

Sanja Tadić-Šokac

## METATEKSTUALNI POSTUPCI U ROMANU BOLJA POLOVICA HRABROSTI IVANA SLAMNIGA

dr. sc. Sanja Tadić-Šokac, Filozofski fakultet, Rijeka, prethodno priopćenje

UDK 821.163.42.09 Slamnig, I.  
811.163.42'38

*Tema su ovoga rada implicitni i eksplicitni postupci kojima djelo svjesno samoga sebe gradi svoj kritički komentar. U diskursu se romana Bolje polovice hrabrosti Ivana Slamniga uočavaju i opisuju oblici dijegetske (diegetic selfconsciousness) i lingvističke (linguistic selfconsciousness) samosvijesti teksta. Uočava se da su u romanu prisutni otvoreni oblici (overt forms) dijegetske i lingvističke samosvijesti te aktualizirani oblik (covert forms) dijegetske samosvijesti. Analizira se mise-en-abîme (priča u priči), parodija, alegorija i raznovrsni načini praćenja procesa nastajanja romana; tematiziranje lingvističkog koda u okviru romana i aktualiziranje narativnih modela detektivskoga romana što nas upućuje prema značenju Bolje polovice hrabrosti za hrvatsku fantastičnu prozu.*

**Ključne riječi:** hrvatska književnost 20. st.; Ivan Slamnig; roman; metatekstualnost; parodija; detektivski roman

### Uvod

Mišljenja su o romanu *Bolja polovica hrabrosti* (1971) Ivana Slamniga u okviru hrvatskoga romanesknog korpusa u kritičkoj literaturi uglavnom ujednačena. Taj prvi značajni postmodernistički roman u hrvatskoj književnosti (P. Pavličić, C. Milanja<sup>1</sup>) uspostavlja afirmativan dijalog s domaćom književnom tradicijom, obračunava s naslijeđem hrvatskoga realizma i moderne, ali i s njegovim negatorima, počevši od Krleže i Cesarca, pa do Šegedina i Marinkovića. Kratak pregled kritičkih djela koja se dotiču, posredno ili neposredno i pitanja metatekstualnosti u *Boljoj polovici hrabrosti* započinjemo Visko-

<sup>1</sup> Vidi: Pavličić, P.: *Zvrkasti doktor*, predgovor u: Slamnig, I.: *Relativno naopako*, Zagreb, 1998, i Milanja, C.: *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, str. 42-48.

višeovom<sup>2</sup> tvrdnjom da su u tom romanu, kao i u ostaloj krugovaškoj prozi, očigledne srodnosti s prozama pripadnika tzv. američke izgubljene generacije, naročito s djelima E. Hemingwaya i manje F. S. Fitzgeralda; zatim s ranim Dos Passosovim romanima; djelima N. Mailera, s dramama J. Osbornea, J. Ardena i A. Weskera; s Joyceovim *Uliksom* i *Finneganovim bdijenjem*, s djelima J. P. Sartrea i A. Camusa.

U sustavnom prikazu *proze u trapericama* A. Flaker<sup>3</sup> *Bolju polovicu hrabrosti* opisuje kao dobar primjer književnih djela prepoznatljivoga književnog obrasca, a bitnih za, s jedne strane, međusobne interakcije istočnoeuropskih književnosti i njihovu internalizaciju i, s druge strane, za *opis stanja* na književnoj sceni šezdesetih godina u Hrvatskoj i drugim zemljama sa socijalističkim režimima. Ipak, kritičar u segmentu vlastita operabilna pojma ne može logikom zadatosti iščitati i ostale značajke tog djela. Šicel će u *Hrvatskoj književnosti 19. i 20. stoljeća* za Slamnigove proze naglasiti da se odlikuju *naglašenim ironično-sarkastičnim stavom prema životu*<sup>4</sup> koji će dovesti do obrane, pasivizacije, nemoći, pa će središnji problem romana postati eksperimentiranje jezikom, istraživanje jezika u jeziku kao primarnoga smisla. Slično će i K. Nemeč<sup>5</sup> razmatrajući hrvatski roman 20. stoljeća, Slamnigovu *Bolju polovicu hrabrosti* uvrstiti u poglavlje *Poetički međuprostor između modernizma i postmodernizma*, uz Marinkovićeve romane *Kiklop*, *Zajednička kupka* i *Never more*. Oni predstavljaju anticipaciju hrvatskoga postmodernističkog proznog pisma. Slamnigov roman pripada *međuprostoru* koji je *kopča* hrvatskoga proznog modernizma i postmodernizma, *nulta (je) točka naše postmodernističke fikcije, ispituje odnos fikcije i zbilje, tekst (je) visoke pismenosti i zanimljive dramaturgije*.<sup>6</sup> D. Jelčić u *Povijesti hrvatske književnosti* zaključuje: *Šoljanovske teme gledane iz marinkovićevskog ironičnog kuta: to je glavna osobina Slamnigovih proznih cjelina*.<sup>7</sup>

B. Škvorc<sup>8</sup> ističe da Flaks – iako njegov život nudi mnoštvo tema za pisanje (seks, alkohol i klapa) – kroz svoj roman samo prolazi, kao i kroz svoj život, a roman u romanu, tu fiktivnu raspravu o fiktivnom romanu, piše teta usidjelica. Tako tema romana nije Flaksov fiktivni život, nego fiktivna rasprava o Matildinu (fiktivnu) opusu. U drugom će svom radu Škvorc<sup>9</sup> za roman *Bolja polovica hrabrosti* utvrditi da objedinjuje oba postmodernistička postupka: istovremeno se događa osvježavanje procesa, tj. dijalogičnost

<sup>2</sup> Vidi: Visković, V.: *Komparativni pregled hrvatske proze u šezdesetim i sedamdesetim godinama*, u: *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*, ur. Flaker, A. i Pranjić, K., Zagreb, 1978, str. 663-688.

<sup>3</sup> Vidi: Flaker, A.: *Proza u trapericama*, SNL, Zagreb, 1976. i Flaker, A.: *Bolja polovica romana*, u: *Književnici 20. stoljeća*, Zagreb, 1981, str. 192-203.

<sup>4</sup> Šicel, M.: *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb, 1997, str. 235.

<sup>5</sup> Vidi: Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 243-244.

<sup>6</sup> Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 244.

<sup>7</sup> Jelčić, D.: *Povijest hrvatske književnosti (Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne)*, Naklada P.I.P. Pavičić, Zagreb, 1997, str. 311.

<sup>8</sup> Vidi: Škvorc, B.: *Novak i Slamnig: od zauzdavanja pripovjedača do ispisivanja "nepopunjenih" prostora (ili obrnuto, kako bi rekao Marinkovićev žandar)*, "Književna revija", XVI/2001, 1/2, str. 21-41.

<sup>9</sup> Vidi: Škvorc, B.: *Slamnigova klapa (u raspadanju) kao predložak "ekipi" iz suvremene neorealističke hrvatske kratke proze*, "Književna revija", XVII/2002, 3-4, str. 111-128.

(što dovodi do kraja monolitne strukture, odnosno prekida dominacije monološkog autoriteta visoko književnog nad iskazanim) i, u samom je pismu prisutna svijest o načinu na koji je iskazano odredilo svoj okvir. T. Jukić<sup>10</sup> je svojom studijom dokazala da je *Bolja polovica hrabrosti* prvi hrvatski roman koji djelatno korespondira s historiografskom metafikcijom preko ustrajne vjere u kolebljivost, paradoks i ironiju, kako pojedinih aktera romana, tako i romana u cijelosti.

B Donat<sup>11</sup> u *Boljoj polovici hrabrosti*, tom *kombinatoričko-ludističkom romanu*, u motivaciji i argumentaciji tete pisca-amatera iznalazi ključni elemente Slamnigove teorije proze obrazložene u esejima okupljenima u knjizi *Disciplina mašte*. Autor je u roman uveo raspravu o problemu proznoga diskursa, eksperimentirao je s jednoobraznim i raznorodnim stilovima u priči tete, a književne su reference u praksi samo refleksi znanja i interesa koji su u kritičkim spisima tek nagoviješteni, tvrdi kritičar.

U svojim radovima o *Boljoj polovici hrabrosti* C. Milanja<sup>12</sup> kreće od detektiranja Slamnigova položaja u hrvatskoj književnosti u sinkronijskom i dijakronijskom smislu i utvrđuje da još nije osvijetljena indikativna instancija pripovjedača koja je povezana s dva dijegetska sloja prisutna u romanu, zbog čega se on mora tumačiti kao tzv. metatekstualni roman. Romaneska je svijest *iznad* aktera romana, pa čak i *iznad* instancije pripovjedača, budući da je ona *odgovorna* za metatekstualnu tehnologiju koja proizvodi roman. C. Milanja u romanu detektira tri pripovjedna sloja. Okvirnu priču pripovijeda Flaks i ona se može interpretirati u skladu s Flakerovim modelom *proze u trapericama* uz naglašene egzistencijalne natruhe. Matildina priča, odnosno roman u romanu, je drugi sloj. Ta dva romana međusobno komuniciraju, što proizvodi efekt ironizacije te kritičkoga i osporavateljskoga rakursa, postoji neka vrsta paralelnosti kod strategije priča i događaja, te lokacija scena u njima. Treća je razina metatekstualna, s autometapoetičkom i djelomično autoreferencijalnom dimenzijom. Temeljna se problematika romana svodi na pitanje egzistencije, pitanje socijalizacije i pitanje umjetnosti, književnosti.

