



Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

VESNA SOLAR

**NESIGURNA PRIČA – TEHNIKE  
POSTMODERNISTIČKOGA  
PRIPOVIJEDANJA U *FLAUBERTOVOJ*  
*PAPIGI J. BARNESA I ZAPOSJEDANJU A.*  
**S. BYATT****

DOKTORSKI RAD

ZAGREB, 2017.



University of Zagreb

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

VESNA SOLAR

**UNCERTAIN STORY – POSTMODERNIST  
NARRATIVE STRATEGIES IN *FLAUBERT'S  
PARROT* BY J. BARNES AND  
*POSSESSION* BY A. S. BYATT**

DOCTORAL THESIS

ZAGREB, 2017.



Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

VESNA SOLAR

**NESIGURNA PRIČA – TEHNIKE  
POSTMODERNISTIČKOGA  
PRIPOVIJEDANJA U *FLAUBERTOVOJ*  
*PAPIGI J. BARNESA I ZAPOSJEDANJU A.*  
**S. BYATT****

DOKTORSKI RAD

MENTOR: PROF. DR. SC. ANDREA ZLATAR

ZAGREB, 2017.

**MENTOR: PROF. DR. SC. ANDREA ZLATAR VIOLIĆ**

Andrea Zlatar rođena je 1961. godine u Zagrebu, gdje je polazila osnovnu i srednju školu (klasična gimnazija). Studirala je komparativnu književnost, filozofiju i klasičnu filologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Dobitnik je Rektorove nagrade i boravila je na kraćim stručnim stipendijama u inozemstvu. Godine 1988. magistrirala je iz područja književnosti (tema *Marulićeva "Davidijada"*) a 1992. obranila doktorsku disertaciju (tema *Modeli srednjovjekovne autobiografije: ispovijest i životopis*). Radi na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu od 1986. godine, sada u svojstvu redovitog profesora, gdje je uključena u nastavnu i znanstvenu djelatnost (projekti istraživanja suvremene hrvatske književnosti u europskom kontekstu). Redovito sudjeluje radu znanstvenih skupova iz područja povijesti i teorije književnosti.

Prvenstveno se bavi temama autobiografije i oblikovanja autobiografskog/ fiktionalnog/ biografskog identiteta u tekstovima moderne književnosti te istraživanjima kulturalnog identiteta u zemljama u tranziciji kroz forme tekstualnog oblikovanja

Usporedo sa znanstvenonastavnom djelatnošću Andrea Zlatar bavi se od početka osamdesetih godina uredničkim i novinskim poslovima (Omladinski radio, Studentski list, Gordogan, Vijenac, Zarez). Objavila je djela:

*Istinito, lažno, izmišljeno* (Zagreb 1989.)

*Marulićeva „Davidijada“* (Zagreb 1991.)

*Autobiografija u Hrvatskoj* (Zagreb 1998.)

*Ispovijest i životopis* (Zagreb 2000.)

*Tijelo, tekst, trauma* (Zagreb 2004.)

*Prostor grada, prostor kulture* (Zagreb 2008.)

*Rječnik tijela: dodiri, otpor, žene* (Zagreb 2010.)

Uz znanstvene radove objavljuje i esejistiku (knjiga *Veliko spremanje. Dnevnik učene domaćice*, 1995.)

## SAŽETAK

U suvremenoj se književnosti često govori o „povratku priči“. Modernizam se u književnosti gradi svoju poetiku uvelike na suprotstavljanju realističkoj priči. Razaranje priče međutim u krajnjoj konzekvenciji vodi do nemogućnosti pripovijedanja, „bijeće stranice“, pa se postmodernizam vraća priči. No ta se priča bitno razlikuje od one realističke, koju pripovjedno obilježava njezina sigurnost. *Sigurna priča* je sigurna u sebe, nema potrebu propitivati se te stvara dojam kao da se pripovijeda sama od sebe, a odgovara Aristoteovom shvaćanju pojma priče kao cjelovite i svrshodne radnje koja ima početak, sredinu i kraj. Obrazac takve priče može se naći u realističkim romanima, poput Flaubertove *Gospođe Bovary* i Tolstojeve *Ane Karenjine*, ali i u historiografijama i biografijama. Postmodernizam je suvremeni fenomen o kojem se mnogo piše i govori, ali ne postoji konsenzus o tome kako ga zapravo definirati. Linda Hutcheon predlaže fluidni sustav poetike postmodernizma koju bitno obilježava njegova kontradiktornost. Na tragu takve poetike ovaj rad pokušava opisati dva postmodernistička pripovjedna teksta, *Flaubertovu papigu* J. Barnesa i *Zaposjedanje* A. S. Byatta. Na temelju naratologije, koja se povremeno proširuje elementima hermeneutike i semiotike, pomna analiza *Flaubertove papige* i *Zaposjedanja* pokušava pokazati kako se provodi pripovjedna destabilizacija priče. Oba djela naime pripovijedaju složene priče, koje se ipak bitno razlikuju od sigurne priče realizma, ali ipak uspijevaju biti priče. U pripovjednom stvaranju *nesigurne priče* sudjeluju kako pripovjedni postupci unutar samog teksta tako i mjesto djela u žanrovskom sustavu i njegovi intertekstualni odnosi. I *Flaubertova papiga* i *Zaposjedanje* stvaraju iznimno složene intertekstualne odnose kako s romanima realizma i djelima književne tradicije, tako i sa suvremenim tekstovima fikcionalne i nefikcionalne proze. Tako složeni intertekstualni odnosi znače i nemogućnost točnog postavljanja tih djela u tradicionalne žanrove, pa se i njihova žanrovska pripadnost može opisati kao nesigurna. Kako ključnu ulogu u stvaranju pripovjednog svijeta ima pripovjedač, analiza pokazuje kako upravo uloga pripovjedača i fokalizatora bitno pridonosi nesigurnosti priče, baš kao i odnosi među pripovjednim razinama, koji stvaraju *mise en abyme*, onemogućujući izdvajanje jedne priče kao prve, najvažnije i originalne. Poigravanje odnosima fikcionalnog i stvarnog te uvođenje elemenata znanstvenog i poetskog diskursa pokazuje se kao daljnji element u stvaranju nesigurne priče. Pomna narativna analiza *Flaubertove papige* i *Zaposjedanja* dokazuje kako gotovo svi elementi teksta sudjeluju u stvaranju *nesigurne priče*, novog pojma kojeg uvodimo, a koji se izdvaja kao bitno obilježje postmodernističkih pripovjednih tekstova.

## ABSTRACT

This work attempts to establish new term of *uncertain story* as a key aspect of postmodernist narrative by analysing two postmodernist novels: *Flaubert's Parrot* by Julian Barnes and *Possession* by Antonia Susan Byatt. The analysis is based on narratology, intertextuality and hermeneutics.

*Story* is a term that has always been connected with literature in general, in everyday speech as well as in critical discourse. In the contemporary fiction it is possible to witness a certain "return to the story", which is connected to postmodernism. But the postmodernist story differs from the traditional one by its uncertainty. Although much is said and written about postmodernism, there are many controversies regarding its definition. According to Linda Hutcheon, all definitions of postmodernism (Lyotard, Callinescu, McHale, Lodge) fail to recognize its central paradox: it both uses and problematizes concepts it deals with. Therefore Hutcheon argues for a complex and flowing "poetics of postmodernism", not its definition.

Critical discussion about the concept of story starts with Aristotle, who established the connection with tragedy and saw it as a complete and meaningful action which has the beginning, the middle and the end. That notion of story remained valid until the 20<sup>th</sup> century Russian formalism, structuralism and poststructuralism, which developed the notion of narrative as opposed to the story or the plot. Aristotle's notion, however, remains the basis for our term *certain story*, which can be found in realistic novels. It is a story that makes an illusion of narrating itself: the narrator is usually "hidden" to put the story in the foreground, which is itself concentrated on its content, not its form. That kind of story is prevalent during literary history and has not been seriously challenged until the rise of modernism, which has in turn introduced two new aspects. The first aspect forms a modern story, a story that differs from the certain one, but still remains a story. The other aspect destroys the story altogether in the stream of consciousness narrative mode and the French New novel. A complete destruction of the story leads to the impossibility of narration, to silence. Postmodernism therefore returns to the concept of narrating stories, but those stories are uncertain. Their uncertainty is not based on their connection to the reality, but on multiplicity of narrative devices that continually question the story itself. However, it must be emphasised that an uncertain story always remains a story, which implies the narration of events.

*Flaubert's parrot* narrates three different stories: the most important one is the search for the truth about Flaubert, while the other two focus on the narrator Braithwaite and his wife Ellen. Although Braithwaite tells a story about Flaubert, *Flaubert's parrot* is anything but a traditional biography. It is not possible to define it within the conventional genre system because it not only fuses fictional narration with critical discourse but combines various narration strategies of novel and biography and forms an uncertain genre. It continually undermines every presupposition of realistic and biographical narration to form a narrative which constantly questions itself: not only a first person narrator tells a story that is traditionally bound to a third person omniscient narrator, but he demonstrates his very limited knowledge of the story he narrates. That leads to a narrative paradox: Braithwaite is an unreliable narrator, but his repeated acknowledgement of the limitations of his knowledge makes him a reliable source of the uncertain narration. His version of Flaubert's life is contrasted to Louise Colet version, which represents a complicated *mise en abyme* of the three stories on the first diegetic level. Coupled with various "ontological scandals" (McHale), *mise en abyme* further destabilizes the story. The parrot itself functions both as a real stuffed parrot and a fluctuating symbol. The impossibility of identifying the parrot sitting on Flaubert's desk indicates the impossibility of finding the one true meaning of a text.

Byatt's *Possession* narrates two main stories on two different diegetic levels, but it also incorporates a myriad of intradiegetic stories which form multiple mirror texts that reflect one another. It is therefore impossible to decide which story is the most important one, so the mere concept of a story is destabilized. The uncertainty of the story is enhanced by the complex role of the most important intertextual relations (Grimm's fairy-tales, French Melusine legend, Fowles's *French Lieutenant's Woman*) and of the romance tradition, which leads to *Possession* as a metaromance. Further destabilization of the story is achieved by forming complex relations between the main narrator on the first level of diegesis and many first person narrators. The motifs of the tower, the hair, colours green and white, water, garden and possession are intertwined and can be found throughout the narrative; they form a system of leitmotifs. Since the use of motifs is characteristic of poetic genres and not of a narrative of any kind, the introduction of a poetic structure in a story makes it uncertain.

*Uncertain story* is a story that keeps the essence of being a story, but it questions itself through many narrative strategies: the use of narrator, relations between narrative levels, intertextuality, metafiction and the use of poetic structures. That kind of story is the key characteristic of postmodernist literature.

## **KLJUČNE RIJEČI**

priča, *sigurna priča*, *nesigurna priča*, postmodernizam, pripovjedač, *mise en abyme*, *Flaubertova papiga*, *Zaposjedanje*

## **KEY WORDS**

story/narrative, “certain story”, “uncertain story”, postmodernism, narrator, *mise en abyme*, *Flaubert’s Parrot*, *Possession*



## SADRŽAJ

### NESIGURNA PRIČA – TEHNIKE POSTMODERNISTIČKOGA PRIPOVIJEDANJA U *FLAUBERTOVOJ PAPIGI* J. BARNESA I ZAPOSJEDANJU A. S. BYATT

<b>1. UVOD</b> .....	1
<b>2. POSTMODERNIZAM I PRIČA</b> .....	5
2.1. Postmodernizam.....	5
2.2. Pojam priče.....	19
2.3. Sigurna priča.....	27
2.4. Priča i modernizam.....	39
2.4.1. Modernistička priča.....	39
2.4.2. Modernizam bez priče.....	45
<b>3. <i>FLAUBERTOVA PAPIGA</i> JULIANA BARNESA KAO NESIUGRNA PRIČA</b> .....	55
3.1. Problem žanra.....	55
3.2. Neodlučni pripovjedač.....	65
3.3. Nestabilna ontološka i epistemološka struktura teksta.....	73
3.4. Priča Louise Colet.....	82
3.5. Papiga: životinja, simbol, intertekst.....	93
<b>4. ZAPOSJEDANJE A. S. BYATT KAO NESIGURNA PRIČA</b> .....	104
4.1. Žanr: metaromansa.....	104
4.2. Intertekst i destabilizacija priče.....	115
4.3. Pripovjedač i čitatelj.....	129
4.4. Zrcalo u zrcalu.....	139
4.5. Sistem provodnih motiva.....	157
<b>5. ZAKLJUČAK</b> .....	171
 Literatura.....	 184
 Životopis autorice.....	 188

# NESIGURNA PRIČA – TEHNIKE POSTMODERNISTIČKOGA PRIPOVIJEDANJA U FLAUBERTOVOJ PAPIGI J. BARNESA I ZAPOSJEDANJU A. S. BYATT

## 1. UVOD

U ovom ćemo se radu baviti problemom narativne specifičnosti postmodernističke priče kroz analizu *Flaubertove papige* J. Barnesa i *Zaposjedanja* A. S. Byatt.

Da bismo opisali pripovjednu specifičnost postmodernističke književnosti, uvodimo novi pojam, *nesigurna priča*. Postavljamo tezu da upravo *nesigurna priča* može najbolje objasniti postmodernizam u pripovjednim tekstovima. Kako ćemo u analizi *Flaubertove papige* i *Zaposjedanja* pokušati pokazati, u postmodernističkim narativnim tekstovima se javlja niz pojmova koji sugeriraju nesigurnost u pripovijedanju, poput neodlučnog pripovjedača, nesigurnog pripovjedača, destabilizacije priče, destabilizacije pripovijedanja, destabilizacije pripovjednog svijeta te niza metafikcionalnih postupaka, koji uvode metarazinu u pripovijedanje. U tom smislu pojam *nesigurne priče* postavljamo kao krovni termin koji obuhvaća i sažima sve te postupke. Tako *nesigurnu priču* ne uvodimo samo kao novi pojam nego i kao novi koncept. Pokušat ćemo dokazati da *nesigurna priča* nije samo jedna vrsta priča nego je i koncepcija koja povezuje niz pripovjednih postupaka u postmodernizmu. Zato postavljamo tezu da je *nesigurna priča* bitna karakteristika postmodernizma.

Ovaj rad se sastoji od tri glavna dijela i *Zaključka*. U prvom dijelu, *Postmodernizam i priča*, bavit ćemo se dvama pojmovima koji su podloga za konstrukciju termina *nesigurna priča*, a to su „postmodernizam“ i „priča“. Središnji dio rada obuhvaća dva poglavlja koja se bave pripovjednom analizom dvaju bitnih postmodernističkih romana. Prvo od njih, „*Flaubertova papiga*“ *Juliana Barnesa kao nesigurna priča*, usredotočit će se na analizu pripovjednih nesigurnosti u tom romanu. Drugo poglavlje, „*Zaposjedanje*“ *A. S. Byatt kao nesigurna priča*, pokušat će analizirati nestabilnost narativnih specifičnosti toga djela, a u *Zaključku* ćemo rekapitulirati koncept *nesigurne priče*.

Iako je postmodernizam suvremeni fenomen o kojem se mnogo piše, ne postoji teorijski konsenzus o postmodernizmu, pa je nesigurnost i jedino sigurno što danas teorija

može reći o postmodernizmu. Zato će poglavlje *Postmodernizam i priča* početi osvrtom na najvažnija postojeća shvaćanja postmodernizma. Teorije koje se bave tim kulturnim i umjetničkim suvremenim fenomenom toliko su međusobno različite i proturječne da je ponekad teško povjerovati kako analiziraju jednu te istu stvar. Nije tako sigurno čak ni radi li se o novoj književnoj epohi, razdoblju ili tek još jednom dijelu moderne. Ugrubo gledano, suvremene teorije postmodernizma mogu se podijeliti u dvije grupe. Prva smatra kako se radi tek o nastavku modernizma, koji neke njegove karakteristike naglašava. Tako Matei Calinescu smatra kako je to još jedno „lice moderniteta“. Druga grupa teoretičara tvrdi da postmodernizam predstavlja radikalni raskid s modernizmom, te ga razumije kao njemu oprečnog, poput Briana McHalea i Françoisa Lyotarda. Treće rješenje, koje predlaže Linda Hutcheon, razrađuje model postmodernizma kao bitno kontradiktornog fenomena i stvara njegovu deskriptivnu poetiku. Njezino će nam shvaćanje poslužiti kao početak analize *Flaubertove papige* i *Zaposjedanja*.

Drugi dio poglavlja *Postmodernizam i priča* bavit će se pregledom glavnih shvaćanja pojma priče. Da bismo teorijski utemeljili novi pojam *nesigurne priče*, prvo ćemo se osvrnuti na već postojeće teorijske koncepcije pojma priče. Priča je pojam koji se vjerojatno najčešće veže uz književnost. To je očigledno već u svakodnevnom govoru, koji ponekad priču ako već ne izjednačava s književnošću, a ono smatra njezinom ključnom karakteristikom. Kada se govori o nekom književnom djelu, pita se o čemu ono priča. Usprkos važnosti tog pojma za teoriju književnosti, neko jedinstveno i jednostavno objašnjenje termina ne postoji. Teorija se od samog početka bavljenja književnošću bavila i pojmom priče, a to nastavlja i danas. Iako se začeci neke teorije priče mogu pronaći još u Platona, prvu pravu razradu pojma dao je Aristotel. Njegova je analiza priče postala ključnim uvidom i temeljem raznih teorija priče sve do danas. Zato ćemo najprije govoriti o Aristotelovom shvaćanju priče te o suvremenim naratološkim teorijama koje se problemu priče prilaze s drugačijeg stanovišta.

Teorijski aparat koji je razvila naratologija poslužit će nam pri postavljanju teze o *sigurnoj priči*. *Sigurna priča* je novi termin koji uvodimo da bismo opisali tradicionalnu priču. Smatramo da se obilježja tradicionalne *sigurne priče* mogu najbolje otčitati na primjeru realističkog romana. Kratka analiza Flaubertove *Gospođe Bovary* – koja se obično smatra vrhuncem realističke romaneskne tehnike – suvremene Flaubertove biografije *Flaubert. A Life* Frederica Browna i jednog kriminalističkog romana Agathe Christie pokušat će objasniti i utemeljiti pripovjedne karakteristike *sigurne priče* te njezino pojavljivanje u fikcionalnoj i nefikcionalnoj književnosti. Kako je naša pretpostavka da je postmodernistička *priča*

*nesigurna*, a realističke *sigurna*, treba se zapitati što je s modernizmom? Modernizam s jedne strane razvija posebnu vrstu priče, *modernističku priču*, a s druge priču u manjoj ili većoj mjeri razara da bi stvorio djela koja jesu, recimo, romani, ali ne pričaju priču. Zato ćemo ukratko analizirati neka ključna djela modernističke književnosti, poput *Doktora Faustusa* Th. Manna, *Majstora i Margarite* M. Bulgakova i *Procesa* F. Kafke, da bismo pokazali specifičnost *modernističke priče* u razlici spram one tradicionalne. No modernizam stvara i djela koja priču razaraju. Kratki osvrt na Rilkeove *Zapiske Maltea Lauridsa Briggea*, Proustovo *U traganju za izgubljenim vremenom*, Joyceovog *Uliksa*, *Gospođu Dalloway* W. Woolf i francuski Novi roman pokušat će objasniti kako modernizam stvara djela koja priču nemaju, kao i ključni problem do kojeg takvo shvaćanje književnosti vodi, a to je nemogućnost pripovijedanja uopće. Razaranja priče tako vodi do nemogućnosti književnosti. Zato se često govori o svojevrsnom „povratku priči“ u postmodernizmu. Naša je teza da je priča u postmodernizmu ključna, ali se ona razlikuje od sigurne tradicionalne priče i od modernističke priče. Na koji način se formira *nesigurna priča* u postmodernizmu pokušat će pokazati središnji dio ovog rada.

On će biti posvećen pomnoj pripovjednoj analizi *Flaubertove papige* i *Zaposjedanja*. Oba djela pripovijedaju priču – čak nekoliko njih – ali se njihove priče bitno razlikuju od sigurne realističke priče. Kako je naratologija razvila zasad najpotpuniji model analize pripovjednog teksta, i naša će se analiza temeljiti na naratološkim spoznajama, na idejama strukturalizma i poststrukturalizma, ali će povremeno ulaziti i u druge načine interpretacije, recimo hermeneutiku.

Prvo će biti riječi o načinima destabilizacije priče u Barnesovoj *Flaubertovoj papigi*. Kako se radi o djelu koje se uvelike temelji na suprotstavljanju razvijanja *sigurne priče* u realističkom romanu i biografiji, najprije ćemo analizirati problematiku žanrovskog određenja i pripovjedača. Zatim ćemo se baviti analizom ontološke i epistemološke strukture teksta, slijedeći McHalea. Jedno ćemo potpoglavlje posvetiti jedinoj većoj priči u djelu koju ne pripovijeda glavni pripovjedač, *Verziji Louise Colet*, te značenju koje ona ima u čitavom djelu. Činjenica da je papiga dobila posebno mjesto i u naslovu *Flaubertove papige* upućuje na njezino osobito značenje za cjelokupno tumačenje djela. Zato ćemo pripovjednu analizu *Flaubertove papige* zaključiti analizom uloge konkretne i simboličke papige u stvaranju *nesigurne priče* u tom djelu.

Drugo poglavlje središnjeg dijela ovog rada bit će posvećeno pripovjednoj analizi *Zaposjedanja* A. S. Byatt. Počet ćemo razmatranjem uloge žanrovskog određenja romanse i teškoće koje ono nosi. *Zaposjedanje* stvara vrlo složenu mrežu intertekstualnih odnosa, kako onih unutar samog djela, tako i onih izvan njega, a intertekstualnost bitno utječe na destabilizaciju priče na nekoliko načina. Kako je pripovjedač uvijek izuzetno važan u stvaranju pripovjednog svijeta, analizirat ćemo ulogu različitih pripovjedača u djelu. Ti se pripovjedači nalaze na različitim pripovjednim razinama, koje onda stupaju u složene odnose, čemu će biti posvećeno posebno poglavlje. Na kraju ćemo govoriti o motivima koji se ponavljaju u *Zaposjedanju* i njihovoj ulozi u uspostavljanju nesigurne priče.

*Flaubertova papiga* i *Zaposjedanje* su dva vrlo različita narativna djela. Ipak, oba ih karakterizira upotreba niza pripovjednih tehnika koje destabiliziraju priču. Osim toga, ona će se pokazati i kakve oblike *nesigurna priča* može dobiti.

Tako ćemo na temelju pomne analize dvaju eminentnih postmodernističkih djela pokušati pokazati narativne specifičnosti posmodernističke priče i objasniti zašto je upravo naš termin *nesigurne priče* najbolje opisuje.

## 2. POSTMODERNIZAM I PRIČA

### 2.1. POSTMODERNIZAM

Da smo danas u razdoblju postmodernizma, čini se općenito prihvaćenim, no kada se pokuša odgovoriti na pitanje što postmodernizam zapravo jest, dolazi do neuobičajeno velikih problema. Činjenica da se želi opisati i objasniti razdoblje u kojem smo sada već je sama po sebi problematična iz dva razloga. S jedne strane, postmodernizam još uvijek traje. To znači da, s obzirom da nije završen, ne znamo kamo zapravo ide, kako će se dalje razvijati i kako će – i da li će – završiti. S druge strane, ne postoji vremenski odmak prošlosti koji imaju sva prošla književna razdoblja. A taj odmak onda omogućuje jednostavnije sagledavanje glavnih karakteristika određenog razdoblja i epohe, kao i stvaranje kanona djela koja mu pripadaju.

To ipak ne objašnjava velike razlike u shvaćanjima postmodernizma. Nije naime jasno radi li se o razdoblju ili novoj epohi (postmodernizam/postmoderna), ali izvjesni konsenzus među teoretičarima postoji oko pitanja određene novine koju postmodernizam donosi. Ta je novina često opisivana negativno, kao raspad jedinstva, kanona, cjelovitosti, centra, jedinstvenosti značenja i slično. Čini se da se ta negativnost „čuje“ i u samom nazivu „postmodernizam“: ono što je „poslije modernog“. Pri tome se zapravo radi o paradoksu: prefiks „post“ znači „poslije“, a „modus“ znači „sada, sadašnji“, pa se onda postmodernizam može doslovno prevesti kao „ono što je poslije sada“.

Tako se problematičnost fenomena postmodernizma očituje već u samom imenu, a pokušaji odgovora na pitanje što postmoderna/postmodernizam jest kao da sve dalje zapliću, umjesto da razjasne o čemu se radi.

Jednu od najutjecajnijih rasprava o toj je temi objavio François Lyotard 1979. pod nazivom *Postmoderno stanje*. Lyotard govori o posmoderni, odnosno o posmodernom stanju, što s jedne strane znači da govori o epohi – a ne tek o pravcu – te da tu epohu smatra novom i bitno drugačijom od moderne. Ta je novost sažeta u njegovoj slavnoj tezi kako postmoderna ne vjeruje velikim pričama.

Lyotard se ne bavi samo književnošću ni određenjem postmoderne u književnosti; njega zanima mnogo šire određenje suvremenog duhovnog stanja. U tom je smislu njegov

pristup zapravo filozofski te uključuje nešto poput diltajevskog duha vremena; zanima ga stanje u cjelokupnoj kulturi. Polazi od pitanja znanja jer smatra da upravo pitanja o prirodi, prenošenju i legitimaciji znanja bitno karakteriziraju neko vrijeme. Modernu je tako obilježavalo vjerovanje u velike priče. No što to zapravo znači?

Prema Lyotradu, postoje dvije vrste znanja: narativno i nenarativno. Nenarativno znanje odnosi se na znanost; ona naime „nije priča“. No upravo je u tome i njezin problem: kako se pretpostavke znanost ne mogu izravno dokazati unutar same znanosti, njoj je potrebno utemeljenje „izvana“. To se utemeljivanje onda zbiva putem tzv. velikih priča, odnosno narativnog znanja. Njega – kako mu samo ime kaže – karakterizira mogućnost sažimanja i prenošenja u obliku priča, pa je tako, recimo, mit primjer narativnog znanja. On omogućuje snalaženje čovjeka u svijetu jer mu pričom objašnjava njegov položaj u društvu i u kozmosu te mu tako daje i svojevrsne upute za život. Metanaracije su za Lyotarda sve filozofske ili religijske teorije koje daju cjelovito objašnjenje svijeta i života. One zapravo odgovaraju na pitanje čemu znanje služi te ga legitimiziraju. Pri tome postoje dvije vrste metanaracija: mitske i projektivne. Mitske ili tradicionalne velike priče legitimiziraju znanje u odnos na prošlost, na vrijeme kada su stvari nastale. Projektivne velike priče su moderne i legitimiziraju znanje u odnosu na budućnost, pa su tako sve one zapravo neke verzije priča o emancipaciji. Tako se prva od ključne tri metanaracije moderne odnosi na shvaćanje povijesti kao napretka, druga smatra da znanost postepeno može doći do prave spoznaje svijeta, a treća razvoj čovjeka vidi kao put prema apsolutnoj slobodi pojedinca. Sve su te ideje u korijenu moderne, ali suvremeni „izvještaj o znanju“ – kako glasi podnaslov Lyotardove rasprave (Lyotard 2005) – govore o bitno drugačijem shvaćanju svijeta. „Izvještaj o znanju“ kaže kako su te moderne metanaracije prestale važiti; prestali smo vjerovati u njih. To onda povlači i velike promjene u spoznaji, znanosti i kulturi.

Raspad velikih priča povlači za sobom obrat u shvaćanju znanosti. Ona se mora odreći težnje za istinom – jer se ne može više nigdje utemeljiti – te se mora zadovoljiti ciljem performativnosti. Osim toga, ključna vrijednost postmoderne postaje *dissent*, neslaganje, u opreci prema racionalnom konsenzusu kojem je težila moderna. Čovjek više ne vjeruje u velike priče koje bi mu mogle sve – ili barem većinu toga – objasniti. Čini se tako da Lyotard ne poriče postojanje objektivne istine, ili neke kantovske stvari o sebi, ali poriče našu sposobnost da tu istinu dohvatimo. To je, dakako, relativističko stajalište, no postavlja se pitanje kako se onda čovjek može snaći u svijetu i može li uopće nešto znati.

Iako relativist, Lyotard nije čisti skeptik; raspad velikih priča ne vodi negaciji svakog znanja. Ono je naime moguće, ali je uvijek ograničeno i, reklo bi se, decentrirano. U postmoderni velike priče zamjenjuje niz malih priča, koje su uvijek određene prostorom i vremenom. Male se priče objašnjavaju pojmom jezičnih igara, koji je Lyotard preuzeo od Wittgensteina te mu donekle promijenio značenje. Jezična je igra za Lyotarda oznaka za mnogostrukost značenja koje uvijek određuje sfera primjene. Iako su jezične igre zamijenile velike priče, njihova mnogoznačnost i ograničenost ne može jamčiti onu sigurnost koju su osiguravale metanaracije. Ipak, one obilježavaju postmoderno stanje.

Postoji još jedan problem, o kojem Lyotard ne govori izravno, a koji proizlazi iz izjednačavanja važnosti svih malih priča, svih jezičnih igara. Ako jezične igre obilježavaju sva područja ljudske djelatnosti – pa tako i književnost – pitanje je kako onda odrediti koja je književnost doista velika, a koja to nije. Čini se da Lyotard estetsku vrijednost gotovo nivelira, jer jednaka važnost svih malih priča povlači za sobom i jednaku važnost svih suvremenih književnih tekstova. No među njim ipak ima i dobrih i loših. Time Lyotard zapravo prešutno uvodi problem koji će – isto tako prešutno – biti stalni problem svih poststrukturalističkih književnih teorija: pitanje evaluacije književnosti.

Ključno je što Lyotard uspijeva filozofski dosljedno izvesti razliku između postmoderne i prijašnjih epoha, posebno moderne. On tako ne samo da postmodernu smatra novom epohom nego njezinu novinu i utemeljeno obrazlaže, a nevjerovanje u velike priče postati će nekom vrstom općeg mjesta gotovo svih suvremenih rasprava o postmoderni i postmodernizmu. Izazvao je dakako i niz polemika, od kojih je najpoznatija ona s Jürgenom Habermasom iz 80-tih godina prošlog stoljeća. On naime napada Lyotarda – a i strukturalizam – kao neokonzervativne. Kako on modernu uvelike poistovjećuje s projektom prosvjetiteljstva, smatra da ona nije propala, nego samo nije završena.

David Lodge je u studiji iz 1977. pod naslovom *Načini modernog pisanja* pristupio postmodernizmu kao književnom fenomenu. Kako sam izravno kaže, on ne pokušava odrediti radi li se o novoj epohi, pravcu ili tek aspektu modernizma; to ostavlja drugima. Polazi od teze kako u suvremenoj književnosti postoje djela koja se svojom pripovjednom tehnikom razlikuju kako od modernizma tako i od realizma te nastoji objasniti u čemu se ta razlika očituje. Pri tome ga zanimaju isključivo književni kriteriji, a ne, recimo, opća kulturna analiza. Rasprava je prvenstveno usredotočena na razlikovanje modernističkog i realističkog pisanja, a pitanje o postmodernizmu se javlja tek na samom kraju analize. Lodge naime, na



tragu Jakobsonovog razlikovanja metafore i metonimije, čitavu povijest književnosti shvaća kao izmjenu dvaju bitno različitih načina pisanja: modernističkog i realističkog. S obzirom da su oni najjasnije izraženi upravo u doba realizma i modernizma, rasprava se usredotočuje na razliku realističkog i modernističkog romana. Lodge tako realistički način pisanja opisuje kao metonimijski – jer se prvenstveno oslanja na princip susljednosti – a modernistički kao metaforički, koji je utemeljen na sličnosti. Zanimljivost je postmodernizma pokušaj da se izbjegnu oba ta načina pisanja te se iznađe neki potpuno nov. Kako Lodge smatra da svako književno djelo na ovaj ili onaj način mora naginjati ili metafori ili metonimiji, postmodernizam ne može svoj program provesti u potpunosti. On ipak može na različite načine pokušati osporiti oba načina pisanja te time na neki način izbjeći „pad“ u modernizam i realizam. Takav je način pisanja, kako kaže Lodge, „riskantan“ (Lodge 1988: 208) jer eksperimentalnost njegove prirode uvjetuje djela koja su ili sjajan uspjeh ili potpuni promašaj.

Lodge se dakle suzdržava od ocjene u kolikoj je mjeri postmodernistički način pisanja doista nov, ali navodi nekoliko pripovjedačkih tehnika koje su specifične upravo za njega. U tom je smislu njegova rasprava iznimno važna u daljnjim raspravama o postmodernizmu jer mu prilazi „iznutra“: želi osvijetliti „formalna načela postmodernističke književnosti“ (Lodge 1988: 272). Tako objašnjava šest pripovjednih tehnika postmodernizma: protuslovlje, permutacija, prekinuti slijed, slučajnost, prekomjernost i kratak spoj. To dakako ne znači da je postmodernizam izumio te tehnike – one su u književnosti postojale i ranije – ali one tek u postmodernizmu dobivaju ključni značaj.

Protuslovlje je tehnika u kojoj se jedan iskaz u pripovijedanju izravno negira drugim, obično sljedećim. To se može odnositi na rečenice, na odlomke u tekstu, koji na kraju poništavaju sami sebe, i na tekstove u cjelini. Tekstovi se ne razvijaju poštujući logičke zakone, nego im izravno prkoseći, kao u izjavi jednog od likova *Kolijevke za macu* Kurta Vonneguta: „... tužne činjenice da moramo lagati o zbilji i tužne činjenice da ne možemo lagati o njoj“ (Lodge 1988: 273).

Permutacija prkosi jednom od osnovnih načela pripovijedanja: odabiru. I realistička i modernistička književnost stvara svjetove u kojima je nešto prisutno, a nešto izostavljeno; odabir je dakle prisutan u svakom slučaju. Postmodernizam pokušava u tekst uklopiti pripovjedačke tijekove koji se međusobno isključuju ili, u radikalnijoj verziji, navodi sve moguće kombinacije u nekom području. Ako su navedene baš sve kombinacije, odabir nije proveden i tako je to načelo negirano. Možda najslavniji primjer tehnike permutacije nalazi se

u Beckettovom *Molloyu*, kada se iscrpno opisuje kako Molloy premješta šesnaest kamenčića iz jednog džepa u drugi, kako bi pri tome bio siguran da ih uvijek siše istim redom.

Prekinuti slijed je tehnika koja se također suprotstavlja jednom od temeljnih postulata pripovijedanja: od teksta uvijek očekujemo neprekinuti slijed izlaganja, bilo da se on temelji na metonimijskoj vremensko-prostornoj susljednosti, bilo na metaforičkoj sličnosti. No ako se, recimo, u tekst ubacuju metafikcionalne primjedbe ili se redaju odlomci među kojima nema sadržajne veze, prekida se slijed izlaganja te pripovijedanje više ne teče „prirodno“. Moguće je također, kao u prozi Donalda Barthelmea, uspostaviti isključivo vremenski slijed, što negira uzročno-posljedičnu vezu koja se uz njega veže, pa se i tako postiže prekinuti slijed.

Prekinuti slijed može se shvatiti i kao slučajnost u tekstu, ali tehnika slučajnosti koju Lodge navodi kao postmodernističku zapravo se postiže jedino takoreći mehaničkim sredstvima. Tako je, recimo, B. S. Johnson objavio knjigu s neuvezanim stranicama te je čitatelj prisiljen sam složiti stranice i tako stvoriti svoj vlastiti tekst. No tu tehniku Lodge ne smatra osobito važnom jer se svodi na mehanička sredstva, a ne na upotrebu posebnih književnih tehnika.

Tehnika prekomjernosti uvodi nepregledno mnoštvo detalja koji na kraju ne daju opis neke cjeline. „Nudeći čitaocu više detalja nego što ih može sabrati u cjelinu, diskurs potvrđuje otpor svijeta prema interpretacijama“ (Lodge 1988: 282). Tako Robbe-Grilletovi detaljni opisi predmeta zapravo onemogućavaju njegovu vizualizaciju, dok neki autori usporedbu ili metaforu raščlanjuju i granaju do situacije u kojoj ona postaje apsurdna.

Kratki je spoj možda ključna tehnika koju Lodge navodi. Ona proizlazi iz osnovnog shvaćanja književnosti: književnost se načelno uvijek shvaća kao neka vrsta metafore za svijet oko nas. To dakako pretpostavlja jaz između svijeta i teksta. Postmodernizam međutim dovodi u pitanje upravo taj raskorak između svijeta i teksta uvođenjem kratkog spoja. Tako, recimo, uvođenje autora i pitanje autorstva u sam tekst ili izravno miješanje onoga što je fikcionalno i onoga što nije dovodi do kratkog spoja u čitateljevoj interpretaciji teksta. Time se krši jedna od osnovnih konvencija književnosti koja se odnosi na samostalnost teksta u odnosu na svijet, a često se postiže onim što su još ruski formalisti nazvali ogoljavanjem postupka. Književna tehnika naglašava kako se radi o književnosti, a ne nekakvom prirodnom

dijelu teksta, pa tako postaje jasno da je književno djelo samo konstrukt. Sve to dovodi do kratkog spoja.

Tako Lodge pokušava postmodernizam odrediti formalno, odnosno objasniti upravo one književne tehnike koje su za njega ključne. No on zapravo daje samo popis tehnika koje postmodernizam koristi te one zajedno ne čine neku poetiku koja bi doista mogla objasniti fenomen postmodernizma. Brian McHale smatra kako Lodge – baš kao i mnogi drugi teoretičari – tek navodi određene karakteristike postmodernizma u njihovoj protivnosti prema modernizmu te tako stvara naprosto katalog odlika.

McHalea zanima nešto drugo: kako objasniti sistem pravila koji ravna postmodernističkim tekstovima. Na to bi pitanje mogla odgovoriti neka deskriptivna poetika postmodernizma. Dva su pri tome bitna pitanja. Prvo se odnos na sam pojam postmodernizma, a drugo na način njegovog javljanja u književnosti.

Svjestan nebrojenih kontroverzi oko pokušaja određenja tog fenomena, McHale polazi od same riječi „postmodernizam“. Ona se ne odnosi na „ono što je poslije onoga sada“, nego na ono što slijedi nakon modernizma kao pravca u povijesti književnosti. Tako McHale ne govori o postmoderni kao epohi, nego se ograničava na sagledavanje postmodernizma kao pravca, koji ne samo da vremenski nasljeđuje modernizam nego i iz njega proizlazi. Postmodernizam je dakle novi pravac u književnosti, bitno različit od modernizma, ali pravac koji se bez onog što mu neposredno prethodi ne može shvatiti. No što je zapravo novina u postmodernizmu i što ga to bitno razlikuje od modernizma?

Na to pitanje McHale daje jasan odgovor: u modernizmu dominantu čine epistemološka pitanja, a u postmodernizmu ontološka. Sam pojam dominante u teoriju književnosti uveo je još Jurij Tinjanov, a Roman Jakobson ga je preuzeo i proširio do pojmovnog konstrukta koji onda koristi McHale u svojoj interpretaciji. Pojednostavljeno rečeno, dominantna se može shvatiti kao središnja osobina djela, ona osobina koja određuje sve druge i njima upravlja. Koncept promjene dominate kao ključan pri opisu književnih pravaca i epoha uveo je ruski formalizam; jedan sistem književnih normi čini dominantu u jednoj književnoj epohi, a promjena u drugi sistem obilježava promjenu u epohama ili pravcima. Pri tome treba naglasiti kako McHale pojam dominante shvaća takoreći polifono; on naime tvrdi da se Jakobsonov termin često interpretira odveć kruto. U određenom periodu može postojati mnogo dominati, ovisno o stajalištu s kojeg se određeno djelo sagledava. Epistemološka

dominanta naspram ontološkoj objašnjava cjelokupni odnos postmodernističke poetike naspram modernističke, što, recimo, Lodgeov katalog tehnika ne čini.

Dominantu McHale shvaća kao vodeći princip djela, odnosno ključnu problematiku kojom se pravac bavi. Kada tvrdi da je dominantna modernizma epistemološka, to znači da se takva djela s jedne strane bave tematikom koja se može široko opisati kao epistemološka, ali i da je niz pripovjednih tehnika koje koristi prvenstveno usredotočen na pitanja o spoznavanju. Kao tipična modernistička pitanja navode se sljedeća: „Kako da protumačim svijet kojeg sam dio? Što sam ja u njemu? Što se može/treba znati? Tko to zna? Kako to zna i s kojim stupnjem sigurnosti u spoznaji? Kako se mijenja objekt spoznavanja u procesu prenošenja znanja od jedne osobe do druge? Gdje su granice spoznatljivog?“ (McHale 1987: 9).

Postmodernistička je dominantna ontološka. Treba naglasiti kako se ne radi o nekakvoj metafizičkoj problematici; McHale načelno preuzima Ingardenovo shvaćanje prema kojem je ontologija naprosto teorijska deskripcija svijeta. Postmodernistička djela se bave prvenstveno pitanjima poput ovih: „Koji je ovo svijet? Što se u njemu može i treba raditi? Što je svijet? Kakvih svjetova ima, kako se oni konstituiraju i po čemu se razlikuju? Što se dešava kada se različite vrste svjetova dovedu u sukob ili kada se ne poštuju granice među svjetovima? Na koji način postoji tekst i na koji način postoji svijet koji on stvara?“ (McHale 1986: 10).

Ta razlika dakako ne znači da se postmodernistički tekstovi uopće ne bave epistemološkim pitanjima, nego naprosto da su za njih ključna ontološka pitanja, a problem znanja se može postaviti uz njih. Prijelaz epistemološke u ontološku poetičku dominantu dešava se po načelu imanentnog razvoja književnosti. Analizirajući djela Faulknera, Fuentes, Nabokova, Becketta i drugih, McHale međutim pokazuje kako je odnos tih dviju dominantni reverzibilan: „kada se unutarnja logika modernističkog propitivanja dovede do ekstrema, javlja se postmodernističko propitivanje i *vice versa*“ (prema Calinescu 1987: 306).

Upravo u reverzibilnosti odnosa dominantni Matei Calinescu vidi problem u McHaleovom određenju postmodernizma. Ako je taj odnos određen reverzibilnošću, onda bi značilo da je moguća opetovana izmjena tih dominantni tijekom povijesti književnosti, a o tome McHale ne govori. Naprotiv, njegova je teza kako je postmodernizam imanentnom logikom proizašao iz modernizma te je tako povijesno uvjetovan. No o toj proturječnosti u shvaćanju postmodernizma McHale ne govori i čini se da je nije niti svjestan, ali je Calinescu s pravom ističe kao jedan od ključnih problema inače vrlo zanimljive i važne koncepcije.

Matei Calinescu postmodernizmu prilazi drugačije. On je 1977. objavio knjigu pod naslovom *Faces of modernity (Lica moderniteta)*. Njegov je primarni interes rasprava o pojmu moderniteta, koji s jedne strane smatra širokim kulturnim fenomenom, a s druge iznimno složenim. Njegovu složenost onda pojašnjava pojmovima lica moderniteta, kojih izvorno ima četiri: modernizam, avangarda, dekadencija i kič. 1987. Calinescu je objavio drugo izdanje te rasprave u kojoj je licima moderniteta dodan i postmodernizam, pa se knjiga zove *Five Faces of Modernity*. Calinescu dakle postmodernizam ne smatra novom epohom ili nekom ključnom novinom, nego ga sagledava unutar široko zasnovanog koncepta moderniteta. Ipak tvrdi kako se ne radi samo o novom licu moderniteta nego i o aspektu moderniteta koji najviše zbunjuje i izaziva najviše zagonetki i pitanja.

Kako Calinescu modernitet promatra kao široki kulturni fenomen, postmodernizam ne ograničuje na književnost te ga sagledava s aspekta bitnih promjena u znanosti, arhitekturi i književnosti. Smatra kako postoji određeni paralelizam problema i pitanjima koji se javljaju u znanosti i filozofiji te onih kojima se bavi umjetnost. Postmodernizam se u znanosti može objasniti na primjeru fizike. Moderni je koncept znanosti za cilj imao otkriti vječne zakone koji ravnaju cijelim univerzumom. Slučajnost moderna smatra tek rezultatom ljudskog neznanja i nepotpune spoznaje; ona zapravo ne postoji. No mnogi suvremeni znanstvenici ne samo da priznaju postojanje i važnost slučajnost nego uvode i neku vrstu afirmacije slučajnosti. Ona – zajedno sa širim konceptom ireverzibilnosti vremena, odnosno tzv. strijele vremena koja se ne može obrnuti – doprinosi svojevrsnom optimističnom stavu znanosti koja svijet ponovno vidi kao „čudesan“<sup>1</sup>. No u širem filozofskom smislu, to znači krizu determinističkog koncepta, ali i krizu epistemologije. Ako ona naime ne može proniknuti u opća načela spoznavanja te je spoznaja uvijek povijesno uvjetovana, epistemologija prema mišljenju Richarda Rortyja postaje grana hermeneutike. Gianni Vattimo pak predlaže koncept „slabe misli“, u suprotnosti prema „jako misli“ metafizike, koja je uvijek dominantna, univerzalistička i netolerantna prema drugome.

Slična kriza koncepta univerzalizma dešava se paralelno u arhitekturi, a zatim i u književnosti. Postmodernizam u arhitekturi nije samo proveo kritiku modernog oblikovanja prostora nego i čitave estetike na kojoj on počiva. Moderna je arhitektura naime nastala kao reakcija na kult ukrašavanja građevina koji je prevladavao u Europi na prijelazu 19. u 20. stoljeće. Ukrašavanje su modernisti smatrali naprosto kičem te su arhitekturu utemeljili na

---

<sup>1</sup> Calinescu koristi pojam *reenchantment* za razliku od *disenchantment of the world* moderne znanosti, dakle od „svijeta lišenog čudesnog“. (Calinescu 1987: 270-271)

čistoći forme u kojoj će se ogledati vječni zakoni ljepote. Takve bi građevine u konačnici imale i socijalno-političko značenje, jer bi, odbacujući loš ukus građanstva, stvorile idealno besklasno društvo. No koncept čiste forme vodio je u dosadu; ljudima se naprosto nije sviđalo živjeti u modernističkim građevinama, a slavna uzrečica modernista Miesa van der Rohea *Less is more* dobila je svoju postmodernističku inačicu *Less is a bore* (Robert Venturi). Postmodernistička arhitektura otvara s jedne strane dijalog s prošlošću i tradicionalnim formama, a s druge napušta ideju univerzalne ljepote te postaje vezana uz mjesto i vrijeme u kojem nastaje.

Nešto slično dešava se u književnosti. Iako se *Less is more* odnosilo na arhitekturu, primjenjivo je i na književnost modernizma, koja je težila čistoći literarnih formi. No postmodernizam je u književnosti, prema Calinescuovom mišljenju, više vezan za avangardu nego za modernizam. Avangarda naime svoj program određuje dvostruko: razoriti staro da bi se stvorilo novo. Problem je međutim u tome što se većina avangardnih stremljenja iscrpljuje u razaranju starog, a do onog novog i ne dolazi. Ako se do njega i dođe, javlja se još jedan problem: radikalna inovacija ima svoje granice te u konačnici avangardna književnost završava u tišini. Dolazi naime do iscrpljenja svih mogućih negacija i inovacija, pa Umberto Eco tvrdi kako u slikarstvu avangarda prvo razara prošlost, perspektivu, pa lik, zatim dolazi do apstrakcije, a na kraju do praznog platna. U književnosti to znači „destrukciju tijekom diskursa, kolaž poput onog Burroughsovog, tišinu, bijelu stranicu“ (Calinescu 1987: 276). Kako avangarda nužno završava u tišini, da bi opet „progovorila“, književnost se okreće dijalogu s prošlošću. Taj povratak dakako ne može biti, kako Eco kaže, „nevin“, nego mora biti ironičan.

Calinescu smatra da, usprkos beskonačnim polemikama koje se vode oko postmodernizma, ipak postoji konsenzus oko korpusa postmodernističkih tekstova. Borges, Nabokov i Beckett smatraju se osnivačima, a kako postmodernizam smatra internacionalnim fenomenom, navodi niz autora, od američkih Pynchona, Coovera i Barthelmea preko južnoameričkih Garcíe Márqueza, Fuentesa i Cortázara, do europskih Calvina, Eca i Fowlesa. Iako su njihova djela međusobno vrlo različita, Calinescu tvrdi da se njihov postmodernizam očituje na dvije razine: tematskoj i formalnoj. Na tematskoj razini svi se oni na ovaj ili onaj način bave pitanjem reprezentacije, odnosno pitanjem, kako Calinescu kaže, „What representation represents?“ (Calinescu 1987: 300). U tom se smislu zapravo slaže s McHaleom jer tvrdi da je pitanje svijeta i odnosa svijeta i književnosti ključno, a ono se na

formalnom planu očituje uvođenjem tehnika zrcaljenja, kopija, kopiranja, paradoksa sličnosti, začaranih krugova i labirinta. Tako na kraju svoje rasprave o postmodernizmu Calinescu dolazi do pokušaja formalnog određenja književnih postupaka, ali se njima ne bavi potanko, jer to za njega nije od bitne važnosti.

Njegov je cilj pokazati kako je postmodernizam jedno novo lice moderniteta, lice koje je vrlo zbunjujuće i puno paradoksa, ali je ipak aspekt vremena u kojem živimo.

Prema mišljenju Linde Hutcheon, dosadašnje rasprave o postmodernizmu, koje su pokušavale razriješiti njegove kontradikcije, krivo pristupaju samom problemu. Postmodernizam je naime – kako mu ime kaže – s jedne strane ovisan o modernizmu, jer ga sadrži u samoj riječi, ali taj modernizam istovremeno osporava i propituje u onome „post“. Ta je dvojnost i kontradikcija polazišna točka s koje Hutcheon kreće u stvaranje poetike postmodernizma – kao jedinog mogućeg načina da se o postmodernizmu govori – u djelu *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (Hutcheon 2000).

Ključan problem svih dosadašnjih viđenja postmodernizma Hutcheon nalazi u pokušaju da se kontradiktornost postmodernizma izbjegne, što onda dovodi do kontradikcije u samim teorijama. Tako je, recimo, Lyotardova analiza postmodernizma, koja smatra da je njegovo glavno obilježje prestanak vjerovanja u velike metanaracije, sama zapravo još jedna metanaracija. Foucaultova teorija o epistemološkoj antitotalizaciji zapravo je sama epistemološka totalizacija. Da bi se takvi problemi izbjegli, Hutcheon ne želi stvoriti još jednu teoriju postmodernizma, nego njegovu poetiku. No poetika ovdje nije mišljena u smislu tradicionalno shvaćene književnoteorijske discipline, a nije ni zamišljena kao sveobuhvatna teorija postmodernizma. Nerazrješivi problemi u koje su upadale dosadašnje teorije postmodernizma uglavnom leže u njihovom pokušaju totalizacije, odnosno želji da budu sveobuhvatne teorije. Tako nešto, prema mišljenju Hutcheon, ne samo da bi bilo nemoguće ostvariti nego ne bi ni odgovaralo biti samog postmodernizma. Jedno je od njegovih ključnih obilježja upravo decentralizacija i osporavanje svakog jedinstva i totaliteta.

Hutcheon zato smatra da:

„Pišući o ovim postmodernističkim kontradikcijama, ne bih željela upasti u zamku ukazivanja na neki ‘transcendentalni identitet’ (Radhakrisham, 1983, 33) ili bit postmodernizma. Umjesto toga, shvaćam ga kao kulturni proces ili djelatnost koja je u

kretanju, te stoga smatram da ne trebamo čvrstu, jasnu definiciju, nego 'poetiku', teoretsku strukturu koja se stalno mijenja, a koja određuje znanje o kulturi i kritičke postupke.“ (Hutcheon 2000: 13-14).

Poetiku se dakle definira kao fluidni proces i promjenjivu strukturu. Takvo – pomalo neobično – određenje postmodernizma odriče se nekog konačnog uvida u njegovu bit te jasno kaže da se radi samo o još jednom modelu, modelu koji je jedan među mnogima. No odbacivanje pokušaja da se „jednom za svagda“ stvori sveobuhvatna teorija postmodernizma ne znači da se o njemu ništa ne može reći. Naprotiv, model Linde Hutcheon upravo zbog priznanja svojih granica uspijeva progovoriti o postmodernizmu na postmodernistički način. A to je, čini se, i najbolja opcija.

Postmodernizam nije isključivo vezan uz književnost, kao što bi naziv poetike mogao sugerirati. Hutcheon smatra da se radi o kulturnom fenomenu koji se proteže kroz čitavu umjetnost, od plesa i kazališta do glazbe, književnosti i arhitekture. U tom bi smislu poetika postmodernizma opisivala pojave specifične za kulturu uopće, izbjegavajući pri tome izjednačavanje suvremenosti i postmodernizma; postoji dakako suvremena književnost koja nije postmodernistička. Odgovor na pitanje kako opisati specifičnost postmodernističke umjetnosti Linda Hutcheon smatra paradoksalnim:

„Postmodernizam je bitno kontradiktorni fenomen koji istovremeno upotrebljava i zloupotrebljava, utvrđuje i potkopava koncepte koje propituje.“ (Hutcheon 2002: 2)

Hutcheon naime predlaže kontradiktornu definiciju da bi opisala kontradiktornu bit postmodernizma. Da bi tu kontradiktornost objasnila, za svojevrstni model postmodernističke umjetnosti uzima arhitekturu. To se može činiti neobičnim, jer se čitava *Poetika postmodernizma* najviše bavi književnošću: ne samo da je drugi dio rasprave u cijelosti posvećen analizama i primjerima iz uglavnom američke i engleske književnosti nego je i jedan književni žanr – historiografska metafikcija – postavljen kao ono mjesto u kulturi u kojem se najjasnije mogu uočiti bitni elementi postmodernizma. Ipak, arhitektura kao model izabrana je iz nekoliko razloga. Prvi je nešto poput očitosti. Dok se oko pripadnosti pojedinih književnih djela postmodernizmu još uvijek raspravlja – pa tako neki francuski Novi roman smatraju eminentno modernističkim, a drugi postmodernističkim – čini se da postoji daleko veći konsenzus oko građevina. Nitko naime ne osporava postmodernost *Casa Baldi* ili *Piazza d'Italia* u New Orleansu na primjer i nitko ih zasigurno ne bi proglasio modernističkim. Čini



se da to proizlazi i iz teorijskih rasprava koje prate takvu arhitekturu, a kojih autori nisu „čisti“ teoretičari, nego arhitekti, poput Chalesa Jenksa ili Paola Portoghesija. Tako se čuvena Jenksova rasprava pod naslovom *Jezik postmoderne arhitekture* „usuđuje“ ustvrditi točan datum smrti modernizma: bilo je to 16. ožujka 1972., kad je srušen Pruitt-Igoe u Saint Louisu. Naselje Pruitt-Igoe izgrađeno je po svim principima koji su modernizam radikalno razlikovali od ranije „kičaste“ arhitekture, ali je to nakon nekog vremena dovelo do neočekivanih posljedica. S jedne strane, one su ukorijenjene u kontekstu. Zgrade se grade da bi se u njima boravilo i stanovalo; tako je arhitektura umjetnost koja je izravno uronjena kako u život ljudi tako i u okolinu u kojoj nastaje. To ne znači da druge umjetnosti nisu kontekstualno vezane, nego samo da je to kod arhitekture najlakše uočiti, pa je i to razlog što je Hutcheon za svoj model postmodernizma uzela upravo nju. A onda se desilo da ljudi više nisu željeli živjeti u Pruitt-Igoeu; došlo je do propadanja naselja, da bi ga se na kraju moralo izravno srušiti. Modernistička se arhitektura ljudima očito više ne sviđa.

Propast modernističkih građevina znači i raspad modernističke misli, koja je smatrala da se arhitektura mora baviti čistom formom i čistom ljepotom. Hutcheon – baš kao i Calinescu – smatra da se sama ideja modernizma urušila. Čistoća forme modernizma proizlazi iz vjere u vječnu i univerzalnu ljepotu, univerzalnu ljudsku esenciju, pa je stoga ahistorična i nezainteresirana za kontekst u kojem neka građevina nastaje.

Postmodernistička arhitektura u svakom slučaju predstavlja odgovor na problematičnost modernističkog koncepta i kontradikcije u koje je zapao. Neobično je što je taj odgovor i sam paradoksalan: on s jedne strane osporava modernizam, ali je s druge u njemu bitno ukorijenjen. Ključna je razlika među njima odnos prema kontekstu u kojem građevina nastaje. Postmodernistička arhitektura smatra da je modernizam iscrpio svoje formalne mogućnosti. Da bi se ipak stvorilo nešto novo, moramo se – paradoksalno – vratiti starom, vratiti povijesti. Tako povijest postaje izvor formi i načela građenja, ali taj povratak u prošlost ne znači naprosto reprodukciju tradicionalnih građevina. Elementi iz povijesti uključuju se u postmodernističke građevine, kako Hutcheo kaže, parodijski. Osim toga, to znači i ponovno uvođenje konteksta u arhitekturu; ona se više ne bavi „vječnom ljepotom“, nego onim što je lijepo „ovdje i sada“.

No što je s književnošću? Ako se arhitektura uzima kao model za postmodernističku umjetnost, onda je očito da se u literaturi dešava nešto slično. Iako je korpus postmodernističke arhitekture načelno neupitan, a oko korpusa postmodernističke

književnosti se i dalje lome koplja, Hutcheon smatra da se upravo tu može pronaći djela koja najjasnije govore o postmodernističkim paradoksima. Takve eminentno postmodernističke romane Hutcheon ubraja u žanr koji naziva „historiografska metafikcija“. To je dakako žanr koji ne postoji u genologijama književnosti, nego ga Hutcheon opisuje kao eminentno postmodernističku konstrukciju. Dva elementa u samom nazivu mogu se učiniti nespojivim, ali paradoksalno povezivanje povijesne tematike i metafikcionalne obrade upravo je ono što taj žanr čini tako bitnim za shvaćanje kontradiktorne biti postmodernizma. S jedne strane, prvi element naziva, „historiografska“, upućuje na široku problematiku uvođenja povijesti u roman. Ne radi se samo o tematiziranju povijesti, iako se ti romani poviješću bave i na razini teme. Tako, recimo, Banvilleov *Kepler* opisuje život slavnog astronoma, a *L.C. Susan Daitch* govori o jednoj ženi u vrijeme Francuske revolucije. To skretanje romaneskne tematike ne znači neku rehabilitaciju povijesnog romana, nego svojevrsni povratak priči. S obzirom da je modernizam završio – kako Eco kaže – u „bijeloj stranici“, jedini način da se ipak stvori nešto novo predstavlja povratak u prošlost. No taj povratak – baš kao i u arhitekturi – ne može biti „naivan“; nema povratka „starom“ povijesnom romanu. Da bi se prošlost mogla shvatiti kao izvor novog, mora joj se pristupiti ironijski, kritički, parodijski. Forme i teme tradicionalne književnosti – a za postmodernizam je i sam modernizam tradicija – u postmodernizam se upisuju parodijski. Parodiju prema Lindi Hutcheon ne treba shvatiti u naprosto u smislu ismijavanja – kako ju se često razumije – nego u smislu ponavljanja s ironijom, s kritičkim odmakom.

No uvođenje povijesti u roman znači i postavljanje književnog djela u široki kontekst. Upravo je modernistička književnost inzistirala na „vječnoj ljepoti“ i čistoći forme, koja mora biti stalna i univerzalna, što znači da vrijedi neovisno o vremenu i kontekstu. U postmodernizmu se dešava nešto što Hutcheon naziva osvetom *parole*, što implicira prebacivanje važnosti na sam govorni akt – naspram tradicionalne usredotočenosti na autora te modernističkog inzistiranja na tekstu – a to onda znači i na kontekst. U historiografskoj metafikciji ključan je povijesni kontekst: s jedne strane povijesni kontekst o kojem djelo govori, a s druge povijesni kontekst u kojem djelo nastaje i u kojem se čita. No povijesni kontekst, recimo, Banvilleovog *Keplera* ne znači neko izravno „prebacivanje“ u 17. stoljeće – što je sugerirao tradicionalni povijesni roman – nego problematiziranje veze između našeg i Keplerovog vremena. Jedno od ključnih pitanja kojim se historiografska metafikcija bavi odnosi se na način na koji dolazimo do spoznaje o prošlosti. Zanimljivo je da se utoliko problemi kojima se bave znanost i oni kojima se bavi književnost preklapaju, a zanimanje

koje dijele tradicionalno oprečne djelatnosti predstavlja još jednu bitnu osobinu postmodernizma. Osim toga, ne radi se samo o preklapanju problematike nego i o preklapanju diskursa; teorijske rasprave ulaze u romane, a znanstvene rasprave naglašavaju svoju pripovjednu, odnosno fikcionalnu strukturu. To se najbolje vidi upravo na primjeru odnosa historiografije i historiografske metafikcije.

Suvremena znanost o povijest razbila je iluziju koju je povijest kao znanost željela stvoriti: iluziju o savršeno objektivnom znanju o povijesti, u kojem je moguće izravno „doći u dodir“ sa prošlim događajima i shvatiti ih te ih onda neutralno i objektivno znanstveno obraditi. Na tome se temeljila sigurnost i dostupnost znanja o prošlosti. Francuska škola *Annales* međutim postavila je tezu o diskurzivnosti povijesti, a tu tezu preuzimaju kako druga suvremena historiografska učenja tako i mnoge književne teorije, a zatim i književnost sama. Hutcheon postavlja razliku između *event* i *fact*, između samog povijesnog događaja i činjenice o tom događaju. Neki se događaj zbio u prošlosti i to je neupitno. Prošlost je postojala, prošli događaji su realni, no naše spoznavanje prošlosti je upitno. Ono nije izravno, nego je uvijek diskurzivno; mi o povijesnim događajima možemo znati jedino na temelju onoga što je o njima zapisano, dakle diskurzivno posredovano. Osim toga, naša spoznaja prošlih događaja uvjetovana je i diskurzivnom praksom samog povjesničara; on se više ne „skriva“ iza pokušaja objektivnog pripovijedanja, nego naglašava svoju ulogu pripovjedača te povijest kao pripovijest. Diskurzivnost znanja o prošlosti dakako znači i relativnost te ograničenost tog znanja, ali ne negira njegovo postojanje. Mi možemo spoznavati prošlost, iako je ne možemo spoznavati sigurno, izravno i objektivno.

Historiografska metafikcija problematizira upravo diskurzivnost znanja o prošlosti. Ona s jedne strane gradi povijesni svijet – kao recimo viktorijansko doba u Fowlesvoj *Ženskoj francuskog poručnika* – ali ga istovremeno i potkopava, na primjer uvodeći događaje koji se nisu zbili kao povijesne te supostavljajući likove koji su stvarno postojali i one koji nisu. Problematiziranje spoznaje onda sugerira i postavljanje te spoznaje u povijesni, ali i socijalni, politički te u široki intertekstualni kontekst. Ta djela naime govore o određenoj socijalnoj i političkoj situaciji u prošlosti, a obraćaju se čitatelju u njegovoj socijalnoj i političkoj situaciji. U tom smislu Hutcheon smatra da je jedino i moguće govoriti o načinu na koji književno djelo zahvaća zbilju. Ono to ne radi – kako je tradicija mislila – izravno, shvaćajući jezik kao odraz zbilje, nego svojim diskursom djeluje na čitatelja, pa može promijeniti njegova mišljenja i shvaćanja. Tako književnost može oblikovati realitet.

Historiografska metafikcija, oblikujući svojevrsne kontradikcije diskurzivnosti svakog znanja, govori o kontradikcijama postmodernizma samog. Daljnja se kontradikcija odnosi na metafikcionalnost. Metafikcija u najširem smislu obuhvaća sve pripovjedne strategije koje naglašavaju fikcionalnost književnog djela i njegovu pripadnost književnosti. To je književnost koja preispituje samu sebe tako što stalno upozorava čitatelja kako se radi o književnost, a ne o zbilji samoj, što obično žele tradicionalna književna djela. Metafikcionalna djela teže razbijanju iluzije zbilje i usmjeravaju čitateljevu pozornost na činjenicu da čitaju književno djelo. Književnost o književnosti istovremeno na neki način čuva i zasade modernizma; upozoravajući na fikcionalnost, ona naglašava i autonomiju književnosti. Kako se naime radi upravo o književnosti, ona je tako zatvorena sama u sebe kao umjetničku tvorevinu. A to je dakako u izravnoj suprotnosti s implikacijama uvođenja problematike povijesti u književnost, o čemu govori prvi dio naziva „historiografska metafikcija“.

Upravo kontradiktornost naziva žanra historiografske metafikcije kao i svih konzekvencija koje taj naziv implicira, prema mišljenju Linde Hutcheon najbolje pogađa kontradiktornu bit postmodernizma. Kulturni fenomen koji istovremeno i gradi na temelju književne tradicije i tu istu tradiciju potkopava ogleda se najjasnije upravo u tom žanru.

Poetiku postmodernizma tako Linda Hutcheon određuje možda i ponajbolje od suvremenih razmatranja o toj temi. Ipak, ma kako njezin koncept bio dobro zamišljen i logički izveden, čini se da mu nešto nedostaje. Nedostaje mu neko jasnije formalno određenje, koje bi književnost postmodernizma jasno odvajalo kako od modernizma tako i od tradicije. Ovaj će rad pokušati pokazati kako je to nesigurna priča, u razlici spram sigurne realističke priče i modernističke priče.

## 2.2. POJAM PRIČE

Prvi pojam priče u povijesti proučavanja književnosti razradio je Aristotel u *O pjesničkom umijeću*. Iako mi danas priču najčešće vezujemo uz prozu, Aristotelu je taj pojam važan isključivo zato što je vezan uz tragediju, dakle uz djela koja se danas svrstavaju u književni rod drame. Za Aristotela priča nije tek neki element tragedije, nego je njezin glavni

dio: „Priča je dakle osnova i kao duša tragedije“ (Aristotel 2005: 19). Tako se pojam priče (*mythosa*) izravno definira kao ključni element najuzvišeniye književne vrste. Kako je *O pjesničkom umijeću* barem do romantizma ostalo najutjecajnije djelo u povijesti književne teorije, Aristotelov pojam *mythosa* zacrtao je dva osnovna pravca u kojima se dalje razvijalo proučavanje pojma priče. S jedne strane, *mythos* se dalje razrađuje u formalnom smislu, a s druge se vezuje za odnos književnosti i zbilje, čime dopunjuje drugi ključni Aristotelov pojam u shvaćanju tragedije, *mimesis*.

*Mythos*, shvaćen kao književnoteorijski pojam, nije u potpunosti istovjetan s pojmom priče koji se danas upotrebljava u književnim teorijama (usp. Solar 1974: 90). U izravnom prijevodu, grčka riječ znači „riječ, priča, mit“, a sam Aristotel ne daje objašnjenje što pod *mythosom* misli. Ipak, sasvim je jasno da smatra kako se radi o određenoj strukturi, smisljenoj organizaciji događaja. Da bi se pak radilo o strukturi, a ne o nasumičnim nepovezanim događajima, priča mora imati početak, sredinu i kraj. Početak je tako „ono poslije čega nešto nužno dolazi, a prije čega nema ništa“ (prema Solar 1974: 94), zatim slijedi sredina i kraj.<sup>2</sup> A početak, sredina i kraj sugeriraju dva ključna elementa kojima će se baviti suvremena naratologija: događaj i temporalnost.

Priča dakle po Aristotelu određuje tragediju: tragedija ne može postojati bez priče. I doista, takvo se shvaćanje drame proteže sve do moderne. To znači da tragedija – a onda i drama u širem smislu – zapravo mora imati radnju, i to smislenu radnju. Smislenost se očituje u elementima početka, sredine i kraja. Započeta se radnja/priča mora razvijati, ali ne bilo kako, nego prema svojoj sredini i kraju. To zapravo uvodi i nešto poput pretpostavke o logičnosti priče, pretpostavke koja se u shvaćanju tradicionalne priče na ovaj ili onaj način zadržala sve do danas.

Aristotel prvi piše o shvaćanju priče u onom smislu u kojem je i mi danas razumijemo. Ideja o priči koja se razvija od početka, preko sredine do kraja čini nam se „prirodna“. No kako nekakvo „prirodno pripovijedanje“ ili „prirodna priča“ ne postoje, pitanje je zašto nam se takvo shvaćanje priče danas takvim čini. Radi se o tome da je Aristotel uspio sažeti bit onakve priče koja će prevladavati u svim oblicima književnosti sve do moderne i postmoderne: tradicionalne priče.

---

<sup>2</sup> O tim pojmovima Aristotel raspravlja analizirajući pojam tragedije, a ne pojam *mythosa*, ali kako se *mythos* definira kao ključni element tragedije, može se zaključiti kako i priča, kao i tragedija, mora imati početak, sredinu i kraj. Usp. Solar 19754: 94.

To je priča koja je čvrsta i sigurna: zna se gdje i kako počinje, kako se razvija i gdje i kako završava. Iako nam se to čini samorazumljivim, zapravo nije tako. Moderna i postmoderna su pokazale da su moguće priče koje započinju, ali ne završavaju, kao u slučaju romana koje čitaju junaci Calvinova romana *Ako jedne zimske noći neki putnik*. Da je moguće znati kraj priče, ali ne i njezin početak, dokazuje Kafkin *Proces*. Josefu K. se sudi, ali on ne zna za što, jer mu nedostaje početak priče koji bi objasnio što se zapravo dogodilo. No postupno razaranje Aristotelovog shvaćanja priče dešava se u književnosti relativno kasno, pretežno u 20. i 21. stoljeću, što samo potvrđuje važnost analize grčkog filozofa.

Aristotelova ideja *mythosa* kao duše tragedije s jedne strane te početka, sredine i kraja s druge, govori o dva ključna elementa priče: prvi je radnja, a drugi je temporalnost. A upravo ta dva elementa ključnim za definiciju priče smatra i suvremena naratologija.

