

CROATICA

Časopis
za hrvatski jezik, književnost i kulturu

CROATICA
Časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu

Nakladnici

Odsjek za kroatistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
Hrvatsko filološko društvo
FF press Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Uređuju

Ivana Brković (glavna i odgovorna urednica – Zagreb),
Evelina Rudan (zamjenica glavne urednice – Zagreb), Elena Daradanova (Sofija),
Maciej Falski (Varšava), Janneke Kalsbeek (Amsterdam),
Marija Malnar Jurišić (Zagreb), Ivan Marković (Zagreb),
Bernardina Petrović (Zagreb), Krystyna Pieniżek-Marković (Poznanj),
Tatjana Pišković (Zagreb), Marina Protrka Štimec (Zagreb), Leo Rafolt (Osijek),
Petr Stehlík (Brno), Ljiljana Šarić (Oslo), Stijn Vervaet (Oslo),
Tvrtko Vuković (Zagreb), Mateo Žagar (Zagreb)

Za nakladnike

Tanja Kuštović
Davor Dukić
Domagoj Tončinić



Radovi objavljeni u časopisu dostupni su u otvorenom pristupu, pod licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna. © 2024 Autor(i). Autori su oslobođeni troškova prijave, recenziranja i objavljivanja radova. Ovaj broj novčano podupiru Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske i Zaklada Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

All articles published in this journal are open-access and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License. © 2024 The Author(s). There is no article processing charge (APC) or publication fee. The journal is financially supported by the Ministry of Science and Education of the Republic of Croatia and Croatian Academy of Sciences and Arts Foundation.

CROATICA

Časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu

Godište XLVIII • Broj 68

Urednica broja
Ivana Drenjančević



ZAGREB, 2024.



portret: Mirjana Štrbac

Dalje treba misliti

Znanstveni skup u povodu
stote obljetnice rođenja
Slobodana Novaka

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Vijećnica,
11. i 12. travnja 2024.



150



KAZALO

Ivana Drenjančević <i>Uvodnik: Dalje treba misliti</i>	9
Tatjana Jukić <i>Novakova Ilirija redux</i> (Izvorni znanstveni rad)	17
Andrea Milanko <i>Picaresca novakiana</i> (Izvorni znanstveni rad)	29
Ivan Majić <i>Pripovijedanje kao očitovanje suvišnog subjekta – čitanje novela</i> <i>Slobodana Novaka</i> (Izvorni znanstveni rad)	47
Monika Batur <i>Ne-pristajanje romana Mirisi, zlato i tamjan – nova čitanja</i> <i>i tekstološka razmišljanja</i> (Izvorni znanstveni rad)	61
Tomislav Šakić <i>Inzularnost i nemogućnost povratka – Novak, Mimica, Babaja</i> (Izvorni znanstveni rad)	79
Višnja Pentić <i>Virtualne slike Izgubljenog zavičaja</i> (Izvorni znanstveni rad)	105
Ana Lederer <i>Slobodan Novak i kazalište</i> (Pregledni znanstveni rad)	119

Lada Badurina i Ivo Pranjković <i>Slobodan Novak o jeziku</i> (Pregledni znanstveni rad)	131
Antun Pavešković <i>Slobodan Novak u hrvatskim književnim povjesnicama</i> (Pregledni znanstveni rad)	141
Juraj Kukoč <i>Tjeskoba i kako se boriti protiv tjeskobe u Babajinim ekranizacijama djela Slobodana Novaka</i> (Pregledni znanstveni rad)	151
Zoltán Medve <i>Otok kao topos – i malo više od toga</i> (Stručni rad)	167
 PRIKAZI I PRILOZI	
Tina Čatlaić <i>Zajedljivi pikaro koji ismijava i sebe i svijet</i>	181
Mirela Dakić <i>Održavanje literarnog pulsa</i>	189
Gabrijela Puljić <i>Psihijatrija, miješa buržoaziju i buntovnike</i>	195
Andrea Milanko <i>Vesna, koju niste upoznali</i>	201
Sandra Požar <i>Tri preslovljena izdanja Senjske tiskare</i>	207
Kristian Novak <i>Markovićeva paljetkovanja</i>	213
Ana Žagmešter <i>Filolog</i>	217
Zvonimir Glavaš <i>Neobičan Festschrift, ili o nesvodivom suvišku teorije</i>	221
Tanja Kuštović <i>Zagreb kao kazališna pozornica Festivala M&M: Drugi Mićini dani u Zagrebu</i>	227



DALJE TREBA MISLITI

Velike obljetnice mogu biti lijepa prigoda da se zajedno prisjetimo velikih ljudi, velikih opusa i da se podsjetimo zašto su nam i danas važni, što nam to njihova djela i danas govore. U studenome ove godine navršilo se stotinu godina od rođenja velikoga hrvatskog književnika Slobodana Novaka (Split, 3. studenoga 1924 – Zagreb, 25. srpnja 2016). Tu smo obljetnicu na zagrebačkom Odsjeku za kroatistiku htjeli iskoristiti kao priliku da se zajedno posvetimo jednomu od ključnih i nezaobilaznih književnih opusa, ne samo novije nego i cjelokupne hrvatske književnosti. Ne treba posebno obrazlagati činjenicu da je bez čitanja i poznavanja Novakove književne ostavštine posve nemoguće steći dobar i upućen uvid u hrvatsku književnost i kulturu 20. stoljeća.

Novakovo nas pisanje obvezuje, ono nas poziva i podsjeća na to da o mnogočemu, a posebno o vrhunskoj književnosti i vrhunskim književnim tekstovima kakvi su Novakovi valja uvijek iznova govoriti, uvijek iznova pisati, da o njima doista, čak i onda kada se čini da je već mnogo toga napisano, i „dalje treba misliti”. Rekla bih kako je taj naslov Novakove antologijske novele iz 1961. godine – „Dalje treba misliti” – znakovit i simboličan za cijeli Novakov opus. Upravo smo ga zato odabrali kao naziv i krilaticu dvodnevnoga znanstvenoga skupa koji je održan 11. i 12. travnja 2024. na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Znanstveni skup „Dalje treba misliti” okupio je više od dvadeset izlagača i izlagačica, domaćih i stranih proučavatelja hrvatske književnosti, kulture i filma koji su bogati Novakov opus osvijetlili iz raznorodnih interpretativnih očišta. Osim jedanaest autora

koji su zastupljeni u ovom svesku i koji su na travanjском Skupu izložili usmene inačice ovdje okupljenih i otisnutih radova, svojim su izlaganjima dvodnevnu svečanost obogatili i uveličali i (redom izlaganja) Evelina Rudan, Cvijeta Pavlović, Elena Daradanova, Luka Cvitanović, Boris Beck, Davor Velnić, Sanja Knežević, Tvrtko Vuković i Pablo Srdanović. Ovom im prilikom svima još jednom od srca zahvaljujem.

No da bi od Skupa ostalo i nešto više od lijepih uspomena, činilo nam se iznimno važnim otisnuti zbornik radova. Posebnu zahvalnost dugujem tadašnjemu glavnomu uredniku *Croatice* Mateu Žagaru, koji me preduhitrio i sam predložio da broj *Croatice* iz godine 2024. posvetimo u cijelosti Slobodanu Novaku, sadašnjoj glavnoj urednici Ivani Brković, čija mi je pomoć bila ključna u svim fazama rada na ovom broju, kao i (sada već bivšoj) pročelnici Odsjeka za kroatistiku Evelini Rudan, koja je objeručke prihvatila ideju da se Skup održi i na brojnim ga razinama podržala.

Pred nama je dakle jedanaest znanstvenih radova posvećenih različitim aspektima književnoga naslijeđa Slobodana Novaka, pri čemu riječ *naslijeđe* treba shvatiti u ponešto širem smislu s obzirom na činjenicu da su tri rada primarno zaokupljena filmskim odjecima Novakova pisanja. Osim što svih jedanaest radova povezuje tema Novak, druga im je poveznica zajedničko vrijeme nastanka. U tomu nam smislu sumarni pogled na ovdje okupljene tekstove može dati barem približan odgovor na pitanje kako se u 2024. godini čitalo tekstove Slobodana Novaka, što današnjim profesionalnim čitateljima – u trenutku u kojemu je Novakov opus zaokružen i kanoniziran, a povijesni kontekst u kojemu su nastajala njegova djela polako blijedi i sve nam je vremenski udaljeniji – zaokuplja pažnju u njegovu pismu.

Najkraće rečeno, čini mi se da većina radova na različite načine uprizoruje povratak tekstu, točnije, povratak pomnomu čitanju Novakovih tekstova. To se ponajviše odnosi na prva četiri znanstvena rada koji tvore, uvjetno rečeno, prvu cjelinu.

Prva se cjelina otvara radom Tatjane Jukić *Novakova Ilirija* redux. Autorica kreće u intertekstualnu, detektivsku potragu za dodirima između Novakova romana *Mirisi, zlato i tamjan* i Shakespeareove komedije *Na Tri kralja*. Polazeći od ideje da je Novakov roman u zrcalnom odnosu prema Shakespeareovu komadu, točnije, da Novakova priča reflektira temeljne narativne relacije Shakespeareova djela, autorica u svoj analitički koloplet priziva i druge autore – ponajviše političkoga teologa Carla Schmitta koji tumači Shakespearea – te u dinamičnom klupku tekstova i autoričinih zaigranih, a opet krajnje ozbiljnih komentara Novakova, Shakespeareova i Schmittova

djela pokazuje, između ostaloga, kako je Novakov roman moguće čitati i kao komentar na ishodišta hrvatske političke modernosti. Ako bih trebala sažeti svoj dojam o Jukićkinu pisanju, rekla bih da je ono iznenađujuće gipko, da traži čitatelja koji će spremno pratiti brojna udaljavanja i približavanja, konstantno smjenjivanje pogleda koji na mahove zahvaća široko, da bi već u sljedećem trenutku ustupio mjesto krajnje izoštrene pogledu, pogledu koji s nevjerojatnom strpljivošću i pomnjom u Shakespearea i Novaka, kao da u ruci drži čarobno povećalo, uočava igre riječima, aliteracije i asonancije, zvukovna podudaranja koja su – to nam je posve jasno, ako smo dovoljno osjetljivi za autoričinu rafiniranu argumentaciju – sve samo ne slučajnost.

Mogli bismo reći kako Tatjana Jukić uvjerljivo pokazuje da za Novakov roman *Mirisi, zlato i tamjan* – a dodala bih i za književni opus u cjelini – nije ključna samo otočnost, toliko često vezana za Novakovo ime, koliko protočnost. Na sličnomu je tragu i Andrea Milanko u radu *Picaresca novakiana*. Autorica polazi putem jednog rubnog komentara Miroslava Bekera, a kasnije i Tonka Maroevića, kako Novakovi junaci imaju pikareskne crte. Oslanjajući se na uvide Ulricha Wicksa i Garrida J. A. Ardile, autora koji opisuju žanr pikareske, Milanko utemeljeno i brojnim primjerima potkrijepljeno pokazuje kako se Novakove proze odlično uklapaju u žanrovski okvir pikareske koji nude spomenuti autori. Nije u pitanju samo to da autorica prepoznaje ranije neprepoznati žanr, neki vanjski okvir koji se sada pridodaje Novakovim tekstovima, žanrovski steznik u koji se Novakove proze sada interpretacijski stežu. Njezini su uvidi mnogo dalekosežniji jer autorica žanr ne poima kao nešto izvanjsko književnomu tekstu, već ju razmišljanje u žanrovskim kategorijama privodi tomu da posve drugačije od brojnih prethodnika pročita i interpretira Novakove proze. U tomu smislu Andrea Milanko daje vrijedan i važan doprinos, jedno doista novo čitanje Novakovih proza. Prateći putanju pikareske u Novakovu pripovjednom opusu, ona uobičajenu sliku pisca koji opisuje stvarni život radikalno mijenja u sliku pisca koji operira maskom pikara koja mu je priskrbljena književnom tradicijom i tako Novakovo pisanje vezuje uz vremenski udaljenu tradiciju srednjovjekovne narodno-smjehovne kulture.

Još bih se nakratko zadržala na tekstu Andree Milanko jer autorica u njemu otvara pitanja koja su ovdje važna i na jednoj višoj razini. Naime kada se pita zbog čega je Novakov upis u pikarsku tradiciju uporno izmicao prepoznavanju, dakle zašto je pikareska kod Novaka do sada skoro posve neprepoznata, Milanko kao odgovor nudi sintetički i panoramski pogled na dosadašnju povijest recepcije Novakovih proza. U najkraćim crtama:

Novakovi tekstovi rijetko su se čitali u mreži odnosa s drugim književnim tekstovima i kao dio žanrovski parceliziranoga književnoga polja jer su postojali posve drugačiji i dominantni obrasci po kojima se tumačilo Novakovo pisanje. Među njima prednjače biografski pristupi koji su u njegovim romanima i novelama nastojali prepoznati fragmente autorova života, utvrditi što se stvarno desilo, a što je fiktivna nadgradnja. Brojna su bila i čitanja u kojima im se pristupalo kao više ili manje vjernim preslikama društveno-političke situacije u poslijeratnoj Jugoslaviji, a potom i ona koja su u Novakovu pisanju htjela vidjeti alegorijski komentar društvene zbilje. Milanko opisuje složenu recepcijsku situaciju (a i sljedeći autor, Ivan Majić, također će se na nju osvrnuti) u kojoj sam autor, Slobodan Novak, daje brojne intervjuje i ispisuje brojne polemičke tekstove u kojima komentira vlastito životno iskustvo i upire prstom u mnoge boljke suvremenoga društva pa su često stavovi koji su u tim novinskim tekstovima izrečeni, stavovi Slobodana Novaka kao građanske osobe, široj čitateljskoj publici, ali i onoj stručnoj, znali poslužiti kao nadgradnja, proteza Novakovih književnih tekstova, a to je – uvjerljivo pokazuje Andrea Milanko – metodološki promašeno.

Treći je tekst Ivana Majića *Pripovijedanje kao očitovanje suvišnog subjekta – čitanje novela Slobodana Novaka*. U pitanju je dosljedno provedena naratološka analiza većega broja Novakovih novela. Ivan Majić kreće od ideje da je za Novakove proze karakterističan tip suvišnoga subjekta, pripovjedača koji sebe pozicionira na sam rub pripovjednoga prostora i u tom se smislu Majićeva interpretacija izravno oslanja na uvide ranijih interpretatora, ona ulazi u dijalog i iz njega kreće korak dalje. Autor pokazuje kako je u Novakovu stvaralaštvu pripovijedanje vrlo često usmjereno na sam položaj književnosti i na njezine nadležnosti te kako pripovijedanje o određenomu problemu postaje središnjim problemom samoga pripovijedanja, a pozicija suvišnog subjekta pokazuje se strategijom same književnosti koja se, dok iznevjerava očekivanja čitatelja, i sama promiseće u političku gestu.

Posljednji tekst u prvom bloku je rad Monike Batur Ne-pristajanje romana Mirisi, zlato i tamjan – nova čitanja i tekstološka razmišljanja. Autorica polazi od činjenice da je Slobodan Novak bio autor koji se često vraćao već objavljenim tekstovima i uporno ih mijenjao, podsjeća na slučaj s dvjema inačicama novele *Badessa madre Antonia*, vjerojatno najpoznatiji primjer Novakovih naknadnih intervencija u tekst, da bi se analitički usmjerila na Novakov najpoznatiji roman, *Mirisi, zlato i tamjan*, u koji je autor također u više navrata i na više načina unosio izmjene, što je čitateljskoj publici ipak manje poznat slučaj. Monika Batur detaljno i precizno ispisuje bibliografsku

povijest jednoga od najvećih romana novije hrvatske književnosti, komentira izmjene i pokazuje kako su one mnogo puta daleko veće od uobičajenih korektorskih i priređivačkih izmjena, a usput otvara i brojna načelna pitanja o dovršivosti književnoga teksta te zaključuje kako je Slobodan Novak svoje tekstove shvaćao kao otvorena djela, nezaključiva i uvijek otvorena za nove zahvate.

Drugu cjelinu čine dva u osnovi filmološka rada, ali koja i u tematskom i u metodološkom smislu stoje na granici filmologije i znanosti o književnosti.

Rad Tomislava Šakića *Inzularnost i nemogućnost povratka – Novak, Mimica, Babaja* iz mnogo je razloga vrijedan čitalačke pažnje. Šakićev tekst najopsežniji je od sviju ovdje okupljenih radova, a rekla bih da se izdvaja i po širini zamaha. Rad pokazuje snažne veze između hrvatske modernističke književnosti (prije svega Slobodana Novaka) i hrvatske modernističke kinematografije (prije svega Ante Babaje i Vatroslava Mimice), pokazuje u kojoj mjeri Babajini filmovi nose snažne motivske, tematske i strukturalne tragove Novakovih romana i novela. No Šakić zahvaća i mnogo šire kada tvrdi, a potom i argumentirano obrazlaže, kako se modernizacija hrvatske kinematografije, tj. prijelaz hrvatskog igranog filma iz klasične u modernu formu, odvijao upravo i prije svega u onim filmovima koji su nastajali u dijalogu s književnošću krugovaškoga naraštaja tj. hrvatskom književnošću poslijeratnoga mediteranskoga modernizma. Osim složenih veza između Ante Babaje i Slobodana Novaka, Šakića zanima i njihova veza s Miroslavom Krležom i Vatroslavom Mimicom, ali i Krležina i Mimičina međusobna veza. Naznačujući ranije neuočene veze i dovodeći u pitanje brojne ustaljene predodžbe, Šakić ispisuje filigranski izvedenu intertekstualnu analizu u kojoj, na rubovima i u digresijama, pedagoški razjašnjava osnovne pojmove koje koristi (poput filma, adaptacije i filmske adaptacije, modernizma u filmu, modernizma u književnosti, otočnosti/inzularnosti, mediteranizma i slično) tako rad Tomislava Šakića može biti instruktivan i vrlo koristan i za širu, prije svega studentsku, čitalačku publiku.

I drugi je filmološki rad u ovoj cjelini rafiniran i analitički izbrušen. U pitanju je tekst Višnje Pentić *Virtualne slike Izgubljenog zavičaja*. Autorica se bavi filmom *Izgubljeni zavičaj* Ante Babaje koji je nastao kao filmska adaptacija Novakova istoimena romana i *Nekropole*, završnoga dijela Novakova romana *Izvanbrodski dnevnik*. U svojoj se analizi oslanja na koncept virtualne slike, koji pozajmljuje od francuskoga filozofa Gillesa Deleuzea, kao i na opreke koje su i u njegovim analizama ključne: materijalno – mentalno, vidljivo – nevidljivo, aktualno – virtualno. Povezujući filmski

i književni modernizam, Deleuzeove i vlastite uvide, autorica nudi rafiniranu i slojevitu interpretaciju Babajina filma i pokazuje kako je jedino autentično mjesto u filmu protagonistov unutarnji krajolik u kojemu dominiraju mahom delezijanske slike-uspomene i kako virtualne slike *Izgubljenog zavičaja* u konačnici poništavaju mogućnost razlikovanja prošlog i sadašnjeg, unutarnjeg i izvanjskog, mentalnog i osjetilnog, uspostavljajući neraskidivo kruženje dvojnosti onkraj mogućnosti razrješenja.

Treću cjelinu čine tri pregledna znanstvena rada. Svaki od njih prilazi jednomu aspektu Novakova djelovanja. Prvi od tih radova, *Slobodan Novak i kazalište*, napisala je Ana Lederer. Autorica u njemu daje detaljan opis Novakova direktorskoga mandata u Drami Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu (1955–1958) i nadopunjuje ga Novakovim promišljanjima o kazalištu koja autorica mahom preuzima iz Novakovih *Protimbi*.

Drugi rad u ovom bloku je zajednički tekst Lade Badurina i Ive Pranjkovića *Slobodan Novak o jeziku*. Autori se bave nizom Novakovih kraćih zapisa (mahom iz 60-ih i 90-ih godina 20. stoljeća) posvećenih aktualnim jezikoslovnim pitanjima. Badurina i Pranjković naglašavaju kako se Novak, čak i onda kada nije posve upućen u suvremenu jezikoslovnu literaturu i kada iznosi argumentaciju s kojom se autori ne bi u potpunosti usuglasili, u jezikoslovnim tekstovima pokazuje kao rafiniran poznavalac jezika koji često intuitivnim putem dolazi do valjanih zaključaka.

Treći rad u ovoj cjelini predstavlja rad Antuna Paveškovića *Slobodan Novak u hrvatskim književnim povjesnicama*. Autor na odabranim primjerima književnopovijesnih tekstova o Novakovim književnim djelima pokazuje kako su Novakovi romani i novele, još za vremena Novakova aktivna djelovanja i intenzivna pisanja, postigli ugled i pozicionirali se u samom vrhu hrvatskoga književnoga kanona. Pavešković pokazuje kako su hrvatski književni povjesničari na vrijeme prepoznali važnost i vrijednost opusa koji je tada bio u nastanku i nedvojbena je da su na najpozitivniji način usmjerili ranu recepciju Novakova pisma.

Posljednju cjelinu čine dva rada kojima u fokusu interesa nije samo Novakovo pisanje, već su interesi autora nešto širi. Prvi je rad Jurja Kukoča *Tjeskoba i kako se boriti protiv tjeskobe u Babajinim ekranizacijama djela Slobodana Novaka*.

Autor se bavi dvjema ekranizacijama Novakovih romana – *Mirisi, zlato i tamjan* (1971) te *Izgubljeni zavičaj* (1980), obje su ekranizacije u režiji Ante Babaje – i u njima prati kako se prikazuje tjeskoba i na koje se načine junaci s njom bore. Kako Kukoč zaključuje, borba protiv tjeskobe

u oba je slučaja bezuspješna, no jedini pravi izlaz iz tjeskobe predstavlja ljepota samog umjetničkog čina: lirski audiovizualni prosede prvog filma i sveprožimajuća ironija potonjeg Babajina filma.

Tekstom mađarskoga kroatista Zoltána Medvea *Otok kao topos – i malo više od toga* zaključuje se temat o Novaku. Medve se pokazuje kao odličan komparatist, poznavalac i hrvatske, i mađarske, ali i cjelokupne europske književnosti i filozofije, on povlači brojne paralele i pomno ispisuje cijelu mrežu otočnih motiva u djelima Slobodana Novaka, Damira Miloša, Senka Karuze, Lászla Krasznahorkaija i brojnih drugih. Medveovo je pisanje širokih zamaha, njegovi uvidi plod su sintetskoga mišljenja i vješto smještaju Novakov opus – baš kao i tekst Tatjane Jukić, kojim je ovaj temat otvoren – u širi kontekst europske književnosti.

Premda ovdje okupljeni radovi pokrivaju brojne teme i aspekte Novakova pisanja i djelovanja, ipak smo jako daleko od toga da bismo mogli reći kako je sve bitno o Novakovu književnom naslijeđu rečeno. Novakovi romani, novele, drame, pjesme, polemike, kao i brojni drugi tekstovi, i dalje nam ostaju trajnim poticajem na čitanje, interpretiranje i mišljenje.

Jer o Novaku i dalje treba misliti.

Ivana Drenjančević



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Izvorni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.68.2>

UDK: 821.163.42.091Novak, S.

82.091:321.01

Primljen: 20. VI. 2024.

Prihvaćen: 10. X. 2024.



NOVAKOVA ILIRIJA *REDUX*

Tatjana Jukić

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

tjukic@m.ffzg.hr

ABSTRACT

SLOBODAN NOVAK'S ILLYRIA *REDUX*

Drawing on references to *Twelfth Night* in Slobodan Novak's *Gold, Frankincense and Myrrh* (*Mirisi, zlato i tamjan*, 1968), mostly when the feast of Epiphany is invoked, I have already argued that no less than the modern chronotope of Novak's novel is over-determined by Shakespeare's Illyria, as well as the novel's narrative outline (Jukić 2006: 92–94, 2011: 317–320). In this essay I show how Novak's Illyria entails a distinctly Shakespearean political theology, inflected as Croatian modernity is in an Illyrian imaginary (Collegium Illyricum; Napoleon's Illyrian Provinces; the Illyrian Movement). It is a political theology based in the idea of parthenogenesis, I argue: a point from which to reconsider Carl Schmitt's reading of Shakespeare in *Hamlet or Hecuba* (*Hamlet oder Hekuba*, 1956), and its derivation from Schmitt's political theory.

Keywords: Slobodan Novak; William Shakespeare; Illyria; political theology; the novel; modernity; parthenogenesis

Sve što se događa, što se dogodilo i što se ima dogoditi u Novakovu romanu *Mirisi, zlato i tamjan* (1968) nalazi značenje u Bogojavljenju, odnosno blagdanu Epifanije, na Tri kralja, ili kako hoćete.

To je datum kad se Madona Markantunova ima učiniti i objaviti, a roman završiti, pa Novakov roman doseže sam sebe, kao roman, u času kad dočeka Epifaniju. To je i početak romana jer roman počinje naslovom, a mirisi, zlato i tamjan darovi su koje tri kralja, odnosno tri mudraca, donose tek rođenome Kristu, i prvi su znak Kristove objave upravo čovjeku: mogli bismo reći da s mirisima, zlatom i tamjanom sam Krist počinje kao znak, u onoj mjeri u kojoj je znak obilježje čovjeka jer čovjek ne bi bio čovjek bez znakova i jezika, pa onda ni bez romana. Otud Novakov cinizam, čak opscenost, kad mirise, zlato i tamjan povezuje i s Madoninom stolicom: to je logično, čak očekivano, uzme li se u obzir da čovjekovo presezanje prema Bogu, i kad čovjek to čini darovima, pretpostavlja stanovitu opscenost i miješanje stilova kakvo povežujemo s komedijom – jer su Bogu čovjekovi darovi fundamentalno suvišni.

To je početak i Novakova pripovjedača u prvome licu jer pripovjedač – pokazuje se – počinje u romanu ne rođenjem nego u času kad ga Madona kao dječaka izabere za smrt u crkvenoj predstavi na Tri kralja. Drugim riječima, Novakov pripovjedač počinje kao ljudska žrtva Bogu, i sâm u funkciji mirisa, zlata i tamjana, jednako opscen kao Madonina stolica. Kad ne umre nego preživi kao semiotički otpad, uvredljiva nebožanska imanencija, imanencija svijeta i čovjeka koliko i znaka, Novakov pripovjedač ustvari pokazuje da se on sam ne razlikuje fundamentalno od Madonine stolice, pa je logično što roman može završiti u času kad pripovjedač u prvome licu Madoninu stolicu konačno protumači kao funkciju samorefleksije.

Također to znači da Novakov pripovjedač u prvome licu ne počinje rođenjem koliko partenogenezom: da ne počinje kao sin koliko kao brat – ne kao sin svoga oca koliko kao brat samoga sebe, zbog čega je to *ja* uvijek unaprijed više od jednoga i ne više jedno (*plus d'un*, rekao bi Jacques Derrida, 1993: 18, u knjizi o Marxu). Time se objašnjava i revolucionarnost Novakova pripovjedača: ako ga, povijesno, definira njegovo sudjelovanje u revoluciji, a definira ga, ta je revolucionarnost ubilježena u njega još od časa njegova partenogenetskog početka u onoj mjeri u kojoj partenogeneza označava poništenje *sinova i očeva* u korist *braće*. Ili vratimo li se vokabularu komunističke revolucije, partenogeneza zapravo nije ništa drugo nego *bratstvo-jedinstvo*; odnosno, bratstvo-jedinstvo nije ništa drugo nego partenogenetska oznaka. A otud je, naravno, svega korak do vokabulara francuske revolucije i europske političke modernosti: *liberté, égalité, fraternité*.

Iz toga međutim ne proizlazi da je Novakov roman u funkciji političke teologije, koliko to da je moderna politička teologija književna funkcija.

Taj argument, uostalom, odgovara političkoj teologiji Carla Schmitta, koja je obilježila kritičku teoriju u 20. stoljeću. Schmitt zastupa tezu da su svi ključni pojmovi moderne teorije države sekularizirani teološki koncepti, ali 1956, u studiji *Hamlet ili Hekuba* (*Hamlet oder Hekuba*, desetak godina prije Novakova romana) intelektualno ishodište političke modernosti pripisuje književnosti, što bi značilo da bez književnosti nema političke teologije u modernom smislu – da je književnost njezin temeljni jezik. Nastavljajući se na studiju Waltera Benjamina o baroknoj žalobnoj igri (*Trauerspiel*), Schmitt pokazuje da je to ishodište primarno Shakespeareov *Hamlet*, tragedija u kojoj vlast prestaje biti instrument osvete i postaje funkcija refleksije i samorefleksije. *Hamlet* je Schmittu i naglašeno povijesna oznaka, za intelektualni interval između reformacije – inauguracijskog događaja modernosti, na čemu inzistira Benjamin – i engleske revolucije u 17. stoljeću kojom, smatra Schmitt, doista počinje politička modernost. Najzad, u *Hamletu* se, prema Schmittu, osobito dobro bilježi povijesni otpad, tvrdokorna imanencija svijeta, čovjeka i znaka, bez kojih nema modernosti. Prema Schmittu, tragedija možda i nije drugo nego preosjetljivost književnosti na tvrdi povijesni otpad – na otpadničku povijest? – otporne na konceptualni aparat političke teologije.¹

Indikativno, zbog istoga razloga i Novak poseže za Shakespeareom, i to za komadom *Na Tri kralja ili kako hoćete* (*Twelfth night, Or What You Will*). Pa će se pripovjedač, eksplicitno, obrecnuti na Madonu i kazati joj da će se učiniti „Na Tri kralja, ili... kako hoćete” (Novak 1981: 392). Drugi put će gnjevno pomisliti: „[Z]bogom moja drevna ljubavi, pišuckaj po svojim čistim plahnama od sada pa do Tri Kralja kako vam drago, ili kako hoćete!” (1997: 207).² Nominalno, Novak to čini jer mu odgovara adventski kalendar Shakespeareove igre; ta se igra – *Twelfth Night* – imala igrati dvanaeste noći od Božića, na Bogojavljenje, Epifaniju, Tri kralja ili kako hoćete. Ipak, Novakova invokacija nije samo kalendarska nego je dosljedno kronotopska jer Novak iz Shakespeareove igre priziva ništa manje nego uvjete njezina svijeta koji je, kao i Novakov, obalna Ilirija. Štoviše, a kako u recentnom istraživanju navodi Andrew Barnaby, *Na Tri kralja* je po svemu sudeći komad koji je Shakespeare napisao neposredno poslije *Hamleta* i zapravo

¹ Vidi Schmitt 2017. Novak za sebe 2003. kaže: „Sekularizacija je dovršena. [...] Jednostavno sam posvjetovljen, ili laiciziran, mislim, definitivno” (447).

² U izdanju iz 1981. stoji „[z]bogom moja drevna ljubavi, pišuckaj po svojim čistim plahnama kako ti drago” (Novak 1981: 408–409).

ga treba čitati u paru s *Hamletom* jer se u prijelazu iz jednoga u drugi bilježi razvoj „osobite šekspirske psihoteologije” (2023: 53).

Za početak odnosi koje u *Hamletu* predodređuje figura oca, a onda i vlast koja u ocu nalazi konceptualno uporište, u *Na Tri kralja* posve se premještaju u mrežu bratsko-sestrinskih odnosa, doista, u stanovito bratstvo-jedinstvo. Kao *Hamlet*, i *Na Tri kralja* počinje neuspješnim pokušajem da se žalovanje prevlada ili barem regulira – no ovdje to nije neumoljivo žalovanje sina za mrtvim ocem, kao u *Hamletu*, nego neumoljivo žalovanje kontese Olivije za mrtvim bratom zbog kojega se kontesa odlučuje sedam godina izopćiti iz javnoga života, pa onda odbiti i udvaranje vladara Ilirije, vojvode Orsina, čime dovodi u pitanje ne naprosto seksualnu reprodukciju, nego reprodukciju vlasti u Iliriji. Ta će se kriza i paraliza vlasti početi rješavati kad na ilirsku obalu prispiju egzogamni blizanci, brodolomnici, brat i sestra Sebastian i Viola. Oni su toliko nalik jedno na drugo da Viola, preodjenuvši se nakon brodoloma u muško, nastupa ne kao zrcalna slika svoga brata (jer će se brat u svojstvu zrcaljenja pojaviti kasnije), nego kao partenogenetska objava. Viola pritom, misleći da se Sebastian utopio, glavninu komada i sama žaluje za bratom, jednako kao Olivia; i zato, kad se Olivia zaljubi u preodjevenu Violu, ona se, ustvari, zaljubljuje u sebe, pa je Olivijin erotizam i sam fundamentalno partenogenetski. U prilog tome govori i Shakespeareov jezik, kad Oliviju i Violu stavi u prenaplašeno aliteracijski odnos, pa je *Viola* glasovno sadržana u *Olivia*, a jezik je doveden do točke u kojoj aliteraciju i asonanciju ne možemo nego razumjeti kao instanciju glasovne partenogeneze. Najzad, komad može završiti kad Olivia prihvati Sebastiana kao zamjenu za Violu, a Orsino Violu kao zamjenu za Oliviju, to jest u času kad Orsino i Olivia prihvate partenogenezu kao prvi korak u regulaciji žalovanja i melankolije, i u rekonstrukciji vlasti. Zato je u pravu Camille Wells Slight kad, pozivajući se na strukturalnu antropologiju Claudea Lévi-Straussa, primijeti da u *Na Tri kralja* ne dominiraju relacije srodstva, nego relacije razmjene, odnosno naknade i kompenzacije; također Wells Slight napominje da su u tome Shakespeareovu komadu „očevi zamjetno odsutni” (1993: 234). Valja zamijetiti i to da osveta, koja dominira *Hamletom*, u *Na Tri kralja* zaostaje kao neznatan narativni trag, ali je zato masivnija refleksija o žalovanju i melankoliji; usto je Shakespeareova Ilirija gruba i negostoljubiva („rough and inhospitable”, 3.3.11, 2004: 118). Pa bi se moglo bi se reći da je Ilirija, više od trule Danske, „granitna stijena” o

kojoj govori Schmitt kad opisuje neproradivi presežak povijesnoga svijeta u *Hamletu*, bez kojega nema modernosti.³

Novakov neimenovani otok, reći ćemo Rab, upravo je takva tvrda ilirska obala; pripovjedač kaže, „naša otočka država” (1981: 334), i u jednom je času povezuje s duždom *Orseolom* (338). Njegova kontesa Madona odgovara kontesi Oliviji, koju luda kod Shakespearea sve vrijeme zove *madonna*: i Novakova je Madona prenatraglašeno kontesa-djevica zauzeta žalovanjem za mrtvim bratom. Čak se i Madonin neprežaljani, nedorasli brat, budući Piero, Petar, ustvari zove stijena. I topografija njezina imanja odgovara Olivijinu imanju gdje se odnosi iz kuće stalno prenose u ograđen vrt, tvrdokoran svijet onkraj reprodukcije, odijeljen od polisa. Dodatno, vrt Novakove Madone primjerni je šmitovski povijesni otpad: to je mjesto tvrde stijene i polomljena stakla kojim dominira htoski presežak. „Ono malo zemlje što se nataložilo po vrtovima usred ovog kamenja”, kaže pripovjedač, „ono nije zemlja”:

Kuće, zidovi, uličice, dvorišta – sve je suh kamen i kamen, a vrtovi su đubrišta i smetlišta i groblja, kosti sagnjile, koža, gnjecavo nešto što su ostavljala za sobom pokoljenja, kao talog u kamenici. Kako bi inače nastao crni humus u ovim golemim kamenim zdjelama ozidanih dvorišta?! Ono što nije moglo istrunuti stoji i danas posvuda po tim vrtovima na zemlji: cementne glave s pundama, kapiteli, ploče, staklo, vaze od pješčanika i krhotine majolike. (282)

Novakov pripovjedač, *Mali*, odgovara *Malvoliu*, Olivijinu poslovično zlovoljnom upravitelju imanja, primjernom Saturnovu djetetu. Mali sebi izričkom pripisuje malevolenciju i crnu žuč melankolije. Osjeća, kaže, „kako se premeće i kopitā kao živi plod na mojoj *slezni zla misao*, pa ću je roditi kosmatu kao vražića i odnjegovati na sisi očaja i svoga nesretnoga usuda” (337, kurziv moj); o tome će psihoteološkom „crnom đavliču” prethodno reći da bi mogao biti „neki mali, s oprostjenjem, Ilir”, koji se predstavlja kao „internacionalist” (315). Kao *Malvoliu*, i *Malome* je polis zapriječen u korist oikosa, upravljanja kontesinim jalovim ilirskim posjedom; kao *Malvolio*, i *Mali* je komična pogreška toga svijeta, ujedno podsjetnik da komedija historijski počinje kao paratragedija.⁴ Najzad i *Malvoliu* se ime iscrpljuje u aliteraciji i asonanciji koju zadaju *Olivia-Viola*, pa *Malvolio*, ali i Novakov

³ „Der Granitfelsen der einmaligen geschichtlichen Wahrheit”; o toj Schmittovoj frazi vidi Höfele 2022: 289, 291, 417.

⁴ O paratragedijskoj konstituciji komedije vidi Zeitlin 1996: 378.

Mali, naposljetku imenuju *mal* toga svijeta, njegov manjak, zlo i pogrešku: obojica se iscrpljuju u partenogenetskom jeziku.⁵

U spregu Novakove i Shakespeareove Ilirije ugrađena je i pripovjedna činjenica da je Novakova **Madona**, dodatno, **Markantunova**, trećoretkinja iz loze Markantuna de Dominisa (1560–1624), katoličkoga teologa s Raba, čija je heretička misao našla uporište upravo u reformacijskoj Engleskoj.⁶ Roman inzistira na toj Madoninoj genealogiji, a onda, implicitno, i na Dominisovoj teologiji osvojenjenu oko zamisli o pomirivosti katoličke dogme i reformacije; gotovo bi se moglo reći da je Dominis reformaciju zamišljao kao partenogenezu kršćanstva – kao kršćanstvo suočeno s partenogenezom – i da mu je anglikanstvo poslužilo kao metonimijska trajektorija te misli. Prema Dominisu, „[m]ože, dakle, tko mu drago mirne savjesti [...] i od protestanata pristupiti katolicima i od katolika umjerenim protestantima (ako nema shizme), jer ovaj prelaz nije iz jedne u drugu, od nje protivnu i bitno različitu Crkvu (Kristova je, naime, samo jedna Crkva), nego od jedne partikularne u drugu partikularnu” (Bulat 1976: 312). Moglo bi se reći da, prema Dominisu, politička modernost počinje kao događaj psihoteološke partenogenezе; ne slučajno, Dominisov *magnum opus* (*O crkvenoj državi, De republica ecclesiastica*) opsežan je spis upravo o političkoj teologiji, a njegova je patristika, pokazuju istraživanja, bila poznata i Thomasu Hobbesu, jednome od pionira moderne političke teorije.⁷ S tim u vezi vrijedi spomenuti da Dominisova zamisao o Crkvi kao tijelu kojim upravlja Kristova glava, eshatološki, do kraja svijeta – pri čemu partikularne crkve imaju stanovitu partenogenetsku neovisnost koja je, zato, fundamentalno svjetovna – precizno najavljuje

⁵ Aludiram i na to da su Mali i Madona, ali i Shakespeareovi Malvolio i Madonna, spregnuti u daljnju aliteraciju, **Ma-Ma**, gdje se zamisao o majčinstvu (reprodukciji) dodatno podscijeca u korist partenogenetskoga jezika, čak zamuckivanja. Pablo Srdanović (2024) s pravom je primijetio da u tu relaciju treba uključiti i Novakovu **Madu**. Zato Novak zapravo ne govori Ma-Ma, nego Ma-Ma-Ma; također, istaknula bih da Mada naposljetku imenuje dopusnu vezu (mada: iako, premda), to jest stanoviti otpor i zlovolju samoga jezika: jezikov *mal*.

⁶ Novak 1981: 307, 408, 428–429.

⁷ Vidi Tudjina 2012. Markantun de Dominis evidentno je bio osobito poticajan za hrvatski roman 1960-ih: iste godine kad je Novak objavio *Mirise, zlato i tamjan*, Ivan Supek objavio je roman *Heretik*, o Dominisu. Hvala Josipu Klaiću (HAZU) što me upozorio na istraživanje Krune Prijatelja u kojemu se sugerira daljnja – partenogenetska – sprega Novakova romana s Dominisom: iz Dominisove se korespondencije razabire da mu se sestra zvala upravo Madona, udana Negro. Piše Prijatelj: „To neobično ime Madona doziva nam na pamet lik ‘Madone Markantunove’, koju je istaknuti suvremeni hrvatski književnik Slobodan Novak uzeo za glavni lik svog romana ‘Mirisi, zlato i tamjan’” (1993: 57).

Hobbesovu (partenogenetsku) sliku Levijatanova političkog tijela (*body politic*) i Hobbesovo eshatološko shvaćanje političke modernosti.⁸

Vrijedi spomenuti i opće mišljenje da je Dominisova teološka formacija počela obrazovanjem u jezuitskom Ilirskom kolegiju u Loretu (Bracewell 1984: 166); Wendy Bracewell usto navodi da su „1609. od svih biskupa u Dalmaciji jedino Dominis i krčki biskup podržali prijedlog da se misali i brevijari reformiraju i pretiskaju ‘*in lingua illirica*’ radi upotrebe među svećenicima glagoljašima” (174).⁹ To znači da Novakova Ilirija počinje s Dominisom, kao znak za psihoteološku herezu i partenogenezu, koja se u Shakespeareu razigrava, s Hobbesom prevodi u političku teoriju, a povijesno se umnaža (*plus d’un?*) u 19. stoljeću s Napoleonovim Ilirskim pokrajinama i poslije s Ilirskim preporodom (u čijem se preporodnom imenu čuva zamisao o partenogenezi), te s Dubrovnikom kao Ilirskom Atenom. Novakova Ilirija, drugim riječima, dosljedan je komentar na ishodišta hrvatske političke modernosti koja sebe – pokazuje ilirsko ime – zamišlja višestruko i partenogenetski, kao modernost koja je uvijek unaprijed *redux*. Najzad kako drugačije razumjeti činjenicu da Madona Markantunova – kojoj je između 1965. i 1968, kad je roman nastajao, kaže, sto godina, „sto inpunto”, stotinu „[e]satto” (Novak 1981: 284, 285) – dijeli rođendan s partenogenetskom Austro-Ugarskom?

Dominis pridodaje i htonskom suvišku koji opterećuje ilirsku modernost. Tako se u romanu aludira na predugu nepokopanost njegova mrtvog heretičkog tijela koje su inkvizitori, takvo, držali za posmrtnu analizu i mučenje; potom su ga, prenesahranjena, u prosincu 1624. javno spalili u

⁸ O Dominisovu argumentu o glavi Krista vidi Bulat 1976: 309; o eshatološkom aspektu Hobbesove političke teorije vidi Agamben 2015. Prema Giorgiu Agambenu, Hobbesov Levijatan jest točno to, Levijatan, biblijski Antikrist; njegovu će glavu na kraju vremena zamijeniti Kristova glava, *kephalē*, a tad više neće biti razlike između tijela i glave jer će Bog biti sve u svemu. Tako bi se moderna bezumnost trebala razriješiti eshatološki; i doista, Agamben inzistira na tome da Kraljevstvo Božje kod Hobbesa treba shvatiti „ne metaforički, nego doslovno” (2015: 63). Vidi također Jukić 2022. Prema Victoriji Kahn (2003: 69) Schmittu je Hobbesov *Leviathan* važan koliko i *Hamlet*.

⁹ Piše Zrinka Blažević: „Upravo se [...] *Collegium Illyricum*, koji je 1580. godine u Loretu utemeljio papa Grgur XIII., i Zavod svetog Jeronima, koji 1453. darovnicom pape Nikole V. postaje hospicijem za ‘ilirske’ hodočasnike, mogu smatrati institucionalnim središnjicama oko kojih se tijekom 17. stoljeća ideologijski formirao i diskurzivno formulirao reformnokatolički ilirizam” (2008: 153–154). Nikola Bulat (1975: 103–104) navodi arhivsku građu koja dopušta da se ospori navod o Dominisovu školovanju u Ilirskom kolegiju. Ipak, već uvriježenost toga navoda upućuje na intelektualni afinitet Ilirskoga kolegija i Dominisove teološke formacije.

Rimu na Campo dei Fiori, zajedno s Dominisovim spisima, i pomiješan pepeo prosuli u Tiber.¹⁰ Toga Dominisa prisvaja Novakov pripovjedač kad za sebe kaže da je koračao „kroz vrt, kroz zimom opustošeni campo dei fiori, prognan od svetog oficija” (408), uz aluziju da je i sam dugo mrtav a nepokopan i da njegova revolucionarna misao o bratstvu-jedinstvu dijeli heretički karakter s Dominisovom psihoteologijom.

Htonska prevaga ujedno je točka gdje Novakova biblijska idiomatika naglašeno propada u edipski narativ, konceptualno obilježen upravo zamišljivošću bratstva-jedinstva. Potkraj romana Mali će se izriječom pozvati na Edipa:

Otkako sam shvatio da sam ja vječni kapital svih revolucija, jer sam slab i jer ne mogu sebi pomoći sâm, gazim ovaj crveni boksitni pijesak kao da je krvav, i kao da će u tome krvlju slijepjenom zrnju ogreznuti moji gležnji, pa više ne ću moći u krevet, jer će se ljepljivi kamenčići vući za mnom u niskama, i ne će se moći sprati, i ne će biti odmora za mene, dok ne urastem u ovo boksitno tlo kao loza, i dok iz mojih edipovski nabreklih stopala ne šikne žilje koje će me držati, koje će me učiniti vitalnim i snažnim i samodostatnim, pa ću zaboraviti prevrate. (Novak 1997: 249)¹¹

Madonin je vrt u toj rečenici, eksplicitno, mjesto edipskoga htonskog suviška – onoga o kojemu govori Claude Lévi-Strauss kad Edipova nabrekla stopala, Sfinginu zagonetku i Antigoinu živu zazidanost tumači kao znakove osobita vrednovanja htonskoga porijekla čovjeka, a nauštrb seksualne reprodukcije: kad tebanski (ali i atenski) mit o autohtoniji tumači ustvari kao autentičnu partenogenetsku misao.¹² U to se uklapa i invalidnost Maloga. Mali svoju invalidnost opisuje kao balkanske batrljičice, pa kaže da pripada – labdakidskom? – „narodu koji ima takove odgrizene prste, skvrčene tetive, batrljke, svestrano unakažene najpreciznije čovjekove alatke” i „generaciji koja u tome prednjači” (Novak 1981: 305). Novakov je pripovjedač edipski dosljedan. Kad pripovijeda o času kad ga Madona kao dječaka izabire za smrt u crkvenoj predstavi na Tri kralja, taj događaj izriječom povezuje sa Sfinginom zagonetkom. Trećoretkinje bi, kaže, svake godine birale dječaka za predstavu i žrtvu, ali bi znale pogriješiti (kao s njim); tako su godinu ranije htjele „izabrati sina od gospodina Agronoma, i tu su možda upravo

¹⁰ Vidi također Bracewell 1984: 165.

¹¹ U izdanju iz 1981. stoji „dok iz mojih nabreklih stopala ne šikne žilje” (Novak 1981: 432).

¹² Vidi Lévi-Strauss 1958: 235–243.

pogodile, ali je stari stao vikati da njegov sin nije janjičar, i da on ne dopušta da se njegova djeca bacaju, šta ja znam, sfingi da ih proždire, pa je po gradu i po dućanima tumačio i bunio narod kako su u stara vremena sfinge odreda gutale janjičare jer nisu znali zagonetke” (350). Agronom – stručnjak za vrtove i htonsku reprodukciju? – zbog toga je, nastavlja Mali, „bio u crkvi javno proklet” i svi su ga počeli „zvati Sfinga” (isto). Najzad Madona – nesuđena nasljednica, djevice, trećoretkinja i sestra neoplakana brata, živa zazidana u kući-grobnici, nepopustljiva u sukobu s novom vlasti u gradu i državi... – nije li Madona Novakova moderna Antigona? „Radosna”, kaže Mali, „što nije rodila razbaštinjene sinove, i što im nitko ništa nije mogao uzeti, kad ih nema” pa „polusvjesno nosi svoju tragičnu štafetu do kraja” (428)? I nije li Mali – nedopokopani revolucionar edipskoga roda, čiji je svjetski rat, inzistira, bio bratoubilački (363) – zato Novakov Polinik?¹³

Zaključaka je nekoliko. Za početak Novakov roman otvara mogućnost da se Shakespeareova igra *Na Tri kralja* pročita kao moderna *Antigona*; zanimljiv bi bio komentar na Schmittovu studiju o *Hamletu* naslovljen *Hamlet oder Antigone*. Novakov roman otvara mogućnost i za teoriju romana. Prema toj teoriji, modernitet počinje kao nedopokopani Polinik, a roman mu je Antigona, tragična u onoj mjeri u kojoj ni Sofoklova tragedija više ne može, a još mora, računati na ritual (psihoteologiju). Tako se i Novakovim superhtonskim vrtom metonimijski mota Erinija, kao na Sofoklovu Kolonu – pardon, Erminija, s *m* zaostalim valjda od onoga *ma-ma-ma* – koja na vrata kuće-grobnice ulazi, kaže pripovjedač, „sa cjelokupnim teškim bremenom mojih onomadnih uvreda i zlodjela” i „zlosutna kao Tiresija, opkoljavajući me kao posljednjeg srolju” (395).¹⁴ Pa bi Novakova Ilirija bila cislajtanijska Teba, prinesena zagrebačkoj, translajtanijskoj Ateni u pokušaju da se u romanu napokon domisli hrvatska – politička – modernost.

¹³ Tako Mali zvijezdu petokraku – revolucionarni znak – tumači i kao Kajinov biljeg, u stanovitom psihoteološkom prezasićenju, kad kaže: „Kad jednom stanemo zadihani i sa zvijezdom spasa na čelu, vidjet ćemo da je opet isti ponor i pred nama i za nama i da je teško živjeti na tijesnu pojasu sadašnjeg trenutka, i da treba opet bježati, i da je svejedno na koju stranu svijeta išli” (353). Svoj habitus Novak poslije opisuje kao formulu „grčka filozofija – rimsko pravo – kršćanska etika” (2003: 448).

¹⁴ Prema Rushu Rehm (2018: 98), Antigonina – tebanska – grobnica usko korespondira s Edipovim – atenskim – uzemljenjem u *Edipu na Kolonu*. Vidi Zeitlin 1990 o Tebi kao anti-Ateni u grčkoj tragediji.

LITERATURA

- Agamben, Giorgio. 2015. *Stasis. Civil War as a Political Paradigm*. Stanford: Stanford University Press.
- Barnaby, Andrew. 2024. 'Mine Own, and Not Mine Own': *Hamlet, Twelfth Night, and Early-Modern Psychotheology*. *New Psychoanalytic Readings of Shakespeare. Cool Reason and Seething Brains* [ur. James Newlin i James W. Stone]. New York, London: Routledge. 52–67.
- Blažević, Zrinka. 2008. *Iilizam prije ilirizma*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Bracewell, C. W. 1984. Marc' Antonio De Dominis: The Making of a Reformer. *Slovene Studies*, 6, 1–2, 165–176.
- Bulat, Nikola. 1975. Neka sporna pitanja o de Dominisu. *Crkva u svijetu*, 10, 2, 102–116.
- Bulat, Nikola. 1976. Kolegijalna uprava u Crkvi i odnos opće i partikularnih Crkava prema učenju Marka Antuna de Dominisa. *Crkva u svijetu*, 11, 4, 309–315.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- Höfele, Andreas. 2022. *Carl Schmitt und die Literatur*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Jukić, Tatjana. 2006. Živa smrt u Iliriji: Shakespeareov Slobodan Novak. *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova VIII* [ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić]. Split: Književni krug. 86–95.
- Jukić, Tatjana. 2011. *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*. Zagreb: Ljevak.
- Jukić, Tatjana. 2022. Melankolični Smiley. *Vijenac*, 750. 23.
- Kahn, Victoria. 2003. Hamlet or Hecuba: Carl Schmitt's Decision. *Representations*, 83, 1, 67–96.
- Lévi-Strauss, Claude. 1958. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- Novak, Slobodan. 1981. *Izabrana proza* [prir. Igor Mandić]. Zagreb: Nakladnik zavod Matice Hrvatske.
- Novak, Slobodan. 1997. *Mirisi, zlato i tamjan*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Novak, Slobodan. 2003. *Protimbe*. Zagreb: Ljevak.
- Prijatelj, Krno. 1993. „Marginalije o nadbiskupu Markantunu de Dominisu i braći nadbiskupu Sforzi i slikaru Mateju Ponzoniju”. *Kulturna baština*, 17, 22–23, 51–64.
- Rehm, Rush. 2018. *Antigone and the Rights of the Earth. Looking at Antigone* [ur. David Stuttard]. London: Bloomsbury Academic. 93–106.
- Schmitt, Carl. 2017. *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.
- Shakespeare, William. 2004. *Twelfth Night: Or, What You Will*. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press.
- Srdanović, Pablo. 2024. „Egzistencijalni otok – uvidi o inzularnoj poetici Slobodana Novaka”, izlaganje. *Dalje treba misliti. Znanstveni skup u povodu stote obljetnice rođenja Slobodana Novaka*, Zagreb, 11–12. travnja 2024.

- Tudjina, Vesna. 2012. Mogućnost utjecaja Marka Antuna de Dominisa na Thomasa Hobbesa. *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 38, 1, 85–92.
- Wells Sights, Camille. 1993. *Shakespeare's Comic Commonwealths*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Zeitlin, Froma L. 1990. Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama. *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context* [ur. John J. Winkler i Froma L. Zeitlin]. Princeton: Princeton University Press. 130–167.
- Zeitlin, Froma L. 1996. *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: The University of Chicago Press.

SAŽETAK

U romanu *Mirisi, zlato i tamjan* (1968) Slobodana Novaka pripovjedač više puta aludira na Shakespeareovu komediju *Na Tri kralja* (*Twelfth Night*), uglavnom kad napominje da se eksperimentalni kalendar, koji ravna njegovim pripovijedanjem, ima podudariti s Bogojavljenjem: otud i naslov romana. Već sam pisala o tome da Novakov Shakespeare nije samo kalendarski nego je Ilirija iz *Na Tri kralja* preuzeta kronotopski, do te mjere da Novakova priča reflektira temeljne narativne relacije Shakespeareova komada, a onda i političku modernost u čijem je Shakespeare ishodištu (Jukić 2006: 92–94, 2011: 317–320). U ovome članku, pozivajući se na političku teologiju Carla Schmitta, ali i na Schmittovo čitanje Shakespearea, razlažem Novakovu Iliriju i kao dosljedan komentar na ishodišta hrvatske političke modernosti (ilirske pokrajine, ilirski pokret), koja sebe – pokazuje ilirsko ime – zamišlja višestruko i partenogenetski, kao modernost koja je uvijek unaprijed *redux*. Najzad, kako drukčije razumjeti činjenicu da Madona – kojoj je između 1965. i 1968. (kad je roman nastajao), kaže, sto godina, „sto inpunto” – dijeli rođendan s partenogenetskom Austro-Ugarskom?

Ključne riječi: Slobodan Novak; William Shakespeare; Ilirija; politička teologija; roman; modernost; partenogeneza



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Izvorni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.68.3>

UDK: 821.163.42.09-311.4Novak, S.

821.163.42.09Novak, S.

82.0-3

Primljen: 27. VI. 2024.

Prihvaćen: 29. VIII. 2024.



PICARESCA NOVAKIANA

Andrea Milanko

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

amilanko@m.ffzg.hr

ABSTRACT

PICARESCA NOVAKIANA

Slobodan Novak's (1924–2016) narrative fiction is coherent and consistently written in first-person. Motifs are either interrelated, complementary or reinforce particular meaning from one text to the next. They are connected through the autodiegetic narrator, who confronts both other characters and his own past identities, making in the process a scene of writing typical of a picaresque narrative. Novak's oeuvre is thus comparable with English and American 1950s and 1960s fiction of the so-called angry young men, but also with much older tradition, i.e. the picaresque, which can be determined in Novak's literary pieces on their own, as well as in the oeuvre as a whole. This particular way of viewing Novak's literary oeuvre methodologically excludes interpretations based on his biography, tying him closely to the carnival understood in Bakhtinian terms. Following recent development in research of the picaresque and applied to Novak's oeuvre, the paper argues Novak's prose has all the hallmarks of the picaresque, from protagonist's profile and chronotope to typical motifs, plot and language. To name but a few: the hero is always on the outskirts of society, be it willingly or involuntarily; he speaks in his own voice from below, addressing his issues with temporary masters whom he is obliged to serve; he is disillusioned but nonetheless cracks jokes and ridicules both himself and his circumstances; his life story abounds in twists and turns,

only to be told as a cautionary tale, whereby the narrator underscores his blindness and biases he held as a hero.

Keywords: picaresque novel; angry young men; ich-narrator; self-reflexivity; polyphony

Odabirom prvog lica i linearnog izlaganja cjelokupni je Novakov pripovjedni opus stavljen pod znak pitanja: imajući pred sobom samo pripovjedačevu subjektivnost, čitatelj je suočen s trajnom zadaćom procjene njegove vjerodostojnosti. Novak je pribavlja tako što je od sebe uporno otklanja i ne dopušta da njegova riječ bude posljednja.¹ Naime svoj iskaz uvijek prilagođava dijaloškom partneru koji u tekstu nije imenovan, nego je podrazumijevan, a sastoji se od heterogene zajednice nevidljivih čitatelja. Među njima ima podržavatelja, ali i oponenta, suradnika, ali i osporavatelja. U bogatu polifonijsku tradiciju, tako, ulaze ne samo riječi likova² ili pojedinih književnih djela³ nego pripovjedna proza u cjelini.

„Nemogući” iskazni modusi davanja izraza šutnji, obilato upotrebljavani u Novakovim dijegetičkim univerzumima, prema Bitiju su unutarnji monolog i slobodni neupravni govor (usp. Biti 2005). Već ta pripovjedačeva potreba da vlastiti govor prelomi kroz tuđi – a tuđinac je i on sâm sebi ako komunicira s napuštenim identitetom poput dječjega ja ili mladićeva, odnosno ako sâm sebe i svoje postupke podvrgava kritici, ironiji, sarkazmu, poruzi, zagovoru ili obrani – udvaja njegove iskaze i unosi rascjep usred njihova izvora. Time se njegova cjelokupna pripovjedna djelatnost izlaže opasnosti da bude (pogrešno) shvaćena, ali se i imunizira u odnosu na „jednosmjerna” tumačenja. Uopće, problem tumačenja i ideološkog (ne)pristanja uz pripovjedačev svjetonazor proizlazi iz toga što nam on pripovijeda kako je obmanjivao druge ili im se izrugivao, pa se tako otvara mjesto sumnji da je i čitatelj još jedna žrtva pripovjedačeva nezasitnog ironizacijskog i rugalačkog nerva u prilagodbi na nove okolnosti.

U povijesti književnosti takav je način pripovijedanja „s figom u džepu” poznat još od srednjega vijeka i dolazio je iz usta luralica, klateži, sitnih

¹ O sustavu nadređivanja instancija pripovjedne komunikacije pisao je Biti (2005).

² „Riječi Novakovih likova uvijek se međusobno čuju polifonijski” (Šikić 1988: 110).

³ „Vraćajući se romanu *Mirisi, zlato i tamjan*, koji je konsekriran kao jedan od međaša poratne hrvatske književnosti, čitatelju se nameće pojam menipejske satire koji datira od antičkih vremena, a kojim su se u 20. stoljeću osobito bavili Northrop Frye i Mihail Bahtin. [...] [N]jema dvojbe da spomenuta odrednica i te kako prijanja uz Novakov roman” (Zima 1991: 149–150).

lopova, luda, lakrdijaša i uličnih zabavljača. U 16. stoljeću dobio je najprije u Španjolskoj svojeg stalnog predstavnika, tzv. *picara*, i ubrzo se raširio po cijeloj Europi. Riječ je o junaku nastalu kao kontrapunkt viteškom junaku, uglavnom siročetu iz nižih društvenih slojeva, koji mijenja gospodare i pokušava se snaći u licemjernom i bešćutnom društvu. Prisiljen je odmalena prilagođavati se situaciji i moćnijima od sebe, brzo preuzimati njihove nazore i jednako ih brzo napuštati. O svojem životu pripovijeda ispovjedno, linearno i epizodično, najčešće iz granične pripovjedne situacije kao što je služenje zatvorske kazne ili moralna preobrazba. Njegova je pripovijest dakle uvijek odozdo, duboko uronjena u svakodnevicu, zaokupljena dnevnim kušnjama i mukom preživljavanja. Pikaro je gurnut na marginu i društva i zbivanja, on se često ne može uklopiti u društvene obrasce življenja, pa se iz njih ili sam isključuje ili ga drugi izbacuju. Na početku te bogate tradicije nalazi se *Lazarillo de Tormes* (1554), a žanr pokazuje „prikadnost i vitalnost [...] u suvremenoj književnosti” (Godsland 2017: 247) utoliko koliko „postoji prepoznatljiva struja neopikarske fikcije koja je posebno bila živahna tijekom dvadesetog stoljeća u Španjolskoj, Velikoj Britaniji, Sjedinjenim Američkim Državama i u Njemačkoj, dok se manje očiti odjeci mogu zateći i u ruskom pismu” (265). Promotri li se pak samo domaća književna produkcija, u žanru pikarskoga romana pisani su primjerice Brešanovi romani (*Ptice nebeske*, 1989; *Ispovijedi nekarakternoga čovjeka*, 1996; *Ništa sveto*, 2008), Bauerov *Seroquel ili Čudnovati gospodin Kubitschek* (2015), Periševa *Mladenka kostonoga* (2020) i Jergovićev *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* (2021).⁴ Ako bi se taj žanr promatrao u velikom povijesnom luku od prvog, *Lazarilla*, do danas, na jednom njegovu kraju nalaze se prepoznatljiviji romani kao što su (dijelom) *Don Quijote*, Lesageov *Gil Blas*, Fieldingov *Tom Jones* i Defoeova *Moll Flanders*, a na drugom modernistička proza koja se na prvi pogled nipošto ne može povezati s tom tradicijom, kao što su Kafkini romani, *Limeni bubanj* G. Grassa i – pripovjedna proza Slobodana Novaka. Naime po iskaznom modusu prvoga lica, fabularnom ranom gubitku rodi-

⁴ Guillén (1982) i Wicks (1979: 169) slažu se u pogledu nemogućnosti jednoznačne definicije pikarskog romana, ali ipak su mišljenja da je pripovijedanje u prvom licu „nezamjenjivo” jer se u tom slučaju o pikarskom iskustvu može pripovijedati „istodobno i iznutra i izvana” (Wicks 1979: 169). Prema tom strogo formalnom kriteriju Jergovićev roman, usprkos podnaslovu, i Brešanove *Ptice nebeske* ne bi ulazili u užu definiciju pikarskog romana. Ardila pak razlikuje tri skupine distinktivnih svojstava, od ključnih (1) i sekundarnih (2) karakteristika do onih tipičnih za roman uopće (3), ali napominje da će se cjelokupna pikarska fikcija nakon romana *Guzmán de Alfarache* „neizbježno prilagoditi osobnim okolnostima i kulturnom kontekstu autora” (2017: 15).

telja, smjeni (ideoloških) gospodara, priči „odozdo”, linearnoj kompoziciji, liku poluautsajdera, odnosno njegove isključenosti „iz, naprije zavičaja a onda i društvenog poretka” (Škvorc 2005: 276), „koji svojim osjećajem za otkrivanje neiskrenog, licemjernog, patetičnog, šupljeg i lažnog dolazi u niz neugodnih situacija u kojima često ostavlja dojam tragikomičnog komedi-jaša, gotovo clowna” (Beker 1976: 232), Novakova proza nedvosmisleno ulazi u pikaresku.⁵ Povrh toga u Novaka je izražena pripovjedačeva potreba da komentira postupke lika, pogotovo ako su se poslije pokazali promašeni te isključivu odgovornost za njih snosi njegovo deziluzionirano ja, kao što to čini Mali u odnosu na protagonista *Tvrđoga grada* i *Izgnubljenog zavičaja* ili Liberat u odnosu na Malog. Takvo razračunavanje sa zabludama mlađega ja ne može se pripisati samo (ako i uopće) Novakovu intelektualnom poštenju zaogrnutu u satiru i autoironiju, nego je integralni dio pikarske pripovijesti, naime „pripovjedač u prvome licu anticipira čitateljevu reakciju na vlastiti čin i ugrađuje ju u pripovijest. Zatim komentira taj odgovor i povratno ga upućuje čitatelju” (Watanabe-O’Kelly 2017: 195).

Da je protagonistovo, „gotovo pikarsko, kretanje kroz napasti poretka i muke sustava” (Maroević 2011: 10) u ispovjedno-memoarskom tonu možebitno u vezi s pikarskom tradicijom, prvi je natuknuo Miroslav Beker (1976). *Mirise* on povezuje s prepoznatljivim junacima angloameričkoga romana 1950-ih i 1960-ih autora kao što su Kingsley Amis (*Sretni Jim*), Iris Murdoch (*Pod mrežom*) i John Wain (*Požuri dolje*), prethodnikā tzv. „gnjvnih mladih ljudi”. Zajednička je crta junaka da je „teško obuhvatiti njegov identitet a gotovo nemoguće odijeliti istinu od fantazije i umišljaja” te je u svim slučajevima riječ „o junacima s pikaresknim crtama” (Beker 1976: 237). U stručnoj literaturi skovan je za takvu prozu termin *neopikareska* (usp. Godsland 2017: 248) i tipičan joj je protagonist „srednjoklasni mladić koji se buni protiv društvenih običaja nastalih tijekom poslijeratnog perioda i koji izražava opće rašireno nezadovoljstvo svoje generacije” (257).

Tonko Maroević također razmišlja u smjeru pikareske, ali se ne zadržava na tome više od komentara. Beker zatim uočava da je Novak *Mirise* doveo „do efektnog kraja, do kraja koji odsustvom *code* ili epiloga više naliči na kraj novele ili drame nego romana” (1976: 236) i time je zapravo

⁵ O osobinama pikarskog romana usp. poglavlje „Ka definiciji pikarskog” u knjizi *Književnost kao sistem* Claudija Guilléna (1982). Uz to Dunn ističe da su u Španjolskoj pikarski likovi i epizode bili toliko popularni da su se pojavljivali i u „kratkim pričama, pjesmama, autobiografijama i dramama” (1990: 11).

opisao načelnu nedovršivost pikarskog romana kojemu linearno i epizodično izlaganje nalik avanturističkom romanu omogućavaju da se potencijalno beskonačno produžuje (upravo je takva struktura dvosveščanoga *Don Quijotea* i višesveščanog Grimmelshausenova *Simpliciusa Simplicissima* iz 17. stoljeća, čije su pojedine epizode i likovi poslije razvijeni u samostalne romane), ali je i gotovo proročanski pripremio put za „logični trilogijski okvir” (Maroević 2006: 53): „ulazeći *in medias res* u novu knjigu [*Pristajanje*, op. a.] kao da računa s čitateljima koji poznaju protagonista, koji očekuju nastavak *Mirisa, zlata i tamjana*, koje zanima što se još zbilo nakon što je Madona preminula i riješila nas muka grotesknog iščekivanja” (54).

Ista ona vjera „u subjektivnu slobodu” koja je dovela do „strožeg nadzora nad dušama” (Resina 2006: 298) u jeku Tridentskog koncila (1545–1563), usred kojeg izlazi *Lazarillo*,⁶ proizvela je moduse preispitivanja savjesti i vlastitih nakana:

Podvrgavanje subjekta promatranju imalo je široke i dalekosežne posljedice. Objasniti vlastite postupke namjerama dalo je refleksivnosti nov domet. Književna posljedica te refleksivnosti bila je fikcionalna autobiografija. I upravo je autobiografska forma, a ne njezin sadržaj, postala nova žanrovska kategorija. Sada je subjekt pojmljen kao reflektirajuća površina razotkrivao svijet i tek je pod tim uvjetima stekao neko znanje o sebi. (299)

Maroević također piše o „znalačkoj *karnevalizaciji*” (2006: 54) kao osviještenoj spisateljskoj gesti: Novak naime izgrađuje „virtualnu inkarnaciju, [...] mješavinom mazohizma i sućuti gradi fantazmu, koju mu je zatim dozvoljeno bockati, štipkati, gristi, izlagati podsmijehu, ako ne baš poruzi” (isto). Drugim riječima, samoispitivački zamah koji su pikarskom junaku dale turbulentne okolnosti povijesti Crkve ugradio se u pikarsku fikciju i ostao joj trajnom karakteristikom. Teško je, ako ne i nemoguće (pa onda, u konačnici, i sasvim izlišno), vagati koliko je u samoispovijedi duga žanru, a koliko povijesnom kontekstu. Međutim potonji se odviše često isticao i time je u sjeni ostavljena neizostavna komponenta pikarskog pisma, njegova ispo- vjedna himbenost. Tako se roman *Mirisi, zlato i tamjan* po izlasku rekurentno (ne)kritički smještalo u egzistencijalističku prozu, zacijelo i pod utjecajem autorove omiljene lektire, Camuseva *Pobunjenog čovjeka*. Premda Novak

⁶ Prvo tiskano izdanje *Lazarilla* vjerojatno potječe iz vremena između 1550. i 1552. godine (usp. Ardila 2017: 2).

nije ni podržavao ni osporavao akademska čitanja vlastitih umjetničkih djela, žanrovsko pamćenje starije je i od njega i onih koji su s njim dijelili aktualne filozofske i druge trendove. Naime, ono što se na površini doima kao isticanje apsurdna i ništavnosti ili sarkastični užitek u besmislu i gubitku u općem shvaćanju jest sizifovski posao, no jednako je tako tipično za „panoramsku strukturu”, odnosno „izvanjski ritam pikareskne pripovijesti”, također nazvan „sizifovskim” (Wicks 1974: 243). Riječ je o kompozicijskom rješenju potencijalno beskrajnog ulančavanja epizoda zahvaljujući prevrtljivosti Fortune, Slučaja ili Sudbine: čim se junak dokopa blagostanja i kakve-takve sigurnosti, sreća mu okrene leđa i on se ponovno nađe na početku, tako da mu se život sastoji od opetovanih započinjanja iznova: „vječni ritam pikareske [...] jest kontinuirana dezintegracija” (Wicks 1974: 244). Dok su epizode u životu/romanu pikara relativno zaokružene i konačne s prepoznatljivim početkom, sredinom i svršetkom,⁷ fabula koja ih drži na okupu protagonistova je životna priča. Za ilustraciju, Mali iz *Mirisa* osjeća se zaglavljen uz Madonino uzglavlje, kuje planove i fantazira da se oslobodi sužanjstva; čim se pojavi prilika da se izvuče bez sankcija ako bi pristao na konspirativni dogovor s Doktorom, na Otok se vrati njegova supruga Draga, malodušna i razočarana životom na Kopnu – riješiti se Madone više ne znači osloboditi se i tjeskobe i smrada nego upasti u novu napast. Drugi primjer neka bude iz *Pristajanja*: Liberat izvještava da se vječnost uz Madonu ipak privela kraju, no umjesto blaženstva i sreće, novih prilika i života punim plućima, na mala vrata sprema se rat, a ni u slobodi se ne može uživati jer glavobolju zadaju gušterice u vrtu i tegobna potraga za ukopnim mjestom. Slični obrati iz sreće u nesreću i oni humoristični, iz nesreće u sreću, ostvaruju se na planu novela: na prvom slučaju grade se primjerice novele *Badessa madre Antonia*, *Dva konja s opremom* i *Južne misli*, a na drugom *Između dvije živice*, *Operacija Opel*, *Dalje treba misliti*. *Dolitali metak već* i naslovom sugerira pripovjedačevu nemoć pred Slučajem: čak i nakon što je kao vojnik sretno dočekao kraj rata, sustigne ga tuđi metak, komad koji izvorno ne pripada njegovoj, nego ljubavnoj priči nekih drugih likova.