## I.

U uvodu su ovoga rada, dakle, brojni stručni članci o autorovoj novelistici koji svoju optiku promatranja danog predmeta proširuju i na njegov jedini roman svjesno ostavljeni izvan našega vidokruga,<sup>13</sup> a ponuđen je vrlo kratak pregled kritičkih djela koja

<sup>10</sup> Vidi: Jukić, T.: *Problem tradicije u "Boljoj polovici hrabrosti" Ivana Slamniga*, u: *Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća*, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, *postmodernitet*, Osijek, str. 217-221.

<sup>11</sup> Vidi: Donat, B.: *Predgovor*, u: *Ivan Slamnig. Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 167, MH, Zora, Zagreb, 1983, str. 7-37.

<sup>12</sup> Vidi: Milanja, C.: *Slamnig – model književnosti*, "Književna revija", 1998, 3-6, str. 11-13. i Milanja, C.: *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, str. 42-48.

<sup>13</sup> Vidi: Pavličić, P.: *Ogled o kratkoj prozi Ivana Slamniga*, "Republika", 47/1991, 7-8, str. 32-38; Pavličić, P.: *Zvrkasti doktor*, predgovor u: Salmanig, I.: *Relativno naopako*, Zagreb, 1998; Pavličić, P.: *Klasik protiv volje* (Ivan

se bave, posredno ili neposredno i pitanjem metatekstualnosti u Slamnigovu romanu shodno našem temeljnom nastojanju. Cilj je ovoga rada sustavno promotriti metatekstualne oblike i načine njihove aktualizacije u *Boljoj polovici hrabrosti* Ivana Slamniga, pa implicitni i eksplicitni postupci kojima djelo svjesno samoga sebe gradi svoj vlastiti kritički komentar postaju temom našega razmatranja. U diskursu se *Bolje polovice hrabrosti* uočavaju i opisuju oblici *dijegetske* (*diegetic selfconsciousness*) i *lingvističke* (*linguistic selfconsciousness*) samosvijesti teksta. Prisutni su otvoreni oblici (*overt forms*) dijegetske i lingvističke samosvijesti, te aktualizirani oblik (*covert forms*)<sup>14</sup> dijegetske samosvijesti. Analizira se *mise-en-abîme* (priča u priči), parodija, alegorija i raznovrsni načini praćenja procesa nastajanja romana; tematiziranje lingvističkoga koda u okviru romana i aktualiziranje narativnoga modela detektivskoga romana što nas vodi prema značenju *Bolje polovice hrabrosti* za hrvatsku fantastičnu prozu. Prikazani su kritički napisi o tom Slamnigovu romanu uglavnom izvješćivali o (pojednim) metatekstualnim elementima, ali im je iz vidokruga izostalo parodiranje Vojnovićeva *Geraniuma* u romanu i uvođenje trivijalnog: mistična detekcija djelo usmjerava prema korpusu hrvatske fantastične proze (rana djela P. Pavličića i G. Tribusona).

Budući da će se u radu provesti sustavna analiza metatekstualnih elemenata u *Boljoj polovici hrabrosti* držimo da je potrebno ukratko prikazati radove o metatekstualnim oblicima i njihovoj aktualizaciji u narativno djelo. Kanadska teoretičarka Linda Hutcheon<sup>15</sup> primjenjuje pojam dvostrukoga kodiranja na područje književnosti i gradi teoriju postmoderne kao paradoksalnog, u samoj svojoj biti podvojenoga pojma. U kritici je danas općepoznato njezino mišljenje da je *formalna i tematska samosvijesnost metafikcije danas paradigmatična za većinu kulturalnih oblika onog što J. F. Lyotard naziva postmodernim svijetom. Čini se da smo fascinirani u zadnje vrijeme sposobnošću ljudskih sustava da referiraju na sami sebe u beskonačnom zrcalnom procesu.. bilo bi ludo nijekati da je metafikcija danas prepoznata kao manifestacija postmodernizma.*<sup>16</sup> Iskaze toga tipa zatičemo i u ostalih teoretičara (npr. u stručnim tekstovima Roberta Altera<sup>17</sup>, Patrizie Waugh<sup>18</sup>,

*Slamnig, 1930.-2001.*), "Forum", 40/2001, 74, 7/9, str. 887-891.; Sablić-Tomić, H.: *Okvir: pripovjedač u prvome licu (odnos: autor - pripovjedač - lik)*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, str. 149-154.; Šundalić, Z.: *Tri ambijenta Slamnigove kratke proze*, u: *Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća, Ivan Slamnig - Boro Pavlović, postmodernitet*, Osijek, str. 197-215.; Cvitan, D.: *Narcisoidnost i ironija u prozi Ivana Slamniga*, u: *Ironični Narcis*, MH, Zagreb, 1971, str. 135-145.

<sup>14</sup> Termini su preuzeti iz kritičkoga sustava Linde Hutcheon obrazloženog u djelu *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox.*, Methuen, New York - London, 1983.

<sup>15</sup> Hutcheon, L.: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.*, Routledge, New York i London, 1988.

<sup>16</sup> Hutcheon, L.: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox.*, Methuen, New York - London, 1983., str. 11-13.

<sup>17</sup> Vidi: Alter, R.: *Partial Magic - The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1978, str. 219-220.

<sup>18</sup> Vidi: Waugh, P.: *Metafiction - Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Rotledge, London-New York, 1990, str. 22., usp. Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.*, Methuen, London-New York, 1984.

Briana McHalea<sup>19</sup>, Krešimira Nemeca, Pavla Pavličića, Dubravke Oraić-Tolić, Magdalene Medarić u zborniku *Intertekstualnost & Intermedijalnost*<sup>20</sup>, Nirman Moranjak-Bamburač<sup>21</sup>, Morane Čale Knežević<sup>22</sup>, Tatjane Peruško<sup>23</sup>, Josipa Užarevića<sup>24</sup>, Gordane Slabinac<sup>25</sup>).

U studiji *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*<sup>26</sup> Hutcheon nastoji prikazati oblike i načine aktualizacije metafikcije u književnom pismu. Metatekstualnosti pripisuje važnu, čak presudnu ulogu u književnom djelu pa naziv i pojam metafikcije nadređuje postmodernizmu. U predgovoru narednog izdanja te studije iz 1983., naglašava da je metafikcija samo jedan od oblika postmodernizma. Poziva se na dva teorijska modela prihvaćena u kritičkoj praksi: na Iserovu hermeneutiku i njegova saznanja o čitateljevoj poziciji i na De Saussureove spoznaje na području strukturalne lingvistike, ponaosob u analizama lingvističko-narativnih struktura. Kritičarka tvrdi da se metatekstualnošću pozornost usmjerava na autora koji je prisutan tek kao tekstualna funkcija koja svoj puni smisao dobiva čitateljevom aktivnošću. Uočava kontinuitet romaneskne samosvijesti i njegov značaj i vitalnost u otporu spram postulata realističke poetike, tj. *mimesisa*.<sup>27</sup> U kritičkom su sustavu Linde Hutcheon uspostavljeni jasni kriteriji za razlikovanje suvremene metafikcije u odnosu na tradicionalne metatekstualne oblike. To su važnost čitateljeve uloge<sup>28</sup> i kritička priroda samosvijesti, tj. pounutrašnje interpretacije djela.<sup>29</sup> L. Hutcheon strogo odvaja metatekstualne romane koji upućuju

<sup>19</sup> B. McHale u djelu *Postmoderna fikcija* pomiče svoj interes s retoričkih oblika metafikcije (čime se studiozno bavi L. Hutcheon u citiranoj studiji) na spoznajne strategije postmodernizma. Vidi: McHale, B.: *Postmodernist fiction*, Routledge, London-New York, 1987.

<sup>20</sup> Vidi: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb, 1988.

<sup>21</sup> Vidi: Moranjak – Bamburač, N.: *Metatekstovi*, Sarajevo, 1991.

<sup>22</sup> Vidi: Čale Knežević, M.: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mlađih teoretičara*, u: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije.*, ur. V. Biti, N. Ivić, J. Užarević, Naklada MD / HUDHZ, Zagreb, 1995, str. 57-85.

<sup>23</sup> Vidi: Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti.*, Naklada MD, Zagreb, 2000.

<sup>24</sup> Vidi: Užarević, J.: *Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja*, „Književna smotra“, XXXV, 2003, 127/1, str. 37-44.

<sup>25</sup> Vidi: Slabinac, G.: *Bezdanost u: Slabinac, G.: Sugovor s literarnim đavlom. Eseji o čitateljskoj nesanic*, Zagreb, 2006., str. 7-39.

<sup>26</sup> Hutcheon, L.: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox.*, Methuen, New York – London, 1983.

<sup>27</sup> Razni se javni oblici tih interakcija mogu grupirati, pa razlikuje dvije vrste romanesknog *mimesisa*: *mimesis* proizvoda (realizam 19. st.) i *mimesis procesa*. *Mimesis proizvoda* odnosi se na realistička ostvarenja nastala u 19. stoljeću, a *mimesis procesa* odgovara uočenoj prisutnoj autoreferencijalnoj tradiciji.

