Osnovna obilježja moderne Lyotard vidi u *velikim legitimizirajućim pričama* i odvajanju znanstvenog od narativnog znanja. Pod velikom pričom podrazumijeva naraciju kojoj je funkcija *pozakonjenje*, a koja samu sebe ne dovodi u pitanje.

Začetak moderne ideje emancipacije čovječanstva nalazi se u filozofiji prosvjetiteljstva i Francuske revolucije s kraja 18. stoljeća. Obilježava je vjera da će progres znanosti, umjetnosti i tehnike, te razvoj političkih sloboda, osloboditi ljude neznanja, despotstva i siromaštva. To je „velika priča“ prosvjetiteljstva. Kako bi se ozakonila, moderna znanost se poziva na „velike priče“, kao što su dijalektika duha, hermeneutika smisla, emancipacija subjekta i sl.

Do promjene takva statusa znanja dolazi u vrijeme kada društva ulaze u „postindustrijsko“, a kulture u „postmoderno“ doba. Taj proces počinje krajem pedesetih godina 20. stoljeća, u vrijeme kada u Europi završava poslijeratna obnova. Prema Lyotardu, moderni projekt nije napušten – on je uništen. Simbol tog uništenja je npr. Auschwitz. Budući da je nakon Francuske revolucije narod nositelj suvereniteta i zadnji temelj „ozakonjenja“,

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, 47.

<sup>28</sup> *Ibid.* O Ecovu *Imenu ruže* govorit ćemo kasnije.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 51 i dalje.

<sup>30</sup> Pravila igre u Wittgensteinovu smislu, o čemu će riječi biti kasnije.

zločin istrebljenja cijelog jednog naroda pokazuje se kao krajnji zločin uvrede suvereniteta.<sup>31</sup> Lyotard se poziva na Nietzscheov uvid da europski nihilizam proizlazi iz samoprimjene znanstvenog zahtjeva za istinošću na sam taj zahtjev. Kriza znanstvenog znanja nastaje unutarnjom erozijom načela legitimnosti znanja. Znanstveno znanje uviđa da su njegovi temelji neznanstveni, i taj uvid otvara dva pravca – jedan vodi k relativizmu i nihilizmu, a drugi ka drugačijem poimanju bitka, istine i mišljenja.<sup>32</sup> Nepovjerenje prema *metanaracijama* tako je osnovno obilježje postmoderne za Lyotarda.

Lyotard se koristi Wittgensteinovim pojmom „jezičnih igara“.<sup>33</sup> Wittgenstein različite vrste iskaza naziva jezičnim igrama, od kojih svaka ima svoja pravila. Njihova pravila ne posjeduju svoju legitimaciju u sebi samima, nego su predmetom „ugovora“ između igrača. Znanstveno znanje zahtijeva izolaciju jedne jezične igre, one denotativne (istina-neistina), uz isključenje drugih. Usto, opća je sklonost moderne da uvjete nekog diskursa odredi u diskursu o tim uvjetima. Moderna se tako pokazuje kao savršeno zatvoreni krug činjenica i tumačenja, u kojemu se raspolaže nekom točkom gledišta koja izmiče pravilima igre unutar kruga. Tako dolazi do stalnog vraćanja narativnog u znanstveno kroz diskurs legitimizacije znanstvenog znanja. Postmoderna stoga napušta metafizičko traganje za prvim dokazom ili transcendentnim autoritetom, priznaje da su uvjeti istinitog, tj. pravila znanstvene igre, imanentni samoj toj igri te da ne mogu biti utvrđena drugačije nego u raspravi. U postmoderni znanost igra svoju igru, stoga ne može legitimirati druge igre, a ni sebe samu. Nakon metanaracija, legitimiranje može proizići samo iz jezične prakse i komunikacijske interakcije.<sup>34</sup>

Druga važna filozofska rasprava o postmoderni, odnosno moderni, koja je neizravno suprotstavljena onoj Lyotardova, jest Habermasovo predavanje *Moderna, nedovršeni projekt* (1980). Predavanje je rezultat posjeta Biennaleu arhitekture u Veneciji 1980.<sup>35</sup> Razočaran i

---

<sup>31</sup> Jean-François Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*; prema: Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 53.

<sup>32</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 53.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 54.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>35</sup> U sklopu izložbe *Prisutnost prošlosti*, koja je postavljena na inicijativu Paola Portoghesija i Međunarodnog odbora, koji su činili i važni predstavnici američkog postmodernizma kao Charles Jencks i Vincent Scully, predstavljena je i *Strada Novissima*, koja je priređena uz pomoć scenografije posuđene iz filmske industrije, s pročeljima koja su dizajnirali arhitekti Venturi, Johnson, Gardella i Krier. Ta izložba, u potpunosti sačinjena od

potresen postmodernom arhitekturom, Habermas staje u obranu prosvjetiteljskog projekta koji je još nedovršen. Habermas se nadovezuje na Maxa Webera koji kao glavno obilježje moderne vidi odvajanje razuma u tri autonomne sfere: znanost, moralnost i umjetnost. Filozofi prosvjetiteljstva nastoje razviti objektivnu znanost, univerzalni moral i zakon te autonomnu umjetnost. Područje teorijsko-znanstvene racionalnosti, koje napada Lyotard, tek je jedna od triju sfera modernog razuma, i po Habermasu je s pravom treba kritizirati jer marginalizira ostale tipove znanja.<sup>36</sup> No Habermas se oštro protivi identifikaciji cjelokupne moderne s tim tipom znanja. Modernu interpretira kao nastojanje da se razviju objektivna znanost, univerzalna moralnost i zakon te autonomna umjetnost. Umjesto da se isključuju, ta se tri područja trebaju prožimati.<sup>37</sup>

Habermas smatra da se konsenzus može postići diskusijom. Nasuprot dominantnoj filozofskoj perspektivi moderne, koja je ukorijenjena u subjektivističkoj filozofiji svijesti, koncipira *intersubjektivnu* filozofiju „komunikacijskog djelovanja“.<sup>38</sup> Za razliku od instrumentalnog djelovanja, komunikacijsko obilježava zajednica, utopijski potencijal jezika, međusobno razumijevanje i konsenzus. Prosvjetiteljstvo i racionalnost prema njemu daju progresivno i regresivno nasljeđe: tu su demokracija, kulturna diferencijacija i kritički razum, ali i destruktivno protezanje instrumentalne racionalnosti u sve sfere života. Unatoč negativnim aspektima moderne, Habermas vjeruje u njezin emancipacijski potencijal.<sup>39</sup>

Prema Lyotardu, Habermas samo nudi još jednu veliku priču – „priču emancipacije“ kroz socijalizaciju subjektivnosti i filozofiju konsenzusa.<sup>40</sup> Propast metanaracija proizvela je mnoštvo različitih jezičnih igara, što pojam konsenzusa čini vrlo problematičnim. Nema idealne komunikacijske situacije ni idealnog jezika, a „konsenzus“ se uvijek može promatrati kao nametanje volje jačeg „igrača“.<sup>41</sup>

---

ciatne arhitekture, poslužila je da se pojam „postmoderna“ enormno proširi. Prema: Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 49.

<sup>36</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 58.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 59.

<sup>41</sup> *Ibid.*

Jean Baudrillard u svojoj koncepciji „društva simulakruma“ izravno je inspiriran američkom postmodernom stvarnošću.<sup>42</sup> Simulacija je, prema Baudrillardu, slika ili model koji vremenom postaje stvarniji od stvarnosti, da bi je na kraju potpuno nadomjestio. Četiri su faze slike: u prvoj slika reflektira stvarnost, u drugoj slika maskira i izopačuje osnovnu stvarnost, u trećoj fazi slika maskira odsustvo osnovne stvarnosti, a u četvrtoj fazi ona više nema nikakve veze s bilo kakvom stvarnošću, već postaje njezin puki simulakrum.<sup>43</sup> U takvom stanju stvaraju se modeli stvarnoga koji nemaju izvora, realnosti ili referentne točke. Takvo stanje Baudrillard naziva *hiperrealnost*.<sup>44</sup> Autoreferencijalni znakovi grade svijet simulakruma bez referenta.

Osnovna slabost Baudrillardove dojmjljive slike svijeta simulakruma je pretpostavka o nekakvoj izvornoj stvarnosti, neovisnoj o ljudskim sredstvima predstavljanja.<sup>45</sup> Prije razvoja masovnih medija i informatičkog društva već je sam jezik bio sredstvo kojim se konstituiralo, reproduciralo i kontroliralo čovjekovo okruženje. S druge strane, neotkloniva čovjekova biološka uvjetovanost onemogućava potpunu virtualizaciju života – dio „sirove“ stvarnosti uvijek preostaje.<sup>46</sup>

Bilo kako bilo, Baudrillardova teorija može biti koristan poticaj u razmatranju poetike postmodernizma, koja često kao osnovnu polugu uzima igre odnosa stvarnosti i simulacije, zbilje i fikcije. Takav postupak razbijanja ontoloških granica uočljiv je u Calvina i Pavličića, o kojima ćemo govoriti kasnije.

Jedna od najplodnijih koncepcija postmoderne dolazi od njezine kritike iz pozicije marksističke ljevice.<sup>47</sup> Američki teoretičar Frederic Jameson 1984. godine u engleskom časopisu „New Left Review“ objavljuje utjecajni članak *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*. Prijelom koji označava početak postmoderne za Jamesona nastaje krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina 20. stoljeća. U periodizaciji stadija kapitalizma Jameson se nadovezuje na ekonomista Ernesta Mandela koji u knjizi *Kasni kapitalizam* novo društvo vidi kao treći stupanj u razvoju kapitalizma, čišći od prethodnih. Treći stupanj u razvoju mašinerije pod kapitalom obilježava strojna proizvodnja elektronskih i nuklearnih

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, 60-61.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 61.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, 61-62.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 62.

uređaja od četrdesetih godina 20. stoljeća. Trećoj fazi, po Jamesonu, odgovara multinacionalni kapitalizam, najčišća forma kapitala koja se do sada pojavila.<sup>48</sup> Taj čišći kapitalizam eliminira enklave pretkapitalističke organizacije koje je do sada tolerirao i eksploatirao. Obilježavaju ga nova i povijesno originalna penetracija i kolonizacija prirode i nesvjesnog, od razaranja pretkapitalističke poljoprivrede Trećeg svijeta „zelenom revolucijom“ do vrtoglava porasta medija i industrije oglašavanja. Tom trećem stupnju kapitalizma odgovara kulturni period postmoderne.

Jameson kulturnu evoluciju kasnog kapitalizma misli dijalektički, istovremeno i kao katastrofu i kao progres.<sup>49</sup> Razorena je relativna autonomija koju je kultura imala u ranijim stadijima kapitalizma, no to ne znači da je sfera kulture nestala, ona je „eksplodirala“ i proširila se čitavim društvenim područjem unutar kojeg je sve postalo kulturno.<sup>50</sup>

Temeljnu značajku postmoderne Jameson vidi u brisanju stare granice između visoke i tzv. masovne ili komercijalne kulture.<sup>51</sup>

Postmodernizmi su zapravo bili fascinirani upravi cijelim tim „degradiranim“ pejzažom schlocka i kiča, kulture TV-serija i Reader's Digesta, reklamiranja i motela, novog showa i holivudskog filma B-kategorije, takozvane paraliterature s njenim aerodromskim kategorijama gotike i romantike, popularne biografije, romana o misteriji ubojstva ili onih fantastičnih i naučno-fantastičnih; to su materijali koje oni više ne „citiraju“ naprosto, kao što su to mogli činiti jedan Joyce ili Mahler, nego ih uključuju u samu svoju supstanciju.<sup>52</sup>

Postmoderna se ne poigrava samo površinski modelima i konvencijama popularne književnosti, a i popularne kulture u cjelini, na razini aluzije ili citata, kako Jameson kaže. Ona sada takve konvencije uzima za bitni moment same svoje strukture, naprosto ih uzima kao svoje poetičko načelo, u kombinaciji s konvencijama elitne književnosti. Romani Itala Calvina, Pavla Pavličića i Umberta Eca, kako ćemo i pokazati, upravo na kombiniranju struktura i popularne i elitne književnosti stvaraju svoja djela. Takva ih kombinacija u potpunosti generira, čini samu njihovu supstanciju.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, 63.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 64.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Frederic Jameson, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*; prema: Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 62.

Analizirajući početke modernizma u umjetnosti, Jameson ističe da je viktorijanska i postviktorijanska buržoazija odbijala modernizam, smatrajući ga disonantnim, skandaloznim i nemoralnim. Promjenama koje su se dogodile u kulturi takvi stavovi su postali zastarjeli, pa nas danas tako Picasso i Joyce pogađaju svojom „realističnošću“. Od pedesetih godina dolazi do institucionalizacije modernog pokreta, pa je pojava postmodernizma logičan smjer jer mlađa generacija iz šezdesetih sada se suprotstavlja nekada opozicijskom modernom pokretu kao skupu mrtvih klasika koji nas pritišću.<sup>53</sup>

Razliku između moderne i postmoderne umjetnosti Jameson prikazuje analizom Van Goghove i Warholove slike s istim motivom seljačkih cipela. Za razliku od Van Goghova para seljačkih cipela koje otvaraju čitav svijet tegobnog rada i života, Jameson tvrdi kako Warholove cipele više ništa ne govore i da se iz njih više ne može obnoviti nikakav življeni kontekst.<sup>54</sup> Postmoderna plošnost zamjenjuje modernističku površinu koja je bila izvanjska dramtizacija unutarnjeg osjećaja (kao npr. Munchov *Krik*). Jameson navodi još četiri temeljna dubinska modela koji su osporeni u suvremenoj teoriji: dijalektički model biti i pojave, frejdrovski model latentnog i manifestnog, egzistencijalni model autentičnosti i neautentičnosti te razlikovanje označitelja i označenoga.<sup>55</sup> Dubina je zamijenjena površinom ili višestrukim površinama. Pojmovi kao strepnja i otuđenje više nisu primjereni. Umjesto otuđenja subjekta, danas se suočavamo s raspadom subjekta. Subjekt više nije nositelj sadržaja, afekta ili osjećaja, koji bi se zatim projekcijom izražavao prema van.<sup>56</sup>

Nasuprot nekadašnjoj parodiji, Jameson ističe da danas dominira pastiš. Pastiš je prazna parodija, neutralan postupak odsječen od satiričkog impulsa, lišen smijeha i vjere da usporedno s abnormalnim govorom koji imitira postoji neka zdrava jezična normalnost.<sup>57</sup>

Najvažniji moment Jamesonove koncepcije postmodernizma je njezina usidrenost u objektivnu promjenu ekonomskog poretka samog kapitalizma. Postmoderna postaje kulturni signal novog načina proizvodnje. Obilježava ga tehnološka eksplozija moderne elektronike, prevlast transnacionalnih korporacija, prenošenje proizvodnje na područja s jeftinom radnom

---

<sup>53</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 65.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 66.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 66.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, 67.

snagom te rast medijskih konglomerata. Te promjene imaju duboke posljedice u svim sferama života te stvaraju svijet sinkronije.<sup>58</sup>

Na kraju ćemo izložiti osnovne crte tematiziranja postmoderne Giannija Vattima, odnosno njegov koncept *slabe misli*. Koncept je imao širi odjek među teorijskom i umjetničkom postmodernom produkcijom.

Slaba misao je slaba po načinu na koji poima bitak i istinu. Postmoderna „slaba ontologija“ o kojoj govori Vattimo ima ishodište u Heideggerovu poimanju bitka.<sup>59</sup> Metafizička tradicija je poimala bitak kao stabilnost u prisustvu, što je za Heideggera miješanje bitka i bića, koje je dovelo do „zaborava bitka“. Nasuprot tome on ističe ontološku diferencijaciju između bitka i bića. Bitak ni-je (na način na koji jesu stvari), već se *dogođa*.<sup>60</sup> Analiza tubitka dovodi Heideggera do radikalne temporalizacije bitka: bitak je trans-misija, prenošenje. Bitak nije misliv kao prisutnost, već ga se može misliti samo kao ono svagda već iščezlo.<sup>61</sup>

Na taj način bitak se oslobađa „jakih“ obilježja koja mu je pripisivala metafizička tradicija. Vattimo na tragu Heideggerova mišljenja razvija koncepciju bitka kao takvog bivanja koje se očituje kao stalno „slabljenje“ njegovih čvrstih obilježja.<sup>62</sup> Smrt boga, o kojoj piše Nietzsche, Vattimo interpretira kao kraj stabilne strukture bitka, tj. kao objavu smrti jakih struktura metafizike. Vattimo smatra da u okviru današnjih mogućnosti raspolaganja tehnikom više nisu potrebni noseći pojmovi metafizike, kao ideja totaliteta svijeta, jedinstvenog smisla povijesti, autocentriranog subjekta i sl., u kojima bi se tražila sigurnost.

Slabljenje pojma bitka i njegova temporalnost slabe i pojam istine. Nema više čvrste, metafizički usidrene i vječne istine, već se ona poima kao retorički, hermeneutički obzor.<sup>63</sup> Istina je proizvod interpretacije. U okviru slabe misli istina se više ne poima kao objekt noetičkog zahvaćanja evidencijskog tipa, već je ona rezultat procesa verifikacije koji se proizvodi poštujući izvjesne procedure. Istina se „dogođa“ u retoričkome obzoru koji je prostor slobode interpersonalnih odnosa i odnosa između kultura i naraštaja.<sup>64</sup> Vattimo se

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, 67-68.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 85.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 85-86.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 86.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*, 87.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 87-88.

poziva na Wittgensteinovu teoriju jezičnih igara – svaki zahtjev za validnošću može se postaviti unutar fiksnog sustava pravila, ali nema jednog jedinog metasustava koji bi mogao postaviti istinu za svaki sustav pravila, za svaku igru.

Takvo poimanje bitka i istine nužno dovodi i do revizije pojma subjekta.<sup>65</sup> Humanistički subjekt pojmljen kao samosvijest u okviru bitka mišljenog kao temelj, kao puna prisutnost, dolazi u krizu uvidom da je bitak vrijeme, nešto što je promjenjivo, ali vječno opstoji. Takav oslabljeni bitak definira se kao *trag*, kao ono što se ostavlja i predaje potomstvu. Heidegger rabi i pojam *Andenken* kojim označava pristup istini kao povijesnom spomeniku koji sadrži sjećanje na proživljeno, prema kojemu je najprikladnije držanje *pietas*, osjećaj poštovanja prema konačnosti.

Ako modernu definiramo kao epohu *prevladavanja* i novosti, onda iz moderne ne možemo izaći tako što ćemo je nastojati prevladati.<sup>66</sup> Slaba misao stoga ima s dijalektikom i razlikom odnos koji se ne svodi na jednostavno prevladavanje. Takav drugačiji tip odnosa Vattimo definira Heideggerovim pojmom *Verwindung*. *Verwindung* je takvo prevladavanje koje u sebi ima značajke *prihvatanja* i *produbljivanja*. Označava sklanjanje uz izvrtanje, kombinaciju prevladavanja i preuzimanja odgovornosti za prevladanu prošlost.<sup>67</sup>

Ako nema temelja i konačne istine, nego su nam dana samo povijesna „otvaranja“, a do bitka se ne dospijeva u prisustvu, već u sjećanju, odnos prema prošlosti postaje neka vrsta historijskog relativizma.<sup>68</sup> No Vattimo piše da je taj historizam umjeren, jer ta je povijest sam bitak. Spram prošlosti se treba držati na način *pietas*, koji prije svega evocira smrtnost i propadljivost. *Pietas* označava vjernost dobrima koja prenosi tradicija. Prošlost oživljavamo preko njezinih tragova, preko njezinih estetskih proizvoda. Prošlost i tradicija u postmoderni više nisu „jaki“ uzori koje treba oponašati i slijediti. Budući da je prošlost „prošla“ i da nam od nje ostaju samo tragovi, postmoderna ne može biti konzervativna. Ali njezin odnos prema prošlosti nije ni negirajući kao u moderni. *Pietas* je uvijek vezan uz *Verwindung* – podrazumijeva prihvaćanje, ali i produbljivanje.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, 88.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 89.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 90.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 90-91.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 91-92.

U razmatranju postmodernog estetskog iskustva Vattimo se poziva na Diltheyev uvid da je susret s umjetničkim djelom način da u imaginaciji iskusimo druge oblike postojanja.<sup>70</sup> U estetskom iskustvu živimo druge moguće svjetove, čime nam se ukazuje kontingentnost i relativnost „realnog“ svijeta u kojem živimo. Vattimo tvrdi da se estetička utopija realizira kao „heterotopija“.<sup>71</sup> Estetsko iskustvo otvara svijet ili svjetove koji nisu samo imaginarni, već ustanovljuju sam bitak, tj. *dogaćanja su bitka*. Prijelaz s utopije na heterotopiju otkriva ornamentalni karakter estetskog. Za Vattima kič, ako postoji, nije nešto što ne odgovara strogim formalnim kriterijima i što se nadaže u neautentičnosti manjka nekog jakog stila. Kič je samo ono što u razdoblju pluralnog ornamenta još uvijek nastoji vrijediti kao vječni spomenik, što zahtijeva stabilnost „klasičnog“ oblika umjetnosti.<sup>72</sup>

Postmoderni svijet odgovara modelu mreže, a ne modelu zupčanika koji se pokreće iz jednog središta, za koji je ključnu ulogu odigrala transformacija tehnologije od mehaničke faze k elektronskoj i informatičkoj. Svijet medija je pluralan, više liči na babilonsku zbrku nego na totalitet pokrenut iz jednog središta.<sup>73</sup> Takav decentrirani svijet obilježava *estetizacija* i *de-realizacija*. Prevaga statusnog simbola nad uporabnom vrijednošću i funkcija reklama samo su neki od simptoma činjenice kako se ekonomija sve više udaljava od „realnog“ života proizvodeći nove, umjetne potrebe. Vattimova interpretacija takvog fenomena nije negativna, nego ističe da treba težiti neograničenoj estetizaciji, potpunom gubitku referencije na stvarnost.<sup>74</sup>

Zahvaljujući medijima različiti modeli vrijednosti dolaze do riječi. U umjetnosti stilske se tradicije poravnavaju i gube dubinu, sve postaju jednako potrošive i oponašive.<sup>75</sup> Moderni pojam umjetnosti time gubi smisao. Živimo u doba intertekstualne književnosti, umjetnosti i kulture u cjelini.<sup>76</sup> Postmodernu umjetnost stoga obilježava hibridizacija, prepletanje i preklapanje stilova.<sup>77</sup>

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, 100.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*, 101.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 97, 101.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 102.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 103.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*; prema: Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 103.

Moguća „istina“ kasno-modernog estetskog iskustva je vjerojatno „kolekcionizam“, mobilnost moda, također i muzej; i na kraju, tržište samo, kao mjesto cirkulacije objekata koji su demitizirali referiranje na uporabnu vrijednost i koji su postali čiste razmjenske vrijednosti: ne nužno samo novčane razmjene, već simboličke razmjene, oni su statusni simboli, iskaznice prepoznavanja u grupama.<sup>78</sup>

Nasuprot jeziku medija, postmoderna *pietas* čini suprotno: spašava prošlost i sjećanje. Klasici su danas izgubili represivni karakter kanona. Tradicija postaje izvor iz kojeg se može slobodno crpiti.<sup>79</sup>

Postavlja se pitanje kako bez čvrstih obzora i identiteta izbjeći površnost i nestalnost postmodernog estetskog iskustva. Završava li slaba misao, konsekventno procesu de-realizacije, umnažanja svijeta i pluralizacije, u apsolutnom relativizmu?<sup>80</sup>

Činjenicom da više nema vječnih istina i apsolutnih kriterija ne znači da su sva djela jednako vrijedna i da je jedina stvarna instanca tržište sa svojim zakonima. Budući da je djelo mjesto događanja bitka, a budući da više nema vanjske legitimacije, odnos s djelom je dinamičan i dijaloški.<sup>81</sup> Interpretacija omogućava vrednovanje, ali ono mora biti svjesno svoje kontekstualne uvjetovanosti. Vattimo ističe da estetika može pomoći i u opisu i interpretaciji današnjeg društva opće medijalizacije kao svijeta olakšane stvarnosti, jer je manje jasna razlika između istine i fikcije, informacije i slike. Interpretacija umjetničkog djela je model čitanja svijeta, jer su i egzistencija i bitak sami hermeneutičko iskustvo. Emancipacija o kojoj Vattimo govori s „nihilističkog“ stajališta je svijet sukobljenih interpretacija.<sup>82</sup>

## Poetike postmodernizma

Kanadska teoretičarka Linda Hutcheon u djelima *Poetika postmodernizma* (1988) i *Politika postmodernizma* (1989) primjenjuje pojam „dvostrukog kodiranja“<sup>83</sup> na područje književnosti i gradi teoriju postmoderne kao paradoksalnog, u samoj svojoj biti podvojenog pojma.<sup>84</sup> Postmodernizam u književnosti, prema Hutcheon, obilježava „historiografska

---

<sup>78</sup> Gianni Vattimo, *La società trasparente*; prema: Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 103.

<sup>79</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 104.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 104.

<sup>81</sup> *Ibid.*, 104.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Poziva se na model postmoderne arhitekture Charlesa Jencksa i Paola Portoghesija.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 116.

metafikcija“ čiji su predstavnici Marquez, Grass, Fowles, Doctorow, Reed, Rushdie i dr. Iako metafikcionalna samosvijest nije ništa novo (*Don Quijote*, *Tristram Shandy*), njezina posebna koncentracija sugerira nešto što se može nazvati postmodernističkom poetikom.<sup>85</sup> Hutcheon ne želi sugerirati nikakav „transcendentalni identitet“ postmodernizma, nego ga promatra kao tekući kulturalni proces ili djelatnost, te misli da nam je umjesto čvrste definicije potrebija otvorenija, stalno promjenjiva teorijska struktura pomoću koje bismo doveli u red naše kulturno znanje i teorijske postupke.<sup>86</sup>

Osobitost postmoderne umjetnosti jest u tome što istovremeno i upisuje i osporava konvencije. Prema Hutcheon, postmoderna je svjesna da ne može pobjeći od sudjelovanja u ekonomskim (kasnokapitalističkim) i ideološkim (liberalno-humanističkim) dominantama svoga vremena, stoga je jedina mogućnost postojeće stanje dovesti u pitanje iznutra.<sup>87</sup> Stoga je postmoderna umjetnost namjerno proturječna i u njoj se uvijek mogu iščitati dvije tendencije: konzervativna i subverzivna.<sup>88</sup> Postmoderna je konstitutivno podvojena, te se nijedan pol njezinih tendencija ne smije zanemariti. Treba se čuvati gušenja cjelokupne složenosti postmodernističkog paradoksa.<sup>89</sup>

Postmodernizam treba promatrati kao proturječnu pojavu, koja rabi i zlorabi, uspostavlja i subvertira koncepte s kojima se suočava. Postmodernizam je „bitno proturječan, odlučno historijski i neizbježno političan“.<sup>90</sup><sup>91</sup> Hutcheon se poziva na Portoghesijevu izložbu *Strada Novissima* te objašnjava da se tu ne radi o nostalgичnom povratku predmodernizmu, već o kritičkom preispitivanju i ironičnom dijalogu s prošlošću umjetnosti i društva.<sup>92</sup> Isti je obrazac na djelu i u postmodernističkom preispitivanju figurativnog slikarstva i povijesne naracije u književnosti.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, 117.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*, 118.

<sup>90</sup> Prema Hutcheon, postmoderna je izrazito angažirana utoliko što nas uči da sve kulturalne prakse imaju ideološku podlogu koja određuje uvjete same mogućnosti njihove proizvodnje značenja. Prema: Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 117.

<sup>91</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 118.

<sup>92</sup> *Ibid.*

Nasuprot argumentu kritičara da postmodernizam popušta masovnoj kulturi, Hutcheon tvrdi da je i uniformizacija masovne kulture jedna od totalizirajućih snaga koje postmoderna nastoji osporiti. U ovom ćemo diplomskom radu pokušati pokazati kako i konvencije koje koriste masovna i trivijalna književnost mogu biti korisna poluga u stvaranju vrijednih književnih ostvarenja. Postmoderna uvijek nastoji raskrinkati stereotip, ono smatrano unificiranim pokazati heterogenim, ukazati na vrijednost i u onome nad čim se većina sablažnjava. Njegova paradoksalnost i proistječe iz spajanja naizgled nespojivog.

Postmoderni tekstovi svjesno propituju granice između fikcije i nefikcije, pa time i između umjetnosti i života. Većina tih proturječnih postmodernih tekstova su specifično parodijski u svome intertekstualnom odnosu spram tradicije i žanrovskih konvencija. Stoga granice između žanrova u postmodernizmu postaju fluidne.<sup>93</sup>

Paradigmatski postmodernistički oblik je parodija.<sup>94</sup> Parodija i uključuje u sebe i osporava ono što parodira, naizgled paradoksalno, te tako uspostavlja dijaloški odnos identifikacije i distance. Ona također preispituje i ideju izvornosti, temeljnog načela modernizma. Za razliku od Jamesona, koji gubitak individualnog i jedinstvenog stila vidi kao nešto negativno, Hutcheon inzistira na oslobađajućem učinku koji proizvodi osporavanje jake ideje subjekta i kreativnosti neovisne o povijesti.<sup>95</sup> Subjekt se više ne poima kao koherentan identitet koji proizvodi značenja. U proznim djelima stoga pripovjedači postaju ili zbunjujuće mnogostruki, ili ih je teško odrediti, ili su pak nestalni i ograničeni te često osporavaju vlastito sveznanje.<sup>96</sup>

Postmoderna premošćuje i jaz između elitne i popularne kulture, ponovno na paradoksalan način – koristi konvencije i jedne i druge. Luigi Cazzato tvrdi da je u početnoj fazi modernog romana (Defoe, Richardson, Fielding) nemoguće povući jasnu liniju između visoke i niske književnosti. Stvari se mijenjaju nakon Poea, koji se može istovremeno smatrati i „ocem“ Conana Doylea i Baudelairea. Nakon njega pisac je avangardist ili romanopisac za mase, Baudelaire ili Doyle.<sup>97</sup> Takva apriorna razlika između visokog i niskog u postmodernizmu gubi smisao. Postmodernizam često koristi popularne oblike kao što su

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, 119.

<sup>94</sup> *Ibid.*, 120.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.* Spomenuto ćemo osobito vidjeti u Itala Calvina.

<sup>97</sup> Luigi Cazzato, *From elitist Modernism to Populist Postmodernism?* (članak); prema: Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 120-121.

detektivska priča (Fowles, Eco) ili vestern (Doctorow, Berger), no on istovremeno koristi i konvencije elitne književnosti. Romani kao *Ženska francuskoga poručnika* i *Ime ruže* rabe i zlorabe konvencije i popularne i elitine kulture.<sup>98</sup>

Postmodernizam stalno dovodi u pitanje našu mogućnost da spoznamo „pravu istinu“ o prošlosti. Postmodernizam osporava centralizirane, totalitarizirane i hijerarhizirane sustave, no on ih ne uništava. On priznaje ljudsko nastojanje za stvaranjem poretka, no pokazuje da su ti poreci samo ljudske konstrukcije, a ne prirodno dani entiteti.<sup>99</sup> Postmodernizam osporava i modernističke dogme poput onih o autonomiji umjetnosti, o umjetnosti kao izrazu individualnog subjekta te o njezinu izdvojenju statusu spram masovne kulture. No istovremeno koristi i neke modernističke strategije kao što su autorefleksivnost, ironični ambigvitet i osporavanje klasičnog realističkog prikazivanja.<sup>100</sup>

Nasuprot modernizmu, postmodernizam nije negirajući spram prošlosti, ni utopijski spram budućnosti. Ne treba težiti ukidanju njegovih kontradikcija, već ih treba održavati u ironičnoj napetosti. Projekt postmodernizma je osporavanje sigurnosti, postavljanje pitanja, otvaranje fikcionalne tvorbe tamo gdje smo prihvaćali apsolutnu istinu. Nesigurnost, privremenost i povijesna uvjetovanost ne znače prestanak mišljenja, nego uvijek novo promišljanje i razmatranje.<sup>101</sup>

Postmodernizam je uvijek svjestan vremenskog i prostornog konteksta, za razliku od internacionalnog stila i univerzalnih istina moderne. Naglašeno je partikularno, lokalno i specifično. Nema humanističke „opće ljudske prirode“ ni univerzalnog čovjeka. Subjektivnost nikada nije fiksna i autonomna, nego uvijek u procesu.<sup>102</sup>

Jedno od obilježja postmoderne je i porast upotrebe povijesti kao teme pripovijedanja. Povijesni roman je, uz znanstvenu fantastiku, jedan od najčešćih oblika postmoderne proze.<sup>103</sup> Postmoderni povijesni roman više nije „nevin“, već u okviru pripovijedanja o prošlosti uvijek dovodi u pitanje samu mogućnost njezina spoznavanja.<sup>104</sup> I povijest i fikcija su diskursi, oni grade sustave značenja pomoću kojih stvaramo smisao prošlosti. Značenje i oblik stoga nisu u

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, 121.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.*, 121-122.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> *Ibid.*, 122-123.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 123.

<sup>104</sup> *Ibid.*

događanjima, već u sustavima koji prošle događaje pretvaraju u „činjenice“.<sup>105</sup> Postmodernizam ne negira da je „realni“ referent postojao, ali je svjestan da nam je danas pristupačan samo u tekstualiziranom obliku. Historiografska nas metafikcija upozorava da se empirijski događaji konstituiraju u historiografske činjenice pomoću selekcije i narativnog pozicioniranja.<sup>106</sup>

Postmodernistička se referencija razlikuje od modernističke po tome što otvoreno priznaje postojanje, iako i relativnu nedostupnost, prošle stvarnosti jedino putem diskursa.<sup>107</sup> Postmodernističko shvaćanje istine je u množini – istine su mnogostruke i mnogobrojne. A i put do jedne od mnogobrojnih nije neutralan – zajedničke osobine historiografije i fikcije su odabir, organizacija, dijegeza, anegdota, vremenski tijek, zaplet.<sup>108</sup> Nema vrijednosno neutralnih diskursa ni u znanosti ni u povijesti, jer jezik ima moć da *ustanovi*, a ne samo opiše stanje. Prošlost ne može biti poricana, ali joj se više ne može neproblematično vraćati.<sup>109</sup>

U postmodernizmu uvijek postoji proturječje, ističe Hutcheon, ali ne dijalektičko, jer nema sredstva koje bi izazvalo povratak prema idealnom totalitetu, pa umjesto sinteze, najviše što može ponuditi je problematiziranje.<sup>110</sup>

Brian McHale u djelu *Postmodernist fiction* (1987) pomiče interes od retoričkih oblika na spoznajne strategije postmodernizma.<sup>111</sup> U pokušaju razgraničenja modernističke od postmodernističke književnosti preuzima od ruskih formalista pojam „dominante“. Dominanta modernističke književnosti, prema McHaleu, je *epistemološka*. Takva književnost razvija strategije koje naglašavaju pitanja poput kako interpretirati svijet kojeg sam dio?, što mogu znati?, koje su granice znanja? itd. Karakteristična modernistička sredstva su stoga umnažanje i jukstapozicija perspektiva, fokalizacija kroz središnju svijest i različite varijante unutarnjeg monologa.<sup>112</sup> Nasuprot epistemološkoj dominantni modernizma, postmodernistička dominantna je *ontološka*. U njoj su naglašena pitanja poput koji je ovo svijet?, što činiti u njemu?, kako je sačinjen svijet?, koje su vrste svjetova?, kakav je odnos teksta i svijeta, koje su posljedice

---

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*, 123-124.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 125.

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*, 128.

<sup>112</sup> *Ibid.*, 128.

kršenja granica između različitih svjetova? i sl.<sup>113</sup> McHale ističe da je znanstvena fantastika za postmodernizam ono što je detektivski roman bio za modernizam – ona je ontološki žanr *par excellence*, osnovni izvor materijala i modela za postmodernističke pisce.<sup>114</sup> Karakteristični su postupci te književnosti oni koji ističu ontološka pitanja. Tipičan je *mise-en-abîme*, postupak koji remeti uobičajenu hijerarhiju ontoloških struktura, tako što recimo podtekst komentira osnovni tekst u kojemu je dio, umetnuta pripovijest okvirnu pripovijest, stvarajući time „kratki spoj“ unutar ontološke strukture.<sup>115</sup> Tekstovi se međusobno na neki način zrcale i rekurzivno uvraćaju u sebe sama.