Pikareska novakiana započinje novelom *Badessa madre Antonia* i romanom *Izgubljeni zavičaj*. U prvom tekstu pripovjedaču se razbijaju iluzije (i to vrijedi za obje inačice) o djetinjoj ljubavi, koja je „najtrajnija i najneobičnija” (Novak 1961: 12), ali svršetak novele razotkriva dječakove

⁷ Ulrich Wicks naziva taj tip kompozicije „unutarnjim ritmom” (1974: 244).

iluzije – ne samo da badessa nije kakvom ju je dječak zamišljao nego i njihov odnos nije bio autentičan; dječak je bio samo privjesak starog strica dok se na talijanskom gradio odnos između odraslih. U *Izgubljenom zavičaju* pak mladić se zauvijek opršta od djetinjstva i uspomena stečenih za poljodjeljskih poslova. Zanimljivo i nimalo slučajno, „iz historijske perspektive”, kako u pogledu Novaka tako i pikarskog romana, „pikareska je bila alternativa romanci i pastoralu” (Wicks 1974: 245). Ona je dakle protuteža idealnom svijetu junaka i karaktera boljih od nas, priča što uznose i oplemenjuju, poretka i moralne pobjede na kraju, a svijet u kojem obitava pikaro neizvjestan je i kaotičan, u njemu vladaju oskudica i zakon jačega, proklamirane moralne vrijednosti samo su mrtvo slovo na papiru budući da se karakter izgrađuje u prvom redu učenjem nepisanih pravila koja društvo održavaju stabilnim i neupitnim. Obnove pikareske stoga su povijesno zabilježene u doba društvenih nemira, „kad je društvo u nestabilnom stanju: pikarski je junak odraz društva koje doživljava dubinsku društvenu promjenu” (Hague 1986: 211).

Budući da je dani opis svijeta, kontrapunkt romanci i pastoralu, nepovratno nestao te je zauzvrat postao opsesivna tema modernističkog pisma (i ironijskog modusa, prema Fryeu), postavlja se logično pitanje o razlici između pikareske i modernizma. Zbog čega je Novakov upis u pikarsku tradiciju izmicao prepoznavanju?

Pikareska je, kako predlaže Ulrich Wicks (1974: 240–243), jedan od *modusa* na kontinuumu koji preuzima od Roberta Scholesa, a čine ga: satirični – pikareskni – komični – historijski – sentimentalni – tragični – romantični, što znači da je riječ o idealnim tipovima koji se u praksi, u konkretnim književnim djelima, nikad ne zateknu u čistom stanju, nego kao mješavine barem dvaju tipova. Problem žanrovske pripadnosti uvijek zadaje glavobolju teoretičarima i povjesničarima književnosti zato što se baš na žanru križaju vertikalna i horizontalna perspektiva – razmatra li se samo vertikalna, zbog brojnih sekundarnih obilježja kojima se žanr obogatio tijekom povijesti dok je neka druga ispuštao, prijeti opasnost da se definicija žanra proširi do te mjere da praktično postane metodološki neupotrebljiva, a preuzme li se samo horizontalna, historicistička perspektiva, ispušta se iz vida da je žanr vodio živahan život i nakon što je dosegnuo vrhunac u određenom periodu (primjerice za pikarski roman to je razdoblje od sredine 16. do sredine 17. stoljeća, usp. Dunn 1990: 2); njegovo se preživljavanje u književnim djelima dakle više ne prepoznaje. Kako bi izmaknuo Scili historicizma i Haribdi ahistorizma, Wicks predlaže višekomponentni, osmodijelni model žanra

pikareske. Testira li se na Novakovu pripovjednom opusu, čitatelj već naslućuje, pikareska nepogrešivo izbija na površinu, no prije nego razmotrimo te komponente, valja podsjetiti zašto je pikareska kod Novaka neprepoznata.

Zahvaljujući kvaziautobiografskom pismu, biografskim podudarnostima u fikcionalnom svijetu, Novakovim intervjuima te smještanju pripovjednog univerzuma u kronotop poslijeratne Jugoslavije, naglašeni mimetizam dobio je dodatnu energiju da čitateljska javnost formira sliku pisca koji piše kritički i analitički iz vlastitog iskustva o boljkama modernog društva. Međutim, kako upozorava Dunn, dvadesetostoljetni diskurz društvenih znanosti koji je prisvojio objasnidbene modele za teme kao što su „‘pikaresko’ siromaštvo, marginalnost i otuđenje”, onemogućuje da se o njima može „prikladno raspravljati dokle god se o njima govori isključivo u sociološkim kategorijama” (Dunn 1990: 11),⁸ pa podsjeća da ih se mora „analizirati u kontekstu fundamentalnog estetskog pitanja: je li ono što se redovito opaža kao književni realizam tog doba u načinu reprezentativno ili ekspresivno” (12). Sličan oprez dijeli Anne J. Cruz naglašavajući da *homologija* između povijesnih obespravljenih siromaha i književnih pikara, premda „nadilazi običnu književnu analogiju”, nikako „nije i ne može značiti istovjetnost” (Cruz 1999: xii). Slijedom rečenog u nastavku preuzimam od Wicksa (1974) i Ardila (2017: 14–15) tipična svojstva pikarske fikcije, i to ne redosljedom važnosti, te ih testiram na Novakovu pripovjednom opusu.

1. Ako pikareska „predstavlja protagonista koji ustraje u svijetu koji je kaotičniji od običnog ljudskog stanja, ali je to isto tako svijet bliži našem (ili povijesti) nego svjetovi satire i romance” (Wicks 1974: 241), onda je otočni suživot s kadaverom, snalaženje u uredima korumpiranih državnih službenika (*Deložacija, Bez osobitosti*), dolutali metak u vlastito meko tkivo i skori raspad države koju si i sâm pripomogao graditi približna slika tog svijeta izgrađena „formalnim realizmom” (Ardila 2017: 14). Pikaro je razočarani, ali ne i defetistički junak, njegovi porazi ostavljaju trpak okus, ali nisu dovoljni za rezignaciju. Čak i kad se odlučuje motive i priču postaviti alegorijski, kao u noveli *Riba Jonina*, Novak namiruje protagonistu osvetu iz utrobe broda u kojoj se zaglavio, a ne odustanak: „sjest ću u dno labirinta kao Minotaur i požderat ću prvoga tko mi naiđe!” (Novak 1990b: 259).

⁸ Dapače, historiografski model potpomognut sociološkim žarom suvremenog proučavatelja ne bi ispravno objasnio ni povijesne okolnosti nastanka pikareske – samo za primjer marginalizirani sloj madridskoga društva bio je etnički mnogo heterogeniji od tipične reprezentacije pikara kao Španjolca (usp. Mierau 2019: xii).

U pripovijedanje je ugrađen satirički ton, ironizacija društvenih pojava lišava ih ozbiljnosti i konačnosti te im time oduzima bilo kakvu pretenziju na trajnost i univerzalnost. Pripovjedač pritom ne krije vlastitu političnost, ali joj nipošto ne podređuje svoj spisateljsko-ispovjedni projekt – on se ostvaruje na planu izraza, a ne sadržaja te se zahvaljujući makrostrukturnoj upotrebi ironije junakova konačna opredijeljenost trajno uskraćuje čitatelju.

2. Sizifovski ritam epizoda (o kojem je već bilo riječi), kao i

3. obavezno pripovijedanje u prvom licu, za Wicksa su karakteristična formalna obilježja pikarske pripovijesti, kod Novaka oboje neizostavni u gradnji novela i romana. Ardila (2017) domeće uzročno-posljedičnu ulančanost epizoda. Nije dakle dovoljno da su one slobodno jedna drugoj pripojene kao primjerice u romansi, nego je fabula protagonistova „životna škola” iz koje on izlazi mudriji i prepredeniji. Uz to, mjesto rođenja njegove pripovijesti često je situacija „poravnavanja računa”. Iz te se perspektive pripovjedni tekstovi logički nadovezuju jedni na druge: Madonin prigovor Malom da je trebao ostati vezan uz Crkvu nadovezuje se na radnju *Silentiума*, *Pristajanje* se otvara kao svojevrstan epilog *Mirisa*, *Moje univerzijade* (novela objavljena 1987. godine) nastavlja se na protagonistov oproštaj s Otokom na zaključnim stranicama *Izgubljenog zavičaja*, novele u *Tvrdom gradu*, premda jesu samostalne, čine koherentnu cjelinu i redosljedom prate prirodan rast protagonistovih sinova.

4. Protagonist je pikaro ako je „protejska figura”, odnosno ako je „pragmatičan, neprincipijelan, izdržljiv, osamljениčka figura koja jedva uspijeva preživjeti u kaotičnom okolišu, ali i koja je u stanju tijekom tih uspona i padova svijet staviti u nepovoljan položaj [...] te mu je esencijalna odlika nedosljednost životnih uloga” (Wicks 1974: 245). Osim stavljanja i skidanja maske u prilagodbi situaciji i sugovorniku ključna se nedosljednost izgrađuje između pripovjednog i doživljajnog ja. Na primjer Mali pristaje skrbiti se o Madoni, ali to čini nevoljko i ne prestaje se žaliti; dok tim činom stječe moralnu superiornost jer mu Madona nije ni rod ni svojta, moralnost se srozava u epizodi s koludricom. Međutim najznačajniji odmak ipak je ogoljavanje pripovjedne situacije, tipično za pikara, u kojoj se tihi pakt s čitateljem ili uspostavlja ili obnavlja. Pritom se konstituiraju nova maska i nova publika, maska pisca koji, navlačeći masku pisca pred čitateljevim očima, započinje novu partiju igre bježnog identiteta. Ta je maska, jasno, nadređena svima drugima, bez konačnoga razrješenja, što objašnjava kružnu strukturu velikog broja Novakovih djela. Za ilustraciju neka posluži analiza dviju novela.

Novela *Bez osobitosti* otvara se unutarnjim monologom o uzaludnom, ali zapravo nemogućem poslu: „opasati ih [kišne niti, op. a.] pažljivo i oprezno, pa pritegnuti, a onda ih gore pri korijenu kosirom posjeći” (Novak 1961: 142) dok pripovjedač boravi u Lovačkom domu. Tijekom osmodnevnog odmora isporučen je vlastitim mislima i vodi dijalog sa „sjenom blizankinjom, koja nikako ne drijema” (155). „Odavde” (145) zamišlja kako izgleda život kod kuće dok iz nje izbiva. Slijedi prepirka Drage i protagonista zbog nestašluka sinova, a protagonistove reakcije navedu Dragu na zaključak: „Tu smo! Opet si, znači, lajao po nadleštvima!” (147). No u unutarnjem smo monologu saznali da je protagonist jednom prilikom „napao mali silnik iznenada, jerbo da šuti[m]... ‘kao kučka’” (144). Zaključak koji se čitatelju sugerira jest da isti nemir trpe i oni koji šute „kao kučke” i oni koji „laju po nadleštvima” pa je logično „eto, eto, zašto ništa ne poduzima[m]!” (156). Međutim ništa se ne poduzima samo na razini radnje, ali na razini pripovijedanja koješta se čini: u maniri pikara koji se suspreže od neoportuna djelovanja među likovima i *šuti*, protagonist navlači masku pripovjedača-pisca „konstituirajući se riječima pred čitateljevim očima” (Dunn 1990: 4) i govori te pritom raskrinkava patologiju konverzacijskih obrazaca u javnoj komunikaciji. Ako je život „za nas – sve. I osjećaj za užasno, sve, sva mjerila, sve. Ako hoćeš, i sve izmišljotine, i sve utopije, i svi snovi, sve je život. I lažni život je život. I umjetnost. Sve to. Čak i sama smrt” (Novak 1961: 146), i ako ne postoji nitko, ni „svijest, ili duh koji se može izdvojiti iz toga životnoga kruga, pa onda suditi” (146–147), pikaro je utjelovljenje paradoksa jer je baš on jedina izvjesnost utoliko koliko ustraje na promjenjivosti te prosuđuje i mjeri život iako je uronjen u nj, u „sve”. Snaga njegove pripovjedne riječi, njezina uvjerenost, raste razmjerno stupnju samorefleksije koju pokazuje. Paradoksalno, što je samorefleksija veća, to se postiže veći stupanj autoreferencijalnosti, koji u konačnici dokida granicu između pripovjednog i doživljajnog subjekta stapajući ih u subjekt pisanja. Tako se u noveli *Bez osobitosti* postiže paralelizam između uzaludnosti djelovanja, „lajanja po nadleštvima” na razini priče, i skupljanja kišnih kapi na razini pripovijedanja u snopove kako bi ih se posjeklo. Jedini neutilitarni rezultat jest novela u kojoj nas se vodi k zaključku kako je cilj pisanja sâmo pisanje, a za to se izrijeком zalaže i sam protagonist: „Trebalo bi da me puste da spavam. [...] Da me puste, da ne računaju, da me ispuste iz broja” (Novak 1961: 143). Protagonist, tako, pripada nepripadanjem, računa se jedino ako ga se ne ubraja.

Protagonistova podvojenost ilustrira se osamostaljivanjem misli i uspostavom konverzacije dvaju alter ega: dok ga sjedenje pored prozora

čini da izgleda „kao jadna stara gospođa, kojoj su pomrli mnogi i napustili je svi osim jadne stare gospođice njezine sestre blizankinje” (Novak 1961: 142), njegove misli počinju sličiti romonu kiše, kao da „jadna stara gospođica njezina sestra, mljaska usnama neku stoljetnu molitvu kroz san” (143). Stare gospođice prebrojavaju djecu, što je metafora za dane odmora koje protagonist provodi u planinskoj kućici. No ne mogu se dogovoriti oko toga koliko je djece ostalo na životu:

- Može li mi itko reći koga ja još imam od djece. Znaš li ti? Ja, od svoje djece, hm?
- Mmm, sedam, osam. Mmmm.
- Eto, – kaže ražalošćeno stara gospođa. – Umrkla je i ona. (Novak 1961: 143)

Kako je rodno mjesto pripovijesti sedmi dan boravka, postavlja se logično pitanje je li taj dan dio priče ili nije. Razmišljanje o strukturiranju pripovijesti protagonistu je došlo ugodnom asocijacijom na staru majku, „uvijek je, valjda, gubila iz računa baš mene. Posebno mene” (isto), i odatle kreće njegovo poigravanje pripoviješću posudbom strukture Möbiusove vrpce (ugledanjem na Marinkovićevu novelu *Samotni život tvoj iz zbirke Ruke?*),⁹ koja održava iluziju dvo plana ili čistog binarizma sve dok se pomno ne poprati jedna njezina strana. Naime prati li se priča, o protagonistovu dolasku u planinsku kućicu doznajemo iz *analepse* u kojoj se s Dragom dogovara da iskoristi dane odmora nakon jedne dramatične novinarske epizode na poslu s „malim čovjekom”. Prati li se pak pripovijedanje, pripovjedna se situacija začinje sedmog dana odmora i sve što slijedi pripada protagonistovu zamišljaju, *unutarnjem monologu*, dakle uopće se ništa nije dogodilo osim boravka u planinskoj kućici: „Mogu ja i sada, odavde, vrlo dobro zamisliti kako to izgleda kod kuće” (145, op. a.).

Slična je logika u podlozi novele *Dalje treba misliti*. O Maki budali, gradskom redikulu koji juriša na grad s isukanom sabljom, pripovjedač pokušava pisati dijaloški, uvažavajući mogućnost da protagonista ne motiva „Konstruktivna Svrhovitost” (Novak 1961: 157) kao druge junake, primjerice Sizifa, nego možda upravo suprotno: „Maka bi jednostavno gurao kamen i uživao u ritmu. Cilj uspona u silasku; cilj silaska u usponu, i mirna Bosna” (isto). Pripovjedačeva potpuna nezainteresiranost za utilitarnost – ili

⁹ Za podrobnu analizu Marinkovićeve novele i njezinih postupaka koji se mogu, *mutatis mutandis*, razabrati i u Novakovoj noveli usp. Glavaš (2017).

isključivi interes za nesvrhovitost – očituje se u nedvosmislenom autoreferencijalnom iskazu: „ja se volim igrati pričicom o Maki, i nema smisla da se zato bilo tko ljuti” (isto). U nastavku novele *analizira* se Makin čin:

Taj vražji Maka, očito, nije bio konstruktivan, priznajem. Ni najmanje. Direktno je jurišao na priličan grad. Grad iznad pedeset hiljada s okolicom. To, doduše, svakako znači, da nije mislio ozbiljno, ali šala mu je ipak bila, eto, takva – nekonstruktivna. Nije mislio, naravno, kao Sizif, ozbiljno, a zato je, uostalom, i vrijedan pažnje. (Novak 1961: 158)

U izrazima kojima pripovjedač ocjenjuje Makin čin – da Maka nije mislio „ozbiljno”, da je šala u konačnici „nekonstruktivna”, riječju, da Makino ponašanje *parazitira* na činovima koji imaju „konstruktivne” (čitaj: konvencionalne) posljedice – odjekuje Austinov opis konvencionalnih govornih činova izvedenih u umjetničkom okruženju, ako performativni iskaz „izrekne glumac na pozornici, ako se uvrsti u pjesmu ili ga netko izgovori u solilokviju” (Austin 2014: 15). Naime, u tim „parazitskim okolnostima” performativni će iskaz biti „na osebujan način isprazan ili ništavan” (isto) jer izrečeni čin nema ilokucijsku snagu: „jezik se u takvim okolnostima na osobite načine – razumljivo – ne rabi ozbiljno, nego na načine koji su *parazitski* u odnosu na njegovu normalnu upotrebu” (isto). Za razliku od filozofa jezika, kojemu je to razlog da književnost ispusti iz razmatranja, Novakovu je pripovjedaču upravo taj promašaj (engl. *misfire*) parazitskog čina „vrijedan pažnje” (Novak 1961: 158).

5. Odnos pikara prema društvu uvijek čini uzorak isključivanje – pokušaj uključivanja – isključivanje (usp. Wicks 1974: 245). Pratimo taj redosljed i kod Novaka: u *Izgubljenom zavičaju* protagonist posvaja stric dajući mu gotovo sinovski status, no okolina ga sasvim ne prihvaća, od Ines do „vražjih strina”, a nakon što sam napusti Otok i „ode u šumu”, po povratku je trajno isključen – nema više ni kuće u kojoj je živio sa stricem, to je sada nacionalizirano. U *Mirisima* je bivši partizan umirovljen, isključen iz zagrebačke vreve da bi bio uz Madonu; kad Draga ode na kopno u posjet djeci, pojavi se nada da će se Madoninom smrću život nastaviti, no zbog Dragina izvještaja Mali opozove takve snove pristajući uz Madonu. I u novelama postoji nesklad između protagonistove uključenosti u obiteljski život i želje za bijegom iz njega, bilo fizički, bilo tek u mislima (*Južne misli*). Liberat iz *Pristajanja* jednom je nogom u povjerenstvu za utvrđivanje Mekanikova statusa prvoborca, a drugom vani. Mučna potraga za ukopnim

mjestom da se izbjegne neželjeno društvo s one strane groba još je jedan pokušaj selektivne neuključenosti.

6. „Galerija ljudskih tipova” (isto), najčešće satirički prikazanih u obliku statičnih portreta, prisutna je kod Novaka do te mjere da se likovi ponekad samo i svode na svoje funkcije ili zanimanja, odnosno jednu karakternu osobinu koja ih u bitnoj mjeri određuje: Mekanik, Luganiga, Posripet (radi ponedjeljkom, srijedom i petkom), Nulačetrespet (putnik koji čeka brod koji polazi u 0.45 sati); Doktor, Erminija, Tunina, Draga, svećenik; stric, kontesa, Igo, Anica. Iako *Izvanbrodski dnevnik* ne povezuje protagonista s drugim pripovjednim tekstovima i ovdje se pripovjedač u *ich*-formi susreće s tipovima iz društva: s funkcionarom Sirenom, kapetanom broda Slavija, Primorkinjom Vilom, doktorom.

7. Naglašena autoreferencijalnost i reference na pikarske romane, još jedna osobitost pikarske proze, uvedene su suptilnije nego što je običaj u takvom tipu proze. Umjesto eksplicitnog pozivanja na autorsku pikarsku tradiciju Novakov pripovjedač skloniji je identifikaciji s budalama i ludama, obješenjacima i klepetalima, iznoseći na dlanu mjesto tvorbe diskurza (usp. Gligora 2019: 84–85).

8. Među kriterijima za prepoznavanje pikarske tradicije vrlo važno obilježje jest „problematičan odnos s gospodarom, pri čemu se ne misli samo na figuru autoriteta ili simbol kakva nametanja, nego, kao u nekim slučajevima, i na figuru majke ili oca, niz političkih ideala” (Gussago 2016: 4). U Novakovu pripovjednom opusu taj odnos prema gospodaru napreduje od skrhanih iluzija (*Izgubljeni zavičaj*, *Mirisi*, *zlato i tamjan*) do skepticizma prema svakom autoritetu (*Izvanbrodski dnevnik*) i rezignacije (*Pristajanje*).

9. Od motiva i toposa tipičnih za pikaresku u Novaka zatječemo primjere za sve skupine, i neobično djetinjstvo (u *Izgubljenom zavičaju* sinovski odnos sa stricem, neravnopravan odnos s Madom premda su oboje siročad), inicijacijske traume (u *Izgubljenom zavičaju* to je tunolov, u *Badessi* jezivo otkriće samostanskoga tajnog inventara, u *Mirisima* obredni blagoslov vode na Božić nakon kojeg su djeca umirala), igranje uloga (od zavodnika u *Mirisima*, člana otočkog povjerenstva u *Pristajanju*, turističkog vodiča u *Tvrdom gradu*, novinara u noveli *Bez osobitosti* itd.), kao i neke motive iz svijeta groteske (od ulaska u grobnicu u „Nekropoli” *Izvanbrodskog dnevnika* i u kriptu u *Crvenoj mrlji* do detaljnog opisa operacije grla u *Operaciji Opel* te pastiričina otkrića samostanskih tajni nakon bombardiranja u *Badessi*). Motiv izbacivanja pojavljuje se ili u obliku izгона (u *Izgubljenom zavičaju*, *Mirisima*, *Izvanbrodskom dnevniku*) ili samovoljnog napuštanja (*Bez osobitosti*, *Živci*, *Pristajanje*).

Ako pikaro ne zastupa ničiju ideologiju, umjesno je zapitati se zašto on pripovijeda, što on ima od tihog pakta s čitateljem kad ni on nije sasvim zajamčen ostavi li mu se jednaka sloboda za kojom i sam pikaro žudi? Novakov pripovjedač od prve do posljednje riječi „pokušava postići poredak stvari u kojem će (ili bi trebala) pravda biti zadovoljena” (Škvorc 2016: 228). Po tom je osjećaju za pravdu i gladi za njom tipičan pripadnik deziluzioniranog, traumatiziranog društva nakon Drugoga svjetskog rata. Naime prema Shoshani Felman (2007) 20. stoljeće je stoljeće traume i suđenja pri čemu suđenje i pravo ne mogu integrirati traumu na prikladan način. Tek književnost omogućava artikulaciju onoga što pravu izmiče. Pritom književnost nije nesvjesno prava (naime to je trauma), nego diskurs ili institucija ili pisanje – koji traumi omogućava da se oglasi i proradi. Trauma (grč. *trauma*) je rana na tijelu i duši koju bi pravo imalo zacijeliti i nadoknaditi, ali kako u tome ono nerijetko podbacuje, književnost je svjedočenje neuspjeha prava i pravde, kao i svjedočenje neuspjeha *književnih svjedočanstava*. Tako se nerijetko dogodi da pisac koji počinje pisati o prvom, završi u drugom. Morana Čale primjerice upravo na taj način motri Krležin roman *Na rubu pameti*, zaokupljen nepravdom: „Iako se čini da Krležina bezimenog ‘doktora’ na pobunu navode ponajprije osjećaj za socijalnu pravdu i odvratnost prema građansko-kapitalističkoj ideološkoj i klasnoj retorici [...], njegova je prava meta [...] intersubjektivnost pogleda i jezika [...] kao temeljna metonimija sveopćeg ‘nasilja’” (Čale 2008: 87). Isti je hodogram slijedila Novakova novela *Bez osobitosti*: neuspjeh da se novinskim napisom zauzme za „malog čovjeka” nadahne protagonista da napiše novelu o neuspjehu bilo kakva poduhvata osim pisanja o pisanju – novela razotkriva uvjete vlastite pripovjednosti na početku, u zamišljenom dijalogu personificiranih *misli* kao dviju ostarjelih blizankinja. Na sličan autorefleksivni uvračaj nailazimo u *Izvanbrodskom dnevniku*: zagonetni značenjski opseg deikse u rečenici „Možda nešto i bude od svega ovoga” (Novak 1990a: 115), kojom se zaključuje roman, upućuje koliko na fabulu toliko i na diskurs, ali i pripovjedni tekst u cjelini (*récit*, u Genetteovoj terminologiji). U noveli *Dalje treba misliti* priča o Maki uvraća se u priču o pripovijedanju, a *Izgubljeni zavičaj* u konačnici se ispostavlja više iznuđenom potragom za vjerodostojnošću pripovijedanja nego za izgubljenim identitetom i djetinjstvom.

Prateći putanju pikareske u Novakovu pripovjednom opusu, slika pisca koji opisuje stvarni život radikalno se mijenja u pisca koji operira maskom

pikara priskrbljenom književnom i folklornom tradicijom.¹⁰ Sve njegove čangrizavosti i pakosti samo su izvedbene varijacije izvornoga Lazarilla, junaka što zdvaja nad praznim želucem i sebičnim gospodarima, koji je pak i sam „očigledno osmišljen kao vrhunac lanca književnih moda i duga niza protopikarskih fikcionalnih prethodnika [...] povezanih [...] s antičkim tekstovima i tradicijama” (Ardila 2017: 2). To naravno ne znači da (geo)-politička i ekonomska zbilja nisu bile u nekoj mjeri poticajne – dapače, začetak razvoja pikarske proze usko je vezan uz kritiku španjolskog društva i uvođenja tzv. dokaza o čistoći krvi za židovske i muslimanske preobraćenike na kršćanstvo kako bi im se onemogućio ulazak u pojedine institucije, pa je *Lazarillo* dijelom reakcija i na tu političku odluku (usp. Ardila 2017: 9). Međutim slažem se s Ardilom (2017), koji se tu poziva na Bahtina, kada tvrdi da je pikareska – srodnica polifonijskog romana – rezultat brojnih procesa s ciljem da se u tekstu organizira „mikrokozmos raznorječja” (Bahtin 2019: 192) izvantekstualne zbilje. Da bi roman u tome uspio, a da ga ne kooptiraju društveni ili ideološki glasovi, izgradio je autoreferencijalnu zaštitu tako što je uvijek korak ispred zbilje – ili se ruga njezinu jeziku ili pokušajima da ga pretvori u samu sebe (najpoznatiji primjeri su romani *Don Quijote* i *Madame Bovary*). Kod Novaka je zbilja maksimalno približena i pritom je svedena na mjeru čovjeka iz naroda: on joj se odozdo ruga, u liku malog, Malog, Magistra, Liberata i pikara, pridržavajući pravo da upotrebljava umanjjenice prirodnoj veličini predmeta usprkos,¹¹ ali se pritom okreće i protiv „malog

¹⁰ O tom dvojnog utjecaju i raspravi o udjelu jednog i drugog u nastanku pikarskog romana v. Ardila (2017: 9–12).

¹¹ Prvi tko je zapazio deminutive bio je kritičar, koji je i inače imao oko za detalje, Tonko Maroević, bilježeći da ih Novak „učestalo (a podrugljivo) raspoređuje” (2008:104). U *Tvrdom gradu* deminutivi se pojavljuju sporadično: „mlazić” (Novak 1961: 77), „mlaščići” (isto), „časak” (isto), „čaščić” (isto), „zvonce” (111), „okance” (114), „koritašće” (205), „djetence” (271), „sitno zvonce” (308), „mjestance” (310). Znakovito, samo u prvih sedam poglavlja *Mirisa* deminutivi, pa i pleonazami, zastupljeni su u mnogo većoj mjeri, toliko da se može govoriti o sustavnosti, što ide u prilog tezi o karnevaleskom poimanju svijeta, a ne stilskom autorskom odabiru. Mali se lakše nosi sa zbiljom tako što sam sebe uzvisuje upotrebom deminutiva: „gnjecava večerica” (Novak 1997: 15), „mrklina uličice” (15), „perce” (isto), „lomne skaličice” (16), „leptirić” (18), „čelično perce” (isto), „korjenčići” (isto), „kavica” (isto), „tornjić” (24), „iz oblačka sijedih kovrčica” (26), „dišna mješinica” (isto), „bezubo lišće” (27), „raštrkana bradica” (isto), „pod svjetalcem sumračne noćne žaruljice” (isto), „plamičak duha” (30), „šačica” (isto), „cjevčice” (34), „kanalići” (isto), „vratašca” (isto), „ručice” (36), „vatrica na štednjaku” (37), „iskrica rose” (isto), „tanka kožica” (39), „kozja mješinica” (isto), „rožnata kapica” (45), „male žalosne pričice” (isto), „balkanski batrljičiji” (46), „prozorčići duše” (isto), „perajice” (47), „mrežica” (56), „pjetic” (isto), „žute mrvice” (58), „očice” (60), „rakijica” (isto), „kosmate

čovjeka”, kao u noveli *Bez osobitosti*, zaključujući, možda metaleptičkim *credom* koji je primjenjiv na cjelokupni pripovjedni opus: „Uostalom, istina je, takav sam ja. Ni za što korisno” (Novak 1961: 104).

LITERATURA

- Ardila, J. A. Garrido. 2017. Origins and definition of the picaresque genre. *The Picaresque Novel in Western Literature* [ur. Garrido J. A. Ardila]. Cambridge: Cambridge University Press: 1–23.
- Austin, J. L. 2014. *Kako djelovati riječima* [prev. Andrea Milanko]. Zagreb: Disput.
- Bahtin, Mihail. 2019. *Teorija romana* [prev. Ivo Alebić i Danijela Lugiarić Vukas]. Zagreb: Edicije Božičević.
- Beker, Miroslav. 1976. Slobodan Novak: *Mirisi, zlato i tamjan*. Uloga pripovjedača i mjesto romana u kontekstu suvremene književnosti. *Croatica*, 7, 7–8, 231–238.
- Biti, Vladimir. 2005. *Doba svjedočenja*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Cruz, Anne J. 1999. *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*. Toronto/Buffalo/London: Toronto University Press.
- Čale, Morana. 2008. *Idem prema ipse: performativ pripovjednog identiteta. U kanonu. Studije o dvojništvu* [autorice: Morana Čale i Lada Čale Feldman]. Zagreb: Disput. 81–94.
- Dunn, N. Peter. 1990. Spanish Picaresque Fiction as a Problem of Genre. *Dispositio*, 15, 39. 1–15.
- Felman, Shoshana. 2007. *Pravno nesvjesno* [prev. Marina Miladinov]. Zagreb: Deltakont.
- Glavaš, Zvonimir. 2017. Möbiusovom vrpcom između cvrčaka i bubnjeva: autoreferencijalnost u *Samotnom životu tvom* Ranka Marinkovića. *Umjetnost riječi*, 61, 3–4, 221–261.
- Gligora, Dragan. 2019. Nasmijano bezumlje u *Izvanbrodskom dnevniku* Slobodana Novaka. *Umjetnost riječi*, 64, 1–2, 77–99.
- Godsland, Shelley. 2017. The neopicaresque. The picaresque myth in the twentieth-century novel. *The Picaresque Novel in Western Literature* [ur. Garrido J. A. Ardila]. Cambridge: Cambridge University Press. 247–268.

guzičice” (61), „repica” (isto), „prasence” (isto), „vražić” (isto), „kopitašće” (isto), „crveni rošćići” (isto), „crni đavlići” (isto), „oblačić” (62), „cipelice” (63) „pelenice” (isto), „mala djevica” (isto), „mala zvonca” (65), „zvonvce zvonceta” (66), „mamuzice” (68), „listak” (69), „potočići” (isto), „rakijica” (isto), „pjetic” (71), „krestica” (isto), „dva duboka mračka” (77), „djetić” (79), „jezičac” (80), „jezičak svjetiljčice” (81), „mali sućutni i sjetni smiješak” (89), „plamičak” (93), „dašak” (100), „tanjurić” (isto), „brašnasti kolutići” (101), „glasić” (isto), „slatkišić” (103), „dlačica” (107), „časak” (119), „kovrčava žuta kosica” (122), „nalio sam u čašicu iz bočice malog skrušenog maraskina” (isto), itd. Tomu dometnimo glagole kao što su „skakutati” (71), „pucketati” (83), „sviruckati” (95), „pocupkivati” (107), „kašljucati” (isto) itd.

- Guillén, Claudio. 1982. *Književnost kao sistem* [prev. Tihomir Vučković]. Beograd: Nolit.
- Gussago, Luigi. 2016. *Picaresque Fiction Today. The Trickster in Contemporary Anglophone and Italian Literature*. Leiden/Boston: Brill/Rodopi.
- Hague, Angela. 1986. Picaresque Structure and the Angry Young Novel. *Twentieth Century Literature*, 32, 2, 209–220.
- Maroević, Tonko. 2006. Mirisi zla, novi roman. Pristupajući *Pristajanju* Slobodana Novaka. *Republika*, 62, 9, 53–58.
- Maroević, Tonko. 2008. *Družba da mi je. Domaći književni portreti*. Zagreb: Ljevak.
- Maroević, Tonko. 2011. Nesmiljeno, a s podsmijehom (Pristrani pristup književnom djelu Slobodana Novaka). *Glasnice u oluji. Sabrana djela Slobodana Novaka*, sv. 1. Zagreb: Matica hrvatska. 5–34.
- Mierau, Konstantin. 2019. *Capturing the Pícaro in Words*. New York: Routledge.
- Novak, Slobodan. 1961. *Tvrđi grad*. Zagreb: Zora.
- Novak, Slobodan. 1997. *Mirisi, zlato i tamjan*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Novak, Slobodan. 1990a. *Izvanbrodski dnevnik*. Zagreb: Globus.
- Novak, Slobodan. 1990b. *Južne misli*. Zagreb: Globus.
- Resina, Joan Ramon. 2006. The Short, Happy Life of the Novel in Spain. *The Novel. History, Geography, and Culture*, sv. 1 [ur. Franco Moretti]. Princeton/Oxford: Princeton University Press. 291–312.
- Šikić, Anita, 1988. Evolucija pripovjedača u novelistici Slobodana Novaka. *Croatica*, 19, 29, 81–120.
- Škvorc, Boris. 2005. *Gorak okus prešućenog*. Zagreb: Alfa.
- Watanabe O’Kelly, Helen. 2017. The pícaro as narrator, writer and reader. The novels of Hans Jakob von Grimmelshausen. *The Picaresque Novel in Western Literature* [ur. Garrido J. A. Ardila]. Cambridge: Cambridge University Press. 184–199.
- Wicks, Ulrich. 1974. The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach. *PMLA*, 89, 2, 240–249.
- Wicks, Ulrich. 1979. Narrative Distance in Picaresque Fiction. *College Literature*, 6, 3, 165–181.
- Zima, Zdravko. 1991. Skupi sjaj rezignacije. *Republika*, 47, 3–4, 147–154.

SAŽETAK

Sagleda li se Novakov opus u cjelini, zamjetna je koherencija i odabir pripovjedača u prvom licu. Motivi se međusobno osvjetljuju, nadopunjuju ili pak osnažuju iz teksta u tekst. Okuplja ih autodijegetički pripovjedač koji se obračunava s drugima i sâm sa sobom proizvodeći scenu pisanja karakterističnu za pikarsku prozu. Njegov je opus stoga usporediv s angloameričkom prozom 1950-ih i 1960-ih tzv. gnjevnih mladih ljudi, ali i starijom, pikarskom tradicijom, što se razabire kako na razini pojedinačnih djela tako i na razini opusa. Takav način motrenja metodološki nužno isključuje biografizam te Novaka čvršće vezuje uz tradiciju srednjovjekovne narodno-smjehovne kulture kako je opisuje M. Bahtin. Uz pomoć recentnih definicija i opisa pikareske u radu se oprimjeruju karakteristike pikarske proze na Novakovoj fikcionalnoj prozi, od profila protagonista i kronotopa do tipičnih motiva, zapleta i jezika. Neke od njih su: protagonist je uvijek, svojom voljom ili pod vanjskom prisilom, na rubovima društva, pripovjedačev je govor u prvome licu i dolazi „odozdo”, iz svakodnevice, pri čemu navodi probleme u odnosu s privremenim gospodarom kojemu je ipak prisiljen služiti; junak je izgubio sve iluzije, ali ne i smisao za humor te ironiziranje vlastite životne situacije, dok je njegova životna priča puna lomova i neočekivanih obrata upotrebljavajući se u pripovijedanju kao poučna priča, napose zahvaljujući tome što pripovjedač naglašava raskorak između svojeg sadašnjeg znanja i zabluda, odnosno sljepila koje je njegovao kao junak.

Ključne riječi: pikarski roman; gnjevni mladi ljudi; *ich*-pripovjedač; autoreferencijalnost; polifonija



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Izvorni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.68.4>

UDK: 821.163.42-32.09Novak, S.

Primljen: 11. IX. 2024.

Prihvaćen: 1. X. 2024.



PRIPOVIJEDANJE KAO OČITOVANJE SUVIŠNOG SUBJEKTA – ČITANJE NOVELA SLOBODANA NOVAKA

Ivan Majić

Sveučilište u Zagrebu, Katolički bogoslovni fakultet

ivan.majic@kbf.unizg.hr

ABSTRACT

NARRATION AS A MANIFESTATION OF A SUPERFLUOUS MAN – READING NOVELLAS BY SLOBODAN NOVAK

In the narrative oeuvre of Slobodan Novak, shorter pieces of fiction, novellas and short stories play an important part. Despite diversity of narrative procedures, themes and the ways in which Novak constructs the story, in his novellas one can notice the positioning of the narrative protagonist on the edge of the diegetic space. Be it listening (*Badessa Madre Antonia*, *The Hard City*), absent thinking (*Southern Thoughts*, *A Need to Die Logically*), associative and oneirically intoned narration (*To Live for Our Own Cause*), whether the protagonist is a participant (*Eviction*) or the observer, what is common in his prose is a preference for a superfluous subject whose existence opens up a need for a story (*Obligation to Think for Oneself*). The paper will analyze precisely this inauguration of the superfluous subject as a narrative generator of the story itself, which often obscures the story with silence, whether he is engaged in observing, thinking, listening or ‘talking about the unimportant’. In different contexts such as childhood, the island, the city, historical events and upheavals, Novak’s superfluous subject, be it a narrator or a character, or a number of characters, offers a critically and ironically intoned narration that remains both demanding of and ambiguous in both interpretation and reader’s engagement.

Keywords: storytelling; Slobodan Novak; novella; redundant subject; silence

1. UVOD

Kada na početku novele *Dalje treba misliti* objavljene 1961. pripovjedač, opravdavajući se što će „opet pričati o Maki Budali” (Novak 2009a: 104) jer „da je on [pripovjedač, op.a.] opsjednut takvim junacima koji obezvoljuju, koji, dapače, nisu junaci, nego ništarije” (isto), kada dakle na taj način pripovjedač inaugurira jedan lik u fikcionalni svijet pripovijesti, tada se ta gesta isticanja nekoga naoko zazornoga, nebitnoga, „maloumnoga” pokazuje bitnom ne samo u kontekstu određene priče, novele, književnoga djela nego i u kontekstu odnosa pripovjedača prema samom činu pripovijedanja. I doista, kako je već istaknuto, novela *Dalje treba misliti* „egzemplarna je za Novakov cjelokupni opus” (Milanko 2022: 191) te je izuzetno zanimljiva u kontekstu književno-znanstvenog proučavanja djela Slobodana Novaka¹ jer u Novakovu stvaralaštvu (iz/raz)gradnja pripovijesti uvijek u sebi nosi nešto što se tiče pozicije same književnosti i njezine nadležnosti. Tako pripovjedačeva rečenica nekoliko redaka niže u istoj noveli koja glasi: „Ja ne vjerujem da je sve oduvijek onako kako jest” (Novak 2009a: 104), neizbježno propituje okvir priče i likova te se promeće na razinu ideologije pripovijedanja. Drugim riječima, pitamo se „što je to ‘sve’ što (ni)je onako kako oduvijek jest” – sve ono što je skriveno u konkretnoj priči ili pak sve ono što se nalazi u i oko književnosti? I nadalje, ako je skriveno, je li to „sve” skriveno i samoj priči i književnosti?

2. JUNAK KOJI OBEZVOLJUJE

Povežemo li naslovom sugerirano mišljenje (propitivanje, analiziranje, problematiziranje) iz novele *Dalje treba misliti* s isticanjem „junaka koji obezvoljuje”, vrijedi postaviti cijeli niz pitanja o instancama mišljenja, kao i o instancama adresata, odnosno onih kojima je upućeno to mišljenje, odnosno, što, tko, kako, kada i zašto misliti te komu je upućeno to mišljenje.

¹ Ova novela, kako je gore spomenuto, može se dovesti u vezu s cjelokupnim Novakovim opusom, međutim već je u recepciji Novakova djela primijećeno kako njegova proza funkcionira u snažnoj međusobnoj povezanosti različitih djela, od kojih neka i nisu isključivo fikcionalnog karaktera. Povezujući novelu *Badessa madre Antonia, Izgubljeni zavičaj* te novelu *Južne misli*, Biti (2005) ukazuje na ponavljanje motiva te upozorava da se preko tih „daljinskih ušuljavanja” može reći „da sveukupna Novakova proza funkcionira u stanovitom smislu kao integralan tekst” (216).

Nadalje, koja je funkcija „junaka koji obezvoljuje” te koga on to obezvoljuje? Samo druge likove u noveli, samog pripovjedača, čitatelja ili je pak njegova funkcija učinkovita i izvan usko književnoga polja te zahvaća šire i dublje? Drugim riječima, kojem polju pripada to mišljenje, književnom ili je možda usmjereno i na izvanknjiževno, političko, sociološko, kulturološko polje? Ako se piše o Maki Budali („te se možda zato i neki ljute” /isto/), nije li funkcija same književnosti da obezvoljuje? Jer čitati o liku koji druge obezvoljuje može biti mučno budući da bez volje ostati možemo čitajući i razmišljajući o takvim kvazijunacima. I nije li onda intencija samoga teksta da obezvoljuje, a onda književnost i nije tek tako bezopasna u konstruiranju stanja koja obezvoljuju, dakle, kritiziraju, žele reći nešto drugo, drugačije i upućeni su možda i na drugu adresu, izvanknjiževnu. Tako postupno nastaje „književnost koja obezvoljuje”, ali književnost koja i dalje poručuje Novakovim riječima: *dalje treba misliti*, i taj naslov bi onda mogao funkcionirati i kao sinegdoha cjelokupna Novakova opusa.

Glavni problem i temeljni izazov u prozi Slobodana Novaka je taj što u unutar-, inter- i metadijegetskim labirintima priče čitatelj nikada nije posve načisto s tim što (mu/joj) se događa u činu pripovijedanja: jer dok čita i rekonstruira elemente priče, pripovjedač ga/ju neprestano nagovara na sudjelovanje, suučesništvo u samom pripovijedanju, Novakovi pripovjedači kao da s jedne strane namiguju likovima unutar priče, ali s druge kao da namigivanje ide prema adresatu, čitatelju.² Takvi postupci dovode u pitanje nadležnost same priče, a onda i nadležnost književnosti. Drugim riječima, postavlja se pitanje čija je priča budući da nas takvim manevrima pripovjedač uvlači u nešto što kao da postaje „naše”. Još je Branimir Donat (1971) prepoznao kod Novaka inauguraciju „moderne priče koja je *a priori* negativno ostvarenje [...] jer bunt protiv klasičnog poretka ne ruši samo kraj, nego i tradicionalnu svrhu pripovijedanja” (41). Nadalje, prema Donatovu mišljenju, „novele Slobodana Novaka nisu tradicionalno diskurzivne [...], one su prvenstveno lucidni bljeskovi monologa, koji simulira dijalog u kojem prepoznajemo piščevo sudjelovanje, njegovu opredijeljenost ne za oblik,

² To vrlo dobro primjećuje i Anita Šikić (1988) koja u svojoj opsežnoj studiji o Novakovoj novelistici ukazuje na taj odnos prema čitatelju: „najiskrenija želja književnoga teksta komunikacija je s adresatom. Budući da je junak osuđen na samoga sebe i na svoje misli, a ne na djelovanje, jer ga u tome priječi zatečeni red stvari i odnosa, važan zadatak stavlja se pred adresata” (100); i kasnije: „Pripovjedač želi adresata uvući u tekst, želi ga zainteresirati i angažirati da postane sudionikom događaja. [...] Novakov pripovjedač pretpostavlja aktivnog adresata” (109).

nego za problem” (isto). I doista, problem je ono što Novakove pripovjedače aktivira, međutim pripovijedanje o problemu ne ide prema rješavanju problema ili barem iznalasku najboljeg načina da se problem zaobiđe, već upravo suprotno, priča (koja kao da je „naša zajednička”) služi kako bi se pokazalo da je problem ponekad u svojoj banalnosti nerješiv. Donatovim riječima, „priča nije nikada rješenje pitanja, ona je samo jedna mogućnost u biti nemogućih rješavanja” (43). Time vrlo često u novelistici i kratkim prozama Slobodana Novaka pripovijedanje o problemu postaje, zapravo, središnji problem samog pripovijedanja.

U takvoj konstelaciji pripovjedač u brojnim novelama inaugurira ili sam postaje svojevrсни suvišni subjekt, bilo da je smješten na rub dijegetskog prostora kao onaj koji promatra (*Operacija Opel*), sluša, osluškuje i prisluškuje (*Badessa madre Antonia*, *Tvrđi grad*), sudjeluje – ali ne kao aktivni, već pasivni sudionik (*Deložacija*) ili pak odsutno razmišlja dok se u pozadini odvija neka druga radnja (*Južne misli*, *Treba umrijeti logično*). Pripovijedanje nerijetko nastaje u davanju glasa upravo takvim „suvišnim”, „usputnim”, „nebitnim” mislima te se pripovjedač najradije povlači u poziciju s koje se pripovjedni materijal priče organizira oko tih tzv. usputnih misli. Tako se primjerice u noveli *Južne misli* znakovito tematiziraju te „južne misli”: „sve te južne misli dođu usput, a da se i ne misli. Ne misli čovjek ništa, a opet, zapravo, misli ovo, pa misli ono... i tako” (Novak 2009a: 246). Kao posljedica takvog odnosa prema pripovijedanju nužno se događa polarizacija između djelovanja i mišljenja, odnosno pripovjedač se nalazi između dviju pozicija: s jedne strane (ne)aktivnog sudionika i pasivnog promatrača s druge, te Novakov pripovjedač ne samo u jednoj noveli već u više njih otvara prostor šutnji kao paradoksalnom žarištu pripovijedanja. Jer, ako se ne djeluje, već promatra, misli i šuti, tada sama šutnja paradoksalno generira priču, a šutnja, dakako, ima svoje političko-etičke implikacije u kontekstu priče, te pripovjedač nikako da dosegne onu željenu poziciju „tvrđave svoje samoće [...] u kojoj je za sve gluh”, kako čitamo u noveli *Tvrđi grad*.³ U noveli se događa upravo suprotno: on nije gluh, dapače, u osluškivanju će njegove „uši vidjeti sliku koje oči ne će” (165).

³ „O, kada bi se čovjek na visokom tvrdom krevetu mogao zatvoriti u tvrđavu svoje samoće, pa njegovati ova razdražena crijeva i biti za sve gluh!” (Novak 2009: 161).

3. PRIČA KAO ZAGONETKA

U Novakovoj novelistici jasno je primijećeno da ono što uznemiruje adresata, čitatelja, tiče se stalno prisutnih skakanja, preskakivanja, aluzija, ironija, jezičnih igara. Sve su to postupci koje najteže podnosi čitatelj, ali isto tako i interpretator, analitičar.⁴ Novakova proza upravo u svojoj jednostavnosti postavlja najveću zagonetku čitatelju i interpretatoru. Kao da se iza jednostavne fabule krije aluzija na nešto ili nekoga Drugoga, ta stalno prisutna skrivena apostrofa često je kritičare dovodila u nedoumicu kako pristupiti tumačenju Novakova djela.⁵ Igor Mandić će s tim u vezi istaknuti kako je Novak „majstor kalambura i doskočice, paradoksa i rugalica, briljantan majstor dijaloga, ali nije društveni kritik kako bi se to danas htjelo od pisca, barem on to nije izričito, frazerski i nadmeno. U njegovoj ironiji stoje brojne žaoke, a ako se netko na njih nabode – utoliko bolje” (Mandić 1970: 175). I nastavimo li Mandićevu misao, nije li čitatelj prvi koji će se neizbježno nabosti na postavljenu žaoku Novakova pripovijedanja? Čitatelj je trajno u neizvjesnoj poziciji dekodiranja značenja pročitanaoga, ali ta neizvjesnost znak je njegove povlaštene pozicije jer, kako lucidno ukazuje Milanko, „na ispražnjeno mjesto autoriteta sada stupa čitatelj kao brat ili sestra u misiji izgradnje nove zajednice različitih, ali ravnopravnih” (Milanko 2024: 55).

Naravno da se u takvom odnosu pripovijedanja i adresatâ nikako ne može povući neka granica gdje jedan svijet prestaje, a drugi počinje budući da se dinamika *pripovjedač – čitatelj* manifestira trajno na razinama pripovjednoga i doživljajnoga, a onda i na planu života i pisanja, čitateljskog uživanja (u priču) kao i pripovjedačeva uzmaca⁶ u šutnju. I nije stoga neočekivano što se odgovor na tako postavljena pitanja pripovijedanja i života nerijetko prepoznavao u autobiografskom. Toj je zamci autobiografizma Novak itekako kumovao kada je, poput luckastog alkemičara, prvo govorio da stvoreni književni svijet ima u sebi elemente autobiografskoga, dakle

⁴ „[S]kokovi u asocijacijama, uspostave sličnosti u nesličnom i razlike u istom, beskrajna analitičnost (‘sjeckati taj časak na čaščiće’, ‘rezati mlazić na mlaščiće’, Novak 1961: 77) i rugalački ton otpočetka grade poslije prepoznatljivu poetiku” (Milanko 2024: 50).

⁵ U svojoj studiji o Novaku, nakon uvjerljive analize Novakova pripovjednog postupka u novelistici, Andrea Milanko odustaje od neprestanog (kritičarskog) ‘dekodiranja’ svih onih mjesta na koja aludiraju Novakovi pripovjedači te izričito tvrdi kako „bi pogrešno bilo pomisliti da Novakov *spisateljski* projekt za krajnji cilj ima uvjeravanje u bilo što osim u vlastito pisanje” (Milanko 2024: 55).

⁶ Biti će o tom manevru govoriti u kontekstu tzv. uzlanja (2005: 211–223).

da ima nečeg zajedničkoga s njegovim proživljenim iskustvom, a potom je opet to demantirao smatrajući da je sve čisti falsifikat.⁷ Kritika je pak tu zamku nastojala izbjeći analitičkim demaskiranjem ironije kao nosive figure u književnom postupku. Tako primjerice Igor Mandić smatra da je „ironija kao pogled na svijet ujedno i osnovna stilska figura koja je dosljedno upletena u cjelokupni Novakov pripovjedački postupak te kao žarište njegova Ja ona upravlja njegovim pisanjem s onu stranu iracionalnog pojma ‘talenta’” (Mandić u: Novak 1981: 18). Tonko Maroević u predgovoru *Sabranim djelima* istaknut će kako je

odnos između lika i autora, naravno daleko složeniji, zrcalno umnožen i karikaturno deformiran. Ostvarena je zapravo vrlo suptilna igra između prividne autoironije i udaljavanja od moguće identifikacije zbog pretjeranosti parodičnog izobličjenja. [...] Novak je smion autor: kao ulog što ravnopravnije komunikacije s čitateljem, unosi u tekst neke evidentne osobine vlastite sudbine i psiholoških karakteristika kako bi izazvao određeni empatijski uzvrat, uvećano povjerenje, otvorenost razumijevanja. (Maroević 2011: 10)

A ta se „otvorenost razumijevanja” prometnula u ništa više nego hermetičnost komunikacijskog kanala, gdje smo s jedne strane dobili povjerenja vrijednu priču, ali s druge strane nikako ne uspijevamo otkriti čija je to priča; pripovjedača, lika, autora, biografa, autobiografa ili možda čak politike, kulture, revolucionara ili reacionara, i to onih kojima je bolje da ušute? I to je ono što ovu književnost čini zahtjevnom; dok nas uspavljuje mediteranskim koloritom i zafrkancijama lokalnih ‘oridinala’, misaonim ekskursima različitih introvertiranih i slabih junaka i temama koje bježe od proklamacijskih velikih gesti, u samom procesu čitanja i iščitavanja značenja, shvaćamo da smo i sami inficirani posebnim tipom iskušnosti, „poremećene perspektive” (Škvorc 2005: 248), poput naočala koje ne odgovaraju našoj dioptriji i u toj vrtoglavici i sami prepoznajemo da smo pali žrtvom pripovijedanja poput likova, poput pripovjedača.⁸

⁷ Usp. intervju s Jelenom Hekman iz 1991. gdje kaže da je „čak i Bog svoje najsavršenije djelo stvarao na sliku i priliku svoju, dakle, autobiografski” (Novak 2010: 94) i s Vlatkom Pavletićem iz 2010. gdje je rekao da je „sve čisti falsifikat” (47).

⁸ Pišući o *Izvanbrodskom dnevniku* Boris Škvorc također primjećuje stanovitu izopćenost koja karakterizira kazivača: „izopćen iz svijeta ‘normalnih’ kazivač se može poslužiti nekom od taktika što su na raspolaganju autorskoj intenciji koja kao fokalizatora kroz kojeg se održava ispriповijedana ‘stvarnost’ koristi infantilnog pripovjedača” (Škvorc 2005: 248).

Igor Mandić će za tu pripovjednu perspektivu reći da se „ne radi o čudaštvu, koliko o sukobu s normalnošću, onako kako je ova normalnost shvaćena u svakidašnjem poimanju” (Mandić u: Novak 1981: 20). Mira Muhoberac (2016) u svom će radu „Stvarnost kao govor, pitanje, osluškivanje i šutnja u prozi Slobodana Novaka” u ovoj prozi prepoznavati „pripovjedačevu iskošenu etiku u ja-obliku” (196). Ona na jednom mjestu povezuje unutarnje i vanjsko u prozi Slobodana Novaka te povezujući naslove njegovih djela s tom dinamikom odnosa, tvrdi kako

Novakova proza u svom egzistencijalnom temelju nosi barem dvije, često u sebi odzrcaljujuće odrednice: jednu koja se odnosi na stvarnost vlastita okruženja, a drugu koja se odnosi na unutarnju stvarnost vlastitosti: *zavičaj* je izgubljen kao čovjek u vremenu, *grad* je tvrd kao glava, u konstituirajućem okružju zidina, *mirisi, zlato i tamjan* isprepleću svakodnevnu i biblijsku pozornicu, *jug* je misaono oprisutnjen, *metak* je dolutao kao izgubljen čovjek, *dnevnik* je intiman zapis autobiografije, *izvanbrodski* upućuje na plovljenje izvan brodsoga smjera zadanosti, a *pristajanje* označuje i prizorišta u glavi i ona u zaustavljenosti egzistencijalnoga i stvarnosnoga putovanja i mizanscenu plovidbe. (185)

4. SUVIŠNI SUBJEKT KOJI ŠUTNJOM GOVORI

Anita Šikić (1988) u svojoj analizi pripovjedača u Novakovoj novelistici dolazi vrlo blizu pojmu suvišnoga subjekta smatrajući kako je Novakov pripovjedač „sposoban graditi sebe kao nesposobnog i nesigurnog, premda njegov način pripovijedanja dokazuje neprestanu samosvjesnost” (108). Nadalje Šikić ovu poziciju pripovjedača naziva autsajderskom: „lako je uočiti da je pripovjedač vrlo blizak likovima koji imaju obilježenu autsajdersku egzistenciju. Pripovjedač se često poistovjećuje s njima pa tako pounutruje njihove živote i oni postaju dio njega” (116). I ovdje je posrijedi preferiranje pozicije suvišnoga subjekta, i to ne kako bi se istaknulo ili ukazalo na njegov smanjen značaj, nedosljednost, nepouzdanost ili tomu slično, već upravo suprotno, kako bi se tom pozicijom suvišnost prometnula u posebnu, ‘iskošenu perspektivu’ koja nam pokazuje pripovjedni svijet u drugom svjetlu, onom koji je promatran očima suvišnoga subjekta.

Nije stoga neobično da se toj iskošenoj, naoko poremećenoj perspektivi te čudaštvu kao sukobu s normalnošću i autsajderstvom pridodaje i temeljna

gesta i strategija Novakova pripovijedanja, a to je šutnja.⁹ Tematiziranje šutnje višeslojno je i komunikacijski iznimno zahtjevno. „Mudro šutjeti” u Novakovu slučaju znači itekako rječito govoriti, ali to onda nije govor na koji smo navikli, a koji se tiče dešifriranja rečenoga, već još i više, to postaje dekodiranje nerečenoga i prešućenoga. Zato ‘govoriti o nebitnom’ za Novaka ne znači samo popunjavati praznu (pripovjednu) tišinu, već to za njega znači upravo šutjeti, ali onom šutnjom koja u sebi sadrži višak značenja. Višak je to koji je prebačen na razinu adresata, čitatelja čija je zadaća, kako je ranije istaknuto, sudjelovati u konstituciji značenja. Andrea Milanko u svom tekstu „Slobodan Novak: stvarati na svoju sliku” (2022) pozabavila se problematikom šutnje i u tom tekstu autorica pokazuje povezanost Novakovih naslova sa šutnjom: „malo je koji pisac obradio šutnju na toliko mnogo razina kao Novak, sugerirajući često naslovima da mu je stalo ili do toga da se glas probije preprekama usprkos (*Glasnice u oluji*) ili pak da zabilježi pokušaje da ga se ušutka (*Silentium*), da ne govorimo o izravnoj tematizaciji fascinacije glasom *Badesse madre Antonije*” (184).

Šutnju u Novakovoj prozi možemo promatrati barem na dvije razine: prva se tiče odnosa pripovjedačeva govora i šutnje u procesu konstitucije pripovjednog identiteta,¹⁰ i na toj razini možemo jasno uvidjeti da je Novakovo preferiranje suvišnih subjekata kao slabih junaka u konstituciji priče povezano ili s njihovom šutnjom ili s njihovim ušutkivanjem. S druge strane druga razina fenomena šutnje tiče se pitanja koje šutnja otvara, a odnosi se na cjelokupno književno polje i šutnju, odnosno prešućivanje. Prva razina zahvaća unutar dijegetsku razinu same priče, dok je druga razina prebačena na komunikacijsku instancu čitava pripovijedanja te se šutnja problematizira na izvandijegetskoj razini na kojoj (prešutno) ostaje pitanje koliko šutnja (ili

⁹ O temi šutnje pisalo se i analiziralo u interpretacijama i analizama Novakove proze, poglavito u članku Dragana Gligore „Nasmijano bezumlje u *Izvanbrodskom dnevniku* Slobodana Novaka” (2019) te u knjizi *Dalje treba misliti* Andree Milanko (2024). Od brojnih citata posvećenih šutnji u Novakovu proznom opusu vrijedi istaknuti sljedeći citat kojim se oprmjeruje način na koji Novakov pripovjedač (i lik) ‘verbalizira i konkretizira’ šutnju: „Tipično novakovskim postupkom tuđoj se šutnji pronalaze riječi (*razumetevimene*) i interpunkcijom (trotičje) se aludira na prešutni sporazum, no vlastita se šutnja istovremeno verbalizira (za čitatelja) i uskraćuje (likovima), kao u romanu *Pristajanje*: ‘Nisam mu imao što reći’” (Milanko 2024: 37). Vladimir Biti pak o šutnji govori u poveznici s Freudovim konceptom nagona za smrću: „drugi podjednako frekventni *mise en abîme* zauzlane strukture Novakova diskurza jest izražena potreba iskustvenog ja za šutnjom. Po Freudovoj je analizi šutnja egzemplarna manifestacija nagona za smrću” (Biti 2005: 222).

¹⁰ U noveli *Južne misli* čitamo: „Ja sam ja kada šutim. Ja sam čovjek kada šutim. Kada šutim, ja sam ono što jesam. Razumiješ li?” (Novak 2009: 241).

prešućivanje) oblikuje samo polje književnosti. I zato na unutardijegetskoj razini vrijedi postaviti pitanje: ‘što ako Novakova priča neprestano ‘prešućuje glavno’, kao što se to lik u *Izvanbrodskom dnevniku* hvali?’¹¹ Čitatelj je stalno u napetosti i neudobnom položaju ulazeći u tu ‘iskošenu perspektivu’ pitajući se: ‘što ako je priča poput krivog traga koji nas ne dovodi do željena cilja pripovijedanja?’ Drugim riječima, čitateljsko „udaljšavanje od moguće identifikacije” o kojoj govori Maroević (usp. 2011: 10) kao da se najjasnije očituje u susretu s onim elementima pripovjednog maskiranja u kojima pripovjedač govori o nebitnom, dakle šuti.

Slijedimo li taj trag šutnje, odnosno prešućivanja, kao strategije govora o nebitnome (a nije li književnost sa svojim likovima, zapletima, višestruko ispresijecanim polifonijskim glasovima upravo ‘govor o nebitnome’ *par excellence?*), tada će se pokazati sva kompleksnost Novakova pisanja. Šutnja tada počinje figurirati u Novakovu proznom djelu i kao strategija rečenoga, a dakako i kao strategija nerečenoga ili prešućenoga, i možda je to mjesto na kojem valja tražiti političku gestu Novakove proze. O tome je, doduše uz psihoanalitičku paralelu s pričom o Edipu, u svojoj studiji *Revolucija i melankolija* pisala Tatjana Jukić (2011: 73). Šutnja doista okreće smjer interpretativnog procesa čitanja književnosti jer ako poslušamo glas pripovjedača iz novele *Dalje treba misliti* koji nudi stanovitu ‘ideologiju šutnje’ u sljedećem citatu:

Maka nije budala, to hoću reći. To moram svakako reći kada je riječ o ideologiji šutnje. Ili, svejedno, recimo: ideologiji priče. Hoću reći: valjalo bi šutjeti o bitnim stvarima. Ili, ako tako baš moramo – govoriti o nebitnima. Tako se ne može postati jedan od bezbrojnih sizifa ili tantala. Bogovi tako ne znaju gdje nam je peta na koju smo ranjivi, a kažnjavaju nas samo prema našem jeziku koji je skrivač i pobjegulja. [...] Treba šutjeti o onome o čemu šutljivi mudraci govore. Ne smijemo biti mudri ni šutljivi. Mi treba da ništa ne moramo biti. Ideologija šutnje mora nam pomoći da budemo kakvi jesmo, bez opasnosti da postanemo junaci. (Novak 2009a: 111)

tada, riječima Dragana Gligore: „ideologija šutnje tako, još jednim obratom, postaje ideologijom priče, odnosno pripovijedanja, koja se temelji

¹¹ „Možda mi zapravo kreće na bolje, zašto da ne?! Jer ovdašnja znanost je spoznala kako je bolestan onaj tko ima izražene komplekse i svoju prevalentnu misao, tko gnječi uporno svoju temu, tko je opsjednut svojom nekom istinom, mučninom ili boli. A normalan čovjek bi morao, prema toj modernoj psihijatriji, govoriti valjda o stvarima koja ga se ne tiču! Pa da! O sporednim stvarima! Kao što sam jednom davno bio već, i prije Freuda, sâm i neznanstveno zaključio: prešutjeti glavno. [...] Danas bih mogao kao slobodni luđak izvikivati okolo sve što sam nekoć prešućivao. Pa i ono glavno” (Novak, 2009b: 260).

na pripovijedanju o nebitnom da bi se izbjegao gnjev bogova – vladajućih ideologa” (2019: 86). Ili, kako je to sažeto istakla Mira Muhoberac: „Novakov prozni govor uvijek će biti glas koji čuva šutnju” (1989: 423).

Stoga ta šutnja nema ono primarno i prividno značenje „ne reći ništa” budući da je ona ključna za pripovjednog (suvišnog) subjekta upravo kako bi osigurala njegovu artikulaciju. Šutnja je na neki način glasnogovornica suvišnog subjekta. Bez nje on je doslovno bez glasa, a šuteći, suvišni subjekt (doslovno šuteći, razmišljajući ili govoreći o nebitnom), paradoksalno, vrlo glasno govori. Jer ako se „govor o nebitnome” pokazuje politički i ideološki pogodnim za pričom prekrivenu šutnju, tada pripovjedač, lik, pa čak i implicitni autor u Novakovoj prozi rado zauzimaju poziciju suvišnog subjekta ili ponekad čak i suvišnu poziciju u pripovjednoj konstelaciji. Pripovjedača u priči kao da može i ne biti, kao da se trudi svojim prisustvom učiniti mogućom i svoju vlastitu odsutnost čiji krajnji doseg on vidi u „mudroj šutnji”. To se jako dobro vidi u noveli *Južne misli* kada je pripovjedač u društvu sina i supruge u posjetu Operi i on se cijelo vrijeme osjeća suvišnim, nadiru mu misli i on i tu razvija tezu o tome koliko je šutnja dragocjena. Ironično, u jednom se trenutku razvija dijalog između njega i supruge, a uključuje se i sinov glas te se njegove misli o šutnji prekidaju riječima: „Zašto šutiš?” i „Tata, pričaj nešto”,¹² čime se njegova pozicija suvišnog subjekta samo dodatno pojačava.

Premda nije u svim prozama jednako dosljedno provedena, ipak se pozicija suvišnog subjekta pokazuje dovoljno produktivnom s jedne strane za akcijsku neproduktivnost, za ne-djelovanje, ali s druge to šutnjom zaštićeno nedjelovanje pripovjedno je vrlo djelotvorno. Kao da se u njegovim prozama, kako na unutar dijegetskim razinama između pripovjedača i likova tako i na komunikacijskoj osi kontakta između teksta i čitatelja, oslobađa potreba ne za djelovanjem koliko za – mišljenjem. U Novakovu pripovjednom univerzumu vrijedi krilatica „šuti i misli”, umjesto pseudoprogresivističke „šuti i radi” koja ipak ima ideološke konotacije vremena u kojem je Novak stvarao.

Međutim upravo se u tom manevru odustajanja, koraka unatrag,¹³ „govora u prazno”, „govora o nebitnome” kao inauguracije šutnje, pozicioniranja sebe na rub dijegetskog prostora gdje se osluškuje, promatra, opaža,

¹² „– Zašto si ušutio? – pita nedužno Draga. – Mogao bi ipak nešto reći! – Tata, pričaj nešto! – moli dečko” (Novak 2009a: 242).

¹³ Ili kako je već napomenuo Biti: „uzlanja” prema onoj Novakovoj *Avanti adagio, quasi indietro* u motu novele *Dalje treba misliti* (Biti 2005: 223; Novak 2009a: 104).

sanja, pa i bunca, bulazni, izmišlja, pretvara, pozicija suvišnog subjekta pokazuje strategijom same književnosti koja se, dok iznevjerava očekivanja čitatelja, i sama promiseće u političku gestu. Drugim riječima, Novak nas svjesno i hotimično uljuljkuje u sjetni, mediteranski, otočki kolorit kako bi nas udario maljem misli i ‘ideologijom šutnje’ koja ječi i odzvanja u njegovu pripovjednom labirintu. Književnost je to „mrkve i batine”, gdje se čitatelj neprestano kreće labavom granicom pripovijedanja i života, književnosti i kvaziautobiografije, gdje pročitano tek kasnije postaje „teško probavljivo” nastavimo li metaforu želučanih i crijevnih tegoba iz novele *Tvrđi grad*.

5. ZAKLJUČAK

Temeljno pitanje i dalje ostaje pitanje krajnjeg adresata ove proze, je li suvišni subjekt kojim se Novak naveliko koristi u svojim djelima zaslužan za podiranje političkog sistema, ljudske gluposti, pozicije pripovjedača ili je pak on instrument preispitivanja granica same književnosti koja odustaje od velike geste priklanjanja nekom jasno utvrđenom sustavu značenja? U pokušaju odgovora na to pitanje Dragan Gligora u svojoj analizi Novakova romana *Izvanbrodski dnevnik* nudi vrlo zanimljiv odgovor povezujući Novakove pripovjedne postupke s postmodernom: „umjesto praznog govora zahtijeva se ideologija šutnje, koja upravo u ovom romanu doživljava svoj paradoks jer ne samo da se šuti nego se govori naveliko o nebitnom i to je ‘besmisleno konverziranje’ postupak svojstven postmoderni kada se sve urušava i kada se postavlja samo pitanje ideologije i jezika” (2010: 96). Da je to pitanje ipak nerješivo, zaključuje i sam Gligora konstatirajući kako „odnos između jezika i ideologije nije razriješen, kao ni odnos između ideologije šutnje i ideologije priče” (isto).

Zaključno bi se ipak moglo reći kako višeznačnost i dosljedno provedena iskošenost pripovjedačeve perspektive te suvišnost protagonista u pripovjednom svijetu ostavljaju otvorenim pitanje kojem je sustavu vrijednosti, diskurzu, znaku ili kojoj publici ova književnost upućena. I dobro da je tako jer u Novakovim manevrima bilo s vlastitim autobiografskim pikanterijama bilo s njegovim proznim tekstovima, intervjuima i ostalim zapisima ostaje zapravo sama književnost kao truda vrijedan književni zalogaj da ga se dešifrira u nekom novom interpretacijskom ključu i kontekstu. Književnost je to igre skrivača gdje se suvišni subjekt bilo kao pripovjedač bilo kao lik bilo kao čak i sam autor vješto trudi sakriti u mudroj šutnji, a budući da tekst ne

prestaje govoriti o naoko nebitnome, dakle opet na neki način – šuti, pitanje značenja ostaje otvoreno.

LITERATURA

- Biti, Vladimir. 2005. *Doba svjedočenja – tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Donat, Branimir. 1971. *Strujanja u novijoj hrvatskoj noveli*. Split: Nakladni zavod Marko Marulić.
- Gligora, Dragan. 2019. Nasmijano bezumlje u *Izvanbrodskom dnevniku Slobodana Novaka*. *Umjetnost riječi*, LXIII, 1–2, 77–99.
- Jukić, Tatjana. 2011. *Revolucija i melankolija: granice pamćenja hrvatske književnosti*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Mandić, Igor. 1970. *Uz dlaku*. Zagreb: Mladost.
- Maroević, Tonko. 2011. Nesmiljeno, a s podsmijehom. *Glasnice u oluji. Sabrana djela Slobodana Novaka*. Zagreb: Matica hrvatska. 5–34.
- Milanko, Andrea. 2022. Slobodan Novak: stvarati na svoju sliku. *Dani Hvarskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 48, 1, 179–195.
- Milanko, Andrea. 2024. *Dalje treba misliti – pripovjedna proza Slobodana Novaka*. Zagreb: Durieux.
- Muhoberac, Mira. 1989. Kako komunicirati paralipsu. *Quorum*, V, 1 (24), 418–424.
- Muhoberac, Mira. 2016. Stvarnost kao govor, pitanje, oslušivanje i šutnja u prozi Slobodana Novaka. *Treći Šoljanov zbornik: 11.–20. Dani Antuna Šoljana* [ur. Boris Domagoj Biletić]. Rovinj – Pula: POU Grada Rovinja; Istarski ogranak Društva hrvatskih književnika. 185–207.
- Novak, Slobodan. 1981. *Izabrana proza* (Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 160). Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Novak, Slobodan. 2009a. *Dalje treba misliti. Sabrana djela Slobodana Novaka*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Novak, Slobodan. 2009b. *Izgubljeni zavičaj. Sabrana djela Slobodana Novaka*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Novak, Slobodan. 2010. *Izjašnjanja. Sabrana djela Slobodana Novaka*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Šikić, Anita. 1988. Evolucija pripovjedača u novelistici Slobodana Novaka. *Croatica*, XIX, 29, 81–120.
- Škvorc, Boris. 2005. *Gorak okus prešućenog*. Zagreb: Alfa.