<sup>28</sup> Metafiktionalna se proza postmodernističkoga razdoblja razlikuje od prethodnih joj oblika metatekstualnosti upravo po aktivnoj ulozi čitatelja koji je izložen eksplicitnom ili implicitnom imperativu sudjelovanja u stvaranju fiktivne zbilje romana u svojoj njezinoj raznovrsnosti.

<sup>29</sup> To je najznačajniji argument za razlikovanje tradicionalnih autoreferencijalnih oblika i današnjih metafiktionalnih. Književno djelo koje sadrži vlastiti kritički referencijalni okvir uvjetuje promjenu kako racionalnih oblika recepcije, tako i tradicionalnoga kritičkog pristupa tekstu. To je razlog za nemogućnost uspostave globalne teorije metafiktionalnoga žanra, ali i poticaj teorijskim implikacijama, jer svaki metatekstualni roman, implicitno ili eksplicitno sadrži i vlastiti kritički komentar.

na vlastiti proces pripovijedanja i narativnu strukturu od onih koji upućuju na vlastiti pripovjedni jezik i na svoje postojanje u jeziku. Dijeli *dijegetsku* od *lingvističke* samosvijesti i na temelju tog kriterija uspostavlja svoju podjelu romaneskne metatekstualnosti. *Dijegetska* se samosvijest (*diegetic selfconsciousness*) referira na proces izgradnje priče, tj. na narativni proces, a *lingvistička* (*linguistic selfconsciousness*) na jezičnu prirodu književnoga teksta, tj. na gradbene elemente književnoga diskursa. Tekst se predstavlja kao pripovijedanje (*dijegetska* samosvijest) ili kao jezik (*lingvistička* samosvijest).

U okvirima svakog od tih dvaju modela metatekstualne romaneskne proze dvije su vrste oblika: otvoreni (*overt forms*) i prikriveni, tj. aktualizirani oblici (*covert forms*).<sup>30</sup> O otvorenim metatekstualnim oblicima govorimo kada se samosvijest izražava eksplicitnom tematizacijom ili alegorizacijom njihova dijegetskoga/lingvističkog identiteta unutar samoga djela. Aktualizirani oblici pak sadrže potpuno isti proces, s razlikom što je taj proces sada pounutrašnjen, tj. aktualiziran u svojoj dijegetskoj/lingvističkoj strukturi. U *otvorene dijegetske oblike* ubrajaju se parodija,<sup>31</sup> *mise en abyme*,<sup>32</sup> alegorija<sup>33</sup> i raznovrsni načini praćenja procesa nastajanja romana.<sup>34</sup> Aktualizirani su *dijegetski oblici* u biti aktualizirani narativni modeli koji su najčešće sukladni sa žanrovskim obrascima pripovijedanja. Pisac redovito očekuje od čitatelja da je upoznat s dotičnim pripovjednim konvencijama i u tekst unosi neizravne recepcijske upute, pa sam čin čitanja, tvrdi autorica, postaje ponajprije čin aktualiziranja tekstovnih struktura. Među brojnim pripovjednim modelima metatekstualna se paradigma rado inkorporira u *detektivsku priču*, u *fantastiku*, u *igru i kombinatoriku*, u *erotske* modele.<sup>35</sup> Metatekstualnost se u ovim žanrovima, najčešće ostvaruje dvojako: (1) istodobno upozorava na već prisutne

<sup>30</sup> Grafički prikaz mogućih metatekstualnih elemenata u djelu u sustavu L. Hutcheon

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

<sup>31</sup> Parodija je jedan od najznačajnijih oblika za razvoj romaneskne samosvijesti. Radikalni i kompleksni primjeri parodijske svijesti su Cervantesov poznati roman *Don Quijote* i Sterneov *Tristram Shandy*. Iako stoje na samom početku razvoja romanesknoga pisma, u njima parodija nije svediva tek na puku satiru izvanliterarnoga svijeta, nego, kao samosvojan žanr, naglašava (postupcima snižavanja i kritiziranja) literarne konvencije i autonomiju književnoga djela.

<sup>32</sup> *Mise-en-abyme* jedan je od najčešćih i najutjecajnijih metatekstualnih postupaka u književnim djelima. U ovom ćemo se sažetom prikazu metatekstualnih postupaka na njega osvrnuti zasebno.

<sup>33</sup> Kada se *mise-en-abyme* protegne na cijelu strukturu djela, govorimo o alegoriji, a zorni su primjeri za svjedočanstva o nastajanju romana, ponajčešće upravo toga koji čitatelj čita, u romanima Gideovim, Calvinovim, Nabokovljevim...

<sup>34</sup> Npr. komentiranjem pojedinih postupaka, njihovim opisivanjem i sl.

<sup>35</sup> Metatekstualnost u *detektivskoj priči* iskorištava njezinu snažnu konvencionalnost u strukturi i njezinu utemeljenost na modelu hermeneutičkih praznina (Simeon, Borges, Robbe-Grillet), a u *fantastici* koristi paradigmu autonomnoga svijeta fikcije u svojstvu alegorijskoga modela (Borges, Calvino). Model *igre i kombinatorike* metatekstualna proza poistovjećuje s činom pisanja i čitanja (Sanguineti, Calvino, Coover), dok će se *erotikom* poslužiti ne bi li izjednačila čitanje i zavođenje (Nabokov, Fowles).

metatekstualne elemente i analizira repetitivne i jednostavne obrazaca tih narativnih modela, (2) dovodi do stvaranja postmodernistički proturječnih i ontološki upitnih otvorenih struktura.

*Lingvistička se samosvijest romana realizira u tri otvorena oblika* koji tematiziraju probleme književnoga jezika i jezika uopće i pritom se čitatelja navodi na uočavanje kreativnoga lingvističkog čina. Najjednostavniji je oblik parodiranje neke vrste ili stila pisanja. Drugi je način uvođenje bilježaka, komentara i inih autorskih intervencija u romaneskno tkivo, a treći, najuočljiviji oblik, je tematizacija verbalnih igara i anagrama. Razni oblici lingvističke samosvijesti mogu biti aktualizirani u književnom djelu pa govorimo o *aktualiziranim oblicima lingvističke samosvijesti*. Često se u djelu aktualiziraju i brojni teorijski postulati o nereferencijalnosti literarne tvorevine, a u radikalnim slučajevima oni postaju implicitno tvorbeno načelo diskursa.<sup>36</sup> U lingvistički je dezintegriranoj prozi izjednačen čin čitanja s činom pisanja pa je čitatelju izrazito otežana recepcija i od njega se očekuje maksimalan recepcijski angažman. Postupci utemeljeni na shvaćanju književnoga djela kao slobodne igre označitelja dovode do jačeg ili slabijeg proboja romanesknog oblika i, na koncu, do njegova napuštanja. U takvim lingvističkim igrama kritičarka vidi pokušaj nadilaženja raznovrsnih verzija *mimesisa* i potencijal za razvoj novoga žanra, u čemu romaneskna praksa nije još dovoljno napredovala.<sup>37</sup>

Kritika koja se bavi suvremenom metafikcijom mora uzeti u obzir, tvrdi Hutcheon, od djela ponuđeno samotumačenje. U knjizi *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fyction*<sup>38</sup> utvrdit će kako postmodernizam jasno pokušava suzbiti ono što se počelo razumijevati kao modernistički potencijal hermetičkog, elitističnog izolacionizma koji odvaja umjetnost od svijeta, književnost od povijesti. To se najčešće čini upotrebom istih tehnika modernističkog esteticizma, kako i kaže u tekstu *Intertekstualnost, parodija i diskursi povijesti*<sup>39</sup>, protiv njega samog. Pritom *pažljivo je očuvana autonomija umjetnosti: metafikcionalna samorefleksivost to čak i naglašava*.<sup>40</sup> Dominanta je postmodernističke književnosti ontološka, pa su karakteristični postupci te književnosti oni koji na neki

<sup>36</sup> Primjeri za takav tip proze su djela *nouvea romana* koji teorijsku bazu ima u sustavu *Tel Quel* – ovaca i djela radikalne struje talijanske neoavangarde. Ta proza s upadljivo slabim interesom za pripovijedanje i za priču u prvi plan ističe nereferencijalnost tj. programatsko neprikazivanje koje se redovito postiže nauštrb uobičajena suživota dijegetskih i metatekstualnih elemenata.

<sup>37</sup> Tu je posljednju kategoriju autorica definirala kao granicu romanesknoga žanra, pa bi njezino ubrajanje u područje metafikcije zahtijevalo proširenje definicije metatekstualnosti ili romaneskne samosvijesti. Zato je pripadnost aktualiziranog oblika lingvističke samosvijesti metafikcionalnim oblicima upitna. Naime, još je u Jakobsonovoj podjeli jezičnih funkcija estetska funkcija upravo utemeljena na autoreferencijalnoj strukturi poruke koja nastoji privući pozornost primaoca na sebe, tj. autoreferencijalna funkcija književnoga jezika motri se kao imanentna osobina svakoga književnog znaka. S druge strane stoji autoreferencijalnost kao tvorbeno načelo integrirano u potencijalnu značenjsku strukturu nekog proznoga teksta. Upravo razlikovanje metatekstualnosti kao funkcije, odnosno metatekstualnosti kao tvorbenoga načela, omogućuje određivanje žanrovskih okvira metafikcije.

<sup>38</sup> Hutcheon, L.: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fyction.*, Routledge, New York i London, 1988.