Moderno istraživanje pojma priče počinje u 20. stoljeću s ruskim formalistima, da bi se kasnije detaljno razvilo u naratologiji. Naratologija tako smatra – baš poput Aristotela – da je za priču ključan događaj. Događaj se pak definira kao promjena jednog stanja u drugo. No jedan događaj još ne tvori priču, baš kao što je ne tvori ni nasumičan niz događaja. Zato, recimo, kronika nije priča: to je niz događaja koji nisu međusobno povezani, nego se naprosto navode jedan za drugim. Da bi priča bila priča, potrebno je još nešto.

Kako se do danas naratologija silno razgranala, ne postoji jedna jedinstvena definicija priče. Ipak, većina se naratologa se slaže u dva ključna elementa. Kao prvo, hrpa događaja ne čini priču. Kao drugo, princip koji grupu događaja pretvara u priču je temporalnost. A to je Aristotel izrazio kao početak, sredinu i kraju priče. Događaji u priči nisu „nabacani“, nego su organizirani u vremenu. Događaji i temporalnost tako su dva minimalna elementa koja se moraju poštovati da bismo nešto shvatili kao priču, kako to smatra Rimmon-Kenan:

„Ustvrdila bih kako je postojanje vremenskog slijeda dovoljno da od grupe događaja stvori priču.“ (Rimmon-Kenan 2002: 18)

No razmotrimo slijedeći primjer.

„Umro je kralj, a onda je umrla kraljica.“<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Primjer navodi Edward Morgan Forster. Navedeno prema Edward Morgan Forster. *Vidovi romana u Moderna teorija romana*, 1979.

Ta su dva događaja organizirana prema principu temporalne sukcesije, no da li se doista radi o priči? Neki naratolozi smatraju da gornji primjer nije priča, odnosno da je za pretvorbu niza događaja u priču osim vremenskog slijeda potrebno još nešto. Prema njihovom mišljenju, gornji primjer bi se mogao oformiti u priču uz jednu izmjenu: „Umro je kralj, a onda je umrla kraljica od tuge.“ (Usp. *Moderna teorija romana* 1979: 178)

Uz temporalnost, uvodi se i kauzalnost kao formativni princip priče. Nije važno samo da je kraljica umrla nakon kralja, nego i zašto je umrla. Ta su dva principa usko vezana, pa ih je nekada teško razdvojiti. Barthes tako naglašava da se priče temelje na impliciranoj logičkoj pogrešci *post hoc, ergo propter hoc* (Rimmon-Kenan 2002: 17). Ono naime što u priči dolazi vremenski nakon nečeg ne shvaća se samo kao događaj kasniji u vremenu nego i kao posljedica prijašnjeg događaja: kraljeva smrt je toliko ožalostila kraljicu da je uzrokovala njezinu smrt. Vremenski slijed se shvaća kao odnos uzroka i posljedice, kao kauzalni slijed.

Na pitanje jesu li ta dva formativna principa priče jednako važna ili je pak jedan ipak važniji ne odgovaraju svi naratolozi na isti način. Dok neki, poput Rimmon-Kenan, smatraju da je temporalnost ključna te da se kauzalnost iz nje može izvesti, drugi, poput Geralda Princea, smatraju da su oba principa nužna da bismo nešto shvatili kao priču, a ne samo kao niz događaja. Pri tome neslaganja postoje i oko minimalnog broja događaja koji su potrebni da bi nešto bila priča. Dok neki smatraju da je dovoljan tek jedan događaj, koji je zapravo prijelaz iz jednog stanja u drugo, većina smatra da su potrebna dva događaja, kao u primjeru o kraljici i kralju.

No svi se naratolozi slažu u mišljenju da se priča na neki način može odvojiti od medija u kojem je ispričana. Čini se da to ne predstavlja nikakav problem jer je i čitateljima i znanstvenicima jasno da je moguće, recimo, priču o Romeu i Juliji iz Shakespeareove drame ispričati neovisno o samoj drami. Osim toga, tu je priču načelno onda moguće prenijeti i u neki drugi medij, recimo u balet, operu ili film. Pri tome priča o Romeu i Juliji ostaje ista. Iako je očito da se radnja nekog narativnog teksta može ukratko ispričati i tako odvojiti od samog djela u kojem je nastala, pitanje o, uvjetno rečeno, samostalnom postojanju priče nije jednostavno.

Sve do dvadesetog stoljeća i ruskog formalizma, to se pitanje nije smatralo bitnim. Kako se ruski formalizam prvi počeo baviti detaljnom razradom teksta umjetničkog djela, jedan se od njegovih ključnih uvida odnosi upravo na pojam priče i njezino moguće

postojanje izvan teksta. Tomaševski je naime shvatio da je priču nekog romana moguće ispričati na dva načina. Oba se načina temelje na temporalnosti, ali jedan striktno poštuje kronološki red događaja, dok ih drugi slaže onako kako su oni poredani u tekstu. Rijetko se naime dešava da se u tekstu događaji iznose savršenim kronološkim redom. Ipak, utvrđivanje kronološkog reda događaja često je od velike važnosti za shvaćanje same priče. Uzmimo za primjer Bulgakovljev roman *Majstor i Margarita*. Roman započinje dolaskom vraga Wolanda na Patrijaršijske ribnjake u Moskvu, no u tom trenutku najveći se dio same priče koju će roman ispričati već dogoditi: Majstor i Margarita su se upoznali, zaljubili, razdvojeni su, a Majstor je napisao te onda i spalio svoj roman. Čini se tako da Woland stiže onda kad je priča već završena, no to je dakako samo jedan od elemenata tradicionalno shvaćene priče kojim se Bulgakov poigrava. Uspostavljanje kronološkog slijeda događaja vrlo je važno jer u protivnom čitatelj ne može shvatiti što se i zašto dogodilo nakon što je vrug došao u Moskvu.

Slijedeći ruske formaliste, reklo bi se kako se mora napraviti razlika između fabule i sižea *Majstora i Margarite*. Razliku je postavio Tomaševski: fabula je kronološki poredak događaja koji se odvijaju u tekstu, a siže je način na koji su događaji temporalno poredani u samom romanu. Kako to sam autor kaže: „Cjelokupnost događaja u njihovoj uzajamnosti unutarnjoj povezanosti nazvat ćemo fabulom“, „Umjetnički izgrađen raspored događaja u djelu naziva se sižeom djela.“ (Tomaševski 1998: 10-12) Tako se uvode dva nova termina da bi se opisala dva ključna temporalna poretka događaja koje priča iznosi. Pri tome je fabula shvaćena kao priča koja je rekonstruirana na temelju priče ispričane u tekstu, a siže kao priča koja pripada samom tekstu, iako se i ona može rekonstruirati neovisno o njemu. Rasprava o fabuli i sižeu dio je šire rasprave o književnosti općenito, a pokušava uvesti jasne znanstvene pojmove kojima bi se moglo pristupiti književnosti. Čini se da zato Tomaševski u svojoj teoriji književnosti nema definiran pojam priče: izgleda da je previše opterećen neznanstvenim upotrebama, pa se on razlaže na fabulu i siže. Zato Tomaševski djela koje bismo danas nazvali pripovjednim zove fabularnim (Tomaševski 1998: 10).

Čini se da je za ruski formalizam pojam fabule u nekom smislu zamjena za neodređeni pojam priče. Siže se pak formira kao „fabula u djelu“. Izbjegavanje upotrebe pojma priče i uvođenje razlike fabula/siže međutim ne objašnjava pojam priče u cjelini. Razlika fabule i sižea ne može u cijelosti objasniti kompleksnost tradicionalnog pojma priče i ostavlja mnoga bitna pitanja otvorenim. Glavno se odnosi na autonomnost priče: postoji li ona nezavisno od



teksta u kojem je iznesena i da li je ona različita od fabule? Tako formalističko izbjegavanje pojma priče u korist užih pojmova fabule i sižea ipak ne daje konačnu definiciju tog pojma, koji se i dalje koristi i književnoj teoriji i u običnom govoru.

Do daljnje i detaljnije razrade pojma priče dolazi u strukturalizmu. Iako se radi o književnoj teoriji znatno različitoj od ruskog formalizma, čini se da strukturalizam na neki način gradi na zasadama razlikovanja fabule i sižea, ali to izvodi iz drugačijih pretpostavki. I strukturalizam naime razlikuje dva oblika priče: fabula (*story*) i zaplet (*plot*), no oni se ne podudaraju sa formalističkim pojmovima fabule i sižea. Uzrok su tome dvije ključne pretpostavke strukturalističkog pristupa tekstu. Kao prvo, strukturalizam zadržava tradicionalni naziv „priča“, koji služi kao krovni pojam za izvođenje fabule i zapleta. Kao drugo, i fabula i zaplet pripadaju nekom umjetničkom tekstu, ali se mogućnost prebacivanja fabule iz jednog književnog oblika u drugi objašnjava dvama planovima kojima se tumače sva djela, a to su plan označenog i plan označitelja.

Naratologija, kao strukturalistička interpretacija teksta, ne zazire od pojma priče, nego ga pokušava definirati. Kako se naratologija posebno razvila u Francuskoj i Engleskoj, mora se naglasiti kako engleski pojam *narrative* i francuski pojam *reçit* imaju nešto šire značenje nego ga ima hrvatski prijevod, a to je *priča*.<sup>4</sup> *Narrative* tako odgovara najširem pojmu priče i definira se kao „slijed događaja“ (Rimmon-Kenan 2002: 2). No što su onda fabula i zaplet, i po čemu se oni međusobno razlikuju? Razlikuju se po tome pripadaju li označenom ili označitelju, odnosno onom što se može nazvati rekonstruiranim svijetom djela ili tekstu samom. A to su temeljni pojmovi strukturalizma iz kojih se zapravo razvila i čitava naratologija.

Naratologija naime tekst shvaća kao znak. Ta je ideja preuzeta iz lingvistike, odnosno iz de Saussureove analize znaka. Za književnu su kritiku pri tome ključna dva aspekta te analize. Prvi je de Saussureovo odvajanje znaka od njegove referencije. Znak za konja, riječ „konj“, nije ni na koji način vezana za stvarne konje. Drugi je razdvajanje znaka na označitelja i označeno (*signifiant* i *signifié*), pri čemu je u primjeru riječi „konj“ označitelj skup zvukova „konj“, a označeno je pojam konja. No veza između označitelja i označenog je arbitrarna. Ideja da neki opći pojam konja i zvukovni slijed – „konj“, „horse“ ili „cheval“ – nisu ni na koji čvrsti način povezani, odnosno da „ideja konja“ ne progovara kroz jezik, bila je

---

<sup>4</sup> Problem pri prevođenju stvaraju termini *narrative* i *story*: mi ih oba prevodimo s *priča*.

doista novina. Upravo je arbitrarnost veze označitelja i označenog imala veliko značenje za književnu teoriju, i to ne samo u strukturalizmu nego još više u dekonstrukciji.

No vratimo se naratološkom shvaćanju priče i razlikovanju fabule i zapleta. Kako se književno djelo shvaća kao znak, ono se može uvjetno razdvojiti na označitelja i označeno. Označeno se načelno shvaća kao svijet koji djelo pripovijedajući stvara a označitelj je tekst djela. Tako se obično uzima kako označeno nekog djela tvore fabula i likovi, a označitelj je zaplet, način karakterizacije, fokalizacija, pripovjedač i načini pripovijedanja.<sup>5</sup> U tom je smislu glavna razlika između fabule i zapleta zapravo razlika u slojevima djela. Fabula, koja je dio označenog, definira se kao „ispropovijedani događaji i likovi apstrahirani od teksta“ (Rimmon-Kenan 2002: 2). No i fabula i zaplet pretpostavljaju pripovijedanje. Bez njega nema ni fabule ni zapleta niti priče. I u tom smislu naratologija postavlja pojam *narrative/rečit* kao svoj ključni pojam.

Kako je već rečeno, engleski termin *narrative* predstavlja naratološki pokušaj definicije tradicionalnog pojma priče. Zato taj termin mi i prevodimo kao *priča*. No to nije posve točno. *Narrative* naime pokriva šire značenje nego naš pojam priče i predstavlja zapravo proširenje tradicionalnog pojma priče. *Narrative* bi najtočnije bio opisno prevesti kao „ono što se pripovijeda“ ili „ono što je ispropovijedano“.<sup>6</sup> Kako je „ono što se pripovijeda“ u korijenu značenja i naše priče, čini se da problema nema. Ipak, pojam priče u nas načelno podrazumijeva barem neki stupanj fikcionalnosti onoga što se u priči pripovijeda. To znači da je priča na ovaj ili onaj način vezana uz književnost, uz fikcionalne tekstove. Postoje dakako i tekstovi koji nešto pripovijedaju ali nisu fikcionalni, nisu „izmišljeni“, poput, recimo, novinskih izvještaja. No ako se za neki novinski izvještaj kaže da je priča, onda to znači da se ne radi o pravom izvještaju, nego tek o priči, o nečem što je izmišljeno. U tom smislu priča znači falsifikacija dokumentarnosti: umjesto da doista izvještava o nečemu što se doista zbilo, taj izvještaj tek priča priču. Tu priča dakle nema neko opisno značenje, nego predstavlja unošenje fikcionalnosti tamo gdje je ne bi trebalo biti.

U hrvatskom jeziku pojam je priče vezan uz fikcionalnost više nego što je vezan za samo pripovijedanje, iako su i priča i pripovijedanje izvedeni iz iste osnove. U hrvatskom jeziku ne postoji termin koji bi obuhvatio sve tekstove koji na bilo koji način nešto

---

<sup>5</sup> Ovdje se navodi klasifikacija koju predlaže Slomith Rimmon-Kenan u *Narrative fiction*. Takva se klasifikacija, s manjim odstupanjima, zadržava u većini naratoloških teorija (Mieke Ball, Prince).

<sup>6</sup> Takvo je opisno prevođenje u prijevodima knjiga o naratološkoj problematici ne samo nespretno nego i neizvedivo, no ovdje se navodi zbog razlike u značenju prema našem pojmu priče.

pripovijedaju, pa se oni opisno nazivaju pripovjednim tekstovima. A upravo je to značenje ono koje bi odgovaralo naratološkom krovnom pojmu *narrative*. *Narrative* naime u engleskom nije vezan samo za fikcionalnost, iako uključuje i svekoliku pripovjednu književnost. Tako *narrative* pokriva s jedne strane tradicionalni pojam (fikcionalne) priče, a s druge i sve moguće usmene i pisane tekstove koji nešto pripovijedaju. To onda znači da *narrative* nisu samo bajke i romani nego i autobiografije, biografije, dnevници, novinski izvještaji, pisma, tračevi, povijesni zapisi, oporuke i tome slično. Za tekstove koje taj pojam pokriva nije od ključne važnosti pripovijeda li fikcionalne ili nefikcionalne događaje, ključno je samo da ih pripovijeda.

U tom smislu naratološki pojam priče (*narrative*) prebacuje težište na sam čin pripovijedanja. Fikcionalnost ili nefikcionalnost onog što se pripovijeda u neku se ruku shvaća kao manje važno od samog čina pripovijedanja, ali se i odnos *fictio/factio* redefinira te izvodi iz primarnog pojma pripovijedanja: fikcionalnost proizlazi iz pripovijedanja, a ne iz odnosa prema realitetu. Da sam čin pripovijedanja stvara svoj svijet koji je nužno fikcionalan, važan je uvid do kojeg su došli strukturalizam i poststrukturalizam. No zasad je samo bitno naglasiti kako strukturalizam proširuje svoj krovni pojam priče (*narrative*) na sve pripovjedne tekstove. To je u skladu s osnovnim stavovima strukturalizma kojeg zanima način strukturiranja pripovjednih tekstova. Kako se svi tekstovi shvaćaju kao znakovi, a referencija znaka nije njegov sastavni dio, odnos prema referenciji pripovjednih tekstova nije od ključne važnosti. To zapravo znači da se tradicionalni pojam *mimesis* potiskuje u drugi plan. No naratologija ipak na neki način zadržava razliku između fikcionalnih i nefikcionalnih pripovjednih tekstova, iako se tim problemom ne bavi osobito detaljno. Većina se ključnih pregleda naratologije bavi fikcionalnim pripovjednim tekstovima, dakle pričama u tradicionalno shvaćenim granicama.<sup>7</sup> To nije ponovno zatvaranje u „stari“ pojam priče, nego pokušaj da se iz nove perspektive sagleda taj pojam. A kako je u središtu zanimanja strukturiranje i način funkcioniranja svih pripovjednih tekstova, književne su priče najzanimljiviji predmet naratološke analize jer se radi o najboljim i najsloženijim pripovjednim tekstovima.

U središtu kako strukturalističke tako i pokušaja poststrukturalističke naratologije ostaje pripovijedanje (*narrative*), a pojam priče se iz njega izvodi. Kako se čitava naratološka

---

<sup>7</sup> Zato se, recimo, jedan od najvažnijih naratoloških pregleda ne zove, recimo, *Naratologija*, nego *Pripovjedna fikcija*. Radi se o djelu *Narrative fiction* Slomith Rimmon-Kenan. I naratološka djela Mieke Ball i Geralda Princea također se bave fikcionalnim tekstovima.

analiza utemeljuje na pojmu znaka, a on ne zahvaća pojam referenta, suvremeni pojam priče i pripovijedanja gube jedan važan element u odnosu na Aristotelovu definiciju: odnos prema stvarnosti. Kako različiti smjerovi suvremene poststrukturalističke misli na ovaj ili onaj način u interpretaciju teksta uvode kontekst, to u konzekvencijama znači kritiku čisto formalnog određenja pripovijedanja i priče. Zamjera im se izostavljanje problematike odnosa prema realitetu, iako je ta problematika postavljena znatno drugačije od tradicionalnog shvaćanja *mimesisa*. Tako pitanje ontološkog statusa priče – radi li se o fikcionalnoj tvorevini ili se ona na neki način ipak utemeljuje na stvarnim činjenicama – postaje jedan od važnih tema postmodernističkih rasprava. Osim toga, naratološko shvaćanje priče posve gubi iz vida estetski element koji gotovo svaka priča posjeduje. Pitanje o estetskoj vrijednosti jedno je od glavnih zamjerki naratološkom shvaćanju priče, no ono ne samo da nije riješeno nego većina poststrukturalističke misli zapravo nivelira sve tekstove: svi su oni jednako važni. To dakako otvara daljnje probleme.

Usprkos ozbiljnim zamjerkama, naratološko određenje priče još se uvijek čini najjasnije izvedenim. U ovom se radu glavni naratološki pojam pripovijedanja (*narrative*) neće prevoditi kao „priča“ niti će biti temeljem analize. Priču ćemo pokušati odrediti uže, bliže onome što podrazumijeva pojam *story*, ali nećemo gubiti iz vida probleme fikcionalnosti i nefikcionalnosti. Naratološki pojam priče ipak će se pokazati kao nedostatan u pokušaju određenja specifičnosti postmodernističke priče, pa ćemo zato pokušati izvesti razliku između sigurne i nesigurne priče.

### 2.3. SIGURNA PRIČA

Pojam je priče, kako je pokazano, tako čvrsto isprepleten s književnošću da ih se ponekad izjednačuje. To međutim nije točno; samo narativna književnost ima priču. Ako bi se pokušalo odrediti što je zajedničko svim pričama koje književnost pripovijeda do moderne, moglo bi se ustvrditi da su sve one – ili velika većina njih – na ovaj ili onaj način sigurne. Tek

će postmodernizam sa svojim povratkom prošlosti i povratkom priči uvesti *nesigurnu priču* kao princip. To dakako ne znači da su sve priče u tradiciji bile sigurne; samo se želi reći da su u principu tradicionalne priče sigurne, a da su znaci njene nesigurnosti načelno ili efemerni ili predstavljaju otklon od ključnih stremljenja tadašnje književnosti.

No što zapravo znači *sigurna priča*? To je termin koji uvodimo da bismo opisali priču koja ne sumnja u sebe. Zato smo je i nazvali *sigurna priča*, naspram našeg pojma postmodernističke *nesigurne priče*, koja samu sebe neprestano preispituje. *Sigurna priča* se tako odvija „kao da je stvarna“, odnosno ona ne naglašava sebe kao priču, kao fiktionalni i književni konstrukt. To se tijekom povijesti književnosti postiže različitim pripovjednim tehnikama, kojima je zajedničko stvaranje iluzije da se priča odvija sama po sebi, odnosno da se „sama pripovijeda“. Postoje dakako stupnjevi u toj iluziji, ali je ključno da je temeljna intencija teksta uvjeriti čitatelja ili slušatelja u sigurnost priče. To se često postiže stvaranjem iluzije zbilje, kao recimo u doba realizma, no i ta je iluzija postignuta pripovjednim sredstvima i ne predstavlja nekakvo izravno odslikavanje zbilje (usp. Mitterand 1987). No *sigurna priče* ne pretpostavlja nužno realističku motivaciju; sigurne su priče i one koje pripovijedaju bajka i mit, kao i velik dio fantastične književnosti. Sigurnost priče ne proizlazi iz opisa svijeta koji donosi – on može biti i posve realističan i posve fantastičan – nego iz njezinog odnosa prema samoj sebi. Tako, recimo, bajka pretpostavlja bitan odmak od zbilje, odnosno njezini se likovi i događaji motiviraju znatno drugačije od realističkog romana, ali vile, vještice, divovi i čudesna zbivanja se dešavaju unutar okvira priče koja je sigurna u sebe i ne propituje sebe kao priču ili kao žanr. Najčešći početak bajki, „bio jednom jedan...“, na neki način služi kao prebacivanje u fantastičan svijet o kojem će se pričati, ali je on stabilan i siguran unutar svojih pripovjednih tehnika: od sveznajućeg pripovjedača, fantastične motivacije, neobičnih i čudesnih zbivanja koja nikoga ne čude, radnje koja je često određena uzorkom (najmlađi sin kojeg svi preziru na početku ispada junak na kraju) i slično. Ključno je međutim načelno odsustvo metafikcionalih narativnih tehnika, pa se svijet bajke konstituira kao stabilan i siguran na temelju *sigurne priče*. Usredotočenost na priču kao fiktionalni konstrukt uzdrimalo bi njezin čvrsti svijet te bi tako u neku ruku bila u suprotnosti sa osnovnim žanrovskim postavkama bajke: ispričati priču.

Priču se dakako može ispričati na bezbroj načina, ali je za *sigurnu priču* ključna i njezina logičnost. Ona uvijek ima aristotelovski početak, sredinu i kraj, te se raznim pripovjednim tehnikama stvara dojam da se događaji dešavaju „sami od sebe“, a ne da njima

„upravlja“ pripovjedač ili implicitni autor. A to vrijedi kako za bajku, mit i legendu, tako i za roman i novelu. Na koji način *sigurna priča* stvara svoju logiku razvoja koja ne proturječi nekim općim zakonima logike može se možda najbolje odčitati na primjeru klasične detektivske krimi priče.

Iako je kriminalistički roman tijekom povijesti književnosti – a uvelike i danas – smatran dijelom trivijalne književnosti, dakle ta se djela umjetničkom vrijednošću ne mogu mjeriti s visokom književnošću, u 20. stoljeću dolazi do svojevrsnog raslojavanja unutar samog tog žanra. Raslojavanje onda vodi do uspostave vrijednosne sheme unutar žanra, pa se i krimići dijele na dobre i loše, a neke će čak i službena književna kritika smatrati vrijednim književnim djelima. Tako se nešto zasigurno može ustvrditi za većinu krimića Agathe Christie, pa ćemo ovdje pobliže promotriti njezin roman *Dogodilo se na dan Svih svetih* kao primjer *sigurne priče*.

Već je sam žanr krimića po svojoj definiciji usredotočen na priču, što znači na ono što se dogodilo, a ne na način kako je to ispričano. Načelno počinje umorstvom, a razvija se kao identifikacija i hvatanje ubojice. To dakako nije jedini tip krimića, ali je najpoznatiji. Većina je romana Agathe Christie – pa tako i *Dogodilo se na dan Svih svetih* – građena na toj shemi. Krimiće počinje opisom zabave koju povodom Halloweena za djecu priređuju stanovnici gradića blizu Londona. Na kraju uspjele večeri otkriva se da je djevojčica Joyce ubijena, utopljena tijekom jedne od tradicionalnih igara za Halloween. Svi su zgroženi, ali Ariadne Oliver odmah djeluje te poziva umirovljenog detektiva Hercula Poirota da pronade ubojicu. On doista dolazi u gradić te istragu provodi u nizu razgovora s ljudima koji su na ovaj ili onaj način vezani uz Joyce. Ti ga razgovori navode na razmišljanje i on na kraju otkriva ne samo ubojicu nego i rješava još dva neriješena umorstva.

Priča se tog romana dakle razvija i pripovijeda kao postupno rješavanje zagonetke. Sve su pripovjedne tehnike usredotočene na događaje i na karaktere u priči, koja se pripovijeda „kao da je stvarna“, odnosno na način realističke tehnike. Princip napetosti tako je unutar samog sadržaja priče i sastoji se od pripovijedanja što se dalje u istrazi dogodilo. Realistička tehnika pripovijedanja ne znači pripadnost epohi realizma, nego način pripovijedanja koji je upravo realizam najviše razvio. On podrazumijeva usredotočenost na sadržaj priče koji se pripovijeda kao da se doista mogao desiti u zbilji, realističku motivaciju, karaktere koji se pokušava opisati izvana i iznutra kao „prave ljude“ te instanciju sveznajućeg pripovjedača kao središta teksta. Tako *Dogodilo se na dan Svih svetih* od početka do kraja

pripovijeda neimenovani i distancirani pripovjedač u 3. licu. On je pretežno bezličan, ali se povremeno javlja ironičnim komentarima na Poirotove postupke, te se povremeno postiže nešto veći stupanj vidljivosti.<sup>8</sup> Ipak, on je tijekom gotovo cijelog romana „skriven“ i „gurnut u pozadinu“; u prvom je planu odvijanje priče, a instancija sveznajućeg pripovjedača omogućuje iluziju da se priča odvija sama po sebi. Sveznajući pripovjedač je kategorija koja, strogo gledajući, uključuje osim pripovjedača i nultu fokalizaciju, koja ga onda čini pripovjedačem-fokalizatorom (usp. Ball 1997) i omogućuje mu panoramski pregled nad svime što se događa u romanu. On naime ne samo da zna što se sve događa, kako se događa, koji likovi sudjeluju u događajima, kako ti likovi izgledaju i kojim se redom radnja odvija, nego zna i skrivene motive likova, njihove misli i osjećaje, a zna i čak ono što si likovi sami ne priznaju. U tom je smislu on pripovjedno središte teksta, ali je zanimljivo da *Dogodilo se na dan Svih svetih* uvelike pripovijedaju likovi pripovjedači u razgovorima s Poirotom. Neimenovani, distancirani pripovjedač povlači se dokraja u pozadinu i dozvoljava likovima da nastupe kao pripovjedači. Poirotov se način istrage naime temelji upravo na razgovorima s raznim likovima, tijekom kojih on dolazi do podataka. Sami ti podaci međutim ne znače mnogo drugima; bitno je da ih Poirot uspijeva klasificirati u važne i nevažne te ih povezati u onaj dio priče koji nedostaje: kako se i zašto dogodilo umorstvo.

Tako većinu romana čine male priče koje Poirotu pripovijedaju drugi likovi: Ariadne Oliver, gospođa Drake, gospođa Emlyn, Leopold, Michael i drugi. Kako Poirot postavlja pitanja, nema se dojam da likovi pripovijedaju kontinuirani dio priče, nego se sve dešava u obliku dijaloga. To zapravo znači da svaki od likova s kojim Poirot razgovara u romanu funkcionira kao pripovjedač na drugoj razini dijegeze. Problem je dakako u tome što nije jasno koji su od tih pripovjedača pouzdani, a koji nisu. Drugim riječima, ne znamo tko govori istinu, a tko laže. Onaj lik koji se pokaže nepouzdanim pripovjedačem bit će ubojica. No kako se čitatelj ne nalazi unutar teksta, ne može povezati naoko nevažne sitnice koje će Poirotu dovesti do identiteta ubojice. Priče koje likovi pričaju Poirotu – a koje dakako ne govore o istoj stvari, ali se ipak na kraju otkrivaju kao vezane za ubojstvo – sve se čitatelju doimaju kao iskazi pouzdanih pripovjedača. Ipak, ključnu kontradikciju riječi i djela u zadnjem razgovoru s Rowenom Drake Poirot će izgovoriti tek na kraju romana, a ne onda kada ju je zapazio. U zadnjem razgovoru u romanu Poirot – uz ostalo – otkriva kako je gospođa Drake govorila o smrti dječaka Leopolda jecajući u suhi rupčić. Suhi rupčić navijestio je Poirotu neiskrenost

---

<sup>8</sup> Rimmon-Kenan komentar navodi kao jedan od načina na koji pripovjedač postaje vidljiv. Usp. Rimmon-Kenan 2002: 98 i dalje.

njezinih suza, a onda i njezinih riječi što mu je – uz ostale dokaze – potvrdilo da je ona ubila Joyce. Ključno je pri tome što sveznajući pripovjedač ne spominje suhi rupčić u trenutku kada Rowena Drake razgovara s Poirotom, pa čitatelj o njemu ne zna ništa. Poirot se međutim kao lik nalazi unutar teksta i svojom, iako ograničenom unutarnjom fokalizacijom, može vidjeti rupčić.

Tako se na primjeru suhog rupčića može vidjeti kako jedan lik koji je djelovao kao pouzdani pripovjedač svoje male priče postaje nepouzdan, a također se može uvidjeti i kako sveznajući pripovjedač ne otkriva određene podatke onda kada se oni dešavaju, nego tek naknadno, što je pripovjedna strategija tipična za krimić. Za ovaj je pak roman ključan odnos sveznajućeg pripovjedača koji sve pripovijeda te Poirota i likova-pripovjedača. Poirot naime uvijek nastupa kao pouzdani pripovjedač, ali nije sveznajući, nego postupno dolazi do istine o ubojstvu. Do tog rješenja dolazi uspoređujući podatke koje je dobio od niza likova-pripovjedača koji su nekad pouzdani, a nekad nisu.

Pri tome sveznajući pripovjedač opisuje izgled likova, njihove dojmove i dojmove koje su ostavili na druge likove. Njihove motivacije se shvaćaju kao motivacije „pravih“ ljudi, a to onda u konačnici i vodi do otkrića ubojice. Sama pak radnja romana odvija se po principu onoga što je bilo poslije i opisuje svega nekoliko dana, koliko je trajala Poirotova istraga. Iako se u romanu opisuje tih nekoliko dana te kako ih je Poirot proveo, sama fabula seže daleko u prošlost. To znači da se radnja koja je izravno opisana u romanu zapravo bavi pričom koja se desila u prošlosti. Strogo gledajući, radnja romana se razvija kao postupno otkrivanje priče koja objašnjava tko je i zašto ubio Joyce, odnosno priče iz prošlosti. Taj je nesklad između fabule i sižea jedan od načina na koji se razvija kriminalistička priča.

Sve navedeno govori o usredotočenosti na sadržaj priče, na priču koja želi stvoriti iluziju da se sama od sebe odvija. To bi značilo da se ona odvija bez upotrebe tehnika pripovijedanja – što je dakako nemoguće – ali realistički način pripovijedanja želi pripovjednim strategijama stvoriti upravo takav dojam. On se gradi tehnikama koje se usredotočuju na sadržaj priče, na odvijanje radnje i postupke likova koji kao da nisu posredovani pripovijedanjem. To se u prvom redu postiže sveznajućim distanciranim pripovjedačem, a u drugom načelnim odsustvom tehnika koje bi se bavile pričom kao pričom i načinom pripovijedanja, odnosno metafikcionalnim postupcima i slično.



Zanimljivo je pri tome da *Dogodilo se na dan Svih svetih* sadrži i neke elemente metafikcije, ali su oni efemerni i ne narušavaju ključnu sigurnost priče o istrazi umorstva koja se iznosi. Tako, recimo, sama činjenica da je lik Ariadne Oliver slavna autorica krimića te upravo njezino prisustvo na zabavi povodom Halloweena navodi Joyce da se pred svima „pohvali“ kako je jednom vidjela pravo umorstvo. Ta će ju laž koštati života, ali je ujedno i pravi pokretač radnje. Kako se lik Ariadne Oliver – koji se javlja u mnogim romanima Agathe Christie – može u vrlo širokom smislu uvjetno shvatiti i kao metafikcionalna ironijska verzija same Christie, radnju zapravo u neku ruku pokreće prisustvo autorice krimića. No takvo tumačenje ipak ne uzdrma sigurnost priče jer je takoreći utopljeno u druge, realističke tehnike pripovijedanja: izravno se „ulazi“ na pripreme za zabavu, opisuju se kako likovi izgledaju i što govore, navode se njihovi razgovori u brzom ritmu, opisuju se tradicionalne igre, prati se razvoj zabave, a sve to pripovijeda i fokalizira sveznajući pripovjedač.

Drugi se primjer metafikcije javlja potkraj romana, kada u jednom razgovoru s Ariadne Oliver biva rečeno kako je u romanima moguće i ubojstvo bez ubojice i motiva, ali u stvarnosti takvo umorstvo nije moguće. To s jedne strane znači ironijski pogled na krimiće kao žanr – kojemu i ovo djelo pripada, pa se stoga radi o metafikcionalnoj primjedbi – a s druge se utvrđuje kako je radnja o kojoj se ovdje govori „stvarna“. Time se uspostavlja čvršći odnos između romana i realiteta nego što je to u krimićima, te se tako – doduše ironično – dodatno učvršćuje status priče kao sigurne.

Žanr kriminalističkog romana uvelike koristi pripovjedne tehnike koje je do savršenstva razvio realistički roman. S obzirom da dva djela koja ćemo analizirati u ovom radu, *Flaubertovu papiga* Juiana Barnesa i *Zaposjedanje* Antonije Susan Byatt, nije moguće razumjeti bez njihovog intertekstualnog odnosa kako prema realističkom romanu uopće tako i prema dva određena realistička romana, treba pobliže promotriti na koji način zapravo realistički roman stvara *sigurnu priču*. Osobito je zanimljivo kako je stvara s jedne strane Flaubertova *Gospođa Bovary* – kao djelo na kojem se u neku ruku temelji *Flaubertova papiga* – te kako je stvara Tolstojeva *Ana Karenjina* – koja, kao i *Zaposjedanje*, pripovijeda dvije ljubavne priče.

*Gospođa Bovary* Gustavea Flauberta obično se u povijestima književnosti svrstava u vrhunce realističke književnosti. Najpoznatiji i najbolji Flaubertov roman opisuje se kao izuzetno umjetničko dostignuće s jedne strane, ali i kao obrazac razvijenog realističkog romana. Taj obrazac obuhvaća kako tematiku, odnosno postepeno rastvaranje iluzija u

svakodnevnici, tako i niz narativnih postupaka, od takozvanog sveznajućeg pripovjedača, detaljnih opisa mjesta odvijanja fabule te vanjskog i unutarnjeg svijeta likova, do svojevrzne neprimjetnosti svih tih postupaka koji su stvorili konvenciju realističkog pisanja.

Pri tome su ključna tri čimbenika: pripovjedač koji u potpunosti poznaje svijet i likove o kojima pripovijeda, likovi koji se mogu tumačiti u usporedbi sa stvarnim ljudima i *sigurna priča*.

Svaki realistički roman uvijek ima priču, i to načelno složenu i razgranatu fabulu koja se obično bavi životom lika od njegova rođenja do smrti. Tako je i s *Gospođom Bovary*. Ona se naime bavi prvenstveno Emmom Bovary, opisujući njezin život od rođenja do smrti. Pri tome se fabula i siže ne poklapaju, jer prvi put srećemo Emmu kad je već odrasla žena spremna za udaju, a tek kasnije doznajemo kako je teklo njezino djetinjstvo i školovanje, da bi se nakon udaje fabula i siže, ugrubo rečeno, načelno podudarali. Analepsa u pripovijedanju Emminog života vezana je uz pripovijedanje o Charlesu Bovaryju. On je drugi lik čiji život roman također prati od rođenja do smrti. Siže romana tako počinje s Charlesom; on je naime stariji od Emme. Kada Charles upoznaje Emmu, i čitatelj je prvi put upoznaje. Nakon vjenčanja, pripovijedanje prati njihov zajednički život, ali se nastavlja i nakon Emmine smrti i traje do Charlesove smrti.

Utoliko se priča romana *Gospođa Bovary* poklapa s logičkim obrascem cjelovitosti realističkog romana: opisati život čovjeka od početka do kraja. Jasno je da se ne opisuje doslovno nečiji život od početka do kraja. Osim što bi to bilo naprosto nemoguće, često citirano shvaćanje realizma po kojem on zahvaća „stvarnost kakva ona doista jest“ ne samo da nije točno nego nije ni moguće; realistički roman se odvija pripovijedanjem u mediju jezika. U načelu se realistički roman bavi samo nekim dijelovima života lika ili likova, i to onim dijelovima koje drži važnim, i na temelju njih tvori cjelovitu i *sigurnu priču* iz koje se može rekonstruirati život likova. Zato vrhunski realistički romani, kao što je *Gospođa Bovary*, djeluju složeno.

Iako pripovjedač *Gospođe Bovary* načelno ne komentira ponašanja likova i događaje, nego ostavlja recipijentu da stvori svoj sud o njima, čitatelj ne mora dvojiti o samoj priči. Ona mu je ispričana jasno i pregledno. U prvom redu, ta je priča – barem što se samih događaja tiče – jasno shvatljiva. Nema dvojbe oko toga tko je glavni lik (Emma) i jesu li se događaji zbili ili nisu. Oni događaji koji su se u romanu desili jasno su odijeljeni od Emminih

maštarija. Nije teško ispriповijedati fabulu romana, jer se događaji nižu koherentno i bez miješanja mašte i zbilje. Tako se točno zna što se i kada zbilje, pa se može priču bez problema rekonstruirati, čak i u onim dijelovima o kojima se izravno ne govori.

Veliku većinu romana pripovijeda pripovjedač koji se može identificirati kao jedan od učenika u Charlesovom razredu. On je dakle intradijegetički homodijegetički pripovjedač, ali već nakon prve epizode s Charlesovom kapom, nakon nekoliko prvih stranica romana, taj se pripovjedač počinje ponašati kao sveznajući pripovjedač u 3. licu. Pri tome se ne dešava prava promjena pripovjedača, nego se naprosto pripovjedač koji je na prvim stranicama intradijegetički u ostatku romana ponaša kao ekstradijegetički heterodijegetički pripovjedač. On je tako izravno bio u razredu s Charlesom, ali kasnije preuzima znatno šire pripovjedačke ingerencije. Ta se promjena dešava gotovo neprimjetno; većina čitatelja će reći da *Gospođu Bovary* pripovijeda sveznajući pripovjedač, jer je naprosto zaboravila njegovo pojavljivanje na početku. Upravo to govori kako gotovo čitav roman pripovijeda sveznajući realistički pripovjedač, bezlični pripovjedač koji u 3. licu povezuje i nulti stupanj fokalizacije, a to mu omogućuje apsolutnu dominaciju u pripovjednom svijetu. On u tom svijetu sve vidi – čak i ono što likovima promakne – i sve zna – čak i što likovi samo misle ili osjećaju. Upravo takav pripovjedač onda može ispriповijedati *sigurnu priču*: on zna sve o njoj, što je važno, a što nije, što naglasiti, a što ne, što se dogodilo, tko je nešto uradio i zašto. Tako je sveznajući pripovjedač *Gospođe Bovary* temelj njezine *sigurne priče*, koja je ona i cjelovita i logična.

Većinu priče *Gospođe Bovary* pripovijeda ekstradijegetički pripovjedač na prvoj razini dijegeze. Samo jedna razina dijegeze koja prevladava dodatno doprinosi sigurnosti i preglednosti priče. A priča koju roman priča načelno pripada jednoj osobi, Emmi Bovary, pa se tako može govoriti i o jednoj ključnoj fabuli. Iako se pripovijeda i o Charlesu – s njim uostalom i počinje roman – on je neraskidivo vezan uz Emminu priču.

Nisu svi realistički romani građeni na jednoj fabularnoj liniji. Tako, recimo, *Ana Karenjina* Lava Tolstoja pripovijeda povijest ljubavi Ane i Vronskog te Kitty i Levina. Roman je to koji se često navodi kao primjer djela s dvije fabularne linije: jedna prati nesretnu ljubav Ane i Vronskog, a druga sretnu ljubav Kitty i Levina. Te dvije linije nisu striktno odvojene; one se povremeno prepleću i ulaze jedna u drugu. Tako je, recimo, na početku romana Kitty zaljubljena u Vronskog. Likovi jedne linije sudjeluju u radnji druge te izravno utječu na događaje iz nje. Iako ih se načelno može odvojiti, te dvije fabularne linije ipak tvore jednu cjelovitu priču i cjelovito djelo.

Iako se *Ana Karenjina* smatra pretečom modernog romana, radi se o djelu koje je vrhunac realističkog pripovijedanja. A takvo pripovijedanje u načelu stvara *sigurnu priču*, čak i onda kada se zapravo radi o dvije priče.

Sigurnost priče u *Ane Karenjine* temelji se na dvije pripovjedne strategije: sveznajućem pripovjedaču s jedne strane i jednoj razini dijegeze s druge strane. Sveznajući pripovjedač koji priča o susretu Ane i Vronskog isti je onaj pripovjedač koji priča o Levinu i Kitty. Taj je pripovjedač temelj istog pripovjednog svijeta kojemu pripadaju svi ti likovi. Njegovo mu sveznanje i neosobnost te panoramska perspektiva omogućuje poznavanje Ane, Vronskog, Kitty i Levina, kao i svega ono što im se događalo. Tako na početku romana postoji zapravo jedna situacija u Moskvi u koju stiže Ana, i ona se onda razvija u dva pravca sa dva seta likova, odnosno razvija se u dvije priče. Dvije se radnje zapravo razvijaju iz iste početne situacije i predstavljaju u neku ruku varijaciju jedne priče. Osnovna priča govori o ljubavnoj vezi muškarca i žene, pri čemu je veza Ane i Vronskog nesretna verzija, a ona Kitty i Levina sretna. No obje te verzije pripadaju istom vremenskom i prostornom razdoblju: obje se odvijaju u Rusiji sredinom 19. stoljeća. Ta istovremenost događaja samo olakšava sigurno pripovijedanje: pripovjedač priča o istom vremenu i prostoru i koristi iste tehnike pripovijedanja i kad pripovijeda sretnu ljubavnu priču i kada priča o nesretnoj. On ih obje poznaje i zato ih i može ispričovjediti usporedno, ali logično i cjelovito.

Sveznajući pripovjedač opisuje likove obje priče na sličan način; govori se kako oni izvana izgledaju, što misle i kako djeluju. To ne znači samo da su obje priče dio istog pripovjednog vremena i prostora nego i da su pripovjedno stvorene na isti način: pripovjedač se jednako odnosi prema priči Ane i Vronskog kao i onoj koja pripada Kitty i Levinu. Priče dijele likove i neke događaje te se odvijaju paralelno u vremenu i prostoru. Bahtin bi rekao da dijele kronotop: događaji se u njima odvijaju uzročno-posljedičnim slijedom, a ponašanja su likova psihološki motivirana. Sve to stvara dojam uređenog pripovjednog svijeta.

A taj pak svijet u cijelosti želi biti svijet „sličan stvarnosti“. To je svijet koji ostvaruje iluziju zbilje. Da bi to uspio, obje priče koje pripovijeda moraju biti sigurne. Ključna je pretpostavka sigurnosti svake priče njezina sigurnost u sebe, odnosno nepostavljanje pitanja o vlastitom statusu. To će reći da ni jedna priča *Ane Karenjine* ne vidi sebe kao priču – realisti bi rekli: „samo kao priču“ – već gotovo kao neki produžetak realiteta. *Ana Karenjina* nije metafikcionalni tekst, ne postavlja pitanja o ontološkom statusu vlastitih priča i ne svraća pažnju na sebe kao artefakt. Iako se radi o romanu – a ne o ljubavnom odnosu koji se dešava u

stvarnosti – obje priče iz djela ne pokazuju jasno i ne naglašavaju svoj status. I to im osigurava sigurnost.

Obje fabularne linije *Ane Karenjine* čine *sigurne priče* i zato što ih priča neimenovani, neosobni pripovjedač u 3. licu, koji je uvelike „sakriven“. Njegova „sakrivenost“ omogućava dojam „priče koja se sama priča“, gotovo kao da se ti događaji odvijaju sami od sebe, bez pripovjedne intervencije. To je dakako samo jedna od pripovjednih tehnika realizma, tehnika koja, između ostalog, omogućava i sigurnost priče. Stavljanje priče – a ne postupaka pripovijedanja – u prvi plan toj priči osigurava sigurnost u samu sebe: ona čak nema ni potrebu zapitati se što je ona zapravo.

To vrijedi za obje priče Tolstojeva romana. Iako se roman zove *Ana Karenjina*, obje su ljubavne priče zapravo podjednako važne. O tome govori i ista razina dijegeze na kojoj se obje pripovijedaju. To je izuzetno važno, jer omogućava njihovu pripovjednu ravnopravnost. Kako obje priče pripovijeda isti pripovjedač na istoj razini dijegeze, nema većih dijelova teksta koji bi bili „spušteni“ na nižu razinu dijegeze. Priča na hipodijegetičkom nivou mogla bi uzdrmati sigurnost, jer bi mogla uvesti zrcalnu strukturu u tekst. Kako toga nema, obje se treba promatrati i tumačiti paralelno. A takvo usporedno – a ne zrcalno – tumačenje osnažuje obje priče.

Usporedno tumačenje govori o jednakoj „težini“ obje priče u tekstu. Kad ih se dovede u vezu interpretacijom, one tu „težinu“ daju jedna drugoj. To je moguće zato što su obje *sigurne priče* dovedene u pripovjednu vezu koja ih dodatno osigurava. Paralelizam njihova odvijanja navest će na usporedbu veze Ane i Vronskog te Kitty i Levina, na usporedbu likova Ane i Kitty te Vronskog i Levina, a u krajnjoj liniji i na usporedbu obje priče. No ta usporedba neće uzdrmati njihovu neupitnu sigurnost, nego će samo pojačati iluziju zbilje i neće postavljati moguća pitanja o statusu ispričanog. Njihova usporedba neće dakle dovesti do propitivanja tih priča kao priča. Objе će u potpunosti ostati sigurne.

Tako realistički roman stvar obrazac *sigurne priče* kao cjelovite, logične i uređene. Taj obrazac u povijesti pripovijedanja ima osobito značenje: ne samo da je izuzetno važan za realizam nego se zadržao u književnosti do danas. On se osim toga koristi i u nekim nefikcionalnim pripovjednim žanrovima, pa čak i u nekim znanstvenim žanrovima. Tako je i biografija i historiografija načelno koriste u svom pripovijedanju. *Sigurna priča* u tom smislu predstavlja pripovjednu osnovu biografije.

Kako biografija pripovijeda o nečijem životu, a taj se život shvaća sve do modernizma kao smislen, pripovijedanje pokušava dočarati *sigurnu priču*, tj. sigurnu verziju jednog života. To čini na najrazličitije načine, a sigurnost priče u biografiji na neki način danas dolazi do kulminacije u razvoju onog što se može nazvati znanstvenom biografijom.

Takva je biografija samo jedan način vrlo raširenog *life writing* danas. Upravo se na takav način opisuju životi velikih pisaca, pa smo posljednjih godina svjedoci prave poplave njihovih biografija (Woolf, Steinbeck, itd.) te se javlja čitav novi podžanr, koji objektivističko pripovijedanje tradicionalne biografije na neki način gotovo dovodi do krajnjih konzekvencija.

Najnoviju i, po mišljenjima mnogim, najbolju Flaubertovu biografiju potpisuje Frederic Brown. Njezin je naslov *Flaubert. A Life* (Brown 2007). Brown je piše na temelju opsežnog istraživanja svih raspoloživih izvora koji govore o Flaubertovom životu, ali se prvenstveno temelji na tekstovima, kako Flaubertovim (korespondencija) tako i njegovih suvremenika, te na biografijama i interpretacijama Flaubertovog života i djela. Njegov je pristup, reklo bi se, strogo znanstven; Brown ne želi napisati roman o Flaubertovom životu. On Flaubertov život želi u cijelosti shvatiti i opisati, a da bi to učinio, služi se nizom pripovjednih tehnika koje omogućuju da njegovo djelo čitatelji shvate kao *sigurnu priču* o slavnom piscu.

Kako sam čin pripovijedanja uvjetuje stvaranje fikcije – čak i ako se pripovijeda o stvarnim ljudima i događajima – Brown je svjestan problema pripovjednog oblikovanja Flaubertovog života. No pri tome sam Flaubertov život i žanr biografije nisu problematični. To znači da Brown drži da je Flauberta i danas moguće „upoznati“ te zatim ispričovjediti njegov život. Život je dakle inteligibilan, a žanr biografije sam po sebi nije problematičan. Da bi Flaubertova biografija dobila na znanstvenoj težini i ne bi bila samo pripovjedna fikcija o slavnom čovjeku koji je jednom živio, potrebno ju je u nekoj mjeri oznanstveniti. To u ovom slučaju znači da će Brown izabrati pripovjedne strategije koje u najvećoj mjeri skrivaju način na koji pripovijedaju, a u prvi plan stavljaju sadržaj priče.

Kako je realistički roman stvorio način pripovijedanja koji se čini realnim, prirodnim, biografija kao žanr vrlo često posuđuje njegove tehnike. Za Brownov pristup Flaubertu to u prvom redu znači pripovijedanje fabule koja je gotovo istovjetna sižeju – jer ljudski život traje od rođenja do smrti – te uklapanje priče o Flaubertu u širu povijesnu perspektivu. Tako

*Flaubert. A Life* ne počinje Flaubertovim rođenjem, nego poglavljem posvećenom povijesnoj situaciji u Rouenu početkom 19. stoljeća. Kako to poglavlje zapravo ne pripada izravno u priču o Flaubertovom životu, autor ga naziva prologom. Ni prvo poglavlje (*The Surgeon at the Hôtel-Dieu*) nije posvećeno Flaubertu, nego njegovom ocu i majci, čime se pokušava stvoriti realni okvir za ulazak junaka. Pripovijest o Flaubertovom životu dalje slijedi događaje iz njegovog života. Kako taj život smatra dohvatljivim i smislenim, Brown pripovjedno organizira biografiju u poglavlja, koja su slična po dužini, tako da pokrivaju čitav Flaubertov život. Ona imaju imena i brojeve, pri čemu se imenovanje često oslanja na već postojeće tekstove, pa tako se tako nekad naprosto zovu *Madame Bovary*, *Education sentimentale*, ili su parafraze (*An Island of his own*). Pripovjedač se želi učini nevidljivim upotrebom citata.

Upotrebu pripovjedača Brown u velikoj mjeri temelji na pripovjedaču realističkih romana, pa i onih Flaubertovih. Kako želi ispričati *sigurnu priču*, pokušava stvoriti dojam priče „koja se sama pripovijeda“. To se postiže u prvom redu ekstradijegetičkim i heterodijegetičkim pripovjedačem u 3. licu. On je neimenovan i ne želi svraćati pažnju na sebe; on je tu samo zbog Flauberta. Gotovo cjelokupno pripovijedanje opsežne biografije – koje obuhvaća 572 strana – pripada isključivo tom pripovjedaču, što ima dvije bitne posljedice. Kao prvo, takav postupak u kojem prevladava jedna razina dijegeze samo pripovijedanje čini donekle monotonim. No druga je posljedica za Browna značajnija: takvo pripovijedanje stilski je bliže znanstvenom.

Brown naime pripovjedaču dopušta da o Flaubertu kaže samo ono što sigurno zna. To znači da u njegovoj biografiji nema dijaloga, jer bi on uključivao veći stupanj fikcije, a pripovijedanje je rezervirano za pripovjedača s maksimalnim stupnjem kompetencije. Kad god citira Flauberta ili neki drugi izvor, to je jasno naznačeno, a obično se dodaje i podatak o tome tko je to i kada točno rekao. Ipak, pripovijedanje nije ograničeno samo na događaje – baš nikada ne nagađa o tome što je Flaubert mislio ili osjećao – te ono često prelazi i u određenu interpretaciju osobe pisca. Tako, recimo, neke njegove odnose tumači suvremenom psihoanalizom, ali pri tome ne naglašava kako se radi o tumačenju.

Dakako da je čitava Brownova biografija zapravo jedno cjelovito i pripovjedno tumačenje Flaubertova života. Ključan je za to njegov pripovjedač, koji je uvijek pouzdan. Ono što se postavlja kao problem oblim je pripovjedačeva znanja. Brown očito želi stvoriti pripovjedača koji je sveznajući. To je međutim nemoguće i Brown je toga u potpunosti svjestan. Zato njegov pripovjedač nikada izravno ne „ulazi“ Flaubertu u glavu da bi opisao što

se tamo događa, kao što to često radi pripovjedač u realističkim romanima. Time, paradoksalno, pripovjedač Flaubertove biografije utvrđuje svoj status sigurnog pripovjedača.

Sve te pripovjedne strategije služe stvaranju dojma *sigurne priče*. Brown je u potpunosti usmjeren na Flaubertov život, pa mu je zapravo pripovijedanje poput nekog nužnog zla koje se mora obaviti da bi se taj život u potpunosti shvatio. Autor je ipak svjestan granica znanja o svom predmetu; nikada nećemo znati što je francuski pisac o nečemu mislio i osjećao ako to nije negdje zapisano. Ti su elementi nespoznatljivog pripovjedno maksimalno prikriveni, pa je rezultat biografija koju čitatelj prihvaća kao sigurnu priču o Flaubertovom životu.

Sve navedeno govori kako je književna tradicija uspostavila *sigurnu priču* kao temelj pripovjedne književnosti sve do 20. stoljeća. Iako prisutan već u mitsko doba, njen je obrazac najjasnije oblikovan u realističkom romanu. Tako se stvara priča koja je sigurna u sebe te nema potrebe preispitivati ni svoj status niti svoj sadržaj: u prvom je planu odvijanje radnje u kojoj sudjeluju likovi. Tako shvaćena priča prisutna je u književnosti i danas, a ima utjecaja i na neke nefikcionalne, kao i na neke znanstvene žanrove. Ona prevladava u pripovjednoj književnosti sve do početka 20. stoljeća, kada modernizam – u želji da ospori realizam – pokušava osporavati i realističku *sigurnu priču*.

## 2.4. PRIČA I MODERNIZAM

### 2.4.1. Modernistička priča

Iako je moderna romaneskna književnost izuzetno raznolika, ipak postoji jedan ključni element koji je povezuje: ona se u cijelosti suprotstavlja realizmu. Moderni se roman gradi kao opozicija realističkom romanu. A kako je tradicionalna, *sigurna priča* jedan od temelja na kojem počiva kako teorija tako i praksa realizma, moderna se književnost suprotstavlja takvom pojmu priče. Ta opozicija ide tako daleko da se sam pojam priče razlaže te se pišu djela u kojima je priča u drugom planu ili je čak posve nevažna, da bi na kraju i sasvim nestala.



Kako moderna rastače tradicionalnu priču na mnogo načina, razmotrit ćemo ovdje tek nekoliko najvažnijih primjera. Počnimo od romana za koji na prvi pogled čini da – iako napisan sredinom prošlog stoljeća – u potpunosti slijedi obrazac realističke tradicionalne priče: *Doktor Faustus* Thomasa Manna. Djelo koji prati život njemačkog kompozitora Adriana Leverkühna od djetinjstva pa sve do kraja, dok se u pozadini razvoja njegove karijere opisuje uspon nacizma. Tako postavljeno, reklo bi se kako se radi o uzornom realističkom romanu: priča prati život junaka od početka do kraja, a njegov se život isprepleće sa životom društva u kojem živi. Pa ipak, *Doktor Faustus* uopće nema priču u tradicionalnom smislu, već stvara nešto poput *moderne priče*. Jedan je od ključnih elemenata tog procesa pripovjedač i njegova uloga u priči.

Roman ne pripovijeda tzv. sveznajući pripovjedač realizma, već Leverkühnov prijatelj Serenus Zeitblom. Kao sudionik zbivanja, Zeitblom nema panoramsku perspektivu realističkog pripovjedača, a time ni njegov kredibilitet; on je lik-pripovjedač (usp. Ball 1997). No lik kao pripovjedač postoji i u romanima koji pripovijedaju tradicionalnu priču, pa tako sama činjenica da Zeitblom kao sudjeluje u priči koju pripovijeda ne povlači za sobom nužno oslabljivanje priče. U tradiciji, takav lik-pripovjedač funkcionira kao svjedok događaja o kojima priča i time im daje kredibilitet (usp. Ball 1997). U *Doktoru Faustusu* ta se situacija obrće: upravo zato što je pripovijeda Zeitblom, priča nema pravi kredibilitet. Iako to zvuči paradoksalno, modernost priče *Doktora Faustusa* jednim dijelom proizlazi iz pripovjedača kojeg njegova unutarnja fokalizacija sprječava u pripovijedanju onoga što se doista dogodilo. Zeitblom ne pripovijeda tradicionalnu priču o životu kompozitora; on priča razne događaje iz života svog prijatelja Leverkühna, ali pri tome ne razumije ni samog Leverkühna ni njegovo komponiranje, a niti polagani uspon nacizma u Njemačkoj. Ukratko, Zeitblom je pripovjedač koji pripovijeda priču koju ne razumije.

To dakako ne znači da priča u romanu ne postoji, ali pravu priču čitatelj mora iščitati kako iz Zeitblomova pripovijedanja tako i iz dijelova romana koje pripovijeda Leverkühn. Ako se priča definira kao „ono što se dogodilo“, onda je Zeitblom pripovijeda samo djelomično. Uzmimo primjer epizode u kojoj dječak Nepomuk umire strašnom smrću. Zeitblom opisuje njegovu agoniju te navodi čudne riječi o „lijepoj duši kojoj on ništa ne može“, kojima je kompozitor pratio krikove dječaka. On opisuje smrt djeteta oboljelog od meningitisa. Problem je u tome što se zapravo nije dogodilo ono što on opisuje: dječak je zapravo umro jer ga je vrag ubio. To međutim Zeitblom kao pripovjedač ne razumije i zato o

tome i ne pripovijeda. Čini se tako da Zeitblom priča priču koja je njemu samom skrivena i nerazumljiva. Interpretacija događaja postaje važnijom od priče same.

Interpretaciju dodatno usložnjava mogućnost realističkog shvaćanja onog što se u romanu dešava. Moguće je naime za svaki događaj u *Doktoru Faustusu* pronaći posve uvjerljivo racionalno objašnjenje. To znači da se gore navedena epizoda o smrti dječaka Nepomuka doista može tumačiti i kao strašna smrt od meningitisa. Čitav se Leverkühnov život može tumačiti i bez đavolske intervencije: Adrian je bio iznimno nadaren kompozitor koji se razbolio od sifilisa te je na kraju od te bolesti posve izgubio razum. Priča tako može biti sasvim racionalna ili sasvim iracionalna, ovisno kako se tumači.

No *Doktor Faustus* ne pripovijeda samo život Adriana Leverkühna već i raspravlja o problemima moderne umjetnosti, pogotovo glazbe. Tako svojevrsna filozofska rasprava o krizi kulture i umjetnosti postaje jednako važna kao i priča sama. Za shvaćanje romana jednako su važna Leverkühnova razmišljanja o glazbi kao i ono što mu se „izvana“ događalo. Tako priča dobiva protutežu u eseju te gubi svoje prvenstvo u romanu. Esej nije tek dio priče, nego je jednako važan kao i ona. Jedno bez drugoga se ne može shvatiti. Uvođenje filozofsko-kritičkog diskursa u roman nije se desilo s *Doktorom Faustusom*, ono je postojalo i ranije, ali je tada esej uklopljen u priču i ima u odnosu na nju drugorazredno značenje. U Mannovom djelu priča nije shvatljiva bez eseja, koji nije dio tradicionalne priče. Moglo bi se čak i reći da oni dijelovi romana koji su zapravo male filozofske rasprave uvjetuju one dijelove romana koji čine priču. Leverkühna će naime tek duboki uvid u krizu u kojoj se glazba nalazi navesti na ugovor s vragom. Tako će filozofski uvid uvjetovati što će se u priči uopće dešavati. Ako esej uvjetuje priču, onda priča nema prvenstvo. A da ga nema, jasno je i u samom tekstu romana koji velikim dijelom pripada upravo tim raspravama.

Tako Thomas Mann u *Doktoru Faustusu* stvara roman u kojem jednaku važnost imaju esej i priča. A esej se ne pripovijeda i nije dio priče. Priča se lomi, nije više kontinuirana niti je na prvom mjestu. Ipak, ona još uvijek postoji, samo se radi o modernoj, a ne tradicionalnoj priči.

Upravo u vrijeme kad je prvi put objavljen *Doktor Faustus*, dakle neposredno nakon Drugog svjetskog rata, objavljen je još jedan moderni roman u kojem je priča iznimno važna: Bulgakovljevi *Majstor i Margarita*. Za razliku od Mannova djela, za koje se na početku može činiti kako će pripovijedati tradicionalnu priču, u *Majstoru i Margariti* se odmah vidi da je na

stvari nešto drugo. Da se radi o priči, ali o posve novoj vrsti priče, jasno je već iz prvih nekoliko poglavlja koja pripovijedaju kako je vrag sa svojom svitom došao u Moskvu tridesetih godina prošlog stoljeća. Bulgakovljevo djelo naime priča načelno nemoguću priču.

Jasno je da bi priča o vragu koji dolazi u Moskvu 20. stoljeća i pri tome pripovijeda o događajima koji su se odvijali u Jeršalajimu prije 2000 godina u tradicionalnom romanu bila nemoguća. No treba svakako imati na umu da uvođenje fantastike samo po sebi ne znači rasap tradicionalne priče. Ona naime može biti fantastična, a da ipak nitko ne sumnja u sam status priče. Uzmimo samo primjer bajke. Kao žanr, ona se vodi isključivo fantastičnom motivacijom i sve se nemoguće i izmišljeno u njoj shvaća kao posve normalno i očekivano. A pri tome je u središtu svega upravo priča, koja se vodi načelom fantastičnosti. Za bajku je ključna upravo čvrsta priča i njezinu jasnoću i svrhovitost fantastičnost stvara, a ne razara. To vrijedi za žanr bajke, ali što je s romanom? Ne bi se moglo reći da tradicionalni roman ne može biti fantastičan. Sjetimo se samo Hoffmanovih *Davoljih eliksira*. Čak i neki Hugoovi romani sadrže elemente fantastike, primjerice *Zvonar crkve Notre Dame*. No kada romantizam uvodi fantastiku u roman, on ipak priča tradicionalnu priču. Uvodeći elemente bajke, on uvodi i fantastičnu motivaciju koja se ne kosi s vladajućom motivacijom romana. Ako naime roman pripovijeda fantastičnu priču, ona se načelno vodi fantastičnom motivacijom, iako na način različit od bajke. Ono što bajka i takav roman dijele je tradicionalna, smisljena, nekontradiktorna priča koja je u svijetu djela kojeg stvara moguća čak i kada u nekom smislu kombinira realizam i fantastiku, kao što je to slučaj kod Hoffmana.

No vratimo se Bulgakovu. Njegov je roman očito nastao kao izravni napad na tradicionalnu priču realističkog romana. On poseže za fantastičnom tradicijom Gogolja i ruske narodne bajke kao suprotnost realističkoj tradiciji i na temelju sraza realističkog očekivanja i fantastičnih zbivanja stvara, recimo to tako, nemoguću priču. Fantastičan lik Wolanda i njegove svite dovodi u suvremenu Moskvu, što je nemoguće iz perspektive tradicionalne priče. Radi se naime o izravnom supostavljanju dvaju svjetova, od kojih jedan niječe drugom postojanje: Moskva i Moskovljani postoje „stvarno“ i prikazani su načelom realističke motivacije, dok vragovi postoje „samo“ u fantastičnim pripovijetkama i bajkama, a ne i u „stvarnom svijetu“. I upravo na tom sukobu gradi se *moderna priča* o zbivanjima u Moskvi. Ta priča ne samo da miješa fantastično i realistično nego ih sukobljava i time demontira tradicionalnu priču.

A ta se priča – da sve bude još složenije – udvaja u Majstorovom romanu. Sama pak priča o Pilatu i Ješui doima se tradicionalnom u odnosu na moskovsku priču, jer se razvija bez dramatičnog sraza fantastičnog i realističnog. Ipak, njezina se tradicionalnost pokazuje izvorištem njene modernosti: ona je zapravo „realistično“ peto evanđelje. Modernost te priče proizlazi iz, recimo to tako, običnog pripovijedanja o Isusovom životu, što znači obrtanje ili spuštanje priča iz *Biblije* na razinu običnog života. Zato se priča o Jeršalajimu doima realističnom – iako bi se od priče koja se dogodila prije 2000 godina moglo očekivati i nešto drugo – dok se priča o Moskvi doima fantastičnom, dok zapravo obje priče obrću tradicionalne odnose stvarnog i fantastičnog. Obje te fabularne linije zajedno tvore roman *Majstor i Margarita*. To znači da se primarna priča romana udvaja i time usložnjava. Dvije ili više fabularnih linija ne znače nužno demontiranje tradicionalne priče; sjetimo se samo *Ane Karenjine* koja usporedo razvija priču o Ani i Vronskom te Kity i Levinu. Ipak, odnosi priča u *Majstoru i Margariti* mnogo su složeniji od odnosa fabularnih linija u Tolstojevom romanu. U *Ani Karenjini* obje se priče razvijaju po načelu realistične motivacije i pripovijeda ih isti sveznajući realistički pripovjedač (pripovjedač-fokalizator po terminologiji Mieke Ball, usp. Ball 1997). U *Majstoru i Margariti* nije u potpunosti moguće opisati pripovjedača koji pripovijeda moskovsku priču u tradicionalnim kategorijama naratologije: on se povremeno ponaša kao sveznajući realistički pripovjedač, ali najčešće funkcionira kao pripovjedač u 1. licu – iako on nije lik u priči koju pripovijeda – i to prilično ironični komentator zbivanja čija se fokalizacija neprestano mijenja. Još je teže objasniti pripovjedača jeršalajimske priče. On nastupa kao „skriveni“ pripovjedač blizak realističkom pripovjedaču u 3. licu, ali problem nastupa kada se pokuša odrediti tko je pripovjedač te priče.

Majstorov roman, koji zapravo jest priča o Jeršalajimu, pripovijeda se usporedo sa zbivanjima u Moskvi, što znači da se dijelovi priče pripovijedaju u nekoliko navrata. A u svakom od tih dijelova čini se da je pripovjedač različit: prvi dio sasvim jasno pripovijeda Woland, drugi pak dio sanja Ivan Bezdomi, a treći dio čita Margarita kao dio spašenog Majstorovog romana, a izgleda da je tako i s četvrtim dijelom, iako to nije jasno naznačeno. Tako poigravanje identitetom pripovjedača jeršalajimske priče demontira tradicionalnu *sigurnu priču*: ovdje se ne zna točno tko ni tko je pripovijeda, ni da li se radi o istinitom događaju, dijelu povijesti, romanu ili nečemu trećemu. Dovođenje pak dvaju priča u izravni dodir na Vrapčjim gorama u potpunosti slama tradicionalnu priču: zajedno su autor i njegov lik, osobe koje dijeli vremenski jaz od 2000 godina, vragovi i ljudi, fantastično i realistično. I tu se priče spajaju da bi obje i završile.

*Majstor i Margarita* tako demontira tradicionalnu priču, ali i uspostavlja *moderne priče* koja čini njegovu okosnicu. Izravno supostavljanje mogućeg i nemogućeg, stvarnog i nestvarnog, realističnog i fantastičnog, udvajanje priče, poigravanje pripovjedačem i fokalizacijom, uvođenje elemenata bajke, groteske i fantastike u roman čine ključne elemente nove, moderne priče Bulgakovljeva romana.

No priča u *Majstoru i Margariti* ima početak, sredinu i kraj, kao elemente tradicionalne priče. Osim toga, ima još jedan element koji dijeli s tradicionalnom pričom: ma kako neobični događaji u Moskvi i Jeršalajimu bili, oni su ipak inteligibilni.

Shvatljivost priče, ili mogućnost da se razumije što se zapravo događa, jedan je od ključnih elemenata tradicionalne *sigurne priče*, aspekt koji je tako duboko povezan s njezinom biti da se čini da neshvatljiva priča ne može ni postojati. U određenom smislu to je i točno – priča koja bi naprosto bila besmislena teško da može činiti temelj bilo kakvog romana – ali neki dvadesetostoljetni romani uspostavljaju priču koju ne razumiju ni likovi, a niti čitatelj. Radi se o djelima Franza Kafke, *Procesu* i *Zamku*.

*Proces* naime nesumnjivo pripovijeda jednu priču: u romanu se pripovijeda kako je glavni lik, Joseph K., uhapšen, optužen i na kraju smaknut. Jasno je da priča ima početak: sam roman počinje hapšenjem Josepha K. Postoji i sredina priče, koja se sastoji od niza epizoda u kojima Joseph K. pokušava doznati tko ga je i zašto optužio. Kraj je pak vrlo jasan: glavni lik biva zaklan. No za tu je priču ključno što je ne razumije ni Joseph K., a niti čitatelj. Lik naime ne zna zašto je optužen niti kakva je priroda zločina za koji ga terete, ne poznaje sud koji mu sudi i nitko mu ne daje nikakva objašnjenja. To znači da se zapravo čitava fabula iscrpljuje u pokušajima da glavni lik sazna nešto o svojem navodnom zločinu i o instituciji koja mu sudi. U tom se smislu ona kreće kružno: pokušaj pa neuspjeh, pa novi pokušaj i novi neuspjeh, i tako sve do kraja. Joseph K. ne razumije što mu se događa. Kako roman pripovijeda pripovjedač u 3. licu, u tradicionalnoj bi se priči moglo očekivati da on zna nešto više nego lik, ali to nije tako jer se ne radi o tradicionalnom pripovjedaču u 3. licu. On je distanciran i od lika i od svega što mu se događa, pa čitatelj ne može na temelju takvog pripovijedanja bilo što sa sigurnošću ustvrditi o događajima u romanu.