Jedno od sredstava propitivanja ontoloških granica je i *heterokozam*.<sup>116</sup> U postmodernoj književnosti često se u fikcionalnom svijetu pojavljuju osobe ili fenomeni iz stvarnog svijeta (Napoleon, Nixon, mjesta kao Dublin ili Pariz, ideje kao materijalizam, kvantna mehanika i sl.). One se ne reflektiraju u fikciji kao inkorporirane, već čine enklave ontološke razlike unutar inače ontološki homogenog fikcionalnog heterokozma.<sup>117</sup>

McHale ističe da postmodernistička književnost zrcali stvarnost, a ta je stvarnost danas više nego pluralna.<sup>118</sup> Posebnu vrstu prostora koja može smjestiti toliko mnogo nesumjerljivih i međusobno isključivih svjetova McHale naziva *heterotopija*, preuzimajući pojam iz Foucaultove *Arheologije znanja*. Kao primjer heterotopije navodi Calvinovo carstvo Velikoga Kana. Radikalno diskontinuirana i inkonzistentna, heterotopija supostavlja svjetove inkompatibilnih struktura. Carstvo Velikoga Kana tako na primjer jasno krši načelo isključenja trećeg.<sup>119</sup>

Kršenje ontoloških granica između fikcionalnih svjetova rezultira međusvjetočnim prostorom koji McHale naziva *zona*.<sup>120</sup> Prostori koji su u atlasima stvarnog svijeta međusobno nepovezani kad se supostave u pisanom tekstu čine zonu. U naslojavanju su dva poznata prostora stavljena jedan na drugi, kao u dvostrukoj ekspoziciji, stvarajući paradoksalnu koegzistenciju – treći prostor, tj. zonu.<sup>121</sup> Osim problematiziranja granica između fikcije i

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, 129.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*, 129.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> *Ibid.*, 129-130.

<sup>118</sup> *Ibid.*, 130.

<sup>119</sup> *Ibid.*, 130.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*, 130-131.

zbilje, postmodernizam na različite načine problematizira i unutarnje granice fikcionalnog svijeta. Jedna od takvih strategija je prekidanje primarne dijegeze, što se dobro očituje u Calvinovu romanu *Ako jedne zimske noći neki putnik*.<sup>122</sup> Sljedeći postupak je strategija kineskih kutija ili babuški, odnosno varijacija navedenog *mise-en-abîme* postupka.<sup>123</sup> Tekstovi se međusobno zrcale, upućuju jedan na drugi ili se dijegetska razina umetnute priče počinje preklapati s razinom primarne priče, često prelazeći granice između fikcionalnih razina, ali i one između fikcije i zbilje.<sup>124</sup>

McHale od Genettea preuzima pojam *metalepse*, kršenja narativnih razina.<sup>125</sup> Metalepsa označava ontološki skok implicitnog autora, lika ili implicitnog čitatelja na neprikladnu mu razinu. Prizor je također očit u Itala Calvina.

Postmodernistička književnost nastoji istaknuti i *ontološko dvojstvo metafore*, njezino sudjelovanje u dva okvira referencije s različitim ontološkim statusima.<sup>126</sup> Metafora oklijeva između doslovne i metaforičke funkcije, a postmodernistički tekst svjesno produljuje takvo oklijevanje.

Kao često sredstvo postmoderne književnosti McHale ističe i *katalošku strukturu*, koju obilježavaju riječi oslobođene sintakse. S ontološkog gledišta katalozi su paradoksalni. Dekontekstualizacija riječi u kataloškoj strukturi ima suprotan učinak od prikazivanja svijeta napućenosti. To je ispražnjavajući jezik sadašnjosti koji iza sebe ostavlja praznu školjku – listu riječi.<sup>127</sup>

Isprepletanje različitih registara u tekstu romana proizvodi učinak koji McHale naziva *heteroglosija*, odnosno pluralnost diskursa.<sup>128</sup> Prizor je vrlo vidljiv u romanima Eca i Calvina.

McHale navodi i *karneval* kao obilježje postmoderne. Za razliku od službenih žanrova koji su tipično jedinstveni, te rodno i ontološki projektiraju jedinstven fikcionalni svijet, karnevalizirana književnost prekida ontološki obzor teksta pomoću brojnih umetnutih žanrova

---

<sup>122</sup> O tome ćemo više reći pri tematiziranju samog Calvinova romana.

<sup>123</sup> *Ibid.*, 131.

<sup>124</sup> Pavličićev roman *Večernji akt*, na primjer, završava tako što glavni lik počinje pisati roman koji upravo čitamo. U „Dodatku“ autorski lik Pavličić ne priznaje autorstvo nad romanesknim tekstom, no rado će ga potpisati.

<sup>125</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 131.

<sup>126</sup> *Ibid.*, 132.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> *Ibid.*

– pisama, eseja, romana unutar romana itd.<sup>129</sup> Karakterizira je izrazita stilska heteroglosija, ali i vizualnost: veličina poglavlja, ilustracije, osobit tip slova itd.

McHale želi istaknuti prije svega da je postmoderna književnost umjetnost koja razbija iluzije i stalno remeti dojam realnosti, ističući ontološku strukturu teksta i fikcionalnih svjetova.<sup>130</sup>

U knjizi *Načini modernog pisanja* David Lodge, i sam postmodernistički pisac, navodi nekoliko osnovnih postupaka koje rabe postmodernistički pisci.<sup>131</sup> Možemo ih izdvojiti i zaokružiti poetiku postmodernističkog pisma.

Prvi postupak koji izdvaja Lodge je *protuslovlje*. U postmodernističkom diskursu često pronalazimo iskaze ili postupke koji poništavaju sebe same, međusobno su kontradiktorni. Lodge izdvaja završetak Beckettova romana *The Unnamable* rečenicama „moraš nastaviti, ne mogu nastaviti, nastavit ću“. U tom originalnom slijedu svaka rečenica na prvi pogled niječe onu koja joj prethodi. Kada bi slijed išao: 'ne mogu nastaviti, moraš nastaviti, nastavit ću', rečenice bi poprimile logičan, ohrabrujući smisao.<sup>132</sup> Lodge navodi da su dio protuslovne osnove pisanja u postmodernističkih pisaca i česti likovi hermafroditi.

Postmodernistički se pisci često pokušavaju oduprijeti zakonu odabira u pripovijedanju, pri kojem nešto moraju izostaviti. Postmodernistički pisci tako često u isti tekst uklapaju pripovjedačke tokove koji se međusobno isključuju, iscrpljujući gotovo čitavo područje pripovjedačkih kombinacija. Takav postupak Lodge naziva *permutacija*. Postupak je uočljiv u Borgesa, Bartha, Fowlesa i dr. pisaca. U Borgesovoj noveli *Vrt sa stazama koje se granaju* komentiraju se različite mogućnosti romana Ts'ui Pena: pred vratima Fanga pojavljuje se neznamac; Fang odlučuje da ga ubije; ima nekoliko mogućih raspleta: Fang može ubiti došljaka, došljak može ubiti Fanga, obojica mogu ostati živi itd. U djelu Ts'ui Pena ispunjavaju se svi raspleti, svaki je od njih početna točka novog grananja.<sup>133</sup>

Od književnog teksta očekuje se neprekinuti slijed, misli trebaju biti dovedene u nekakav idealan red koji se kreće logično, bez ispuštanja važnih misli. Postmodernisti svoje pisanje često zasnivaju upravo na suprotnom. Beckett razbija slijed svog diskursa uvodeći

---

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> *Ibid.*, 133.

<sup>131</sup> David Lodge, *Načini modernog pisanja: Metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti* (Zagreb: Globus/Stvarnost, 1998), 263-291.

<sup>132</sup> *Ibid.*, 272-273.

<sup>133</sup> *Ibid.*, 274.

nepredvidljive promjene tona, metafikcionalne primjedbe upućene publici, praznine u tekstu, protuslovlja i permutacije.<sup>134</sup> Stoga takav postupak Lodge naziva *prekinuti slijed*. Neki su američki pisci otišli i korak dalje te svoj diskurs zasnovali upravo na razbijanju slijeda, kao npr. Ronald Sukenick u *98.6*. Pisanje u malim ulomcima, nepovezani sadržaju, naslovi pisani različitim tipom slova i sl.

Važno obilježje postmodernističkog pisma je i *slučajnost*. Razbijeni slijed često djeluje kao plod slučajnosti, no točnije bi bilo da ti pisci slijede logiku apsurda. William Burroughs slučajnost primjenjuje mehaničkim sredstvima, odnosno izrezivanjem – izrezivanje i spajanje različitih tekstova tvori konačan rezultat. B. S. Johnson *Nesretnike* izdaje kao knjigu s neuvezanim listovima gdje se od čitaoca očekuje da sam izmiješa stranice i složi tekst.<sup>135</sup>

*Prekomjernost* Lodge uočava u nekih pisaca koji sredstva izražavanja tjeraju do krajnosti, eksperimentiraju s njima dok ih gotovo ne unište te ih podvrgavaju parodiji i burleski kako bi izbjegli njihovoj tiraniji.<sup>136</sup> Thomas Pynchon, na primjer, u romanu *Duga sila teže* (1973) uzima banalnu analogiju između raketa i falusa i nemilosrdno i groteskno je grana u svim smjerovima kroz svoj neobično dug roman.<sup>137</sup>

Postoji pretpostavka o jazu i razdvojenosti između književnosti i zbilje, teksta i svijeta. Postmodernizam tu granicu nastoji razbiti, što Lodge naziva *kratkim spojem*. Načini koji vode tom cilju su: kombiniranje nasilno suprotnih načina unutar jednog djela – npr. onoga što je očito izmišljeno i onoga što je bar prividno činjenično; uvođenje autora i pitanje autorstva u sam tekst; razotkrivanje konvencija u toku njihove uporabe.<sup>138</sup> Takvi postupci nisu otkrića postmodernizma (nalazimo ih u *Don Quijotea* i *Tristrama Shandyja*), ali oni se u postmodernizmu javljaju vrlo često i razrađuju u takve detalje da zajedno s drugim sredstvima predstavljaju nov razvojni pravac.<sup>139</sup>

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, 276.

<sup>135</sup> *Ibid.*, 280.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> *Ibid.*, 284.

<sup>139</sup> *Ibid.*

## VISOKA I NISKA KNJIŽEVNOST

Milivoj Solar započinje svoj tekst *Laka i teška književnost* govorom o intuitivnom poimanju lakoće i težine u književnosti.<sup>140</sup> Lako povezujemo s lakoćom stila, elegancijom, ali i ispraznošću i bezvrijednošću. Teško pisanje pak obično povezujemo s naporom kojim svladavamo određenu metaforiku ili neobičan svijet novih iskustava. No težina može i zavarati – ponekad iza teškog iščitavanja otkrijemo zapravo banalne poruke.<sup>141</sup>

O samom govoru o teškom i lakom u književnosti Solar kaže:

No, podjednako tako upravo vama, čini mi se, neće biti lako razjasniti zašto bi ta opreka mogla biti važna i u znanosti o književnosti, jer je ona očito prenesena iz „fizičke stvarnosti“, pa je do te mjere neodređena i mnogoznačna da je svaki pokušaj njezina utvrđivanju u okvirima strogo razgraničenih pojmova unaprijed osuđen na neuspjeh.<sup>142</sup>

Želimo naglasiti koliko su navedeni termini proizvoljni i neodređeni te ih je teško rabiti. U ovom ćemo ih radu rabiti jednim dijelom uz pomoć drugih pojmova i teorijskih konstrukata kako bismo ih učinili preciznijima.

Nadalje, Solar govori o novijoj teoriji književnosti i njezinu poimanju teškog pisanja. Teško se pisanje može odnositi na dvoje: (a) teško je ono što književno djelo govori te (b) težak je način na koji književno djelo govori.<sup>143</sup> Solar navodi da se unutar književnosti ne može raspravljati o „sadržaju“ poruka jer ne pripada isključivo književnosti, no s time se autor ovih redaka ne bi složio. Ukoliko je nekakav društveni „sadržaj“, filozofska teza ili politička poruka dio književnog djela, ona je poprimila književni oblik, uvjetovana je književnim pisanjem i tada postaje književnošću. Više ne funkcionira kao znanstveni tekst ili politički govor. Utoliko ima smisla o njoj govoriti unutar književnosti.

Na ovakvu bih se distinkciju htio nadovezati u svom radu. Način na koji književno djelo govori, odnosno način na koji je oblikovano, mogli bismo imenovati *sintaksom* pripovjednog djela. Ona podrazumijeva način oblikovanja generalne kompozicije, način oblikovanja fabule, zapleta i likova. Pitanja koja postavlja pri analizi pripovjednog djela su: Je

---

<sup>140</sup> Milivoj Solar, *Laka i teška književnost* (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 7.

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Milivoj Solar, *Laka i teška književnost* (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 11.

li kompozicija jasna i dosljedna? U kojoj je mjeri fabula razvedena? U kojoj je mjeri postignuta napetost? Je li radnja dinamična? Jesu li likovi plošno ili dubinski oblikovani?

S druge strane, ono što književno djelo govori, što poručuje, imaginarni svijet koji gradi te idejnu pozadina na kojoj počiva možemo imenovati *semantikom* pripovjednog djela. Pitanja na koja odgovara su: Što djelo govori? Koja je temeljna ideja ili više njih? Koja je poruka djela? Što tvrde likovi? Do kakvih spoznaja dolaze? Što njihove teze i spoznaje znače za naš stvarni život? Posjeduju li alegorijsku/prenesenu vrijednost?

Između sintakse i semantike, forme i sadržaja, poseban status uživa jezik književnog djela, odnosno stil. Nelson Goodman je u *Načinima svjetotvorstva* pokazao da stil obuhvaća određena karakteristična obilježja i onoga što se govori i načina kako se to govori, i teme i izričaja, i sadržaja i forme.<sup>144</sup> Naime, tvrdnja da je tema ono *što* se govori, a stil ono *kako* se govori može biti očita, no ona je i puna nedostataka. Arhitektura, apstraktno slikarstvo ili dobar dio glazbe uopće nemaju teme, pa se u pogledu njihova stila ne može raditi o tome *kako* nešto govore. K tome, *što* jednoga činjenja može biti sadržano u *kako* nekog drugog načina. Također, neka pažnje vrijedna obilježja stila uopće nisu način govorenja, nego obilježja samog predmeta, osobito u likovnim umjetnostima.<sup>145</sup>

Tako, primjerice, jedan povjesničar može pisati usredotočujući se na vojne sukobe, a drugi na društvene promjene. Ili pak jedan biograf naglasak može stavljati na javnu karijeru, a drugi na privatni život. Dvije povijesti danoga razdoblja ili dvije biografije dane osobe neće se razlikovati prema značajkama proze, nego prema onome što se govori. Unatoč tomu, riječ je o razlikama u *književnome stilu* koje nisu ništa manje istaknute od razlika u izričaju.<sup>146</sup>

Štoviše, umjesto načina govorenja onoga što se govori, ono *što* se govori može biti *način* govorenja o nečemu drugom. Primjerice, pisanje o bitkama renesanse i pisanje o umjetnostima renesanse nisu različiti načini pisanja o bitkama ili o umjetnostima, nego različiti načini pisanja o renesansi. Govorenje o različitim stvarima može se smatrati različitim načinima govorenja o nečemu opsežnijem što ih oboje obuhvaća.<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> Nelson Goodman, *Načini svjetotvorstva* (Zagreb: Disput, 2008), 32.

<sup>145</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>146</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>147</sup> *Ibid.*

Stoga prema Goodmanu razlike između *načina* govora i onoga što se govori postoje, no treba imati na umu da se neka obilježja onoga što se govori računaju kao aspekti stila, tj. da su određene karakteristične razlike u onome što se govori razlike u stilu.<sup>148</sup>

Stoga će u našoj distinkciji sintakse i semantike književnog djela sam jezik igrati dvojaku funkciju. Ponekad će on pridonositi sintaksi djela (recimo, proziran i komunikativan izraz pripomažu oblikovanju shematične fabule i funkcionalnih likova), dok s druge strane neproziran izraz, ironičnost ili intertekstualnost mogu semantički, i semiotički, obogatiti tekst.

Ovom ćemo distinkcijom, tj. usredotočivanjem na sintaksu i semantiku pripovjednog djela, pokušati opisati romane Pavla Pavličića *Večernji akt* (1981) i *Koraljna vrata* (1990) te roman Umberta Eca *Ime ruže* (1980). Budući da se naš rad koncentrira na odnose između konvencija visoke i niske, elitne i popularne književnosti, uvjetno ćemo pokazati kako radovi ovih autora na planu svoje sintakse rabe konvencije popularne književnosti, dok na planu svoje semantike pokazuju odmak od trivijalnih shema te se otvaraju elitnoknjiževnim postupcima. U Pavličića će se gotovo u potpunosti moći ustvrditi da na planu sintakse, ali i jezika, pripada niskom modusu, a na planu semantike, odnosno idejne pozadine, visokoj književnosti, dok će u Eca stvar ipak biti malo drukčija. Ključnom će se pokazati njegov mehanizam intertekstualne gradnje književnog djela. No vidjet ćemo, ni u njega se ne da zaniijekati velika prisutnost popularnih konvencija na planu sintakse, odnosno elitnih na planu semantike, no uvijek uz svijest da i jedne i druge generira proces intertekstualnog povezivanja, isključiv elitnoknjiževni postupak.

Ana Radin u svome tekstu *Eventualne formalno-semantičke distinkcije: trivijalna i umetnička književnost* smatra da na razini sadržaja, književne teme, ne možemo uočiti bitnu razliku između „trivijalne“ i „umjetničke“ književnosti. Smatra da nema nijedne teme koja bi bila karakteristična samo za trivijalnu književnost.<sup>149</sup> Ovdje ne mislimo tako. Upravo je trivijalnoj književnosti idejna pozadina, *sadržaj*, uvijek unaprijed zadan, predvidljiv.<sup>150</sup> Uzmimo na primjer kriminalistički roman. Slika svijeta u njemu je uvijek unaprijed zadana. Postoji svijet groze kojem su simboli zločinstva i leševi, a „bogoliki intelekt“ oličen u

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>149</sup> Ana Radin, „Eventualne formalno-semantičke distinkcije: trivijalna i umetnička književnost“, u: *Trivijalna književnost*, prir. Svetlana Slapšak (Beograd: Studentski izdavački centar UK SSO/Institut za književnost i umetnost, 1987), 45.

<sup>150</sup> Usp. Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 182-187.

detektivu nastoji dokazati da u takvu svijetu vlada poredak.<sup>151</sup> Usto mu je implicitna socijalna kritika, ali uvijek jednodimenzionalna i ponovljiva: poželjne vrijednosti ne afirmira sustav, nego pojedinac. I nema dalje, uvijek je variranje na tu temu. Nema beskonačnog izbora tema i sadržaja. O zadanosti idejne pozadine žanrova trivijalne književnosti više ćemo reći u poglavlju o trivijalnoj književnosti. Međutim, sva značajnija odstupanja s obzirom na takvu zadanu sliku svijeta, nepredvidljivost i originalnost unutar semantike književnog djela, čine djelo zapravo umjetnički sposobnim. U ovom ćemo diplomskom radu pokazati da je idejna pozadina književnog djela, njegova semantika, zapravo ključno mjesto za elitno shvaćanje književnosti. U Pavličića na primjer, sve su ostale strukturne razine ogoljene do sheme, pa gotovo i predvidljivosti postupaka, no na razini svjetova koje stvaraju njegovi se romani uistinu odlikuju originalnošću, u svakom slučaju odmakom od sheme i zadanost. Stoga ne čudi njegovo neproblematično kritičko prihvaćanje i u okviru umjetničke književnosti. S druge strane, Eco se originalno poigrao svim strukturnim razinama, i sintaksom, i jezikom i semantikom, no da nije bilo potonjeg, da nije stvorio originalan i nov svijet značenja u svojem djelu, njegov bi rad ostao vjerojatno samo zgodan trik unutar popularne kulture. Visoka književnost nikada si ne zatvara krug sadržaja i poruka, dok trivijalna književnost to uvijek čini.

No vratimo se još malo Solaru. U tekstu *Kako govoriti o postmodernizmu u književnosti* Solar navodi da je moderna zadržavala razliku elitno i trivijalno te time uspijevala uspostaviti reprezentativna djela i pisce.<sup>152</sup> Sustav vrijednosti zasnivao se na originalnosti pa je vrijedno djelo moralo biti inovativno i neponovljivo. No originalnost je dovela visoku književnost do visokog stupnja ekskluzivnosti. Za razliku od modernizma, tvrdi Solar, u postmodernizmu nema bitne razlike između visoke i trivijalne književnosti.<sup>153</sup> Također, velik dio postmodernih autora svjesno upotrebljava postupke trivijalne književnosti, a to se očituje i u radovima autora koje ćemo ovdje analizirati. Iznijet ćemo i pretpostavku zašto to čine i u čemu je uopće vrijednost toga.

U tekstu *Postmodernizam ili kriza modernizma* Solar govori o onome što može biti ključno za naš tekst. Naime, govori o staroj Horacijevoj maksimi *prodesse et delectare* u književnosti. Književnost treba zabaviti i poučiti, biti korisnom. Evo što Solar kaže:

---

<sup>151</sup> Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 187.

<sup>152</sup> Milivoj Solar, *Laka i teška književnost* (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 28-29.

<sup>153</sup> *Ibid.*, 30.

Ne vjerujem da nas književnost uči kako zbilja izgleda, niti da nas zabavlja time što govori o nečemu čega nigdje nema, niti ga može biti, pa nas se kao puka izmišljotina zapravo i ne tiče. Mislim da od književnosti očekujemo da govori o nečemu što možemo prepoznati i kao nešto zbiljsko i kao nešto samo moguće, što će reći da ona prije svega govori o našim htijenjima i željama, kako onima za koje izravno znamo, tako i onima za koje tek nerado priznajemo da ih imamo, pa ih tako rado vidimo isključivo jedni u drugima. Reći ću krajnje jednostavno: u književnosti dolaze do izražaja ljudske želje i potrebe; jedino to nas zabavlja i poučava istovremeno, a dugo se smatralo da je oboje nerazlučivo povezano.<sup>154</sup>

Ono što Solar kaže o zabavi i pouci, željama i potrebama, mogućem i stvarnom svijetu vrlo je važno za naš rad. U kontekstu postmodernih romana o kojima ćemo govoriti može se primijetiti da oni zabavljaju, u smislu rasonode i slobodnog maštanja, na razini svoje *sintakse*, tj. uporabom mnoštva trivijalnih konvencija koje ponajprije čine uzbudljivu fabulu. Dobar zaplet i mnoštvo peripetija siguran je put takvom vidu zabave i „utonuću“ u čitanje. Jasno da zabaviti može i neki drugi aspekt književnog djela, kakva šala, ironija, neobičan lik ili neko sadržajno rješenje, no ništa ne jamči tako kontinuiranu i jaku ugodu kao dinamična fabula. S druge strane, naša želja za poukom i nečim korisnim, produktivnim najснаžnije biva utažena strukturnim momentom koji nazivamo *semantikom* pripovjednog djela u cjelini. Govor o zbilji oko nas ili kakva bi ona mogla biti; posredan govor o svijetu oko nas; neka vrsta spoznaje koju nam roman može dati. Obično se to čini kroz filozofske, teološke, znanstvene i druge pasaže, rasprave i kraće traktate koji čine pripovjedno djelo. Moderni roman je taj aspekt uzdignuo do vrhunca, oslanjajući se gotovo samo na njega.

No uporabu sintaktičkih i semantičkih struktura na ovaj način možemo povezati s još nečim. Solar piše o prostoru i vremenu unutar postmoderne književnosti.<sup>155</sup> Tvrdi da prostor i vrijeme postmoderna želi ignorirati. Uspoređuje stoga književnost postmodernizma s bajkom: bajka ignorira prostor i vrijeme tako što stvara imaginarne prostore. Za razliku od nje, realistički roman oblikuje kontinuitet u prostoru i vremenu: stvara realne prostore i sljedove života junaka. U realističkom romanu u ostvarenju želja nužno je pristati na odlaganje jer se želje sukobljavaju sa zbiljom. U bajci ništa izvanjsko nije suprotstavljeno zadovoljenju želja, radi se o trenutnom zadovoljenju. Psihoanalitički gledano, bajka bi ocrtavala sukobe unutar ida, a realistički roman sukobe unutar ega.

---

<sup>154</sup> Milivoj Solar, *Laka i teška književnost* (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 56.

<sup>155</sup> *Ibid.*, 59.

Vežano uz naš koncept, moglo bi se ustvrditi da mnogi postupci na razini sintakse postmodernih romana koje ćemo analizirati udovoljava potrebama ljudskog ida: želja za zabavom, ugodom, opuštanjem, utonućem u drugi svijet, maštom i fantazijom biva utažena dinamičnom i uzbudljivom fabulom kako smo spominjali. Semantički bi pak segment pripovjednog djela, u kontekstu postmodernih romana koje ćemo opisati, udovoljavao potrebama ljudskog ega, tj., da se izrazimo preciznije, djelovao bi na oblikovanje ega kao superego: navodi na spoznaju, na produktivno ovladavanje svijetom, udovoljava želji za znanjem o svijetu koji nas okružuje. Na neki način, iz stanja opuštenosti i zanesenosti vraća nas u stvarnost.

Antony Easthope u svome radu *Visoka kultura/popularna kultura: Srce tame i Tarzan među majmunima*<sup>156</sup> govori o tri moguće teorije raskola između visoke i popularne kulture u 20. stoljeću. Radi se o liberalnoj teoriji, teoriji frankfurtske škole te althusserovskoj teoriji. Za nas je najzanimljivija ona prva, liberalna teorija, bračnog para Leavis, Franka Raymonda i Queenie Dorothy.<sup>157</sup> Zasnovana je na osobnoj psihologiji i moralnom individualizmu: popularna kultura pruža „ispunjenje želje u različitim oblicima“ dok strogost romana visoke kulture može pomoći čitatelju da se „manje nedoraslo“ nosi sa „stvarnim životom“. <sup>158</sup> Takva je teorija zasnovana na razlici između čitatelja koji se opiru samoobmanjivanju i onih koji to ne mogu, između onih koji su u stanju čvrsto se držati načela realnosti nasuprot onima koji se pasivno podvrgavaju načelu užitka.<sup>159</sup> Ova teorija, kao i ostale dvije, rezultiraju konkluzijom da je visoka kultura dobra, a popularna loša, no Easthope želi pokazati razliku između dviju kultura na temelju *tekstualnosti*, što zapravo pokušavamo i mi.

Easthope analizira dva romana: *Srce tame* Josepha Conrada i *Tarzan među majmunima* Edgara Ricea Burroughsa.<sup>160</sup> Smatra da je razlog poimanja Conradova romana kao djela visoke kulture, a Tarzana kao niske kulture, u tekstualnosti, a ne ideologiji. *Srce tame* počiva na stvaranju dojma „unutarnjeg značenja“ i „psihološke dubine“. S druge strane,

---

<sup>156</sup> Antony Easthope, „Visoka kultura/popularna kultura: 'Srce tame' i 'Tarzan među majmunima'“, u: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*; prir. Dean Duda (Zagreb: Disput, 2006), 221-246.

<sup>157</sup> Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* (London: Chatto and Windus, 1965), 51, 74; prema: Antony Easthope, „Visoka kultura/popularna kultura: 'Srce tame' i 'Tarzan među majmunima'“, u: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*; prir. Dean Duda (Zagreb: Disput, 2006), 223.

<sup>158</sup> *Ibid.*, 223.

<sup>159</sup> Antony Easthope, „Visoka kultura/popularna kultura: 'Srce tame' i 'Tarzan među majmunima'“, u: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*; prir. Dean Duda (Zagreb: Disput, 2006), 223-224.

<sup>160</sup> *Ibid.*, 226-237.

u *Tarzanu* se postavlja vrlo malo pitanja – radi se više o tome *kako* će i *kad* čovjek-majmun otkriti svoj identitet, a ne hoće li (*ako*). U principu, i ovdje je izražena ona dubina i neponovljivost *sadržaja* visoke književnosti o kojoj smo govorili, dok semantiku trivijalnog romana čini predvidljivost – zna se što će se dogoditi, pitanje je samo kada i kako. Na planu fabule *Srce tame*, tipično za moderni visokoknjiževni roman, karakterizira dvostruka pripovijest, no malo radnje, a i ona se čini neodređenom i neizvjesnom. *Tarzan* je pak otvoreno linearan te se pažnja koncentrira oko „nasilne i dramatične fizičke radnje“.

I ovdje se očituje onaj stereotip da trivijalno djelo prati predvidljivost na formalnim i sadržajnim sastavnicama, dok se umjetničko djelo odlikuje odstupanjem od svih konvencija i očekivanja. U ovom ćemo pak radu pokušati opisati romane koji unatoč svojoj „dramatičnoj fizičkoj radnji“ mogu funkcionirati kao romani visokog književnog modusa, prije svega zbog svojeg odstupanja na semantičkoj razini.

Easthope tekstualne razlike dvaju romana sažeto, tj. binarno, prikazuje ovako:<sup>161</sup>

<i>Srce tame</i>	<i>Tarzan</i>
<i>apstraktno</i>	<i>konkretno</i>
<i>složeno</i>	<i>jednostavno</i>
<i>konotacija</i>	<i>denotacija</i>
<i>figuralno</i>	<i>doslovno</i>
<i>odgođeno značenje</i>	<i>neposredno značenje</i>
<i>implicitno</i>	<i>eksplicitno</i>
<i>mnoštvenost</i>	<i>jednoglasnost</i>
<i>moralna refleksija</i>	<i>fizička radnja</i>
<i>verbalno</i>	<i>vizualno (ikoničko)</i>
<i>ironično</i>	<i>neironično</i>

Društvena i kulturna procjena, prema Easthopeu, pozitivno vrednuje prvi stupac, a drugi negativno. Smatra da takvu pretpostavku treba relativizirati kako bi se spriječilo uobičajeno isključivanje popularne kulture iz ozbiljnih razmatranja. Njegov će krajnji zaključak biti da tekstu popularne kulture, kako bi se zahvatile njegove pozitivne vrijednosti, treba pristupiti čitanjem koje se bavi *vizualnom* prirodom diskursa. Kao prvo, ikoničko prikazivanje pretpostavlja *načelo ugone* načelu stvarnosti. Easthope se poziva na Freuda te

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, 232.

izvlači konsekvence kako je vizualno prikazivanje predodređeno za fantaziju, prije nego li za svjesno mišljenje. „Svjesno prikazivanje obuhvaća prikazivanje stvari i prikazivanje riječi koja joj pripada, dok nesvjesno prikazivanje prikazuje samu stvar“.<sup>162</sup> Stoga „diskurz popularne kulture, ovisan o vizualizaciji i o ideji ekspresivnosti tijela, ima formalnu predispoziciju za ispunjenje želje, a ne dužnosti“.<sup>163</sup> Ikoničko obilježje sugerira kako su ugone popularne kulture možda veće od ugoda koje pruža visoka kultura, zaključuje Easthope. Kao drugo, ikoničko pomaže u razmišljanju o *naratemu*, koji Easthope definira kao „mali scenični i pripovjedni karakterističan primjer“.<sup>164</sup> Evo što kaže:

Kad diskurz popularne kulture slijedi pisanu formu, kao što je slijedi u *Tarzanu*, on se čini posebno osiromašenim u usporedbi s diskurzom visoke kulture i njezinom otvorenom verbalnom tekstualnošću i bogatstvom polisemije. Međutim, diskurz popularne kulture odbija kompleksnost konotacija na razini pisanja kako bi se taj pluralitet vratio u jednoj drugoj sferi, a to je predodžba čiji je prikaz u malom lako vizualizirani naratem, mali scenarij, kao što je, na primjer, „Ja Tarzan – ti Jane“.<sup>165</sup>

Takav je naratem zapravo vrlo bogat značenjem na razini fantazije, navodi Easthope: žena uči muškarca jezik; ona čini transgresivnu inverziju patrijarhalnog zakona koji ženu određuje kao prirodu, a muškarca kao kulturu; poučava ga imenovanju i identitetu; uči ga spolnim razlikama itd. Radi se zapravo o ikoničkoj polisemiji koja se otvara zajedničkoj kolektivnosti.<sup>166</sup>

Čini se da Easthopeovi izvodi mogu biti itekako korisni za naš rad, osobito u pogledu tematiziranja sintakse koja se odlikuje konvencijama popularnih žanrova, stvarajući bogatstvo „tjelesne“ radnje i dinamike. Čini se da tako oblikovana sintaksa pripovjednog djela krije neku posebnu vrijednost, drukčiju no što je ostvaruje semantički potencijal djela. Ona se ispunjava na razini fantazije i kao da podsjeća na neke arhetipne i mitske slike ljudskog kolektiva. Također, ona odgovara načelu ugode, načelu kojem zapravo svi ljudi, na ovaj ili onaj način, teže.

---

<sup>162</sup> Sigmund Freud, *On Metapsychology* (PFL 11) (Harmondsworth: Penguin, 1984), 207; prema: Antony Easthope, „Visoka kultura/popularna kultura: 'Srce tame' i 'Tarzan među majmunima““, u: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*; prir. Dean Duda (Zagreb: Disput, 2006), 235.

<sup>163</sup> Antony Easthope, „Visoka kultura/popularna kultura: 'Srce tame' i 'Tarzan među majmunima““, u: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*; prir. Dean Duda (Zagreb: Disput, 2006), 235.

<sup>164</sup> *Ibid.*, 236.

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> *Ibid.*

Ovime smo naznačili jedan mogući pristup postmodernom književnom djelu – kroz rascjep visoke i niske književnosti. Kroz prizmu sintakse i semantike pripovjednog djela, ali i jezika koji ga čini, sagledat ćemo ispreplitanje i suigru konvencija kako popularne, tako i elitne kulture i književnosti. Roman koji se odlikuje dramatičnom i razvedenom radnjom, plastičnošću događaja, svojom sintaksom udovoljava potrebama ljudskog ida. To su potrebe za uzbuđenjem, intrigom, zabavom i svojevrsnim bijegom od stvarnog svijeta. S druge strane, uvidjet ćemo da se isti romani na planu svoje semantike itekako „brinu“ o produktivnim zadovoljstvima. Neuobičajeni i nimalo trivijalni svjetovi i značenja koja ta djela generiraju djeluju osvještavajuće na čitatelja. Potiču njegovu mentalnu aktivnost i reviziju dotadašnjih premisa i stereotipa posrednom slikom zbilje koja ga okružuje.

## TRIVIJALNA KNJIŽEVNOST

Zdenko Škreb u tekstu *Trivijalna književnost*<sup>167</sup> nudi jedan povijesni i konceptualni prikaz pojma trivijalne književnosti.

U svom prikazu engleske ulične umjetnosti ističe Leslie Sheperd da su u prvim stoljećima nakon izuma tiska knjige bile namijenjene isključivo svećenicima, plemićima, učenjacima, trgovcima, gradskim patricijima – nikako mnoštvu gradova. Knjige su tvorile granicu između kulture običnog naroda i kulture privilegiranih klasa.<sup>168</sup> No ipak su se ulice novih gradova punile književnošću, izraslom iz usmene: ona se širila štampom s književnim proizvodima na jednom listu (*broadside ballads*) na kojima bi pored balada bili i stihovi satire, patriotske pjesme i prikazi posljednjih senzacionalnih zločina.<sup>169</sup>

Kad je snažan uspon buržoazije u doba prosvjetiteljstva proširio umijeće i potrebu čitanja, ta je povijesna mijena izvršila utjecaj samo na građanske slojeve – za krajeve njemačkog govornog područja utvrđuje Bernhard Wittmann da revolucija čitanja nakon 1750. nije zahvatila „niže seoske slojeve“.<sup>170</sup> Zahvaćeno je činovništvo i privredno građanstvo, a od pripadnika nižih slojeva samo oni u dodiru s dvorom i građanstvom (posluga, vojnici...). U građanstvu osobito predavanje lektiri činile su žene.