<sup>39</sup> Hutcheon, L.: *Intertekstualnost, parodija i diskursi povijesti*, "Republika", L/1994, 1-3, str. 111.

<sup>40</sup> Hutcheon, L.: *Intertekstualnost, parodija i diskursi povijesti*, "Republika", L/1994, 1-3, str. 111.

način ističu ontološka pitanja. Zato se *mise-en-abîme* često koristi u postmodernističkoj književnosti jer remeti uobičajenu hijerarhiju ontoloških razina (javljaju se svjetovi unutar svjetova), stvarajući *kratki spoj*<sup>41</sup> unutar ontološke strukture. *Mise-en-abîme* – čija je osnovna funkcija u pripovjednoj strukturi djela istodobno otpor priči i njezino upotpunjavanje – vrlo je čest metatekstualni postupak u književnim djelima. Tim se Gideovim terminom iz davne 1893. godine označava sam postupak odražavanja priče u njezinu sažetku čime se postiže dvojaki efekt: priča se i osporava i opisuje. Treba upozoriti na činjenicu interdisciplinarnoga polja uporabe tog pojma budući da ga je Gide prvi put koristio označavajući njime književna (Shakespeareov *Hamlet*), i likovna djela (Velázquezove *Las Meninas*). L. Hutcheon u svojim radovima o metatekstualnosti preuzima Dällenbachov model u opisu i definiranju te književne pojave pa ćemo ga ukratko obrazložiti i, ovom prilikom, uputiti na napise o *priči u priči* J. Ricarda<sup>42</sup> i G. B. Tomassinija.<sup>43</sup> Lucien Dällembach u djelu *Le récit spéculaire. Essai sur la mise-en-abîme*<sup>44</sup> definira pojam: *mise-en-abîme* se sastoji u odrazu koji povezuje dijegetsku cjelinu i neki njezin dio.<sup>45</sup> On usustavljuje tipologiju mogućih podvrsta takvog odražavanja i razlikuje: (1) jednostavno umnožavanje (fragment stoji u odnosu sličnosti spram cjeline kojoj pripada), (2) umnožavanje *ad infinitum* (odražavajući fragment u sebi sadrži istovrsni isječak) i (3) *aporistički mise-en-abîme* (fragment na neki način u sebe uključuje i djelo kojemu pripada). Odražavanje se javlja u različitim intenzitetima pa Dällembach izdvaja tri stupnja odražavanja: (1) kad iskaz odražava priču (kao sažetak zapleta, i to u pripovjednom obliku ili drugim, recimo likovnim oblicima), (2) kad iskaz odražava proces iskazivanja, proces nastajanja djela i (3) kad iskaz odražava pripovjedni ili lingvistički kod (bilo u otvorenim, bilo u aktualiziranim oblicima). Ova odulja, a opet vrlo skraćena historijska i teorijska eksplikacija pojmova *metatekstualnost* i *mise-en-abîme* uvod je u njihovu analizu u narativnom diskursu *Bolje polovice hrabrosti* Ivana Slamniga.

<sup>41</sup> Termin je Lodgeov. (Vidi: Lodge, D.: *Načini modernog pisanja*, Globus, Zagreb, 1988.)

<sup>42</sup> U zasebnim studijama o *mise en abyme*-u pišu J. Ricardou i G. B. Tomassini. U tekstu *Priča u priči* J. Ricardou, predstavnik radikalne struje u suvremenoj književnosti, se pita što autoru omogućuje da na bilo kojem mjestu tijekom pripovijedanja unosi sažetke priče i tvrdi da romanopisac, prihvaćajući se pisanja, već ima razvijenu svijest o cjelovitom izgledu priče, pa tu pojavu imenuje *narcizmom*. Ricardou zaključuje da se *mise-en-abîme* može provesti i na razini knjige što će oprimjeriti svojim eksperimentalnim romanom, knjigom u knjizi pod nazivom *La prise / prose de Constantinople*.

<sup>43</sup> G. B. Tomassini u studiji *Priča u priči* uspostavlja razliku između mizenabimske digresije (sadržane su u djelu s kojim održavaju odnos tematske sličnosti) i mizenbimskih priča u priči (samostalne narativne cjeline koje predstavljaju strukturu što se istodobno ostvaruje u sadržanoj i sadržavajućoj priči pa tako ukidaju sintagmatski razvoj dijegeze). Sustavna uporaba *mise-en-abîme*-a djelo obilježava jakom metakomunikativnom komponentom. Djelo svojim primateljima nudi višak informacija pa Tomassini motri *mise-en-abîme* kao postupak stvaranja semantičkoga viška zbog kojeg odražavajući iskaz djeluje i na razini priče (sudjeluje u tvorbi značenja) i na razini odraza (javlja se kao element metaznačenja, koji priči omogućuje da za svoj sadržaj i temu uzme samu sebe).

<sup>44</sup> Dällembach, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, 1977.

<sup>45</sup> G. B. Tomassini u *Priča u priči* smatra da je Dällembachova definicija *mise-en-abîme*-a u *Le récit spéculaire* neprecizna jer uključuje metadijegetsko pripovijedanje bilo koje vrste.



## II.

Roman *Bolja polovica hrabrosti* sastoji se od dva paralelna narativna tijeka, na što redovito upozoravaju kritičari u čiji je fokus stručnog interesa ušao taj roman. Okvirna je priča o životu Flaksa, intelektualca srednjih godina u hrvatskoj metropoli, a umetnuta – koju piše teta Matilda – o životu Ane i Vojka iz Primorja. Ta dva sloja romana simuliraju zbilju i fikciju i svaki je pisan različitim kodom. Na paralelizmu stilskih sredstava tradicijskoga pripovijedanja i moderne naracije gradi se postmodernistički roman. Suvremenost se prezentira kao oblik subjektivno oživljene i jezično prisvojene tradicije koja se u narativnom tkivu ostvaruje kao ironijska igra jezičnih struktura. Ti proturječni elementi, konstitutivna podvojenost unutar ovoga romana motre se u dijaloškom odnosu, jer bi nas gubljenje iz vida jednog od njih odvelo do neokonzervativno nostalgicnog ili do reakcionarnog. Svaka dijegetska razina ima svoga pripovjedača. U okvirnoj priči autor nije identičan ni liku ni pripovjedaču, ali su pripovjedač i lik identični, pa je očito da se radi o homodijegetskoj fikciji, po Genetteovoj terminologiji. U tom klasičnom slučaju tzv. (pseudo)autobiografskoga romana Flaks pripovijeda u prvom licu.<sup>46</sup> Umetnutu priču teta Matilda pripovijeda u trećem licu, pri čemu nije moguće staviti znak jednakosti između nijednog para sačinjenog od provjerenih narativnih instanci (autor-pripovjedač-lik), pa govorimo o heterodijegetskoj fikciji.

Na prvi su pogled fabule tih narativnih tijekova vrlo jednostavne. Okvirna se fabula odlikuje neposrednošću u prikazivanju događaja, a kritika je nerijetko tvrdila da je okvirna priča satkana od banalnih događaja koji čine Flaksovu svakodnevicu. Teta je Matilda u priči o Ani i Vojku, zapravo, kako reče C. Milanja, konstruirala *gotovo mali porodični roman iz građanske obitelji*. Pri prvom susretu s Flaksom teta ima gotov samo prvi dio toga romana koji mu nudi na čitanje i tako ga je privoljela da i on sam, (još) nesvjestan svoje uloge, postane sustvaratelj toga romaneskog tkiva. Ta je priča u priči (redovito interpolirana u kurzivu) koju stvara pripovjedačica amaterka potpuno samostalna narativna cjelina i kao takva predstavlja strukturu koja se istodobno ostvaruje u sadržanoj i sadržavajućoj priči. Pritom se nužno ukida sintagmatski razvoj dijegeze. *Mise-en-abîme* – taj otvoreni oblik dijegetske samosvijesti – kao odraz koji povezuje dijegetsku cjelinu i neki njezin dio vrlo je čest postupak u metatekstualnim romanima. Interpolirana tetina priča nudi temelj za postavljanje okvira<sup>47</sup> u kojima razumijevamo tekst. Tako ostvareno kontekstualiziranje i samo opet iziskuje nadomještanje, tj. dopunjavanje novim kontekstima<sup>48</sup> pa se u romanu *Bolja polovica hrabrosti* dvije

<sup>46</sup> Flaker za pripovjedača kaže da on u sebi neprestano prevladava suprotnost između empirije i konstrukcije. (Vidi: Flaker, A.: *Proza u trapericama*, SNL, Zagreb, 1976, str. 193.). Činjenicom da je pripovjedač znanstveni radnik, Slamnig pridaje dodatnu važnost njegovim promišljanjima o interpoliranom romanu tete Matilde, tvrdi Škvorc. (Vidi: Škvorc, B.: *Novak i Slamnig: od zauzdavanja pripovjedača do ispisivanja "nepopunjenih" prostora (ili obrnuto, kako bi rekao Marinkovićev žandar)*, "Književna revija", XVI/2001, 1/2, str. 21-22.)

<sup>47</sup> Podsjetili bismo tek na *dvostruku usmjerenost okvira* tj. na činjenicu da okvir uvijek istodobno isključuje i uključuje, naravno shodno perspektivi iz koje se promatra.