To međutim ne znači da događaji u *Procesu* nisu motivirani, nego znači da ni Joseph K. ni čitatelj – koji se nalazi izvan teksta – tu motivaciju nisu u stanju dokučiti, iako je to od ključne važnosti. Osobito je zanimljivo da u romanu postoji nešto poput mogućeg konačnog

objašnjenja, ali se ispostavlja kako je to objašnjenje tek još jedna nerazrješiva zagonetka; radi se o priči o seljaku i zakonu, koju svećenik priča Josephu K. pred izvršenje kazne. Objašnjenje tako ništa ne objašnjava te sve ostaje jednako neshvatljivo kao i prije.

No ključno je što se priča odvija, da tako kažemo, neovisno o svom značenju: iako Joseph K. ništa ne uspijeva saznati o zločinu, optužbi i sudu, taj sud mu očito ipak presuđuje i njega pogube. Tako se uspostavlja čvrsta priča koju ne razumije ni lik, izgleda ni pripovjedač u tekstu niti čitatelj izvan teksta, ali koja ipak jasno sugerira da neko značenje ima. Otuda i neprestani pokušaj da se Kafkin roman protumači, no – čak i prije postmoderne ideje o nemogućnosti definiranja konačne i prave interpretacije djela – niti jedno od mnogobrojnih tumačenja nije u cijelosti prihvaćeno. A to je posljedica moderne priče kakvu je uspostavio Kafka.

#### 2.4.2. Modernizam bez priče

1910. g. Rainer Maria Rilke objavljuje djelo pod nazivom *Zapisci Maltea Lauridsa Briggea*. Ti su zapisci zapravo radikalni raskid s njemačkim realističkim romanom 19. stoljeća, jer Rilke piše djelo koje i jest i nije roman. Sam ga autor ne naziva romanom i ne pokušava dati neku njegovu žanrovsku definiciju, no sam naslov na neki način upućuje na to.

*Zapisci Maltea Lauridsa Briggea* jesu duže prozno djelo, pa u tom najširem smislu pripadaju romanu, no nikako nisu roman u tradicionalnom smislu riječi. Ono što ih najjače dijeli od te tradicije upravo je raskid s tradicionalnom pričom. *Zapisci* naime zapravo nemaju priču. I ne samo da nemaju priču kao temelj tradicionalnog romana, nemaju ni tradicionalnog pripovjedača ni karakterizaciju likova. Djelo se sastoji od niza zapisa pripovjedača Maltea – koji doduše dijeli ime s Rilkeom, ali ga s njim ne treba poistovjetiti – koji jesu čvrsto povezani, ali element koji ih povezuje nije priča. Oni se povezuju na način koji inače pripada poeziji: asocijacijama i kontrastima. Iako u djelu ima i jasno naznačene poezije, ono ipak pripada prozi, ali je ta proza prožeta poezijom do te mjere da se neki od zapisa mogu shvatiti kao pjesme u prozi. Tako se zapisi usredotočuju na ulančavanje određenih tema i motiva, od

kojih su najvažniji smrt, strah, bolest, ljubav i samoća. Ti se motivi onda variraju i funkcioniraju u neku ruku kao *leit*-motivi u glazbi. No ne ostaje sve na vezanju motiva, jer se *Zapisci* mogu načelno podijeliti u tri veće tematske cjeline. Prva se bavi Malteovim iskustvom života u Parizu, druga njegovim sjećanjima na djetinjstvo, a treća pripovijeda Malteova razmišljanja o nekim povijesnim događajima. Pri tome je vrlo važno da se te tematske cjeline ne pripovijedaju kronološki, nego se miješaju i jedna zadire u drugu.

Upravo zbog tih cjelina može se reći kako *Zapisci* ipak ne napuštaju koncept priče u potpunosti. Neka središnja priča koja bi povezivala sve Malteove zapise ne postoji, ali Rilke zadržava, da tako kažemo, manje priče. To znači da u njegovom pripovijedanju postoje događaji koji se u neku ruku mogu shvatiti kao elementi priče, kao epizode, samo što glavna priča nedostaje. Tako, recimo, Malteova sjećanja na djetinjstvo često pripovijedaju neki događaj, poput obiteljske večere na kojoj se pojavljuje duh, a to je pripovijedanje onda organizirano kao neka vrsta male priče. No i tada je naglasak na Malteovom viđenju događaja i atmosferi, a ne na onome što se događalo.

Tako priča postaje princip organizacije manjih dijelova djela koji se bave nekim događajem. Sami *Zapisci* završavaju jednom povijesnom pričom, odnosno svojevrsnom preradom povijesti o izgubljenom sinu, koja se tumači na neobičan način, „kao legenda o onome, koji nije htio biti ljubljén“ (Rilke 1979: 149). Tako djelo u cjelini karakterizira raskid s tradicionalnom pričom i uvođenje novih strukturalnih elemenata povezivanja, dok se elementi priče zadržavaju u manjim dijelovima djela i nisu u sukobu s odsustvom priče kao temeljnog elementa djela. Rilke tako uspijeva napisati djelo koje je roman u novom smislu te riječi: roman koji nema ni priču ni tradicionalnog pripovjedača niti tradicionalne likove, ali ipak funkcionira kao čvrsto strukturirano duže prozno djelo.

No tek Proust sa *U traganju za izgubljenim vremenom* prvi put doista piše roman bez priče. Njegov je raskid s realizmom proveden do krajnjih konzekvencija: ne samo da je zamislio i napisao roman čija se radnja baš nikako ne da ispričati kao priča nego je stvorio ciklus od sedam romana u kojima se, gledano sa aspekta, realizma, ništa ne događa. Tako je *U traganju* „najkrupnija zavjera protiv priče u povijesti književnosti“, kako to kaže Viktor Žmegač (Žmegač 2004: 307). Žmegač se dakako poigrava i samom količinom teksta – radi se o ciklusu romana – ali govori i o dubini problema raskida s pričom. Kada je Proust objavio svoje romane, većina ih je kritičara i čitatelja smatrala teškim za čitanje i uglavnom bi odustajali, a to se uglavnom dešava i danas. Težina recepcije Prousta proizlazi iz dva aspekta.

S jedne strane, radikalni raskid s konvencijama realizma dovodi čitatelja u nedoumicu, a s druge od njega traži prilagodbu na nove pripovjedne tehnike. To znači da je Proust, odbacujući kako priču tako i realističkog pripovjedača u 3. licu, morao pronaći novi način strukturiranja djela. On naime ne piše zapiske, nego cjeloviti roman, dapače ciklus romana, pa ih nešto mora povezivati u smislenu pripovjednu cjelinu. No kako uopće koristi motivaciju, kako povezivati motive, kada nema priče koja bi tim motivima dala kako okvir tako i pravo značenje?

Zanimljivo je da se, površno gledano, može reći kako je tema *U traganju za izgubljenim vremenom* široka društvena slika francuske više klase na prijelazu 19. u 20. stoljeće. Reklo bi se, „čisto“ realistička tema. No Proustu nije cilj „slikati društvo i pojedince“, nego ga zanima odnos sadašnjosti i prošlosti njegovog glavnog lika i pripovjedača. Kako je njegovo ime Marcel, baš kao i Proustovo, *U traganju za izgubljenim vremenom* se može tumačiti i kao svojevrsna autobiografija. Pitanje da li je, i uolikoj mjeri, pripovjedač Marcel ukorijenjen u stvarnom Marcelu Proustu, nije ovdje od veće važnosti; važno je samo da Prousta zanima vrijeme kao takvo na način na koji ono nije opisano nikad prije u povijesti književnosti. Vrijeme o kojem piše „izgubljeno“ je u dva aspekta: s jedne strane je izgubljeno jer je prošlo, pa se više ne može vratiti, ali je izgubljeno i zato što je zaboravljeno, a to onda znači i da nije realno sagledano, pa čak ni proživljeno.

Prekretnica u odnosu na vrijeme u Proustovom se ciklusu zbiva u romanu *Combray* u čuvenoj epizodi s kolačićem *madeleine*. Pripovjedač-lik Marcel zagriže *madeleine* umočen u čaj, a taj okus izaziva niz asocijativnih sjećanja na djetinje posjete teti, za vrijeme kojih je uvijek jeo te kolačiće s čajem. Marcel je potpuno nepripremljen za taj nalet sjećanja, ali to je početak njegovog prisjećanja. A to će prisjećanje zapravo biti sadržaj *U traganju za izgubljenim vremenom*. Za razliku od sjećanja kakvo bi se moglo očekivati od realističkog pripovjedača – koji bi onda pripovijedao svoj život strukturiran kao priču – Marcel pripovijeda u asocijativnim nizovima. Središte je svih romana Marcelova svijest kao pripovjedača i kao lika, te se sve prelama kroz njega, pripovijedaju se njegovi utisci, osjećaji, reakcije, razmišljanja. U tom smislu tema i nije slika francuskog društva na prijelazu stoljeća, nego način kako dijelove tog društva vidi, osjeća i sjeća ih se Marcel. Zato se ponekad o Proustovo pisanju govori kao o impresionističkom subjektivizmu: iz subjektive okoline, tema se „seli“ u njegovu svijest (usp. Žmegač 2004).



Tako je Marcel kao lik i pripovjedač, a onda i fokalizator, onaj pripovjedni element koji povezuje sve romane i svaki roman u cjelinu. Njegova asocijativna sjećanja nisu međutim niz nepovezanih motiva i epizoda, nego su složena rekonstrukcija „izgubljenog vremena“. Kako dohvatiti sjećanja, Marcel saznaje slučajno kad zagriže *madeleine*, no samo dohvaćanje vremena ga još ne čini „pronađenim“. Motiv „pronađenog vremena“ javit će se tek na kraju samog ciklusa, u romanu naslovljenom *Pronađeno vrijeme*, ali će biti ključan za konačno pripovjedno strukturiranje romana bez priče. Marcel će na kraju shvatiti da je pronađeno vrijeme ono koje je književno oblikovano te odlučuje svoja sjećanja pretvoriti u roman, u književnost, i tako im dati konačnu svrhu i značenje. U tom se smislu i često citira njegova misao o književnosti kao o „jedinom životu zbiljski proživljenom“. Tako pripovijedanje o sjećanju tom sjećanju daje smisao, što zapravo znači da je tako vrijeme postalo „pronađeno“: ono jest minulo, ali je tek sada u sjećanju, u književnosti, zapravo proživljeno. Dok je vrijeme bilo proživljeno prvi put, dakle kad se nešto doista zbilo, nije imalo baš nikakvo značenje sve dok se ne „pronađe“ u sjećanju i opiše u književnosti.

Tako kraj ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom* uspostavlja kružnu strukturu: na kraju pripovijedanja Marcel zapravo odlučuje napisati djelo koje će se sastojati od njegovih sjećanja. A to je dakako ciklus *U traganju za izgubljenim vremenom*. To onda usložnjava odnos između zbilje i književnosti, odnos koji je već prije u djelu negirao realistički utemeljenu mimetičku teoriju. Književnost sada postaje važnijom od zbilje i tek joj ona može dati smisao. No to ne provodi strukturiranjem te zbilje u priču, nego osobnim pripovijedanjem lika-pripovjedača u asocijativnim nizovima. Tako Proust piše roman čiji je glavni junak vrijeme samo, a piše ga tako da pripovijeda u vremenu i o vremenu, ali bez priče.

U pojedinim se epizodama Proustova ciklusa još može pronaći neke elemente priče, recimo u *Jednoj Swanovoj ljubavi*, ali razvoj modernog romana kao da se razvija u smislu daljeg negiranja svake priče. To se dešava u tzv. romanu struje svijesti.

Niz romana koji se obično tako nazivaju dobio je ime prema jednoj pripovjednoj tehnici: struji svijesti. Sama tehnika nije posve nova; upotrebljava je, recimo, Tolstoj na kraju *Ane Karenjine*, ali se tek u 20. stoljeću pišu djela kojima ona dominira. Zanimljivo je da je ta tehnika pripovijedanja – dakle jedna pripovjedna konvencija – ime dobila prema ideji psihologa Williama Jamesa da ljudskom svijješću neprestano prolazi struja dojmova i zamisli. U želji da adekvatno opiše takvu svijest, tehnika struje svijesti pokušava izravno zapisati sve što pripovjedaču „prolazi“ kroz svijest. Ključne su pri tome dvije stvari: jedno je izravno

zapisivanje, a drugo zapisivanje svega što svijest registrira. Izravno zapisivanje zapravo znači pokušaj da se pripovjedno ostvari izravan „pogled“ u svijest lika-pripovjedača, bez nekakve pripovjedne intervencije u obliku pripovjedača. Tako se struja svijesti razvija u nekoliko vidova: ona može biti izvedena u obliku unutarnjeg monologa ili indirektnog upravnog govora. Ovisno o tome koliko vjerno se želi dočarati prolazak dojmova sviješću, tehnika struje svijesti nekad poštuje gramatička i logička pravila te utoliko intervenira u tijek dojmova, a nekad se svodi na zapisivanje bez poštivanja bilo kakvih pravila, koja u struji dojmova dakako nisu prisutna.

Ta tehnika je u jednu ruku krajnji izraz mimetizma (Žmegač 2004). Dotadašnji načini prikazivanja svijesti likova u književnosti nisu više odgovarali novim nazorima, koji svijest ne shvaćaju kao jedinstvenu, nepromjenljivu i cjelovitu, nego kao struju, niz fragmenata. U tom smislu se unutarnji monolog razvija kao izravno bilježenje sadržaja svijesti, jer se tako najbolje pripovjedno oslikava ono što se u svijesti dešava u zbilji. Roman struje svijesti zapravo želi izraziti novo iskustvo svijeta i života, iskustvo vrlo različito od onoga koje je želio opisati realistički roman s pričom kao pripovjednim temeljem. Za to mu onda treba i nova pripovjedna tehnika.

Jasno je dakle da roman struje svijesti nema baš nikakvu priču, ali on ipak pripovijeda i ipak se smatra romanom. To čak i nije „roman za čitanje“ (Solar 1997: 146) u smislu u kakvom je to tradicionalni roman, nego traži drugačije načine pristupa, razumijevanja i tumačenja. Čitanje takvih djela je „teško“ jer od čitatelja zahtijeva napor tumačenja već pri samom susretu s tekstom. Jasno da i tradicionalni roman traži tumačenje, ali je priča konvencija koja je vrlo čvrsto ukorijenjena u tradiciji, pa se smatra da već samo razumijevanje priče znači i razumijevanje čitavog djela. Kako romani bez priče pripovijedaju na drugačiji način, recipijent je prisiljen tražiti druge elemente povezivanja djela u cjelinu. A stvaranje cjelovitog romana bez ikakve priče, kao i problem stvaranja napetosti po drugačijim kriterijima od onoga „što se dalje dogodilo“, glavne su teškoće s kojima se susreće svaki roman struje svijesti.

Joyceov *Uliks* drži se prvim romanom koji je tehniku struje svijesti učinio ključnom u vrhunskom književnom djelu. I prije su napisani neki romani koji dosljedno pripovijedaju na taj način, poput *Podrezanog lovora* Edouarda Dujardina ili *Poručnik Gustl* Arthur Schnitzlera, ali njima ne polazi za rukom na doista književni način riješiti problem cjelovitosti i napetosti, što *Uliks* uspijeva. Joyce naime piše djelo koje se bavi životom u velegradu

Dublinu početkom 20. stoljeća, a čini to oslanjajući se intertekstualno na mit i na Homerovu *Odiseju*. Čitav je *Uliks* naime svojevrsna parodija Odisejevih lutanja: on opisuje jedan dan u životu akvizitera Leopolda Blooma, pri čemu sve što mu se dešava ima svoj pandan u Odisejevim doživljajima. No ključno je pri tome „snižavanje“: dok je Odisej bio junak, Bloom je nitko i ništa, dok je Penelopa vjerno godinama čekala supruga, Molly Bloom je nimfomanka, dok je Telemak oca prepoznao po hrabrosti, Stephen Dedalus je tek Bloomov posinak i prepoznaje ga po kukavičluku, dok Odisej traži put kući deset godina, Bloom besciljno luta Dublinom jedan dan, dok su Odisejevi doživljaji mitski uvjetovani, bitni i za njega i za zajednicu, Bloomovi doživljaji pripadaju svakodnevnici i posve su banalni. Niz paralela i kontrasta koji se uspostavljaju u odnosu na mitsku priču o Odiseju i Homerov ep pri tome funkcioniraju i kao bitan element u postizanju cjelovitosti djela. *Uliks* je iznimno dugačak roman koji, ocrtavajući jedan dan u životu Leopolda Blooma, gomila opise, razmišljanja, sjećanja, utiske, dojmove i razgovore likova, a koristi niz različitih pripovjednih tehnika te tako pripovjedno postiže dojam kaosa i banalnosti života u velegradu. Struja svijesti uglavnom se koristi u slobodnom neupravnom govoru i unutarnjem monologu. Tako roman završava čuvenim unutarnjim monologom Molly Bloom u kojem se više ne poštuju ni logičke, a niti gramatičke konvencije; monolog nije pisan rečenicama, nego samo riječima. Odbacivanje gramatičke i logičke strukture vodi do „izravnijeg“ zapisivanja sadržaja svijesti Molly Bloom. No u je *Uliksu* ključno što je struja svijesti dovedena do savršenstva te uspijeva stvoriti dojam simultanosti različitih dojmova različitih likova u pripovjednom mediju, koji je dakako uvijek linearan. Joyceovi likovi tako nemaju zaokruženost karaktera realističkog romana, nego je složenost procesa njihove svijesti te interferencija svijesti različitih likova utemeljena na modernoj ideji svijesti kao tijeka. Banalnost i beznačajnost njihovih sadržaja također je modernog podrijetla, a time se dočarava kako moderni čovjek tako i moderni svijet.

Drugi važni roman struje svijesti nastao je nakon *Uliksa* i u neku ruku kao reakcija na njega. Virginia Woolf je naime isprva izrazila oduševljenje ulomcima romana, ali je, pročitavši ga u cijelosti, ustvrdila da je pretenciozan i promašen. Silna gomila beznačajnih pojedinosti svakodnevnice očito ju se nije dojmila. No ono što Woolf želi pisati i nije u načelu daleko od Joycea; i ona smatra da realističko pripovijedanje više ne dolazi u obzir. Ono je tek konvencija, a opisi i analiza društvene situacije – čime su uglavnom bavili engleski romanopisci njezina doba – nisu ono čime se književnost treba baviti. „Razmotrite na trenutak neku običnu svijest nekog običnog dana. (...) kada bi pisac bio slobodan čovjek a ne rob, kada bi mogao pisati što želi a ne što mora, kada bi mogao svoje djelo graditi na osobnim

osjećajima a ne na konvencijama – ne bi bilo zapleta, ni komedije, ni ljubavne priče...“ (prema Žmegač 2004: 318-319). A takvo djelo koje Woolf piše kao „slobodan čovjek“ je *Gospođa Dalloway*. Roman opisuje jedan dan u životu Clarisse Dalloway, pedesetogodišnje pripadnice više klase, koji ona provodi pripremajući večernju zabavu. Iako pripovijedanje prati njezino kretanje Londonom, sve što se zapravo dešava, dešava se u svijesti likova. Roman je tako u potpunosti građen na tehnici struje svijesti te izravnim neupravnim govorom i unutarnjim monologom prati što se dešava u svijesti dvadesetak likova, no većina teksta pripada Clarissi i Septimusu Warrenu Smithu, kojeg progone slike iz Prvog svjetskog rata. Njih se dvoje u romanu uopće ne susreću, ali djeluju poput suprotnosti: dok Septimus na kraju počinu samoubojstvo, Clarissa bira život. I čini se da je tu ključ razlike prema *Uliksu*: iako i *Gospođa Dalloway* opisuje „običnu svijest običnog dana“, ona se ne utapa u beskrajnim nevažnim pojedinostima jer ne želi opisati kaos, nego protjecanje vremena i njegov odnos prema svijesti. Vrijeme tako kod Woolf i postoji jedino kao subjektivno vrijeme, a opisi izravnih utisaka koje Clarissa i Septimus doživljavaju „izvana“ miješa se s njihovim prisjećanjem prošlosti. Sadašnjosti, prošlost, pa i budućnost isprepleću se u svijestima likova: Clarissa se neprestano vraća u vrijeme svoje mladosti, provedeno u Bourtonu, a Septimus se stalno prisjeća iskustva rata i pogibije prijatelja Evansa. Struja svijest kao pripovjedni prikaz protoka dojmova i utisaka istovremeno sugerira nezaustavljiv tijek vremena, ali upravo zato svaki trenutak u životu dobiva svoje značenje i važnost. Pri tome cjelovitost romana ne uvjetuje samo dosljedna upotreba tehnike struje svijesti nego i niz motiva, tema i simbola koji se ponavljaju. Tako, recimo, zvonjava Big Bena sugerira tijek vremena, ali služi i kao poveznica te „mjesto prebacivanja“ iz svijesti jednog lika u drugi. Time *Gospođa Dalloway* dobiva složenu i cjelovitu pripovjednu strukturu koja sa potpuno negira roman kao pripovijedanje priče. Time se roman, prema mišljenju Virginije Woolf, uopće ne treba baviti, a ona uspijevati ostvariti djelo bez priče, na drugačijim pripovjednim temeljima.

No roman struje svijesti nije kraj razaranja priče u književnosti modernizma. Osim nekih avangardističkih pokušaja koji nisu doveli do značajnijih rezultata, završetak razvojnog luka romana bez priče predstavlja tzv. Novi roman. U Francuskoj se naime pedesetih godina prošlog stoljeća razvija tip romana koji ne samo da ne pripovijeda neki zaplet nego nema ni onakve likove kakve je roman struje svijesti ipak imao. Likovi Clarisse Dalloway i Septimusa vrlo su različiti od realistički zamišljenih likova, ali se na temelju njihove struje svijesti ipak može govoriti o nekoj osobnosti. Francuski Novi roman ukida i takvu osobnost, a takvo pripovjedno shvaćanje proizlazi iz njihovog shvaćanja romana.

Ne bi se moglo reći da autori Novog romana, poput Alaina Robbe-Grilleta, Nathalie Sarraute i Michela Butora, pišu manifeste u smislu avangardističkih tekstova. No kako je Novi roman u svom raskidu s realizmom najradikalniji od svih dvadesetostoljetnih pravaca, njegovi su autori istovremeno i svojevrsni teoretičari romana. Tako je Robbe-Grillet napisao nekoliko važnih eseja u kojima objašnjava temelje onoga što naziva novim romanom u odnosu na „stari“, odnosno na realistički roman. Ti su eseji osobito važni kao teorijska podloga na kojoj nastaje nešto što sebe naziva romanom, ali što je tako udaljeno od uvriježenih shvaćanja o toj književnoj vrsti da je objašnjenje doista bilo potrebno. Tako su Robbe-Grilletova prva djela, *Les Gommages* npr., doživjeli neuspjeh upravo zbog napada kritike koja je još uvijek slavila romane bazlakovskog tipa.

Robbe-Grillet, baš kao i ostali autori Novog romana, smatra kako se danas – a za njega je to značilo pedesetih godina dvadesetog stoljeća – više ne može pisati onako kako je pisao Balzac. U tome se dakle slaže s većinom ostalih modernističkih romanopisaca. S obzirom da upravo inovativnost drži najvažnijim principom modernog pisanja, on razvija svojevrsnu poetiku Novog romana. No ta je poetika ostala najzanimljivijim i najvažnijim dosegom Novog romana; njegova praksa nije u povijesti književnosti ostala zabilježena po vrhunskim književnim djelima. Stoga se danas drži da je Novi roman zapravo poetološki eksperiment, čija je teorija zanimljivija od rezultata (usp. Žmegač 2004).

Autori Novog romana smatraju da je osnovna zadaća romanopisca proniknuti u zbiljski svijet. Moglo bi se reći kako je realizam na neki način želio to isto, ali Robbe-Grillet u eseju *Pour un Nouveau roman (Za novi roman)* iz 1963. pojašnjava kako „svijet nije ni smislen ni besmislen, on naprosto *jest*, i to je ono što ga zaista obilježava“ (prema Žmegač 2004: 411). Svijet je „prekriven“ uvriježenim značenjima, a mi ga razumijemo tako da stvari u njemu katalogiziramo i „slažemo“ prema značenjima koje smo usvojili po navici. Značenja dakle nisu sastavni dio svijeta; ona su takoreći nakalemljena na stvari, pa se same stvari ne vide. Zato se romanopisac treba osloboditi svih stereotipnih značenja, da bi mogao vidjeti stvari onakve kakve su one same po sebi. U tom smislu Novi roman ima prvenstveno svojevrsnu spoznajnu zadaću: doći do svijeta onakav kakav on doista jest. Zanimljivo je pri tome da oni smatraju kako znanost to ne može, jer iako želi spoznati svijet kakav doista jest, ona uvijek teži instrumentalizaciji prirode, što ju onda ometa u „čistoj spoznaji“, koja se seli na područje romana. Kako Novi roman želi opisati objektivnu zbilju, on se često opisuje i kao objektivistički te predstavlja neku vrstu suprotnosti pravcu koji su započeli Rilke i Proust, a

nastavio roman struje svijesti usredotočujući se na ono što se dešava u svijesti lika-pripovjedača.

No takva teorija romana nije samo naišla na velike teškoće pri provođenju u praksu, nego i sama teorija sadrži neke ključne probleme te se zapliće u paradokse, kojih, čini se, nije svjesna. Prvi se problem odnosi na prilaženje stvarima onakve kakve doista jesu, bez uvriježenih značenja kojima su pokrivena. Robbe-Grillet, da bi objasnio što to znači, navodi kao primjer kutiju za tintarnicu. Da bi se nju zaista opisalo, treba objasniti da je ona paralelopiped; sve ostalo bi bilo nametanje značenja. No problem je u tome što je već oblik paralelopipeda nametanje značenja: takav je oblik zapravo način na koji mi tumačimo svijet, a nije sadržan u samoj kutiji za tintarnicu. Da bi se došlo do stvari po sebi, trebalo bi razgrnuti sva značenja, ali to naprosto nije moguće; samo gledanje neke stvari već pretpostavlja neko značenje. Razmak između stvari i svijesti, koji bi Novi roman želio uspostaviti, naprosto nije moguć, jer odmicanje od jednih značenja uvijek ipak pretpostavlja postavljanje nekih drugih. Drugi se ključni problem odnosi na samo književno djelo. Kako se radi o jezičnoj tvorevini, teoretičari Novog romana zapravo zastupaju stajalište prema kojima je moguće stvari izravno izraziti jezikom. To bi značilo neku vrstu teorije odraza u kojem se stvari doslovno odslikavaju u jeziku, pa ih je onda jezikom moguće i izravno spoznati. No jezik naprosto ne funkcionira tako. Osim toga, neku nultu točku značenja naprosto nije moguće stvoriti. Književno djelo pak uvijek pretpostavlja neko značenje, a onda i čitatelja koji će to značenje tumačiti; „budući da roman nema neposrednu referencijalnu vrijednost, iskazi u njemu bili bi potpuno besmisleni ako u njima ne bismo vidjeli neku posebnu intencionalnost“ (Žmegač 2004: 419).

Možda bi ti nerazrješivi problemi teorije Novog romana bili i zaboravljeni da je njegova praksa iznjedrila vrhunski vrijedne romane. No ona to nije učinila. Najbolji romani Alaina Robbe-Grilleta, poput recimo *La jalousie*, doista pripovijedaju bez priče, ali ne uspijevaju doseći pravu književnu vrijednost. *La jalousie* – naslov koji je neprevodiv, jer se istovremeno radi o riječi koja znači i ljubomoru i žaluzinu – minuciozno objektivistički opisuje stvari i ljude na jednoj plantaži banana. Sve to pripovijeda neimenovani pripovjedač u 1. licu, ali to prvo lice nikada ne kaže „ja“ te predstavlja stalnu ali nevidljivu prisutnost u tekstu. Sve što se u romanu događa – a „pravih“ događanja zapravo nema – dešava se onako kako to pripovjedač vidi. Na temelju čitanja romana i njegovog naslova moglo bi se reći da je to zapravo ljubomorni muž, koji iza žaluzine promatra kretanja svoje supruge i muškarca za

kojeg smatra da joj je ljubavnik. Djelo se sastoji od minucioznih izvanjskih opisa stvari i kretnja likova, čitavih malih studija gesta i predmeta koji vode nečemu poput sistematske objektivizacije svega u romanu. Nigdje nema nikakvih pripovjedačevih – ili nekih drugih – komentara, nema introspekcije ni psihološke analize, a pripovijedanje bez priče, bez događaja pa čak i bez tradicionalno shvaćenih likova – o kojima saznajemo samo neke „izvanjske“ podatke – povezuje se nekom vrstom provodnih objekata, poput opisa mrlja koji se ponavljaju. Rezultat je uznemirujuće djelo: pripovjedač zapravo ne saznaje ništa, čak ni vara li ga supruga ili ne. Kako nema introspekcije, zapravo nije uopće sigurno da se radi o ljubomornom mužu, što je potaklo i politička, pa čak i metafizička tumačenja tog romana.

Povijest književnosti danas Novi roman uglavnom vidi kao zanimljiv poetološki eksperiment bez veće umjetničke vrijednosti. Novi roman nije opravdao svoj naziv: on jest pokušao pisati na novi način, ali nije uspio otvoriti put daljnjem razvoju novog romana. Naprotiv, čini se da je on označio kraj raskida s realizmom i kraj raskida s pričom. Zanimljivo je pri tome da krajnja negacija svih elemenata priče u pripovjednom tekstu ipak ne dovodi do značajnijih umjetničkih rezultata. Čini se tako da je Novi roman izveo konzekvencije raskida s pričom dokraja te da je pokazao da roman bez priče nema kamo dalje. U negaciji priče dalje se ne može, pa preostaje pitanje: kamo sada?

Postmoderni odgovor glasi: vratimo se priči! No odmah treba reći da taj povratak ne znači ponovnu uspostavu realističke priče. Postmodernizam će se vratiti priči, ali ta priča neće biti ni tradicionalna, ni moderna, nego nesigurna.

### 3. FLAUBERTOVA PAPIGA JULIANA BARNESA KAO NESIUGRNA PRIČA

#### 3.1. PROBLEM ŽANRA

*Flaubertova papiga* nema jasno definiran žanr. Iako nema podnaslova ni neku drugu naznaku koja bi odredila žanr, djelo ima moto koji ga izravno povezuje s biografijom:

„Kad pišeš biografiju prijatelja,  
moraš je pisati kao da ga *osvećuješ*.“

Flaubert u pismu Ernestu Feydeauu 1872. godine“ (Barnes 1997: 7)

Osim toga, paratekst djela sadrži *Bilješku (Note)*, koju potpisuje autor s „J. B.“, a ona sadrži zahvale Jamesu Fentonu i izdavačkoj kući Salamander Press te navodi kako su svi prijevodi u knjizi djelo Geoffreya Braithwaitea, „iako bi bez svijetlog primjera Fancis Steegmuller bio izgubljen“ (Barnes 1995: VII).

Sve to navodi na pomisao kako se radi o biografiji velikog pisca. Ipak, izbor papige kojoj je pripao naslov implicira kako se ne radi o običnoj biografiji; u tom slučaju očekivao bi se naslov poput *Flaubert. A Life* ili *Flaubert. A Biography*<sup>9</sup>. Ne samo da je papiga nedostojna naslova knjige o životu pisca nego ona predstavlja kako uvod u fragmentarnost ispričanog tako i naznaku neobične perspektive pripovijedanja. Sve je to u izravnoj suprotnosti s tradicionalno shvaćenim žanrom biografije.

Iako nema čvrste definicije biografije, obično se navodi kako je to opis nečijeg života, priča o jednoj osobi, koju priča druga (Lee 2009: 15). Kako je takvo određenje odviše široko, biografija se kao žanr opisuje ovako: „Napisana priča o životu jedne osobe, od rođenja do smrti, koja ne pokušava samo osvijetliti činjenice o životu i djelovanju te osobe nego i dati koherentnu sliku njene osobnosti ili karaktera“ (*The Bedford Glossary* 2003: 33). No to se opet čini odviše uskom definicijom, pa Hermione Lee pokušava ustanoviti deset pravila po kojima bi se biografija trebala ravnati, i po kojim bi je onda bilo moguće razgraničiti od

---

<sup>9</sup> Tako se zovu biografije Flauberta iz pera Fredericka Browna i Herberta R. Lottmana.



drugih žanrova. Da bi se djelo moglo nazvati biografijom, ono treba pričati istinitu priču koja obuhvaća čitav život osobe, od rođenja do smrti, te ne smije ništa izostaviti ili prikriti. Kako se ne radi o fikcionalnoj priči, moraju se točno navesti svi izvori koji su omogućili biografu da stvori cjelovitu sliku osobe koju opisuje. Biograf dakle mora dobro – gotovo savršeno – poznavati predmet o kojem piše, a to će mu znanje onda omogućiti i određenu distancu u odnosu na pripovijedanje, što znači da je objektivnost jedan od ključnih zahtjeva biografije. Kako se pisanje biografije shvaća kao pomno istraživanje osobe o kojoj se radi – kako njezinog identiteta, osobnosti, tako i događaja u kojima je sudjelovala – to uključuje i ispitivanje povijesnog trenutka u kojem je ta osoba živjela. Biografija je u tom smislu dio historiografije, a osim znanstvene utemeljenosti i izvedenosti istraživanja, mora imati i neku važnost za čitatelja. To znači da se biografije ne pišu o bilo kome, nego o tzv. velikim ljudima. Ipak, neke moderne i suvremene biografije prkose nekim od tih pravila, a ipak se smatraju biografijama. Zato rasprava *Biography* Hermione Lee dolazi do paradoksalnog zaključka. Nabranje osobina koje neko djelo mora imati da bi se smatralo biografijom završava konstatacijom kako ne postoje pravila koja bi taj žanr morao poštovati. Iako još postoji ideja „o biografiji kao potpunoj, istinitoj priči o jednoj osobi, priči koja bi bila posljednja riječ o njenom životu“ (Lee 2009: 18), radi se o pripovjednoj formi koja je kontradiktorna i stalno mijenja oblik (Lee 2009: 18).

Danas su biografije vrlo popularne te se pišu na različite načine. Većina zahtjeva koje Lee postavlja pred biografiju odnosi se na tradicionalno shvaćen žanr, koji se – barem načelno – može opisati. Tako se ona bavi životom ljudi koji su doista postojali, a njezin je cilj ispričati njihov život. Da bi to mogla, u pripovjednom smislu uvijek postoji predmet biografije i pripovjedač biografije, koji sve iznosi impersonalnim pripovijedanjem. To znači da je objektivnost u priči postignuta potpunim „skrivanjem“ pripovjedača u trećem licu jednine. Pri tome se istinitost temelji na nekoj vrsti „biografskog ugovora“, da parafraziramo Lejeunea, u kojem se poistovjećuje pripovjedač koji „ne laže“ sa piscem biografije, koji je sve istražio i sve zna o osobi čiju biografiju piše, pa onda može tu istinu podijeliti s drugima. Tako je upravo sveznajući, objektivni i distancirani pripovjedač u 3. licu jedan od ključnih karakteristika tradicionalne biografije.

*Flaubertova papiga* međutim počinje jasnim pripovijedanjem u 1. licu jednine: još neimenovani pripovjedač u 1. licu opisuje igru boća ispod Flaubertova spomenika, a onda i sam kip. Iako *Bilješka* svrstava Braithwaite na isti ontološki nivo kao i Juliana Barnes a i

Jamesa Fentona – koji su ljudi koji postoje u stvarnosti – tijekom djela otkriva kako se radi o fikcionalnom pripovjedaču. Tako uvođenje fikcionalnog pripovjedača u 1. licu jednine predstavlja izravno narušavanje jednog od ključnih elemenata tradicionalne biografije. Ne samo da o Flaubertu pripovijeda jasno prisutan pripovjedač u 1. licu nego taj pripovjedač ima drugačiji ontološki status od pisca o kojem govori. A ako je pripovjedač fikcionalan, onda *Flaubertova papiga* očito nije biografija.

Ako je tako, čemu onda višestruko upućivanje na biografiju u paratekstu? Očito da se radi o postmodernističkom poigravanju tim žanrom: najprije naslov, moto i *Bilješka* navode na misao kako se radi o Flaubertovoj biografiji, a onda se na samom početku krše dva ključna pravila tog žanra uvođenjem fikcionalnog osobnog pripovjedača u 1. licu. *Flaubertova papiga* očito nije biografija, ili barem nije tradicionalna biografija.

No *Papiga* ipak govori o Flaubertu, i ne samo da govori nego se najveći dio pripovijedanja odnosi na pokušaj da pripovjedač Braithwaite ispriča svojevrsnu biografiju velikog pisca. To znači da je velik dio djela posvećen Flaubertu, njegovoj osobi i njegovim djelima. Braithwaite piše kronologiju piščevog života, raspravlja o Flaubertovom bestijariju, razmišlja o djelima koje pisac nije napisao, brani ga od mogućih napada, pa čak piše i vlastiti rječnik uvriježenih mnijenja o Flaubertu. Iako bi, formalno gledano, neka od tih poglavlja mogla biti dijelom Flaubertove „klasične“ biografije, način na koji su napisana to opovrgava. No ono što o Flaubertu Braithwaite govori je istina; on ne izmišlja događaje iz piščevog života, čak i sam kaže da mu je cilj da nam „kaže istinu“ (Barnes 1997: 104). U tom se smislu *Flaubertova papiga* ipak približava biografiji pisca.

Sve to zapravo vodi uspostavljanju *Flaubertove papige* kao neke vrsti „izvrnute biografije“: djelo pomno opisuje sve probleme s kojima se (fikcionalni) pisac biografije susreće. To će reći da se pripovjedne tehnike biografije kao i filozofska shvaćanja na kojima ona kao žanr počiva razotkrivaju, postaju vidljivi. Ključno je što tako konvencije žanra postaju vidljive kao konvencije, a ne kao neka inherentna istina žanra. Braithwaite, u želji da opiše Flauberta, zapravo opisuje probleme s kojima se susreće svaki biograf pri pisanju, samo su oni u tradicionalnim biografijama na neki način „skriveni“, da bi rezultirali sigurnom pričom o nečijem životu. No tehnika pripovijedanja koja te probleme čini nevidljivima ne rješava ih, nego samo uvjetuje da ih čitatelj nije svjestan. Kako je naime tradicionalna biografska priča sigurna, on ih i ne treba biti svjestan.

Ključna je međutim osobina Braithwaiteova pripovijedanja upravo neprestana svijest o konačnoj nerješivosti problema s kojima se susreće u pokušaju da rekonstruira Flaubertov život, da „ulovi“ samog pisca.

Prvi je problem, koji nikako ne može nadići, sam je Braithwaite. Ne samo da je on fikcionalni lik nego je itekako svjestan svoje pozicije pripovjedača u 1. licu. Ta mu pripovjedna situacija zasigurno neće dopustiti objektivnost pripovijedanja, nego će stalno naglašavati osobnost pripovjedača koji želi ispričati priču o Flaubertu. Nemogućnost pripovjedača u 1. licu jednine da ispriča onakvu priču kakvu bi ispričao pripovjedač u 3. licu prva je nerješiva zapreka na koju Braithwaite nailazi.

No za neke se dijelove *Flaubertove papige* čini da su ispričani u 3. licu. To su poglavlja *Kronologija*, *Flaubertov bestijarij*, *Braithwaiteov rječnik uvriježenih mišljenja* i *Pitanja za pismeni ispit*. Ključno je međutim što ti dijelovi samo fingiraju diskurs u 3. licu, a zapravo ih pripovijeda Braithwaite koji samo privremeno pokušava pripovijedati objektivno. Njegovo fingiranje znanstvenog diskursa služi svojevrsnom demaskiranju objektivnosti koju takav tip teksta želi postići. Tako se, recimo, poglavlje pod naslovom *Kronologija* doima doista kao kronološki prikaz događaja iz Flaubertova života. Takvi prikazi u načelu pripadaju historiografiji i sastoje se u kronološkom nizanju važnih događaja iz nečijeg života, bez „prave“ priče koja bi ih sve povezivala, a karakterizira ih prividno odsustvo pripovjedača i objektivnost u izrazu. *Kronologija* u *Flaubertovoj papigi* utoliko jest kronologija što redom izvještava o događajima iz piščeva života, a poredana je po sistemu: jedna godina – jedan događaj.

No dok je uobičajena biografska kronologija uvijek samo jedna – počinje rođenjem, a završava smrću osobe o kojoj se piše – kronologija u Barnesovu djelu ima tri dijela. Svaki pak od tih dijelova vremenski počinje oko Flaubertova rođenja i završava oko njegove smrti, ali se svaka od tih kronologija ipak bitno razlikuje od druge dvije. Prva naime navodi godine i događaje koji, kada se čitaju jedan za drugim, stvaraju dojam rasta u Flaubertovom životu: od rođenja i prijateljstava, školovanja i objavljivanja prvih djela, preko uspona u književnom stvaranju do smrti u slavi i počastima. Druga kronologija se usredotočuje na probleme i nesreće koje su pratile Flauberta čitav život – smrti rodbine, prijatelja, književni neuspjesi, epilepsija – te tako stvara dojam suprotan onom koji tvori prvi dio *Kronologije*. Treći je pak dio također kronološki poredan, ali navedenim godinama nisu dodani događaji, nego se citira nešto iz djela ili pisama koje je Flaubert te godine napisao. Tako supostavljenost triju

kronologija koje razlikuje izbor događaja i misli koji su navedeni otkriva nužno postojanje „skrivenog“ pripovjedača. To znači da nijedna kronologija nije sasvim objektivna, jer ju uvijek piše osoba koja izabire koji će događaj uvrstiti i kako će ga opisati. Kronologija dakle uvijek ovisi o stajalištu s kojeg je pisana; ona je uvijek subjektivna. I zato je jasno da je pravi pripovjedač svih triju dijelova *Kronologije* zapravo Braithwaite, koji time upozorava na nemogućnost objektivnosti znanstvenog diskursa. Sveznajući pripovjedač koji u 3. licu objektivno pripovijeda nečiju biografiju samo je maskirani subjektivni pripovjedač u 1. licu, sa svim ograničenjima koje njegova pripovjedna situacija nosi.

Ključno se ograničenje odnosi na svojevrsnu zatvorenost u njegovo prostorno i vremensko „ovdje i sada“. Braithwaite se bavi Flaubertom, a Flaubert je živio u 19. stoljeću, u prošlosti. Stoga je pitanje dohvaćanja Flauberta uklopljeno u šire postavljeno pitanje: kako dohvatiti prošlost? Za razliku od tradicionalne biografije i historiografije koja taj problem načelno uopće ne postavlja, Braithwaite ne samo da taj problem jasno izriče nego mu se opetovano vraća. Prvi put će si to pitanje postaviti na početku prvog poglavlja:

„Kako da ulovimo prošlost?

Možemo li je uopće uloviti? Dok sam bio student medicine, na zabavi priređenoj na kraju semestra, neke su šaljivčine pustile u dvoranu prase namazano mašću. Prase je jurilo prisutnima kroz noge, skvičalo na sav glas i nikako se nije dalo uhvatiti. Ljudi su padali ne bi li ga uloviti, ali su samo ispadali smiješni. Čini mi se da je i prošlost kao to prase.“ (Barnes 1997: 13)

Braithwaite na pitanje o „hvatanju“ prošlosti odgovara poredbom, dakle književnim postupkom, a ne nekakvim znanstvenim objašnjenjem. Osim toga, njegov je odgovor negativan: prošlost se ne može uhvatiti. Odgovor na pitanje kako da ulovimo prošlost zapravo glasi: nikako.

Takav se odgovor potencira kasnije u djelu, kada se na pitanje „snalaženja“ u prošlosti odgovara intertekstualnom poredbom, ili čak metaforom o praznoj prečki za papigu. Temelj joj je epizoda iz *Sentimentalnog odgoja* u kojoj Frédéric luta pariškim kvartom nakon ustanka 1848. Usred kaosa razaranja, kroz jedan prozor ugleda prečku za papigu, ali papige nema:

„Ovo se ne razlikuje mnogo od načina na koji lutamo kroz prošlost. Izgubljeni, dezorijentirani, preplašeni, idemo za znakovima koji su ostali; čitamo imena ulica, ali nismo

načisto gdje smo. (...) Opažamo prečku za papigu. Tražimo papigu. Gdje je papiga? Još joj čujemo glas; ali vidimo samo голу drvenu prečku. Ptica je odletjela.“ (Barnes 1997: 63)

Ta je slika zapravo gradacija u odnosu na poredbu između prošlosti i praseta namazanog mašću. Dok je takvo prase gotovo nemoguće uloviti, ipak postoji neka mala šansa da to uspije. No papiga koja je odletjela, otišla je zauvijek i mi je više nikako ne možemo vidjeti.

U poglavlju *Prelazak preko Kanala* prošlost će se definirati žanrovski:

„Možemo desetljećima proučavati dokumente, ali smo opet u napasti da dignemo ruke od svega i ustvrdimo da historija nije ništa drugo do literarni žanr – prošlost je autobiografska proza koja bi htjela biti parlamentarni izvještaj.“ (Barnes 1997: 97)

Prošlost i mogućnost njezine spoznaje nigdje se ne definira izravno, nego putem poredbi ili metafora u kojima je ključna neuhvatljivost. Da je prošlost prošla, jasno je samo po sebi, ali nas historiografija i biografija uvjeravaju da je ona ipak dostupna. Ako je prošlost poput praseta namazanog mašću ili odletjele papige, znači da je nije moguće izravno uhvatiti. Nije namjera ni biografije niti historiografije nekakvo svjedočenje o prošlosti, nego rekonstrukcija te prošlosti na temelju istraživanja. A u istraživanja se uzda tradicionalna historiografija i biografija. No „čitamo, učimo, pitamo, prisjećamo se, skromni smo, a onda neki slučajni detalj sve iz temelja izmijeni“, kaže Braithwaite (Barnes 1997: 97).

Problem je dakle u rekonstrukciji nečije prošlosti, za koju se smatra da mora biti koherentna, cjelovita i nekontradiktorna. To je veliki Braithwaiteov problem. Susreće se s ostacima Flaubertova života, s raznim tekstualnim svjedočanstvima i s papigama, ali radi se naprosto o gomili događaja koji, sami po sebi, ne znače ništa. Oni značenje dobivaju tek radom tumača, biografa. Braithwaite je svjestan da do samog događaja zapravo ne može doprijeti, jer ima samo tekstualne verzije. Tako se u *Flaubertovom bestiariju*, u odjeljku koji govori o psima u Flaubertovom životu, pripovijeda kako su Flaubert i Du Camp 1851. doživjeli nezgodu u Grčkoj i kako su pronašli put natrag. Nakon toga dodana je *Napomena*, u kojoj se navodi kako u Flaubertovom dnevniku postoji druga verzija istog događaja, koja se onda pripovijeda. No bitan je zaključak: „Ne zna se koja je od ove dvije verzije istinita.“ (Barnes 1997: 68) Postoje dva različita, podjednako vjerodostojna opisa događaja. Možda ga je još netko opisao, pa bi ta varijanta mogla odlučiti o „pravom“ opisu između Flaubertovog i

Du Campvog. Ipak, stvari nisu tako jednostavne: treći put ispričani događaj bio bi tek treća verzija, i ne bi mogao odlučiti o istinitosti ispričanog; nije moguće odrediti koji je opis „pravi“, kao što nije moguće odrediti koja je papiga prava.

„Kako da uhvatimo tuđu prošlost? Čitamo, učimo, pitamo, prisjećamo se, skromni smo, a onda neki slučajni detalj sve iz temelja izmijeni,“ kaže Braithwaite (Barnes 1997: 97). S problemom cjelovitosti biografije on se susreće u poglavlju *Izgubljeno i nađeno*, u duhovitoj definiciji životopisa: on je poput mreže, koja je zapravo zbirka rupa povezanih konopcima. Kako je doista potpuna biografija nemoguća, bitno je pitanje gdje je granica potpunosti. Barnes to ironizira: Ed Winterton pronašao je Flaubertova pisma Julie Herbert, ali ih je – prema Flaubertovoj želji – spalio. Braithwaite na to pobjesni. Iako se time ironizira svaki pisac biografije – Braithwaite se već vidi kako objavljuje pisma za koja se smatralo da su izgubljena i stječe slavu – radi se o dubokoj problematici nemogućnosti stvaranja cjelovite slike o prošlosti. Nikada nećemo znati sve o Flaubertu, jer je životopis „zbirka rupa povezanih nitima“ (Barnes 1997: 37). Jedino što o njemu možemo znati ono je što je ostalo zapisano.

Prvi susret Braithwaitea i Flauberta u *Flaubertovoj papigi* dešava se na neki način posredovano; Geoffrey naime počinje svoju priču od spomenika Flaubertu na Place des Carmes u Rouenu: „Nego, da počnem od kipa“ (Barnes 1997: 9). No spomenik nije originalan, nego je tek odljevak, kopija. Ne samo da Flaubert više nije živ, nije „živ“ ni njegov spomenik. Ono što je od Flauberta ostalo je zapravo papir:

„Umro je prije nešto više od stotinu godina, a od njega je ostao samo papir. Papir, ideje, rečenice, metafore, strukturirana proza koja se pretvara u glasove. To je doduše upravo ono što je on sam želio.“ (Barnes 1997: 10)

Kako je Flaubert bio književnik, „papir koji je od njega ostao“ odnosi se na njegova djela. Braithwaitea, kao i svakog biografa, zanima „čovjek iza knjiga“, pa Flaubertova djela nisu dovoljna. Čini se da sam Flaubert nije želio biti predmetom zanimanja biografa, pa je čak i zabranjivao da se pišu njegove biografije (Guignery 2006: 99). On je smatrao da je sve što je imao reći, rečeno u njegovim djelima, te da se u ostacima njegova života „ne krije nekakva dodatna istina“ (Barnes 1997: 11). Papir koji je ostao od Flauberta u tom smislu poštuje njegovu želju, što shvaća i sam Braithwaite. No papir koji je ostao od Flauberta nisu samo njegova djela; papir su i njegova pisma, dnevnici, zapisi, kao i oni Maximea Du Campa i

drugih Flaubertovih biografija. Sve što je od Flauberta ostalo je tekst, zato što nam je prošlost dostupna jedino kao tekst.

Braithwaite se naime susreće s problemom tekstualnosti prošlosti. Njegova su razmišljanja zapravo vrlo bliska teoriji koju razvija novi historizam. Već je naime škola Anala postavila tezu kako prošlost ne možemo dohvatiti ne samo zato što je prošla nego i zato što je ono što je od nje danas ostalo uvijek tekst. Nema dakle mogućnosti nekakve „izravne veze“ s prošlošću; ona je uvijek tekstualno posredovana, i to čak dvostruko posredovana. Danas su nam dostupni samo tekstovi iz prošlosti; Braithwaite se tako, recimo, susreće s pismima Maxime Du Campa Flaubertu. No ti tekstovi nisu nekakvo „izravno“ zapisivanje događaja; zapisivanje pretpostavlja osobu zapisivača koja zbivanja filtrira. Mi tako ne znamo točno što je Maxime Du Camp želio reći; on je sam odlučio što će napisati Flaubertu i o Flaubertu, a da li je to i u zbilji bilo tako, nije moguće reći. To nadalje znači da svaki tekst koji uključuje pripovijedanje znači fikcionalizaciju: nije moguće nekakvo odslikavanje stvarnosti. No tu posredovanju nije kraj, jer osoba koja danas piše povijest također stvara određeni filter događaja, odnosno daje svoju interpretaciju tekstova iz prošlosti, koji su već sami interpretacija.

Sve to Braithwaite postepeno spoznaje tijekom svoje potrage za papigom. Svoja zapažanja ne iznosi u teorijskom diskursu, nego su ona izravno uklopljena u njegovu potragu. A potraga je za njega od životne važnosti. Braithwaite tako malo-pomalo dovodi u pitanje kako pretpostavke na kojima počiva pisanje tradicionalne biografije tako i pripovjedne tehnike koje ona koristi. Čitava se *Flaubertova papiga* može shvatiti kao potraga za pisanjem biografije, potraga koja se postepeno urušava.

Zato Braithwaite Flaubertu pokušava pristupiti na različite načine, pa tako fingira pisanje drugih žanrova unutar cjeline *Flaubertove papige*. Ti se onda žanrovi dakako vežu uz Flauberta. Poglavlje koje se zove *Flaubertov bestijarij* u natuknicama govori o životinjama koje su na različite načine bile prisutne u piščevom životu. U *Flaubertovim apokrifima* Braithwaite priča o djelima koja je pisac zamislio, ali nije napisao, u *Optužnici* fingira dijalog između zamišljenih suvremenih stavki optužnice protiv Flauberta i odgovora koji pisca brane, a u *Pitanjima za pismeni ispit* navode se različita pitanja iz područja ekonomije, geografije, psihologije i sl., koja međutim služe samo daljnjem usložnjavanju problematike onog što o piscu danas znamo. Osobito je važan *Braithwaiteov rječnik uvriježenih mišljenja*, koji se bavi mišljenjima o Flaubertu, a pisan je na temelju Flaubertova *Rječnika uvriježenih mišljenja* iz

*Bouvarda i Pécucheta*, a to je djelo napisano kao parodija tadašnjih rječnika. Tako Braithwaite u potragu za piscem uključuje razne žanrove – i književne i znanstvene – što rezultira iznimno heterogenim tekstom *Flaubertove papige*.

A upravo se tom heterogenošću često bave rasprave o *Flaubertovoj papigi*, koje se u ocjeni žanrovske pripadnosti djela nikako ne mogu složiti. Jedino u čemu se slažu svojevrsna je „žanrovska pometnja“ koja karakterizira djelo (Guignery 2006: 39-43). Većina ga kritičara ipak smješta na relaciju između biografije i romana. S jedne strane djelo velikim dijelom govori o Flaubertu, piscu koji je doista postojao, što djelo primiče biografiji. S druge strane, priču pripovijeda fiktionalni pripovjedač u 1. licu, a osim Flaubertove, donose se još dvije fiktionalne priče: Braithwaiteova i Ellenina, što djelo načelno svrstava u romane. Kako onda žanrovski odrediti *Flaubertovu papigu* i koliko je to uopće važno?

Djelo se ne može čvrsto odrediti unutar tradicionalnog žanrovskog sustava koji strogo dijeli biografiju kao nefiktionalnu prozu i roman kao fikciju, književnost, te načelno ne dopušta miješanje znanstvenog i književnog diskursa. No žanr je za *Flaubertovu papigu* iznimno važan ne samo zato što naslov i moto sugeriraju biografsku priču o Flaubertu, nego prvenstveno zato što je djelo građeno kao postepeno shvaćanje nemogućnosti pripovijedanja tradicionalne biografije.

*Flaubertova papiga* naime želi pripovjedno dosljedno pokazati kako suvremeno pisanje biografije kao sigurne priče nije moguće. Jedna rasprava o djelu nosi naslov *Flaubertova papiga ili nemoguća biografija*<sup>10</sup>: Braithwaite ne samo da neće pronaći pravu papigu nego neće pronaći ni pravog Flauberta.

Braithwaite ne uspijeva u pothvatu stvaranja tradicionalne biografije kao sigurne priče, i *Flaubertova papiga* utoliko nije biografija. Ipak, njegova potraga ne završava neuspjehom, nego drugačijim postavljanjem čitavog problema. Ne može se reći da Braithwaite nije ispričao priču o Flaubertu, kao i da nije pronašao papigu, samo je sve postignuto na bitno drugačiji način od priželjkivanog.

Nakon čitanja djela se osjećamo „bliži“ Flaubertu. Nismo o njemu saznali sve, nismo došli do cjelovite slike ni do prave istine o njegovom životu. Ipak, o njemu smo saznali

---

<sup>10</sup> Yvan Leclerc. 2001. *Le Perroquet de Flaubert ou la biographie impossible*. U: Antoine Capet i dr. *Flaubert's Parrot de Julian Barnes*, „Un symbole du logos?“. 2001. Rouen. Str. 5-17.



mного, o njemu je mnogo toga Braithwaite ispričao. Njegova je priča doduše nesigurna. On ne poštuje kronologiju izlaganja, ni kronologiju Flaubertova života, te izravno daje na znanje kako mnogo toga o piscu nije rečeno. Ono što jest rečeno nije čak ni neka koherentna Braithwaiteova verzija; ono je naprosto jedna verzija razmišljanja o Flaubertu. Zato se ne može zanijekati kako *Flaubertova papiga* ipak jest nekakva biografija.

Čitatelj *Flaubertove papige* na kraju djela dolazi do paradoksalnog zaključka: ono što je pročitao i jest i nije Flaubertova biografija. Zaključak je to koji uvelike podsjeća na Braithwaiteov završetak potrage za pravom papigom, kada kaže da i jest i nije dobio odgovor, te da to i jest i nije kraj njegovih traganja. Kada se pitanje pomakne na Flauberta i njegovu priču, problematika se pomiče na shvaćanje biografije. Kao što nema „prave“ papige, tako nema ni „prave“ biografije Flauberta – u smislu jedne, cjelovite, homogene i nekontradiktorne istinite priče o njegovom životu – ali to ne znači negiranje same mogućnosti biografije, ako se ona drugačije shvati.

Ako naime zadržimo tezu kako je biografija priča o nečijem životu koju priča neka druga osoba, i ako tu priču shvatimo kao nesigurnu, onda je – recimo to tako – nova biografija moguća. Da je ona doista moguća, govori čitava *Flaubertova papiga*. Ona je nesigurna i zato što priči o Flaubertu dodaje dvije fiktionalne priče koje su s francuskim piscem povezane na neobičan način.

*Flaubertova papiga* naime govori o Flaubertu i u svojim drugim dvjema pričama, koje o njemu ne govore izravno. Flaubertom i njegovim životom se bavi jedna od triju Braithwaiteovih priča, ali su i druge dvije zapravo priče o velikom piscu. Braithwaiteov život i život njegove supruge bitno su uz njega vezani. Braithwaite je amaterski flaubertolog, pa je Flaubert doslovno dio njegovo života. No još je važnije što priče Braithwaitea i Ellen u neku ruku ponavljaju priče Charlesa i Emme Bovary; njihova priča ponavlja priču koju je ispričao Flaubert u *Gospođi Bovary*. Čak i sam pripovjedač osjeća da su oni već opisani.

U tom smislu i sam se Julian Barnes može shvatiti kao Flaubertova papiga: on prepričava zaplet koji je naučio od Flauberta. Čak i imena Barnesovih likova podsjećaju na Flaubertova: Charles i Emma Bovary naspram Geoffreya i Ellen Braithwaite. No priča o nesretnom braku pripovjedača preuzima samo kostur priče *Gospođe Bovary*. To znači da se pripovijeda o odnosu dvoje supružnika u kojem žena vara muža i na kraju počinu samoubojstvo, ali iz različite perspektive pripovijedanja. Dok *Gospođu Bovary* priča

impersonalni pripovjedač koji većinu događaja fokalizira kroz Emmu, u *Flaubertovoj papigi* priču o Ellen pripovijeda njezin suprug u 1. licu jednine, a on je u toj priči i fokalizator. Tako je pažnja prenesena na Braithwaite, ali i na pitanja mogućnosti gledanja i shvaćanja. U *Gospođi Bovary* je jasno da Charles ne shvaća Emmu, ali toga nije svjestan. U Barnesovom djelu Braithwaite zna da nije shvaćao svoju ženu te zato pokušava rekonstruirati njezinu priču, pa tako postaje neki postmodernistički Charles Bovary, koji dolazi do zaključka kako svoju suprugu dokraja neće shvatiti nikada. No da bi ju barem donekle shvatio, može mu pomoći čitanje *Gospođe Bovary*. Taj je roman uzorak prema kojem oni – htjeli to ili ne – zapravo žive. A taj je uzorak stvorio Flaubert, pa je i priča o Braithwaiteu i Ellen suvremena varijanta njegove priče.

Kako je Flaubert želio da nakon njega ostanu samo njegova djela, sigurno bi mu bilo drago kad bi vidio da je priča koju je on ispričavao „živa i danas“. U tom smislu rekreiranja Flaubertovog djela *Flaubertova papiga* doista jest njegova biografija: ona ne samo da priča priču o njemu, nego priča i njegovu priču, priču koju je on napisao. Tako se s jedne strane dovode u pitanje sve bitne karakteristike tradicionalne biografije da bi dokazao kako je takva biografija nemoguća. S druge se pak strane proširuje shvaćanje takve biografije te se uključuje ono što je Flauberta doista zanimalo, a to je vrijede li njegove priče i danas, čitaju li se još uvijek. Usvaja se okvir priče iz *Gospođe Bovary*, ali mijenjaju se naglasak i načini pripovijedanja, te se tako stvorenu priču supostavlja onoj iz Flaubertovog romana. Biografija pisca uključuje i fiktionalni dijalog s njegovim djelima; vjerojatno bi se tako shvaćena biografija – kao nesigurna priča smještena negdje između biografije i romana – svidjela i Flaubertu te bi njezino pisanje čak možda i odobrio.

### 3.2. NEODLUČNI PRIPOVJEDAČ

U djelu koje se bavi čitavim dosadašnjim Barnesovim opusom, *The Fiction of Julian Barnes*, Vanessa Guignery jedno poglavlje posvećuje *Flaubertovoj papigi*. U njemu konstatira kako se kritički radovi o tom romanu uglavnom bave trima problemima. Prvi se odnosi na pitanje žanra kojem djelo pripada, drugi na raspravu o njegovoj pripadnosti modernizmu ili postmodernizmu, a treći se bavi pripovjedačem.

O pripovjedaču *Flaubertove papige* pisali su mnogi kritičari<sup>11</sup>, koji se razilaze u stavovima koje zastupaju, ali se svi se slažu u jednom: *Flaubertovu papigu* pripovijeda Geoffrey Braithwaite. To međutim nije sasvim jasno. Pogledajmo pažljivije prvo i drugo poglavlje, *Flaubertovu papigu* i *Kronologiju*.

Prvo poglavlje, *Flaubertova papiga*, sasvim očito pripovijeda pripovjedač u 1. licu, kojem još ne saznajemo ime, a govori o njegovom posjetu Rouenu, Flaubertovom spomeniku i Hôtel-Dieu te odlasku u Croisset. On dakle priča o vlastitim doživljajima, a spominje i svoj projekt koji je tamo započeo. O kakvom se projektu radi nije odmah jasno, ali je on povezan s problemom dviju papiga. Kako kustosi oba muzeja posvećena Flaubertu, onog u Rouenu i onog u Croisetu, tvrde da je papiga koja se kod njih nalazi baš ona koja je stajala na pišćevom stolu dok je pisao novelu *Coeur simple*, Braithwaite pokušava odgonetnuti koja je „ona prava“. Vodi se naime uobičajenom logikom koja smatra da je samo jedna od tih papiga doista stajala na Flaubertovom stolu, odnosno da je samo jedna autentična.

Tako zaplet počinje kao neka vrsta osobne dileme pripovjedača, koji je ujedno i glavni lik. Kako prvo poglavlje završava riječima „Nadao sam se da će odgovor ubrzo stići“ (Barnes 1997: 22), u drugom se očekuje nastavak priče o dvama papigama, odnosno o pripovjedačevoj potrazi. No to je poglavlje potpuno drugačije: ono doista slijedi naziv *Kronologija*, jer se sastoji od kronološki navedenih godina i događaja iz Flaubertova života. Od pripovjedača u 1. licu – onog iz 1. poglavlja ili nekog drugog – ni traga. To poglavlje tako podsjeća na kronologije u biografijama, enciklopedijama ili leksikonima, a sličnost nije samo vanjska, u načinu organizacije, nego i unutarnja. Pokušava se naime i pripovjedno slijediti znanstveni diskurs. To znači da je pripovjedač nevidljiv, „sakriven“ iza objektivnosti pripovijedanja, a može se jedino reći kako se čini da imamo posla sa pripovjedačem u 3. licu kojemu je vrlo stalo do toga da izgleda kako se događaji sami pripovijedaju.

Takav je pripovjedač u oštroj suprotnosti s onim iz 1. poglavlja, te se čini da se radi o dva različita pripovjedača. Tako se već na početku *Flaubertove papige* postavlja pitanje: tko zapravo pripovijeda? Braithwaite sam kaže kasnije u djelu: „Tri priče bore se u meni za prevlast. Jedna je o Flaubertu, druga je o Ellen, a treća je o meni.“ (Barnes 1997: 91) On, dakle, govori o tri priče, ali ne može se reći kako svaku od tih priča pripovijeda jedan te isti pripovjedač. Pitanje pripovjedača je složenije.

---

<sup>11</sup> Higdon, Guignery, Gasiorek, Dobrogoszcz, Johnson, da spomeneno samo neke.

Neka poglavlja sasvim očito pripovijeda Braithwaite u 1. licu. To su, recimo, *Flaubertova papiga*, *Izgubljeno i nađeno* i *Prava priča*. U njima nije teško odrediti pripovjedača, jer ih Braithwaite izravno pripovijeda u 1. licu. Poglavlja *Kronologija* i *Pitanja za pismeni ispit* fingiraju znanstveni diskurs, što onda znači da zapravo nije sasvim jasno tko ih pripovijeda. Takav tip diskursa naime želi se predstaviti kao objektivan, pa u takvim tekstovima obično postoji nezamjetljiv i neosoban pripovjedač u 3. licu. Iako ta dva poglavlja žele imitirati takav način pisanja, iz cjeline se romana može zaključiti kako je najvjerojatnije njihov pripovjedač Braithwaite. Na temelju Braithwaiteove izjave kako se amaterski bavi Flaubertovm, te na temelju nekih njegovih drugih izjava o namjeri da nešto napiše – recimo, kaže da želi rekonstruirati verziju Louise Colet i napisati *Rječnik uvriježenih mnijenja* o Flaubertu – može se zaključiti kako je upravo on pravi pripovjedač *Kronologije* i *Pitanja za pismeni ispit*, samo se, u skladu s dotičnim diskursom, ponaša kao objektivni pripovjedač u 3. licu.

Ta su dva poglavlja navedena kao primjeri jer u njima ne postoje jasni pripovjedni signali koji bi upućivali na Braithwaitea kao pravog pripovjedača koji se, usvajanjem drugih pripovjednih strategija, „maskira“ u pripovjedača u 3. licu. To se može zaključiti tek na temelju iščitavanja čitavog teksta *Flaubertove papige*, a jedino bi neobična podjela *Kronologije* na tri dijela mogla upućivati na Braithwaitea kao pravog pripovjedača. Poglavlje je naime podijeljeno na tri dijela, od kojih je prvi niz uspjeha u Flaubertovom životu, drugi niz poraza i gubitaka, a treći niz citata. Takva organizacija nije provedena po principima znanstvene kronologije – nije navedena naizgled objektivna kronologija – već upućuje na pripovjedača koji je takvu podjelu napravio.

Poglavlje *Braithwaiteov rječnik uvriježenih mnijenja* napisano je kao niz pojmova i imena, koji se onda objašnjavaju. Kako se radi o parodiji parodije – poglavlje je parodija Flaubertovog *Rječnika uvriježenih mnijenja* iz *Bouvarda i Pécucheta*, a taj je pak *Rječnik* parodija tadašnjih znanstvenih rječnika – on ukazuje na probleme takvih rječnika. Jedan takav problem je i pitanje pripovjedača koji želi biti u najvećoj mjeri objektivan, što nije moguće. Tako Braithwaiteov *Rječnik* sadrži niz pitanja i dilema – koje pripovjedač takvog tipa diskursa načelno ne bi smio imati – pa to jasno upućuje na Braithwaitea kao pripovjedača. Osim toga, rječnik se i zove *Braithwaiteov rječnik uvriježenih mnijenja*, a Braithwaite na nekoliko mjesta govori o namjeri da ga napiše i komentira napredak u pisanju. No važno je da u tim poglavljima Braithwaite pokušava pripovijedati kao pripovjedač u 3. licu, što on nije.

Osim *Verzije Louise Colet*, sva ostala poglavlja zapravo pripovijeda Braithwaite u 1. licu, bilo da se radi o Flaubertu, Braithwaiteovoj priči ili Elleninoj priči.

Pitanje pripovjedača u *Verziji Louise Colet* čini se jednostavnim: jasno je da ga pripovijeda Louise Colet u 1. licu. No kako shvatiti ispovijed u 1. licu osobe koja više nije živa u tekstu koji načelo slijedi realističku motivaciju? Tog je problema Braithwaite kao glavni pripovjedač svjestan, pa na jednom mjestu izravno kaže kako će on rekonstruirati verziju Louise Colet: „Možda bi trebalo da netko napiše njenu priču: da, zašto da ne rekonstruiramo verziju Louise Colet? Možda ću baš ja to učiniti. Da, hoću.“ (Barnes 1997: 151) Zanimljivo je da Braithwaite ne iznosi njenu verziju izravno iz svoje pozicije pripovjedača, koji bi onda ispričao Louisinu priču, nego joj doslovno ustupa svoje mjesto. Tako Louise postaje hipodijegetički i homodijegetički pripovjedač, pripovjedač koji je dakle na jednoj razini dijegeze ispod Braithwaitea. Problem stvara činjenica da se ona ne u neku ruku ne ponaša kao takav pripovjedač, nego kao pripovjedač koji je pripovjedno ravan Braithwaiteu.