SAŽETAK

U pripovjednom opusu Slobodana Novaka kraće proze, novele i pripovijetke zauzimaju važan dio njegova opusa. Unatoč raznorodnosti pripovjednih postupaka, tema i načina na koji Novak gradi priču, u njegovim se kraćim prozama može primijetiti pozicioniranje pripovjednog protagonista na rub dijegetskog prostora. Bilo da je riječ o slušanju, osluškivanju (*Badessa madre Antonia*, *Tvrđi grad*), odsutnom razmišljanju (*Južne misli*, *Treba umrijeti logično*), asocijativnom i onirički intoniranom pripovijedanju (*Živjeti za našu stvar*) ili pak da se protagonist nalazi u funkciji sudionika (*Deložacija*) ili promatrača, zajedničko njegovim prozama preferiranje je suvišnog subjekta čije postojanje otvara potrebu za pričom (*Dalje treba misliti*). U radu će se analizirati upravo ta inauguracija suvišnog subjekta kao pripovjednoga generatora same priče koji priču nerijetko zastire šutnjom bilo da promatra, misli, osluškuje ili pak „govori o nebitnom”. U različitim kontekstima i koloritima djetinjstva, otoka, grada, povijesnih događaja i prevrata Novakov suvišni subjekt bilo da je riječ o pripovjedaču, liku ili više njih, nudi kritički i ironijski intonirano pripovijedanje koje u interpretativnom i čitateljskom odmaku (p)ostaje zahtjevno i višeznačno.

Ključne riječi: pripovijedanje; Slobodan Novak; novela; suvišni subjekt; šutnja



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Izvorni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.68.5>

UDK: 821.163.42.09Novak, S.

821.163.42.09:002

Primljen: 18. IX. 2024.

Prihvaćen: 5. X. 2024.



NE-PRISTAJANJE ROMANA MIRISI, ZLATO I TAMJAN – NOVA ČITANJA I TEKSTOLOŠKA RAZMIŠLJANJA

Monika Batur

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

mobatur@m.ffzg.hr

ABSTRACT

NEW READINGS AND REFLECTIONS ON TEXTUAL
STUDIES OF SLOBODAN NOVAK'S NOVEL *GOLD, FRANKINCENSE
AND MYRRH (MIRISI, ZLATO I TAMJAN, 1968)*

The symposium's headline slogan in honor of Novak's 100th birthday, *Dalje treba misliti* (which can be translated as *You have to think further*), understood as a guiding thread of Novak's poetics, is reflected throughout his oeuvre on multiple levels – intellectual, thematic, and formal. This paper will propose that this idea is also manifested in author's resistance to creating final versions of his texts, leading to a phenomenon of non-finalization, or non-conformity in his literary works. This is particularly evident in Novak's repeated revisions of the novel *Gold, Frankincense and Myrrh (Mirisi, zlato i tamjan, 1968)*, as illustrated by differences between various published editions of the same novel. The notion of a text as something continually revised (regardless of its form in any given published edition) and the perception of writing as an open-ended creative process striving for freedom – even beyond the limits of a single edition – are presented as the central ideas of this paper. *Gold, Frankincense and Myrrh* serves as a representative example of a poetics where the pursuit of freedom unfolds on multiple levels: in narrative structure, character development, symbolism, aesthetics, and in this conceptual approach to revision and the idea of *completion through incompleteness*. The methodological and conceptual affinity of this work can be seen in approaches such as genetic criticism and the theory of the fluid text, among others. The research corpus consists of individual editions of the novel *Gold, Frankincense and Myrrh*, where textual differences can be observed. Using

a textological-bibliographic approach, with methods of informative reading in the first phase and close and comparative reading in the second phase, text strings are created, which serve as the fundamental units of analysis in this study. In addition to the research component, the issues of accessing the novel with modifications and determining the boundaries of the text are also explored.

Keywords: Slobodan Novak; *Gold, Frankincense and Myrrh*; textual studies; fluid text

1. UVOD

Razmatrajući različite osobitosti Novakova lika i djela, odnosno njegova opusa i poetike, uočila se i ona koja se tiče autorskoga višestrukog doradi- vanja vlastitih tekstova, i to završenih i već objavljenih djela. U ovome će se radu stoga predstaviti razmišljanje da se naslov Novakove novele, ujedno i naslovna krilatica simpozija organiziranoga u čast Novakove stote godišnjice rođenja – *Dalje treba misliti* – prepoznaje na više razina njegova opusa, odnosno ostvaruje i u ideji autorova *nemirenja* s konačnim inačicama teksta nekoga djela ili u svojevrsnome fenomenu *ne-pristajanja* književnoga djela, i to na primjeru kulturnoga romana *Mirisi, zlato i tamjan* koji je na hrvatskome jeziku i u hrvatskim nakladama izišao u više od deset izdanja.

Prikazat će se bibliografska povijest navedenoga djela, raspravit će se o fenomenu autorskoga kritičkog i novog čitanja vlastitoga djela, autorskih dorada i prerada već objavljenih tekstova te će se prikazati analiza pojedinih izdanja romana *Mirisi, zlato i tamjan* zasnovana na tekstološko-bibliografskom pristupu.

Važno je naglasiti da cilj rada nije iznošenje stavova vrednovanja ni estetske procjene inačica, kao ni analiza promjena vezana uz jezičnu politiku i mijene uvjetovane sociolingvističkim čimbenicima, nego je cilj analitičkim pristupom prikazati činjenično stanje tekstnih mijena te pokušati uvidjeti do kojih razina one utječu na značenje, odnosno na eventualne promjene značenja.

2. TEORIJSKI PRISTUPI AUTORSKIM DORADAMA TEKSTOVA

Načelno gledajući, dotjerivanje i prerađivanje tekstova nije nepoznata pojava u povijesti književnosti – primjerice o Krležinu opusu i stvaralačkome procesu navodi se da „konstitutivnu nedovršivost pisanja i opusa pokazuju opetovane preradbe tekstova u ponovljenim izdanjima i mijenjanje koncepcije pojedinih cjelina unutar izabranih i sabranih djela” (Brek 2013) te se također otvara ideja o tome da „stilematske odlike dopuštaju analizu cjelokupnoga djela

kao procesualnoga i cikličkoga sustava” (isto). Nadalje Ivan Majić (2017) u studiji o Meši Selimoviću raspravlja o njegovoj neprestanoj angažiranosti i intervencijama u vlastita djela:

Ako je kod Meše Selimovića jedan od temeljnih impulsa pisanja revidiranje i pokušaj suočavanja (razračunavanja) s prošlim iskustvom, i to na svim razinama, od fabularne razine priče do autorske razine diskursa (knjiga *Sjećanja*), logičnim se čini pokušaj revizije i autokomentara romana i pripovijedaka. U pozadini je tog postupka mnogo složenija i dublja konstelacija vjerovanja u mogućnost da se pisanjem s tim prošlim iskustvom „jednom zauvijek razriješi”, odnosno, da se cjelokupno pisanje presudno za čovjekovo iskustvo time što mu pomaže da se riješi „aveti prošlosti”. (23)

Osim ovih primjera interveniranja u tekst, praksa doradivanja vlastitoga teksta, kako svjedoči književna povijest, može biti radikalizirana do mjere brisanja dijela teksta, reduciranja dijelova sadržaja, odricanja od vlastitoga djela u potpunosti, ograđivanja od „poroda od tmine”, oporučnih zahtjeva uništavanja djela i sl.

U kontekstu revidiranja i interveniranja u vlastita već završena i objavljena djela, kada je riječ o opusu Slobodana Novaka, o njegovu djelu, ali i autorskim osobinama, najpoznatiji je (i najočitiji) slučaj novele *Badessa madre Antonia*, koja supostoji u dvjema različitim inačicama, (prvoj, objavljenoj 1952, koja je dulja u odnosu na drugu iz 1987). Dakle razlika dvaju ostvarenja iste novele uočljiva je već na razini duljine teksta, ali također o tim dvjema inačicama pokrenute su razne rasprave – autor je u više navrata iznio argumentaciju zašto se opredijelio za novu inačicu, dok je kritika s druge strane zagovarala povratak prvoj inačici. Prilikom zaključivanja *Sabranih djela Slobodana Novaka* u Matici hrvatskoj doneseno je kompromisno rješenje da se u četvrtom svesku s ostalim kratkim prozama objave obje inačice novele u istoj publikaciji, jedna za drugom, kako se u konačnici čitateljima ne bi uskratila mogućnost izbora (Novak 2009a: 71–85).

S druge strane kritici, javnosti i čitateljskoj publici manje je poznat slučaj doradivanja teksta romana *Mirisi, zlato i tamjan* prilikom priređivanja novih izdanja istoga djela. Iako se informacije o doradama i dopunama najčešće nalaze u uredničkim bilješkama i napomenama pojedinih izdanja, pretpostavlja se da većina čitatelja te detalje propušta, namjerno ili nenamjerno, fokusirajući se na samu srž romana, čak neovisno o čitateljskome iskustvu, teorijskoj potkovanosti, namjeri ili vrsti čitanja.

Razlog intrigantnosti teme opetovanih autorskih intervencija u vlastita djela, obrađene u ovome radu, krije se u tome što je riječ o intervencijama u

antologijskome romanu, klasiku novije hrvatske književnosti koji je „već u doba kada se pojavio, iznimno visoko ocijenila književna kritika” (Hekman 1997: 312), odnosno o romanu koji je „nesumnjivo kapitalni rad u opusu Slobodana Novaka” (Mandić 1981: 12).

Teorijska uporišta ovoga rada prepoznaju se u nekoliko različitih tekstoloških pristupa u kojima se raspravlja i naglašava važnost bibliografske povijesti i razvoja djela. Dubinska i pomna priprema svakoga novog izdanja, makar ono u konačnici zaista bilo ponovljeno, morala bi se temeljiti na određenju raspona prethodnoga tekstnog niza na temelju kojeg će priređivač uočiti i razumjeti razvojne procese djela i nadalje razvijati pripremu novoga izdanja (Kapetanić 1961). U tome kontekstu tekstološka rasprava koju je navedeni autor iznio o izdavanju novijih klasika i dalje je vrlo aktualna:

Tekstološko izdavanje, koje polazi od tekstovne cjeline, odnosno varijantnog niza kao osnovice s različito efikasnim dijelovima, djeluje izvan okvira tradicionalno isključivog principa „posljednje autorske volje”. Jer, podvrgnut cjelini književnog djela, prvo uključuje izbor, a zatim dokazivanje zaključno ostvarene verzije teksta. Ostvaruje to služeći se uvijek rezultatima od ostalih književnih proučavanja, ali postupa, prije svega, na osnovi vlastitih kritičkih kriterija razumijevanja i svagda iznova živog osvajanja unutrašnje logike umjetničkog djela. U tome je i smisao tekstologije kao pristupa književnom djelu. (59)

Bliskost istraživačkoga pitanja u ovome radu i poimanja književnoga djela u većoj mjeri kao *procesa* ili metafore djela kao *energije* (Bryant 2005: 66), a u nešto manjoj mjeri kao *rezultata*, može se pronaći i u različitim nacionalnim i kulturnim tradicijama prakse i teorije koja nastaje na razmeđu tekstologije i izdavačke djelatnosti, a koje se bave različitim inačicama teksta kao i njegovom genezom, pa je tako iznimno jaka francuska tradicija *critique génétique*, talijanska *variantistica* ili pak njemačka *Editionswissenschaft* (usp. Van Hulle 2007).

Genetski kritičari usredotočeni su na vremensku dimenziju pisanja, a konačni oblik djela zapravo je posljedica brojnih izmjena, promjena, brisanja i transformacija teksta koje ovi istraživači smatraju iznimno bitnima u razumijevanju književnosti (Van Hulle 2007). Stvaralački proces čini cjelokupna memorija vezana uz njega, a u praktičnom smislu ovaj pristup uključuje analize različitih vrsta građe koje mogu služiti kao dokaz stvaralačkoga procesa: od rukopisa, bilježaka s margina, popratnih papira, dodatnih inačica teksta u strojopisnome obliku ili računalnome ispisu, odnosno sve građe koja je prethodila onoj posljednjoj autoriziranoj inačici rukopisa prije same objave.

Iako se pronalazi bliskost u poimanju djela kao tekstnoga procesa, razlika u pristupu istraživanju u ovome radu na primjeru romana *Mirisi, zlato i tamjan* u odnosu na genetsku kritiku leži u tome što su jedinice analize samo objavljene inačice djela, a ne i cjelokupna građa, poput rukopisa i bilježaka, koja je prethodila objavljivanju djela.

Djelo koje uključuje više izdanja, a među njima osim formalnih obilježja postoje i (neprepoznate) razlike u samome tekstu, odnosno podrazumijeva tekstove jednoga djela koji podliježu reviziji, Bryant (2005; 2007) imenuje *fluidnim tekstovima*. Proučavanje fluidnosti tekstova u ovome smislu važno je jer otvara prostore razumijevanju nevidljivih procesa stvaranja u prvome redu, koje možemo staviti u širi kontekst proizvodnje te, u konačnici, razumijevanju konzumacije kulture i kulturnih izričaja.

3. BIBLIOGRAFSKA POVIJEST ROMANA *MIRISI, ZLATO I TAMJAN*

Roman je na hrvatskome jeziku objavljen u više od deset nakladničkih izdanja. Rukopis za prvu objavu romana završen je 1967, a prvi put objavljen 1968. u Matici hrvatskoj. Potom je 1969. objavljen u drugome, ponovljenom i neizmijenjenom izdanju istoga nakladnika, a zatim su slijedila dva izdanja Školske knjige, 1974. i 1980, u kojima urednik napominje da izlaze „s neznatnim autorovim ispravcima” (Car 1980: 180). Unutar Matičine edicije *Pet stoljeća hrvatske književnosti* 1981. Igor Mandić priredio je izbor Novakove proze, uključujući roman *Mirisi, zlato i tamjan*, a napomene o izmjenama ili ispravcima teksta nema. Godine 1985. roman izlazi u Znanju, u Biblioteci *Evergrin* uz oznaku da je to 6. popravljeno izdanje. U sarajevskoj Svjetlosti izlazi 1989. godine, dok u izdanju Globusa 1990. izlaze *Djela Slobodana Novaka*, a u romanu *Mirisi, zlato i tamjan* na samome kraju stoji bilješka *Zagreb, 1967*, što se može smatrati svojevrsnom autorizacijom inačice djela prema izvornome rukopisu. Matica hrvatska 1997. pokreće nakladničku cjelinu *Hrvatski roman* i otvara je upravo romanom *Mirisi, zlato i tamjan*. U uredničkoj napomeni navodi se da sam autor za ovo izdanje „bilježi da je deveto, popravljeno i dopunjeno” (Hekman 1997: 318).

Izdanje u *Večernjakovoj biblioteci* izašlo je 2004, a za njega se može pretpostaviti da je priređeno prema prethodnome izdanju iz 1997. godine. Iste godine roman izlazi i u Beogradu u biblioteci *Ninova nagrada kritike za roman godine: deset najboljih*.

Unutar *Sabраниh djela Slobodana Novaka* Matica hrvatska 2009. godine priređuje i objavljuje novo izdanje romana *Mirisi, zlato i tamjan* s uredničkom napomenom: „U ovoj knjizi objavljuje se zaključna autorova redakcija” (Novak 2009b: 225).

Na temelju pregleda bibliografskih podataka može se pretpostaviti da gotovo svako pojedino izdanje od navedenih sadrži svojevrstne autorske intervencije, dok će daljnjom analizom biti utvrđeno koje su to i kakve promjene.

4. ISTRAŽIVANJE IZMJENA U ROMANU *MIRISI, ZLATO I TAMJAN*

Nastojanje ovoga rada bilo je ući u pomno i usporedno čitanje više izdanja romana *Mirisi, zlato i tamjan* te stvoriti tekstne nizove koji će omogućiti analizu autorskih promjena teksta kako bi se pokušala utvrditi njihova poetološka obilježja iz kojih će se, u konačnici, moći uočiti razvoj proučavanoga djela. S obzirom na to da je opseg ukupnoga korpusa preširok u odnosu na vrijeme raspoloživo za pripremu ovoga rada, nije bilo moguće provesti dubinsku tekstološku analizu svakoga pojedinog izdanja u odnosu na prethodno izdanje, odnosno na ostala izdanja. Stoga je bilo potrebno iz cjelokupnoga korpusa svih dostupnih izdanja romana *Mirisi, zlato i tamjan* koja su objavljena za života autora (1924–2016) suziti korpus, odnosno stvoriti istraživački uzorak prigodnoga tipa.

Početnom analizom i informativnim čitanjem uočeno je da su autorske intervencije frekventnije sukladno protoku vremena te da se korpus može označiti, a u konačnici i podijeliti na dvije skupine prema vremenskom slijedu izdavanja romana, odnosno napredovanja u količini intervencija: tako su u prvoj skupini izdanja objavljena od 1968. do 1990, a u drugoj od 1997. do 2016. godine. Prvu skupinu izdanja čine ona u kojima se u odnosu na svako prethodno radi uglavnom o izmjenama korektorskoga, lektorskoga i pravopisnog tipa te se može reći da su ona sadržajno i značenjski gotovo neizmijenjena, dok drugu skupinu čine izdanja u kojima je uočeno više intervencija koje prelaze granice redaktorskih, korektorskih i sl. izmjena, a tiču se stilskih i leksičkih razina, što ujedno može otvarati pitanja i o razvoju značenja teksta.

Na temelju tih saznanja i navedene podjele pristup dubinskoga i usporednoga čitanja upotrijebio se za usporedbu prve skupine korpusa s drugom skupinom korpusa, odnosno ranijih izdanja s kasnijima, pri čemu su za analizu izabrana izdanja iz sljedećih godina: 1968, 1974. i 1981. iz prvoga dijela

korpusa te 1997, 2004. i 2009. iz drugoga dijela korpusa. Važno je naglasiti da se u izdanju koje se navodi kao „zaključna autorova redakcija” (Novak 2009b: 225), dakle u *Sabranim djelima* iz 2009, iz uredničke napomene iščitava da promjene ne utječu na opći smisao romana: „ni jedan od tih ispravaka nije mijenjao smisao ili aluzivnost što ih je diktiralo vrijeme nastanka te je bez obzira na spomenute intervencije očuvana izvornost teksta nastalog 1967/68” (isto). Iako ova napomena uredništva naglašava da intervencije i dorade romana nisu mijenjale njegov smisao, smatra se važnim prikazati promjene kako bi se na temelju uvida stekli preduvjeti za njihovu analizu i definiranje povijesne preciznosti, odnosno omogućio uvid u evoluciju teksta i njegova konteksta.

Promjene, s naglaskom na one koje se tiču sadržaja, stila ili strukture, tablično su prikazane kroz raspon tekstnih nizova izabranih izdanja, s isječcima onih mjesta iz romana na kojima je u određenome izdanju uočena promjena. Izabrana izdanja prikazuju se u nizu u kojemu možemo pratiti izvorni oblik koji se prenosi kroz nekoliko uzastopnih izdanja, potom prijelomno izdanje s promjenom koja se onda u tome obliku prenosi sve do iduće promjene ili do završetka niza.

Tablica 1. Leksička promjena

Novak (1968: 10)	Novak (1974: 21)	Novak (1981: 284)	Novak (1997: 12)	Novak (2004: 11)	Novak (2009b: 10–11)
Nismo se mogli sporazumjeti. Sagnuo sam se da podignem kabao, sagnula se brzo i ona, krenuli smo kao dvoje bezveznih budala kroz mračni vrt u dvorište, šibani jugom.	Nismo se mogli sporazumjeti. Sagnuo sam se da podignem kabao, sagnula se brzo i ona, krenuli smo kao dvoje bezveznih budala kroz mračni vrt u dvorište, šibani jugom.	Nismo se mogli sporazumjeti. Sagnuo sam se da podignem kabao, sagnula se brzo i ona, krenuli smo kao dvoje bezveznih budala kroz mračni vrt u dvorište, šibani jugom.	Nismo se mogli sporazumjeti. Sagnuo sam se da podignem kabao, sagnula se brzo i ona, krenuli smo kao dvoje bezveznih budala kroz mračni vrt u dvorište, šibani jugom.	Nismo se mogli sporazumjeti. Sagnuo sam se da podignem kabao, sagnula se brzo i ona, krenuli smo kao dvoje bezveznih budala kroz mračni vrt u dvorište, šibani jugom.	Nismo se mogli sporazumjeti. Sagnuo sam se da podignem kabao, sagnula se brzo i ona, krenuli smo kao dvoje bezvezne hudobe i bene kroz mračni vrt u dvorište, šibani jugom.
<i>Izvorni oblik</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Izmjena 1: leksik</i>

Leksička promjena u tablici 1 prikazana u rasponu tekstnoga niza te identificirana u izdanju iz 2009. može se tumačiti na način da zamjena riječi *budala* s riječima *hudoba* i *bena* svjedoči o intervenciji u izvorni tekst romana na više razina: izborom riječi koja su obilježena bilo mitološkim imaginarijem, arhaičnošću ili regionalizmom, stil pripovjedačeva glasa dodatno se usavršava i potvrđuje stavove kritike da je svaka Novakova izmjena i dorada teksta pomno osmišljena. Također razmatrajući pripovjedačev glas u kontekstu promjena, identificira se svojevrsno pojačavanje emotivne razine poruke, odnosno produbljivanje emocionalnoga dojma i tona izraza, koje je uočeno i na drugim mjestima koja su doživjela intervencije.

Tablica 2. Dopuna monologa

Novak (1968: 14)	Novak (1974: 24)	Novak (1981: 287)	Novak (1997: 17)	Novak (2004: 14)	Novak (2009: 14)
Ali ne. Ja sam ratni vojni invalid; ona tamo stara – invalid konfiskacije, nacionalizacije i kolektivizacije, historijski invalid! A moja jadna žena i djeca uživaju u punoj slobodi plodove mojih i Madoninih velikih žrtava obilno. Deo gratias!	Ali ne. Ja sam ratni vojni invalid; ona tamo stara – invalid konfiskacije, nacionalizacije i kolektivizacije, historijski invalid! A moja jadna žena i djeca uživaju u punoj slobodi plodove mojih i Madoninih velikih žrtava obilno. Deo gratias!	Ali ne. Ja sam ratni vojni invalid; ona tamo stara – invalid konfiskacije, nacionalizacije i kolektivizacije, historijski invalid! A moja jadna žena i djeca uživaju u punoj slobodi plodove mojih i Madoninih velikih žrtava obilno. Deo gratias!	Ali ne. Ja sam ratni vojni mirmodobski civilni invalid; ona tamo stara je invalid konfiskacije, nacionalizacije, kolektivizacije, komasacije, industrijalizacije... – historijski invalid! A moja jadna žena i djeca uživaju, pijani od slobode i od elektrifikacije, plodove mojih i Madoninih velikih žrtava obilno. Deo gratias!	Ali ne. Ja sam ratni vojni mirmodobski civilni invalid; ona tamo stara je invalid konfiskacije, nacionalizacije, kolektivizacije, komasacije, industrijalizacije... – historijski invalid! A moja jadna žena i djeca uživaju, pijani od slobode i od elektrifikacije, plodove mojih i Madoninih velikih žrtava obilno. Deo gratias!	Ali ne. Ja sam ratni vojni mirmodobski civilni invalid; ona tamo stara je invalid konfiskacije, nacionalizacije, kolektivizacije, komasacije, industrijalizacije... – historijski invalid! A moja jadna žena i djeca uživaju, pijani od slobode i od elektrifikacije, plodove mojih i Madoninih velikih žrtava obilno. Deo gratias!
<i>Izvorni oblik</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Izmjena 1: izmijenjen tekst; dopune, pravopisna promjena</i>	<i>Ponavljanje izmjene 1</i>	<i>Ponavljanje izmjene 1</i>

U ovome romanu osnovnu naratološku liniju čini autodijegetsko pripovijedanje. Više je promjena koje zalaze na razinu pripovijedanja i pojačavanja ili mijenjanja tona pripovjedača, a ona koja je prikazana u tablici 2 odnosi se na produblјivanje i progušćivanje izraza, odnosno pojašnjavanje idejnoga plana prvoga lica ovoga romana. U ovome razvojnom nizu promjena je identificirana u izdanju iz 1997, a odnosi se na pojačavanje kritičkoga i ironijskog tona prema društveno zadanome i očekivanom tonu divljenja modernizacijskim valovima poslijeratne Jugoslavije.

Tablica 3. Dopuna dijaloga – ekspresivnost

Novak (1968: 8)	Novak (1974: 19)	Novak (1981: 281–282)	Novak (1997: 8)	Novak (2004: 8)	Novak (2009b: 8)
Učinilo mi se da sam začuo: „po popa”. Zastao sam, i onda gotovo potrčao k njoj.	Učinilo mi se da sam začuo: „po popa”. Zastao sam, i onda gotovo potrčao k njoj.	Učinilo mi se da sam začuo: „po popa”. Zastao sam, i onda gotovo potrčao k njoj.	Pričinilo mi se da sam začuo: „po popa, trč’ po popa!”. Zastao sam, i onda gotovo potrčao k njoj.	Pričinilo mi se da sam začuo: „po popa, trč’ po popa!”. Zastao sam, i onda gotovo potrčao k njoj.	Pričinilo mi se da sam začuo: „po popa, trč’ po popa!”. Zastao sam, i onda gotovo potrčao k njoj.
<i>Izvornik</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Izmjena 1: leksik i dopuna</i>	<i>Ponavljanje izmjene 1</i>	<i>Ponavljanje izmjene 1</i>

Autodijegetsko pripovijedanje u romanu, monološka pripovjedačeva izlaganja, ispresijecana su izravnim unošenjem citata tuđega govora ili cijelih dijaloga u narativni tok, a ono što je uočljivo iz analize promjena jest dorada navedenih dijaloških segmenata teksta i dorade upravnoga govora. U primjeru iz Tablice 3, iako je riječi o kratkome isječku teksta, razvidno je da se dijalozi sustavno zgušnjavaju, pojačava im se ekspresivnost i naglašava emocionalna napetost situacije. Na malome isječku teksta uočene su dvije promjene u nizu, ali u istome izdanju: leksička promjena *učinilo* > *pričinilo* i dopuna upravnoga govora javljaju se od izdanja 1997. do 2009.

Tablica 4a. Dorada dijaloga – obilježja osobnoga govora

Novak (1968: 9)	Novak (1974: 20)	Novak (1981: 283)	Novak (1997: 11)	Novak (2004: 9)	Novak (2009b: 9)
– I zove te moja žena malo večeras da dođeš! – Neka, bogati, jadna, putuje, znam, znam. Idem s tobom. Šta se boji, neka putuje pa gotovo!	– I zove te moja žena malo večeras da dođeš! – Neka, bogati, jadna, putuje, znam, znam. Idem s tobom. Šta se boji, neka putuje pa gotovo!	– I zove te moja žena malo večeras da dođeš! – Neka, boga ti, jadna, putuje, znam, znam. Idem s tobom. Šta se boji, neka putuje pa gotovo!	– I zove te moja žena malo večeras da dođeš! – Neka, bogati, jadna, pu tu tutuje... ajme, šta sam se sva prepala!! znam, znam da mora poč. Idem s tobom. Šta se boji, nekapu putuje pa gotovo!	– I zove te moja žena malo večeras da dođeš! – Neka, bogati, jadna, pu tu tutuje... ajme, šta sam se sva prepala!! znam, znam da mora poč. Idem s tobom. Šta se boji, nekapu putuje pa gotovo!	– I zove te moja žena malo večeras da dođeš! – Neka, bogati, jadna, pu tu tutuje... ajme, šta sam se sva prepala!! znam, znam da mora poč. Idem s tobom. Šta se boji, nekapu putuje pa gotovo!
<i>Izvornik</i>	<i>Ponavljjanje izvornoga oblika</i>	<i>Ponavljjanje izvornoga oblika; pravopisna izmjena</i>	<i>Izmjena 1: dopuna</i>	<i>Ponavljjanje izmjene 1</i>	<i>Ponavljjanje izmjene 1</i>

Još jedan primjer rada na dijalogu, ovaj put dorade dijaloga, vidljiv je u tablici 4a gdje je prikazana dorada obilježja osobnoga govora lika – u ovome slučaju Erminije, čija se govorna poteškoća, mucanje u izdanjima od 1997. nadalje sustavno dorađuje i naglašava.

Tablica 4b. Dorada dijaloga – obilježja osobnoga govora

Novak (1968: 22–23)	Novak (1974: 30)	Novak (1981: [295])	Novak (1997: 29–30)	Novak (2004: 24)	Novak (2009b: 22–23)
<p>– Šta je ona? – Žena. Moglie. – Ja sam mislila... sam mislila, da je ona infermiera. – Za vas je bolničarka. Meni je žena. Okej? – Najprvo, znaš, joj reci da su me digli pod levu i zvali u vojništvo, znaš, i da me... da me nema. A ti se sakri... – Ma dobro, dobro. Prevarit ćemo je svakako. Laku noć!</p>	<p>– Šta je ona? – Žena. Moglie. – Ja sam mislila... sam mislila, da je ona infermiera. – Za vas je bolničarka. Meni je žena. Okej? – Najprvo, znaš, joj reci da su me digli pod levu i zvali u vojništvo, znaš, i da me... da me nema. A ti se sakri... – Ma dobro, dobro. Prevarit ćemo je svakako. Laku noć!</p>	<p>– Šta je ona? – Žena. Moglie. – Ja sam mislila... sam mislila, da je ona infermiera. – Za vas je bolničarka. Meni je žena. Okej? – Najprvo, znaš, joj reci da su me digli pod levu i zvali u vojništvo, znaš, i da me... da me nema. A ti se sakri... – Ma dobro, dobro. Prevarit ćemo je svakako. Laku noć!</p>	<p>– Šta je ona? – Žena. Moglie. – Ja sam mislila... mi se činilo, da je ona kako infermiera. – Za vas je bolničarka. Meni je žena. Okej? – Ma koliko ih samo imaš, porco! Čuješ –čuješ, najprvo, znaš, ćeš joj reć, da su me digli pod levu i zvali u vojništvo, znaš, i da me... da me nema. A ti se sakri... – Ma dobro, dobro. Prevarit ćemo je svakako. Laku vam noć! – Neka se nauči, prasica! – Grazie, grazie. Altretanto.</p>	<p>– Šta je ona? – Žena. Moglie. – Ja sam mislila... mi se činilo, da je ona kako infermiera. – Za vas je bolničarka. Meni je žena. Okej? – Ma koliko ih samo imaš, porco! Čuješ –čuješ, najprvo, znaš, ćeš joj reć, da su me digli pod levu i zvali u vojništvo, znaš, i da me... da me nema. A ti se sakri... – Ma dobro, dobro. Prevarit ćemo je svakako. Laku vam noć! – Neka se nauči, prasica! – Grazie, grazie. Altretanto.</p>	<p>– Šta je ona? – Žena. Moglie. – Ja sam mislila... mi se činilo, da je ona kako infermiera. – Za vas je bolničarka. Meni je žena. Okej? – Ma koliko ih samo imaš, porco! Čuješ –čuješ, najprvo, znaš, ćeš joj reć, da su me digli pod levu i zvali u vojništvo, znaš, i da me... da me nema. A ti se sakri... – Ma dobro, dobro. Prevarit ćemo je svakako. Laku vam noć! – Neka se nauči, prasica! – Grazie, grazie. Altretanto. Baš lijepo i uljudno od jedne kontese!</p>
<i>Izvornik</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Izmjena 1: dopuna</i>	<i>Ponavljanje izmjene 1</i>	<i>Ponavljanje izmjene 1; Izmjena 2: dopuna</i>

Slično prethodnomu primjeru i u tablici 4b doraduje se i pojačava prirodnost govora, razgovornoga jezika, obilježja idiolektata likova, talijanskih izraza uklopljenih u govorni aparat primorskoga stanovništva itd. Osim toga proširuju se dijelovi dijaloga Madone i Maloga u kojima se s jedne strane doraduju Madonina osobna govorna obilježja, a s druge strane dopunjava se i izoštrava misao Maloga. U tablici 4b vidljive su čak dvije promjene u razvojnom nizu, 1997. i 2009.

Tablica 5. Dopuna dijaloga – ironija

Novak (1968: 26)	Novak (1974: 34)	Novak (1981: 298)	Novak (1997: 34–35)	Novak (2004: 28)	Novak (2009b: 27)
Poslije, kada se Erminija vratila, rekla joj je odsutno: – Umro je mome sinu tast. Otac od moje kćeri. Dobili smo telegram. Doista, nisam bio ni razmislio o tome kako nam je stigla vijest. Ali Madoni se može pokazati bilo kakav papir. – Ma šta govorite, šjora Madona! – rugala se Erminija – Ko je umro? Ko je kome šta? Onda je to vaš muž! – Muž? – pitala je Madona – Selvatica, nije se ni žalovala, samo joj je do šempjeci!	Poslije, kada se Erminija vratila, rekla joj je odsutno: – Umro je mome sinu tast. Otac od moje kćeri. Dobili smo telegram. Doista, nisam bio ni razmislio o tome kako nam je stigla vijest. Ali Madoni se može pokazati bilo kakav papir. – Ma šta govorite, šjora Madona! – rugala se Erminija – Ko je umro? Ko je kome šta? Onda je to vaš muž! – Muž? – pitala je Madona – Selvatica, nije se ni žalovala, samo joj je do šempjeci!	Poslije, kada se Erminija vratila, rekla joj je odsutno: – Umro je mome sinu tast. Otac od moje kćeri. Dobili smo telegram. Doista, nisam bio ni razmislio o tome kako nam je stigla vijest. Ali Madoni se može pokazati bilo kakav papir. – Ma šta govorite, šjora Madona! – rugala se Erminija – Ko je umro? Ko je kome šta? Onda je to vaš muž! – Muž? – pitala je Madona – Selvatica, nije se ni žalovala, samo joj je do šempjeci!	Poslije, kada se Erminija vratila, rekla joj je već odsutno: – Umrl je momu sinu tast. Otac od moje ćeri. Dobili smo brzojavljeno. Doista, nisam bio ni razmislio o tome kako nam je stigla vijest. Ali Madoni se može pokazati bilo kakav papir. – Ma šta govorite, šjora Madona! – rugala se Erminija – Ko je umro? Ko je kome šta? Onda je to vaš muž! E! – Muž? – pitala je Madona – Selvatica, nije se ni žalovala, samo joj je do šempjeci! Muž?! Budala. Kad sam ja imala muža?! Ni-kad. I šta će mi?!	Poslije, kada se Erminija vratila, rekla joj je već odsutno: – Umri je momu sinu tast. Otac od moje ćeri. Dobili smo brzojavljeno. Doista, nisam bio ni razmislio o tome kako nam je stigla vijest. Ali Madoni se može pokazati bilo kakav papir. – Ma šta govorite, šjora Madona! – rugala se Erminija – Ko je umro? Ko je kome šta? Onda je to vaš muž! E! – Muž? – pitala je Madona – Selvatica, nije se ni žalovala, samo joj je do šempjeci! Muž?! Budala. Kad sam ja imala muža?! Ni-kad. I šta će mi?!	Poslije, kada se Erminija vratila s oblačićem hladnog i zračnog jutra, rekla joj je već odsutno: – Umrl je momu sinu tast. Otac od moje ćeri. Dobili smo brzojavljeno. Doista, nisam bio ni razmislio o tome kako nam je stigla vijest. Ali Madoni se može pokazati bilo kakav papir. – Ma šta govorite, šjora Madona! – rugala se Erminija – Ko je umro? Ko je kome šta? Onda je to vaš muž! E! – Muž? – pitala je Madona – Selvatica, nije se ni žalovala, samo joj je do šempjeci! Muž?! Budala. Kad sam ja imala muža?! Ni-kad. I šta će mi?! – A triba vam. Za imat sina i ćer – smijala se superiorna Erminija.
<i>Izvornik</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Izmjena 1: dorada i dopuna</i>	<i>Ponavljanje izmjene 1</i>	<i>Ponavljanje izmjene 1; Izmjena 2: dopuna</i>

Osim što se inzistira se na doradi idiolekta likova: *umro je > umrl je*, uočavaju se i stilske izmjene i dorade koje se uglavnom tiču pojačavanja ironijskoga tona i umetanja dijelova teksta koji služe jačanju humorne razine. Tablica 5 prikazuje te izmjene, a o upornosti dorade na ovim razinama svjedoči i dvostruka izmjena koja se događa u izdanjima iz 1997. i ponavlja do zadnjega izdanja, a potom još dodatno doraduje u izdanju iz 2009. godine.

Tablica 6. Dopuna izraza – pojašnjavanje, ironija

Novak (1968: 8)	Novak (1974: 19)	Novak (1981: 282)	Novak (1997: 9)	Novak (2004: 8)	Novak (2009b: 8)
Pitam ipak: – Šta... ili ima šta?! – Bože, lud si! Izdahne moja žena.	Pitam ipak: – Šta... ili ima šta?! – Bože, lud si! Izdahne moja žena.	Pitam ipak: – Šta... ili ima šta?! – Bože, lud si! – Izdahne moja žena.	Pitam ipak: – Šta... ili ima šta?! – Bože, lud si! – izdahne moja žena, misleći na mene, a ne... na Njega.	Pitam ipak: – Šta... ili ima šta?! – Bože, lud si! – izdahne moja žena, misleći na mene, a ne... na Njega.	Pitam ipak: – Šta... ili ima šta?! – Bože, lud si! – izdahne moja žena, misleći na mene, a ne... na Onoga koga zaziva.
<i>Izvornik</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Ponavljanje izvornoga oblika</i>	<i>Izmjena 1: dopuna</i>	<i>Ponavljanje izmjene 1</i>	<i>Ponavljanje izmjene 1; Izmjena 2: dopuna</i>

Kao i u ranijim primjerima i tablica 6 identificira dopunu izraza čiji se cilj može interpretirati kao nastojanje progresivnoga pojašnjenja konteksta, preciziranja misli i osjećaja pripovjedača, ali i ostalih likova koji u romanu govore. U tome smislu ranije inačice mogu se tumačiti relativno otvorenima i enigmatičnima, dok bi se kasnije inačice s novim slojevima značenja mogle tumačiti kao razjašnjene, protumačene.

Nakon provedene analize zaključuje se da izdanja iz prvoga dijela korpusa (1968, 1974. i 1981) zadržavaju oblik gotovo istovjetan izvorniku iz 1968, a nepodudarnosti među izdanjima tiču se pravopisnih ili korektorskih intervencija. Iz drugoga dijela korpusa (1997, 2004. i 2009) izdanje Matice hrvatske iz 1997. može se smatrati prekretnicom u dodatnome produbljivanju stila i izraza koje se vrlo vjerojatno u potpunosti preslikava, odnosno pretiskuje u izdanju u *Večernjakovoj biblioteci*, a određene izmjene uočavaju se i u konačnome izdanju iz 2009. Nekoliko analiziranih mjesta, kao što se uočava u primjerima (tablice 4b, 5 i 6), nosi dvostruke promjene na isječku teksta u razvojnome nizu.

Vidjevši ovaj manji izbor i presjek kroz primjere i istaknute obrasce intervencija, može se zaključiti da je Novak zaista proveo dorade i dopune prve inačice teksta, a potom i pojedinih sljedećih, koje prelaze korektorske i priređivačke izmjene te da su njegove intervencije na vlastitome tekstu više od standardnih autorskih popravaka teksta prilikom pripreme novoga izdanja, kako navodi urednica izdanja iz 1997: „Međutim, kako je poznato da u Novakovu djelu ništa nije slučajno, a niti je slučaju prepušteno, jer je tekst već u nastajanju pomno i gotovo do kraja promišljeno građen, svako, pa makar i ovo blago, zasijecanje u njegovu strukturu, izazvat će ponovnu pažnju u traženju i odčitavanju smisla takva postupka” (Hekman 1997: 317–318).

5. NOVA ČITANJA I OTVORENOST PROCESA PISANJA

Osim što se analiziraju same intervencije, u ovom se radu otvaraju različita pitanja o procesu novoga čitanja teksta i o rekonstrukciji i otvorenosti procesa pisanja. Naime dodatnom autorskom radu na rukopisu koji je već objavljen moralo je dakako prethoditi novo čitanje i to autorsko novo kritičko i dubinsko čitanje na temelju kojega on dalje uređuje, dotjeruje, dopunjuje svoj tekst. Slično tomu Hekman (1997: 319) tvrdi: „Napokon, ovom romanu ne samo što ništa nije oduzeo, nego ga je, štoviše, uvelike obogatio svojim novim kritičkim čitanjem i brušenjem svake rečenice, u prepoznatljivom, novakovskom, stilu.” Pritom tekst možemo shvatiti kao supstanciju na kojoj se konstantno ili dalje radi (i to bez obzira na postvarenje u vidu pojedinoga nakladničkog izdanja), a proces pisanja možemo razumjeti kao otvoreni stvaralački proces koji vječito teži slobodi i oslobođenju, pa čak i od granica jednoga nakladničkog izdanja. Roman *Mirisi, zlato i tamjan* reprezentativan je primjer poetike u kojoj se težnja slobodi provodi na razini same radnje, oblikovanju likova, simbolike, estetike te, u konačnici, i na ovaj konceptualni način stvaralačkoga čina dorade i dovršivosti nedovršivoga, a ovaj roman može se označiti i teorijskom oznakom fluidnoga teksta.

Znajući da izdavaštvo u suvremenome smislu pripada sektoru kreativne industrije koja, uz sve pozitivne ishode, nosi i one negativne konotacije opasnosti industrijske i mehaničke obrade umjetničkih ostvarenja, važno je naglasiti da se priprema novih izdanja klasika novije književnosti poput Novakova romana *Mirisi, zlato i tamjan* ne može voditi isključivo i jedino prema uvriježenome i tradicijskome shvaćanju priređivanja djela za nova izdanja prema zadnjoj inačici djela objavljenoj za života autora.

Ovim je istraživačkim rezultatima dakle potvrđena teza da posljednje izdanje za života autora „nije ujedno i najidealniji svjedok autorovih namjera i umjetničkih interesa, niti su svi stilski sukobi, fabularne proturječnosti i harmonijski narušaji koje zatječemo u tekstovima klasika – uvijek posljednje autorske nedorečenosti, površnosti ili kolebljivosti, odnosno izraz neke neuhvatljive mnogoznačnosti umjetnikova ostvarenja” (Kapetanić 1961: 57).

6. ZAKLJUČAK

Konačno, i nakon provedenoga istraživanja, razmatranja autorskih intervencija kroz uspostavljene tekstne nizove Novakovih romana, potvrđuje se uvodna misao o Novakovoj poetici kroz shvaćanje teksta kao supstancije na kojoj se konstantno radi. Nadalje kao što *dalje treba misliti*, tako uvijek *dalje treba pisati* i *dalje treba mijenjati*, ali i iz čitateljske perspektive, *dalje treba čitati*. Novakova proza slojevita je, zasićena i gusta bilo da njegova pojedina djela promatramo kao zasebna izdanja, utjelovljena ili postvorena jednim nakladničkim izdanjem bilo da narativnu građu uspoređujemo kroz više različitih izdanja, odnosno raspon tekstnoga niza ili fluidno djelo.

Čak i ako su savladane sve razine i izazovi Novakova teksta u jednoj čitateljskoj prilici ili čitanjem jedne fizičke jedinice, odnosno jednoga izdanja romana, primjerice izdanja Matice iz 1969. ili Školske knjige iz 1974, Novakov tekst, na temelju saznanja izloženih u ovome radu, zaista nikada ne prestaje intrigirati jer u svakome od izdanja postoji mogućnost novih stilskih iznenađenja. U ovome smislu nameću se riječi urednika izdanja Školske knjige iz 1970-ih: „Čitati Novakovu prozu napor je i užitek istovremeno: tek u dočitavanju osjetit ćemo se odjednom bogatiji. Tada ćemo i sklopiti poznanstvo s piscem. Bit će to, vjerujem, za svakog čitaoca, istinska radost” (Car 1974: 10).

Osim tekstoloških saznanja vezanih uz Novakov roman *Mirisi, zlato i tamjan* čije su inačice analizirane, ovim su se radom otvorila opća pitanja pristupa romanu s izmjenama i problematika određivanja granica teksta, a neki od odgovora pokušat će se u budućim istraživanjima ponuditi i kroz vizuru suvremenih knjižničarskih konceptualnih modela za bibliografske informacije (IFLA 2020) koji elemente bibliografskoga svijeta poimaju kroz više razina entiteta: od najviše razine apstrakcije, entiteta *res*, preko druge razine entiteta na kojoj se prema apstraktnosti od više prema nižoj razlikuju entiteti *djelo*, *izraz*, *pojavnii oblik* i *primjerak*.

LITERATURA

- Brlek, Tomislav. 2013. KRLEŽA, Miroslav. *Hrvatski biografski leksikon (1983–2024), mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://hbl.lzmk.hr/clanak/krleza-miroslav> (pristupljeno 1. travnja 2024).
- Bryant, John. 2005. *The fluid text : a theory of revision and editing for book and screen*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bryant, John. 2007. Witness and access: the uses of the fluid text. *Textual cultures: texts, contexts, interpretation*, 2, 1, 16–42.
- Car, Duško. 1974. Napomena. *Mirisi, zlato i tamjan* [Slobodan Novak]. Zagreb: Školska knjiga. 179–180.
- Car, Duško. 1980. Napomena. *Mirisi, zlato i tamjan* [Slobodan Novak]. Zagreb: Školska knjiga. 179–180.
- Hekman, Jelena. 1997. Bilješka o piscu. *Mirisi, zlato i tamjan* [Slobodan Novak]. Zagreb: Matica hrvatska. 305–316.
- Hekman, Jelena. 1997. Napomena uz ovo izdanje. *Mirisi, zlato i tamjan* [Slobodan Novak]. Zagreb: Matica hrvatska. 317–320.
- IFLA. 2020. *IFLA-in knjižnični referentni model: konceptualni model za bibliografske informacije*. Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo.
- Kapetanić, Davor. 1961. Tekstologija kao pristup književnom djelu. *Umjetnost riječi*, 5, 1/4, 55–60. Dostupno i na: <https://stilistika.org/tekstologija-kao-pristup-knjizevnome-djelu> (pristupljeno 1. travnja 2024).
- Majić, Ivan. 2017. *Pripovjedna (ne)moć sjećanja: analiza književnog djela Meše Selimovića*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada; Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.
- Mandić, Igor. 1981. Slobodan Novak. *Izabrana proza* [Slobodan Novak]. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Novak, Slobodan. 1968. *Mirisi, zlato i tamjan*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Novak, Slobodan. 1974. *Mirisi, zlato i tamjan*. Zagreb: Školska knjiga.
- Novak, Slobodan. 1980. *Mirisi, zlato i tamjan*. Zagreb: Školska knjiga.
- Novak, Slobodan. 1981. *Izabrana proza*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Novak, Slobodan. 1990. *Mirisi, zlato i tamjan*. Zagreb: Globus.
- Novak, Slobodan. 1997. *Mirisi, zlato i tamjan*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Novak, Slobodan. 2004. *Mirisi, zlato i tamjan*. Zagreb: Večernji list.
- Novak, Slobodan. 2009a. *Dalje treba misliti: kratke proze*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Novak, Slobodan. 2009b. *Mirisi, zlato i tamjan*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Van Hulle, Dirk. 2007. *Textual awareness: a genetic study of late manuscripts by Joyce, Proust, and Mann*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

SAŽETAK

Naslovna krilatica simpozija u čast Novakove stote godišnjice rođenja, *Dalje treba misliti*, shvaćena kao jedna od niti vodilja Novakove poetike, prepoznaje se u njegovu opusu na više razina – misaonih, sadržajnih i formalnih, a u ovome će se radu predstaviti razmišljanje da se ona ostvaruje i u ideji autorova *nemirenja* s konačnim inačicama teksta nekoga djela ili u svojevrsnome fenomenu *ne-pristajanja* književnoga djela. Odnosno, konkretno, u činu autorova višestrukoga dorađivanja teksta romana *Mirisi, zlato i tamjan*, o čemu svjedoče određene razlike tekstova pojedinih objavljenih izdanja istoga romana. Shvaćanje teksta kao supstancije na kojoj se konstantno ili *dalje radi* (i to bez obzira na postvarenje u vidu pojedinoga nakladničkog izdanja) ili razumijevanje pisanja kao otvorenoga stvaralačkog procesa koje vječito teži slobodi i oslobođenju, pa čak i od granica jednoga nakladničkog izdanja, donosi se kao temeljna ideja ovoga rada. Roman *Mirisi, zlato i tamjan* reprezentativan je primjer poetike u kojoj se težnja slobodi provodi na razini same radnje, oblikovanja likova, simbolike, estetike te, u konačnici, i na ovaj konceptualni način stvaralačkoga čina dorade i *dovršivosti nedovršivoga*. Metodološka i idejna bliskost ovoga rada prepoznaje se u pristupima poput genetske kritike, teorije fluidnoga teksta i dr. Istraživački korpus čine pojedina izdanja romana *Mirisi, zlato i tamjan* u kojima se uočavaju razlike na razini teksta. Tekstološko-bibliografskim pristupom, metodama informativnoga čitanja u prvoj te dubinskoga i usporednoga čitanja u drugoj fazi, stvaraju se tekstni nizovi koji predstavljaju osnovne jedinice analize u ovome radu. Uz istraživački dio otvorena su i pitanja pristupa romanu s izmjenama te problematika određivanja granica teksta.

Ključne riječi: Slobodan Novak; *Mirisi, zlato i tamjan*; tekstologija; fluidni tekst



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Izvorni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.68.6>

UDK: 791.21.037(497.5)

791:82

Primljen: 8. VII. 2024.

Prihvaćen: 29. VIII. 2024.



INZULARNOST I NEMOGUĆNOST POVRATKA – NOVAK, MIMICA, BABAJA

Tomislav Šakić

Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti

tsakic@adu.hr

ABSTRACT

INSULARITY AND THE IMPOSSIBILITY OF RETURN – NOVAK, MIMICA, BABAJA

The text explores the thematic complex of so-called insularity – a gesture of renouncing history developed in the novels *Lost Homeland* (*Izgubljeni zavičaj*, 1954) and *Gold, Frankincense and Myrrh* (*Mirisi, zlato i tamjan*, 1968) by Slobodan Novak – in the modernist Croatian cinema of the 1960s and 70s. Besides the later adaptations of Novak's works in Ante Babaja's films *Gold, Frankincense and Myrrh* (1971) and *Lost Homeland* (1980), this complex was first depicted in Vatroslav Mimica's film *Prometheus of the Island of Viševica* (1964), a story about the partisan Mato Bakula, presented as a work of memory triggered by his return to his native island 20 years after the war. The main thesis is that Mimica's film bears strong motifs, thematic, and structural traces of the Novak's *Lost Homeland*. The figure of the disillusioned revolutionary was introduced to Croatian cinema precisely by Novak. The issue of the treatment of space and time in the film narrative and its presentation as a crucial question of modernism was opened in Croatian modernist cinema in those feature films that, against the background of Novak's works, presented their film structures as a work of memory and a metaphor for the impossibility of the modernist anti-hero's return to the lost homeland.

Keywords: Croatian modernist cinema; Slobodan Novak; Vatroslav Mimica; Ante Babaja; intertextuality; modernism; insularity

1. LITERARNOST I INZULARNOST, MEDITERANIZAM I MODERNIZAM

Intermedijalna veza književnika Slobodana Novaka i filmskog redatelja Ante Babaje poznata je tema u hrvatskoj filmskoj kritici i literaturi. Kao neku vrstu primjera ili studije slučaja simptomatski je sažima Ivo Škrabalo u *101 godini filma u Hrvatskoj* ustvrdivši kako „cijeli opus Ante Babaje daje povoda za razmišljanje i o složenim odnosima i vezama hrvatskoga filma i književnosti” (1998: 340). U Babajinoj se filmografiji, nastavlja, mogu pronaći imena scenarista ili naslovi predložaka koji čine „malu antologiju poratne hrvatske književnosti”,¹ no „u igranom filmu, nakon Kolara, Babaja [se] obratio još samo Slobodanu Novaku” (340). Svi su se glavni osvrtni na Babajin opus više-manje oslanjali na ovu poveznicu i, prije svega, na koncept „literarnosti” na filmu – Peterlić (2002), Turković (2002), Pavičić (2002), Gilić (2009) i Čegir (2010) te napose, monografski, Putyńska (2021). Babaja je u Novaku pronašao „suradnika i stilsko-poetičkog srodnika” (Gilić 2009: 136), kongenijalnog umjetnika u drugom umjetničkom polju, i to onom najpogodnijem – proznoj, pripovjednoj književnosti, odakle je mogao uzeti, kako bi se to reklo terminologijom teorija adaptacije, priču (sa zapletom, likovima i atmosferom), točku gledišta i opise (usp. Šakić 2011), a da ipak zadrži autonoman status vlastite umjetnine i integritet vlastite autorske pozicije, u skladu s modernističkom ideologijom o ravnopravnosti filma s drugim umjetnostima. Glavni je zatočnik te umjetničke (autorske) ideologije u hrvatskoj kinematografiji – tvrde oba nestora hrvatske filmologije, i Peterlić (2002) i Turković (2002) – bio upravo Babaja kao izraziti zagovornik „literarnog filma” (usp. Peterlić 2002: 22).² I sam je to potvrdio

¹ Babajini kratkometražni filmovi nastali su prema scenarijima ili predlošcima Drage Gervaisa, Vjekoslava Kaleba, Jure Kaštelana, Vesne Parun, Vladana Desnice, Vlade Gotovca i Tomislava Ladana; (ko)scenarist mu je često bio Božidar Violačić koji je za Babajine dugometražne filmove adaptirao i *Brezu* (1967) Slavka Kolara te Novakove *Mirise, zlato i tamjan*.

² Pod literarnošću, ističe Peterlić, Babaja podrazumijeva „specifičnu estetičnost” (2002: 22); Babaja je poslije, govoreći o *Kamenitim vratima*, sam upotrijebio prikladniji izraz *lirski film* pozvavši se na Emila Staigera (Radić i Sever 2002: 195), čime se razvidi da je pod pojmom *literarnosti* podrazumijevao klasičnu avangardnu ideju *poetičnosti* kao one medijske specifičnosti kojom bi film postigao vlastite „poetske” i „literarne” kvalitete.

izjavivši 1983, u duhu Andréa Bazina,³ kako je uzeti priču iz književnosti jednako tomu da je se uzme iz života jer je i ona dio, peterličevski rečeno,⁴ izvanjskog svijeta:

O filmu se govori kao o djelu ovisnom o toj literaturi, a zaboravlja se da je riječ o kreaciji novog djela gdje je literarni predložak, umjesto iz života, jednostavno uzet iz literature. I da nije bitno koliko je vjerno literaturi, već koliko je samo po sebi vrijedno. Ono ne škodi literaturi od koje je uzeto. Literatura i dalje živi svojim životom, a to je još jedan modus u kojem ta literatura može opstojati. (Radić i Sever 2002: 183)

Od navedenih doprinosa ovdje je najrelevantnija studija Jurice Pavičića, napisana 2002. za monografiju o Babaji,⁵ a koja već svojim naslovom upozorava da je posrijedi komparativno omjeravanje dvaju umjetnika upravo preko „iskustva inzularnosti”. Tu je, prije nego se posvetio komentaru dvaju Babajinih filmskih adaptacija Novakovih prozних djela – romana *Mirisi, zlato i tamjan*, objavljenoga 1968, a ekraniziranoga 1971, i kratkog romana *Izgubljeni zavičaj*, objavljenoga 1954, a ekraniziranoga 1980. – Pavičić sumirao „uzajamne privlačnosti” Babaje i Novaka, naraštajnu bliskost, utjecaj egzistencijalizma, ambivalenciju spram religije, istaknuvši ih kao „poetički tipične predstavnike moderniteta” (2002: 57). Najviše ih međutim veže „egzistencijalno i kulturno iskustvo otoka” (58), što je potvrđeno i egzistencijalno: Novak, rođen 1924, odrastao je na Rabu, a Babaja, rođen 1927, na Visu. Gilić (2009) također sumira da su Babaja i Novak modernisti, elitisti u stavovima o umjetnosti i egzistencijalisti, no znakovita je njegova uputa o tome nisu li obojica u izlagačkom (formalnom) pogledu zapravo – realisti.⁶

³ Slične teze o tome da književnost može samo profitirati od filmskih adaptacija Bazin iznosi 1952. u utjecajnom eseju „Za nečisti film: u obranu adaptacije” (usp. Bazin 2022).

⁴ Aludiram dakako na definiciju filma kao „fotografskog i fonografskog zapisa izvanjskoga svijeta” (Peterlić 2001: 36).

⁵ Da je status Babaje u hrvatskom filmu postao prisposodiv statusu Slobodana Novaka u književnosti – istodobno na margini, skoro pa vlastitim odabirom i uslijed sve duljih pauza između novih radova („elitisti”), a istodobno u središtu kritičke recepcije – upućuje i to da je on bio treći redatelj kojemu je hrvatska filmskokritička zajednica posvetila monografiju, nakon Branka Bauera i Kreše Golika.

⁶ I Nemeš o Novaku slično ističe da „nije bio inovator na planu narativnog izraza” (2003: 120).

Pavičić ne navodi izvor termina inzularnost,⁷ a kao dionike inzularne sastavnice hrvatske kulture navodi, od prozaika, Marinkovića, Nazora i Šegedina te, od filmaša, Lordana Zafranovića. Iskustvo ili topos otoka bilo bi, čini mi se, lukrativnije povezati s idejom o *mediteranskom modernizmu*. Pojam *mediteranizma* u dosadašnjim je domaćim kroatističkim raspravama jednako slabo konceptualiziran kao i pojam inzularnosti. Nemeć tako u svojoj studiji o inzularnoj prozi u zaključku spominje topos otoka u kontekstu „otočnog mediteranizma” u hrvatskom pjesništvu, a konceptom mediteranizma kao identitetskom odrednicom zanimali su se potom Sanjin Sorel (2021) i Leszek Małczak (2021). Međutim želja mi je ovdje upozoriti na to da bi pod mediteranskim modernizmom trebalo podrazumijevati nešto drugo i šire: spregu kulturnog i identitetskog mediteranizma (koji u sebi sadržava i sloj antike, da ne kažem „vječne Helade”) te njegove modernističke obradbe, a u književnosti bi se prostirao kako poezijom (počev od Paula Valérya ili Odiseasa Elitisa, a u hrvatskoj poeziji obuhvatio bi prvo Juru Kaštelana, a potom Slamniga, Šoljana i Dragojevića uz dobar dio poslijeratne poezije, a ne tek novije pjesnike koje je naveo Nemeć) tako i prozom, pa bi u taj korpus, uz gore spomenute pisce, prije svega Šegedina, Novaka i Marinkovića – trojca s kojim podjela na dva svijeta, otok i kopno, u hrvatskoj kulturi postaje općim mjestom (usp. Małczak 2021: 181) – pripadali i Vladan Desnica,⁸ Živko Jeličić, kao i – u filmu i u književnosti – Branko Belan. Nije riječ o regionalizmu, kako su to neki htjeli,⁹ već baš suprotno, o kulturnoj i iden-

⁷ Nisam pronašao ranije spomene ideja o otočnosti ili inzularnosti u domaćoj kroatistici. Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine* (2003) ne poznaje termin, premda je već 2006. objavio studiju „Hrvatska inzularna proza” u kojoj je iskustvo otoka pripisao, kao važnu sastavnicu, prozi Ranka Marinkovića, Petra Šegedina i Slobodana Novaka te, od novijih pisaca, Pavla Pavličića i Renata Baretića. Iste je godine tiskan članak Velimira Viskovića (2006) posvećen romanu *Mirisi, zlato i tamjan*, no inzularnost je tu ostala tek spomenuta u naslovu. Zahvaljujem anonimnom recenzentu ovog članka što je uputio na rijetku inozemnu (prije svega englesku) literaturu o pojmu (engl. *insularity*), prije svega na arheologa Jodya Gordona, suurednika zbornika posvećenoga istraživanjima antičke kulture u kojima se supostavljaju koncepti inzularnosti i (antičke verzije) globalizacije (usp. Kouremenos i Gordon 2020). Topos otoka postao je izrazito prisutan u medijskim napisima i u kroatističkoj literaturi upravo 2000-ih, na tragu novijih romana (Baretić) i filmova (Brešan), da bi potom bio retroaktivno identificiran sve do Šegedina i Novaka. Dakako, taj je topos drevne, pa i mitske naravi (antička književnost od Homera dalje; utopija; Daniel Defoe itd.); doista, otok je „među svojevrsnim arhetipovima još od prvih temeljnih utemeljiteljskih djela zapadne književnosti” (Kragić 2015: 99).

⁸ O Desničinu mediteranizmu usp. Šeatović Dimitrijević (2015).

⁹ Małczak (2021: 169, 171, 174, 181, napose bilješka 41) upućuje na negativne konotacije regionalizma – osobito mediteranskoga – u hrvatskoj recepciji.

titetskoj pripadnosti višoj, nadnacionalnoj kulturnoj sferi, u ovom slučaju mediteranskoj, koja je jedan od segmenata nacionalne, dakle zamišljene književne zajednice – inače bi se radilo, kako je pripomenuo Małczak (183), o „njezinu reduciranju”.

Poetički kompleks koji bismo mogli nazvati mediteranskim modernizmom¹⁰ jedan je od neistraženih aspekata hrvatske i europske kinematografije. Ovaj se termin već ranije pojavljivao u domaćoj filmologiji: Gilić je u *Uvodu u povijest hrvatskog igranog filma* kao „važan trojac mediteranskoga modernizma” istaknuo Mimicu, Ivana Martinca i Zafranovića (2010: 136) podrazumijevajući jasnost te sintagme. Ranko Munitić (2005) sagledavao je stvar uže, ali i nešto preciznije, tumačeći je u kontekstu europskoga, napose talijanskoga političkog filma 1970-ih te je Mimičin film *Kaja, ubit ću te!* snimljen 1967. stavio na čelo korpusa „mediteranskog ciklusa”¹¹ kojemu pripadaju Visconti, De Sica, Fellini, Liliana Cavani, Pasolini i Bertolucci te Zafranović. Za Munitića je upravo Mimica jedan od inauguratora te svojevrsne mediteranske inačice modernizma koja je, reklo bi se, uvijek ujedno i politički modernizam. Filmovi koje je nabrojio Munitić dio su struje talijanskoga političkog filma koja korespondira s etapom kasnoga ili političkog modernizma u europskom filmu 1970-ih (za što pak usp. Kovács 2007: 349 i dalje), pa bi domaćem popisu trebalo dodati Veljka Bulajića, ali i, izađemo li iz okvira političkog filma i oslonimo se – što mi je ovdje i želja – na šire kulturno polje, prije svega o kontekst onovremene književnosti, i Antu Babaju (kako je inzistirao još Dragan Rubeša)¹² te „mediteransku” ili „otočnu” trilogiju Obrada Gluščevića (kako je naziva Gilić 2010: 76; usp. i Gilić 2004). Poslije će, s Babajinim *Izgubljenim zavičajem* kao prepoznatim klasikom,¹³ ovaj mediteranizam i inzularni topos prerasti djelomice i u opreku *jug – sjever* koja će ponajviše djelovati i kao opreka *ruralno – urbano*

¹⁰ O „mediteranskom modernizmu” usp. bilješku 43 u Šakić (2016: 39) i 208 (170), kao i Munitić (2005) i Gilić 2010: 81, 135, 136.

¹¹ Munitić (2005) kao glavno tematsko obilježje ovih filmova ističe tematiziranje rođenja fašizma u okrilju mediteranske kulture.

¹² Dragan Rubeša vjerojatno je prvi u nas pokušao zastupati koncept mediteranske kinematografije: održao je najmanje dva kustoska programa Mediteranske igre (Zagreb – Rijeka); u program iz 2007. uvrstio je i Babajin *Izgubljeni zavičaj* (usp. stranice <https://kinotuskanac.hr/cycle/mediteranske-igre-u-zagrebu> i <https://kinotuskanac.hr/article/klimatske-promjene-mediterana>, pristupljeno 10. svibnja 2024).

¹³ Hrvatski filmski kritičari izabrali su u anketi časopisa *Hollywood 1999. Izgubljeni zavičaj* kao 13. najbolji hrvatski film (Škrabalo 2008: 103). Najuspjelijim Babajinim filmom drže ga Peterlić, Pavičić, Polimac, Sever, Radić, Škrabalo... (usp. Radić i Sever 2002).

u više filmova (spomenimo komedije *Što je muškarac bez brkova?* Hrvoja Hribara, 2005, te *Sonja i bik* Vlatke Vorkapić, 2012), odnosno slammigovsko-pavličićevsko-bitijevski *dolje – gore* (usp. Biti 2005), ali će otok postati skoro pa klišeizirani malomišćanski topos, ponajprije u filmovima Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996), *Maršal* (1999) i *Svećeni-kova djeca* (2013), potom adaptaciji Baretićeva romana (*Osmi povjerenik*, Ivan Salaj, 2018), a inzularnom korpusu treba dometnuti i film *Vis-à-vis* (Nevio Marasović, 2013).

2. O SLOJEVIMA MODERNIZMA I NJIHOVIM SINKRONICITETIMA

Film – istovremeno medij, odnosno komunikacijska tehnologija, i umjetnička forma – s jedne je strane i sam kao stroj izum moderniteta, a s druge je strane istodobno tvorac moderne percepcije svijeta, u rasponu od ranih uvida o brzini i ubrzavanju percepcije do novijih priča o prostetičkom pamćenju. Film je ujedno i znak i sudionik modernizacije (usp. Turković 2011). Doživio je najmanje dva restarta, i kao tehnološki medij (zvučni pa digitalni novi početak) i kao umjetnička praksa (nijemi i zvučni film). Medijska razlika nijemog filma i zvučnog filma¹⁴ važna je jer upućuje, u svojem kontinuitetu razvoja, na diskontinuitet, pa upravo stoga možemo govoriti o dvjema klasičnostima i dvama modernizmima filma, onima nijemoga i onima zvučnoga filma. Moguće je da zapravo treba obrnuti način na koji gledamo povijest filma i ne vidjeti tu povjesnicu kao temeljnu priču o neprestanim povratcima jedne navodno pripovjedačke umjetnosti modernizmu, već zapravo kao priču o uzastopnim padovima jednog isprva inherentno modernoga stroja za stvaranje percepcije iz moderne perceptivno-izlagačke forme u klasične, prije svega dramske (pripovjedne) prikazivačke modalitete. Povijest upornih povrataka filma modernizmu postaje tako povijest „krik[a] oslobađanja od raznih naučenih i drilovanih slika” (Krlježa 1972: 13), ako je dopušteno ovdje iskoristiti citat iz *Djetinjstva (u Agramu) 1902–03*.

¹⁴ Neka mišljenja isključuju nijemi film iz definicije filma, pa tako i Peterlićeva definicija navedena u bilješki 3, o čemu je, na tragu zaključaka Gregorya Curria o tome da mogućnost zvukovne dimenzije samo proširuje mogućnosti temeljno vizualnog medija i umjetnosti pokretnih slika, raspravljao Turković (2008).

Ovo Krležino djelo nije nam nevažno u raspravi o tome *kada* to točno hrvatski film postaje moderan – ili, uostalom, kada to film postaje moderan. Po mnogima to se usuglašavanje između filma, koji je s uvođenjem zvuka bio odvučen od pripovjedne (epske) k dramskoj formi (usp. Perez 1998) koju – proturječno – nazivamo klasičnim pripovjednim stilom ili klasičnim filmom, i književnosti dogodilo upravo oko 1960, kad je veći broj istaknutih europskih (modernističkih) filmova – na tragu sličnih interesa književnog modernizma – bio zaokupljen pitanjima svijesti, odnosno amnezijom, halucinacijama, snovima i ludilom (Kilbourn 2014: 281).¹⁵ Film Ingmara Bergmana *Divlje jagode* (*Smultronstället*, 1957), kako u članku o pamćenju i filmu u *Dictionary of Film Studies* upućuju Kuhn i Westwell (2020: 308), vjerojatno je jedan od prvih filmova koji modernistički uprizoruje putovanje, odnosno povratak u zavičaj kao povod za prisjećanje, čime je filmska priča, oblikovana kao pripovijest o putovanju, postala izlaganjem (tj. diskursom) sjećanja – rekli bismo, pomalo nalik Homerovoj *Odiseji*. Europski modernistički film ranih 1960-ih bio je u dobrom broju istaknutih ostvarenja, kao što su *Hirošima, ljubavi moja* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) i *Prošle godine u Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) Alaina Resnaisa ili pak Felliniev *Osam i pol* (*Otto e mezzo*, 1963), upravo opsjednut problemima pripovijedanja i prisjećanja, odnosno subjektivizacijom diskursa, onim što je 1978. Bruce F. Kawin, pišući mahom upravo o spomenutim naslovima, nazvao *mindscreen* – „ekran uma” (*Filmska enciklopedija*) ili, bolje, slike (iz) uma. U toj danas zaboravljenoj, a pomalo i zastarjeloj teoriji modernog filma,¹⁶ naspram filmu „u trećem licu”, kakav je bio klasični film (treba ponoviti, više dramska nego narativna forma), stoji film „u prvom licu”, tj.

¹⁵ Dodajmo da na isti način počinje i modernizacija jugoslavenskog igranog filma – prizorom umišljaja koncerta u Belanovu *Koncertu* (1954) i supostavljanjem umišljaja i jave u *Plesu na kiši* (*Ples v dežju*, 1961) Boštjana Hladnika.

¹⁶ Npr. Kawin i *mindscreen* ne spominju se u dvama relevantnim pregledima teorije filma, ni onom Roberta Stama (2019) ni onom Thomasa Elsaessera i Maltea Hagenera (2023). Potonja upućuje i na prevlast termina *brainscreen* (a ne *mindscreen*), povezanoga s filmskim teoreti-ziranjem filozofa Gillesa Deleuzea – ekran kao mozak, a ne ekran kao um. Međutim Elsaesser i Hagener u poglavlju *Film kao mozak*, posvećenu historijatu teorijskog povezivanja filma i mozga, kao primjere uzimaju upravo filmove o sjećanju i pamćenju (*Vječni sjaj nepobjedivog uma*, *Memento*) i prvo govore o umu jer kao ishodište ovakve filmske teorije i oni, kao i poglavlje „Memory and film” u *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* (Kilbourn 2014), uzimaju tezu Huga Münsterberga o temeljnoj analogiji filma i uma (2023: 192). Jednako se tako u literaturi umjesto o (pri)sjećanju mahom raspravlja o pamćenju (*memory*), čime se dodatno usložnjuje ova svojevrsna izgubljenost u prijevodima.

film koji je uobličen kao subjektivni iskaz. Time ovakav tip filma, kao i promišljanje o njemu, unekoliko ostaje stvar tematsko-motivsko-oblikotvornog kompleksa visokog modernizma – filma i (posljedično) filmske misli nastale na duboku tragu romanâ Marcela Prousta: egzistencijalne teme strukturirane na način blizak modernom romanu u luku od Prousta do Samuela Becketta i francuskoga novog romana, na čijem fonu su uostalom, prema scenarijima Marguerite Duras i Alaina Robbe-Grilleta, i nastala Resnaisova dva spomenuta prijelomna filma.

Ono što slijedi glavna je moja teza: *modernizacija hrvatske kinematografije, tj. prijelaz hrvatskog igranog filma iz klasične u modernu formu odvijao se upravo i prije svega u onim filmovima koji su nastajali u sugovoru s književnošću koju bismo označili kao „drugu modernu”*, tj. kao poslijeratni mediteranski književni modernizam. Najvažnija je moja intervencija u ovom prilogu – napose što se tiče hrvatske kinematografije i književnosti – ukazati na nekoliko cirkularnih razina sinkronih modernizacija:

- (1) zvučni film oko 1960. ostvaruje vlastiti modernitet, što je ukupno drugi modernitet filma, nakon onoga nijemoga;
- (2) taj modernitet sinkronizira filmsku umjetnost s modernitetom ostalih umjetnosti, ali ga filmska historiografija vidi kao *autohton*, nastao iz razvoja filma, a ne – kao u slučaju modernizma nijemoga filma – potaknut kontekstualno drugim umjetnostima, tj. sudjelovanjem filma u međuratnim avangardama;
- (3) europski se modernistički film strukturalno i tematski sinkronizira s europskom prozom, napose francuskim egzistencijalizmom i novim romanom (pitanja pripovijedanja i sjećanja);
- (4) hrvatska književnost sinkronizira se s poratnom europskom književnošću (francuski egzistencijalistički roman npr. – hrvatski egzistencijalni roman);
- (5) hrvatski film, nakon što je uložio desetljeće da se sinkronizira s klasičnim izlagačkim i oblikovnim standardima (usp. Turković 2005), sredinom 1960-ih sinkronizira svoj modernizam s modernizmom europskih kinematografija;
- (6) modernizacija hrvatskog igranog filma, kojom on ulazi u sinkronicitet s europskim modernističkim kinematografijama, odvijao se upravo u onim filmovima koji uprizoruju iste tematsko-motivske komplekse i oblikotvorne modalitete kao i ona književna djela kojima se u to vrijeme hrvatska književnost tzv. druge moderne ili naraštaja tzv. krugovaša sinkronizira s europskom književnošću – a koja se zanimaju pitanjima pripovijedanja i sjećanja.