<sup>48</sup> Ili lumanovski rečeno, književni sistem se reproducira trajnom razgradnjom događaja kao svojih jedinica, pri čemu su događaji – tj. književnokritički, književnopovijesni i književnoteorijski komentari - autoreferen-

dijegetske ravni razvijaju paralelno, zrcaleći se jedna u drugoj. Fragment na raznolike načine u sebe uključuje i samo djelo kojemu pripada, pa u skladu s tipologijom koju je uspostavio L. Dällembach govorimo o tzv. *aporističkom mise-en-abîme-u*. Dominacija narativnoga tijeka, koji prikazuje Flaksovu svakodnevicu, u romanu je iskazana na razne načine. Svaki nastavak tetina rukopisa – dakle, svako prekidanje narativnoga tijeka – oblikovan je u ovisnosti o događajima iz junakove sadašnjosti u kojoj je i teta postala sudionikom. Siže je te priče u priči redovito rezultat promjena koje su se dogodile između Flaksa i tete ili je projekcija Anamatildinih tajnih želja.

U ovom Slamnigovu romanu, kao i u njegovim prozama, autorova je osnovna namjera vješto sastaviti priču i odmah je zatim razoriti putem njezina pričanja. Zato je ponašanje i stajalište pripovjedača uvijek u vezi sa zahtjevima priče, a primijenjena će tehnika pripovijedanja postupno voditi do njezina cjelovita smisla. Svi su ti elementi, tj. struktura priče stvorili okvire za razvoj priče, ali i utječu na zbivanja u priči. Obrće se tradicionalna situacija u kojoj je život pričao priče pa je u ovom romanu priča ta koja provocira mišljenje života. Pisac se udaljuje od uloge komentatora i postaje demijurg: on određuje tijek zbivanja. Nerijetko je slučaj da u metatekstualnom romanu sažetak priče koji je umetnut tijekom pripovijedanja ostvaruje dvojaki efekt: postupak odražavanja priče u njezinu sažetku ujedno priču i osporava i opisuje. Mikroskopski sažetak priče prijevremeno otkriva završetak u velikom broju slučajeva. Između priče koju pripovijeda Flaks i Matildina *malog obiteljskog romana*, tj. između *stvarnosti* (tj. fikcije) i *fikcije* (tj. fikcije u fikciji) je kontrapunkt na temelju kojeg se može naslutiti daljnji razvoj priče. Očigledno je da se *mise-en-abîme* javlja u funkciji strukturalne pobune jednoga fragmenta priče protiv cjeline koja ga sadrži i tako predstavlja čin samoobznajivanja fikcionalnoga statusa priče. Pored brojnih načina kojima *mise-en-abîme* upotpunjava cjelovitu priču (primjerice putem središnje točke okupljanja, putem umnoženih, raspršenih djelića odraza cjelovite priče na različitim razinama), Slamnig se odlučio za središnju mikro-priču. Postupkom *mise-en-abîme-a* u *Boljoj polovici hrabrosti* referira se i na sam proces izgradnje priče pa bismo najprije prikazali otvorene oblike (*overt forms*) dijegetske samosvijesti (*diegetic selfconsciousness*) ovoga narativnog teksta.

### III.

*Bolja polovica hrabrosti* metatekstualni je roman u kojem su problemi pisanja i procesi nastanka djela postali njihova tema. Zato se i sustav romaneskkih konvencija dekonstruira na razini prisutnih fabularnih elemenata i pripovjednih razina. Česte su rasprave o tehnologiji književne proizvodnje i redovito se odvijaju između Flaksa i tete.

---

cijski činovi dodjeljivanja značenja koje u funkciji samoopisivanja neprestano generira sam književni sistem. Pritom oni kao *ekstenzija predmeta* neprestano potkopavaju i nadomještaju jedan drugi. (Vidi: Luhmann, N.: *Ljubav kao pasija*, Naklada MD, Zagreb, 1996.; Luhmann, N.: *Teorija sistema: svrhovitost i racionalnost*, Globus, Zagreb, 1981.)

Na samom početku romana,<sup>49</sup> u prvom njihovom susretu, jasno je da su oni pripadnici posve različitih svjetonazora. I dok je Flaksu nezamislivo da bilo što radi bez honorara, teta nije zainteresirana za objavljivanje teksta: *To mi je indiferentno. Zabavlja me sam posao, sastavljanje teksta, ali ne želim ništa svijetu reći, nikakvu novu misao ili pak nešto od svoga vlastitoga iskustva, nešto o sebi.* (22) Taj odgovor zbunjuje jezikoslovca Flaksa jer ne nazire odakle teta crpi teme za svoja djela. Na njegov eksplicitan upit, teta kaže da su joj kao polazna točka za razvijanje njezine pripovijesti koja crpi materijal iz *povijesnih ili izvještajnih zaliha*, poslužile upravo te *neke vrste praznina, zameci nekih tokova (koji) nisu iskorišteni, nisu išli dalje.* (22) Svoj postupak teta objašnjava, ponešto simplificirano, dovodeći ga u vezu s izradom ornamenata od kovanoga željeza koji su gotovo uvijek u istim uzorcima, tj. idealnim oblicima. Zaključuje da kovači ne teže originalnosti, niti ubacivanju nekoga svog doživljaja ili autobiografskoga detalja, nego isključivo žele doseći zanatski ideal: *Zadovoljstvo mu je samo u izrazu vlastite vještine i izučenosti.* (23) Flaks je zatečen: *Umjesto da veze ili hekla, ona je pisala. Pa, kao što bi uzimala mustre iz modežurnala pa malo promijenila boje...* (23)

Teta pripovjedačica svoju povijesnu pripovijest korektno smješta u okvire povijesti hrvatske književnosti i cilj joj je ostvariti najbolji uradak u zadanom modelu. Tijekom razvoja te pripovijesti postaje jasno da je to istodobno falsificirana, tobožnja povijest koja je prekrajana kako bi autorica što lakše manipulirala svojim središnjim adresatom, Flaksom. Pritom ona ostaje u okvirima zakona institucije književnosti i njezine povijesti. Tematizirat će se u romanu i same njihove diskusije u kojima se književno djelo smatra vječito nedovršenim što je jedan od temeljnih postulata postmodernističkoga mišljenja o književnosti. I Flaks će eksplicitno iznijeti svoje mišljenje o tetinom načinu pisanja, komentirat će njezinu tematiku, način organizacije teksta u samom romanu. Tetin je rukopis strukturno vješto organiziran u skladu s tradicijom pripovijedanja pa će on u tetinoj priči u priči lako predskazivati njezine razvojne faze. Nakon zaokreta priče u posve neočekivanom smjeru, teta ne podnosi najbolje kritike i traži od njega da joj pomogne u izgradnji priče. Nervozno hodajući gore-dolje, eksplicitno svjedoči o vlastitim problemima u izgradnji priče: *- Ne znam kako da idem dalje. Ne znam što je s Anom, točnije, ne znam kako da zahvatim situaciju. Bilo je tako jasno da je zaljubljena u Vojka, no dobro,...), stvar bi se zakomplicirala da su još imali i djece, onda stvarno ne znam kako bih se iskopala, ali i ovako, pa ne možemo reći da se zaljubila u čovjeka kojega nije pravo ni vidjela, (...).* (104)

Flaks iskazuje bit svoje poetike koja se uvijek orijentira na ispitivanje psihičkoga života svojih junaka, a zanimljivo je da mu se u prvom dijelu iskaza, otima poistovjećivanje autorice i lika Ane. Kasnije će shvatiti da taj tekst, za koji ga je teta uvjeravala da nema autobiografskih elemenata, itekako manipulirala njime. Tekst postaje zamka. O moći pripovjedača nad svojim junacima, pa i tekstom, svjedoče i epizode snova sa

<sup>49</sup> Napominjemo da će se u daljnjem tekstu svi citati iz romana označavati brojem stranice u zagradi, a preuzeti su iz: Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004.

stranica *Bolje polovice hrabrosti*: (...), i odlučio sam da promijenim san. Crno-bijelo nije se dalo promijeniti: sada sam hodao ravnicom gdje je trava bila opržena mrazom, bijelila se kao kostrijet. (62)

U ovom se romanu Slamnig poigrava i žanrovskom klauzulom. Žanrovsko neodređivanje tetina rukopisa u nastajanju, nositelj je značenja. U raspravama između nje i Flaksa ona ga redovito naziva tekstem, a pripovjedač za nj koristi izraze *smotuljak papira iz torbice, zapravo tvrdi kartonski tuljac u kojem se nalazi nastavak slijedi, periodične publikacije uokvirene u uredan tulac ili poznati postiljonski tulac*. – *Intelektualna hrana do slijedeći put*. Tek će na kraju romana Flaks precizirati: *Priča je, znači, ušla u zagrobnu fazu*. (97) Postupci samotumačenja teksta vidljivi su, primjerice u idućem citatu: (...) *mogao sam slutiti da će se nešto roditi iz našega posjeta pterodaktilskom groblju, ali da će to ona zaplesti u nešto vanvremensko, ili tome slično*. (103) Pripovjedač okvirne priče upozorava na vezu između događaja iz okvirne priče s razvojem događaja u tetinu umetnutom romanu. I teta će priznati da je okvirni narativni tijek utjecao na izgradnju umetnute priče: *Ne tajim da sam vas dosad slušala. Točnije, da su naši, makar i kratkotrajni razgovori, uostalom, zašto bi se zanemarili, i naši susreti, zajednički izlasci, utjecali na tkivo i strukturu priče*. (106) Upozorava se i na neželjene posljedice: Flaks za tetino razlaganje o umetnutom romanu kaže (...) *sada je sve zamutila i poprizemila dodatnim tumačenjem*. (106) U *Boljoj polovici hrabrosti* samotumačenje je romana prisutno u izrazito visokom stupnju, bilo u eksplicitnom obliku (o čemu svjedoče navedeni ulomci) ili kao implicitni vlastiti kritički komentar (najčešće na razini dijelova koji odražavaju cjelinu strukture, tzv. mizenabimskih digresija).