Osamnaesto stoljeće, stoljeće prosvjetiteljstva, uvelike je raširilo književnu produkciju, osobito epsku prozu. Pored „revolucije čitanja“, koja je nastupila u građanstvu, važnu je ulogu odigrala uporna borba njegovih idejnih predstavnika protiv vlasti i utjecaja crkve u društvenom i kulturnom životu. U drugoj polovici 18. stoljeća nastaje dubok obrat u stilu čitanja: napuštanje kućne knjižnice, odane crkvi, i patrijarhalno-zadružnoga obiteljskog života u korist javnih oblika privatnoga individualnog obrazovanja.<sup>171</sup> Tome se kao daljnji

---

<sup>167</sup> Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981).

<sup>168</sup> Leslie Sheperd, *The History of Street Literature*; prema: Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 167.

<sup>169</sup> Robert Collison, *The History of Street Literature. Forerunners of the Popular Press*; prema: Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 167.

<sup>170</sup> Bernhard Wittmann, *Der lesende Bauer*; prema: Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 168.

<sup>171</sup> Rolf Engelsing, *Der Bürger als Leser*; prema: Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 169.

uzrok širenja lektire pridružilo uključivanje knjige kao robe u sistem kapitalističke proizvodnje.

Njemački književni kritičari, upozorava Jochen Schulte-Sasse, u posljednjim desetljećima 18. stoljeća u književnim djelima razlikuju dva uzroka umjetničke beznačajnosti: s jedne strane zanatska i umjetnička nesposobnost u djelima s izrazitim književnim pretenzijama, a s druge strane od iskona različit piščev stav – za kritičare toga doba književnost se raspada u dva izrazito različita područja. Leo Löwenthal ih naziva „dva moćna kulturna kompleksa“: s jedne strane umjetnost, a s druge roba orijentirana na potrebe tržišta.<sup>172</sup> Građansku književnost orijentiranu na potrebe tržišta kakva se stala širiti s kraja 18. stoljeća njemačka znanost o književnosti označava terminom trivijalna književnost.<sup>173</sup>

No Škreb teži tome da se termin *trivijalna književnost* konceptualno odredi, odnosno da ga se učini klasifikacijskim pojmom kako bi udovoljio zahtjevima znanstvenog istraživanja književnosti.

Walter Wiora razlaže kako je pojam *trivijalna književnost* unio zbrku u znanost u književnosti jer ga se upotrebljava za vrlo raznorodne pojave: za (1) masovnu književnu produkciju najnižeg ranga, za (2) epigonalni klasicizam te za (3) sentimentalnu konvencionalnost u umjetnosti. Uz njega se, barem u znanosti, vezao negativan vrijednosni sud.<sup>174</sup>

No ukoliko je trivijalna književnost vrijednosni pojam, ukoliko je pojam recepcije i vrednovanja, onda je on, poput sveg vrednovanja, podložan povijesnoj mijeni.<sup>175</sup> Utoliko bi u obzir trebalo uzeti književna mjerila određene epohe i razlike u recepciji, a trivijalnu bi književnost trebalo definirati kao „termin za kompleks književnosti koji dominantni predstavnici ukusa jedne povijesne zajednice estetski diskriminiraju“. U tom slučaju ne bi više postojala trivijalna književnost kao predmet stilistike ili sistematske estetike, nego bi to bile trivijalne književnosti kao srodne povijesne pojave.<sup>176</sup>

---

<sup>172</sup> Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 169-170.

<sup>173</sup> *Ibid.*, 170.

<sup>174</sup> Walter Wiora, *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst* (zbornik); prema: Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 171.

<sup>175</sup> Helmut Kreuzer, *Trivalliteratur als Forschungsproblem*; prema: Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 171.

<sup>176</sup> *Ibid.*

Jednak stav ima i Viktor Žmegač u svome radu *Kategorije kritičkog pristupa trivijalnoj književnosti*.<sup>177</sup> Teorija likovnih umjetnosti poznaje pojavu srodnu trivijalnoj književnosti – pojavu kiča. Kič je također povijesni problem, nije konstanta, a isto vrijedi i za trivijalnu književnost. Sustavno je moguće odrediti samo opoziciju u određenom razdoblju, koje opoziciju nameće. Stoga je jedino moguće odrediti značajke trivijalnih tekstova u sklopu pobliže određenja koncepcije književnosti.<sup>178</sup>

No Žmegač također napominje da povijest i teorija književnosti ne mogu svoju građu svrstavati u krute sheme, ni strukturalne ni vrijednosne. Kvantitativno golem dio produkcije, trivijalne produkcije, ne smije biti zaobiden. Stoga zahtijeva da se unutar znanosti o književnosti usvoji stupanj objektivnosti koji ima lingvistika.<sup>179</sup> Njoj ne pada na um vršiti diskriminaciju prema bilo kakvoj građi njezina domašaja ili da svoje pojmovne kategorije podvrgne nekoj apriornoj, odnosno tradicionalnoj vrijednosnoj dihotomiji. Ona nastoji shvatiti vrijednosne postulate u njihovoj uzajamnoj povezanosti, u cjelini, u strukturama jezičnog inventara.<sup>180</sup>

Stoga Žmegač nudi tri temeljna razloga u prilog proučavanja trivijalne književnosti. Prvi je tekst kao struktura. Književna djela i tekstove uopće treba shvaćati kao cjelinu u kojoj su svi elementi uzajamno povezani, konstituirajući se tek u svojoj funkcionalnosti.<sup>181</sup> Odlučujući korak predstavlja spoznaja da u saopćavanju pomoću znakova treba uočiti sustav odnosa između znakovnih aktualizacija, sklop relacija koje dopuštaju da se izvedu modeli razmjerno postojanih tipova u praksi saopćavanja.<sup>182</sup> Vladimir Propp, analizirajući bajke, shvatio je djelotvorno značenje relacija, što ga je dovelo do zaključka da zadaća proučavanja takvih tvorevina nije u analizi „sadržaja“, nego u opisivanju funkcionalnih odnosa unutar književnog sustava koji zovemo *bajka*. Slično je postupio i Viktor Šklovski raščlanjujući Doyleove pripovijetke o Sherlocku Holmesu. Strukturalna metodička načela pristupa književnom djelu postaju evidentna i u primjeni plodonosna ako su posrijedi tekstovi koji

---

<sup>177</sup> Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 171. Tekst Viktora Žmegača „Kategorije kritičkog pristupa trivijalnoj književnosti“ nalazi se u: *Književno stvaralaštvo i povijest društva* (Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1976).

<sup>178</sup> Prema: Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 171.

<sup>179</sup> Viktor Žmegač, „Kategorije kritičkog pristupa trivijalnoj književnosti“, u: *Književno stvaralaštvo i povijest društva* (Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1976), 162.

<sup>180</sup> *Ibid.*, 162-163.

<sup>181</sup> *Ibid.*, 164.

<sup>182</sup> *Ibid.*

sadrže najmanju količinu elemenata sposobnih da promatračevu pozornost zaokupe sugerirajući individualni slučaj.<sup>183</sup> Detektivski ili pustolovni roman ostvaraju svoj sadržaj u okviru *shema* koje imaju značaj predloška, modela.<sup>184</sup> „U takvim tekstovima značenje (poruka) i shema u toj mjeri konvergiraju da su u načelu identični: poznavajući načela strukturiranja, poznajemo tekst i prije nego što smo obaviješteni o njegovim promjenljivim (irelevantnim) elementima“.<sup>185</sup> Obilježava ih maksimalna predskazivost, što će reći da su obrati u pojedinim fazama fabularnog toka stereotipni. Takav shematizam očituje se i u funkciji likova – uloga im je, pa time i raspon djelovanja, u odnosu na cjelinu također predskaziva. Za njih vrijedi zakon književne *predestinacije*, po kojem im je unaprijed zajamčen uspjeh ili neuspjeh, ovakav ili onakav izgled, već prema zahtjevima obrasca.<sup>186</sup>

Drugi razlog opravdanosti znanstvenog proučavanja trivijalne književnosti može poprimiti ovakvu formulaciju: što je po današnjim shvaćanjima vrijedno, estetski legitimno, vidjet ćemo oštrije ako promatramo s negativnog pola.<sup>187</sup> Mjereći ozbiljna književna djela mjerilima trivijalnih, više ćemo saznati o njihovu obliku i smislu nego oslanjajući se na neposredan doživljaj. “Što je, na primjer, to što nazivamo uvjerljivim realizmom u književnosti jedva će nam otkriti intuicija; mnogo će više spoznaju unaprijediti usporedba s mimetičkom potkom većine trivijalnih tekstova, koji, sugerirajući iskustven pristup zbilji i strogo izbjegavajući sve što bi skrenulo čitaočevu pozornost na literarnost djela, zapravo iluzionizmom podržavaju vlast klišeja, privlačiv teror šablone“.<sup>188</sup> Danas suvremena književna produkcija, ističe Žmegač, svoje inovatorske težnje određuje upravo u opreci s receptima trivijalnih tvorevina (Robbe-Grillet, Handke). Takvi autori svoja književna djela shvaćaju kao kritiku komunikacijskih shema, odnosno ukalupljenih mentaliteta.<sup>189</sup>

Treći razlog pripada književnoj sociologiji. Proučavanje književnosti i njezinih funkcija ne bi smjelo mimoći tako golem korpusa tekstova koji sadrži djela koja su za mnogo čitalaca stalno štivo i jedini medij susreta s književnošću.<sup>190</sup> Također, trivijalnoj su književnosti svojstvene i neke posebnosti koje dopuštaju jasnu demonstraciju odnosa i

---

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> *Ibid.*, 165.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *Ibid.*, 167.

<sup>188</sup> *Ibid.*, 168.

<sup>189</sup> *Ibid.*, 168-169.

<sup>190</sup> *Ibid.*, 169.

funkcija koji sačinjavaju komunikacijski model književnosti. Tu se instancije producenta, teksta i receptora pojavljuju na vrlo neposredan način i pokazuju tendenciju po kojoj književni proizvod, tekst, poprima značaj robe. Stoga istraživanja na polju teorije recepcije itekako moraju ova djela uzeti u obzir.<sup>191</sup>

Blisko ovakvim napomenama Škreb ističe, i postavlja si kao zadatak, važnost klasifikacijskog uspostavljanja trivijalne književnosti, izvan vrijednosnih pojmova, odnosno pokazati da trivijalna književnost postoji sa svojim specifičnim *tematskim, strukturnim i stilističkim* značajkama.<sup>192</sup>

Bit trivijalne književne vrste, tvrdi Škreb, leži u *shemi* koja je konstituirana.<sup>193</sup> Struktura trivijalnog romana ne može se nazvati drukčije nego shemom – to je struktura, ali *structure préétablie*, u prvom redu s obzirom na četiri elementa: na tok radnje, prikazivanje ljudskih likova, jezik i određenu sliku svijeta kao idejnu pozadinu vrste.<sup>194</sup>

Kriminalni roman, kaže na jednom mjestu Bertolt Brecht, „ima shemu i pokazuje svoju snagu u varijaciji“.<sup>195</sup> Na njega se nadovezuju Annemarie Rucktäschel i Hans Dieter Zimmermann te dodaju da ne samo kriminalni roman nego i sve ostale vrste trivijalne književnosti bivaju nošene uvijek određenom shemom. Upotreba sheme i varijacije sheme zahtijevaju od autora zanatsku vještinu, ali ga i skućavaju u velikoj mjeri. Ambiciozni autor, koji želi čitaocu pružiti više od ostvarenja sheme, ne može je prevladati drukčije nego samo time da je napusti.<sup>196</sup> No, ako bi shemu napustio, ne bi više pisao detektivski roman, nego nešto drugo.<sup>197</sup> Takva će djela Zimmermann kasnije nazvati posebnim terminom *Schema-Literatur*<sup>198</sup> i posvetiti im posebnu studiju.

Stoga termin *trivijalan* posjeduje dva odjelita značenja: (1) *vrijednosni* pojam koji se u pravilu odnosi na *pojedinu* književna djela, samo kao simptom recepcije, nesposoban za

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, 169-170.

<sup>192</sup> Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 172.

<sup>193</sup> *Ibid.*, 182.

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> Prema: Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 182.

<sup>196</sup> U ovom ćemo radu pokušati sugerirati da može biti dovoljno napustiti shemu na jednoj od razina pripovjednog djela, npr. na planu uporabe jezika, tj. oblikovanja diskursa, a osobito na planu idejne pozadine.

<sup>197</sup> Annemarie Rucktäschel/Hans Dieter Zimmermann, predgovor zborniku *Trivilliteratur* (München, 1976); prema: Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 182.

<sup>198</sup> John G. Cawelti, unutar sjevernoameričke znanosti o književnosti, umjesto pojma shema koristi analogan pojam *formula*, baštineći ga iz područja proučavanja usmene junačke epske poezije.

znanstvenu karakterizaciju književnog djela; (2) *klasifikacijski pojam* unutar termina „trivijalna književnost“ koji označava shematizirana književna djela. U potonjem slučaju ne može se govoriti o pojedinim književnim djelima kao trivijalnim, nego samo o *trivijalnim književnim vrstama*, koje se onda ostvaruju u pojedinim djelima.<sup>199</sup>

Hans Zimmermann u djelu *Schema-Literatur* kao poznate žanrove trivijalne književnosti nabroja: pustolovni roman, vestern, kriminalni roman, pornografiju, ljubavni roman (koji uzima oblike romana o liječniku, o zavičaju, o knezovima, o sudbini) te *science fiction*.<sup>200</sup>

Već je rečeno da shemu koja konstituira pojedinu vrstu tvore tok radnje, specifičnost prikazivanih likova, jezični izraz i određeni model svijeta koji kao idejna pozadina karakterizira svaku pojedinu vrstu.<sup>201</sup>

Tok radnje može biti a priori determiniran bilo čvršće bilo slobodnije i labavije. Cawelti ističe da je detektivski roman determiniran s više krutosti toka radnje nego sentimentalni ljubavni roman. U svakom slučaju čitalac djela trivijalne književnosti očekuje da mu se prikaže *structure préétablie* za koju unaprijed zna kojim će ga putem voditi: u svakom takvom djelu tok radnje zadobiva prednost nad svim ostalim elementima strukture.<sup>202</sup>

Analiza trivijalne književnosti, osim spoznaja na planu shematskog toka radnje, od Proppa baštini i spoznaju da je bit likova u bajci u njihovoj *funkciji*, odnosno u njihovu djelovanju s gledišta njegova značenja za tok radnje.<sup>203</sup> Uz trideset i jednu funkciju oblikuju se karakteri poput junaka, protivnika/zlikovca, pomagača, darovatelja itd. Za bajku je važno kakvu radnju koji pojedini lik vrši, a tko je vrši i kako će je izvršiti od sekundarne je važnosti. Shematizacija ljudskog lika u trivijalnoj književnosti reducira čovjeka na puku funkciju unutar unaprijed fiksirana zapleta vrste. Ta se značajka trivijalne književnosti naziva *tipizacijom likova*.<sup>204</sup>

Jezik trivijalne književnosti Cawelti je okarakterizirao kao „a simple and emotionally charged style that encourages immediate involvement in a character's actions without much

---

<sup>199</sup> Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 184.

<sup>200</sup> *Ibid.*, 185.

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> *Ibid.*, 186.

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> *Ibid.*

sense of complex irony or psychological subtlety“.<sup>205</sup> Dakle, jednostavan i plošan jezik, koji, čini se, prije svega služi podsticanju i uključenju lika u radnju. O psihološkoj profinjenosti ili dvosmislenoj igri ne može biti riječi. Važnije je njegovo denotativno značenje nego konotativno.

Pitanje o idejnoj pozadini u djelima trivijalne književnosti vodi u pitanje djelovanja te književnosti na čitaoca. Ako je ostvarenje prefabricirane sheme onaj aspekt koji čitaoca privlači djelima pojedine vrste, treba utvrditi u čemu je privlačna snaga pojedine sheme.<sup>206</sup>

Klaus Kocks i Klaus Lange ističu da se konfiguracija sentimentalnog ljubavnog romana osniva na opreci između privatnoljudskoga i društvenog područja. U prikazu te opreke njezina se proturječnost preobražava. Dominacija privatnoljudskog područja pojačava se u tolikoj mjeri da se društvene proturječnosti umanjuju do beznačajnosti. Ljubavni par ignorira društvene opreke i klasne razlike jer je ljubav snaga koja obara sve društvene antagonizme. Značajka svijeta sentimentalnog ljubavnog romana je da njegovi likovi žive svaki dan isključivo od ljubavi.<sup>207</sup>

Pornografija desentimentalizira tu ljubav i na njezino mjesto stavlja spolni užitak, u različitim njegovim verzijama i perverzijama. Njezini likovi žive svaki dan isključivo od spolnog užitka.<sup>208</sup>

Za pustolovni roman Volker Klotz ističe da prikazuje privlačiv cilj koji se uspješno opire svim svakodnevnim nevoljama svojih čitalaca. Riječ je o tome da se pristupačan i shvatljiv svijet i ljudi koji se na osnovi pouzdanih predodžbi svojim djelovanjem probijaju kroz njega oslobode svih prepreka i potištenosti. Iz tog izbija prkosni optimizam koji se ne miri s postojećim stanjem. No takav roman diže „bunu“ u čitatelja privatno, da bi ga u političkom pogledu smirio.<sup>209</sup> Ursula Bücker predlaže sličnu formulaciju: „'trivijalni' junak s lakoćom savladava i svijet i povijest; individuum gospodari i društvom i predmetima u njemu, a oni mu se ni u čemu ne suprotstavljaju“.<sup>210</sup> Ističe i na osnovi čega junaka može zapasti takva funkcija: prakticizam nesputana toka zbivanja sugerira čitaocu „slobodu“ junaka koja je

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, 186-187.

<sup>206</sup> *Ibid.*, 187.

<sup>207</sup> *Ibid.*, 187.

<sup>208</sup> *Ibid.*, 188.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> Ursula Bücker, *Vorarbeiten zu einer Ideologiekritik der 'Trivilliteratur'*, 1975; prema: Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 188.

oslobođena svake povezanosti stvarnog čovjeka s njegovim subjektivnim, emotivnim i društvenim odnosima.<sup>211</sup> Funkcija se junaka pustolovnog romana sastoji u tome da u svim situacijama ostane pobjednikom. Takvu junaku Klotz s pravom pripisuje bogolikost.<sup>212</sup> Martin Greiner opaža da takav junak zadovoljava čitaočevu čežnju za „jakim čovjekom“, što čitalac sam nije i ne smije biti, i dopušta mu da se u lektiri takvih romana preda izrazitom autofetišizmu.<sup>213</sup>

Svijet detektivskog romana je svijet groze u kojem su simboli zločina i leševi; njemu suprotstavlja bogoliki intelekt u detektivu da dokaže kako je taj prividni svijet groze ipak još uvijek pristupačan i shvatljiv, da njime vlada poredak.<sup>214</sup> „Detektivski je roman hvalospjev svemoćnom intelektu čovjekovu koji je kadar da svijet iz prividnoga kaosa opet vrati u poredak“.<sup>215</sup>

U djelima znanstvene fantastike (*science fiction*) vlada jednako neograničeno poštovanje ljudskog intelekta, ali se to obožavanje s čovjeka prenosi na tehničke tvorevine toga intelekta, ili na prikazivanje njegovih (pseudo)znanstvenih otkrića.<sup>216</sup> To je svijet u kojemu je čovjek u shemi djela potisnut u pozadinu. Njemu ne pripada glavna funkcija u shemi, ona pripada njegovim tvorevinama i otkrićima.<sup>217</sup>

Za našu će daljnju raspravu biti važno shvaćanje trivijalne književnosti kao očitovanja sheme, predvidljive strukture, na planu toka radnje, oblikovanja likova, uporabe jezika i izgradnje fikcionalnog svijeta, odnosno idejne pozadine na kojoj djelo počiva. Dva romana Pavla Pavličića i Ecovo *Ime ruže* razmotrit ćemo tako što ćemo promotriti odnos elitnih, umjetničkih i trivijalnih, predvidljivih konvencija na svakome od četiri plana gradnje pripovjednog djela: radnja, lik, jezik, idejna pozadina. Vidjet ćemo da odnos nije jednostavan i pokušat ćemo mu pridati smisao i značenje.

Škreb svoj članak završava poredbom trivijalne i usmene književnosti. Jedan dio može biti vrlo značajan:

---

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 188.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> *Ibid.*, 188-189.

<sup>215</sup> *Ibid.*, 189.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ibid.*

Povijest književnosti rječito je pokazala da veliki pisci mogu jednostavne oblike usmene književnosti dići do najviše umjetničke značajnosti – to ni najsnažnijem autoru neće poći za rukom sa shemom trivijalne književnosti jer stilski nesklad koji joj je inherentan može umjetnički prevladati *samo tako da napusti shemu*<sup>218</sup>. Jednostavni oblici usmene književnosti mogli bi se usporediti s umjetničkim obrtom u kućnoj radinosti – vrste trivijalne književnosti bile bi onda serijski tvornički proizvodi za potrebe tržišta. Ako se trivijalna književnost, shvaćena kao klasifikacijski pojam, ovdje ipak vrednuje, onda to vrednovanje *nije subjektivan sud pojedinca* nego se osniva na objektivnim strukturnim značajkama takve književnosti. Ona ne zadovoljava kolektivne duhovne potrebe čitalaca kao umjetnost, nego kao surogat umjetnosti. *No, tako dugo dok suvremeni pisci ne mare za to da svoja djela učine dostupnijima i prosječnom čitaocu, njihovo će mjesto zauzimati trivijalna književnost* – i bit će to potpuno razumljiva pojava.<sup>219</sup>

Vidjet ćemo da se shema može napustiti i samo na pojedinoj pripovjednoj razini, ili se na pojedinoj razini istovremeno mogu koristiti i konvencije trivijalne i konvencije umjetničke književnosti. Možda takva uporaba može razbiti stereotip o konvencijama trivijalne književnosti kao inherentno stilski neskladnim. Ukoliko uporaba sheme vodi istodobno i razbijanju sheme, što se naoko može učinit paradoksalnim, stvari mogu poprimiti i drugačiju interpretaciju. Time bi se potvrdio univerzalni sud o postmodernoj književnosti kao ironično paradoksalnoj u sebi. A čini se da postoje i „snažni“ autori koji trivijalne, shematične konvencije mogu uzdići do umjetničke značajnosti, ili se barem njima mogu poslužiti da dopru do nje, makar na ironičan, „slab“ način. Time i njihova djela postaju dostupnija širem čitateljstvu, o čemu oni osobito mare.

No prije takvog izvoda, analizirat ćemo roman Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik*. Izdvojit ćemo osnovne razine na kojima roman metanarativno raspravlja o pripovjednim konvencijama, s osobitim naglaskom na odnosu „visokih“ i „niskih“ konvencija. Može biti egzemplarno i poticajno za naš rad.

---

<sup>218</sup> Kurziv moj, i dalje.

<sup>219</sup> Zdenko Škreb, „Trivijalna književnost“, u: *Književnost i povijesni svijet* (Zagreb: ŠK, 1981), 195.

## ITALO CALVINO I LAKO I TEŠKO PISANJE

Roman Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik* objavljen je 1979. Kompozicija romana poprilično je složena. Čini ga elementarna pripovijest o Čitatelju i Čitateljici, no zbivanja se odvijaju na još dvije dijegetske razine.

Na temeljnoj dijegetskoj razini roman je sastavljen tako što Čitatelj i Čitateljica, Ludmilla, neprestano bivaju prekinuti u svojem čitanju jer nastavci knjige neprestano nestaju, odnosno bivaju krivo otisnuti. Nestajanje nastavaka povezano je sa stanovitim Ermesom Maranom koji iz ljubomore prema doživljaju ugone koji Čitateljicu preplavljuje dok čita uspijeva prouzročiti da romani bivaju krivo otisnuti te da njihovi nastavci nestaju. Marana stvara krivotvorine, imitacije i apokrifne te ih umeće u romane samo kako bi spriječio da funkcija autora, na koju je ljubomoran, ne bude prisutna u tekstu, da mu objavi „smrt“.

Ermes Marana oduvijek je sanjao, jer su ga njegov ukus i dar vodili u tom smjeru, ali osobito otkad su njegovi odnosi s Ludmillom zapali u krizu, o književnosti koja bi se cijela sastojala od apokrifa, od lažnih atribucija, od imitacija, krivotvorina i pastiša. Kad bi se ta ideja uspjela nametnuti, kad bi sistematska nesigurnost u identitet onoga tko piše spriječila čitatelja da se s povjerenjem prepusti – s povjerenjem ne u ono što mu se pripovijeda, nego u nečujni glas koji pripovijeda – možda se na književnoj zgradi naoko ne bi ništa promijenilo... ali dolje, u temeljima, ondje gdje se uspostavlja odnos između čitatelja i teksta, nešto bi se zauvijek promijenilo. Tada se Ermes Marana ne bi više osjećao napuštenim zato što je Ludmilla uronila u lektiru: između knjige i nje svagda bi se zavlačila sjena mistifikacije, a on bi, identificirajući se sa svakom mistifikacijom, potvrdio svoju prisutnost.<sup>220</sup>

Čitatelj će upasti u složenu političko-izdavačko-literarno-ljubavnu pustolovinu s apokrifnim romanima, s ostarjelim piscem u krizi, tajnim sektama u potrazi za ocem pripovijesti („praiskonske magme iz koje proistječu individualne manifestacije pojedinih pisaca“), studentskim čitateljsko-političkim pokretima, špijunsko-terorističkim organizacijama i političkim diktaturama. Čitatelj i Čitateljica, onemogućeni u dovršavanju čitanja romana, podliježu znamenitoj i drevnoj Šeherezadinoj zamci.<sup>221</sup>

No postoje još dvije dijegetske razine pripovijedanja. U prvome poglavlju romana *Ako jedne zimske noći neki putnik* pripovjedač je na izvandijegetskoj razini. Obraća se implicitnom čitatelju riječima „Počinješ čitati novi roman Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik*.

---

<sup>220</sup> Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Znanje, 1998), 148.

<sup>221</sup> Tatjana Peruško, *Roman u zrcalu: suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti* (Zagreb: Naklada MD, 2000), 315-316.

Opusti se. Priberi se“. Tatjana Peruško ističe kako je neobično što ekstradijegetski pripovjedač romana autora spominje u trećem licu, distancirajući se tako od njega. Calvino na taj način relativizira Genetteovu tvrdnju da se ekstradijegetski pripovjedač u potpunosti poistovjećuje s autorom, i to ne implicitnim, nego stvarnim.<sup>222</sup> Time je Calvino pronašao način da proizvede ontološki skok ili kratki spoj svojom nazočnošću u djelu. Već smo govorili o Lodgeovu postupku *kratkog spoja*, kojim se pobija apriorna pretpostavka o granici svijeta i fikcije, zbilje i teksta, a Peruško dodaje da je riječ o postupku koji D. Hofstadter naziva „čudnim prstenovima“ (*strange loop*), Genette metalepsom, a McHale „ontološkim kratkim spojem“.<sup>223</sup> Calvinov ekstradijegetski pripovjedač obraća se u prvom poglavlju romana svome korelatu s drugog komunikacijskog pola, ekstradijegetskom primatelju.<sup>224</sup>

Već u idućem poglavlju (*II.*) dijegetska pozicija pripovjedača, a i potencijalnog čitatelja, se mijenja. Implicitni čitatelj će postati lik („Čitatelj“), a pripovjedač koji iskazuje taj sloj zbivanja na neki način je i dijegetsko „ja“ i iskazano „ja“ jer sudjeluje u zbivanjima i komunicira s likovima, pa postaje autodijegetski pripovjedač. Pozicija pripovjedača i čitatelja s ekstradijegetske razine se premješta na dijegetsku, na razinu priče. Tatjana Peruško ističe da je riječ o „fiktionalizaciji izvantekstualne čitateljske pozicije“, te na recepcijskom polu dobivamo niz: ekstradijegetski primatelj -> intradijegetski primatelj -> lik.<sup>225</sup>

Treća dijegetska razina koju možemo razaznati jest razina započetih, umetnutih pripovijesti koje pokušavaju čitati Čitatelj i Čitateljica, no ne mogu zbog spomenutih Maraninih intervencija. Ulomci se u cijelosti prenose u obliku poglavlja te čine siže romana *Ako jedne zimske noći neki putnik*. U njima se javljaju nove pripovjedačke pozicije, zbivanja i likovi. Umetnute mikro-priče, kako ih naziva Tatjana Peruško, međusobno su povezane na razini značenjskih konstanti, narativnih figura vezanih uz nepromijenjenu poziciju subjekta u različitim dijegetskim univerzumima, dok su žanrovski uzorci različiti.<sup>226</sup> Ona je opisana kao rasap, dezintegracija subjekta, čija je svijest o zajednici koju nastanjuje lišena iluzija i stoga rezultira antagonizmom između pojedinca i zajednice. S druge strane, žanrovski uzorci u koje je uronjena su različiti: kriminalističko-špijunski roman, obiteljsko-mafijaški, kriminalističko-zatvorenički, revolucionarni *thriller*, gangsterski roman, psihološki *thriller*, gangstersko-

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, 310.

<sup>223</sup> *Ibid.*, 309.

<sup>224</sup> *Ibid.*, 310-311.

<sup>225</sup> *Ibid.*, 311.

<sup>226</sup> *Ibid.*, 318.

metafizički roman, filozofsko-erotski, *western* i znanstveno-fantastični roman.<sup>227</sup> Konvencionalni je okvir primarne dijegeze tako ispresijecan iskazima koji predstavljaju različite poetike čitanja, odnosno pisanja romana.<sup>228</sup>

Na temeljnoj dijegetskoj razini Calvino nastoji obuhvatiti cjelovitu komunikacijsku situaciju u kojoj su čitanje, pripovijedanje i priča višestruko povezani i međusobno uvjetovani.<sup>229</sup> Za naše potrebe pokušat ćemo izdvojiti neke metanarativne, odnosno naratološko-poetičke iskaze, koji natapaju roman na mnogim razinama: na razini pripovijedanja, stila, esejističke refleksije, fabuliranja, žanrovskog oblika, oblikovanja likova i dr. Osobito nas zanimaju iskazi o postupcima trivijalne književnosti i o njezinu odnosu prema visokoj, umjetničkoj književnosti. Roman odlikuje visoka doza romaneskne samosvijesti i semiotičko-naratološkog znanja.<sup>230</sup>

Već sam početni odlomak koji smo izdvojili, o Maraninu „zadatku“, može biti zanimljiv iz dva aspekta. Jedan je pomisao o stvaranju djela na način pastiša i od već postojećih tekstova. Postupak je poprilično karakterističan za poetiku postmoderne, koja koketira s različitim stilovima, žanrovskim konvencijama i tekstovima u stvaranju pojedinog književnog djela. O Ecovoj zamisli da stvori djelo koje se u cijelosti sastoji od već napisanih tekstova govorit ćemo kasnije. Ovdje svakako takav iskaz možemo shvatiti i u metanarativnom i autopoetičnom značenju jer je roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* sastavljen upravo od drugih tekstova, različitih stilova i poetičkih postupaka. Čitamo dijelove romana koji su djelo drugih fiktivnih autora, a cijela osnovna dijegetska razina genezu nalazi u različitim teorijskim i naratološkim tekstovima. Kombinatorički impuls svoj izravan poticaj nalazi u Borgesovu modelu mreže beskonačnih istovremenih svjetova i višestruke, razgranate strukture vremena. Calvino se u *Američkim predavanjima* izravno poziva na Borgesovu pripovijetku *Vrt ukrižanih staza*, na koju upućuju i naslovi dviju umetnuti mikro-priča. Svoj roman pak određuje kao hiper-roman.<sup>231</sup> Drugi aspekt je Čitateljičino predavanje ugodu dok čita, odnosno nekoj vrsti senzualnog odnosa između nje i teksta, između nje i funkcije autora

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, 316.

<sup>228</sup> *Ibid.*, 319.

<sup>229</sup> *Ibid.*, 306-307.

<sup>230</sup> Usp. Tatjana Peruško, *Roman u zrcalu: suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti* (Zagreb: Naklada MD, 2000), 325.

<sup>231</sup> Tatjana Peruško, *Roman u zrcalu: suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti* (Zagreb: Naklada MD, 2000), 314.

na koju je ljubomoran Marana. Naime, njezino zadovoljstvo krije se u predavanju uzbuđenju priče, što si trivijalna literatura postavlja kao primarni zadatak. Iskaz možemo shvatiti i kao apologiju takve vrste zadovoljstva pri čitanju, odnosno zadovoljenja potreba ljudskog ida, želje za fantastičnim uzbuđenjima i nevjerojatnim obratima. Peruško ističe da podliježući Šeherezadinoj zamci, glavni likovi potvrđuju dubinski značaj pripovijedanja i priče, u suvremeno doba često proganjan iz umjetničke proze u carstvo popularnih narativnih oblika).<sup>232</sup> Takav je iskaz i autopoetičan, jer upravo Calvino okvirnom ljubavno-avanturističkom pustolovinom koju nudi te nizom konvencija trivijalnih žanrova koje koristi želi ispuniti i taj zadatak.

O svojim pogledima na književnost, njezin zadatak i o očekivanjima koja od nje imaju, Čitatelji i Čitateljica često progovaraju. Možemo ih prozvati „subjektima čitateljskih želja“.<sup>233</sup>

(...) Je li da je to upravo bio jedan od onih romana kakvi se vama sviđaju?

Stanka. Zatim se Ludmillin glas javlja polako, kao da želi izraziti nešto što se ne može točno odrediti:

- Da, tako je, vrlo mi se sviđa... Ali ja volim da stvari o kojima čitam ne budu sve odmah tu, tako masivne da ih se može dodirnuti, nego da se osjeća prisutnost nečega drugog, za što se još ne zna što je, znak nečega neznanog...<sup>234</sup>

Ili nešto kasnije kada ponovno tragaju za nizom nastavaka koji nestaju, Čitatelji i Čitateljica iznose svoje poetičke iskaze:

- Roman koji bih u ovome času najradije čitala – objašnjava Ludmilla – morao bi za pokretačku snagu imati samo želju da se pripovijeda, da se gomilaju priče, bez nastojanja da ti se nametne neko viđenje svijeta, samo sa željom da te prinudi da prisustvuješ rastu priče, kao rastu biljke, njezinom grananju, kao što se granaju grane i lišće...

U tome se odmah slažeš s njom: ostavljajući iza sebe stranice pretvorene intelektualnim analizama u prnje, sanjaš o tome da pronađeš prirodne, nevine, primitivne uvjete za čitanje...<sup>235</sup>

Čini se da Čitatelj, a osobito Čitateljica, žele prije svega užitek u samom čitanju, i to užitek u priči, onome što može ponuditi sintaksa romana: u uzbuđenju, preokretima, zapletima, iznenađenjima, dinamičnoj fabuli i sl. Takvo stanje uspoređuju s nečim prirodnim,

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, 316.

<sup>233</sup> Usp. Tatjana Peruško, *Roman u zrcalu: suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti* (Zagreb: Naklada MD, 2000), 319.

<sup>234</sup> Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Znanje, 1998), 42-43.

<sup>235</sup> *Ibid.*, 85-86.

poput rasta biljke, kao da je to nešto prirodno što roman, odnosno pripovjedno djelo, mora imati. Možemo iščitati implicitnu kritiku romana koji su eksperimentirali s kauzalnom logikom kompozicije, atrofirali fabulu te funkcionalan odnos među likovima smatrali nečim nepoželjnim i slabim. Vrhunac je dosegnut u modernističkom romanu. Ovdje Čitatelji i Čitateljica ne žele nikakvo „viđenje svijeta“ niti „intelektualne analize“, na čemu je počivala poetika modernističkog romana, nego čisti užitek u dobroj priči. Kao da žele reći: taj segment oblikovanja pripovjednog djela itekako je važan i nipošto nije za odbaciti. Kao da se nešto protuprirodno zbiva odbacimo li to.

Roland Barthes u djelu *Užitak u tekstu* govori o zadovoljstvu *izbjegavanja* i zadovoljstvu *produktivnosti*.<sup>236</sup> Zadovoljstvo izbjegavanja usredotočeno je na *tijelo* te ga Barthes naziva *jouissance*. Navodi da se radi o zadovoljstvu kakvo osjećamo pri blaženstvu, ekstazi ili orgazmu. Radi se o gubitku vlastita bića i subjektivnosti te pojedinac uspijeva izbjeći ideološkoj kontroli subjektivnosti. Prilikom čitanja, piše Barthes, tijelo čitatelja fizički reagira na tijelo teksta, na njegove fizičke označitelje, a ne na konceptualno i ideološko označeno. Tekst i čitatelj, tvrdi, na erotski način gube svoj identitet i postaju novo tijelo.