Od posebnog su interesa ovdje upravo oni filmovi koji se bave tematsko-motivskim kompleksom koji, rečeno je, domaća kroatistika u novije vrijeme naziva „inzularnošću” i povratka u kojem je moguće prepoznati korespondenciju s književnom prozom, a prije svega s prozom Slobodana Novaka. Ti filmovi tematiziraju i/ili uprizoruju sjećanje i/ili pamćenje, pri čemu su i sami, kao izlagačke cjeline, strukturirani kao rad sjećanja, mentalna slika (predodžba) svijeta. Riječ je ponajprije o filmovima *Prometej s otoka Viševice* (1964) i *Ponedjeljak ili utorak* (1966) Vatroslava Mimice te *Mirisi, zlato i tamjan* (1971) i *Izgubljeni zavičaj* (1980) Ante Babaje. Korpusu filmova koji uprizoruju rad sjećanja pripadaju i *Ponedjeljak ili utorak* (1966) Vatroslava Mimice, koji je u potpunosti ostvario ideju filma kao platna (struje) svijesti, a nastao je na podlozi Virginie Woolf (iz čijega eseja preuzima naslov) i Jamesa Joycea. Mnogo kasnije pridružuju im se *Kuća na pjesku* (1985) Ivana Martinca i *Kamenita vrata* (1992) Ante Babaje.¹⁷

3. U OTOČNOM TROKUTU

Barem dvije stvari povezuju Novaka, Mimicu i Babaju – mediteranska motivika, tematika i kronotop, napose topos otoka (nazovimo to inzularnošću), koja je međutim uvijek uprizorena kao tema *povratka* na otok (ili nemogućnosti povratka) koji je ujedno i zavičaj, te modernizam kao epohalni stil. No otkud Mimica (također Mediteranac iz Mimica, odnosno Omiša) u ovom trokutu? Ukoliko je kod Novaka i Babaje na djelu bila „uzajamna privlačnost”, onda je u Mimice djelovao „odabir po srodnosti”. Htio bih sugerirati da se intermedijalni dijalog Babaje i Novaka odvio, osviješteno ili ne, prepoznato ili ne, dobrim dijelom upravo preko Mimice. S druge strane i onda kada u Babajinu *Izgubljenom zavičaju* uočimo tragove gledanja Mimičina *Prometeja s otoka Viševice*, to će nas dovesti do sigurne slutnje: da je već Mimica prvi čitao Novaka te da je njegov *Prometej s otoka Viševice* film u kojem se modernizam u hrvatsku kinematografiju inau-

¹⁷ Trebalo bi spomenuti i *Povratak* (1979) Antuna Vrdoljaka, film u kojem i on u okvirnoj pripovijesti uprizoruje inzularnu priču o povratku nevoljkog ratnika u formi ugniježdene pripovijesti. No takva središnja analepsa već je šablonizirano, sasvim funkcionalizirano pripovjedno naslijeđe filmskog modernizma uklopljeno u skoro pa žanrovski (partizanski) film.

gurirao vizualizacijom, tj. filmskom transpozicijom upravo novakovskih književnih motiva iz *Izgubljenog zavičaja*.¹⁸

No odvedimo stvari korak dalje: nije li Mimica, osim Novaka, čitao i Krležu (kojega je isto čitao Novak)? Uočavanje krležijanskog podteksta Mimičinih filmova – kako krležijanske vizije *Seljačke bune* (1975) s *Baladama Petrice Kerempuha* kao podtekstom tako i temeljne pripovjedne motivacije i situacije iz *Povratka Filipa Latinovicza* (1932) u *Prometeju s otoka Viševice* – odvest će nas do uvida da je Novakov *Izgubljeni zavičaj* kao pre(d)tekst Mimičinu filmu dvostruko šifriran jer je i Novakovu okretanju ka povratku u zavičaj pre(d)tekst bio upravo Krleža. Ne toliko *Povratak Filipa Latinovicza* koliko *Djetinjstvo u Agramu* (1902–03.) koje je tiskano pod tim naslovom u prosinačkom broju *Republike* 1952. godine, gdje se potom u ljetnom dvobroju 1954. pojavio Novakov *Izgubljeni zavičaj*. Ukoliko je glavni cilj *Djetinjstva (u Agramu) 1902–03* bio „napisati historijat vlastitog pamćenja” (Krleža, cit. u Brlek 2020: 245), isto se može reći i za Novakov *Izgubljeni zavičaj*. Unatoč navodnoj „neprepoznatosti” Krležina *Djetinjstva (u Agramu) 1902–03* koje se naknadno nametnulo kao prekretnički tekst u pogledu modernizacije poratne hrvatske književnosti – o čem je polemički opsežno pisao Brlek (2020), a prije njega Biti (2005) – ovdje je potrebno tek najkraće natuknuti apsolutnu modernost tog djela za tezu ovog priloga. Tu je otprilike mjesto gdje se nalazimo: trenutak dvostruke apsolutne modernosti s jedne strane u djelima s prozne „margine” kakva su *Djetinjstvo 1902–03* i *Izgubljeni zavičaj*, a s druge strane u filmovima kakvi su spomenuti Mimičini i Babajini.

No kako se to Krleža pojavljuje u Mimici i postaje Novak? I kako to Babaja uprizoruje Novaka gledajući Mimicu? Krešimir Nemeć ovako opisuje pseudoautobiografskog pripovjedača u ja-licu iz Novakova *Izgubljenog zavičaja*: „on ih, s vremenskim odmakom od dvadesetak godina, obnavlja prustovskom tehnikom: prizivajući slike, boje, mirise, ugođaje” (2006: 18). Ovime se potvrđuje ukodiranost Krležina utjecaja na *Izgubljeni zavičaj* s obzirom na to da prustovska literarna tehnika prisjećanja počiva upravo na sinesteziji (to je značenje riječi *prustovski*), no ona zahtijeva

¹⁸ Kao dokaz tezi da je Mimica morao biti upućen u Novakov opus treba spomenuti kako su obojica 1948–1951. bili članovi uredništva časopisa *Izvor*, u kojem se okupila većina budućih krugovaša. Krležu je pak Mimica spominjao kao formativnu lekturu („Imali smo u kući smeđe Minervino izdanje Krležinih djela i ja sam ga čitavog pročitao”; „ja sam se odgajao na Krleži”; Radić 2000: 5, 9).

povod ili okidač, neku vrstu ključa. U *Combrayu* to je kolačić *madeleine* u kombinaciji s čajem od lipe; kod Krleže je, na prvoj stranici *Povratka Filipa Latinovicza*, u pitanju „hladna kvaka” ulaznih vrata njegova djetinjeg stana, u školjci dlana Filipove ruke, nakon 20 godina, na čiji osjet Filip „znao je još uvijek sve kako dolazi” (1932: 5) u imaginarnoj topografiji stana u njegovu automatskom pamćenju. Mimičin protagonist – koji je manje Odisej (ne luta svijetom, nego sviješću),¹⁹ a više Prometej (samoprognan s otoka nakon što je provodio kolektivizaciju i prisilnu elektrifikaciju) – na zavičajni se otok vraća također nakon 20 godina. I dok u Novakovu izvornom tekstu, gdje se povratak događa nakon Oslobođenja 1945, nije potreban krležijanski odmak od 20 godina (ni od 40 od djetinjstva, kao u *Djetinjstvu (u Agramu) 1902–03*, jer je sama činjenica rata dovoljna revolucionarna, epohalna promjena da se međuratna otočka svakodnevnica iz djetinjstva prikazuje na svojoj površini kao pastoralna slika²⁰ nekoga jučerašnjeg svijeta, treba primijetiti kako je ta distanca bila nužna Mimici, a potom i Babaji u ekranizaciji *Izgubljenog zavičaja* u kojemu će se napraviti puni krug – figura ratnika-povratnika iz 1945. (književni *Izgubljeni zavičaj*),²¹ transponirana u Mimičina povratnika na otok 20 godina poslije rata (*Prometej s otoka Viševice*), amalgamirat će se s povratnikom na otok iz segmenta-pripovijesti *Nekropola* iz Novakova romana *Izvanbrodski dnevnik* (1976) koju je Babaja iskoristio kao okvirnu pripovijest u ekranizaciji *Izgubljenog zavičaja* (1980). I dok se gledateljima koji nisu bili upoznati s Novakovim *Izvanbrodskim dnevnikom* moglo činiti kako je okvirna priča Babaji pristigla kao odjek gledanja Mimice,²² vidimo

¹⁹ Usp. primjedbu o „odiseji svijesti” koju je, kako prenosi Brlek, Lyotard izrekao o Joyceu (Brlek 2020: 251).

²⁰ Treba upozoriti, jer to kao da izmiče Nemeću, da iza pastoralne slike proviruju dječjačko otkrivanje seksualnosti i smrti, ali i klasnih odnosa te incesta i seksualne osionosti povezanih s njima.

²¹ Razočarani ratnik pojavio se prvo u Novakovu *Ur*-tekstu, pripovijesti *Izgubljeni zavičaj*, koju je Mimica apropirirao prepoznavši njezine krležijanske korijene. I dok se figura razočaranog ratnika i revolucionara širila kroz hrvatski i jugoslavenski film 1960-ih (navedimo *Licem u lice* Branka Bauera 1963, *Protest* Fadila Hadžića 1967, *Zasedu* Živojina Pavlovića 1969, Mimičin *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* 1978), paralelno s onim što je Peterlić nazvao „pasivnim junakom” kao karakterističnim tipom lika u hrvatskom igranom filmu (2002: 27), a koji se očituje u Babaje, Belana, Berkovića, Mimice, Papića, samog Peterlića, Tadića itd., taj je pasivni promatrač odustao od sudjelovanja u povijesti, točnije u projektu revolucionarnog društva, i u hrvatskoj modernoj prozi, na čelu sa Šoljanom, Slamnigom te prije svega Novakom u romanu *Mirisi, zlato i tamjan*.

²² Gilić (2009: 140) primjećuje da okvirna priča filma *Izgubljeni zavičaj* podsjeća na Mimičin film.

kako se odnosi intertekstualnosti u kojima se nalaze ovi tekstovi, književni i filmski, kompliciraju brišući ideju prvenstva, pa svaki od tih tekstova postaje intertekst – ono što se čini da je iz Mimice, zapravo je iz Novaka, ali je, prije nego je bilo u Novaku, bilo u Mimici, a prije toga u Novaku – a pritom nam Mimičin Krleža razotkriva, *via* Proust, Novakova Krležu.

Nemecov citirani opis primjenjiv je i na *Prometeja s otoka Viševice*:²³ kad se, nakon uvodne sekvence filma i špice, protagonist nakon 20 godina (kao Filip Latinovicz, kao Leone Glembay) vraća na rodni otok, prva će istinska analepsa, koja je ujedno i mentalna slika, biti skoro primordijalna, kratka i dekontekstualizirana slika iz ranog djetinjstva – najranija (bergsonovsko-delezovski rečeno) slika-uspomena koju Bakulino pamćenje uopće čuva? – plivanja u moru. Nju će potaknuti hrđavi ključ – dakle hladan, od metala, kao kvaka brave u koju ulazi – koji je ispred njegove rodne kuće (koje više nije njegova, kao što to nije ni Filipova) pronašla njegova sadašnja supruga i položila mu ga, da parafraziramo Krležu, u „školjku dlana” (1932: 5). Nakon toga i Bakula je znao još uvijek sve kako dolazi na otoku: iz te „plim[e] i osek[e] dojmova”, „bujice utisaka, uzbuđenja, poticaja, nagona, strasti i volje”, ogromn[e] poplav[e] tajanstvenih pojava” (Krleža 1972: 21) treba istisnuti sjećanja na djetinjstvo i mlade dane, utisnuti ih u film „da bismo tako uzmošli”, piše dalje Krleža u *Djetinjstvu 1902–03*, „svojim vlastitim mozgom kao ogledalom odraziti sve ono što živo protječe kroz nas” (isto). Brana koju Mimičin Bakula drži visoko podignutu spram sjećanja na traumu izgubljenog zavičaja, kojoj se *tamo gore*, u Zagrebu gdje je stekao drugi (i otuđeni) život, postavši sjenom samog sebe, toliko dugo odupirao, ovdje *dolje*, na jugu, napokon će popustiti. Prustovskom tehnikom, sinestezijskim i multisenzornim doživljajima, bojama, mirisima i ugođajima rodnog otoka, zavičaja, sveprisutnim šumom mora i zrikavaca u zvučnoj slici otoka koja djeluje kao most k subjektivnom sluhu protagonista koji se sjeća, Mimica je porinuo svojeg protagonista u more sjećanja, a filmski ekran pretvorio u Krležin „mozak kao ogledalo”, ekran/zrcalo na kojem se „treperenje mrtvih sjenki pretvori[lo] u zamisao ili u oblik” (1972: 15; ovo je zapravo dobra definicija filma). I njemu je, umjesto *madeleine* i lipova čaja, trebao „hladan, gvozden dodir” (Krleža, 1932: 5) – ali ne teške kvake, nego doslovnog ključa za otpiranje brave (kvake) potisnutih sjećanja na traumu, kako kolektivnu (rat

²³ Gilić (2009: 138) isto tako primjećuje da se Škrabalov opis Babajinih filmova mogao primijeniti i na Mimičina *Prometeja s otoka Viševice*.

i razočaranje u revoluciju), tako intimnu (odlazak prve supruge s djetetom), koji u konačnici razrješuju grčeviti čvor njegove antonionijevske „bolesti osjećaja” (usp. Antonioni 2004).

Babaja pak o svojem protagonistu „danas”, u pripovjednom vremenu okvirne priče, ne otkriva ništa osim melankolično-rezignirane predispozicije (nalik Bakulinoj). Njegov junak (Mali) živi je mrtvac, kao i Mimičin Bakula, sjena u svijetu sjena, a povratak pod otočko sunce Mediterana aktivirat će proces sjećanja u formi proizvodnje slika iz prošlosti. No tomu će čak i više pridonijeti nekrofilmska (točnije nekropolska) impostacija njegova pasivnog junaka koji, na mjesnom groblju koje Babaja završno snima odozgo, kao realiziranu metaforu nekropole življenog svijeta, sjedne na obiteljski grob – svoj grob – i promatra tminu grobljanske utrobe iz koje potom, dok kamera u taj mrak uranja, izranjanju prošlosne slike, da bi u konačnici ustanovio da su unutra položene i njegove kosti. Ova posthumna vizija svijeta povezana je s idejom da je povijesni svijet ustvari svijet „nahvao”, naopaki svijet – a ljudi koji žive u njem pušteni iz ludnice, sasvim kao u izvornoj Novakovoj priči *Nekropola* koja je aproprirana u okvirnu priču Babajine adaptacije, a čiji je lik-pripovjedač, treba se podsjetiti, pušten preko vikenda iz psihijatrijske ustanove, što razotkriva i ovo Novakovo djelo kao dijalog s Krležom, ovog puta kao somnambulni solilokvij „na rubu pameti” o ideji svijeta kao ludnice.

Ovdje mi nije namjera podrobnije komentirati Babajinu filmsku adaptaciju tog romana jer je o tome dovoljno rekao Pavičić (2002), a i Peterlić (2002). Sa stajališta teorija adaptacije zanimljivo nam je međutim u nastavku svega dosad rečenoga primijetiti da se Mimičin *Prometej s otoka Viševice*, koji nije priznata adaptacija i nastao je po izvornom scenariju Vatroslava Mimice, Slavka Goldsteina i Krune Quiena, u intertekstualnom smislu može vidjeti kao svojevrsna ne-adaptacija, odnosno – u skladu s tipologijom Linde Hutcheon – aproprijacija (2013: 20) koja je spram Novakova *Izgubljenog zavičaja*, koji tretira kao *Ur*-tekst (kao i djelomice Krležu), u odnosu „palimpsestne intertekstualnosti” (21–22).²⁴ S druge strane dva modernistička Babajina filma nastala prema Novakovim dvama romanima

²⁴ Zanimljivo je primijetiti kako crkveni prizor u *Mirisima, zlatu i tamjanu* (1971) može podsjetiti na sličan prizor u Mimičinu *Kaja, ubit ću te!* (1967) – premda postoji u Novakovu romanu (1968) – i prisjećanje na nj ključan je trenutak u oba djela (u filmu Babaja inscenaciju tog prizora stavlja u predšpicu filma, a Madoninu verbalizaciju pred kraj filma). Međutim, i opet, što onda s Krležom, s obzirom na ključnost prisjećanja na crkveno ministriranje u *Djetinjstvu 1902–03* (usp. Brlek 2020)?

ipak bismo nazvali „prevođenjem” (*translation*), tj. remedijacijama (16) ili, u Peterličevim terminima, klasičnim adaptacijama.²⁵ Mimičin film adaptacija je koja ne zna da je adaptacija, a Babajin je film adaptacija koja se pravi da nije adaptacija jer je značenjski istovjetna predlošku – čime slijedi bazinovsku ideju o adaptaciji kao traženju „značenjskih ekvivalenata” u kodovima drugoga, filmskog jezika – no videći sebe, i opet sasvim bazinovski – kako rekosmo – kao autonomnu umjetninu.

4. TKO SE SJEĆA? I JE LI TO ONAJ KOJI GLEDA/VIDI?

Kao središnje se pitanje o europskim modernističkim filmovima koji se bave sjećanjem i vremenom te njegovim pripovjednim uobličjenjem, pa tako i ovdje tematiziranim hrvatskim filmovima, treba postaviti tko je točno subjekt iskazivanja. Radi se o „pitanju statusa tzv. subjektivnih slika na filmu”; Elsaesser i Hagener zapitali su se u svojoj *Teoriji filma* mogu li se takve filmske slike nazivati mentalnima (2023: 193). Tko filmom „piše historijat (vlastitog?) pamćenja” (isto)? Sjeća li se to filmska kamera, sama filmska forma (kao stroj koji misli i gleda) ili je subjekt prisjećanja izvanekstualni/izvanfilmski autor, ili je to implicitni autor, ili je to pripovjedač, odnosno prikazivač ili pokazivač filma, ili pak lik/protagonist? Bruce Kawin prepoznao je povodom ovog pitanja nekoliko modaliteta očitovanja subjektivnosti u filmskom diskursu – predstavljanjem onoga što lik kaže (naracija u *offu*, tj. *voice over*), vidi (subjektivna kamera) i misli (*mindscreen*) (1978: 10, 12). Kawin je potom pionirski posegnuo u pitanje izvorišta te subjektivne naracije – kako se ona pripisuje liku i nije li njezin izvor izvanekranski, objektivni pokazivač, odnosno „tvorac slika” (13)? Njegov zaključak bio je da se ova tri modaliteta subjektivnosti mogu izraziti kroz različite pripovjedne glasove: *treće lice*, tj. izvor im je lafajevski pokazivač ili tvorac slika (usp. Turković 2021: 66)²⁶ ili pak podrazumijevani ili nevidljivi pripovjedač (usp. 55 i dalje); *točku gledišta*, varijacije trećeg lica u kojoj takav objektivni, ekstrasrijegetski prikazivač prikazuje iskustva jednog lika; *prvo lice*, gdje se

²⁵ Tri tipa adaptacija – registracijska, klasična, kongenijalna – termini su koje je koristio Peterlič, ali nisu na nekom mjestu u njegovu opusu posebno teoretizirane; spominju se npr. u njegovoj *Povijesti filma* (2008: 15).

²⁶ Izraz *veliki tvorac slika* prvi je upotrijebio Albert Laffay (1971). Usp. i Turković 2021: 69, bilj. 114, gdje se upućuje na to da se suvremeni filozofi filma vraćaju tom terminu.

intradijegetski lik pojavljuje kao homodijegetski narator; i *samosvijest*, koja se može pojaviti u kombinaciji s bilo koja tri prethodna pripovjedna glasa, pri čemu je film svjestan vlastitog čina dijegeze (Kawin 1978: 18–19).

Pitanje pripovjedača u ovim filmovima istovjetno je pitanju subjekta prisjećanja, a ukoliko se priklonimo radikalnijoj struji mišljenja po kojoj film nema pripovjedača, nego pokazivača (ili, rječnikom 1970-ih, Laffayeva velikog tvorca slika; usp. Gaudreault 2009: 5, 7, 69), stvari ćemo si unekoliko razbistriti jer ćemo biti sposobni baratati konceptualizacijom u kojoj filmski pokazivač (*monstrator*) ili iskazivač (*enunciator*, *énonciateur*) – za oba termina usp. Gaudreault (2009) – u filmskoj dijegezi prikazuje neko prisjećanje, a uže pojmljena instanca filmskog pripovjedača, odnosno pripovjednoga glasa (kazivača) koji se čuje tijekom filmskog izlaganja,²⁷ odnosno u filmskom diskursu, bit će nam od pomoći da razlučimo koliko se i u kojoj mjeri takva verbalna naracija subjektivizira ili objektivizira, odnosno pripisuje likovima kao subjektima prisjećanja. Možemo primijetiti da za razliku od Resnaisovih *Hirošima*, *ljubavi moja* i *Prošle godine u Marienbadu*, kao i Bergmanovih *Divljih jagoda* u Mimičinim i Babajinim filmovima nije prisutna popratna naracija iz *offa*. Svjedoči to s jedne strane o bijegu, odnosno intencionalnom osamostaljenju filmskih formi od literarnih, a s druge strane i o dvjema razlikama koje treba ustanoviti između Mimice i Babaje. Na prvome mjestu radi se o Mimičinoj uvjerenosti da se subjektivnost pseudoautobiografske forme na filmu može, pa i treba postići bez naratorskoga glasa.²⁸ Na to posebno ukazuje film struje svijesti ostvaren u *Ponedjeljku ili utorku*: naracija iz *offa* teško je zamisliva jer bi omela montažno strukturiranje mentalnih slika i neprestane prelaske između vremena pripovijedanja i mentalnih slika-uspomena; isto je i u *Prometeju s otoka Viševice*. S druge strane takav je narator iz *offa* lako zamisliv u

²⁷ Ovdje upozoravam na razliku između pripovjedača ili naratora u naratološkom smislu te onoga što se u filmskoj praksi žargonski zove „naratorom” i „naracijom” (popratnim tekstom) u filmu, tj. naratorskoga glasa iz *offa* bilo u dokumentarnom filmu (gdje bi taj neprizorni glas koji tumači svijet prikazan na ekranu bilo prikladnije zvati *komentatorom*) bilo u igranom filmu (gdje je homodijegetski ili ekstradijegetski).

²⁸ Mimica se protivio pripovjednom glasu iz *offa* (kakav je prisutan u npr. oba spomenuta Resnaisova filma); knjiga snimanja filma *Kaja, ubit ću te!* (Mimica i Quien 2024) npr. pokazuje kako takav popratni glas, naznačen u knjizi snimanja na zahtjev producenta, nije realizirao u montaži. I time pokazuje da je bliži (kako je već primijećeno) talijanskim utjecajima, napose Antonionija koji je mentalne slike u filmovima poput *Crvene pustinje* (*Il deserto rosso*, 1964) proizvodio bez analepsi ili oslonca na strukture sjećanja; utjecaj pak Fellinievca *Osam i pol* na *Prometeja s otoka Viševice* neupitan je.

Babajinu filmu i bio bi čak očekivan u kontekstu literarne adaptacije. To posredno svjedoči, možda, i o ranije spomenutoj Babajinoj uvjerenosti da ostvaruje „literarni film”, autonomnu filmsku umjetninu prema književnom predlošku u kojemu će upravo stoga izbrisati tragove subjektivne naracije, tj. dokinuti trag književnog teksta.²⁹ U tom brisanju prvog lica iz Novakove kvaziautobiografske naracije (usp. Biti 2005) ostaje pitanje – čime je prvo lice zamijenjeno? Odnosno, je li kamera u tom filmu subjektivizirana kao u Mimičinih filmovima *Prometej s otoka Viševice* i *Ponedjeljak ili utorak*? Tko se to prisjeća? Ukoliko se sjeća Mali, protagonist filma, a to se u filmu odvija bez popratne naracije, koliko se ta subjektivizacija umetnutih četiriju priča *podrazumijeva* kao subjektivizirana, a koliko je ona odista predočena strukturiranjem mentalnih slika kojima bi se filmska cjelina nametnula gledatelju kao vizija svojeg protagonista, kako je to slučaj u oba Mimičina filma?

Tko se dakle sjeća? Što se tiče Mimičina filma, možemo ustvrditi da se, osim protagonista kojega doživljavamo kao središnju, fokalizacijsku svijest, prisjeća i ekstradijegetski pripovjedač (veliki tvorac slika, meganarator, pokazivač), odnosno sama filmska forma. Tomu pridonosi i materijalnost filma, razvidna u korištenju dviju vrsta filmske vrpce (pa je „sjećanje slike” zrnato, nadeksponirano), kao i korištenje (priređenih) filmskih žurnala kao metafilmskih postupaka koji pak upućuju na autorefleksivnost filmske forme, karakterističnu za radikalni modernistički film tog perioda: kako su istaknuli Elsaesser i Hagener (2023: 194), autorefleksivnost i metafilmičnost su „jedan od načina konceptualizacije veze između filma i uma – um, film i svijest odnose se jedno prema drugome kroz činjenicu da određena slika osvješćuje gledatelja o činu percipiranja slika, podižući njegovu svijest o postupcima same svijesti” (isto). To, ističu, upravo „naglašavaju brojni europski filmovi kasnih 1960-ih” – kojima, osim prije spomenutih, možemo pripisati i Mimičina *Prometeja s otoka Viševice*.

Na subjektivizaciju pripovijedanja – poistovjećenje trećeg lica (redateljeva, prikazivačeva, megapripovjedačeva) s prvim (protagonistovim) – filmska struktura *Prometeja s otoka Viševice* upućuje od sama početka, već prvim krupnim planom ostarjeloga glavnog junaka, antiportretom s potiljka u automobilu, čime se sugerira ulazak kamere u svijest. U prvih desetak

²⁹ Moguće je usto da se pri adaptaciji *Izgubljenog zavičaja* Babaja nije odlučio na popratnu naraciju jer je ranija njegova ekranizacija Novakova romana, *Mirisi, zlato i tamjan*, doživjela svojevrsnu retorizaciju, pa i doslovnu eksplikaciju i teatralizaciju u izvedbi lika Maloga (Sven Lasta), koji je u monološkim dionicama preuzeo teret ja-forme romana.

minuta filma nekoliko je kadrova bližih planova protagonista (u jukstapoziciji staroga i mladoga junaka, tj. dvojice glumaca koji ga tumače) praćeno subjektivizacijom diskursa koja se ostvaruje uvođenjem subjektivnog zvuka (usp. Kawin 1978: 19–21 za analizu subjektivnog zvuka u *Hirošima, ljubavi moja*) pomoću stišavanja prizornog zvuka te prvim provalama prizora iz prošlosti već u drugoj sekvenci na trajektu, koji se isprva ukazuju – u zrnatost, nadeksponiranoj slici, kao slike ratne prošlosti, tj. imitacija slikovnih kvaliteta ratnih filmskih žurnala i prvih partizanskih filmova³⁰ – točno prema Gillesu Deleuzeu koji je istaknuo da „znamo da je retrospekcija konvencionalan, izvanjski postupak: obično se signalizira pretapanjem, a slike koje uvodi su često prekomjerno eksponirane ili rasterizirane” (2012: 65). U modernista, pa tako i u Mimice, pretapanje je nestalo, ali je tretman slika iz prošlosti ostao.³¹ Ipak, već prvi kadar prisjećanja na djetinjstvo koji slijedi s dolaskom na otok ukazat će na to da više nisu posrijedi retrospekcije, odnosno flešbekovi koje objektivna, vanjska naracija montažnim tehnikama pripisuje liku kao fokalizatoru (radi se o Münsterbergovoj napomeni o flešbeku kao „objektivizaciji [...] mentalnog čina prisjećanja”; cit. u Kilbourn 2014: 279), već da je posrijedi poravnavanje strukture filma s mentalnom strukturom protagonista, premda ne još u onolikoj mjeri u kojoj će to Mimica postići u sljedećem filmu *Ponedjeljak ili utorak*. Naime, kako nastavlja Deleuze, ovakve retrospekcije mogu svojom konvencionalnošću „naznačiti psihološku uzročnost koja je još uvijek analogna senzorno-motoričkom determinizmu” i osiguravati „napredak linearne naracije” (isto):

Problem retrospekcije je sljedeći: ona mora primiti svoju vlastitu nužnost s drugoga mjesta, jednako kao što slike-uspomene moraju s drugoga mjesta primiti unutarnju oznaku prošlosti... Za retrospekciju je potrebno da se priča ne može ispričovijedati u sadašnjem vremenu. (isto)

U Babajinu *Izgubljenom zavičaju* pak ne samo da nema metafilmskih naznaka, a time ni naznaka autorefleksivnosti filmske forme, nego – u mjeri u kojoj film na površinskoj razini izgleda kao Mimičin i ostali „delezovski” fil-

³⁰ Prave će arhivske snimke, dakle svojevrsni *found footage*, Mimica inkorporirati tek u svoj sljedeći film, *Ponedjeljak ili utorak*, u kojem će se potpuno izjednačiti sjećanje i vizija svijeta koja se uprizoruje kao protagonistova s onom koju očitavamo kao autorovu.

³¹ Da bi dobio upravo ova dva opisana slikovna efekta, direktor fotografije Tomislav Pinter koristio je tzv. tonski negativ; usp. Černjul 2004: 43.

movi – možemo tvrditi da ih gledatelj doživljava kao već skoro pa žanrovske, prepoznatljive upravo iz modernističke tradicije prethodnih dvaju desetljeća, tradicije koja uključuje i Mimičine filmove. Kad je Vladimir Sever primijetio da Babaja napušta „izravno retoričke narativne postupke” (Radić i Sever 2002: 193), zapravo je naslutio kako su ti retorički postupci izgubili modernost (npr. autorefleksivnost, metafilmičnost, *jump cutove* u prošlost) i postali narativno funkcionalizirani; reklo bi se, postali su pripovjednim obilježjem *art*-filma. Četiri ugniježdene epizode sjećanja pripadaju protagonistu, ali to sjećanje kao da se „emitira” s instance objektivnog pripovjedača ili pokazivača koji stoji izvan filma – dakle ono se, kako bi to htio Deleuze, *ne prima* – kao da se radi o objektivaciji subjektivne priče u trećem licu. *Izgubljeni zavičaj* uprizoruje slike-uspomene, ali usudio bih se reći da su se one retroaktivno postvarile, realizirale kao retrospekcije, analepse ili flešbekovi, postajući slike-uspomene na okamenjen način modernizma pretvorenoga, negdje oko 1980, na pragu postmodernizma, već u generički postupak. U filmu koji nastaje skoro 20 godina nakon modernističke prekretnice, a oko 25 godina nakon Krležina i Novakova povratka djetinjstvu, kao i egzistencijalističke književnosti koja je predtekst ranom Novaku, on na raspolaganju ima cjelokupan izlagački repertoar modernizma, već sortiran, katalogiziran i razvrstan u stilističkoj paleti, s pridodanim pripovjednim funkcijama svemu što je nekoć bilo radikalno moderno (od montažnog reza ili subjektivne zvučne slike do npr. zuma) i što se 15 godina ranije, u *Mimice*, nametalo kao epohalna novina.

Upravo stoga možemo pripovjedne postupke u filmu *Izgubljeni zavičaj* percipirati kao stilizacije prikladne značenju teksta koji se adaptira.³² Ulazak kamere u mrak zidane grobnice služi za pojavu prve slike sjećanja koja se

³² Svi adaptacijski postupci, u smislu Andréa Bazina, u diskursu filma ostvaruju značenja *ekvivalentna* značenjima književnoga predloška, zbog čega ovaj film i procjenjujem kao *klasičnu* adaptaciju; i Gilić ističe da je Babaja „ostvario ekvivalent” u adaptacijama Novaka (2009: 141). Osim što je dijalog mahom skoro doslovce preuzet iz romana (pa i toliko hvaljen makaronski govor u izvedbi Nerea Scaglie, glumca iz talijanske drame HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci, premda je fascinantna Gilićeva /136/ primjedba da je taj govor u filmu sveden na šum, nalik bijeloj buci, kao da je Babaju manje zanimala političko-klasna pozadina romana), kao i seksualna i klasna politika s naglašavanjem zurenjima Maloga u kameru ili prema stricu/ocu na mjestima gdje se u Novakovu tekstu događaju lomovi u (mahom klasnom) razumijevanju svijeta. Osim neobrazloženog pretvaranja Strica u Oca, najjača je Babajina intervencija zapravo uvođenje okvirne priče kao amalgama Novakove *Nekropole* i Mimičina *Prometeja s otoka Viševice*. Npr. upečatljive poetske sekvence sunčanja na barci, noćnog tunolova ili poratnog susreta Maloga i Made među namještajem iz nekadašnje kuće (koja je snimana u zrcalu) zapravo su doslovna uprizorenja opisa tih prizora u Novakovoj pripovijesti.

javlja iz mraka, nakon skrivenog reza, kao kadar dječaka praćen pastoralnom glazbom, te upravo taj krupni plan identificira protagonista, doživljajno ja iz prisjećanja (dječaka), kao što su bliži planovi zamišljenoga glumca, odnosno sjetnoga protagonista (kojega glumi Zvonimir Črnko, glumac izrazito melankolične predispozicije) u uvodnom pripovjednom okviru uputili na njega kao subjekt kojemu se treba pripisati to prisjećanje u fikcijskoj cjelini filma. Jednaka je funkcionalna upotreba pripisana i zvuku – šum sita (arheološkog prosijavanja zemlje na nekropoli, tj. groblju) zvukovno obilježava ulazak slike u tminu i prijelaz u prošlost, u mrak sjećanja, a potom kao zvukovna sugestija povezuje epizode filma, tj. četiri slike iz sjećanja/prošlosti, koje su na vizualnoj ravnini uzajamno razdvojene običnim montažnim rezom. Taj je zvuk iz *offa* tijekom rezova dakle prizorno motiviran, a značenje koje mu je pripovjednim kontekstom pripisano jasno je – filmske slike koje se ukazuju iz mraka filmskog ekrana prosijane su iz protagonistova sjećanja. To znači da je zvuk funkcionalno narativiziran, premda djeluje kao zvučni efekt, a filmska slika u prvom prijelazu, odabirom bližih planova, ostvaruje apstraktan raster i razlivenost uslijed pokreta mreže sita koja ukazuje na poetski značaj tih kadrova (tj. naglašena je njihova poetska funkcija u smislu Chatmanove /1990/ i Turkovićeve teorije tipova filmskog izlaganja; usp. Turković 2021: 249 i dalje). No ta je poetska funkcija u cjelini podređena pripovjednoj – ona je upravo sasvim pripovjedno motivirana premda služi kao zvučno-vizualni most prema prošlosti i prisjećanju, metaforički označujući prosijavanje sjećanja; ona nije povod (to je prije sam protagonistov dolazak na obiteljsku grobnicu), koliko je oznaka za poniranje u prošlost.

Velika je to razlika spram okidača retrospekcija, odnosno naviranja ili, delezovski rečeno, „primanja” slika-uspomena u *Prometeju s otoka Viševice*. Bakulu će slike iz sjećanja tijekom neprospavane noći, dok mu fizičko tijelo lunja otokom, a duh među nataloženim slojevima prošlosti, opsjedati po (poetskoj) logici asocijacija, a ne linearno rekonstruirane naracije. Ona prva pak slika, još na trajektu, čisti je i autohtoni Barthesov *punctum* iz kojega će navrijeti uspomene: dok pjevaju Kaštelanovu *Oj Mosore, Mosore!*, nekadašnji partizani pokazuju starom Bakuli fotografiju iz ratnih dana;³³ nekoliko

³³ I još jedan citat: kao što u *Prometeju s otoka Viševice* u prizoru na trajektu pjesma *Oj Mosore, Mosore!* najavljuje ratno-partizanski sadržaj sjećanja, u uvodnom prizoru *Izgubljenog zavičaja* na trajektu pjesma *Take Me Home, Country Roads* (objavljena izvorno 1971. u izvedbi Johna Denvera) koju na gitari izvodi turist *backpacker* ilustrira sadržaj sjećanja koje slijedi – povratak putem u zavičaj, na mjesto gdje pripadam. Spomenimo da je tema turizma kao prosperiteta

kadrova poslije, Mimica je umeće u montažni slijed kao krupni plan mladog Bakule u zamrznutom kadru – koji se potom pokrene njegovim osmijehom.

5. I ŠTO OSTAJE NA KRAJU?

Ova razlika u tretmanu sjećanja, odnosno filmskog postupka retrospekcije i njezina mentalnog statusa – ili, kako bi to rekao Krleža, „slikâ o slikama danas”, tj. „slikâ zaboravljenih slika o slikama” (1972: 15) – između Mimice i Babaje epohalna je razlika i upućuje, povijesnofilmski gledano, na razliku u stupnju moderniteta, odnosno na historijski proces okoštavanja, potonuća ili komodifikacije europskoga filmskog modernizma 1960-ih u formu europskog umjetničkog, tj. tzv. *art*-filma počev negdje od sredine 1970-ih (usp. Bordwell 1979; Turković 1985; Kovács 2007: 20–27). Ona ujedno označava i granicu modernizma s postmodernizmom, koja se rastegla negdje u godinama 1975–1980. (usp. Kovács 2007), pri čemu je 1980. godina premijere Babajina filma, zasigurno nulta godina postmodernizma i u hrvatskom filmu – tada se naime snimaju *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića i *Ritam zločina* Zorana Tadića (oba prikazana 1981).

Najprikladnije je, u tom kontekstu, kasni Babajin opus vidjeti kao dio korpusa koji se može nazvati *kasnim modernizmom* i zapravo je glavna poetička odrednica europskog umjetničkog (*art*) filma barem još dva desetljeća, 1980-ih i 1990-ih, ako ne i duboko u 2000-e, kao i u globalnim filmskim tradicijama (npr. iranski neorealizam, tajvanski novi val, *Slow Cinema*). Iako je 1985. hrvatska kinematografija okrunjena vrhunaravnim filmom koji je posvećen mentalnim slikama, *Kućom na pijesku* Ivana Martinca (usp. Pentić Vukašinić 2022), koji je definitivno zatvorio vrata modernizma (iako im se Babaja posljednji vratio 1992. u *Kamenitim vratima*, svojevrsnoj – i opet funkcionalizirano-narativiziranoj – *art*-inačici Martinčeve priče) upravo u isto vrijeme, u ruhu književne adaptacije i tzv. baštinskog filma (*heritage film*) koji je najavio upravo Babajin *Izgubljeni zavičaj*, razdoblje je suvremene nacionalne kinematografije otvorio film *Glembajevi* (1988) Antuna Vrdoljaka u kojemu su slike sjećanja, kao uskoro u *Kontesi Dori* (1993) Zvonimira Berkovića, postmodernistički odmijenjene slikama epohe (usp. Kragić 2011).

otoka uvedena upravo u *Prometeju s otoka Viševice* (usp. Pavičić 2017), ali se međutim nalazi apostrofrana i u Novakovoj *Nekropoli*, odakle je prenesena u okvirnu priču Babajina filma.

Time je *de facto* okončan modernizam u hrvatskoj kinematografiji čije su perjanice bili upravo ovdje tematizirani filmovi, zainteresirani, u skladu sa širim europskim filmskim i književnim modernističkim kontekstom, za rad sjećanja i film kao svojevrsno prizorište mentalnih slika. Promijenila se epoha; promijenio se sam status slika, opsesija sjećanjem i vremenom ostala je znamenom jedne vrste modernizma između kraja 1950-ih i kraja 1970-ih, sa *Zrcalom* (*Зеркало*, 1975) Andreja A. Tarkovskoga kao vrhun-
cem i krajem. Postavši inzularnim pojedincima, samcima u otuđenoj masi svijeta, često rezignirani, a često i cinici, sasvim u skladu s novakovskom psihotičnom inscenacijom svijeta u opsesivnoj ja-formi, protagonistima ovih filmova bilo je sigurno poznato da povratak domu zapravo nikad nije ostvariv, da je, paradoksalno, „povratak (sebi) moguć jedino po spoznaji da povratka (sebe) nema” (Brek 2020: 251), pa je stoga svaki od njih, barem na filmu, pronašao kakvo-takvo razrješenje ili odrješenje koje mu je omogućilo konačno pomirenje.

LITERATURA

- Antonioni, Michelangelo. 2004. Bolest osjećaja. *Up & Underground art dossier*, 7/8, 7–11.
- Bazin, André. 2022. Za nečisti film: u obranu adaptacije. *Što je film?* Zagreb: Disput. 59–72.
- Biti, Vladimir. 2005. *Doba svjedočenja: tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bordwell, David. 1979. The Art Cinema as a Mode of Film Practice. *Film Criticism*, 4, 1, 56–64. <https://www.jstor.org/stable/44018650> (pristupljeno 24. travnja 2024).
- Brek, Tomislav. 2020. Povratak Miroslava Krležje. *Tvrđi tekst: uvid i nevid moderne hrvatske književnosti*. Zagreb: Fraktura. 111–298.
- Chatman, Seymour. 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Čegir, Tomislav. Struktura *Izgnubljenog zavičaja*. *Hrvatski filmski ljetopis*, XVI, 62, 31–35.
- Černjul, Vanja. 2004. *Subjektivni kadrovi: razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom*. Zagreb: V. B. Z.
- Deleuze, Gilles. 2012. Od uspomena do snova (treći osvrt na Bergsona). *Film 2: slika-vrijeme*. Zagreb: Udruga Bijeli val. 60–89.
- Elsaesser, Thomas i Hagener, Malte. 2023. *Teorija filma: uvod kroz osjetila*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti i Hrvatska sveučilišna naklada.

- Filmska enciklopedija*, I–II. 1986–1990 [gl. ur. Ante Peterlić]. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Gaudreault, André. 2009. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto Press.
- Gilić, Nikica. 2004. Film *Goli čovjek* Obrada Gluščevića kao marinkovićevski teatar. *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova VI. (Europski obzori Marinkovićeva opusa) sa znanstvenog skupa održanog 29. i 30. rujna 2003. godine u Splitu* [ur. Mirko Tomasović i Vinka Glunčić-Bužančić]. Split: Književni krug. 92–102.
- Gilić, Nikica. 2009. Ante Babaja i Slobodan Novak: suradnici i stilsko-poetički srodnici. *Nova Istra*, 14, 1–2 (39), 136–142.
- Gilić, Nikica. 2010. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international.
- Hutcheon, Linda i O’Flynn, Siobhan. 2013. *A Theory of Adaptation*. London – New York: Routledge.
- Kawin, Bruce F. 1978. *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton University Press.
- Kilbourn, Russell J. A. 2014. Memory and film. *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* [ur. Edward Branigan i Warren Buckland]. 279–284.
- Kouremenos, Anna i Gordon, Jody Michael [ur.]. 2020. *Mediterranean Archaeologies of Insularity in an Age of Globalization*. Oxford: Oxbow Books.
- Kovács, András Bálint. 2007. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kragić, Bruno. 2011. Slike epohe u filmu *Glembajevi*. *Poetika i politika kulture nakon 1910. godine: zbornik radova XIII. sa znanstvenog skupa održanog od 30. rujna do 1. listopada 2010. godine u Splitu* [ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz]. Split–Zagreb: Književni krug i Filozofski fakultet. 381–388.
- Kragić, Bruno. 2015. Otok kao arhetip. *Studia lexicographica*, 9, 2(17), 99–101.
- Krleža, Miroslav. 1932. *Povratak Filipa Latinovicza*. Zagreb: Minerva.
- Krleža, Miroslav. 1972. *Djetinjstvo i drugi zapisi*. Zagreb: Zora.
- Kuhn, Annette i Westwell, Guy. 2020. *A Dictionary of Film Studies*. London: Oxford University Press.
- Laffay, Albert. 1971. Pripovedanje, svet i film. *Logika filma*. Beograd: Institut za film. 39–70.
- Małczak, Leszek. 2021. Mediteran u hrvatskoj književnosti i kulturi: pogled izvana. *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi / Peryferie w chorwackiej literaturze i kulturze* [ur. Krešimir Bačić, Miranda Levanat-Peričić i Leszek Małczak]. Katowice – Zagreb – Zadar: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilište u Zadru i Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 167–185. <https://doi.org/10.31261/PN.4028.12> (pristupljeno 10. travnja 2024).
- Mimica, Vatroslav i Kruno Quien. 2024. *Kaja, ubit ću te!: knjiga snimanja*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv.

- Munitić, Ranko. 2005. Mediteranska levica. *Adio, jugo-film!* Beograd–Kragujevac: Centar film, Srpski kulturni krug i Prizma. 247–260.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
- Nemec, Krešimir. 2006. Hrvatska inzularna proza. *Hum*, 1, 9–30. <https://hrcak.srce.hr/231383> (pristupljeno 5. travnja 2024).
- Pavičić, Jurica. 2002. Babaja i Novak: iskustvo insularnosti. *Ante Babaja* [ur. A. Peterlić]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 57–70.
- Pavičić, Jurica. 2017. Autobiografija komunizma: „Prometaj s otoka Viševice” Vatroslava Mimice. *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. 119–147.
- Pentić Vukašinić, Višnja. 2022. Igranofilmska poetika *Kuće na pijesku* Ivana Martinca (doktorski rad). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:581007> (pristupljeno 5. svibnja 2024).
- Perez, Gilberto. 1997. The Narrative Sequence. *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 50–91.
- Peterlić, Ante. 2001. *Osnove teorije filma*. IV. izdanje. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Peterlić, Ante. 2002. Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma. *Ante Babaja* [ur. A. Peterlić]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 11–36.
- Peterlić, Ante. 2008. *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Peterlić, Ante. 2010. *Između riječi i slike*. Posebno izdanje *Zapisa*, biltena Hrvatskog filmskog saveza, XVIII, 69, 3–60.
- Putyńska, Urszula. 2021. *Medialne zapośredniczenie literatury w twórczości filmowej Ante Babai* (praca doktorska). Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej. <https://hdl.handle.net/10593/26412> (pristupljeno 5. svibnja 2024).
- Radić, Damir. Najljepši i najzbudljiviji posao: biofilmografski razgovor s Vatroslavom Mimicom. *Hrvatski filmski ljetopis*, 6, 23, 3–38.
- Radić, Damir i Vladimir Sever. 2002. Razgovor s Antom Babajom. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 139–216.
- Sorel, Sanjin. 2021. *Poezija, Mediteran, tradicija*. Pula: Društvo hrvatskih književnika.
- Stam, Robert. 2019. *Filmska teorija: uvod*. Zagreb: Disput.
- Šakić, Tomislav. 2011. Dvije ekranizacije *Derviša i smrti*: dvije adaptacije, dvije interpretacije. *Meša Selimović – dijalog s vremenom na razmeđu svjetova: radovi sa međunarodnog naučnog skupa „Meša Selimović – Dialogue avec le temps entre l’Orient et l’Occident”, održanog 25., 26. i 27. novembra 2010. godine na Univerzitetu Paris IV-Sorbonne u Parizu* [ur. Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas]. Sarajevo: Šahinpašić. 223–236.
- Šakić, Tomislav. 2016. *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*. Zagreb: Disput.

- Šeatović Dimitrijević, Svetlana. 2015. Dalmatinski mediteranizam Vladana Desnice: splitski period. *Vladan Desnica i Split 1920. – 1945.: zbornik radova s Desničinih susreta 2014.* [ur. Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina]. Zagreb–Split: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Centar za komparativnohistorijske i interkulturalne studije, Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu, FF-press. 99–114. DOI: https://doi.org/10.17234/Desnicini_susreti2014.6 (pristupljeno 10. travnja 2024).
- Škrabalo, Ivo. 1998. *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.–1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografije.* Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Škrabalo, Ivo. 2008. *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006).* Zagreb: V.B.Z. i Hrvatski filmski savez.
- Turković, Hrvoje. 1985. Umjetnost kao žanr. *Filmska opredjeljenja.* Zagreb: Cekade. 111–126.
- Turković, Hrvoje. 2002. Umjetnost kao osobni program. *Ante Babaja* [ur. A. Peterlić]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 37–56.
- Turković, Hrvoje. 2005. Filmske pedesete. *Hrvatski filmski ljetopis*, 11, 41, 122–131.
- Turković, Hrvoje. 2008. Pitanje medija i razgraničenje filma. *Hrvatski filmski ljetopis*, 14, 56, 12–21.
- Turković, Hrvoje. 2011. Film kao znak i sudionik modernizacije. *Hrvatski filmski ljetopis*, 17, 68, 104–118.
- Turković, Hrvoje. 2021. *Tipovi filmskog izlaganja: prilozi teoriji pripovijedanja.* Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Visković, Velimir. 2006. Inzularnost kao metafora i zbilja. *Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta. Dani Hvarskog kazališta*, 32, 394–397. <https://hrcak.srce.hr/file/108823> (pristupljeno 25. ožujka 2024).

SAŽETAK

U prilogu se razmatra tematski kompleks tzv. inzularnosti – svojevrnsne geste odustajanja od povijesti, razvijene u romanima *Izgubljeni zavičaj* (1954) i *Mirisi, zlato i tamjan* (1968) Slobodana Novaka – u modernističkoj hrvatskoj kinematografiji 1960-ih i 70-ih. Osim kasnijih adaptacija Novakovih djela u filmovima Ante Babaje *Mirisi, zlato i tamjan* (1971) i *Izgubljeni zavičaj* (1980) taj se kompleks na filmu prvi put uprizorio u filmu *Prometej s otoka Viševice* (1964) Vatroslava Mimice, priči o partizanu Mati Bakuli koja je filmski predočena kao rad sjećanja potaknut povratkom na rodni otok 20 godina nakon rata. Glavna je teza rada da Mimičin film nosi snažne motivske, tematske i strukturalne tragove lektire *Izgubljenog zavičaja*. Figura razočaranog revolucionara pristigla je u hrvatski film upravo iz Novaka. Pitanje tretmana prostora i vremena u filmskoj priči i njezinu izlaganju kao presudno pitanje modernizma otvoreno je u hrvatskom modernističkom filmu upravo u onim igranim filmovima koji su, na fonu Novakovih djela, svoje filmske strukture uprizorili kao rad sjećanja i metaforu nemogućnosti povratka modernističkoga antijunaka u izgubljeni zavičaj.

Ključne riječi: hrvatski modernistički film; Slobodan Novak; Vatroslav Mimica; Ante Babaja; intertekstualnost; modernizam; inzularnost



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Izvorni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.68.7>

UDK: 791.21.037(497.5)

791.21.037Babaja, A.

791:82

Primljen: 31. V. 2024.

Prihvaćen: 24. VII. 2024.



VIRTUALNE SLIKE IZGUBLJENOG ZAVIČAJA

Višnja Pentić

vukasinovic.visnja@gmail.com

ABSTRACT

VIRTUAL IMAGES OF THE *LOST HOMELAND* (IZGUBLJENI ZAVIČAJ)

In *Lost Homeland* (*Izubljeni zavičaj*, 1980), Ante Babaja places the film world in a specifically designed virtual space of memory, thinking of it as a reflection that occurs in the consciousness of the protagonist at the moment of facing transience. This reflection produces virtual film images that go beyond the concept of pure memory and instead confirm the permanent interweaving of the past with the present, that is, the circularity and inseparability of different time layers. The film opens itself up to virtuality as a reflection of what it contains within itself, i.e. the present, placing its images in a dimension in which linear time is canceled. In the film, with strategies comparable to those of Marcel Proust's cycle of novels *In Search of Lost Time* (1913–27) and Alain Resnais's film *Provvidence* (1977) inspired by it, the act of remembering is established as the central representational paradigm and is constructed as involuntary, an unconscious and sensory process. Babaja's *Lost Homeland*, to a greater extent than Novak's pseudo-autobiographical prose of the same name, modernistically integrates the relationship between the sensory and the mental with the aim of realizing the complete receptive openness of an artistic form that always produces new meanings. Recollection-images, as a virtuality inserted into the diegetic world of the film, enable the direct confrontation of the layers of the past and the present, the forms of the internal and external, as well as canceling the distance between them, making their distinction redundant. Relying on haptic visuality, which with the logic of synesthesia makes the sense of sight tactile, Babaja's *Lost Homeland* turns the entire film into a scene of recollection as a feeling, confirming the permanent marking of the mental by the sensory.

Keywords: *Izubljeni zavičaj*; *Izvanbrodski dnevnik*; Ante Babaja; Slobodan Novak; film; memory; virtual images; recollection-images

1. UVOD

Početak prvog kadra filma *Izgubljeni zavičaj* (1980) Ante Babaje gotovo je apstraktan. U totalu je iz gornjeg rakursa prikazana posve mirna morska pučina, pa se kadar doimlje poput velike plave površine koja kao da nema konkretan zbiljski referent. Nakon što se pojavi natpis s naslovom filma, u kadar, odnosno u plavu plohu, s lijeve strane ulazi bijeli brod te kadar nastavlja trajati dok brodice iz njega ne izađe s desne strane okvira. Za vrijeme trajanja kadra ispisuju se slova uvodne špice praćena skladbom Claudia Monteverdia u glazbenoj obradi stalnog Babajina suradnika, Anđelka Klobučara (usp. Paulus 2002). Prizor pojavljivanja, plovidbe i konačnog nestajanja broda na horizontu prefigurira središnju temu filma, onu slikâ koje u svijesti nastaju kada se suoči s konačnošću, slikâ koje stoje na razdjelnici života i smrti i koje utjelovljuju fenomen reflektiranja prošlog u sadašnjem, umrlog u živom i njihovo supostojanje. Kako nas upućuje prvi kadar, dijegetički svijet Babajina filma oblikovan je kao refleksija, odnosno vizualno-zvučna meditacija čiji je okidač protagonistov susret sa smrću koji ga gura u oživljavanje prošlosti. Odatle i za ovaj film ključna odluka da se u scenariju, čiji su autori Slobodan Novak i Ante Babaja, adaptacija piščeva proznog protomodernističkog prvijenca *Izgubljeni zavičaj* (1955) uokviri motivima iz filmu suvremene Novakove proze *Nekropola*, završnim dijelom *Izvanbrodskog dnevnika* (1976) u kojem se koriste autoreferencijalni i metafikcionalni postupci te se radikalno modernistički problematizira čin pripovijedanja i pisanja (usp. Milanko 2021). Spoznajna premoć prošlog nad sadašnjim i prolaznost kao zadatost ljudske egzistencije, pravocrtno određene kretanjem prema smrti, stalne su preokupacije u Babajinu opusu. Postavljanje *Nekropole* kao okvira filma stoga je omogućilo redatelju da u filmsku cjelinu organski inkorporira svoje trajne fiksacije.

Izgubljeni zavičaj na formalnoj i sadržajnoj razini istražuje suživot prošlosti i sadašnjosti, odnosno njihovu permanentnu isprepletenost, kao i mjesto smrti u živom tkivu života. Dramaturški gledano, riječ je o svojevrsnom prikazu prijelaza i poništavanja granice među različitim vremenskim razinama i svjetovima. Ta je granica u filmu oblikovana precizno odabranim audiovizualnim signalima kojima se najavljuje uspostavljanje virtualnih filmskih slika koje prikazuju čisto imaginarno kao produkt rada sjećanja glavnog protagonista. Koncept virtualne slike uvodi francuski filozof Gilles Deleuze u knjizi *Film 2: Slika – vrijeme* (*Cinéma II: L'image-temps*, prvo izdanje 1985, hrvatski prijevod 2012) rekonceptualizirajući opreku mate-

rijalno – mentalno, odnosno vidljivo – nevidljivo, koju prevodi u dvojnost aktualno – virtualno. Ključna kategorija na kojoj francuski filozof temelji svoj opis modernog filma od neorealizma nadalje je slika-vrijeme, a suprotstavlja joj sliku-pokret koja je dominirala do 1950-ih. Sliku-vrijeme opisuje kao vrstu filmske slike u kojoj pokret postaje perspektivom vremena, a ne mjerom kretanja, objašnjavajući kako kamera koja odbija pratiti kretanje likova ili prenijeti na njih svoj vlastiti pokret, stalno izvršava rekadriranja kao funkcije misli (2012: 32–35). Nadovezujući se na filozofiju Henria Bergsona, Deleuze tvrdi kako slika-vrijeme neprestano u sebi zrcali aktualno, kao ono što je fizički zabilježeno u prezentu reprezentacije, i nevidljivo, odnosno virtualno, koje utjelovljuje samo trajanje (36).

2. RAD SJEĆANJA

Izgubljeni zavičaj, uz posljednji Babajin dugometražni igrani film *Kamenita vrata* (1992), predstavlja vrhunac redateljevih nastojanja da iznađe optimalnu formu za reprezentaciju fenomena smrti i njegove utkanosti u svijet živih, ali i audiovizualno prikaže rad sjećanja, po čemu se *Izgubljeni zavičaj* najizrazitije uklapa u tradiciju europskog visoko modernističkog filma. Tom je temom najdosljednije obilježen visoko modernistički opus francuskog redatelja Alaina Resnaisa, koji uključuje klasike *Hirošima, ljubavi moja* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) i *Prošle godine u Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), gdje se uspostavlja dijalektička cjelina istraživanjem suodnosa stvarnog i zamišljenog, prošlog i sadašnjeg. Taj je Babajin suvremenik u dugoj i plodnoj karijeri često na scenarijima surađivao s piscima kao što su Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet i Jean Cayrol. Usto je Resnais, kao i Babaja, ostvario vrhunske domete u području dokumentarnog filma te je u svom radikalno modernističkom opusu temeljno istraživao fenomene vremena, sjećanja i smrti (usp. Wilson 2019).

U ovom će radu biti uspostavljena usporedba *Izgubljenog zavičaja* s Resnaisovim tri godine starijim filmom *Providnost* (*Providence*, 1977), za koji je scenarij napisao britanski dramatičar David Mercer, a čija je fokalizirajuća svijest stari književnik Clive (John Gielgud) koji se suočava s problematičnom obiteljskom prošlošću i u kojem se, kao i u Babajinu filmu, sustavno isprepliću predstavljачke razine prošlog i sadašnjeg, stvarnog i imaginarnog. U Resnaisovom filmu, kao i u *Izgubljenom zavičaju*, središnji dramski odnos jest onaj oca i sina, s tom razlikom da je kod Babaje sin

središnja svijest filma. Deleuze u svojoj knjizi ističe filozofičnost Resnais-ova opusa (2012: 274–275), koju su domaći filmolozi izdvojili kao ključnu karakteristiku Babajina opusa (usp. Turković 2002; Peterlić 2002; Gilić 2011). Pri tom Deleuze svoju argumentaciju gradi prvenstveno na činjenici kako Resnais koristi „lazarijanskog junaka” koji se vraća iz mrtvih, bilo da je doživio kliničku smrt ili je rođen iz jedne prividne smrti, uspoređujući ga s figurom filozofa: „Filozof je netko tko vjeruje da se vratio iz mrtvih, bez ili s valjanim razlogom, i tko se s punim razlogom vraća među mrtve. Filozof se vratio iz mrtvih, a i vraća se među njih” (2012: 273–274). U *Izgubljenom zavičaju* i *Kamenitim vratima* Babaja uprizoruje ovaj povratak iz mrtvih, bio on metafora, kao u prvom filmu u kojem je junak simbolički mrtav „iznutra”, ili doslovan, kao u drugom filmu u kojem se koristi motiv kliničke smrti, s ciljem da filozofski refleksivno promisli suodnos postojanja, vremena i trajanja. Kao i Resnaisa, Babaju zanima mentalni rad i misaoni proces koji postaju osnovi elementi gradnje svijeta filma. Kako primjećuje Deleuze, u mentalnom ili intelektualnom filmu ovog tipa „vidimo do koje su mjere osjećaj, afekt i strast glavni protagonisti svijeta-mozga” (2012: 276). To nas dovodi do poveznice ovih redatelja s romanesknim ciklusom Marcela Prousta *U traganju za izgubljenim vremenom* (*À la recherche du temps perdu*, 1913–27), u kojem se afektivno inauguriira kao podloga spoznavanja, a sjećanje postaje temeljem i ishodištem mišljenja (usp. Šafranek 2013: 203–204).¹

Po uzoru na francuskog pisca oba redatelja čin (pri)sjećanja uspostavljaju kao središnju reprezentacijsku paradigmu konstruirajući ga kao nehotični, nesvjestan i osjetilima podložan proces. Babaja je istaknuo svoju fasciniranost francuskim piscem komentirajući stavove kako se na filmu Prousta treba okaniti: „Ali ja mislim da se i njega može filmski obraditi, jer on je fenomenalan. Ja sam ga čitao uzbuđen” (Radić i Sever 2002: 183). Naslov *Izgubljeni zavičaj* u sebi ima upisano ime Proustova ciklusa, a sadržaj filma predstavlja varijaciju na temu oživljavanja prošlosti činom prisjećanja. Babaja će u svijet svog posljednjeg dugometražnog igranog filma *Kamenita*

¹ *U traganju za izgubljenim vremenom* na koncepcijskoj razini uspostavlja veze s Henriem Bergsonom kroz razlikovanje fizikalnoga i subjektivnoga vremena te s Ernstom Machom kroz ideju osjeta kao jedine realnosti (usp. Proust, Marcel. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013.–2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/proust-marcel> /pristupljeno 10. 4. 2024/).

vrata doslovno umetnuti Proustovu knjigu kao lektiru svog protagonista na čijem se noćnom ormariću, kako je primijetio filmolog Tomislav Šakić u knjizi *Modernizam u hrvatskom igranom filmu* (2016), nalazi „prepoznatljivo hrvatsko izdanje Proustova ciklusa *U traganju za izgubljenim vremenom* (1965)” (2016: 253–254, fusnota 289).

Permanentno sklon književnim adaptacijama Babaja je već s debijem *Carevo novo ruho* (1960) adaptirao Hansa Christiana Andersena da bi u *Brezi* (1967) posegnuo za prozom Slavka Kolara, no tek će suradnjom sa Slobodanom Novakom pronaći idealnog sugovornika u književnosti i autora čija će modernistička senzibilnost odgovarati njegovim vlastitim umjetničkim stremljenjima. Kako je primijetio filmolog Nikica Gilić u tekstu „Ante Babaja i Slobodan Novak: Suradnici i stilsko-poetički srodnici”, riječ je o dvojici stilski samosvjesnih autora:

Slobodan Novak je svakako pomniji tvorac verbalnih rečenica (jezika u užem smislu), ali su Babajine filmske strukture (audio-vizualne ‘rečenice’) podjednako pomno komponirane, a tu značajku svakako možemo shvatiti i kao upadljivost i artificiozne (umjetne) i umjetničke komponente njihovog stvaralaštva. (2009: 136)

Babaja i Novak ostvarili su ukupno tri dugometražne igrane suradnje, od kojih su dvije direktne adaptacije Novakovih djela, dok je film *Kamenita vrata* nastao prema originalnom Babajinu scenariju na kojem je Novak bio suradnik. Pisac je bio zadovoljan ostvarenim suradnjama koje su se dogodile na redateljevu inicijativu, ustvrdivši kako se uvjerio „u njegovo duboko i kongenijalno, upravo autorsko razumijevanje književnog teksta, upravo zapanjujuće i za autora razgaljujuće” (2002: 138), dok je Babaja u Novaku pronašao optimalnog suradnika i srodnika, o čemu su detaljnije pisali Nikica Gilić (2009) i Jurica Pavičić (2002).

3. REŽIM SUBJEKTIVNOGA

Babajin *Izgubljeni zavičaj* u značajnijoj mjeri nego istoimena Novakova pseudoautobiografska proza radikalno modernistički dijalektizira relaciju *mentalno – osjetilno* s ciljem postizanja otvorenosti umjetničke forme u kojoj su dvojnosti uhvaćene u permanentnom i nerazrješivom kruženju. Kako je u tekstu „Babaja i Novak: iskustvo insularnosti” primijetio Jurica Pavičić, *Izgubljeni zavičaj* dijalektički je postavljen film:

Jer u njemu je Babaja morao naći odnos između jezgrene priče i okvira, egzistencijalnog i klasnog, pastoralne stilizacije i socijalne deskripcije, između mladog i u međuvremenu odraslog junaka koje suprotstavlja odnos prema izloženim zbivanjima: kod prvog je to stid, kod drugog melankolična nostalgija. *Izgubljeni zavičaj* je film koji na neki način nosi u sebi vlastito opovrgavanje. (2002: 67)

Babaja ciljano proizvodi nestabilnost svih prikazanih pozicija otvarajući, poput Prousta i Resnaisa, cjelinu spoznajnoj neizvjesnosti specifičnoj za rad sjećanja kao procesa koji istovremeno proizvodi i uspomenu i fantaziju. Rezultat je slika-uspomena, posebna vrsta za modernizam specifične slike-vremena, o kojoj Deleuze piše:

U filmu, rekao je Resnais, nešto se mora dešavati, „oko slike, iza slike i čak unutar slike”. To je ono što se događa kada slika postane slikom-uspomenom. Svijet je postao sjećanje, mozak, nalijeganje razdoblja, stvaranje ili rast stalno novih režnjeva, no mozak je sam postao svijest, nastavak razdoblja, rekreacija stvari na način stirena. (2012: 164)

Slike-uspomene, kao virtualnost umetnuta u svijet filma, omogućuju izravno suočavanje prošlosti i sadašnjosti, unutarnjeg i izvanjskog, kao i poništavanje distance među njima. Njihovo razlikovanje postaje suvišno, te se mjesto toga potvrđuje njihova isprepletenost unutar svake pojedine slike.

U tekstu „Struktura *Izgubljenog zavičaja*” Tomislav Čegir ističe kako u narativnoj građi filma razabiremo čak tri vremenske razine:

Suvremenu koja je istodobno početni i završni okvir čitave dramaturgije, prijeratnu koja je njena središnja okosnica, te poslijeratnu koja je neka vrsta prijelaznog segmenta u korjenitom odlasku središnjega lika iz zavičajnog okruženja. Te tri vremenske razine, njihova jasna razgraničenost na tri protagonistova životna razdoblja, predadolescentsko, muževno i sredovječno, ujedno su i tri povijesna razdoblja otočkog okruženja, prvotnog rudimentarnog zaleđa, zatim posljedica ratnih razaranja i tegoba, te naposljetku modernizacije društva. (2010: 31)

Te su vremenske razine izložene retrospektivno, te je Babaja ciljano zamagljivao razliku između uspomena i fantazija s ciljem da se forma filma otvori različitim mogućnostima interpretacije prikazanog zrcaleći ambivalenciju i nestabilnost prisjećanja. Slike iz protagonistove prošlosti mentalne su slike koje proizvodi njegov mozak, i one su u filmu prikazane kao proizvod čistog imaginarnog, odnosno kao proizvod rada svijesti koja

činom imaginacije rekreira jednu prošlost, nužno subjektivnu. Francuski filozof Henri Bergson, koji je izvoriste Deleuzeovih promišljanja filmske slike, razlikuje čiste uspomene od slika uspomena koje iz njih proizlaze, a koje nisu ništa drugo doli aktualizacija virtualnosti sjećanja i koje, s obzirom na to da su prije svega fantazija, uvijek u sebi imaju komponentu lažnog (Deleuze 2012: 86).

I Resnaisova *Providnost* dvostruko je kodirana kao čin prisjećanja i fantaziranja (usp. Shoos 1989: 3), otvarajući se u potpunosti režimu subjektivnoga koji, po Deleuzeu, proizvodi virtualne slike. On razlikuje istovremenu prisutnost dviju dimenzija slike koje se neprestano međusobno zrcale: aktualne, koja se odnosi na ono što je fizički zabilježeno u prezentu reprezentacije, i nevidljivu, odnosno virtualnu dimenziju koja utjelovljuje samo trajanje, te pritom ističe:

Subjektivnost nikad nije naša, ona je vrijeme, to jest duša ili duh, virtualno. Aktualno je uvijek objektivno, ali je virtualno subjektivno: ono je isprva bilo afekt, ono što proživljavamo u vremenu; zatim vrijeme samo, čista virtualnost koja se razdvaja na afektirajuće i afektirano, 'afekcija sebe sobom' kao definicija vremena. (2012: 109)

Virtualne slike stoga služe registriranju nevidljive subjektivne stvarnosti koja uključuje odjeke prošlih i budućih percepcija kadrova ili prizora, odnosno dimenziju njihova trajanja u vremenu. Ovakvo se razmišljanje u *Izgubljenom zavičaju* verbalizira u posljednjoj izgovorenoj rečenici u filmu, nakon što u raskopanoj grobnici bivaju pronađene kosti nepoznate četvrte osobe koje se moraju izvaditi pa vratiti kako bi u grobnicu stala kontesa Valerija. Na upit tko je ta četvrta osoba protagonist filma daje kriptičan odgovor koji utjelovljuje u filmu korištenu nelinearnu, subjektivnu vremen-sku logiku koja je dominirala dijegetičkim svijetom filma: „To sam ja. Taj četvrti, te kosti, to sam ja.” Te su rečenice napisane izravno za film, verbalno poentirajući doživljajnu, subjektivnu logiku kojom je oblikovan.

U *Izgubljenom zavičaju* svaka slika u sebi sadrži dva sloja, pri čemu je onaj virtualni moguće definirati kao sjećanje koje kao svoju sjenu sadrži svaka slika sadašnjosti. Svoj slavni dokumentarac o holokaustu *Noć i magla* (*Nuit et brouillard*, 1955) Resnais je otvorio vožnjom kamerom po zelenim livadama na kojima se nekad nalazio koncentracijski logor Auschwitz, upućujući tim postupkom na činjenicu da mjesto u sebi sadrži različite vremen-ske slojeve čije supostojanje film može prikazati. Kadar livade tako prestaje

biti samo ono što je njime zabilježeno i otvara se virtualnosti koju proizvodi činjenica trajanja slike u vremenu, ulazeći u dijalog sa svim slikama koje su na tom mjestu stajale u vremenu. Kako piše Deleuze: „Umjesto slike za slikom, sada imamo sliku plus još jednu sliku, a svaki je kadar dekadriran u odnosu na kadriranje idućeg kadra” (2012: 283). I u Babajinu filmu sjećanje nije mišljeno kao mogućnost imanja uspomena, već kao virtualni sloj sadašnjosti jer svaki kadar aktualnoga postaje odjek njegove prošlosti. Deleuze ovaj fenomen naziva membranom koja na najrazličitije načine usklađuje slojeve prošlosti i taloge stvarnosti: „Jedni prelaze iz stanovitog unutra koje je već tamo, a drugi pristizu iz stanovitog izvan koje uvijek treba stići, a oba aspekta, i unutra i izvana, nagrizaju sadašnjost koja predstavlja samo njihov susret” (2012: 271).

Film završava jednako kako je i počeo, totalom iz gornjeg rakursa praćenim Monteverdiovom glazbom, no u posljednjem kadru ne vidimo morskpu pučinu, već malo otočko groblje kojim korača usamljena ljudska figura. Uvodni i završni kadar uspostavljaju konačnu cirkularnost aktualnog i virtualnog, nematerijalnog i materijalnog, jer se korištenjem istih parametara kadra upućuje kako se u svakom beskraj (pučina) zrcali konačnost (nekropola), pa slika-vrijeme omogućuje da vidljivim postanu red, rad i priroda vremena.