O još jednom dijelu koji odražava cjelinu na razini elementa svjedoči i kontrapunkt koji Slamnig proizvodi prikazom erotike u ta dva (paralelna) dijegetska tijeka. Ljubav između Ane i Vojka prikazana je gotovo kao njihovo duboko razumijevanje i poštivanje, kao nježna i zapretna, *nevina*. Strastveni izljevi osjećaja izostaju, čak i prve bračne noći. I u posebnim je situacijama mužu (...) *odgovarala svojom jalovom maštom* (50), a dašak nemira, usplahirenost spopast će Anu nakon dugog i očajničkog tugovanja kada je na groblju (...) *i dalje osjećala mladičevu prisutnost kao žarište topline* (103). U Flaksovoj priči pak seksualnost je snažna, razorna, potresajuća. Ti su preljubi – strastveni, požudni – najčešće prožeti i alkoholnim parama. *Nečisti* su: mutna je želja, izazivaju blagu nesvjesticu, oduzimaju dah, dovode junaka u *cjelotjelesnu i tešku nervozu*; u tuđim su stanovima, po polumračnim i mračnim stubama; s Anitom, s mnogima prije nje, a i nakon nje pijani žarki poljupci sa Zitom. Njima se ispražnjava prenapregnuta svijest, donose oni umor, ureden (seksualni) život. Kao primjer segmenta koji odražava cjelinu navodim situaciju iz prve dijegetske razine kada teta Matilda zatiče Anitu i Flaksa same u stanu, *na moment kao da se usplahirila* našavši ih zajedno koji je do trenutka njezina ulaska bio u mraku. Nakon uljudnoga razgovora koji se pored ostalih sitnica, naravno, dotakao i tetina pripovjednog uratka, Flaks odlazi jer su one u razgovoru dovele Anitin umoran izgled u vezu s njezinim problemima s mužem. Junak se osjeća nepoželjnim, možda osjeća griznju savjesti zbog vrbovanja razočarane žene ili se pak javio strah od

moguće veze s njom. Niti u jednom trenutku Flaks nije pomislio da je iniciranjem tog razgovora u njegovoj prisutnosti teta otkrila svoju ljubomoru, da želi osvijestiti Anitin položaj udane žene i ukazati na svoj.

U *Boljoj polovici hrabrosti* metatekstualnost se služi erotikom, ali ne na isti način kao u paradigmatskim primjerima za taj narativni postupak, naprimjer, u Fowlesovu romanu *Ženska francuskog poručnika* ili pak Nabokovljevoj *Loliti*. U njima je metatekstualnost posegnula za erotikom ne bi li izjednačila čitanje i zavođenje. U Slamnigovu romanu metatekstualnost pred očima čitatelja izjednačava eksplicitno razgolićen proces nastajanja priče u priči i samu tu pripovijest sa zavođenjem. Pripovjedačica je u trenutku kada je Flaks upoznaje opisana ovako: *Rekao bih da je teta imala barem pedeset godina, ali nije se moglo točno odrediti, (...). Oblačila se po modi koja nije bila moda njezine mladosti (...)* već kao da je imitirala modu prije toga, onu iz vremena kad su se tek skinule krinoline i kad su žene počele jahati u rajthozama (...). (...) ona kao da je skinula svoju običajnu krinolinu pa se obukla u ovu modernu uniformu odabравši onu najneupadniju. S druge strane, vidjelo se po detaljima da prati modu, odnosno da joj je ona poznata (boje) (21). Ta žena za nj postaje još neobičnijom kada saznaje da je njezin hobi pisanje pripovijedaka (umjesto heklanja i štrikanja, što bi on očekivao). Pomalo je zatečen i razočaran u susretu s prvim dijelom njezina rukopisa koji je mirisao *po starome stolu, ali ne po parfemima već po mirodijama* (26-27). Teta postaje sve veća zagonetka za Flaksa: razgovaraju o književnosti, a njihovo je kontinuirano druženje dovelo i do zajedničkog izleta na selo, pri čemu Flaks ponovo uočava tetino specifično odijevanje koje je staromodno, ali i obilježeno kolebanjem u izboru stila. Flaks, uhvaćen u tetinu mrežu literarnim uratkom čiji je sukreator, instinktivno osjeća da mu se ona nastoji svidjeti, a da tu činjenicu još nije osvijestio. Tako će i situaciju u kojoj mu teta pomaže pokrenuti automobil prokomentirati dosta ironično: (...) *a onda mi je bilo neugodno i što sam je natjerao da radi. Međutim, ona je vedra i zadovoljna sjela do mene, kao Josip II kad je pomogao kovaču da mu popravi kola* (88). Nesklad između njegovih osjećaja nelagode i njezina zadovoljstva, indikativan je. U izgradnji svoje priče i u njihovim diskusijama o njoj, teta na koncu otvara etički, moralni problem. U posljednjem razgovoru, kada pripovjedač i sam biva svjestan da je uočio kako je teta odjevena (*Pa, da, k vragu, imala je i crni, zapravo smeđi kostim s crnom mašnom*. [104]), izravna molba pripovjedačice za pomoć pri završavanju toga teksta može se tumačiti i kao eksplikacija svemoći autora nad tekstom (*Ali ja vas pitam što je sada istina, odnosno kako da završim priču. Dolazi li ona radi ukopanoga Vojka ili radi onoga drugoga? (...) dolazi zbog jednog od njih, recite, zbog živoga ili zbog mrtvog?* [106]). Kada Flaks u osami razmišlja o navedenom problemu, divi se tetinoj lukavoj ideji o repetitiji egzistencije i shvaća da se na kraju romana o Ani i Vojku ne radi o etičkom problemu nego o opisu osjećaja. On je u *lucidnom intervalu* uspio prozrijeti tetinu zamku. Tako erotska komponenta romana razgolićuje interferenciju između junakova života (fikcija) i teksta (umetnuta priča) unutar teksta (*Bolje polovice hrabrosti*).

## IV.

U romanu *Bolja polovica hrabrosti* prisutna je i lingvistička samosvijest (*linguistic selfconsciousness*): realizirana su dva od tri moguća *otvorena oblika (overt forms) lingvističke samosvijesti*. Njezin je cilj, kao uostalom i svakoga drugog metatekstualnog postupka, navesti čitatelja na uočavanje kreativnoga lingvističkog čina, na njegovu *napravljenost*. Najjednostavniji je oblik parodiranje neke vrste ili stila pisanja, a u *Boljoj polovici hrabrosti* parodira se hrvatski literarni/narativni kanon devetnaestostoljetne književnosti. Pripovjedač će, već u prvom susretu s tetom, kao bitnu odrednicu njezina lika eksplicitno navesti i sljedeću karakteristiku: *Upalo mi je u oči njezino temeljito poznavanje literature, i to upravo hrvatske, i to devetnaestog stoljeća (...) Ali poznavala je i suvremene pisce i sve što se događalo, kao da joj je to spadalo u dužnost da bi mogla voditi konverzaciju, također je znala i za izložbe i teatar, govorila je o svemu kompetentno ali bez ikakvoga žara ili jetkosti (21-22)*. Njezina će umetnuta priča, pisana u tom stilu, doživjeti kritike u romanu.

Jedan od načina ostvarivanja otvorenog oblika lingvističke samosvijesti čine i postupci tematiziranja problema književnoga jezika i jezika uopće. Nastavci tetine priče oprimjeruju kratku povijest hrvatskoga književnog jezika. Plošnost i bezbojnost, izostajanje govorne karakterizacije likova u umetnutoj priči, motreni u okvirima cijeloga romana dodatno upozoravaju na Flaksovo individualizirano kazivanje. Još je A. Flaker u analizi karakteristika *proze u trapericama* istaknuo da roman *Bolja polovica hrabrosti* počiva na opoziciji naš jezik – njihov jezik, što će u diskusiji pripovjedača s Matildom eksplicitno biti i izrečeno: *jezik a versus jezika b*. Kritičar pod jezikom *a* razumijeva pripovjedačev jezik, koji je utemeljen na gradskom govornom standardu (jezik okvirne priče), dok je jezik *b* arhaizirani standardni književni jezik (jezik umetnute priče).<sup>50</sup> U romanu je u nekoliko navrata prisutna i rasprava o dijalektu pri čemu se ne uspostavlja opozicija dijalekt – književni standard. Na izletu u Brestovju se uvode kajkavske replike, a na festivalu će Hercl, također jezični stručnjak, održati predavanje pod nazivom *Najekonomičnije bilježenje brestovščanskih vokala i akcenata*. Kajkavština se ne koristi, ostaje na marginama romana, a zanimljivo je poigravanje s imenom naselja Brestovje (Flaks ga dovodi u vezu s Brestom iz Prevertove *Barbare* i bjeloruskim Brest-Litovskim). Naglašava se u tekstu lokalno i regionalno/specifično, nasuprot masovnoj kulturi globaliziranog svijeta. Život na selu, prema kojem u tom trenutku Flaks gaji ironičan odnos, na koncu će romana postati njegov izbor: pobjeći će iz metropole.