Taj je pripovjedni problem zapravo nerješiv, a svodi se na važnost iskaza Louise Colet o Flaubertovom životu. Jasno je naime da joj Braithwaite otvara pripovjedni prostor za pričanje njezine priče, no kako je ona jedina doista poznavala Flauberta, njezina verzija ima osobitu značenjsku težinu unutar djela. Ona može reći istinu o Flaubertu, jer ju ona i zna; s njim je odražavala burnu intimnu vezu. Svi su drugi podaci o Flaubertu koje doznajemo posredovani Braithwaiteovim ograničenim znanjem; jedino Louise govori „iz prve ruke“. Osim toga, Braithwaite je kao pripovjedač svjestan značenja takve verzije, pa zato jedino Louise Colet dobiva mogućnost izravnog pripovijedanja. Tako priča na drugoj razini dijegeze zapravo funkcionira kao „istinitija“ od one na prvoj razini, jer je Louise zapravo pouzdaniji pripovjedač o Flaubertu nego što je to Braithwaite.

Iako se osobna upletenost pripovjedača u događaje o kojima pripovijeda obično navodi kao jedna od ključnih osobina koje govore o nepouzdanosti pripovjedača (Rimmon-Kenan 2002: 101), u slučaju Louisine priče njena je osobna umiješanost zapravo izvor njene pouzdanosti kao pripovjedača. Tako unutar poglavlja *Verzija Louise Colet* upravo njezino pripovijedanje u 1. licu legitimira Louise kao pouzdanog pripovjedača. Unutar te priče ne postoje pripovjedni signali koji bi upućivali na moguću nepouzdanost Louisinog iskaza. Takvi signali unutar cjeline djela ipak postoje, pa Louisu Braithwaite smatra barem djelomično nepouzdanim pripovjedačem.

Kao prvo, Louisina je priča naslovljena *Verzija Louise Coelt (Louise Colet's Version)*, a ne, recimo, naprosto *Priča Louise Colet*. Očito se inzistira na riječi „verzija“. Braithwaite naime shvaća da je Louisina priča ipak samo njezina priča o Flaubertu, a ne nekakva konačna istina o njegovom životu. Ona je pisca osobno i intimno poznavala, ali je njena priča o njihovom odnosu ipak samo verzija, zbog njezine osobne upletenosti. Louise priča o Flaubertu priču koja dotada nije ispričana, ali ta priča ne omogućava čitatelju spoznaju prave prirode odnosa Louise i romanopisca. Ona je tek jedna verzija jer ju pripovijeda Louise u 1. licu. Upravo ono što ju na razini njezine priče čini pouzdanom, dakle osobno sudjelovanje u Flaubertovom životu, na razini cjeline *Flaubertove papige* čini ju nepouzdanim pripovjedačem. Ona naime iz svoje osobne perspektive pripovjedača-fokalizatora ne može znati sve o Flaubertu. Ograničava je njezino 1. lice.

Zašto joj onda Braithwaite uopće dopušta da priča? Odgovor na to pitanje leži u prirodi Braithwaite kao pripovjedača. On se naime različito pripovjedno ponaša, ovisno o tome čiju priču priča. Priče su, kako je već rečeno, tri: priča o Flaubertu, priča o Ellen i priča o Braithwaiteu, pri čemu je verzija Louise Colet zapravo dio priče o Flaubetu.

Braithwaite je, kako sam kaže, umirovljeni liječnik koji se amaterski bavi Flaubertom. Kako potraga za Flaubertovom papigom ne samo da djelu daje naslov već i čini njegovu fabularnu osnovu, priča o Flaubertu najduža je od priča koje Braithwaite pripovijeda. Kaže kako mu je „cilj da vam kažem istinu, iako su pogreške po svoj prilici neminovne.“ (Barnes 1997: 104) Rečeno se izravno odnosi na priču o Braithwaiteu, no u jednakoj mjeri vrijedi i za priču o Flaubertu.

*Flaubertova papiga* nije Flaubertova biografija, iako u velikoj mjeri o njemu govori. „Ironija je upravo u upotrebi nametljivog pripovjedača u knjizi posvećenoj Flaubertu, koji je izrazito naglašavao nužnost impersonalnog tipa pripovijedanja“ (Guignery 2004: 47). Ključni problem Braithwaiteova pripovijedanja svodi se na pokušaj da biografiju francuskog pisca ispriča upotrebljavajući pripovjedača u 1. licu. Kako pripovjedač u 1. licu uvijek ima vrlo različite karakteristike od onog u 3. licu, Braithwaite ne može napisati pravu Flaubertovu biografiju.

Braithwaiteova priča o Flaubertu i počinje i završava kao osobni projekt, koji izravno potakne pitanje o autentičnosti papige. On tako želi razriješiti dilemu koja je papiga prava, no rješenje ispada daleko teže dokučivo nego što je mislio. Pri tome na početku nema nikakvih

naznaka da je dilemu moguće riješiti i na drugačiji način od potvrde autentičnosti jedne od tih dviju papiga. Priča o Flaubertovom životu tako je zapravo uklopljena u Braithwaiteov osobni projekt, koji će onda on i osobno ispričovjediti. No Flaubertova priča nije Braithwaiteova priča, ali se te dvije priče međusobno isprepleću. Pisanje nečije biografije u tradicionalnom smislu ne može biti nečiji osobni projekt u pravom smislu; tada biograf priča sa stajališta sveznajućeg pripovjedača u 3. licu. Julian Barnes piše roman čiji pripovjedač u 1. licu pripovijeda život francuskog pisca. Jasno je da ni Braithwaite niti itko drugi o Flaubertu ne može znati sve; on je mrtav i više ga nitko osobno ne poznaje. *Flaubertova papiga*, inzistirajući na pripovjedaču u 1. licu u tipu teksta koji zahtijeva pripovjedač u 3. licu, upravo to naglašava.

Braithwaite ne zna cijelu istinu o Flaubertu, i to i sam jasno kaže. Njegovo ograničeno znanje o priči koju pripovijeda tako je izravna posljedica njegove pripovjedne situacije: on kao pripovjedač u 1. licu, kao lik-pripovjedač, nikada ne može posjedovati znanje sveznajućeg pripovjedača u 3. licu. No pitanje da li je Braithwaite pouzdan ili nepouzdan pripovjedač nije sasvim lako rješivo.

Pouzdanog, odnosno nepouzdanog pripovjedača naratologija definira ovako: „Pouzdan pripovjedač je onaj čije iznošenje i komentiranje priče čitatelj treba shvatiti kao autoritativan pregled fikcionalne istine. Nepouzdan je onaj pripovjedač u čije iznošenje i komentiranje priče čitatelj ima razloga sumnjati.“ (Rimmon-Kenan 2002: 101) Bitni izvor pripovjedačeve nepouzdanosti njegovo je sudjelovanje, njegova uključenost u priču. Reklo bi se, manjka mu distancija s koje bi mogao u potpunosti sagledati vlastitu priču.

Kako je Braithwaite lik-pripovjedač te pripovjedač-fokalizator i u vlastitoj priči, i u Elleninoj priči, njegovo je obuhvat znanja određen pripovijedanjem u 1. licu te bi ga se moglo smatrati nepouzdanim pripovjedačem. Obično se heterodijegetički i ekstradijegetički pripovjedač u 3. licu smatra posve pouzdanim; njegova mu pripovjedna situacija omogućuje „da sve vidi i sve zna“. No ključ shvaćanja Braithwaiteovog pripovijedanja nije samo pripovijedanje u situaciji ograničenog znanja pripovjedača, nego u njegovom stalnom naglašavanju vlastite nepouzdanosti, naglašavanju koje u neku ruku vodi do toga da ga počinjemo smatrati u velikoj mjeri pouzdanim pripovjedačem. On je naime svjestan svoje pozicije pripovjedača s ograničenim znanjem. U naratološkim se raspravama obično govori o problemu određenja pripovjedača kao pouzdanog ili nepouzdanog kao o stupnjevima; čisti primjeri savršeno pouzdanog ili nepouzdanog pripovjedača rijeko se nalaze.

Pokušaj određenja Braithwaitea kao pouzdanog ili nepouzdanog pripovjedača brzo se susreće s u neku ruku paradoksalnom pripovjednom situacijom u kojoj se on nalazi. S jedne strane njegovo jasno izraženo nedovoljno poznavanje svih triju priča određuje kao nepouzdanog pripovjedača. S druge strane, čitatelj nema baš nikakvog razloga sumnjati u ono što Braithwaite priča; nema naznaka ni njegovog sumnjivog morala ni kontradikcija u tekstu, a nema ni želje da se čitatelj zavara ili obmane. S obzirom da se nepodudaranje između stavova implicitnog autora i pripovjedača obično uzima kao bitni signal nepouzdanosti pripovjedača, Braithwaite bi, slijedeći takvo razmišljanje, bio pouzdan pripovjedač. Ipak, on sam uporno naglašava svoje mane i ograničeno znanje pripovjedača.

Braithwaiteu je pripovijedanje vlastite priče očito veliki problem. Postoje tumačenja kako je pričanje Flaubertove priče za njega neka vrst pripreme za pričanje njegove i Ellenine priče (Guignery 2004). Braithwaite o sebi ne govori kontinuirano i kaže da mu je to nije lako. Kada govori o svom životu, pokušava to na nekoliko načina, u nekoliko žanrova. Tako prvo probleme govora o vlastitoj prošlosti povezuje s problemima o shvaćanju prošlosti uopće (Barnes 1997: 99-102), a onda piše mali tekst koji bi se mogao objaviti u privatnim oglasima nekog časopisa. Ali oglas ispada nepotpun, kada na kraju treba završiti opisom osobe kakvu treba upoznati.

Braithwaite, pričajući svoju priču, stalno naglašava probleme s kojima se kao pripovjedač susreće. U prvom redu to su epistemološki problemi vezani uz mogućnost spoznaje samih sebe. Rasprava o mogućnosti „hvatanja“ prošlosti služi uvelike i objašnjenju nemogućnosti „hvatanja“ vlastite prošlosti. Braithwaite objašnjava da on ne može dati pouzdani pripovjedni prikaz vlastitog života, i to iz dva razloga. U prvom redu, ne može u pravom smislu zahvatiti i shvatiti vlastitu prošlost. U drugom redu, ono što i može shvatiti ne može jednostavno „staviti u jezik“. To je očito iz pokušaja da pronade pripovjedni žanr koji bi odgovarao njegovom životu, pa pokušava s nabrojanjem, oglasom i nekom vrstom zaobilaznog pripovijedanja. Mnogi se naime problemi o kojima raspravlja o priči o Flaubertu odnose i na njega samoga. Osim toga, niti jedno poglavlje u *Flaubertovoj papigi* nije u cijelosti posvećeno Braithwaiteovoj priči; ona nigdje nije kontinuirano ispričana, kao što je to Ellenina priča u poglavlju *Prava priča*. Uvijek je ispresijecana pripovijedanjem o Flaubertu i esejističkim raspravama.

Moglo bi se pomisliti da je tome uzrok Braithwaiteovo priznanje kako mu je od tri priče „koje se u njemu bore za prevlast“ vlastitu priču najteže započeti, iako je ona



„najobičnija od ove tri – jedva nešto više od uvjerljivog dokaza da zaista postojim“ (Barnes 1997: 91). Nije međutim problem u običnosti priče koju treba pripovijedati, nego u položaju pripovjedača. Od osobe koja priča vlastiti život očekivalo bi se najveći mogući stupanj pouzdanosti; pa i ne postoji druga osoba koja bi tako intimno mogla nekoga poznavati. No Braithwaite stalno naglašava vlastitu nepouzdanost i ograničenost znanja u pripovijedanju. Ipak, on kaže kako mu je cilj „da vam kažem istinu, iako su pogreške po svoj prilici neminovne“ (Barnes 1997: 104). To znači da je svjestan kako nitko ne može ispričati priču vlastitog života „bez greške“. A ta ga njegova svijest o nemogućnosti objektivnog pripovijedanja o vlastitom životu zapravo u neku ruku čini pouzdanim pripovjedačem. Da je iznio svoju priču bez razmatranja o problemima pri shvaćanju i pripovijedanju o tom životu, zasigurno bi ga se trebalo smatrati nepouzdanim pripovjedačem. No kako naglašava sve probleme na koje nailazi, njegova je priča u velikoj mjeri pouzdana. Inzistiranje na teškoćama s kojima se susreće govori o nemogućnosti potpuno pouzdanog pripovijedanja. A kad objektivno pripovijedanje nije moguće, onda se najpouzdanije čini ono koje je svih teškoća svjesno. Tako je Braithwaite zapravo u velikoj mjeri pouzdan pripovjedač, iako ga njegovo ograničeno znanje približava polu nepouzdanosti. Pripovjedač koji bi se doista predstavio kao pouzdan i ispričao tu priču bez teškoća ne bi bio pouzdan, kad se imaju na umu sve one teškoće; ignoriranje problema ne znači i ukidanje tih problema.

Sam sebe Braithwaite opisuje kao neodlučnog pripovjedača (*hesitating narrator*): „Što se tiče neodlučnog pripovjedača – čujte, bojim se da upravo imate posla s jednim od njih.“ (Barnes 1997: 96)

David Leon Higdon zaključuje kako se radi o pripovjedaču koji oklijeva (*reluctant narrator*). No oklijevajući pripovjedač nije Barnesov izum; njega je koristio već Graham Swift. Radi se o novoj vrsti pripovjedača, koji je „u strogom smislu pouzdan, koji je često učen i pronicav, ali koji je vidio, proživio ili uzrokovao nešto tako traumatično da pripovijedanju o tome mora prići neizravno, koristeći maske i zamjene“ (Guignery 2004: 47).

Braithwaite je pripovjedač koji je u potpunosti svjestan svih problema koje nosi njegova pripovjedna situacija. Ne zna ih doduše riješiti, ali može o njima raspravljati. No njegovo pripovijedanje neće uroditi sigurnom pričom ni kada govori o sebi, ni kada govori o Ellen. On tako postaje u principu pouzdani, ali nesigurni pripovjedač vrlo ograničenog znanja. Za njega nije moguće pouzdano i sigurno ispričati priču vlastitog života. To u još većoj mjeri vrijedi za pripovijedanje o tuđem životu, bilo da se radi o Ellen ili o Flaubertu.

Takve proturječnosti s kojima se Braithwaite kao pripovjedač susreće od ključne su važnosti za konstrukciju nesigurne priče. Kako se Braithwaite nalazi u ponešto kontradiktornoj pripovjednoj situaciji pripovjedača koji ne samo da zna da ne zna, nego i zna da ne može znati, on pripovijeda tri priče koje zapravo ne poznaje. Njegovo je poznavanje tih priča ograničeno, pa su stoga priče koje pripovijeda bitno nesigurne.

### 3.3. NESTABILNA ONTOLOŠKA I EPISTEMOLOŠKA STRUKTURA TEKSTA

McHaleov pristup postmodernizmu može objasniti ključnu ontološku nesigurnost *Flaubertove papige*, koja obilježava i priču u Barnesovom romanu. No na prvi se pogled može činiti kako se, prema Mchaleovom razlikovanju, djelo bavi isključivo epistemološkim pitanjima te da prema tome pripada modernizmu. Ontološka se struktura *Flaubertove papige* međutim pokazuje kao nestabilna, iako su epistemološka pitanja usko povezana s ontološkim.

Sam zaplet počinje epistemološkim pitanjem: koja je od dvije papige doista stajala na Flaubertovom stolu? U tom je smislu čitava priča obilježena spoznajnom problematikom, jer počinje i završava istinom o papigi. Osim toga, ta je potraga usko vezana uz potragu za samim Flaubertom, odnosno s pokušajem da se ispriča priča o velikom piscu. Ta je priča također epistemološki motivirana: Braithwaite ne želi samo saznati nego i ispričati istinu o velikom piscu. No potpunu istinu o njemu neće ni spoznati niti ispričati; o piscu se može saznati samo nešto. To znači da odgovor na epistemološko pitanje neće biti zadovoljavajući: Braithwaite će spoznati tek granice vlastitog spoznavanja, a onda i pripovijedanja. S jedne strane, shvatit će da je potraga za „pravim“ Flaubertom osuđena na neuspjeh jer je pisac odavno mrtav i ne može ga se u prošlosti izravno „dohvatiti“. S druge strane, potraga za papigom će dati epistemološki ambivalentan odgovor: ne može se znati koja je od dvije papige s početka knjige prava jer „prave“ papige zapravo nema. Epistemološko pitanje o izboru jedne prave papige od dvije izložene u dva muzeja pokazuje se kao krivo postavljeno. Kako se pravu papigu ne može identificirati jer je nema, epistemološko pitanje na neki se način preokreće u ontološko.

Što se pak osobne Braithwaiteove priče, ključno je što on počinje „lov na papigu“ u trenutku kada se njegov svijet raspao: supruga Ellen je počinila samoubojstvo. No to i nije

najgore; najgore je što Braithwaite zapravo ne zna zašto je to učinila. Njegov svijet se doslovno ruši supruginom smrću, no činjenica da Braithwaite ne zna njene motive govori dvije stvari. Kao prvo, život koji su njih dvoje vodili Braithwaiteu se činio sasvim sretnim, što očito nije bio i za Ellen. Kao drugo, čini se kako Geoffrey Ellen nije uopće poznavao, a to onda ima dalekosežne posljedice za njegovo shvaćanje svijeta u cjelini. On je dakle „izbačen iz ravnoteže“, i to u prvom redu u epistemološkom smislu; očito je smatrao da poznaje Ellen.

Tako Braithwaiteova priča o Ellen sasvim jasno ima epistemološki karakter: on pokušava ispričati njezinu priču da bi je sam shvatio. Da bi ispričao tu priču, mora je barem donekle poznavati, pa se stoga nalazi u paradoksalnoj poziciji. Sve to dalje usložnjava činjenicu da on priču o vlastitoj supruzi poznaje „izvana“ – jer je i nju samu tako poznavao – ali mu ono „iznutra“ nedostaje. Tijekom *Flaubertove papige* Braithwaite nekoliko puta pokušava početi tu priču, ali odustaje. Priča o Flaubertu služi „odlaganju pripovijedanja o njegovom vlastitom bračnom životu“ (Guignery 2004: 47). Tako je i interes za pisca usko povezan sa željom da shvati suprugu: pričajući o Flaubertu, na neki će način naučiti pričati o Ellen. Ako shvati pisca, shvatiti će i vlastitu ženu.

Braithwaiteova primarna pitanja doista jesu epistemološka. Ona se otvaraju tek nakon toga što Geoffrey shvaća da ne zna ono što je mislio da zna, a to uključuje i njegovu vlastitu priču. Kako je njegova priča najuže povezana s pričom o Ellen, jasno je da život koji su vodili nije bio onakav kakvim ga je držao, a to ima izravne posljedice na njegovo poznavanje samog sebe.

Pri tome je ključan proces pripovijedanja. Kod Braithwaitea on je zapravo istovremen s procesom spoznavanja i zbiva se kroz pripovijedanje. Čitava je *Flaubertova papiga* zapravo preispitivanje i pripovjedačevog života, pri čemu pripovijedanje o vlastitom životu znači i spoznavanje tog života.

Braithwaite se kao lik konstituira prvenstveno u odnosu prema Flaubertu, a ne samostalno, pa se njihove priče isprepleću. On naime najveći dio teksta pripovijeda ipak o francuskom piscu, dok njegova osobna priča i priča o Ellen tvore mali dio *Flaubertove papige*. Stoga je Flaubert za Braithwaitea ključan: ako ispriča priču njemu, doista će ga i shvatiti. Ne može ga dakle zapravo razumjeti bez pripovijedanja, a pripovijedanje uvijek uključuje fikcionalizaciju.

Kako je Flaubert živio u 19. stoljeću, on je Braithwaiteu izravno nedostupan. On ne može porazgovarati s njim, pitati ga nešto, niti može razgovarati s ljudima koji su piscu bili važni. Ipak, on ga upoznaje preko njegova djela, a zatim i putem raznih drugih tekstova. Bitno je da interes za samog pisca potječe od interesa za djelo. Očito da je Braithwaite čitao Flaubertova djela i da ih dobro poznaje. Oduševljenje tim djelima proizvelo je onda zanimanje za pisca. To zapravo znači da je fikcija potaknula zanimanje za realnog čovjeka. Iako se radi o uobičajenom procesu, on nije sasvim jasan, čega je Braithwaite svjestan:

„Zašto nas objavljeni spisi nagone u potjeru za piscem? Zašto ga ne možemo ostaviti lijepo na miru? Zašto nam nisu dostatne samo knjige? Flaubert je želio da nam one budu dostatne: malo je koji pisac više vjerovao u objektivnost napisanog teksta i u nevažnost piščeve osobe; pa ipak se ne obaziremo na njegove želje nego ga i dalje progonimo. (...) Zar ne vjerujemo da su riječi dostatne same po sebi? Zar mislimo da se u ostacima nečijeg života krije nekakva dodatna istina?“ (Barnes 1997: 10-11)

*Za Flaubertovu papigu* je bitno što je u temelju „proгона pisca“ odnos fikcionalnog i realnog. Ovdje je on na neki način obrnut: svijet fikcije stvara interes za realni svijet, što onda znači da se epistemološki problem pretvara u ontološki.

Ključni problem na koji Braithwaite nailazi u priči o Flaubertu sastoji se u njegovoj isključivo tekstualnoj dostupnosti. Od pisca je doslovno ostao samo papir, ali se ne radi samo o romanima i pripovijetkama. O njemu postoji čitav niz zapisa, od vlastitih dnevnika i pisama, preko dnevnika i pisama ljudi koji su ga poznavali, do raznoraznih dokumenata, poput napisa u novinama ili, recimo, rodnog lista. Svima im je zajedničko da su tekstovi, što znači da je spoznavanje Flauberta za Braithwaitea – a i za sve ostale – moguće jedino tekstualno.

Braithwaitea zanima „pravi“ Flaubert, tko je on doista bio, tko je bio kao osoba, kako je živio. Čini se stoga da je njegova želja napisati biografiju u stilu samog Flauberta – on „teži flaubertovskoj distanciji, objektivnosti i neosobnosti“ (Guignery 2004: 47). To mu dakako ne uspijeva, u prvom redu zato što do francuskog pisca može stići jedino tekstom, i toga je svjestan. Iako je Flaubert doista živio, on – ne samo u svojim djelima – danas tekstualno može postojati jedino fikcionalno. Već je naime škola francuskih Anala pokazala kako svako pripovijedanje uključuje fikcionalizaciju, makar se ono odnosilo i na događaje koji su se doista dogodili, koji su postojali u stvarnosti. Flaubert kojem pristupa Braithwaite može biti

tako jedino fikcionalan, iako takav način postojanja ne ukida činjenicu da je on nekada postojao kao stvarni čovjek.

To zapravo znači da se Braithwaiteov problem spoznaje Flauberta obrće u ontološki problem. Kako spoznati i „dohvatiti“ čovjeka koji postoji samo u tekstu? Epistemološko pitanje prelazi u ontološko. Osim toga, kako je Geoffrey lik u književnom djelu, ontološka se problematika udvostručava. Flaubert je pisac koji je postojao u stvarnosti, ali je danas spoznatljiv jedino tekstualno, dakle u fikcionalnom obliku. Kako je Braithwaite fikcionalni lik, čini se da su se on i devetnaestostoljetni autor našli na istoj ontološkoj ravni utoliko što su oboje tekstualni konstrukti. Ipak, Barnesovo djelo se poigrava ontološkim razinama: Braithwaite u svijetu *Flaubertove papige* funkcionira kao stvarni čovjek u odnosu na fikcionalne likove iz Flaubertovih djela, poput Félicité, Louloua i Emme Bovary, te se njegov ontološki status pokazuje kao različit od njihovog. A kako i Flaubert danas može „uskrsnuti“ jedino kao fikcionalni tekstualni konstrukt, on se unutar djela nalazi na različitoj ontološkoj razini od Braithwaitea, pa mu je i u tom smislu on nedohvatljiv.

Samo pak pripovijedanje o velikom piscu neće – kako bi Geoffrey želio – donijeti „istinu i samo istinu“ o njemu, nego će biti priča o tom autoru. Priča o piscu je dakako tekst. Kako je rečeno da svaki pripovjedni tekst nužno znači i fikcionalizaciju, rezultat će biti jedan fikcionalni Flaubert, da tako kažemo. A to znači da će – ako bude dobro ispričana – priča o francuskom piscu promijeniti način njegovog postojanja: on će iz realnosti prijeći u fikcionalnost, što je ontološka promjena.

Nešto slično dešava se i u Elleninoj priči. Od početka *Flaubertove papige* jasno je da Ellen postoji isključivo fikcionalno, kao lik, ali ona za Braithwaitea postoji na istoj ontološkoj ravni kao Flaubert. Iako mu je bila supruga, ona je za Geoffreya nepoznanica. Pokušaj da ispriča njenu priču pokušaj je da je shvati, što znači da je i u tom slučaju spoznavanje vezano uz pripovijedanje. Ako pripovijeda o njoj, suprug je nužno fikcionalizira, što znači da se postavlja i pitanje o njenom ontološkom statusu. Epistemološko pitanje ponovno je najuže povezano s ontološkim.

Da se epistemološko pitanje zapravo obrće u ontološko, najjasnije se vidi u priči o papigi. Zašto je zapravo papiga toliko važna? Očito da se radi o složenom simbolu, no pitanje je zašto je Braithwaiteu toliko stalo da nađe pravu papigu. Priča o papigi i njenom udvajanju može djelovati kao zgodna dosjetka, ali je zapravo mnogo više. Produbljivanje problema

počinje sredinom prvog poglavlja, kad pripovjedač, vidjevši papigu u Hôtel-Dieuu, osjeti da je „uspostavio blisku vezu s piscem koji je oholo zabranio potomstvu da se zanima za njegovu ličnost“ (Barnes 1997: 15) te je „oćutio da je tako reći poznao samog pisca“ (Barnes 1997: 15). Papigica postaje simbolom piščeva glasa, a upravo je do njega Braithwaiteu toliko stalo. Njegova veza s papigom, odnosno lociranje prave papige, omogućilo bi mu izravnu vezu s Flaubertom.

Pitanje je: što će mu ta veza? Zašto želi „natjerati“ Flauberta da progovori? S jedne strane, odgovor je naprosto u znatiželji: Braithwaitea zanima veliki pisac. S druge je strane problem je znatno dublji. Geoffrey smatra da će mu pronalazak papige omogućiti da čuje piščev glas. Tako bi mu on mogao izravno reći „što je pisac htio reći“. To znači da bi mu papiga omogućila shvaćanje onog značenja *Gospođe Bovary* koje je Flaubert imao na umu. Pisac bi mu tako izravno mogao objasniti svoju Emmu Bovary. A ako shvati Emmu Bovary, Braithwaite će možda shvatiti i vlastitu ženu, i sebe samoga. Ta „prava“ interpretacija romana *Gospođa Bovary* omogućit će mu da shvati Elleninu i svoju priču, umjetničko djelo će mu omogućiti da spozna stvarnost. Toga je Braithwaite itekako svjestan: „Knjige kažu: ona je to učinila zato što... Život kaže: ona je to učinila. U knjigama se stvari objašnjavaju; u životu se ne objašnjavaju.“ (Barnes 1997: 189) No to što se stvari u životu ne objašnjavaju ne znači da objašnjenja nisu potrebna. Tradicionalni *mimesis* dobiva u *Flaubertovoj papigi* novo značenje: fikcija će omogućiti spoznavanje stvarnosti.

Epistemološka problematika romana tako izravno prelazi u ontološku. Kako se radi o jednom od ključnih problema čitavog djela, može se govoriti ako već ne o prvenstvu ontoloških pitanja, a ono barem jednakoj važnosti ontološke i epistemološke problematike. U tom bi se smislu, slijedeći McHaleovu argumentaciju, roman smjestio na razmeđu između modernizma i postmodernizma.

Ono što ipak odlučuje u prilog postmodernizma, ontološka je nesigurnost teksta koja se očituje već u postavljanju problematike odnosa fikcionalnog i realnog svijeta. Ta je ontološka nesigurnost međutim još prisutnija u tzv. ogoljavanju postupaka. U tom pogledu roman svakako pripada postmodernizmu, jer djelo otvoreno naglašava sve pripovjedne probleme na koje nailazi (Sesto 2001: 31-53). *Flaubertova papiga* je nesigurna priča jer ogoljavanjem pripovjednih postupaka svraća pažnju na sebe kao priču i razbija iluziju stvarnosti, odnosno iluziju priče koja se sama pripovijeda.

Prvo i najvažnije ogoljavanje postupka uvođenje je pripovjedača u 1. licu jednine u tekst koji pokušava biti biografija, što predstavlja kršenje ključne pripovjedne neosobne forme u kojoj se i danas pišu takva djela. *Flaubertova papiga* je u najvećem dijelu opis različitih problema s kojim se susreće pisac koji želi napisati priču o nečijem životu. Ti su problemi u najmanju ruku jednako toliko važni kao i sama priča o Flaubertovom životu. Tako, recimo, poglavlje *Izgubljeno i nađeno* govori o susretu Braithwaitea i Eda Wintertona. Winterton je pronašao prepisku između Flauberta i Juliet Herbert, koja ne samo da otkriva pravu narav njihovog odnosa nego i baca novo svjetlo na osobu pisca. No kako je Flaubert zatražio da se sva njegova osobna pisma spale, Winterton to i čini, na Geoffreyjev užas. To poglavlje tako predstavlja slijepu ulicu u biografiji. Ono se u tradicionalnoj biografiji francuskog pisca ne bi ni pojavilo, između ostalog i zato što predstavlja „zastoj“ u priči. Epizoda sa pismima Juliet Herbert govori o jednom problemu pri pisanju biografije, i u tom smislu skreće pozornost na nastanak same priče o Flaubertu, a to znači i ontološku nestabilnost i nesigurnost priče, na tekst kao tekst.

Čitava je *Flaubertova papiga* ogoljeni postupak pripovijedanja biografije. Kako se tradicionalna biografija kao žanr uvelike temelji na sigurnoj priči, na ontološki stabilnoj priči koja stvara iluziju stvarnosti, upravo se to želi poljuljati stalnim skretanjem pažnje na priču, a ne u tolikoj mjeri na Flauberta. No ontološka nestabilnost *Flaubertove papiga* javlja se na još nekoliko razina.

Tekst je naime nestabilan jer supostavlja stvarne i fiktionalne likova. Osim toga, nestabilnost se stvara pripovjednim *mise en abyme* i različitim žanrovima od kojih je sastavljena cjelina djela.

Strogo uzevši, već Braithwaite i Flaubert čine, prema McHaleu, nemoguć svijet. Oni tako stvaraju zonu, svijet inkompatibilne strukture. Braithwaite je naime fiktionalna lik, a Flaubert je povijesna osoba, pisac koji je doista postojao. Oni dakle postoje na dva bitno različita načina. Prvi se ontološki potres u *Flaubertovoj papigi* dešava već na početku romana: jedan fiktionalni lik želi napisati biografiju stvarne osobe. Kako među njihovim načinima postojanja postoji ključni ontološki jaz, oni se zapravo ne bi mogli naći zajedno u nekom mogućem svijetu. Flaubert u romanu postaje predmetom interesa fiktionalnog lika, pa tako Braithwaite zapravo dobiva neku vrst ontološkog prvenstva u tekstu, iako bi se to očekivalo od Flauberta. Tako već sama tema priče – potraga za papigom – unosi ontološku nesigurnost. Ne samo da je neka „prirodna“ ravnoteža između Flauberta kao pripadnika stvarnog svijeta i

Braithwaitea kao pripadnika fikcionalnog svijeta narušena, nego se francuski pisac na neki način fikcionalizira. Njegovo pripadanje stvarnom svijetu ne dovodi se u pitanje – nigdje se ne kaže da nije postojao – ali se on dvostruko fikcionalizira: kao prvo, on je predmet intenzivnog interesa jednog fikcionalnog lika, a kao drugo, danas je spoznatljiv jedino tekstualno, fikcionalno.

No situacija se znatno usložnjava kada se pomnije promotri Braithwaiteov lik. Njegova karakterizacija kao čisto fikcionalnog lik nije posve točna; ona naime vrijedi u romanu, ali se lomi u paratekstu. Barnes prije početka romana dodaje *Bilješku (Note)* u kojoj se autor, potpisan sa „J. B.“, zahvaljuje Jamesu Fentonu i Salamander Pressu te ustvrđuje kako su

„Prijevode je u ovoj knjizi načinio Geoffrey Braithwaite; ipak, bez savršenog primjera Francis Steegmuller bio bi izgubljen.“ (Barnes 1995: VIII)

Takve su bilješke konvencionalni tekstualni način na koji se pisac zahvaljuje podršci izdavača i navodi čije je prijevode koristio u djelu. Utoliko i Barnesova *Bilješka* pripada tradicionalnom paratekstu djela, ali se sve bitno mijenja kada se kao prevoditelj navodi Geoffrey Braithwaite. James Fenton, Francis Steegmuller i Julian Barnes stvarni su ljudi. U doba kad je *Flaubertova papiga* napisana i prvi put štampana, godine 1984., svi su oni bili živi. Svi dakle postoje na istoj ontološkoj ravni. Problem je Braithwaite. Kao homodijegetički pripovjedač romana i njegov glavni lik, on sasvim očito pripada fikcionalnom svijetu djela. No kako je *Bilješka* svojevrsan okvir i uvod u djelo, u njoj se očekuju samo stvarni ljudi, pa Barnesovo svrstavanje Braithwaitea uz bok Fentonu, Steegmulleru i njemu samome stvara ozbiljan „ontološki skandal“. Braithwaite tamo dobiva status posve stvarne osobe. Kako je *Bilješka* smještena na sam početak knjige, između mota (epigrafa) i sadržaja, čitatelj koji tek počinje čitati *Flaubertovu papigu* ne zna o kome se radi, te može eventualno pomisliti kako za tog prevoditelja nikada nije čuo. Ništa u samoj *Bilješci* ne sugerira bitno drugačiji ontološki status Braithwaitea u odnosu na Fentona, Steegmullera i Barnes; to se, međutim, dešava kada početkom 1. poglavlja biva očito da je on lik-pripovjedač.

*Bilješkom* Braithwaite dobiva ontološki status pripadnika stvarnog svijeta, kojemu je pripada i Flaubert. Tako njegova potraga za papigom i pokušaj da usput napiše Flaubertovu biografiju kao da slijede tradicionalni žanr biografije u kojem stvarni biograf piše o nekom stvarnom čovjeku-predmetu biografije. Čini se da Geoffrey prvotno pripada zbilji, ali se onda



sve to potpuno fikcionalizira: on je lik-pripovjedač u djelu koje se, između ostalog, bavi Flaubertovim životopisom. Iako mu je prvotno dodijeljen status zbiljnosti, fikcionalnost prevladava, pa se on uvijek shvaća kao lik-pripovjedač koji isključivo postoji u fikcionalnom svijetu *Flaubertove papige*. To znači da nema sumnje u to da Braithwaite nikada i nije postojao u stvarnom svijetu; Barnes *Bilješkom* nije to ni želio sugerirati.

Želi se stvoriti ontološka nesigurnost u tekstu. Iako je Braithwaite fikcionalni lik, on se spominje kao stvarna osoba, što znači da njegov status fikcionalne osobe nije ni izdaleka tako siguran kako se to može činiti. Njegova fikcionalnost, koja se „postvaruje“ u *Bilješci*, tako postaje upitna, nesigurna, baš kao što je Flaubertova stvarnost fikcionalizacijom postala upitna i nesigurna.

Osim toga, Geoffrey se u tekstu susreće sa posve stvarnim ljudima: Enid Starkie, Christopherom Ricksom i Louisom Colet. Pri tome se odnos s Enid Starkie i Christopherom Ricksom razlikuje od onog s Louise Colet.

Braithwaite se u *Flaubertovoj papigi* dvaput izravno susreće sa „stvarnim“ ljudima. Prvi put to je u paratekstu romana, a drugi put u samom romanu, u poglavlju *Oči Emme Bovary*. On napada tvrdnju dr. Starkie prema kojoj je Flaubert bio toliko nemaran u opisivanju vanjštine svojih likova da jedanput kaže da Emma ima smeđe oči, drugi put da ima crne, a treći put plave. Ovdje je ključno što Braithwaite kaže što je „bio na jednom predavanju doktorice Starkie“ (Barnes 1997: 78). Malo kasnije u tekstu priča i o predavanju Christophera Ricksa koje je slušao: „jedno drugo predavanje na kojem sam bio prije nekoliko godina. Bilo je to predavanje jednog profesora iz Cambridgea, Christophera Ricksa“ (Barnes 1997: 80). Tako je fikcionalni lik-pripovjedač slušao predavanja stvarnih profesora Starkie i Ricksa. Izravnim povezivanjem fikcionalnog lika i dvije zbiljske osobe u *Flaubertovoj papigi* stvara se, kako McHale kaže, ontološki skandal (McHale 1987: 85). Osovina zbilja/fikcija postaje nesigurna, jer zbilja izravno ulazi u fikciju, i fikcija izravno ulazi u zbilju.

Takvo uvođenje stvarnih ljudi kao likova u književnost postojalo je i prije; to nije „izum“ postmodernizma. Ono što Barnesov tekst čini postmodernističkim način je na koji se sudaraju fikcionalno i stvarno, što onda stvara nesigurni ontološki status priče. *Flaubertova papiga* to ontološko sudaranje i preklapanje naglašava, dok ga, recimo, realistički povijesni roman nastoji „zataškati“. Iako u Tolstojevom *Ratu i miru* nalazimo situacije u kojima se susreću stvarni (Napoleon) i fikcionalni (Bolkonski) likovi, napetost između dvije ontološke

sfere je smanjena jer je uklopljena u sigurnu priču, priču koja ne dopušta dublja promišljanja vlastitog sigurnog ontološkog statusa. U *Flaubertovoj papigi* se, naprotiv, inzistira na ontološki nesigurnom tlu priče supostavljanjem fikcionalnog lika i stvarnih profesora.

Tu ontološkim potresima nije kraj. Susret s Louisom Colet ontološki je skandal posebne vrste. Louise je osoba koja je doista postojala; u tom smislu njena je pojava u romanu gotovo jednaka onoj Enid Starkie i Christophera Ricksa. No ontološki je status Colet još složeniji, jer ona u *Flaubertovoj papigi* postoji kao Flaubertova suvremenica. Ona je dakle živjela u 19. stoljeću, a u vremenu u kojem Braithwaite piše više nije među živima. U tom smislu Louise u tekstu postoji kao i Flaubert: ona je nekad stvarno postojala, ali sada više ne postoji. Kao i s francuskim piscem, s Louise pripovjedač ima prvenstveno problem „dohvaćanja“. Njezina verzija ljubavnog odnosa s Flaubertom ne postoji, pa Braithwaite odlučuje da je rekonstruira. To čini u poglavlju *Verzija Louise Colet*, u kojem ona izravno pripovijeda svoju priču Geoffreyju. To poglavlje predstavlja produblјivanje ontološkog skandala: stvarna povijesna osoba Louise Colet, koja je već odavno mrtva, šecući pripovijeda istinitu priču svog života fikcionalnom liku Braithwaiteu. Iako je njezin ontološki status u djelu vrlo sličan Flaubertu – ona je nekada bila stvarna osoba koja je danas dostupna jedino tekstualno, fikcionalno – ona u *Verziji Louise Colet* nastupa kao prava, stvarna Louise. To zapravo znači da je ključno što mijenja svoj ontološki status i „vraća“ se u realnost – iako je ta realnost fikcionalna jer je dio fikcionalnog teksta – da bi ispričala što se doista u realnosti nekad dogodilo. Sve to govori o stalnom poigravanju ontološkim razinama u *Flaubertovoj papigi*, što djelo onda ipak smješta u postmodernizam.

Paradoksalna epistemološka situacija u kojoj se Braithwaite na kraju nađe kao i složena ontološka struktura *Flaubertove papige* bitno doprinose njenoj nesigurnoj priči. S jedne bi strane sigurna priča u spoznajnom smislu tražila konačni odgovor na pitanje o pravoj papigi. Kako se do takvog odgovora ne dolazi, to destabilizira i početak i razvoj priče: sama dvojba je bila krivo postavljena, što znači da i čitava potraga u konačnici nema smisla. S druge strane, uvođenje stvarnih osoba u fabulu djela te opetovano privlačenje pozornosti na sam čin pripovijedanja, što onda znači i na fikcionalnost priče, dovodi do krajnje nestabilne ontološke strukture djela. Kako se sigurna priča mora oslanjati na sigurne ontološke temelje, ontološka destabilizacija koja usložnjava ionako složene odnose između zbilje i fikcije u *Flaubertovoj papigi* bitno pridonosi njenoj nesigurnoj priči.

### 3.4. PRIČA LOUISE COLET

*Verzija Louise Colet* jedanaesto je poglavlje *Flaubertove papige*. To poglavlje ima poseban status u djelu jer je jedino koje pripovijeda drugi pripovjedač: Louise Colet, a ne Braithwaite. Ona priča svoju verziju odnosa sa Flaubertom, a to je posebno zanimljivo jer postoje mnoga oprečna mišljenja o tome tko je ona bila i što je predstavljala velikom piscu.

Ona je žena s kojom je Flaubert odražavao dugotrajan i složen ljubavni odnos, a ta je veza najznačajnija od svih koje je imao. Priroda te veze čini se u najmanju ruku neobična – Flaubert nije nikada dopustio da ga Louise posjeti u Croissetu, recimo – te nema pouzdanog tumačenja koje bi doista objasnilo njihov odnos. Upravo se na tome temelji gradi ovo poglavlje.

Kako je već ranije rekao da će učiniti, Braithwaite odlučuje „dati glas“ Louise Colet i rekonstruirati njezinu verziju. Iako je Colet i sama bila spisateljica – danas uglavnom zaboravljena i zapamćena uglavnom po vezi s Flaubertom – ne postoji zapisana njezina verzija njihove priče. Na Louise se, kako se to kaže u *Braithwaiteovom rječniku uvriježenih mnijenja* – koji je poglavlje koje izravno slijedi nakon *Verzije Louise Colet* – uglavnom gleda na dva načina: ili ju se smatra „dosadnom, nametljivom radodajkom ... koja je pokušala upecati Gustavea ne bi li je uzeo za ženu“, ili je „hrabra, strastvena, duboko neshvaćena žena, raspeta zbog svoje ljubavi“ (Barnes 1997: 172-173). Takva su mišljenja dakako ironizirana uvrštavanjem u Braithwaiteov *Rječnik*, ali ipak predstavljaju sažetak dva prevladavajuća načina na koji se danas gleda na Coletinu osobu. No kako odabrati između ta dva oprečna stava i biti siguran da izabrano doista opisuje njezinu pravu osobu?

Mogući odgovor na tu dilemu predstavlja iznošenje treće opcije, odnosno pripovijedanje priče o Louise iz usta nje same. To se može činiti idealnim, jer tko je može bolje poznavati od nje same? Njezin priča međutim danas nije moguća jer je Louise Colet odavno pokojna. Ipak, Braithwaite se odlučuje na rekonstrukciju njezine priče, i to tako da joj doslovno daje „pravo glasa“.

*Verzija Louise Colet* jedino je poglavlje koje ne pripovijeda Braithwaite, nego osoba koja je intimno poznavala Flauberta. Očito da to poglavlje unutar *Flaubertove papige* ima poseban status i značenje. Poseban joj pripovjedan status garantira drugi pripovjedač. Mora

naime postojati razlog zašto baš to poglavlje pripovijeda netko drugi, i mora postajati razlog za izbor upravo Louise, pa se tematsko i pripovjedno značenje *Verzije Louise Colet* isprepleću.

Ta *Verzija* tvori priču na drugoj razini dijegeze, na drugoj razini naracije. Iako pripovijedanje ne teče kontinuirano tijekom *Flaubertove papige*, Louisina je priča jedina duga priča na drugoj razini dijegeze. Kada naratologija govori o odnosima priča na prvoj i drugoj razini dijegeze, obično spominje tri mogućnosti (usp. Rimmon-Kenan 2002; Ball 1997). Ako priča na hipodijegetskom nivou samim svojim postojanjem „tjera naprijed“ radnju na dijegetskom nivou, riječ je o njenoj akcionoj funkciji. Ako ta priča na neki način objašnjava glavnu priču u koju je umetnuta, radi se o eksplikativnoj funkciji, a ako priče na prvom i drugom nivou pripovijedanja uspostavljaju analoški odnos, odnosno odnos sličnosti i kontrasta, funkcija je tematska.

Na prvi pogled, može se činiti da *Verzija Louise Colet* vrši akcionu funkciju: i njezino se i Braithwaiteovo pripovijedanje bave Flaubertom, a sama činjenica Louisinog pripovijedanja izravno doprinosi barem jednoj glavnoj radnji, potrazi za papigom. Ipak, stvari s Louisinom verzijom stoje znatno složenije. Ta priča zapravo ima i akcionu i tematsku funkciju složenog *mise on abyme*, kojega je posebnost što se odnosi kako na tematiku tako i na pripovjedne probleme s kojima se susreće Braithwaite kao pripovjedač na 1. razini dijegeze.

Kako na 1. razini dijegeze *Flaubertove papige* postoje tri priče, Braithwaiteova, Ellenina i priča o Flaubertu, odnos između priča na prvoj i drugoj razini dijegeze nije jednostavan. Treba zato odvojeno razmotriti odnose u koje stupaju priče na 1. razini dijegeze i priča Louise Colet.

Počnimo od Braithwaiteove priče, one koja se odnosi se na njegovu potragu za Flaubertovom papigom i na njegov osobni život. Ta priča zapravo govori o umirovljenom liječniku čiji je Flaubert hobi. Njegovo dugogodišnje amatersko bavljenje francuskim piscem stvara svojevrsni odnos između njih, odnos u kojem liječnik pokušava „uhvatiti“ autora, no on mu stalno izmiče.

Kada Mieke Ball opisuje odnose između priča na različitim pripovjednim nivoima, kaže da se o *mise en abyme* (Ball primjerenijim smatra izraz *mirror-text*) radi onda kada se,

parafrazirajući obje priče, može pronaći jedan ili više značajnih zajedničkih elemenata (usp. Ball 1997). Na prvi pogled se može činiti da priča o liječnikovoj fascinaciji devetnaestostoljetnim piscem i priča Flaubertove družice doista nemaju značajne zajedničke elemente. Jedna govori o pokušaju da amater flaubertovac rekonstruira piščev život, a druga pripovijeda složen i dugotrajan ljubavni odnos koji je obilježio živote obiju sudionika. Ipak, odnos analogije između tih dviju priča postoji.

Njega sugerira već pripovjedno „izvanjsko“ isprepletanje Braithwaiteove i Louisine priče. Louisa se naime izravno spominje u priči koju pripovijeda Geoffrey, i to i u njegovoj priči i u onoj priči koja se bavi Flaubertom. Kaže kako će on „dati glas“ Louisi i rekonstruirati njezinu verziju (Barnes 1997: 151), čime se najavljuje poglavlje *Verzija Louise Colet*. Osim toga, time se daje do znanja da je Braithwaite na neki način „pripovjedač u sjeni“ tog poglavlja: on se naime sklanja da bi Louise mogla progovoriti.

Priče koje se javljaju na hipodijegetičkom nivou često se su priče koje pripovijedaju likovi one priče koja se iznosi na 1. razini dijegeze. Iako se Louise, kako je već rečeno, izravno spominje i u Braithwaiteovoj priči i u priči o Flaubertu, ona se teško može shvatiti naprosto kao lik iz priče na višem pripovjednom nivou. Kako je onda shvatiti?

Kako se *Flaubertova papiga* kao postmodernistički tekst u mnogo aspekata opire klasičnoj naratološkoj analizi, tako je i s problemom Louise Colet u Braithwaiteovoj priči. Njen je pripovjedni položaj u toj priči vrlo složen. Kako je Geoffrey pripovjedač, može se uvjetno reći kako je Louise lik koji se javlja u njegovoj priči. Ipak, ona nije lik iz njegove osobne priče; dok je on naš suvremenik, Louise je Flaubertov. Osim toga, Colet je doista postojala, a Braithwaite je lik romana. Pri tome se ne želi reći da je Louise Colet koja se javlja u *Flaubertovoj papigi* Louise Colet koja je doista postojala; ova je Louise tekstualni konstrukt, ali konstrukt koji je nastao na temelju jedne osobe koja je živjela u devetnaestom stoljeću. Jasno da pojava nefikcionalnog lika u priči jedne posve fikcionalne osobe pripada postmodernističkom književnom poigravanju pripovjednim konvencijama.

Louise se u Braithwaiteovoj priči javlja zbog Flauberta. Ona nema izravnu ulogu u Geoffreyjovoj osobnoj priči, ali ima ulogu u njegovoj osobnoj potrazi za Flaubertom. I tu se nazire bitni zajednički element u pričama Braithwaitea i Louise: to je Gustave Flaubert. No sam Flaubert nije dovoljan da bi se samo oko njega razvio *mise en abyme*, iako on izravno povezuje priču o piscu na 1. razini dijegeze i Louisinu priču na 2. razini dijegeze.

Ako bi se pokušalo vrlo sažeto parafrazirati Braithwiteovu priču i Louisinu priču, moglo bi se to učiniti ovako:

Jedna osoba pokušava živjeti (ljubavni) odnos sa osobom koja mu/joj stalno izmiče.

Ta parafraza lakše se „čita“ u Louisinoj priči. Ona naime izravno pripovijeda povijest jedne burne i neobične ljubavne veze. Pri tome je najvažnije kako Flaubert u toj priči dobiva bitno drugačija obilježja nego inače. Jasno da se i tu on veliki pisac; stvaranje je bilo ključno u njegovom životu. Ipak, ovdje Louise prvenstveno govori o Flaubertu kao muškarcu, kao ljubavniku koji joj ljubav i uzvraća i ne uzvraća. Uostalom, ta veza nije završila brakom, što bi za ono doba u najmanju ruku bilo za očekivati. A do braka nije došlo zbog Flauberta. On ne samo da nije zaprosio Louise nego je njihovu vezu pretvorio u niz privlačenja i odbijanja.

Louise se onda u *Verziji Louise Colet* osjeća pozvanom objašnjavati zašto se on ponašao na takav način. Kako je službena povijest u velikoj mjeri zaboravila Louise Colet kao književnu autoricu te je pamti gotovo isključivo zbog veze s velikim piscem, ovo poglavlje donosi tumačenje prema kojem je Louise zapravo bila dominantna osoba u vezi. Njihova veza nije uspjela zbog Flaubetovih neriješenih dilema, pa i kompleksa, odnosno zbog njegovih nedostataka kao osobe.

Tako se u Louisinoj priči težište pomiče s Flauberta na Louise; ispada kako je ženski dio te veze bio jači. Ona nikada ne umanjuje Flaubertovu veličinu; naprotiv, i sama kaže kako je znala da je on genij. Ono što ne izriče, ali se ipak pretpostavlja, činjenica je da ona to nije bila. Ipak smatra da Flaubert njezino pisanje nije dovoljno cijenio, da ga čak ni nije ozbiljno uzimao. To samo potvrđuje tumačenje prema kojem se pisac u toj vezi nije ponio kako treba. Nije dovoljno poštivao Louise kao ženu i osobu.

Priča o njihovoj vezi tako u *Verziji Louise Colet* postaje priča o stalnim i upornim pokušajima jedne žene da ostvari i održi ljubavni odnos, odnos koji druga strana ne smatra životno važnim. Utoliko se može reći da Flaubert stalno izmiče nastojanjima Colet. Pri tome je Flaubert taj koji određuje dinamiku, a onda i prirodu odnosa.

Tako ispričano, vidi se da *Verzija Louise Colet* uspostavlja analoški odnos sa Braithwaiteovom osobnom pričom, i to osobito u onom dijelu priče koji govori o njegovom odnosu s Ellen. Pri tome je Flaubert neka vrsta vanjske poveznice – Louise je ljubovala s Flaubertom, Braithwaiteu je Flaubert hobi – koja upućuje na dublje analogije.

Braithwaite naime provodi najveći dio života u braku s Ellen. No njeno samoubojstvo, koje Geoffrey ne može shvatiti ni objasniti, natjera ga da se suoči sa činjenicom da vlastitu ženu zapravo nije poznavao. Čini se da je on njihov brak smatrao sretnim. Ipak, znao je za Ellenine izvanbračne avanture, a znao je i da u njenom srcu postoji „tajna komora“ (Barnes 1997: 140), u koju ga nikad nije pustila. Ona mu je čitav život izmicala, baš kao što je Flaubert izmicao Louisi.

To je izmicanje ipak nešto značajnije u Braithwaiteovom slučaju. Flauberta Louise nije uspjela „upecati“, nije uspjela ostvariti trajnu sretnu vezu, ali ga je ipak dobro poznavala. On joj nije izmicao kao osoba; njoj su u *Verziji Louise Colet* gotovo posve jasni motivi njegovog ponašanja. Ona ga poznaje „iznutra“, ali ga „izvana“ ne uspijeva zadržati. Braithwaite s Ellen živi u dugogodišnjem braku, dakle u dugoj i stabilnoj vezi. Ipak, ta je veza tek izvana tako stabilna. Njena je smrt samo krajnja točka na kojoj suprug mora priznati samome sebi da nije doista poznavao svoju ženu. Oni su bili zajedno „izvana“, a „iznutra“ mu je ona stalno izmicala.

Ellen je dakako bitan dio Braithwaiteova života, a to znači i njegove priče. Ellenina priča ispričana je u poglavlju *Prava priča*, koje djelomično priča i o njenom mužu. Njihove su priče tako donekle isprepletene, ali se zbog analize mogu promatrati odvojeno.

Ellenin život u grubim crtama podsjeća na život Louise Colet: obje pokušavaju doseći sreću u ljubavi, i objema to ne polazi za rukom, obje imaju po jednu ključnu vezu, i u oba slučaja ta veza ne ostvaruje njihove nadanja. Tako shvaćeno, može se govoriti kako Louisina priča uspostavlja odnos *mise en abyme* u odnosu na Elleninu priču: jedna se priča zrcali u drugoj. Kako u tekstu Ellenina priča dolazi nakon Louisine, Louisina predstavlja svojevrsan uvod u Elleninu priču.

A upravo je potreba da ispriča supruginu priču jedna od glavnih preokupacija ključnog pripovjedača čitave *Flaubertove papige*. On nekoliko puta počinje pripovijedati o njoj, ali se svaki put prekine i tu priču ostavi za kasnije. Neki kritičari smatraju da je upravo ta priča ključna u čitavom romanu, te da je ono što Braithwaite zapravo hoće ispričati priča o vlastitoj supruzi, dok mu je potraga za Flaubertom neka vrsta vježbe. Opetovanim pokušajima da ispričaji što se dogodilo Ellen toj se priči daje osobito značenje s jedne strane, a s druge strane se potiče čitateljeva znatiželja i stvara posebna pripovjedna napetost.

Ellenina se priča pripovijeda u 13. poglavlju *Flaubertove papige* naslovljenom *Prava priča*. U njoj Braithwaite na prvoj razini diježeze priča biografiju svoje supruge. Iako ta biografija sadrži sve ključne elemente koje bismo u priči o nečijem životu očekivali, poput podataka o karakteru, rođenju, djeci, suprugu i smrti, ona opisuje Ellen tek „izvana“. Kako se ta priča bavi Braithwaiteovim pokušajima da shvati svoju suprugu, pripovijedanje se udaljava od tradicionalne priče o nečijem životu u prvom redu stalnom prisutnošću pripovjedača. Geoffreyjeva je priča o supruzi u nekoj mjeri tek priznanje da ju on jest volio, ali je nije razumio. Tako je to zapravo priča o ženi koja pokušava biti sretna, ali joj to ipak ne uspijeva te ona završava samoubojstvom. Zašto je ona zapravo počinila samoubojstvo, osnovno je pitanje koje ne pokreće samo priču o Ellen nego i cjelokupnu *Flaubertovu papigu*. Iako tijekom pripovijedanja Braithwaite daje naslutiti kako ga najviše zanima upravo to pitanje – pa onda čitatelj očekuje njegov odgovor na temelju tradicionalno napisanih sigurnih priča – do odgovora ne dolazi.

Priča o Ellen biva ispričana, ali ona ne donosi objašnjenje samoubojstva. Ipak, to ne znači da je njena priča loše ispričana, niti da je na neki drugi način manjkava. Radi se naprosto tome da ju pripovijeda pripovjedač u potpunosti svjestan svojeg ograničenog znanja. Braithwaite zna da o supruzi ne zna sve, pa je *Prava priča* puna protuslovlja: „Sretno smo živjeli; nesretno smo živjeli; živjeli smo dosta sretno.“ (Barnes 1997: 185). Njegovo priča o Ellen zato uvelike ostaje „izvana“, jer je on svjestan da je postojala „skrovita komora srca do koje ja nisam imao pristupa“ (Barnes 1997: 187).

To znači da je Braithwaite kao pripovjedač u potpunosti svjestan ne samo da ne zna sve o Ellen nego i da ne može sve o njoj znati. Zato ona ništa ne govori u *Pravoj priči*, nema glas, sve o njoj saznajemo samo posredovanjem Geoffreyja kao pripovjedača. Moglo bi se reći kako čitatelj ne može znati kakva je bila Ellen objektivno, jer do njene osobe nema izravno pristupa u pripovijedanju. No ključno je što je takav pristup Braithwaite imao – živio je s njom – a ipak ju nije uspio doista upoznati.

U *Verziji Louise Colet* Louise kao pripovjedač nema tih problema. Ona nastupa potpuno uvjeren u sebe i svoju priču. No ta priča nije samo njezina nego i Flaubertova: ona govori o odnosu dvoje ljudi. Tako i Louisina priča i Ellenina priča govore o jakoj ženi i njenoj vezi s muškarcima. U oba slučaja te veze završavaju nesretno, pa se može reći kako *Verzija Louise Colet* predstava pripovjedni *mise en abyme* u odnosu na Elleninu priču.



Iako dakle u nekoj mjeri i *Verzija Louise Colet* i *Prava priča* pričaju istu priču, te se priče doimaju vrlo različitim zbog načina na koji su ispričane. Ellenina priča ostavlja dojam pripovijedanja „izvana“: Braithwaite želi biti pouzdan pripovjedač, ali opseg njegova znanja nije dovoljan da ispriča priču koja bi u potpunosti bila sigurna u sebe. U želji da ispriča njenu priču mora ostati „na površini“; do onoga „iznutra“ ne može doprijeti. Osim toga, odnos Ellen i Braithwaite „izvana“ se čini sasvim spoznatljiv: brak u kojem žena završava samoubojstvom. Tek pokušaj da se dođe do onog „iznutra“ tu naizgled jednostavnu priču čini iznimno složenom. Tek pripovijedanje o odnosu Ellen i njenog supruga otkriva složenost i nesigurnost na prvi pogled sasvim tradicionalne i sigurne priče, a to se u prvom redu postiže opetovanim vraćanjem pažnje pripovjedača na čin pripovijedanja.

I Louise je svjesna da priča priču. *Verzija Louise Colet* počinje ovako: „E, sad čujte moju priču. Zahtijevam da me saslušate.“ (Barnes 1997: 153) Ona se, strogo gledajući, u početku nalazi u pripovjednoj situaciji koja je gotovo identična onoj u kojoj se nalazi Braithwaite kad priča Elleninu priču. Radi se o pripovjedaču u 1. licu koji priča priču o vlastitu odnosu s ključnom osobom njegovog života. Taj pripovjedač se nalazi unutar dijegeze i priča priču koju je i sam proživio. I kod Louise i kod Braithwaitea postoji određeni vremenski odmak od događaja o kojima pripovijedaju. Tako oni oboje počinju u istoj pripovjednoj situaciji, no razvijaju je u bitno različitim, zapravo oprečnim smjerovima.

Braithwaite zna da ne zna sve o Ellen. Louise međutim zahvaljujući pripovjednoj situaciji u 1. licu zna sve i o sebi i o Flaubertu. Njezin odnos s velikim piscem pun je proturječja samo „izvana“, za onoga koji nije bio „unutra“. Louise pripovijeda o odnosu koji je u povijesti ostao nerasvijetljen jer se nije znalo za njezinu verziju. Njezina *Verzija* pogled je „iznutra“, pa Louise može protumačiti sve ono što se u tom odnosu činilo krajnje neobičnim, paradoksalnim, gotovo bizarnim. Tako Louise nastupa kao pripovjedač u 1. licu, ali je upravo to legitimira kao posve pouzdanog pripovjedača, onog pripovjedača koji zbog svoje pripovjedne homodijegetičke situacije ima uvid u sve elemente ljubavnog odnosa o kojem pripovijeda. To ju međutim ne pretvara u nekakvog pripovjedača u 3. licu; priča uvijek ostaje verzija Louise Colet.

Može se stoga reći da se odnos *mise en abyme* između Ellenine i Louisine priče ne odnosi samo na tematiku priča nego i na njihovo pripovijedanje. Louisina priča naime obrće pripovjednu situaciju Ellenine priče. Dok priču o Ellen pripovijeda pripovjedač u 1. licu koji, upravo zahvaljujući tome što pripovijeda u 1. licu, ne zna cijelu priču, Louisinu priču

pripovijeda pripovjedač u koji, upravo zahvaljujući tome što pripovijeda u 1. licu i stalnoj unutarnjoj fokalizaciji, zna cijelu priču.

Kako u tekstu *Verzija Louise Colet* prethodi *Pravoj priči*, prema naratološkim spoznajama očekivalo bi se da Louisina priča bude svojevrsni ključ po kojem se može razumjeti Ellenina priča. No čitatelj se u Elleninoj priči susreće sa obrnutom pripovjednom situacijom. Braithwaite naime stalno naglašava problematičnost vlastitog pripovijedanja, nasuprot Louisi koja je u svoje pripovijedanje sigurna. Ono što međutim Louisnu priču ipak zadržava na razini tek jedne verzije zapravo je njen položaj unutar čitavog romana. Ta priča je naslovljena *Verzija Louise Colet*, a ne, recimo, *Istina o vezi Louise Colet i Flauberta*. Iako Braithwaite pušta Louisu da sama ispričaji njihov odnos, on ga kao glavni pripovjedač čitavog djela na prvoj razini diježeze problematizira. Stoga Louisina priča ne predstavlja nekakvu konačnu verziju i konačni odgovor.

A ta je priča najvažnija upravo u odnosu koji uspostavlja s pričom o Flaubertu. Kako je priča o Flaubertu usko vezana uz Braithwaiteovu priču o potrazi za papigom, nije moguće postaviti jasne tekstualne i pripovjedne granice između tih dviju priča. Priča o piščevu životu, neka njegova osebujna biografija, u nekim poglavljima posve je odvojena od Geoffreyjeve priče o potrazi za papigom. Kako je već objašnjeno na koji način Louisina priča odnosi prema Braithwaiteovoj osobnoj priči o Ellen i o potrazi za papigom, potrebno je još promotriti što se dešava u međuodnosu Louisine i Flaubertove priče.

Strogo uzevši, Louise je u *Flaubertovoj papigi* lik u priči o Flaubertu. Prvi put se spominje već u 2. poglavlju, *Kronologiji*, a zatim se o njoj govori na nekoliko mjesta. Najvažnija su ona u kojima Braithwaite izravno kaže da namjerava rekonstruirati Louisinu verziju njihovog odnosa. Tako se ta priča najavljuje, a kako je, načelno rečeno, ona ispričana na hipodijegetskom nivou koju uokviruje više teksta ima i veće značenje unutar čitavog djela (usp. Ball 1997), može se reći da ona ima izuzetno značenje za shvaćanje *Flaubertove papige*.

Braithwaite pokušava, pripovijedajući o Flaubertu, „uloviti“ samog pisca. Pri tome mu najveći problem predstavlja činjenica da je sam svjestan svoje pripovjedne situacije: on je pripovjedač-lik koji uz unutarnju fokalizaciju pokušava ispričati priču o velikom piscu. No ta ga pripovjedna situacija samo navodi na osvještavanja niza problema koji prate takvo pripovijedanje, koje nužno rezultira sumnjom u priču. Priča koju Braithwaite priča o Flaubertu svakako jest priča – nije nekakvo nefabularno djelo – ali je nesigurna priča.

Louisina priča tematski „okreće“ priču o Flaubertu. Ona naime govori o piscu, ali prvenstveno kao svom partneru. Osim toga, ona u velikoj mjeri govori o samoj Louisi i njezinoj potrebi da se njezina priča čuje. Tako se na samom početku ta priča definira kao Louisina priča, a ne Flaubertova; u njoj je Louise barem u jednakoj mjeri važnija kao i veliki pisac, ako ne i važnija. To predstavlja obrat u odnosu na temu priče na prvoj razini dijegeze, gdje je Flaubert ključna osoba.

Tematski Louisina priča predstavlja *mise en abyme* u odnosu na priču o Flaubertu, ali je za cjelinu djela još važnije što ona uspostavlja *mise en abyme* s Flaubertovm pričom s obzirom na pripovjedne probleme s kojima se susreće pripovjedač na 1. razini dijegeze. *Verzija Louise Colet* nije samo zrcalni tekst u tematskom pogledu u odnosu na priču o Flaubertu nego je zrcalni tekst s obzirom na pripovjednu situaciju priče o Flaubertu.

Braithwaite, kao predani flaubertolog, želi ispričati priču o piscu. Misli da je to najbolje učiniti tako da ispriča njegov život, njegovu životnu priču. No pripovijedanje Flaubertove biografije ispada daleko složenije nego što je to mislio. Ključan je problem što je Braithwaite svjestan da svaka biografija ima pripovjedača. Tradicionalne su biografije napisane u 3. licu jednine, s upotrebom sveznajućeg pripovjedača koji na sve načine pokušava svoju osobnost sakriti. Tako se stvara pripovjedna situacija koja teži dojmu priče koja se sama pripovijeda. No svaka priča – da bi uopće bila priča – mora imati pripovjedača, bio on osoban ili neosoban. Tako, recimo, biografija Frederica Browna *Flaubert* dosljedno provodi pripovjednu situaciju koja u najvećoj mjeri sugerira objektivnost: neimenovani pripovjedač u 3. licu jednine sa stalnom vanjskom fokalizacijom. Čak se potpuno izbjegava pogled „unutra“: nikada se izravno ne govori o Flaubertovim osjećajima npr. Kada se o njima govori, to se čini na temelju nekih drugih tekstualnih dokumenata, pa je jasno da pripovjedač ipak nema poziciju sveznajućeg pripovjedača.

Upravo takav pripovjedač htio bi biti Braithwaite i kad priča o Flaubertu, i kad priča o Ellen, ali to nikako ne može biti. Struktura Louisinog i Braithwaiteovog pripovijedanja se uvelike podudaraju jer sugeriraju izravno pripovijedanje nekome tko se ne imenuje, ali je ipak prisutan. Braithwaite se mnogo puta tijekom djela izravno obraća adresatu. Da se i Louise izravno obraća nekome, jasno je već na samom početku njezine priče: „E, sad čujte moju priču. Zahtijevam da me saslušate. Evo, uhvatite me ispod ruke, tako, vidite, pa da se prošetamo. Imam vam ja svakakve zgode ispričati; dopast će vam se, vidjet ćete. Idemo kejom pa ćemo prijeći preko onog mosta – ne ovog, onog drugog – i možda popiti negdje neki

konjak, i pričekati da se pritulje plinske svjetiljke, pa ćemo se onda vratiti.“ (Barnes 1997: 153)

Tijekom svojeg pripovijedanja, Louise se više puta obraća svome adresatu<sup>12</sup>, pa je jasno da je čitavo poglavlje zamišljeno kao svojevrsni razgovor. Kako osoba kojoj je upućena Louisina priča nije imenovana, može se postaviti pitanje kome ona to priča. Na temelju čitavog teksta može se vidjeti kako se Louise zapravo obraća Braithwaiteu, iako ga izravno nikada ne oslovljava imenom. Za to postoje indirektni dokazi i u Braithwaiteovoj priči o Flaubertu i u Louisinoj priči.

Braithwaite kaže kako će on rekonstruirati verziju Louise Colet. U nekoliko navrata on podsjeća da će to učiniti, čak nas izvještava o tome da napreduje. Već bi se na temelju toga moglo zaključiti kako je upravo Braithwaite osoba koja razgovara s Louise. No to još nije dovoljno za definitivan zaključak kako je on adresat Louisine priče; to je jasno tek na temelju analize.

Kako je *Verzija* izvedena kao svojevrsni Louisin monolog – ona čitavo vrijeme pripovijeda, i nitko drugi nema glas u tom poglavlju – priča se otkriva kao fingirani dijalog. Louise i adresat šecu, a ona mu priča o sebi i Flaubertu. Pri tome je njihova interakcija – iako nije u prvom planu – jasno prisutna. Ne samo da Louise određuje smjer šetnje – „preko onog mosta – ne ovog, onog drugog“ (Barnes 1997: 153), nego i odgovara na neizgovorena pitanja svog suputnika:

„Ne slažete se sa mnom?“ (Barnes 1997: 153)

„Gledate me na način koji dobro poznajem. Predmnijevam da želite čuti kakav je Gustave bio ljubavnik?“ (Barnes 1997: 155)

„A sad vi pogodite koju sam boju cvijeta izabrala u parku dvorca Windsor.“ (Barnes 1997: 162)

„Kad vam kažem. Opipajte mi još jednom puls. Eto vidite, što sam vam rekla?“ (Barnes 1997: 171)

---

<sup>12</sup> Engleska terminologija koristi termin *naratee*.

Adresat ostaje obavijen velom šutnje, no njegov je identitet vrlo važan. Kako je već rečeno, Louise ga nikada ne oslovljava imenom, ali je iz njene priče moguće izvesti niz bitnih karakteristika osobe s kojom ona razgovara. Radi se o muškarcu – „koju ono riječ vi muškarci volite?“ (Barnes 1997: 153) – mlađem od Louise – „starija sam od vas“ (Barnes 1997: 153) – koji je Englez – „prijatelj vašeg filozofa gospodina Milla“ (Barnes 1997: 154). Ukratko, Louise pripovijeda Braithwaiteu. On, koji je glavni pripovjedač *Flaubertove papige*, u *Verziji Louise Colet* je intradijegetički adresat.