4. PRISJEĆANJE KAO OSJEĆANJE

Prošlost oživljena radom sjećanja u filmu uspostavlja se kao virtualnost u kojoj se zrcali protagonistovo aktualno, ispražnjeno od afekata koji postaju dostupni jedino kroz mentalnu rekreaciju sjećanja. Babaja, kao i Resnais: „Stvara film koji mnogim izbjegavanjima sadašnjosti sprečava da se prošlost degradira u uspomenu. Svaki sloj prošlosti, svako razdoblje pobuđuje istodobno sve mentalne funkcije: sjećanje, no također i zaborav, lažno sjećanje, maštu, projekt, sud... Ono što je puno svih funkcija, svaki put, to je osjećaj” (Deleuze 2012: 163). Babaja u prustovskom ključu rad sjećanja temelji na osjetilnom i nesvjesnom, oslanjajući se na koncept sinestezije. Najbolje to ilustrira sekvenca koja prethodi prvom protagonistovu rekreiranju prošlosti kada na groblju zatječe arheologe u radu. Za sekvencu je najvažniji posvećma nerealistički oblikovan zvuk, čime se sugerira dominacija subjektivnog režima reprezentacije. Arheolozi prosijavaju zemlju kroz velika sita čiji iracionalno glasan i dominantan zvuk navire i preplavljuje sliku, sineste-

tički mijenjajući način na koji je doživljavamo.² Subjektivnost slike u ovoj sekvenci proistječe iz zvuka koji je uskoro odvodi prema apstrakciji. Nakon što u prvom dijelu sekvence protagonist šeće grobljem promatrajući iskopine, od kojih je posljednja u zemljanu rupu položen složeni ljudski kostur na kojem se kamera zaustavlja, protagonist dolazi do obiteljske grobnice koja je otvorena te se u nju zagleda. Slijedi detalj obiteljskih fotografija s nadgrobne ploče, pa buduće junake filma prvi put u filmu vidimo kao izbljedjele slike preminulih, ali još nije moguće odrediti gdje se one nalaze unutar prizora. Idući kadrovi u detalju prikazuju zemlju koju prosijavaju sita i njihovu žičanu mrežu koja zbog neprestanog kretanja izgleda kao apstraktna ploha. Slijedi niz posvema apstraktnih kadrova praćenih glasnim zvukom prosijavanja koji svojim oblikovanjem oponašaju logiku osjetilnog doživljavanja. Sekvenca završava kadrom u kojem u bližem planu vidimo spomenute fotografije, nakon čega se pomakom kamere prema dolje razaznaje da se nalaze na otvorenoj grobnici, te kamera završava svoje kretanje ulaskom u tamnu utrobu grobnice nakon čega kadar prekriva potpuna crnina.³

Prevlast osjetilnog sugerirana je prvenstveno na razini zvuka, ali i na razini slike, signalizirajući kako je upravo osjetilnost okidač za nadiranje prošlog: „Osjećaj je nešto što se nikad ne prestaje izmjenjivati, cirkulirati iz jednog sloja u drugi, sukladno s transformacijama. No kad transformacije same sačine sloj koji prelazi svim ostalim slojevima, to je kao da osjećaj oslobađa svijest ili mišljenje kojih je bio pun: zauzimanje svijesti prema kojemu su sjene živeći realiteti mentalnog kazališta, osjećaji, stvarne figure vrlo konkretne ‘mozgovne igre’” (Deleuze 2012: 163). U idućem kadru otpočinju mentalne igre, odnosno slike-uspomene kojima protagonist oživljava iskonsku osjetilnost djetinjstva jer u svim sekvencama smještenim u dječastvo osnovna paradigma prilaska svijetu postaju dodir, miris, opip i pogled, kojima se zahvaća u ono što dječaku nije moguće spoznati već samo oćutjeti, bila to spolnost, klasa ili smrt.

² Sinestezija se definira kao psihološka pojava u kojoj se podražaji primaju u području jednog osjetila, a doživljavaju u području drugoga (usp. Sinestezija. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013.–2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/sinestezija> /pristupljeno 5. 4. 2024/).

³ Slične kadrove kretanja kamere prema crnoj unutrašnjosti nekog objekta koristi i Resnais u velikom broju svojih filmova, dok je u domaćoj kinematografiji taj postupak prominentno koristio Ivan Martinac u svom jedinom dugometražnom igranom filmu *Kuća na pijesku* (1985).

U sekvenci prosijavanja Babaja poseže za postupcima komplementarnim konceptu haptičke vizualnosti,⁴ fenomena u kojem logikom sinestezije vid postaje taktilan jer se teksturom slike oponaša osjetilo dodira. „Kao da dodirujemo film svojim očima”, kako u knjizi *Koža filma* piše Laura U. Marks (2000: XI). Marks objašnjava kako izražajne teksture filmske slike mogu u svojoj materijalnosti prizivati sjećanja koja su bila virtualno prisutna, te rad sjećanja prvenstveno tumači kao proces koji uključuje cjelokupan osjetilni aparat (XII). Babaja početak rada sjećanja utjelovljuje u apstraktnim kadrovima sita i, prvenstveno, u pojačanom zvuku prosijavanja koji je istovremeno materijalan i nematerijalan, subjektivan i objektivan. Zvuk u sebi ima upisanu nepovratnost vremena i predstavlja svojevrsan mentalni sloj filmske cjeline, o čemu je pisao francuski muzikolog i filmolog Michel Chion (2007: 21) ističući da zvuk nije produžetak filmske slike, već njoj ravnopravan element jer upravo zvuk filmskoj slici daje vremensku dimenziju. Prevlad zvuka ponovit će se i u kasnijoj sekvenci koja signalizira dijegetički povratak u sadašnjost, pa se može zaključiti da za prikazivanje rada sjećanja i prikaz prijelaza u vremenu koji se događa u protagonistovoj svijesti Babaja koristi ono što Chion naziva unutarnjim zvukom. Usprkos tome što je smješten u sadašnjost radnje, taj zvuk odgovara i fizičkoj i duhovnoj unutrašnjosti nekog lika (70). Zvuk omogućuje eksternalizaciju protagonistove subjektivnosti, odnosno predstavlja posvema osjetilnu dimenziju koja mu omogućuje bešavne prelaske unutar kategorija prostora i vremena. Ako Novakov *Izvanbrodski dnevnik*, kako tvrdi Andrea Milanko, samosvjesnim intervencijama romano(pisca) „preobražava cijeli roman u scenu pisanja” (2021: 82), onda Babajin *Izgubljeni zavičaj* oslanjanjem na haptičku vizualnost preobražava čitav film u scenu prisjećanja kao osjećanja.

Nekropola je na grčkom označavala grad mrtvih,⁵ što Babaja koristi kao osnovno načelo izgradnje dijegetičkog svijeta filma. *Izgubljeni zavičaj* napučen je mrtvima, kako u smislu da u virtualnim slikama protagonistovih sjećanja gledamo one kojih nema iz gledišta prezenta radnje tako i s činjenicom da radnju pokreće jedna smrt, pa su groblje i na njemu otkrivena nekropola središnji topos filma. Babajin film sazdan je od onog i onih kojih

⁴ Koncept haptičkog izvorno je razvio austrijski povjesničar umjetnosti, teoretičar i konzervator Alois Riegel povodom umjetnosti kasnog Rimskog Carstva i simboličkog jezika Egipćana (usp. Elsaesser i Hagener 2023: 151).

⁵ Grč. νεκρόπολις: grad mrtvih (Nekropola. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013–2024. [https://www.enciklopedija.hr/clanak/nekropola/pristupljeno 20. 3. 2024/](https://www.enciklopedija.hr/clanak/nekropola/pristupljeno%20.3.2024/))).

više nema, a junak ih oživljava u svojoj svijesti. U tom činu kreacije briše se granica života i smrti jer se ono prošlo nameće kao vitalniji dio stvarnosti od same sadašnjosti. Film kao da drammatizira pretposljednji paragraf *Izvanbrodskog dnevnika* u kojem se, u pripovjedačevoj svijesti, savršuju granice života i smrti, prolaznosti i vječnosti:

Tama iz grobnice pline polako oko mene, kao da suklja iz podzemlja, uvlači se u čemprese i razvija među grmlje, obavija križeve i razlijeva se stazama... suprotni svjetovi se izjednačuju, nestaje ona granica što dijeli svjetlo od tame, vječnost od prolaznosti. U grobnicu sad mogu zakoračiti kao u kutak svog života – iz groblja mogu otići kao da idem u smrt. Smrt i život ostali su sad još samo u meni, ali u meni nerazdvojni, pomiješani u mojim klijetkama, u mojim tobolcima i mjehurima. U sebi nosim svoj put i svrhu, i sada je doista svejedno kamo krećem i da li krećem. Sve svejedno. (Novak 1976: 91)

Izgubljeni zavičaj kao središnju reprezentacijsku paradigmu postavlja mentalnu igru kojom se iz prustovske goleme mase sjećanja dolazi do iskonskih osjeta i nepatvorenih misli. Filmska cjelina otvara se spoznajnoj neizvjesnosti specifičnoj za rad sjećanja kao procesa koji istovremeno proizvodi i uspomenu i fantaziju. Kao jedino autentično mjesto, nakon što su društveni zavičaji izgubljeni ili kompromitirani, nameće se protagonistov unutarnji krajolik u kojem mentalno porađa osjetilne slike. One su, kako je pokazao ovaj rad, mahom delezijanske slike-uspomene koje postaju oblik mišljenja sebe sobom, a u filmu su predočene korištenjem haptičke vizualnosti koja logikom sinestezije osjetilo vida čini taktilnim, dok je prevlast osjetilnog sugerirana i na razini upotrebe subjektivnog zvuka kao okidač za nadiranje prošlog u svijet protagonista. Rad sjećanja u filmu je mišljen kao osjetilima podložan i dominiran proces, signaliziran korištenjem apstraktnih kadrova sita i pojačanim zvukom prosijavanja koji je istovremeno materijalan i nematerijalan, subjektivan i objektivan. Preljevanjem aktualnog u virtualno unutar svijeta filma potvrđuje se kako svaka slika sadašnjosti nužno sadrži sjećanje kao svoju sjenu, bilo kao misao bilo kao osjet, a svaki kadar aktualnoga odjek vlastite prošlosti. Kroz nezaustavljivo naviranje tjelesnog, nehotičnog sjećanja konstruira se virtualnost koja zrcali sljepilo prezenta, čije se značenje uspostavlja u permanentnom obnavljanju odnosa s prošlim i imaginarnim. Virtualne slike *Izgubljenog zavičaja* u konačnici poništavaju mogućnost razlikovanja prošlog i sadašnjeg, unutarnjeg i izvanjskog, mentalnog i osjetilnog, uspostavljajući neraskidivo kruženje dvojnosti onkraj mogućnosti razrješenja.

LITERATURA

- Chion, Michel. 2007. *Audiovizija: Zvuk i slika na filmu* [prev. Aleksandar – Luj Todorović]. Beograd: Clio.
- Čegir, Tomislav. 2010. Struktura *Izgubljenog zavičaja*. *Hrvatski filmski ljetopis*, 16, 62, 31–35.
- Deleuze, Gilles. 2012. *Film 2: Slika-vrijeme* [prev. Mirna Šimat i Maja Ručević]. Zagreb: Udruga Bijeli val.
- Elsaesser, Thomas i Hagener, Malte. 2023. *Teorija filma: uvod kroz osjetila*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti i Hrvatska sveučilišna naklada.
- Gilić, Nikica. 2009. Ante Babaja i Slobodan Novak: suradnici i stilsko-poetički srodnici. *Nova Istra*, 14, 39, 136–142.
- Gilić, Nikica. 2011. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international.
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham i London: Duke University Press.
- Milanko, Andrea. 2021. Politika istine u *Izvanbrodskom dnevniku* Slobodana Novaka. *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi* [ur. Krešimir Bagić, Miranda Levannat-Peričić i Lezsek Małczak]. Katowice – Zagreb – Zadar: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilište u Zadru i Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 77–91.
- Novak, Slobodan. 1976. *Izvanbrodski dnevnik (tri putovanja)*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagreb – BiblioTEKA.
- Novak, Slobodan. 2002. Zavirivši u Babajinu radionicu. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 137–138.
- Pavičić, Jurica. 2002. Babaja i Novak: iskustvo insularnosti. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 57–70.
- Peterlić, Ante. 2002. Filmovi Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 11–36.
- Radić, Damir i Vladimir Sever. 2002. Razgovor s Antom Babajom. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 139–216.
- Shoos, Diane L. 1989. Language and Repression in Alain Resnais' *Providence*. *Film Criticism*, 13, 3, 3–12.
- Šafranek, Ingrid. 2013. *Bijela tinta: studije i ogledi iz francuske književnosti*. Zagreb: Litteris.
- Šakić, Tomislav. 2016. *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*. Zagreb: Disput.
- Turković, Hrvoje. 2002. Umjetnost kao osobni program. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 37–56.
- Wilson, Emma. 2019. *Alain Resnais*. Manchester: Manchester University Press.

SAŽETAK

Rad uspostavlja i analizira veze između filmskih poetika Ante Babaje i francuskog redatelja Alaina Resnaisa te izvodi prvo delezijansko čitanje filma *Izgubljeni zavičaj* (1980), nastalog adaptacijom dviju proza Slobodana Novaka koju potpisuju redatelj i sam pisac. Ante Babaja filmski svijet smješta u specifično oblikovan virtualni prostor sjećanja, misleći ga kao refleksiju koja se u svijesti protagonista događa u trenutku suočavanja s prolaznošću. Rad detektira i analizira način na koji ta refleksija proizvodi virtualne filmske slike koje nadilaze koncept čiste uspomene i umjesto toga potvrđuju permanentno prožimanje prošlog sa sadašnjim, odnosno cirkularnost i nerazdvojjnost različitih vremenskih slojeva slike. Film se otvara virtualnosti kao odrazu što ga u sebi sadrži aktualno, odnosno sadašnje, smještajući svoje slike u dimenziju u kojoj se linearno vrijeme poništava. U filmu se, strategijama usporedivim s onima iz romaneskoga ciklusa Marcela Prousta *U traganju za izgubljenim vremenom* (1913–1927) i njime nadahnutim filmom Alaina Resnaisa *Providnost* (1977), čin (pri)sjećanja uspostavlja kao središnja reprezentacijska paradigma te se konstruira kao nehotični, nesvjestan i osjetilima podložan proces. Rad pokazuje kako Babajin *Izgubljeni zavičaj*, u radikalno značajnijoj mjeri nego istoimena Novakova pseudoautobiografska proza, modernistički dijalektizira relaciju *osjetilno – mentalno*, s ciljem ostvarenja posvemašnje recepcijske otvorenosti umjetničke forme koja proizvodi uvijek nova značenja. Slike-uspomene, kao virtualnost umetnuta u dijegetički svijet filma, omogućuju izravno suočavanje slojeva prošlosti i sadašnjosti, oblika unutarnjeg i izvanjskog, kao i poništavanje distance među njima, čime njihovo razlikovanje postaje suvišno. Oslanjanjem na haptičku vizualnost koja logikom sinestezije osjetilo vida čini taktilnim, Babajin *Izgubljeni zavičaj* filmsku cjelinu pretvara u scenu prisjećanja kao osjećanja, potvrđujući permanentnu obilježnost mentalnog osjetilnim.

Ključne riječi: *Izgubljeni zavičaj*; *Izvanbrodski dnevnik*; Ante Babaja; Slobodan Novak; film; sjećanje; virtualne slike; slike-uspomene



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Pregledni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.68.8>

UDK: 792.01(497.5)Novak, S.

792:32

Primljen: 2. VI. 2024.

Prihvaćen: 8. VII. 2024.



SLOBODAN NOVAK I KAZALIŠTE

Ana Lederer

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti,

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta

alederer@hazu.hr

ABSTRACT

SLOBODAN NOVAK AND THEATRE

Considering Slobodan Novak's relation to theatre in its entirety, i.e. including his radio plays, dramatic dialogues, plays based on his prose fiction, author's interviews and texts about theatre, some polemical writing, and a small number of play reviews and observations, one cannot underestimate the very biographical fact Novak was appointed the Director of the Drama for two years at the National Theatre in Split early in his literary career (1955–1958). Stressing the fact that scripts of the plays by some of the top global playwrights emerged in theatre precisely in the process of working with actors, i.e. when the author changed his writing during the course of the play, added or omitted words to better suit actor's performance and word delivery, as well as writing characters to be played specifically by a particular actor, all of Novak's opinions and views on theatre, playwrights, writing for performance and theatre, point to his early experience in theatre as formative for his literary writing, particularly in terms of scene development. Thus, theatre preceded his radio plays, dramatic dialogues, famous novellas, TV and film scripts; sitting in Director's chair for two seasons, not only did he pick plays, directors to stage them, and actors for roles, but he also himself participated in play production, as it is evident from his writing on theatre, thus contributing to transformation of the text into the living word on stage.

Keywords: Slobodan Novak; theatre; Croatian National Theatre in Split

U gustom mreži relacija Slobodana Novaka i kazališta izabrala sam naoko neatraktivnu temu, kratko razdoblje na samom početku književne karijere kad je znameniti prozaik obnašao dužnost direktora Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu od 1955. do 1958, a koje se u leksikonskim i enciklopedijskim jedinicama ili životopisima samo nabraja među činjenicama njegove radne biografije, primjerice: „Radio je kao lektor, novinar i urednik u novinama, časopisima i izdavačkim kućama te kao ravnatelj Drame u splitskome HNK-u” (*Hrvatska enciklopedija*) ili: „Radio je kao lektor, korektor, novinar, direktor Drame HNK-a u Splitu (1955–1958) te kao urednik u izdavačkim kućama i redakcijama (Lykos, Zora, Naprijed, Radio Zagreb)” (Nemec 2018: 13). Vjerojatno je prva asocijacija, pa možda čak i logična pretpostavka da će iza naslova uslijediti temeljito teatrološko istraživanje rekonstrukcije scenskih slika i recepcije kazališnih predstava Novakovih tekstova (ili po Novakovim tekstovima), budući da takvo još uvijek nedostaje, a materijal je itekako zanimljiv i zahtijevao bi nove interpretacije. U tom smislu zasebno bi se poglavlje moralo posvetiti predstavi nastaloj po romanu *Mirisi, zlato i tamjan* u dramatisaciji i režiji Božidara Viočića, koja je od premijere 21. siječnja 1974. do 1994. izvedena više od tristo puta u Velikoj dvorani Teatra ITD – nedvojbeno amblematskoj u povijesti hrvatskoga kazališta druge polovice 20. stoljeća. No nevelikom broju Novakovih kazališnih premijera pripadaju i dramatisacije njegovih romana i novela, kao i scenske prilagodbe njegovih radiodrama.¹ Na Komornoj pozornici Studentskog centra (današnji prostor Teatra ITD) premijerno je izvedena 28. listopada 1962. *Strašno je znati* u režiji Matije Koletića, u okviru Javne scene Dramskog studija Radio-televizije Zagreb (1961–1965) koja se po repertoaru modernih svjetskih autora, ali i suvremenih hrvatskih autora radiodrama smatra prvim važnijim pokušajem pokretanja eksperimentalnog komornog teatra u Zagrebu.² Također pripadajuće korpusu Novakovih radiodrama, *Književno veče ili Tajni sud* redatelja i scenografa Mire Medimorca u produkciji Studentskog eksperimentalnog kazališta praizvedeno je 11. travnja 1966. na istoj Komornoj pozornici Studentskog centra, dok je

¹ Vidjeti: *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*, knjiga prva, priredio i uredio Branko Hećimović, Globus – JAZU, Zagreb 1990; *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga treća, priredio i uredio Branko Hećimović, HAZU – AGM, Zagreb 2002.

² Izvedeni su autori Vojislav Kuzmanović, Peter Hirsche, Luigi Pirandello, Slawomir Mrożek, Samuel Beckett, Pierre Schaefer i Stanko Tomašić, a redatelji Nikola Vončina, Zvonimir Bajsić, Matija Kolenić.

pod naslovom *Tajni sud* u režiji Vlatka Perkovića i produkciji Teatra ST-72 izvedeno 26. veljače 1973. u Splitu.³ *Repertoar hrvatskih kazališta I* bilježi i javno slušanje radiodrame *Strašno je znati*, u režiji Matije Koletića i produkciji Radija Zagreb na Danima hvarskog kazališta 8. svibnja 1982, a *Školjka šumi* – proza u adaptaciji Mire Međimorca koji je ujedno bio i redatelj, scenograf i kostimograf – premijerno je izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu 19. siječnja 1979. na Podrumskoj sceni „Zvonimir Rogoz” te igrana čak pedeset tri puta; *Izgubljeni zavičaj* u dramatizaciji i adaptaciji Marina Carića praižveden je 26. studenog 1984. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu, ali igran svega dvanaest puta; novela *Riba Jonina* redatelja, scenografa i kostimografa Matka Sršena u interpretaciji Andrije Tunjića na Podrumskoj sceni „Zvonimir Rogoz” Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu 30. lipnja 1985. imala je svega tri izvedbe; zabilježena je i jedna ispitna predstava *Školjka šumi* u dramatizaciji i režiji Radovana Marčića 27. veljače 1980. na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu (danas Akademija dramske umjetnosti). Uz naslov druge premijere *Mirisa, zlata i tamjana* u režiji Marina Carića navodi se da je, koristeći dramatizaciju Božidara Viočića, istoimeni roman dramatizirao Marin Carić na sceni Kazališta Marina Držića 26. prosinca 1987. (tijekom dvije godine dvadeset pet izvedbi), a i u našem kazališnom vremenu ne jenjava zanimanje za Novakove proze, pa dramatizaciju *Mirisa, zlata i tamjana* na Riječkim ljetnim noćima (Portić na Kantridi) izvedenu 20. srpnja 2005. potpisuje Matko Botić u suradnji s redateljem Vinkom Brešanom.

U razgovorima se Novak osvrnuo na gotovo sve svoje suradnje s redateljima na radijskim te posebice filmskim i televizijskim adaptacijama i scenarijima – bez okolišanja, ponekad i grubo, ali i kritički i samokritički nemilosrdno izravno govoreći o uspjesima ili neuspjesima – uglavnom zadovoljan i filmskim i televizijskim realizacijama po svojim predlošcima, pa i sam surađujući kao scenarist (npr. *Izgubljeni zavičaj* s A. Babajom), s izuzetkom filma po njegovom scenariju *Žedni car* koji je režirao Milo Đukanović „s idiotskim naslovom *Palma među palmama*” (Novak 2010a: 202), a koji je sukladno piščevim predviđanjima naposljetku i „katastrofalno propao, sudeći po televizijskoj izvedbi, koju sam jedinu i vidio, sasvim opravdano,

³ Teatar ST-72 (1973) koji je osnovao glumac i redatelj Vlatko Perković svojevrstni je nastavak kratkotrajnoga Komornog teatra Kripta 70 (1970–1971); u prostoru Studentskog centra odigrano je sveukupno samo pet predstava, nakon čega se Teatar ST-72 i ugasio, pa je *Tajni sud* ostao jedina premijera u produkciji toga kazališta.

jer ga inače i nisam vidio” (Novak 2010a: 202–203). Da iznevjereni Novakov scenarij nije izgubljen, objavio bi ga, kako je rekao u *Protimbama*, i u sabranim djelima. No zanimljivo da je posao dramatizacije i adaptacije za kazališta prepuštao redateljima, ne sudjelujući izravno ni u jednom procesu scenske prilagodbe svojih radiodramskih i prozних djela, ponekad čak ni ne došavši na premijere jer „teatar je povučenu čovjeku velika muka” (Novak 2010a: 201), pa je čak i izbjegavao izlazak na pozornicu nakon premijernih aplauza – ako je uopće na svoje premijere i odlazio.

S realizacijama svojih radiodrama – ponekad i sam sudjelujući sugestijama, pa i radiofonijskim intervencijama – u važnom razdoblju hrvatske radiodramske produkcije šezdesetih godina 20. stoljeća, Novak je uglavnom bio zadovoljan, posebice glumačkim interpretacijama, a bez obzira na poneke kritičke objekcije koje je kasnije također iznosio u *Protimbama*. Često naglašavajući općenito marginaliziranje žanra radiodrame, smatrao je da njegove radiodrame imaju jednako važno mjesto u opusu kao i proza, a pojedine su i vrednovane kao „remek-djela toga zapostavljenog žanra (*Strašno je znati*, 1961.; *Majstore, kako vam je ime*, 1966.; *Zakrivljeni prostor*, 1968.; *Zakrivljeno vrijeme*, 1993.)” (Nemec 2018: 17):

Premda radiodrame uvijek nekako ostaju zanemarene, za mene nikako nisu marginalni dio moga posla. Ja sam ih radio jednako ozbiljno kao što sam radio prozu. Naravno, da one u nekakvom društvenom smislu, ili u odnosu na čitatelje nemaju onu pozornost koju ima proza. [...] Kada se u kritici govori o mojim prozama, radiodrame se u najboljem slučaju tek spomenu kao žanr koji sam dotaknuo. Nitko nije o njima pisao kao što piše o novelama ili drugim prozama. Donekle je razumljivo da svatko govori o svojoj temi, ali ja i ne očekujem da književni kritičar zadire u radiofonsko područje, o tome je dovoljno rekao Nikola Vončina, nego da ih tretira kao književnost. Premda ih nema mnogo, ja do njih držim. Netko mora! (Novak 2010a: 194)

Zanimljivo da su radiodrame u zasebnoj knjizi sabranih djela *Zakrivljeno vrijeme* podnaslovljene kao „dramski dijalozi”, čime se proširuje njihovo žanrovsko određenje i zapravo se želi sugerirati njihova generička otvorenost za realizaciju u različitim medijima (kazalištu, televiziji, filmu).

Piscu se nerijetko postavljalo i pitanje zašto ne napiše dramu za kazališnu scenu. Novak bi istaknuo da je poželio zbog svoje sklonosti pisanju dijaloga, ali i da su mu svi pokušaji iz različitih razloga ostajali na pola puta, pa bi tako, primjerice, započeo pisati dramu, ubrzo napustio ideju i potom

prilagodio tekst za radio. Pozicija dramskoga autora, svojevrsna nevidljivost dramskoga teksta u periodici kao i u kontekstu književne produkcije, izostanak koordinacije između teatarara i pisaca, pa čak i dramatičareva pozicija na samom dnu skale kazališnih honorara, u obrnutom su razmjeru s trudom uloženi u pisanje drame – sve su to okolnosti iz kojih je Novak, usprkos tomu što ga je privlačilo pisati dijaloge, izgradio „praktičniju filozofiju” kojom se uvjerio „kako je jalovo pisati sam dijalog” (Novak 2010a: 206):

Često sam i sam poželio napisati dramu, ali to nije dovoljno. Koješta sam mislio i izjavljivao, uglavnom, da je ne znam napisati, da se bojim uzaludnog truda, i slično. Sve je to donekle točno. Ali nije u tome cijela istina. Prilično me obeshrabrilo loše iskustvo s dramom *Trofej*, što sam je napisao uz asistenciju Stjepana Perovića. (200)

Pronalazio se u formi radiodrame koja mu nije bila nesavladiva kao „velika” drama, a iz iskustva kazališne prakse u direktorskom poslu dobro je znao i kako je uvijek neizvjestan njezin teatarski ishod. Ipak, koliko god bi za velike teme uvijek radije izabrao roman, dijalog ostaje za Novaka izazov i u proznoj strukturi:

Ali ostaje i dalje izazov dijaloga, veliki izazov, ocrtati kroz način govora sam lik, njegovu gestu, njegovu grimasu, njegov *šest*, način govora, kroz sintaksu, kroz tempirani vokabular, kroz ritam, bez dodatne intervencije, bez autorskih eksplicacija, bez suvišnih didaskalija. Uistinu je to silno intrigantno. Ja inače i u prozi, pišući dijalog, pokušavam oživjeti govornika, pokušavam učiniti da određeni i sasvim individualizirani čovjek govori. [...] Meni je više govorio glumčev glas o svakoj mojoj riječi napisanoj za glasno interpretiranje, nego sati provedeni nad rukopisom. Bilo da je zvučilo krivo ili dobro, njegovom ili mojom krivnjom ili zaslugom, svejedno. (206–207)

Između ostaloga, ističući da su tekstovi najvećih svjetskih dramatičara nastajali u kazalištu upravo u procesu rada s glumcima – kad je pisac tijekom nastanka predstave rečenice mijenjao, nadopunjavao ih i ispravljao da bi bolje zvučale s obzirom na način na koji ih je glumac doživljavao i govorio, a često bi i pisao uloge za pojedine glumce – zapravo svi Novakovi stavovi i promišljanja o drami, dramskom piscu, pisanju drame i kazalištu upućuju na formativnu važnost njegova ranoga neposrednog iskustva upoznavanja kazališne prakse, a koje se potom reflektira i u sceničnosti njegove

literature.⁴ Prije svih radiodrama, odnosno dramskih dijaloga, znamenitih proza i novela, televizijskih i filmskih scenarija, dakle na samom početku književnoga puta, bijaše kazalište u kojemu te dvije sezone nije samo u svojoj direktorskoj kancelariji izabirao naslove i redatelje te odlučivao o glumačkim podjelama nego je i sam – kako je iz njegova govora o kazalištu razvidno – sudjelovao u procesu nastanka predstava, odnosno pretvorbama teksta u živu riječ na sceni.

I Novak je jedan u nizu hrvatskih književnika koji su u svoje biografije upisali epizode kazališnoga upravljanja, uglavnom u mlađoj životnoj dobi, a mogu se pratiti od Demetra i Šenoae u razdoblju konstituiranja profesionalnog hrvatskog glumišta u 19. stoljeću pa sve kroz drugu polovicu 20. stoljeća – od Ranka Marinkovića, Marijana Matkovića, Mirka Božića, Ivica Ivanca do Fadila Hadžića. Kao tridesetogodišnji književnik kojemu su objavljene dvije knjige – zbirka stihova *Glasnice u oluji* (1950) te pjesnički ciklus *Iza lukobrana* (1953) u skupnoj zbirki s Nikolom Milićevićem i Vlatkom Pavlečićem – Novak je postao direktor Drame iste godine kad mu u nakladi Matice hrvatske u Splitu kao knjiga izlazi *Izgubljeni zavičaj*. U kratkom razgovoru pod naslovom *Na pragu splitske epizode* s kazališnim kritičarom Brunom Begovićem 26. ožujka 1955, s kojim je kao direktor Drame kasnije u više navrata i polemizirao, ujedno i prvim po redu među sabranim razgovorima u *Izjašnjavanjima*, Novak je rekao da ga je na dolazak u Split ponukala želja za mirnijim načinom života koji je preduvjet za ozbiljni književni rad. No kazalište je zadnje mjesto za mirniji način života, pa nakon što ga je napustio, o tom razdoblju kaže:

To nisu bile baš godine, nego samo dvije kazališne sezone. Za splitski teatar dvije standarde sezone konsolidacije kućnog dramskog ansambla, s Ljetnim igrama, koje su bile još uvijek na svom početku. Za mene su te dvije godine bile vrlo poučne, jer sam uspio zaviriti u kazališni svijet i život, scenu u zgradi i na otvorenom, a najviše sam profitirao prateći put teksta od čitače probe do izvedbe. Proživio sam s

⁴ Upravo temeljem iskustva dramatizacije Novakovih *Mirisa, zlata i tamjana*, inspiriran dijalozi-
zima i licima Božidar Violić definira sceničnost proznog teksta: „Sceničnim nazivam ono što
je moguće prikazati na sceni, što može u jednom vremenskom toku pojavno postojati na sceni.
Radeći Novaka, nisam imao osjećaj da se radi o dramu. Prvenstveno me interesirao sadržaj
romana. I zatim, osjećao sam da je taj sadržaj prikaziv na sceni. Sceničnost pretpostavlja
situaciju. A situaciju sačinjava dijalog, razgovor nekih lica. Ne možemo zamisliti scenski
prikaz događaja bez sudjelujućih lica koja govore. Upravo im dijalog omogućuje autonomno
postojanje na pozornici: odvijanje dijaloga u vremenu zapravo znači razvijanje drame” (Violić
2004: 73).

ansamblom i tehnikom mnoga premijerna uzbuđenja, a omirisao i radionice dvaju velikih redatelja, Tomislava Tanhofera i Vlade Habuneka. U to vrijeme, premda prezaposlen u kazalištu, dosta sam i pisao, kao da sam, radeći, dostigao pravu radnu temperaturu. Svejedno, potražio sam mirniji posao i oprostio se svojevrijemno s jednim svijetom koji je neusporedivo zanimljiviji i kreativniji od svake redakcije. (Novak 2010c: 113)

Iako kratko na poziciji direktora Drame, Novak je svejedno odigrao kreativnu ulogu u umjetničko-repertoarnom profiliranju – kako ga povjesničari kazališta ocjenjuju – jednoga povijesno važnoga razdoblja splitskoga teatra čiji profesionalni kontinuitet započinje 1945. godine, u vremenu ograničenja nalogima socrealističke poetike, nedostatno kvalitetnog glumačkog ansambla, ali i redatelja. Nakon odlaska Tomislava Tanhofera (od 1945. do 1947), kao redatelji u Drami djeluju Lidija Mansvjetova i književnik Kalman Mesarić koji je od 1947. do 1952. na čelu Drame splitskog HNK. Iako pod stalnom kontrolom *agitpropa*, klasični repertoar Mansvjetove i Mesarića bio je „od dopuštenih naslova vjerojatno najbolji mogući” (Perković 1993: 68): Shakespeare, Goldoni, Shaw, Ibsen, Strindberg, obvezni ruski klasici i neizbježni Maksim Gorki, ali i nova sovjetska drama. Odlukom države niz glumaca koji su nosili repertoar do 1947. premješteno je u druge gradove i poduzetni Mesarić odmah po dolasku u splitski teatar otvara Dramski studio kako bi nadopunio ansambl, a pojedini polaznici te glumačke škole ubrzo postaju i nositelji repertoara. Obrat državne i kulturne politike nakon 1952. podrazumijevao je i promjenu uprave institucionalno kontroliranoga kazališta, kada dolaskom intendanta Silvija Bombardellija sezone 1953/1954. godine počinje novo razdoblje,⁵ jer između ostaloga 1954. osniva i Splitske ljetne priredbe (danas Splitsko ljeto) u dramskom programu započete Sofoklovom *Antigonom* u režiji Tomislava Tanhofera na Peristilu:

Od 1954. do 1962. godine, dakle u vremenu Bombardellijeve, a potom Kovačičeve intendanture i utjecaja na rad Drame Kuljiša, Novaka i Tanhofera, Drama je bila u stanju samostalno i vrhunski izvesti nekoliko smišljenih repertoarnih slojeva. I do takvog cjelovitog zamišljaja repertoarnih slojeva u povijesnom i kulturološkom kontekstu kazališne nazočnosti, baš kao i do njihove odgovarajuće provedbene potpunosti, splitsko kazalište se nikad kasnije nije uspjelo dovinuti. (Perković 1993: 70)

⁵ Označeno datumom premijere Pirandellova *Tako je kako vam se čini* 18. studenoga 1953. koji je na repertoaru „ona prijelomna točka u vremenu kad je splitski teatar oglasio svoje pravo da razmišlja sam za sebe” (Perković 1993: 69).

U spomenutom razgovoru 1955. Novak, mladi direktor Drame, naglasio je kako mu je najvažniji praktični cilj da ansambl pokaže i ostvari kvalitete za koje je dorastao, a specifičnost splitskog kazališta vidio je „u mediteranskom karakteru i mentalitetu sredine u kojoj ono djeluje” (Novak 2010c: 7), zbog čega je posebno bio oduševljen idejom ambijentalne koncepcije Ljetnih priredbi: u drugoj sezoni igranja *Antigone* u ljeto 1955. objavio je „nekakav kvazipoetični panegirik, kojemu se Tanhofer narugao” (Novak 2010a: 190) usput zažalivši što i sam nije sudjelovao u nastajanju prve ambijentalne dramske predstave Splitskoga ljeta. Između tri teksta što ih je objavio u *Slobodnoj Dalmaciji* u vrijeme dolaska u Split⁶ kao svojevrsni poetički program za Dramu izdvaja se polemički tekst *O grandomaniji i repertoaru* u kojemu Novak replicira neargumentiranim prigovorima repertoarnoj politici „zbog njegove tobožnje težine, megalomanije, pretencioznosti” (Novak 2010b: 688), argumentirano braneći iskorake izvan okvira standardnoga repertoara:

Pa tako ni skromni ili, kako neki misle, neskromni repertoar Splitskoga kazališta ne će biti pretenciozan ni grandomanski, ako ostane u relaciji s potencijalom ansambla – uz smjelije iskorake u još više i još bolje od prividno mogućeg. Ne osvrćući se na malodušne skeptike. (700)

Iako je „repertoar, na žalost, zbog mnogih neizbježivih okolnosti, još uvijek i suviše standardan” (isto), Novak ističe da upravo publika podržava široko repertoarno otvaranje, kao što je u tom trenutku za početak sezone bio izbor Brechtova *Dobrog čovjeka iz Sečuana* „kojemu se ne može nijekati formalno-eksperimentalni značaj” (isto). I samo nabranje naslova i klasika i suvremenih autora izvedenih u tom kratkom direktorskom razdoblju potvrđuje Novakove visoke literarne kriterije u oblikovanju zahtjevnoga repertoara za ansambl i redatelje: Shakespeare: *Mjera za mjeru* i *Mletački trgovac*, Sofoklo: *Kralj Edip*, J. Giraudoux: *Apolon iz Bellaca*, T. Williams:

⁶ Najavu praiizvedbe *Strašne sreće* E. Šinka u zagrebačkom HNK-u 1. travnja 1954, tekstove *O grandomaniji i repertoaru* i *Sofoklo – Peristil – Tanhofer* (1955).

U najavi Šinkove *Strašne sreće* Novak analizira dramu te najavljuje i ostale premijerne naslove do kraja iste kazališne sezone Drame HNK-a u Zagrebu naglašavajući primjetno intenziviranje kazališne produkcije središnje nacionalne kuće kao i pojačani rast zanimanja publike upravo za dramu. Tekst, dakako, ima svoju kritičku poantu: naime u trenutku kada se već formira i repertoar za iduću sezonu, Novak naglašava da se nada kako se neće istisnuti novi tekst domaćega autora, smatrajući da im se treba dati prvenstvo u repertoarima, a što se nije i dogodilo te sezone u zagrebačkom kazalištu.

Tetovirana ruža, J. Anouilh: *Antigona*, J. P. Sartre: *Iza zatvorenih vrata*, Dostojevski – Strozzi: *Braća Karamazovi*, M. Krleža: *U agoniji* i *Gospoda Glembajevi*, M. Begović: *Amerikanska jahta u splitskoj luci*, R. Marinković: *Glorija*, M. Matković: *Na kraju puta*.

U *Protimbama*, gdje razgovore iz *Digresija* nadopunjava i prestilizira u eseje, u poglavlju o kazalištu i medijima (*Na otvorenoj kazališnoj sceni*, *Na kriptosceni*, *Na platnu i zaslonu*) premreženom anegdotalnim digresijama (neznatno prestiliziranom i nadopunjenom razgovoru iz *Digresija*), Novak se dotaknuo pitanja repertoara, odnosa s glumcima te ponekih situacija vlastita sudjelovanja ili, točnije rečeno, intervencija u procesima rada na predstavama. Sažimajući neuralgične točke kazališnoga upravljanja – slične u svim direktorskim iskustvima – naglasio je i da su za direktora najveći problem glumci, ne u sindikalnom smislu ili zbog nedostatka nadarenosti, nego zbog nerealnih zahtjeva i ambicija pri sklapanju repertoara i podjela. Teško se noseći s tim „personalnim zavrzlamama” (Novak 2010a: 190), odnosno problemima često neutemeljenih glumačkih zahtjeva kod podjela uloga, prema vlastitom priznanju oslanjao se na iskusnijega intendanta Bombardellija naglasivši i da je jedino bio „samostalan kod podjele uloga i u svom literarnom kriteriju pri izboru vrijednoga teksta, radu na probama, pogotovo uz slabokrvne kućne redatelje” (isto). Naime smatrajući da u to vrijeme nije bilo ozbiljnih kućnih redatelja, Novak je u *Protimbama* nemilosrdno izravan u ocjeni njihovih profesionalnih i umjetničkih kvalifikacija: glavni redatelj Vojdrag Berčić nije posjedovao „elementarnog osjećaja za književni tekst” (191), Ante Jelaska nije uspio položiti prijemni za režiju kod Gavelle na Akademiji, a Lidija Mansvjetova bila je „već odslužena i umirovljena” (isto). Stoga je morao angažirati vanjske redatelje – „a kada njih nije bilo, mislim da sam katkada na probama čak i ja često utjecao na konačan izgled predstave” (isto) – i među gostujućim redateljima s kojima je surađivao, posebno je respektirao Tomislava Tanhoferu i Vladimira Habuneka:

Vidio sam Tanhoferu kako za čitaće probe radi na tekstu. Vidio sam Vladu Habuneka kako postavlja scenu. Ljude koji su istinski znali ulaziti u dušu teksta, analizirati, eksplicirati, koji su imponirali i meni i glumcima. (190)

Uobličavajući repertoar pa prateći put teksta tijekom njegove pretvorbe u predstavu od prve čitaće probe do izvedbe, u potpunosti je bio predan kazališnom radu u splitskom teatru kao najrazličitijem od svih njegovih poslova i po vlastitim riječima svakako najkreativnijem. U upravljanju kazalištem

nemoguće je razdvojiti umjetničko-programski aspekt od produkcijskih uvjeta što ih određuje kulturna politika države u čijem je vlasništvu kazalište, pa je i Novak jedan od mnogih u nizu ravnatelja i intendantata koji su napustili čelnu poziciju iscrpljeni od ograničavajućih uvjeta za potpunije ostvarivanje svojih umjetničko-repertoarnih zamisli, o čemu kaže:

Ali inače, što se kazališne ustanove tiče, organizacije, fizionomije, unapređenja, postigao sam malo, iz više razloga, ne samo zbog vlastita neiskustva, pa sam se odazvao pozivu *Slobodne Dalmacije* da se prihvatim uređivanja kulturne stranice, i napustio teatar. (192)

Tijekom 1958. pratio je produkciju splitske Drame u *Slobodnoj Dalmaciji* zakratko se pokazavši i kao vrstan kazališni kritičar koji pozna kazališta i zna čitati scenske slike predstava. U *Sjetnoj rekapitulaciji* – sedmom svesku sabranih djela u kojemu su okupljeni Novakovi objavljeni, ali dijelom i neobjavljeni „podlistici, zapisi, prijepori, sporenja, ogleđi, prikazi, recenzije” – u završnom poglavlju pod naslovom „Kazalište” kronološkim slijedom objavljeni su i Novakovi žanrovski heterogeni tekstovi napisani tijekom 1958, većinom kazališne kritike, nekoliko najava premijera i sezona, kao i nekoliko esejističkih minijatura kao ona, primjerice, o kazališnom šaptaču, a svi se kazališni prikazi – kako stoji u *Napomeni* – uglavnom odnose na predstave Drame HNK-a u Splitu što ih je kao bivši ravnatelj Drame toga kazališta, a sada kao novinar pratio tijekom kazališne sezone 1957/1958.

Sagledamo li cjelokupni kompleks tematiziranja relacija Slobodana Novaka i kazališta – dramske dijaloge, pa i predstave po njegovim tekstovima, potom njegove tekstove i razgovore o kazalištu, nekoliko polemika te nevelik broj izvrsno pisanih kazališnih kritika – u njemu se ne može zaobići i piščev dvogodišnji rad na čelu Drame HNK-a u Splitu, a koji je i sam smatrao važnim kreativnim iskustvom. Moraju li se utvrditi obrisi njegove kazališne poetike, sintagma zastupnika književnosti u kazalištu posve je sigurno najbliža odrednica. Govoreći o kazalištu, Novak je naglašavao da je i iz gledališta kazalište prije svega volio kao uprizorenje dramske literature, uvijek podcrtavajući stav kako je „interpretirana književnost, potrebna [...] ne samo zaljubljeniku u riječ” (Novak 2010a: 208), pa je repertoar u razdoblju njegova vođenja Drame HNK-a u Splitu bio respektabilna umjetničko-programska cjelina utemeljena na visokim literarnim kriterijima i promišljanju razvoja potencijala glumačkoga ansambla. Dio razgovora o kazalištu iz *Digresija* u *Protimbama* je na kraju nadopunio posve u svom

ciničnom stilu kritičkim osvrtom na recentne kazališno-estetske pristupe kojima se po njegovu mišljenju iznevjeravala kazališna riječ, uvijek odlazeći u kazalište s nadom da će možda još „slučajno zaživjeti duh starog teatra”, a ono – „opet koturanje po sceni, opet krikovi, neartikulirani glasovi, klaunovi umjesto glumaca, zvučni efekti koji razdiru bubnjiće” (isto):

Ukratko, drama zahtijeva specifičan talent i proserde, a toga ima malo, zato se često po bini glumci kotrljaju, rastežu, smučaju, lamataju i urlaju, kako se po mogućnosti ne bi razumjela baš svaka glupa piščeva brljotina. (212)

No sigurno da je u kazalištu – kako se to obično kaže – ostavio traga, i kao pisac i zakratko kao kazališni čovjek, zaljubljenik u teatar dosljedan svojim stavovima, ali uvijek spreman za polemiku.

LITERATURA

- Nemec, Krešimir. 2018. Slobodan Novak (1924. – 2016.). *Spomenica preminulim akademikima*. Svezak 219. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zagreb. 13–18.
- Novak, Slobodan. 2010a. *Protimbe: Prerađene i proširene Digresije. Sabrana djela Slobodana Novaka*. Svezak šesti. Zagreb: Matica hrvatska.
- Novak, Slobodan. 2010b. *Sjetna rekapitulacija: Podlistci, zapisi. Prijepori, sporenja. Ogledi, prikazi. Recenzije. Kazalište. Sabrana djela Slobodana Novaka*. Svezak sedmi. Zagreb: Matica hrvatska.
- Novak, Slobodan. 2010c. *Izjašnjanja: Razgovori. Izjave. Pisma, govori. Sabrana djela Slobodana Novaka*. Svezak osmi. Zagreb: Matica hrvatska.
- Novak, Slobodan. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013–2024. <https://enciklopedija.hr/clanak/novak-slobodan> (pristupljeno 13. 5. 2024).
- Perković, Vlatko. 1993. Od socrealizma do požara kazališne zgrade. *HNK Split 1893–1993*. Hrvatsko narodno kazalište: Split. 66–77.
- Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*. 1990. Knjiga prva. Priredio i uredio Branko Hećimović. Globus – JAZU: Zagreb.
- Repertoar hrvatskih kazališta*. 2002. Knjiga treća. Priredio i uredio Branko Hećimović. HAZU – AGM: Zagreb.
- Violić, Božidar. 2004. *Lica i sjene. Razgovori i portreti*. Zagreb: Naklada Ljevak.

SAŽETAK

Sagledavajući cjelokupan kompleks tematiziranja relacija Slobodana Novaka i kazališta – njegove radiodrame odnosno dramske dijaloge, predstave po njegovim tekstovima, razgovore i tekstove o kazalištu, nekoliko polemika te nevelik broj kazališnih kritika i prikaza – ne može se zaobići ni biografski podatak da je na samom početku književne karijere dvije godine obnašao dužnost direktora Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu (1955–1958). Ističući da su tekstovi najvećih svjetskih dramatičara nastajali u kazalištu upravo u procesu rada s glumcima – kad je pisac tijekom nastanka predstave rečenice mijenjao, nadopunjavao ih i ispravljao da bi bolje zvučale s obzirom na način na koji ih je glumac doživljavao i govorio, a često bi i pisao uloge za pojedine glumce – zapravo svi Novakovi stavovi i promišljanja o drami, dramskom piscu, pisanju drame i kazalištu upućuju na formativnu važnost njegova ranoga neposrednog iskustva upoznavanja kazališne prakse, a koje se potom reflektira i u sceničnosti njegove literature. Prije svih radiodrama odnosno dramskih dijaloga, znamenitih proza i novela, televizijskih i filmskih scenarija, dakle na samom početku književnoga puta, bijaše kazalište u kojemu te dvije sezone nije samo u svojoj direktorskoj kancelariji izabirao naslove i redatelje te odlučivao o glumačkim podjelama nego je i sam – kako je iz njegova govora o kazalištu razvidno – sudjelovao u procesu nastanka predstava, odnosno pretvorbama teksta u živu riječ na sceni.

Ključne riječi: Slobodan Novak; kazalište; Hrvatsko narodno kazalište u Splitu



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Pregledni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.68.9>

UDK: 811.163.42'271

811.163.42:801.7

Primljen: 23. VIII. 2024.

Prihvaćen: 15. IX. 2024.



SLOBODAN NOVAK O JEZIKU

Lada Badurina

Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet

lada.badurina@ffri.uniri.hr

Ivo Pranjković

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

ivoprانjkovic47@gmail.com

ABSTRACT

SLOBODAN NOVAK ON LANGUAGE

The article discusses how Slobodan Novak, throughout his entire literary career, paid attention to language, and occasionally wrote about issues of the Croatian language, language policy, and orthography. Most of these writings were published in the 1990s, when he closely followed the turbulent events in Croatian language policy and orthography, and expressed his views on them. The paper also analyzes in more detail some of Novak's positions on language issues, and notes that his reflections on the language of literature are particularly interesting and generally acceptable. However, the authors also critically refer to some of Novak's texts published in the nineties. The following texts were analyzed in the paper, among others: *Kundakom u čelo*, *Elektronski mozak raskrinkao poete*, *Naivno razmatranje u kojemu nema mjesta smijehu*, *Jezik kao polupreradačevina*, *Je li izmještanje isto što i premještanje*, *Zov živa jezika* (about a phrase *Silk Road*) and *Kultura i jezična kultura* (on lexicographical works in the 1990s, on some orthographic issues, on the language of the profession and on clumsiness in journalistic language, etc.).

Keywords: Slobodan Novak; Croatian language; language policy; orthography; language of literary work

U ovom ćemo se prilogu osvrnuti na Novakova promišljanja o jeziku. Vrijedna bi dakako pozornosti bila i tema jezika u Novakovim djelima, ali njome se ovom prigodom ne bavimo.¹ Slobodan Novak u cjelokupnom se svome javnom djelovanju intenzivno interesirao i za jezik. O tome svjedoče već i njegova sjećanja na dječачke dane. U kratkoj prozi *Prva ćuška iz jezikoslovlja* (Novak 2009: 7–16) prisjeća se on neobična razgovora koji je kao dječarac od kojih devet godina u Rabu vodio s već ostarjelim Marćelom Kušarom bivajući zbunjen pojedinim riječima koje je od njega čuo ili koje su se s njim povezivale.² U tekstu pak *U ratu protiv okupatora* (usp. Novak 2010a: 53–85) piše da je u vrijeme Drugog svjetskog rata boraveći na Rabu *čeznuo* za NDH, u kojoj, veli, nikad nije bio, te dodaje, između ostaloga, i sljedeće: „nabavljao [sam] ispod ruke iz Senja Guberinine i Krstičeve ‘Razlike...’ učio novi pravopis, jer je tamo preko kanala bila moja domovina; kad sam kroz te ‘Razlike...’ prvi put stao istinski razumijevati svoj jezik.” Taj interes za jezik nastavio se, s manjim ili većim intenzitetom, kroz cijeli Novakov život. U ovom prilogu upozorit ćemo na neke od Novakovih tekstova posvećenih jezičnoj problematici i ukratko ih prokomentirati.

¹ Spomenut ćemo ipak neke tekstove koji se dotiču te problematike, posebice one objavljene 1991. godine u dvobroju *Republike* u cijelosti posvećenom Slobodanu Novaku te one koji su objavljeni u *Zborniku radova sa znanstvenog skupa Slobodan Novak, život i djelo*, održanoga u Rijeci 1996. godine. U *Republici* su objavljeni tekstovi Vladimira Anića o granicama prirodnoga jezika, a u vezi s tekstem *Izvanbrodskog dnevnika* (usp. Anić 1991), Stjepana Babića o rečenici S. Novaka (usp. Babić 1991) te Mirjane Dedačić o ironiji kod S. Novaka (usp. Dedačić 1991). U spomenutom *Zborniku* objavljeni su tekstovi Diane Stolac, Sanje Bogović i Sandre Brus o sintaktostilističkim osobitostima Novakovih djela (usp. Stolac–Bogović–Brus 1996), Josipa Silića o jeziku književnosti i jeziku S. Novaka (usp. Silić 1996) te Ines Srdoč-Konestra o stilogenosti talijanizmima u Novakovim djelima (usp. Srdoč-Konestra 1996).

² Marćel ili Marcel Kušar (1858–1940), hrvatski jezikoslovac, svoje je umirovljeničke dane provodio u rodnom Rabu. Mještani su ga, po svemu sudeći, smatrali pomalo čudakom (zvali su ga Akademiko jer bio je dopisni član Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti). Kušar je, između ostaloga, poznat po sakupljanju narodnih umotvorina, među kojima su bile i poslovice (njegovo je *Narodno blago* izlazilo u više izdanja, a prvo kompletirano objavljeno je 1934. u Splitu; dakle Novakov je susret s Kušarom morao koincidirati s pripremom i objavljivanjem te knjige). Vjerojatno se na mudrost iskazanu u starim poslovicama Kušar i inače često pozivao, a dječarac Novak, ne znajući značenje neobične riječi, zamišljao je da je ta *Poslòvica* neka stara baba koja sve zna.

U tekstu *Kundakom u čelo*, koji je prvi put objavljen na Radio-Zagrebu 1961. godine (usp. Novak 1990: 141–142), Novak upozorava na neke ružne hibridne nazive, kao što je npr. naziv *podolit*, „plastični biser našeg proizvodno-trgovačkog podjezika” (141) u značenju plastični prostirač za pod. Slični su navedenome, ili još rogovatniji, i nazivi *kockovit* („šarene kocke još nepoznata sadržaja i namjene” /142/) te *puškol* („ulje za čišćenje i konzerviranje oružja” /isto/, što ga je za vrijeme pisanja članka u Rijeci proizvodio izvjesni magistar farmacije Šepić). U zaključku toga teksta Novak odmjereno i uvjerljivo naglašava: „Nitko razuman neće se danas više protiviti upotrebi stranog naziva za predmete i robu kojom nas zasipa moderna industrija, a pogotovo neće prigovarati dobro skovanom našem nazivu. Ali žalosno je zaista spoticati se dnevno u svom jeziku o sterilne leksičke bastarde, polunaše-poluničije, nakaradne za nas, strancima nerazumljive” (isto).

U tekstu *Elektronski mozak raskrinkao poete*, objavljenom prvi put u *Književniku* 1961. godine (usp. Novak 1990: 162–166), Novak se osvrće na jedan članak objavljen u zagrebačkom *Globusu* 1961. godine u kojem se izvješćuje o tome kako je neki „robot izračunao da se u poslijeratnoj našoj poeziji upotrebljavaju samo tri tisuće riječi, dok se u dnevnim listovima istodobno pojavljuju dvadeset i dvije tisuće” (162). Na to Novak s pravom reagira tvrdnjom da sama količina riječi nikako ne čini i bogatstvo izražajnih sredstava jer bogatstvo riječi samo je „sastavni dio jezičnog bogatstva, i to ne uvijek odlučujući” (164). Naime bogatstvo se jezika, naglašava on, očituje „u njegovoj sintaksi, u semantici, u modulaciji, u izražajnosti i elastičnosti fraze, preciznosti i čistoći smisla, u moći da se njime izrekne sve na mnogo načina. Njegovo je bogatstvo u nijansama značenja i zvuka, u podatljivosti svakom treptaju misli i osjećaja onoga tko se njome izražava” (165).

U članku *Naivno razmatranje u kojemu nema mjesta smijehu*, koji je prvi put objavljen 1962. godine u *Telegramu* (usp. Novak 1990: 194–197), Novak se bavi imenicom *rad* za koju utvrđuje da je postala homonimna pa da je uza svoje osnovno značenje dobila i značenje vezano za „spekulativnu kombinatoriku” (194), a što je opet vezano za „beskrupuloznost, korupciju, podmićivanje” (isto). U vezi s podmićivanjem odnosno podmazivanjem Novak konstatira: „Sve je više onih koji tako RADE! Kad prvi put tutnu kuvertu s novcem, možda se zacrvene. Ali onda opaze da mali moćnik ili poslovni partner nije primijetio ni kuvertu ni njihovo rumenilo već je samo vrcnula u njegovim očima iskra uslužnosti, sklonosti i razumijevanja, gotovo ljubavi” (196).

U tekstu *Jezik kao polupreradevina*, prvi put objavljenom također 1962. i također u *Telegramu* (usp. Novak 1990: 201–205), Novak tvrdi kako se

naš književni, ili bolje reći službeni jezik, premda još uvijek nedovoljno razvijen, ubrzano štavi i klišeizira. Postaje sve lakši. Sve bezizražajniji. Ne grana se nego samo lista. Zato mu možda i ne priliči pridjevnik *književni*. U eri polupreradevina postaje nešto nalik onoj kockici za juhu: gram teme ubaci se u litru fraze i dobije se obilata porcija čorbe za koju onda rado kažemo da je korektna i gotovo kao prava. (201)

U nastavku dodaje kako je opasno „kad jezik ostane polupreradevina koja iz svih usta i u svim prilikama zvuči jednako šturo, jednako neutralno i bezlično, jednako općenito i jednako – korektno” (202).

U maniri pravog, i to, bar po našem mišljenju, dobroga jezičnog savjetodavca piše Novak tekst *Je li izmještanje isto što i premještanje?* (usp. Novak 2010b: 98–101). Tekst je prvi put objavljen u *Vjesniku* 1993. kao reakcija na članak Branimira Donata, prethodno također objavljen u *Vjesniku* pod naslovom *Riznica a ne kanta*, u kojem se Donat zalaže za to da se iz hrvatskoga jezika „brzo, hitno i radikalno” (98) izbaci riječ *izmještanje* kao izmišljotina koja bi trebala biti sinonim za riječ *premještanje* i koje nema ni u rječnicima. Novak iznosi mišljenje da riječ *izmještanje* u hrvatskom jeziku ima drukčije značenje negoli riječ *premještanje*. Ona naime ne znači „‘premještanje s jednog mjesta na drugo’, nego samo polovicu te radnje, to jest, pomicanje s mjesta, odmicanje” (98). Novak zato smatra da je ta riječ u hrvatskome jeziku ne samo korisna nego i prijeko potrebna te da je štoviše „vrlo dobra i lijepa hrvatska riječ” (99). Tome dodaje da činjenica što riječ *izmjestiti* u srpskom jeziku, pa onda i u srpskom vojnom rječniku znači isto što i *premjestiti* „ne isključuje mogućnost da u hrvatskome ima onu značenjsku nijansu koju pokazuje svojim oblikom i uporabom, a po zakonima i u duhu našega jezika” (100). To svoje mišljenje Novak i dodatno aktualizira dovodeći ga u izravnu vezu s tada (1993. godine) recentnim ratnim zbivanjima u Hrvatskoj: „Pa kada tako danas govorimo o *izmještanju* vojnih postrojbi i ratnog materijala, želimo posebno naglasiti da nam je *prije svega* stalo da se oni maknu s onoga mjesta gdje nam smetaju i na kojem ih ne volimo vidjeti” (99). U bilješci na kraju članka dodaje da je naknadno u Akademijinu *Rječniku* našao primjer (iz Kavanjina) uporabe riječi *izmjestiti* upotrijebljene u onom značenju o kojem i on govori. Taj primjer glasi: „sve mu kosti u tijelu izmjestio” (100).

U tekstu pod naslovom *Zov živa jezika* i podnaslovom (*Put svile – svileni put – svilni put*), objavljenom prvi put 1996. godine u *Hrvatskom slovu* (usp. Novak 2010b: str. 299–301) pozabavio se Novak i famoznim *putom svile*, o kojemu su se devedesetih godina vodile brojne polemičke rasprave. U vezi s dvojbom *put svile* ili *svileni put* Novak, između ostaloga, piše:

Vrlo dobro znam da ima mnogo dokaza kako je izraz *svileni put* opravdan, a jezikoslovci koji su u posljednje vrijeme to elaborirali, još su me više učvrstili u uvjerenju da to tako *može* biti. Ipak, nitko me nije uvjerio da je to dobro i lijepo, jasna smisla i logički precizno. Ali o tome aspektu, uostalom, neki naši jezikoslovci rijetko i govore. Zato bih se uvijek radije opredijelio za alternativu s genitivom, koja se teoretski teže brani, koja je možda i ‘nepravilna’, ali koja ispravlja jezičnu nepreciznost u korist onoga što je glavna svrha govornog i pisanog izražavanja, a to je nedvosmislenost, nesumnjiva točnost i jasnoća, ukratko, izravna priopćivost, komunikativnost. Kada bih, dakle, morao birati samo između ta dva rješenja, prihvatio bih bez dvojbe – *put svile*. (330)

Novaku se svakako mora dati za pravo kad zagovara *put svile* u odnosu na *svileni put*. Nema sumnje da je on, kao rafiniran poznavalac jezika, intuitivno osjetio da je *svileni put* u najmanju ruku puno manje obično negoli *put svile*. Mora se međutim reći da Novak nikako nema pravo kad tvrdi da ima puno dokaza da je *svileni put* pravilnije, pa onda nema pravo ni kad tvrdi da je alternativu s genitivom teže braniti. Naprotiv! Tu je Novak podlegao autoritetu Stjepana Babića, koji je energično zagovarao *svileni put*. Naime jezikoslovni razlozi govore upravo suprotno, i to bi, po našem sudu, trebalo biti jasno svim poznavateljima elementarne gramatike, a kamoli uglednim jezikoslovcima. Elementarna gramatika naime kaže da pridjevi označuju kakvo je što, čije je što i od čega je što, označuju dakle kvalitetu, posvojnost i tvarnost (gradivnost, materijalnost). U sintagmi *put svile* međutim nije riječ ni o čemu od toga, nego je riječ o značenju koje uključuje tzv. agentivnost, „subjektnost”, a agentivnost se izražava imenicama, a ne pridjevima. To znači da je u sintagmi *put svile* svila ona koja putuje, a da nije riječ ni o kakvoći, ni o pripadnosti, ni o tvarnosti puta (nije riječ ni o tome kakav je put, ni o tome čiji je put, ni o tome od čega je put napravljen). Genitiv u sintagmama tipa *put svile* naziva se u gramatici subjektivnim genitivom jer genitiv u takvim sintagmama, ako se transformiraju u glagolske konstrukcije, zauzima poziciju subjekta, usp. *Svila putuje*. Slična je situacija i s tzv. objektnim genitivom, npr. *pjevanje pjesme* (tu uopće ne dolazi u obzir nekakvo **pjesmino pjevanje*, **pjesmovno pjevanje* ili sl.). Naime ako se

sintagme s takvim genitivom transformiraju u glagolske konstrukcije, genitiv zauzima poziciju objekta, usp. *Pjevaju pjesmu.*, a ni značenje objektности nije svojstveno pridjevima, nego imenicama ili prijedložnim sintagmama. U korist sintagma tipa *svileni put* najčešće se kao argument navodi da je bolje upotrebljavati pridjevske konstrukcije negoli genitivne. Takav normativni savjet (a ne nikakva lingvistička zakonitost) vrijedi ako se radi o sintagmama s kvalitativnim, posvojnim ili tvarnim značenjem (bolje je npr. *bratova kuća* nego *kuća brata*), ali nikako ne vrijedi kad je riječ o sintagmama sa subjektivnim ili objektivnim genitivom. Na kraju članka Novak zagovara treće rješenje: sintagmu *svilni put*, jer kaže da se može reći i *drvni put* kao što se kaže *drvni prijevoz*, *drvena industrija* ili *drvni proizvod*. Na to se može odgovoriti da je svakako bolje *svilni put* negoli *svileni put*, a i to je gramatički lako objašnjivo. Naime u sintagmi *svilni put* susrećemo relativni (odnosni) pridjev (a relativnost je još jedno od temeljnih značenja svojstvenih pridjevu). Takav pridjev ima znatno šire značenje nego što su značenja kvalitete, posvojnosti ili tvarnosti. *Svilni* (a slično i s pridjevom *drvni*) znači „koji se odnosi na svilu”. Prema tome *svilni put* bio bi put koji ima veze sa svilom, koji je u nekoj (bilo kakvoj) relaciji sa svilom, a pridjevom s takvim značenjem može se zamijeniti i subjektivni genitiv (usp. parafrazu: *Put koji ima veze sa svilom* ili sl.). Međutim najpreciznije je i najjasnije, pa onda i najpravičnije, da se subjektivna funkcija označi imeničkim oblikom, u ovom slučaju oblikom imenice u genitivu. Drugim riječima *put svile* imao bi apsolutnu prednost pred sintagmom *svilni put*, a *svileni put*, bar po našem sudu, uopće ne bi trebao dolaziti u obzir.

Više je tema o hrvatskome jeziku i jezikoslovlju Novak otvorio u podužem tekstu *Kultura i jezična kultura*, koji je nastao kasnih 1990-ih (usp. Novak 2010a: 231–253).³ S jedne strane promišlja on – više ili manje uvjerljivo i utemeljeno – o čisto lingvističkim temama, a s druge iznosi posve prihvatljive stavove o jeziku u književnosti i o odnosu književnika prema jeziku. Prvo se dotakao leksikografske djelatnosti u 1990-ima. Konstatirat će naime da od početka hrvatske samostalnosti u Hrvatskoj *naglo izlaze* rječnici, ali i iskazati nezadovoljstvo njihovim sadržajem: „rječnici se u nas uglavnom prepisuju, a ne skupljaju i ne istražuju” (233). Aniću tako zamjera što u njegovu rječniku objavljenom 1991. godine nema, po njegovu mišljenju, sasvim običnih riječi poput „*deblenjak*” (‘latina, drvena ili

³ Tekstovi prvi put objavljeni 2001. godine u knjizi *Digresije* transkripti su razgovora koje je Slobodan Novak vodio 1998. s Jelenom Hekman (usp. Napomenu u Novak 2010a: 576).

metalna ukruta ili nosač jedra’), *flok* (‘prednje, radno ili olujno jedro’)” (isto), nisu nadalje zabilježeni ni izrazi *djevojčiti se*, *krhatva/krhatba* (kukuruz), *trgatva/trgatba* (grožđa), *ožariti se* (na koprivu), *potrkalo*, *vrenica* (za vrenje mladog vina), *treslovina* (‘tanin’) itd. (usp. 234). Ne dovodeći ovdje u pitanje mogućnost prigovora svakom leksikografu zbog neuvrštavanja riječi koje bi se mogle i po nekim kriterijima trebale naći na stranicama rječnika, moramo ipak primijetiti da primjeri koje navodi Novak i nisu baš najuvjerljiviji – ipak je riječ ili o specifičnim profesionalizmima/žargonizmima, ili o lokalizmima/regionalizmima, ili ipak o knjiškim, poetskim izrazima. Nije Novak bio zadovoljan ni Anić–Goldsteinovim rječnikom stranih riječi iz 1999. godine. Iako je za oko 10.000 riječi bogatiji od Klaićeva rječnika iz 1968, zaključit će da mu „ne trebaju najnovije riječi i izrazi s područja informatike, elektronike, popularne glazbe, športa, televizije, mode” (234) te da mu stoga „stari, Klaićev neusporedivo [...] bolje služi” (isto). Sada će pak prigovoriti mlađim leksikografima što ne prepisuju dovoljno starije, a „tako i tako [se] manje-više prepisuju” (isto)! Progovorio je Novak i o pravopisnoj normi, koja je tih 1990-ih bila u velikim previranjima. Iako izrijekom veli da nije bio „ni za kakve radikalne etimološke zaokrete” (237), podsjetit će on da je tada „pledirao da se ne postavljaju apriorne zapreke slobodnoj praksi, naprotiv, da se ostave otvorene mnoge mogućnosti onima koji se dobro služe jezikom da razbijaju dosad vladajuće norme, kako bi nove, ili vraćene riječi, oblike, konvencije ubacili u borbu za opstanak” (isto). Pokazao je dakle Novak više razumijevanja za pravopisne „reformе” (isto) Stjepana Babića, kojima su se žestoko bili usprotivili pojedini njegovi kolege iz Društva književnika i Akademije. Uzgredno ocjenjujući hrvatski pravopis „bastardno fonološkim” (usp. isto),⁴ relativizirao je on pravopisnu normu navodeći niz jezično-pravopisnih (ili čak prije svega jezičnih!) problema: mora li biti *olovci* ili može i *olovki*, kaže li se *u Palma de Majorci* ili *Palma de Majorki*, može li biti, kako kažu naši kajkavci i čakavci, *u Ameriki*, *u Afriki*, *na Antartiki* i *u republiki* ili se baš mora reći *u Americi*, *Africi*, *Antartici*, *republiki* (usp. 238)!? O pravopisnim se pitanjima u pravom smislu izjasnio poručujući: „Želim

⁴ Tu bi ocjenu u najmanju ruku trebalo preispitati i dodatno argumentirati u kontekstu činjenice da je i fonološki pravopis Broz–Boranićeva tipa u tradiciji utemeljen, da je, napokon, i 1971. godine autorima (zabranjenoga) *Hrvatskog pravopisa* („londonca”) – Stjepanu Babiću, Božidaru Finki i Milanu Mugušu – kao „osnovica za izradu rukopisa” poslužilo IX. izdanje Boranićeva fonološkog pravopisa (usp. Babić–Finka–Moguš 1971/1990: VI)!

pisati metci, pretci, kao što danas već nekažnjeno pišemo” (isto).⁵ Kad bismo željeli u nekoliko riječi sažeti Novakove zapise o hrvatskom pravopisu, rekli bismo da je imao iznimno čvrste, ali ne baš jasno profilirane stavove o tome kakav bi novi hrvatski pravopis trebao biti. S jedne je strane govorio o „potrebi da se čak i privremeno normiraju promjene koje su još u tijeku” (isto), a s druge isticao da „[k]ršenje normi nije kažnjivo; kao što nas nitko ne može prisiliti da se držimo cestovnih putokaza – ako zalutamo, već ćemo se i vratiti” (isto). U komentarima pak na razvoj jezika struke, konkretnije na metajezik znanosti o jeziku, Novak je bio prilično zaoštren. Konstatirajući naime da se naš jezik „obnavlja i stvara posebno burno” (235), nastavio je: „Liberalnost i tolerancija sastavljača pravopisa i priručnih gramatika govori više o znanstveničkoj taštini i ziheraškome oprezu, nego o iskrenoj želji da se ljudi opismene i da se u recentnoj jezičnoj praksi jednostavnije snalaze” (isto). I opet, načelno bismo se mogli složiti s mišlju da u priručničkoj literaturi ne treba pretjerivati s uskostručnim (znanstvenim) nazivljem, ali – barem po našem mišljenju – u red takvih nepoželjnih pojava nikako ne bi išao izraz *tvorbeni šav* (u konstrukciji *alternacija fonema na tvorbenom šavu*), pred kojim je Novak, po vlastitome priznanju, ostao zbunjen. Naprotiv, smatramo da je riječ o dobrome (hrvatskom!) nazivu, slikovitom, značenjski prozirnom i stoga lako razumljivom i lako pamtljivom. Nadalje, kao vrsni književnik i iznimni stilist, Novak je bio posebno osjetljiv na mnoge sintaktičko-semantičke i/ili logičke nezgrapnosti u javnom diskursu. Upozoravao je, primjerice, na mnoge nelogičnosti (besmislenosti?) u novinskim naslovima i napisima te predizbornim parolama, poput *Nišim rastom protiv inflacije* (uz duhovit komentar „da sretni Pigmeji imaju najstabilniju valutu” /239/) ili kako se „Ministarstvo unutarnjih poslova sprema na nove oblike terorizma i kriminala” (isto), ili „Tražimo besplatne veterinarske usluge za sve seljake” (isto), ili tv-vijest kako se „Francuska nada da će pobijediti terorizam”⁶ (isto) itd., itd. Ipak, najlakše bismo se – i u najvećoj mjeri – složili s Novakom kad promišlja o jeziku u književnosti te, napose, o individualnosti jezika književnika. U njegovu priznanju da ga „ne zaokupljaju [jezične] zakonitosti,

⁵ U nastavku je takav stav obrazlagao semantičkim razlozima: „Ako čitatelj, posebno stranac, kroatist, ili bilo koji natucatelj, vidi napisano meci, suci, koci, preci, njemu je teško pronicno ne samo podrijetlo, nego i samo značenje riječi” (241).