Ovakav opis zadovoljstva svakako bi bio blizak iskazima koje iznosi Čitateljica. Ona želi prije svega uzbuđenje u priči, u fabuli pripovjednog djela, a ona to može ponuditi plastičnim događajima, uvjerljivo i logično povezanima. Upravo bi to moglo činiti metaforički shvaćeno „tijelo teksta“, njegove fizičke označitelje, koje si čitatelj pomoću imaginacije predstavlja. Prisjetimo se da je i Easthope pokazao kako djelo popularne kulture djeluje svojom vizualnom, ikoničkom kvalitetom, koja pretpostavlja načelo ugone načelu stvarnosti. Čitatelj je kao u vrsti odsutnosti dok čita te biva na neki način preplavljen zadovoljstvom koje je bliže fiziološkom zadovoljenju.

No Barthes piše i o zadovoljstvu *produktivnosti*, suprotnom zadovoljstvu *izbjegavanja*. Produktivno zadovoljstvo Barthes označava s *plaisir*. Ono se tiče potvrde društvenog identiteta i stvaranja samih društvenih dobara. Stvar konsekventno možemo proširiti time da kažemo da produktivna zadovoljstva pretpostavljaju načelo stvarnosti načelu ugone te da se tiču onog konceptualno označenog u tekstu.

Ranije smo spominjali kako ćemo pokušati pokazati da se različite konvencije popularnih i trivijalnih oblika postmodernističkih djela koje ćemo analizirati koriste upravo na planu sintakse, odnosno stvaranju priče koja čitatelju nudi uzbuđenje i užitek. S druge strane,

---

<sup>236</sup> Prema John Fiske, *Understanding Popular Culture* (London & New York: Routledge, 1989), 49 i dalje.

pokušat ćemo pokazati kako ta ista djela upravo ruše trivijalne konvencije na planu semantike svojih djela. Uspijevaju razbiti određene stereotipe i odgovoriti originalno. Upravo na prvom planu, na planu sintakse, isti će pisci čitatelju odgovarati zadovoljstvima izbjegavanja, dok će na razini semantike utražiti njegove želje za novim vrijednostima, za potvrdom identiteta i produktivnim, korisnim djelovanjem. Na taj će način iznova moći biti interpretirana antička maksima *prodesse et delectare*.

Svakako treba spomenuti da i roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* udovoljava dvjema težnjama jedne ljudske osobe. S jedne strane, pustolovinom i odgodom čitanja odgovara potrebama ljudskog ida i njegovoj želji za zadovoljstvom izbjegavanja. S druge strane, „refleksivnost pripovjednog subjekta iziskivala bi pridruživanje nabrojenim žanrovskim odrednicama<sup>237</sup> pridjev[a] 'psihološki', a upadljivost prisutnog metanarativnog komentara (osobito u prva dva ulomka) u pripovjedačevu iskazu, dodatno probija okvire trivijalnih, odnosno popularnih modela“.<sup>238</sup> Time bi roman odgovorio i produktivnim ljudskim zahtijevima, odnosno potrebama njegova ega koje nalaže superego. Peruško ističe i da je Calvinov roman ogledni uzorak proze ranijeg razdoblja, „krize modernizma“, koje obilježava ukidanje jasne granice između institucija umjetničke književnosti i popularnih oblika, te naglašena romaneskna samosvijest.<sup>239</sup>

Barthesovo zadovoljstvo *jouissance* potvrđeno je u iskustvima čitanja naših junaka, a na jednom mjestu čitanje je uspoređeno sa zavođenjem i ljubavnim činom:

Od čitanja pisanih stranica, ljubavničko čitanje tijela (onoga koncentrata misli i tijela kojim se ljubavnici služe da bi skupa otišli u krevet) razlikuje se po tome što nije pravocrtno. Počinje od neke slučajne točke, preskače, vraća se, ponavlja, zastaje, grana se na simultane i raznorodne poruke, opet se sjedinjuje, susreće se s neugodnim trenucima, okreće stranicu, opet nalazi nit, kreće za njom. Može se razaznati smjer, kretanje prema nekom cilju, koje teži za klimaksom, pa u odnosu na taj kraj raspoređuje faze ritma, metričko skandiranje, vraćanje motiva.<sup>240</sup>

Kao što se u ljubavnom činu teži klimaksu, ali i odgodi i ponavljanju, slično tražimo i od čitanja. Psihoanalitički pristupi zapletu, poput onog Petera Brooksa, sugeriraju sličnost strukture zapleta sa strukturom spolne žudnje. U početku pripovijesti uvijek je prisutna

---

<sup>237</sup> Prethodno smo ih nabrojali, a uglavnom su popularna podrijetla: krimić, triler, vestern...

<sup>238</sup> Tatjana Peruško, *Roman u zrcalu: suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti* (Zagreb: Naklada MD, 2000), 317.

<sup>239</sup> *Ibid.*

<sup>240</sup> Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Znanje, 1998), 145.

*narativna žudnja*, često u obliku početne napetosti ili pobude koja dosegne vrhunac kada se nešto mora preokrenuti ili poduzeti. Mnoga djela imaju jasno strukturiran početak, sredinu i završetak. Završetak je ono za što nas pripremaju početak i sredina. Sredina je nužna obilaznica te je određuje odgađanje završetka. Sporedni zapleti upravo sprečavaju preuranjeno privođenje glavnog zapleta kraju. Zadovoljenje mora biti u pravom trenutku. Završetak se odgađa, ali nikada toliko da bi se izgubio interes.<sup>241</sup>

Suprotno takvom „muškom“ viđenju čitanja i narativne ugone, Susan Winnett piše o drugačije shvaćenom „ženskom“ iskustvu čitanja.<sup>242</sup> Smatra da ženski orgazam u snošaju nije nužan, te se analogno tome može uspostaviti i razlika u ženskom užitku čitanja. Da bi se razlika istražila, potreban je nov *kritički aparat*. Muški orgazam definiran je „nadimanjem i splasnućem“, te se takva kompozicija projicira i na kompoziciju pripovjednog teksta. Model koji takvoj kompoziciji leži u osnovi je mit o Edipu, Edipov zaplet. Winnett tvrdi da je ženski užitak određen potpuno drugim shemama i mogućnostima. Žena može svoju uzbudu započeti na bilo kojoj točki odnosa. Može početi i završiti svoje zadovoljstvo slijedeći logiku mašte i uzbude koja nema veze s djelovanjem i prikazivanjem „konvencionalnog“ heteroseksualnog spolnog čina, te može to ponavljati. Muška verzija zapleta, koju opisuje Brooks u poglavlju „Freudov ključni zaplet“, definirana je svršetkom. Organizam, pobudom izbačen iz stanja mirovanja, teži postići ravnotežu sredstvima za pražnjenje energije, odnosno teži svršetku i početnom stanju mirnoće. Svršetak time retrospektivno daje poredak i značenje zapleta. Kritičari su takvom shemom pokušali analizirati roman *Frankenstein* Mary Shelley te su joj prigovarali za nekoherentan zaplet. No njezina se dinamika ne da opisati muškom shemom užitka, koja je poopćena, te umjesto pojmova „nadimanja i splasnuća“ Winnet predlaže pojmove *rođenja* i *sisanja*. Time bi se moglo poopćiti žensko iskustvo. Ti pojmovi nemaju vrhunac u smirenju te im se značenje ne pridaje retrospektivno. Takvi pojmovi djelo tumače *prospektivno*, razmišljanjem unaprijed, gdje je svršetak tek početak, a ne definitivan kraj i smirenje. Time se i središnji dio pripovjednog djela iznova konceptualizira jer sisanje uključuje mnogo ponavljanja bez promjena i pokreće ga zavisno drugo biće – beba, a ne vlastita žudnja. Takvi postupci nagone naprijed, ali kao briga za novi život, koji je otvoren i bez definiranog cilja ili svršetka. Frankenstein je loš otac jer stvaranje čudovišta gleda kao

---

<sup>241</sup> Usp. Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge & London: Harvard University Press, 1984).

<sup>242</sup> Susan Winnett, „Rastrojavanje: žene, muškarci, pripovjedni tekst i principi užitka“, u: *Suvremena teorija pripovijedanja*, prir. Vladimir Biti (Zagreb: Globus, 1992).

svršetak. No to je tek početak koji podrazumijeva brigu i odgoj za stvorenje. Winnett zaključuje da su pripovjedni konstrukti arbitrarni, a ključnu ulogu igra spol. Muški zaplet je analitičan, sve vodi (poznatom) cilju, te se iz njega izvode sve premise (pojedini događaji i postupci). Žensko je pismo, pak, sintetično – razni događaji i premise mogu voditi mnogim ciljevima i zaključcima.<sup>243</sup>

Da se u ovom romanu uistinu radi o „romanesknom traktatu o čitanju“<sup>244</sup> „(...) koji tematizira i sve segmente procesa nastajanja, objavljivanja i recepcije književnog djela“<sup>245</sup> svjedoči i dio poglavlja podnaslovljena *Iz dnevnika Silasa Flanneryja*.<sup>246</sup> O tom dijelu govori i Solar.<sup>247</sup> Naime, Silas Flannery je pisac trilera koji je trenutno u krizi. Promatra mladu ženu dok čita i želi biti uzrok njezina čitalačkog oduševljenja i zadovoljstva. Zamišlja kakvu bi pripovijest mogao napisati i kreira sljedeći nacrt. Dva pisca stanuju u susjednim *chaletima* i ljubomorni su jedan na drugoga. Jedan je *produktivan pisac*, a drugi *piše s mukom*. Pisac koji piše teško posao produktivnog pisca smatra običnim obrtničkim radom i podilaženjem publici, no ipak mu i zavidi na njegovoj lakoći pisanja i metodičkoj sigurnosti. Pisac koji piše produktivno dok čita djela pisca koji piše teško uvijek mu se čini da će svaki čas uloviti ono bitno, no to izmiče i za sobom ostavlja nelagodu. No ipak mu i zavidi jer mu se čini da probija neku nepoznatu stazu ili da korača nad prazninom. Svoj vlastiti rad doživljava površnim i ograničenim naspram onoga što pokušava ostvariti pisac koji piše teško.<sup>248</sup> Dva pisca također promatraju jednu mladu čitateljicu te pisac koji piše produktivno smatra da čita roman bogat skrivenim značenjima, a pisac koji piše teško da čita jedan napet roman. Obojica odlučuju pisati na način drugoga te odnose čitateljici romane da ih pročita. Flannery zamišlja više mogućih ishoda, no jedan nam je posebno zanimljiv: vjetar pomiješa rukopise i iz toga nastane jedan vrlo lijep roman: „To je roman koji su i produktivni pisac i pisac koji teško piše oduvijek sanjali da napišu“.<sup>249</sup>

---

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> Mladen Machiedo, *O modusima književnosti: Transtalijanistički kompendij* (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 2002), 31; prema: Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 149.

<sup>245</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 149.

<sup>246</sup> Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Znanje, 1998), 157-163.

<sup>247</sup> Milivoj Solar, *Laka i teška književnost* (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 16-20.

<sup>248</sup> Italo Calvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik* (Zagreb: Znanje, 1998), 157-163.

<sup>249</sup> *Ibid.*, 162.

Između nekoliko Flanneryjevih poetičkih razmišljanja izdvojeno je ovo jer je vrlo važno za naše svrhe. Tematizira upravo rascjep između trivijalne i elitne književnosti, ali i mogućnost da se one pomire. Je li moguće stvarati na način udovoljavanja čitateljskim težnjama za uzbuđenjem, ali istovremeno i njegovim težnjama za posrednim znanjem o svijetu koji ga okružuje? Jeli istovremeno moguće udovoljavati i produktivnim i evazivnim zadovoljstvima? Upravo ćemo prijeći na analizu postmodernističkih romana Pavla Pavličića i Umberta Eca te ćemo pokušati sugerirati da je to na neki način moguće. Da je rascjep između popularne i elitne književnosti, odnosno modernističko zaziranje od dinamične fabule i aktivizma likova, pomalo i balast za književnost. Postupci kakve koristi trivijalna književnost kriju jednu osobitu vrijednost, dok postupci elitne književnosti nude jednu drugu. One se poklapaju s potrebama ljudskog ida, ali i ega. Proširenje vidika i nova iskustva jedna su vrijednost, dok su igra, zabava i fantaziranje druga. Književnosti je inherentno ispuniti i jednu i drugu.

Inače, sam „Silas Flannery“ krije mnogo intertekstualnih veza s Jorgeom Luisom Borgesom. Ime Silasa Flanneryja otkriva intertekstualnu vezu s djelima Flanna O'Briena, osobito romana *At swim two birds*, ustrojena po modelu beskrajne regresije ili kineskih kutija. Sličan model Calvino je mogao pronaći i među Borgesovom lektinom, u djelu stanovitog Herberta Quaina, regresivnom romanu koji sadrži osam priča različitog žanra, a sve najavljuju dobar sadržaj koji autor hotimice upropasti.<sup>250</sup> U neizmjernej ambiciji predočavanja totaliteta na dva moguća načina – pisanjem jedne knjige koja će sadržavati sve ostale ili pisanjem svih knjiga svih mogućih autora, kao i u poduhvatu prepisivanja romana *Zločin i kazna* u nadi da će ruka nastaviti sama, nalazimo Borgesove odjeke. Prva je zamisao izravan citat Borgesove Babilonske biblioteke, a drugu preuzima iz Borgesove pripovijesti *Pierre Menard, pisac 'Don Quijotea'*.<sup>251</sup> Flannery se na kraju odlučuje sprovesti u djelo zamisao o romanu koji bi se sastojao od samih početaka romana, što je zapravo autopoetičan iskaz pripovjedača te mizenabimski opis romana *Ako jedne zimske noći neki putnik*.<sup>252</sup>

Množina poetičkih i teorijskih postavki može se pronaći i u drugim likovima. Lotaria, Ludmillina sestra, predstavlja poetiku ideologizirana čitanja, dok je Irnerio programatski

---

<sup>250</sup> Tatjana Peruško, *Roman u zrcalu: suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti* (Zagreb: Naklada MD, 2000), 320-321.

<sup>251</sup> *Ibid.*, 321.

<sup>252</sup> *Ibid.*, 322.

nečitač. Na samome kraju romana osam različitih čitatelja iznose svoja poetička viđenja i čitalačka očekivanja.<sup>253</sup>

Calvinov roman tako svjesno ogoljava fikcionalnost teksta te fikcionalizira naratološke i književnoteorijske postavke uklopljene u trivijalni okvir radnje, često podvrgnutih parodijsko-satiričnoj obradi.<sup>254</sup> Prema načelu ostvarene metafore, Calvino većinu metanarativnih situacija u romanu gradi kao ostvarenje teorijskih postavki, koje uklapa u izrazito fabularni okvir, konvencijama žanrovski obilježen. Kombinacijom metanarativnih, odnosno naratološko-poetičkih iskaza i konvencionalnih pripovjednih postupaka, koje Calvino citira i primjenjuje kako u umecima, tako i u okvirnom dijegetskom prostoru, oslobađa se kritičko-parodijski potencijal romana.<sup>255</sup> „Kombinaciji popularnih žanrovskih oblika i radikalne autoreferencijalnosti (igra [s] pripovjednim razinama, pripovjedačev govor, fikcionalizacija komunikacijske situacije i njezino uvlačenje u dijegetski prostor) Calvino pridružuje i esejističku refleksiju; romanesknoj samosvijesti pribraja semiotičko i naratološko znanje, čime postiže demistifikaciju romaneskne iluzije“.<sup>256</sup> Peruško također ističe da umjesto uobičajena potiranja pripovjedne napetosti esejističkim i metanarativnim digresijama, Calvino se njima služi kao elementima radnje. Jedna od najučestalijih intertekstualno-strukturalnih analogija kojima se služi i koja ponajbolje opisuje njegov postupak svakako je model Šeherezadina pripovijedanja. Čini se da *Tisuću i jedna noć* postaje u postmodernističkom razdoblju općom metaforom, nadomještajući izgubljeni i žučeni pripovjedni užitak, elementarnu pripovjednu zavodljivost, *zadovoljstvo u tekstu*.<sup>257</sup>

Calvino intertekstualno završava roman posljednjom, posredno umetnutom pričom *Pita, nestrpljiv da čuje priču*, koju peti čitatelj pripovijeda po sjećanju na *Tisuću i jednu noć*. Sam roman završava brakom Čitatelja i Čitateljice, koji čitaju zajedno u krevetu, a Čitatelj upravo završava čitanje romana *Ako jedne zimske noći neki putnik* Itala Calvina. Roman je tako dovršen na način kratkog spoja. Konačno se podudaraju ekstradijegetska, dijegetska i razina umetnutih priča.

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, 324.

<sup>254</sup> *Ibid.*, 307-308.

<sup>255</sup> *Ibid.*, 309.

<sup>256</sup> *Ibid.*, 325.

<sup>257</sup> *Ibid.*, 326

Početne rečenice romana bile su: „Opusti se. Priberi se“. Izdvaja ih i Solar<sup>258</sup> te navodi kako *opuštanje* najavljuje „lak let mašte“, a *pribiranje* označava da će se čuti nešto važno – da će se spoznati nešto novo o svijetu u kojem živimo. „Teška i laka književnost tako su samo projekcija šizofrenične situacije pravog čitatelja“.<sup>259</sup> Ovo je zapravo obećanje ispunjenja Horacijeve maksime *prodesse et delectare*, o čemu smo govorili. Kada vjetar izmiješa papire produktivnog pisca i pisca koji piše teško, prema zamisli Silasa Flanneryja, nastane vrlo lijep roman koji su oduvijek sanjali da napišu. Pogledajmo možemo li nešto slično ustvrditi i s postmodernističkim romanima Pavla Pavličića i Umberta Eca.

---

<sup>258</sup> Milivoj Solar, *Laka i teška književnost* (Zagreb: Matica hrvatska, 2005), 19-20.

<sup>259</sup> *Ibid.*, 20.

## PAVAO PAVLIČIĆ: *VEČERNJI AKT I KORALJNA VRATA*

Kako smo prethodno najavili, analizirat ćemo Pavličićeve romane *Večernji akt* i *Koraljna vrata* te *Ime ruže* Umberta Eca s obzirom na korištenje konvencija popularne, trivijalne književnosti, odnosno elitne, umjetničke. Pokušat ćemo analizirati na kojim ih razinama pripovjednog teksta koriste i kombiniraju te uz kakve posljedice. Pokazat ćemo kako na sintaktičkoj razini lako zahvaćamo trivijalne konvencije, pa možemo reći da one tom razinom i dominiraju, dok na planu semantike pripovjedni tekst uspijeva odoljeti shematskoj konvenciji i predvidljivoj značenjskoj šabloni.

Prije no što analiziramo romane *Večernji akt* i *Koraljna vrata*, reći ćemo nešto općenito o poetici Pavla Pavličića.

Dubravka Oraić Tolić u knjizi *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna* opširno piše o Pavličiću kao paradigmatom hrvatskom postmodernom piscu.<sup>260</sup> Ističe da su postmoderna književnost i kultura opsjednute stvaranjem „Velikog teksta“<sup>261</sup>, a Pavličić je danas autor najvećeg i najraznolikijeg opusa suvremene hrvatske književnosti. Pavličić je tako, poput Eca, ugledni sveučilišni profesor i pisac svih književnih i medijskih vrsta (romani, novele, eseji, feljtoni, romani za djecu, filmski i TV scenariji itd.). Pavličić tematizira tradiciju u svojim romanima i nastoji s njom biti u dijalogu, što mu je ujedno i jedna od glavnih preokupacija u znanstvenom radu (npr. značajni prilozi o intertekstualnosti). Naposljetku, postmodernu kulturu „muče“ ontološka pitanja, a u središtu Pavličićeva opusa nalazi se odnos prema zbilji, i u izvornoj književnosti i u metaliteraturi (Pavličić je stručnjak za amimetična razdoblja manirizma i baroka u kojima je suodnos zbilje i književnosti problematičan).<sup>262</sup>

Oraić Tolić ističe da dubinsku strukturu Pavličićeva odnosa prema zbilji čine njegove ontološke strategije, tj. „oblici i postupci u kojima je pisac odgovarao na izazove nesigurnoga, raspadnutoga i izgubljenoga svijeta“.<sup>263</sup> U Pavličićevu se opusu tako izdvajaju tri velika ontostrateška područja: *fantastika*, *fiktofaktalnost* i *autobiografija*.

---

<sup>260</sup> Dubravka Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997), 112.

<sup>261</sup> Već je bilo riječi o „praiskonskoj magmi“ pripovijedanja, Borgesovoj Babilonskoj knjižnici i intertekstualnosti, a više ćemo o svemu reći kada budemo govorili o Ecu. U temelju je postmodernizma dijalog s različitim tekstovima, kao i fiktivna težnja zajedničkom „praizvoru“.

<sup>262</sup> *Ibid.*, 112-113.

<sup>263</sup> *Ibid.*, 113.

Fantastika pripada među ontološke žanrove, odnosno postupke, jer svojim uvođenjem druge, paralelne, nemoguće zbilje problematizira normalnu zbilju i njezin racionalni poredak. Fiktofaktalnost (pojam iz suvremene američke postmoderne kritike i znanosti) osnovno je ontostrateško načelo postmoderne književnosti jer svojom problematizacijom suodnosa fikcije i faksije, književnosti i zbilje u prvi plan ističe ontološki status same književnosti i njezinu ambivalenciju u odnosu spram zbilje. Nakraju, autobiografija je ontološki žanr *kat' exochen* jer svojom temom, autorovim vlastitim životom, problematizira osobnu zbilju, koja se pojavljuje u ambivalentnom dvostrukom obliku: kao prava realna zbilja i kao fikcija autorskog lika.<sup>264</sup>

Najvažnije Pavličičeve ontostrategije prema Oraić Tolić su: *onezbiljenje, sudar fantastike i zbilje, dominacija fantastike nad zbiljom, lelujanje, razgraničenje, Deus in machina i zbiljotvorba*.<sup>265</sup>

Objasniti ćemo ih ukratko jer mogu rasvijetliti Pavličičevu poetiku. Najprije ćemo opisati strategije do „razgraničenja“ jer se one primarno odnose na *Večernji akt*, roman koji ćemo najprije analizirati. Drugu polovicu strategija opisat ćemo kada budemo govorili o *Koraljnim vratima*. Kao što ćemo vidjeti, „razgraničenje“ nije slučajna granica.

*Onezbiljenje* Oraić Tolić opisuje kao pojavu pomicanja stvari iz zbiljskog poretka u nezbiljski, što rezultira sumnjom u opstojnost i važnost postojeće zbilje. Značajka je Pavličičevih ranih fantastičnih pripovijedaka. Može se oprimjeriti na zbirci *Lada od vode* (1972) u kojoj se naslovna metafora pojavljuje u dva sloja: u odnosu na priče o životu grada i na završnu metapriču, priču o književnosti. U prvom sloju onezbiljen je stanoviti grad, a u drugome književnost.<sup>266</sup> Završna metapriča vrlo je zanimljiva za nas jer se u njoj formuliraju dva osnovna načela postmoderne književnosti: *intertekstualnost* i *fiktofaktalnost*, a oba načela uzdrstavaju ontološki status književnosti. S jedne strane, književnost se više ne suodnosi neposredno sa zbiljom, nego do nje dolazi posredno – preko drugih tekstova, a s druge strane granica književnost/zbilja biva olabavljena (u kojoj važnu ulogu igra „realizirana metafora“).<sup>267</sup>

*Sudar fantastike i zbilje* očituje se u sudaranju stanovite empirijske pojave s fantastičnim pojavama. Zajedno s prvom strategijom također je značajka rane Pavličičeve

---

<sup>264</sup> *Ibid.*

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> *Ibid.*, 114.

<sup>267</sup> *Ibid.*, 114-115.

fantastične proze 70-ih godina. Očituje se u zbirci *Vilinski vatrogasci* (1975).<sup>268</sup> U trećoj priči, *Sve je sve*, tako, na primjer, glavni junak Ignac Doljanin pokušava napisati svoju doktorsku tezu o „svekolikome međusobnome simboliziranju u književnosti i kulturi“, no ubrzo svojom tezom počinje izravno izazivati niz neobičnih pojava u svakodnevnoj zbilji – opća povezanost počinje se manifestirati u zbilji: svaki put kad u kinu junak obriše rupčićem znoj s lica, pukne film, a dok u restoranu ustima prinosi čašu, nekoj ženi večera sleti u krilo i sl.<sup>269</sup>

*Dominacija fantastike nad zbiljom* očituje se tako što normalna iskustvena zbilja služi samo kao okvir za razlistavanje druge, paranormalne zbilje kako bi se cjelokupna povijest, kultura i umjetnost dovele u pitanje. Paradigmatsko očitovanje pronalazi u romanu *Večernji akt* (1981).<sup>270</sup> Mihovil, savršen falsifikator, falsificira predmete, ali i prirodne pojave, prostor pa i svijet. Svojom moći razotkriva svijet pun falsifikata čime povijest, kultura i umjetnost bivaju dovedeni u pitanje. Od početnog falsificiranja slika i predmeta, što se doima normalnim, stvari postaju potpuno paranormalnima kada Mihovil počne stvarati alternativne svjetove, pa i osobe – sebe sama. Na samome kraju („Dodatak“) poljuljan je odnos zbilje i fikcije jer se sugerira da je i roman *Večernji akt* samo nečiji (Mihovilov) falsifikat. Granice se tako brišu između zbilje i fikcije, istine i laži, mogućeg i nemogućeg.

Posljednja strategija koju ćemo zasada izdvojiti je *lelujanje*. Očituje se tako da se dva niza dovedu u međusobnu vezu tako da nijedan od njih ne dominira nad drugim, nego se jedan preko drugoga preljevaju bez konačna rješenja. Rezultat je najčešće ontološka krhkost i jednoga i drugoga niza. Značajka je Pavličićeve proze 80-ih godina.<sup>271</sup> U *Krasopisu* (1987), piše Oraić Tolić, lelujanje se odvija na svim razinama strukture. Najprije se na razini likova svaki lik pojavljuje kao realan i kao fiktivan. Na početku se Pavličić javlja kao „stvarna“ osoba, odnosno kao lik koji pokušava nalikovati empirijskom piscu, no tijekom romana taj se lik Pavličića počinje ponašati kao lik iz vlastitih krimića. Postaje upleten u zbilju koja proizlazi iz njegove fikcije. Tako se javlja i lik „stvarne“ Dubravke Ugrešić, ali i njezin fiktivni korelat u liku Zlate Dubrovečki. Uz lik Gorana Tribusona dolazi i Zoran Trumbetaš, a uz Velimira Viskovića i Želimir Lisković. Potom se strategija lelujanja provodi i na razini metateksta: brojna su razmišljanja o odnosu fikcije i zbilje, o njihovu međusobnom djelovanju, a likovi su nositelji pojedinih ideja o njihovu međusobnom odnosu. Unutar

---

<sup>268</sup> *Ibid.*, 116.

<sup>269</sup> *Ibid.*, 117.

<sup>270</sup> *Ibid.*, 119.

<sup>271</sup> *Ibid.*, 122.

okvirne priče lik Pavličić piše roman u kojemu također tematizira odnos fikcije i zbilje, tako da se lelujanje odvija i na razini priče unutar priče, teksta unutar teksta. Na kraju romana roman u romanu dobiva naslov *Krasopis* tako da se fiktofaktalna struktura uvrće u sebe samu – roman u romanu zapravo je roman koji čitamo.<sup>272</sup>

Strategija lelujanja ostvarena u *Krasopisu* bila je vrhunac i kraj Pavličićeve pripadnosti središnjoj postmodernističkoj paradigmi. Bio je to krajnji izraz *ontološkog relativizma* u suvremenoj hrvatskoj književnosti, nakon kojega će uslijediti obrat i u Pavličićevoj poetici i u hrvatskoj postmodernoj književnosti.<sup>273</sup> Nastupit će „razgraničenje“.

### **Večernji akt (1981)**

Kao što smo rekli, pokušat ćemo promotriti odnos trivijalnih i elitnih književnih konvencija na pojedinim strukturnim razinama romana: na razini toka radnje, oblikovanja likova, uporabe jezika i idejne pozadine.

Govoreći Fryevim rječnikom i njegovim arhetipom romanse<sup>274</sup> roman *Večernji akt* ispričovijedan je susljedno i procesualno, bez retardiranja radnje. Glavna fabularna shema ustrojena je tako da niz pustolovina vodi glavnoj pustolovini, a potom slijedi okončanje.

Glavni junak Mihovil, student Likovne akademije, otkriva svoju savršenu falsifikatorsku moć – može falsificirati savršene crteže<sup>275</sup>. No stvari ubrzo postaju paranormalne, pa osim crteža, slika i predmeta Mihovil uspijeva falsificirati književne tekstove, stvari, prostore, pa i ljude. Falsificirajući umjetničke slike, povijesne i druge dokumente, Mihovil otkriva mnoštvo falsifikata oko sebe. Čini se da je zbilja u kojoj živimo, politika na kojoj počivamo i povijest u koju vjerujemo falsificirana i konstruirana, a sve je u rukama tajnih i moćnih organizacija koje djeluju u suradnji sa samim političkim vrhom. Sve to uzburka vlasti, a i narod, koji počinje idolizirati Mihovila. Klimaks se zbiva kada Mihovil

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, 123-126.

<sup>273</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>274</sup> Northrop Frye, *Anatomija kritike* (Zagreb: Naprijed, 1979), 211 i dalje. Na umu treba imati Fryev koncept romanse koji je u osnovi većine trivijalnih žanrova. Osnova joj je *potraga*, a ona uvijek tjera naprijed. Potraga za zlikovcem, otkrićem tajne, zarobljenom princezom itd. Okončanje je uvijek uspostava nekog „prirodnog“ stanja, normalnog poretka: vjenčanje, zadovoljenje društvene pravde, spoznaja reda među stvarima i sl.

<sup>275</sup> Mihovilova sposobnost savršenog falsificiranja slika predstavlja zgodnu podudarnost s mađarskim slikarom i profesionalnim falsifikatorom Elmyrom de Horyjem, koji je djelovao diljem Europe i u Americi. O njemu je Orson Welles snimio „film-esej“ *F for Fake* (1974), naravno, i s našom Ojom Kodar. Kao i ovaj roman, film propituje narav originalnosti i izvornosti umjetničkog djela.

bježi od policije falsificirajući sebe samog. Radnja se okončava njegovim zaključivanjem svih prijašnjih događaja i početkom pisanja romana koji upravo čitamo. Stvara se tako vremenski krug, miješa se perspektiva fikcije i zbilje, što je David Lodge nazvao *kratkim spojem*. No roman ima još jedan, ponovno iznenađujući, „kraj“ – u „Dodatku“ Pavličić piše Zlatku Crnkoviću da rukopis *Večernjeg akta* koji je dobio na ponovni pregled nije njegov. No tekst mu se sviđa te pristaje da se objavi pod njegovim imenom, uz pismo ove njihove međusobne prepiske. Ontološke granice nisu uzburkane samo u Mihovilovu svijetu, nego i u zbiljskom svijetu čitatelja, makar kao štos.

Možemo reći da roman započinje kao kriminalistički – vlasti i ilegalne organizacije okupljaju se oko genijalnog krivotvoritelja.<sup>276</sup> No u takav poredak postepeno se uvlače elementi fantastičnog te počinju dominirati. Stoga je teško reći kojem žanru primarno roman pripada, no svakako možemo iščitati elemente kriminalističkog, akcijskog, detektivskog te pustolovno-fantastičnog romana, sve mahom žanrova trivijalne literature.<sup>277</sup> Nemeč izdvaja neke tipične elemente takve književnosti: dinamične fabule i neočekivani obrati; jednostavan i komunikativan izraz; plošni likovi, svedeni na funkcije.<sup>278</sup> Naglasak je na fabuli, na aktivizmu priče, te su njoj podređeni svi ostali strukturni elementi djela.<sup>279</sup> Događaji se nižu jedan za drugim, nema monologiziranja ili kontemplativnih digresija koje bi zaustavile ili usporile radnju. Radnja je poprilično napeta, prožeta mnogim uzbudljivim događajima koji postupno vode konačnom klimaksu. Početna napeta situacija veže uz sebe nove situacije kako bi se početna napetost razriješila.

Konkretno, stvari postaju interesantne već pri samome početku: Mihovil uspješno falsificira novčanicu i koristi je u trgovini. No radnja se gradira sve više: uspješno reproducira

---

<sup>276</sup> Usp. Krešimir Nemeč, „'Večernji akt' Pavla Pavličića“, u: *'Večernji akt' Pavla Pavličića/'Mor' Đure Sudete*, Krešimir Nemeč/Dunja Detoni-Dujmić (Zagreb: ŠK, 1994), 17.

<sup>277</sup> Velimir Visković prepoznaje i elemente „proze u trapericama“. Mladi lik, student, nalazi se u središtu zbivanja te je u nekoj vrsti oporbe spram konvencija „strukturiranog i institucionaliziranog svijeta“. Uz Mihovila su Dina i Zoran, koji zajedno čine neku vrstu klape. Može se i prepoznati suprotstavljenost mladih institucionaliziranom svijetu odraslih: ponajprije Zoranovu ocu, koji reprezentira svjetovnu vlast, i Velečasnom, koji reprezentira crkvenu vlast. Usto su okazionalno prepoznatljiv i urbani žargon te mitologemi iz života urbane mladeži. Prema: Velimir Visković, *Pozicija kritičara: kritičarske opaske o suvremenoj hrvatskoj prozi* (Zagreb: Znanje, 1988), 189-190.

<sup>278</sup> Krešimir Nemeč, „'Večernji akt' Pavla Pavličića“, u: *'Večernji akt' Pavla Pavličića/'Mor' Đure Sudete*, Krešimir Nemeč/Dunja Detoni-Dujmić (Zagreb: ŠK, 1994), 12-13.

<sup>279</sup> *Ibid.*, 13.

Matoševa pisma što dospijeva u novine. Sve postaje uzbudljivije jer ni stručnjaci ne mogu vjerovati da su falsifikati uistinu falsifikati koliko su dobro i uspješno napravljeni. Mihovil će ubrzo posjetiti i slikara Kolarića jer mu želi pokazati jednu sliku koju je naslikao i kojom je vrlo zadovoljan. Kada je Kolarić ugleda, biva zaprepašten – takvu je sliku upravo on jutros naslikao.

Oko svih događaja stvara se nekakva enigma, ali i potencijalna opasnost, što pridodaje dramatici romana. Mihovilov talent može biti poguban jer ga mogu iskoristiti ljudi krivih namjera. Mihovila ubrzo posjećuju mnogi nepoznati ljudi: od političkih moćnika i članova tajnih udruga, pa do povjesničara i voditelja muzeja – svi žele njegove usluge. Počet će ga slijediti i čitav narod, pomalo histerijski zanesen, željan promjena u društvu.

Fantastični elementi su također ključan aspekt proizvodnje uzbuđenja i napetosti unutar fabularnog toka. Mihovil odjednom može reproducirati djela svih slikara koje poželi, stranicu časopisa koji će izići sutradan, gramofonsku ploču, ali i prostor diskoteke te na kraju i samoga sebe.

S društvenog aspekta, najveće se iznenađenje zbiva kada Mihovil boravi u Povijesnom arhivu: otkriva mnoštvo falsifikata oko sebe. Mnogi povijesni događaji počivaju na lažnim dokumentima, čime biva dovedena u pitanje sama činjenica da su se uopće dogodili. Organizirano je i snimanje eksperimenta u kojem će Mihovil pokušati pred svima reproducirati Bukovčev *Gundulićev san*. No reprodukcija mu ne uspjeva jer je slika – falsifikat! Mihovil može falsificirati sve, osim falsifikata.

Čitav roman sastavljen je tako da ga prate međusobno povezani događaji koji gradiraju radnju i dovode je do vrhunca. Kao što smo rekli, nema retardiranja radnje i ona hita naprijed neprestanim iznenađenjima i obratima. Ni sam kraj romana nije lišen obrata i iznenađenja, i to dvostrukog, kako smo rekli.

Pavličiću je, kako navodi u pismu *Mariji Jurić Zagorki*<sup>280</sup>, prije svega stalo do dobre priče. Prema njemu, istrgnuti fabulu iz djela protivi se naravi proze. Djela bez fabule mogu postojati samo ondje gdje tradicija nudi bogat izvor različitih fabula i različitih načina oblikovanja.