U metatekstualnim je romanima česta situacija da neki fragment stoji u odnosu sličnosti spram cjeline kojoj pripada. Kompozicija ovoga Slamnigova postmodernističkog romana vrvi primjerima tzv. *jednostavnog umnožavanja*, pri čemu treba naglasiti da se redovito uspostavlja odnos suprotnosti između fragmenata zastupljenih u okvirnoj priči naspram onih iz umetnutoga pripovjednog tijeka. Različitost duhovnih svjetova tete i Flaksa je očigledna i u njihovu izboru i uporabi stranih riječi. Teta u diskusijama poseže

<sup>50</sup> Vidi: Flaker, A.: *Proza u trapericama*, SNL, Zagreb, 1976, str. 193.

za germanizmima, a Flaks redovito upotrebljava, da bi je izivcirao, slang, anglicizme pa i riječi iz poljskoga jezika. Pri opisima vanjskog izgleda tete koristi germanizme i te jezične postupke u okviru romana sam komentira.

U dinamičnoj i napetoj diskusiji o umetnutom romanu s mnogo podignutih tonova, izivcirana i iritirana pripovjedačica koju Flaks oslovljava s *milostiva gospođice*, trudi se dokazati da prati što piše iz nastavka u nastavak i da je pritom konzistentna, pa u žaru diskusije ne razlikuje jedninu i množinu. Takav rječiti gramatički nesklad – prisutan i pri Flaksovu opisu tetinih literarnih receptata gdje transfer iz jednine u množinu pridaje iskazu pomalo ironičan prizvuk (*Kao da je pročitala sve one Josipe Eugene Tomiče i Draženoviće "Turke pod Siskom" i "Pavle Šegote"* [22]) – svjedoči o intelektualnoj nadmoći Flaksa u toj književnoteorijskoj raspravi o romanu. To se neslaganje u broju, kojim se dodatno podcrtava svjesna krhkost i nedostatna normiranost jezičnoga zakona u tom romanu, motri kao još jedan metatekstualni moment kojim se nastoji razgoliti referencijalna iluzija teksta. Rasprave o jeziku književnoga djela između tete i Flaksa korištene su da se sruši referencijalna iluzija i da se ponudi što je moguće više argumenata za potvrdu strukturalističke teze o posredovanosti našeg iskustva svijeta putem jezika.

Sam roman zahtijeva od čitatelja da proces čitanja shvati kao proces stvaranja fikcionalnoga svijeta. Upitno je hoće li taj svijet stupiti u interakciju s povijesnim svijetom jer to ovisi o stupnju čitateljeva razumijevanja teksta. U *Boljoj polovici hrabrosti* te se diskusije između tete i Flaksa odvijaju pred očima čitatelja, kojega se niti u jednom trenutku eksplicitno ne poziva na suradnju. Situacija je u okvirima romana usložnjena jer je Flaks istovremeno i pripovjedač okvirne priče, ali i čitatelj umetnutoga romana. Pred čitateljem se postavljaju pitanja o tehnologiji književne proizvodnje i o jeziku samome čitatelju (Flaksu). Flaks eksplicitno progovara i o ograničenjima u izražavanju koja nam nameće sama priroda našega jezika: *Ali gdje si onda ti, ni do kakvoga rješenja ne možeš doći ako sve ide in kontinuo, a (...) postoji mogućnost da se sve svede na jedan zajednički nazivnik onoga što je postojalo (u što je, naravno, uključeno i ono što postoji, kad već nemamo engleskog perfekta koji traje.* (108).

U *Boljoj polovici hrabrosti* prisutno je i uvođenje bilježaka, komentara i inih autorskih intervencija u romaneskno tkivo. Pri upisivanju tih *stranih tijela* teksta u njegovu nutrinu u kojoj oni trebaju obaviti posao metatekstualnog uokviravanja, iskorišten je najveći dio mogućnosti koje su mu, u semantičkom smislu, pružale rubne zone teksta, kako bi to rekli poststrukturalisti. Naslov je romana parafraziran na koncu teksta kada postaje evidentan smisao djela. Umetnuti roman, pak, nema naslova: *Nisam još smislila naslov. Htjela bih da budu dvije riječi, ili tri, s time da je srednja veznik ili bolje prijedlog.* (24). Postupkom ostavljanja praznog mjesta na papiru za naslov i nagađanja o njegovu budućem izgledu, upućuje se na određenu etapu u procesu nastajanja djela. Iako teta ima gotov prvi dio te pripovijesti, naslov još nije definiran. Činjenica da naslov nije zadan, pokazat će se kasnije tijekom razvoja priče, omogućuje pripovjedačici da, uslijed poticajnih razgovora s Flaksom, preusmjerava radnju o Ani i Vojku kako želi. Njezin je

roman započet bez naslova pa je i njegov kraj ostao otvoren: s pojavom dileme koju ne može riješiti, autorica u samom narativnom tkivu svoga romana ne nalazi odgovarajuće uporište za daljnji razvoj naracije; izostao je korektiv koji je mogao/trebao ponuditi naslov.

Ovaj se roman, kao i svako postmodernističko djelo, određuje upravo samom svojom svrhom pripovijedanja koja redovito predstavlja što veći broj mogućnosti za različita rješenja. Svrha pisanja dakle nije pripovijedanje određene priče, nego intelektualno-kombinatorička igra. Flaks u svoju priču tri puta unosi bilješke kojima objašnjava izvor teksta umetnutog u narativno tkivo romana. Prvi put to čini kada Ziti, Aniti i teti naglas čita u njihovu domu iz Varaždinske početnice izdane 1800. godine, koja potječe iz njihove kućne biblioteke. Preciznošću vrsnoga poznavatelja struke, Flaks u roman inkorporira *rečenice kojima su se uvježbavala slova* kao citate i u bilješki navodi njihovo porijeklo. Razinama fikcije i fakcije Flaks se poigrava kada u tekst romana unosi sadržaje nadgrobnih natpisa koje mu je teta pokazala na groblju u selu Spačna. Njihov tekst na hrvatskom jeziku donosi štampanim slovima i time dodatno svjedoči o njihovu izdvojenom položaju u narativnom tijeku, a u bilješki će posvjedočiti o njegovu porijeklu: *Autentičan nadgrobnni natpis ispred župne crkve u Tuhlju* (89). I treći će puta bilješka u romanu *Bolja polovica hrabrosti* biti uvedena u tekst pri opisu izleta Flaksa, tete i ostalih u zagorje. Susret s gospodinom Korićem, nasljednikom Ivan-bega Korića (iz Đalskoga), zaintrigirao je junaka romana, ponajviše s aspekta Korićeve uporabe jezika. I taj interpolirani dio koji se, tako simbolično, odvija na zabačenom seoskom groblju svjedoči o vezi s tradicijom kojoj se Flaks želi suprotstaviti, ali mu teta nenametljivo, no ustrajno oživljava njezino bogatstvo.

Okvir za razumijevanje teksta jest i situacija u romanu kada – shvaćajući prijevaru u koju ga je teta uvukla svojom pripoviješću – Flaks razdragano odlazi u Brestovje i razmišlja o sadržaju pisma koje će napisati teti. Tada je prvi put naziva imenom Anamatilda, a sebe u tom zamišljenom pismu potpisuje, svjestan da će joj time zadati najpodliji udarac: *Vaš trully itd.* (110). Narativni postupak inkorporiranja cijeloga teksta pisma, i to zamišljenog, eksplicitno svjedoči o autorovoj moći nad diskursom. Izdvajajući ga od ostatka teksta, ali i pazeći da to bude na drugačiji način nego je naglašen umetnuti roman, pismo je dano u navodnicima. Tekst je toga fiktivnog pisma u romanu (tj. u fikciji) prekinut opservacijom autora. Ironični komentar koji eksplicira autorovo prozrijevanje tetine namjere još jednom upozorava na način izgrađivanja ovoga teksta. Dakle, u Slamnigovu je romanu prisutna metatekstualnost i eksplicitno pretvorena u dominantni element semantičke strukture, tj. postala je *sadržaj* djela. Otvoreni metatekstualni oblici u kojima se samosvijest izražava eksplicitnom tematizacijom ili alegorizacijom njihova dijegetskog identiteta unutar samoga djela u ovom djelu nisu jedini sloj.