Kako se i Braithwaite tijekom čitavog romana često obraća neimenovanom adresatu, i njegovo je pripovijedanje zamišljeno kao priča o Flaubertu koju on nekome pripovijeda, i to netko kome se obraća sa „vi“. Baš kao i Louise, on pripovijeda nekome s kim nije blizak. Taj je adresat također intradijegetički, ali o njemu ne znamo mnogo. Znamo samo da Braithwaite slijedi u stopu, što je osobito vidljivo u poglavlju *Prelazak preko Kanala*:

„Poslušajte.“ (Barnes 1997: 87)

„Tek toliko da se okuražim da vam ispričam sve o... čemu? O komu?“ (Barnes 1997: 91)

„Evo, vi sad bar vidite kakva je boja mojih očiju.“ (Barnes 1997: 103)

I Braithwaite i Louise se u svojim pričama izravno obraćaju nekome: Braithwaite neimenovanom ali jasno prisutnom adresatu, vjerojatno nekom mogućem čitatelju, a Louise Braithwaiteu. Tako *Verzija Louise Colet* i u tom pripovjednom smislu postaje zrcalni tekst Geoffreyjevog pripovijedanja. Oni su oboje pripovjedači u 1. licu jednine koji svoje priče pripovijedaju prisutnom neimenovanom slušatelju.

Ako se dakle Braithwaiteova priča o potrazi za pravom Flaubertovom papigom zrcali u priči Louise Colet, koja se naziva njezinom verzijom, onda se čini da i Geoffreyjeva priča o piscu može biti samo jedna verzija. Iako se može doimati da uvođenje Louise kao pripovjedača donosi određenu sigurnost osnovnoj priči, to nije tako. Naprotiv, sama Louisina priča kao rekonstrukcija i kao verzija jasno sugeriraju nesigurnost kako te priče tako i one Braithwaiteove. Odnosi između Louise priče i sve tri glavne priče *Flaubertove papige* pokazuju se tako kao važni elementi međusobnog destabiliziranja tih priča.

#### 4.5. PAPIGA: ŽIVOTINJA, SIMBOL, INTERTEKST

U *Flaubertovoj papigi* papiga nije važna samo u naslovu. Ona tijekom čitanja i tumačenja djela dobiva vrlo neobična i disparatna značenja. Velika većina su zapravo su simbolička, iako su neka od njih i denotativna. No neobičnost je u tome što su značenja simboličke papiga tako različita i pokrivaju tako veliko značenjsko područje – pri čemu ipak ostaju vezana uz papigu – da se može govoriti o nesigurnom simbolu, simbolu koji se gradi upravo u *Flaubertovoj papigi*.

Roman samo naizgled počinje jednom običnom, nesimboličnom papigom. Papiga koju Braithwaite ugleda na prečki u Hôtel-Dieuu jest jedna obična preparirana ptica, koja je međutim već tamo nekako odvojena od uobičajenog značenja. To je primjerak papige koji treba reprezentirati svoju vrstu u jednom muzeju; ne radi se dakle o susretu s nekakvom prirodnom životinjom. No papiga koju Braithwaite susreće ne nalazi se u prirodoslovnom muzeju i njezina funkcija nije pokazati kako zapravo ta životinja izgleda, nego se ona predstavlja kao papiga koju je Flaubert držao na svom pisaćem stolu dok je pisao novelu *Priprosto srce*. Dotična papiga nije dakle važna sama po sebi, nije važna kao ptica, nego je ona uzor za stvaranje jedne tekstualne papige, Louloua. Papiga na koju Braithwaite slučajno nailazi predstavlja svojevrsni „povratak denotaciji“, jer to je prirodna, „prava“ papiga na temelju koje je stvoren tekstualni konstrukt Louloua. Preparirana životinja – barem na samom početku *Flaubertove papige* – nema simboličko ni metaforičko značenje, ali ima prostornu i vremensku vezu s Flaubertom: bila mu je na stolu. Ona predstavlja preokrenuti proces simbolizacije papige koji provodi Félicité u *Priprostom srcu*.

Ta papiga je dakle Braithwaiteu važna samo zbog Flauberta, odnosno zbog Louloua. Geoffrey zapravo u muzeju vidi pticu koja je poslužila kao „stvarna podloga“ za stvaranje jedne tekstualne papige, pa onda ta ona daje osobito značenje papigi koja je stajala na Flaubertovom stolu. Braithwaitea ne zanima dakle „papiga kao papiga“, nego papiga koja je poslužila kao uzor za jednu umjetničku tvorevinu. U tom smislu se Braithwaite ponaša kao biograf flaubertolog: zanima ga sve u vezi Flauberta.

Tako papiga u Hotel-Dieu na početku *Flaubetove papige* još nema određeno simboličko ni metaforično značenje, ali svoju važnost dobiva na temelju intertekstualnog odnosa Barnesova djela i Flaubertove novele.

Sama Flaubertova novela zapravo je ironičan prikaz procesa simbolizacije. Neuka i sirota Félicité u životu gubi sve što joj je ikada nešto značilo. Na kraju joj ostaje samo papiga Loulou. Kad i Loulou umre, Félicité ga da preparirati, da bi on tako na neki način ipak ostao s njom. Kako vrijeme prolazi, on za Félicité dobiva sve veće i veće značenje; ona čak smatra kako je papiga primjerenija prikazu Duha Svetoga nego je to golubica. Kad umire, učini joj se da se otvaraju nebesa i da je dočekuje ogromna papiga.

Kad se govori o *Priprostom srcu*, najčešće ga se navodi kao primjer Flaubertove groteske i ironije, kako to čini i Braithwaite u *Flaubertovoj papigi* (Barnes 1997: 16). Čitava se novela gradi se na igri između osjećaja simpatije prema Félicité i njene ironizacije. Vrhunac Flaubertove ironije zapravo je proces simbolizacije, proces u kojem papiga za Félicité dobiva sve važnije i važnije simboličko značenje. Početak je toga osjećaj obožavanja koji Félicité osjeća prema životinji, a kraj izravno povezivanje Duha Svetog i papige. Novela ne bi bila tako ironična da jedna sasvim obična papiga za Félicité ne postaje simbol. Priprostost, jednostavnost srca glavne junakinje najbolje se očituje upravo u procesu pretvaranja obične životinje u simbol Duha. Upravo to povezivanje dvije gotovo krajnje opreke, brbljave životinje i jednog od elemenata Božjeg trojstva, stvara dojam izrazite ironije. A taj je kraj procesa simbolizacije i poanta novele.

Pri tome Félicité, čini se, nije svjesna da papiga kao životinja ima i kulturnom tradicijom određeno značenje. To je u skladu s realističkom motivacijom: odakle bi neuka devetnaestostoljetna služavka znala da papiga kulturološki predstavlja brbljavu, ali priglupu pticu. Ona doduše može naučiti izgovarati neke riječi iz ljudskog jezika – što ne može nijedna druga ptica – ali ipak ne razumije značenje tih riječi. Tako se i kaže „govori kao papiga“ kada se želi naglasiti da netko samo ponavlja ono što je čuo, a da pri tome ne zna pravo značenje onoga što izgovara. Papigi se dakle pripisuje želja da govori, ali i nemogućnost da nešto kaže, pa je zapadnoevropska kulturna tradicija – koje je Flaubert itekako svjestan – svrstava u manje vrijedne ptice. Ona jest doduše šarena; perje joj je lijepih boja, ali ispod toga nema neke „dubine“. Doista joj nedostaje duh, a upravo u toj i takvoj ptici priprosta Félicité vidi utjelovljenje Duha Svetoga. Njena jednostavnost i neobrazovanost povezuje ljepotu perja i mogućnost govora s onim što je čula u crkvi, pa izjednačava pticu koja se gotovo smatra

negacijom duha – jer govori, a ne shvaća što govori – i sam Duh Sveti, koji je „čisti duh“. Ključno je pri tome što njenim priprostim zaključivanjem rukovodi i ljubav prema životinji koja je s njom dugo živjela. Iako se pripovjedač u 3. licu jednine novele drži na odstojanju od ispričanog, jasno je da istovremeno želi pobuditi i suosjećanje s Félicité.

Priprostost Félicité očituje se u osobitom shvaćanju dvaju simbola, papige i golubice, i njihovim povezivanjem s Duhom Svetim. Iako sama, kako se čini, ne zna kako naša kultura papigu smatra priglupom i ispraznom, ne zna za njeno simboličko značenje, novela s takvim shvaćanjem računa i na temelju sraza dvaju simboličkih shvaćanja te ptice – kulturološkog i osobnog – stvara ironiju i grotesku. A Braithwaite sve to zna.

*Flaubertova papiga* gradi simboličko značenje papige s jedne strane na temelju njenog općeg simboličkog značenja, s druge strane na intertekstualnoj papigi Loulou, s treće na simboličkom značenju koje papiga neočekivano dobiva za Braithwaitea. A to se značenje – ključno za djelo – stvara u dva koraka. Prvi se dešava odmah kada Braithwaite pomno pogleda pticu:

„Zagledao sam se u tu pticu i, na svoje veliko čudo, osjetio sam da sam uspostavio blisku vezu s piscem koji je oholo zabranio potomstvu da se zanima za njegovu ličnost. (...) Ali ovdje, u ovoj običnoj zelenoj papigi, sačuvanoj na uobičajeni ali opet tajanstven način, bilo je nečega zbog čega sam oćutio da sam tako reći poznavao samog pisca. Bio sam u isti mah dirnut i razgaljen.“ (Barnes 1997: 15)

Papiga posve neočekivano za Braithwaitea postaje simbol „izravne veze“ s velikim piscem, one veze koju zapravo stalno pokušava uspostaviti kao amaterski flaubertolog, kako se to vidi iz kasnijeg razvoja radnje. Iako svjestan da se prošlost ne može samo „uloviti“, ptica mu se nadaje kao simbol mogućnosti emocionalnog povezivanja s davno preminulim piscem, povezivanja koje inače baš nikako nije moguće. No tu nije kraj simbolizaciji životinje:

„Da li čitalac griješi – ili je, što je još gore, sentimentaln – kad misli da ona papiga u bolnici Hôtel-Dieu simbolizira piščev glas? A upravo sam ja to učinio.“ (Barnes 1997: 19)

Papiga dakle nije samo emocionalna, jednostrana veza s Flaubertom u kojoj Braithwaite „posiže“ za piscem i „dosiže“ ga, nego simbolizira i intelektualnu vezu, odnosno piščev glas. Ako ga se zapita, možda će i odgovoriti: inače načelno neodrediva kategorija piščevog glasa ovdje je locirana, i to u papigi. Veza s Flaubertom je potpuna. Ipak, stvari nisu



tako jednostavne, a toga je svjestan i Braithwaite. Osim što je iznenađen vlastitim emocionalnim odgovorom na papigu, postavlja sam sebi i još jedno važno pitanje: „Možda to znači da sam priprost koliko i Félicité?“ (Barnes 1997: 19) Braithwaite se dakle uspoređuje s likom *Priprostog srca*.

No još ranije on prepričava kako sam sadržaj te novele tako i njezine moguće interpretacije. U tom je *Priprosto srce* ne samo intertekst *Flaubertove papige* nego i tekst unutar teksta. A važnost odnosa dvaju tekstova nije samo u definiranju poticaja čitavog zapleta – koja je papiga prava – nego i u načinu na koji se stvara i zatim razgrađuje simboličko značenje te ptice.

Braithwaite pripovijeda sadržaj *Priprostog srca*. Ta priča s jedne strane funkcionira kao objašnjene njegovog interesa za papigu, a s druge kao složeni *mise en abyme* procesa simbolizacije papige.

*Priprosto srce* tako je u *Flaubertovoj papigi* ispričovijedano iz dva razloga. Prvi se odnosi na potrebu da se čitatelja uvede u problematiku same Flaubertove papige. Drugi je složeniji jer se temelji na dvije moguće interpretacije priče u priči. Kako je parafraza *Priprostog srca* unutar Barnesovog djela zapravo priča umetnuta u Braithwaiteovo pripovijedanje na prvoj razini dijegeze, njezina funkcija u odnosu na okvirnu priču može se objasniti kao eksplikativna. Ta priča eksplicira zašto je papiga uopće izložena u muzeju i zašto je ona Flaubertova papiga. Treba svakako reći da je ona Flaubertova zato što mu je stajala na stolu, a ne zato što je on doista posjedovao neku – živu ili punjenu – papigu; preparirana ptica iz muzeja stoga je Flaubertova samo uvjetno. Njezina veza s piscem se objašnjava pričom u priči. Papiga ne postaje za Braithwaitea Flaubertova zato što je naprosto poslužila kao model, nego zato što u njoj vidi simbol piščeva glasa. Ona je tek onda doista Flaubertova papiga kad se Geoffreyju čini da sam francuski pisac govori kroz nju. A to je u izravnoj vezi s drugim mogućim tumačenjem priče *Priprostog srca* koju iznosi.

Kako Geoffrey postavlja pitanje nije li priprost kao i Félicité kad papigi pripisuje simboliku piščeva glasa, on sam uspostavlja moguću paralelu između sebe samog i Félicité. To zapravo znači da postoji analogija između priče o Braithwaiteovoj potrazi za papigom i Félicitéine priče. Ne može se govoriti o „čistom“ slučaju analogije, a niti o „čistom“ slučaju *mise en abyme*, no ako *mise en abyme* shvatimo u najširem smislu priče koja sažeto ponavlja

glavnu priču, onda se u nekom smislu *Priprosto srce* može shvatiti kao obrnuto zrcaljenje glavne priče *Flaubertove papige*.

*Priprosto srce* se ukratko može ispričati kao postupna simbolizacija: od žive, prave papige, Loulou postaje najprije preparirana životinja, a s vremenom i simbol, i to simbol Duha Svetoga. Félicité je lik u kojem se ta simbolizacija zbiva, a kako sve pripovijeda realistički pripovjedač u 3. licu jednine, proces simbolizacije je groteskan i zapravo smiješan jer Félicité u njega doista vjeruje. Pri tome kontrast između Félicitéinog simboliziranja ptice i čitateljevog kulturološkog iskustva koje papigu baš nikako ne vezuje uz Duha Svetoga stvara ironičan efekt.

Braithwaiteovo smještanje piščeva glasa u prepariranu papigu podsjeća na ono što Félicité čini te je on toga i svjestan. No za razliku od nje, Geoffreyjeva simbolizacija životinje dešava se takoreći odmah, na samom početku romana, a priča se dalje razvija kao desimbolizacija, odnosno pojašnjavanje zašto ptica iz muzeja nije i ne može biti baš prava Flaubertova papiga. Čitava je *Flaubertova papiga* polagano destabiliziranje simbola piščeva glasa, da bi se na samom kraju pokazalo da je sam lociranje piščevog glasa u papigi bilo posve pogrešno. A u tom smislu o pogrešnoj simbolizaciji, odnosno davanju simboličkog značenja jednoj papigi, koje ona ne samo da nema nego ni ne može imati, govori kako *Priprosto srce* tako i *Flaubertova papiga*. Utoliko se Braithwaiteovo uvođenje priče o Félicité i papigi može u širem smislu shvatiti kao obrnuti *mise en abyme* glavne priče *Flaubertove papige*. Kako se u Flaubertovoj noveli ironizira simbolizacija papige, tako se i u Barnesovom djelu također ironizira povezivanje piščeva glasa i papige u simbol. Toga je svjestan čak i pripovjedač, ali da bi spoznao svu ironiju simbolizacije papige koju sam provodi, mora otkriti koja je papiga ona prava Flaubertova. Geoffrey naime otkriva da papiga – koja je simbol piščeva glasa – možda uopće nije „prava“ Flaubertova papiga, jer u dijelu piščeve kuće u Croissetu koji još postoji pronalazi drugu pticu za koju *gardienne* muzeja tvrdi da je papiga koja je stajala na Flaubertovom stolu kad je pisao *Priprosto srce*. Ukratko rečeno, postoje dvije prave Flaubertove papige. Ali ako su dvije, onda jedna nije prava: „Kako usporediti dvije papige, od kojih su jednu pamćenje i metafora već idealizirali, a druga je kreštav uljez? (...) Kad sam se vratio kući, udvostručene papige i dalje su mi lepetale krilima u glavi: jedna od njih draga i neposredna, druga kočoperna i upitna.“ (Barnes 1997: 21-22)

Upravo će udvostručene papige potaknuti pričanje čitave *Flaubertove papige*, jer se okvir djela može opisati kao Braithwaiteova potraga za pravom papigom koja je Flaubertu poslužila kao model za Louloua. A sama ideja da se piščev glas locira upravo u papigu gradi se na temelju spajanja intertekstualne i kulturološke simbolike te ptice:

„Félicité + Loulou = Flaubert? Nije baš tako, ali mogli bismo ustvrditi da se on krije i u njoj i u njemu. Félicité sadrži njegov karakter; Loulou sadrži njegov glas. Moglo bi se reći da je papagaj, koji predstavlja vještu vokalizaciju bez velike pameti, Čista Riječ. Francuski akademik rekao bi da je papagaj *un symbole du Logos*. (...) Zar je pisac nešto mnogo više od profinjena papagaja?“ (Barnes 1997: 17)

Ideja da je Flaubert papiga u smislu Čiste Riječi neobičan je način simboličkog tumačenja te životinje, ali predstavlja dosljedno izvođenje uvriježenog simboličkog značenja papige do krajnjih granica. Odatle onda i Braithwaiteu ideja da je upravo papiga koja je stajala na Flaubertovom stolu dok je pisao *Priprosto srce* simbol piščeva glasa. Tako se osobna simbolika papige koju izvodi Braithwaite oslanja i na intertekstualnu simboliku Louloua i na kulturološku, ali ih obje mijenja i „pomiče“ jer ih logički izvodi dokraja. A onda se pojavljuje druga „prava“ papiga.

Zašto je pitanje autentičnosti papige za Braithwaitea toliko važno?

Kako je on amaterski flaubertolog, moglo bi se reći kako se radi o naprosto o znatiželji, jer se mnogi biografi bave upravo pronalaženjem autentičnih stvari koje su veliki ljudi iz prošlosti posjedovali, pa na temelju njih pišu biografije. No pravi odgovor leži dublje i vezan je za simbolizaciju papige koju provodi Braithwaite. On naime želi locirati piščev glas. Ali pravo je pitanje zašto to želi.

Odgovor koji se sam nadaje dakako govori o nekoj vezi s piscem, koja je konkretizirana u papigi. Takvu sličnu vezu sanjaju svi biografi jer bi ona omogućila neku vrstu dodira s osobom čiji se život opisuje. Kako je Flaubert odavno mrtav, to nije moguće, ali Braithwaite svejedno želi „uspostaviti vezu“. A ta veza s piscem znači i veza s prošlošću. Braithwaite je naime svjestan da njegov pokušaj da rekonstruira Flaubertov život znači rekonstrukciju prošlosti. No prošlost je prošla, a da bi se to objasnilo, koristi se simbol papige u drugačijem značenju:

„Ovo se ne razlikuje mnogo od načina na koji lutamo kroz prošlost. (...) Opažamo prečku za papigu. Tražimo papigu. Gdje je papiga? Još joj čujemo glas; ali vidimo samo голу drvenu prečku. Ptica je odletjela.“ (Barnes 1997: 63)

I u tom slučaju je simbolika papige građena na intertekstualnosti, na odnosu prema jednoj epizodi iz *L'Education sentimentale*. No dok u tom tekstu papiga nema osobito značenje, u *Flaubertovoj papigi* ona dobiva značenje simbola prošlosti koju se nikako ne može izravno dosegnuti jer je „ptica odletjela“. A upravo zbog toga što prošlost ne možemo dohvatiti, ne možemo je u potpunosti ni spoznati, što se ponovno sugerira simbolom papige, ovaj put u malo izmijenjenom značenju:

„Ponekad prošlost može biti prase namazano mašću; ponekad medvjed u brlogu; a ponekad naprosto bljesak papige, dva podrugljiva oka što se krijese iz šume.“ (Barnes 1997: 124)

Papiga kao simbol prošlosti ovdje dobiva neobičan element podrugljivosti, jer je prošlost uvijek više od onoga što mi danas možemo dohvatiti. I upravo je zato Braithwaiteu tako važna Flaubertova papiga i veza s piscem. No pravi problem nastaje u trenutku kada Braithwaite otkriva da veza nije „prava“ jer papiga možda nije „prava“.

Problem autentičnosti papige međutim ne može se svesti ni naprosto na biografovu znatiželju, niti na pokušaj otkrivanja načina da se s piscem ipak nekako emocionalno stupi u vezu. Pitanje koja je papiga prava ključno je za Braithwaitea jer ga on shvaća kao pitanje gdje je piščev glas zapravo te koji je piščev glas pravi. Iako je i sam iznenađen vlastitom interpretacijom papige kao simbola piščeva glasa, taj mu je simbol od ključne važnosti. Ne radi se zapravo o problemu autentične papige, nego o problemu autentičnog simbola. Ako je papiga lažna, onda ona nije stajala na Flaubertovom stolu i stoga ne može biti simbol piščev glasa. To znači da se okvir fabule *Flaubertove papige* zapravo odvija na dvije razine: nesimboličkoj i simboličkoj. Na nesimboličkoj razini, da tako kažemo, Braithwaite želi riješiti pomalo luckastu zagonetku o dvjema „pravim“ Flaubertovim papigama. Na simboličkoj razini, on želi otkriti „pravi“ piščev glas. Ali što mu taj glas uopće može reći?

Braithwaite je liječnik i ne pokušava spiritistički „dozvati“ piščev duh. Ipak mu je pitanje prave papige i pravog piščevog glasa od ključne važnosti. On naime piščev glas izravno povezuje s pravim značenjem književnog djela. Ako uspije locirati piščev glas,

odnosno pronaći koja je papiga prava, uspjeh će doći do neke vrste konačnog značenja Flaubertovih djela. Kako je njegovo glavno djelo *Gospođa Bovary*, koja pripovijeda o Emmi i Charlesu Bovary, njezinoj nevjeri i samoubojstvu, Braithwaite će moći locirati pravo značenje tog romana. A on je njega od ključne važnosti jer se priča njegovog života sastoji od braka s Ellen, njezine nevjere i samoubojstva. Ako spozna konačnu interpretaciju Emme Bovary, možda sazna i nešto o vlastitoj pokojnoj supruzi, koju – kako shvaća – uopće nije poznao.

Braithwaite razmišlja i zaključuje kao književni teoretičar pozitivizma: papiga je važna jer je to predmet koji je, barem nakratko, pripadao Flaubertu; osoba autora je ključna za shvaćanje djela, ono tumačenje djela koje je autor imao na umu dok ga je pisao zapravo je jedino pravo i konačno tumačenje tog djela, tumačenje kojem svaki čitatelj treba težiti. Iako književna teorija odavno ne razmišlja na taj način, mnogi smatraju kako ne samo da postoji jedna konačna interpretacija nekog književnog djela nego ju je i moguće doseći. Zato Braithwaite silno zbunjuje postojanje druge „prave“ papige.

Još će ga više zbuniti kraj njegove potrage, koji se opisuje u zadnjem poglavlju djela pod naslovom *A papiga...* Iako potraga za pravom papigom predstavlja fabularni okvir *Flaubertove papige*, o njoj se izravno govori samo u prvom i zadnjem, petnaestom poglavlju. Doduše, papige se nekoliko puta spominju u djelu – recimo, u *Flaubertovom bestijariju* postoji stavka „papiga“, a Louise Colet objašnjava da je Flaubert možda bio „samo papiga“ (Barnes 1997: 170) – ali to nisu neke nove postaje na putu prema odgovoru na pitanje o autentičnosti dvaju papiga, nego predstavljaju daljnje usložnjavanje problema simbolike te ptice.

Kada Louise Colet kaže da je Flaubert „najradije mislio da je sjeverni medvjed, (...) ali možda je zapravo bio samo papiga“ (Barnes 1997: 170), oslanja se na kulturološki uvriježenu simboliku papige: kreštava, tašta ptica koja samo ponavlja tuđe riječi. Za Colet ona ne predstavlja simbol piščeva glasa, ali ona možda predstavlja simbol Flauberta kao osobe. U tom smislu papiga ne dobiva nikakva uzvišena simbolička značenja, nego se njena opća simbolika vezuje uz pisca, koji je sebe dakako vidio znatno drugačije. Tako mišljenje da je on „možda bio samo papiga“ s jedne strane naglašava piščevu taštinu – a to kaže Louise Colet, koja je jedini lik iz djela koji je doista poznao Flauberta – a s druge ga u neku ruku uklapa u pojednostavljeno poststrukturalističko shvaćanje književnosti kao „prepisivanje tekstova koji već postoje“.

No to nije odgovor na središnje pitanje *Flaubertove papige*: koja je papiga – ona u Rouenu ili ona u Croissetu – prava? Odgovor koji Braithwaite očekuje jednoznačan je: ili jedna, ili druga. Braithwaite smatra da trećeg nema; ne mogu obje biti prave. Odgovor koji će dobiti na kraju Barnesovog djela iznenadit će ga.

Potruga naime završava u svojevrsnom paradoksu: prava se papiga ne može pronaći. Sam je Braithwaite svjestan paradoksalnog ishoda:

„Bio sam istovremeno i zadovoljan i nezadovoljan. I jesam i nisam dobio odgovor; ovo i jest i nije bio kraj mojim traganjima.“ (Barnes 1997: 212)

Na samom kraju romana Braithwaiteu pokažu tri papige, koje su preostale od negdašnjih pedeset, a od kojih je Flaubert posudio jednu da mu stoji na stolu. Pripovjedačev je zaključak: „Možda je bila jedna od njih.“ (Barnes 1997: 213) A možda i nije. Konačnog odgovora nema, pa ni djelo nema rasplet u tradicionalnom smislu: „prava“ papiga nije pronađena, zato što „prave“ papige nema.

Ako se pravu Flaubertovu papigu ne može pronaći, onda se ne može pronaći ni „izravna veza“ s piščevim glasom. Ako se piščev glas ne može identificirati, onda se ne može identificirati ni ono značenje koje je pisac u tekst upisao. Ukratko, pravog i konačnog značenja teksta nema. Kao što postoji mnogo papiga u muzeju u Rouenu, tako postoji i mnoštvo značenja u tekstu. No ključno je u svemu tome što Braithwaiteova potraga ipak ne završava porazom. Poraz bi bio neuspjeh u traženju papige. Geoffrey dobiva paradoksalan odgovor, koji ipak nije potpuni neuspjeh. Čitava se potraga u smislu takvog odgovora doživljava kao nužan napor koji se morao provesti da bi se shvatilo da prave papige zapravo nema. To znači da je pitanje s kojim je krenuo – koja je papiga prava? – krivo postavljeno.

Pred kraj se djela dešava i promjena u značenju simbola papige. Od utjelovljenja piščevog glasa značenje skreće prema interpretaciji teksta. Ako naime postoji mnogo papiga, to znači da postoji mnogo piščevih glasova u tekstu. A mnogi glasovi dovode do mnogih značenja. Papiga u tom smislu postaje simbol nemogućnosti pronalazanja pravog značenja teksta, a to mišljenje zastupa cjelokupna poststrukturalistička književna teorija, u prvom redu dekonstrukcija.

To dakako ne znači da se u *Flaubertovoj papigi* izravno govori i raspravlja o dekonstrukciji, nego se zaključci do kojih vodi Braithwaiteova potraga uvelike podudaraju sa

zaključcima poststrukturalizma. Kako se rasplet dešava izvan utvrđenih „binarnih opozicija“ – ili papiga iz Hôtel-Dieua, ili papiga iz Rouena – on se dešava i izvan granica zadanih tradicionalnim učenjem o interpretaciji književnih djela. Tako su i početak zapleta i rasplet na neki način dekonstruirani.

I papiga kao simbol biva također u neku ruku dekonstruirana. Njezino se značenje tijekom djela mijenja, od ptice koja govori što ne razumije, preko utjelovljenja piščeva glasa, do pravog značenja teksta. To predstavlja široko područje značenja, a nijedno od njih nije ni pravo niti krivo. Za sve njih postoje temelji u tekstu, no bitno je što sva ta značenja supostoje zajedno. Čak štoviše, variranje u značenju čini roman još zanimljivijim. A na kraju, kada se shvati da prave papige nema, Flaubertova papiga kao simbol pravog značenja teksta zapravo samu sebe ukida. Nestaje sav značenjski spektar, i ostaje samo obična papiga. Kako ne postoji prava papiga u Rouenu, ne postoji ni pravo značenje teksta, a onda ne postoji ni papiga kao simbol takvog značenja. Čitav značenjski krug koji papiga dobiva od početka do kraja djela na kraju se zatvara u početnoj poziciji, u kojoj postoji naprosto obična preparirana papiga, ali ona više nije simbol piščeva glasa, jer nije Flaubetova. Paradoksalnost razrješenja simbolike papige ne dovodi do negacije njene moguće simbolike, nego se procesom simbolizacije poigrava. Posljednja rečenica djela, „Možda je bila jedna od njih.“ (Barnes 1997: 213), tako sadrži i notu ironije.

Pri tome je od ključne važnosti što se svojevrsno obrtanje procesa simbolizacije – od simbola do preparirane papige – dešava na kraju djela i predstavlja završetak Braithwaiteove potrage. Njegova potraga tako završava paradoksalno na dva nivoa: na doslovnom nivou, on shvaća da nije moguće identificirati „pravu“ Flaubertovu papigu, a na simboličkom nivou, dolazi do zaključka kako nije moguće locirati piščev glas te tako pronaći pravo i potpuno tumačenje njegovog književnog djela. A to ima veliku važnost u destabilizaciji priče.

Kako su sve tri priče *Flaubertove papige* – ona o Flaubertu, Braithwaiteova i Ellenina – na neki način vezane uz problem autentičnosti papige koji se otvara u prvom poglavlju, neobičnost raspleta tog pitanja čini sve te tri priče nesigurnima. Kako je već rečeno, potraga za pravom papigom tvori fabularni okvir za sve tri priče, a kako je ta potraga uvjetovana simbolizacijom životinje, destabilizacija simbola znači i destabilizaciju priče. Pri tome osobitu važnost ima upravo rasplet, koji proturječi raspletu sigurne priče. Sigurna priča bi naime u zadnjem poglavlju nužno identificirala pravu Flaubertovu papigu i time zatvorila taj problem „jednom i zauvijek“. No i rasplet u kojem Braithwaite ne bi uspio identificirati

papigu, u kojem bi problem „prave“ papige ostao otvoren u smislu nedovoljnih podataka koji bi otkrili koja je papiga prava – ona u Rouenu ili ona u Croissetu – također bi bio odgovor koji bi zatvorio i razriješio sigurnu priču. U tom bi se slučaju naprosto radilo o neuspjehu potrage, koja ne bi odgovorila na pitanje koja je od dvije papige „prava“. No kako se ispostavlja da ju nije moguće identificirati, da postoji čitav niz „pravih“ papiga, rješenje pitanja autentičnosti uspostavlja nesigurnu priču. Njezin je fabularni rasplet paradoksalan; on i jest i nije rasplet, i jest i nije odgovor. Takav rasplet, između ostalog, čini priču *Flaubertove papige* bitno nesigurnom.

Kako je složenost i promjenjivost, ali i sveobuhvatnost simbola papige, koji „pokriva“ odnos prema Flaubertu, i neuhvatljivost prošlosti, i mogućnost interpretacije, samoj srži priče *Flaubertove papige*, destabilizacija tog simbola postaje jedan od važnih elemenata nesigurnosti priče tog djela.



## 4. ZAPOSJEDANJE A. S. BYATT KAO NESIGURNA PRIČA

### 4.1. ŽANR: METAROMANSA

Za razliku od *Flaubertove papige*, *Zaposjedanje* ima jasno određen žanr već u naslovu. Puni je naslov djela naime *Zaposjedanje: romansa (Possession: A Romance)*. Stoga se pitanje o njegovom žanru čini suvišnim. No jasno navođenje pripadnosti romansi u ovom slučaju kao da ne sužava horizont očekivanja, nego služi daljnjem usložnjavanju problematike žanra.

Svrstavanje *Zaposjedanja* u romansu zapravo otvara niz pitanja. Tako veliki broj eseja koji se bave tim djelom postavlja upravo pitanje žanra, koje je navodno već odgovoreno. Ono što začuđuje nije samo neka vrsta odbacivanja određenja romanse kao u najmanju ruku nedostatnog nego i neslaganje oko drugačijeg određenja. Christopher Lahmann-Haupt smatra da *Zaposjedanje* pripada neoviktorijanskim romanima, Liz Heron kako se radi o romanu o kampusu, Jackie Buxton tvrdi da je to historiografska metafikcija, Susanne Becke ga smješta u tradiciju gotičkih romana, Del Ivan Janik u povijesne romane, a Suzanne Keen prihvaća kako se radi o romansi, ali je pobliže određuje kao romansu iz arhiva (usp. Hadley 2008: 48-78).

Tako široko postavljanje žanrovskog određenja – od povijesnih romana, gotičkih i realistički zasnovanih neoviktorijanskih do podžanrova romanse i postmodernističke historiografske metafikcije – govori kako romansu iz naslova nikako ne smijemo uzeti „zdravo za gotovo“.

Da je to tako, govori i sam hrvatski prijevod, koji se susreće s teškoćama koje nisu prisutne u izvorniku. Već sam naziv „romansa“ u našem se jeziku čini neobičnim. U hrvatskoj znanosti o književnosti naime romansa je naziv za nešto duže pjesme koje karakterizira tugaljiv sadržaj i ljubavna priča. Romansa kao naziv za neko duže prozno djelo – kakvo je očito *Zaposjedanje* – ne postoji. No u svakodnevnom govoru se taj vrlo često koristi za označavanje široko shvaćene ljubavne priče, a odnosi se isključivo na sadržaj. U tom smislu romansa može uključivati čak i pretjeranu sentimentalnost.

U originalu, *Zaposjedanje* se označava kao *romance*, a taj naziv u engleskom ima znatno drugačije konotacije od onoga u našem jeziku. Žanr *romance* se najčešće u nas prevodi kao „ljubavni roman“, no u prijevodu Tatjane Jukić takva je oznaka namjerno izostavljen. „Ljubavni roman“ u hrvatskom znači tek podžanr romana, a najčešće se odnosi na tzv. ljubice, odnosno na trivijalne ljubavne romane. Te romane karakterizira prvenstveno njihov sadržaj: ljubavna priča. U hrvatskom žanrovskom sustavu ljubavni roman postoji samo kao dio trivijalne književnosti. Romani koji pripadaju visokoj književnosti i koji imaju za temu ljubavnu priču ne nazivaju se međutim ljubavnim romanima. Nitko tako za, recimo, *Gospođu Bovary* ili *Anu Karenjinu* ne bi rekao da su ljubavni roman, jer se naziv uvriježio samo za djela male ili nikakve književne vrijednosti. Osim toga, ljubice je danas, čini se, gotovo najtrivijalniji žanr, žanr koji većina „ozbiljnih“, obrazovanih čitatelja prezire u potpunosti. Čak se neke novije varijante ljubica, poput *chick-lita*, cijene više, jer se obično u njima uvode elementi humora i autoironije, što je ljubicu potpuno strano. Iako je svim trivijalnim žanrovima svojstvena shematičnost, izgleda da je ona upravo u ljubicu najjasnije izražena te da dopušta najmanje odstupanja.

Upravo zato je Tatjana Jukić, prevodeći *Zaposjedanje*, namjerno izabrala neuobičajen prijevod riječi *romance*, „romansa“. Zbog navedenih značenja termina „ljubavni roman“, takav bi prijevod potpuno iznevjerio original, a čitatelja bi naveo na posve pogrešno očekivanje nekakvog trivijalnog djela. Tako „romansa“ s jedne strane upozorava na odklon od tradicije trivijalnog romana, ali i uvodi tradiciju žanra *romance*.

*Romance* je naime žanr vrlo duge i složene tradicije, koja počinje u srednjem vijeku i na različite načine traje još i danas. Upravo se na tu tradiciju poziva žanrovsko određenje *Zaposjedanja*, ali ne da bi je samo nastavilo nego i dovelo u pitanje. To djelo naime stvara osobitu verziju *romance* poigravajući se i tradicijom i suvremenošću.

Iako se smatra kako se *romance* javlja u srednjem vijeku, već u starom vijeku postoji grupa romana koji se u nas obično označavaju kao helenistički ljubavni romani, a u engleskom kao *hellenistic romance*. Radi se o dužim fikcionalnim proznim djelima nastalima u vrijeme helenizma, koje neki drže prvim izdancima romanesknog žanra (Bahtin 1989: 196-223). Srednjovjekovna je *romance* žanr koji unutar srednjovjekovnog žanrovskog sustava ima važno i uvaženo mjesto. Strogo uzevši, *romance* zapravo i znači upravo taj žanr, pa ga Barbara Fuchs definira ovako: „Gledajući striktno književno, romansa je naziv za određen žanr narativnih pjesma koje se javljaju u Francuskoj u 12. stoljeću, a onda se brzo šire

Europom.“ (Fuchs 2004: 4) No kako će se taj žanr razviti u različitim oblicima i kroz dugi vremenski period, vrlo ga je teško opisati. Zato Fuchs predlaže shvaćanje *romance* kao literarne i tekstualne strategije, koja se može pojaviti i u djelima koja se obično ne smatraju pripadnicima tog žanra. Takvo shvaćanje omogućuje razmatranje i povezivanje djela vrlo udaljenih kako u vremenu tako i u shvaćanju žanra kojem pripadaju. No čak i Fuchs priznaje kako se u srednjem vijeku *romance* shvaća kao žanr – a to je korpus tekstova koji će većina suvremenih povjesničara književnosti bez krzmanja proglasiti takvim – pa iako preuzima različite oblike i priča o različitim temama, ipak ga je moguće opisati u smislu literarnih postupaka koje upotrebljava.

Prvotno značenje riječi *romance* međutim prije pripada lingvistici nego književnosti jer je označavalo prenošenje i prevođenje latinskih tekstova na francuski jezik. Starofrancuski je *mettre en romanz* značilo prevesti na romanski jezik. Iako većina čitatelja na spomen romanse pomisli na korpus tekstova o kralju Arturu i vitezovima Okruglog stola, srednjovjekovna romansa obrađuje znatno širu tematiku koja se može podijeliti u tri grupe: rimski, britanski i francuski ciklus. Romansa je stvorila novo shvaćanje ljubavi i provela kulturnu transformaciju tog pojma. U prvom redu, to se odnosi na pojavu udvorne ljubavi (*courtly love*), koja je počela još u pjesmama trubadura, da bi se u potpunosti razvila upravo na srednjovjekovnim dvorovima. U središtu je takvo shvaćene ljubavi vitez koji se zaljubljuje u nedostižnu damu. Predmet njegove ljubavi u potpunosti je idealiziran, ali i nedostupan: dama je supruga ili vjerenica nekog drugog. Tako udvorna ljubav za viteza ima tek dva moguća raspleta: preljub ili odricanje od samog sebe. To zapravo znači kako se u romansi pripovijeda o vitezovom iskustvu ljubavi, što će reći kako u žanru – osim u nekoliko iznimaka – prevladava muška perspektiva. Žena je kao predmet ljubavi uglavnom prilično pasivna. No udvorna ljubav se, kako joj i naziv kaže, dešava na dvoru, dakle radi se o ljubavi koja je – usprkos subjektivnom shvaćanju osjećaja – smještena u određen prostor i vrijeme. Srednjovjekovni dvor nije samo sastajalište vitezova nego i svojevrsni kulturni centar: tamo naime radi i činovnici. Činovnici su pismeni, pa su tako oni autori romansi, a nisu vitezovi ti koji ih pišu. Kako pak činovnici kao pripovjedači u romansama ipak imaju određen odmak u odnosu na temu koju opisuju, otvara se prostor za ironiju, a onda i refleksivnost samog žanra.

Vitezovi međutim ostaju glavni likovi romansi, a žanr otjelovljuje svu složenost, pa i kontradikcije udvorne ljubavi. Ljubav se postavlja na pijedestal i smatra se apsolutnim idealom, ali taj ideal ne samo da se ne može ostvariti nego još i prevladava nad idealima rata i

religije. Udvorna ljubav naime s jedne strane povezuje ljubav i velika djela; ona postaje uzrokom vitezova junaštva, a onda i socijalnog položaja. Vitez dakle postaje junakom zbog ljubavi, i zbog ljubavi prolazi niz pustolovina. S druge pak strane, upravo ta ljubav može viteza sprečavati kako u pustolovinama tako i uopće u poduzimanju nekih „akcija“, što se onda može reflektirati i na njegovu poziciju na dvoru. Tako napetost između ljubavi i pustolovine postaje ključnim motivom cjelokupnog žanra srednjovjekovne romanse. Vjerojatno je najbolji primjer koji opisuje složenost pojma udvorne ljubavi priča o Lancelotu i Guinevri.

Iako do danas srednjovjekovna romansa ostaje najjasnije određeni korpus žanrovskih tekstova, žanr se dalje razvija u više smjerova. Bitan doprinos daju mu Shakespeare, Sidney i Spenser. Nešto kasnije se unutar popularnog žanra gotskog roman javlja ženska gotička romansa, a u 18. stoljeću romansa dobiva nov zamah u romanima Samuela Richardsona. Romansa tako postoji i u stihovima i u prozi, pa nakon Waltera Scotta posebno značenje ima u viktorijansko doba. U 20. stoljeću dolazi do značajnog razdvajanja žanra. Elementi romanse mogu naći u djelima Yeatsa, Pounda i Eliota, recimo, ali se kao jasno određeni žanr postupno „seli“ u trivijalnu književnost. Ipak, i u tzv. visokoj književnosti se javljaju zanimljiva djela koja se poigravaju s tradicijom žanra, poput djela Iris Murdoch, Davida Lodgea i A. S. Byatt.

Ako dakle A. S. Byatt *Zaposjedanje* određuje u naslovu kao romansu, onda za to sigurno postoje razlozi. S obzirom da se u dugoj i raznolikoj tradiciji žanra mogu identificirati dva ključna elementa – ljubavna tematika i potraga – to su elementi koji uvelike određuju i shvaćanje *Zaposjedanja*.

Djelo započinje svojevrsnom zagonetkom. Mladi filolog Roland Mitchell, koji se bavi proučavanjem pjesničkog stvaranja Randolpha Henryja Asha, čitajući u Londonskoj knjižnici slučajno pronalazi dvije Asheve skice za pismo upućeno nepoznatoj gospođi. To ga pismo toliko obuzme da pokreće pravu potragu za osobom kojoj je upućeno. Tako *Zaposjedanje* zapravo pripovijeda dvije priče. Prva govori o potrazi Rolanda i Maud Bailey za pismima Asha i LaMotte, dok druga govori o vezi Asha i LaMotte. Druga je priča tako uklopljena u prvu, a djelo se razvija kao naizmjenično pripovijedanje prve i druge priče. Pri tome su one načelno dosta jasno pripovjedno razdvojene. Prva priča s jedne strane govori o potrazi za istinom o odnosu Asha i LaMotte, a s druge prati postupni razvoj ljubavnog odnosa između Maud i Rolanda. To načelno čini na prvoj razini dijegeze, a pripovijeda je neosobni pripovjedač u 3. licu. Relativnu kompaktnost 1. priče stalno prekida fragmentarno

pripovijedanje 2. priče, koje se uglavnom dešava na drugoj razini dijegeze – iako postoje i dijelovi na prvoj – a pripovijeda je čitav niz različitih pripovjedača u 1. licu, poput Asha, Christabel, Ellen Ash, Blanche i drugih. Druga je priča započeta kao tajna, kao priča koju treba otkriti, a to se dešava u nizu fragmenata različitih tekstova, uglavnom pisama i dnevnika. Oni postupno otkrivaju razvoj ljubavne veze Asha i LaMotte, a na kraju čak i pravo podrijetlo Maud Bailey.

Fabula *Zaposjedanja* tako se doista temelji na dva ključna elementa romanse. U prvom redu, radi se o razvoju ljubavne veze: u prvoj priči Rolanda i Maud, u drugoj Asha i LaMotte. Pri tome je napetost u 1. priči načelno uvjetovana polaganim otkrivanjem tekstova 2. priče te je u tom smislu okvirna radnja *Zaposjedanja* zapravo potraga. Iako ta dva elementa nesumnjivo djelo smještaju u tradiciju romanse, oni nisu tradicionalno postavljeni, nego se njima postmodernistički poigrava.

Na razini fabule, ono što odmah postaje jasno svojevrsna je dvostrukost radnje romanse. U *Zaposjedanju* obje priče pripovijedaju o postupnom razvoju ljubavnog odnosa. To zapravo znači da se tematika romanse udvaja i tako potencira. No ne samo da obje priče imaju ljubavnu tematiku nego se ljubavna veza u 1. priči razvija na temelju razvijanja ljubavne veze u 2. priči. To znači da jedna ljubavna veza na neki način uvjetuje drugu. Tako u *Zaposjedanju*, koje se određuje kao romansa, zapravo imamo dvije međusobno uvjetovane romanse. Pri tome međutim ne bi trebalo izgubiti iz vida i treći vid romanse, a to su djela Asha i LaMotte.

U *Zaposjedanju* se često navode fragmenti djela Asha i LaMotte. Njihova su djela s jedne strane ono što je doista od njih ostalo, a s druge strane predstavljaju važan aspekt njihovog života; oni su prvenstveno bili pjesnici. Ta djela, žanrovski govoreći, nisu romanse, ali često govore i o potrazi i o ljubavi muškarca i žene. Tako, recimo, dvije bajke LaMotte govore o ljubavi junaka i junakinje (*Stakleni lijes, Prag*), fragment *Meluzine* koji čini cijelo 16. poglavlje govori upravo o sudbinskom susretu Meluzine i Raimondina, a fragment *Asheva Ragnaröka* u 13. poglavlju pripovijeda o mitskom susretu prvog čovjeka i prve žene, Aska i Emble.

Tako široko shvaćena romansa – a u *Zaposjedanju* ne može biti govora o nekim jasno postavljenim granicama žanra – to djelo doista i određuje. No ponešto začuđuje svojevrsna proliferacija tematike romanse: ne samo da je okvirna priča ljubavna nego je to i druga priča

koja se pripovijeda unutar prve, a onda se uvode i različite ljubavne priče kao teme djela likova 2. priče. Čini se tako da *Zaposjedanje* žanr romanse potencira, da je to romansa o romansi, koja onda govori i o još nekim romansama. Tematika ne samo da je izravno prisutna u djelu nego je gotovo „previše“ prisutna.

Multipliciranje romanse u *Zaposjedanju* dešava se na različite pripovjedne načine. Zanimljivo je da se kao moto djela navodi odlomak iz *Predgovora* „*Kući sa sedam zabata*“ Nathaniela Hawthornea te dio Browningova *Gospodina Gliba*. Pri tome se Hawthorne navodi prvi, a odlomak govori o pisanju romanse:

„Kada pisac svoje djelo nazove Romansom, suvišno je i napominjati da on time želi prisvojiti stanovitu širinu, i u smislu strukture i u smislu građe, na koju, držao bi, nema prava pisac Romana.“ (Byatt 2008: 7)

Širina u smislu strukture i u smislu građe doista je iznimno važna za *Zaposjedanje*, pogotovo za razumijevanje poigravanja žanrom romanse koje se u djelu provodi. Kako je već spomenuto, 1. je priča relativno kompaktna, iako u njoj sudjeluje mnogo različitih i živopisnih likova: Maud, Roland, Leonora, Blackadder, Cropper, Beatrice Nest, Val i drugi. Ta je pripovjedna ujednačenost postignuta upotrebom neosobnog pripovjedača u 3. licu koji čitavu 1. priču iznosi na prvoj razini dijegeze. No taj se pripovjedač doima iznimno „liberalan“ u odnosu na sveznajućeg realističkog pripovjedača jer na drugoj razini dijegeze dozvoljava pojavu najrazličitijih glasova u različitim žanrovima i diskursima te se čini da se upravo na taj element polifonije uvelike odnosi „stanovita širina“ iz Hawthorneovog mota. A sve to dodatno usložnjavaju elementi romanse prisutni u djelima Asha i LaMotte, koji su također dio 2. priče.

Iznimna pripovjedna heterogenost i složenost 2. priče vrlo je važna za shvaćanje *Zaposjedanja* u cjelini kao romanse. Druga se priča uglavnom pripovijeda na drugoj razini dijegeze, ali postoje i neki dijelovi koji su ispričani na prvoj razini dijegeze. O njihovom značenju će kasnije biti riječi, ali je to sada važno spomenuti zbog načina na koji se 2. priča pripovjedno razvija. Ona se ne razvija sasvim pravocrtno, iako siže uglavnom prati fabulu, jer toj pravocrtnosti proturječi fragmentarnost priče. Iako na kraju saznajemo cijelu priču, od ključnog je značenja što se ona postupno gradi i stvara na temelju fragmenata tekstova koje nalaze Roland i Maud.

Tekstovi koji polako otkrivaju 2. priču pripadaju različitim pripovjedačima, koji pišu u različitim žanrovima i različitim diskursima. Ash i LaMotte pišu pisma, ali razumijevanju 2. priče znatno pridonose i njihova djela: pjesme i spjevovi. Tako se ključno otkriće njihovih ljubavnih pisama zbiva na temelju Christabeline pjesme koje se Maud sjeti, *Lutka tajnu čuva*; ispod lutaka će se pronaći pisma, a tamo se dakako nitko nije sjetio pogledati.

Drugi važni likovi 2. priče uglavnom pišu dnevnike, iako su oni različiti i po sadržaju i po stilu: Crabb Robinson, Blanche Glover, Sabine de Kerzoc, Ellen Ash. Pri tome je osobito važan dnevnik Crabba Robinsona. Dok su dnevnicima svih ostalih likova fikcionalni, kod Robinsona se dešava ono što McHale naziva *transworld identity* (usp. McHale 1987). Crabb Robinson je naime osoba koja je doista postojala te postoji i njegov dnevnik. U *Zaposjedanju* taj stvarni dnevnik dobiva fikcionalni dodatak u kojem se opisuje prvi susret Asha i LaMotte. To znači da se u djelu fingira diskurs koji postoji na drugoj ontološkoj razini, pa tako upravo taj fragment bitno uzdrma ontološku kompaktnost *Zaposjedanja* supostavljajući ne samo osobu koja je zbiljski postojala – Robinsona – sa striktno fikcionalnim likovima nego i fikcionalno dopisujući tekst koji u zbilji već postoji.

Osim toga, 2. priči pripadaju i djela Asha i LaMotte, koji unutar *Zaposjedanja* funkcioniraju kao umjetnička djela, dakle kao fikcionalna djela. Kako ona pripadaju „fikciji unutar fikcije“, njihovo prisustvo dalje usložnjava ontološku nestabilnost 2. priče jer se njihova fikcionalnost suprotstavlja fingiranoj nefikcionalnosti pisama Asha i LaMotte te dnevnicima drugih likova.

Tako 2. priča narušava ne samo pripovjednu kompaktnost prve priče nego i njezinu ontološku ujednačenost, jer dovodi u pitanje i zbiljski i fikcionalni tekst. Daljnje usložnjavanje pripovjedne situacije 2. priče dešava se izmjenom pripovjedača i diskursa: dnevnik Blanche Glover slijede pisma Asha i LaMotte, pa onda dolazi dnevnik Sabine de Kerzoc i odlomak iz fikcionalne knjige Helle Lees.

Pri tome osobitu važnost imaju i tekstovi likova 1. priče koji se teorijski bave 2. pričom, pa tako zapravo pripadaju 2. priči te u nju uvode znanstveni diskurs teorijske književne rasprave i biografije. U *Zaposjedanju* postoji nekoliko fragmenata Cropperove biografije Asha te Christabeline biografije koju je napisala Veronica Honiton. Također se izravno navodi i dio teorijskog čitanja *Meluzine* Leonore Stern. Svi ti dijelovi 2. priče tako

uvode i „čisto“ teorijski, znanstveni diskurs u inače fikcionalnu priču, što dalje usložnjava pokušaj žanrovskog određenja *Zaposjedanja*.

Ako se sve to uzme u obzir, moglo bi se reći da *Zaposjedanje* doista provodi „stanovitu širinu, i u smislu strukture, i u smislu građe“, koja se u Hawthoreneovom motu spominje. Ta je širina prema Hawthoreneu svojstvena romansi, ali ne i romanu, pa *Zaposjedanje* i u tom smislu nasljeđuje tradiciju žanra romanse. *Zaposjedanje* je tako romana jer sadrži ključne elemente tradicije žanra – potragu i ljubavnu priču – ali i zato što uvodi niz drugih žanrova i diskursa, te doista sadrži širinu i u smislu građe i u smislu strukture.

No ne treba izgubiti iz vida stav književnih povjesničara o romansi u engleskoj književnosti, po kojem roman u jednom trenutku zamjenjuje romansu; romana prerasta u roman. Ta svojevrsna „nezrelost“ mogla bi se postmodernistički protumačiti i kao zaigranost. Namjerno i složeno poigravanje najrazličitijim pripovjednim postupcima, diskursima, žanrovima i drugim tekstovima bitno je obilježje *Zaposjedanja*, koje ga možda i u tom smislu primiče žanrovskog definiciji romanse, a ne, kako bismo to očekivali, romana.

Kako je već rečeno, u *Zaposjedanju* kao da romanse ima i više nego što bismo očekivali od žanrovske definicije: romana se dešava u 1. i u 2. priči i u djelima Asha i LaMotte. Osim toga, 1. priča strukturno je određena drugom, fabula 1. priče uvjetovana je fabulom druge, jedna je romana uvjetovana drugom. To se ne dešava samo na planu odvijanja radnje nego i na pripovjednom planu, jer se 1. i 2. priča naizmjenice pripovijedaju. A to bi značilo da je *Zaposjedanje* romana o jednoj drugoj romansi, pa kao da se radi o romansi na drugu potenciju.

Još je jedan aspekt romanse ključan za shvaćanje ovog djela kao posebne vrste postmodernističke romanse, a to su metafikcionalne primjedbe. Kako je metafikcionalnost bitno obilježje *Zaposjedanja* u cjelini, često se u djelu govori i o romansi kao o žanru.

Najjasnije je to u 2. priči, kada se u dnevniku Sabine de Kerzoc navodi razgovor Christabel i Sabine, u kojem se povezuje romana i ženska priroda. Christabel naime govori kako želi napisati *Meluzinu* kao romansu jer je to „prava forma za žene“, „ona zemlja gdje žene mogu izraziti svoju pravu prirodu“ (Byatt 2008: 402). LaMotte je dakle svjesna tradicije romanse – spominje Spenserovu *Vilinsku kraljicu* – ali je ne određuje formalno, već sadržajno: ona nije utemeljena na povijesnoj isitni, nego na istini pjesništva, a u njoj se mire



dvije ženske prirode. No zanimljivo je kako LaMotte smatra da je pomirenje dva ženska aspekta u romansi – žena kao zavodnica i žena kao anđeo – pripada samo muškom sagledavanju žena, a ne odnosi se na žensku prirodu doista. Tako LaMotte određuje romansu donekle kontradiktorno. S jedne strane tvrdi kako u toj formi žene mogu izraziti svoju pravu prirodu, a onda kako dvojnost ženske prirode ne proizlazi iz nje same, nego iz muškog viđenja žene.

To je iznimno važno jer se romansa na metafikcionalnoj razini povezuje s jedne strane sa ženskom prirodom te postaje književna forma savršeno primjerena ženama, ali se baš zbog toga uvodi i izvjesna kontradiktornost kao bitno obilježje žanra. A izvjesna će se kontradiktornost pokazati kao iznimno važna osobina *Zaposjedanja* u cjelini.

Čak i Ash govori o romansi, iako ne tako razrađeno kao LaMotte. On tako u pismu u kojem joj prvi put jasno izjavljuje da je voli kaže kako njih oboje „drži zaplet [romanse]“:

„A *zaplet* koji nas drži, konvencije koje nas vezuju, kazuju da ja, kao gospodin, moram popustiti pred tim zahtjevom...“ (Byatt 2008: 212)

To s jedne strane implicira ljubav kao zaplet koji je jači od svega, a s druge svojevrsnu konstruiranost same 2. priče. Druga priča se naime otkriva naprosto kao priča.

A da je priča konstrukt, da je priča priča, još je jasnije naglašeno u 1. priči. Iako se njezini likovi ne upuštaju o rasprave o žanru romanse – nijedan od njih nije pisac; svi se literaturom na ovaj ili onaj način bave teorijski – oni ipak o romansi razmišljaju. I ne samo da razmišljaju nego je razumiju kao „jedan od sustava“ koji njima upravlja. Najjasnije se to otkriva u 22. poglavlju:

„Sve to bijaše zaplet romanse. Bio je [Roland] u romansi, popularnoj i visokoj romansi istodobno; romansa bijaše jedan od sustava što je njime upravljao, kao što očekivanja romanse upravljaju gotovo svima u zapadnom svijetu, ovako ili onako, nasreću ili naopako.“ (Byatt 2008: 454)

U tom se odlomku samo potvrđuje već prije ponavljano mišljenje Rolanda i Maud kako se nalaze „u romansi“. U prvom redu to, rječnikom ruskog formalizma rečeno, znači ogoljavanje postupka: tekst se otkriva kao tekst, priča je priča, a njezini sudionici naglašavaju kako se nalaze unutar priče. Roland i Maud često ponavljaju kako provode svoju potragu –

„ona se iz Potrage, dobrog romantičnog oblika, pretvorila u podjednako legitimne Lov i Utrku ...“ (Byatt 2008: 455) – a toj se potrazi onda postupno dodaje i ljubavni zaplet.

No romansa se, čini se, definira i kao sustav koji nadilazi samu književnost jer „očekivanja romanse upravljaju gotovo svima u zapadnom svijetu“. Tako se romansa povezuje i s izvantekstovnim svijetom te služi kao izravna spona između romanse koja se događa unutar teksta, romanse o kojoj se u tekstu metafikcionalno raspravlja, i „očekivanjima romanse“ čitatelja.

Sve to govori kako 1. priča *Zaposjedanja* samu sebe ponajprije metafikcionalno definira kao priču, a onda i kao romansu. U tom se smislu romansa ovdje narcistički odnosi sama prema sebi: reflektira se sama na sebe i raspravlja o sebi i kao priči i kao žanru.<sup>13</sup> Takav narcistički, metafikcionalni status romanse u tekstu ključan je za shvaćanje žanrovskog određenja *Zaposjedanja*: ono se postmodernistički poigrava tradicionalnim žanrom te stvara neku vrstu metafikcionalne romanse.

Ako bi se određenje *Zaposjedanja* zaustavilo na terminu „romansa“, izgubio bi se iz vida bitan otklon od tradicije tog žanra. Čini se da je stoga potrebno neko dodatno određenje. Tako, recimo, Suzane Keen određuje djelo kao arhivsku romansu. To je podžanr, čija radnja počinje nekim iznenadnim otkrićem u arhivu, baš kao što Roland pronalazi Ashevo pismo. Ipak, čini se da element arhivskog otkrića nije u *Zaposjedanju* presudan; djelo u daleko većoj mjeri određuje njegov metafikcionalni status te poigravanje tradicijom žanra.

Linda Hutcheon smatra da je za postmodernističku književnost ključno njezino uspostavljanje tradicije, da bi se tu istu tradiciju onda na različite načine dovelo u pitanje. Takvo shvaćanje možda najbolje opisuje *Zaposjedanje* kao romansu. S jedne strane, fabula ne samo da sadrži temeljne elemente romanse – ljubav i potragu – nego ih multiplicira u smislu razvijanja dvije priče, koje su obje romanse. Pri tome jedna romansa služi kao faublarni princip po kojem se druga razvija: 1. priča se odvija kao pronalaženje i pripovijedanje 2. priče. Ako se uzme u obzir da su neki ključni dijelovi 2. priče također romanse – poput spjeva o Meluzini – dobivaju se i na sadržajnoj i na strukturalnoj razini tri nivoa na kojima se odvija romansa: 1. priča, 2. priča i priče koje su napisali likovi 2. priče. Tako je na tematskoj razini i na razini strukture *Zaposjedanje* romansa o romansi o romansi.

---

<sup>13</sup> Ovdje termin „narcističko“ nije mišljen u konvencionalnom smislu, nego u smislu u kojem ga izvodi Linda Hutcheon u djelu *Narcissistic Narrative*: narcistička je ona priča koja se izravno reflektira na samu sebe, koja u pripovijedanju doslovno samu sebe ogleda i raspravlja sama o sebi.

Ako se pak uzmu u obzir i metafikcionalne rasprave likova, može se reći kako i likovi 1. priče i likovi 2. priče razmišljaju kako o romansi kao žanru tako i o romansi kao tekstualnom konstrukt. U tom smislu postoji nekoliko metafikcionalnih razina romanse. Prva razina refleksije se razvija kada se 1. priča definira kao romana, a druga kada se o romansi govori u 2. priči. No unutar obje te razine dolazi do raslojavanja. Na prvoj razini refleksije kao romana se definira i 1. i 2. priča, a na drugoj razini se kao romana definira djelo koje želi napisati LaMotte. Tako postoji nekoliko razina refleksije, koje su međusobno zavisne. A kako se u cijelom *Zaposjedanju* opetovano reflektira na čitavo djelo kao priču, kao tekstualni konstrukt – što je u skladu s njegovim određenjem kao romanse – može se govoriti o metafikcionalnosti kao njegovom bitnom obilježju.

Tako *Zaposjedanje* ključno s jedne strane određuje tradicija žanra romanse, a s druge poigravanje tom tradicijom putem postmodernističkih postupaka. Romana se i na sadržajnom i na pripovjednom planu multiplicira te tako na planu tematike postoji nekoliko romansi – a ne samo jedna ključna – a na pripovjednom se planu ona metafikcionalno reflektira na vlastitu tradiciju kao žanra i svoju konstrukciju kao priče. U tom je smislu *Zaposjedanje* romana o romansi, dakle metaromana.

Osim toga, ta romana kao da ima sposobnost uvođenja čitavog niza žanrova i diskursa unutar svoje okvirne priče te nastaje iznimno heterogeno i polifono djelo. Time se žanr romanse uvelike proširuje; u njega ulaze ne samo druge romanse nego i pisma, dnevni, teorijski tekstovi, biografije, autobiografije, pjesme, poeme, bajke i legende. Tako različiti žanrovi i diskursi – koji su svi, ne treba izgubiti iz vida, ispričovijedani uvijek u fragmentima, a nikad u cijelosti – bitno doprinose daljnjoj destabilizaciji tradicionalnog žanra romanse. Romana kao da tu susreće roman, za koji karakterizira mogućnost uvođenja drugih žanrova i diskursa u njegov osnovni okvir. No *Zaposjedanje* ne bi trebalo proglasiti romanom – iako bi to odgovaralo hrvatskom žanrovskom sustavu – jer bi se ključni element tradicije romanse mogao u tom slučaju izgubiti iz vida. Spomenuti prijevod Tatjane Jukić *romance* kao romana – a ne kao roman – čini u tom smislu jedino mogućim.

Svaki pokušaj žanrovskog određenja *Zaposjedanja* tako se susreće s nizom kontradikcija: jest romana, ali i nije romana. Propitivanje granica žanra uvođenjem različitih tipova diskursa i žanrova te multipliciranje elemenata romanse na nekoliko razina, kao i stalne metafikcionalne opaske, čine tako djelo žanrovski nesigurnim.

Čini se da jedino određenje *Zaposjedanja* kao metaromanse jedino priznaje važnost tradicije žanra u *Zaposjedanju*, dok ga istovremeno od te tradicije odmiče, naglašavajući njegovu metafikcionalnost i nesigurnost te vezuje uz postmodernizam. Mnogi teorijski tekstovi koji se bave tim djelom smještaju ga na ovaj ili onaj način u postmodernizam. Tako, recimo, Chris Walsh smatra da ga žanrovski treba odrediti kao historiografsku metafikciju, u čemu slijedi određenje žanra koje izvodi Linda Hutcheon. Dakako da propitivanje znanja o prošlosti te rekreacija prošlih vremena u *Zaposjedanju* imaju iznimnu važnost, ali već samo naglašavanje žanra koje se nalazi u naslovu djela upućuje na značenje konteksta romanse.

Zbog svega navedenog čini se da bi *Zaposjedanje* bilo najbolje žanrovski odrediti kao metaromansu, odnosno postmodernističko metafikcionalno poigravanje bogatom tradicijom žanra romanse.

#### 4.2. INTERTEKST I DESTABILIZACIJA PRIČE

Da je *Zaposjedanje* djelo kojeg shvaćanje i tumačenje u velikoj mjeri ovise o drugim tekstovima, jasno je samo po sebi. *Zaposjedanje* definira iznimno složena intertekstualna situacija. Nju pak usložnjavaju različita značenja pojma intertekstualnosti. Iako se radi o jednom od ključnih termina suvremene književne teorija, njegova se značenja mijenjaju od autora do autora, od de Saussurea, Bahtina i Kristeve, preko Genetta i Riffaterea do koncepcija koje povezuju intertekst i internet.

Sve te koncepcije ipak povezuje široko određenje intertekstualnosti kao veze između dvaju ili više tekstova, odnosno kao načina na koji je tekst određen drugim tekstovima. Iako se objašnjenja načina na koji jedan tekst određuje drugi bitno razlikuju, svima je zajednička ideja o stvaranju teksta na temelju drugih tekstova. I upravo će se u tom smislu ovdje koristiti termin intertekstualnosti: to je način na koji značenje teksta određuju drugi tekstovi.

Kako je *Zaposjedanje* djelo koje bitno karakteriziraju vrlo različiti odnosi prema drugim tekstovima, analiza intertekstualnosti je nužna. No pomna analiza interteksta *Zaposjedanja* mogla bi se opisati jednim od podnaslova rasprave Helen Mundler o A. S. Byatt: *Intertekstualnost u „Zaposjedanju“: teritorij bez granica* (Mundler 2003: 59-97). Zato

ćemo se ovdje ograničiti na one aspekte intertekstualnosti tog djela koji su važni za konstrukciju nesigurne priče.

Na koji način intertekstualni odnosi mogu od sigurne priče stvoriti nesigurnu, u *Zaposjedanju* se otkriva na nekoliko razina. Prva je razina svojevrsno prepričavanje već postojeće priče, a druga je stvaranje nesigurne priče kao odgovor na različite načine razaranja priča. U tom su smislu za intertekstualno shvaćanje nesigurne priče ovdje bitna tri djela: Grimmova bajka *Stakleni lijes*, legenda o vili Meluzini i Fowlesova *Ženska francuskog poručnika*.

U *Zaposjedanju* se javlja nekoliko bajki, a one se u tekst uvode kao djela Christabel LaMotte. Ona je naime napisala *Bajke za nevinnu dječicu*, koje su, kako ih Maud opisuje, „prilično jezive priče prema Grimmu i Tiecku, s fokusom na životinje i neposluh“ (Byatt 2008: 62). Od tih se priča *Stakleni lijes* pripovijeda u cijelosti, a bajke o ježu i postolarevoj kćeri navode se samo u fragmentima. Kasnije se u tekstu pripovijeda i bajka *Prag*. Svima je njima zajedničko postavljanje u intertekst žanra bajke, a onda se taj intertekst donekle sužava određenjem da Christabel slijedi Grimma i Tiecka. Kako su dvije bajke ispričovijedane u cijelosti, one su i u tumačenju najvažnije: to su *Stakleni lijes* i *Prag*. *Stakleni lijes* je prerada Grimmove istoimene priče, a *Prag* je bajka koja u središte zbivanja stavlja jedan motiv koji je inače samo dio bajke, i u pravilu ne tvori čitavu radnju. Obje su bajke nesigurne priče, iako tu nesigurnost postižu na različite načine.

Samo uvođenje bajke u *Zaposjedanje*, čije obje priče u načelu prate realističku motivaciju, doprinosi nesigurnosti glavnih priča kako zbog pripovjednog zrcaljenja tako i zbog fantastičnih zbivanja koja zrcale realistička, i obrnuto. Bajka *Stakleni lijes* svoju nesigurnost stvara, da tako kažemo, dvostrukim obratom u odnosu na svoj hipotekst<sup>14</sup>: ona ga s jedne strane slijedi, a s druge se ne samo udaljuje od njega nego i od konvencija žanra bajke uopće.

*Stakleni lijes* nije originalno bajka Christabel LaMotte. Braća Grimm su naime prvi zapisali bajku s tim naslovom, a govori o siromašnom krojačiču koji spašava usnulu princezu iz staklenog lijesa, kamo ju je zatočio zli čarobnjak. U *Zaposjedanju* je *Stakleni lijes* bajka koju je LaMotte napisala na temelju Grimmove, a koju Roland čita na drugoj razini dijegeze u 4. poglavlju. Kako je LaMotte autor, ona ovdje na neki način postaje i pripovjedač te priče –

---

<sup>14</sup> Ovdje zbog jasnoće slijedimo Genetteovo razlikovanje između hipoteksta i hiperteksta.

iako naratologija strogo odvaja autora i pripovjedač – što potvrđuje i prijevod Tatjane Jukić, koji u *Pragu* izravno navodi da se radi o ženi koja pripovijeda: „... a opet moram, jer vam ja pripovijedam, pa sam vam dužna sve potanko ispričati...“ (Byatt 2008: 173). Radi li se o pripovjedaču koji je žena u engleskom originalu nije moguće odrediti.