Svakako možemo zaključiti da tok radnje odgovara shemi trivijalne književnosti. U prvom je planu aktivizam priče te je odnos među događajima poprilično krut i kauzalno povezan, čineći kompozicijsku koheziju. Nijedan događaj nije suvišan nego je dio osnovnog

---

<sup>280</sup> Pavao Pavličić, *Mariji Jurić Zagorki*, u: *Rukoljub: Pisma slavnim ženama* (Zagreb: Slon, 1995), 14; prema Krešimir Nemeč, *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine* (Zagreb: ŠK, 2003), 300.

fabularnog lanca. Također, jedna je osnovna radnja, nema paralelnih tokova. Fabula je linearno-progresivna, karakterizira je brzo izmjenjivanje događaja i često kulminiranje u dramatičnim prizorima.<sup>281</sup>

Likovi su također oblikovani konvencijama trivijalne književnosti i popularnih žanrova: mjesto im je određeno radnjom, odnosno funkcijom u priči. Nisu dublje analizirani, nisu psihološki produbljeni te su bez simboličkih vrijednosti.<sup>282</sup>

O glavnome liku mi ne znamo gotovo ništa: samo da je student Likovne akademije, da živi s bakom i da ima djevojku Dinu. Iako mu se od samog početka romana počinju događati paranormalne i dramatične stvari, nigdje ne pronalazimo njegovu analizu tih zbivanja, njegovo vlastito čuđenje, sumnju ili dvojbe u vezi s time što poduzeti. O tome što smjera ili o čemu razmišlja doznajemo tek kada već djeluje – u davanju intervjua, govoru pred masom ili pozivu na djelovanje. Kada se diskusija o Mihovillovoj moći i pokrene, on je uglavnom nezainteresiran – dok Zoran, Ciprijan i filolog Perković razgovaraju o krivotvorenim Matoševim pismima, Mihovil spava vani na klupi, a kada ga Dina nešto zapita o svemu što se zbiva, on se doima nezainteresiranim i bešćutnim. Kada provodi tri noći zatočen na Sljemenu, a u gradu se zbivaju dramatični događaji upravo zbog njega, iako svjestan da mora donijeti neki plan, jer planove s njim imaju drugi, ne pronalazimo niti jednu jedinu unutarnju misao koja bi bila povezana s tim.

O Dini također znamo samo da je njegova djevojka i da je maturantica, a ne znamo ništa o njezinu karakteru ili kvaliteti njihove veze. Zoran, njegov najbolji prijatelj, čini se da je u čitavoj priči samo zbog toga da „viši“ krugovi dođu u kontakt s Mihovillovim nevjerojatnim talentom – Zoranov otac je „budža“, Zoranov zet Ciprijan radi u Institutu, Zoran upoznaje Mihovila sa slikarom Kolarićem, a stječe se dojam da Mihovil ne bi otišao ni na predavanje docenta Gorana Cara da nije bilo Zorana.

Zoranov otac i Velečasni tu su da igraju ulogu institucija – vlasti ili Crkve. I jedni i drugi žele staviti pod uzde Mihovillove sposobnosti, pa i manipulirati njima. Njihove funkcije, ali i funkcionalne uloge u priči, bivaju čak i prozirno raskrinkane, uz dozu ironije, kada se pred kraj romana postupci i ponašanje i Velečasnog i Zoranova oca prikazuju na jednak način: puše iste cigarete, otpuhuju dim na sličan način, u isto vrijeme otresaju pepeo, slažu se u mišljenjima itd.

---

<sup>281</sup> Usp. Krešimir Nemeč, „'Večernji akt' Pavla Pavličića“, u: *'Večernji akt' Pavla Pavličića/'Mor' Đure Sudete*, Krešimir Nemeč/Dunja Detoni-Dujmić (Zagreb: ŠK, 1994), 22-23.

<sup>282</sup> *Ibid.*, 26-27.

Zanimljiv je lik Griblera, parodijski prikazana avangardnog pjesnika. Njegova je namjera stvoriti književni tekst gramatički valjanih rečenica, ali bez smisla. Riječi u njegovu djelu zadobivaju drukčija značenja nego u jeziku svakodnevne komunikacije, te time želi stvoriti djelo koje ne govori ni o čemu drugom osim o sebi samome. Time bi bio potpuno originalan, jer je prvi koji je to učinio, a njegovo djelo bilo bi nemoguće plagirati. No da uvođenje tog lika nije slučajno, pokazat će se kasnije, a o tome piše Velimir Visković.<sup>283</sup> Naime, Gribler je dovršio svoje djelo, a time i sam nestao, jer je rekao da je izjednačio život i pisanje te da dijeli sudbinu svojega djela. Stvar će Mihovilu poslužiti da izvede i svoju ideju o totalnom falsifikatu. Gribler će postići savršenstvo apsolutnom originalnošću, a Mihovil apsolutnom neoriginalnošću. U totalnom falsifikatu svaka bi stvar bila suprotna od onoga što jest. Mihovil će upravo na kraju stvoriti paralelnu falsificiranu zbilju i falsificirati sebe sama.

Slična je i jedna situacija s Bakom, koja je inače poprilično neaktivna u priči – tek pruža Mihovilu dom i upućuje ga Velečasnom. No starica i veze goblene što će poslužiti djelu da sugerira ideju o vrijednosti reproduktivnog rada. Naime, Baka smatra da vrijednost goblena nije u predlošku, nego u izvedbi, „preciznom bockanju“, popunjavanju praznina. Analogno tome, Mihovil će izvesti ideju o vrijednost falsificiranja.

Očito je da je prije svega važna uloga i funkcija pojedinog lika u odvijanju priče. Svi „detalji“ i monologiziranja narušili bi arhitektoniku priče i smanjili njezinu dinamiku i napetost.<sup>284</sup> Nemeć ističe da su svi likovi zapravo klišeizirani te rijetko izlaze iz tih okvira. Reprezentanti su određenih socijalnih slojeva i osjenčani jednom psihološkom crtom. Specifičnost je romana u spektakularnosti događaja, a ne analitici karaktera.<sup>285</sup>

Jezik i stil *Večernjeg akta* uistinu odgovaraju konvencijama trivijalnih žanrova. Jezik je vrlo jednostavan, proziran, komunikativan, orijentiran na svoju denotativnu funkciju. Cilj je što jasnije i jednostavnije prenijeti izvještaj o nekom događaju, o povezanosti događaja, koji vode onom konačnom.

---

<sup>283</sup> Velimir Visković, *Pozicija kritičara: kritičarske opaske o suvremenoj hrvatskoj prozi* (Zagreb: Znanje, 1988), 188-189.

<sup>284</sup> Krešimir Nemeć, „'Večernji akt' Pavla Pavličića“, u: *'Večernji akt' Pavla Pavličića/'Mor' Đure Sudete*, Krešimir Nemeć/Dunja Detoni-Dujmić (Zagreb: ŠK, 1994), 26.

<sup>285</sup> *Ibid.*, 27-28.

Nemec ističe da Pavličić, za razliku od Tribusona, nije razvio specifičan metajezik fantastike.<sup>286</sup> Njegov jezik ne posjeduje neprozirne metafore ili riječi iz magijskih priručnika. Nemec ističe i da je jezik strogo referencijalan, orijentiran na obavijesnu funkciju, te ne dopušta jezično eksperimentiranje ili stilsko ukrašavanje. Ističe, također, da se izraz svojim kratkim rečenicama, izbjegavanjem opisa subjektivnih doživljaja likova i prikrivanjem emocija podudara s jezikom krimića. Zaključuje da usmjerenost na pokretne smjernice radnje onemogućuje estetiziranje iskaza. On je, štoviše, nepoželjan za ovakvu koncepciju. Pavličić žrtvuje stilske efekte i samodopadne jezične bravure u korist uvjerljivosti naracije i čistoće komunikacije.<sup>287</sup> Čak i kada roman progovara o estetičkoj ili ontološkoj problematici, kao što ćemo vidjeti, čuva jasnoću i ekonomičnost izraza.

Ovim trima aspektima opisali smo sintaktički dio pripovjedne strukture. Kao što smo vidjeli, i jezik i stil su reducirani na svoja osnovnu funkciju prijenosa obavijesti te služe efikasnijem oblikovanju likova, odnosno radnje. Tok radnje, njegova dinamika i aktivizam, podređuju sebi stilski izraz i karakterno oblikovanje likova. Svim trima segmentima roman uvelike odgovara shematičnim trivijalnim književnim konvencijama.

No čini se da se na planu semantike, odnosno idejne pozadine na kojoj počiva, ovaj romaneskni tekst itekako odmaknuo od zadane sheme. Idejnu pozadinu na kojoj počiva nećemo pronaći ni u jednom tipičnom kriminalističkom, detektivskom ili pustolovno-fantastičnom romanu.

No razjasnimo najprije još malo taj koncept idejne pozadine djela, odnosno njegova djelovanja na čitatelja i svijet koji ga okružuje. Jan Mukařovský govoreći o umjetničkom djelu kao fiktivnom izričaju, koji gradi svoj vlastiti svijet, ističe kako ono nije lišeno bilo kakva dodira sa stvarnošću.<sup>288</sup> Na primjer, čitajući roman *Zločin i kazna* čitatelj će „uspostaviti snažan odnos sa stvarnošću, ali ne s onom o kojoj roman pripovijeda, s događajem lokaliziranim u Rusiji tih i tih godina minulog stoljeća, nego sa zbiljom koju čitatelj sam odlično poznaje, sa situacijama koje je doživio, ili koje bi – s obzirom na odnose u kojima živi – mogao doživjeti, s osjećajima i porivima koje te situacije mogu pratiti, s postupcima koji bi mogli poteći od samog čitatelja“.<sup>289</sup> Oko romana koji je zaokupio

---

<sup>286</sup> Krešimir Nemec, „'Večernji akt' Pavla Pavličića“, u: *'Večernji akt' Pavla Pavličića/'Mor' Dure Sudete*, Krešimir Nemec/Dunja Detoni-Dujmić (Zagreb: ŠK, 1994), 32.

<sup>287</sup> *Ibid.*

<sup>288</sup> Jan Mukařovský, *Književne strukture, norme i vrijednosti* (Zagreb: MH, 1999), 99.

<sup>289</sup> *Ibid.*, 100.

čitateljevu pozornost sabire se više slojeva stvarnosti; čim je djelo snažnije zaokupilo spoznavatelja, tim prostranijim postaje područje stvarnosti, uobičajeno i u životnom smislu značajno za spoznavatelja, s kojim će djelo uspostaviti *stvarnosni odnos*.<sup>290</sup> Umjetničko djelo kao *znak* uspostavlja posredni (slikovni) odnos spram stvarnosti dohvatljive poimatelju. Na taj način umjetničko djelo stječe sposobnost upućivanja na slojeve stvarnosti korjenito različite od onih koje prikazuje, na sustave vrijednosti različite od onih u kojem je djelo nastalo.<sup>291</sup> Budući da je predmetni odnos umjetničkog djela spram skupa realija slikovan, a realije s kojima se u svijesti i podsvijesti poimatelja djelo konfrontira dio su njegova intelektualnog, emotivnog i voljnog stava spram stvarnosti, individuum uvijek uzvraća djelu elementima svog stava spram svijeta. No zbog toga interpretacija pojedinog umjetničkog djela nije stvar isključivo individualna. Umjetničko je djelo kao znak uvijek društvena činjenica, a stav pojedinca spram stvarnosti nije isključivo u osobnom posjedu, nego je predodređen društvenim odnosima.<sup>292</sup>

U tom smislu umjetničko djelo uvijek gradi neki vlastiti svijet, ali i svijet koji je u posrednom, slikovnom odnosu spram stvarnog svijeta čitatelja. Time ono govori i o stvarnom svijetu, odnosno čitatelj ga u djelu, ili na temelju djela, prepoznaje, te na temelju čitanja može u neku ruku proširiti svoja iskustva, znanja i osjećaje. Upravo o idejnoj pozadini koja može umnožiti čitateljska iskustva, koja nadmašuje konvencionalnost i predvidljivost sheme, ovdje želimo govoriti.

Započnimo jednim razgovorom o slikanju između Mihovila i Dine, njegove djevojke. Mihovil smatra da slikanje podrazumijeva „zezanje“, no dio je i „koncentriran“.

- Čudan si ti – rekla je sada. – Svi te hvale, znači da si dobar.

- Tko me hvali?

- Pa Zoran. A i drugi. Dobro radiš, a stalno se zezaš. Ja sam uvijek zamišljala da je slikanje nešto... Ne znam. Da čovjek mora biti strašno ozbiljan i koncentriran dok radi, a ne...

- Sanjarski pogled uprt u daljinu, te stvari? – rekao je Mihovil ne dižući glave.

- Pa da – nasmiješila se Dina. – Tako nekako.

- Nije to sasvim bez veze – rekao je Mihovil nagnuvši malo glavu i motreći njezin nos, a onda je opet uze crtati. – Ima tu nešto. Jedan dio čovjeka je koncentriran, a drugi se zeza. To ne smeta.<sup>293</sup>

---

<sup>290</sup> *Ibid.*

<sup>291</sup> *Ibid.*, 100-101.

<sup>292</sup> *Ibid.*, 107-108.

<sup>293</sup> Pavao Pavličić, *Večernji akt* (Zagreb: Znanje, 1981), 39.

Ovakav iskaz možemo interpretirati i kao autopoetičan iskaz, jer se ono što Mihovil govori može primijeniti na Pavličićevu poetiku i način oblikovanja ovog romana. Naime, svrha umjetnika, pa tako i pisaca, može biti da zabavi čitatelja. No s druge strane, može mu pružiti i štogod korisno ili poučno, što zahtijeva koncentraciju. O tome smo prethodno govorili, o iskazu *prodesse et delectare*. Također smo govorili i da uгода i zabava žele udovoljiti prohtjevima ida, dok ono na korist udovoljava prohtjevima ega koji se vodi načelom stvarnosti. Čini se da Pavličić na razini strukture svoga romana itekako može zabaviti čitatelja, ponudivši mu uistinu uzbudljivu priču. No s druge strane, na planu semantike, o kojoj upravo počinjemo govoriti, on nudi i nešto više – nešto više od zezanja i predvidljive sheme. Počinje graditi jedan nekonvencionalan svijet, u kojem estetička i ontološka problematika bivaju fundamentalnom. Time pruža i jedno posredno znanje o svijetu oko nas, jer dobar dio iskazanih problema može si postaviti i stvarni čitatelj. A „zezanje“ i „koncentriranost“ svakako podsjećaju na početne riječi Calvinova romana *Ako jedne zimske noći neki putnik*: „Opusti se. Priberi se“. Time iskaz zadobiva i intertekstualanu vrijednost.

Nekoliko redaka kasnije Mihovil govori s Dinom o figuralnom, odnosno apstraktnom slikarstvu:

- Dobro – kazala je. – Zasad radiš ovako. Po modelu. Figuratивно. Tako se to zove?

- Figuralno – rekao je Mihovil.

- Dobro, figuralno. A što će biti poslije? Sad vas još tjeraju da ovako radite. A kad više ne budeš imao profesore nad glavom? Hoćeš li početi raditi mrljama? Apstraktno, minimalno, konceptualno, i sve ono što ti i Zoran spominjete?

- Izložiti zahodsku školjku – nacerio joj se.

- Pa da, i to rade, sam si mi pričao.

Mihovil je prestao raditi, ostavio je crtež i prišao Dini, zagrlio je, protrljao joj malo leđa da se zagriju, a onda ju je poljubio.

- Neću – rekao je. – Ja ću uglavnom uvijek ovako kao sad.

- Figuralno?

- Pa da. Ili slično. Neki predložak će uvijek biti. Imaš ti pravo: nacrtáš, pa ti bude jasnije. Cipela koja te žulja, i te stvari.

- Zbilja si neugodan – klepnula ga je Dina po uhu.

- Ozbiljno mislim. Nešto će uvijek biti: cipela, ključ, stol, neka slika ili kip.<sup>294</sup>

Ponovno možemo postupiti po načelu autopoetičnosti. Uspostavimo li analogiju književnosti i slikarstva, možemo reći da Pavličić također slika, odnosno pripovijeda,

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, 41-42.

*figuralno* – kao model služi mu čvrsta postavljena fabula i njezine razvedene funkcije. Apstrakcija u slikarstvu, pak, za književnost je atrofiranje fabule, distorzija temporalnog kontinuiteta i hermetičnost diskursa, ono što je modernizam, a posebice avangarda, doveo do vrhunca. No to je ono čemu se Pavličić-teoretičar izričito protivi – istrgnuti fabulu iz proze protivi se samoj njezinoj naravi, kako kaže. Lako je uočljivo i ironiziranje modernističkog i avangardnog ekskluzivnog umjetničkog projekta: „sanjarski pogled uprt u daljinu“, „izložiti zahodsku školjku“, „raditi mrljama“. Postmodernizam podvrgava ironiji elitističke, nužno uvijek originalne, umjetničke postupke, koji često svojom komunikacijskom nepristupačnošću i gotovo neograničenom mogućnošću eksperimentiranja udaraju o zid i promašuju dio svrhe. Kao što arhitektura bez stanovnika promašuje svoju svrhu, tako i književnost bez čitatelja promašuje svoju. Upravo zbog toga postmodernizam zagovara povratak žanra, povratak priče, pa i „povratak“ čitatelja. U takvim postupcima nema ništa opasno, čak štoviše, krije se prava vrijednost, osobito koristi li se na majstorski način. Umijeće je, prije svega, ono što karakterizira umjetnika, a ne šok.

Nešto kasnije Mihovil gostuje na televiziji i govori o svome radu, svojoj sposobnosti savršena falsificiranja. Govori o prirodi falsifikata, njihovoj društvenoj funkciji, ali i konstrukciji istine i zbilje koja nas okružuje.

- Pa evo, ne želim mudrovati, ali... Ako svaka stvar ima svoju sjenu, zašto ne bi mogla imati i svoj falsifikat? Ne radi se tu samo o umjetničkim djelima nego i o drugim stvarima. Falsificirati obične predmete, to također može imati svoj smisao.

- Kakav bi to smisao bio? – upitao je kunsthistoričar, malo izazovno.

- Pa... Umjetnički. Zašto inače slikamo mrtvu prirodu? Da kažemo nešto o stvarima oko sebe. Umjesto da naslikam stolicu, ja mogu načiniti njezinu kopiju. Uvjeren sam da je i to nešto... Neko stvaranje.

Mihovil potom u istom govoru nastavlja o dvije vrste falsificiranja te da smatra da je ona druga vrednija:

- (...) Prvo, zato što načiniti u tuđem stilu nešto što je doista vrijedno, recimo neku sliku, zapravo znači nešto novo stvoriti. Drugo, zato što načiniti dokument o nepostojećem događaju zapravo znači stvoriti i sam taj događaj. Stvoriti ono o čemu taj dokument svjedoči.

(...)

- Znam – rekao je voditelj, uplašivši se, valjda, da razgovor ne ode u tko zna kakvom klizavom smjeru – ali, ako je nešto falsifikat, onda je falsifikat. Može postojati i tisuću dokumenata o nekom izmišljenom događaju, ali taj događaj ostaje izmišljen, i tu ništa ne pomaže.

- U tom slučaju, ja bih rekao – nasmiješio se Mihovil pomalo zlobno – da imamo puno pravo da sumnjamo da je seljačka buna doista podignuta. (...)

(...)

- Još bih jedno pitanje postavio – rekao je povjesničar umjetnosti. – Kakav je, po vašem mišljenju, društveni zadatak vaših radova?

- Ja mislim, kao i kod svake likovne umjetnosti. – rekao je Mihovil spremno. Kao i kod dizajna, recimo.

- Dobro, a s obzirom na mogućnost lažnih dokumenata, izmišljenih događaja i slično?

- Opet kao i kod svake umjetnosti. Umjetnost je u vezi s društvom. Ona za nekoga nastaje, pa prema tome svjedoči o svemu, pa i o povijesti.<sup>295</sup>

Mihovil smatra da se sve stvari daju falsificirati – svrha je tome također umjetnička (mimetička), kao slikanje mrtve prirode, no ovo bi bilo, dakako, daleko stvarnije. I umjetnost na neki način imitira, pa time možemo reći i falsificira, a upravo se u tome ogleda njezina svrha – prikazati drukčiju stvarnost, no nalik na onu izvornu. Falsifikat, intuitivno pojmljen kao kontradiktoran pojam umjetničkom djelu, čini se, i nije tako daleko od njega – dijele slične postupke stvaranja. Mihovil govori o načinu falsificiranja neke stvari u nečijem stilu, što je, po njemu, vrednije od falsificiranja predloška koji postoji. Na prvi način nastaje nešto novo i u tome je vrijednost falsificiranja. Iskaz se također može iščitavati kao metapoetičan: poetika postmodernizma upravo počiva na tehnici pastiša, uporabi različitih, već postojećih, stilova, ali u novim relacijskim kombinacijama – time nastaje novo djelo, s novim značenjima. I sam Pavličić koketira s trivijalnim žanrovima, ali i problematikom karakterističnom za umjetničku književnost. S jedne strane falsificira i imitira, no s druge strane uspijeva stvoriti izvorno, autentično djelo.

Na Filozofskim fakultetu docent Goran Car drži predavanje pod naslovom *Etički i estetički aspekti umjetničkog falsifikata*. Raspravlja o utjecaju svijesti i spoznaje na određenje kakvog objekta kao umjetničkog. Je li „umjetničko“ inherentno samom objektu, je li ono svojstvo objekta po sebi samome, ili je ono uvjetovano vanjskim spoznajnim subjektom?

- Pitanje koje se postavlja – rekao je – vrlo je jednostavno, ali i neobično teško. Ono glasi: ako se divimo nekoj slici koja je zapravo falsifikat a mi to ne znamo, onda taj falsifikat za nas preuzima ulogu umjetničkog djela. Ako, dakle, falsifikat (za koji ne znamo da je falsifikat i možda nikad nećemo ni saznati) za nas igra ulogu umjetničkog djela, nije li on onda doista umjetničko djelo? I, s druge strane, hoće li takva slika ili kip prestati biti umjetničko djelo onoga časa kad original ipak iskoči iz kakve privatne zbirke ili se pojavi na neki drugi način?

Danas se nalazimo na razmeđu romantičkog shvaćanja književnosti kao emanacije subjektiviteta i umjetnosti koja se reproducira u milijunima kopija ili potrošač na nju može

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, 135-137.

utjecati, nastavlja docent. Stoga se pita što je onda umjetnost naše epohe? Može li falsifikat biti umjetnost?

- Iz svega toga proizlazi i naš današnji izmijenjen odnos prema umjetničkom falsifikatu. Koliko ćemo falsifikat biti u stanju da primimo kao umjetničko djelo, ovisiti će o nekoliko stvari: u kakav je kontekst stavljen, prema čemu stoji u nekome bitnom odnosu i kakva mu je namjera. Pojednostavljeno kazano: ako se falsifikat izrađuje kao poseban umjetnički čin, zato da bi kao umjetnost bio pokazan, i ističući svoj odnos prema originalu, on može biti umjetničko djelo.

Potom docent prelazi na stav koji društvo mora zauzeti prema novoj vrsti „savršenstva“.

(...) Upravo u vezi s tim savršenstvom otvaraju se još neki problemi izrazito socijalne naravi. Društvo je, naime, uvijek obvezno da zauzme neki odnos prema savršenstvu. U tom pogledu, kopija je u prednosti pred originalom. Original se može smatrati umjetnički savršenim, ali i ne mora, to je stvar stava i mijenja se od epohe do epohe i od čovjeka do čovjeka, jer umjetnost se ne može egzaktno mjeriti. A s kopijom je drugačije. Za nju se može utvrditi egzaktno da je savršena, jer ima predložak. To je ono bitno. Upravo zato postavlja se i pitanje kako će se društvo postaviti prema, evo, ovakvim, savršenim djelima (...)

(...) – Društvo se mora nekako postaviti prema savršenom falsifikatu zato što se savršen falsifikat uvijek nekako odnosi prema društvu. Ne mora se tu raditi o zloupotrebi, može do toga doći po logici umjetničkog posla. Nemojmo, naime, zaboraviti da ovdje imamo posla sa čovjekom koji je kadar savršeno krivotvoriti ne samo slike i crteže, nego i pisma, dokumente i niz drugih stvari. Samim tim, u njegovim je rukama koncentrirana silna moć.<sup>296</sup>

Roman, kao što vidimo, izvrće stvari naglavačke. Ukoliko danas glazbu ili vizualnu umjetnost percipiramo kao umjetničko djelo, iako se ona svjesno umnaža i reproducira, nismo li blizu da jednom tako pojмимо i falsifikat? Stvarati vjerno predložku također je vrsta umijeća, a može se čak i objektivno mjeriti jer postoji predložak. Kada je umjetničko djelo već jednom izgubilo svoju „auru“ posebnog i neponovljivog umnažanjem u tisuće primjeraka, neće li se možda dogoditi da je izgubi i na drugu potenciju, da falsifikat postane umjetnost? Također je, naime, sporan kriterij kojim određujemo što umjetničko djelo jest: standardi i ukusi se mijenjaju tijekom povijesti, a mnoga djela nekada smatrana umjetnošću, danas smatramo kičem. Ne može li se dogoditi suprotno – da nešto što danas smatramo kontradiktornim umjetnosti, falsifikat, poprimi značajke umjetnosti.

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, 120-124.

Kada smo govorili o konceptu poetike postmodernizma Linde Hutcheon, rekli smo da postmodernizam stalno dovodi u pitanje našu mogućnost da spoznamo „pravu istinu“ o stvarima. Postmodernizam osporava centralizirane, totalitarizirane i hijerarhizirane sustave, no on ih ne uništava, nego pokazuje da su ti poreci samo ljudske konstrukcije, a ne prirodno dani entiteti. Hutcheon je izdvojila i da postmodernizam osporava modernističke dogme poput onih o autonomiji umjetnosti, o umjetnosti kao izrazu individualnog subjekta te o njezinu izdvojenju statusu spram masovne kulture. Postmodernizam je istovremeno osporavateljski, ali i potvrđujući – Pavličić koristi konvencije trivijalne književnosti, subvertirajući tako modernistički shvaćenu umjetnost, no istovremeno upravo govori o vrijednosti umjetničkog djela, ili barem pokušava otvoriti neka pitanja i postaviti nove probleme, stvarajući time originalno književno djelo. Hutcheon također ističe da postmodernizam ne težiti ukidanju kontradikcija, već njihovu održavanju u ironičnoj napetosti. Projekt postmodernizma je osporavanje sigurnosti, postavljanje pitanja, otvaranje fikcionalne tvorbe tamo gdje smo prihvaćali apsolutnu istinu.

Kritika je iščitala da se ovaj roman otvara još nekim žanrovima. Prije svega društvenom romanu:<sup>297</sup> fantastika je samo mehanizam iskazivanja nezadovoljstva društvenim poretkom. Tajne organizacije uspijevaju krivotvoriti mnoštvo dokumenata kako bi kreirale čitavu povijest i kulturu u svoje svrhe. Kada se pojavi individualac s ogromnim falsifikatorskom sposobnostima, svi krugovi moći (od svjetovnih i crkvenih do znanstvenih i kulturalnih) žele njegove usluge. Raskrinkava se svijet nemorala i obmane, društvenog licemjerja i ideološke manipulacije.<sup>298</sup> Mihovil će, također, postati i propovjednik nove ideologije: „ideologije falsificiranja“. Roman, s druge strane, posjeduje i filozofsku pozadinu: pokazuje ograničenost racionalne slike svijeta.<sup>299</sup> Već smo naveli kako je osnova Pavličićeve poetike igra ontološkim granicama, a čini se da se ona ovdje ne očituje samo igrom zbiljski mogućih ili nemogućih pojava – upravo unutar realno prikazane stvarnosti postoji mnogo toga izmišljenog i fikcijski kreiranog. Igra nije samo igra fikcijom koja nikako ne može postojati u zbilji, nego i fikcijom koja se može proizvesti stvarno postojećim sredstvima u stvarnome

---

<sup>297</sup> Usp. Krešimir Nemeć, „'Večernji akt' Pavla Pavličića“, u: *'Večernji akt' Pavla Pavličića/'Mor' Đure Sudete*, Krešimir Nemeć/Dunja Detoni-Dujmić (Zagreb: ŠK, 1994), 29. Velimir Visković, *Pozicija kritičara: kritičarske opaske o suvremenoj hrvatskoj prozi* (Zagreb: Znanje, 1988), 190.

<sup>298</sup> Krešimir Nemeć, „'Večernji akt' Pavla Pavličića“, u: *'Večernji akt' Pavla Pavličića/'Mor' Đure Sudete*, Krešimir Nemeć/Dunja Detoni-Dujmić (Zagreb: ŠK, 1994), 29.

<sup>299</sup> *Ibid.*

svijetu. Time poljuljanost stvarnog svijeta postaje više od igre i otvara se društveno-kritičkom aspektu. Mogli bismo dodati još jedan sekundarni žanr – roman o umjetniku i umjetnosti. Mihovil je crtač i slikar, njegov je život u cijelosti određen tim zanimanjem i tom sposobnošću. Čitav roman generira upravo sposobnost savršena slikanja i paranormalna sposobnost imitiranja. Također, roman govori o umjetnosti. Baka ima svoj pogled na umjetnost, umjetnost kao praktično umijeće, docent pokušava s estetskog i društvenog aspekta sagledati sastavnice umjetničkog djela te njegova odnosa prema falsifikatu, Velečasni zastupa tezu o umjetnosti božanskog porijekla i neminovnoj istini umjetničkog artefakta, a Mihovil kreira svoje viđenje falsifikata kao umjetničkog djela.

Osnova je koncepcije postmodernizma Linde Hutcheon i Charlesa Jencksa „dvostruko kodiranje“. Postmodernizam uvijek govori najmanje na dvije razine. Osnova je postmodernizma također i parodija, ironična igra osporavanja i upisivanja osporavanoga. Budući da smo se u ovom radu usmjerili na odnos trivijalnih i elitnih književnih konvencija, čini se da se Pavličić upravo njima dvostruko, ironično, poigrao. Na planu svoje sintakse uvelike koristi postupke trivijalne književnosti, no čini se da to ne čini bez svijesti o tom postupku. Jer na planu semantike odaje svoje visoko književno znanje, ali i književnu sposobnost. Idejni svijet koji je izgradio i pitanja koja je otvorio, daleko su od shematske književnosti. Otvorio je svijet falsifikata koji se prodaju kao originali, svijet društvene obmane i svijet prirode umjetničkog djela. Ironično je da se konvencijama trivijalne književnosti dopre do onog umjetnički, filozofski i društveno relevantnog. Sačuvao je čitatelja, ali i usku grupu elite.

### **Koraljna vrata (1990)**

Prije no što analiziramo roman *Koraljna vrata* na istovjetan način kao što smo to učinili s *Večernjim aktom*, izdvojit ćemo ostale ontostrategije Pavličićeva pisma koje bitno rasvjetljavaju način njegova pisanja započet *Koraljnim vratima*.

Prema Oraić Tolić, ontostrategija koja u Pavličića čini prijelaz s formalnih ontoloških igara na one etički implicirane predstavlja *razgraničenje*. „Razgraničenje“ je time suprotno „lelujanju“ – odbijanje manipulacija i intervencija u zbilju iz etičkih razloga.<sup>300</sup> Strategija se sastoji u razdvajanju normalnog i paranormalnog poretka, književnosti i zbilje, dobra i zla, kako bi se poništio ontološki relativizam i osigurali kriteriji za moralno djelovanje. Postupak

---

<sup>300</sup> Dubravka Oraić Tolić, *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997), 126.

predstavlja odmak od središnjeg projekta postmodernizma te uvodi u Pavličićevu autobiografsku fazu 90-ih godina. Kao paradigmatički tekst Oraić Tolić navodi upravo *Koraljna vrata*.<sup>301</sup>

Otkrićem cjelovitog *Osmana*, koji ljekovito djeluje na ljude, glavni se junak *Koraljnih vrata*, filolog Krsto Brodnjak, nalazi pred dvije velike ontološke igre: (1) promjena dosadašnje slike hrvatske književnosti; (2) promjena prirodnog poretka svijeta. Za razliku od Mihovila iz *Večernjeg akta*, piše Oraić Tolić, Brodnjak se ne upušta u ontološke igre.<sup>302</sup> Mihovil ili Pavličić iz *Krasopisa* upuštaju se u kreiranje paralelne zbilje. Brodnjakovo, pak, pitanje više nije kako se igrati suodnosom književnosti i zbilje, nego što ta igra znači, je li ona dobra ili zla. Našavši se pred izborom da intervenira u zbilju teksta i zbilju svijeta, filolog odustaje od ontoloških igara iz moralnih pobuda i spaljuje pogubni fiktofaktalni tekst. Zdravlje dovodi do „diktature“ zdravih, a savršen umjetnički tekst može uništiti postojanje jedne nacionalne kulture. Brodnjak se odlučuje za uspostavu ontoloških granica jer ontološki relativizam znači i moralni relativizam.<sup>303</sup> Oraić Tolić smatra da pitanja što ontološke igre znače te koje su etičke posljedice prekoračenja zbilje i fikcije predstavljaju implicitnu, na razini strukture, kritiku postmoderne.<sup>304</sup>

Strategija *deus in machina* propituje narav i etičke granice književnosti i svijeta, a očituje se u motivu *svemogućeg univerzalnog stroja*. Pojavljuje se u autobiografskoj fazi 90-ih godina, a paradigmatički se očituje u *Školi pisanja* (1994). Središnji je motiv romana fantastični stroj koji od svega što se u njega ubaci pravi priče. Učenici ga nazivaju MATOŠ. Međutim, stroj mehanički proizvodi priče u kojima se ne može razabrati razlika između dobra i zla. Za stroj je zainteresirana i totalitarna vlast. Stroj sugerira shvaćanje književnosti i svijeta u kojem je sve relativno, a svi ishodi moralno opravdani. Autorski lik Pavličić suprotstaviti će MATOŠU GELIN, stroj primitivnu kutiju, svojevrsni panoptikum, u kojem gibanje figurica pruža uvid u cjelinu svijeta. U GELINA je sve povezano na smislen način te održava moralne standarde. Pavličić fantastičnim strojem ogromne moći ponovno razotkriva etičke posljedice poljuljane ontologije.<sup>305</sup>

---

<sup>301</sup> *Ibid.*

<sup>302</sup> *Ibid.*, 127.

<sup>303</sup> *Ibid.*, 127.

<sup>304</sup> *Ibid.*, 128.

<sup>305</sup> *Ibid.*, 128-131.

Posljednja ontostrategija je *zbiljotvorba*, a karakteristika je Pavličićeve autobiografske proze 90-ih. Sam umjetnički tekst postaje oblikom ontokreacije – imaginarnog stvaranja svijeta.<sup>306</sup> Autor svoju biografsku zbilju vezanu uz Vukovar želi ponovno stvoriti u tekstovima. Postupci kojima se pri tome služi su *katalogizacija*, *eidetske slike* i *imenovanje*. Pavličić tako katalogizira predmetni svijet ne bi li ga iznova stvorio, priziva žive predodžbe o osjetilnim senzacijama bez neposrednog poticaja iz zbilje te izvodi nepoznate, iskrivljene riječi iz svog osobnog jezičnog iskustva koje za autora imaju izravan odnos prema stvarima (npr. „šapudl“ – naziv za Gundulićevu ulicu u kojoj se pisac rodio).<sup>307</sup> Predmeti, doživljaji i riječi poluga su za oživljavanje zbilje, odnosno stvaranje naracije.