⁶ U vezi s potonjim primjerom imamo ogradu! Potencijalna se dvoznačnost rečenice (*Francuska će pobijediti terorizam* ili *Terorizam će pobijediti Francusku*) razrješava u kontekstu (posljedica je to akuzativno-nominativnog sinkretizma kod imenica muškog roda za neživo).

koliko jezična intuicija, indefinibilni duh jezika, njegova logička i misaona preciznost” (242) držimo da je i njegova veličina. Ili, kako je u nastavku obrazložio, privlači ga „nepredvidivo sudaranje značenja, smisaoni sinkretizam, neograničene mogućnosti sintaktičke sinestezije, koja je temelj individualnoga književnog izraza” (243).⁷

Na temelju svega rečenoga može se zaključiti da je Slobodan Novak od samih početaka svoje izuzetno vrijedne i relativno plodne književničke djelatnosti pratio recentna zbivanja vezana za hrvatski jezik i njegovo normiranje, da je posebno promišljao o osobitostima jezika književnih djela te da je, dijelom svakako i zato što je i sam studirao kroatistiku, solidno poznavao osnove jezikoslovlja.

LITERATURA

- Anić, Vladimir. 1991. O granicama prirodnog jezika. Na tekstu *Izvanbrodskog dnevnika* Slobodana Novaka. *Republika*, 3–4, 186–190.
- Babić, Stjepan. 1991. Rečenica Slobodana Novaka. *Republika*, 3–4, 191–195.
- Babić, Stjepan – Finka, Božidar – Moguš, Milan. 1971 [1990]. *Hrvatski pravopis*, Školska knjiga [pretisak zabranjenog izdanja iz 1971].
- Badurina, Lada; Pranjaković, Ivo. 2024. Funkcionalno jezično raslojavanje i (standardno) jezične norme. *Od norme do uporabe 3* [ur. Vlasta Rišner, Maja Glušac i Jadranka Mlikota]. Osijek – Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku – Hrvatska sveučilišna naklada. 11–26.
- Dedać, Mirjana. 1991. Ironično/ironijska igra jezičnim elementom u prozama Slobodana Novaka. *Republika*, 3–4, 196–206.
- Novak, Slobodan. 1990. *Strašno je znati. Djela Slobodana Novaka*. Zagreb: Globus.
- Novak, Slobodan. 2009. *Dalje treba misliti. Sabrana djela Slobodana Novaka*, sv. 4. Zagreb: Matica hrvatska.

⁷ Manje bismo se mogli složiti s nastavkom te rečenice: „pogotovu u nedovoljno normiranu i leksički oskudniju jeziku kao što je, nažalost, naš” (243). Ne želimo pritom polemizirati s Novakovom konstatacijom o oskudnosti hrvatskoga leksika (može to biti i krajnje subjektivan dojam), već prije upozoriti na nelogičnost negodovanja književnika zbog (nedostatne) normiranosti jezika. Kad to velimo, imamo na umu činjenicu da je koju stranicu ranije sâm Novak – pišući, doduše, o pravopisnoj normi – iznio i drugačiji stav (s kojim se lakše možemo složiti): „Pravopis, međutim, mora biti normativniji, jer on služi uglavnom za opismenjavanje ili, recimo, za uporabnu uniformnost. Onome tko bolje pozna jezik, pravopisne konvencije nisu zakon, on ih, dapače, mijenja i stvara, i za svoju uporabu, i za jezično zajedništvo” (241). Aludiramo pritom na načelnu neovisnost jezika književnog djela o standardnojezičnim normama (usp. npr. Silić 2006: 176–184; Badurina–Pranjaković 2024).

- Novak, Slobodan. 2010a. *Protimbe. Sabrana djela Slobodana Novaka*, sv. 6. Zagreb: Matica hrvatska.
- Novak, Slobodan. 2010b. *Sjetna rekapitulacija. Sabrana djela Slobodana Novaka*, sv. 7. Zagreb: Matica hrvatska.
- Silić, Josip. 1996. Slobodan Novak i jezik književnosti. *Zbornik radova sa znanstvenog skupa Slobodan Novak, život i djelo* [ur. Višnja Šeta]. Rijeka: Prva sušačka hrvatska gimnazija. 43–51.
- Silić, Josip. 2006. *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*, Disput, Zagreb.
- Srdoč-Konestra, Ines. 1996. Stilogenost talijanskog idioma u romanu *Mirisi, zlato i tamjan*. *Zbornik radova sa znanstvenog skupa Slobodan Novak, život i djelo* [ur. Višnja Šeta]. Rijeka: Prva sušačka hrvatska gimnazija. 53–56.
- Stolac, Diana; Bogović, Sanja; Brus, Sandra. 1996. Sintaktičkostilističke napomene uz prozu Slobodana Novaka. *Zbornik radova sa znanstvenog skupa Slobodan Novak, život i djelo* [ur. Višnja Šeta]. Rijeka: Prva sušačka hrvatska gimnazija. 29–35.

SAŽETAK

U prilogu je riječ o tome kako je Slobodan Novak tijekom cijele svoje književničke karijere vodio računa o jeziku, a povremeno je i pisao o pitanjima hrvatskoga jezika, jezične politike i pravopisa. Najviše je takvih napisa objavio devedesetih godina prošlog stoljeća kad je intenzivno pratio burna hrvatska jezičnopolitička i pravopisna zbivanja te se oglašavao o njima. U radu se također potanje analiziraju neki od Novakovih stavova o jezičnim pitanjima te se konstatira da su posebno zanimljiva i općenito prihvatljiva njegova promišljanja o jeziku književnosti. S druge strane autori se kritički osvrću na neke Novakove tekstove objavljene devedesetih godina. Analiziraju se, između ostalih, tekstovi *Kundakom u čelo*, *Elektronski mozak raskrinkao poete*, *Naivno razmatranje u kojemu nema mjesta smijehu*, *Jezik kao polupreradevina*, *Je li izmještanje isto što i premještanje*, *Zov živa jezika* (o sintagmi *put svile*) te *Kultura i jezična kultura* (o leksi-kografskim djelima u 1990-im godinama, o nekim pravopisnim pitanjima, o jeziku struke te o nezgrapnostima u novinarskom jeziku itd).

Ključne riječi: Slobodan Novak; hrvatski jezik; jezična politika; pravopis; jezik književnog djela



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Pregledni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.68.10>

UDK: 821.163.42(091)"19/20"

82(091)

Primljen: 16. IV. 2024.

Prihvaćen: 26. VIII. 2024.



SLOBODAN NOVAK U HRVATSKIM KNJIŽEVNIM POVJESNICAMA

Antun Pavešković

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti,

Odsjek za povijest hrvatske književnosti

apavesk@gmail.com

ABSTRACT

SLOBODAN NOVAK IN CROATIAN LITERARY HISTORIES

The paper investigates position of Slobodan Novak's oeuvre in Croatian literary histories, focusing mainly on relevant literary history volumes: specifically, the history of Croatian literature by Ivo Frangeš, Dubravko Jelčić, and Slobodan Prosperov Novak, as well as the history of Croatian novel by Krešimir Nemeć. It also briefly discusses some relevant chapters from the collection entitled *Croatian Literature in the European Context*, as well as the intriguing preface to Novak's selected works by Igor Mandić in the Five Centuries of Croatian Literature edition. Finally, the paper also includes the commentary to the preface to Novak's *Collected Works* written by Tonko Maroević and published by Matica hrvatska. The main goal of this paper is to demonstrate, on the abovementioned selected examples of literary history, how Novak's novels and novellas were highly appreciated and valued as top literary writing reaching the place in the literary canon even during Novak's active participation in cultural life of Croatia and his intensive writing. Croatian literary historians were quick to recognize literary value and importance of the oeuvre in progress, and influenced in a positive manner initial reception of his texts. These literary histories have indebted us with analytical insights, to greater or lesser degree of explication, on Novak's writing; they are still considered relevant in terms of points they have made about Novak's oeuvre and should be considered when discussing his literary writing.

Keywords: Slobodan Novak; history; literature; irony; catharsis

Ne može, naravno, potpunu i konačnu sliku o književnom opusu dati samo jedan segment metaknjiževne percepcije, ali se književna povjesnica trudi svakako biti ponajmanje bumbar iz pjesme Zbigniewa Herberta, što znači da ona, za razliku od književne kritike, feljtonističkog pisanja o književnosti i teorije književnosti, barem stremi zauzeti najmanje površnu poziciju u dodiru s izvornim književnim tekstom. Je li izraz *površna* prestrog ili odveć paušalan, ne znam, možda i jest, pa bi ga bilo uputnije zamijeniti nekim blažim, ali zato nužno perifrastičnim, što donosi rizik kretanja u smjeru suprotnom od Occamove britve. Svakako, književnu teoriju nazvati površnom zvuči neodgojeno, ali zašto bismo patili od pretjerane pristojnosti? Naime svaka od spomenutih disciplina teži što je moguće objektivnijoj istini ne samo vlastita izricanja o svome materijalnom predmetu, pri čemu je, govoreći arhaičnijim rječnikom logike, formalni predmet svake od ovih disciplina ipak različit do te mjere da je očigledno kako je radi cjelovitosti svakoj uputno barem malo ukrasti od one druge. Stoga ni bumbar, ostajući izvan cvijeta, možda nije u beznadnoj situaciji, štoviše, moguće da tako izvana stvari vidi objektivnije, odnosno, priznajmo mu, cjelovitije od pčela. No koja je pozicija govorenja o povijesti, onoga što bi John Burrow spretno okrstio povijesti povijestī, je li i ono samo povijest ili je bliže književnoj kritici ili možda i teoriji, pitanje je koje bi ovakvo izlaganje imalo postaviti samo sebi prije nego se otputi svome predmetu. U svakom slučaju, ako je vjerovati Compagnonu (2007: 19) da u teoriji nema ničeg apstraktnog jer ona postavlja pitanja o pitanjima, nalazeći da su ona koja postavljaju povjesnici i kritičari problematična, oprostimo se od nje, tek usput bezobrazno potkradajući neke od njenih uvida.

Nalazeći se u konkretnoj situaciji u kojoj ne govorimo o piscu već o govorenju o njemu, ne zagovaramo bartovski smrt auktoru, nego svojevrsnim dvostrukim obrtajem, osvjetljujući povjesnički diskurs, vraćamo vlastiti uvid auktoru, čuvajući se na taj način nužne subjektivnosti, odnosno dajući joj barem pečat povijesnosti koja je, ako ne subjektivna, a ono barem i sama povijesna te kao i sve povijesno vremenita, dakle privremena. Upravo nam ta privremenost dobro svjedoči ne neku nemoguću potpunu istinu, nego sliku jednog trenutka našeg identiteta, i u tom pristanku na njegovu kontingentnost možemo možda lakše sagledati identitet u njegovoj kompleksnosti, odnosno, što je i bit problema – približiti se spoznaji sebe samih, kao što klesar, obrađujući grubi kamen, zapravo obrađuje sebe sama.

Koncentrirajući se na povijesti književnosti, dakle na velika sintetska zaokruženja,¹ a ovdje ćemo ravnopravno uvrstiti i jednu povijest žanra, ne možemo zaobići ni kritičke ni feljtonističke, esejističke elemente mozaične slike istraživanja jednoga opusa. Štoviše, u Novakovu slučaju, od prvih kritičkih tekstova koji su popratili njegove književne početke pa do nadahnuta predgovora *Sabranim djelima* Slobodana Novaka iz pera jednoga od četvorice njihovih urednika, Tonka Maroevića, o Novaku se pisalo dovoljno nadahnuto i, koliko sam imao prigode vidjeti, rijetko kada površno. Njegov opus opirao se bestrasnom govorenju, a profesionalno odrađivanje književnopovijesnoga posla u povodu Novaka srećom je iznimka.

Prvi je put, nakon novinskih osvrti i književnokritičkih napisa s početka pedesetih godina, Novak u književnopovijesnoj literaturi intenzivnije nazočan u zborniku *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu* iz 1978. U završetku članka *Hrvatska književnost prema avangardi i socijalno angažiranoj književnosti* Aleksandar Flaker (1978: 523) apostrofira kontinuitet prozne vertikale od Ante Kovačića preko Matoša i Krleže do Marinkovića „da bi nešto kasnije dobila potvrdu u otočkom mikrokozmu Slobodana Novaka”. U književnopovijesnim pisanjima prvi put Flaker ovdje ubicira inzularnost, motiv i kompleks potom često eksploatiran u opisima Novakove proze. Gajo Peleš (1978: 654) u članku o hrvatskoj prozi 1945–1960. naznačava Novakov opus kao kraj niza započeta Kalebovim novelama četrdesetih godina i ujedno prijelaz na novi književni red. Odnos spram pejzaža i djetinjstva Peleš (656) vidi podudarnim u Desničini i Novakovim tekstovima, uspoređujući i različite strategije uporabe pripovjednog subjekta u dvojice pisaca (660). Koncentrirajući se na kompleks krivnje, Peleš (658) uspoređuje Novaka s Marinkovićevim postupcima. Znatno ekstenzivnije Novaka je u ovom zborniku opisao Velimir Visković u opširnom *Komparativnom pregledu hrvatske proze u šezdesetim i sedamdesetim godinama* u kojemu se književni stručnjak ravna kriterijem dobne pripadnosti i, još mu i važnijim, kriterijem pripadnosti istom modelu proze. Piščev književni portret zaokružio je enciklopedijskom natuknicom smještenom u kontekst važnijih pripadnika tzv. krugovaške proze. Opis je sažet, prikaz taksonomijski, narav opisivanja poglavito definitorna, minimalno raščlambena (Visković 1978: 672–673).

¹ Dotaknut ću sintetska zaokruženja Ive Frangeša, Dubravka Jelčića i Slobodana Prosperova Novaka te povijest hrvatskoga romana Krešimira Nemeca. Istodobna književnopovijesna djelatnost Miroslava Šicela obavljena razdobljima u kojima stvara Novak rutinski je odrađen posao, koristan prvenstveno propedeutički, nepoticajan u kontekstu mog izlaganja.

Novak je dakle u tom trenutku u očima književne znanosti ozbiljno, ali još uvijek, uza sve njegove posebnosti, ne izuzetno ime hrvatske književnosti. Ovaj zbornik smješta ga među nekoliko bitnih čimbenika hrvatske književne scene, njegove kvalitete se cijene, i to je sve. Nije malo, ali svakako nedovoljno da ga ustoliči ondje gdje mu je mjesto na koje ga je koju godinu kasnije instalirao Igor Mandić.

Važnijim od činjenice da je kao već formiran i zreo pisac godine 1981. dobio poseban svezak u ediciji *Pet stoljeća hrvatske književnosti* nadaje mi se u toj knjizi Mandićev (1981: 7–35) uvodni tekst koji već prvom rečenicom odaje strast kojom je ovaj, inače ne osobito dosljedan, senzacionalizmu sklon književni kritičar pristupio Novakovu opusu, ujedno afirmirajući sebe relevantnim književnim stručnjakom. Mandić alimentira etičnost Novakove ironije zato što ona nije, kako kaže, „prazna i efektna gesta podrugljivca bez moralne kičme” (Mandić 1981: 8), naglašavajući piščevu moć opservacije i pronicljivost u gradnji slike svijeta. Gotovo opće mjesto u opisima Novakova postupka, ironiju, Mandić analizira preciznije nego bilo tko dotad, poantičajući svoju minucioznu raščlambu zaključkom kako „na račun solidnog i pravolinijskog, konvencionalnog pričanja Novak gradi neobičnu prozu, koja je u nas bez presedana u svojoj dosljednosti” (Mandić 1981: 9). Proglasiti nekoga velikim piscem bez dostatne analitičke persuzivnosti opasno je mrevarjenje javnog izričaja. Mandić, u ovom tekstu odgovorniji nego u velikom broju svojih površnijih napisa, obrazlaže izuzetnost Novakove proze precizno i jednostavno, naglašavajući jedinstvo konkretnog i alegorijskog, da bi nešto kasnije istaknuo specifičnu nefilozofsku, ali stoga ništa manje duboku misaonost piščevu naglašavajući neodvojivost misli i stvari pripovijesti u postupku gdje je samo mišljenje organsko tkivo priče (22). Nitko prije Mandića nije spojem čitateljske strasti, solidne analitičke aparature i pronicavosti uspio tako precizno opisati navlastitost Novakova postupka.

Nigdje kao u ovom tekstu nije Mandić tako dobro iskoristio svoje književnokritičko iskustvo i nigdje, osim u puno kasnijem napisu Maroevićevu, nije tako slikovito i istodobno pojmovno adekvatno opisan Novak. I dok je Mandića nemoguće smjestiti u određenu znanstvenu paradigmu upravo zato što umjesto paradigme ovdje nudi discipliniranu, učenošću potkrijepljenu intuiciju, dotle je prvi od pisaca cjelovita pregleda povijesti nacionalne književnosti koji književnopovijesno situira Novakov opus, Ivo Frangeš, tvorac i plod Zagrebačke stilističke škole i vjeran poklonik desantkistovskog pisanja o književnosti koje i samo mora biti književne razine i kakvoće, te su njegove interpretacije kao i književnopovijesni opus u cjelini i same estetski

artefakti (Oraić Tolić 2022: 31). Njegovu *Povijest hrvatske književnosti* iz 1987. Perina Meić (2010: 153–162) svrstava u tradicionalnu imanentnu književnopovijesnu podvrstu. Bitnija od puke kurtoazije njena je opaska na samom početku opisa Frangešova djela da je njegovo objelodanjenje bilo prvorazredan književnoznanstveni, ali i društvenopolitički događaj. Doduše, pojava povijesti Prosperova Novaka jest popraćena brojnim reakcijama na sam postupak i provokativne, ponegdje i samosvojne zaključke o nekim pojavama, ali ona, a još manje Jelčićeva povijest nisu imale ni približno takva odjeka kao Frangešova povjesnica. Da nije riječ tek o iznimnosti djela i auktora te možda i manjoj relevantnosti potonjih povjesnika, sugerira nam kontekst djela. Kulturna, politička, medijska scena toliko se u međuvremenu promijenila inflacijom banalnih sadržaja da takvu recepciju kakvu je imala Frangešova povijest u najnovije doba može zadobiti samo senzacionalistički podgrijano štivo neovisno o stvarnoj vrijednosti koja je danas kao kategorija posve neupitno dezavuirana. Kao što ni književnik Novak kao pisac u poplavi spisateljskih imena i potpune propasti književnokritičkog kriterija u kulturnom životu ne bi bio moguć – ni on, ni Marinković, ni Šoljan, ni Slamnig, ni brojni drugi. Poplava nevjerodostojnosti bi, ako ne dezavuirala, a ono barem prigušila izuzetnost njihova djela. Naprosto, živimo u dobu u kojem više nije moguće ono nekada patetično velikim slovom pisano Djelo.

Frangeš je o Novakovu opusu rekao sve bitno ne samo opisavši piščeve motive, pripovjedne komplekse i postupke nego i sposobnošću da sinegdohalno apostrofirajući jedno djelo ili dio opusa, pronađe strukturne analogije u cjelini stvaranja. Dobar je primjer takva postupka zaključni pasus pisanja o Novaku, gdje ističe njegovo radiodramsko stvaranje: „Kao da specifičnost medija, potreba da se sve prepusti uvjerljivosti glasa (i popratnih zvukova) svoj daleki praizvor nalazi u toliko privlačnom i toliko izražajnom glasu dječakove badesse.” To sažimanje raznolikih pojavnosti jastva definira Frangeš kao autobiografizam „u dubljem smislu” (Frangeš 1987: 407). Konkretno, to znači da je životopis svakoga autentičnog pisca složen presjek pragmatičnog i implicitnog s polazišnim elementima konkretnog auktora: „Sadašnje, današnje ja nije ništa drugo doli naša sazrela nekadašnjost koja se ne odriče mladenačkih slika, nego s bolom i gorčinom promatra njihov sudar sa zbiljom” (isto).

Povijest hrvatske književnosti Dubravka Jelčića iz 1997. (reizdana 2004. u znatno proširenom izdanju) Perina Meić svrstava u tradicionalnu pozitivističku književnopovijesnu podvrstu zajedno s Prohaskom, Ježićem, Barcem, Živančevićem, Frangešom, Vučetićem, Prosperovim Novakom

dakle u raspon od dvadesetih godina dvadesetog do početka dvadeset i prvog stoljeća. Dominantnim pretpostavkama ove podvrste Meić smatra genealoški pristup te povećan interes za analizu društvenog, kulturnog ili političkog konteksta. Naglašava i da književni povjesničari ove podvrste, želeći dosegnuti objektivistički ideal, najviše prostora posvećuju istraživanju i navođenju tzv. pozitivnih činjenica, među kojima posebnu važnost imaju biografske pojedinosti iz piščeva života, ali se i korigira pripomenom da se u ovoj književnopovijesnoj podvrsti izučavanje književnosti često proširuje na područja koja uključuju elemente najšireg društvenog, povijesnog i kulturnološkog konteksta, što podrazumijeva naglašavanje povezanosti povijesnog života nacije i njezine književnosti (Meić 2010: 84). Jelčićev prikaz Novaka preskučen je da bi realizirao sve nabrojene, pokadšto rigidne metodološke pretpostavke. Novak je u njegovoj povjesnici ocrtan jezgrovit, najvažnija djela opisana lapidarno, a veza nacije i književnosti apsolvirana je neizravno tek tvrdnjom da „baveći se neposredno ili posredno, etičkim problemima svoje sredine, Novak nalazi stvaralačke poticaje u svakodnevicu, ali svoju prozu lišava realnih dimenzija preobrazbom konkretnih detalja i stvarnih situacija u simbole i metafore” (Jelčić 2004: 480). Nizom poglavito književnokritičkih ocjena Jelčić bi, barem poglavljem o Novaku, prije spadao u pozitivističko-imanentnu podvrstu, ali je važno naglasiti da je i pretežito kritičarskim opisom, bez dublje teorijske analize i povijesne kontekstualizacije, sažeo bitne silnice Novakova stvaranja.

Prezimenjak Novakov, Slobodan Prosperov, u nekim segmentima ostvarujući svojom povjesnicom mandičevsku parolu da je važnije biti čitan nego u pravu, dobro se uklopio u recentno tržište. Perina Meić svrstava ga, rekli smo, u tradicionalnu pozitivističku književnopovijesnu podvrstu s nizom gore spomenutih imena u toj kategoriji što, s obzirom na njegovu različitost, problematizira njen razvrstaj. Novakovo književnopovijesno pisanje spoj je publicistike, analize ponegdje sasvim oslonjene na opću povijest, ali i briljantnih književnokritičkih uvida, trača i stilističkog odabira intencijom srodnog desantistovskoj tradiciji, uz ponešto paušalnih tvrdnji, materijalnih grešaka i stilskih nezgrapnosti. Svog prezimenjaka već u prvoj rečenici definira najboljim pripovjedačem poslijeratnog naraštaja. Afirmira Novakovo rano pjesništvo, a najtočnije je u našoj književnoj povijesti opisao značaj piščeva proznog pisanja: „Novak je u svakom od tri desetljeća književnog rada napisao po jednu ključnu knjigu koja je obilježila čitavu epohu” (Novak 2003: 435). Također najiskrenije i najtočnije raščlanio je kompromisnu preinaku kraja pripovijesti *Badessa madre Antonia*, uza sjajnu

poantu: „Pisac svoju majstorski napisanu novelu nije mogao pokvariti nego je samo pokazao svoju duševnu i ideološku krhkost” (435). Njegov prikaz zaključen je možda i najboljom karakterizacijom pisca u hrvatskoj književnoj povijesti: „Slobodan Novak pisao je svoje tekstove glasom duboko razočaranim, čitavog života branio se od lažnih osjećaja, pisao rečenicom tečnom i promišljenom, ironičnim i vrlo jetkim stilom, te je ostvario neke od prozних vrhunaca cjelokupne hrvatske književnosti” (436). Rekli bismo i da se suzdržano osvrnuo na *Digresije*, s obzirom na to da je i sam u njima dobio „zapaženo” mjesto, minimizirajući njihovu polemičku oštricu tako što ih kvalificira ogovaračkima, pa i dogmatskima (!?) (435).

Temeljito je Novakov romaneskni opus prikazao Krešimir Nemeć u trećoj knjizi kapitalne povijesti hrvatskog romana. Logično, najviše je prostora posvećeno *magnum opusu*, romanu *Mirisi, zlato i tamjan*. Apsolviravši sve što je prije njega kazano o tom romanu i općenito o romanesknom opusu Novakovu, Nemeć je zaoštrio opreku dviju ideologija, katoličko vjerske i komunistički nevjerničke, naglasivši još jedan moment, dotada stran interpretativnim okušajima, žrtvovni. Po njemu, „Mali živi u znaku čistilišne kazne” (Nemeć 2003: 125). Točno je da Novakovi junaci jesu uhvaćeni u mrežu žrtvovnog i progonstvenog diskursa, ali se oni ipak razlikuju od mit-skih sudbina iz Girardovih egzegeza, kao i od Aristotelovih tragičnih sudbina i njihova scenskog razjašnjenja. Naime spornim se u Nemećovu viđenju katarze nadaje konstatacija o pročišćenju emocija materijaliziranom u obliku posvemašnje rezignacije. Nadalje, u aristotelovskom viđenju katarze nema mjesta ironiji, što je suprotno Novakovu junaku i njegovoj situaciji koju dobro opisuje Nemeć: „Kraj iluzija početak je ironije i radikalne skepse” (126). Ono ključno čemu su se približili svi književni povjesnici i istraživači Novakova djela, ali ga, rekao bih analogno sudbini Herbertova bumbara, nisu apsolvirali, jest upravo izostanak ili nemogućnost tragedije. Zapravo, nijedan Novakov alter ego nije tragičan. Njihova je jedina krivica u tome što se u tragičnom vremenu i okolnostima ne mogu konstituirati kao tragični karakteri. Ironija je stoga ne *modus vivendi* ili ne samo i poglavito to – ona je svojevršno okajanje za netragičnost, za činjenicu da odsuće tragedije uskraćuje mogućnost pročišćenja svijeta osuđena stoga na vječitu grotesku Madonine ekskrementacije. Nije to čak ni sizifovsko *amor fati*, a ako ga i oponaša, onda je to cinično pomirenje s vječitim vonjem svijeta koji ne samo da je pristao ne ekskrement nego je i sam jedna velika izmetina. Dakle ni tragičnost ni egzistencijalizam – Novakovi junaci osuđeni su na beskonačnu vrpću beketovskog umiranja bez smrti. Vrpću koju već dugo osluškuje, ali je još uvijek nije u potpunosti čula hrvatska književna povjesnica.

Pogrešno bi bilo ne spomenuti još i tekst koji je svojevrsan predgovor Matičinim *Sabranim djelima*, tiskan u prvom svesku, mada se on na prvi pogled ne uklapa sasvim u temu ovog izlaganja. Maroević nije imao namjeru pisati iz perspektive književnog povjesnika, a opet kazao je sve bitno čime su se feljtonistički ili analitički bavili Novakovi interpretatori. Usto je opovrgnuo uobičajenu mantru o Novakovu književnom profilu i nagovijestio ono po čem su bitna upravo ova, u Matici tiskana *Sabrana djela*: „Uobičajena je tvrdnja kako je Novakova književnost, istina, vrlo kvalitetna, vrijedna, neporeciva, ali da je količinski škrta, uska i monotematska. Da stvari ne stoje baš tako najbolje će pokazati ovo izdanje *Sabranih djela*, kako kvalitetom tiskanih stranica, tako i problemskim rasponima” (Maroević 2011: 11). Napomenuo je i ono najbitnije – da se Novaka ima kao velikog pisca uvažavati čak i kad se ne slažemo s njegovim stavovima (bilo bi suvišno Splićanina koji je Novaka nazvao budalom poučavati bilo čemu, pa tako i uputiti ga na Maroevićevu opasku). Strašću jednakom onoj Mandićevoj ocrtao je na tridesetak stranica Maroević Novakov književni portret možda i bolje od nekih književnih povjesničara, zaključujući svoj ogled rečenicom gnomskom koja, usprkos svojoj ležernosti, kazuje zapravo sve i o važnosti *Sabranih djela* kojima je bio suurednikom i o samome piscu: „Čitanje Novaka je suočavanje s valjda najprisnijim razlozima pisanja – i to ne samo na hrvatskome jeziku...” (34).

LITERATURA

- Compagnon, Antoine. 2007. *Demon teorije* [prev. Morana Čale]. Zagreb: AGM.
- Flaker, Aleksandar. 1978. Hrvatska književnost prema avangardi i socijalno angažiranoj književnosti. *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu* [ur. Aleksandar Flaker, Kruno Pranjić]. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber; Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. 499–524.
- Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb – Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba.
- Jelčić, Dubravko. 2004. *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Drugo, znatno prošireno izdanje. Zagreb: Naklada P.I.P. Pavičić.
- Mandić, Igor. 1981. [uvodni tekst bez naslova]. *Slobodan Novak: „Izabrana proza”* [Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 160]. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Maroević, Tonko. 2011. Nesmiljeno, a s podsmijehom (Pristrani pristup književnom djelu Slobodana Novaka). *Glasnice u oluji. Sabrana djela Slobodana Novaka*, svezak prvi. Zagreb: Matica hrvatska.
- Meić, Perina. 2010. *Čitanje povijesti književnosti (metodološki modeli književnopovijesnih istraživanja u hrvatskoj znanosti o književnosti)*. Mostar: Alfa.

- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
- Novak, Slobodan Prosperov. 2003. *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2022. *Zagrebačka stilistička škola*. Zagreb: Ljevak.
- Peš, Gajo. 1978. Hrvatska proza 1945–1960. (Nacrt za tematsku i izražajnu analizu). *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu* [ur. Aleksandar Flaker, Krno Pranjčić]. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber; Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. 653–661.
- Visković, Velimir. 1978. Komparativni pregled hrvatske proze u šezdesetim i sedamdesetim godinama. *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu* [ur. Aleksandar Flaker, Krno Pranjčić]. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber; Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. 663–688.

SAŽETAK

Rad istražuje pisanje o opusu Slobodana Novaka u hrvatskim književnim povjesnicama osvrćući se poglavito na relevantne književnopovijesne sinteze: konkretno, povijesti hrvatske književnosti Ive Frangeša, Dubravka Jelčića i Slobodana Prosperova Novaka te *Povijest hrvatskoga romana* Krešimira Nemeca. Dotiče i neka poglavlja važna za temu u zborniku *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, kao i na intrigantan predgovor Novakovim izabranim djelima Igora Mandića u ediciji *Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Zaključno se bavi i komentarom predgovoru Novakovim *Sabranim djelima* iz pera Tonka Maroevića u izdanju Matice hrvatske. Osnovni je cilj ovoga rada na odabranim primjerima književnopovijesnih tekstova o Novakovim književnim djelima pokazati kako su Novakovi romani i novele, još za vremena Novakova aktivna djelovanja i intenzivna pisanja, postigli ugled i pozicionirali se u samom vrhu hrvatskoga književnoga kanona. Hrvatski književni povjesničari na vrijeme su prepoznali važnost i vrijednost opusa koji je tada bio u nastanku i nedvojbeno je da su na najpozitivniji način usmjerili ranu recepciju Novakova pisma. Upravo tim književnopovijesnim sintezama imamo zahvaliti brojne analitičke uvide o Novakovu pisanju – od kojih su neki ostali tek u naznakama, dok su neki uvidi i razrađeniji – koji se danas smatraju općeprihvaćenim, polaznim tezama i koji i danas stoje na početku svakoga iole ozbiljnijega razgovora o Novakovu opusu.

Ključne riječi: Slobodan Novak; povijest; književnost; ironija; katarza



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Pregledni znanstveni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.68.11>

UDK: 791.43:159.942

791.43:821.163.42Novak, S.

Primljen: 6. VI. 2024.

Prihvaćen: 23. VII. 2024.



TJESKOBA I KAKO SE BORITI PROTIV TJESKOBNE U BABAJINIM EKLANIZACIJAMA DJELA SLOBODANA NOVAKA

Juraj Kukoč

Hrvatski državni arhiv, Hrvatska kinoteka

jkukoc@arhiv.hr

ABSTRACT

ANXIETY AND HOW TO FIGHT IT IN BABAJA'S FILM ADOPTATIONS OF SLOBODAN NOVAK'S LITERARY WORKS

The paper provides an analysis of the narrative and stylistic methods of depicting anxiety and struggle against it in two screen adaptations of the novels by Slobodan Novak, *Gold, Frankincense and Myrrh* (*Mirisi, zlato i tamjan*, 1971) and *Lost Homeland* (*Izgubljeni zavičaj*, 1980), both directed by the Croatian director Ante Babaja. The psychological and emotional reactions of the protagonists, as well as the stylistic devices of the films have been scrutinized. In *Lost Homeland*, the protagonist feels intense anxiety due to strong disappointment with his father and his own identity. He fights anxiety in a passive way, by escaping into idealized childhood memories that are rendered in the film through lyrical flashbacks. In *Gold, Frankincense and Myrrh*, the protagonist leads an anxious, lonely life on an island. His struggle against anxiety is much more active, but this activity is not being done with enthusiasm. Namely, the care of the old aristocratic spinster is not perceived as a noble and inspiring act, but as a masochistic self-punishment; the sexual exploitation of a young apprentice is viewed as an act of desperation, and his intellectual capacity leads him to develop a deeply cynical view of the world. In both films, the main characters' struggle against anxiety is in vain. In *Lost Homeland*, the protagonist's passive indulgence in pleasant childhood memories is self-deceiving and results in even stronger feelings of bitterness and disappointment, while in the film *Gold, Frankincense and Myrrh*, the

protagonist's actions are not enthusiastic, but destructive and self-punishing. The only successful cure for anxiety is the aesthetic beauty of the films themselves, i.e. the lyrical style of the first film and the pervasive irony of the latter Babaja's film.

Keywords: Ante Babaja; Slobodan Novak; screen adaptation; retrospective narrative; existentialism; anxiety; mental health; altruism; sex

Tjeskoba je provodni motiv proze Slobodana Novaka te jedan od ključnih motiva egzistencijalističke proze općenito. Ante Babaja, hrvatski redatelj čiji je filmski opus uronjen u egzistencijalističku filozofiju (*Breza*, 1967; *Kamenita vrata*, 1992; *Dobro jutro*, 2007; kratki filmovi *Tijelo*, 1965; *Čekaonica*, 1975; *Starice*, 1976), režirao je dvije ekranizacije Novakovih egzistencijalističkih romana, *Mirisi, zlato i tamjan* (1971, scenarist s Božidarom Violićem) i *Izgubljeni zavičaj* (1980, scenarist sa Slobodanom Novakom). U svojem tekstu o Babajinim ekranizacijama Novakove proze Jurica Pavičić piše o sličnostima Babaje i Novaka navodeći da su „oba u svom radu pod manje ili više posredovanim utjecajem egzistencijalizma” (2002: 57), „obojica su poetički tipični predstavnici moderniteta” (isto) i „ono što ih međutim najviše povezuje jest egzistencijalno i kulturno iskustvo otoka” (58). O prvom i trećem tvrdnji značajnije će se raspravljati u ovom radu, a posredno ćemo se dotaknuti i druge tvrdnje. Ivo Škrabalo navodi da Babajine ekranizacije Novakovih djela „variraju temu introvertiranog intelektualca koji se vraća svome zavičaju, pasivno slijedeći hod vremena i prihvaćajući neminovnost sudbine” (1998: 386). Ovaj rad argumentirat će da Babajini protagonisti nisu toliko pasivni i da, svatko na svoj način, pokušava prevladavati svoju tjeskobu. Označitelji tjeskobe i borbe likova protiv tjeskobe, na koje ćemo obratiti pažnju u ovom radu, postupci su i reakcije protagonista, ali i stilska izražajna sredstva ovih dvaju filmova.

U romanima *Izgubljeni zavičaj* (1955) i *Mirisi, zlato i tamjan* (1968) oba protagonista dijele sličnu životnu priču. Rodili su se na otoku i u mladosti otišli s njega te se nakon nekog vremena vratili na otok. Oba imaju očinsku figuru strica. Oba su iz obitelji koja je bila u službi aristokratskih gospodara i oba su kasnije postali partizani. Konačno, oba osjećaju snažnu tjeskobu. No njihov nadimak kao poveznica još je jače izražen u filmovima. U romanima protagonist ima nadimak Mali samo u *Mirisima, zlatu i tamjanu*, dok je on u *Izgubljenom zavičaju* „mali”, odnosno „mali” je u tom romanu naziv kojim se nazivaju sva djeca i mladi, a ne nadimak protagonista. Oprečno tome, u oba filma protagonisti doista imaju nadimak Mali (u filmu *Izgubljeni zavičaj* u odrasloj dobi lik kontesice obrati mu se riječima: „Ej, Mali”).

Ovim postupkom u filmovima se još jasnije upućuje na mogućnost da su protagonisti oba filma zapravo jedan te isti lik.

1. IZGUBLJENI ZAVIČAJ – PASIVNA BORBA

Analizu motiva tjeskobe i borbe protiv tjeskobe u Babajinim ekranizacijama proze Slobodana Novaka započet ćemo na kronološki kasnijem filmu *Izgubljeni zavičaj* (1980), napravljenom prema ranijem predlošku. Doduše, ovo nije u potpunosti točno jer je okvirna priča filma kombinacija završnog dijela romana *Izgubljeni zavičaj* (1955) i završnog dijela *Nekropola* kasnijeg trodijelnog romana *Izvanbrodski dnevnik* (1977). Naime Babaja je spojio protagoniste obaju romana (Malog iz *Izgubljenog zavičaja* i Magistra iz *Izvanbrodskog dnevnika*) u jedan lik iskoristivši činjenicu da se u završnim dijelovima tih romana oni nakon dužeg vremena vraćaju na svoj rodni otok, pri tom osjećajući kombinaciju nostalgije i odbojnosti prema otoku (Mali više osjeća nostalgiju, a Magistar odbojnost). Dakako, slični su po osjećaju tjeskobe i razočaranja životom.

Složena je kompozicija filma, u kratkim crtama, sljedeća: film započinje i završava okvirnom pričom, inspiriranom *Nekropolom*, o drugom povratku Malog na otok dvadesetak godina nakon završetka Drugog svjetskog rata, a srednji dio filma čine sjećanja Malog na djetinjstvo prije rata te na prvi povratak na otok netom nakon rata. Mali se na otok vraća prvi put kao partizan i ratni pobjednik, ali ne osjeća trijumfalizam. Naime u mladenaštvu je osvijestio da je njegov pokojni otac, kojeg je u djetinjstvu idealizirao, bio klasni izrabljivač i seksualni predator te da njegovu nasilnu smrt od strane partizana ne može i ne smije oplakivati. Za razliku od književnog predloška, u filmu očinska figura nije stric, već otac, što je vjerojatno motivirano željom autora filma da se emocionalno intenzivira opreka između ranijeg osjećaja bliskosti Malog s ocem i kasnijeg razočaranja te čak i prešutnog odricanja od očinske figure.¹ Prema mišljenju velikog broja psihologa, jedna od najsnažnijih ljudskih tjeskoba jest „tjeskoba odvajanja”, koja nastaje zbog gubitka bliskosti s roditeljima ili skrbnicima s kojima, prema „teoriji privrženosti”, dijete stvara ključne emocionalne odnose (Emanuel 2005: 19–21, 51). Majka

¹ Ovim postupkom ne razvija se disparatnost između lik(ov)a Malog u oba filma jer se u filmu *Mirisi, zlato i tamjan*, za razliku od romana, ne spominje da je Malog odgojio stric. U tom filmu uopće se ne spominju roditelji ili staratelji Malog.

Maloga ne spominje se u filmu, kao ni u romanu, i za pretpostaviti jest da je umrla. Njegov otac tako postaje njegov jedini, primarni emocionalni oslonac. Razočaranje ocem, koje je Mali osjetio u mladenaštvu, dijelom i u djetinjstvu, za njega je jednako gubitku oca, što u njemu izaziva snažnu tjeskobu odvajanja. Više od dvadeset godina nakon rata, vrijeme koje možemo odrediti na temelju prisutnosti grupe hipija na putničkom brodu, Mali se drugi put vraća na otok, još manje trijumfalno nego prvi put, da bi saslušao molbu da se kontesa (razvlaštena aristokratkinja u čijoj je službi njegov otac bio prije rata) pokopa u njegovoj grobnici da bi se izbjeglo remećenje arheoloških iskapanja nekropole.

Dojam tjeskobe u sekvencama dva povratka na otok sugerira se sljedećim fabularnim i stilskim sugestijama. Zvonimir Črnko, glumac poznat po ulogama sjetnih i melankoličnih likova (slavna mu je uloga Jesenjina u filmu *Isadora* Karela Reizsa iz 1968. godine), bezizražajnom ekspresijom i usporenim pokretima sugerira turobna i melankolična raspoloženja Malog. Osim toga ponašanje Malog izrazito je pasivno. U interakciji s drugim likovima on većinom samo promatra i sluša druge. Neodlučan je, a njegova jedina odluka u tim sekvencama jest kada općinskom službeniku koji ga nagovara da prepusti mjesto kontesi u njegovoj grobnici odbrusi: „Radite što hoćete.” Njegovo učestalo rješenje unutarnjih i vanjskih konflikata jest bijeg. Oba puta nakon povratka na otok on se odluči za nepovratni odlazak s njega. S ocem, odnosno traumom uzrokovanom razočaranjem očinskom figurom on se ne želi ni simbolički suočiti, pa tako odbija otići na očev grob. Njegova pasivnost, turobnost i razočaranje životom kulminiraju u drugom posjetu otoku kada, vjerojatno pod utjecajem ponašanja lika Magistra iz *Izvanbrodskog dnevnika*, prerastaju u okorjelu ciničnost. Na kraju drugog posjeta, time i završetku filma, prilikom pokapanja kontese u obiteljsku grobnicu Malog, u njoj otkriju ostatke prethodno pokopane neznane osobe koja remeti planove kontesina pokopa. Na pitanje upućeno Malom o kome se radi, on svojim jednoličnim i turobnim glasom, uz isto takav izraz lica, odgovori: „To sam ja.” Ovaj egzistencijalistički krešendo simboličkog ukidanja sebe i svojeg postojanja² nije prisutan u romanu, već su ga Babaja i Novak dodali u scenarij filma.

² Ante Peterlić ovaj prizor pronicljivo naziva „simbolički jasno naznačenim samoubojstvom” (2002: 33).



1. *Izgubljeni zavičaj*

Dojam tjeskobe razvija se i vizualnim sredstvima filma. U sekvenci prvog povratka Malog na otok prevladavaju prizori sumračnih interijera te prizori kretanja Malog opustjelim ulicama mjesta (fotografija 1), čemu možemo dodati i da je lik s kojim je Mali najviše u interakciji turobna i ogorčena očeva rođaka Mada. U ovoj sekvenci vizualni prosede i stanja ostalih likova funkcioniraju kao preslika tjeskobnih unutarnjih stanja Malog. U sekvenci drugog povratka na otok događa se stilska oprečnost. Naime u njoj prevladavaju mizanscenska živost i svijetli tonovi. Na putničkom brodu i po ulicama otočnog mjesta u toplom sunčanom danu vrzmaju se živahne pojave mještana i turista (fotografija 2), a dva lika s kojima je Mali najviše u interakciji jesu otočki pogrebnik i kontesina kćerka („kontesica”), koji zrače energijom i žustrinom. U ovom slučaju vizualni prosede i stanja ostalih likova ne preslikavaju unutarnja stanja Malog, već su kontrast njegovu tjeskobnom i inertnom raspoloženju, time upućujući na osamljenost i izdvojenost Malog od okoline.



2. Izgubljeni zavičaj

U kojem dijelu filma se onda razvija spomenuta borba protiv osjećaja tjeskobe? Ona je u središnjem dijelu filma, odnosno u sjećanjima protagonista na djetinjstvo. Paradoksalno, borba Malog protiv tjeskobe zapravo je nastavak njegove pasivnosti jer se sastoji od bijega u idealizirana sjećanja na djetinjstvo predočena lirskim retrospekcijama. Svi prizori sjećanja vezani su za blisko druženje Malog s ocem dok on obavlja svoje dužnosti kao upravitelj kontesina imanja. Otac poklanja velik dio svoje pažnje sinu i podučava ga. Pritom se pred njim postavlja kao sveznalica i pravi gazda kontesina imanja. On imponira Malom koji svugdje prati oca, pomaže mu, smatra ga autoritetom i osjeća se sigurno uz njega. Događaji kojih se Mali sjeća u tri retrospektivne sekvence većinom su ugodni, nježni ili uzbudljivi: lijepi izlet tijekom kojeg doživljava erotsko buđenje u druženju s kontesicom, pustolovni noćni ribolov te berba i gaženje grožđa. Ti prizori snimani su na privlačnim, oku ugodnim lokacijama otoka Cresa: livade, šumarci, kamena obala i morska pučina uz često pojavljivanje pitoresknog mjesta Lubenice u pozadini (fotografija 3).



3. Izgubljeni zavičaj

U ovom dijelu filma dominira lirski fotografija svijetlih i toplih tonova, što je pogotovo vidljivo u kontemplativnoj sceni Malog i kontesice na čamcu, usporenog tempa, s nizom poetskih kadrova nježno uzbibane morske površine i odraza čamca na njoj.³ Vizualni kontrast tome dinamični su prizori noćnog tunolova snimljeni u fotografiji niskog ključa, čime se razvija dojam dramatičnosti i uzbudljivosti koja odgovara perspektivi Malog. Naime on noćni tunolov doživljava prvenstveno kao uzbudljivu avanturu.

Tome treba dodati da je čest stilski postupak filma polagana vožnja kamere po pejzažu i likovima, čime se osnažuje lirski kvaliteta prizora.⁴ Auditivni sloj retrospektivnih scena također pridonosi lirskom ugođaju *Izgubljenog zavičaja*. Izvandijegetski zvuk sastoji se od umirujuće klasične glaz-

³ Silvestar Kolbas ističe da je slikovni stil *Izgubljenog zavičaja* pun „pastelnih tonova” i primjećuje važnost „ikonografije svjetla” koje u filmu ima „izvjesnu značenjsku dimenziju” (2002: 80). Međutim Kolbas ne elaborira o kakvom se značenju boje i svjetla radi.

⁴ Za razliku od toga prizori turobne sadašnjice u *Mirisima, zlatu i tamjanu* statični su prizori bez vožnji kamere, a jedina vožnja kamere u filmu događa se u jedinjoj retrospektivnoj sceni, prizoru u kojem kamera prati malog Malog kako hoda po crkvi odjeven u anđela za vrijeme crkvene svečanosti.

be Claudia Monteverdia,⁵ a dijegetski sloj ispunjavaju ugodni zvuci poput zrikanja zrikavaca, blejanja ovaca, šuštanja sita za prosijavanje i pljuskanja vesala po moru, pri čemu pljuskanje postaje dramatično u sceni tunolova.

Te retrospekcije ipak nisu posve ugodne jer su u njima prisutni i prizori u kojima Mali prvi put otkriva licemjerje, požudu i kukavičluk svojeg oca dok on izrabljuje radnike pod krinkom brige za njih, iskorištava svoj položaj da bi napastvovao mladu seljanku i kukavički se skriva pred ljutnjom radnika i kontese. Također Mali se u tim retrospektivnim prizorima suoči s izdajom kontesice kada ona prekrši obećanje da će sakriti istinu o njihovoj izbivanju za vrijeme izleta. Nakon što u spomenute tri retrospektivne sekvence Mali tri puta osjeti očeve i kontesičine mane, on će tri puta proplakati. No on negira svoj osjećaj i uporno opravdava oca i kontesicu jer i nakon tih razotkrivanja nastavlja gledati oca s udivljenjem, a kontesici ostaje vjeran. Pravu narav njihove izdaje Mali će osvijestiti tek kasnije, u odrasloj dobi. Lirski prosede tih retrospektivnih sekvenci sugerira nam da kroz idealizirana sjećanja na djetinjstvo Mali pokušava pobjeći od tjeskobe u sadašnjosti. Međutim njegovo tjeskobno, turobno i samoponištavajuće ponašanje u okvirnoj priči otkriva nam da pasivno prepuštanje ugodnim sjećanjima na djetinjstvo Malog nije riješilo tjeskobe, već je to bio samozavaravajući pokušaj bijega od neugode, koji je završio neuspjehom.⁶

⁵ Da izvandijegetska glazba *Izgubljenog zavičaja* odgovara idealizaciji prošlosti iz perspektive Malog, primjećuje i Irena Paulus kad govori o „osjećaju koji stvara glazba, osjećaju naglašenog sentimenta i pradavne nostalgije” (2002: 86).

⁶ Pavičić se slaže da Mali u retrospektivnim prizorima *Izgubljenog zavičaja* „pokušava pronaći autentičnost u prošlosti” kroz „pastoralne stilizacije” pune „melankolične nostalgije” (2002: 66–67). Međutim on tvrdi da je Babaja bio konzervativac čiji je autorski stav, poput onog samog pisca, bio da je prošlost „sveto utočište” od negativnosti moderniteta i socijalističke ideologije. Dakle Pavičić idealizaciju prošlosti u *Izgubljenom zavičaju* interpretira kao rezultat autorovog društveno-političkog stava, dok je u ovom radu ona interpretirana kao subjektivno očište protagonista s kojim se autor ne slaže.

2. *MIRISI, ZLATO I TAMJAN* – AKTIVNA BORBA

Kakva je situacija s tjeskobom protagonista filma *Mirisi, zlato i tamjan* i je li ju Mali barem u tom filmu uspio prevladati? U tom filmu on živi tjeskoban umirovljenički život na otoku, gdje se vratio nakon odlaska u grad i rano se umirovio kao partizanski veteran.⁷ Sa suprugom Dragom njeguje čangrizavu razvlaštenu aristokratkinju, kontesu Madonu Markantunovu, koja nikako da umre i oslobodi Malog i njegovu suprugu muke njegovanja. Označitelji tjeskobnog raspoloženja u ovom filmu dijelom su slični onima iz *Izgubljenog zavičaja*. Sven Lasta još jedan je glumac poznat po ulogama melankoličnih likova, no sa znatno većom dozom ironije i cinizma od Zvonimira Črnka. Upravo na taj način, sa zlovoljnim izrazima lica i stalnom ironijskom intonacijom u govoru, Lasta glumi Malog u filmu *Mirisi, zlato i tamjan*. Njegov lik na razne načine otvoreno pokazuje razočaranje vlastitom životnom situacijom: nervozom, ljutnjom, durenjem, gađenjem (posebice dok pere staricu ili joj pomaže vršiti nuždu) te čestim verbaliziranjem svojeg ogorčenja kroz ironične i sarkastične replike. Osjećaj tjeskobe razvija se i kroz vizualni prosede. Filmom dominira „siromašna” crno-bijela fotografija u kojoj prevladavaju sivkasti prizori interijera te većinom statični kadrovi.⁸ Scenografija filma sumorni su i derutni interijeri (fotografija 4), a u eksterijeru su česti prizori olujnog nevremena (vjetra, oluje i morskih valova) koji metaforički sugeriraju ogorčenost i bijes koji Mali osjeća prema životu.

⁷ Tjeskoba u Novakovim romanima i njihovim ekranizacijama Pavičić objašnjava iskustvom otoka: „U egzistencijalnom smislu iskustvo otoka iskustvo je tjeskobe uzrokovane dugom izoliranošću, stalni osjećaj izmještenosti i izdvojenosti od onog autentičnog i bitnog” (58).

⁸ Babaja je želio da film bude u boji, ali s idejom da boje filma budu isprane, gotovo monokromatske. Međutim nije uspio dobiti financijsku potporu za takav poduhvat (Radić, Sever 2002: 183).



4. *Mirisi, zlato i tamjan*

Za razliku od *Izgubljenog zavičaja* u *Mirisima, zlatu i tamjanu* nema (lažnog) spasa od tjeskobe u prelijepim lirskim prizorima. Također, iako oba protagonista (ili jedan te isti protagonist) iskazuju slične elemente tjeskobe, Mali iz *Mirisa* posjeduje veću količinu cinizma i bijesa. Njegova borba protiv tjeskobe zapravo je znatno aktivnija od borbe protagonista *Izgubljenog zavičaja*. Je li i efikasnija pitanje je na koje ćemo odgovoriti u sljedećim odlomcima.

Umjesto pasivnosti i bijega u idealizirana sjećanja Mali u *Mirisima, zlatu i tamjanu* odlučuje biti aktivan. On dobrovoljno njeguje onemoćalu aristokratkinju, druži se i vodi ljubav sa suprugom, zavodi mladu redovničku pripravnicu, druži se sa sumještanima, rješava pitanje kanalizacije, šeće, pjeva... Kao što tvrde skoro svi psiholozi, aktivnost je jedan od najboljih lijekova protiv tjeskobe i depresije (Murphy 2023). Međutim Malome aktivnost ne pomaže da se riješi tjeskobe.

Krenimo redom. U filmu Mali karitativno njeguje Madonu Markantunovu bez očekivanja vanjske koristi od svog postupka. Takav „nesebičan

oblik pružanja pomoći” psiholozi nazivaju altruizmom (Raboteg-Šarić 1995: 14). Mnogi psiholozi zastupaju tezu da karitativnim radom čovjek ne pomaže samo drugima, već i sebi. Naime, prema „hipotezi oslobađanja od negativnog raspoloženja”, ljudi drugima pomažu zato da bi „umanjili vlastitu tugu i nelagodu” (Aronson, Wilson, Akert 2005: 397). Čak i ako prihvatimo tvrdnju, s kojom se većina znanstvenika slaže, da je altruistično ponašanje rezultat sposobnosti čovjeka za empatiju (Raboteg-Šarić 1995: 65–67), i u tom slučaju rezultat pomaganja drugima jest smanjenje vlastite nelagode koje se javlja radi „zadovoljenja potrebe druge osobe ili smanjenja njezina neugodnog čuvstvenog stanja” (40). Kako god bilo, pomaganje drugima trebalo bi u nama razviti osjećaj zadovoljstva i dobro raspoloženje. Međutim „altruističko ponašanje” u filmu *Mirisi, zlato i tamjan* Malome ne pomaže smanjiti vlastitu tugu i nelagodu. Dapače, čini se da ju povećava. Svaki put kad starici pomaže, Mali mrzovoljno gundđa, a njegovanje Madonina tijela izaziva njegove otvorene reakcije gađenja. Sudeći prema njegovim reakcijama, iako joj pomaže, Mali Madonu zapravo mrzi. Njegovo „altruističko” djelovanje više izgleda kao čin mazohizma nego kao ispunjavajuće humanitarno iskustvo.

Zašto Mali u filmu onda njeguje Madonu? U književnom predlošku njegov je razlog jasniji jer se zna da je obitelj Malog bila u kontesinoj službi i da je ona na neki način bila pokroviteljica Malog, pa bi možebitan razlog njegovanja bila želja ili osjećaj obveze Malog da se oduži Madoni. U filmu ne doznajemo da je obitelj Malog bila u kontesinoj službi. Ukoliko nije, zbog čega je onda Mali njeguje? Jedna od mogućih interpretacija njegove brige za Madonu, s obzirom na ogorčeni karakter Malog i njegovo razočaranje u postratno socijalističko društvo, jest da se radi o mazohističkoj odluci razočaranog revolucionara koji iz osвете revoluciji i sebi, jer je u nju vjerovao, odlučuje usluživati klasnog neprijatelja. Paradoksalni klimaks takva rezoniranja završetak je filma u kojem Mali u razgovoru s Dragom zaključuje da mu je mučno njegovanje Madone postalo svojevrsni smisao života, ono jedino što ga ispunjava barem nečime.

Nadalje, u filmu Mali i Draga vode ljubav, a seks znanstvenici preporučuju kao izvrsno sredstvo za postizanje mentalnog zdravlja. Tako sociologinja Ilsa Lottes, koja se specijalizirala za istraživanje seksualnog zdravlja, zaključuje da „zdrava seksualna iskustva pojačavaju kvalitetu života i zadovoljstvo životom” (*New Perspectives on Sexual Health*, 2000). Za *Pan American Health Organisation* i *World Association for Sexology* seksualno zdravlje, između ostalog, služi „njegovanju harmoničnog osobnog

i društvenog blagostanja, obogaćujući osobni i društveni život” (*Promotion of Sexual Health* 2001), a Svjetska zdravstvena organizacija tvrdi da je „seksualno zdravlje ključno za cjelokupno zdravlje i dobrobit pojedinaca, parova i obitelji” (*Gender and reproductive rights, glossary, sexual health* 2002).⁹ Štoviše, prema Freudu, redovit seks nužan je da bi se uklonila tjeskoba jer je tjeskobu smatrao „rezultatom gomilanja seksualne energije ili libida zbog apstinencije ili neostvarenog seksualnog uzbuđenja, npr. prekinutog snošaja” (Emanuel 2005: 11). Međutim čini se da Maloga seks sa suprugom niti zadovoljava niti mu život ispunjava zdravljem jer je njegova tjeskoba i dalje prisutna. Zato vjerojatno iz očaja, čim njegova supruga ode u posjet djeci na kopno, nasrtljivo i požudno pokuša zvesti priglupu redovničku pripravnicu Luciju. Svojom upornošću i odlučnošću Mali uspije privoljeti Luciju da mu se poda, ali odustane od seksualnog čina na samom njegovu početku (fotografija 5). U romanu je to odustajanje objašnjeno fizičkom odbojnosti koju Mali osjeti prema Luciji, točnije, njenim grotesknim cipelama, zbog čega ne uspije postići erekciju. Dok u romanu tu činjenicu doznajemo iz unutarnjeg monologa Malog, u filmu tog narativnog postupka nema i nije nam jasan razlog njegova odustajanja. Možemo pretpostaviti da mu se smučio ponižavajući čin zavođenja ružnjikave maloljetne djevice, te da je zbog toga odustao od seksualnog čina. U svakom slučaju, krajnji rezultat seksualnih aktivnosti Maloga nisu zadovoljstvo i životna sreća, već samosažaljenje i produblјivanje njegove tjeskobe zbog nezadovoljavajućih seksualnih odnosa s Dragom i „prekinutog snošaja” s Lucijom.¹⁰

⁹ Ovi citati preuzeti su iz Edwards, Coleman 2004: 190.

¹⁰ Peterliču je seks u filmu „nešto poput očajničkog grča” (2002: 27), Rafaeliću „tjeskoban grč” (2003: 396), a za Gilića radi se o „mehaničkom seksu” (2011: 93). Takve interpretacije smatram pretjeranima jer u sceni seksa između Malog i Drage osjeća se nježnost i bliskost dvoje ljudi koji se pokušavaju utješiti i smanjiti svoju tjeskobu, no tom seksualnom činu manjka strasti i užitka.



5. *Mirisi, zlato i tamjan*

Konačno, Mali se protiv tjeskobe bori društvenošću, a interakciju s okolinom obogaćuje brbljavošću punom intelektualne živosti. Međutim njegove kozerske izjave pune su cinizma i sarkazma, zbog čega krajnji rezultat verbalne živosti nije dobro raspoloženje, već potvrđivanje osjećaja prezira prema okolini i sebi. U završnoj sceni filma u kojoj Mali i Draga nose kući cijev za kanalizaciju, uz glasoviti motiv Madonina ciklusa obavljanja nužde – još jedna metafora prizemnosti njihova života – ogorčenost Malog kulminira govorom koji je manje razgovor sa suprugom, a više cinični solilokvij o nepravdi života. Kao ni većina aktivnosti Maloga u borbi protiv tjeskobe ni ta se ne pokazuje pozitivnom i oplemenjujućom, već negativnom i samodestruktivnom.

3. ZAKLJUČAK

Zaključimo, u obje Babajine ekranizacije Novakovih romana borba protagonista protiv tjeskobe ne pomaže im da se tjeskobe riješe. U *Izgubljenom zavičaju* protagonistovo pasivno prepuštanje ugodnim sjećanjima na djetinjstvo samozavaravajuće je i rezultira još jačim osjećajem gorčine i razočaranja.

U filmu *Mirisi, zlato i tamjan* protagonistovo aktivno djelovanje nije pozitivno usmjereno, već je destruktivno i samokažnjavajuće, što rezultira još većim osjećajem tjeskobe. Babajine ekranizacije Novakovih romana tretmanom tjeskobe i njegova utjecaja na individu u dosluhu su s tadašnjim europskim modernističkim filmom. U filmovima Michelangela Antonionia, Ingmara Bergmana, Jean-Luca Godarda, François Truffauta, Luisa Buñuela, pa čak i u filmovima samo naizgled „veselog” Federica Fellinia protagonisti se, koliko god se borili da odagnaju svoje neugodne osjećaje, ne uspijevaju osloboditi tjeskobe koja tako postaje „vječni” pratilac njihove egzistencije (usp. Peterlić 2002: 27–30). U Babajinim filmovima, kao i u filmovima spomenutih redateljica, jedini uspješan borac protiv tjeskobe jest ljepota samog umjetničkog čina. U *Izgnubljenom zavičaju* to je prelijepi lirski, audiovizualni prosede filma, a u filmu *Mirisi, zlato i tamjan* njegov ingeniozni ironijski prosede.

LITERATURA

- Aronson, Elliot; Timothy D. Wilson; Robin M. Akert. 2005. *Socijalna psihologija*. Zagreb: Mate.
- Edwards, Weston M.; Eli Coleman. 2004. Defining Sexual Health: A Descriptive Overview. *Archives of Sexual Behavior*, 33, 3, 189–195.
- Emanuel, Ricky. 2005. *Tjeskoba*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Gilić, Nikica. 2011. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international.
- Kolbas, Silvestar. 2002. Slikovni stil Ante Babaje. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 71–82.
- Murphy, Nicole. 2023. How Lifestyle Choices Influence Anxiety Levels. *CPD Online College*. <https://cpdonline.co.uk/knowledge-base/mental-health/how-lifestyle-choices-influence-anxiety/> (pristupljeno 1. lipnja 2024).
- Paulus, Irena. 2002. Glazba u igranim filmovima Ante Babaje: četiri glazbeno-filmske paralele. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 83–104.
- Pavičić, Jurica. 2002. Babaja i Novak: iskustvo insularnosti. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 57–70.
- Peterlić, Ante. 2002. Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 11–36.
- Raboteg-Šarić, Zora. 1995. *Psihologija altruizma*. Zagreb: Alinea.
- Radić, Damir; Vladimir Sever. 2002. Razgovor s Antom Babajom. *Ante Babaja* [ur. Ante Peterlić i Tomislav Pušek]. Zagreb: Nakladni zavod Globus. 139–216.

Rafaelić, Daniel. 2003. Mirisi, zlato i tamjan. *Filmski leksikon* [ur. Bruno Kragić i Nikica Gilić]. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”. 395–396.

Škrabalo, Ivo. 1998. *101 godina filma u Hrvatskoj*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

SAŽETAK

U radu su analizirani postupci uz pomoć kojih se u dvije ekranizacije književnih djela Slobodana Novaka, *Mirisi, zlato i tamjan* (1971) te *Izgubljeni zavičaj* (1980), oba u režiji Ante Babaje, prikazuju tjeskoba i načini na koje se junaci s njome bore. Analiziraju se psihološko-emocionalne reakcije likova te stilski postupci filmova. U filmu *Izgubljeni zavičaj* protagonist osjeća intenzivnu tjeskobu zbog snažnog razočaranja svojim ocem i svojim identitetom. Bori se protiv tjeskobe na pasivan način, bježeći u idealizirana sjećanja na djetinjstvo predočena lirskim audiovizualnim retrospekcijama. U filmu *Mirisi, zlato i tamjan* protagonist živi tjeskoban usamljenički život na otoku. Njegova borba protiv tjeskobe znatno je aktivnija, ali njegova aktivnost nije pozitivno usmjerena. Njegovanje stare aristokratkinje on ne doživljava kao plemenit i inspirirajući čin, već kao mazohističko samokažnjavanje, seksualno iskorištavanje mlade pripravnice kao čin očaja, a svoju intelektualnu živost koristi da bi razvio duboko cyničan pogled na svijet. U oba filma borba glavnih likova protiv tjeskobe ne pomaže im da se tjeskobe riješe. U *Izgubljenom zavičaju* protagonistovo pasivno prepuštanje ugodnim sjećanjima na djetinjstvo samozavaravajuće je i rezultira još jačim osjećajima gorčine i razočaranja, a u filmu *Mirisi, zlato i tamjan* protagonistovo djelovanje nije pozitivno usmjereno, već destruktivno i samokažnjavajuće. Jedini uspješan borac protiv tjeskobe u tim filmovima jest ljepota samog umjetničkog čina: lirski audiovizualni prosede prvog filma i sveprožimajuća ironija potonjeg Babajina filma.

Ključne riječi: Ante Babaja; Slobodan Novak; ekranizacija; retrospekcija; egzistencijalizam; tjeskoba; mentalno zdravlje; altruizam; seks



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Stručni rad

DOI: <https://doi.org/10.17234/Croatica.68.12>

UDK: 821.163.42-3.091Novak, S.

82-3.091

Primljen: 20. VI. 2024.

Prihvaćen: 26. VIII. 2024.



OTOK KAO TOPOS – I MALO VIŠE OD TOGA

Nekoliko „otočnih“ ulomaka o S. Novaku, D. Milošu, S. Karuzi i
L. Krasznahorkaiu povodom 100. obljetnice rođenja Slobodana Novaka

Zoltán Medve

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku,

Filozofski fakultet

zmedve@ffos.hr

ABSTRACT

THE ISLAND AS TOPOS – AND A BIT MORE:

A few “island” fragments in S. Novak, D. Miloš, S. Karuza and L. Krasznahorkai
on the occasion of the 100th anniversary of the birth of Slobodan Novak

General, conventional, non-deictic meanings of the word “island” are concentratedly expressed in the island as a symbol. In a long tradition, the fundamental feature of the island (as a symbol) is, as is the case in majority of symbols, its ambivalence. In art and world literature, the island also became a topos after antiquity, and it has been present in fine art and music. In the Hungarian literature, mostly due to the geographical position of the country, works that depict the sea are very rare, much more so those with the theme of the island. Croatian authors hold a special place in the “sea-island taxonomy”: with respect to the sea, they almost always discuss various aspects of the island and/or life on islands, that is, the individual’s relations to the island. In this paper, the author attempts to investigate in the works of four authors – S. Novak, D. Miloš, S. Karuza and L. Krasznahorkai – the reason behind Croatian authors depiction of the island, what role the use and non-use of island dialects plays, and why and in what way Krasznahorkai’s short novel is compatible with the works of the three Croatian authors.

Keywords: perception of the island; Slobodan Novak; Damir Miloš; Senko Karuza; László Krasznahorkai; language

Na početku gotovo svih knjiga u kojima se pojavljuje more, tj. otok kao prebivalište – ponekad samo kao boravište (npr. Atlantida) – autori mu se približavaju izdaleka. U opisima približavanja u znanstvenim ili esejističkim monografijama gotovo se uvijek poziva na osjećaje i osjetila, prije svega na vid, ali i na sluh i mirise. Mediteran je „prije svega more okruženo planinama” (Braudel 1972: 25); „nizozemski mornar, hladan i snažan promatrač koji je čitav svoj život proveo na moru, iskreno nam je rekao da je prvi njegov osjećaj kad je prvi puta vidio more bio strah” (Michelet 1861: 11); „najprije odabiremo polazište: prizor, ili događaj, ili priču” (Matvejević 2007: 15); „Ikar je, prije pada, možda još vidio panoramu otoka okruženih valovima” (Mollat du Jourdin 2013: 19).

U Ivetićevoj se knjizi *Povijest Jadrana* na početku nalaze pregledne karte Jadrana i okolice iz različitih povijesnih razdoblja. Nije drukčije ni u književnosti: „gledam silno sretno nebo i more” (M. de Unamuno); „zašto volimo Alžir, dobro se vidi: zbog posvuda prisutnoga mora, zbog sunca, zbog njegovog tajanstvenog mirisa” (A. Camus); „pogled na more: more i nebo su neodvojivi” (P. Valery); „stajati na obali mora dok se ne počine osjećati da se more povlači” (K. Mansfield) itd.¹

Općenita, klasična, nedeiktina značenja riječi „otok” koncentrirano dolaze do izražaja u poimanju otoka kao simbola. Prema dugoj tradiciji osnovna je karakteristika (simbola) otoka, kao gotovo svih simbola, njegova ambivalentnost: s jedne je strane mjesto željene izolacije, sigurnosti i samoće, a s druge je strane utočište „u moru kaosa”. Kao entitet suprotnih osobina smatra se da je otok s jedne strane prostor aktivnosti, metafizičke snage, zemaljski raj, pozitivni centar, a s druge je strane negativno središte pasivnosti, mrtvih (v. suprotno poimanje Otoka Blaženih u hinduističkoj i grčkoj mitologiji). C. G. Jung gleda na otoke kao na kompletni teritorij koji u dubini ima ista obilježja. Smatra da je otok kao simbol sinteza svijesti i volje, odnosno htijenja.

U mađarskoj književnosti, većinom zbog geografskog položaja države, vrlo se rijetko mogu naći djela s tematikom mora, još manje s tematikom

¹ Do beskonačnosti bi se moglo navoditi naslove i autore o moru i otocima: A. Baricco, Ch. Baudelaire, M. Bulgakov, G. Byron, A. Camus, J. Conrad, A. Christie, A. P. Čehov, D. Defoe, G. Durrell, U. Eco, A. Gide, W. Golding, A. Huxley, H. Ibsen, H. Melville, R. Merle, E. A. Poe, A. Solženjcin, R. L. Stevenson, D. Thomas, Vercors (Jean Marcel Bruller), J. Verne, W. B. Yeats, V. Woolf itd., a iz lake, popularne suvremene književnosti samo nekoliko imena: A. McKinty, V. Hislop, S. H. Björnsdóttir itd.

otoka. Otok se pojavljuje u pjesništvu starog J. Aranya, u romantično-avanturističkim romanima M. Jókaija, u S. Máraiu kao mjesto na kojem pojedinac može u samoći razmišljati o svojem dotadašnjem i nadolazećem životu,² u novelama V. Cholnokya u tzv. Trivulzio-ciklusu o jadranskom mornaru te, kao izuzetak, u knjizi L. Krasznahorkaia *Mindig Homérosznak (Uvijek za Homerom)* u kojoj se na poseban način tematizira topos otoka odmičući se od tradicionalnih shema.³ Hrvatski autori imaju posebno mjesto u „morskoj taksonomiji”: u vezi s morem gotovo uvijek tematiziraju razne aspekte života u njemu i uz njega: prije svega stanovnike otoka, a puno rjeđe obale,⁴ većinom i/ili život na otocima, odnosno vezu između individue i otoka (R. Marinković, P. Šegedin, S. Novak, P. Pavličić, D. Miloš, S. Karuza, Z. Ferić, M. Gregur, V. Gerovec, L. Paljetak itd.),⁵ te – ne jednom – sve prethodne teme isprepleteno.

U kozmologiji otoka pojmovi su većinom mutni, nesigurni, ali i antropomorfni: intiman odnos između čovjeka i prirode. Baš zbog navedenih karakteristika pojmovi nose katkad kompatibilna i dopunska, katkad suprotna, katkad slična ili različita značenja i simbole. Kroz gore navedena obilježja, kroz način života, tradiciju i jezik otok kao tema često prerasta u estetiku: u književnost, likovnu umjetnost,⁶ čak i u glazbu⁷ – otok je izuzetno

² Máraiev roman *A sziget* može se čitati u hrvatskom prijevodu Xenie Detoni pod naslovom *Otok*.

³ Prevela Viktorija Šantić.

⁴ Prema Ivetiću (2022: 5) segment povijesti obala Jadrana ne pripada segmentu povijesti mora Jadrana.

⁵ Spomenimo još nekoliko žanrovsko-sadržajno miješanih publikacija, odnosno autora koji jesu povezani s morem, ali ne sasvim eksplicitno: književno-znanstveni članci Mirka Tomasovića, tekstovi uvijek između beletristike i eseja vojvodansko-mađarskog književnika Ottóa Tolnaia kod kojeg je Jadransko centralni motiv, brojevi mađarskog časopisa *Műhely* („Radionica”) iz 2002. g., razni brojevi također mađarskog časopisa u Vojvodini *Symposion, Új Symposion*, kasnije u Mađarskoj *Ex-Symposion*, odnosno poznata čežnja sjevernih tzv. „hladnih društava/kultura” za južnim, tzv. „toplim društvima/kulturama” pa tako i za morem – v. Goethe (*Putovanje po Italiji*), Th. Mann (eseji, *Smrt u Veneciji*, u neku ruku i *Buddenbrookovi, Tonio Kröger i Ispovesti varalice Feliksa Krula*), u neku ruku uključujući čak i H. Brocha (*Vergilijeva smrt*) i Ch. Ransmayra (*Posljednji svijet*) – i na kraju: tangentno jedna od najboljih mađarskih proza, roman Milána Füsta *Feleségem története. Störr kapitány feljegyzései (Povijest moje žene. Zapisnici kapetana Störra*, preveo Kalman Mesarić ili, u novijemu prijevodu iz 2024, *Priča o mojoj ženi*, prevela Xenia Detoni).