Christabelin *Stakleni lijes* u načelu priča istu priču kao i Grimmov: siromašni krojačić spašava usnulu princezu iz staklenog lijesa u koji ju je zatočio zli čarobnjak. Iako je okvirna fabula ista, bajke se razlikuju u tri bitna tematska motiva i jednom pripovjednom postupku. Krojačić u Christabelinoj verziji do staklenog lijesa stiže pustolovinom koju je sam izabrao, a ta je pustolovina nagrada za dobro odrađen posao u kući sivog čovječuljka i za poštovanje iskazano svim živim bićima u toj kući: ljudskim i životinjskim. Za razliku od Grimma, u ovoj verziji nema opisa bitke između jelena i bika, koja dovodi krojačića do princeze. No zato u Christabelinoj bajci važnu ulogu ima stakleni ključić, kojem se isprva ne zna namjena, a na kraju je upravo on sredstvo princezinog oslobođenja. Kod Grimma ključića uopće nema; krojačić tamo naprosto otvara poklopac lijesa. Tako LaMotteina bajka ispušta veliku bitku jelena i bika, ali uvodi motiv ključića, koji je kao prvo nagrada, a kao drugo sredstvo oslobođenja princeze. Osim toga, iako obje bajke završavaju sretno – krojačić i princeza se vjenčaju i žive sretno u dvorcu – verzije se bitno razlikuju. Grimmova bajka završava takoreći kako se očekuje: svadbom krojačića i princeze. No Christabelina verzija ima neku vrstu dvostrukog kraja: krojačić i princeza se vjenčaju, ali to nije i konačni kraj. Nakon toga u bajci može slijediti samo ono „i sretno su živjeli do smrti“, no ovdje se pripovijeda kako je i nakon udaje princeza nastavila loviti s bratom, a krojačić je i dalje izrađivao odjeću. Ključno je pri tome što se uvodi element princezinog života nezavisan od njene veze s krojačićem; kaže se kako im se krojač nije pridružio jer „nije imao takvih interesa“, dok bi se „navečer zajedno zabavljali“ (Byatt 2008: 78).

Tako na razini radnje Christabelina bajka i jest i nije Grimmova priča. Ta dvostrukost u odnosu na hipotekst, koji se i slijedi i udaljava od njega, znači konstrukciju nesigurne priče na temelju sigurne Grimmove bajke. No Christabelina priča se bitno udaljava od Grimmove u preispitivanju konvencija žanra bajke. Kako je za taj žanr sigurna priča od ključne važnosti, metafikcionalne primjedbe – kao jedan od bitnih načina uvođenja nesigurnosti u priču – u načelu se uopće ne javljaju. Christabelina bajka se poigrava konvencijama žanra te ih ogoljava, kako bi rekli ruski formalisti.

To je najočitije u razgovoru između krojačića i princeze, koji se dešava nakon što je princeza spašena. Krojačić naime kaže:

„Premda mi nije jasno zašto bi ti htjela mene, samo zato što sam otvorio stakleni lijes, a kad se, i ako se vratiš onamo kamo pripadaš ... pretpostavljam da ćeš poželjeti još jedanput slobodno razmotriti taj problem i, poželješ li, ostati sama i neudana.“ (Byatt 2008: 77)

Lik je dakle svjestan konvencija žanra te ih razotkriva kao takve, iako bi to njemu moglo štetiti. Metafiktionalna razmišljanja u diskursu lika dovode samu priču u sumnju: zašto bi se samo po sebi razumjelo da će se princeza udati za onog koji ju oslobodi? To dovođenje konvencija u pitanje potencira se komentarom pripovjedačice, koja se izravno obraća čitateljima: „A vi se ... zapitajte je li tako zborio zato što je bio plemenit ili zato što je bio prepreden, budući da je gospa toliko držala do udaje po vlastitom izboru...“ (Byatt 2008: 77). Pripovjedačica ne daje konačni odgovor na pitanje zašto je krojačić ponudio princezi izbor, ali sama činjenica da navodi dvije mogućnosti – koje se opet odnose na konvencije bajke – govori o uvođenju metafikcije u priču. Da je bajka građena na nizu čvrstih pripovjednih konvencija zna i heterodijegetički pripovjedač, ali i lik koji sudjeluje u radnji, što na dvije razine destabilizira priču.

Iako *Stakleni lijes* Christabel LaMotte pripovijeda smislenu priču od početka do kraja, ta je priča nesigurna. Njezina nesigurnost u prvom redu proizlazi iz njezinog interteksta. Kako se radi o bajci koja u načelu slijedi Grimmovu istoimenu priču – pa čak ponavlja i njezin žanr – ona uvodi dvostrukost kao bitno obilježje te bajke: Christabelina priča i jest i nije Grimmova. Osim toga, uvođenje metafiktionalnih razmatranja na razini lika i na razini pripovjedača priča se destabilizira u odnosu na tradicionalnu bajku te postaje nesigurna. Daljnja destabilizacija priče dešava se njenim intratekstualnim položajem u *Zaposjedanju*. Ona naime samo djelomično funkcionira kao samostalno djelo, dok je u načelu dio *Zaposjedanja*. Odnosi zrcaljenja koje uspostavlja s njegovom 1. i 2. pričom destabiliziraju kako obje glavne priče tako i bajku samu.

Baš kao i *Stakleni lijes*, i Christabelina poema *Vila Meluzina* nastala je na temelju već postojeće priče. No za razliku od Grimmove bajke, koju čini jedan fiksni tekst<sup>15</sup>, *Vila*

---

<sup>15</sup> Braća Grimm su zapravo zapisali usmene narodne bajke, među kojima je i *Stakleni lijes*. To bi značilo da bajke kao usmeni žanr nemaju jedan fiksni tekst, ali s obzirom da su zapisane i da do nas danas dolaze u tom obliku – posebno manje poznate kao *Stakleni lijes* – ovdje smatramo kako je LaMotte svoju bajku napisala na temelju Grimmove bajke kao čvrste i fiksne priče.

*Meluzina* građu crpi iz legende o Meluzini, koja nema samo jedan čvrsti tekst. Načelno se smatra da su Meluzine vodene vile koje ulaze u ljubavnu vezu sa smrtnicima, što bi sugeriralo kako Meluzina nije samo jedna vila, nego čitava grupa njih. Meluzina je junakinja čitavog niza usmenih legendi, koje se međusobno prepleću i nadopunjuju, ali povremeno sadrže i različite elemente te različite epizode. Tako, recimo, neke Meluzinu smatraju varijantom sirene, odnosno žene s ribljim repom, dok druge tvrde da se radi o ženi-zmiji. Neke se varijante priče usredotočuju na njezino podrijetlo i objašnjavaju kako je postala pola žena a pola zmija, druge opisuju njezin odnos s Raimondinom, a treće govore o njezinom nesretnom majčinstvu. Kako se radi o usmenoj, uglavnom srednjovjekovnoj predaji, ne može se odrediti samo jedna „kanonska“ verzija priče o Meluzini. To dalje usložnjavaju djela pisane književnosti koja pripovijedaju tu priču, od kojih je najpoznatija *Priča o Meluzini* Jeana d'Arrasa iz 14. stoljeća. Važna je i pripovijetka *Undine* Fredericha de la Motte Foquéa.

Sve to govori kako je nemoguće identificirati jednu čvrstu priču o Meluzini. To zapravo znači da je intertekst, odnosno Genetteov hipotekst, Christabeline *Meluzine* vrlo složen, ali je još važnije da je unutar njega ne postoji čvrsta priča o Meluzini. Priča na kojoj se temelji Christabelina poema nesigurna je jer se ne može sa sigurnošću identificirati među različitim usmenim i pisanim verzijama. Tako intertekst *Vile Meluzine* počiva na nesigurnosti priče.

No *Vila Meluzina* koja je dio *Zaposjedanja* također je bitno nesigurna priča, a ta nesigurnost ne proizlazi prvenstveno iz nemogućnosti identifikacije hipoteksta, nego iz odnosa između poeme i drugih tekstova unutar *Zaposjedanja*. Tako tu poemu bitno određuje intertekstualnost na dvije razine. Na prvoj se radi o odnosu legenda o Meluzini koje postoje prije *Zaposjedanja*, pa bi se moglo reći kako se radi o „vanjskom intertekstu“. Na drugoj je tvori odnos same poeme i drugih tekstova koji su dio *Zaposjedanja*, pa čine, da tako kažemo, „unutarnji intertekst“.

Iako je *Vila Meluzina* kao djelo Christabel LaMotte jedna od najvažnijih priča cjelokupnog *Zaposjedanja*, ta priča nije ispričana u cijelosti. Ona je uvedena kao najvažnije djelo koje je LaMotte napisala, ali *Zaposjedanje* sadrži samo njegove fragmente.

Izravno se navode *Proemij* i *Prva knjiga* u uvodu 16. poglavlja te još nekoliko kraćih dijelova koje citiraju likovi 1. ili 2. priče. Tako Ellen Ash citira dvije strofe koje opisuju Meluzinu kao zmiju u svom dnevniku u 7. poglavlju, Maud izgovara jednu strofu u 12.



poglavlju, te navodi početak poeme, odnosno 24 stiha koji opisuju igru svjetla u vodi u 14. poglavlju. I to je, što se tiče samog teksta *Vile Meluzine*, sve. S obzirom da se radi o priči koja je – osim 1. i 2. priče – zapravo najvažnija u cjelokupnom *Zaposjedanju*, moglo bi se reći kako je od nje same izravno ispričano neobično malo. Fragmentarnost LaMotteina teksta tako postaje njegovo bitno obilježje, ali je osobito zanimljivo što samo djelomično navođenje teksta *Vile Meluzine* ne sprječava njezinu interpretaciju kao jedne od ključnih priča čitavog *Zaposjedanja*. *Vilu Meluzinu* naime bitno karakterizira nesigurnost njezine priče, koja s jedne strane proizlazi iz fragmentarnosti samog teksta, a s druge iz različitih tekstova *Zaposjedanja* koji o *Meluzini* govore.

Iako nam cjelokupna priča LaMotteine *Meluzine* nije izravno ispričana, ona se konstruira na temelju onoga što se o njoj govori, dakle na temelju parafraza i interpretacija. Drugi tekstovi tako konstituiraju samu priču o *Meluzini* i čine je bitno nesigurnom.

Prvo spominjanje *Vile Meluzine* dešava se kroz Blackadderov lakonski komentar o djelima LaMotte: „I ep koji je, kažu, nečitljiv.“ (Byatt 2008: 39) Taj iskaz međutim samo djelomično govori o samom spjevu, a u većoj mjeri o Blackadderu. Kako se navodi da „kažu“ da je nečitljiv, sugerira da ga Blackadder sam nije čitao; čini se da znanstveniku koji proučava Asha nije zanimljivo čitati djelo zaboravljene viktorijanske pjesnikinje. Pridjev „nečitljiv“ ipak govori kako se radi o onom što se obično naziva „teškim djelom“. Stoga navodna nečitljivost može s jedne strane sugerirati zakučastost u temi i izrazu, ali i određenu „dubinu“ u koju nisu svi sposobni proniknuti. Blackadder naime ne objašnjava zašto je djelo nečitljivo; zadovoljava se tek konstatacijom koja ide u dva smjera: s jedne strane govori o epu, a s druge strane govori o čitatelju, te ne samo da govori o Blackadderu nego i sugerira „pravo čitanje“. U daljnjem se razgovoru Blackaddera i Rolanda navodi kako su se feministice zainteresirale za LaMotte i njezino djelo, dok „uopće nemaju vremena za Randolpha Henryja Asha“ (Byatt 2008: 39). Time se njegova interpretacija, predmet i orijentacija istraživanja izravno postavlja kao „prava“, dok one druge to naprosto nisu.

Neku vrstu „prave“ priče o *Meluzini* pripovijeda Fergus Wolf, koji ep također najprije karakterizira kao „nešto vrlo bizarno“ (Byatt 2008: 39). No on ipak navodi legendu u cijelosti i ta će verzija biti jedina cjelovita priča o *Meluzini* koja se pripovijeda u *Zaposjedanju*. Fergus tako zapravo daje parafrazu hipoteksta LaMotteinog djela, ali ne govori obrađuje li to djelo *Meluzininu* sudbinu u cijelosti ili samo djelomično. Nakon pripovijedanja osnovne priče o ženi-zmiji, njezinom odnosu s Raimondinom i problematikom majčinstva, Fergus daje širi

opis i ocjenu djela: „duga i zakučasta poema“, „čudan tekst“, „neobuzdana tragedija i romana“, „feministkinje su lude za tom poemom“ i „smatraju [je] simbolom samodovoljne ženske seksualnosti“ (Byatt 2008: 42). Zanimljivo je da na kraju iznosi i vlastitu interpretaciju: „Meni se sviđa, jer uznemiruje. Stalno mijenja fokus. Od vrlo iscrpnog opisa ljuskastog repa do kozmičkih sukoba.“ (Byatt 2008: 42)

Fergusov je govor o Meluzini važan iz dva razloga. Prvi je što on pripovijeda priču koja je građa za ep, a drugi što govori o samom spjevu i navodi moguće interpretacije, kako one „službene“ tako i vlastito viđenje. Njegova priča tako – kao i Blackadderova – govori i o tekstu i o Fergusu samom, ali to sve usložnjava. Wolfovo pripovijedanje – koje također čini tekst – konstituira samu Christabelinu priču o Meluzini.

Sljedeće spominjanje epa izvedeno je u obliku teksta koji Roland čita. Na drugoj razini diježeze uvodi se fragment knjige Veronice Honiton o Christabel LaMotte *Bijele plahte*. Problem *Meluzine* uklopljen je u širi kontekst Christabeline biografije, a zanimljivo je da ona osim vlastite ocjene – „grandiozna i opskurna poema“ – citira izmišljeno djelo stvarnog devetnaestostoljetnog kritičara Algernona Charlesa Swinburnea. Tako se, kao i u slučaju Crabba Robinsona, bitno remeti ontološka stabilnost teksta jer se dopisuje djelo autora koji je doista postojao. Pri tome upravo Swinburne nije izabran slučajno; radi se o kontroverznoj figuri koja se bavila mnogim tadanjim tabu temama. Devetaestostoljetno fiktionalno čitanje LaMotteine poeme tvrdi da je „bez pripovjednog potiska“, ali da su je u predrafaelistko vrijeme „iznimno cijenili“ (Byatt 2008: 47). Tako tekst Veronice Honiton pridonosi različitim interpretacijama Christabeline poeme: od Blackadderove i Fergusove, preko Swinburnea, a nastavljaju se u dnevniku Ellen Ash i tekstu Leonore Stern.

Leonora Stern najprije ne daje svoje tumačenje, nego u pismu Maud navodi kako „ima jedan dobar tekst Jacquesa LeGoffa *Melusine Défricheuse*“, ta kako novi povjesničari uvode vezu između Melusine i Cerere. Le Goffeova rasprava doista postoji, ali se ona bavi legendom o Meluzini, a ne tumačenjem (fiktionalnog) djela LaMotte. Tako se ta interpretacija zapravo odnosi na hipotekst Christabelinog djela. Sam spjev striktno feministički interpretira Leonora Stern u tekstu koji čita Roland u 13. poglavlju te vilu tumači kao „potpuno biće, kadro za samostalnu tvorbu života i značenja, bez pomoći izvana.“ (Byatt 2008: 269)

No o samoj priči Christabelinog spjeva iz Leonorinog teksta ne saznajemo puno. Iako je to jedina strogo znanstveno provedena interpretacija tog djela koja se izravno navodi u

*Zaposjedanju*, ona kao da više govori o sebi samoj nego o tekstu epa. Leonorina je interpretacija uvjetovana i ograničena njenim teorijskim feminističkim polazištem, što izaziva negativan Rolandov stav. No Roland ne zauzima negativan stav prema Christabelinom djelu, nego samo prema jednom vidu interpretacije, koji zapravo sužava moguće polje tumačenja.

Recepcija spjeva međutim nije uvijek u *Zaposjedanju* teorijski uvjetovana. Ellen Ash u dnevniku opisuje svoje oduševljenje *Meluzinom*, koje naziva „čudesnim djelom“ (Byatt 2008: 137). Ellen se ep naprosto iznimno dojmio, a čini se joj se neobično snažnim u odnosu na djela koja običava čitati. No njezina je recepcija je uvjetovana dubokim problemima u prihvaćanju seksualnosti uopće, pa nju najviše čudi „što je zmija ili riba lijepa“. Ellenino tumačenje tako uvodi recepciju čitatelja koji nije znanstvenik te ne teži stvaranju koherentne interpretacije. Osim toga, iznimno je važno što se njezina interpretacija izravno povezuje s njom kao osobom i njenim problemima: čitanje *Meluzine* uvijek se rađa na prostoru između teksta i čitatelja.

Tako različite interpretacije Christabelinog epa donose Blackadder, Fergus Wofl, Leonora Stern, Veronica Honiton i Ellen Ash. No u *Zaposjedanju* se o poemi ne govori samo iz perspektive čitatelja nego i iz perspektive autora. Prije nego je *Meluzina* napisana, o njoj mnogo razgovaraju i LaMotte i Ash u pismima u *Prepisci*. Oni dakle ne govore o već postojećem djelu, kao ostali likovi koji ga čitaju, nego o procesu njegovog nastanka.

Ash u jednom pismu Christabel izrijekom navodi spjev o Meluzini kao izvor njihove prepiske, a onda i njihovog odnosa. Tijekom njihovog susreta kod Crabba Robinsona LaMotte je najavila da kani napisati poemu o Meluzini te pričala o „snazi stiha i Životu i Jeziku“, što se osobito dojmilo Asha. Tako još nenapisana priča postaje pokretač radnje čitave 2. priče *Zaposjedanja*. Kako u pismima Ash i LaMotte raspravljaju o književnosti i stvaranju, često se na ovaj ili onaj način dotiču spjeva. Ash hrabri LaMotte da počne pisati, a onda citira ono što je o Meluzini napisao Paracelsus te daje svoje mišljenje o legendi: mit je „i divalj i čudan i sablastan i demonski – a opet istodobno trijezan kao zemaljske priče...“ (Byatt 2008: 195). Osobito je zanimljivo što, pripovijedajući o svojem prvom približavanju Christabelinoj kući, sebe uspoređuje s Raimondinom; i on je naime prekršio danu mu zabranu.

Christabel mu opet piše kako ona poznaje legendu iz priča koje joj je pripovijedao otac. Kasnije kaže kako, ako krene pisati o njoj, želi pisati „pomalo iz perspektive – same Meluzine. Ne, kao Vi, u Prvome Licu – kao da nastavam njezinu kožu – već gledajući je kao

nesretno Stvorenje...“ (Byatt 2008: 194). Tako je priča o Meluzini utkana u bit 2. priče *Zaposjedanja* ne samo kao pripovjedno zrcalo nego i kao pripovjedno mjesto na kojem se susreću Christabel i Ash.

No LaMotte će napisati „Vilinski spjev“ tek nakon prepiske s Ashem i rođenja djeteta, a o namjeri da ga napiše govori i u razgovoru sa Sabine de Kerzoc, koji ova navodi u svom dnevniku. Za razliku od dijaloga s Ashem, u kojem se načelno razmatraju pitanja o biti Meluzine i kako je treba shvatiti, u razgovoru sa Sabine LaMotte svoje zamišljeno djelo određuje formalno: želi napisati Vilinski ep „utemeljen na istini pjesništva i imaginacije, nalik na Spenseorvu *Vilinsku kraljicu*, ili Ariosta...“ (Byatt 2008: 401). Ona tako daje budućem djelu oblik romanse, čime stvara svojevrsno slaganje forme i sadržaja. Kako smatra da je romansa prava forma za žene – a LaMotte je žena – ona može izraziti dvojnu prirodu žene, kako je vide muškarci. No istovremeno tvrdi da to ne znači izricanje ni istinske prirode žene uopće a ni Meluzine same, jer „tko bi znao što je Meluzina bila za sebe, kad ju nitko nije gledao?“ (Byatt 2008: 402) Ipak, uvodi se analogija između Meluzine i žene uopće, a to onda upućuje i na analogiju sa samom Christabel.

Ta analogija se najjasnije izražava pred kraj *Zaposjedanja*, kada se u posljednjem pismu Ashu Christabel identificira s Meluzinom: „Ovih posljednjih trideset godina Meluzina sam ja.“ (Byatt 2008: 531) Nije međutim sasvim jasno radi li se o legendarnom liku Meluzine ili baš o liku koji je sama stvorila u spjevu. Ne zna se čak ni uključuje li uopće spjev i taj dio priče o vili.

Tako priču o Meluzini u *Zaposjedanju* čine i razmišljanja njene autorice prije i poslije pisanja djela. O priči se tako govori iz niza različitih perspektiva, od LaMotte kao njezine autorice, preko razmatranja Asha do dojmova „običnih“ čitatelja (Ellen Ash), znanstvenih tekstova koji je interpretiraju, kao i mišljenja određenih likova. Ne samo da se spjev na taj način osvjetljava s različitih aspekta nego ga svi ti tekstovi konstituiraju putem „unutarnjeg interteksta“. No svi ti aspekti i perspektive ipak ne pripovijedaju samu priču o Meluzini u cijelosti; to su razmišljanja, tekstovi o *Meluzini*, ali ne i *Meluzina* sama. Ti tekstovi naime uvijek predstavljaju samo jednu interpretaciju priče, a njihova nam različitost ne omogućuje stvaranje neke koherentne i cjelovite slike o epu. I zato je LaMotteina *Vila Meluzina* bitno nesigurna priča: ona je dijelom izravno prisutna u *Zaposjedanju*, a dijelom je čine tekstovi o njoj. Tako su fragmentarnost i „unutarnji intertekst“ glavni pripovjedni postupci kojima se onemogućava sigurna priča u LaMotteinom spjevu.

Ako se *Zaposjedanje* promatra u cjelini, uspostavljaju se dva intertekstualna polja koja su ključna u stvaranju njegove nesigurne priče. S jedne je strane to realistički, a s druge suvremeni roman. Realistički roman Byatt očito smatra zastarjelom formom. Ne samo da u svojim književnim djelima stvara drugačiji oblik romana nego o toj problematici raspravlja i u nekoliko članaka. A. S. Byatt se naime kao i niz drugih postmodernističkih autora – poput Lodgea i Eca – književnošću bavi dvostruko: osim što piše književna djela, književnošću se bavi i na teorijskoj razini.

Dio se njezinih teorijskih rasprava bavi odnosom realizma i postmodernizma, posebno *People in a Paper House: Attitude to „Realism“ and „Experiment“ in English Post-war Fiction* (1979.) i *On Histories and Stories*. Usprkos elementima realizma koji se javljaju i danas, pisati na način devetnaestostoljetnog romana više nije moguće: „Kako god dobro pisali autori koji to sada pokušavaju, to ne može funkcionirati u našem vremenu; takvo je pisanje anakrono, nemoćno, nevažno i iskvareno“ (prema Hadley 2008: 62). No neki pokušaji razaranja tog oblika prema Byatt nisu uspješni jer onemogućuju čitateljevu slobodu. Obično se naime drži da koncept otvorenog djela, koji uvodi Eco, čitatelju omogućuje daleko veću slobodu nego što to čini realistički roman sa svojim sveznajućim pripovjedačem. Byatt taj koncept obrće i dokazuje kako djela George Eliot zapravo dopuštaju daleko veću slobodu čitatelju, a recimo Robbe-Grilletovi romani – koji se obično drže djelima velike čitateljske slobode – određuju mnogo čvršće „pravila igre“.

No djelo o kojem Byatt najviše raspravlja pripada njenoj suvremenosti: to je Fowlesova *Ženska francuskog poručnika*. Iako se radi o romanu koji se već dugo drži jednim od najboljih postmodernističkih romana uopće, Byatt smatra da se radi o djelu koje ne uspijeva doista odgovoriti na zahtjeve pisanja suvremenog romana. U prvom mu redu zamjera konstrukciju priče s nekoliko završetaka, koja po njenom mišljenju predstavlja izravno uvođenje autorske kontrole u tekst:

„Fowles tvrdi da ne kontrolira svoje likove, ali projicirani završeci ne sugeriraju pluralitet mogućih priča. Oni su programatsko negiranje stvarnosti bilo koje od njih... ti alternativni pripovjedni završeci nisu ni budućni ni mogući, nego su fiksna, viktorijanska pripovjedna prošlost. Oni stoga, oni poništavaju jedan drugog, a poništavaju i svoje sudionike te prikazuju Fowlesa kao stvaratelja lutki, dok on izjavljuje da to ne želi biti. Dok su za pisca višestruki završeci mogućnost u njegovoj glavi, oni pojačavaju stvarnost budućih svjetova. Za čitatelja se oni sada ponovno svode na papir.“ (prema Hadley 2008: 61)

Byatt zapravo tvrdi da uvođenje višestrukih završetaka ne stvara nesigurnu priču, nego da priču potpuno razara. *Zaposjedanje* se onda može shvatiti kao književni nastavak polemike koja je započela na polju teorije. Tako shvaćena, *Ženska francuskog poručnika* postaje ključnim suvremenim intertekstom *Zaposjedanja*. Byatt naime ne samo da stvara djelo koje drugačije rješava pitanje stvaranje nesigurne priče nego pripovijeda priču koja uvelike podsjeća na onu iz Fowlesovog romana. Oba romana tako dijele kako teorijsku „podlogu“ i formalne pripovjedne postupke tako i problematiku ljubavi i oživljavanja viktorijanskog doba.

*Ženska francuskog poručnika* (1969.), baš kao i *Zaposjedanje*, pripovijeda o ljubavi između muškaraca i žene u viktorijansko doba. Oba se romana tako nastavljaju na tradiciju ljubavnog romana, kao i povijesnog romana, a to će u reći na tradiciju realizma, te oba pričaju nesigurnu ljubavnu priču iz viktorijanskog doba.

Dva su pripovjedna postupka u temelju nesigurnosti Fowlesove priče: prvi je poigravanje sveznajućim pripovjedačem, a drugi uvođenje višestrukog kraja.

*Ženska francuskog poručnika* sve se do trinaestog poglavlja čini kao roman napisan u tradiciji realizma: sveznajući pripovjedač pripovijeda o dolasku Charlesa Smithsona u Lyme Regis i njegovu susretu sa Sarah Woodruff. Kako se u naratološkim klasifikacijama sveznajućim naziva onaj pripovjedač koji ne samo da je u potpunosti pouzdan nego i sve zna o svijetu o kojem pripovijeda, čitatelju se sugerira da mu može sve vjerovati, da su njegovi iskazi o fikcionalnom svijetu, o kojem priča stojeći na distanci koja mu omogućava panoramski pogled, u potpunosti pouzdani i točni. Takav je pripovjedač karakterističan za realizam i predstavlja pripovjedno sidro priče, sidro koje priči omogućava sigurnost s jedne strane, i iluziju zbilje s druge strane. Sve do trinaestog poglavlja, čini se da je i pripovjedač *Ženske francuskog poručnika* upravo takav. No Fowles pripovjedno oblikuje upravo takvog pripovjedača, da bi ga onda otkrio kao književnu konvenciju. Kako je sveznajući pripovjedač realizma načelno impersonalan – jer upravo mu ta karakteristika omogućava gotovo božansko poznavanje svijeta o kojem govori – uvođenje nekog osobnog *ja*, koje pri tome još i nije sudionik ili promatrač priče koju pripovijeda, koje pripada pripovjedaču, predstavlja izravno kršenje realističkog pripovijedanja i prvu veliku destabilizaciju priče. Pripovijedanje se tako zapravo prebacuje iz neosobnog 3. lica u posve osobno 1. lice.

Destabilizacija priče vrši se uvođenjem pripovjedača u 1. licu, i to pripovjedača koji ne pripada narativnom svijetu priče koje pripovijeda. Fowles u 13. poglavlju izravno uvodi

problematiku pripovijedanja. Time roman postaje metafikcijom: pripovjedač sve što pripovijeda naziva „samo maštom“ i raspravlja o konvencijama pripovijedanja:

„Ja ne znam. Ova pripovijest koju kazujem samo je mašta. Ovi likovi koji stvaram nikad nisu postojali izvan moga duha. Ako sam se dosad pretvarao da poznajem dušu i najskrovitije misli mojih likova, to je zato što pišem (jednako kao što sam preuzeo i dio rječnika, i ‘glas’) u konvenciji općenito prihvaćenoj u doba moje priče: da romanopisac stoji odmah uz Boga. On možda ne zna sve, ali se nastoji pretvarati da znade.“ (Fowles 1981: 105)

Time se priča destabilizira na dvije razine. Prvo se dotadanje pripovijedanje sveznajućeg pripovjedača proglašava literarnog konvencijom, a onda se raspravlja i o drugim načinima pripovijedanja. To znači da na priču o Sari i Charlesu izravno utječe način pripovijedanja. Naglašava se kako je pripovjedač priča, a to onda znači pomak problematike s odvijanja same priče na način na koji se ona pripovijeda. Time priča gubi dio svoje realističke sigurnosti na pripovjednoj razini. Osim toga, priča gubi sigurnost i na tematskoj razini, jer pripovjedač ne samo da uvodi tematiku koja – barem naizgled – nema veze s odvijanjem priče, nego se odnosi na naraciju; sam pripovjedač izravno priznaje da nema ni izdaleka onakvu kontrolu nad pričom kao što se činilo iz dosadašnjeg razvoja radnje. Kako je *Ženska francuskog poručnika* pripovjedno organizirana kao svijet Sarah i Charlesa – kojega temelje predstavlja neosobni pripovjedač u 3. licu koji je iznad prve razine dijegeze koja priča o ljubavi u viktorijansko doba – pripovjedačevo spuštanje na prvu razinu dijegeze znači temeljnu pripovjednu destabilizaciju priče. Kao da joj je netko potresao temelje, priča o Sarah i Charlesu više ne može povratiti sigurnost koju je imala tijekom prvih stotinjak stranica.

Već na kraju 13. poglavlja pripovjedač se – sada u 1. licu – vraća osnovnoj priči i govori o Sarinom emocionalnom stanju. 14. poglavlje u potpunosti znači povratak na temu o Sarah i Charlesu; pripovjedač u 1. licu posve se gubi te se naizgled čini da se opet radi o sveznajućem pripovjedaču. Sve je opet podređeno pripovijedanju o tome što se dalje dogodilo s nesuđenim ljubavnicima. U opisu Sarine sobe u Exeteru međutim dešava se daljnje destabiliziranje priče. Nabrajajući što je Sarah kupila, pripovjedač spominje mali vrč koji se Sari dopao, a koji je on sam – dakle, pripovjedač – nedavno kupio. Time se nesigurnost priče produbljuje jer se pripovjedač ponovno izravno smješta na prvu razinu dijegeze. Dok je u 13. poglavlju pripovjedač ipak zadržao svoj status pripovjedača nevezanog za likove, on je sada i na ontološki istoj razini s njima. Dolazi do miješanja između likova, pripovjedača i autora romana, što stvara ontološku nesigurnost. Kako nije moguće odrediti na kojoj se ontološkoj

razini zapravo odvija priča kad u njoj izravno može sudjelovati pripovjedač iz 20. stoljeća, priča gubi i svoju ontološku sigurnost. Ona kao da je izašla iz svijeta fikcije ulaskom pripovjedača u nju, ali to ipak ne znači da je postala „prava stvarnost“. Tako priča nakon svog pripovjednog temelja gubi i ontološki temelj.

Destabilizacija priče nastavlja se izravnim pojavljivanjem pripovjedača u liku bradatog muškaraca koji putuje u istom kupeu kao i Charles, a onda i u pojavi impresarija pri kraju priče. Pripovjedač sada doista postaje lik u priči – iako s tom pričom nikakve tematske veze nema. Time se pripovjedač u neku ruku rascjepljuje na dvije komponente: na pripovjedača i na lik u priči. Opis smiješnog impresarija i bradonje u vlaku omogućava da pripovjedač istovremeno bude u 1. licu i u 3. licu te da bude lik – ali lik-pripovjedač – unutar pripovijedanja priče o Sari i Charlesu. To razdvajanje pripovjedača znači daljnju destabilizaciju priče jer produbljuje nestabilnost pripovjedača i njegovo značenje u pripovjednom svijetu.

Posljednje i konačno narušavanje sigurnosti priče dešava se na njenom samom kraju. Kada pročitamo sretan kraj, pripovjedač će nam ponuditi još jedan. Kraj svake sigurne priče možda je i najvažnije mjesto u njenom razvoju. On nije samo rasplet, nego je i neka kruna svega što se pripovijedalo. Razvoj realističke priče dakako ima uvijek samo jedan kraj, kao što jedan uzrok u načelu ima jednu posljedicu. Udvajanje kraja znači tematsko udvajanje same priče. Priča se duplicira. Kako su istovremeno moguća dva jednako vjerojatna završetka, potpuno se razara sigurnost priče: ne zna se naime ni kako zapravo priča završava.

Destabilizacija priče tako se kod Fowlesa vrši na dvije razine. Na prvoj razini radi se o razini pripovijedanja i poigravanju konvencijom realističkoj pripovjedača. Na drugoj razini to znači uvođenje posve različite tematike, tematike pripovijedanja, u osnovnu ljubavnu priču s jedne strane i uvođenje dvostrukog završetka priče kao konačnu destabilizaciju priče na razini teme.

Osnova nesigurnosti priče *Zaposjedanja* proizlazi iz pripovijedanja na različitim pripovjednim nivoima i *mise en abyme* odnosima i situacijama koje se na njima temelje. Ponešto drugačije zamišljen i izveden *mise en abyme* postoji i Fowlesovom djelu i ima temeljno značenje u njegovom razumijevanju. Na njemu Linda Hutcheon objašnjava model otvorenog dijegetskog tekstualnog narcizma (Hutcheon 1985).



Hutcheon metafiktionalne tekstove promatra kao narcističke, odnosno kao one koji se doslovno ogledaju sami u sebi, i na temelju nekih ranijih kritičkih radova i korpusa suvremenih književnih tekstova provodi klasifikaciju takvih tekstova. Najjasnije je metafiktionalnost vidljiva u prvom modelu, modelu otvorenog dijegetskog narcizma. To znači da se tekst ogleda u samome sebi na razini teme: takvi tekstovi vlastite metafiktionalne komentare postavljaju za temu djela. U *Ženskoj francuskog poručnika* to se provodi putem razrađenog *mise en abyme*, u kojem se problemi književnog stvaratelja na višoj razini dijegeze ponavljaju i zrcale na nižim razinama dijegeze. To je moguće jer je roman građen po sistemu ruskih babuški: jedan je svijet uklopljen u drugi, a taj opet u treći. Hutcheon tako navodi tri svijeta unutar romana i jedan izvan samog teksta kao relevantne za shvaćanje zrcaljenje problematike stvaranja fikcije. U samom je središtu univerzum koji nastavaju likovi romana: Sarah, Charles, Ernestina i ostali. Iznad tog svijeta nalazi se svijet pripovjedačeve osobe, lika koji se pojavljuje kao bradonja i kao impresario, i ulazi u svijet likova o kojima pripovijeda. Njegov svijet sadrži i svijet likova, a iznad njega se nalazi svijet pripovjedačeva glasa, koji u sebi sadrži prethodna dva svijeta. Na kraju se može govoriti i o četvrtom svijetu koji, striktno gledajući, ne pripada tekstu, ali je ipak njegov produžetak; radi se o svijetu autora Johna Fowlesa. Svaki od tih svjetova sadrži osobu stvaratelja: Sarah, impresario, pripovjedač, Fowles, i u svakom od tih svjetova taj stvaratelj priča priču.

Tako se *mise en abyme* u *Ženski francuskog poručnika* odnosi na zrcaljenje romanopišćeva kreativnog procesa, koji se ponavlja s varijacijama u svim babuška-svijetovima, odnosno na nekoliko razina dijegeze. Sarah utemeljuje svoj identitet „ženske francuskog poručnika“ tako da izmisli priču o zavođenju. Ona svoje sebstvo temelji na fikciji, na priči, pa tako postaje analogija pripovjedaču romana: baš kao što on pripovijeda o Sarah i Charlesu naglašavajući kako se radi samo o priči, samo o fikcionalnom konstrukt koji je on tvorac, tako Sarah pripovijeda svoju izmišljenu priču o francuskom poručniku. Kako se pripovjedač povremeno predstavlja kao pripovjedač koji ne sudjeluje u radnji, ali povremeno ipak ulazi u radnju kao lik, nije moguće izravno zrcaljenje između pripovjedača kao stvaratelja priče i Sarah kao stvaratelja svoje priče. No određene se paralele mogu uspostaviti i između Sare i impresarija, pa tako *mise en abyme* postoji i između svijeta likova i svijeta impresarija, a ne samo svijeta likova i svijeta pripovjedačeva glasa.

Da zrcaljenje stvaralačkog procesa – koji se onda shvaća kao proces u kojem osoba postaje slobodna – u neku ruku i počinje i završava izvan teksta, jasno je kad se razmotri

uloga autora romana. Kako se pripovjedač često miješa sa autorom romana – iako ih suvremena književna teorija jasno razdvaja<sup>16</sup> – Fowles se proglašava pripovjedačem *Ženske francuskog poručnika*. To dakako nije točno, ali može pomoći da se dublje sagleda proces zrcaljenja, koji u neku ruku počinje od autora. Njegov se proces stvaranja romana zrcali u pripovjedačevom stvaranju svijeta romana, koji se opet zrcale u Sarinom stvaranju vlastite priče i identiteta:

„Na razini književnosti, ona [Sarah] djeluje kao alegorija pripovjedačeve/piščeve slobode stvaranja samog romana.“ (Hutcheon 1985: 66)

U tom se smislu *Ženska francuskog poručnika* može shvatiti kao metafikcionalno djelo: ono se izravno i otvoreno bavi samim sobom kao književnim djelom. No to uporno skretanje pozornosti na priču kao fikciju dovodi do destabiliziranja priče i ona postaje nesigurna.

*Ženska francuskog poručnika* dakle pripovijeda priču, ali ta se priča poigrava konvencijama realističkog romana te postaje postmodernistička nesigurna priča. Upravo tim postupcima, kao i tematikom povijesnog i ljubavnog romana postaje i ključni suvremeni intertekst *Zaposjedanja* i njegove nesigurne priče.

#### 4.3. PRIPOVJEDAČ I ČITATELJ

*Zaposjedanje* pripovijeda dvije glavne priče: prvu koja je smještena u 20. stoljeće i prati Rolanda i Maud te drugu koja se dešava u 19. stoljeću i govori o Ashu i LaMotte. Kako su te dvije priče u tekstu u velikoj mjeri jasno odvojene – recimo, upotrebom *italica* u pismima Asha i LaMotte te drugom razinom dijegeze – čini se da je pitanje pripovjedača relativno jasno: prvu priču pripovijeda neosobni pripovjedač u 3. licu, a drugu priču niz pripovjedača, od kojih su dakako najvažniji Ash i LaMotte. No pitanje pripovjedača je u *Zaposjedanju* zapravo iznimno složeno, ali i ključno kako pri shvaćanju samog romana tako i u stvaranju nesigurne priče.

---

<sup>16</sup> U naratologiji je autor izvantekstovna kategorija i ne može se o njemu govoriti kada se radi analiza pripovijedanja, usp. Rimmon-Kenan 2002.

Tekst otvara 1. priču koja služi kao svojevrsni pripovjedni okvir za pojavu druge priče. Izgleda da sam početak pripovijeda svezajući realistički pripovjedač koji uvodi glavni lik, smješta ga u vrijeme i prostor te počinje zaplet:

„Knjiga je bila debela i crna i prašna. Korice joj bijahu izvijene i pucketave; s njom su svojedobno loše postupali. Nije imala hrpta, odnosno, on je kroz listove izbijao kao glomazna zaloga. Nekoliko puta bijaše omotana prljavom bijelom vrpcom, svezanom u urednu mašnu. Knjižničar ju je uručio Rolandu Michellu, koji je sjedio i čekao je u Čitaonici Londonske knjižnice. Ekshumiraše je iz zaključanog sefa br. 5, gdje je obično stajala između *Prijapovih psina* i *Ljubavi po grčki*. Bijaše deset ujutro, jednog dana u rujnu 1986. Roland je najviše volio malen stol za jednog čitača, iza kvadratičnog stupa, s kojeg je pucao jasan pogled na sat nad kaminom. Zdesna mu je bio visok, osunčan prozor, s pogledom na visoke zelene krošnje na Trgu Sv. Jamesa.“ (Byatt 2008: 9)

Pripovjedač je dakle neosoban, pripovijeda u 3. licu te se čini da „sve vidi i sve zna“. Taj heterodijegetički i ekstradijegetički pripovjedač posve je „skriven“ iza onoga što pripovijeda: priča je u prvom planu. Takav pripovjedni status zadržat će do kraja romana, s tim da neće uvijek funkcionirati kao pripovjedač-fokalizator. Često će se pripovijedanje fokalizirati kroz likove, posebno često kroz Roland, ali će pripovjedač trajno zadržati kontrolu nad pričom. On tako ne samo da zna što se i gdje događa, što likovi rade, nego i što oni misle<sup>17</sup>, a zna otpočetak i čitavu priču, kako će se ona razvijati<sup>18</sup>.

Sve bi to govorilo u prilog tezi da prvu priču *Zaposjedanja* pripovijeda pripovjedač koji gotovo u svemu podsjeća na svezajućeg realističkog pripovjedača. Ipak, postoji nešto što ga bitno razlikuje od takva pripovjedača, a to je, reklo bi se, svojevrsan liberalan pristup drugim glasovima. Taj pripovjedač naime dopušta čitavom nizu drugih glasova da se pojave unutar glavnog okvira pripovijedanja pripovjedača prve priče. To se u manjoj mjeri odnosi na likove iz prve priče, poput Mortimera Croppera, a u većoj mjeri na problem pripovijedanja druge priče o Ashu i LaMotte.

Tu priču uglavnom pripovijeda čitav niz pripovjedača: Ash, LaMotte, Crabb Robinson, Ellen Ash, Blanche Glover, Sabine de Kerzoc, Hella Lees, recimo. Za razliku od dojma cjelovitosti kojoj prvoj priči osigurava heterodijegetički „skriveni“ pripovjedač, druga

---

<sup>17</sup> Npr.: „Roland je razmišljao o zamornoj i zavodljivoj beskonačnosti potrage za znanjem.“ (Byatt 2008: 12)

<sup>18</sup> Npr.: „... kasnije će se otkriti što su čitali...“ (Byatt 2008: 160)

je priča sva u fragmentima. Njen tekstualno najveći i najvažniji dio čine pisma Asha i LaMotte. Kako se većina tih pisama donosi u 10. poglavlju – kojih ukupno ima 28 plus *Post scriptum* – oni dobivaju svojevrsno središnje mjesto u romanu. Ona i jesu ključni dio druge priče, ali da bi se do tih pisama došlo, potreban je niz manjih fragmenata raznih pripovjedača. Prvo su to neposlane skice dvaju Ashevih pisama, pa dnevnik Crabba Robinsona i Blanche Glover, pismo Randlopha Asha Priscili Cropper te dnevnik Ellen Ash. Pri tome se stalno naglašava svojevrsna konstruiranost druge priče. Tako skice pisama koje Roland nalazi u Vicovom djelu koje je Ash čitao zapravo ne sadrže nikakvu priču, nego tek naznaku nečega što se moglo dogoditi, ali i nije moralo, dakle priče koja se možda razvila, a možda i nije. U *Dnevniku* Blanche Glover također nije jasno da li se priča uopće dogodila, odnosno da li je došlo do nekog odnosa Asha i LaMotte, pa se izravno kaže: „A tada je Roland naišao na rečenicu koja je mogla značiti nešto ili ništa. Ništa ako se pomno ne zagledaš.“ (Byatt 2008: 55)

Nakon glavnine druge priče, koja je iznesena u *Prepisci*, jasno je da priča postoji, ali je također jasno i da nije završena. Potraga za daljnjim razvojem priče i njenim krajem također se odvija kroz niz fragmenata različitih pripovjedača: pisama Asha i LaMotte, dnevnika Sabine de Kerzoc, dnevnika Ellen Ash. Sve te dijelove priče – ma kako različiti oni bili i ma kako ih različiti pripovjedači pripovijedali – osim njihove fragmentarnosti karakteriziraju i pripovjedači u 1. licu, koji nastupaju i kao fokalizatori. I Ash i LaMotte i Ellen Ash i Blanche Glover i Crabb Robinson i Hella Lees i Sabine de Kerzoc funkcioniraju kao pripovjedači koji su ujedno i likovi i fokalizatori, pa su stoga „zatvoreni“ u svoj narativni položaj intradijegetičkog i homodijegetičkog pripovjedača, što onda znači i njihovo ograničeno znanje. Svi oni naime znaju samo ono što pripovijedaju, onaj fragment druge priče u kojem su na ovaj ili onaj način sudjelovali. To dakako ne znači da su oni nepouzđani pripovjedači; oni su pouzdani jer nemamo razloga ne vjerovati im, ali je njihov obuhvat znanja ograničen njihovim pripovjednim položajem. Niti jedan od tih pripovjedača tako ne zna drugu priču u cijelosti; nju Roland i Maud pomalo „sklapaju“ na temelju „sklapanja“ dijelova druge priče ispričane od strane raznih pripovjedača u 1. licu.

Svakako međutim treba spomenuti iznimku među pouzdanim pripovjedačima druge priče, a to je Ellen Ash. Ona naime funkcionira kao nepouzđani pripovjedač, dapače kao pripovjedač koji piše „pomno uređenu, pomno *protisnutu* (metafora je to vezana uz želiranje) istinu svog dnevnika“ (Byatt 2008: 492). No da je to tako, da je Ellen nepouzđani

pripovjedač, saznaje se tek na samom kraju romana, iako i prije postoje jasne naznake da se ne radi o običnom dnevniku. U razgovoru Beatrice Nest, koja se čitav život bavi proučavanjem tog dnevnika, i Maud, javljaju se dvije neobične tvrdnje. Prva je izjava Beatice, koja na Maudinu pomisao da u zapisanom postoji „sistematsko ispuštanje“ odgovara: „*To sigurno. Nešto je ispušteno.*“ (Byatt 2008: 243) Na pitanje zašto je Ellen uopće pisala dnevnik, Beatrice iznosi vrlo neobičan razlog: „*Da zbuni.*“ (Byatt 2008: 242)

No što je to „sistematski ispuštanje“ i što znači pisati dnevnik s namjerom „da zbuni“, Beatrice i Maud, kao ni drugi sudionici prve priče, neće saznati. To, kao i činjenicu kako je i zašto Ellen nepouzdan pripovjedač, razaznat će samo čitatelj. Da bismo objasnili kako do toga dolazi – a radi se o jednom od ključnih problema romana – treba pobliže razmotriti ne samo odnos između pripovjedača 1. i 2. priče nego i njihovo dijegetičko razlikovanje.

Prva se priča *Zaposjedanja* u cijelosti odvija na prvoj razini dijegeze, što uz jednog pripovjedača dodatno doprinosi njezinoj cjelovitosti. Kako se prva priča razvija kao „sastavljanje“ fragmenata druge priče, druga je priča ispričana uglavnom na drugoj razini dijegeze. Ona je na neki način umetnuta u prvu priču te se spuštanje na nižu razinu dijegeze i promjena pripovjedača u tekstu uvijek jasno sugerira drugim tipom slova ili natuknicama. Tako je u načelu jasno što pripada prvoj, a što drugoj priči, pa to čitatelju olakšava čitanje složenog teksta. No ta podjela, prema kojoj prvu priču pripovijeda sveznajući pripovjedač na prvoj razini dijegeze, a drugu priču različiti pripovjedači na drugoj razini dijegeze nije posve točna.

Prva se priča u cijelosti pripovijeda na prvoj razini dijegeze i pripovijeda ju neosobni pripovjedač u 3. licu, a onda se unutar te priče otvara prostor druge razine dijegeze i drugih likova-pripovjedača na drugoj razini dijegeze. To je dakako dosljedno potrazi koji provode Roland i Maud: oni pomalo „sklapaju“ priču o Ashu i LaMotte na temelju različitih tekstova koje pronalaze. No *Zaposjedanje* zapravo pripovijeda čitavu priču o vezi Asha i LaMotte, što znači da uključuje i one aspekte i dijelove njihova odnosa koji nisu zapisani. Tako se pripovijeda o vremenu koje su zajedno proveli na engleskoj obali, o postupcima Ellen Ash neposredno nakon Asheve smrti te o susretu Asha i njegove kćeri.

Na kraju romana pripovjedač 1. priče kaže:

„Ima stvari koje se dogode, ali ne ostave zamjetna traga, o njima se ne piše i ne govori, premda bi bilo posve krivo reći da bi se ono što slijedi odvijalo kao da tih stvari nije bilo.“ (Byatt 2008: 538)

Postoje dakle stvari koje su se dogodile u životu Asha i LaMotte o kojima nisu pisali ni oni sami ni drugi, o kojima nema tekstualnog traga. Kako velik dio prve priče funkcionira kao otkrivanje tekstova o drugoj priči, ono što nije zapisano Roland i Maud ne mogu ni pronaći niti nešto o tome znati. Ti su nezapisani dijelovi druge priče ipak njezini važni dijelovi. Ako međutim drugu priču pripovijedaju samo likovi-pripovjedači u 1. licu u tekstovima koje su zapisali – pismima i dnevnicima – nije zapravo moguće ispričati cijelu drugu priču. No *Zaposjedanje* želi ispričati svoje obje priče u cijelosti.

Da bi čitatelj doznao cijelu drugu priču, dijelove koji nisu zapisani pripovijeda pripovjedač 1. priče, i to na prvoj razini dijegeze. To dakako dodatno usložnjava ionako složene odnose između dviju priča.

Prvo prebacivanje druge priče na prvu razinu dijegeze zbiva se u 15. poglavlju te predstavlja svojevrsni pripovjedni šok. Kako je do tog poglavlja – koje se nalazi negdje na polovici djela – prva priča dosljedno pripovijedala na prvoj razini dijegeze, a druga na drugoj, čitatelj najprije misli kako se opis muškarca i žene u vlaku odnosi na Rolanda i Maud, jer ga pripovijeda pripovjedač prve priče. Tek detaljniji opis njihove odjeće te daljnji razvoj radnje uvjerit će ga da se radi o Ashu i LaMotte. Zbivanja koja se pripovijedaju u tom poglavlju vrlo su važna za drugu priču, jer govore o realizaciji njihove veze kao žene i muškarca. To je međutim nešto što može znati samo načelno sveznajući pripovjedač, a s obzirom da takav pripovjedač pripovijeda 1. priču, on preuzima pripovijedanje i onih dijelova druge priče o kojima nitko ništa ne zna. A nitko ništa ne zna zato što o njima nema tekstualnih tragova koje bi Roland i Maud mogli pronaći i pročitati. Ipak, upravo jedan odlomak iz 15. poglavlja može poslužiti kao ključni dokaz kako pripovjedač koji pripovijeda dijelove 2. priče koji nisu zapisani i 1. priču može djelovati kao realistički sveznajući pripovjedač, ali to ipak nije. Djelo se poigrava pojmom realističkog sveznajućeg pripovjedača, ali ga ne ponavlja. Iako na početku poglavlja opisuje putovanje Asha i LaMotte u vlaku kao da je njihov suputnik u kupeu – što je jedan od *toposa* viktorijanskog pripovijedanja – te se time u neku ruku legitimira kao sveznajući pripovjedač, sljedeći odlomak govori o činjenici da taj i takav pripovjedač u ovom romanu ne daje konačne odgovore koji bi se od njega očekivali:

„Dok se ujutro prao, na bedrima je spazio krv. Krajnje stvari, pomislio je, nije znala, a ovo bijaše drevni dokaz. (...) Takva fina vještina, takva upućenost u žudnju, a opet djeвица. Bilo je i drugih mogućnosti, od kojih mu ona najočitija bijaše malko odvratna, a onda opet, kad odluči o njoj promisliti, i zanimljiva. Nije je mogao pitati. (...) Želio je znati sve što može – čak i to – ali je znao da nije mudro biti radoznao, kako si reče, u vezi sa stvari čijoj se spoznaji nije smio nadati.“ (Byatt 2008: 308)

Taj odlomak s jedne strane potvrđuje pripovjedača kao sveznajućeg – jer on zna što Ash misli i što ne zna – ali on ne istovremeno ne daje konačne odgovore. Analiza Chrisa Walsha pokazuje kako upravo pripovjedač ostavlja mogućnosti interpretacije otvorene i zapravo govori o bitnoj neodredivosti značenja (Walsh 1999: 163-183). To opet znači kako se ne radi o tradicionalnom sveznajućem pripovjedaču: on bi vjerojatno rekao o čemu se zapravo radi, a ako bi ostao ograničen fokalizacijom kroz Asha, ne bi razmatrao mogućnosti i odlučio se za nemogućnost krajnje spoznaje. Glavni pripovjedač *Zaposjedanja* tako samo djelomično funkcionira kao sveznajući te povremeno naglašava neodredivost.

Iako se nakon povratka Asha i LaMotte sa zajedničkog putovanja i druga priča „vraća“ različitim pripovjedačima u 1. licu – prvenstveno dnevniku Sabine de Kerzoc, dnevniku Ellen Ash i pismima Asha i LaMotte – pripovjedač 1. priče postaje pripovjedačem 2. priče još dva puta u romanu, iako se radi o znatno kraćim dijelovima teksta. Ponovno se radi o ključnim događajima za shvaćanje 2. priče.

25. poglavlje *Zaposjedanja* sastoji se od nekoliko dijelova, koje pripovijedaju različiti pripovjedači na različitim dijelovima dijegeze. Od osobite je važnosti što se tamo jedini put u romanu supostavlja pripovijedanje lika-pripovjedača u 1. licu – radi se o dnevniku Ellen Ash – i pripovijedanju sveznajućeg pripovjedača koji preuzima pripovijedanje 2. priče na prvoj razini dijegeze, ali pod istaknutim datumom iz prošlosti. Tako pod izraženim podnaslovom „27. STUDENOG 1889.“ (Byatt 2008: 476) ne slijedi dalje dnevnik Ellen Ash – kao što bi se očekivalo – nego pripovijedanje sveznajućeg pripovjedača koji inače pripovijeda 1. priču. I taj je dio poglavlja ključan jer se u njemu otkriva tajna odnosa Asha i njegove supruge te „sistematsko prešućivanje“ iz njezinog dnevnika. Ellenina užasnutost seksualnošću i njezin silan otpor prema muževoj dakako nije mogla ući u viktorijanski dnevnik, niti je ona o tome mogla i s kim razgovarati, a još manje to zapisati. Kako Ash nije želio silovati svoju suprugu, što se zapravo dogodilo među njima može doista ispričati samo sveznajući pripovjedač, koji može izravno „ući“ u Ellenina razmišljanja i sjećanja te opisati njezino odbijanje supruga,

kojeg se ona sama „nije sjećala riječima. Sjećala ga se u slikama“ (Byatt 2008: 489). Pridodati riječi – koje samoj Ellen nedostaju – tim slikama može dakako samo sveznajući pripovjedač, pa on to i čini.

Tako i drugi ključni trenutak u drugoj priči pripovijeda pripovjedač koji pripovijeda i prvu priču. Upravo je takav pripovjedač tekstualno uvjetovan, ali prebacivanje druge priče na prvu razinu dijegeze opet djeluje neobično i iznenađujuće u cijelom kontekstu djela. Možda još neobičnije djeluje sam završetak romana.

*Zaposjedanje* završava krajem 28. poglavlja, koje najvećim dijelom pripovijeda pripovjedač 1. priče na prvoj razini dijegeze, ali ono sadrži i pismo Christabel LaMotte na drugoj razini dijegeze. Tako obje priče u tom poglavlju završavaju: prva završava otkrivanjem tajne Asheve i LaMotteine kćeri. Time se zatvara potraga Rolanda i Maud te istovremeno počinje njihova prava veza. Druga priča također tu završava jer se LaMotte, kao lik-pripovjedač na drugoj razini dijegeze, zadnji put obraća voljenom muškarcu, traži od njega oprost i otkriva mu da ima kćer i unuka. I čini se da je tu doista svemu kraj, jer se obje priče razrješavaju. Ipak, djelo sadrži još i *Post Scriptum 1868*.

To malo, ali iznimno važno poglavlje dio je druge priče, a pripovijeda ga pripovjedač u 3. licu na prvoj razini dijegeze. Njegov naslov sugerira kako se radi o 2. priči, jer godina 1868. pripada toj priči, a obje su priče završene u prethodnom poglavlju. No sveznajući pripovjedač na prvoj razini dijegeze ponovno se javlja da bi ispričao nešto od osobite važnosti za drugu priču, što međutim nije zapisano, pa to likovi 1. priče i ne mogu otkriti. *Post Scriptum 1868*. opisuje susret Asha i njegove kćeri Mayje. Opis tog događaja ima dvostruko značenje. U prvom redu čitatelj doznaje da je Ash znao da ima dijete, i to sretnu djevojčicu, što znatno mijenja ono što o Ashu dotada znamo. U prethodnom je poglavlju činjenica da Ash nije pročitao posljednje pismo LaMotte u kojem mu ona piše o djetetu natjerala Beatrice Nest u plač: „Strašno, strašno mi je kad pomislim – on ga nikad nije pročitao...“ (Byatt 2008: 533). Svi su likovi 1. priče na temelju svega što su pronašli zaključili kako Ash nikad nije saznao da ima kćer.

Tako 2. priča ima neku vrstu dvostrukog razrješenja: jedno koje se dešava u 28. poglavlju i jedno koje se dešava u *Post Scriptumu*. Ono iz 28. poglavlja temelji se na pismu LaMotte, dakle na iskazu pripovjedača u 1. licu, koji Ash nije pročitao: pismo je pokopano uz njega, zapečaćeno. Sljedeće poglavlje iskaz je pripovjedača koji je dotada funkcionirao kao u



neku ruku sveznajući, pa će tako biti i ovdje. To zapravo znači da razrješenje koje pripovijeda takav pripovjedač ima veću pripovjednu težinu od onog prethodnog, pa se ono uspostavlja kao pravo razrješenje i pravi kraj 2. priče: sveznajući pripovjedač 1. priče s prve razine dijegeze javlja se kao pripovjedač 2. priče na prvoj razini dijegeze samo onda kada treba ispričati nešto što je osobito važno za tu priču, a što likovi iz 1. priče ne mogu pronaći jer nije zapisano.

Dvostrukost razrješenja nema međutim značenje koje ima, recimo, dvostruki završetak u *Ženski francuskog poručnika*; ovdje se ne ostavlja čitatelju na volju da sam izabere zaključak, nego mu se izravno sugerira koji je zaključak pravi. Postavlja se pitanje: čemu onda uopće uvođenje dvostrukog završetka 2. priče, tim više što je 1. priča jasno završena u 28. poglavlju?

Dvostrukost završetka i njihova različita pripovjedna težina od ključne su važnosti za shvaćanje kako nesigurnosti priče u *Zaposjedanju* tako i djela u cjelini. Ta dvostrukost te različita pripovjedna izvedenost završetka znače dvije stvari. Kao prvo, likovi 1. priče nikada neće saznati što se doista dogodilo, a kao drugo, ono što se doista dogodilo saznat će samo čitatelj. *Zaposjedanje* tako s jedne strane sugerira veliku moć čitatelja da doista „složi“ pravu priču, ali s druge strane upućuje i na nemoć da se kako prošlost tako i roman shvati zaista i dokraja. Radi se o tome da se potraga Rolanda i Maud za 2. pričom, odnosno vezom Asha i LaMotte, može shvatiti kao alegorija čitanja književnog djela uopće.

Na takvo mišljenje navode dva elementa pripovijedanja *Zaposjedanja*. Prvi je način na koji se razvija 2. priča, a drugi je prisustvo interpretacija teksta u romanu, odnosno prisutnost različitih čitanja. Druga priča se u najvećoj mjeri konstituira kao niz tekstova koje Maud i Roland čitaju. Ti se tekstovi – pisma, dnevnic, dijelovi knjiga, djela Asha i LaMotte – u djelu javljaju na drugoj razini dijegeze te je jasno naznačeno da ih se čita. Dijelove 2. priče koji su na prvoj razini dijegeze nitko ne čita jer oni nisu tekstualni. Već ta razlika među razinama dijegeze i pripovjedačima koji ih pripovijedaju izravno upućuje na nemogućnost konačnog spoznavanja druge priče, na nemogućnost „konačnog čitanja“. Kako se proces razvijanja 2. priče odvija kao proces čitanja i interpretacije, a 1. i 2. priča uspostavljaju složen odnos pripovjednog zrcaljenja – o čemu će biti riječi kasnije – može se ustvrditi kako se i 1. i 2. priča *Zaposjedanja* mogu shvatiti kao široke metafore za čitanje.

Prisustvo najrazličitijih čitanja u romanu to potvrđuje. Dio romana se naime bavi načinom na koji su djela Asha i LaMotte shvaćena, pa se tako izravno pripovijedaju ta čitanja, odnosno interpretacije. Tako se citiraju teorijske interpretacije – iako se dakako radi o fikcionalnim tekstovima – djela Croppera, Blackaddera, Leonore, a navode se i reakcije nekih likova 2. priče na ta djela. Sami likovi 2. priče pišu ili razgovaraju o djelima koje su pročitali te o poemama koja tek misle napisati. Tako Ellen Ash u dnevniku opisuje ushit nakon čitanja *Meluzine*. Sama fabula 2. priče pak počinje kao dubok dojam koji je LaMotte ostavila na Asha, a taj je dojam prvenstveno izazvan njezinim sudjelovanjem u raspravi o Shakespeareu i Danteu, iznošenjem njenog čitanja tih autora. U tom je smislu osobitost LaMotteinog čitanja zapravo pravi pokretač svih zbivanja 2. priče, čime je jedna od tema *Zaposjedanja* u cjelini postala i jedan formalni element.

Ash i LaMotte u pismima često govore svojem čitanju djela onog drugog, ali i o čitanjima drugih autora. Interpretacija teksta je tako izravno dio teksta 2. priče, a za Asha i LaMotte ona je i način komunikacije: čita se i interpretira sve. No svatko od njih zadržava svoj status pripovjedača u 1. licu i sve konzekvencije takvog pripovijedanja: njihova su čitanja važna i značajna upravo zato što su njihova – što počinju i završavaju, da tako kažemo, u prvom licu – ali nemaju pretenziju nekakve konačne interpretacije onog što čitaju.

Čitanja likova 1. priče upravo su suprotna. Ona naime povremeno govore o djelima o kojima razgovaraju Ash i LaMotte – recimo, o *Meluzini* – ali ta u većini slučajeva žele biti neka vrsta „krajnjeg“ ili „konačnog“ čitanja. Ta se čitanja dijelom odnose na djela Asha i LaMotte, a dijelom na njihov život. Tako se onda u na drugoj razini diježeze javljaju tekstovi Leonore Stern o *Meluzini*, Veronice Honiton o Christabel LaMotte i Croppera o Ashu i Ellen ili, recimo, Fergus Wolf daje sažeto čitanje *Meluzine* u razgovoru s Rolandom. Wolf i Stern u svojim interpretacijama izlažu jedno čitanje *Meluzine* – kod Stern se radi o feminističkom – i to se čitanje želi postaviti kao jedino pravilno. Isto se dešava i s Cropperovom analizom Asha: on smatra da ga je „dokraja upoznao“. No zanimljivo je da se to Cropperovo čitanje Asha u romanu javlja kao Maudino čitanje – u kojem ona sve to shvaća kao „kontrahagiografiju“ – te smo tako suočeni s „čitanjem na kvadrat“: Maud čita Cropperovo čitanje Asha.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Striktno naratološki gledno, čitatelj nije dio teksta, nego se razlikuje adresat, kao osoba kojoj se neki pripovjedač obraća, implicitni čitatelj kao mogući čitatelj kojem se tekst obraća, te „pravi“ izvantekstualni čitatelj. Kako je za ovu analizu važno samo da netko čita neki tekst, koristi se samo termin „čitatelj“.

Takvo je „čitanje na kvadrat“ često prisutno u *Zaposjedanju*, ali nije uvijek naglašena reakcija „drugog čitatelja“. Ona je međutim jasno izražena u slučaju Maudinog čitanja Croppera i Rolandovog čitanja Leonore Stern. U oba se slučaja Maud i Roland nikako ne slažu sa interpretacijom koju čitaju. Problem je naime u činjenici što su čitanja i Cropper i Stern napisana s jedne teorijske pozicije, ali pokušavaju obuhvatiti i opisati sve.

Na pripovjednom planu to bi značilo da su čitanja i Cropper i Stern „zatvorena“ njihovim položajem pripovjedača u 1. licu i njegovim ograničenim znanjem, ali to pripovjedno ograničenje oni ne prihvaćaju te ga pokušavaju nadići i zaobići te svoje tumačenje predstaviti kao „ono pravo“. Dakako, tu se ne radi o fikcionalnim nego teorijsko-kritičkim tekstovima – odnosno njihovim fingiranjem unutar romana – ali problem pripovjedača ostaje isti. I upravo zato je naglašena reakcija Maud i Rolanda na pokušaj totalizacije čitanja, te se tako on ironizira.

Ne treba zaboraviti da je i potraga Maud i Rolanda temeljena na pripovijedanju u 1. licu; svi tekstovi o Ashu i LaMotte koje otkrivaju pisani su na taj način. No u djelu zapravo nije izravno navedeno nijedna interpretacija tekstova Asha i LaMotte koji su napisali Maud i Roland. Oni naprosto traže priču i pomalo je slažu, ali čini se da prihvaćaju da baš sve neće znati nikad. I Roland i Maud nekoliko puta ponavljaju kako „moraju znati“, ali upravo postupnost i fragmentarnost njihovog „sklapanja“ 2. priče na neki ih način čuva od totalizacije interpretacije koju žele Cropper i Stern. Ipak, ključna je u tome uloga pripovjedača 1. priče koji se javlja u *Post Scriptumu*, da bi pokazao kako ono što su saznali Maud i Roland ipak nije sve.

No zanimljivo je da se taj pripovjedač – koji načelno zna obje priče – ipak suzdržava od bilo kakvog konačnog tumačenja. Niti jedno čitanje ili interpretacija u *Zaposjedanju* nije ispričano ili provedeno od strane tog pripovjedača. Ako on u tome u sudjeluje, onda ne funkcionira kao pripovjedač-fokalizator, nego je interpretacija fokalizirana, recimo, kroz Roland i Maud. Nema u romanu dakle nijednog „objektivnog“ čitanja, koje bi jedino takav pripovjedač po svojim pripovjednim ingerencijama mogao ponuditi, ali on to ne čini.

Ipak, pripovjedač 1. priče koji na prvoj razini diježeze pripovijeda *Post Scriptum 1868.* od iznimne je važnost. Kao prvo, s obzirom da se radi o pouzdanom pripovjedaču i jedinom pripovjedaču koji „zna“ i ono što u 2. priči nije zapisano, jedino on može ispričati susret Asha i May. Taj susret svakako mijenja shvaćanje 2. priče, ali ne donosi nekakav

konačni kraj priče i zatvaranje u smislu realističkog romana, nego služi kao otkrivanje nečeg što nije moguće drugačije saznati. To međutim znači i da su likovi 1. priče došli do dva kriva zaključka. Prvi je uvjerenje kako je Ash umro ne znajući da ima dijete, a drugi je pripisivanje kose u Ashovom satu Christabel, dok se zapravo radilo o Mayinoj kosi. Već ranije je čitatelju otkriveno što je „sistematski prešućivala“ Ellen Ash u dnevniku.

Tako pripovijedanje pripovjedača u 3. licu pobija zaključke do kojih su došli likovi 1. priče. No iznimno je važno naglasiti kako cjelokupno pripovijedanje 2. priče pripovjedača u 3. licu na prvoj razini dijegeze ne znači stabilizaciju 2. priče, nego izvođenje nemogućnosti objektivnog i pravog čitanja. Čitanje je uvijek vezano uz – da tako kažemo – 1. lice pripovijedanja, pa je tako na ovaj ili onaj način osoba čitatelja uvijek prisutna u njegovom tumačenju, što onda znači da je čitanje uvijek osobno, manjkavo i može biti pogrešno, kao što pokazuje razlika u upotrebi pripovjedača u *Post Scriptumu*.

Ipak, to ne znači da nikakvo čitanje nije moguće. Naprotiv, ako se odrekne pretenzije da bude „ono pravo“, čitanje kako *Zaposjedanja* tako i svakog teksta – bio on fikcionalan ili povijestan – zadobiva svoje pravo značenje i važnost upravo u odnosu između teksta i čitatelja. Odnos između pouzdanog pripovjedača u 3. licu na prvoj razini dijegeze i niza pripovjedača u 1. licu na drugoj razini dijegeze pokazuje kako je čitatelj u svom čitanju uvijek nesiguran.

#### 4.4. ZRCALO U ZRCALU

*Zaposjedanje* u cjelini bitno karakteriziraju s jedne strane dvije fabule koje se paralelno razvijaju, a s druge niz fragmenata djela koja se pripovijedaju unutar tih glavnih fabula. Tako u djelu postoji čitav niz što cjelovitih što fragmentarnih priča, a one se nalaze na različitim razinama dijegeze, pripovijedaju ih različiti pripovjedači, u njima sudjeluju različiti likovi, pripadaju različitim diskursima i različitim žanrovima. Ipak, sve one zajedno tvore složenu pripovjednu strukturu *Zaposjedanja* te tako – usprkos različitostima – uspijevaju stvoriti cjelinu.

Upravo je raznolikost tih priča ono što obilježava djelo u cjelini. Kako one ipak tvore jedno književno djelo, bitno je pitanje u kakvom su pripovjednom odnosu te priče? Očito da neki odnos među njima mora postojati; u protivnom bi se radilo o kršenju principa motivacije te o neuspjelom književnom ostvarenju. U *Zaposjedanju* se pripovijedaju mnoge priče i one ulaze u iznimno složene međusobne odnose, koji u konačnici otkrivaju nesigurnost priče kao takve te djelo smještaju u postmodernističku poetiku.