Oraić Tolić tako zaključuje da načelno postoje dvije faze postmoderne kulture: (1) implicitna, umjetnička, zapadna i (2) eksplicitna, ratna, srednjoeuropska i istočna postmoderna.<sup>308</sup> Prva je trajala od sloma Praškog proljeća 1968. do pada Berlinskog zida 1989. Druga je započela s prvim postmodernim ratom na tlu Europe početkom 90-ih. I Pavličićev opus karakterizira taj prijelom. Prije *Koraljnih vrata* Pavličićeve ontostrategije bilježe rast u sklopu načela *ontološkog ludizma*. U *Koraljnim vratima* Pavličić pod svoje ontološke igre podvlači etičku crtu, a Pavličićeva autobiografska faza 90-ih sa svojim strategijama zbiljotvorbe građena je na novom načelu *ontološkog moralizma*. Oraić Tolić smatra da je drugom fazom podvučena i implicitna kritika postmoderne kulture, jer su umjetničke igre koje su nekoć bile s onu stranu dobra i zla u 90-ima postale ratne igre. Pavličić 90-ih oživljava svijet koji je nasilno razorio ontološki i moralni relativizam. Tako se „ontoludizam“ pretvara u „ontomoralizam“.<sup>309</sup>

\*

Roman Pavla Pavličića *Koraljna vrata* objavljen je 1990. godine. Radnja je smještena na otok Lastovo, a implicitno se da iščitati predratno vrijeme 1989. godine. Krsto Brodnjak, jednooki filolog, nesretno oženjen, na poziv lokalnog župnika don Špire dolazi promotriti pronađene spise starije hrvatske književnosti.

Na samome početku uvode se dva motiva koja će bitno obilježiti radnju romana. Pronađeni su stari spisi dubrovačkih autora, a Krsti odmah prolazi kroz glavu misao o izgubljenim pjevanjima *Osmana*, snu svakog filologa. Drugi je događaj susret s Irfanom –

---

<sup>306</sup> *Ibid.*, 131.

<sup>307</sup> *Ibid.*, 131-134.

<sup>308</sup> *Ibid.*, 135.

<sup>309</sup> *Ibid.*, 134-136.

dječakom iz Banjaluke koji je pobjegao od roditelja, o kojem će se Krsto početi privremeno skrbiti.

Krsto pregledava rukopise, no prekida ga starica Tere, koja pomaže u župnoj kući, tako što se počinje gušiti. Krsto joj izvlači jezik iz grla ne bi li je spasio te opazi da joj pri tome nanese prah s rukopisa na usta. Starici bi bolje, a u pripomoć dolazi i lokalna liječnica Zora.

Time započinje temeljna enigma ovog romana koju filolog Krsto pokušava riješiti. Naime, rukopis *Osmana*, koji se nalazi među ostalim rukopisima koje je filolog pregledavao, je cjelovit, tj. sadrži 14. i 15. pjevanje, te ima čudotvorno ljekovito djelovanje. No postavlja se pitanje njegova porijekla, kao i prirode njegova djelovanja, te naravno, posljedica.

Nakon što je Teri bilo bolje, odvedu je na rendgenski pregled u ordinaciju. Zora ne može vjerovati – tumor, velik kao jaje, od kojeg je starica bolovala, nestao je iz staričine glave. Tere više nema ni problema s koordinacijom pokreta ni artikulacijom riječi, a i krvna slika i tlak su joj kao u zdrave osobe. Temeljna dva čuda koja će obilježiti roman zbivaju se tako na samome početku, i to u istom danu – nevjerojatno filološko otkriće i nevjerojatno tjelesno ozdravljenje.

Filolog saznaje da su rukopisi, odnosno *bavul* u kojem su se nalazili, pripadali „gaštaldu“ crkvene bratovštine koji je umro. Od njegove žene Filice, koja je inače vješta travarica, saznaje da *bavul* nikada nije smio iz kuće te da „dobro čini“: bez njega vino u konobi nije uspijevalo, a imali su i najbolju rakiju te nikada nije bilo miševa. A na njemu je starica sušila i svoje trave.

Ubrzo će pozliti i don Špiri, a na raspelo koje će poljubiti Krsto nanosi malo praha s *Osmana*. Starac će se s pretraga vratiti potpuno zdrav i poletan. Krsto će ubrzo od policije čuti i da se u Irfanovoj u obitelji u Banjaluci zbio pokolj, te policija zasad ostavlja Irfana njemu na povjerenje.

Važnu polugu u razotkrivanju enigme oko rukopisa i njegova čudotvorna utjecaja ima lokalni *lero* Onte, nekadašnji knjižničar u Zagrebu. On će, naime, filologu povjeriti činjenicu da su na otoku već ranije pronalazeni mnogi stari spisi, no iz važnih i tajnih razloga nisu objelodanjeni. Onte će također prvi iznijeti ideju da *Osman* ne smije postojati kao cjelovit jer bi bio savršen, a svako savršenstvo pogubno je za svijet i ovaj otok. Napominje i da zbilja oponaša tekst, tj. *Osmana* – ono što se trenutno zbiva na Kosovu, prosvjed rudara, nije ništa drugo do sastanak paklenih sila iz 13. pjevanja *Osmana*.

Ubrzo se zdravlje širi otokom poput zaraze. No zaraze ne djeluje na sve – djeca ne ozdravljaju. Zaraza, čini se, ima još jednu nuspojavu – svi zaraženi ponašaju se kao opsjednuti zdravljem, kao da samo njemu „vjeruju“, kao u kakvu ideologiju. Poput totalitarističkih organizacija, počinju proganjati invalide i nepopravljivo bolesne – okomljuju se na Pelegrina, oboljelog od side, koji će morati napustiti otok. Podsjetimo, i Krsto je invalid – jednook.

Posljednju kariku u lancu otkrivanja porijekla i prirode rukopisa ponovno omogućuje Onte – upućuje Krstu na starog svećenika s Lastova koji mu je pričao o starim rukopisima i koji o tome sve zna. Radi se o don Kuzmi, koji dolazi na otok posjetiti Krstu. Kazuje mu da se ključ tajne vezane uz rukopise krije u crkvi, samo mora znati „gledati pomnjivo oko sebe“. Krsto odlazi u crkvu i promatra sliku spaljivanja svetog Lovre. Kroz jedan rez, vrata, u vatrenom, koraljnom, zastoru nazirala su se demonska lica. Na lomači se nalazi i mnogo listova papira, odnosno rukopisa, te Krsto zaključuje da su svi prijašnji nađeni rukopisi spaljeni. To je slika htjela reći – vatra podsjeća na krv kroz koju djeluje zaraza; demoni uzvisuju zdravlje, a progone trajno bolesne, invalide. Čini se da se ovakva drama na otoku odigrala više puta – slika je prikazuje.

Prava će se drama odigrati i s Irfanom jer je bolestan – ima tešku upalu pluća. Zora predlaže Krsti da mu da dio *Osmanova* praha ne bi li mu bilo bolje, no Krsto ne želi jer osjeća da ništa dobro nije povezano s tim ozdravljenjima. U prepirci i teškoj moralnoj, pa i egzistencijalnoj, situaciji, stvar spašava starica Filica – svojim travama i prirodnim pripravcima uspijeva pomoći dječaku da ozdravi.

Krsto, shvativši da su bolest i zlo konstitutivan dio života i svijeta, odnosno da je nepostojanje pojedinih pjevanja ili čitavih rukopisa konstitutivan dio jedne nacionalne književnosti, odlučuje u pokladnoj povorci spaliti rukopise. Zdravlje i savršenstvo mogu biti gori od svake bolesti. Bez bolesti, i zdravlje gubi svoj smisao, a slično je možda i s nedostacima u književnosti – možda bi čitava produkcija nakon potpunog *Osmana* postala besmislena. Kao što je, na neki način, bolešću stvoreno zdravlje i prirodni poredak, tako je možda i „rupom“ u jednom književnom djelu stvorena čitava hrvatska književnost. Tim činom Krsto odlazi s otoka i oprašta se od Irfana i Zore, svojih rupa u *Osmanu* – ljubavi i očinstva koji mu u životu nedostaju.

Na planu radnje ponovno možemo zamijetiti shemu u kojoj jedan početni događaj izbacuje stvari iz dotadašnjeg reda, te uz sebe veže čitav niz uzbudljivih događaja ne bi li se taj početni disbalans poništio. Otkriveni su izgubljeni rukopisi, smatrani možda nikada i

nenapisanima, no umjesto da se počne mijenjati književnost, mijenja se čitav svijet i njegov poredak. Time je pokrenuta poluga mnogim fantastičnim događajima i iznenađenjima.

Možemo iščitati elemente detektivskog romana budući da filolog pokušava riješiti enigmu vezanu za porijeklo rukopisa te njihovo djelovanje. Upravo tu se uključuje i temeljni Pavličićev žanr – fantastika. Svakako možemo iščitati i elemente erotskog romana, makar ovlaš zahvaćene, budući da se razvija ljubavna veza između Krste i Zore, a uslijedilo je i nekoliko erotskih scena. Ponovno možemo uočiti trivijalno porijeklo žanrova koji su ponajviše konstitutivni za izgradnju toka radnje.

Radnja je tako linearno konstruirana, bez alternativnih nizova, a svi dijalozi i monolozi koji se pojavljuju samo pridonose njezinu razvoju i pripremi konačnog klimaksa. Događaji su čvrsto, kauzalno, međusobno povezani, čineći lanac u kojemu ni jedna karika nije suvišna, nego uvijek funkcionalno uklopljena. Karakteriziraju je iznenadni obrati, kao i odgode u ključnim trenucima, što pojačava njezinu dramatiku. Svime navedenim možemo uvidjeti kako se roman na planu fabularne gradnje uvelike poslužio principima trivijalne književnosti.

O Krsti, filologu, ujedno i fokalizatoru ovog romana, na početku doznajemo da mu dolazak na Lastovo godi kao bijeg od svakodnevice i Zagreba, mlade a bolesne žene. Kasnije doznajemo da je njihov brak zasnovana na obostranoj samilosti te da ne mogu imati djecu. Također, doznajemo i da ima jedno oko, a u pedesetoj vjerojatno neće vidjeti. Takva okolnost može biti itekako otegotna s obzirom na prirodu njegova zanimanja. No takvi izvještaji u obliku zapravo su mudro sastavljeni. Svakako po sebi samima donekle ocrtavaju i psihologiju lika, no oni su prije svega tu da se važnost događaj otkrića rukopisa pojača. Pronalazak rukopisa, o kojemu sanja svaki filolog, svakako će promijeniti njegovu profesionalnu karijeru, a time mu osigurati i sigurnu budućnost. No stvari mu, čini se, „još bolje“ idu na ruku – rukopis djeluje i ljekovito, a to može pomoći da se njegov život i na osobnom planu promijeni nabolje. Možda očinstvo promijeni njegov brak, a mogućnost bi vida svakako omogućila da se čitav život bavi strukom koju voli. Međutim, svim tim potencijalnim ishodima samo je intenzivira konačna odluka koju filolog mora donijeti – spaliti rukopise.

Za razliku od Mihovila, kod Krste pronalazimo unutarnji monolog. Kada pronade 14. i 15. pjevanje, Krsto promišlja svoj osobni i profesionalni život, odnosno mogućnosti njegove promjene. Iznosi i svoja bivša razmišljanja o pjevanjima koja nedostaju – možda ih ispunjavaju već postojeći stihovi u epu, možda ih dopunjava koje drugo Gundulićevo djelo, možda se cjelina postiže čitavim opusom, možda je sve dio svjesnog baroknog trika. Možda su te rupe unaprijed ukalkulirane i uračunate, pri čemu ono što postoji dopunjava prazna

mjesta, a prazna mjesta onom postojećem daju smisao. Međutim, odmah valja primijetiti da takvi monolozi nisu smisao sebi samima, nego su zapravo konstitutivni za samu radnju. Upravo takva razmišljanja pripremaju teren vrhuncu radnje u kojem Krsto spoznaje da je bolest konstitutivna za život kao i zdravlje, a krnje književno djelo za opstojnost književnosti, te spaljuje rukopise. Smisao, ali i dramatičnost takvog čina, bez ovakvih bi izvoda bili umanjeni. Uistinu se potvrđuje da je aktivizam priče osnovna dionica romana te da su njemu podređeni svi ostali strukturni elementi.

Također, Krsto razmišlja i o postupcima kojima je ozdravio neke ljude, odnosno o opravdanosti takvih postupaka i njihovu utjecaju na zbilju. Zori priopćuje svoju ideju da je prah s rukopisa možda uzročnik zdravlja, a budući da može imati ogromne posljedice za zbilju, moraju zauzeti stav u vezi s tim. U rukama im se nalazi golema moć, kao da su gospodari života i smrti. No i takva promišljanja glavnog lika samo utabavaju stazu teškoj odluci koju će u konačnici Krsto morati donijeti – zaustaviti zarazu zdravlja, koja poput kakve ideologije zavodi narod i tjera ga u zlodjela, ili ne? Pomoći smrtno bolesnom Irfanu takvim čudotvornim prahom ili ne? Promijeniti svoj život, osobni i profesionalni, ili ustuknuti pred ontološkim i moralnim posljedicama? U jednome trenutku, mnogo prije no što i pomišlja da će to postati realnost, Krsto se pita: nije li njegova potencijalna dužnost baciti cjelovita *Osmana* u more ne bi li se spasio život dječaku Irfanu? Upravo će se sve to zbiti na razini događaja ovoga romana, čime takva refleksija zadobiva smisao na razini samog zbivanja i odvijanja radnje.

Dok o Krsti barem znamo da je filolog, da sanja o velikom filološkom otkriću, te da ima nesretan život i brak, o ostalim likovima ne doznajemo gotovo ništa što ne proizlazi iz samih zbivanja u romanu. O Zori tek saznajemo da je na otok došla zbog mladenačke ljubavi, koja je u konačnici nesretno završila. Iznosi svoje znanstvene stavove o čudotvornom djelovanju, no samo kako bi time bila protuteža Krstinim fikcionalnim i fantastičnim hipotezama o prirodi praha s rukopisa. O njihovu odnosu, emocijama i budućim planiranjima ne doznajemo ništa. Zora je tek netko tko će s medicinskog stajališta potvrditi da se radi o čudima, netko tko će omogućiti ljubavnu avanturu i netko tko će filologa podsjetiti na rupu koja u njegovu životu nije popunjena.

O Irfanu, dječaku uvedenu na samome početku, tek doznajemo da je iz problematične muslimanske obitelji iz Banjaluke te da je zbog toga pobjegao. Od maloga gotovo nijedne konstruktivne misli ili osjećaja. Kako je to točno pobjegao? Kako se osjeća? Što misli o nepoznatom Krsti koji sada o njemu skrbi? Irfan je tu da simbolički posluži kao druga rupa u

Krstinu životu, kao aluzija na *Osmana* (Irfan Osmanbegović) i kao dječak na kojeg ne djeluje zaraza zdravlja i za čiji se život dramatično bore.

Onte, kako je već spomenuto, vrlo je instrumentalan za sam tok radnje, odnosno za slaganje karika u lancu rješavanja početne enigme vezene uz rukopise. Pojavljuje se iznenada, gotovo ni od kuda, kao svojevrsni *deus ex machina*, te daje Krsti potrebne indicije: rukopisi su se pronalazili i prije, iz važnih razloga nisu objelodanjeni, tekst je na poseban način u relaciji spram zbilje, postoji svećenik koji poznaje tajnu rukopisa. To da je bivši knjižničar iz Zagreba, te da ima pomalo osebujnu ličnost, tek je kratka karakterna skica lika koji se potpuno ostvaruje u svojoj funkciji spram radnje. Kao što se iznenada pojavio, tako i nestaje obavivši svoju funkciju.

Ostali mještani, počevši s don Špirom, tu su samo da Krstu upoznaju s okvirnim zbivanjima i prošlošću otoka te da posluže kao primjer čudotvornih ozdravljenja. Don Špiro će, k tome, poslužiti i kao komentator čudotvornih ozdravljenja te njihovih moralnih implikacija s teološkog aspekta, ili barem s aspekta čovjeka koji je svećenik, a također je i invalid (nema jedan nožni prst) pa ga ne zahvaća zaraza zdravlja i prateća manija. Radnja, pa i promišljanje, svakog lika u cijelosti je određena s aspekta radnje. Stoga možemo reći da su likovi funkcionalno oblikovani, poprilično plošno i ne predstavljaju cjelovite i produbljene karaktere. Postupak svijе porijeklo crpi iz konvencija trivijalne literature.

Jezik i stil ovog romana poprilično su jednostavni, orijentirani na što prohodniji prijenos pojedine obavijesti. Mještani, doduše, govore dijalektom, no on ima tek funkciju stvaranja dekora, a nipošto nije instrument dodatne estetizacije iskaza. Dijalektalni idiom ne služi kao poluga korištenja brojnih leksičkih ili sintaktičkih izraza i konstrukcija koji bi stilski obogatili kod. Nemaju posebnu ekspresivnu niti poetičku funkciju. Roman započinje izrazom *Misovo, susvita*, a za radnju je ključan i pojam *bavula*, no ništa se na razini teksta ne bi promijenilo ni kada bi se zamijenili neutralnim, standardnojezičnim inačicama. Njihova je pojava sporadična, dekorativna. Izraz specifičan za pustolovne ili detektivske romane, jednostavan i jasan, kojim se prohodnije ocrtavaju događaji i zbivanja, pojavljuje se i ovdje. U prvom je planu dinamika priče te joj ponajviše pridonosi referencijalan, denotativan jezik.

Sve navedeno, smatramo, potvrđuje tezu da na planu sintaktičke radnje Pavličićevo djelo itekako udovoljava konvencijama trivijalne književnosti. Intencija je jasna – zadržati priču, što uglavnom znači zadržati i čitatelja. Zadržati aspekt koji se može smatrati konstitutivnim za narav pripovjednog djela. No na razini semantike, sadržajne i idejne razine romana, Pavličić je ponovno uvelike umakao shemi kakvog trivijalnog žanra, bilo

kriminalističkog bilo pustolovno-fantastičnog. Važne poluge ponovno su igra ontološkim granicama, odnos teksta i zbilje, otvaranje pitanja naravi književnosti, pa time i umjetnosti, a ovaj puta i otvaranje moralnih pitanja, kako je istaknula Oraić Tolić.

Krsto po prvi put čita novootkriveno 14. pjevanje u kojem se nalazi Osmanov unutarnji monolog. Kuriozitet se krije već i u samoj toj činjenici budući da se ep od početnog unutarnjeg monologa ne približava mladom caru toliko da bi se znalo što misli. No kuriozitet je još veći time što Osman sumnja u sve što je dotad vjerovao, a osobito u smisao rata i njegovu svrhu širenja vjere. Monolog zapravo ima strukturu pokajanja, čime nalikuje baroknom toposu pokajanja inače kršćanskog grešnika, odnosno Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga*. Tada Krsto dolazi na zanimljivu misao – je li moguće da se smisao književnog djela ostvaruje tek u cjelovitosti piščeva opusa? Je li moguće da jedno književno djelo nadopunjava drugo poput slagalice koja čini cjelinu? Je li sve dio svjesno osmišljenog baroknog trika?

A sad je jasno vidio da je smisao ovog Osmanova monologa – premda je dotad pročitao samo mali njegov dio – bio posve isti kao i smisao *Suza sina razmetnoga*. Odjednom mu se učinila sasvim mogućom, pa i vjerojatnom, jedna nova kombinacija. Ako je pjesnik, recimo, bio spriječen da dovrši djelo (spriječen, na primjer, političkim razlozima), možda bi trebalo neko drugo njegovo djelo shvatiti kao dopunu *Osmana*? Možda su to baš *Suze*? Možda su upravo one ono što nedostaje? Jer, ako je Osmanov monolog zapravo monolog grešnika, što nas priječi da zamislimo kako se cjelina ostvaruje tek u čitavom opusu?

(...)

Možda su i te rupe nekako unaprijed predviđene, ukalkulirane, možda čitav Gundulićev opus predstavlja idealno uravnotežen odnos punih i praznih polja, pri čemu ono što postoji dopunjava prazna mjesta, a prazna mjesta izazivaju ono što postoji da doista postoji i ujedno mu daje smisao? Što ako Gundulić cijelog života nije pisao ništa drugo do *Osmana*, i što ako je sve što je ikad uspio stvoriti samo i jedino *Osman*?<sup>310</sup>

Odlomak pokazuje sposobnost pisca Pavličića da se nimalo konvencionalno poigra uistinu nestalim dvama pjevanjima, ali i baroknom poetikom koju karakterizira očuđenje, *meraviglia*, i kombinatorna zaigranost. Shema kakvog trivijalnog romana nipošto ne zahtijeva takav iskaz, no zbog toga elitna svijest o neuobičajenu književnom djelu zahtijeva. Također, valja primijetiti i postmodernistički topos specifične igre zbilje i teksta, koja će se krajnje intenzivirati kada rukopis počne neposredno djelovati na zbilju.

---

<sup>310</sup> Pavao Pavličić, *Koraljna vrata* (Zagreb: Mozaik knjiga, 2008), 73-74.

Kao što smo spomenuli, i Onte ima svoju teoriju o izgubljenim pjevanjima, koja poticajno djeluje i na Brodnjakovo promišljanje i istraživanje. On smatra da izgubljena pjevanja ili nikada nisu napisana ili su uništena u potresu, ili su možda ona izazvala sam potres. No na ovom svijetu nipošto ne smije postojati nešto „savršeno“, a cjelovit *Osman* bi to svakako bio, jer može djelovati pogubno na stvarnost.

Savršen – ponavljao je Onte – Savršen! A znate li što to znači? Znači da bi se time približio Bogu, da bi taj spjev bio nešto čemu nema mjesta na ovome svijetu i da bi... – Naglo je zašutio kao da više nema što reći.

(...)

- Čak i ovakav, taj spjev je blizak savršenstvu. To se vidi po tome što je u njemu sve. U njemu je sadržana i prošlost, i budućnost, i naš život. Zbilja ne radi ništa drugo nego samo ponavlja ono što je već u *Osmanu* genijalno opisano.<sup>311</sup>

Naime, Onte smatra da bi savršenstvo izazvalo nesklad i zlo u svijetu, što se kasnije zbilja dogodi kad mnogi postanu „savršeno“ zdravi te progone trajno bolesne. Onte na nov način oživljava odnos zbilje i teksta jer smatra da zbilja oponaša *Osmana* – prosvjed rudara na Kosovu podsjeća na vijećanje paklenih sila u 13. pjevanju.

Zdravlje se širi otokom te don Špiro i Krsto postaju zabrinuti. Narod progoni invalide i oboljele od neizlječivih bolesti te su potpuno zaboravili i zanemarili svoje dotadašnje obveze i navike. Ozdravljenjem kao da su se promijenili i postali opsjednuti. Don Špiro se žali filologu i razmišlja o poretku svijeta.

- Moj šjor profešur – govorio je dok su sjedili za stolom, a Tere je uzdisala u dovratku s rukama na trbuhu – pa nije čovjek na ovom svijetu zato da gušta i uživa. Čovjek je grešan, već po svom rođenju, zbog praroditeljskog grijeha, i on je tu zato da se muči i pati, da boluje i strada, a ovo... (...)

(...) - A znate li vi što to znači da sad odjednom nema bolesti? Pa, kad se ukine bolest, onda se ukida i zdravlje, i razlika među njima. Ne zna se više što je... (...)

A Krsto Brodnjak je ubacio:

- Kao da se više ne zna što je dobro, a što zlo.

- E, e, eto, eto, to, to sam i ja htio... – brzao je don Špiro. – Dobro, ovo je zasad sve još uvijek ograničeno i privremeno, ali daje čovjeku misliti... Pa, znate li vi što to znači, da se odjednom ukine bolest, patnja, nevolja, očaj, zlo? Što bi to bilo? To više ne bi bio ovaj svijet, to ne bi više bio svijet što ga je Bog stvorio. – Don Špiro ne samo da je postao rječit, nego je i govorio sve književnije, kao na propovijedi.

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, 102-104.

- U takvom svijetu – rekao je Krsto Brodnjak zamišljeno – možda ne bi sve bilo zdravlje, nego bi sve bilo bolest. Možda ne bi bilo sve sreća i dobrota, nego nesreća.<sup>312</sup>

Roman pri kraju sve više zalazi u ontološku igru identiteta i razlike, s moralnim konsekvencama. Čini se da je bolest dio prirodnog poretka svijeta, a svako ukinuće bolesti i patnje može stvari izmijeniti, naizgled začudno, nagore. Ljudi koji bi bili trajno zdravi više ne bi razumjeli kako je biti bolestan, ili ne bi htjeli. Ljudi na otoku ne razumiju patnju i različitost, nemaju suosjećanja i obzira spram drugih te počinju obespravljavati bolesne sumještane. Narod se okrenuo „ideologiji zdravlja“ i želi protjerati s otoka sve koji „kvare krvnu sliku“.

Krsti se čini da su dobro i zlo zamijenili mjesta, no možda otpočetak krivo mislimo što je dobro, a što zlo. Zdravlje, očito, ne mora biti dobro samo po tome što je ugodno, a bolest loša po tome što je neugodna. Čini se da dosta toga što na ovom svijetu smatramo valjanim, možemo tumačiti i kao bolest.

(...) – Što je u ljudskom životu zdravo? Zdravo je da živi prirodno, da ore i kopa i održava goli život, da ne čini zlo, nego da radi nešto korisno. Sve drugo možda je bolest. Sve što ne služi tim temeljnim ciljevima, sve bi se moglo shvatiti kao bolest. Težnja da se čovjek okruži ljepotom i raskošju, težnja da ostavi trag, težnja da uvede neke konvencije kojih će se svi pridržavati, težnja da uspostavi sustav vrijednosti, težnja da...

(...)

– Kultura da, i civilizacija – sve je više filolog padao u vatru. – Zar nije bolesno graditi visoke zgrade, živjeti u gradovima, izmišljati telefone, televiziju, letjeti na Mjesec, pisati sonete, komponirati simfonije, slikati freske?<sup>313</sup>

Prijelaz ontoloških granica, mijenjanje zbilje jednim rukopisom, nestanak bolesti – sve to može imati pogubne moralne posljedice. U ranijim izvodima ovog diplomskog rada spominjali smo implicitnu kritiku moderne koju postmoderna sadrži. I ovaj iskaz može biti čitan u tom kontekstu. Sva težnja da se život na zemlji učini što boljim, da se ovlada prirodom, da se očuva i produlji ljudski život, da se proširi ljudsko znanje – sve može imati pogubne posljedice kao što se pokazalo u ratovima i totalitarizmima 20. stoljeća. Postmodernizam u svojoj poetici nastoji iskoristiti sve paradokse koji pod krinkom savršenstva i boljitka vode nečemu upravo suprotnom – uništenju i nazatku, i to ponajprije na planu humaniteta. To iščitavamo i u ovom djelu.

---

<sup>312</sup> *Ibid.*, 157-158.

<sup>313</sup> *Ibid.*, 207.

Krsto razmišlja kakva bi bila hrvatska književnost da joj je dan cjelovit *Osman*, kao i ostali nepoznati spisi dubrovačkih autora. Možda i sva nepoznata djela te rupe u književnosti efikasno djeluju na jednu nacionalnu književnost, poput nenaglašenih slogova u stihu.<sup>314</sup> Kao što su i bolest i zlo dio života i svijeta, tako je potrebno i ovo nepostojanje rukopisa – ono pridonosi poretku.

(...) To znači da je tamo ležala cijela jedna paralelna nacionalna literatura, cijela riznica onoga za što se tvrdilo da je izgubljeno zauvijek. Taj bavul je imao moć da promijeni hrvatsku književnost, da je preobrati, da joj dade novo značenje i nov smisao, možda neko novo zdravlje. Što su onda ti rukopisi, pitao se Krsto Brodnjak dok je sunčana zraka putovala najprije po stropu, a onda sve naniže. Oni su za hrvatsku književnost možda isto ono što i ona dva pjevanja *Osmana*: popunjene praznine, nova perspektiva, nov svijet. Ti drugi rukopisi, doduše, nisu ljekoviti kao onaj koji je sad tu, u sobi, ali tko zna kakve sve čudnovate osobine oni imaju. Smije li se onda te rukopise otvoriti prije nego što o tome razmisli, smije li ih pustiti u svijet?<sup>315</sup>

Gundulić mora da je uvidio, zaključit će Brodnjak, da je stvorio nešto što stoji na kraju, odakle se više ne može krenuti.

Zato je možda toliko i oklijevao da završi *Osmana*, zato možda nikada nikome nije rekao da ga je završio. Ali, završio ga jest, pred sobom, pred Bogom i pred vječnošću. Potpisao se, ne za potomstvo, ne za slavu, nego za sebe. Potpisao se kao stvaralac, ali i kao počinilac, jer zacijelo je shvaćao da je kriv, zacijelo je znao što slijedi. Zato nije učinio ništa da cjelovito djelo stigne do čitalaca, zato ga je krnjeg poslao u javnost, osakativši ga za dva ključna pjevanja.

(...)

Znao je: da je dao svijetu završenoga *Osmana*, hrvatske književnosti više ne bi bilo. (...) Shvatio je da nakon jednoga savršenog djela nacionalna literatura više nema razloga da postoji. Zato je učinio svoje djelo što je moguće nesavršenijim, a da ne uništi ništa od stvorenoga, jer to bi bio grijeh.<sup>316</sup>

Djelomičnim kvarenjem svojeg djela, smatra Brodnjak, Gundulić je stvorio hrvatsku književnost, odnosno dopustio joj da proizide. Sva hrvatska književnost možda je samo pokušaj dopune *Osmana*, da se popuni ta golema rupa, ali time ostaju i djela novim generacijama. Možda svaka nacionalna literatura ima svoju rupu, svoga *Osmana*. Možda što veća rupa, to bolja literatura. Onte je bio u pravu – savršenstvo ne smije postojati.

Roman ovakvom idejnom pozadinom, tj. ostvarenjem svojeg semantičkog potencijala, uvelike nadmašuje shemu trivijalne književnosti. Igra odgonetanja ili igra čudesnog

---

<sup>314</sup> *Ibid.*, 202.

<sup>315</sup> *Ibid.*

<sup>316</sup> *Ibid.*, 212.

djelovanja postaje igra u kojoj se propituju granice književnosti i zbilje, sama narav književnosti i poetike, ali i nacionalne kulture, te osjetljivost moralnih granica kada je u pitanju ljudsko djelovanje.

Pavličićevu poetiku uistinu na razini sintakse karakteriziraju postupci trivijalne književnosti. Dinamika radnje postaje osnovni princip te se njoj podređuje oblikovanje likova i jezik. Međutim, Pavličić uspijeva u trivijalno oblikovanu priču prokrijumčariti i pokoju temu karakterističnu za elitnu, umjetničku književnost. Propitati ontološke granice, propitati moralne granice, poigrati se književnim znanjem, zadrijeti u prirodu umjetničkog djela ili način oblikovanja pojedine nacionalne povijesti ili kulture – nipošto nije dio zadane strukture koja karakterizira trivijalnu književnost. Kako je to Pavličić uspio prokrijumčariti? Tako što svi idejni momenti uvijek pridonose radnji, odnosno nikada nisu odvojeni od plana događanja. Smisao se kreira uvijek u skladu sa zbivanjem, a nerijetko upravo i pokreće zbivanje. Time je Pavličić postigao dvoje: očuvao dinamiku priče, koju prati ugoda i osobito zadovoljstvo pri čitanju, a s druge strane izgradio svijet novih iskustava, pogleda i spoznaja, koji udovoljava ljudskom egu u želji za novim i konstruktivnim doživljajima.

Postmodernizam, rekli smo, uvijek govori na dvije razine. Gotovo da ničemu ne pristupa doslovno, nego uvijek ironijski. Nijednu pojavu ne treba uzeti zdravo za gotovo, nego je uvijek treba promatrati u kontekstu cjeline. Postmodernizam osporava, ali gotovo istovremeno i upisuje osporavano. Stvar se može učiniti kontradiktornom, no dovođenje u blizinu onog udaljenog ili kontrarnog upravo i jest namjera postmodernističkog pisca. Uistinu se plauzibilnom može učiniti misao o postmodernizmu kao manirističkom razdoblju, sličnom baroku, koji je upravo počivao na očaju i „spajanju nespojivog“. Pavličić je uspio spojiti trivijalne i elitne konvencije, ponuditi zabavno i uzbudljivo štivo, no u neku ruku i poučno svojom nekonvencionalnom semantičkom izgradnjom. Postupak bi nekoć, ili možda još uvijek, nekoga sablaznio. No treba znati da se ne radi o spajanju nespojivog ili proturječnog, nego samo onog kontrarnog. Kao što možemo spojiti bijelu i crnu boju, iako toliko udaljene, tako možemo spojiti i dobru priču te originalan književni svijet. Dolazi uvijek do međusobnog kompromitiranja, priznajemo, no pisci neka iznalaze izlaze, a kritičari vrednuju. Mi samo konstatiramo. Dakle, spajanje je moguće jer ne treba zaboraviti da i trivijalna i elitna književnost dijele isti pojam – književnost.

## UMBERTO ECO: *IME RUŽE*

Roman *Ime ruže* Umberta Eca objavljen je 1980. godine. Pristupit ćemo mu tako da ćemo na četiri temeljne strukturne razine pripovjednog djela analizirati odnos trivijalnih, odnosno visokokodiranih književnih konvencija.

U predgovoru romana *Naravno, rukopis* fiktivni Eco pripovijeda da je došao do neke knjige opata Valleta koji tvrdi da vjerno prenosi rukopis iz 14. stoljeća don Adsona iz Melka, što ga je u samostanu u Melku pronašao don Jean Mabillon. Pročitavši pripovijest, odlučio ju je s neogotičkog francuskog prevesti na talijanski. Tragao je za Adsonovim izvornikom, no ne uspijeva ga naći, a neki medievalisti čak tvrde da nikakav opat Vallet nije objavljivao knjige. Adson je rukopis sastavio u podmakloj dobi, a pripovijeda o događajima što ih je doživio kao mladi iskušenik na neodređenu prostoru na sjeveru Italije krajem studenog 1927. Adson je rukopis podijelio na 7 dana, a svaki dan na doba koja odgovaraju satima bogoslužja. Eco prevoditelj/priređivač ipak odlučuje objaviti svoj talijanski prijevod, što predstavlja ovaj roman. Svatko je od ranijih prevoditelja i priređivača unio neke promjene u tekst, a tako je napravio i priređivač/prevoditelj Eco.

Radnja započinje tako što franjevački redovnik Vilim iz Baskervillea i benediktinski iskušenik Adson iz Melka stižu u jednu opatiju negdje na sjeveru Italije. Radnja se zbiva u prvoj polovici četrnaestog stoljeća, unutar sedam dana. Opat Abbone, čuvši o njegovoj neizmjernej pronicljivosti dok je bio inkvizitor, moli Vilima da riješi jedan slučaj ubojstva unutar njihove zajednice. Mladi redovnik Adelmo nađen je mrtav podno istočnog tornja Zgrade, a pretpostavlja se da ga je netko odande bacio budući da je visoki prozor na tornju zatvoren. No još je jedan povod Vilimovu dolasku u ovu opatiju – susret papinskih i carskih izaslanika u vezi spora oko franjevačkog reda i njihova učenja o siromaštvu.

Time je na početku zadana osnovna struktura ovoga romana – kriminalistički, tj. detektivski zaplet. Kao što ćemo vidjeti, i kapitulski susret koji se ima odviti bit će u bitnoj vezi s ovim dominantnim tokom radnje. Time se na kriminalistički žanr nadovezuje i struktura povijesnog romana.

Vilim kruži po opatiji ne bi li prikupio što više informacija i indicija koje upućuju na rješenje. Vrlo će brzo shvatiti da Adelma nitko nije ubio, nego se sam bacio sa zidne plohe Zgrade, a budući da je bilo olujno, lavina se spustila prema istočnom tornju i donijela njegovo izubijano tijelo. Od staklara Nikole Vilim doznaje da se čudne stvari zbivaju oko knjižnice, a travar Severin kazuje mu da se Adelmo družio s knjižničarevim pomoćnikom Berengarom.