⁶ Npr. A. Watteau, C. D. Friedrich, P. Gaugin, H. Rousseau, T. Csontváry-Kosztka itd.

⁷ Npr. F. Mendelssohn, C. Debussy, H. Berlioz, S. Rahmanjinov, Ph. Glass, H. Hancock, S. Vaughan te autentične glazbe raznih otoka i o otocima: Cesária Évora, Buena Vista Social Club itd.

bogat topos – i više od toga. Od naših četiriju autora kod nekih je u prvom planu bitak, poimanje egzistencije te egzistiranje pod raznim, ali u osnovi sličnim okolnostima; tim se problemima pridružuju etička i njima odgovarajuća estetička pitanja (npr. u P. Šegedina, u S. Novaka). Ima i autora koji se preko estetike vraćaju kozmologiji, ili barem nastoje pronaći ono što je od nje ostalo (D. Miloš, S. Karuza i djelomice L. Krasznahorkai). Otok nije samo topos, nego zbog svoga „ponašanja” i „poruka” koje šalje svojim promatračima, ali prije svega svojim stanovnicima, posjeduje i svojevrsan kronotop koji je drukčiji od onoga na kopnu. Njegova su najčešća i moguće kontroverzna obilježja kao (krono)topa: radost, sreća, mir, opuštenost, ljubav, ljepota, avantura, u/o/samljenost, opasnost, smrt, kazna, zatvorenost, eskapizam itd. Poimanja tih obilježja, njihova pripadnost negativnoj ili pozitivnoj domeni svijeta ovise o individuama, njihov doživljaj varira od pojedinca do pojedinca. Odnos izvanotočnih i otočnih osoba prema tim obilježjima obično se ne preklapa, budući da otočani i osobe s kopna (kopneni ljudi)⁸ imaju drugi kut gledanja: otoke i život na otocima doživljavaju iz druge perspektive. Kakvoća uključenosti ili neuključenosti, prisutnosti ili odsutnosti, sklonost, osjećaji individue čine ta obilježja negativnim, pozitivnim ili, što je vrlo rijetko, neutralnim – kao većinom u Krasznahorkaievu kratkom romanu *Uvijek za Homerom*, a u manjoj mjeri i kod S. Novaka. Oni otok djelomično upotrebljavaju na način na koji je oblikovana njegova službena definicija:

[Otok je] dio kopna okružen sa svih strana vodom, odnosno morem. Otoci se javljaju: u skupinama [...], u nizovima [...], i usamljeni pojedinačni, daleko od kopna kao pučinski ili oceanski otoci [...]. Kontinentski su otoci u geološkoj vezi sa susjednim kopnom (jadranski otoci). [...] Otoci imaju globalno strateško značenje [...] ili imaju veliko regionalno [...], odnosno lokalno [...] strateško značenje. (HE 2013–2024)

U znanstvenoj monografiji o Jadranu Ivetić s jedne strane konkretnije (npr. razdvaja Jadran od obale Jadrana), a s druge strane obuhvatnije i antropomorfiziranije piše:

Jadran kao i Sredozemlje u sebi sadrži više značenja. Zasigurno je povijesna regija, ali je i prostor za promišljanje o značenju različitih civilizacija i kultura njegovih

⁸ Već sintetički naziv za ljude s otoka (otočani) i analitički naziv za ljude s kopna upućuju na to da ne samo po nazivima, nego i u tomu što se skriva iza naziva, njihov pogled na svijet nije, ne može biti isti.

obala. [...] Jadran, unatoč granicama i sukobima, more [je] zblizavanje. Horizont stanovnika obala ostaje ograničen, autoreferentan, ali, i univerzalan. Svatko ima svoj komadić mora [...], što je na kraju krajeva i njegova bit.⁹ (2022: XIX–XX)

Sasvim drukčije glasi književni tekst koji još uvijek nastoji biti – barem što se empirijskog približavanja otoku tiče – objektivn. U književnim tekstovima nitko od naših četiriju autora s razlogom ne određuje pojam otoka – osim S. Novaka. Ali ni on to ne čini u beletrističkom tekstu, već u važnom, ali malo skrivenom eseju *Introspektivno zrcalo*. Prema njemu činjenica:

da je otok individualitet, da je svojevrsna povlaštena karantena, da on uistinu uvijek ostaje, jer za onoga tko ga napušta ili mimoilazi, svaka je druga stvarnost različita, izvanotočna. [...] Otok je oštro omeđen, bez pretapanja, nema okolicu, ni zajedničke obzore, nema postupnoga prelaska. K njemu se ne ide putom [...] iz njega se ne izlazi kao iz sela. K njemu se odjednom pristaje i s njega se otpada kao što se silazi s broda: preko privremena, uska, lelujava mosta, koji jest i nije. (Novak 2010: 29)

S takvim bi se općenitim poimanjem otoka, dodajući svoja osobna mišljenja, vjerojatno slagali preostali naši autori: Miloš, Karuza, čak i Krasznahorkai. No problematična pitanja leže u subjektivizaciji, individualnosti, u odnosu autora prema njegovu objektu/predmetu, tj. radi li se o pripadnosti, neutralnosti ili distanciranosti, u tome kakvu sliku imaju o svom predmetu pisanja i, usko povezano s tim, kakvim se jezikom, jezičnim registrima, kodovima i stilskim formacijama služe pri pričanju priče, što izlazi na vidjelo preko govora likova u danome tekstu. Sadržajno dopunjujući Ivetićevo mišljenje (2022: XIX) na dva mjesta može se reći da „proučavati [opisati] Jadran [i njegove otoke] znači prihvatiti njegov [i njihov] tempo i njegovu [i njihovu] raznolikost“.

Što se tiče tempa života na otocima, prema Mollatu du Jourdinu njegovo je prirodno i jedno od osnovnih obilježja čekanje. Pojam čekanja sadrži općenitu nadu individue,¹⁰ čekanje pri ribolovu, čekanje sljedećeg godišnjeg

⁹ To još više vrijedi za otočane koji imaju ne samo dio kopna, već – proporcionalno gledano – čitav svoj „kontinent“.

¹⁰ Npr. čežnja za zemaljskim rajem. Na srednjovjekovnim kartama otok zemaljskog raja nalazi se daleko od svega, okružen svim mogućim zaprekama koje neovlaštenim osobama sprečavaju pristup njemu. Religija i inače ima vrlo važnu ulogu u životu otočana i mornara: beskrajna pučina pruža jak poticaj za razmišljanje: „Water, water, every where, / Nor any drop to drink“ – „Oko vode, ali ne pije / Ni kapi, ni gutljaja“ (Samuel Taylor Coleridge, *Pjesma o starom mornaru*, preveo Luko Paljetak).

doba, doživljaj prolaznosti, čak i čekanje smrti na sasvim prirodan način. Otok nije izvan vremena i prostora, vrijeme teče kao posvuda, u prostoru i vremenu se nalazimo, tamo se krećemo, živimo. Međutim otok nije sasvim običan entitet, njegova je suština najbliže paralelnim svjetovima, točnije mogućim svjetovima, u smislu da izjave i događaji u potpunosti vrijede samo u danom mjestu i kontekstu i tamo su koherentne i konzekventne. Zapravo, otok je sam po sebi ogroman *hapax legomenon* – što ne mogu ili izuzetno teško mogu prihvatiti određeni likovi u Novakovim knjigama, ali prihvaćaju u Karuzinim otočnim novelama, možda zato jer autor svojim likovima uz zatvorenost na otoku uvijek ostavlja i neku drugu mogućnost, neki drugi put bivanja¹¹ – ako ne drukčije, onda neizravno, imaginarno, jezično.¹²

U biti sva su četiri autora urbani pisci, svaki na svoj način: Novaka se može smjestiti u nepotpun red pisaca Kamov – Marinković – Šegedin – Desnica – Šoljan, dok Miloš i Karuza zajedno s Krasznahorkaiem pripadaju drugom naraštaju i prate svoje posebne, ali slične puteve:¹³ od estetike do različitih varijanta drevnih kozmologija, barem do kojih još mogu dospjeti. Miloš se razumije u more i otoke kao prirodne pojave, i to znanje obrađuje na različite načine u svojim knjigama. Kod Novaka otok ima najснаžnija obilježja toposa preko uporabe otočnog jezika i najснаžnija obilježja simbola preko stavljanja ljudske egzistencije u fokus. U Krasznahorkaievu romanu *Uvijek za Homerom* otok je „samo” sredstvo, zadnje, ali i jedino moguće odredište ili privremeno mjesto bijega i eskapizma. Karuza i Miloš ne služe se otočnim govorima u pravom smislu riječi, samo nazive morskih i otočnih realija ostavljaju u „dijalektima”, tj. u onom obliku u kojem ih upotrebljavaju mornari i otočani. Karuza, bez obzira na tematiku svojih tekstova, gleda na život otočanina istovremeno izvana i iznutra: s mudrom, blagom ironijom i autoironijom. Miloševi su *hapax legomenoni* s jedne strane zbog njegova „stručnog” pristupa moru i otocima apsolutno adekvatni, a s druge strane *hapax legomenone* proširuje i generalizira, općenito se služi njima u svim svojim tekstovima u kojima se lako izgubimo jer se jezični registri stalno mijenjaju. Krasznahorkai je u tom pogledu izuzetak, kod njega su gotovo sva mjesta skloništa, njegovi likovi stalno bježe i/ili se skrivaju od nečeg neodređenog, pa zbog toga on i njegovi likovi na svim mjestima i u bilo

¹¹ Karuza je temeljem svojih tekstova, bez obzira na njihovu tematiku, urbani pisac koji živi i radi na otoku, stoga na život na otoku gleda istovremeno izvana i imanentno.

¹² U djelima hrvatskih autora često se ističe upotreba posebnih otočnih jezika, ali ne i kod Karuze.

¹³ Naravno, tu moramo uzeti u obzir da se radi o suvremenicima, njihova su stvaralaštva otvorena.

koje vrijeme govore na isti način. Do njegova kratkog romana *Uvijek za Homerom*¹⁴ to je sklonište bilo prostor kraćeg ili dužeg boravišta: glavni i u biti jedini lik kratkog romana, bježeći na Mljet, u svakom se poglavlju nalazi negdje drugdje na obali, na moru, na otocima Jadrana da bi na kraju romana nestao na Mljetu u Odisejevoj spilji¹⁵ i da bi u završnom poglavlju čitatelj trebao odgonetnuti značenje samo triju riječi: „nije se predao”. Krasznahorkaiev kronotop u drugim je njegovim romanima, unatoč trajnom bijegu, statičan, „smrznut”, svuda je isti – slično kao i u prozama S. Novaka: kod obojice se autora dinamika pojavljuje u vezi s unutrašnjim stanjem, s psihologijom likova i služi tome da održava statičnost. Isto je i u romanu V. Desnice *Proljeća Ivana Galeba*, u Kamovljevim djelima, prije svega u *Isušenoj kaljuži*, čak i kod Miloša u romanu *Nabukodonozor*, unatoč tomu što snovi glavnoga lika unose pripovjednu dinamičnost u tekst romana. Krasznahorkai je prvi put napisao priču u kojoj fizička i mentalna dinamičnost i statičnost imaju jednaku ulogu, u kojoj je naglašen bijeg, a još više enigmatičan završetak bijega.

Zajednička svojstva likova s kopna i s otoka najtočnije opisuje S. Novak u nastavku svojega, već spomenutoga eseja:

[...] otočka je posebnost odredila i dušu otočanina. Njegovu psihologiju čini sličnom introvertiranoj psihologiji pomorca čiju svakidašnjicu ograničavaju brodske razme, ali mu misao i pogled kruže po obzorima. On ima izoštrano unutrašnje samopromatračko oko s kojim se snalazi ponirući u tamni labirint brodske utrobe, ali i uvijek istegnute i uspravljene antene napregnutog interesa za sve daleke signale svjetionika [...] kao za svoj najintimniji pejzaž. (Novak 2010: 29)

Novak je u svojoj „otočkoj kvartologiji” ambivalentan u vezi s ulogom otoka u životu protagonista:¹⁶ u razdoblju od djetinjstva do zrele dobi mora, pa i hoće ostati na otoku, a kao odrasla osoba istovremeno i ne bi ostao. Miloš u jednoj rečenici nudi siže „kvartologije”: „Nema tome jako davno, jer priča je ovo o čovjeku od njegova rođenja, djetinjstvu na otoku, odlasku s njega i povratku.” Bit je u fabuliranju. Miloševo mišljenje (2010: 167) u

¹⁴ *Mindig Homérosznak*: „mindig” – „uvijek”. Ali valencija u naslovu i nedovršen oblik sintagme („mindig Homérosznak...”) može značiti: „biti Homer/naletjeti na Homera/udariti se u Homera/dati nešto Homeru/izgledati kao Homer/praviti se Homerom/zvati Homerom (jer inače nije Homer)/biti na Homerovu tragu/posvetiti nešto Homeru”.

¹⁵ Krasznahorkaieva je knjiga nastala na Korčuli.

¹⁶ *Izgubljeni zavičaj; Mirisi, zlato i tamjan; Izvanbrodski dnevnik; Pristajanje*.

sljedećoj rečenici kreće drugim smjerom: „Čime otok zadužuje čovjeka da mu se s radošću vraća? Bilo koji otok.” Rab¹⁷ – odnosno Otok sa simboličnim velikim O – za Novaka je i njegova Malog mjesto na kojemu je proveo djetinjstvo, gdje njeguje Madonu, mjesto iz kojega bježi i kojemu se vraća. Zapravo otok je kod njega prije scena koja podržava njegovo/protagonistovo trenutačno mentalno stanje, koja mu ponekad pomaže, ponekad odmaže. Da otok nije, tj. otoci nisu samo jedno slučajno, sporedno mjesto priča, podrazumijeva se u Miloševim knjigama, npr. u *Kornatskim pričama*, u *Mekim ulicama*, u *Kapetanovom dnevniku* i u *Otoku snova*. Otoci i more živi su organizmi, mjesta gdje je čovjek svjestan svog mjesta. Kod Karuze redosljed važnosti otoka i mora jasnije je određen: naglašeni su otok (Vis) i svakidašnjica na otoku. U njegovu „površnu” narativu duboko se isprepliću ljudski odnosi i motivi mora. Drukčiji je prioritet kod Novaka koji, čak i onda kada priča o otoku i eventualno o moru, gotovo uvijek tematizira čovjeka – nekonvencionalnog, ambivalentnog, kontroverznog, poremećenog razmišljanja i ponašanja, barem s obzirom na bilo koje druge vrste ponašanja i razmišljanja – na jednom, zapravo na bilo kojem otoku. Naglasak je u sintagmi „bilo koji” budući da je Novakov „bilo koji” jedan određeni otok s velikim O jer negdje se radnja mora odvijati, ali je svejedno o kojem se otoku radi, samo da bude daleko od kopna. U Miloša „bilo koji” odnosi se na svaki otok, na sve otoke.

Nisu samo pojedinci – promatrači ili otočani – individualna bića, nego je to vrlo često (ako ne uvijek) i sam otok, što najbolje i najobjektivnije dokazuju jezici kojima se govori na pojedinačnim otocima. Službeno su to samo dijalekti unatoč tomu što se vrlo često ne mogu u potpunosti sporazumjeti stanovnici dvaju otoka. Pod „u potpunosti” u ovom se slučaju podrazumijeva da su običaji, način života, pogledi na svijet, ponekad čak i svjetonazori, tj. *histoire totale*, kako taj pojam naziva škola *Anala*, drugačiji, odnosno da je „kulturalna antropologija” svakog otoka očigledno drugačija.

Otoci su tradicionalno najvažniji čuvari tradicije. Tradicija se nasljeđuje obično preko jezika. Ali ontološki gledano ima i drugi, neverbalni način: pokazivanje kao u Svetog Augustina ili Wittgensteina.¹⁸ Miloš (2010: 167)

¹⁷ Zna se iz autorove biografije (djetinjstvo), pa rođeni Hrvati znaju na temelju jezika kojim se Novak služi, prije svega u dijalozima, kad ne piše na književnom jeziku.

¹⁸ Suština je kod obojice ista: „Značajan deo obuke sastojace se u tome da učitelj pokazuje predmete, da skreće na njih dečju pažnju, i da pri tom izgovara jednu reč; npr. izgovara reč ‘ploča’ pokazujući predmet takvog oblika” (Vitgenštajn 1980: 41).

u već citiranom tekstu piše: „Odrastajući, djeca su učila čemu odrasli pridaju najveću pažnju” – to se dogodilo na početku Novakova *Izgnubljenog zavičaja*. Ali samo zbog kontrasta, u kasnijim djelima – *Mirisi, zlato i tamjan*,¹⁹ *Izvanbrodski dnevnik* i *Pristajanje* – tu ulogu preuzima Novakov karakterističan jezik. Ali kad je jezik postao glavni posrednik, više se nije radilo o tradiciji već o egzistenciji, o bitku, o „borbi za opstanak”.²⁰ Karuzin je jezik u *Vodiču po otoku*²¹ identičan onome u bilo kojim njegovim „neotočnim” tekstovima. Karuzin je svijet – kao Milošev i Krasznahorkaiev – jezično homogen. Milošev je jezik (usp. Miloš 2024) u svojoj konzekventnoj heterogenosti, odnosno u svojim neprestano mijenjajućim registrima homogen: poznato je da on ima posebno mišljenje o jeziku kojem je jezična relativnost najbliža: gramatika ne propisuje način na koji će se nešto reći, nego oblikuje i sadržaj napisanoga, te se može pretpostaviti da će uspostavljanje drukčije gramatike otvoriti mogućnost ispisivanja još nepoznatih sadržaja. I Krasznahorkai (2012: 10) ima svojevršno mišljenje o jeziku: „[...] jezik više ne može pružiti formu sadržajima koji nisu registrirani ili koje se ne može registrirati, jer je jezik već obišao sve moguće domene i stigao natrag tamo odakle je krenuo, ali u do krajnosti pokvarenom obliku.” Dakle ostaje mu blaga ironija, tj. „praviti se”²² – a njegova je ironija „mora-ironija” skoro suprotno Novaku koji je *ab ovo* ironičan, ali prije svega razočarano ciničan, kao i u svojim brojnim drugim tekstovima. Odbacuje i gorko odozgo ismijava sve, čak i tradicionalne vrijednosti,²³ unatoč tomu što u svojoj „kvartologiji” vrlo često upotrebljava domaći, otočki jezik kao i Šegedin u svojim tekstovima s tematikom otoka. Novakov je neotočki jezik diseminiran, raspršen prema mentalnim ustrojstvima njegovih likova. Karuzino jezično ponašanje, pa tako i sadržaj njegovih tekstova, s jedne je strane obuzeto većinom pravim

¹⁹ U mađarskom je prijevodu „Zlato, tamjan, smirna” (*Arany, tömjén, mirha*, preveo Vujicsics D. Sztoján) pojačano pozivanje na Bibliju, i gubi se dvojna referenca „mirisa”: mirisno ulje (smirna) i dvije krajnje „mirisne” točke vezane uz vrijeme radnje romana (18 dana) – između dvaju Madoninih pražnjenja crijeva. Izbor naslova na mađarskom nije najbolji i zbog toga jer je mađarski pisac Géza Gárdonyi već imao knjigu božićnih priča pod istim naslovom.

²⁰ Vrijedilo bi usporediti Novakov *Izvanbrodski dnevnik* i Milošev *Kapetanov dnevnik*.

²¹ U mađarskom prijevodu Karuza ima samo jednu knjigu: *Vodič po otoku* (*Szigetlakók* – „Otočani”). Na temelju te zbirke novela Mađari dobivaju „monokromnu” sliku, ništa ne znaju o Karuzinim drugim i kvantitativno većim djelima.

²² Originalno značenje riječi *εἰρωνεία* („eironeia”): „hinjeno ignoriranje”.

²³ Ako su ironija i cinizam povezani, ironija može anulirati cinizam – ako se radi o ironiji („eironeia”), radi se o tome da se netko pravi. U ovom slučaju moguće je da se Novak samo pravi pomoću ironije da je ciničan.

djetinjastim čuđenjem: „u nekoj stvarnijoj stvarnosti ne bi moglo doprijeti do mene” (Karuza 2007: 75), ponekad se čini da ni samoga sebe ne razumije; s druge je strane mudar pisac: „što smo nagomilali u svojim životima jedino je sjećanje na djetinjstvo ono od čega ne odstupamo, sve drugo nesigurno je more iz kojeg ponekad izranjamo da udahnemo i vidimo, znamo da grijehimo kad ostajemo i kad odlazimo” (240). Zna kako se stvari uistinu razvijaju u stvarnosti, inače ne bi mogao ironizirati, izvrnuti stvari, pokazati i naličje svega. Novak i njegovi likovi na sasvim drukčiji način – involvirano boreći se u prve tri knjige „kvartologije” sa svijetom i sa samim sobom – u *Pristajanju* su također stigli do svojevrsne mudrosti, kako se i višeznačan naslov poziva na to – pristaju na stvari oko sebe.²⁴

Četiri autora, jedna tema – za sve osim Krasznahorkaia – zavičajna tema.²⁵ Baveći se temom jezika, Gadamer (2018) u svom ogledu *Zavičaj i jezik* postavlja pitanje:

Ali što je za nas zavičaj, do mjesto iskonske prisnosti? Što je on, što bi on bio bez jezika? Onome iskonskom zavičaju pripada prije svega jezik. To i sami znamo iz ovlašnog iskustva putovanja. Kad se vratimo kući iz inozemstva u kojem se govori strani jezik, iznenadni ponovni susret s vlastitim materinskim jezikom doslovno je poput nekog zaprepaštenja... Zavičaj je prije svega jezik-zavičaj, a život je ulazak u jedan jezik.

Ili kako Paljetak (2003: 45) piše u svojoj zbirci pjesama *Koljenski otoci*: „Valovi, svakog jutra, otoku daju nova / imena, samo nitko ne zna, zato ljudi / govore isti jezik i dalje...” S drugim – i zahvaljujući Hemingwayu – vrlo, čak i previše poznatim riječima Johna Donnea: „Nijedan čovjek nije otok, / sasvim sam za sebe; / svaki je čovjek dio kontinenta, / dio Zemlje; / ako more odnese grudu zemlje / – Europe je manje, / kao da je odnijelo kakav rt, / posjed tvoga prijatelja / ili tvoj vlastiti; / smrt svakoga čovjeka smanjuje mene, / jer sam obuhvaćen u Čovječanstvu. / I zato nikada ne pitaj kome zvono zvoni: / Tebi zvoni.”

Ako je more, onda su tu najčešće pučina, beskrajnost, sloboda, avantura pa i usamljenost, borba s prirodom, opasnost. Jadran konsenzualno ima i dodatna obilježja uz navedene: na Jadranu je uvijek prisutna antropomorfna

²⁴ I još: prihvaćati, pridruživati, biti u skladu, prilaziti obali brodom (*Pristajanje*).

²⁵ U romanu ne pričaju, roman priča o bijegu, a u biti otoci i more služe tomu da s jedne strane taj bijeg progoniteljima bude sve teže pratiti, a s druge strane da protagonist nađe sigurnije – makar čak i vječno – sklonište.

dimenzija udaljene bliskosti: otoci s otočanima i s njihovim zajedničko-posebni govornim područjima pomoću kojih mogu stvarati svoje zajedničke, ali ipak posebne svjetove. Točno to se može iščitati iz djela Novaka, Karuze, Miloša, točno to rade iznutra, svaki na svoj način, a sad se njima pridružuje s vanjskom perspektivom i mađarski Krasznahorkai ne odrekavši se svoje glavne tematike, ali se malo odmaknuvši od toga jer je stupio na strani, nezavičajni teritorij koji je jači od njega.

LITERATURA

- Braudel, Ferdinand. 1972. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II. Volume I*. Oakland: University of California Press. Translated by Siân Reynolds.
- Donne, John. 2024. Kome zvono zvoni [nepoznati prevoditelj/ica]. *Kocka vedrine*. https://kockavedrine.com/john-donne-kome-zvono-zvoni/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=john-donne-kome-zvono-zvoni (pristupljeno 6. lipnja 2024).
- Gadamer, Hans-Georg. 2018. „Zavičaj kao jezik? (Ulomak iz Hans-Georg Gadamer, *Zavičaj kao jezik*)” [prev. Damir Barbarić]. *Nagovor na filosofiju*. <https://protreptikos.wordpress.com/2018/01/17/zavicaj-ka0-jezik-ulomak-iz-hans-georg-gadamer-zavicaj-ka0-jezik/> (pristupljeno 6. lipnja 2024).
- HE 2013–2024: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje* [gl. ur. Bruno Kragić]. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža <https://enciklopedija.hr/clanak/45874> (pristupljeno 6. lipnja 2024).
- Ivetić, Egidio 2022. *Povijest Jadrana. More i njegova civilizacija*. Zagreb: Srednja Europa.
- Karuz, Senko. 2007. *Teško mi je reći*. Zagreb: Profil.
- Krasznahorkai, László. 2012. *Posljedni vuk* [prevela Viktorija Šantić]. Zagreb: Multimedijski institut.
- Matvejević, Predrag. 2007. *Mediterranski brevijar*. Zagreb: VBZ.
- Michelet, Jules. 1861. *The Sea*. New York: Rudd & Carleton.
- Mollat du Jourdin, Michel. 2013. *Európa és a tenger*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó. Prevela Rác Judit.
- Miloš, Damir. 2010. Priča s Drvenika Velog. *Jadranski arhipelag priča priče* [ur. Mirjana Tepšić]. Zagreb: Algoritam. 167–169.
- Miloš, Damir. 2024. DAMIR MILOŠ. *Festival europske kratke priče*. <https://european-shortstory.org/damir-milos/> (pristupljeno 6. lipnja 2024).
- Novak, Slobodan. 2010. Introspektivno zrcalo. *Jadranski arhipelag priča priče* [ur. Mirjana Tepšić]. Zagreb: Algoritam. 27–29.
- Paljetak, Luko. 2003. *Koljenski otoci*. Zagreb, Matica hrvatska.
- Vitgenštajn, Ludvig [Wittgenstein, Ludwig]. 1980. *Filozofska istraživanja* [prevela Ksenija Maricki Ađanski]. Beograd: Nolit.

SAŽETAK

Općenita, klasična, nedeiktična značenja riječi „otok” koncentrirano dolaze do izražaja u poimanju otoka kao simbola. Prema dugoj tradiciji osnovna je karakteristika (simbola) otoka, kao gotovo svih simbola, njegova ambivalentnost. U svjetskoj umjetnosti/književnosti otok je nakon antike postao i topos, pa je prisutan i u likovnoj umjetnosti, čak i glazbi. U mađarskoj književnosti, većinom zbog geografskog položaja države, vrlo se rijetko sreću djela s tematikom mora, još manje s tematikom otoka. Hrvatski autori imaju posebno mjesto u „morsko-otočnoj taksonomiji”: u vezi s morem gotovo uvijek tematiziraju razne aspekte otoka i/ili život na otocima, odnosno individuu i otok. U ovom tekstu autor pokušava na temelju djela četiriju autora (S. Novak, D. Miloš, S. Karuza i L. Krasznahorkai) istražiti razlog zašto i kako hrvatski autori tematiziraju otok, kakvu ulogu ima korištenje i nekorištenje otočnih jezika, odnosno zašto i na kakav se način djelima prethodno navedenih triju hrvatskih autora „pridružuje” Krasznahorkaiev kratki roman.

Ključne riječi: poimanje otoka; Slobodan Novak; Damir Miloš; Senko Karuza; László Krasznahorkai; jezik



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

PRIKAZI I PRILOZI



ZAJEDLJIVI PIKARO KOJI ISMIJAVA I SEBE I SVIJET

(Andrea Milanko, *Dalje treba misliti –
Pripovjedna proza Slobodana Novaka*, Durieux, Zagreb 2024)

Veliki hrvatski književnik Slobodan Novak (1924–2016) široj je javnosti najpoznatiji po antologijskom romanu *Mirisi, zlato i tamjan*. Njegov se prozni opus obično svrstavao u kategoriju egzistencijalističkog pisma ili se pak nerijetko dovodio u izravnu vezu s autorovom privatnom biografijom, što je uslijedilo brojnim čitanjima u pozitivističkom ključu. Kao hvalevrijedan primjer kompilacije znanstvenih radova u kojima se odlučno odbacuje biografizam i odstupa od tumačenja Novakovih djela kroz ustaljenu egzistencijalističku prizmu, izdavačka kuća

Durieux donosi zbirku studija o Novakovoj pripovjednoj prozi koju potpisuje Andrea Milanko, docentica na Katedri za teoriju književnosti Odsjeka za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Milanko se već istaknula kao urednica raznih teorijskih zbornika kao što su *Dosezi psihoanalize* (2015), *Teorija lirike* (2022) i *Procedures of Resistance: Contents, Positions and the “Doings” of Literary Theory* (2024).

Ova se knjiga sastoji od predgovora, sažetka na engleskom jeziku i sedam povezanih znanstvenih

članaka u kojima Andrea Milanko pomoću opsežnog inventara književnopovijesnih i književnoteorijskih pojmova i spoznaja secira Novakovo prozno stvaralaštvo, uključujući i neobjavljena i naknadno revidirana djela. Poneki radovi od kojih se knjiga sastoji prvotno su objavljeni kao znanstveni članci u različitim zbornicima. U svakom pojedinom poglavlju autorica se bavi zasebnim Novakovim djelom, izdvaja književne elemente koje smatra relevantnima i analizira ih nadovezujući se na književnoteoretičarske prethodnike, poput Vladimira Bitija ili Tonka Maroevića, koji su već pisali o pojedinim aspektima Novakove proze na tom tragu. Na samom kraju, u sedmom poglavlju, Milanko donosi inovativan, zaokružen pregled Novakova opusa u kojem na književnikovo cjelokupno pripovjedno stvaralaštvo primjenjuje pojam pikareske i pruža uvid u povijesni kontekst pikarske fikcije. To poglavlje funkcionira kao svojevrsan sažetak cijele knjige i usustavljuje argumente razrađene u prethodnim člancima.

U prvom poglavlju naslovljenom „Stvarati na svoju sliku”, autorica se bavi metodološkim pitanjima vezanima uz Novakov (kvazi)-autobiografski diskurs, referirajući se ponovno na činjenicu koju je spomenula i u predgovoru: Novakova

su djela, osobito zbog njegove sklonosti odabiru pripovjedača u prvom licu, često povezivana s javnom građanskom osobom autora, iako je i sam pisac zagovarao antibiografizam. Pritom se Milanko poziva na belgijsko-američkog teoretičara Paula de Mana koji tvrdi da je referencijalnost autobiografije iluzija; drugim riječima, ne određuje život pojedinog subjekta autobiografiju, nego je autobiografija konstrukcija koja određuje život subjekta, diskurzivni čin tijekom kojeg se autobiografsko „ja” gradi kao proizvod teksta i njegovih tehničkih zahtjeva i ograničenja. Pritom De Man zaključuje da autobiografija nije žanr, nego figura čitanja koja je u određenoj mjeri prisutna u svim tekstovima. Stoga se sva Novakova djela mogu sagledati iz perspektive svakog dijela njegova života, ali i njegov život *pisca* odražava se u svakom dijelu njegova stvaralaštva, što dijelom proizlazi iz koherentnosti Novakova opusa. Međutim pokazuje se da u njegovim djelima pripovijedanje u prvom licu ima mnogo čvršću vezu s Bahtinovom idejom polifonije: naracija postaje poprište unutarnjeg sukoba i rascjepa, narator se pretvara u spoznajnog subjekta i gubi obilježja lika, slično junacima iz romana F. M. Dostojevskog. Tome u prilog idu i Novakove često korištene pripovjedne metode

poput slobodnog neupravnog govora ili unutarnjeg monologa koji u svoje obraćanje uključuje i recipijenta, pa stoga asocira na kazališnu tehniku govora *aparté* (u stranu) – time se postiže pripovjedno višeglasje.

Drugo poglavlje „Izgubljena nevinost pripovijedanja” Milanko posvećuje romanu *Izgubljeni zavičaj* (1955) i analizira kako je konstruiran izvještaj o nekadašnjim događajima iz djetinjstva pripovjedača. Sintagma „izgubljeni zavičaj” ne odnosi se samo na neponovljive dane djetinjstva o kojima pripovjedač govori, nego i na svojevrсни „gubitak nevinosti priče”: pripovjedač ni u kojem trenutku ne može ispisati zavičaj kakav je bio nekada, jedino što može ispisati jest *nemogućnost* da se takav pokušaj realizira. I sama ljubav prema tom zavičaju ne može se prikazati izravno (mimetski), nego s određenom odgodom jer nastaje u vremenu proteklom od tadašnjeg doba i stoga se uvijek pokazuje pomoću odraza i sjene. Pripovjedač u mlađoj odrasloj dobi govori o sebi kao o dječaku; no koliko je njegov iskaz baziran na iskustvu dječaka, toliko je iskustvo tog dječaka iskazivo jedino preko mladića pripovjedača. Autorica ističe i da se roman oslanja na Hektorovićev spjev *Ribanje i ribarsko prigovaranje* koji se u ovom poglavlju uzima kao polazi-

šte za analizu pripovjednih učinaka *Izgubljenog zavičaja*. Međutim razlika je u tome što će pripovjedaču *Ribanja* vlastita osjetila osigurati pripovjednu autentičnost, dok će naracija Novakova romana uvijek biti pokolebana nepouzdanašću percepcije. Ovdje se tako problematizira mimeza koju pripovjedač koristi u onom trenutku u romanu kada se očekuje da će u svoje ruke uzeti dijegezu. Pitanja „vlasništva” nad narativom, zajedničke prošlosti koja je već otprije puna pukotina i zakrpa, projiciraju se tako i na teme pravde, vlasničkih odnosa i nasljeđa koje nesređene obiteljske situacije ostavljaju za sobom. Ispostavlja se da pravo na zaplet romana pojedinac može zatražiti tek nakon što se za takvo što izbori pripovijedanjem, što potvrđuje da je glavna tema romana neodlučivost i nesigurnost vlasništva, kontrole i odgovornosti. Ta se nesigurnost vlasništva dakle reflektira i u nemogućnosti iscrtaivanja zbiljske slike pripovjedačeva djetinjstva.

Milanko u trećem poglavlju „Sjaj i bijeda socijalizma” piše o Novakovu nedovršenom romanu *Silentium* i ranoj novelistici. Autorica se referira na Foucaultove uvide o represiji i postavlja tezu da *Silentium*, roman u kojem Novak umjesto autodijegetskog pripovjedača koristi klasičnu naraciju i nultu fokalizaci-

ju, pomoću reprezentacije sjemeništa razotkriva metode i procedure djelovanja komunističke partije te da je iz tog razloga Novak odgađao objavljivanje knjige.¹ Vrlo uočljiva kritika i realistički stil pisanja drastično se razlikuju od suptilnosti po kojoj je Novak inače prepoznatljiv. Procesi izolacije, emocionalne manipulacije i udaljavanja od prirodnih obiteljskih odnosa kroz koje kao dječak u sjemeništu prolazi protagonist *Silentiuma* neodoljivo sličje opresivnim mjerama tadašnje vladajuće ideologije. Milanko ističe da je u zbirci novela *Tvrđi grad* (1961) takav iskaz mnogo diskretniji: pripovjedni univerzum te zbirke ukorijenjen je u dobu nestabilnosti i izmještanja, tj. u vremenu usvajanja samoupravnog socijalizma 1949. godine. Koristeći se psihoanalitičkim spoznajama, Milanko uočava opetovanost motiva u Novakovoj novelistici: zaokupljenost posljedica događaja iz tog povijesnog perioda dovodi pripovjedača do ponavljajućih misli i opsesije određenim grupama motiva kao što je, primjerice, smrt – jedina izvjesnost koju je nemoguće kontrolirati i izbjeći. Pripovjedač može samo *pisati* o smrti kako bi stekao iluziju da je njome i ovladao. Junak Nova-

kovih novela jest razočaran i ironičan, on je u stanju koje bi se prema Freudu moglo nazvati prisilnom neurozom, ali zato se književnost predstavlja kao način suočavanja sa stvarnošću koji se, paradoksalno, ostvaruje upravo pomoću raskidanja veza između zbilje i književnosti.

U četvrtom poglavlju „Mirisi, zlato i karneval” autorica se u čitanju Novakova najpoznatijeg romana *Mirisi, zlato i tamjan* (1967) ponovno referira na Bahtina i njegovu teoriju karnevalizacije književnosti, prema kojoj se elementi karnevala u književnim djelima koriste za podrivanje ustaljenih socijalnih normi i autoriteta. Milanko tvrdi da se većina dosadašnjih tumačenja romana iscrpila u uobičajenim egzistencijalističkim dijagnozama i nudi novu vizuru iz koje se roman može razmatrati. Nadovezuje se na V. Viskovića i Z. Zimu, koji su među prvima uočili Novakovu tendenciju karnevaliziranja, rugalačkom tonu, grotesknoj stilizaciji i otporu svakoj vrsti dogmatizma. U središtu je takva pristupa nedvojbeno Madona Markantunova, čije je tijelo, prema opisu, jednako slično i fetusu i kadaveru, a dom granični prostor koji nalikuje grobnici, ničijoj zemlji između raja i pakla. Madona je s tog stajališta izvrnuti lik Majke Božje, dok je Mali pervertirani Krist, što se može uočiti i iz njegova imena

¹ Djelo je objavljeno tek 2013. u okviru Matičine edicije *Sabrana djela Slobodana Novaka*.

(Mali, kao Mali Isus). U karnevalskoj kulturi groteskno se tijelo vraća zemlji, pa se tako i Madona raspada, dok ono istovremeno ne poznaje strogu odijeljenost sebe od izvanjskoga svijeta. Dakle prisutna je ideja cikličnosti kojom se karnevalska, narodno-smjehovna kultura odlikuje: vrijeme nije linearno, ono ima oblik kruga. Ono je nositelj neprestane obnove, ono zamjenjuje trulež živom materijom, ono reinkarnira. Na kraju krajeva, to je evidentno i u samoj fabularnoj strukturi romana koji završava baš kako i počinje.

Peto je poglavlje naslovljeno „Politika istine u *Izvanbrodskome dnevniku*”. Autorica ovdje analizira Novakovo djelo koje je zbog elemenata političke satire (uključujući i nasukani brod nazvan *Slavija*) ubrzo nakon objavljivanja postalo nedostupno čitateljima. Glavni lik Magistra, koji glumi da je luđak i stoga se u njegovu iskazu istina nikada ne može pouzdano razlučiti od laži, uveden je kako bi se ispitala čitateljeva sofisticiranost, kako bi ga se nagnalo da raskrinka metode kojima se može manipulirati jezikom. Tome u prilog ide činjenica da je radnja romana linearno organizirana, a protagonist je ujedno i lik i pripovjedač. Tako postavljeno pitanje istine zapravo je i generalno književnoteorijsko pitanje odnosa romana (kao književne vrste) prema

istini i povijesti, prema mitu i prirodi. Milanko uspoređuje *Izvanbrodski dnevnik* (1976) s kulturnim romanom *1984* Georgea Orwella, u kojem se također obrađuje tema jezika kao sredstva manipulacije i kontrole (u vezi s time spominje i pojam *gas-lighting*, koji se kao pomodna riječ često može čuti i u svakodnevnom govoru današnjice). Obraduje se i pojam šutnje, shvaćen kao semiotički faktor te analiziran i u ostalim poglavljima kao jedan od temeljnih elemenata Novakova pisanja. Naime može se govoriti o svojevrsnoj *ideologiji šutnje* – autorica napominje da nema mnogo pisaca u kojih je šutnja toliko kompleksna pojava kao što je u Novaka. Kao složen društveni fenomen, šutnja je rječita i često implicira prešutne sporazume koji nisu nimalo prirodni ili samorazumljivi, iako se tako predstavljaju u javnosti. Novak je itekako svjestan te činjenice; on na primjeru Magistra daje čitatelju priliku da se takva kolektivna zasljepljenost promatra na pozadini ludila pojedinca, ali i obrnuto. Njegova suptilna kritika, prokrijumčarena između redaka, nije promakla jugoslavenskim cenzorima koji su odmah ovo djelo prepoznali kao subverzivno i opasno za vladajuću poredak.

U šestom poglavlju Milanko se bavi Novakovim posljednjim romanom *Pristajanje* (2005), nastavkom *Mirisa* koji tematizira

raspad Jugoslavije i ratne dane. Ističe simbolički nabijenu poli-semiju u naslovu (pristajanje = pristajanje broda u luku; pristajanje = prihvaćanje čijeg prijedloga ili ponude) koja nosi alegorijski značaj u kontekstu društveno-političkih previranja. Valja uočiti i da je roman objavljen u periodu kada su započeli pristupni pregovori Hrvatske Europskoj Uniji; dakle radnja romana odvija se u vrijeme dezintegracije jedne federacije, a vrijeme objavljivanja poklapa se s povijesnim trenutkom ulaska u novi savez država. Iako se od svih Novakovih naslova *Pristajanje* jedino može odrediti i kao povijesni roman, glavni lik Liberat nije klasični junak toga žanra: on je pasivan antijunak, zasićen svijetom koji ga okružuje, a usto događaje prenosi iz promatračke, a ne kroničarske perspektive, što automatski ukida mogućnost visoke prikazivačke objektivnosti. I u ovom se romanu iskazivanje polifonijski usložnjava čestom novakovskom tehnikom razgraničavanja između pripovjednog i doživljajnog ja, a već spomenuti fenomen „šutnje” realizira se i u obliku stila čiji se efekt temelji na onom što je prešućeno i sugerirano, pri čemu se Milanko koristi navodima Miljenka Jergovića. Roman završava alegorijskom slikom talijanske jahte *Altrove* koja pristaje na otok, zazivajući ponovno u svijest

tropologiju povijesnih romana, ali Liberat na koncu rezignirano pušta povijest iz svojih ruku u ruke čitatelja i budućih generacija.

Sedmo poglavlje, „Picaresca novakiana”, donosi sintezu dosadašnjih poglavlja iz koje se izvodi inovativan zaključak: autorica izdvaja najvažnije elemente Novakova opusa kako bi ih sagledala kroz prizmu pikarske fikcije. I Vladimir Biti uočava da se Novakovim tehnikama slobodnog neupravnog govora i unutarnjeg monologa daje iskaz šutnji, neostvorenoj komunikaciji s likovima iz dijegetičkog univerzuma. Pripovjedač tako vlastiti govor prelama kroz tuđi („tuđi” se odnosi i na samog sebe ako se komunicira s napuštenim identitetom, npr. s dječaćkim „ja”) te vlastiti identitet i postupke podvrgava ruglu. To u pitanje dovodi i autoritet njegova pripovijedanja – čitatelj se može zapitati je li i on sam žrtva pripovjedačeve obmane i sarkazma – ali istovremeno se dokida mogućnost prvoloptaških i jednoznačnih tumačenja pripovjedačkog diskursa. Milanko zatim navodi da je takav način pripovijedanja bio tipičan za pikara, junaka koji se javlja u 16. stoljeću u Španjolskoj kao kontrapunkt junaku viteškog romana. Pikaro je obično potjecao iz nižih društvenih slojeva i mijenjao je niz životnih uloga nastojeći se prilagoditi surovim društvenim uvjetima

i promjenama, pripovijedajući uglavnom iz graničnih pripovjednih situacija i krećući se na samoj margini društva. Najuočljiviji elementi Novakova književnog stvaralaštva – iskazni modus prvog lica, (auto)-ironični ton, problematičan odnos s figurom autoriteta, linearna kompozicija, isključenost iz društvenog poretka itd. – nedvojbeno ga kvalificiraju u kategoriju pikareske.

Dakle ironični nišan Novakovih pripovjedača, usmjeren i na svijet i na sebe samoga, nije puki signal intelektualnog poštenja tih pripovjedača, nego i integralni dio pikarske pripovijesti, tehnički zahtjev književnog žanra. Užitek u besmislu i gubitničkom podsmijehu realizira se i kao niz pripovjednih epizoda u kojima se junak kad-tad dočepa stanja sigurnosti i sreće, ali prevrtljiva Fortuna brzo ga baca natrag na dno iz kojeg je dopuzao, i on mora početi iznova. Takav se sizifovski posao iz egzistencijalističke perspektive može shvatiti kao

određeni svjetonazor, ali on je i dio tzv. panoramske strukture – prema Wicksu, riječ je o kompozicijskom rješenju pikarskih romana koje se odlikuje kontinuiranom dezintegracijom. Međutim usprkos porazima, pikaro nikada nije zauvijek zgažen niti odustaje – upravo zahvaljujući nedosljednosti životnih uloga (što se u Novaka na razini pripovijedanja očituje i raskidom između pripovjednog i doživljajnog „ja”), on opstaje tako što neprestano navlači nove maske. Nikada se ne zna koja će maska biti posljednja, što rezultira nerazriješenim krajevima i kružnim strukturama Novakove proze. Takvim uvidima Andrea Milanko donosi nov način čitanja antologijskog pisca dovodeći ga u blisku vezu s književnopovijesnim pojmovima karnevala i karnevalizacije, predstavljajući Novakove pripovjedače kao nositelje narodne kulture koji „odozdo” u svim smjerovima šire valove smijeha. Taj je smijeh gorak, jedak i grlen, ali nikada ne jenjava.

Tina Čatlaić



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



ODRŽAVANJE LITERARNOG PULSA

(Zvonimir Glavaš, *Postmarksističko stanje: književnost, politika i teorija*, Durieux, Zagreb 2023)

Knjiga *Postmarksističko stanje: književnost, politika i teorija* objavljena 2023. godine u biblioteci Ellipsis izdavačke kuće Durieux, dugo je očekivano osvježenje u domaćem književnoznanstvenom polju, ali i u širem kontekstu recentnih studija koje nastoje ponuditi cjelovit uvid u neke od ključnih koncepata dvadesetostoljetne književne teorije. Riječ je o prvoj knjizi Zvonimira Glavaša, književnog teoretičara i nastavnika na Odsjeku za kroatistiku zagrebačkog Filozofskog fakulteta, koja je nastala na temelju autorove doktorske disertacije naslovljene *Književnost, književnoteorijsko i*

postmarksistička teorija (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2020). Otvarajući polemiku o konceptu postmarksizma, koji se u dijelu sintetičnog korpusa smatra distinktivnom teorijskom strujom, Glavaš donosi prvi sustavniji uvid u rasprave o ovom pojmu u domaćoj humanistici i društvenim znanostima. U svoje čitanje postmarksističke teorije autor uključuje neke od najutjecajnijih književnoteorijskih opusa razvijenih u drugoj polovici 20. stoljeća te ovo područje promatra iz specifične perspektive u kojoj se pokazuje kako je upravo književnost, združena s književnom teorijom, jedna od naj-

važnijih poveznica među ključnim imenima i pristupima kojima se pridijeva pojam postmarksističkog, a što dosad nije bilo predmetom posvećenog teorijskog interesa.

Književnost se u Glavaševu istraživačkom okviru nadaje kao koncept *sui generis*, koji mnogo i presudno govori o značajkama postmarksističke teorijske pozicije te se u odabranim opusima razvija u najužoj vezi s pojmom politike. Prema autoru, odnos književnosti i politike nije tek jedno u nizu pitanja koja o opsežnom teorijskom korpusu koji za svoju studiju odabire valja postaviti, već se očituje kao središnje pitanje koje pojmove književnosti i politike u radu istaknutih teoretičara osvjetljava kroz prizmu njihove inherentne veze. Unatoč veličini i kompleksnosti materijala, analitički fokus na književnosti i književnoj teoriji u postmarksističkoj literaturi omogućuje utemeljeniji i sustavniji opis disciplinarnog polja. Naime relaciju književnosti i politike nužno je razmotriti i ako želimo ponuditi potencijalne odgovore o otvorenom pitanju i ambivalenciji prefiksa *post-* koji, autorovim riječima, podrazumijeva i „činjenicu vremenske posteriornosti, kritiku, nadilaženje i raskid, ali i nasljedovanje i reinterpretaciju” (Glavaš 2023: 18), a kojem mnoge analogije s različitim značenjima možemo pronaći u širim disciplinarnim usustavljanjima

suvremene teorije, od kojih je za ovdje analiziranu građu među najvažnijima *poststrukturalizam*.

Zahtjevnom istraživačkom zadatku Glavaš sustavno pristupa podijelivši svoju studiju na tri dijela u kojima se rasprava kreće od pregleda dosadašnjih studija o pojmu postmarksizma preko središnjeg istraživanja uloge književnosti u odabranom teorijskom korpusu do osvrta na tendencije srodne postmarksističkima u književnoj teoriji prve polovice dvadesetog stoljeća. Prateći u prvom dijelu knjige razvoj rasprave o pojmu postmarksizma od njegove prve sustavne uporabe u uredničkom zborniku engleskog književnog teoretičara Stuarta Sima, pod naslovom *Postmarksizam: čitanka (Post-Marxism: A Reader, 1998)*, do njegove kasnije monografije s istim naslovnim pojmom (2000), kao i u studijama koje potom objavljuju Goldstein (2005), Torrey i Townshend (2006), Bowman (2007), Therborn (2008) i Breckman (2013), Glavaš među ostalim ukazuje na ključne probleme dosadašnje diskusije o postmarksizmu. Među njima se ističu pojmovno okupljanje heterogenih intelektualnih tradicija i pristupa, kao i oprečnih odnosa prema marksističkoj tradiciji, homogen pojam marksizma i, konačno, izostanak sustavnije rasprave o ulozi književnosti u postmarksističkoj teoriji te stoga i o načinima na koje

je koncipirala odnos književnosti i politike.

Svoje shvaćanje postmarksizma kao teorijskog kretanja koje „reaktualizira neke (najčešće neortodoksne) aspekte heterogenog marksističkog nasljeđa u kontaktu s drugim suvremenim teorijskim kretanjima, ponajprije poststrukturalističke provenijencije” (31) u središnjem dijelu knjige autor povezuje s pitanjem o postmarksističkim artikulacijama odnosa politike i književnosti. Potonje u nastavku analizira u odabranim opusima koji su, počevši od šezdesetih godina 20. stoljeća, obilježili disciplinarno polje kako književne tako i političke teorije. Poglavlja ove cjeline, strukturirane čitanjem pojedinih autora, analogno su fokusirana na tri središnja pitanja – odnos prema marksističkoj tradiciji, literarnost politike i političnost književnosti. Egzemplarno je za Glavašev pristup ovim trima problemskim razinama prvo poglavlje u ovom dijelu knjige, posvećeno Ernestu Laclauu, teoretičaru najzaslužnijem za uvođenje pojma postmarksizma u suvremene teorijske rasprave, s obzirom na to da je autorova recepcija pitanje o ulozi književnosti u njegovu radu uglavnom ostavljala postrani. Dosađašnji recepcijski fokus na diskurzivnu konceptualizaciju društvenoga Glavaš ovdje nadograđuje čitanjem Laclauove posljednje knjige *Retorički temelji društva* (*The Rhetorical*

Foundations of Society, 2014) te praćenjem razvoja njegovih teza, razvijenih u koautorstvu sa Chantal Mouffe, sve do kapitalne *Hegemonije i socijalističke strategije* (*Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, 1985). Iščitavajući ovdje književnu teoriju između redaka političke, Glavaš primjećuje kako „Laclau i Mouffe usvajaju pojmove tradicionalno vezane za književnu domenu ne da bi ih koristili ilustrativno, već poopćujući ih i potom prepoznajući na djelu iste te mehanizme u političkoj domeni” (64). Međutim ovdje nije riječ tek o analogiji, već presudna uloga književnosti u Laclaua i Mouffe pokazuje da vrhunskim primjerom njihove konceptualizacije diskursa možemo smatrati upravo književni tekst, s obzirom na to da ovdje označitelj ponajviše pokreće konstitutivnu „nemogućnost označavanja granica, odnosno totaliteta, punine ili središta nekog sustava” (66). U tom smislu Glavaš osvjetljava i Laclauove radove koji uglavnom nisu obuhvaćeni u dosadašnjim studijama o postmarksizmu, ističući kontinuitet upotrebe retoričkih pojmova u konceptualizaciji središnjih pitanja politike i političkog, kao i problema reprezentacije te odnosa univerzalnog i partikularnog.

U nastavku poglavlje posvećeno Jacquesu Rancièreu, teoretičaru čiji je rad na književnosti dakako

zapaženiji od prethodnog, u njegovu dosadašnju recepciju intervenira svrstavajući ga u kontekst postmarksizma. Prelazeći s Rancièreom eksplicitnije s pitanja literarnosti politike na pitanje politike književnosti, u skladu s njegovom čuvenom tezom da se književnost *bavi politikom ostajući književnost*, Glavaš ovdje raspravlja o promjeni konstitutivnoj za ovu tezu – smjeni reprezentacijskog umjetničkog režima estetičkim – te uvodi ključnu pretpostavku o nemogućnosti „jednostavne prevodljivosti politike književnosti u dijalektiku policijskog i političkog izvanknjiževnog” (93). Otvorivši pitanje politike književnosti, u ostatku ove cjeline autor donosi uvid u opuse Gillesa Deleuzea, Jacquesa Derridaa i Michela Foucaulta. Unatoč distinktivnim, no istovremeno komplementarnim odnosima prema dijeljenim intelektualnim tradicijama, sve ih povezuje koncepcija književnosti i njezine političnosti razvijena u otporu prema kritici koju Derrida naziva *tematskom*, a proizašla iz specifično modernog stjecanja književne autonomije u odnosu na raznovrsne izvanknjiževne silnice. Posljednje poglavlje u ovoj cjelini – posvećeno Pierreu Machereyu, teoretičaru također previđenom u dosadašnjim studijama o postmarksističkoj teoriji – obrće perspektivu te se od pitanja političnosti književnosti usmjerava

na literarnost politike, a u njegovu radu prijelaz s tradicionalne marksističke prema postmarksističkoj poziciji prati izbjegavajući zamku jednostavne opreke. Kritikom teorije odraza i imanentne kritike kao dviju strana iste medalje, Machereyev opus (unatoč unutarnjim proturječjima) razotkriva potencijale promišljanja književnosti u postfundacijskoj perspektivi, a u odnosu na prethodne autore i naglašenije ju smješta u historijske okvire. Zokruživši s Machereyem, a putem njegova djela i s Althusserom, prethodne analize, u posljednjoj cjelini knjige Glavaš višeznačnost prefiksa *post-* razotkriva produktivnim uvidom u tendencije promišljanja književnosti srodne korpusu kojim se dosad bavio u teoriji prve polovice 20. stoljeća. S osloncem na Benettovoj studiji *Formalizam i marksizam (Formalism and Marxism, 1979)*, u prvom poglavlju ovog dijela knjige posvećuje se vezama ruskih formalista i Bahtinova kruga s marksističkom teorijom, nauštrb jednostranih pretpostavki o njihovoj nekompatibilnosti ili čak suprotstavljenosti. U širem okviru Glavaševa istraživačkog pothvata na ovom je mjestu presudan argument protiv prvenstveno marksističkih (no možemo promisliti i šire analogije) optužbi formalizma za apolitičnost i ahistoričnost, koji autor gradi pomnim čitanjem formalističke

literature sve do *Umjetnosti kao postupka*. U nastavku ove cjeline na uvide o koncepciji književnosti u formalizmu i Bahtinovu krugu kao svojevrsne anticipacije kasnijih postmarksističkih pristupa nadovezuju se još i analize opusa Ernsta Blocha i Georges-a Bataillea, između kojih autor uspostavlja nekoliko dodirnih točaka, s obzirom na to da obojica stvaraju tridesetih godina 20. stoljeća te u dosadašnju raspravu ulaze preko ključnog čvorišta avangardne umjetnosti. Pritom Glavaš s jedne strane upućuje na čuvenu raspravu o ekspresionizmu između Lukácsa i Blocha te u širem smislu na koncepciju književnosti razvijenu u radu potonjeg, a s druge strane na Batailleev odnos prema nadrealizmu i koncepciju ekonomije kojom, uključujući i književnost u raspravu, bitno intervenira u ovaj tradicionalni marksistički pojam. K tome, s Blochom i Batailleem autor otvara još jedno intrigantno područje istraživanja, a riječ je o kontaminaciji filozofskog teksta literarnim.

Velika je prednost Glavaševe studije što, prelazeći pojedine istraživačke korake, nudi temeljit uvid u opsežno i kompleksno teorijsko područje bez pretenzije da ocrtava oštre granice ili esencijalizira središnje pojmove kojima barata. Čitajući odabrane autore, Glavaš u pojedinim poglavljima pokazuje osjetljivost za specifičnosti, putanje i kontekstualizacije svakog opusa,

ne nastojeći ih cjelovito uklopiti u polazišnu istraživačku konstrukciju. Unatoč tome linija njegova istraživačkog interesa jasno se očitava, a polazišno istraživačko pitanje postavljeno je dovoljno precizno, a istovremeno dovoljno široko da obuhvati i spojeve i divergencije među razmotrenim teorijskim perspektivama. Daleko od jednostrane apologije književnosti i umjetnosti, Glavaš razotkriva nijanse pojedinih pristupa koji, naglašava, ne izuzimaju „od funkcije reprodukcije vladajuće ideologije svu književnu, likovnu i inu produkciju po sebi” (181), već one njezine manifestacije u kojima nalaze kritički potencijal. Kako ističe i autor, „nit što sam je ocrtao tek je jedan od mogućih itinerara kojim se može izbrazdati površina skiciranog teorijskog korpusa i s te strane ona ostavlja prostora sugestijama dopuna i alternativnih puteva” (261). Zato Glavaševa studija u budućnost projicira i moguće dijaloge o vezi razmotrenih fenomena u postmarksističkoj teoriji s drugim srodnim teorijskim školama i pozicijama. Najzad, autorov pristup jedan je od rijetkih koji u domaćoj književnoj znanosti i šire reaktualizira koncept literarnosti te književnost i književnu teoriju odmjerava književnim kriterijima, ne oduzimajući im pritom političnost.

Nastojeći ocrtati dijeljene perspektive na književnost i politiku,

autor knjige ponegdje upotrebljava pojam *literarnog impulsa*. Poigravši se i sama prefiksom, u naslovu ovog osvrta prevela sam ga u *literarni puls*, na tragu Batailleeve premise da je književnost *nešto bitno, ili nije ništa*. U nadi da će knjiga Zvonimira

Glavaša, kao inspiracija njezinim čitatelji(ca)ma i poticaj za daljnja istraživanja, pridonijeti da se održavanjem literarnog pulsa na životu postignu i njegovi sve snažniji i pravilniji otkucaji, pa i hod književnim poljem u njegovu ritmu.

Mirela Dakić



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



PSIHIJARIJA, MIJEŠA BURŽOAZIJU I BUNTOVNIKE

(Mislava Bertoša i Tvrtko Vuković, *Lov na degenerike. O nekim vidovima uspostave psihijatrijskog diskursa u Banskoj Hrvatskoj i njegovoj ulozi u izgradnji građanskog društva*, Meandarmedia, Zagreb 2023)

Vjerujem da neću pretjerati ako kažem da je 2023, barem u kontekstu izdavanja znanstvenih knjiga, obilježilo ludilo. Konkretnije „moral insanity” ili po hrvatskim inačicama „moralna ludost”, tj. „moralno umobolje”. Indikativno je naime da iste godine hrvatska znanstvena zajednica nudi dvije knjige o uspostavi psihijatrijskog diskursa na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Otvaranje arhiva današnje Klinike za psihijatriju Vrapče (ali i listanje ostalih dokumenata toga vremena poput onih koji su regulirali Zavod za umobolne ili glasila *Liječnički vjesnik*) bilo je, čini

se, jednako inspirativno autorima Mislavi Bertoši i Tvrtku Vukoviću kao i Vinku Korotaju Drači. Bertoša i Vuković osvještavaju poznavanje Dračina doktorskoga rada u uvodnome dijelu i pritom čine potreban znanstveni pozdrav kolegici povjesničaru, ali i nužno ograđivanje od mogućih preklapanja. Kako i sami autori napominju, njihov je metodološki pristup ponajprije filološki, književnoteorijski i semiotički, dok je Dračin ojačan konstruktivističkom školom psihijatrije, poviješću emocija i kulturnom poviješću psihijatrije, mada su tematska dodirivanja

očigledna, a zaključci „(gotovo) jednaki” (14). Bertošina i Vukovićeve knjiga plod je petogodišnjih istraživanja provedenih od 2015. do 2020. u sklopu projekata *Nenormalni u hrvatskoj kulturi i književnosti na prijelazu 19. i 20. stoljeća* voditelja Tvrtka Vukovića te *Diskurs o nenormalnosti na prijelazu 19. u 20. stoljeće: lingvokulturološki aspekti* voditeljice Mislave Bertoše. Sastoji se od šest većih poglavlja, pokatkad domišljato naslovljenih, iz kojih se već može naslutiti metodološki aspekt, korpus slučajeva kao i kontekstualizacija. Posebno je zanimljivo bilo promotriti prenesene izvorne dokumente koje su autori istraživali, smještene na unutrašnjosti korica knjige, što automatski navodi na pretraživanje navedena korpusa koji čine npr. *Izveštaj proračunskoga odbora o zemaljskoj ludnici u Stešnjecu, 1880. godina, Povijesti bolesti (1879–1930), Zakonski članak o ustrojenju javne ludnice za obseg kraljevine Hrvatske i Slavonije*, 28. 11. 1873.

Osim korpusa koji je zajednički trima autorima, čitatelju namjerniku napomenimo još samo da je oba istraživačka rada natkrilio neizostavni Michel Foucault. Međutim dok će se Drača više osvrtni na Foucaultovu *Povijest seksualnosti* kako bi se posvetio slučajevima „histerizacije” ženskih tijela, kod Bertoše i Vukovića Foucaultova je

teza da se „normalizacija društva provodila, između ostaloga, proizvodnjom kategorije abnormalnih” vrlo često početna točka od koje se upućuju suptilne kritičke strelice buržoaskom kapitalističkom društvu koje je kulisa novoj znanstvenoj disciplini u nastajanju – psihijatriji. Obilato potkrijepljeni referiranjem poglavito na Foucaultove zaključke o uspostavi psihijatrijskoga diskursa kao još jednoga oblika motrenja, reguliranja i izvlačenja profita iz života pojedinca u modernom kapitalističkom društvu u nastajanju (konkretno se misli na 19. st. pa nadalje) posebice su treće i četvrto poglavlje. U tim dvama poglavljima ilustrativni su ili simptomatični slučajevi Miloša Krpana i Petra Gabrića čije se dijagnoze paranoje, odnosno „moralne ludosti s osobitim obzirom na patološki spolni nagon” koriste kako bi posvjedočile o tadašnjoj potrebi u znanstvenoj zajednici da se s jedne strane psihijatrija ustanovi kao jednakovrijedna znanstvena disciplina drugim granama medicine, ali i da se disciplinira pojedinac koji se klasificira društveno opasnim. Kako primjećuju autori, jezik psihijatrije postaje moćniji od jezika prava, međutim on vrlo često u ono doba još nije znanstveno utemeljen nego pleše „terminološki šamanski ples” (23) između eugenike, teorija hereditarnosti, degeneracije, čime upravo uspostavlja biopolitičku moć

nad životom populacije, tj. normalizaciju i discipliniranje ljudskoga tijela. Obojica su navedenih, dakle i Krpan i Gabrić, u ponašanjima za onodobno društvo u najmanju ruku nepodobni. Prvi nije proglašen ludim, ali je njegov otpor prema okvirima tadašnjeg građanskog društva u vidu čitanja, pisanja i odlaska u inozemstvo ili primjerice ideja o društvenoj jednakosti te preziranja Crkve proglašen abnormalnim. Drugome je pak dijagnosticirana „moralna ludost”, ali ne u svrhu liječenja, nego očuvanja sigurnosti zajednice. Njegova sklonost devijantnoj mahnitosti nije bila kažnjiva, ali je ugrožavala život „uže mu obitelji i njezina neposredna okruženja” (95). Naslanjajući se na Foucaultovu tezu da obitelj plaća svoju ulogu imenujući one koji su ljudi, autori primjećuju kako je u ono doba odlazak u Zavod često bio zadnje rješavanje nediscipliniranih članova obitelji, ali još češće ekonomska olakšica za prazne džepove. Tako psihijatrija s jedne strane obećava prepoznati budućnost ludila ili socijalnu opasnost, a s druge je strane učinkovitija od represije jer ispravlja sve vidove nenormalnosti. Točnije, može buntovnika osposobiti za rad, što je buržoaskom kapitalističkom društvu opsjednutom „proizvodnjom, pohranom i trošenjem energije” (101) konačan cilj.

Peto je poglavlje posvećeno semiotičkom pristupu, oprostorenju tzv. moralnih karijera pacijenata, prilikom čega se detaljno uspostavlja i razlaže odnos arhitekture i medicine. Autorima je stoga najviše koristila *Osnova za gradjenje ludnice u Zagrebu* iz 1874. iz koje se zaključuje o odabiru paviljonske izgradnje Zavoda, što je bio srednji odabir između britanskih i francuskih modela gradnje, prilikom čega prvi vodi računa o udobnosti, a potonji naglašava boravak u Zavodu kao konstantan *work in progress*. Označavanje Zavoda kao heterotopije devijacije još je jedno autorsko podsjećanje čitatelju na nadzorni element Zavoda. Panoptički dojam upotpunjuje niže osoblje koje u svakom trenutku može dojaviti ravnatelju o ponašanju pacijenata, no ipak ravnatelj isključivu ovlast ima samo u slučaju uskrate hrane pacijentu. Prostor je Zavoda organiziran tako da osigurava očinsku ili filantropsku ulogu ravnatelja, odnosno psihijatra, ali i da utječe na uspon, odnosno pad moralne karijere pacijenta. S obzirom na to kako se ponašao, pacijent je mogao biti premješten iz jednoga paviljona u drugi, ali je isto tako mogao biti nagrađen ili kažnjen. Nabrojimo samo neke od metoda kako bismo oslikali tadašnje principe liječenja ili „lječidbe”: stavljanje pijavica,

povoja, upotreba klistira, puštanje krvi, kupanje kao terapija, nasilje prema pacijentima, npr. prisilne kupelji ili puštanje krvi stavljanjem rogova (kupica), prisilno hranjenje, prisilni tjelesni pregledi i stavljanje povoja (159).

Šesto je poglavlje punokrvna filološka analiza psihijatrijskih dosjea u kojima, kako napominju autori, Foucault vidi još jedno sredstvo opresije jer naime oni nikada ne nude pacijentovu perspektivu, tj. ne nudi se pacijentova zapisana riječ. Kako bi adekvatno opisali elemente dosjea koji su imali ustaljenu formu, autori posežu za De Certeauovim terminima strategije i taktike da bi opisali komunikaciju između psihijatra i pacijenta. Psihijatri se dakle služe strategijama poput depersonalizacije, a pacijenti taktikama poput šutnje, negiranja, viktimizacije, odbacivanja autonomnosti i izravnih razgovijetnih odgovora (181). Ilustrativan je primjer korištenja strategija i taktika slučaj Kate Duković, pacijentice kojoj je dijagnosticirano nekoliko različitih oboljenja, poput ne-uma ili mentalne shizofrenije, a postoje znaci da je zasigurno bolovala od PTSP-a te da je vrlo vjerojatno bila u istospolnom odnosu. Analizom njezinih dosjea autori zaključuju o čitavom psihijatrovu procesu rekontekstualizacije iskaza Kate Duković, točnije njezinih taktika, ponajprije tematske šutnje. I u

ovom se poglavlju tako psihijatrijski diskurs ponovo uspostavlja kao nadmoćan, ali se postavlja pitanje što lingvist ili filolog može činiti s tekstovima u kojima je naznačena konverzacijska ili tematska šutnja? Autorski su zaključci u tom smislu vrlo inspirativni ne samo za filologe, nego i za psihijatrijsku struku, ali i sve one koji se bave traumom i izlječenjem traumatskih iskustava kao i za historiografe. Šutnja se u ovom poglavlju naime uspostavlja kao jedan oblik govornog čina, što omogućuje uvid u označiteljski lanac kojemu očito nedostaje karika poput leksikaliziranosti ženske istospolne orijentacije ili seksualnog napastovanja, a koja je zamijenjena nekim slabijim značenjskim nitima. U slučaju majke Kate Duković i njezina odnosa prema kćerinu „slučaju” „biti silovan” tematskom je šutnjom zamijenjeno u „duševno oboljeti”.

U sedmom poglavlju dolazi do konačnog sljubljanja psihijatrijskoga i pravnog jezika u sintagmi „forenzička psihijatrija”. Iznova se na nekoliko primjera vještačenja psihijatra Žirovčića govori iz fukoovske perspektive o uspostavi tadašnjega psihijatrijskog diskursa kao nadzirućeg mehanizma. U nešto se oštrijem obliku forenzičku psihijatriju ocjenjuje kao „groteskni i zastrašujuć tip diskursa nastao uzajamnim cijepljenjem medicine, kriminalistike i legislative” – riječ

je o promjeni kojom se visina kazne određuje više s obzirom na težinu samog zločina, nego s obzirom na karakter zločinca, njegov moral, način manifestacije nagona ili životne navike (239), prilikom čega se nužno nameće neko daljnje interdisciplinarno proučavanje takvih slučajeva koje bi obuhvatilo pravnu i psihijatrijsku perspektivu, ali i tadašnje reakcije javnosti u medijima (ako su zabilježene).

Za usporedbu, 2017. objavljen je članak upravo o „moralnoj ludosti” i začecima govora o poremećajima ličnosti u Engleskoj i Francuskoj na kraju 19. st., a za primjere su uzeti ondašnji slučajevi femicida, prilikom čega su muškarci koji su počinili vrlo nasilna ubojstva i njihovi branitelji pledirali „moralnu ludost”. Engleska je javnost negodovala na smanjivanje kazni u korist ubojica, što je izravno utjecalo na polagano odbacivanje te sintagme i u psihijatrijskom diskursu (Jones 2017). Treba dakle istaknuti da se Bertoša i Vuković odlučuju za primjere pacijenata u kojima nije bilo naznaka kaznenih djela kakve maločas navedoh, nego za incidentne pojave koje upućuju na jačanje psihijatrijskog diskursa koji lagano postaje još jedan oblik institucionaliziranog nadziranja ljudskoga ponašanja pod egidom brige o zdravlju podjednako pojedinca i društva.

Osim što zainteresirani čitatelj saznaje puno o stanju tadašnjega buržoaskog kapitalističkog društva u nastajanju, dobio je i uvid u stanje obiteljske zajednice koja je načeta neimaštinom, ali i stalnom opterećenošću time kako se prikazuje u javnosti. Svaka naznaka abnormalnoga, degeneriranoga ponašanja prepušta se na brigu očinskoj figuri psihijatra u Zavodu da bi se kasnije „poboljšani supruzi predali na revers”. S jedne strane knjiga dakle može biti vrlo inspirativna, pogotovo u daljnjim proučavanjima uspostave odjela forenzičke psihijatrije, grane koja u posttranzicijskom i postmodernom društvu postaje masovno popularna kroz razne oblike ekraniziranja i dramatizacije, što psihopatoloških slučajeva primjerice serijskih ubojica što suđenja u kojima glavnu ulogu nose upravo forenzički psihijatri. S druge pak strane otvara mnoštvo dodatnih tema i pitanja koje se tek najavilo, poput razumijevanja književnosti kao tekstualnoga otiska, doduše nikad do kraja čitljiva, psihičkih i socijalnih semiotičkih procesa vremena (41), što pritom upućuje čitatelja na ponovljena ili dodatna čitanja nekih djela modernističke hrvatske književnosti kao što su navedeni *Veliki grad* Nehajeva, Leskovarove *Katastrofe*, Kamovljeve opus ili *U žutoj kući* A. G. Matoša, a koja bi bila obogaćena

znanjem iz prikazane knjige. Zbog filološke, književnoteorijske i semiotičke metodološke podloge *Lov na degenerike* cilja na široku publiku, pri čemu potvrđuje sve navedene

discipline kao one koje se bave uvijek aktualnim temama, ali i one koje mogu reaktualizirati stara pitanja ili probleme i, dapače, otvoriti nova, pa čak propitati i vlastite alate.