*Zaposjedanje* pripovijeda dvije osnovne priče, koje onda tvore i dvije osnovne fabularne linije. One se – kako je već naglašeno – nalaze uglavnom na različitim razinama dijegeze i pripovijedaju ih različiti pripovjedači i u njima sudjeluju različiti likovi, a dijeli ih i vremenski raspon od stotinjak godina. Prva se priča naime odvija u suvremenosti, odnosno sredinom 80-tih godina 20. stoljeća, dok je 2. priča smještena u viktorijansko doba. Tako se može učiniti da te dvije priče ne mogu biti različitije nego što jesu, ali neki čisto formalni pripovjedni postupci sugeriraju kako su stvari bitno složenije. Važne dijelove 2. priče pripovijeda pripovjedač 1. priče na prvoj razini dijegeze, što upućuje na bitnu pripovjednu povezanost dviju inače odvojenih priča. Kako upravo prva razina dijegeze i neosobni pripovjedač 1. priče funkcioniraju kao neka vrsta okvira čitavog djela, odnosno one pripovjedne instancije koja omogućuje „slaganje“ različitih elemenata u cjelinu, činjenica da upravo taj pripovjedač pripovijeda dijelove 2. priče zapravo pripovjedno u neku ruku izjednačava inače vrlo udaljene priče te ih smješta u jedan te isti pripovjedni svijet.

Osim toga, dijelovi poema koje su napisali Ash i LaMotte povremeno su ispričovijedani kao samostalna poglavlja *Zaposjedanja*, pa tako dio Ashevog *Swammerdama* čini čitavo 11. poglavlje, bajka *Prag* te Proemij i Knjiga prva *Vile Meluzine* LaMotte tvore 9. i 16. poglavlje u cjelini. Kako je velika većina od ukupno 28 poglavlja *Zaposjedanja* strukturalno organizirana kao pripovijedanje 1. priče u koju se onda „uklapaju“ dijelovi 2. priče – pa tako i djela Asha i LaMotte – njihovo „osamostaljivanje“ u dva poglavlja sugerira istu pripovjednu „težinu“ koju inače ima 1. priča. U ta dva je poglavlja 2. priča ispričana bez pripovjednog okvira 1. priče, iako je jasno naglašeno da su to fragmenti djela Asha i LaMotte.

Sve to govori o nemogućnosti jednostavnog odgovora na pitanje o pripovjednim odnosima 1. i 2. priče. S jedne strane prevladavaju velike pripovjedne i tematske razlike među njima, no s druge se strane uvode postupci koji sugeriraju njihovu pripovjednu povezanost: u dijelovima isti pripovjedač, ista razina dijegeze te postavljanje djela Asha i LaMotte u isti plan kao i 1. priča. Priče su dakle i bitno različite, ali i u dijelovima slične.

Odnos tih dviju priča sasvim sigurno nije odnos kakav tvore dvije fabule *Ane Karenjine*, koje se obje pripovijedaju u cjelini na istoj razini dijegeze i od strane istog sveznajućeg pripovjedača, ali se u potpunosti ne može opisati ni kao odnos okvirne i umetnute priče. No kako je najveći dio 2. priče ispričovijedan kao priča koja je umetnuta u 1. priču te se 1. priča razvija kao postupno otkrivanje 2. priče, treba pobliže promotriti što to znači za njihov međusobni pripovjedni odnos.

Kako se 1. priča razvija na temelju odvijanja 2. priče, najvećim dijelom 2. priča ima akcionu funkciju u odnosu na prvu (usp. Rimmon-Kenan 2002: 93-94). To znači da sama činjenica pripovijedanja 2. priče – činjenica da Roland i Maud čitaju pisma i dnevnik likova 2. priče – „pomiče“ cjelokupnu radnju *Zaposjedanja*. No ne samo čin pripovijedanja 2. priče nego i njegov sadržaj izravno utječu na razvoj radnje 1. priče. Tako, recimo, podatak da su se Ash i LaMotte susreli kod Robinsona navodi Rolanda na čitanje njegovog dnevnika, a to opet na putovanje u Linconshire i susret s Maud i tako dalje. Druga priča i svojim pripovijedanjem i svojim sadržajem uvjetuje sadržaj 1. priče.

Prva i druga priča se u *Zaposjedanju* pripovijedaju naizmjenice. U većini poglavlja to strukturalno izgleda otprilike ovako. Poglavlje počinje svojevrsnim motom koji je uvijek dio nekog Asheville ili LaMotteinog djela. Pravo pripovijedanje počinje na 1. razini dijegeze pripovjedač u 3. licu, onda se javlja pripovijedanje ili neki nenarativni tekst 2. priče – poput pjesme – na hipodijegetičkom nivou, da bi se na kraju pripovijedanje vratilo 1. priči, njenom pripovjedaču i dijegetičkoj razini. To znači da su i 1. i 2. priča rascjepkane te da su organizirane kao niz okvirnih priča unutar kojih se javljaju dijelovi 2. priče, a to uvjetuje da se obje fabule razvijaju paralelno, pa čak i čitavo *Zaposjedanje* zapravo završava 2. pričom.

Ipak, većina je teksta 2. priče na ovaj ili onaj način umetnuta u 1. priču. Iako to određenje ne karakterizira odnos dviju priča u cijelosti, ono prevladava. Ako se pokuša ispričovijediti fabula *Zaposjedanja*, mora se početi sa 1. pričom, a onda u nju uklopiti drugu. U tom smislu se doista 2. priča može shvatiti kao intradijegetička u odnosu na 1. priču. Spomenuta akciona funkcija 2. priče čini se da ne objašnjava odnos dviju priča u potpunosti. Druga priča naime zapravo ponavlja prvu i zrcali je, što bi značilo da priče uspostavljaju odnos analogije.

Kako je već spomenuto, među pričama postoje velike pripovjedne i tematske razlike, pa nije odmah jasno kako se odnos analogije stvara. Osim pripovjedne homogenosti naspram

fragmentarnosti, različitih pripovjedača i žanrova, 1. i 2. priču dijeli i stotinjak godina te razlika u likovima: dok su Maud i Roland znanstvenici i pripadnici suvremenosti, Ash i LaMotte dijele preokupacije viktorijanskog doba, ali i profesiju: oboje su pjesnici. Osim toga, većina 1. priče se fabularno svodi na potragu, kojoj se prava ljubavna tematika „dodaje“ tek na kraju, a 2. se priča isključivo usredotočuje na ljubavni odnos Asha i LaMotte. Zbog svega toga može se učiniti da analogija nije odgovarajuće određenje odnosa među pričama.

Analogija međutim ne samo da postoji nego je i iznimno važna, ali se gradi postupno na temelju određenih situacija i motiva koji se ponavljaju. Ona se najprije uspostavlja kao analogija likova Rolanda i Asha te Maud i LaMotte.

Da se Roland u nekom smislu identificira s Ashem, jasno je već na početku *Zaposjedanja*. Njegov se rad usredotočuje na viktorijanskog pjesnika do te mjere da gotovo posve obuzima njegov život; Roland, između ostalog, u malom stanu koji dijeli s Val ima čak dvije reprodukcije Ashevih portreta. Roland je „osjećao (...) svojevrsnu jednakost s Ashom, odnosno nekakvu vezu s Ashem, koji je pisao za njega, inteligentnog čitatelja, da se potruđi“ (Byatt 2008: 500). Jačina povezanosti koju znanstvenik dijeli s pjesnikom uvjetom je same fabule. Da Rolanda toliko ne zaokuplja Ash, da pjesnikov život zapravo ne gospodari Rolandovim, on ne bi na otkriće pisama u Prvom poglavlju reagirao tako osobno, uzimanjem pisama. A onda, jasno, ne bi bilo ni 1. ni 2. priče, pa u tom smislu tematska identifikacija dvaju likova služi kao pripovjedni element kojim počinje zaplet. Daljnju analogiju stvara izgled likova: i Rolanda i Asha karakterizira bujna tamna kosa te tamnosmeđe oči. Osim toga, oboje su – kako se to u jednom trenutku kaže za Rolanda – krotki, odnosno njihov je karakter obilježen određenom mirnoćom, a na početku 1. i 2. priče oboje žive u vezama koje nisu onakve kakve zapravo žele. Na kraju se Roland s jedne strane udaljuje od Asha – „potraga za pismima udaljila ga je od Asha“ – ali ga s druge strane njemu približava jer i Roland počinje pisati pjesme. Tako dolazi do pomicanja s „neprave“ identifikacije, odnosno analogije, koja iscrpljuje u zaokupljenosti pjesnikom, do „prave“ analogije putem književnog stvaralaštva.

Analogija između Maud i LaMotte također se uspostavlja postupno. Ono što ih na početku povezuje – baš kao i u slučaju Rolanda i Asha – Christabelino je pisanje. Maud je naime najveći stručnjak za djelo LaMotte. Ne govori se o nekoj posebnoj zaokupljenosti LaMotteinim životom i radom – iako se morala mnogo baviti njenim pisanjem ako je dobila status autoriteta – ali se zato uspostavlja direktna krvna veza: pjesnikinjina sestra bila je Maudina prabaka. To onda donekle objašnjava i fizičku sličnost između znanstvenice i

pjesnikinje, u kojoj dominira duga, vrlo svijetla plava kosa. Osim toga, obje vole bijelu i zelenu boju, koja se onda često ponavlja u njihovom oblačenju. Tako kad Roland prvi put sretno Maud, ona nosi dugu zelenu tuniku preko bijele košulje, a ima i zelene cipele, dok je njezin stan čitav u zelenom i bijelom. LaMotte pak za vrijeme putovanja s Ashem nosi zelene čizmice, a naglašava se kako ima velike zelene oči i bijele zube. Osim toga, obje su žene izrazito samostalne i samodostatne, pa ih i Roland i Ash doživljavaju kao zatvorene i nedostupne. A obje će na kraju ostvariti i pravu ljubavnu vezu s muškarcem.

Tako se analogija između likova Roland/Ash i Maud/Christabel stvara upotrebom motiva koji se ponavljaju u vanjskom izgledu i u karakteru te u životnoj situaciji u kojoj se tada nalaze. Sasvim je jasno postavljena samo daleka porodična veza između Maud i LaMotte, ali se ona čini sekundarnom u odnosu na druge paralelizme. No analogija među dvama parovima likova ne mora nužno značiti i analogiju među dvjema pričama. Ona ipak postoji, a uvodi ju se najprije kao analogiju likova. Uspostavljanje čvrste analogije među likovima navodi na pomisao da paralele postoje još na nekim razinama, recimo na razini priče.

Intradijegetička priča ima u odnosu na okvirnu tematsku funkciju ako je „uspostavljeni odnos između hipodijegetičkog i dijegetičkog nivoa analoški, to jest odnos sličnosti ili kontrasta“ (Rimmon Kenan 2002: 93). To bi značilo da akciona funkcija 2. priče – koju ona svakako vrši – ne određuje odnos dviju priča u potpunosti. Jasni kontrast između 1. i 2. priče *Zaposjedanja* jedino je vrijeme u kojem se priče zbivaju. Među likovima postoji analogija, a sličnost postoji i među fabulama.

Ako pokušamo ukratko prepričati 1. priču, treba započeti s Rolandovim otkrićem Ashevih pisama nepoznatoj dami i njegovoj želji da otkrije tko je ta dama. Zatim slijedi potraga za istinom o pismima, koja uključuje pronalaženje tekstualnih tragova, putovanja i vrlo postupni razvoj odnosa s Maud, da bi na kraju oboje doznali da su Ash i LaMotte proživjeli strastvenu ljubav te i sami otpočeli takvu vezu. Druga je priča posve usredotočena na razvoj ljubavne veze Asha i LaMotte, koju opisuje od prvog susreta, preko izmjene pisama i tajnog rođenja djeteta, do Asheve smrti. Uza sve razlike, obje se priče bave razvojem ljubavnog odnosa između muškarca i žene, te se u tom smislu može govoriti o analogiji među njima.



No čak ni analogija ne opisuje u cijelosti odnos 1. i 2. priče *Zaposjedanja*. Ne radi se samo o paralelizmu fabula i likova; obje priče pripovijedaju zapravo varijante jedne te iste priče, priče o razvoju sudbinske ljubavne veze. Može zato se reći kako je „hipodijegetski nivo zrcalo ili reduplikacija dijegetskog, francuski rečeno, *mise en abyme*“ (Rimmon Kenan 2002: 93); druga priča funkcionira kao zrcalo prve. Odnos između njih najtočnije bi bilo nazvati odnosom pripovjednog zrcaljenja: jedna se priča ogleda u drugoj.<sup>20</sup>

Iako se pripovjedni postupak *mise en abyme* obično odnosi na manji dio priče, odnosno na priču unutar priče (usp. Dällenbach 1989), u ovom slučaju se zrcaljenje provodi tijekom čitavog *Zaposjedanja* te tako postaje ključnim pripovjednim odnosom dvaju priča. No taj postupak ne karakterizira samo odnos između dvaju glavnih priča nego i odnose između tih priča i niza kraćih priča prisutnih u *Zaposjedanju*.

Većina se tih kraćih cjelovitih ili fragmentarnih priča odnosi na ovaj ili onaj način na Asha i LaMotte, pa tako zapravo čine dio 2. priče. Kako je već spomenuto, druga se priča ne sastoji samo od pisama i dnevnika njenih likova nego i od njihovih književnih djela – poema, pjesama i bajki – kao i od fragmenata suvremenih interpretacija njihova života i stvaranja. Svi ti tekstovi nemaju priču, odnosno nisu svi narativni. U 2. priči se tako citiraju LaMotteine lirske pjesme, koje dakako nisu narativne, te teorijski tekstovi književne kritike, koji također uglavnom ne pripovijedaju. No čak i ti tekstovi ulaze u složene odnose zrcaljenja.

Od LaMotteinih narativnih djela samo se dva navode u cijelosti. To su bajke *Stakleni lijes* i *Prag*. Zbog njihove dužine i navođenja u cijelosti oni očito imaju osobito značenje u djelu. Zato oba treba pobliže promotriti.

*Stakleni lijes* se pripovijeda na kraju 4. poglavlja. Čita ga Roland prije spavanja, pa je tako uveden na drugoj razini dijegeze i jasno odvojen od ostatka poglavlja. Striktno gledajući, priča nije izravni dio Asheve i LaMotteine romanse, nego je djelo koje je napisala LaMotte. Radi se o bajci koja je zapravo prerada Grimmove istoimene priče o krojačiču koji spašava prelijepu princezu iz sna u staklenom lijesu, gdje ju je zatočio zli čarobnjak. Tako se *Stakleni lijes* ne samo svojim žanrom bajke nego i fantastičnim zbivanjima bitno odvaja kako od ostatka 4. poglavlja tako i od obiju priča *Zaposjedanja*, koje u načelu poštuju realističku motivaciju. Ispričan je u potpunosti intradijegetički, ali nema akcionu funkciju, nego se

---

<sup>20</sup> „U pripovijedanju se može govoriti o *mise en abyme* ako umetnuta priča dijeli s glavnom elemente zbivanja, karakteristike strukture i teme te tako omogućuje dovođenje zapleta i pozapleta u vezu.“ (Fludernik 2009: 150).

između zbivanja bajke i zbivanja 1. priče uspostavlja odnos zrcaljenja. Da je tak odnos doista takav, može se otčitati tek na kraju *Zaposjedanja*, kada Roland i Maud počinju vezu, no neki pripovjedni elementi upozoravaju na *mise en abyme* mnogo ranije.

Analogija se najprije uspostavlja između likova krojačića i Rolanda te princeze i Maud. Krojačić je naime skroman, siromašan i traži posao, a u čitavu avanturu sa staklenim ključićem ulazi zbog znatiželje. To su karakteristike koje obilježavaju i Rolanda. Maud pak s usnulom princezom ponajprije povezuje duga plava kosa i svijetla put te, da tako kažemo, status. U bajci je princeza suprotnost siromašnom krojaču, a u 1. priči Maudina reputacija znanstvenice kao i porodična pripadnost engleskom plemstvu suprotnost su Rolandovom pokušaju probijanja na polju znanosti o književnosti te njegovom skromnom podrijetlu i trenutnoj životnoj situaciji. Maud s princezom povezuje još jedan bitan element: zatvorenost u figurativni stakleni lijes. U 4. se poglavlju se knjižnica Sveučilišta u Lincolnu opisuje ovako: „Bijaše to skeletna konstrukcija, u staklenoj kutiji...“ (Byatt 2008: 52). Maudino je radno mjesto dakle „staklena kutija“, što odmah asocira na stakleni lijes iz bajke. Osim toga, na zatvorenost kao karakternu crtu upućuje ponašanje Maud.

Takva analogija među likovima sugerira analogiju među pričama, usprkos svim razlikama. Ta je bajka zapravo prospektivni *mise an abyme*<sup>21</sup>, jer će Roland figurativno osloboditi Maud iz njezine zatvorenosti, ali će joj u njihovoj vezi omogućiti slobodu i samostalnost, baš kao i krojačić iz bajke, koji ne sudjeluje u lovu svoje supruge i njezinog brata, ali omogućuje princezi da radi što ona želi. *Stakleni lijes* tako zrcali likove i fabulu 1. priče *Zaposjedanja*. No njegova pripovjedna funkcija tu ne prestaje. Ta bajka se naime može tumačiti i kao *mise en abyme* 2. priče.

Takvo je tumačenje odnosa bajke i 2. priče složenije nego odnos te bajke i 1. priče iz nekoliko razloga. Prvi se odnosi na samo shvaćanje postupka *mise en abyme*. On se načelno određuje kao postupak zrcaljenja jedne priče u drugi, odnosno kao „priča u priči“. Nije međutim uvijek jasno da li ta „unutarnja“ priča nužno mora biti na hipodijegetskoj razini u odnosu na njenu okvirnu priču. Tako, recimo, Sl. Rimmon-Kenan i Mieke Ball govore o *mise en abyme* kao o jednoj od varijanti odnosa dijegetičke i intradijegetičke priče, iz čega slijedi da bi priča predstavljala *mise en abyme* morala biti na nižoj dijegetičkoj razini od okvirne priče.

---

<sup>21</sup> Dallenbach navodi tri vrste *mise en abyme* s obzirom na njihovo mjesto u priči: prospektivni govore o onome što se će na prvoj razini dijegeze desiti dalje, retrospektivni se odnose na ono što se već desilo, a retroprospektivni kombiniraju prva dva. Usp. Dallenbach 1989.

Dallenbach međutim u raspravi koja se bavi isključivo zrcaljenjem u tekstu tumači *mise en abyme* kao široko shvaćen postupak priče u priči, pa se čini da je njegovo određenje zrcaljenja nešto šire.

U slučaju *Staklenog lijesa* i odnosa te priče prema cjelokupnoj 2. priči *Zaposjedanja* uspostavlja se odnos dijela i cjeline: bajka je dio 2. priče. No kako je većina 2. priče ispričovijedana na drugoj razini dijegeze, to vrijedi i za *Stakleni lijes*. Bajka dakle nije na dijegetičkoj razini ispod cjeline 2. priče, iako se ona – kao i druga djela Asha i LaMotte – izlaže složenijom pripovjednom strukturom nego ostatak 2. priče. To znači da na prvoj razini dijegeze Roland čita. Onda se uvodi druga razina dijegeze, ali je ona, da tako kažemo, „više posredovana“ od drugih tekstova koji čine 2. priču. To pripovjedno posredovanje se odnosi na LaMotte koja je autor bajke, a u samoj bajci dakako nije prisutna, nego ju pripovijeda osobni pripovjedač, koji je s jedne strane sveznajući, ali s druge strane izravno obraća svojim implicitnim čitateljima, djeci. Tako u *Staklenom lijesu* postoji posredovanje prvo autora, a onda i pripovjedača, dok je, recimo, u pismima Asha i LaMotte autor i pripovjedač ista osoba. Taj postupak ne znači spuštanje bajke na nižu razinu dijegeze u odnosu na 2. priču, ali ipak omogućuje da se ona shvati ne samo kao priča unutar 1. priče nego i priča unutar 2. priče.

Ako je to tako, postavlja se pitanje mogućih analogija. One nisu tako jasne kao u odnosu 1. priče i bajke, ali ipak postoje i važne su. Glavna je paralela uspostavljena između zaspale princeze i LaMotte, a sastoji se u fizičkoj sličnosti: obje su naime bjelopute i imaju dugu vrlo svijetlu plavu kosu. Osim toga, moment zatvorenosti prisutan je i u karakterizaciji Christabel. Između Asha i krojačica nema izravnih analogija, ali se one uspostavljaju u smislu njihovog odnosa sa princezom, odnosno Christabel. Paralela princeza – Christabel – Maud izravno se navodi u tekstu, iako se radi o princezi iz bajke o zrnju graška: „... Prava Princeza, koju smeta ušuškano zrno graška. Blanche Glover je Christabel zvala Princezom. I Maud Bailey bijaše tankokožna Princeza.“ (Byatt 2008: 68)

Već je rečeno da se fabula 2. priče može ukratko parafrazirati kao razvoj ljubavne veze muškarca i žene. Iako fabula *Staklenog lijesa* sadrži i mnoge pustolovne i fantastične elemente, u njezinoj je biti spašavanje spavačice iz staklenog lijesa od strane malog krojača, koji onda otpočinje vezu i sretan život s njom. Tako se i ta priča može shvatiti kao sudbinski susret muškarca i žene te razvijanje njihove veze. No onaj element fabule koji *Stakleni lijes* osobito naglašava u svom odnosu s 2. pričom nije samo figurativno i stvarno oslobođenje koje

doživljavaju princeza i Christabel nego i sloboda koju one zadržavaju u ljubavnim vezama. Krojačić ne traži od princeze da svoj život podredi njegovom, a tako postupa i Ash.

Zbog svega toga može se ustvrditi da *Stakleni lijes* funkcionira kao *mise en abyme* 2. priče *Zaposjedanja*. Ta bajka dakle zrcali i 1. i 2. priču. A kako 2. priča zrcali 1., a *Stakleni lijes* zrcali obje, uspostavlja se složeni odnos zrcala u zrcalu. Takav se odnos tijekom *Zaposjedanja* samo dalje usložnjava.

Vratimo se drugoj Christabelinoj bajci, koja je čitava dio 2. priče. Naslov joj je *Prag*, a njezin tekst tvori cjelokupno 9. poglavlje. *Prag* barata tradicionalnim likovima i motivima bajke, ali mu kraj nije posve jasan. Fabula prati viteza koji je suočen s izborom između tri gospe. On odbija bogatstvo koje mu nudi prva i ljubav druge, da bi izabrao spokoj-travu koju ima treća, te s njom prelazi prag. Kako bajke obično ne završavaju nakon što junak izabere treću, najneugledniju gospu/vilu, i ova sugerira da se nešto događalo nakon što su prešli prag, a to čini završavajući priču trima točkama, što bi moglo značiti da nije završena. No ako se bajka usporedi s drugim djelima Asha i LaMotte koja se navode u *Zaposjedanju*, može se ustvrditi da možda ipak jest završena, jer kada su navedeni samo fragmenti djela Asha i LaMotte, to je jasno naznačeno. Tako, recimo, na kraju Ashovih *Swammerdama* i *Mumije opsjednute* u zgradama piše *Desunt cetera*, „ostalo nedostaje“, a takva ili slična naznaka ne nalazi se na kraju *Praga*, pa bi to upućivalo da je tekst bajke cjelovit.

A na njegovu cjelovitost upućuje i sam naslov koji spominje prag, pa prelazak preko njega znači i kraj priče, iako se izravno naznačuje da vitez možda i nije dobro izabrao, „njegov konj zarza na uzbunu, ali vitez ga ne ču“ (Byatt 2008: 184). No nejasnoće oko cjelovitosti bajke nisu presudne u njejoj funkciji: ona naime s jedne strane zrcali situaciju u kojoj su se u tom trenutku našli likovi 1. priče, a s druge 2. priču.

Analogije nisu tako izražene kao u slučaju *Staklenog lijesa*, ali su ipak prisutne i prvenstveno se sastoje u situaciju prelaženja praga. Za *Prag* je naime od ključnog značenja vitezova odluka da pođe s trećom gospom, koja za posljedicu ima prelaženje praga. On tu funkcionira kao životni prijelom; nakon toga ništa neće biti isto. U tom se smislu taj motiv često javlja u bajkama, ali je ovdje podignut na razinu teme. I u upravo u tom smislu životne prekretnice ta priča zrcali kako 1. tako i 2. priču *Zaposjedanja*. No bajka ne zrcali 1. i 2. priču u cijelosti, nego zrcali onaj prijelomni trenutak u kojem se tada nalaze i likovi obaju glavnih fabula.

Bajka *Prag* se naime u tekstu pripovijeda kao poglavlje koje dolazi nakon što su Roland i Maud pročitali pisma Asha i LaMotte u dvorcu Baileyjevih, u kojem se desio i njihov dvostruki „neočekivan električni udar“ (Byatt 2008: 159). Oni su oboje tada prešli prag u dvostrukom smislu. S jedne su ga strane prešli u smislu otkrića 2. priče, jer su upravo pročitali pisma koja sadrže ključni dio razvoja Asheve i LaMotteine romanse, a s druge su strane prešli prag u osobnom odnosu jer je njihov slučajni dodir otkrio početak njihove veze. A da su likovi 2. priče također tada prešli prag i ušli u vezi govori sljedeće poglavlje, *Prepiska*.

U tom smislu bajka doista zrcali trenutak u kojem su se našli likovi i 1. i 2. priče.

Dva važna djela Asha i LaMotte navedena su u *Zaposjedanju* kao fragmenti: *Swammerdam* i *Vila Meluzina*. *Swammerdam* slijedi odmah nakon *Prepiske* i čini 13. poglavlje. Time slijedi i ono što je u *Prepisci* ispričano, naime nastanak tog djela, o kojem je Ash pisao LaMotte. Kao poema koja opisuje zadnje trenutka Swammerdama i njegovu ispovijest, to je parodija<sup>22</sup> viktorijanske poezije. No u smislu odnosa koje ta umetnuta priča uspostavlja s 1. i 2. pričom može se govoriti o zrcaljenju, i to o zrcaljenju likova.

*Swammerdam* nema čvrstu priču, nego se sastoji od razmišljanja čovjeka na samrti koji se obraća prijatelju. Swammerdam se bavi preokupacijama viktorijanskog čovjeka, a ključna je sila koja ga pokreće „silna žudnja za spoznajom“ (Byatt 2008: 230), i u tome je on paralela kako Rolandu i Maud, tako i Ashu i, u nekoj mjeri, LaMotte. Zbog svoje želje da pronikne u srž života te sagleda i ono beskrajno malo i beskrajno veliko, on je izravna analogija Ashu, koji se opisuje kao čovjek kojeg je sve zanimalo. Osim toga, pripovjedna pozicija u kojoj se poema navodi sugerira tu paralelu.

No kako je želja za spoznajom ono što bitno pokreće i Rolanda i Maud, Swammerdam je i njihova analogija. Ne samo da oni oboje rade kao znanstvenici nego njihovu potragu za 2. pričom inicira želja za znanjem, da se sazna što se zapravo dogodilo. U tom smislu se ta priča može također shvatiti kao zrcaljenje 1. i 2. priče, iako se dakako u ovom slučaju ne radi o njihovom zrcaljenju u cijelosti.

*Vila Meluzina* međutim uspostavlja šire i važnije odnose zrcaljenja kako s 2. tako i 1. pričom. No priča o Meluzini nije u *Zaposjedanju* ispričana kao jedan tekst, nego se

---

<sup>22</sup> Ovdje se termin „parodija“ upotrebljava u smislu koji je zacrtala Linda Hutcheon u *Poetics of Postmodernism*: ne radi se o nekakvom izrugivanju, nego o ponavljanju s ironijskim odmakom.

javlja na različitim mjestima i na različitim pripovjednim razinama. Njen najveći i najvažniji dio nalazi se u 16. poglavlju, ali se citati javljaju i u 14. poglavlju. Zanimljivo je da se sama priča najprije javlja kao sažeta verzija koju iznosi Fergus Wolf, a i drugi je likovi spominju u daljnjem tijeku djela.

*Vila Meluzina* se u 1. priču uvodi kao najvažnije djelo koje je LaMotte napisala, a najprije se govori o njemu, a sam se tekst ne navodi. Tako se prvo iznose interpretacije djela, pa Blackadder tvrdi da je „ep, koji je, kažu, nečitljiv“ (Byatt 2008: 39), a Wolf kaže da ga okarakterizira kao „nešto vrlo bizarno“ (Byatt 2008: 41), „čudan tekst“ (Byatt 2008: 42), a o njemu postoji „sva sila mitoloških i psihoanalitičkih tumačenja i analiza simbola“ (Byatt 2008: 42). Sama pak priča o vili Meluzini nije originalno LaMotteina; ona je dio europskog folklora i postoji u raznim varijantama. Priča koja je u podlozi Christabelinog spjeva tako postoji neovisno o tekstu *Zaposjedanja* i govori o vezi žene-zmije i Raimondina te njihovom potomstvu. Druga priča *Zaposjedanja* sadrži samo fragmente Christeline poeme, koji se usredotočuju na početak veze Meluzine i Raimondina.

Proemij i Prva knjiga *Vile Meluzine* čine 16. poglavlje i nalaze se odmah nakon poglavlja koje opisuje zajedničko putovanje Asha i LaMotte. *Meluzina* se u 2. priči može shvatiti kao neka vrsta nastavka tog putovanja; veza s Ashem omogućila je LaMottei pisanje tog djela. Već u tom smislu *Meluzina* uspostavlja neki odnos analogije s 2. pričom: osim što ju je napisala Christabel koja je glavna junakinja 2. priče, poema u širem smislu govori o odnosu samostalne žene i muškarca. Pred kraj *Zaposjedanja* javit će se još jedna paralela između Meluzine kao nesretne majke i Christabel koja se morala odreći svog djeteta te, baš kao i vila, živi u sama u tornju: „Ovih posljednjih trideset godina *Meluzina sam ja*. Moglo bi se reći da samo letim uokolo bedema ove tvrđave vrišteći u vjetar o svojoj potrebi da vidim i nahranim i utješim svoje dijete, koje me ne poznaje.“ (Byatt 2008: 531) Tako se izravno u tekstu postavlja analogija između Meluzine i Christabel kao majke. No ta analogija upućuje na širi pripovjedni odnos zrcaljenja između tih dvaju likova.

To se zrcaljenje uspostavlja ponavljanjem motiva koji se vezuju uz Christabel u liku Meluzine. I Meluzinu bitno karakterizira duga plava kosa, baš kao i Christabel, a dok se zelena boja često javlja na različite načine vezana uz Christabel, Meluzina ima „zelen pas, ko smaragd ili trava“ (Byatt 2008: 321). Osim toga, vila sjedi u vodi koja se doima zelenom. Motiv vode i vrela se također vezuje uz LaMotte, što sve zajedno stvara čvrstu analogiju vile i pjesnikinje, ne samo kao majke nego i kao žene. No to zrcaljenje unutar same 2. priče

usložnjava se dodatnim pripovjednim zrcalom u 1. priči. Kako je već objašnjeno da postoje jake paralele između Maud i Christabel, i Meluzina se može shvatiti kao analogija Maud, što opet u širem smislu znači da se i 1. priča zrcali u *Vili Meluzini*.

Svi motivi koji povezuju Meluzinu i Christabel – duga plava kosa, zelena boja, vrelo i voda – povezuju i Meluzinu i Maud. No kako veza između Maud i Rolanda zapravo počinje tek na kraju 1. priče, paralela između Maud i Meluzine odnosi se samo na onaj dio priče *Vile Meluzine* koji se izravno donosi u tekstu 2. priče i koji govori o zaljubljivanju vile i Raimondina, a ne na tematiku majčinstva. A tom dijelu *Meluzine* o prvom susretu Meluzine i Raimondina u razvoju 1. priče prethodi Maudino i Rolandovo putovanje u mjesto koje je nadahnulo spjev te Maudino raspuštanje kose, što predstavlja prekretnicu u njihovom odnosu. U tom smislu priča *Meluzine* zrcali 1. priču *Zaposjedanja*, pa tako uspostavlja složen sustav zrcala: *Vila Meluzina* zrcali 2. priču i 1. priču, a 2. priča zrcali 1. priču. Tako upravo ta priča o vodenoj vili unutra priče postaje ključni zrcalni tekst u kojem se ogledaju obje glavne priče.

Postoji još jedna priča koja uspostavlja svojevrsni odnos zrcaljenja s obje priče, iako je taj odraz na neki način „kriv“, a to je Godeina priča o mornaru i mlinarevoj kćeri. To je jedina cjelovita priča koja je ispričana na hipohipodijegetičkom nivou, kao izravno prenošenje Godeinog pripovijedanja unutar dnevnika Sabine de Kerzoc. Sabine je zapisuje kao dio pripovijedanja za Svisvete, a govori o tragičnoj vezi mornara i mlinareve kćeri. Da u priči postoji analogija s Christabel, jasno je iz načina na koji Sabine opisuje njezinu reakciju. Jasno je da Christabel sebe vidi prvenstveno u dijelu priče koji govori o mlinarevoj kćeri i njezinom nezakonitom djetetu, pa se paralela između likova uspostavlja u odnosu Christabel-Ash-dijete i mlinareva kći-mornar-dijete. U trenutku kad Gode priča priču Sabine ne zna da njihova gošća očekuje dijete, te ponašanje nje i svog oca tumači posve drugačije. No za čitatelja tada Godeina priča funkcionira kao prospektivni *mise en abyme* koji ponajprije sugerira da Christabel očekuje dijete, a onda i da to dijete neće preživjeti. Osim toga, sugerira i tragičan kraj njene veze s Ashem: i nju će, baš kao i mlinarevu kćer, taj odnos uništiti.

No Christabelino dijete preživi, a veza Christabel i Asha bila je ključna za život njih oboje. Zato zrcaljenje koje uspostavlja Godeina priča naspram 2. priče predstavlja zrcaljenje u „zakrivljenom zrcalu“; ne zrcale se odnosi kakvi doista jesu, nego kakvi bi mogli biti. A u tom smislu Godeina priča zrcali i 1. priču. Tamo dakako nema djeteta, ali se razvija odnos Maud i Rolanda, koji bi – ako se znanstvenica u njega doista upusti – mogao za nju završiti užasno, pa kao da ta priča predstavlja upozorenje i za Maud. No i u tom slučaju se radi o

„zakrivljenom zrcalu“ i odnosima kakvi bi mogli biti, ali u 1. priči ipak nisu. Naprotiv, sudbinski odnos Maud i Rolanda se temelji upravo na njihovoj međusobnoj afirmaciji kao samostalnih osoba koje se nadopunjuju, a ne uništavaju.

Tako je međusobno zrcaljenje priča jedan od ključnih pripovjednih postupaka *Zaposjednja*. 1. i 2. priča se međusobno zrcale, *Stakleni lijes* i *Vila Meluzina* zrcale najprije 1., a onda i 2. priču, a Godiena priča u „zakrivljenom zrcalu“ također odražava obje priče. Tako se sudbinski ljubavni odnos između muškaraca i žene ogleda u nekoliko međusobno postavljenih zrcala. No taj se odnos zrcali i u nekim dijelovima *Zaposjedanja* koja, striktno gledano, nisu narativna, pa stoga ne mogu izravno ući u odnose priče u priči: oni ne pripovijedaju. Čak i ti dijelovi ipak imaju neku priču u svojem podtekstu, pa se u širokom smislu može govoriti o odnosima zrcaljenja.

To se prvenstveno odnosi na LaMotteine i Asheve pjesme. U 4. poglavlju se navodi nekoliko Christabelinih pjesma, od kojih su dvije osobito važne: ona koja govori o Matovilki i ona o Sibili iz Kume. Objе su pjesme i ne pripovijedaju, nego su usredotočene na jedan ključan trenutak u priči koja im pruža građu. Tako su obje pjesme građene na bajci i mitu, pa iako su pjesme lirske, neki elementi priče su ipak i u njima prisutni.

Pjesma o Matovilki nema naslov, ali je potpisana „Christabel LaMotte“, a predstavlja svojevrsnu preradu priče o Matovilki, bazirajući se na jednom jedinom motivu: trenutku kad junakinja spušta kosu niz kulu da bi se princ mogao popeti. No u pjesmi se po kosi penje „prljav starac“, što zatočenicu u kuli stvara veliku bol, dok pravi odabranik taj uspon „motri nijem/ Plače od jada“ (Byatt 2008: 44). Tako je sretan kraj bajke u pjesmi dobio tragičan ishod: zatočenica u kuli je – izgleda – krivo procijenila udvarače te dopustila pristup krivome. Matovilkina odluka da raspusti kosu i dopusti ulaz u kulu ne donosi joj spas iz zatočeništva, nego bol.

Ta se pjesma nalazi na početku 4. poglavlja, u kojem se opisuje i prvi susret Rolanda i Maud. Rolandu se ona doima poput princeze, a kako živi na vrhu Tennysonova tornja Sveučilišta u Lincolnu i ima dugu plavu kosu, uspostavlja se analogija s Matovilkom. Pjesma zrcali emotivnu situaciju u kojoj se Maud nalazi na početku 4. poglavlja: ona je naime, figurativno rečeno, dozvolila Fergusu Wolfu ulaz u svoju intimu, svoju kulu, a toj joj je donijelo bol, iako je Wolf opisan kao vrlo lijep muškarac, dok se u pjesmi radi o grbavom starcu. Pjesma međutim zrcali i posve konkretnu situaciju Rolanda i Maud u 4. poglavlju



posve doslovnoj razini: Maud doslovno dozvoljava ulaz Rolandu u Tennysonov toranj i svoj stan. Roland sam kaže da je „kao uljez ušao u njihove ženske utvrde. Kao Randolph Henry Ash“ (Byatt 2008: 68). U tom smislu pjesma u tom poglavlju funkcionira donekle i kao široko shvaćeni prospektivni *mise en abyme*; ako naime Maud dopusti ulaz „uljezu“ Rolandu, to bi je moglo skupo koštati.

Roland dakle izravno povlači paralelu između Asha i sebe samog u smislu „uljeza u ženske utvrde“. U 4. poglavlju 2. priču čini dnevnik Blanche Glover koja, između ostalog, govori i o pojavi Vrebača ili Vuka. On nije imenovan, ali predstavlja opasnost za stanovnike male kuće. Tako se i taj dio 2. priče bavi svojevrsnom utvrdom – ovdje je to tek kućica, koje je vlasnica LaMotte s dugom plavom kosom – u koju ulazi muškarac, a pisma koja Christabel prima mogla bi značiti da će ona dobrovoljno pustiti Vrebača unutra, baš kao i Matovilka, što bi moglo završiti velikim bolom. U tom smislu pjesma o Matovilki zrcali i 2. priču *Zaposjedanja*.

Treba naglasiti da se u tom slučaju zrcaljenja ne radi o strogo pripovjedno izvedenom *mise en abyme*, jer zrcalni tekst predstavlja pjesma. Osim toga, dodatnu teškoću u izvođenju pripovjednog zrcaljenja predstavlja narativna razina pjesme. Ona je naime svojevrsni moto 4. poglavlja, a kako moto načelno pripada paratekstu djela, a ne njegovom tekstu, moto ne ulazi u odnose tekstualnog zrcaljenja (usp. Dällenbach 1989). Pjesma o Matovilki, kako je već objašnjeno, ipak stvara jasne paralele u odnosu na 1. i 2. priču i uspostavlja odnos *mise en abyme*, a to proizlazi iz osobitog statusa koje imaju tekstovi što služe kao uvod u različita poglavlja *Zaposjedanja*.

Samo *Zaposjedanje* u cjelini ima dva mota koja mu prethode i pripadaju njegovom paratekstu<sup>23</sup>: izvadak iz Predgovora *Kući sa sedam zabata* Nathaniela Hawthornea i fragment *Gospodina Gliba* Roberta Browninga. Ta dva teksta funkcioniraju kao uobičajeni moto nekog djela: uvode njegove teme i problematiku (romansu, zaposjedanje, istinu i laž). No tekstovi koji se nalaze neposredno ispred samih poglavlja *Zaposjedanja* ne mogu se opisati naprosto kao moto tih poglavlja.

Ti uvodni tekstovi naime s jedne strane funkcioniraju kao uobičajeni moto, jer na neki način predstavljaju uvod u problematiku koja će se razvijati u tom poglavlju. No s druge strane oni znatno nadilaze funkciju mota jer se zapravo radi o dijelovima 2. priče. U slučaju

---

<sup>23</sup> Termin je Genetteov, usp. Genette 1997.

uobičajenih mota uzima se izvadak iz nekog već postojećeg djela, dakle djela nekog stvarnog autora. Tako je to uvijek dio nekog drugog teksta u odnosu na tekst djela ispred kojeg se nalazi; tako je i u slučaju mota *Zaposjedanja* u cjelini. No tekstovi koji prethode pojedinim poglavljima *Zaposjedanja* ne postoje nezavisno od tog djela; radi se naime o fragmentima djela Asha i LaMotte. Tako se dešava „dvostruki obrat“ u odnosu na tradicionalno shvaćen pojam mota: tekstovi koji prethode poglavljima s jedne su strane djela autora koji ne postoje izvan *Zaposjedanja*, a s druge su i fragmenti djela koja ne postoje izvan tog romana. Ti su tekstovi – iako postavljeni kao uvod u poglavlje – zapravo u širem smislu dio 2. priče jer su načelno sva djela Asha i LaMotte dijelovi 2. priče. Zbog njihovog posebnog pripovjednog postavljanja kao mota poglavlja koja ne funkcioniraju kao tradicionalna ovdje ih nazivamo „uvodom u poglavlja“.

Tradicionalni se moto u tim uvodima fikcionalizira, no istovremeno oni znače i poigravanje odnosom fikcije i zbilje. S obzirom da su fragmenti djela Asha i LaMotte postavljeni na mjesto mota, oni kao da dobivaju određenu samostalnost u odnosu na cjelinu *Zaposjedanja*, jer tako funkcionira moto. No ta samostalnost dakako nije stvarna, kao što ni Ash i LaMotte nisu doista postojali. Prebacivanje nekih njihovih tekstova u uvode poglavlja stvara neobični dodatni dojam njihove povijesne stvarnosti.

S obzirom da uvodi u poglavlja ne funkcioniraju doista kao moto, oni u *Zaposjedanju* ulaze u složene odnose zrcaljenja kako sa čitavim pričama tako i s njihovim dijelovima upravo zato što su oni zapravo djela Asha i LaMotte. Zato je i moguće da pjesma o Matovilki, koja je uvod u 4. poglavlje, zrcali kako zbivanja kako 1. tako i 2. priče; ona je dio *Zaposjedanja* u cjelini.

I svi ostali uvodi u poglavlja zapravo zrcale ono što će se u tom poglavlju odvijati, pa se tako uspostavljaju odnosi zrcaljenja između Ashevih i LaMotteinih djela – dakle 2. priče – i onoga što se dešava u tom poglavlju, bilo da se radi o 1. ili o 2. priči, ili o obje. Ti su odnosi zrcaljenja međutim znatno uži u odnosu na ključno međusobno zrcaljenje 1. i 2. priče te tako predstavljaju niz manjih pripovjednih zrcala u kojima se odražava samo jedan dio, jedan trenutak ili jedan element priče. Moglo bi se reći da se radi o fragmentarnom zrcaljenju. Tako, recimo, uvod u 3. poglavlje čini fragment Asheva *Ragnaröka* o gmazu Nidhoggu i njegovoj jazbini, a poglavlje opisuje Blackaddera i institut koji se bavi Ashem, čime se – između ostalog – postižu ironični i duhoviti efekti. Uvod u 8. poglavlje čini pjesma LaMotte o suprotnosti hladnoće snijega i topline ljubavi, a upravo se time bavi i radnja 1. priče u tom

poglavlju: Roland i Maud, zatrpani snijegom na imanju Baileyjevih, čitaju pisma Asha i LaMotte, ali proživljavaju i dva „udara“ kada se dvaput slučajno dotaknu, što u neku ruku označava početak njihove ljubavi.

Postavljanje dijelova LaMotteinih i Ashevih djela kao uvode u poglavlja ima još jednu važnu pripovjednu funkciju: postavljanje dijelova 2. priče kako izvan cjeline 1. priče tako i izvan cjeline 2. priče znači njihovo smještanje izvan glavnih dijegetskih razina. Ti dijelovi i jesu i nisu na prvoj razini dijegeze, baš kao što i predstavljaju i ne predstavljaju moto. Kako u jednu ruku ipak vrše funkciju koju ima uobičajeni moto, oni su dio parateksta, dakle nisu dio ni prve ni druge razine dijegeze. No kako se radi o tekstovima Asha i LaMotte, oni ipak jesu dio 2. priče, pa tako funkcioniraju kao „dijegeza prije dijegeze“ i u tom smislu stvaraju posebni dijegetički nivo koji izmiče naratološkoj definiciji. Zato ga ovdje s oprezom nazivamo „uvodni nivo“, poštujući njegovu ključnu dvostrukost.

Upravo postavljanje tekstova Asha i LaMotte na taj uvodni nivo dijegeze omogućuje daljnje usložnjavanje odnosa zrcaljenja u *Zaposjedanju*. Kako ti uvodi u neku ruku funkcioniraju kao samostalni dijegetički nivo, oni ulaze u složene odnose analogije kako s 1. tako i s 2. pričom. Osim toga, to omogućuje da fragmenti djela Asha i LaMotte stvore zrcalne odnose sa događajima 2. priče, iako su ti fragmenti također u širem smislu dijelovi 2. priče. Tako, recimo, pjesma o Matovilki zrcali i ono što se dešava u 1., ali i događaje u 2. priči. A ta pjesma onda ulazi i u odnose zrcaljenja s drugim djelima LaMotte, koja se nalaze na drugoj razini dijegeze, što dalje usložnjava zrcaljenje.

U 4. poglavlju se tako na drugoj razini dijegeze navodi i Christabelina pjesma o Sibili iz Kume. Iako se – baš kao i u pjesmi o Matovilki – radi o lirskoj pjesmi, njoj je u podlozi priča o toj Sibili. Pjesma je usredotočena na sam kraj te priče i govori o očaju Sibile zatočene u posudi. Njezino je sužanjstvo posljedica ljubavnog odnosa s Apolonom. Ta doslovna zatvorenost Sibile ima paralelu i u 1. i u 2. priči 4. poglavlja *Zaposjedanja*: Maud je figurativno zatvorena, ali je to i doslovno jer radi u tornju, a Christabel je zatvorena u svoju kuću. No osobito je zanimljivo što upravo taj motiv zatočenosti ima analogiju i u pjesmi o Matovilki. I Sibilino i Matovilkino zatočeništvo vezano je uz odnos s muškarcem, iako na suprotan način. Sibila je zatvorena i to je posljedica ljubavne veze, ali i odbijanja tog odnosa, a Matovilka dopušta ulaz krivom muškarcu. Tako pjesma na drugoj razini dijegeze ne samo da zrcali priču na 1. i 2. razini dijegeze nego i pjesmu koja je uvod u poglavlje. Sistemu uzajamnog zrcaljenja tu nije kraj: pjesma o Sibili zrcali i bajku *Stakleni lijes* putem motiva

zatočenosti junakinje. Tako pjesma na drugoj razini dijegeze stupa u odnose zrcaljenja s pričom na drugoj razini dijegeze, što je vrlo neobično, ali je omogućeno činjenicom da su obje zapravo dio široko shvaćene 2. priče *Zaposjedanja*.

Motiv zatočenosti junakinje, pri čemu je ta zatvorenost u nekoj vezi s ljubavnim odnosom s muškarcem, omogućuje iznimno složene odnose zrcaljenja u 4. poglavlju: pjesma o Matovilki se zrcali u 1. i 2. priči, ali se zrcali i u pjesmi o Sibili i *Staklenom lijesu*. To sve onda stvara slijedeći odnos zrcala:

pjesma o Matovilki – 1. priča – 2. priča – pjesma o Sibili – *Stakleni lijes*.

Takva struktura zrcaljenja govori o pet razina pripovjednih zrcala koja se ogledaju jedno u drugome i stvaraju dojam pripovjedne vrtoglavice. Kako se sve priče ogledaju u svim drugima, nije moguće odrediti koja je priča u tom poglavlju zapravo glavna, od koje zrcaljenje počinje. Tako složeni odnosi zrcaljenja nisu karakteristični za sva poglavlja *Zaposjedanja*, ali je barem jedna razina refleksije prisutna u velikoj većini njih. Tako se, recimo, zrcale poema o gradu Isu i zbivanja 1. i 2. priče u 8. poglavlju i 21. poglavlju, te stvaranje Aska i Emble u *Ragnaröku* i putovanje Maud i Rolanda u 13. poglavlju. No to su sve djelomična zrcaljenja, koja se ne odnose na 1. i 2. priču u cjelini, nego na određene situacije u razvoju tih priča.

Čitavo je *Zaposjedanje* građeno kao niz priča u priči. Te priče onda u velikoj većini slučajeva uspostavljaju upravo odnose zrcaljenja, koji su u nekim slučajevima potpuni, a nekad samo djelomični. Ključni zrcalni odnos stvaraju 1. i 2. priča. Upravo taj odnos omogućuje posebno tumačenje obaju priča. Zanimljivo je pri tome da obje priče u načelu slijede realističku motivaciju te su ispričovijedane u cijelosti, što je temelj interpretaciji *Zaposjedanja* kao realističkog romana.<sup>24</sup> No te dvije priče funkcioniraju znatno drugačije nego priče realističkog romana, a to je u najvećoj mjeri posljedica pripovjedne tehnike *mise en abyme*.

*Ana Karenjina*, recimo, također pripovijeda dvije priče o vezama muškarca i žene – onu Ane i Vronskog te Levina i Kitty – ali te dvije priče kao da predstavljaju lice i naličje. Dok se veza Kitty i Levina postavlja kao „ona prava“, odnosno veza kakva bi trebala biti, odnos Ane i Vronskog predstavlja nesretnu ljubav. Tako se paralelizam priča izvodi u smislu

---

<sup>24</sup> Da se radi o neorealističkom romanu, tvrde, recimo, Jackie Buxton i Bo Lúnden (usp. Hadley 2008: 52-55).

jedne priče koja je ideal, a druga to nije. U *Zaposjedanju* nema ničeg takvog; obje su priče potpuno ravnopravne, a njihov je paralelizam izveden u smislu zrcaljenja. To onda znači da se ne pokušava sugerirati da je jedna priča u nekom smislu bolja od druge; ne sugerira se nikakvo tumačenje. No zrcaljenje između 1. i 2. priče – iako su priče same po sebi realističke – ne stvara realistički pripovjedni efekt; naprotiv, ono obje priče destabilizira. Kako jedna priča reflektira drugu, obje funkcioniraju kao dva velika zrcala, postavljena jedno nasuprot drugom; 1. se priča ogleda u 2., i 2. se ogleda u 1. A to onda znači da nije moguće odrediti koja je priča zapravo prva. Ovdje se govori o 1. i 2. priči naprosto zbog redosljeda njihova pojavljivanja u tekstu. O tome da se 2. priča ne može u potpunosti opisati kao „priča u priči“ već je bilo govora, a to onda povlači i problem pripovjednog prvenstva jedne ili druge priče: ne može se odrediti koja je priča osnovna, koja je „original“, a koja zrcalo.

Iako *Zaposjedanje* počinje 1. pričom, ono završava 2. pričom u *Post Scriptumu*. Kako *Post scriptum* ima osobito značenje u tumačenju kako 1. tako i 2. priče – o čemu je već bilo riječi – njegovo postavljanje na sam završetak djela može govoriti u prilog tezi koja kaže da je primarna priča zapravo ona druga. Osim toga, 2. priča se u dogodila znatno ranije nego što je 1. otpočela, pa tako njoj pripada i svojevrsno vremensko prvenstvo. No 2. priča ne bi mogla biti oživljena i ispričana da nije 1. priče, što sve govori o nemogućnosti određivanja pripovjednog prvenstva između 1. i 2. priče.

Odnose zrcaljenja između 1. i 2. priče dalje usložnjava niz kraćih priča koje funkcioniraju kao mala zrcala. U prvom redu to je poema *Vila Meluzina*, koja stvara treće ključno ogledalo u sistemu ogledala koje stvaraju 1. i 2. priča, pa se dobiva trostruko međusobno zrcaljenje Maud-Christabel-Meluzina, što onda znači da *Vila Meluzina* reflektira i 1. priču. Niz manjih ogledala stvaraju priče *Stakleni lijes*, *Prag*, legenda o gradu Isu, pjesma o Matovilki, pjesma o Sibili i fragmenti *Ragnaröka*.

Dobiva se složeni sustav pripovjednih ogledala u kojem dominira međusobno zrcaljenje 1. i 2. priče u cijelosti te niz manjih ogledala u kojima se ogledaju i 1. i 2. priča, ali i neke manje priče međusobno. Tako se, recimo, pjesma o Matovilki zrcali u bajci *Stakleni lijes* i obrnuto. To znači da se i manja pripovjedna ogledala međusobno ogledaju.

Niz manjih pripovjednih ogledala u nekim slučajevima također pripovijedaju priču o ljubavnom odnosu žene i muškarca, baš kao što to čine i 1. i 2. priča. No ta manja ogledala – *Meluzina*, *Grad Is*, *Stakleni lijes*, *Matovilka*, *Ragnarök* – pripovijedaju različite verzije i

različite moguće ishode tog odnosa. U *Ragnaröku* se uspostavlja prva, mitska priča o zaljubljanju prve žene i prvog muškarca, u *Meluzini* se propituje odnos povjerenja i samostalnosti žene u takvoj vezi, u *Staklenom lijesu* ljubav se postavlja kao osloboditeljica, u *Matovilki* ženin izlazak iz kule samostalnosti i ulaženje u vezu donosi nesreću, a u *Gradu Isu* Dahud sama uzrokuje propast grada. Većina manjih pripovjednih ogledala u tom smislu pripovijedaju verzije iste priče koju pripovijedaju dvije glavne priče *Zaposjedanja*.

Kako se u nekom smislu radi o jednoj te istoj priči koja se pripovijeda u raznim verzijama, i kako su sve te priče pripovjedno postavljene tako da se ogledaju jedna u drugoj, pa u trećoj i tako dalje, dobiva se složen sustav priča koje se međusobno zrcale. Takav postupak rezultira nemogućnošću odluke o prvoj ili glavnoj priči. To se ne odnosi samo na 1. i 2. priču nego i na sve manje priče. Moglo bi se pomisliti da priča o Meluzini – kao stara legenda – ima svojevrsno pripovjedno i tematsko prvenstvo u odnosu na 1. i 2. priču, ali njezino zrcaljenje takvo prvenstvo onemogućuje; ona je samo još jedno ogledalo.

Tako složenim sustavom dva glavna zrcala i niza manjih pripovjednih zrcala *Zaposjedanje* stvara postmodernističku nesigurnu priču. Ta priča stalno propituje samu sebe i zato joj je potrebno pripovjedno zrcalo, no zrcalo nikad nije original sam, pa joj niz zrcala neće pomoći u dobivanju konačnog odgovora. Takvog odgovora za postmodernističku priču nema, a niz zrcala će je dodatno destabilizirati: više se ne zna ni koja je priča original, a koja samo zrcalni odraz.

#### 4.5. SISTEM PROVODNIH MOTIVA

Jedno je od ključnih obilježja svake priče njezino kretanje „prema naprijed“. Svaki priručnik naratologije počinje pokušajem određenja priče, koja se načelno definira kao sukcesija događaja. Tako se, recimo, Slomith Rimmon-Kenan oslanja na određenje Tomaševskog: „pripovijedanje je nizanje događaja“. I na taj je način – o čemu je već bilo govora – cjelokupna tradicija sigurne priče shvaćala samu sebe.

Sasvim je očito da *Zaposjedanje* pripovijeda „niz događaja“, i to u dvije glavne fabularne linije. S obzirom da se pripovijedanje doista i odvija kao nizanje jednog događaja

nakon drugog, to stvara čvrstu priču u djelu. Ta se jasno izražena priča često tumači kao glavna karakteristika čitavog *Zaposjedanja*, pa mnogi kritičari i teoretičari upravo zbog toga djelo tumače kao neorealističko. No da su stvari znatno složenije, otkriva odnos između priča. Njihovo zrcaljenje stvara svojevrsnu metastrukturu koja onemogućava shvaćanje priča o Rolandu i Maud te Ashu i LaMotte kao realističkih, sigurnih priča. Odnos „priče u priči u priči“ međutim nije jedino sredstvo destabilizacije priče, iako je vjerojatno najvažnije. *Zaposjedanje* naime u pripovijedanje uvodi elemente poezije, točnije rečeno, oslanja se uvelike na nešto što bismo mogli nazvati sistemom provodnih motiva.

Kako je unutarnja organizacija i logika poezije bitno drugačija od pripovijedanja, ona se uglavnom oslanja na sistem asocijacija, motiva, simbola i samo zvučanje riječi – da navedemo samo neke njezine karakteristike. Neke su epohe u povijesti književnosti oštro dijelile poeziju i prozu, a neke su ih na različite načine pokušavale ispreplesti. To je, recimo, osobito volio romantizam, koji je u poeziju uvodio načelo sukcesije događaja, a u prozu je uključivao poetske dijelove i čitave pjesme.

Da važan dio *Zaposjedanja* čine poeme i pjesme Asha i LaMotte, već smo nekoliko puta ustvrdili. No njihovo uvođenje u pripovjednu shemu još ne znači neku poetizaciju proze. Ta se poetizacija postiže upotrebom niza motiva i simbola koji se ponavljaju s varijacijama u različitim pričama različitih pripovjedača te tako povezuju „iznutra“ inače heterogene dijelove *Zaposjedanja*. To znači da se koherencija djela ne postiže samo razvojem priča i složenim odnosima među tim pričama nego i suptilnim sustavom motiva, koji se ponavljaju i stvaraju veze između naizgled vrlo različitih tekstova u djelu. A kako ti motivi dobivaju i simboličko značenje, čini se kako se čitavo pripovijedanje organizira i „dubinskim“ poetskim elementima.

Pažljivije čitanje najpoznatijeg djela A. S. Byatt brzo otkriva određene motive koji se ponavljaju. Najvažniji su kula, kosa, zelena i bijela boja, voda, vrt i zaposjedanje (*possession*).

Motiv kule javlja se prvi put u *Zaposjedanju* u 4. poglavlju, i to u nekoliko varijanti. Uvod poglavlja čini Christabelina pjesma, građena na motivima bajke o Matovilki. No pjesma ne prepričava bajku u cijelosti, nego se usredotočuje na ključni trenutak u kojem Matovilka, raspustivši kosu, dopušta ulaz. Kula je važan simbol i u originalnoj Grimmovoj priči, ali u LaMotteinoj pjesmi ona dobiva središnje značenje, koje je ponešto drugačije od simbolike

kule kod Grimma. Matovilka je u kuli zatvorena, naglašava se njezina osamljenost – „Uz Trnovit guštik/ Uvis se kula suče/ Tu Sjenice nema/ Niti golub guče“ (Byatt 2008: 44) – pa se čini da je upravo to uzrok njezine odluke da omogući ulaz. Kula je tako i kod Grimma i kod LaMotte prvenstveno mjesto izolacije i osamljenosti, a onda i nesreće. No za razliku od Grimmove, LaMotteina Matovilka će požaliti što je „razbila“ neosvojivost kule, što sugerira upotreba mračnih sintagmi: prljavi starac, crne kandže, „Kakva Bol svrdla/ Kroz svaku vlas“ (Byatt 2008: 44). U obratu, u kojem „pravi“ udvarač ostaje izvan kule, a „krivi“ ulazi, dešava se i obrat u simbolici kule: ona je i utočište, mjesto na kojem je Matovilka bila sretna prije nego što je omogućila ulaz onom koji će je unesrećiti.

A takva se simbolika u nekom smislu ponavlja u opisu sveučilišta, gdje radi Maud Bailey: „Lincolnsko Sveučilište sastojalo se od bijelo optočenih tornjeva“ (Byatt 2008: 48), „Živjela je na vrhu Tennysonova tornja“ (Byatt 2008: 49). No tornjevi sveučilišta prvenstveno se nadovezuju na opću kulturnu simboliku kule: ona se izdiže iznad razine zemlje i tako stremlji „onome gore“, odnosno „označuje intelektualno, duhovno, misaono, pobožno, sveto“ (Seigneur, ur. 1988: 1280). U tom smislu je Maudina rezidencija u tornju također neka vrsta „kule bjelokosne“ Saint-Beuvea, u koju se umjetnik povlači da bi stvarao. No osim simbolike iznimne intelektualne i duhovne nadmoći Maud, njezin toranj sugerira i odvojenost od mase, od drugih, povlačenje u sebe – odnosno u kulu – te izoliranost i osamljenost. Tennysonov je toranj, kako kaže Roland, „ženska utvrda“, koja u početku uglavnom nosi pozitivna simbolička značenja iznimnosti, ali tijekom poglavlja sve više dobiva negativno značenje kule u kojoj je zatvorena princeza. Maudina metaforička i doslovna zatvorenost i nepristupačnost karaktera kao da ponavlja motiv kule unutar nje kao osobe: „sagradila je kulu“ da bi se zaštitila od patnje. Tako je toranj u kojem živi samo vanjski nastavak njenih „unutarnjih zidova“. U tom smislu motiv kule dobiva ponovno pozitivno značenje metaforičke obrane sebstva, utemeljene na srednjovjekovnoj simbolici kule koja se doista gradi da bi se obranilo od neprijatelja.

Sličnu simboliku nosi jedna druga građevina, koja ima važnu funkciju u *Zaposjedanju*: to je kuća u kojoj žive Christabel i Blanche. Da se ne radi naprosto o mjestu stanovanja, jasno je već i iz naziva dotične kuće: Betanija. Radi se o nekoj vrsti – kako to Roland kaže – „ženske utvrde“, koju su osnovale Christabel i Blanche u želji da žive onakav život kakav priželjkuju, u prvom redu život koji ženi dopušta kreativan umjetnički rad i osobnu slobodu. Kako je tako nešto za viktorijansko doba prilično neobično – jer uvriježen koncept doma



podrazumijeva ženu i muškarca vezane brakom – Betanija se doista može shvatiti kao utvrda, odnosno kula. Ona je u tom vremenu nužna za obranu kako od „duha vremena“, koji ženu uglavnom vidi kao suprugu i majku, tako i od muškaraca, koji „iskonsko žensko“ ne mogu shvatiti. A kako je osnovana na ideji slobode duha i stvaranja, njezina se simbolika zapravo podudara s osnovnom kulturološkom simbolikom kule kao građevine koja se izdiže iznad „osnovne razine“ i predstavlja duhovno i intelektualno stremljenje „uvis“.

Kula kao simbol duhovnog javlja se i u ključnom trenutku Maudine i Rolandove potrage; oni naime otkrivaju pisma Asha i LaMotte upravo u kuli imanja Baileyjevih. U toj je kuli Christabel živjela velik dio svog života, pa njezino povlačenje u toranj *sir* George tumači kao potez „čudne beštije“: „Ona ništa nije *radila*. Samo je živjela gore u istočnom krilu i drvila po vilama. Nije to bio neki *život*.“ (Byatt 2008: 91-92) Njezino je povlačenje u kulu motivirano slično kao život u Betaniji, ali ovdje element izolacije, samoće, zatvorenosti i odvajanja od svijeta prevladava. No ta je izolacija s jedne strane izvor njezine osobne nesreće, a s druge i stvaranja njezinih najboljih djela, u prvom redu *Vile Meluzine*.

Pri tome je upravo samotnost kule izravno povezuje s Meluzinom. Kako se nakon Raimondinove izdaje vila prisiljena povući od svijeta, ona to čini zatvarajući se u kulu, gdje noću plače za svojom djecom. I Christabel, zatvorena u kuli, žali za svojim djetetom te izravno kaže da je ona Meluzina. A njezino drugo djelo, poema *Grad Is*, govori o gradu pod vodom, koji ima zvonike u „zelen-mraku“ i „kule u vodi a ne u zraku“ (Byatt 2008: 149). Time se osnovna simbolika kule obrće; potopljena kula znači propast duhovnog i intelektualnog. A to je uzrokovala Dahud, što uvodi motiv fatalne žene koja zavodi muškarce te zbog čijih je grijeha grad Is i potopljen.

Motiv kule još se jednom javlja u *Zaposjedanju*, iako njegovo značenje nije ključno za tu epizodu. Radi se o samom kraju djela, kada Cropper oskvrnjuje Ashev grob. Kako se groblje nalazi uz crkvu, spominje se i toranj te crkve. On simbolički funkcionira kao svojevrsna moralna opomena i suprotnost onome što se dešava u njegovom podnožju. Iako nije naglašena, pojava tog motiva na kraju djela zatvara niz kula koje se javljaju u *Zaposjedanju*.

Motiv kule se dakle varira u simboličkom značenju: od težnje prema intelektualnom, duhovnom i stvaralačkom, preko samovoljnog zatvaranja u „kulu bjelokosnu“, ali i zatvaranje u kulu da bi se obranili od neprijatelja, do izoliranost, zatvorenosti, usamljenosti i nesreće. S

jedne se strane simbolika gradi na tradiciji književnosti i europske kulture općenito (npr. bajke, *Biblija*, srednjovjekovno shvaćanje života, mit o Meluzini), s druge na elementima suvremene teorije (npr. psihoanalize), a s treće na odnosima unutar samog *Zaposjedanja*. Različite kule „iznutra“ povezuju kako priču o Ashu i LaMotte i priču o Rolandu i Maud u cijelosti tako i njihove dijelove. Obje se priče naime mogu shvatiti kao varijacija bajke o Matovilki, ženi zatvorenoj u tornju samoće, koju spašava prava ljubav. Taj motiv tako povezuje prošlost i sadašnjost: kula u kojoj je Christabel živjela stoji i danas na imanju Baileyjevih. Motiv kule u varijantama značenja veže i dvije središnje priče s nekim umetnutim pričama: pjesma o Matovilki, bajka *Stakleni lijes* – u kojoj je princeza također zatočena, iako ne u kuli – poema *Vila Meluzina*, legenda o gradu Isu. Likovi često govore o kulama, stvarnim i simboličkim, npr. Christabel u ključnom trenutku svog odnosa s Ashem piše: „Ne – vani sam – izvan svoje Kule i van Pameti.“ (Byatt 2008: 217) A sve to sugerira kako se upotrebom tog motiva u *Zaposjedanju* postiže povezivanje raznih likova, raznih priča, raznih pripovjedača, diskursa i žanrova, raznih vremenskih i pripovjednih dimenzija na nekoj „dubinskoj“ razini, na način koji je specifičan za poeziju.

Na sličan se način u *Zaposjedanju* koristi motiv kose. Njegovo se simboličko značenje gradi s jedne strane na temelju kulturne tradicije, s druge na specifično viktorijanskom viđenju kose, a treće se javlja isključivo unutar ovog djela, kao kombinacija već poznatih i novih elemenata.

Kako *Zaposjedanje* pripovijeda priču, ono govori o likovima, koji se u pravilu opisuju; oni funkcioniraju kao „pravi ljudi“. To onda znači da je vanjski izgled gotovo svih likova opisan ili barem spomenut. Zanimljivo je da je neka naznaka o kosi prisutna i kod glavnih i kod sporednih likova, i upravo je ona element koji omogućuje njihovo povezivanje i suprotstavljanje. Najvažnija je dakako izrazito plava duga kosa koja povezuje Maud i Christabel s jedne strane, te tamna valovita kosa koja na „dubinskoj razini“ spaja Rolada i Asha. Kako se kosa simbolički tumači prvenstveno kao „životna sila, snaga, energija, moć misli i nadahnuće“ (Cooper 1986: 34) te „simbolizira svojstva ljudskog bića, sabirući u duhovnom smislu njegove vrline“ (Chevalier i Gheerbrant, ur. 1983: 283), razdvajanje glavnih ženskih i muških likova po boji kose znači i njihovo duboko suprotstavljanje po spolu.

Upravo je plava kosa bitan element pri uspostavi sustava zrcaljenja važnih ženskih likova. Ne samo da Christabel i Maud imaju takvu kosu nego ona bitno karakterizira

Matovilku, princezu u staklenom lijesu, Meluzinu, Emblu u Ashevoj poemi, ali i djevojčicu Maiju. Njezina kosa funkcionira i kao element pravog identiteta i prepoznavanja u susretu s Ashem, kao i naslijeđe koje prenosi do Maud. Kako je Embla zapravo mitološka prva žena, duga plava kosa se u *Zaposjedanju* postaje svojevrsan element „vječnog ženstva“. No ljepota kose ovdje znači i čisto fizičku ljepotu – za razliku od onog što žena doista jest – o čemu govori Yeatsova pjesma koju Fergus često citira Maud. Osim toga, raspuštena ili pokrivena kosa ima važan simbolički naboj: i Christabel i Maud nose pokrivenu kosu, a njezino raspuštanje s jedne strane znači popuštanje stege koja im je nametnuta, a s druge ulazak u romantičnu vezu s muškarcem. A pokrivena i sputana kosa povezuje i glavne ženske likove s likovima bajki: Matovilkina je kosa sredstvo njezina bijega, ali i njezine nesreće, dok u *Pragu* treća vila – za razliku od svoje dvije sjajne sestre – nosi kosu „pod gustom koprenom“ (Byatt 2008: 170). Za razliku od njih, Leonora Stern ima crnu kosu, Beatrice Nest „kovrčavu bijelu kosu, upletenu i zgaranu u punđu iz koje su se vukli neuhvaćeni uvojcji“ (Byatt 2008: 128), a Cropper i Blackadder imaju sivu, kratko podrezanu kosu.

Tako upravo motiv kose dovodi u vezu vrlo različite ženske likove *Zaposjedanja* te ih i suprotstavlja i povezuje s glavnim muškim likovima. Kako se motiv javlja često tijekom fabule, njegove varijacije uspostavljaju povezanost inače vrlo raznorodnih likova i situacija.

Kako je već rečeno, motiv kose je usko vezan uz motiv boja te upravo boja kosa bitno određuje njezino simbolično značenje (plava/zlatna nasuprot crnoj/tamnoj). No crna i zlatna boja se ne javljaju kao samostalni motivi, nego druge boje dobivaju samostalno značenje. To su zelena i bijela, a obje se u prvom redu vežu uz Maud i Christabel.