No ubrzo pronalaze još jedno tijelo – redovnika Venancija, u kotlu krvi. Budući da nigdje nema rana ni ožiljaka, pretpostavljaju da se radi o trovanju. Redovnik Benno ispriповijeda da će događaj iz skriptorija dva dana prije Adelmove smrti. Raspravljalo se o smijehu, o njegovoj štetnosti ili koristi, budući da je Adelmo bio minijaturist koji je slikao izvrsne, komične likove. Stari, slijepi redovnik Jorge iz Burgosa žestoko se protivio pohvalama smijeha jer izvrće stvarnost, poredak i istinu te unosi sumnju. Venancije je tada pripovijedao o drugoj knjizi *Poetike* koju je Aristotel posvetio smijehu – stoga je on važan. Smijeh može biti vrijedan i poslužiti kao oruđe istine. Benno je spomenuo vrijedne primjedbe o domišljatim zagonetkama, na što se Berengar stao smijati i dodao da među afričkim pjesnicima ima i težih zagonetki, samo treba tražiti. Na tu je izjavu knjižničar Malahija pomahnitao. Kasnije je Benno vidio kako Venancije i Adelmo pristupaju Berengar, a on se od nečega branio i izvlačio od razgovora. Benno smatra da se nešto krije u knjižnici i da ondje treba tražiti. U katalogu knjiga postoji jedna knjiga pod nazivom *Africa* i jedna pod nazivom *finis Africae*. Vilim će razgovarati s Berengarom koji je posljednji vidio Adelma, tada blijedog i izbezumljenog, a pretpostavit će da se ubio iz očajja i grižnje savjesti jer ga je na nešto ponukao Berengar. Kasnije će se doznati da je Berengar imao odnose s mladićem, a zauzvrat mu je otkrio tajnu koja se čuva u knjižnici. Adelmo se ispovjedio kod Jorgea koji ga je vjerojatno žestoko ukorio, ako ga je uopće odriješio, te na putu iz crkve susreće Berengara, naziva ga „lijepi moj učitelju“ i baca se sa zida. Adelma je pratio i Venancije te je vjerojatno od njega doznao tajnu knjižnice.

U potrazi za ubojicom i tajnom knjižnice Vilim će naići i na dva kriva traga. No krivi tragovi, kako ćemo kasnije vidjeti, navest će ga na pravo rješenje. Najprije Opat otkriva heretičku, dolčinovsku prošlost opskrbnika opatije – Remigia i Salvatorea – što Vilim uzima kao mogući uzrok ubojstvima. Stari redovnik Alinardo otkrit će Vilimu tajni ulaz u knjižnicu kroz kosturnicu, a smatra da ubojstva nisu ništa drugo nego apokaliptična najava dolaska Antikrista. Prvo se ubojstvo odvalo uz tuču i nevjeme, a drugo uz krv, što najavljuju prve dvije trublje Ivanove Apokalipse. Treća trublja najavljuje rijeke i vodu, a Adsonu pada na um da bi se moglo raditi o kupkama unutar opatije, ukoliko je ispravna Vilimova pretpostavka da ubojici Apokalipsa služi kao nadahnuće za umorstva. Upravo ondje nalaze mrtvo Berengarovo tijelo.

Berengarovo tijelo također nema ozljeda, no jagodice i jezik su mu crni, kao što je bilo i u Venancija. Severin se prisjeća smrtonosne tvari koju mu je davno netko ukrao iz laboratorija – možda se njome služi ubojica.

U opatiji se odvija i susret carskih i papinskih izaslanika. Na jednoj su strani Vilim, Ubertino iz Casalea, Mihovil iz Cesene i drugi, a na drugoj Bernard Gui, inkvizitor kojeg Vilim poznaje i ne voli, te kardinal Bertrando del Poggetto, također svojevrzni „bič heretika“. No rasprava o siromaštvu će propasti, a susret se pretvoriti u Bernardovu potjeru za ubojicom i uzrokom zločina. Za vrijeme rasprave Severin je pronađen mrtav u bolnici – netko ga je usmratio armilarnom sferom. Budući da se ondje našao Remigio, njega su uhitili Bernardovi ljudi. Ranije je Severin tražio Vilima jer je pronašao „neobičnu“ knjigu, no Vilim se nije odmah odazvao zbog prisustva na kapitolu. No sada knjigu u bolnici ne uspijevaju naći. Opskrbnika privode k suđenju, a već je sve ranije priznao Salvatore – njihovu dolčinovsku prošlost, ali i svodnički posao u opatiji. S jednom seoskom djevojkom koja je pristajala spavati s Remigiom u naknadu za hranu, spavao je i Adson jer ju je slučajno susreo za jednog noćnog lutanja knjižnicom. Remigio sve priznaje osim da je ubio Severina – ondje se našao jer je čuo razgovor Severina i Vilima o neobičnim rukopisima, a mislio je da se radi o pismima koja mu je predao Dolcino, no Severin je već bio mrtav. Ovakav događaj iznimno ide na ruku Bernarda kako bi pokazao da sve hereze „siromašnih i ubogih“ vode u zločinačka djela, a time i carske ideje te franjevačke ideje o siromaštvu s kapitula u Perugi. U konačnici će Remigio priznati i zločine u opatiji, no pod prisliom, da ga ne muče i da što prije iznudi smrt. Izručit će ga u Avignon gdje će biti spaljen, kao i nesretna seoska djevojka.

Knjiga iz bolnice uistinu je knjiga koja krije tajne knjižnice, pod signaturom *finis Africae*, a dočepao je se Benno, na narativno vrlo složen način. Budući da će postati novi pomoćnik knjižničara, vratio ju je Malahiji, te je sada ponovno skrivena u knjižnicu. Šesti dan Malahija se ruši na službi riječi, jezik mu je crn kao i jagodice desne ruke, a na samrti Vilimu izgovara nešto o štipavcima. Severin je umro od armilarne sfere, koja simbolizira kovačko umijeće i zvjezdarstvo, a Malahija od nečega povezanog sa štipavcima. Četvrta trublja najavljuje zvijezde, a peta skakavce koji će ljude mučiti slično štipavcima. Čini se da preostaju još dva ubojstva, Opat i još netko. Budući da šesta trublja najavljuje konje, boraviti im je kraj staja.

Od staklara Nikole Vilim doznaje da je Malahija bio glupan i smutljivac, kao i Berengar. Šuškaloo se da je Malahija pati od ljubomore zbog odnosa Berengara i Adelma. Malahiji je ispovjednik, prema pravilu, morao biti Opat, no više je razgovarao s Joergeom. Jorge je zapravo pravi poznavatelj knjižnice, a Malahija je samo „pas čuvar“. Po pravilu knjižničar postaje opat, i zbog toga toliko spletki oko tog mjesta. Govorka se da je prije 50 godina ova opatija napustila svoje tradicije, kada je knjižničar trebao postati Alinardo, no

knjižničarem je postao „njegov neprijatelj“, koji nije Talijan kako je oduvijek bilo. Jedini opat koji nije bio knjižničar je Abbone, a on „se proslavio“ dvoreći Tomu Akvinskog na samrti.

Vilim i Adson uspjeli su ući u knjižnicu, kako im je rekao Alinardo, a i snalaziti se po tom labirintu jer su pomoću matematike opisali raspored soba izvana. Sobe imaju natpise u obliku verseta iz Apokalipse, a prva slova tvore nazive zemalja po kojima su spisi posloženi. Još samo ne znaju kako ući u dio koji krije *finis Africae*, no otkrit će i to pomoću staja i konja. Vilim je pročitao tajnu lozinku, ispisanu zodiacalnom abecedom među Venancijevim bilješkama dok je čitao *finis Africae*, no ne zna što ona znači. No kraj staja će, sasvim slučajno, shvatiti i to – Adson izgovara Salvatoreove riječi „treći konj“ (*tertius equi*), no ne treba ih shvatiti *de dicto*, nego *de re*: znače 'treće od konj', što bi bilo slovo „u“. Tako treba shvatiti i iskaz s Venancijevih bilježaka *primum et septimum de quatuor* koji se odnosi na natpis ispred *finis Africae: Super thronos viginti quatuor*. Pritišću „q“ i „r“ riječi „quatuor“ i ulaze u tajnu prostoriju.

Ondje nalaze Jorgea. On je bio nepoznati knjižničar, Alinardov takmac o kojemu se govorilo. Vilim je to shvatio uspoređujući rukopise kojim su pojedini knjižničari popisivali knjige koje su unosili. Između bivših knjižničara Pavla iz Riminija i Roberta iz Bobbija isti je rukopis, a tada je unesen i *finis Africae*. To je zbog toga što je umjesto Pavla, koji je bio disgrafičan, pisao Jorge, a pisao je i kada je on postao knjižničar, upravo između Pavla i Roberta. Prema Jorgeu je krenuo i Opat, koji je prethodno uz pomoć Vilim sve shvatio, no u drugom tajnom prolazu zatočio ga je Jorge otkinuvši konopac. Jorge je shvatio da mu je Vilim na tragu čuvši razgovor sa Severinom o „čudnoj knjizi“, pa je Malahiji rekao da je Berengar imao odnose i sa Severinom te mu je dao knjigu. Ljubomorani, Malahija odlazi i sferom ubija Severina. Malahiji je rekao da ne otvara knjigu jer ima „moć zemaljskih štipavaca“, no nije poslušao. A knjiga koju traže je druga knjiga Aristotelove *Poetike*, slijepljena i natopljena jer ju je Jorge namazao otrovom, koji je prethodno ukrao Severinu. Zbog toga je Severinu knjiga bila „čudna“, a njome su se otrovali Venancije, Berengar i Malahija. Venancijevo tijelo u kotao s krvlju odnio je Berengar jer se osjećao suodgovornim za smrt zbog knjige koju je povjerio Adelmu. Berengar je knjigu čitao skriven u bolnici, ondje je nalazi Severin, a potom ga ubija Malahija. Vilim doživljava razočarenje, smatra se glupim što je pomislio da se sve odvija prema obrascu Apokalipse. Zapravo je sve splet okolnosti, a do rješenja je došao slučajno. Misleći na Apokalipsu, na um mu je pao Jorge iz čije zemlje potječe najviše rukopisa Apokalipse, a Alinardo je također mislio na Jorgea. Nadzirući staje, ušao je u *finis Africae*. Da se radi o drugoj knjizi Aristotelove *Poetike*, Vilim je zaključio iz Venancijevih

bilježaka – rekonstruirao je stvar preko drugih knjiga, knjiga na kojima je radio Venancije. Jorge je skrivao knjigu jer bi Aristotelovim autoritetom smijeh ušao na velika vrata. Aristotel je već svojim učenjem preokrenuo sliku svijeta, a ovime bi preokrenuo i Božju sliku. Smijeh lišava straha od đavla, a ova bi knjiga ozakonila preokret reda i odnosa vlasti. Smijeh je razuzdanost puka i valja je držati na uzdama i poniziti strogošću. Jorge jede knjigu kako bi je uništio, čime se ispunjava i sedma trublja: sačuvati tajnu sedam gromova. U dvorani će se sukobiti Jorge i Vilim i Adson, a Jorge će svijećom zapaliti jednu hrpu knjiga čime će čitava knjižnica planuti. Zbog vjetra, zapalit će se čitava opatija.

Reznirani Vilim do istine je došao slučajem – znakovi su bili istiniti, no nije razumio odnos među njima. Jorge nije imao nikakav naum, a svaki zločin ima drugog počinitelja. Slijedio je privid reda, iako svijet reda nema. Adson i Vilim rastat će se u Münchenu. Nakon dugo godina Adson će se vratiti na mjesto izgorjele opatije i skupiti komade pergamenata, *disiecta membra* nekadašnje knjižnice. Upravo u skriptoriju dovršava ovaj spis, svjedočanstvo o strahovitim i čudesnim zgodama koje su mu se dogodile.

Detektivski i kriminalistički zaplet uistinu dominira fabularnim rješenjem ovog romana. Vilim, srednjovjekovni redovnik, bivši inkvizitor i intelektualac, zapravo je detektiv koji snagom uma pokušava razriješiti enigmnu vezanu za ubojstva koja su se dogodila u opatiji. Mladi i nedorasli pomoćnik je iskušenik Adson. Istraživanje započinje prikupljanjem niza informacija, ispitivanjem redovnika, osjetljivošću na sve indicije te postavljanjem niza pretpostavki koje mogu dovesti do rješenja. Početni događaj, nerazriješena smrt mladića Adelma, generira sve ostale događaje te se teži razrješenju početne napetosti. Također, nailazimo i na brojna rješenja karakteristična za takvu literaturu. Mali, sitni detalji koji se učine slučajnim, na kraju se pokažu važnim. Na primjer, nekoliko se puta ovlaš spominje bliskost Adelma i Berengara, jezično se nijansira relacija među njima („predragi“ Berengarov prijatelj, „ženskost“ mladića, „lijepi moj učitelju“), a kasnije se pokaže da je homoseksualna veza među njima jedan od ključnih motiva i pokretača zločina. Nerijetke su i male, kratke zgode koje se prekidaju u trenutku vrhunca ili kada se trebaju okončati. Dinamizmu fabule doprinosi i direktan sukob među likovima, recimo Vilima i Adsona s nepoznatom osobom koju love u skriptoriju, ili odsudna borba s Jorgeom na kraju romana. Taj susret s Jorgeom prati i konvencionalna pohvala domišljata ponašanja i intelektualnih sposobnosti između protivnika.

Spomenuli smo da je roman i povijesni, utoliko što i povijest generira zbivanja, što u njima sudjeluju povijesne osobe kao likovi te zbog toga što tumači i objašnjava povijest. No s

obzirom na plan radnje koji generira povijest, očito je da je ona u podređenom položaju spram kriminalističkog zapleta. Kapitulski susret koji se ima odigrati u opatiji tek je jedna epizoda u nizu događanja ovog romanesknog djela, a i sam je uključen u događaje oko ubojstava. Osnovni zaplet postavljen je smrću mladog redovnika koja nema nikakvo uporište u historiografskim činjenicama. Svakako treba spomenuti i otkriće potencijalnog povijesnog rukopisa, no i on ponovno generira detektivsku fabulu. U tumačenju povijesti i izgradnji povijesnog svijeta govorit ćemo kada pređemo na semantički, idejni plan ovog romana.

Kritika je iščitala još neke trivijalne žanrove koji se kao sekundarni nadovezuju na primarnu detektivsku priču. Možemo iščitati neke elemente gotičkog romana, odnosno engleskog romana strave s kraja 18. stoljeća.<sup>317</sup> Pronašli bismo ih u pomalo jezivoj atmosferi zatvorene Opatije, sablasnoj knjižnici u kojoj se pomoću posebnih trava i isparavanja kadi stvaraju priviđenja, te nizu kratkih događaja u ovome romanu. Na primjer, Adelmo izbezumljen i blijed koraca grobljem te nailazi na Berengara koji se uplaši misleći da je utvara, a Adson i Vilim tajno ulaze u knjižnicu kroz kosturnicu. Leševe i umorstva prati jeza i misterioznost, a često se pripovijeda o stravičnim i „đavolskim“ događajima vezanim uz hereze, čarobnjačkim sposobnostima koje im se pripisuju, a seoska djevojka bit će osuđena za copranje. Također, u nekoliko se navrata kao pokretač misterioznih ubojstava postavlja davni događaj kao uzrok obiteljskog prokletstva.<sup>318</sup> Lik Jorgea, kao dijabolične osobe krive za smrt nekolicine redovnika, ali i dijela kulturnog naslijeđa, također ide u prilog ovom žanru.

Za ovaj roman ne možemo reći da svim silama hita naprijed, iako je linearno i progresivno ustrojen. Naime, nailazimo na niz opisa opatijskih građevina, benediktinskog bogatstva, a kada Adson spolno opći s djevojkom, luta prirodom i razmišlja o ljubavnom stanju u kojem se nalazi. Međutim, refleksija, kontemplacija i deskripcija u podređenom su položaju spram generalnog toka radnje koji teži razrješenju misterioznih ubojstava. Također, roman prekidaju i brojne rasprave o herezama, aktualnim teološkim prijeporima tog vremena, kao i filozofskim problemima, no to ovaj roman upravo otvara bogatoj semantičkoj i semiotičkoj kvaliteti koju posjeduje. Iako prožeta filozofskim i teološkim ekskursima, te pojedinim deskripcijama vanjskog ili unutarnjeg stanja, detektivska priča stalno napreduje te se na kraju ispunjava – enigma je razriješena, a krivac pronađen.

---

<sup>317</sup> Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 178.

<sup>318</sup> Morana Čale Knežević, *Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca* (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1993), 133-134.

No iako je detektivska fabularna linija dovedena dosljedno do kraja, ona je ipak načeta na svom idejnom planu. Bogoliki intelekt u detektivu koji otkriva istinu i uspostavlja red među činjenicama, ovdje doživljava svojevrsan poraz. Vilim je otkrio zločinca i razriješio tajnu, ali slučajem – pretpostavljao je red ondje gdje ga nije bilo.<sup>319</sup> Ipak, takav poraz u neku je ruku i ironičan, ili barem uvjetan, jer Vilim je prethodno učinio vrlo velik broj valjanih zaključaka bez kojih ne bi došao ni blizu odgonetke. Mogli bismo reći da je na sintaktičkom planu detektiv uspio jer otkrio je zločinca, dok je poražen na semantičkom planu – pretpostavke na kojima je počivalo njegovo istraživanje, nisu se pokazale istinitima.

Na planu oblikovanja likova također možemo zamijetiti dominaciju konvencija pristalih detektivskom romanu. Vilim je zapravo srednjovjekovni Sherlock Holmes, a Adson inferiorni pomoćnik Watson. Vilim na više mjesta očituje svoju intelektualnu britkost, poznavanje ljudske psihologije, sposobnost korištenja enciklopedijskog znanja i empirijskog iskustva koje ima, kao i poznavanje ideoloških okolnosti koje vladaju opatijom, ali i širim društvenim kontekstom.<sup>320</sup> On, naime, ima bogatu inkvizitorsku prošlost, dakle iskustvo u istraživanju istine, no istovremeno je i pobornik nadolazeće moderne misli, koja se očituje u njegovim učiteljima i prijateljima Baconu, Occamu, Marsiliju Padovanskom. Takva skeptička i protoempiristička filozofska orijentacija izrazito pogoduje njegovoj primarnoj djelatnosti u ovome romanu – na temelju poznatih činjenica induktivno konstruirati ono nepoznato. Iako na mnogo mjesta Vilim zna mnogo više no što zna detektiv kakvog trivijalnog romana, osobito o teologiji, filozofiji i povijesnim zbivanjima svoga vremena, on se ipak primarno ostvaruje kao istražitelj. To jest, primarno je funkcionalno oblikovan, s obzirom na funkciju u radnji, a ne možemo reći da je cjelovit, stvaran i u cijelosti produbljen karakter. O njegovoj prošlosti vrlo malo znamo, kao i budućim planovima, nikada se pripovjedač ne približava liku tako da bismo znali sve što misli ili imali svjedočanstvo njegovim unutarnjim kolebanjima (jer je pripovjedač Adson), tako da u prvome planu znamo što čini. Njegov je karakter ocrtan na samome početku romana kada uz nekoliko otisaka u snijegu, pokidanih borovih grana, crne dlake među trnjem i spisa Izidora Seviljskog o ljepoti konja uspijeva zaključiti da je Opatu

---

<sup>319</sup> Usp. Nino Raspudić, *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost* (Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006), 180-182. Morana Čale Knežević, *Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca* (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1993), 130-131.

<sup>320</sup> Usp. Morana Čale Knežević, *Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca* (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1993), 130.

pobjegao najdraži konj, Vranac, visok pet stopa, pravilna trka i lijepih očiju. Evo kako Adson ocrtava svog učitelja:

(...) Imao je oči oštre i prodorne, tanak i malo zavnut nos pridavao je njegovu licu izražaj kao da budno pazi, izuzevši u trenucima obamrlosti o kojima ću još kazivati. I brada mu je odavala čvrstu volju, iako je izduženo i pjegama prekriveno lice – kakva sam često viđao u ljudi rođenih između Hibernije i Northumbije – kadšto znalo iskazivati neodlučnost i zbunjenost. S vremenom opazih da je ono što se pričinjalo nesigurnošću bila, naprotiv, tek znatiželja, ali u početku sam malo znao o toj vrlini, koju sam smatrao prije strašću požudnog duha i držao da se njom razumni duh ne smije hraniti nego se napajati samo istinom, koja je (kako sam mislio) poznata već od početka.<sup>321</sup>

Adson, kako smo rekli, kao mladi iskušenik i Vilimov učenik i pisar zauzima lik inferiornog pomoćnika. Adson uglavnom svjedoči događajima u Opatiji i razgovorima koji se odvijaju, a najčešće ostaje zbunjen i mnogo toga ne razumije. No, poput svakog pomoćnika, pokazat će se korisnim kada se najmanje očekuje – prvi će zamijetiti tragove onoga tko je Venancija bacio u kotao, između Zgrade i kotla, a na kraju će upravo on, više sretno nego svjesno, pomoći da otkriju tajnu ulaska u *finis Africae*.

Mnogi fiktivni likovi, poput Berengara, Venancija, Benna pa i Jorgea nisu ni zbog čeg drugog u priči nego zbog stvaranja intrige. Jorge, iz pokvarena i pomalo dijabolična nauma, skriva tajni rukopis te kontrolira knjižnicu. Poslušni „pas čuvar“ je Malahija, a smutljivac je i pomoćnik Berengar. Svakako je zanimljiv lik Benna, koji čini sve ne bi li se približio mjestu knjižničara, pa tako na neki način surađuje i s Vilimom odajući mu potrebne informacije za slaganje „kockica“ koje će razriješiti enigmu. Lik staklara Nikole i travara/liječnika Severina također pripomažu Vilimu u stvaranju odgonetke, a pripomažu kada zatreba naočale, odnosno kakvu informaciju o biljkama ili knjigama.

Nešto minijaturnije uloge imaju povijesni likovi poput Ubertina iz Casalea, Mihovila iz Cesene i Bernarda Guija. Ubertino tek vodi jednu raspravu s Vilimom o prirodi heretičkog ponašanja, a za kriminalistički zaplet je važan jer je u opatiju doveo opskrbnika Remigia i Salvatorea. Mihovil, pak, samo ima jednu izlagačku dionicu u kapitulskoj dvorani, dok se u kriminalističku intrigu ponajviše upliće Bernard Gui, inkvizitor, uhvativši krivog zločinca – Remigia.

Vilimovo, Jorgeovo ili Opatovo znanje svakako nadrađa puki funkcionalni lik kakvog krimića, no njihov se lik ipak ponajviše ostvaruje u kriminalističkom zapletu. Takva

---

<sup>321</sup> Umberto Eco, *Ime ruže* (Zagreb: Globus media, 2004), 17.

odstupanja, „višak znanja“, upravo će otvoriti vrlo bogatu dianoetsku pozadinu ovog romana, što ćemo kasnije analizirati. S obzirom na povijesne likove, sigurno da i oni donekle razvodnjuju generalni fiktivni kriminalistički zaplet, no njihova je uloga s obzirom na likove koji sudjeluju u kriminalističkoj priči daleko minornija.

Jezik romana *Ime ruže* vrlo je kompleksan i složen. Eco imitira više stilova, od jezika krimića do jezika srednjovjekovnih ljetopisa i erudita onoga doba. Jezik odiše dvosmislenošću i ambigvitetošću, simbolikom, aluzivnošću na druge tekstove i smislove, a nerijetki su i citati na latinskom ili kojem drugom jeziku. Samo je jedan odgovor takvom načinu oblikovanja, koji nadilazi puki ures i čini osnovnu kompozicijsku potku ovog romana – intertekstualnost. Morana Čale Knežević ističe da temelj Ecova konstruiranja diskursa čini intertekstualnost pa u njegovu slučaju možemo govoriti o intertekstualnoj poetici.<sup>322</sup>

Prema Čale Knežević intertekstualnost je osnovno djelatno načelo teksta te se očituje na svim razinama:<sup>323</sup>

- I. romaneskno gradivo u prednarrativnom stanju odiše intertekstualnošću i autora čini tumačem vlastitog pamćenja;
- II. faktura romanesknog teksta „intertekstualna“ je, jer počiva na tehnici kolaža, *bricolage*, montaže, doslovne „permutacije“ fragmenata tekstova, kombinacije okrajaka s različitih razina tuđeg diskursa, aluzija na svačije topose, crpljenja zajedničkog tradicionalnog blaga, kao element strateške razrade ugovora s čitateljem;
- III. ugovor s čitateljem predviđa aktiviranje intertekstualnog iskustva;
- IV. intertekstualni dijalogizam u Bahtinovu smislu kompozicijsko je pravilo romana: glavna iskazivačka instancija umetnuti je pripovjedač, a njegovo iskazano iskazivanje dodatno zamagljuje umetnuti priređivači rukopisa;
- V. intertekstualnost kao dimenzija fabule prevodi se u topos potrage i kontinuirane interpretacije/rekonstrukcije:

(1) fabula okvira:

- (a) Adsonov tekst transformira se kroz stoljeća;
- (b) Eco-priređivač nalazi/gubi/traži/rekonstruira tekst;

---

<sup>322</sup> Usp. Morana Čale Knežević, *Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca* (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1993), 91.

<sup>323</sup> *Ibid.*, 56-58.

(2) umetnuta fabula (dijegeza):

- (a) Vilim želi djelovati na svijet / da bi djelovao na svijet, traži ubojicu / da bi našao ubojicu, traži knjigu / da bi našao knjigu traži druge knjige / da bi se domogao drugih knjiga slijedi njihove tragove *in absentia* konzultirajući marginalne zapise, minijature, ambivalentni diskurs sna, poticaje nalazi u dijalogu ideologema, istražuje vlastito intertekstualno pamćenje itd.
- (b) važna knjiga nestaje zajedno s knjižnicom, ali se njihova intertekstualna sudbina nikada ne može prekinuti;
- (c) priređivač Adson traži *disiecta membra* nestale biblioteke / od odlomaka-relikvija rekonstruira meta-priču o intertekstualnoj potrazi i sastavlja svoj rukopis.

U svjetlu intertekstualnosti kao osnovnog poetičkog načela koje konstituira sve razine ovog pripovjednog teksta, *Ime ruže* konstruira se kao *centon*.<sup>324</sup> Terminološko određenje nalazi se i u samome romanu kao dvostruko metatekstualno određenje kako Adsonova fikcionalnog rukopisa, poistovjećenog s patrljcima knjiga nestale knjižnice, tako i Ecova pripovjednog djela.<sup>325</sup> Povijesni oblik centon, posvećen kasnoantičkom, srednjovjekovnom i baroknom tradicijom, a obnovljen početkom stoljeća u simbolista (npr. u Belog) i u avangardi, ovdje se javlja kao izričito postmoderna težnja. Centonsku teoriju potvrđuju i riječi samog Eca iz jednog intervjua: „Ambicija mi je da u mojoj knjizi ne bude ničega što je moje, nego samo već napisanih tekstova“.<sup>326</sup> Centon je inače anonimna ili autorska vrsta kompozicije sastavljena od probranih stihova iz jednog ili više djela velikih pjesnika iz prošlosti. Povijest započinje retoričkim parodijama, pronalazivim u Aristofana i Petronija.

U odnosu na modernu koja razara kanone da bi skandalizirala primatelja i razbila mu obrasce očekivanja, postmoderna nastupa s dvosmislenom i prijetvornom pomirljivošću:

Postmoderni odgovor modernome sastoji se u priznanju da se prošlost, kad se već ne može uništiti, jer njezino uništenje vodi u šutnju, može uskrsnuti u drukčijem duhu – ironično, na nimalo nevin način. (...) Ironija, metajezična igra, iskazivanje na kvadrat.<sup>327</sup>

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, 72.

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> *Ibid.*, 72-73.

<sup>327</sup> Umberto Eco, „Napomene uz 'Ime ruže'“, u: *Ime ruže* (Zagreb: Globus media, 2004.), 502.

Kada postmoderni pisac pristupa konvencijama trivijalne književnosti, on ih citira *među navodnicima*, tj. koristi ih kao ironičnu referenciju.<sup>328</sup> Postmoderni tekst stoga ustanovljuje dva krajnja modela svojih korisnika – one koji ne opažaju i one koji opažaju ironičnu igru, sloj što je zamaskiran ispod jednolikog diskursa. Prve zanimaju fabulativni tok, likovi i događaji, a drugi tome pretpostavljaju svjesno pronicanje u fabulativne postupke. Prve zanima jedinstven smisao, a druge složen smisao.<sup>329</sup>

„Intertekstualno gradivo“ u *Imenu ruže* očituje se na svim razinama pripovjednog djela, čime najdoslovnije ostvaruje zamisao o „tekstu-sjecištu tekstova“, „knjizi pletiva“ i „knjizi-'stroju za proizvodnju tumačenja“.<sup>330</sup> Ponajprije, roman pripada nekolicini književnih vrsta, odnosno koketira s njima: najprije je u predgovoru nazvan „rukopisom“, u epilogu se aludira na centon, a po kompozicijskim, fabularnim i diskurzivnim odrednicama pripada romanu, no satkanom od tekstualnih signala nekoliko romanesknh vrsti: kriminalističkog, povijesnog, gotičkog, alegorijskog, filozofsko-esejističkog romana te *Bildungsromana*.<sup>331</sup> Roman se i na svom kompozicijskom i tematskom planu također odlikuje brojnim aluzijama i „citatnim“ preuzimanjima. Jedina knjiga koja se u romanu izrijeком nudi kao kompozicijski i tematski paralelna *Imenu ruže* jest Ivanovo *Otkrivenje*, u „tandemu“ s odjecima milenarističke literature. Adsonov san, pak, izrijeком se povezuje sa spjevom *Coena Cypriani*, parodičnom inverzijom Biblije. Labirintična struktura, koja se autotematizira, varira, preko očevidne bliskosti s Joyceovim *Uliksom* i Borgesovom *Babilonskom bibliotekom*, mit o Tezeju: Vilim-Tezej tumara kronotopom i metaforičkim labirintom slijedeći „Arijadninu nit“ logičkog rasuđivanja i intertekstualnih tragova, tajnu labirinta rješava poistovjećujući se s Dedalom, a u središtu očekuje Jorge-Minotaur. S Borgesom je *Ime ruže* povezano Babilonskom bibliotekom, djelomično naslovom romana, predgovorom s lažnim bilješkama, a Jorge iz Burgosa zapravo je anagram Borgesova imena. Bliskost Eca i Joyceova *Uliksa* također je vrlo očita: retorički i simbolički gust tekst, četiri razine smisla, podjela na sate, jedinstvo

---

<sup>328</sup> Umberto Eco, „L'innovazione nel seriale“, u: *Sugli specchi*; prema: Morana Čale Knežević, *Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca* (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1993), 74.

<sup>329</sup> Morana Čale Knežević, *Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca* (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1993), 74-75.

<sup>330</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>331</sup> *Ibid.*, 130.

vremena i mjesta, simbolika brojeva, „bahtinizam“, sistematska uporaba tuđih knjiga, lutanje u potrazi za spoznajom i dr.<sup>332</sup>

Žanrovske crte kriminalističke priče, koje čine okosnicu zapleta, također su intertekstualna porijekla. Roman se najjasnije poziva na srodnost s romanom *Pas Baskervilleovih* A. C. Doylea te s Chestertonovim novelama. Od Doylea baštini kriminalistički obrazac, prezime i lik istražitelja Vilima/Holmesa te njegov odnos prema Adsonu/Watsonu, sličnost s dvorcem, analognu potragu za rukopisom iz 18. stoljeća o kletvi nad obitelji Baskerville te zadnje, retrospektivno poglavlje. Chestertonov pak otac Brown, svećenik-istražitelj, također Vilimov predak, suočava se s paradoksalnim suprotnostima između znaka i značenja, pa doslovno anticipira semiotičke probleme kontekstualne uvjetovanosti percepcije i dešifriranja znaka. Jorge, redovnik-ubojica, potječe pak iz romana *Todo modo* Leonarda Sciascie, a odgovara liku don Gaetana. Isti roman *Imenu ruže* pribavlja i kalup poprišta zbivanja (isposnički dom) te motiv izgubljenih i pronađenih naočala.<sup>333</sup>

Eruditska babilomanija i potraga za *pravom* knjigom koja se krije u biblioteci, a na kraju često izgara, spajaju *Ime ruže* s nebrojenim mnoštvom tekstova. Spomenimo samo roman *Ako jedne zimske noći neki putnik* Itala Calvina, *Otok pingvina* Anatolea Francea te *Bratislavsku ružu* Emilea Henriota.<sup>334</sup>

Već smo spomenuli neke od intertekstualnih djelatnosti na razini oblikovanja ili karakteriziranja likova. Morana Čale Knežević ističe i da je portret Malahije, oblikovan prema konvencijama gotičke literature, preuzet iz *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* Ann Radcliffe (1797) posredovanjem djela Marija Praza *Put, smrt i đavao u romantičkoj književnosti* (1930).<sup>335</sup> Salvatore je pak sastavljen od dijelova Frankensteina i zvonara Quasimoda, a time asocira i na hermetičkog pjesnika Salvatorea Quasimoda. Suprotno spram bitnih mu svojstava zadobiva ime „Spasitelj“, a ružnoćom i babilonstvom blebetanja čini zapravo utvaru Antikrista.<sup>336</sup> Slijepac biblioman također je aluzija na Borgesa, ali i na Homera i Edipa, a M. Machiedo otkriva slijepog profesora Ballicija koji se prehranjuje knjigama u Pirandellovoj noveli *Mondo di Carta*.<sup>337</sup>

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, 136-138.

<sup>333</sup> *Ibid.*, 138-139.

<sup>334</sup> *Ibid.*, 139-140.

<sup>335</sup> *Ibid.*, 134.

<sup>336</sup> *Ibid.*, 145.

<sup>337</sup> *Ibid.*, 151.

Sam naslov romana sapet je uz brojne paradigmatičke simbolične uspomene. Autor ga ipak i tekstualno učvršćuje riječima „Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus“ iz *De contemptu mundi* Bernarda de Morlaya. Drugi strukturni potporanj je dvostruko navođenje prve strofe *Sekvence o ruži* Alana de Lillea („Omnis mundi...“). Ruža je slika ljudske prolaznosti, a djevojka koju Adson voli nema imena, pa je njegov jedini susret s „ružom“. Abelardova, pak, sintagma „rosae nomen“ javlja se kao primjer očuvanja značenja imena i u odsutnosti zbiljskog predmeta.<sup>338</sup>

Adsonovi digresivni opisi timpanona iznad crkvenog portala ili opis kapitulske dvorane također imaju svoju intertekstualnu genezu. Sama opatija, pak, najviše sličí samostanu Sankt Gallen, a izvanjskim oblikom Zgrade na Castel del Monte Fridrika II. Knjižnica-labirint zapravo je primjerak umanjene Babilonske biblioteke.<sup>339</sup>

Niz bi se vjerojatno mogao nastaviti u beskonačnost, budući da su neka intertekstualna „otkrića“ nevjerojatna i samome autoru, a to bi vjerojatno odgovaralo intenciji autora o procesu „neograničene semioze“.<sup>340</sup> No mi smo htjeli pokazati sljedeće: čini se da je i dobar dio sintaktičke razine pripovjednog djela generiran procesom intertekstualnosti. Eco posuđuje različite obrasce zapleta, žanrovske konvencije, motive, kompozicijska rješenja i funkcije likova iz drugih tekstova ne bi li oblikovao svoje djelo. Time njegov postupak fabuliranja postaje dvostruko kodiran: doslovno i ironično. Na primarnoj razini uistinu možemo iščitati trivijalnu potragu za knjigom i uzrokom ubojstava, no igralačka, ludička, montažna i izrazito literarna uporaba takvih obrazaca daje tom sloju i visokokodiranu dimenziju. Književni elementi su iterativna porijekla, no mijenja se *modus operandi*, način njihova usložnjavanja i postavljanja u nove relacijske obrasce. Takav postupak potpuno mijenja predznak književnih čestica koje nastaju, koje su prisutne u tekstu. U tome i jest bit postmodernističkog ironijskog, oksimoronskog postupanja: istovremeno osporavanje, ali i upisivanje književnih elemenata. Eco je stvorio vrlo djelatnu priču trivijalna porijekla, no istovremeno na originalan način, odajući ironijsku svijest o svome postupku. Semantička razina njegova djela, o kojoj ćemo upravo govoriti, također je rođena na intertekstualnom poligonu. Usto, ne odgovara idejnoj razini kakvog trilera ili krimića, nego se otvara filozofsko-esejističkom i povijesnom potencijalu otklonjenom od zadana, okamenjena obrasca.

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, 146-147.

<sup>339</sup> *Ibid.*, 148.

<sup>340</sup> Usp. *ibid.*, 115.

Roman obiluje izvještajima o raznim srednjovjekovnim traktatima i spisima te iste koristi u izgradnji novih smislova. Nalazimo pregled aktualnih teoloških i političkih rasprava, niz rasprava o znanju i filozofiji s praga otvaranja novog doba, niz rasprava o izumima i znanstveno-tehnološkim otkrićima, psihološko-teološke rasprave o strasti, ekstatičkom stanju, smijehu, grijehu i čistoći. Ocrtava doseg srednjovjekovnih znanja, rasprave o spoznaji i istini te lucidno zavire u povijesna događanja srednjeg vijeka, koristeći ih u literarne svrhe, od inkvizicije i hereza do borbi crkvene i svjetovne vlasti.