Gabrijela Puljić



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



VESNA, KOJU NISTE UPOZNALI

(Tvrтко Vuković, *Tjeram krdo riječi*, Stilistika.org, Zagreb 2023)

Obim pjesništva Vesne Parun obrnuto je proporcionalan stupnju njegove (ne)čitivosti, kao i kult njezina lika i djela u odnosu na razumijevanje njezinih stihova. Budući da je pisanjem pokrila gotovo pola dvadesetog stoljeća, koliko je bila suvremeni- ca generacija, poetika, političkih prevrata i mijena književnog ukusa, toliko ih je i ispratila. Ona je jedino žensko ime koje nadilazi grupacije okupljene po bilo kojem ključu i čini se da je jedina Vesna čije je ime u svijesti čitatelja nepogrešivo sraslo sa zlarinskom pjesnikinjom (a ne, recimo, s Bigom ili Krmpotić). Pa ipak, studija Tvrćka Vukovića

Tjeram krdo riječi otkriva nam jednu posve drugu (uzbudljiviju?), novu (staru?), inovativnu (smjelu?) Vesnu Parun, majstoricu jezika i retoričkog stroja pjesme.

Knjiga je nastala na temelju predgovora *Izabranim djelima* koje je autor priredio za dvosveščano izdanje Matice hrvatske u ediciji *Stoljeća hrvatske književnosti*, nasljednici klasika *Pet stoljeća hrvatske književnosti*. U trima poglavljima i jednom problemski izdvojenju, jer je posvećeno antologijskom djelu za dječji uzrast *Mačak Džingiskan i Miki Trasi*, Vuković prati retoričke operacije pjesničkih tekstova i

razbija mit o spontanosti, naivnosti, neposrednosti, autentičnosti, proživljenosti... niz bi se mogao nastaviti imenicama koje imenuju bića, stvari i pojave srca (a ne pisma): „Njezina je pjesnička poetika poetika transgresije i transformacije neposrednosti; sve čvrsto i neposredno tu se pretvara u metaforičku, tropološku izmaglicu” (15). Vuković ispituje rad metafore i drugih retoričkih figura u poeziji Vesne Parun, idući tako ukorak s njezinom ambicijom („lovom na metafore”, kako se sama izrazila), ali se time jednako tako i istovremeno razilazeći s književnim povjesničarima. Naime od Paruničine prve zbirke *Zore i vihori* (1947) Vuković uočava da je neotklonjiva transgresija koja pokreće retorički stroj njezinih stihova predstavljala provokaciju kako za socrealističku kritiku tako i za pjesnikinji naklonjene kritičare; zajednička im je netrpeljivost prema višku značenja, odgodi tumačenja i slobodnom (o)kretanju jezika, konstitutivnim oznakama pjesnikinje poetike. Oslanjajući se na dekonstrukcijsku obnovu interesa za figure (napose za katahrezu, metaforu, alegoriju, apostrofu i prozopopeju) u kojoj je prednjačio Paul de Man te postmarksističku reaktualizaciju kantovske estetike u izvedbi Jacquesa Rancièrea, Vuković vraća Paruničinoj poetici zatomljenu moć pjesničkog teksta da mijenja svijet

bivajući to što jest, pjesma. Političnost i etičnost književnog teksta, argumentira Vuković, ne nalazi se u političkom angažmanu pjesnika ili u sadržaju poruke, nego u pridržavanju prava jeziku da ustraje na vlastitoj nepolitičnosti i neetičnosti, makar (ili možda upravo zbog toga) izgledao u očima kritičara, službenog poretka i arbitra ukusa proturječan, neprikladan, pretjeran, revolucionaran, reakcionaran. Ironijom sudbine sreli su se tako na istom mjestu politički i estetički oponenti budući da im jednako smeta retoričnost pjesnikinjin jezika: „Premda je njegova [Franičevićeva, op. a.] kritika, ponajprije zbog tendencioznosti, u suštini promašena, ona je jedno od boljih čitanja modernističnosti pjesnikinjinje lirike; modernističnosti čiji je potencijal očito bio takav da je u policijskom poretku Federativne Narodne Republike Jugoslavije procijenjeno kako može djelovati politički subverzivno” (17).

Važan pomak u recepciji Paruničina opusa poduzima autor kada primjećuje da se modernost njezine pjesme ogleda ne u pridruživanju novih značenja starim označiteljima – primjerice sraščivanju esencije ženskog uz nevino, neposredno i neobuzdano – nego u pokretanju *perpetuum mobile* retoričkog stroja: „dehijerarhizacija tema, motiva, iskaznih modusa, kompozicijskih formi, vrsta stiha, strofe, svjeto-

nazorskih i filozofskih polazišta, ta ustrajna i neuništiva prisutnost jednakosti svega što izlazi na scenu teksta i nakratko omogućuje vladavinu neprikladnog” (20). Jedina stalnost Paruničina pjesništva jest mijena ili preobrazba, i u tome je pogledu srodnica Anke Žagar: „Riječ je o poetičkom načelu koje u fakturi pjesama, ciklusa i zbirki zahvaća gotovo sve, od formi stihoa i strofa do tema, motiva, ideja, svjetonazora i identiteta. Pritom lirski svijet i njegovi protagonisti redovito nastaju kao plod ustrajnih metaforičkih preobrazbi. Suočen s tim tipom tekstualnosti, čitatelj može osjetiti znatizeljju, nelagodu, ali i frustraciju jer onkraj sebe sama figurativni jezik pjesme nema nikakva jasno razlučiva smisla” (21). „Jasno razlučiv smisao” odnosi se, dakako, na konvencionalno značenje uspostavljeno u svakodnevnoj komunikaciji i dominaciju referencijalne funkcije. Parun pak, kako ustrajno pokazuje Vuković na primjerima pjesama iz *svih* pjesničkih faza i zbirki, opetovano osujećuje takve tumačiteljske pothvate, pa je iz te vizure primjena teorije otklona u čitateljskoj praksi posve promašena jer će nužno, u gorem slučaju, proizvesti esencijalizam (oslonjen na biografizam ili kontekstualno tumačenje), a u boljem „nelagodu, ali i frustraciju”.

U poglavlju naslovljenu „Ljubavi budi pjesma” autor problematizira Paruničino ljubavno pjesništvo, po kojem i jest stekla status velike pjesnikinje te nadopunila popularnu predodžbu o pjesniku kao senzibilnom pojedincu rodnim oznakama kao što su osjećajnost, nesebičnost, bezuvjetna predanost itd. Analizom antologijske pjesme „Ti koja imaš nevinije ruke” iz *Crne masline* i „Zlato” Vuković se hvata ukoštac sa žilavom navadom akademske i neprofesionalne kritike da ljubavno pjesništvo tumači ekspresivistički, odnosno kao autentično pjesnikovo svjedočanstvo o vlastitim ljubavnim jadima. Međutim, počevši od trubadurske poezije, ljubavna je lirika oduvijek bila i ostala žudnja za jezikom, potraga za prikladnim figurama (riječ *trubadur*, uostalom, na provansalskom potječe od glagola *trobar* – pronalaziti pjesničke figure), natjecanje u vještini iznalaženja što efektivnijih jezičnih figura. Ljubavna žudnja stoga nije ništa drugo do žuđenje za jezikom, održavanje žudnje na životu zahvaljujući konstitutivnom izmaknuću objekta žudnje. Svjestan je autor da je baš ljubavna poezija sklisko tlo za tumače, pogotovo kad zaborave na njezinu suštinsku figuralnost, pa svoje izlaganje povremeno organizira kao zamišljeni dijalog s tvrdoglavim sugovornikom, preduhitruje niz

pitanja koja bi mu se mogla uputiti i iznosi naglas dvojbe u tumačenju figura ne bi li zatim pokazao kako je pjesma događaj jezika i da svi pokušaji tumačenja samo odvlače od bjelodane i banalne, ali odviše zanemarene scene, odnosno obrtanja retoričkog stroja. Figure zahtijevaju tumačenje i čitanje, ali moramo biti svjesni, ustrajno će autor, da se njihovim zauzavljanjem i interpretacijom značenje zamrzava – u slučaju antropomorfizacije, doduše, ta je privremena i kontingentna gesta nepovratna. Najbolje se to vidi po antropomorfizaciji lirskoga glasa – jednom kad se prozopopeji, figuri davanja lica onome što lica nema, dodijele ljudska svojstva poput glasa, osobnosti, lica, tropološki rad figura zaustavlja se na osobi autora. Međutim kako „jezik pjesme nije samorazumljiv i transparentan medij, a značenja koja posreduje višeznačna su i neusuglasiva s autorskom intencijom” (37), najviše što u čitanju lirike možemo jest opisati rad tog jezika, umjesto da ga se opstruira ili osiromašuje svođenjem na jedno tumačenje. U tom je smislu osobito instruktivno autorovo čitanje pjesme „Ti koja imaš nevinije ruke” kao autopoetičke pjesme: umjesto da je sagledava na obzoru autoričina privatnog života ili romantičarske ekspresivističke ideje o izljevu snažnih emocija riječima, on je motri kao performa-

ktivni čin proizvodnje žudnje jezika za jezikom: baš zato što je konačni objekt žudnje trajno uskraćen, taj manjak pokreće žudnju: „Kao što nastojanje lirskog subjekta da što preciznije iskaže prirodu odnosa prema vlastitom objektu žudnje završava u retoričkim zaobilaznicama, tako se i čitateljska žudnja da se što više približi smislu pjesme uvijek premješta drugdje” (40).

Poglavlje „Odrežani jezik” posvećeno je satiričkom pjesništvu. I ovdje valja imati na umu dosljednost polazišta od kojega kreće Vukovićeva analiza: „Satira Vesne Parun se *događa* – u smislu da nije puka reprezentacija smiješnoga, nego je komični čin koji nastaje različitim tropološkim obratima, prekoračenjima i sudarima” (46). Prevratnički potencijal takva pjesništva ne leži nužno u otvorenoj kritičnosti – dapače, Parun iskorištava tradicionalne vrste poput basne, vica, epigrafa, alegorije itd., redom nastale u okrilju narodne smjehovne kulture, kako podsjeća Vuković na Bahtina, i u rukama potlačenih, obespravljenih ili po kojoj drugoj osnovi nemoćnih pojedinaca. Meta su joj anomalije u društvu, no autor se ne upušta u polemike s pjesnikinjnim stavovima, nego još jednom ističe figuralnost jezika pomoću kojega njezine satire pogađaju metu kritike proizvedeći pritom i humor i odmak od okoštalih struktura domi-

nantne kulture i politike; paradoks, alegorija, kalambur, zeugma itd. učinkoviti su alati za proizvodnju humora jer tropološkim okretom, da se poslužimo izrazom filozofkinje Alenke Zupančič, „ubacuju uljeza” u poredak, redosljed, uređenost, i to tako što aktiviraju njihova zaboravljena ili prešućena značenjskog dvojnika. Ako „humoristični tekstovi Vesne Parun u cjelini pokazuju težnju prema tome da sudjelujući u instituciji književnosti budu njezina komična transgresija” (52), tada oni djeluju i tako da humorom iznutra pomiču granice književnosti prema van osvajajući sve više izvanknjiževnog diskurza, remeteći uspostavljene granice prihvatljivog u književnom izrazu, a time posredno djelujući i na reartikulaciju političkih izbora i subjekata, njihovu vidljivost i relevantnost. Drugim riječima, isti onaj rizik u jeziku položen u figure kojim je Parun izazvala negativnu pozornost socijalističke kritike investiran je i u njezino satirično pjesništvo – jezik ne može predvidjeti kakve će učinke proizvesti: promjenu, uvredu, olakšanje, kratkotrajnu zabavu ili nešto sasvim drugo, no posao kritičara, kako uvjerljivo pokazuje Vuković, nije da skrbi o tome.

Poglavlje koje se meni čini barem jednako poticajnim kao i prethodna, premda se bavi dijelom autoričina opusa namijenjena djeci, ima

zapravo najmanje veze s Vesnom Parun, a to je poglavlje kojim se knjiga zaključuje i u stanovitom joj smislu ne pripada, kao da „visi” u odnosu na ostatak knjige (tomu u prilog govori naslov – „Appendix: Kako pišu mačke?”). U njemu se autor pozabavio Paruničnim djelom za djecu *Mačak Džingiskan i Miki Trasi* dosljedno slijedeći pitanja postavljena odrasloj publici, naime o performativnosti jezika, retoričnosti teksta i političko-etičkim posljedicama. Poticajnost vidim u ozbiljnosti kojom Vuković pristupa literaturi za djecu, bez predumišljaja ili agende o tome što bi tekst za djecu mogao djeci reći, a što im poručiti. Budući da se upravo u tom raskoraku između priče i forme zbiva koješta teorijski i političko-etički nepredvidljivo, jako je zanimljivo autorovo kolebanje u pogledu žanrovske pripadnosti. Na više mjesta kurzivom se ističe da je riječ o romanu (u stihovima), ali ta se odrednica izmjenjuje s jednako zastupljenom basnom i poemom. Sve se odrednice potom nastoje objediniti pod čudnim nazivom „basnovite stihovane poeme”. Valja napomenuti da sve te žanrovske oznake autor preuzima od Dubravke Zime i Marijane Hameršak, a on se pak priklanja poemi. Paruničino djelo međutim od poeme udaljava polifoničnost i razgranata fabularnost, a od romana naglašena mitotvornost, bliska Ovidijevim

Metamorfozama. Kako se radnja odvija uglavnom na šibenskom i zadarskom arhipelagu, autorica stvara osebujujan umjetnički tekst, autorski mit, tumačeći na bajkovit način floru i faunu u prvom redu otoka Zlarina. Čini mi se da su politički i etički ulozu uvelike ovisni o tome u kojem ga žanrovskom ključu (i mi i djeca) čitamo.

Knjiga je objavljena na mrežnim stranicama Stilistika.org i utoliko je podjednako i dostupna i nedostupna; naime dostupna je svima onima koji za nju znaju, a kako bi se organizirale promocije elektroničke knjige da za nju dozna više ljudi, o tome će možda pričati mačke.

Andrea Milanko



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



TRI PRESLOVLJENA IZDANJA SENJSKE TISKARE

(Ivana Eterović i Juraj Matej Kovač [ur.], *Naručnik plebanušev, Senj 1507. Latinički prijepis glagoljskog izvornika*, FF press, Zagreb 2023; Mirjana Crnić Novosel i Ivana Eterović [prir.], *Mirakuli Slavne Deve Marije (Senj, 1508.)*. *Latinička transliteracija sa studijom i popratnim tekstovima*, Institut za hrvatski jezik, Zagreb 2023; Ivana Eterović i Juraj Matej Kovač [ur.], *Meštrija dobra umrtija s ritualom, Senj, 1507./1508. Latinički prijepis glagoljskog izvornika*, Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Zagreb 2024)

Znamenitu glagoljsku tiskaru u Senju, najstariju pouzdano poznatu hrvatsku tiskaru, utemeljio je senjski kanonik Blaž Baromić (Vrbnik, nakon 1440 – Senj, nakon 1505), a djelovala je, koliko je poznato iz podataka u njezinim sačuvanim izdanjima (u incipitima i kolofo-nima ako su se sačuvali), na kraju 15. i na početku 16. stoljeća. U njoj je, u suradnji vrlo sposobnih i obrazovanih suradnika – prevoditelja, priređivača, slagara, tiskara,

korektora – otisnuto, koliko se danas zna, sedam knjiga: liturgijskih i drugih crkvenih priručnika te djela nabožne književnosti. Zbog grupiranja sačuvanih izdanja oko nekih godina, rad senjske tiskare dijeli se u literaturi u dvije faze. U prvoj fazi (1494–1496), koja još pripada razdoblju inkunabula, otisnut je misal rimskog obreda (tzv. *Misal po zakonu rimskoga dvora*), poznat kao *Senjski misal* (1494) i ispovjedni priručnik *Spovid općena* (1496).

Drugoj fazi (1507–1508) uz knjige koje se predstavljaju ovim prikazom pripadaju još i nabožnoknjiževno djelo *Transit svetoga Jerolima* (1508) te zbirka korizmenih propovijedi *Korizmenjak* (1508).

U uvodnim tekstovima triju priređenih djela saznajemo detalje o nastanku izvornika (ukoliko im je sačuvan kolofon), o sačuvanim primjercima, njihovim pronalazačima i istraživačima ako ih je bilo. *Mirakule* su priređivačice i istražile s jezikoslovnoga gledišta, pa je izdanju pridružena jezična studija. Uvodni tekstovi, kao što je običaj, popraćeni su objašnjenjem načela preslovljavanja na latinicu i postupanja s pogreškama, koje su u glavnom tekstu ispravljene, a izvorni oblik donesen je u bilješki. Izdanja su priređena u okviru projekta *Istraživanja jezika i pisma glagoljskih neliturgijskih tekstova*, koji se pod vodstvom Ivane Eterović od 2021. godine provodi na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, na Katedri za staroslavenski jezik i hrvatsko glagoljaštvo Odsjeka za kroatistiku. Tekst *Mirakula* transliterirale su priređivačice, a na transliteraciji ostalih dvaju izdanja radili su studenti Odsjeka za kroatistiku. Preslovljeni tekstovi svih triju izdanja dostupni su i u elektroničkoj inačici, što valja posebno pozdraviti.

Naručnik plebanušev jedini je poznati hrvatski prijevod latinskog

djela *Manipulus curatorum*, čiji izvornik potječe iz 1333. godine, a autor mu je Guido de Monte Rocherii (Rotherii). Kao priručnik koji tumači sakramente, *Naručnik* je bio nenadoknativa pomoć svećenicima u obavljanju svakodnevne pastoralne službe, pa ne čudi velik broj njegovih prijepisa i tiskanih izdanja u Europi do 1500. godine, a zbog svoje se važnosti naziva i predtridentskim katekizmom. Njegovo je senjsko izdanje sačuvano u sedam primjeraka. Opširan kolofon izvještava o priređivačima i okolnostima u kojima je djelo nastalo, a dodatne podatke daju incipit i posveta djela. *Naručnik* još uvijek nije dovoljno istražen, a jedini je istraživač koji se dosad posvetio njegovu jeziku Johannes Reinhart (1998), ustvrdivši da je napisan na čakavsko-crkvenoslavenskom amalgamu i naglasivši njegovu veliku važnost za povijest teološke i pravne terminologije. Osim za temeljito filološko istraživanje *Naručnik* nudi građu i za komparativna liturgička istraživanja i slično.

Izdanje *Mirakuli Slavne Deve Marije* najvažnija su hrvatska zbirka iz bogata žanrovskog kompleksa popularnih legenda o Bogorodičnim čudesima, prijevod talijanskoga izvornika *Miracoli della gloriosa Vergine Maria*, i to njegove skraćene verzije pod nazivom *Il libro del Cavaliere* mletačke redakcije.

Izdanje je sačuvano u pet primjeraka od kojih je samo jedan, onaj iz Britanske knjižnice u Londonu, potpun i sadrži kolofon. Prvi filolog koji je objavio podatke o *Mirakulima* bio je Ivan Berčić. Osim o Berčićevu otkriću priređivačice u uvodnom poglavlju govore o sačuvanim primjercima, njihovoj povijesti i izdanjima (I. Milčetić, R. Strohal) te o dosadašnjim istraživanjima, među kojima je najiscrpnije ono kojim je Ivanka Petrović (1977) smjestila senjske *Mirakule* u književnopo- vijesne vremenske i prostorne koor- dinatne. Drugo poglavlje, „Jezik *Mira- kula* u dosadašnjim istraživanjima”, upoznaje nas s pogledima filologa (I. Berčić, T. Maretić, I. Milčetić, R. Strohal, A. Nazor, A. Kruming) na jezičnu okosnicu izdanja, za koju se svi slažu da je čakavska. Jezik *Mirakula* sumarno je opisala Anica Nazor (1971) u okviru opisa jezika svih neliturgijskih izdanja senjske tiskare, prijevodnu analizu podastrla je I. Petrović (1977), a jezičnu ana- lizu u kontekstu dodira čakavskoga s crkvenoslavenskim, talijanskim i mletačkim donijele su Mirjana Crnić i Nina Spicijarić Paškvan (2012). U jezičnom opisu priloženom ovom izdanju priređivačice su se temeljito posvetile fonologiji i morfologiji teksta *Mirakula*, zaključivši kako preteže čakavština (književne sti- lizacije), i to kao rezultat svjesne odluke priređivača, uz primjese

crkvenoslavenskoga i ostalih idioma očekivanih s obzirom na prostor i vrijeme nastanka prijevoda (talijanizmi, mletacizmi i sl.). Ovim su istraživanjem autorice nastavile temeljito istraživanje jezika svakoga pojedinog senjskog neliturgijskog izdanja, koje se provodi na nave- denom fakultetskom projektu, a kakvo dosad poznajemo samo za *Korizmenjak*, koji je nizom radova opisao Boris Kuzmić (2000, 2001, 2002, 2003, 2004, dva rada iz 2008).

Izdanje *Meštija dobra umrtija s ritualom*, za koje zbog nesačuvana kolofona nije poznato točno vrijeme tiskanja, ujedinjuje dva različita, ali funkcionalno i sadržajno povezana dijela. Prvi dio (*Meštija dobra umrtija*) prijevod je popularnoga srednjo- vjekovnog djela *Ars bene moriendi*, koje u raznim inačicama donosi upute vjerniku kako se pripremiti za smrt, dok drugi dio, u filologiji poznat i kao *Senjski ritual*, sadrži ritualne tekstove (različite katoličke obrede i blagoslove). Kako su sadržaj i namjena dvaju dijelova različiti, tako su oni pisani različitim jezičnim stilizacijama. Prvi dio napisan je starohrvatskim, čakavskim, a protkan je crkvenosla- venskim jezikom, dok je drugi dio, obrnuto, pisan crkvenoslavenski, ali s izrazitijim čakavskim elementima nego što je to uobičajeno za druge hrvatskoglagojske liturgijske tekst- ove (a opet, uobičajeno za senjska liturgijska izdanja). Zbog toga će ova

građa zasigurno biti podjednako zanimljiva i vrijedna kroatistima i paleoslavistima. Priređivači osobito ističu leksičko blago *Meštrije* koje, zbog neobrađenosti, dosad još nije ušlo ni u jedan povijesni rječnik hrvatskoga jezika. Budući da je poznat latinski izvornik djela, moći će se istraživati način prevođenja, samostalno i u usporedbi s prijevodima na ostale europske jezike. Nadalje, moći će se proširiti i književnopovijesna i kulturološka istraživanja *Meštrije* koja su dosad provedena samo djelomično, a započela ih je M.-A. Dürriegl (1998). Osim filološki, građi *Meštrije* može se zbog intrigantne teme pristupiti i s gledišta drugih društveno-humanističkih znanosti (filozofije, sociologije, psihologije, antropologije, etnologije, teologije, historiografije, kulturologije) te medicine, a složenost teme upravo priziva interdisciplinarni pristup. Drugi, ritualni dio djela bit će osim filolozima posebno zanimljiv teolozima (povjesničarima liturgije), s obzirom na to da se senjski *Ritual* sadržajno ne podudara ni s jednim ritualnim tekstom poznatim iz hrvatskoglagoljske tradicije, kako je utvrdio Josip Tandarić (1979, 1980, 1981). Tandarić je istaknuo dvije bitne značajke senjskog *Rituala*: najstariji je tiskani ritual na Zapadu i nema izravna uzora, nego je – budući da glagoljaši nisu imali zaseban ritualni priručnik – rezultat ukupne tradicije glagoljaškoga rituala (čija starina u

nekim blagoslovima seže do staroslavenskoga *Sinajskog euhologija*). Danas su poznata samo dva primjerka *Meštrije s ritualom* i oba su nepotpuna. Jedan se čuva u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu, a drugi, potpuniji, u Berčićevoj zbirci u Ruskoj nacionalnoj knjižnici u Sankt-Peterburgu. Izdanje je priređeno prema zagrebačkom primjerku, a dijelovi koji mu nedostaju objavljeni su prema ruskom primjerku u zasebnu radu (Eterović i Kozak 2023).

Objavljena djela ponajprije su namijenjena stručnjacima i znanstvenicima kojima će preslovljenost tekstova na latinicu olakšati istraživanja, prije svega filološka, i to s gledišta dijalektologije i povijesti hrvatskoga jezika (*Naručnik*, *Mirakuli*, *Meštريا*) kao i crkvenoslavenskog jezika (*Ritual*), omogućujući sagledavanje međusobna prožimanja tih idioma, što će sve zajedno pridonijeti poznavanju povijesti hrvatskoga organskog i književnog jezika 16. stoljeća. Još je veći dobitak za istraživače činjenica da je transliteracija objavljena i u digitalnom obliku, što omogućuje pretraživanje, a time olakšava i ubrzava istraživanja te pridonosi točnosti njihovih rezultata.

Uvijek se naglašava, i to s pravom, da su ovakva djela zbog svoje važnosti za hrvatsku kulturnu povijest zanimljiva i široj publici. Pritom treba posebno istaknuti lokalnu zajednicu senjskog pod-

ručja. Grad Senj naime sa svojom bogatom glagoljaškom poviješću već je dugo poznat i prepoznat kao važno glagoljaško središte. Vrijednu sastavnicu te povijesti, kao i hrvatske kulturne povijesti uopće, čini i to što je u njemu već krajem 15. stoljeća postojala prva pouzdano poznata tiskara na prostoru današnje Hrvatske. Senjska sredina itekako je svjesna glagoljaške sastavnice svoje kulturne povijesti i aktivna je u njezinu očuvanju i promicanju, počevši od školskih izvannastavnih sadržaja, preko stručnoga vrednovanja, muzejske interpretacije i prezentacije do javnih događanja poput redovne godišnje organizacije *Dana glagoljice*, kojom prigodom glagoljica izlazi na ulice i prožima gradsko tkivo. Ova izdanja kojima se upotpunjuje niz objavljenih ili za objavljivanje priređenih senjskih tiskovina zasigurno će pomoći Gradu Senju i njegovim kulturnim i obrazovnim ustanovama da nastave s promicanjem glagoljice i dodatno ga unaprijede.

Djela starog tiska, čiji je postanak vezan uz same začetke „crne umjetnosti”, već kao takva predstavljaju veliku vrijednost za svaku

kulturu i pismenost, a posebno kada je riječ o malim jezicima. Budući da su ona tiskana na povijesnom pismu i jeziku, nužno je da se učine dostupnima javnosti i istraživačima. Takve pothvate filologija prepoznaje kao svoje temeljne zadatke i upravo je to svrha izdanja koja su priredili Mirjana Crnić Novosel, Ivana Eterović i Juraj Matej Kovač. Djela *Naručnik plebanušev*, *Mirakuli Slavne Deve Marije* i *Meštrija dobra umrtija s ritualom*, biseri najstarijega hrvatskog i europskog tiskarstva, priređena su ovim izdanjima u latiničnoj transliteraciji uzorno, po pravilima struke. Stoga nema sumnje da će ona ne samo olakšati postojeća istraživanja nego i potaknuti nova. Tekstovi triju izdanja omogućit će uvid u dionicu povijesti hrvatskog jezika koja je prije ovog projekta bila gotovo posve nepoznata. Još veću vrijednost za istraživanje ima digitalno izdanje preslovljenih tekstova, koje ga olakšava i utočnjuje njegove rezultate. Stoga priređivačima i njihovim suradnicima – studenticama i studentima kroatistike zagrebačkoga Filozofskog fakulteta – valja čestitati i zahvaliti što su struci i javnosti podarili ova izdanja.

Sandra Požar



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



MARKOVIĆEVA PALJETKOVANJA

(Ivan Marković, *Bu kaj? Paljetkovanje po privatnim jezicima Vatroslava Jagića, Augusta Šenoje i Antuna Gustava Matoša*, Stilistika.org, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2023)

Monografija *Bu kaj? Paljetkovanje po privatnim jezicima Vatroslava Jagića, Augusta Šenoje i Antuna Gustava Matoša* Ivana Markovića sastoji od sljedećih poglavlja: „Predgovor” (11–12), „Uvodne napomene” (13–20), „O privatnome jeziku Vatroslava Jagića” (21–158), „O privatnome jeziku Augusta Šenoje” (159–194), „O privatnome jeziku Antuna Gustava Matoša” (195–292), „Zaključne napomene” (293–296), „Vrela” (297–300), „Literatura” (301–308) te „O piscu” (309).

Unutar poglavlja posvećenih pojedinačnim privatnim jezicima ponavljaju se elementi opisa i ana-

lize, pa se tako za svakog od navedenih autora daju detaljni biografski podaci (često s kritičkim prikazima dostupne biografske literature), opisi korpusa te analize elemenata privatnih jezika na grafijskoj i fonološkoj razini, zatim morfološkoj, sintaktičkoj te naposljetku razini leksika i odnosa spram kajkavskog.

Međutim na konkretnoj razini analize stvari se ne pokušavaju ugurati u iste ladice, niti se inzistira na praćenju istih grafijskih, leksičkih i gramatičkih rješenja kod dvojice kanonskih književnika i jednog jezikoslovca. Marković ulazi duboko u brojna jezična obilježja tekstova pojedinog autora te opisuje

i komentira sva relevantna obilježja njihovih idiolekata. Dijelom je riječ o momentima koji su dosad bili ignorirani da se ne remeti predodžba o nekoj tronarječnoj simetričnosti u Hrvatskoj i organskom i logičnom razvoju standardnog jezika. Autor svjesno ulazi u stvarnost koja je mnogo kompleksnija od te predodžbe i to čini tako da ga mogu pratiti svi, filolozi i nefilolozi. Tako otkriva brojna kolebanja koja bacaju novo svjetlo na neke normativne elemente koji su se smatrali stabilnima u povijesti jezika, kao što je uporaba povratno-posvojne zamjenice. Stoga bi ovo djelo, između ostalog, trebalo dati i važan impuls u smjeru revizije načela suvremene normativno-savjetodavne produkcije. No prije svega važnost ove monografije vidimo u postavljanju čvrstih kriterija za sadašnju i buduću filologiju te u novim spoznajama glede jezične stvarnosti u vrlo intenzivnom standardizacijskom razdoblju hrvatskoga jezika.

Preciznim i detaljnim radom na tekstovima autor se približava „stvarnom stanju”, a udaljava od simplificirajućih objasnidbenih modela glede društvenojezične situacije u tom razdoblju. U uvodu knjige jasno je navedeno da je u fokusu susret kajkavca s književnom jekavskom štokavštinom, što je, kako piše Marković, tema koja hrvatski standardni jezik prati već

dva stoljeća. U nastavku dodaje još dvije teme do kojih mu je u *Bu kaj?* posebno stalo: mijene koje je hrvatski književni jezik prolazio u drugoj polovici 19. i na početku 20. stoljeća te (između redaka, napominje) pitanje kako je u alternativnoj povijesti hrvatski standardni jezik danas mogao izgledati.

Nemoguće je u okviru jednog prikaza osvrnuti se na sve kvalitete ove monografije, pa ćemo se koncentrirati samo na elemente koji, smatramo, ponajviše odskaču od postojeće produkcije u kroatističkoj filologiji. Sasvim općenito, ova knjiga na dosad neviden način otkriva specifičnosti privatnih jezika velika na hrvatskog jezika i književnosti, jezikoslovca Vatroslava Jagića te pisaca Augusta Šenoa i Antuna Gustava Matoša. Pod terminom „privatni jezik” podrazumijeva se svekoliko izražavanje u korespondenciji s bliskim osobama. Kanonski (književni odnosno jezikoslovni) tekstovi navedenih autora dosad su doduše višestruko filološki obrađivani, no ova monografija prvi put obrađuje svu raznolikost odnosno vertikalnu, horizontalnu i dijakronijsku povezanost izražajnih sredstava ovoga jezikoslovca i dvojice pisaca. Ne može se dovoljno naglasiti važnost ovog zaokreta u hrvatskom jezikoslovlju i filologiji uopće. Naime golema je većina znanstvene produkcije iz povijesti hrvatskoga

jezika dugo bila ograničena na analizu gramatoloških, gramatičkih, slovopisnih, leksikografskih rješenja i prinosa, djelovanje filoloških škola te određivanje stadija u standardizaciji jezika, koji su se često argumentirali selektivnom primjenom poznatih činjenica. Ivan Marković ovim djelom postavlja temelje za filološku metodologiju koja će se temeljiti na autografima i na krajnje kritičnom sagledavanju prijepisa izvornih tekstova i koja će samim time napustiti viziju nacionalnog jezika kao monolitna sustava u kojemu svaka promjena poštuje analogiju i simetriju, i primjena kojeg je apsolutna u nekakvoj zamišljenoj jezičnoj zajednici pismenih.

Već naslov nas upućuje na činjenicu da je riječ o svojevrsnom nastavku jednako važne monografije *O britkosti. Paljetkovanje po 2017.* (Stilistika.org, 2017), a isto se potvrđuje i u opisu knjige. Zajedničko dvama paljetkovanjima je inzistiranje na najsitnijim detaljima pri filološkoj analizi, na prihvaćanju jezične kompleksnosti pisane ostavštine i njezinu inkorporiranju u nove objasnidbene modele. Međutim novo paljetkovanje dalo je iskorak druge vrste. Dok je *O britkosti* proizašlo iz polemiziranja s djelomično tendencioznim i senzacionalističkim iskazima hrvatskih kolumnista i novinara, kojima se autor suprotstavio nepobitnim

filološkim argumentima, ova knjiga nije na taj način reaktivna. Ne suprotstavlja se nečijim konkretnim iskazima, nego prije svega stanju u našoj filologiji koja značajnim dijelom počiva na falsifikatima. Zato se upravo radovima kao što je *Bu kaj?* otvaraju nove šanse. Naravno, iz knjige će moći crpiti svi koji se žele približiti jezičnim biografijama velikih hrvatskih autora i oni koje će zanimati tematizirani odnos kajkavca prema štokavskom standardu. I da tu stanemo, ovo bi bilo važno ostvarenje. No najveći potencijal ovakvog rada je što može i treba poslužiti kao ideal kojem trebaju stremiti sadašnje i buduće generacije filologa. U prvom redu u smislu preciznosti pri istraživanju, tj. principa da se stvar pod svaku cijenu istjera dokraja, ma koliko komplicirala naknadna jednostavna objašnjenja i interpretacije, a u drugom redu u smislu kreativnosti i raskoši u znanstvenom diskursu, koje kronično nedostaje.

Oba se paljetkovanja čitaju kao stilistički i argumentativno vrhunski esejistički tekstovi, raskošni i duhoviti, u njima se autor ne povlači u ime nekog apstraktnog znanstvenog prvog lica množine, pa se na zanimljiv način otvara komunikaciji. *Bu kaj?* se ne obraća samo struci, nego doslovno svakom pismenom i zainteresiranom čovjeku, a čini se da nas sve poziva da budemo (bolji)

istraživači i da sa zaključcima i generalizacijama budemo oprezniji no dosad. Takvom inkluzivnošću i pozivom na dijalog kao da reflektira autore koje je imao u fokusu jer tekstovi svakog od njih sadržavali su upravo tu komponentu, samo realiziranu na različite načine.

Ova monografija još je jedan u nizu iznimnih radova Ivana Mar-

kovića, koji pripadaju samom vrhu kroatističkog jezikoslovlja, i to ne samo suvremenog. Dojma smo da je i opet poduzeo silan napor da krene od nule (umjesto često viđena prežvakavanja jedne te iste teme ili korpusa) imajući na umu da se samo tako mogu otvoriti novi horizonti u kroatističkoj filologiji, pa i humanistici općenito.

Kristian Novak



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



FILOLOG

(Ivan Marković, *Stilovi suvremene hrvatske nogometne kolumne*, Stilistika.org, Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2024)

Djelo *Stilovi suvremene hrvatske nogometne kolumne* objavljeno lipnja 2024. na portalu Stilistika.org na stotinjak stranica donosi jezgrovitu analizu stilskih rukavaca suvremene hrvatske nogometne kolumnistike. Ovaj jezično-stilski ogled dostupan u PDF- i EPUB-inačicama kao i na spomenutom portalu nije jedino autorovo izdanje koje se ondje može pronaći.

Ogled koji je, kako će i sam autor u „Predgovoru” naznačiti, nastao „spletom okolnosti” (Marković 2024: 7) obuhvaća trinaest poglavlja. Jezgru pak ove studije čine poglavlja – njih šest – koja se tiču detaljne analize nogometnih kolumna šesterice različitih autora.

Njoj prethode „Sadržaj”, „Predgovor”, „Uvod” te „Vrlo kratak zalet u prošlost”, a slijedi ju poglavlje „Umjesto zaključka” te „Literatura”, „Vrela”, „Kazalo imena” i autobiografska bilješka „O piscu”.

U „Sadržaju” se jasno uočava opseg knjige, a naslovima poglavlja dade se naslutiti i metodološki pristup klasifikaciji korpusa koji će u „Uvodu” biti rastumačen. Nadalje u „Predgovoru” autor ukratko spomigne okolnosti pisanja knjige te izriče zahvalu.

Prije negoli krene u raščlambu onoga što se naslovom sugerira, pisac će ove knjige najprije u „Uvodu” raščlaniti i sam naslov te time podrobnije opisati predmet

bavljenja svojega ogleđa. Tako će čitatelju jasno dati do znanja kako se u radu razumijeva pojam suvremene kolumne.

Radom je razlučeno šest tipova, stilskih rukavaca nogometne kolumne, a svaki od njih ima svojeg autora koji ga predstavlja. Tipovi proizlaze bilo iz sadržaja kolumne tog autora bilo iz njegova zanimanja: kroničar (Tomislav Židak), fenomenolog (Boris Dežulović), analitičar (Mihovil Topić), trener (Ilija Lončarević), aktivist (Dean Duda), nogometaš (Aljoša Vojnović). Prema takvoj tipologiji načinjeni su naslovi poglavlja, a analogno njima i naziv ovog prikaza.

Osim što navodi pristup kojim se koristio, naslućuje filolog pritom i prigovore koji bi se takvu pristupu mogli dometnuti, no detaljnijim tumačenjem pokazuje i obrazlaže njegovu utemeljenost, što će utvrditi i nadolazećim stranicama knjige. Njih 80-ak tiče se spomenutih šest poglavlja. Nije naodmet spomenuti kako dva poglavlja zauzimaju nešto manje prostora zbog nešto manjeg korpusa. To će i autor u tekstu istaknuti. Ostala se četiri poglavlja protežu na približno jednak broj stranica.

Kad se već dotičemo brojeva, usput budi rečeno, u „Vrelima” će se pronaći 223 jedinice, mahom kolumne obuhvaćene analizom. Kao što je i sam rad objavljen mrežno, a ne u tiskanome izdanju, slično je danas i s kolumnama koje iščezavaju

s papira: premda ima i onih koje se objavljuju u tiskanim medijima, teren je suvremene kolumne mreža, odnosno internet.

Još brojeva. Analiza obuhvaća kolumne objavljene tijekom 20 godina, i to od 2004. pa sve do tekstova objavljenih tek koji mjesec prije objave ovog o kojemu pišemo.

Kolumne starijega datuma (starijega od 2004) poslužiti će autoru kao „vrlo kratak zalet u prošlost” kojim u istoimenom poglavlju naslovnu temu smješta u širi kontekst, povijesni i razvojni, lapidarno iznoseći pred čitatelja kako se to i o čemu nekad pisalo. Dakako, ono što se u tom poglavlju iznosi, i sam autor upozorava, ne predstavlja ukupnost svih načina pisanja o nogometu onoga doba (13). Ipak, takve informacije mogu biti indikator za obilježja suvremene kolumnistike u poglavljima koja nadolaze: čitatelj tako, posebice onaj neupućen, nakon što je pročitao dio negdašnje kolumne i pripadajuće tumačenje o njem, može jasnije uočiti nova obilježja suvremene kolumne, ali i pratiti ona postojeća.

U tom se poglavlju prisjeća dvojice autora – Darka Tironija i Zvonimira Magdića – koji se uzimaju kao reprezentanti kolumne 20. stoljeća. Na sličan način, uzimajući reprezentativne autore, ali uz više detalja nastaviti će se sljedećih šest poglavlja.

U tim poglavljima uočavamo sličan uzorak – najprije se naslovom

iskazuje naziv rukavca kojim se, rekosmo, sugerira ili način autorova pisanja ili njegovo zanimanje. Već u prvoj rečenici taj naslov prestaje biti anonimna te se otkriva ime autora koji stoji iza njega. Uz taj podatak donosi se, ne bezrazložno, godina i mjesto kolumnistova rođenja te, kada to postoji, i smrti. Prvo, godina. Dionici suvremenosti, iako se *suvremenost* nerijetko povezuje s mlađim naraštajima, jesu i stariji i mlađi autori. Stoga se u radu pronalaze suvremene kolumne i šezdesetčetverogodišnjaka i dvadesetčetverogodišnjaka, a različite generacije pokazuju i različit pristup pisanju nogometnih kolumna. Drugo, mjesto. Kako se u radu nastojalo obuhvatiti stilovima što različiti autore, tako se nastojalo, a kod nogometa to može imati velik značaj, zastupiti kolumniste različitog zemljopisnog podrijetla.

Nakon donošenja identiteta koji je skriven u nazivu poglavlja, predstavljene su crtice iz kolumnistova djelovanja: za koju je medijsku kuću pisao ili piše, piše li u tiskanim medijima ili na mreži, govori li na mreži (kada je riječ o *podcastima* i *YouTube*-kanalima), jesu li njegove kolumne uknjižene, piše li tekstove o još kojemu sportu, koliko je toga napisao, koliko od tog broja ulazi u korpus ove knjige; ako je trener, koga je trenirao; ako je igrač, gdje je igrao. I potom se kreće s odlikama pisanja pojedinog autora uzimajući pritom u obzir i poziciju iz koje piše pojedini autor.

Pred čitatelja se u „Uvodu” stavljaju tri mjerila – nogomet, objektivnost i individualnost – kojima će se voditi unutar svakog rukavca i prema kojima će se kolumne raščlanjivati.

Prvo bi se od tih mjerila moglo zvati i *nogometnost* upravo stoga što kolumne sadržajem variraju s obzirom na, ako bi se to moglo tako zvati, količinu zastupljenosti nogometa. Tako se razlikuju oni autori koji pišu ponajprije o nogometnoj taktici te oni koji pišu o svemu oko nogometa, odnosno o onome za što bi nogomet mogao biti povod.

Drugi se kriterij tiče objektivnosti, dočim se treći odnosi na individualnost – zastupa li kolumnist samo svoju poziciju ili je glas kolektiva.

Ta će se mjerila detaljnije razložiti i primjerima dokazati u šest spomenutih rukavaca suvremene hrvatske nogometne kolumne, čime se dobiva mnogo različitih kombinacija.

Tri mjerila ogledaju se u različitim obilježjima. Neka su od njih: ponavljajuće teme, izrazi i konstrukcije karakteristični za pojedinog kolumnista, nostalgичni ton, uporaba urbolektu, razgovornog leksika, žargona, ustaljenih i klišeiziranih fraza, „opisa koji dobro zvuče, a malo znače” (64), vulgarizama, korištenje metafore i ironije, igra riječima, detaljiziranje, eponimizacija, parafraza znanstvene literature i dr. Pritom valja uzeti u obzir i to da čitanje ili barem razumijevanje kolumne ovisi i o upućenosti čitatelja.

U vezi s time osobito su zanimljivi autorski komentari (nerijetko pisani u zagradama), čime ova knjiga povećava svoju pristupačnost čitatelju (osim što je povećava i bivanjem na mreži) s obzirom na to da, računajući s čitateljem koji ne mora biti posve upućen, nekima od tih didaskalija čitatelja implicitno educira. Komentari donose ključeve za shvaćanje, kratka pojašnjenja – jezična i nogometna – upozorenja primjerice na što valja obratiti pozornost, autorove opaske i(li) sugestije ili pak dvojbe.

U radu su spomenuta obilježja, naravno, oprimgjerena, i to dvama načinima: citirani su dijelovi kolumne uvučeni i pisani manjom veličinom fonta ili se unutar teksta kurzivom ističu kraći izrazi. U obama se slučajevima autor poziva na određenu kolumnu određenog autora čije je dodatne informacije moguće pronaći u sustavnome popisu vrela pri kraju knjige. Nerijetko su dijelovi citata istaknuti podebljanim slovima, pa se smanjuje mogućnost pogrešnog uočavanja ili uopće uočavanja onoga na što je autor htio uputiti. I time je ova knjiga čitatelju pristupačna, da ne kažemo *user friendly*.

Primjeri su pomno odabrani, ali nisu jedini koji bi mogli doći u

obzir. Mnogo je drugih autora čije bi kolumne mogle biti predmetom slične analize. Dapače, i sam autor u poglavlju „Umjesto zaključka” navodi oveći popis imena koji ni takav nije konačan.

U spomenutom poglavlju ukratko sabire rečeno iz šest prethodnih i daje poticaje za neka sljedeća. U „Literaturi” donosi 22 bibliografske jedinice, u „Vrelima” njih 10 puta više. Najzad u „Kazalu imena” lako se snaći pri traženju gdje se tko od sportaša, klubova, trenera, autora i dr. spominje u knjizi.

Da parafraziramo i autora samog (14), tko ne zna kako piše Ivan Marković, mnogo mu je toga u ogledu dano. Sposobnost da pojedine izraze uoči i označi ih kao zanimljive, svjedoči tomu da autor raspolaže i nogometnim znanjem te da mu ni nogometni teren nije stran. Riječju, autor živo zapaža, detaljno pretresa i jasno obrazlaže jezik, stil i sadržaj različitih pravaca suvremene hrvatske nogometne kolumnistike.

Reći će Marković (78) da „znamo mnoge profesore jezika i književnosti koji nisu jezično spretni ni asocijativno maštoviti”.

Znamo ipak i one koji to jesu.

Ana Žagmešter



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



NEOBIČAN FESTSCHRIFT, ILI O NESVODIVOM SUVIŠKU TEORIJE

(Davor Beganović, Zrinka Božić, Andrea Milanko i Ivana Perica [ur.],
*Procedures of Resistance. Contents, Positions and the 'Doings' of Literary
Theory*, Palgrave Macmillan, 2024)

Tko god se susreo s potrebom da nekome ne baš posve udomaćenom na polju znanosti o književnosti treba odgovoriti na pitanje što je to književna teorija, svjestan je nezahvalnosti situacije. Jezgrovite definicije poput one Warrena i Welleka – što je određuje kao poddisciplinu koja proučava načela književnosti, njezine kategorije i mjerila – već dugo su nedostatne, a pokušaji da se ta nedostatnost nadvlada gotovo neizbježno odvede potpunom raspršenju bilo kakvih čvrstih odrednica, kao što je to slučaj s Cullerovim tek dijelom ironičnim opisom književne teorije kao „beskonačnog mnoštva

radova o svemu pod kapom nebeskom”. No premda je teorija zaglavila u nelagodnom položaju između uskogrudnosti čvrsto usidrenog identiteta i njegove posvemašnje disperzije, u krugovima domaće znanosti o književnosti jedno se ime desetljećima s njom poistovjećuje više nego ijedno drugo. Predavački i autorski rad Vladimira Bitija za generacije je njegovih studenata, čitatelja i kolega jedna od nesumnjivo prvih asocijacija na književnu teoriju pri čemu ta identifikacija – za razliku od raznih definicija – funkcionira vrlo dobro. Bitijev nastavnički rad i autorski opus doista su dobra

ilustracija optimalne projekcije teorije: gusti i recepcijski zahtjevni, no zanimljivi i zavodljivi; eruditski široki i interdisciplinarni, no uzorno sistematični; pluriperspektivni i zaokupljeni širokim spektrom fenomena, a istovremeno kritički auto-refleksivni. Stoga nije neobično da je upravo rođendan tog teoretičara poslužio kao povod najsvežijem u nizu promišljanja o „stanju teorije”: zborniku *Procedures of Resistance* što ga je ove godine objavio Palgrave Macmillan, a urednički ga potpisuju Davor Beganović, Zrinka Božić, Andrea Milanko i Ivana Perica.

Kako urednici u uvodniku ističu, priča o nastanku zbornika počela je u Zagrebu 2018, kada se na Filozofskom fakultetu održala konferencija *Topographies of Thinking* koja je povodom Bitijeva 65. rođendana okupila eminentne teoretičare s nekoliko europskih sveučilišta. Pet godina kasnije dovršeni je projekt na najbolji način iznevjerio konvencije takvih prigodničarskih formata. Naime premda je većina autora okupljenih u *Procedures of Resistance* ujedno i izlagala na spomenutoj konferenciji te premda se mahom radi o krugu Bitijevih dugogodišnjih suradnika, rezultat nije uobičajeni konferencijski zbornik niti tradicionalni *Festschrift* koji bi ukoričio radove labavo povezane tek figurom slavljenika. Umjesto toga ova si knjiga postavlja ambiciozan zadatak promišljanja položaja

i praksi književne teorije iz niza komplementarnih očista okupljenih autora. Pritom eksplicitno zaokupljanje Bitijevim radovima gotovo u potpunosti izostaje, a u ulozu svojevrsne provodne niti zamjenjuje ga vjernost stanovitom duhu njegova razumijevanja i prakticiranja književne teorije.

Slijedom toga radovi što ih okuplja *Procedures of Resistance* odreda se suprotstavljaju s jedne strane različitim (post)apokaliptičnim pripovijestima o kraju teorije i sumraku humanističkih znanosti, a s druge tendencijama kompartmentalizacije; umnožavanja pomodnih naziva u čijoj pozadini nastojanja da se uspostave diskretno odvojeni odjelci fragmentiraju polje, krote teorijski diskurs i čine ga pogodnim za komodifikaciju na akademskom tržištu. Nasuprot tomu afirmira se slika teorije kao „specifične mnoštvenosti diskursa” koja svojom praksom i karakterističnim nedokidivim suviškom pruža otpor takvim tendencijama.

Te tendencije utjelovljuje osamnaest tematski raznolikih radova uokvirenih uredničkim uvodnikom što dodatno razjašnjava primarnu intenciju zbornika i provodnu nit sadržaja koji slijedi. Radovi su pak raspodijeljeni u pet većih tematskih skupina koje su urednici imenovali prema različitim procedurama što ih se kao djelatne može razlučiti u teorijskom diskursu, uz svijest o tome da prepoznavanje neke od

njih kao dominantne ne isključuje prisutnost ostalih. Sinegdohskim procedurama tako imenuju one teorijske zahvate koji zahvaćaju svoj predmet na nepredviđene načine, nudeći inovativan uvid u cjelinu bez tendencije metaforičkoj totalizaciji. Procedurama odgovornosti nazivaju one procedure koji u disciplinarni horizont onoga što se broji i obrađuje uvode etičke preokupacije, potaknute preostatkom što izmiče disciplinarnim kategorijama. Procedure materijalizma smatraju pak one diskurzivne zahvate koji se zaoakupljaju društvenom, ekonomskom i političkom pozicioniranosti teorije te motivima i interesima koji iz njih proizlaze. Procedure ovladavanja one su kod kojih se u prvi plan stavlja preispitivanje zakašnjelosti uma nasuprot stvari, iskustva nasuprot doživljaja, tj. učinak naknadnosti prerade koji se često prototipno veže upravo za traumatska iskustva. Konačno, procedure otpora vežu se prvenstveno za kritičku samosvijest discipline; spoznaju da se upravo (samo)kritikom vlastite neadekvatnosti u okvirima određene discipline maksimiziraju njezin autoritet i potencijal.

Prvi u nizu primjera u kojima prevladavaju sinegdohske procedure iscrpan je tekst Aagea Hansen-Lövea u kojem autor daje pregled odnosa analitičkih i sintetičkih estetičkih teorija u Rusiji 1920-ih godina, tj. dobro poznatu pripovijest o ruskim formalistima

dopunjava pripoviješću o njihovim teorijskim oponentima iz formalno-filozofske škole, ocrtavajući tako polemiku koja je iščezla iz disciplinarne povijesti, a bila je ključna za razvoj praškog strukturalizma. Svojevrsnom slijepom pjegom institucionalnog sjećanja bavi se i tekst Predraga Brebanovića u kojem se usredotočuje na književnoteorijski rad Svetozara Petrovića, rekonstruirajući njegovu ulogu u djelatnosti Zagrebačke stilističke škole, ali i stavljajući njihov suodnos u kontekst globalnih književnoteorijskih tendencija. Brebanović time dopisuje povijest Zagrebačke škole paralaktičnim pogledom iz perspektive potisnutog polemičkog sugovornika te preispituje njezinu unikatnost i samoniklost stavljajući je u šire okvire. Primjetno je pak drukčije postavljen fokus Dagmar Burkhart koja u svom tekstu donosi zanimljivu studiju koncepta kulturne ikone kao historijski i geografski određenog čvorišta reprezentacije kolektivnog identiteta. Nakon inicijalnog određenja i tipološke podjele kulturnih ikona autorica analitičku korisnost tog pojma pokazuje analizom Puškinove poeme *Brončanog konjanika*. Konačno, pomakom od Puškina nešto suvremenijim predmetima interesa poglavlje zatvara tekst Marine Protrka Štimec o suprotstavljenosti i potencijalnoj dijalektici fenomena književne avangarde i neoavangarde te uvriježenih modela književne povijesti,

u kojem autorica teorijski ogled dopunjava i nekolicinom važnih domaćih primjera: od odnosa domaćih književnih povijesti prema Tinu Ujeviću i njegovoj avangardnoj komponenti, preko diskontinuirane historije ženskog pisma, reduktivne recepcije krugovaša pa do pokušaja subverzivne, multiperspektivne i prevrednujuće književne historije kao što je ona u umjetničkom eksperimentu Dr. Zabludovskog.

Segment posvećen procedura-ma odgovornosti započinje tekstom Tomislava Brleka koji se više od svih članaka u zborniku eksplicitno bavi radom Vladimira Bitija. Konkretnije fokusirajući se na *Interes pripovjednog teksta*, po njemu najbolju Bitijevu knjigu, Brlek upisuje Bitija u tradiciju teoretičara koji odnos teorije i pripovjednog teksta ne doživljavaju kroz prizmu odnosa aktivnog subjekta i pasivnog objekta, ukazujući na njihovu koartikulaciju koja omogućuje književnost, ali i interese na različitim razinama utkane u taj odnos. Članak Stijna Vervaeta odmiče se potom prema interesima što su se artikulirali u nešto kasnijoj fazi Bitijeve karijere, donoseći studiju o multilingvalnosti kao polazištu za ponovno kritičko promišljanje koncepta nacionalne filologije i tradicionalno prihvaćenog trojstva (jedinstvenih) nacionalnog identiteta, nacionalnog jezika i nacionalne književnosti. U radu Renate Lachmann motiv nesvodivog suviška i neprevodive

zone indistinkcije javlja se pak u vidu neizrecivog, o čijoj unikatnoj retorici što izmiče konvencionalnim zakonima semantičkog, pa čak i verbalnog, tekst raspravlja. Jedan od najsnažnijih primjera neizrecivog – trauma, naročito ona povezana s historijski neprevodivim iskustvom holokausta – tema je koja spaja interes Lachman s radom što zatvara poglavlje; tekstom Nevene Daković o književnim tretmanima traumatskog iskustva Novosadske racije iz 1942.

Skup radova o procedurama materijalizma započinje raspravom Stipe Grgasa o nužnosti povezivanja sveobuhvatne financijalizacije modernog kapitalizma s dominantnim diskursima u suvremenoj teoriji. Takav zahvat, prema Grgasu, s jedne strane potonje povezuje s historijskim kontekstom iz kojeg su ponikli i koji omogućuje da ih se bolje razumije, dok s druge strane predstavlja unapređenje tradicionalne historijskomaterijalističke kritike. Ivana Perica nasuprot tomu u svom se članku okreće klasicima historijskog materijalizma, uspoređujući potragu za „trećom pozicijom” koja bi bila temelj dijalektičke sinteze u radovima Györgya Lukácsa i Karla Mannheima. Podcrtavajući intrigantne sličnosti među dvojicom autora, ipak izdvaja i krucijalnu razliku koja se u konačnici može povezati s njihovom historijsko-političkom pozicioniranosti, zaključujući da je opreka Lukács – Mannheim donekle

slična onoj Luxemburg – Bernstein. Rad Jurija Murašova dodaje pak na horizont teorijskog problematiziranja materijalnih uvjeta i važnu, a često zaboravljenu stavku medija. Promatrajući McLuhanovu teoriju medija kao ključan materijalistički rez koji u mnogočemu može unaprijediti promišljanja estetskih objekata kod teoretičara kao što su Derrida ili Adorno, Murašov nudi vrlo zanimljivu troslojnu analizu romana Strugackih *Ponedjeljak počinje u subotu*, što na intrigantan način ilustrira komplementarnost koju prethodno teorijski rasvjetljava. Konačno, još jedno čitanje romana – ovaj put Selimovićeve klasika *Derviš i smrt* – donosi tekst Davora Beganovića, u kojem autor preispituje i doraduje njegove kanonske interpretacije dovodeći ga u odnos s oprekom prirodnog i pozitivnog zakona te antiimperijalnim impulsima koji u romanu izviru u pozadini dinamike među likovima što utjelovljuju oprečne pravne principe.

Predzadnju cjelinu, procedure ovladavanja, započinje rad Zrinke Božić, u kojem autorica, suprotstavljajući se pomodnim pripovijestima o kraju teorije i krizi humanistike, obrće situaciju, određujući trenutak krize kao rodno mjesto i stalnog suputnika teorije, još od romantizma u Jeni. Svend Erik Larsen u svom je pak tekstu pomakao žarište s teorije književnosti na teoriju u književnosti baveći se različitim

metaliterarnim i autoreferencijalnim momentima u književnim djelima koji, postavljajući pitanja „iznutra” i zahtijevajući na tom tragu specifičan angažman čitatelja, pokazuju odlike teorijskog. Još jedan pomak žarišta, onaj s proze prema lirici, donosi tekst Andree Milanko koja, na tragu obnovljenog zanimanja za liriku u međunarodnoj teorijskoj produkciji te njezina sve češćeg pojavljivanja u djelima suvremenih filozofa što ih uvodno detektira, postavlja pitanja o specifičnostima lirike u tom diskurzivnom trokutu, putem odbacujući i predrasudu o poeziji kao apolitičnom i elitističkom diskursu.

Posljednji blok radova posvećen procedurama otpora započinje radom Vivan Liske koja za ilustraciju eponimnog otpora uzima Kafkine tekstove sučeljavajući njihove različite interpretacije na uvjetno ocrtanom spektru od autonomnog do angažiranog poimanja književnosti te upozoravajući na nedokidiv ostatak koji nijedna od njih ne uspijeva u potpunosti apsorbirati. Tekst Nenada Ivića sličan fenomen prepoznaje u teoriji kao *genre occidental*, kako ga naziva Jean-Luc Nancy, što izmiče žanrovskim rešetkama koje proizvode aktualne prakse institucionalizirane humanistike. Konačno, zbornik zatvara tekst Aleksandra Mijatovića u kojem se autor kritički hvata ukoštac s Meillassouxovim spekulativnim realizmom, čija je rastuća popularnost značajno obilježila francusku teorijsku scenu

zadnjih dvaju desetljeća. Mijatović dekonstrukcijski prokazuje Meillasouxovu binarnu opreku između nužnosti i kontingencije kao pogrešnu, upućujući na Althusserovo postavljanje tih dvaju koncepata u suodnos u stereoskopskoj konstelaciji kao teorijski dosljednije, ali i politički potentnije rješenje. Tom kritičkom intervencijom Mijatović u teorijskom korpusu koji su mnogi zagovaratelji diskursa o zalazu teorije već proglasili nadiđenim pronalazi rješenje koje je promaklo drugim recentnim kritičarima Meillassouxa.

Slično naizgled nepomirljivom proturječju između nužnosti i kontingencije, koje se iz stereoskopske vizure ipak više ne pokazuje takvim, stvari stoje i s tematskom šarolikosti okupljenih članaka čiju na prvi pogled nesvodljivu raznolikost i impresivan dijapazon vrlo različitih preokupacija, ipak, dosljedno povezuju srodne geste i načela. Upravo takav odnos slika je suvremene teorije vjernija od bilo kojeg pokušaja

da je se udžbenički parcelizira. Istovremeno s obzirom na to da – bez obzira na malobrojne reference na njegova djela – u zborniku gotovo da nema teme kojom se Biti na neki način nije bavio, vjeran je to prikaz i njegova neumornog autorskog posredovanja između različitih (uvijek recentnih!) teorijskih pozicija i trendova, odnosno dostojan *hommage* zavidnoj istraživačkoj i pedagoškoj karijeri koja još uvijek traje. No i mnogo više od toga. Zahvaljujući umješnosti urednika i probiru vrlo relevantnih tekstova, *Procedures of Resistance* na jednom mjestu okuplja članke koji će zasigurno steći čitatelje među književnim i kulturalnim teoretičarima u raznim disciplinarnim ograncima i u krugovima ljudi koji nikada nisu čuli za Bitija. Odnosno – kako to s književnošću, pa onda i književnom teorijom obično biva – naći će načina da prekorače situaciju u koju su inicijalno upisani.

Zvonimir Glavaš



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



ZAGREB KAO KAZALIŠNA POZORNICA FESTIVALA M&M: DRUGI MIĆINI DANI U ZAGREBU

U sjećanje na Miru Muhoberac, profesoricu koja je studentima na Filozofskom fakultetu u Zagrebu nesebično dijelila svoje znanje i strast za književnošću i kazalištem, sve do svojeg iznenadnog odlaska 30. rujna 2021, njezina sestra Vesna Muhoberac pokrenula je Festival M&M. U razdoblju od 6. do 10. prosinca 2023. održao se Festival M&M: Drugi Mićini dani u Zagrebu.¹ Zagreb je grad koji je, kao i njezin rodni Dubrovnik, obilježio Miru Muhoberac, a jednako tako ona je svojim sudjelovanjem i bivanjem u njegovim različitim prostorima obilježila i njega. Stoga nije neobično da je Festival M&M svoje daske našao na nekoliko različitih zagrebačkih lokacija.

Festival je započeo simpozijem koji se održao 6. prosinca 2023. u prostorima Matice hrvatske čiji je član i aktivni suradnik u *Prologu, Vijencu...* Mira bila do svojega zadnjeg dana. Prisutne je pozdravila Anja Šovagović Despot, pročelnica Odjela za kazalište i film Matice hrvatske. Skup je moderirala Zrinka Turalija, novinarka, urednica i Mirina studentica koja je u uvodu evocirala sjećanja na svoju profesoricu. O Mirinu djelu govorile

¹ Zagrebačkom festivalu prethodio je Festival M&M u Dubrovniku, održan od 18. do 22. srpnja 2023.

su također njezine nekadašnje studentice iz različitih studijskih generacija: Tanja Kuštović je predstavila Mirine tekstove objavljene u *Hrvatskom slovu* 2001. godine; Ljubica Josić je govorila o kazališnim knjigama i časopisima profesorice Mire Muhoberac nastalih na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. O predstavama koje je radila sa studentima izlagale su dvije studentice koje su u tim predstavama sudjelovale: Petra Glavor je nazočne podsjetila na projekt *Rekonstrukcija Držičeve drame „Pjerin”*, dok je Tina Marušić govorila o *Yoricku i Yorickovom zrcalu u obrubima sna, iluzije, igre i stvarnosti*. Margareta Đorđić nas je izlaganjem *Theatralia, autorska radioemisija Mire Muhoberac* podsjetila da je Mira velik dio svojeg vremena provodila snimajući radijske emisije i tako dopirala do publike šire od one u fakultetskim dvoranama. Barbara Čičmak predstavila je knjigu koju je Mira uredila: *Hrvatski velikan Marin Držić* (Privlačica, 2019), a Vesna Muhoberac je priču nastavila govoreći o *Držičevoj Tireni iz 2017.* i predstavljajući plovidbeni performans u moru, na moru i o moru u Vidrinoj godini koje su režirale Mira i Vesna Muhoberac. Nakon izlaganja uslijedila je *Slušaonica Theatralije*, emisije Trećega programa Hrvatske radiotelevizije, urednice i autorice Mire Muhoberac u kojoj su okupljeni mogli poslušati Mirinu emisiju posvećenu Ranku Marinkoviću i Tonku Maroeviću te se tako podsjetiti na ta naša dva velika i važna književnika i kulturna djelatnika. Istovremeno se na platnu u pozadini prikazivala snimka spomenute kazališne predstave *Tirena 2017.*

Drugi se dan Festival nastavio u Studiju Exit koji je smješten u Gundulićevoj ulici te su se tako na jednom mjestu spojila dva Mirina grada: Dubrovnik i Zagreb – u prvom od njih smo je dobili, u drugom nas je ostavila. Na ovim kazališnim daskama odigrala se eksperimentalna predstava *Femicid na otoku* koju je među Mirinom ostavštinom pronašla njezina sestra Vesna. Tekst, adaptaciju i dramaturgiju predstave Mira je napravila na temelju originalnog sudskog spisa iz 1932. godine, a suđenje se odvijalo na otoku Hvaru. Budući da su neki od sudionika ili njihovih nasljednika koji se u tom spisu navode još uvijek živi, Mira je u dramaturgiji napisala napomenu da se imena moraju promijeniti kako bi se njihovi identiteti zaštitili. Predstavu izvodi kazališna družina BLU koju čine učenici V. gimnazije i studenti: Lucija Batinić, Paula Bušelić, Lovro Dolić, Lukas Kalevski Novak, Luka Kateković, Lana Milošević, Antea Radić, Petra Širjan, Anja Vicković. U predstavu je integriran i film *Pod morem* koji se odigrava u morskim dubinama, snimila ga je Anja Kovačić. Ideju i režiju potpisuju Mira i Vesna Muhoberac. Nakon predstave publika je sudjelovala u razgovoru s glumcima,

a govorilo se i o aktualnoj temi nasilja i femicida. Moderator ovog dana bio je Vicko Krampus, Mirin dugogodišnji prijatelj.

Treći dan Festivala, 8. prosinca, odigrao se na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu u dvorani IV. Jedna je to od dvorana u kojoj je M. Muhoberac držala svoju predavačku i seminarsku nastavu te nije neobično da je dvorana u jedno poslijepodne postala kazalište. Dvorana je to amfiteatralnog tipa s katedrom u dnu dvorane i povišenim klupama, baš kao u mnogim kazalištima. Izvedena je ovdje kazališna predstava prema tekstu Fjodora Mihajloviča Dostojevskog *Bijele noći*, a riječ je o koncertnoj izvedbi u kojoj glumci čitajući tekst glume. Ideju, adaptaciju i dramaturgiju kazališnog djela koje smo pogledali potpisuje Mira Muhoberac, a režirala ju je Vesna Muhoberac. U predstavi sudjeluju glumac Stjepan Eugen Višić, studentica psihologije Lana Milošević te violinistica Petra Širjan. Uvodnu riječ izgovorila je pročelnica Odsjeka za kroatistiku Evelina Rudan. Ona je ukazala na činjenicu da i pojedinci i Odsjek za kroatistiku i Filozofski fakultet imaju dug prema profesoricu Miri Muhoberac jer je na različitim razinama uspjela postizati to da Filozofski fakultet bude vidljiv vanjskom, izvanfakultetskom svijetu. Postizala je to time što su njezine predstave koje je izvodila sa studentima igrane u kazalištima u Zagrebu, Dubrovniku, različitim školama, mjestima. Mnogim je studentima pokazala put kako biti bolji glumci (neki su kasnije završili ADU), novinari, kazališni kritičari, profesori. Ono što su metodika i didaktika teorijski nastojale pokazati, Mira Muhoberac je uspješnije pokazivala svojim konkretnim primjerima o kojima nije govorila, ona je jednostavno djelovala. Istakla je pročelnica i činjenicu da je Mira Muhoberac u studentima uočavala njihove potencijale i nastojala im pomoći da te potencijale razviju što je bolje moguće. Osim sadašnjih studenata hrvatskog jezika i književnosti te bivših Mirinih studenata, a sada profesora na Filozofskom fakultetu, u publici su se nalazili i studenti ruskog jezika i književnosti s profesoricama Jasminom Vojvodić i Brankom Barčot, koje su studente unaprijed pripremile za ovaj književni tekst i predstavu, te tako i tekst i predstavu uklopile u svoju nastavu. Budući da je riječ o izvedbi na Filozofskom fakultetu, bilo bi neobično kad se o predstavi nakon njezine izvedbe ne bi razgovaralo: u razgovoru koji je uslijedio mogli smo od glumaca čuti kako je bilo pripremiti koncertnu izvedbu, a uvjerenja sam da do ove izvedbe mnogi gledatelji takav tip izvedbe nisu vidjeli. Tako je profesorica Mira Muhoberac još jednom, premda fizički nije mogla biti prisutna, studente uputila na još jedan vid kazališne umjetnosti. Čitav je događaj vodila Barbara Čičmak koja nije imala prilike biti Mirina studentica

na Filozofskom fakultetu u Zagrebu jer je tih srednjih 90-ih godina Mira svoje znanje nesebično davala studentima kroatistike u Pragu, ali su se njih dvije sudbinski susrele na školskim kazališnim daskama.

Četvrti dan Festivala družili smo se u Knjižnici i čitaonici Bogdana Ogrizovića. Performans pod nazivom *Solo za Miću (plesno kazalište u nastajanju)*: dva sola iz predstave „*U prostoru bez*” za ovu je priliku pripremila Ana-Maria Bogdanović, profesionalna plesačica, koreografkinja i plesna pedagoginja (produkcija: Udruga Plesni centar Puls). Izvedbu je posvetila Mirinoj baletnoj karijeri. Nakon toga poslušali smo emisiju Katje Šimunić *Slušanje plesa* u kojem smo mogli čuti tekst i glas M. Muhoberac: *Niti života i smrti. O predstavi Od terora. Od borbe. Od boli. Rasplitanje*. Moderatorica ovog dana bila je spikerica Rosanda Tometić.

Kavana *Palainovka* na Ilirskom trgu bila je domaćin petog dana Festivala. Jedna je to od najstarijih zagrebačkih kavana i u njoj je Mira, zajedno s Vesnom provodila jedan dio svog radnog i slobodnog vremena. Ovdje je izveden *Kazališni performans* u kojem su sudionici čitali Mirine tekstove objavljene u *Vijencu*, zbornicima, knjigama. Sudjelovali su: Acija Alfirević, Dario Budimir, Barbara Čičmak, Petra Glavor, Goran Grgić, Ljubica Josić, Tanja Kuštović, Tina Marušić, Vesna Muhoberac, Siniša Popović i Duško Valentić. Na kraju ovog dana i na kraju Festivala autorica ovog teksta evocirala je svoj ispit iz analize dramskih tekstova (Ionesco, *Stolice*; Beckett, *Svršetak igre*; Camus, *Kaligula*) koje je izgovorila 1993. godine na kolegiju Uvod u scensku umjetnost koji je Mira držala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Događaj je moderirala urednica i novinarka Mirna Farkaš Salomon.

Zahvaljujući Vesni Muhoberac Zagrebom je u nekim drugim dimenzijama prošetala Mira Muhoberac. Mogli smo čuti o njoj na skupu prvoga dana, vidjeti predstave koje je ona dramatzirala, a koje do sada nisu bile viđene, podsjetili smo se njezinih baletnih koraka u koracima profesionalne plesačice, čuli smo njezin glas u radijskim emisijama i uživali u njezinim ne tako davno napisanim tekstovima. S nestrpljenjem očekujemo što će nam donijeti Festival M&M: Treći Mićini dani.

Tanja Kuštović



Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Lektorirala
Jelena Cvitanušić

Engleske sažetke lektorirala
Andrea Milanko

UDK sastavila
Monika Batur

Plakat dizajnirala
Agata Lučić

Korice dizajnirala
Nikolina Jelavić Mitrović

Grafički opremila
Sniježana Engelman Džafić

Tisak
Kolor klinika, Zagreb

Osnivač časopisa *Croatica*: Institut za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu i Institut za književnost i teatrologiju JAZU (HAZU)

Osnivač časopisa *Nova Croatica* i nove serije časopisa *Croatica*: Odsjek za kroatistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Adresa uredništva: Odsjek za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Ivana Lučića 3, HR-10000 Zagreb

E-adresa: croatica@ffzg.hr

URL: <https://casopis-croatica.hr/index.php/hr/>

Ovaj je broj otisnut u 100 primjeraka.