Prvi opis Maud, fokaliziran kroz Rolanda, sadrži niz ponavljanja zelene boje. Maud nije u cijelosti obučena u zeleno; to bi, uostalom, bilo odviše jednostavno. Nju karakterizira „zelena i bijela izduljenost“ (Byatt 2008: 48), nosi zelenu tuniku i zelene cipele te vozi zelenu *bubu*. Njezin stan je također pretežno u nijansama zelene: od pločica kupaonice do jastuka na postelji koju složi za Rolanda. Kod Christabel, fokaliziranu kroz Asha za vrijeme njihovog putovanja vlakom, motiv zelene se pojavljuje dvaput: ona ima zelene oči i nosi zelene čizmice. Osim toga, prsten koji joj Ash daje i time je na simbolički način vjenčava obična je burma, ali prsten koji je Christabel ponijela ime zeleni kamen. Čini se tako da zeleno bitno karakterizira obje junakinje. No ne samo da time uspostavlja zrcaljenje i sličnost nego sugerira i simboličko značenje te boje. Zeleno je kulturološki boja koja donosi život, kako je „jednako udaljeno od nebesko plavog i od podzemnog crvenog, koje su oboje apsolutni i

nedostupni, zeleno ... umirujuća je, osvježujuća, ljudska boja“ (Chevalier i Gheerbrant, ur. 1983: 783). Slijedeći tu logiku, to je i boja koja simbolizira majčinstvo, a u *Zaposjedanju* se uspostavlja dodatno značenje, da tako kažemo, zelenog kao ženstvenog. Tako je lijes u kojem leži začarana princeza opisan kao „ledeno zeleno jaje“, a najvažniji Meluzinin ukras njezin je zeleni pojas, dok sjedi u zelenoj vodi. Osim toga, ta se boja javlja u manje istaknutoj ulozi, kada se opisuje kako je *Dnevnik* Blanche Glover bio uvezan u zelenu kožu, a u zeleno je i boja prvog izdanja *Priča za nevinu dječicu*, kao i – što je možda neobično u ovom slijedu – i Ashev omiljeni naslonjač.

Zelena se često ponavlja u opisima prirode te ima važnu ulogu u Rolandovom konačnom „osvajanju“ vrta, koji mu je bilo dopušteno samo gledati iz podrumskog stana koji je dijelio s Val.

Zelena se međutim često pojavljuje vezana uz bijelu – posebno u opisima Christabel i Maud – a funkcionira kao simbolička nadgradnja. Bijela s jedne strane u kulturnoj tradiciji sugerira nevinost, ali je ona, kao neboja, istovremeno i znak početka ili kraja, zore ili sumraka, te time sugerira osobitost karaktera Christabel i Maud. No bijela može sugerirati i neku vrst sterilnosti, jalovosti, što se u nekom smislu povezuje s likom Blanche. Ona se naime i zove „Bijela“, ali kako u njenom slučaju nema povezivanja bijele i zelene, Blanche kao da je osuđena na nesreću.

A zelena je najčešće u *Zaposjedanju* voda. Uobičajeno se simboličko značenje vode može „svesti na tri dominantne teme: izvor života, sredstvo očišćenja i središte obnavljanja“ (Chevalier i Gheerbrant, ur. 1983: 755), njezino metaforičko značenje u *Zaposjedanju* gradi upravo na takvim shvaćanjima, prvenstveno na ideji vode kao izvora života. No njezina je simbolika u djelu prvenstveno vezana uz ženstvo, što sugerira Leonora u pismu Maud: „zašto se voda uvijek gleda kroz prizmu *ženskog?*“ (Byatt 2008: 156). Taj je motiv bitno vezan uz dva lika legendi: Meluzinu i Dahud. Dahud živi u gradu Isu, koji je doslovno pod vodom, koja je kobna za njezine ljubavnike, pa se veže uz opasnost ženskog zavođenja. Voda koja se javlja u priči o Meluzini ima složenije konotacije. S jedne strane, Meluzina susreće Raimondina na Vrelu Žeđi. Ona dakle sjedi u vodi i funkcionira kao neka vrst vodene vile, a njihov susret na vrelu označava početak velike ljubavi, koja za Raimondina započinje kada popije vodu koju mu Meluzina pruži u peharu. Tako upravo voda označava njihovo sjedinjavanje u ljubavi. S druge strane, voda ostaje donekle isključivo Meluzinin prostor u koji Raimondin nema pristup. Ona mu naime zabranjuje da je gleda dok se kupava, a njegovo

kršenje te zabrane znači otkrivanje Meluzinine dvostruke prirode žene-zmije, ali i kraj njihove ljubavi, koji je tako ponovno vezan uz vodu.

Motiv skrivenog gledanja za vrijeme kupanja javlja se u promijenjenom značenju u priči u Rolandu i Maud, kad Roland viri kroz ključanicu naprosto da bi vidio da li je kupaonica slobodna. No Maud upravo tada otvara vrata i skoro padne preko njega, što kod oboje izazove „udar magnetizma“. Tako voda funkcionira i kao mjesto susreta suvremenih ljubavnika. Osim toga, prvi susret nakon razmjene pisama Asha i LaMotte dešava se upravo po kiši, pa voda i u tom slučaju označava kako početak ljubavi tako i početak moguće fizičke veze ljubavnika. To se onda naglašava produblјivanjem njihovog odnosa za vrijeme putovanja po Bretanji, posebno kad posjećuju neobičan vir Thomason.

No voda dobiva i zastrašujuće konotacije elementarne sile nadmoćne čovjeku za vrijeme Christabelinog boravka u Bretanji. Upravo kiša i more kao da prate njezin porod te time naglašavaju važnost početka novog života, za koji se međutim još ne zna da li je doista i počeo, ili dijete nije preživjelo.

No u jednom je motivu sadržana većina drugih glavnih provodnih motiva. To se vidi već na samom početku *Zaposjedanja*, koji počinje fragmentom Ashevog *Prozeprinog vrta*, u kojem se opisuje mitski vrt Hesperida. A u vrtu su i zelena voda, i zelena trava, i zlatna boja voća, i žena, i zmaj: „Te stvari su tu“ (Byatt 2008: 9). Tako motiv vrta zapravo uvodi velik dio motiva koji se kasnije ponavljaju i variraju tijekom *Zaposjedanja*. U 1. poglavlju mitski vrt izravno uvodi u radnju 1. priče. Kao što je Heraklo ukrao zlatne jabuke iz vrta Hesperida, tako će Roland ukrasti dvije skice Ashevih pisama, koje je slučajno našao u Ashevom vlastitom primjerku Vicovih *Principi di una Scienza Nuova*. Pri tome je „vrt“ iz kojeg su pisma uzeta Londonska knjižnica, a čin otmice je prvi događaj koji uzrokuje daljnji razvoj i 1. i 2. priče.

Motiv vrta javlja se ponovno vrlo brzo, već u 2. poglavlju, u značajno promijenjenom smislu. Tamo se govori o konkretnom vrtu, na kojeg gledaju prozori suterenskog stana Rolanda i Val. No njima je ulaz u vrt zabranjen, iako poziva svojim cvijećem raskošnih boja. Oo je doista i skriveni i zabranjeni, koji s jedne strane naglašava financijske nevolje koje i Rolnada i Val onemogućuju ulaz u vrt – koji kulturološki nosi simbolički naboj mjesta uživanja – a s druge sugerira i određenu nemogućnost da se uđe u „središte stvari“, što će se

objasniti kasnije. Osim toga, taj vrt unutar zgrade predstavlja prirodu, koja je inače u životu stanara suterenskog stana skoro pa nevažna.

Jedan drugi vrt, zimski vrt u Seal Courtu, ostat će na razini spominjanja. U razgovoru s Baileyjevima Maud primjećuje kako bi voljela vidjeti vrt u kojem je Christabel provodila mnogo vremena. To izaziva podsmijeh *sir* Georgea, jer je i Leonora Stern nedavno bila kod njih i to poželjela. Tada motiv vrta funkcionira kao prostorno povezivanje različitih vremena – Leonora želi biti u vrtu da bi bolje razumjela Christabel – ali sve ostaje tek ironijska opaska.

Kao središnji motiv čitavog poglavlja, vrt se javlja pod kraj *Zaposjedanja*, u 26. poglavlju. Uvod je fragment *Prozeprinog vrta*, no ovaj je ulomak ne samo znatno duži nego i u cijelosti sadrži dio poeme koji predstavlja uvod u 1. poglavlje. Tako ovaj fragment govori o dva mitološka vrta; osim vrta Hesperida, opisuje se i onaj Freyin. No ta dva vrta proglašavaju se metaforama, da bi se stvorila nova metafora vrta kao djela koje stvara pjesnik: „Mi gledamo i stvaramo ga, draga,/ naseljavamo umotvorinama“ (Byatt 2008: 495). Vrt Hesperida i Freye smatraju se izravno metaforama koje je stvorio čovjek; priče o njima napisao je čovjek. No pitanje je što zapravo „sadrže“ riječi koje opisuju te vrtove. Ashev je odgovor: „Sve to je istina i ništa. Tu jest./ Gdje ime mu je, ali nije. I jest.“ (Byatt 2008: 496) Tako Ash uvodi dvostrukost riječi: u njima stvari i jesu i nisu prisutne, pa vrt dobiva simboličko značenje odnosa čovjeka, svijeta i jezika.

To je dakako u izravnom proturječju s onim što o jeziku zna Roland na temelju strukturalizma i poststrukturalizma. Još je naime de Saussure iz određenja znaka posve izbacio problem referencije te tako sasvim odvojio „riječi i stvari“. Iako neke poststrukturalističke struje pokušavaju ponovno uvesti pitanje referencije – pogotovo uvodeći povijesnu problematiku u romane – svijet i dalje nije moguće izravno „dohvatiti“ riječima. Roland to dobro zna, ali nanovo čitanje *Prozeprine* ga navodi na ideju kako – iako su ga „učili da je jezik esencijalno neadekvatan, da nikad ne može izreći što tu jest, da govori sam sebe“ (Byatt 2008: 503) – ipak postoje načini da taj jezik mnogo toga izrazi:

„Razmišljao je o posmrtnoj maski. Mogao je i nije mogao kazati da su maska i čovjek mrtvi. Dogodilo mu se da su mu načini na koje je to *mogao* iskazati postali zanimljiviji od ideje da ne može.“ (Byatt 2008: 503)

Ukratko, Roland postaje pjesnikom, a to se opisuje motivom vrta. Kad shvati da mu su načini „na koje to može iskazati zanimljiviji“, on ulazi u dotada zabranjeni vrt. Vrt dakako time prestaje biti zabranjen, ali se njegovo simboličko značenje bitno mijenja: on postaje metaforičko mjesto pjesničkog stvaranja. Posve stvaran vrt iz 2. poglavlja gubi onu metaforičku dimenziju koju su mu zajedno pridavali Roland i Val te dobiva značenje s jedne strane „prave stvarnosti“ – Roland doista ulazi u vrt – ali i simboliku pjesničkog stvaranja.

Shvaćanje vrta kao ostvarenja u kojem radi vrtlar-pjesnik nije posve novo, ali u *Zaposjedanju* dobiva osobito značenje u sprezi s drugim varijacijama tog motiva. Vrtlar koji pomno gaji svoj vrt jedan je od načina na koji kršćanstvo tumači odnos Boga i svijeta, no vrt u koji Roland konačno ulazi nema religioznu dimenziju, iako ima *implicite* i dimenziju spoznaje prave stvarnosti koja je jedino moguća kroz umjetnost. No kako je takvo shvaćanje u suprotnosti s većinom poststrukturalističkih teorija o odnosu jezika i svijeta, motiv vrta postaje nekom vrstom kritike ideje koja striktno odvaja jezik od svijeta.

Jasno da se ne radi o nekakvoj kritičkoj razradi te ideje, pa čak ni o izravno izrečenoj kritici, no svojevrсна revizija vladajućeg teorijskog uvida u jezik je svakako prisutna. Ona nije izvedena jezikom teorije, nego jezikom umjetnosti, odnosno simbolikom motiva vrta. U tom smislu upravo taj motiv postaje u neku ruku središnji za shvaćanje djela.

No vrt shvaćen kao književno stvaranje nije kraj varijacija tog motiva u *Zaposjedanju*. Kako čitavo djelo započinje Ashevim čudesnim vrtom Hesperida, tako ono završava jednim drugim vrtom, u kojem se dešava susret Asha i njegove kćeri. Ash susreće svoju djevojčicu na rascvjetaloj livadi u maju. Kako je ona pomno opisana u obilju boja i mirisa, opis zauzima dobar dio inače vrlo kratkog *Post Scriptuma 1868.*, što upućuje na njenu važnost. Iako se naime radi o livadi, ona je simbolikom bliža motivu rajskog vrta. Takvo shvaćanje implicira Ash koji Maiju izravno uspoređuje s Prozeprinom citirajući upravo Miltonov *Izgubljeni raj*. Tako u jednom „stvarnom rajskom vrtu“ Ash ne samo da doznaje da ima dijete nego ga i upoznaje, a okruženje sugerira mu da je djevojčica sretna. Kako je to vjerojatno osnovna želja svakog roditelja – vidjeti svoje dijete sretno – upravo motiv vrta u kojem je Maija sretna omogućit će Ashu da se iz njezinog života povuče zadovoljan. Pripovjedno gledano, taj motiv tako služi čvrstom povezivanju ne samo dijelova romana nego i njegova početka i kraja.

Ključni provodni motiv koji povezuje sve aspekte inače iznimno heterogenog *Zaposjedanja* motiv je zaposjedanja. Na njegovo osobito značenje i ulogu upozorava već naslov, a čitavo se djelo može shvatiti kao razrada raznih mogućih shvaćanja zaposjedanja.

Taj se motiv razlikuje od ostalih koje *Zaposjedanje* razvija utoliko ukoliko se ne radi o simbolu koji je već na ovaj ili onaj način prisutan u kulturnoj povijesti. „Zaposjedanje“ naime nije simbol, nego je naprosto imenica koja može dobiti različita značenja u različitim kontekstima. A upravo ta različita značenja koja može konotirati služe kao glavna poveznica čitavog *Zaposjedanja* i u tom smislu funkcioniraju kao provodni motiv.

Kao i u hrvatskom jeziku, i u engleskom originalu *possession* u prvom redu znači posjedovanje nečega, vlasništvo nad nečim. I upravo u tom smislu se taj motiv javlja u *Zaposjedanju* na samom početku te izravno uzrokuju čitavu radnju. Roland naime potajno uzima Asheva pisma iz knjige koju je čitao u Londonskoj knjižnici. Iako to ne bismo tako izrazili, on je pisma doslovno zaposjeo, ona su sad u njegovom posjedu – iako ilegalnom.

Ali pravo je pitanje zašto je to Roland učinio, zašto se tihi književni povjesničar odlučio na takav potez? Odgovor je opet zaposjedanje. U drugom smislu, koje navode rječnici – poput, recimo, *Merriam Webster Dictionary* – *possession* se smatra dominacijom nečega nad osobom, a to može biti zao duh, strast ili ideja. Roland je naime na neki način zaposjednut Ashem, njegovim životom i stvaranjem, a to se opisuje i u izgledu njegovog životnog prostora u kojem se nalaze čak tri pjesnikova portreta. Tako se *Zaposjedanje* bavi opsjednutošću, zaposjedanjem jedne suvremene osobe od strane jedne osobe iz prošlosti.

S jedne je strane Rolandov interes za Asha možda i pretjerano tako opisati jer *possession* u tom smislu – i u prijevodu i u originalu – ima uglavnom negativne konotacije, a čitatelj se u načelu identificira s Rolandom upravo kad on uzme rukopise, čak se to shvaća i kao simpatična gesta. Osim toga, njegov pristup pjesniku karakterizira prvenstveno znatiželja, koja u principu nema elemente zaposjedanja. S druge pak strane, Rolandov se život doista „vrti“ oko Asha i Ashevog stvaranja, pa se u toj zaposjednutosti prijeti opasnost od gubitka Rolandove osobnosti.

Posve negativni elementi zaposjednutosti nekom drugom osobom – pa makar se radilo i o velikom piscu – razrađuju se u dvama stručnjacima za Asha: Blackadderu i Cropperu. Oba su lika ocrtana s mnogo ironije, koja počinje od imena. Njihov se pristup pjesniku temelji na



posjedovanju, zaposjedanju njegovih stvari. To posebno vrijedi za Croppera, koji doslovno skuplja ono što je Ash posjedovao, što bi se na engleskom reklo *his possessions*, pa tako recimo on nosi pjesnikov stari sat. Reklo bi se da je to zaposjedanje „na drugu potenciju“: Cropper je zaposjednut Ashem, a pokušava ga zaposjesti tako što posjeduje ono što je Ash posjedovao. Pri tome je dakako Cropperova pristup najblaže rečeno pogrešan, iako vrlo popularan.

Ash je – iako mu to zasigurno nije bila namjera – zaposjeo, opsjeo nekoliko likova *Zaposjedanja*: Rolanda, Croppera, Blackaddera, Beatrice Nest. A svi oni na ovaj ili onaj način žele zaposjesti prošlost.

Shvatiti prošlost može se jedino ako ju se na neki način „dohvati“, a to se dešava kao neka vrst zaposjedanja te prošlosti, svojevrsnog „ulaska“ u nju. Da to nije izravno moguće, govori jedna važna epizoda 2. priče, u kojoj se prizivaju duhovi. *Possession* naime može značiti i opsjednutost nečijim duhom. Kako se viktorijansko doba iznimno zanimalo za spiritualizam te su seanse i mediji bili vrlo popularni, 20. i 21. poglavlje se bave tom tematikom. U jednom se opisuje seansa Helle Lees, na kojoj se susreću Ash i LaMotte, a drugo se u cijelosti sastoji od fragmenta Asheve poeme *Mumija opsjednuta (Mummy possess)*, koja predstavlja kritiku spiritizma. Pjesnik s jedne strane ironizira samu ideju medija – koji bi trebao biti opsjednut duhom i „sredstvo“ koje omogućuje „razgovor“ s mrtvima – prikazujući sve kao način da se iz ožalošćenih izvuče novac. Tako je navodni medij zapravo zaposjednut jedino pohlepom. Ash ironizira taj pokušaj da se sadašnjost poveže s prošlošću; takvo je „zaposjedanje“ čista laž.

No problem zaposjedanja prošlosti jedan je od ključnih u djelu, a vezan je uz problem shvaćanja istine. Da bi Roland i Maud doznali priču koju započinje pronađeno pismo, moraju doznati što se dogodilo, moraju doznati cijelu istinu o odnosu Asha i LaMotte. Čitavo se *Zaposjedanje* u tom smislu može shvatiti kao postupno zaposjedanje spoznaje o onome što dogodilo u prošlosti. Oni malo-pomalo slažu dijelove priče, da bi na kraju otkrili sve što se zbilo te tako na neki način zaposjeli istinu o Ashu i LaMottei. No problem je što prošlost nije izravno dostupna, nego je dostupna jedino u tekstovima, a ako nešto nije napisano, nije ni sačuvano, pa se ne može ni spoznati ni zaposjesti. O tome govori *Post Scriptum*. Iako Roland, Maud, Leonora i ostali smatraju da su doznali sve relevantne činjenice o Ashu i LaMotte, to nije tako: nisu doznali da je pjesnik znao da ima kćer. I oni to nikada neće doznati, jer to nije

zapisano. Ukratko rečeno, zaposjedanje spoznaje o prošlosti uvijek je samo djelomično, nikad potpuno. Ipak, jedino je takvo, uvjetno zaposjedanje prošlosti moguće.

Tako je neobično značenje riječi *possession* u smislu spoznaje zapravo glavni motiv *Zaposjedanja* koji pokreće i razvija čitavu radnju. No još je jedno značenje te riječi bitni motiv koji se polako razvija kako tijekom 1. i 2. priče tako i u mnogim pričama na drugoj razini dijegeze, a to je značenje povezano s ljubavlju.

Propitivanja problematike u kolikoj su mjeri posesivnost, zaposjedanje, opsjednutost i posjedovanje elementi složenog ljubavnog odnosa u najvećoj je mjeri prisutno u priči o LaMotte i Ashu, ali je iznimno važno i za Rolanda i Maud, kao i za neke umetnute priče. Jedno je od ključnih pitanja s kojima se Christabel susreće u razvoju svoje veze s Ashem vezano za svojevrsno odustajanje od potpune cjelovitosti i samostalnosti, koje se mora desiti ako se doista odluči za pravu ljubav. Osim toga, sam čin fizičke ljubavi može se shvatiti kao svojevrsno zaposjedanje partnera, što se u tradiciji posebno odnosi na žene. Žene su naime još u viktorijansko doba smatrane nekom vrstom muževa vlasništva, dakle *possession*. Kako se u Ashevu i Christabelinu slučaju radi o pravoj ljubavi i pravoj vezi, zaposjedanje je prisutno samo u jednoj mjeri, onoliko koliko je potrebno da se dva ljudska bića doista povežu. No ono nikako nije pravo zaposjedanje. Za odnos Rolanda i Maud ključan je upravo element slobode. Maud plaši njena ljubav prema Rolandu jer smatra da će je ona omesti u radu i negirati njezinu autonomiju. Roland zato predlaže: „Mogli bismo smisliti način – nešto moderno“ (Byatt 2008: 536). To znači da i veza Rolanda i Maud te Christabel i Asha negira ideju ljubavi kao zaposjedanje voljene osobe; ona ostaje slobodna. A zaposjedanje se spominje samo u činu fizičke ljubavi, i to s ogradom: „Roland naposljetku, reklo bi se arhaično, uđe i zaposjednu svu njezinu bijelu hladnoću...“ (Byatt 2008: 537).

No ljubav jest zaposjednutost, ali ne voljene osobe, nego voljenom osobom. Kada se ostarjeli Ash sjeća ljubavi prema LaMotte, govori o tome: „Opsjednutost, kao da su me demoni opsjeli.“ (Byatt 2008: 483) Na samom kraju djela, u razgovoru Rolanda i Maud u kojem konačno izriču međusobnu ljubav, Roland opisuje svoje čuvstvo na isti način: „Sve one stvari – odrasli smo ne vjerujući u te stvari. Totalna opsjednutost, danonoćna.“ (Byatt 2008: 536)

Značenje zaposjedanja u kojem je osoba koja voli potpuno zaposjednuta i opsjednuta osobom koju voli tako je jedino zaposjedanje koje se u djelu dešava u potpunosti, jedino

značenje te riječi koje se razvija dokraja. I takvo je zaposjedanje pozitivno, dapače, ono je jedini način da se opiše prava ljubav. No kako je takav opis „arhaičan“ i Roland i Maud su odrasli „ne vjerujući u te stvari“, on zapravo znači svojevrsni povratak prošlosti. Ljubav se naime kao zaposjednutost opisivala u prošlosti i takvo shvaćanje ne pripada „znanstvenoj suvremenosti“. Ipak, Roland i Maud otkrivaju da je to jedini način da opišu svoje osjećaje, baš kao što su to nekada radili i Ash i LaMotte. Sadašnjost i prošlost se povezuju na neočekivan način.

I tu se spajaju dva značenja riječi „zaposjedanje“ u djelu: ono koje se odnosi na spoznaju prošlosti i ono koje se vezuje uz ljubav. Zaposjednutost ljubavlju omogućit će i zaposjedanje i spoznaju prošlosti. Krug varijacija motiva zaposjedanja koji se razvija kroz preispitivanja značenja te riječi tu se zatvara.

*Zaposjedanje* tako stvara složen sistem provodnih motiva. Ti motivi – od kojih su ovdje obrađeni samo najvažniji – koji se ponavljaju s varijacijama u vrlo različitim dijelovima djela, stvaraju unutarnju mrežu koja sve „iznutra“ povezuje u cjelinu. Kako je to bliže načinu na koji je organizirana poezija – jer se motivi ne nižu u smislu „onoga što je dalje bilo“ – to je bitan način na koji se destabilizira priča *Zaposjedanja*. Uvođenje kako same poezije tako i formalnih načina njene organizacije u priču stvara tako nesigurnu priču.

## 5. ZAKLJUČAK

Analiza pripovjednih postupaka u *Flaubertovo papigi* i *Zaposjedanju* pokazala je kako oba djela nedvojbeno pripovijedaju priču, ali je ta priča drugačija i od one realističke i od one modernističke. Njezina se razlika očituje u njezinoj nesigurnosti. Kako oba djela prema mišljenju većine kritike pripadaju u egzemplarna djela postmodernističke književnosti, može se reći da je upravo *nesigurna priča* jedna od karakteristika te književnosti. Time smo uveli novi pojam *nesigurne priče* kao ključnu karakteristiku postmodernističkih narativnih tekstova.

Naša teza o nesigurnoj priči susrela se već na samom početku s velikim problemom, a to je nejasnost određenja samog postmodernizma, čime smo se bavili u prvom dijelu ovog rada. Iako se gotovo svi suvremeni teoretičari slažu u tvrdnji da danas živimo u doba postmodernizma, većina se njih ne slaže oko toga što on uopće jest, pa čak niti radi li se o postmodernizmu ili postmoderni. Postmoderna bi naime bila nova epoha koja je nastupila nakon moderne, a postmodernizam nešto uže određenje, bliže shvaćanju tek novog pravca u umjetnosti. Osim toga, nije posve jasno ni radi li se o umjetničkom pravcu/epohi ili fenomenu koji, osim područja kulture, obuhvaća i znanost.

Usprkos velikim teorijskim neslaganjima i nejasnoćama, izdvojili smo nekoliko koncepcija postmodernizma koje su presudne za shvaćanje tog pojma. Tako Lyotard smatra da postmodernu karakterizira prestanak vjerovanja u velike priče i koncept *dissenta*, Lodge kako postmodernističke tekstove obilježavaju određeni pripovjedni postupci, a McHale postavlja pojam postmodernističke ontološke dominante nasuprot modernističkoj epistemološkoj. Dok Calinescu postmodernizam vidi kao jedno od „lica moderniteta“, Linda Hutcheon stvara model postmodernizma, a shvaća ga kao bitno kontradiktorni fenomen koji dok razrađuje neku temu, istovremeno je dovodi u pitanje. Uvodi pojam poetike, koja međutim nije shvaćena kao tradicionalna književna disciplina, nego fluidni model. Naglašava se kako se radi tek o još jednoj koncepciji postmodernizma, o jednom modelu među mnogima, jer su decentriranje i različitost bitne karakteristike samog kulturnog fenomena.

Jedan od ključnih tradicionalnih elemenata kojima se, prema Hutcheon, književnost parodijski vraća u postmodernizmu je priča. No ta je priča dakako različita od realističke priče. Da bi se pokazalo u čemu je razlika postmodernističke priče naspram tradicionalne,

najprije smo pobliže promotrili sam pojam priče. Iako se radi o jednom od najvažnijih koncepata čitave povijesti književnosti, on nije nimalo jednostavan ni jednoznačan.

Osnovna obilježja pojma priče izvodi još Aristotel u *O pjesničkom umijeću*. Pojam priče (*mythos*) izvodi se iz tragedije i shvaća se s jedne strane kao „duša tragedije“, a s druge kao smisljeno organizirana radnja koja ima početak, sredinu i kraj. S *mythosom* je usko povezan i pojam *mimesisa*, koji objašnjava odnos stvarnosti i priče: priča je odvojena od stvarnosti, ali od nje i zavisna. Tako shvaćen pojam priče kao temporalno i kauzalno strukturirane radnje prevladavat će sve do ruskog formalizma, koji će neodređenosti te koncepcije pokušati prevladati uvođenjem razlike između fabule i sižea. Pojam priče se zadržava kao krovna koncepcija, ali ga se pobliže definira razlaganjem na kronološki poredane događaje koji čine fabulu i događaje vremenski strukturirane onako kako je to ispričovijedano u tekstu, odnosno siže.

Pojava strukturalizma uzdrmala je takvo shvaćanje. Tekst književnog djela počinje se promatrati u sklopu šire shvaćene analize znaka, koji se razlaže na označenog i označitelja, a glavni pojam više nije sama priča, nego prije pripovijedanje (*narrative, rečit*). Naratologija pokušava opisati strukturu svih priča, neovisno javljaju li se one u književnosti ili filmu te jesu li fiktionalne ili se temelje na stvarnim događajima. To međutim predstavlja i jedan od ključni problema strukturalizma, koji tako svima književnim tekstovima prilazi na isti način i ne procjenjuje njihovu estetičku vrijednost. Činjenica da su neka književna djela ipak velika umjetnost, a neka nisu, ostaje tako po strani i bez odgovora.

No naratologija je razvila sistem analize tekstova koji omogućuje precizno opisivanje karakteristika priče. Upravo takav opis onda može objasniti i ključne razlike postmodernističke priče u odnosu na tradicionalnu. No što je tradicionalna priča?

Najčešći oblik priče koji se javlja tijekom povijesti književnosti nazvali smo *sigurna priča*. Taj smo pojam uveli da bismo opisali pripovjednu sigurnost priče, koja proizlazi iz pripovjednih tehnika kojima se gradi, a ne na odnosu prema realitetu. Sigurnost *sigurne priče* uvjetuje njezin pripovjedni svijet, koji je u načelu jasan i uglavnom pregledan jer je izgrađen na nizu pripovjednih konvencija koje se često shvaćaju kao „prirodno pripovijedanje“. No svako je pripovijedanje sklop konvencija, pa tako nešto poput prirodnog pripovijedanja naprosto ne postoji. Ono što se tako shvaća rezultat je ukorijenjenosti *sigurne priče* u europski kulturni kontekst.

Pokazali smo da najjasniji primjer *sigurne priče* predstavlja realistički roman, koji stvara obrazac pripovijedanja koji kao da odslikava stvarnost. To dakako nije moguće, ali sigurna se priča realizma gradi na temelju jasne i pregledne fabule koja se uglavnom razvija od početka do kraja, s tim da najčešće prati život glavnog lika u cijelosti. Tako, recimo, Flaubertova *Gospođa Bovary* pripovijeda o životu Emme i Charlesa od njihovog djetinjstva do smrti. Siže pri tome često slijedi fabulu, a sve pripovijeda pripovjedač koji je obično sveznajući. To znači da heterodijegetičkom i ekstradijegetičkom pripovjedaču njegova pripovjedna pozicija omogućuje savršen pregled nad pričom koju pripovijeda, pa tako on ne samo da zna što se sve dešava nego čak i što likovi misle i osjećaju. No takav je pripovjedač gurnut u pozadinu u odnosu na priču; on se naime ne ističe i kao da je skriven. To stvara dojam priče koja se sama pripovijeda i sama odvija.

Priča je dakle u prvom planu, a načelna odsutnost metafikcionalnosti – ili barem njezin niski stupanj – osigurava joj stvaranje iluzije zbilje. To onda znači kako priča ne ističe sebe kao priču, nego se shvaća kao svojevrsni produžetak zbilje. *Sigurna priča* je tako sigurna u sebe i nema potrebe preispitivati vlastiti status ili vlastitu bit. Sve je u *sigurnoj priči* podređeno razvoju same fabule, no to ne znači da ona uvijek mora slijediti realističku motivaciju. Bajke tako u načelu karakterizira *sigurna priča*. Iako one govori o fantastičnim zbivanjima i likovima, status *sigurne priče* nije uzdrman.

Iako realistički romani poput *Gospođe Bovary* ili *Ane Karenjine* pružaju svojevrsni obrazac stvaranja *sigurne priče*, ona je prisutna u književnosti i danas, recimo u kriminalističkim romanima. Osim toga, velik se dio nefikcionalne književnosti naslanja na tradiciju *sigurne priče*, pa se npr. biografija također služi takvim tipom pripovijedanja.

To dakako nije slučajno, jer upravo *sigurna priča* sugerira dojam znanstvenosti u suvremenim biografijama. Analiza je pokazala kako Flaubertova biografija F. Browna stvara dojam sigurnosti onoga što pripovijeda upotrebom *sigurne priče*, odnosno „skrivenog“ pripovjedača u 3. licu koji navodno objektivno izlaže cjelovitu i nekontradiktornu priču o životu velikog pisca. Problemima koje takav način pripovijedanja u biografiji zaobilazi ili pokušava maskirati uvelike je posvećena *Flaubertova papiga*.

Pokazalo se da koncept koji smo postavili na početku ovog rada, termin *nesigurna priča*, može opisati pripovjedne specifičnosti postmodernističke književnosti. Pomoću njega smo objasnili karakteristike postmodernističke priče, u suprotnosti prema *sigurnoj priči* realizma i *modernističkoj priči*. *Sigurna* i *modernistička* priča su pojmovi koje smo uveli da

bismo opisali tradicionalni i modernistički način pripovijedanja priče, koji je poslužio kao temelj za izvođenje koncepta *nesigurne priče*. Ključno je pri tome što je provedena analiza pokazala da se koncept *nesigurne priče* otkriva kao krovni pojam za postmodernističke pripovjedne postupke, jer su svi oni u tekstu na ovaj ili onaj način vezani uz destabilizaciju priče. Većinu smo tih postupaka opisali terminima koji su na neki način negativni – neodlučnost, neodređenost, destabilizacija, gubitak prvenstva, oslabljivanje – a uključuju i metafikcionalne elemente, kojima se priča reflektira na samu sebe i propituje svoj status literarnog konstrukta.

*Nesigurna se priča* naime javlja u postmodernizmu kao reakcija kako na modernizam tako i na realistički način pripovijedanja. A kako je modernizam utemeljen na pobuni protiv realizma, on se buni i protiv *sigurne priče*. Njegov odgovor na taj problem ide u dva smjera. U prvom redu se u modernizmu javljaju djela koja pripovijedaju priču, ali je ta priča bitno drugačija od realističke sigurne priče. To čine, recimo, Mannov *Doktor Faustus*, Bulgakovljev *Majstor i Margarita* i Kafkin *Proces*, koji stvaraju modernu priču. Oni tako ipak zadržavaju neki okvirni pojam priče, ali se ta priča u nekim bitnim elementima odvajaju od tradicionalne.

Drugi krak modernizma razvija se u djela bez priče. Roman struje svijesti stvara djela koja ne počivaju na razvoju radnje, nego se usredotočuju na opise onoga što se zbiva u svijesti likova, a francuski Novi roman razara priču u potpunosti gradeći svojevrsni novi realizam na minucioznim opisima stvarnosti. To zapravo znači konačnu negaciju tradicionalne sigurne priče: priče više uopće nema.

S obzirom da takav način pripovijedanja bez priče u krajnjim konzekvencijama završava u „bjelini papira“, odnosno nemogućnosti bilo kakvog pripovijedanja, postmodernizam se vraća priči. No taj povratak, kako bi Eco rekao, nije nevin i jednostavan; on predstavlja stvaranje drugačije priče od one sigurne, a to je nesigurna priča.

Kako je *nesigurna priča* složen koncept koji se s jedne strane oslanja na tradiciju, a s druge tu tradiciju dovodi u pitanje, u dva središnja dijela ovog rada analizirali smo dva egzemplarna postmodernistička djela: Barnesovu *Flaubertovu papigu* i Zaposjedanje A. S. Byatt. Analiza je utemeljena na njihovim pripovjednim specifičnostima te pokazuje kako se u tim djelima konstruira nesigurna priča.

*Flaubertovu papigu* analizirali smo s nekoliko pripovjednih aspekata. Najprije smo pokazali kako žanr destabilizira priču, zatim smo se bavili nepouzdanim pripovjedačem koji se obrće u pouzdanog, a onda načinom kako uvođenje priče Louise Colet na hipodijegetičkom nivou stvara ontološku nesigurnost teksta. Proces simbolizacije i desimbolizacije papige pokazao se također kao ključan u oslabljivanju priče.

Djelo naime ne pripovijeda priču u tradicionalnom smislu te riječi: nema čvrste fabule koja bi se razvijala kroz jasni početak, sredinu i kraj. No to ne znači da se radi o nenarativnom djelu; *Papiga* naime pripovijeda čak tri priče, ali su sve one nesigurne. Prva se priča odnosi na Braithwaiteov pokušaj da identificira pravu papigu koja je staja na Flaubertovom stolu dok je pisao *Prostodušno srce* i tvori okvir unutar kojeg se razvija priča o francuskom piscu, odnosno o Braithwaiteovom pokušaju da ga „dohvati“. Druga priča govori o pripovjedačevoj supruzi Ellen, a treća o njemu samom. Priča o Flaubertu je dominantna i zauzima daleko najviše teksta, ali se ne razvija pravocrtno; čak bi se moglo reći da se uopće ne razvija u smislu prostorno-vremenskog redosljeda i uzročno-posljedičnih veza. Tako se „problem papige“ uvodi u prvom poglavlju, a na njega se pripovjedač vraća tek u posljednjem, dok se o Flaubertu pripovijeda fingiranjem različitih žanrova, što onda znači da se s jedne strane doista pripovijeda o francuskom piscu, ali da se s druge strane nikako o njemu ne pripovijeda od početka do kraja njegovog života.

Tako nešto bi se ipak moglo očekivati na temelju kako naslova tako i mota djela, koji oboje upućuju na neku vrstu priče o Flaubertu. Kako se radi o piscu koji je doista postojao, a biografija se bavi životima stvarnih ljudi, *Flaubertova papiga* nastaje upravo postmodernističkim poigravanjem tim žanrom. Čitavo se djelo naime bazira na našem očekivanju sigurne tradicionalne priče o nečijem životu: Flaubertovom, Braithwaiteovom, Elleninom. No takvu priču nije moguće ispričati, i to ne zato što Braithwaite kao pripovjedač u 1. licu nije dovoljno vješt, nego zato što nečija životna priča kao sigurna nije moguća, baš kao što nije moguće identificirati „pravu“ Flaubertovu papigu jer „prava“ papiga ne postoji. *Flaubertova papiga* je ipak priča o piščevom životu, samo je ta priča nesigurna.

Naša je analiza pokazala da se njezina nesigurnost prvo očituje kao nestabilnost žanra. Tako se u djelo koje želi govoriti o Flaubertu uvodi fikcionalni pripovjedač u 1. licu te se time ruše temelji tradicionalne biografije koju u načelu uvijek priča sveznajući pripovjedač u 3. licu. Braithwaite tijekom pripovijedanja neprestano nailazi na različite probleme u želji da shvati i rekonstruira Flaubertov život. Prva mu je poteškoća nemogućnost nadilaženja vlastite



pripovjedne situacije, koja mu ograničava znanje, jer nema panoramski pregled zbivanja neosobnog pripovjedača u 3. licu. A to onda znači da Braithwaite ne može „izaći iz sebe“ i izravno doći u dodir s francuskim piscem. Osim toga, to povlači i samo djelomičnu mogućnost „dohvaćanja“ Flauberta jer je on dio prošlosti. Iako su tradicionalna biografija i historiografija građene na ideji izravno dohvatljive i potpuno, objektivno spoznatljive prošlosti, Braithwaite se susreće sa suvremenim stajalištem, koje je među prvima definirala škola *Annales*: prošlost – pa tako i francuski pisac – dostupni su nam samo kao tekst.

*Flaubertova papiga* briše granice fikcionalne i nefikcionalne književnosti, ali i književnog i znanstvenog diskursa, kao i osobnog i navodno sveznajućeg neosobnog pripovijedanja. Takav se heterogeni tekst poigrava i samom pričom: kako njezinim zapletom koji se zapravo ne razvija, nego se pripovijeda takoreći tematski (*Kronologija, Flaubertov bestijarij, Oči Emme Bovary*), tako i raspletom, koji to uopće nije u tradicionalnom smislu te riječi. Pravi rasplet značio bi izravan odgovor na pitanje koja je papiga „prava“: ona iz muzeja iz Rouena ili ona iz Croisseta. Načelno je moguć i rasplet u kojem Braithwaite ne uspijeva u svojoj potrazi, pa pitanje ostaje i dalje otvoreno, ali ono što se dešava u *Flaubertovoj papigi* treća je mogućnost: paradoksalni rasplet.

Analiza pripovjedača pokazala je da je Braithwaite vrlo neobičan nepouzdan pripovjedač: njegovu nepouzdanost definira pripovjedna situacija u kojoj on u prvom licu pripovijeda ono što je kroz njega fokalizirano. No njega bitno ne karakterizira toliko njegova nepouzdanost koliko svijest o toj nepouzdanosti, odnosno svijest o ograničenom znanju o pričama koje pripovijeda: o Flaubertu, o Ellen, pa i o njemu samome. Kako tu nepouzdanost stalno naglašava te se pomno bavim svim preprekama koje ne može svladati u potpunosti – neuhvatljivost i tekstualnost prošlosti Flauberta i Ellen onemogućit će mu potpunu spoznaju i pisca i vlastite supruge – njegova se pozicija nepouzdanog pripovjedača u neku ruku obrće u pouzdanost. S obzirom da je svjestan svih granica spoznavanja i priče, u ono što pripovijeda se baš zato može vjerovati.

U *Flaubertovoj papigi* nalazi se i jedna priča koju ne pripovijeda Braithwaite, a to je priča Louise Colet. Kako je čitava priča uvedena kao hipodijegetska u odnosu na prvu razinu dijegeze na kojoj pripovijeda Braithwaite, njena se uloga otkriva kao dvostruka: u prvom redu ona ima akcionu funkciju, jer samo njezino iznošenje doprinosi pripovijedanju glavne priče o Flaubertu, ali također vrši i složenu tematsku funkciju *mise en abyme* kako u odnosu na priču koja prati potragu za piscem tako i u odnosu na priču o Ellen i samom Braithwaiteu. No

*Verzija Louise Colet* zrcaljenjem ne pruža nekakvo objašnjenje priča na prvoj razini dijegeze, nego te priče čini nesigurnima. Osim toga, uvođenje Louise Colet, koja je zaista postojala, u priču koju pripovijeda fiktionalni pripovjedač, dodatno destabilizira priču čineći je ontološki nesigurnom. Potraga za papigom uvjetovana je prešutnom idejom kako umjetnost može protumačiti život, a ona odgovara na pitanje zašto je Braithwatieu uopće tako važan Flaubert i njegova papiga.

Ako postoje dvije „prave“ papige, prava nije ni jedna jer ne postoje dva „prava“ Flaubertova glasa. Problem identifikacije prave papige usko je povezan sa simbolizacijom te životinje koju provodi Braithwiate. Kao simbol piščevog glasa, ona mu može omogućit direktan uvid u Flauberta, a to onda znači da može i otkriti baš ono značenje njegovih djela koje je sam pisac imao na umu. Tako bi mogao doznati pravu i konačnu interpretaciju *Gospođe Bovary*, što je za Braithwaitea iznimno važno jer svoju priču, koja govori o ljubavi s Ellen, shvaća kao neku vrstu doista proživljene priče koju je Flaubert već opisao. „Pravo“ tumačenje *Gospođe Bovary* omogućilo bi mu tumačenje života vlastite supruge.

Tako je naša analiza pokazala da je simbolizam papige jedan od središnji problema *Flaubertove papige*. Braithwaite na temelju intertekstualnog simbolizma koji papiga zadobiva u *Priprostom srcu* stvara vlastiti, koji je u neku ruku ironičan jer glas velikog pisca smješta upravo u pticu s kojom se inače vezuje niz negativnih značenja. Čitava pak *Flaubertova papiga* vodi od prvotne simbolizacije papige do desimbolizacije te papige, odnosno do dekonstrukcije tog simbola. Tako je proces u temelju djela kako u smislu razvoja priče koja se vrti oko utvrđivanja identiteta prave papige, tako i u simboličkom smislu pronalaženja pravog piščevog glasa, a onda i prave interpretacije književnog djela. To znači da je papiga kao simbol piščevog glasa bila takoreći čista fikcija, pa je tako i pitanje o identitetu „prave“ papige pogrešno postavljeno. Na kraju *Flaubertove papige* simbol je dekonstruiran, a papiga je lišena svog simboličkog značenja; postala je ono što je na samom početku i bila: obična preparirana papiga.

Daljnja je analiza otkrila da se takvi neobični pomaci u simboličkom značenju papige dodatno usložnjavaju drugim značenjima koje ona dobiva tijekom *Flaubertove papige*. Osim simbola piščeva glasa i konačne interpretacije teksta, papiga funkcionira i kao simbol neuhvatljivosti prošlosti.

Tako je naša analiza pokazala da nestabilnost simbola papige, poigravanje žanrovima koje otkriva nemogućnost tradicionalne biografije, nesigurnost pripovjedača koji do te mjere

sumnja u sebe da postaje pouzdan te odnosi *mise en abyme* između priče Louise Colet i svih triju priča na prvoj razini dijegeze tvore ključne narativne postupke u stvaranju nesigurnosti priče u *Flaubertovoj papigi*.

Analiza *Zaposjedanja* započeta je također problemom žanra te je pokazala kako se radi o metaromansi, da bismo zatim došli do zaključka kako je intertekst djela iznimno važan za konstrukciju nesigurne priče. No pokazali smo da ključna nesigurnost proizlazi iz iznimno složenih odnosa zrcaljenja priča na različitim dijegetičkim razinama, a da se sama pripovjedna struktura destabilizira uvođenjem poetskim elemenata, koje smo nazvali *sistemom provodnih motiva*.

Kako *Zaposjedanje* pripovijeda dvije glavne priče – od kojih svaka ima početak, sredinu i kraj – neki kritičari tvrde kako se radi o neorealističkom romanu. No da stvari nisu tako jednostavne, govori već i žanrovsko određenje koje se nalazi iza naslova. *Zaposjedanje* je naime romansa, a ne roman, no takvo je naizgled jasno žanrovsko određenje samo uvod u postmodernističko poigravanje tradicijom romanse.

Izraz „romansa“ prijevod je engleskog termina *romance*, koji – za razliku od hrvatske inačice koja je uglavnom rezervirana za trivijalnu književnost – opisuje dugu tradiciju žanra koji se načelno temelji na elementima ljubavi i potjere. Oba su ta elementa ključna za fabulu *Zaposjedanja*: čitava se 1. priča može shvatiti kao „potjera za pismima“, a i 1. i 2. priča razrađuju ljubavni odnos žene i muškarca. Osim toga, ljubavna je tematika prisutna u mnogim djelima Asha i LaMotte, pa se tako može reći kako se u *Zaposjedanju* romansa multiplicira i usložnjava. Kako se pak te ljubavne priče pripovijedaju na različitim razinama dijegeze, a likovi raspravljaju kako i zašto pisati romansu, djelo bi se moglo okarakterizirati kao metaromansa, romansa o romansi. Tako se tradicija žanra istovremeno i potvrđuje i ironizira, te se stvara dojam nesigurnog žanra koji sam sebe propituje. Kako je 2. priča sastavljena od različitih fragmenata, koji pripadaju različitim žanrovima – od pisama, dnevnika, biografije, teorijskih tekstova do poema i bajki – djelo u cjelini funkcionira kao cjelina sastavljena od žanrovski vrlo heterogenih dijelova. To opet znači da je u romansu uključen niz različitih žanrova, kako fikcionalno-pripovjednih tako i teorijsko-esejističkih, što sam koncept romanse dodatno destabilizira. Tako je naše preispitivanje žanra u *Zaposjedanju* dokazalo kako je on nesiguran i destabiliziran te predstavlja temelj na kojem se gradi i postmodernistička *nesigurna priča* u tom djelu.

Drugi element koji smo analizirali također pridonosi nestabilnosti priče, a radi se o izrazito složenom intertekstu djela. Kao temeljni intertekst za razumijevanje nesigurne priče pokazala se sigurna priča realističkog romana iz prošlosti, razlika spram suvremenog pripovijedanja u *Ženski francuskog poručnika* J. Fowlesa, Grimmova bajka i srednjovjekovna legenda o Meluzini.

Grimmova bajka *Stakleni lijes* ima svoju sigurnu priču, koju LaMotte preoblikuje dodajući i izbacujući neke događaje i likove te uvodeći metafikcionalne elemente. Na temelju sigurnog hipoteksta stvara se nesigurna priča hiperteksta. Legenda o vili Meluzini međutim nema zapisani čvrsti tekst; postoje naime mnoge verzije legende. Na temelju fluidnog hipoteksta u *Zaposjedanju* se stvara nesigurna priča o vodenoj vili, no njezina nesigurnost ne proizlazi prvenstveno iz intertekstualnosti, nego iz nepostojanja cjelovitog teksta Christabeline poeme te iz odnosa zrcaljenja. Tako tu priču pripovijeda zapravo čitav niz pripovjedača: od Christabel kao autora, preko sažetka Fergusa Wolfa do interpretacije Leonore Stern.

Analiza se pripovjedača u *Zaposjedanju* pokazala se kao vrlo složena i ključna za građenje *nesigurne priče*. Pripovjedač koji otvara *Zaposjedanje* doima se poput realističkog sveznajućeg pripovjedača. On pripovijeda u 3. licu, „skriven“ je, odnosno heterodijegetički i ekstradijegetički te očito poznaje priču u cijelosti. Takav se pripovjedač, koji pripovijeda 1. priču, jasno odvaja i suprotstavlja nizu pripovjedača u 1. licu koji pripovijedaju 2. priču. Pripovjedači 2. priče su ograničeni svojom pripovjednom situacijom, pa njihovo pripovijedanje donosi samo onaj dio 2. priče o kojem oni govore. To znači da je 2. priča zapravo sva u fragmentima, što je naglašeno njenim vrlo različitim pripovjedačima: Ash i LaMotte, Ellen Ash, Crabb Robinskon, Blanche Glover, Sabine de Kerzoc, Hella Lees. Kako je svaki pripovjedač u 1. licu bar donekle nepouzdan jer ne zna cjelinu priče koju pripovijeda, svi su pripovjedači 2. priče u tom smislu nepouzdati ako ih se uspoređi s pripovjedačem 1. priče. Ipak, većina njih su pouzdani utoliko ukoliko pričaju ono što znaju i ne skrivaju nešto namjerno i ne lažu. Jedino se Ellen Ash izdvaja kao pravi nepouzdati pripovjedač: čitava je njezina priča, njezin dnevnik, ispričana da zavara i da zbuni. Ona naime prešućuje ključni element potpunog odsustva seksualnog u njezinom odnosu s Ashem, a da je to tako, saznajemo tek od pripovjedača u 3. licu.

Pripovjedač 1. priče naime pripovijeda i neke dijelove 2. priče. To su vrlo bitni dijelovi jer predstavljaju onaj dio te priče koji je likovima 1. priče sasvim nedostupan jer nije

zapisan. Tako se pripovijeda zajedničko putovanje Asha i LaMotte, noć prije Asheva pokopa i *Post Scriptum*. Iako se može učiniti da uvođenje pouzdanog i sveznajućeg pripovjedača u 2. priču omogućuje kako pripovijedanje te priče u cjelini tako i njezinu stabilnost, upravo je to ključni element destabilizacije i 1. i 2. priče. Pripovjedač u 3. licu pripovijeda one dijelove priče koji nisu zapisani, a njegovo poznavanje svega što se desilo dovodi s jedne strane do shvaćanja da je Ellen Ash nepouzdan pripovjedač, a s druge do činjenice da likovi 1. priče nikada neće saznati 2. priču u cjelini. Oni naime neće saznati što se doista dogodilo tijekom zajedničkog putovanja Asha i LaMotte, iako će to naslućivati, neće saznati što je to Ellen Ash uporno skrivala, a mislit će da je Ash umro ne znajući da ima dijete. Tako pripovjedač u 3. licu konačno destabilizira ionako nestabilnu 2. priču, no kako to sve ima konzekvencije i na 1. priču, i ona postaje nesigurna jer se njezino razvijanje temelji na postepenom otkrivanju 2. priče. Prpovjedna je analiza dokalaza kako je nerazmjer između onoga što se doista dogodilo u 2. priči i onoga što su o tome saznali likovi 1. priče temelj nesigurnosti 1. priče.

Upotreba pripovjedača koja generira nesigurnost obaju priča prenosi se i na proces čitanja. Kako se čitava radnja 1. priče može tumačiti kao proces čitanja i tumačenja 2. priče, to govori da tumačenje nikada ne može biti konačno i cjelovito. Ipak, za razliku od likova 1. priče koji neće saznati događaje iz *Post Scriptuma*, čitatelj zna da je Ash upoznao svoju kćer. Tako je analiza pripovjedača pokazala da se proces čitanja – iako je i on nesiguran – ipak afirmira te se suprotstavlja ograničenim interpretacijama koje daju, recimo, Leonora Stern ili Blackadder. Čitanje na neki način zrcali pripovijedanje čitavog *Zaposjedanja*.

Analiza odnosa među pričama potvrdila je tezu kako bi se zrcaljenjem mogao nazvati i glavni odnos među njima, odnos koji ključno generira nesigurnost svih priča stvarajući tako složen niz zrcalnih pripovjednih odnosa da se gubi značenje pripovjednog originala i odraza. A dominacija jedne priče, odnosno njezina pripovjedna prvotnost u odnosu na neku drugu priču koja se javlja u istom djelu, jedna je od temelja na kojima se gradi *sigurna priča*. Moguća je međutim i *sigurna priča* s dvije pripovjedno jednako važne priče, kao u slučaju Tolstojeve *Ane Karenjin*, koja s jedne strane pripovijeda o ljubavi Ane i Vronskog, a s druge o ljubavi Kitty i Levina. Ključno je pri tome što obje priče imaju, da tako kažemo, jednaku pripovjednu težinu: obje ih pripovijeda isti sveznajući pripovjedač u 3. licu na prvoj razini dijegeze. Tematika i vremensko-prostorni okvir romana ih dovodi u izravnu vezu te navodi na tumačenje o paralelizmu ili suprotnosti dvaju ljubavnih odnosa, pri čemu se u neku ruku sugerira da je jedan uzoran, a drugi nije.

*Zaposjedanje*, za razliku od *Ane Karenjine*, pripovijeda dvije priče o dvije ljubavi na različitim nivoima dijegeze, što onda može sugerirati svojevrsno pripovjedno prvenstvo jedne priče nad drugom. Naša je analiza pokazala da su stvari znatno složenije. To je jasno već iz različitih nivoa dijegeze na kojima se razvija druga priča. Druga se priča u načelu može tumačiti kao priča umetnuta u 1. – iako uz određene rezerve – te se i odnos među njima shvaća u dvostrukom smislu. U prvom redu 1. priča ima akcionu funkciju naspram 1. – jer njezino razvijanje znači i daljnje odvijanje 1. priče – ali i analognu funkciju. Na temelju niz sličnosti kako između vanjskog izgleda likova Maud i Christabel te Rolanda i Asha tako i među njihovim karakternim osobinama počinje složeni odnos zrcaljenja između dvije priče. On se onda nastavlja u obje fabule, koje se pojednostavljeno mogu parafrazirati kao razvoj ljubavne veze između muškarca i žene, iako u 2. priči ljubavna tematika dominira, dok se u 1. razvija zajedno s otkrivanjem tajne o pismima i otkriva u potpunosti tek na samom kraju. No tako postavljen odnos zrcaljenja znatno usložnjava niz priča, koji se javlja na 2. ili 3. razini dijegeze. *Zaposjedanje* naime pripovijeda niz priča – cjelovitih ili fragmentarnih – koja su djela Asha i LaMotte. Iako su smještene na različite razine dijegeze, ona su u načelu dijelovi 2. priče, jer su ih napisali Ash i LaMotte, ali posjeduju i određenu samostalnost u odnosu na temeljnu ljubavnu priču iz 19. stoljeća.

Tako se, recimo, bajke *Stakleni lijes* i *Prag* pripovijedaju na drugoj razini dijegeze i funkcioniraju kao *mise en abyme* 1. priče, ali i 2. priče. Zrcaljenje proizlazi iz inzistiranja na fizičkim i emocionalnim karakteristikama likova te na ponavljanju situacija. No u *Zaposjedanju* se ne radi samo o jednostavnom zrcaljenju jedne priče u drugoj, nego se glavne priče zrcale i međusobno, ali i u nizu priča na nižim razinama dijegeze. Tako se u 4. poglavlju može očitati slijedeća shema zrcaljenja:

pjesma o Matovilki – 1. priča – 2. priča – pjesma o Sibli – *Stakleni lijes*.

Tako složena struktura zrcaljenja stvara svojevrsnu „pripovjednu vrtoglavicu“ jer onemogućuje određivanje koja je priča original, a koja tek zrcalni odraz. Sve su one istovremeno i originali i odrazi, što onda znači da u načelu imaju istu pripovjednu težinu. A ako je tako, onda to bitno destabilizira sve priče.

Zrcaljenje priča može se najčešće očitati kao ponavljanje određenih motiva u pričama, poput duge plave kose koju imaju i Maud i Christabel i Meluzina i Matovilka i princeza u lijesu. No to nije jedina funkcija kako motiva kose kao i nekih drugih motiva koji se ponavljaju tijekom *Zaposjedanja*. Naša je analiza dokazala da oni funkcioniraju i kao neka

vrst provodnih motiva. Kako je upotreba provodnih motiva karakteristična prvenstveno za poeziju, njihovo uvođenje u prvenstveno pripovjedni tekst destabilizira njegovu priču.

Već sama prisutnost mnogih poetskih djela Asha i LaMotte razbija pripovjedni slijed djela u prozi, a uvođenje složenog sistema motiva koji se ponavljaju i upotrebljavaju na način na koji to čini poezija znači uvođenje nesigurnosti u priču koja više ne funkcionira nižući motive po načelu „onoga što se dalje dogodilo“. U *Zaposjedanju* postoji niz takvih provodnih motiva, a najvažniji su motiv kule, kose, boja, vode, vrta i zaposjedanja. Oni se međusobno isprepleću i stvaraju sustav.

Možda najvažniji provodni motiv *Zaposjedanja* istovremeno je i najsloženiji, jer je analiza pokazala da on nema uobičajeno kulturološko značenje. Radi se o samom zaposjedanju (*possession*), koje je najprije shvaćeno na način posjedovanja. Tako se odnos prema prošlosti kod nekih likova opisuje kao pokušaj da je doslovno posjeduju. No ako se pogleda s drugog aspekta, onda se može reći da su suvremeni likovi opsjednuti ili zaposjednuti likovima iz prošlosti; Ash na neki način daje smisao Rolandovom životu, recimo. Očito je da takav odnos prema prošlosti ne uspijeva doista uspostaviti vezu s prošlošću. Nju se može zaposjesti na drugi način, način koji je karakterističan za ljubav. I ljubav se u *Zaposjedanju* shvaća kao doslovno posjedovanje žene, pogotovo u viktorijansko doba, no razvoj obje priče ide prema tome da se uspostavi koncept ljubavi koji će se samo djelomično bazirati na zaposjedanju.

Odnos Christabel i Asha te veza Rolanda i Maud uvelike se temelje na priznavanju slobode ljubavnih partnera. Oni doduše jesu opsjednuti jedno drugim, ali zaposjedanje se dešava samo do granice koja ne znači i nemogućnost slobode osobe. A to onda vodi do paralele s prošlošću: ni nju se nikada ne može i ne treba zaposjesti do kraja. U tom se smislu dvije ključne problematike *Zaposjedanja* – ljubav i potraga za istinom prošlosti – dovode u vezu preko motiva koji čini i naslov djela.

Analiza uspostavljanja nesigurne priče pokazala je da, usprkos velikim razlikama, *Flaubertovu papigu* i *Zaposjedanje* povezuju kako problemi kojima se bave tako i postmodernističko pripovijedanje. Oba se djela uvelike temelje na problematiziranju odnosa prošlosti i sadašnjosti te na stvaranju priče koja se bitno razlikuje od tradicionalne. Tako upravo *nesigurna priča* postaje ključni pripovjedni element koji sažima različite pripovjedne postupke.

*Flaubertova papiga* i *Zaposjedanje* doista predstavljaju povratak priči nakon modernizma. Oba djela zapravo pripovijedaju nekoliko međusobno povezanih priča, koje čine temelj njihovih pripovjednih svjetova. No te su priče nesigurne prvenstveno zato što su svjesne vlastitog statusa priče, iz čega onda slijedi stalno preispitivanje same sebe. Priča se ne uzima „zdravo za gotovo“; tako je ne shvaća ni čitatelj, a ni priča samu sebe. To međutim ne znači gubitak neke osnove priče u smislu pripovijedanja o nizu događaja, kako to definira naratologija, nego se toj priči dodaje velika doza metafikcionalnosti.

Priča problematizira sebe samu u postmodernizmu na različite načine. Ne postoji neki ključni pripovjedni postupak koji bi mogao označiti prijelaz priče od sigurne u nesigurnu. Radi se o nizu postupaka, koji u svakom tekstu dobivaju vlastitu obradu i tumačenje. Tako je u *Flaubertovoj papigi* jedan od ključnih elemenata destabilizacije priče uvođenje nepouzdanog pripovjedača u 1. licu u tekst koji tradicionalno zahtijeva neosobno pripovijedanje sveznajućeg pripovjedača. Takav je pripovjedač unaprijed svjestan da ne zna sve o priči koju želi ispričati te ju jedino i može ispričati kao nesigurnu priču. U *Zaposjedanju* uspostava složenog niza *mise en abyme*, koji tvore strukturu babuški, onemogućuje identifikaciju prave, prve i originalne priče; sve su priče naime odrazi jedne druge. Ako je to tako, onda su sve priče i nesigurne.

Analiza *Flaubertove papige* i *Zaposjedanja* dokazala je kako se gradi nestabilna priča te tako utemeljila novi pojam *nesigurne priče* koji se s jedne strane potvrdio kao način da se opiše priča u postmodernizmu, a s druge kao koncept koji obuhvaća niz pripovjednih postupaka specifičnih za književnost poslije modernizma. *Nesigurna priča* se pokazala krovnim terminom koji obuhvaća niz načina građenja takvog pripovijedanja, poput neodlučnosti pripovjedača, nesigurnosti pripovjedača i značenje, destabilizacije priče, destabilizacije značenja te uvođenja jasno izraženih metafikcionalnih postupaka. U tom je smislu početna teza ovog rada i dokazana.



## LITERATURA

### PRIMARNA LITERATURA

- Barnes, Julian. 1990. *Flaubertova papiga*. Preveo Zlatko Crnković. Znanje. Zagreb.
- Barnes, Julian. 1995. *Flaubert's Parrot*, Picador. London.
- Brown, Frederick. 2007. *Flaubert. A Life*. Pilmico. London.
- Bulgakov, Mihail Afanasjevič. 1980. *Majstor i Margarita*. Liber. Zagreb.
- Byatt, Antonia Susan. 2008. *Zaposjedanje: romansa*. Prevela Tatjana Jukić. Vuković i Runjić. Zagreb.
- Byatt, Antonia Susan. 1991. *Possession: A Romance*. Vintage Books. London.
- Byatt, Antonia Susan. 2002. *Džin iz slavujeva oka: pet bajki*. Vuković i Runjić. Zagreb.
- Christie, Agatha. 1977. *Dogodilo se na dan Svih Svetih*. Globus. Zagreb. 1977.
- Flaubert, Gustave. 1964. *Prostodušno srce*. U: Flaubert, Gustave. 1964. *Novembar, Tri priče, Iskušenje svetog Antonija*. Naprijed. Zagreb.
- Flaubert, Gustave. 1994. *Gospođa Bovary*. ABC naklada. Zagreb.
- Fowles, John. 1981. *Ženska francuskog poručnika*. Liber. Zagreb.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm. 1988. *Bajke i priče*. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb.
- Rilke, Rainer Maria. 1979. *Zapisci Matea Lauridsa Briggea*. Liber. Zagreb.
- Tolstoj, Lav Nikolajevič. 2004. *Ana Karenjina*. Europapress holding. Zagreb.

### SEKUNDARNA LITERATURA

- A Companion to Romance*. 2004. Ed. Saunders, Corinne. Blackwell Publishing.
- Alfer, Alexa; Edwards de Campos, Amy J. 2010. *A. S. Byatt. Critical Storytelling*, Manchester University Press.

- Aristotel. 2005. *O pjesničkom umijeću*. Školska knjiga. Zagreb.
- Auerbach, Erich. 2004. *Mimeza*. Hena com. Zagreb.
- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Nolit. Beograd.
- Ball, Mieke. 1997. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press. Toronto.
- Belsey, Catherine. 2002. *Poststructuralism*. Oxford University Press. Oxford.
- Burgass, Catherine. 2002. *A. S. Byatt's „Possession“: A Reader's Guide*. The Continuum International Publishing Group. London.
- Calinescu, Matei. 1988. *Lica moderniteta*. Stvarnost. Zagreb.
- Callinescu, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity*, Duke University Press.
- Cooper, Jean Campbell. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. 1986. Prosveta – Nolit. Beograd.
- Currie, Mark: *Metafiction*, Longman, London, 1995.
- Dällenbach, Lucien. 1989. *The Mirror in the Text*. Polity Press. Cambridge.
- Dictionary of Literary Themes and Motifs*. 1988. Ed. Seigneuret, Jean-Charles. Greenwood Press, Inc.
- Fletcher, Lisa. „Performatives and Narratives: A. S. Byatt's *Possession: A Romance*“. U: Fletcher, Lisa. 2008. *Historical Romance Fiction*. Ashgate Publishing Limited. Hampshire.
- Fludernik, Monika. 2009. *An Introduction to Narratology*. Routledge. New York.
- Franken, Christian. 2001. *A. S. Byatt. Art, Authorshi, Creativity*. Palgrave Macmillan. Basingstoke.
- Fuchs, Barbara. 2004. *Romance*. Routledge. New York.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratext. Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press.
- Guignery, Vanessa. 2001. „*Flaubert's Parrot de Julian Barnes*“. Armand Colin. Paris.
- Guignery, Vanessa. 2004. *The Fiction of Julian Barnes*. Palgrave Macmillan. Hampshire.

- Hadley, Louisa. 2008. *The Fiction of A. S. Byatt*. Palgrave Macmillan. Hampshire.
- Hall, James. 1998. *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Školska knjiga. Zagreb.
- Holmes, Frederick M. 2009. *Julian Barnes*. Palgrave Macmillan. New York.
- Hutcheon, Linda. 1985. *Narcissistic Narrative*. Methuen. New York – London.
- Hutcheon, Linda. 2000. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Ficiton*. Routledge. New York – London.
- Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives*. Ed. Groes, Sebastian. The Continuum International Publishing Group. New York.
- Keen, Susane. 2001. *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*. University of Toronto Press. Toronto.
- Leclerc, Yvan 2001. „Le Perroquet de Flaubert ou la biographie impossible.“ U: Capet, Antoine. *Flaubert's Parrot de Julian Banres, „Un symbole du logos?“*. Rouen, 2001
- Lee, Alison. 1990. *Realism and Power. Postmodernist British Ficiton*. Routledge. London – New York.
- Lee, Hermione. 2009. *Biography*. Oxford University Press. Oxford.
- Lodge, David. 1988. *Načini modernog pisanja*. Globus. Zagreb.
- Liotard, François. 2005. *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*. Ibis grafika. Zagreb.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Routledge. London – New York.
- Mitterand, Henri. 1987. *Le regard et le signe*. Presses Universitaires de France. Paris.
- Moderna teorija romana*. 1979. Ur. Solar, Milivoj. Nolit. Beograd.
- Mundler, Helen E. 1997. „Intratextual Passages: 'The Glass Coffin' in the Works of A. S. Byatt“. *Etudes Britanniques Contemporaines 11*. Presses Universitaires de Montpellier.
- Mundler, Helen. 2003. *Intertextualité dans l'oeuvre de A. S. Byatt – 1978-1996*. L'Harmattan. Paris.
- Noakes, Jonathan; Reynolds, Margaret. 2004. *A. S. Byatt*. Vintage.

- Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanja.* 2003. Ur. Lešić, Zdenko. Buybook. Sarajevo.
- Raspudić, Nino. 2006. *Slaba misao – jaki pisci.* Naklada Jurčić. Zagreb.
- Rimmon-Kenan, Slomith. 2002. *Narrative Fiction.* Routledge. London – New York.
- Rječnik simbola.* 1983. Ur. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. Nakladni zavod MH. Zagreb.
- Sesto, Bruce. 2001. *Language, History and Metanarrative in the Fiction of Julian Barnes.* Peter Lang. New York.
- Shaw, Jan. 2013. "The Tale of *Melusine* in A. S. Byatt *Possession: Retelling Medieval Stories*". In: Shaw, Jan; Kelly, Phillipa; Semler L. E. 2013. *Storytelling: Critical and Creative Approaches.* Palgrave Macmillan.
- Shelston, Alan. 1997. *Biography.* Methuen and Co. London.
- Solar, Milivoj. 1974. *Ideja i priča.* Liber. Zagreb.
- Solar, Milivoj. 2005. *Retorika postmoderne.* Matica hrvatska. Zagreb.
- The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms.* 2003. Ur. Murfin, Ross; Ray, Supryia M. Bedford – St. Martin.
- The Merriam Webster Dictionary.* 2016. Merriam-Webster Inc. Springfield.
- Todd, Richar. 1997. *A. S. Byatt.* Northcote House Publishers Ltd. Plymouth.
- Tomaševski, Boris. 1998. *Teorija književnosti.* Matica hrvatska. Zagreb.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* Methuen. London.
- Žmegač, Viktor. 2004. *Povijesna poetika romana.* Matica hrvatska. Zagreb.

## ŽIVOTOPIS AUTORICE

Vesna Solar rođena je 11. 4. 1972. u Zagrebu, gdje završava osnovnu i srednju školu (Obrazovni centar za jezike). 1991. upisuje komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, a diplomira 1997. Iste godine upisuje Poslijediplomski studij književnosti na Filozofskom fakultetu, a 2005. upisuje Doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture.

Još za vrijeme studija objavljuje kritike i eseje u časopisima *Homo volans* (gdje uređuje kazališnu rubriku 1995.-1997.) i *Libra* te na Omladinskom radiju.

Od 2007. radi kao urednica u izdavačkoj kući Ex libris. Suraduje esejima, prijevodima i kritikama na HR3 i na internetskim portalima (portal *Booksa* i *Bibliovizor*).

### Objavljeni radovi:

- Niz osvrtâ na književna djela u *Zarezu*, *Vijencu*, na Booksinom portalu i emisiji HR3 *Bibliovizor*.
- *Nepouzdanost sjećanja. Eseji i kritike* (Zagreb 2011.)