Eco gradi svijet sukoba predmodernog i modernog mišljenja, uvjetovanosti znaka i njegove interpretacije kontekstom, apologije ljudskih intelektualnih i emocionalnih potencijala, raskrinkavanja strategija djelovanja institucija te akribičan, ali i apokrifan svijet srednjeg vijeka.

Spiritualac Ubertino, koji je bio u opasnosti da ga optuže kao heretika pa je spas našao u ovoj benediktinskoj opatiji, i franjevac Vilim, stari poznanici i prijatelji, razgovaraju o svetačkoj ekstazi i fanatizmu heretičkih družina. Tema je to koja se više puta varira kroz roman. Aktualna je to tema onog doba, no zapravo mnogo govori i o našem dobu, odnosno univerzalnosti i povratnosti povijesnih gibanja. Ubertino je bio vrlo blizak sa svetom Klarom iz Montefalca koja je imala ekstatične vizije, a stanoviti Bentivegna, Giacomo i Giovannuccio, koji su bili heretici prema Ubertinu, prljali su uspomenu na nju te zavodili druge redovnice. Ubertino iznosi svoj stav o navedenim osobama i tim događajima:

„Bili su mala braća, govorili su da su spiritualci, a zapravo su bili fratri iz družbe! Ali ti znaš da je u istrazi bilo jasno da se Bentivegna iz Gubbija proglašavao apostolom, a onda s Giovannuccionom iz Bevagne zavodio redovnice govoreći im kako pakao ne postoji, kako se putene želje mogu zadovoljavati a da se ne uvrijedi Bog, kako se Kristovo tijelo (oprosti mi, Gospodine) može primiti pošto se legne s redovnicom, kako je Gospodinu Magdalena bila draža od djevice Agneze, da je ono što puk zove vragom sam Bog, jer je zloduh znanje. A Bog je upravo znanje. A baš se blaženoj Klari, kad je to čula, ukazala vizija u kojoj joj je sam Bog kazao da su oni zli sljedbenici *Spiritus Libertatis!*“

„Oni su bili mala braća s duhom koji su im raspaljivale iste vizije, a korak između ekstatične vizije i grešne pomame često je neznatan“, reče Vilim.

Ubertino mu stisnu ruke, a oči mu se opet zamagliše suzama: „Ne govori to, Vilime. Kako možeš miješati trenutak ekstatične ljubavi, koja ti žeže utrobu mirisom tamjana, s razuzdanošću ćutila što vonja po sumporu? Bentivegna je poticao da se dodiruju goli udovi tijela, tvrdio je da se jedino tako može osloboditi vlasti osjetila, *homo nudus cum nuda iacebat...*“

„*Et non commiscebantur od invicem...*“<sup>341</sup>

„Laži! Užitek su tražili, ako bi oćutjeli puteni podražaj, nisu smatrali grijehom da muškarac i žena zajedno legnu kako bi ga utažili, i da jedno drugo posvuda dodiruju i ljube, i da on svoj goli trbuh spoji s njezinim golim trbuhom!“

(...)

„Vatren si duh, Ubertino, u ljubavi spram Boga jednako kao u mržnji prema zlu. Htio sam reći da je mala razlika između žara Serafina i Luciferova žara, jer se uvijek rađaju iz krajnje razbuktalosti volje.“

„O, razlika postoji i ja znam koja je!“ reče Ubertino nadahnuto. „Ti hoćeš reći kako je između volje koja stremi prema dobru i volje koja stremi prema zlu malen korak, jer je uvijek riječ o tome da se usmjeri ista volja. To je istina. Ali postoji razlika u predmetu, a predmet je kristalno prepoznatljiv. S jedne je strane Bog, s druge vrag.“

„A ja se bojim da ih više ne znam lučiti, Ubertino. Zar nije upravo tvoja Angela iz Foligna pripovijedala o onome danu kad je, u duhovnom zanosu, stajala u Kristovu grobu? Zar nije rekla kako mu je najprije poljubila grudi i kako ga je vidjela gdje leži sklopljenih očiju, da ga je zatim poljubila u usta i osjetila kako se iz tih usana uzdiže neiskaziv miris slasti, a nakon kratke stanke položila je svoj obraz uz Kristov obraz, a Krist je svoju ruku primaknuo njezinom obrazu i stisnuo ga k sebi i — ona je tako rekla — njezino veselje posta vrhunsko? (...)“<sup>342</sup>

Vilim je bivši inkvizitor, no uvidio je da mnogi osuđeni ne svjedoče o odveć različitim iskustvima od onih o kojima svjedoče ljudi kasnije proglašeni svetima. I ovaj odlomak to pokazuje. Ukoliko i svetac i heretik govore o doživljajima između kojih je teško povući distinktivnu granicu, poput ovdje spominjanih poljubaca i intenzivnih tjelesnih zadovoljstava, po čemu razlikovati njihova djelovanja? Vilim se boji upuštati u djelatne motive pojedinaca jer sve što inkvizitor može jest opažati ponašanje pojedinca i saslušati njegov iskaz o vlastitim doživljajima, a ukoliko oni mogu biti jednaki i u sveca i u grešnika, po čemu donijeti objektivnu presudu? Znakovi koje intuitivno poimamo kao krajnje udaljene, poput svetosti i heretičkog krivovjerja, mogu se pod određenim kriterijima pokazati vrlo bliskima. Interpretacija znaka uvjetovana je kriterijem, perspektivom promatranja. Postmodernizam, koji počiva na dijalektičkoj igri identiteta i suprotnosti, njihove zamjene i proizvodnji oksimoronskog učinka na djelu je i u tekstu ovoga romana. Pokreće se dijalektički odnos među pojmovima, no ne izvodi se krajnji sintetski odgovor – stvar staje na problematiziranju i otvaranju pitanja. Morana Čale Knežević ističe:

---

<sup>341</sup> *homo nudus...* / *Et non...*: gol je muškarac s golom ženom ležao... / A jedno se s drugim nisu spajali...; prema: „Prijevod važnijih latinskih tekstova“, u: Umberto Eco, *Ime ruže* (Zagreb: Globus media, 2004).

<sup>342</sup> Umberto Eco, *Ime ruže* (Zagreb: Globus media, 2004), 56-57.

U riječima romanesknih redovnika oni zadržavaju prvotnu vrijednost i govore o figurativnom izražavanju istine; ali istrgnuti iz izvornoga konteksta, u sklopu Ecova romana oni se više ne odnose nužno na vjersku, pa ni na bilo koju drugu jedinstvenu i određenu istinu, nego postaju metafore ovisnosti značenja znaka o pravilima koda prema kojemu se tumači i metatekstualni podaci o sposobnosti pripovjednog teksta da, prisposobljujući oprečne stvari i imenujući ih naoko neprikladnim imenima, ustanovi metaforičke veze između različitih stvari, da bi njima razotkrio proturječnosti između sličnih stvari.<sup>343</sup>

Adsonu, koji je najčešće zbunjen razlikovanjima među herezama, ali i pojavama općenito, Vilim pokušava objasniti razliku između heretika i pravovjernika, odnosno postanak heretičkih struja. Govori se o heretičkim grupama dolcinovaca i Valdenza. Pokušava artikulirati i rasvijetliti ponašanje masa i onih najbjednijih, odnosno u pojmovno razlikovanje heretičkih struja uvesti socijalne momente.

„(...) Fra Dolcinovi apostoli propovijedali su fizičko odstranjivanje svećenstva i gospode i počinili mnogo nasilničkih djela, dok su se Valdenzi nasilju protivili, jednako kao i fratrići. No uvjeren sam da se u fra Dolcinova vremena u njegovu skupinu steklo mnogo onih koji su se nekoć bili poveli za propovijedima fratrića ili Valdenza. Priprosti ne mogu sami odabrati herezu koju će slijediti, Adsoni, oni se uhvate onoga tko propovijeda u njihovu kraju, tko prođe njihovim selom ili trgom. Na to njihovi neprijatelji i igraju. Propovjedničko umijeće sastoji se u tome da se u očima puka sve hereze prikažu kao jedna jedina, koja po mogućnosti istovremeno savjetuje i odricanje od spolnog užitka i puteno sjedinjenje tijela, zato što tako ostavlja dojam da su svi heretici umiješani u jedinstven zamršen splet đavolskih protuslovlja koja se kose za zdravim razumom“.<sup>344</sup>

Vilim, kao franjevac, zagovara i upućuje na misiju svetog Franje u takvim razjedinjenim društvenim i vjerskim okolnostima:

„(...) Kad je Franjo govorio gradskom narodu i poglavarima i vidio da ga ne razumiju, izašao je na cestu koja vodi prema groblju i počeo držati propovijed vranama, svrakama i kopcima, pticama grabljivicama koje su se ondje hranile leševima.“

„Kako je to užasno!“, rekoh. „To dakle nisu bile dobre ptice!“

„Bili su to strvinari, isključene ptice, poput gubavaca. Franjo je zacijelo mislio na ono mjesto u Apokalipsi na kojemu se kaže: tada opazih jednog anđela gdje, stojeći na suncu, viče jakim glasom svim pticama što lete u najvišem dijelu neba: 'Dođite, skupite se na veliku gozbu Božju, da jedete meso od kraljeva, meso od vojskovođa, meso od mogućnika, meso od konja i njihovih jahača, meso od svih ljudi, slobodnih i robova, malih i velikih!'“

---

<sup>343</sup> Morana Čale Knežević, *Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca* (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1993), 163.

<sup>344</sup> Umberto Eco, *Ime ruže* (Zagreb: Globus media, 2004), 188.

„Franjo je dakle isključene htio potaknuti na pobunu?“

„Nije, to su možda htjeli fra Dolcino i njegovi ljudi. Franjo je isključene, koji su bili spremni na pobunu, htio iznova privedi Božjem narodu. Kako bi stado opet bilo na okupu, valjalo je pronaći isključene, Franjo u tome nije uspio, to ti s gorčinom kažem. Da bi povratio isključene, morao je djelovati u okviru crkve, da bi mogao djelovati u okviru crkve, morao je isposlovati da se prizna njegovo pravilo, na temelju kojeg će nastati red, kao što je i nastao, a red će iznova izgraditi sliku kruga na rubu kojega stoje isključeni. Pa sad shvaćaš zašto postoje družine fratrića i joakimita koje oko sebe opet okupljaju isključene“.<sup>345</sup>

Franjo je htio okupiti sve isključene i odbačene jer je vjerovao da se samo time može promijeniti Božji narod. Govorio je odbačenima, „vranama i svrakama“, kako bi ponovno okupio stado. No u svome radu morao je ustanoviti red i zakon koji pak ponovno izgrađuje isključene i nezadovoljne jer se počinje vezati za svjetovna dobra. Rad se zbog toga doima uzaludnim jer je naoko paradoksalan.

Velika je uloga priprostih u stvaranju boljeg svijeta, smatra „lijevo orijentirani“ Vilim:

„Rekao sam više nego što ti se čini, Adson. Ne spominjem ti prvi put Rogera Bacona. Možda nije bio najmudriji čovjek svih vremena, ali me uvijek očaravala nada koja je pokretala njegovu ljubav prema znanosti. Bacon je vjerovao u snagu, u potrebe, u duhovne izume priprostih. Ne bi bio dobar franjevac da nije mislio kako ubogi, odbačeni, neuki i neobrazovani često progovaraju ustima Našega Gospodina. Da ih je mogao pobliže upoznati, pozorniji bi bio prema fratrićima nego prema provincijalima svojeg reda. U priprostih je nešto čega nema u doktora, koji se često gube u potrazi za preopćenitim zakonitostima. Priprosti posjeduju intuiciju pojedinačnog. Ali ta intuicija sama po sebi nije dovoljna. Priprosti opažaju neku svoju istinu, možda istinitiju nego što je istina crkvenih otaca, ali je zatim potrate nepromišljenim djelima. Što valja činiti? Priprostima predati znanost? Odviše lako, ili teško. A osim toga, koju znanost? Ovu iz Abboneove knjižnice? Franjevački učitelji su se bavili tim problemom. Veliki je Bonaventura govorio da učenjaci moraju dovesti do pojmovne jasnoće istinu koju implicitno sadrže djela priprostih...“.<sup>346</sup>

Vilimov učitelj Bacon, ali i drugi franjevci, vjerovali su u snagu i izume priprostih, koji se ne gube kao doktori u preopćenitim zakonitostima koje se ne dotiču čovjeka i njegova iskustva. No s druge strane, priprosti često svoju pojedinačnu istinu potrate nepromišljenim djelima, kao što pokazuju zlodjela mnogih hereza. Kako pomiriti konkretnu i pojedinačnu istinu priprostih s apstraktnim zakonima učenih? To je temeljni problem koji Vilim u raslojenom društvu uviđa. Potom Vilim nastavlja o projektu nove znanosti, o kojoj je govorio

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, 189-190.

<sup>346</sup> *Ibid.*, 193.

Bacon, koja bi ostala bliska iskustvima priprostih. Smatra da će se takav pothvat odigrati izvan crkve.

„(...) On je mislio da bi nova znanost o prirodi morala biti novi veliki pothvat obrazovanih ljudi koji bi putem drugačijeg spoznavanja prirodnih procesa uskladio osnovne potrebe što čine možda nesređen i nagomilan, ali na svoj način istinit i pravedan, skup očekivanja priprostih. Nova znanost, nova prirodna magija“.<sup>347</sup>

Vilim zapravo govori o novoj metodi u znanosti koja će prevladati u novom vijeku. To ponavlja na više mjesta u romanu. Novi vijek je doba rušenja starih skolastičkih dogmi i povrata izvornim ljudskim mogućnostima. Zbog toga Vilim, prema učitelju Baconu, inzistira na spoznaji pojedinačnog. Sumnjičavo govori o općenitim idejama, a s velikim poštovanjem o zasebnim stvarima. Teško je dokazati da je određen modus koji opažam univerzalan i stabilan, zbog toga je lakše raditi na prirodnim stvarima i istraživati činjenice, objašnjava Vilim na jednom mjestu.<sup>348</sup> Radi se o preokretu u znanstvenoj metodologiji u kojem će dogmu, objavu i vjeru zamijeniti eksperiment, induktivna metoda, opažanje, razum i iskustvo. Vilim nipošto ne smatra da je takav preokret đavolsko djelo, kao mnogi teolozi i čuvari skolastičke misli, željni zapravo vlasti putem očuvanja starog poretka. Znanost služi čovjeku kao pomoć te mu olakšava i produžuje život, misli Vilim. To može biti samo Božje djelo. Opatija u kojoj borave čuva znanja i tajne od naroda i javnosti, a to prema Vilimu nije Božje djelo jer ono teži uvijek istini. U prevratničkom novom vijeku samostalno se istraživanje suprotstavlja spekulaciji, a opažanje zbilje i indukcija tradicionalnom silogističko-deduktivnom dogmatskom postupku. Započinje doba individualizma, liberalizma i reformacije. Nominalizam Williama Occama zagovara postojanje samo pojedinačnih stvari u zbilji koje spoznajemo iskustveno, dok su opći zakoni samo termini. Roger Bacon zagovara prilaženje samim stvarima. Tim je tezama utrt put prirodnoznanstvenoj empirijskoj metodi nasuprot deduktivnoj skolastičkoj znanosti.<sup>349</sup>

Roman je uistinu preplavljen epistemološkim, teološkim i društveno-povijesnim raspravama. Mogle bi se još izdvojiti rasprave o franjevcima i siromaštvu s kapitula koji se održao u opatiji, mnoge sitne i veće rasprave o znanju i spoznaji koje natapaju roman, mnogi pasaži koji objašnjavaju povijesne okolnosti i sl. No kroz roman se neprestano provlači i rasprava o smijehu, s bogatim intertekstualnim potkrepama, a značajna je iz barem dva

---

<sup>347</sup> *Ibid.*, 193.

<sup>348</sup> *Ibid.*, 194.

<sup>349</sup> Usp. Vladimir Filipović, *Filozofija renesanse* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983).

razloga: upravo spis o smijehu, Aristotelova knjiga o komediji, pokreće zbivanja u opatiji i radnju romana, a temeljna je postmodernistička poetička postavka zagovor ironije, ugone (pri čitanju) i zaigrane evazije. U nizu rasprava, najprije se spominje da je Adelmo bio vičan minijaturist, imao je „vrlo živahnu maštu, i od poznatih je stvari mogao stvarati nepoznate i nenadane, kao netko tko bi ljudsko tijelo sjedinio s konjskom šijom“.<sup>350</sup> Oslikavao je psaltire i časoslove svijetom izvrnutim u odnosu na onaj koji poznajemo našim osjetilima. „Lažljiv govor o svijetu izokrenutu naglavce“ poticao je na veselje, priznaje Adson. No slijepac Jorge izrazito se protivi takvu umijeću i minijaturnim likovima jer ne prikazuju svijet kakav jest. Vilim smatra da slike imaju svrhu da *pouče*, za svaku krepost i za svaki grijeh uzet je primjer iz životinjstva. No starac smatra da se od remek-djela stvaranja radi predmet smijeha, te sličice žele svijet suprotan onomu kako ga je zamislio i stvorio Bog. Vilim navodi Areopagita koji uči da Boga možemo imenovati samo najnakaznijim stvarima, a Hugo iz Saint Victora naučava da što je spodoba različitija, to nam se više istina objavljuje pod velom užasnih prilika, to se manje mašta napaja putenim užitkom.<sup>351</sup> U kasnijim susretima ponovno će se povesti nadmetanje između Jorgea i Vilima u pogledu vrijednosti smijeha. Vilim će se pozvati na antičke i kršćanske autoritete poput Kvintilijana, Plinija ili cara Hadrijana koji hvale ulogu smijeha. Jorge smatra da je smijeh izvor sumnje, a Vilim kontrira da je ponekad pravo sumnjati. Jorge smatra da se u sumnji treba obratiti nekome od autoriteta kako bi sumnji nestao razlog, a ne treba imati puno povjerenja u „hladni razum“. Upravo suprotno, Vilim smatra da Bog želi da na mnogim nejasnim stvarima radimo svojim razumom jer nam je Sveto pismo ostavilo slobodu da o njima odlučujemo. Uz razum ide i smijeh jer često unosi pometnju u zlikovce i njihove namjere. Tvrdi, konačno, da se i Krist smijao – kada farizeje poziva da prvi bace kamen, kada se igra riječima „Tu es petrus“, kada domišljato odgovara Kajfi „Ti kaza“.<sup>352</sup> U konačnom susretu Jorgea i Vilima u labirintu-knjižnici ponovno se raspravlja o smijehu. Aristotel bi, prema Jorgeu, drugom knjigom *Poetike* preokrenuo i Božju sliku, kao što je već preokrenuo sliku svijeta svojim materijalističkim spisima.

„(...) Smijeh je slabost, kvarljivost, ocrtanost [*sic!*] naše puti. To je zabava za seljaka, razuzdanost za pijanca, čak je i crkva u svojoj mudrosti odvojila trenutke za veselja, za poklade, za sajmove, za tu dnevnu poluciju što prazni od sokova i suspreže ostale želje i ostale težnje... No na taj način smijeh ostaje nešto prezreno, obrana za priproste, obesvećeno otajstvo puka. (...) Ali tu, tu...“ sad je Jorge

---

<sup>350</sup> Umberto Eco, *Ime ruže* (Zagreb: Globus media, 2004), 74-75.

<sup>351</sup> Usp. *ibid.*, 77-78.

<sup>352</sup> Usp. *ibid.*, 123-126.

udarao prstom po stolu, kraj knjige koja je bila pred Vilimom, „tu se izvrće uloga smijeha, uzdiže se do umjetnosti, rastvaraju mu se vrata u svijet učenih, uzima se kao predmet filozofije i izopačene teologije... (...) Smijeh oslobađa neotesanca od straha pred đavlom, jer se na svetkovini luda i đavao pojavljuje kao jedna luda, koju je stoga lako podvrgnuti nadzoru. No ova bi knjiga mogla poučiti kako oslobođenje od straha pred đavolom znači učenost“.<sup>353</sup>

Vilim pak odgovara Jorgeu da je on đavao.

„Jest, lagali su ti. Đavao nije vladar materije, đavao je objest duha, vjera bez smijeha, istina koju nikad ne obuzima sumnja. Đavao je mrk zato što zna kamo ide, a idući ide uvijek otkud je došao. Ti si đavao i kao đavao živiš u mraku. Ako si me htio uvjeriti, nisi uspio. Ja te mrzim, Jorge, i kad bih mogao, proveo bih te preko visoravni, golog, s kokošjim perjem zataknutim u guzicu, i s licem obojenim kao u opsjenara i lakrdijaša, da ti se cijeli samostan smije i prestane te se bojati. (...) A ja vam sada kažem da vam u vrtoglavoj beskonačnosti mogućega Boga dopušta i da zamislite svijet u kojem bi taj samozvani tumač istine bio tek nezgrapan papagaj što ponavlja riječi koje je davno naučio“.<sup>354</sup>

Apologija smijeha i komičnog, kao dio postmoderne poetike, podudarna je s našim početnim tezama o postmodernističkoj apologiji ugone pri čitanju, tjelesnih zadovoljstava, udovoljavanja potrebama ida kao i (ne)svjesnoj potrebi za vizualnim iskustvom fantastičnog. Eco na nekoliko razina udovoljava takvim potrebama: razina trivijalna zapleta; razina ludizma kao intertekstualno-ironijska igra; razina metateksta, odnosno tematiziranje same ugone, komike, nesvjesnih zadovoljstava ida i smijeha u samome tekstu. Sjetimo se i spjeva *Coena Cypriani*, izvrnute Biblije, koja ima udjela u Adsonovu snu koji kasnije Vilimu daje mnogo odgovora i vodi konačnom rješenju potrage za knjigom. Morana Čale Knežević piše da Eco mnogo duguje Rabelaisu, prvom „pjesniku-heteroklitu“, čarobnjaku plodne preobrazbe riječi i metonimijskog rastakanja.<sup>355</sup> Osim Rabelaisa, komično u Eca ima i druge intertekstualne referencije. Spoznajna i oslobodilačka uloga smijeha – u Aristotela vjerojatno ekvivalentna tragičkoj katarzi – također se ostvaruje po načelu slike u konveksnom zrcalu: o „iskrivljenosti“ kao izvoru komičnih učinaka govori i Croce, po Vicu smijeh lišava čovjeka straha i omogućuje spoznaju, a sposobnost smijeha da razara vladajuće obrasce zajednička je Ecu, Pirandellu i Kunderi. Ti pisci pripadaju književnim razdobljima koja, smatra Bahtin, oskudijevaju pravom nazočnošću komičnog, jer su izgubila blagotvoran utjecaj neslužbene

---

<sup>353</sup> *Ibid.*, 444-445.

<sup>354</sup> *Ibid.*, 448.

<sup>355</sup> Usp. Morana Čale Knežević, *Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca* (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1993), 145.

narodne smjehovno-karnevalske kulture.<sup>356</sup> Motiv kazne kakvom bi Vilim volio ozbiljnog Jorgea izvrgnuti ruglu inače ima intertekstualnu genezu u Boccacciovoj noveli.<sup>357</sup>

Započeli smo tezom o osobitoj vrijednosti trivijalna obrasca koji se očituje na razini priče. Odgovara ljudskoj potrebi za uzbuđenjem, slikovnošću i aktivacijom mašte. Kod Pavličića se takav učinak vrlo jasno ocrtava na razini sintakse – plošni likovi, kriminalistički zaplet, komunikativan stil. Kod Eca stvar bitno različitom čini intertekstualna operacija, odnosno plan izgradnje diskursa. Postupak ima ironijske karakteristike, zastupa i subvertira koncepte istodobno, a ludički element koji mu je inherentan čini ga izrazito visokoumjetničkim postupkom. Eco se okoristio njome, „intertekstualnom poetikom“, te na planu sintakse pripovjednog djela ponovno izgradio niz književnih elemenata koji odgovaraju trivijalnim, rekurzivnim, učestalim obrascima. Zaplet i priča, intriga i potraga, djelatnost i plastičnost radnje, uvelike udovoljavaju ljudskoj potrebi za evazivnim, uzbuđujućim zadovoljstvom. Na planu semantike, intertekstualnost generira originalan idejni svijet, prožet mišlju o povijesnim, epistemološkim i semiotičkim problemima. Nijedan element ne odgovara tek trivijalnom idejnom obrascu u kojem bi se otkrio ubojica i pravda zadovoljila. Čak štoviše, detektiv u simboličkom smislu doživljava poraz.

Eco je odgovorio dvostruko originalnim procesom: intertekstualnim načinom komponiranja djela te originalnom izgradnjom (apokrifnog srednjovjekovnog) svijeta. Detektivskim zapletom i visoko semantiziranom idejnom pozadinom djela donekle je sličan Pavličiću, dok intertekstualnom konstrukcijom odgovara umjetnički na kvadrat. I u jednog i u drugog vidljiva je tendencija „očuvanja čitatelja“, upravo čitalačkog uzbuđenja i karnevalizacije njegove mašte, u čemu su postupci trivijalne književnosti od velike važnosti, a s druge strane ne zanemaruju visoku kodiranost dianoetskog potencijala književnog djela, koji premašuje čitateljeva očekivanja, omogućuje mu nov doživljaj svijeta, aktivira njegove misaone procese te, po mogućnosti, potiče zauzimanje kritičkog stava spram stvarnosti koja ga okružuje.

---

<sup>356</sup> Morana Čale Knežević, *Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca* (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1993), 152.

<sup>357</sup> *Ibid.*, 122.

## ZAKLJUČAK

Postmodernu književnost karakterizira dvostruko kodiranje, govor na barem dvije razine. Ona se obraća ustaljenim obrascima, ali i stvara nove, inovativne. Nerijetko tradicionalne, iskorištene obrasce stavlja u nove kontekste, odnosno uspostavlja nove relacije među njima, čime stvara novu, originalnu cjelinu. Književno djelo stoga postaje pristupačno masama, odnosno široj uporabi, zbog korištenja oblika koji udovoljavaju općoj kodiranosti percepcije, no postaje i dio zanimanja elitne manjine koju zanima nov tip umjetničkog odnosa. Postmoderna, da bi izbjegla autodestruktivnu inovativnost moderne koja dovodi do *zauma*, prevladava tradicionalne konvencije na način istodobnog prihvaćanja i produbljivanja, što je Gianni Vattimo označio terminom *Verwindung*. Stoga ne čudi tvrdnja Linde Hutcheon da je parodija paradigmatički postmodernistički oblik, jer uključuje u sebe i osporava ono što parodira te uspostavlja dijaloški odnos identifikacije i distance, istovjetnosti i razlike.

Modernizam je vjerojatno smatrao nemogućim spojiti konvencije niske, trivijalne i visoke, umjetničke književnosti, ili barem sablažnjivim, a da se očuva estetska vrijednost. Umjetnost je po svojoj definiciji smatrana otklonom od uobičajenog, stoga bi kontradiktorno bilo uobičajenim obrascima postići umjetničku strukturu. Međutim, stvari mogu iznenaditi ukoliko se književno djelo secira na razine, pa se na pojedinim razinama upotrijebe konvencije niskih kodova, a na drugim konvencije visokih kodova književnog izražavanja. Ovdje smo pokušali sugerirati osobitu pažnju na djelatnost sintaktičke i semantičke razine. Čini se da sintaktička razina „lakše podnosi“ shematsko rješenje, čak štoviše, posjeduje tada i posebnu vrijednost. Ukoliko pisac zna vješto izgraditi dosljednu priču o detektivu ili pustolovu, logično i kauzalno u njoj posložiti događaje i motive te dovesti do nekoliko manjih, a na kraju i konačnog klimaksa, bez obzira na predvidljivost, pretabliranost strukture, postupak je vrijedan pohvale. Jer, kao što je pokazao Anthony Easthope, takav obrazac treba vrednovati posebnim kriterijima. On se ne odlikuje razbijanjem očekivanja, nego upravo dosljednim ispunjavanjem zadanog, a posjeduje vizualnu vrijednost *naratema*. Takav ikonički način prikazivanja pretpostavlja načelo ugone načelu stvarnosti. Predodređen je za ispunjenje želje, a ne dužnosti. U takvoj plastičnoj priči pronalazimo smirujući učinak mitskog, a književnosti je, čini se, odvajkada bilo ispuniti i tu funkciju. Stoga se književno djelo može učiniti osiromašenim i ukoliko manjka logički postavljenom radnjom i reducira zbivanje. Stoga postmodernistička književnost, uvidjevši modernistički monopol inovacije nad konvencijom, zagovara povratak konvencije, povratak priče i povratak čitatelja, na

temelju posebne vrijednosti koju ta dimenzija književnosti posjeduje. S druge pak strane, postmodernizam želi očuvati i inovativnost svojega postupka. Najčešće to postiže, kako se pokazalo i u djelima koja smo analizirali, porabom ustaljenih obrazaca i toposa na nov način, stvarajući nove relacije među njima, a time i nova značenja. Stvar nužno rezultira nekonvencionalnom idejnom pozadinom djela, odnosno njegovom semantičkom estetskom kvalitetom.

U Pavla Pavličića vidjeli smo specifičan odnos visokih i niskih književnih modusa na razinama pripovjednog djela. Pavličić gotovo ogoljuje jezik, likove i fabulu do njihove trivijalne, shematske funkcije, no zbog toga linearan slijed događaja koji vodi okončanju početnog disbalansa oblikuje majstorski. Međutim, da bi svoju tekstualnu funkciju spasio puke žanrovske konvencije i ustaljenosti obrasca, gradi netrivialan, nepredvidljiv idejni svijet. U njemu se propituje narav umjetničkog djela, njegova društvena funkcija, vjerodostojnost nacionalne povijesti, kao i ontološki odnos fikcije i zbilje, popraćen moralnim implikacijama.

Umberto Eco u *Imenu ruže* rabi dijaloški odnos među različitim tekstovima ne bi li komponirao svoje djelo. Gotovo sve razine teksta, od naslova, predgovora i okvirne kompozicije, preko plana zbivanja i jezične uporabe sve do metatekstualne razine i semantičkog potencijala djela, čine intertekst(ove). Takav postupak gradnje pripovjednog djela izrazito je visokokodiran te čini prvi i elementarni plan otklona od zadane konvencije. S druge strane, takva intertekstualna potka generira na planu sintakse kriminalističku priču o potrazi detektiva za istinom i rješanjem enigme, uz natruhe povijesti i gotike, a na planu semantike stvara svijet epistemološke i (apokrifno) historijske problematike. Na jednoj razini koristi se obrascima trivijalne literature koji omogućuju uživanje u priči i sve vrijednosti koje je prate, a na drugoj u čitatelja stvara aktivan i kritički odnos prema vlastitu svijetu na temelju izvornosti fikcionalnog svijeta. No kako je rečeno, sve pokreće intertekstualna poluga, pa je Ecov govor doslovno oblikovan umjetnički na kvadrat.

Ironičan, paradoksalan, oksimoronski, parodijski način govora istovremenog upisivanja i potkopavanja književnih konvencija možemo uočiti na planu sintakse i semantike pripovjednog djela, odnosno u osobitu načinu korištenja zadanih obrazaca pod imenom „intertekstualne poetike“.

U nacrtu romana Silasa Flanneryja u romanu *Ako jedne zimske noći neki putnik* dva pisca, produktivni i koji piše teško, dobiju djelo kakvo oduvijek žele napisati tako što vjetar izmiješa papire i jednoga i drugoga. Mihovil, savršeni falsifikator, smatra da istovremena

prisutnost koncentriranog uma i uma koji se zeza u umjetničkom djelu ne smeta. Umberto Eco se pak pita „(...) je li moguće ujediniti sva svojstva trivijalne topike i hiperkodiranih postupaka 'visoke' umjetnosti, ali tako da ishod bude istodobno i kič i umjetnost, da bude lako 'probavljiv' za potrošačke mase, a da ujedno obrasce na nov način ugradi u složenu strukturu, dostupnu primatelju koji će se aktivno surađujući uključiti u složenu dekodifikaciju tog istog teksta?“<sup>358</sup> Čini se da je moguće, sve dok pisac zna razlikovati različite razine pripovjednog teksta, na kojima će istovremeno zagovarati i osporavati izvorne estetske konvencije i vrijednosti, a red u dijalektičku igru unijet će sintetska cjelina pripovjednog djela.

---

<sup>358</sup> Morana Čale Knežević, *Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca* (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1993), 102.

## POPIS LITERATURE

### Književni tekstovi:

Calvino, Italo. *Ako jedne zimske noći neki putnik*. Zagreb: Znanje, 1998.

Eco, Umberto. *Ime ruže*. Zagreb: Globus media, 2004.

Pavličić, Pavao. *Koraljna vrata*. Zagreb: Mozaik knjiga, 2008.

Pavličić, Pavao. *Večernji akt*. Zagreb: Znanje, 1981.

### Kritičko-teorijski tekstovi:

Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge & London: Harvard University Press, 1984.

Čale Knežević, Morana. *Demiurg nad tuđim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1993.

Easthope, Antony. „Visoka kultura/popularna kultura: 'Srce tame' i 'Tarzan među majmunima'“. U: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*; prir. Dean Duda. Zagreb: Disput, 2006.

Eco, Umberto. „Napomene uz 'Ime ruže'“. U: *Ime ruže*. Zagreb: Globus media, 2004.

Filipović, Vladimir. *Filozofija renesanse*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983.

Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. London & New York: Routledge, 1989.

Foucault, Michel. *Znanje i moć*. Zagreb: Globus, 1994.

Frye, Northrop. *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed, 1979.

Goodman, Nelson. *Načini svjetotvorstva*. Zagreb: Disput, 2008.

Lodge, David. *Načini modernog pisanja: Metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*. Zagreb: Globus/Stvarnost, 1998.

Nemec, Krešimir. „'Večernji akt' Pavla Pavličića“. U: *'Večernji akt' Pavla Pavličića/'Mor' Đure Sudete*, Krešimir Nemec/Dunja Detoni-Dujmić. Zagreb: ŠK, 1994.

Nemec, Krešimir. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: ŠK, 2003.

Oraić Tolić, Dubravka. *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.

Peruško, Tatjana. *Roman u zrcalu: suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*. Zagreb: Naklada MD, 2000.

- Radin, Ana. „Eventualne formalno-semantičke distinkcije: trivijalna i umetnička književnost“. U: *Trivijalna književnost*; prir. Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar UK SSO/Institut za književnost i umetnost, 1987.
- Raspudić, Nino. *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost*. Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o., 2006.
- Solar, Milivoj. *Laka i teška književnost*. Zagreb: Matica hrvatska, 2005.
- Škreb, Zdenko. „Trivijalna književnost“. U: *Književnost i povijesni svijet*. Zagreb: ŠK, 1981.
- Visković, Velimir. *Pozicija kritičara: kritičarske opaske o suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Znanje, 1988.
- Winnett, Susan. „Rastrojavanje: žene, muškarci, pripovjedni tekst i principi užitka“. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*; prir. Vladimir Biti. Zagreb: Globus, 1992.
- Žmegač, Viktor. „Kategorije kritičkog pristupa trivijalnoj književnosti“. U: *Književno stvaralaštvo i povijest društva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1976.

## SAŽETAK

U ovom diplomskom radu analiziraju se romani Pavla Pavličića *Večernji akt* i *Koraljna vrata* te romani Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik* i *Ime ruže* Umberta Eca. Pokušava se zadrijeti u dubinsku strukturu samih romana te probleme koje implicitno postavljaju. Osnovna je nit komparativne analize prepletanje granica i konvencija visoke i niske književnosti koje karakterizira postmodernu književnost. Uočava se da se odnos trivijalnih i umjetničkih književnih postupaka uspostavlja na pojedinim razinama pripovjednog djela. Od osobite se važnosti u korist trivijalnih konvencija pokazuje sintaktički plan pripovjednog djela, dok se krucijalnom za estetsku kvalitetu djela pokazuje njegova semantička razina. Odnos sintaktičke i semantičke razine, tj. odnos trivijalnih i elitnih književnih konvencija u Umberta Eca na osobit način usložnjava postupak intertekstualnosti.

**Ključne riječi:** postmodernizam, semantika, sintaksa, niska književnost, visoka književnost

**Key words:** high literature, low literature, postmodernism, semantics, syntax