## V.

U *Boljoj polovici hrabrosti* se narativni tijek odlikuje i prisustvom aktualiziranih oblika (*covert forms*) metatekstualnosti, u kojima je postupak pounutrašnjen, tj. aktualiziran je u svojoj dijegetskoj strukturi. Aktualizirani su narativni oblici uglavnom sukladni sa žanrovskim obrascima pripovijedanja. Slamnigova *Bolja polovica hrabrosti* građena je na principima detektivske priče, pa metatekstualnost za svoju prisutnost iskorištava njezinu snažnu konvencionalnost u strukturi, kao i njezinu utemeljenost na modelu hermeneutičkih praznina. Pisac očekuje da čitatelj pozna te pripovjedne konvencije pa u tekst unosi neizravne recepcijske upute koje mu nude okvir za snalaženje u tom fiktivnom svijetu romana. Naracija je u romanu jednostavna, ali odista pomalo i neočekivana: u arkadijskom ozračju dokolice smjenjuju se pomalo bizarne epizode iz svakodnevnoga života. Teško je, gotovo nemoguće, uočiti u tom romanesknom pismu etape razvoja fabule u okvirnoj priči romana u kojoj je konstantno prisutna rasprava o tehnologiji pisanja. Nedefiniranost zapleta do samoga kraja, što logično vodi i do nemogućnosti njegova razrješenja, Slamnig je iskoristio ne bi li pridobio, ali i zbunio čitatelja. On luta narativnim tkivom zajedno s junakom tragajući za smislom, biva intrigiran i teži shvatiti poantu djela. To će mu, nakon brojnih recepcijskih uputa koje mu pripovjedač nudi u vidu umetnute priče u priči i raznovrsnih mizenabimskih digresija, biti omogućeno tek na samom kraju djela, u skladu sa žanrovskim principima detektivskoga romana. I kao što detektiv u detektivskom romanu uvijek ponovno preslaguje kockice mogućih svjetova i scenarija da bi došao do istine i objašnjenja svoga slučaja, tako i čitatelj Flaks ispituje tetinu priču u vjeri da će u njoj pronaći strogi red/organizaciju i da će doći do njezina kompletnoga/kompleksnoga značenja. Tako i čitatelj *Bolje polovice hrabrosti* – u svakom retku teksta i u svima njima zajedno, zasebno u dijelu teksta koji pripada *prozi u trapericama*, u *detektivskoj priči* i u obrascu tradicionalnoga pripovijedanja te u njihovu dijalogu – traži jasno, precizno, dobro *napravljeno* štivo.

Upravo to premošćivanje praznine između elite i popularne kulture, to prevladavanje apriorne razlike između visoke i niske književnosti samo je jedan u nizu postmodernih paradoksa u književnosti, ali i u drugim umjetnostima. Flaksa-detektiva nije moguće poimati kao koherentni entitet koji proizvodi značenja. On je nestalan i ograničen. U razgovoru o romanu u nastajanju teta će Flaksu eksplicitno tvrditi da to djelo nema autobiografskih elemenata, svjesno će ga zavarati na početku njihova druženja ne bi li sebi osigurala nužno potrebno vrijeme da mu se približi: *Teta me je, međutim, sa svojim redovitim nastavcima koji su, sve sam više uviđao, težili da budu transpozicija onoga što se u danu dogodilo, baš kao i san, vezivala uz grudu, pa onda Anita i Zita i naši zajednički izleti, najedamput je u poznatoj, labavo spletenoj sredini nastao nekakav teritorij u kojem sam se ja kretao i bio kod kuće. U toj su zemlji izlazile i periodične publikacije uokvirene u uredan tulač, kao pošta koju razvoze kočije.* (80). Do bijega iz te bajkovite, izmaštane zemlje moralo je doći, ali on toga još nije svjestan. I dok god Flaks čita nastavke tetina teksta u uvjerenju da je lišen autobiografizma, nije u mogućnosti prozrijeti njezinu zamku. Subjektivnost junaka redovito se prikazuje kao kategorija koja

nikada nije fiksna ni autonomna, izvan povijesti, nego je uvijek u procesu, u definiranju i redefiniranju. To potvrđuje i citat: *Činilo mi se da je problem koji je postavila u zadnjem nastavku priče bio dosta filozofski čist i zanimljiv, (...) radilo se o esenciji egzistencije jedinke, pa o slobodnoj volji i tome slično.* (106). Na kraju će romana promijeniti mišljenje i taj će eksplicitno izraženi egzistencijalni problem<sup>51</sup> biti tek jedna od kockica u procesu Flaksove samospoznaje.

Junakova nedosljednost vidljiva je i na samom kraju romana kada ga snažan impuls tjera iz metropole u Brestovje, u arkadični krajolik: *Djetinjasto sam se šalio sam sa sobom da mi prođe vrijeme. Blebetao sam kao da sam u ženskom društvu. Spašen!* (111). Detektivska je priča postala sredstvo ispitivanja uvjerenja o samome sebi i o svijetu koji je oko junaka. To omogućuje uvid u njegovo znanje, ali i u njegov identitet koji su utemeljeni na slučajnosti u ovo postmoderno doba. Identitet je Flaksa-detektiva fragmentiran, njegovo je ponašanje nedosljedno, odgovara određenom trenutku u kojem se nastoji samo problematizirati jedan aspekt života i književnosti. Flaks nema moralni autoritet koji krasi istražitelja u klasičnom detektivskom romanu, a to se odrazilo i na samu strukturu djela u kojem je vidljiva slabija romaneskna odlučnost u traganju za rješenjem zagonetke.

Ovaj si detektivski roman, samosvjestan na svim razinama teksta dopušta i parodiranje djela iz riznice literarne tradicije hrvatskoga romana. *Bolja polovica hrabrosti* Ivana Slamniga je nepretenciozna i zabavna, lepršava i kombinatorična verzija *Geraniuma*<sup>52</sup> (1880) Iva Vojnovića. Još I. Frangeš uočava naglašenu ulogu tete amaterke, Matilde te njezino funkcioniranje u narativnom tkivu romana uspoređuje s funkcijom Vojnovičeve tetke iz *Geraniuma*. *Tako su stavovi dviju teta zapravo međaši stoljetne prakse i teoretskih aporija hrvatske književnosti: davno, u času ustoličavanja realističke formule i trijumfa centralnoga književnog izraza; i danas, u trenutku konstruktivne sumnje u apsolutnu vrijednost obiju tih stečevina.*<sup>53</sup> Postmodernističko djelo prekraja teme i motive iz literarne tradicije, pri čemu je parodiranje vrlo zahvalan oblik jer istovremeno u sebe uključuje i

<sup>51</sup> B. Donat smatra da Slamnig nije naročito sklon analitici avanture egzistencije, nego da ga više zanima avantura pisanja (*lepršav zaplet, precioznost i ljupkost barokne igre*) te da upravo na tim temeljima pisac s podjednakom radoznalošću iskušava i život i literaturu, kao i njihovo prožimanje. (Vidi: Donat, B.: *Predgovor*, u: *Ivan Slamnig, Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 167, MH, Zora, Zagreb, 1983, str. 31.) Za razliku od Donata, C. Milanja navodi da je jedno od temeljnih pitanja u ovom romanu i *pitanje egzistencije*. (Vidi: Milanja, C.: *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana*, u: "Književna revija", 41/2001, str. 64.) Na tragu koji nudi samotumačenje romana, egzistencijalizam je bitna kategorija u njemu.

<sup>52</sup> *Geranium* je zanimljiv i zato što se njegovom pojavom za vrijeme Šenoina aktivnog propagiranja načela realističke književnosti u doba kada se u hrvatskoj književnosti tek počinju pojavljivati ozbiljniji realistički uratci već najavljuje modernizam. (Vidi: Šicel, M.: *Povijest hrvatske književnosti, Realizam*, knjiga II, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005, str. 65-67.)

<sup>53</sup> Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987, str. 399.

osporava predmet parodiranja i uspostavlja dijaloški odnos identifikacije i distance, a detektivski je roman dugo prihvaćao u svoje okrilje književne parodije.<sup>54</sup>

Okvirna je priča u *Geraniumu* traktat o odnosu romantizma (npr. u djelima Montépina, Dumasa) i realizma (npr. u djelima Flauberta) u književnosti, a u umetnutoj se priči tematizira život usidjelice na realističkim načelima, ali s čestim posezanjem za romantičarskim i simbolističkim elementima. Književna je kritika utvrdila da je u *Geraniumu* prisutan *mise-en-abîme*,<sup>55</sup> a K. Nemeć je upozorio da životnu sudbinu 'osidjelice' Mare pripovijeda teta Pavle, intradijegetički pripovjedač, a njeno pripovijedanje postaje povod za problematiziranje dvostruke razine umjetničke realnosti te za metanarativno raspravljanje o literaturi i umjetničkoj obradi pojedinih tema.<sup>56</sup> Metatekstualni postupci prisutni u oba djela svjedoče o obrnutim pozicijama: *Geranium* je propagirao mimetičnost u književnosti, pa se na njegovim stranicama nastoje protjerati fantazijski elementi, a *Bolja polovica hrabrosti*, kao postmodernistički tekst svjestan svoje kombinatoričke moći razgolićuje proces nastanka realističke pripovijetke koja s jasnim ciljem zalazi u prostore mistike,<sup>57</sup> problematizira, dakle, tradicionalnu realističku prozirnost.

Na mogućnost da *Bolja polovica hrabrosti* parodira (taj Vojnovićev roman) upozorava se implicitno i unutar samoga teksta kada teta Matilda objašnjava svoj postupak u izgradnji djela, izbor tema za svoja djela: *Od postojećih knjiga. Onih koje sam pročitala, naravno. Čini mi se da među gotovim djelima ima još mjesta da se napiše koje, a ako se počne od toga da je književnost jednoga naroda, pa možda čak i evropska, cjelina s mnogobrojnim organskim vezama, onda se novo djelo može uklopiti među postojeća, a da se pritom ne obraća ukusu publike, niti da bude u vezi sa stvarnim životom pisca.* (22) I Flaksovo rješenje zamke utemeljeno je, kaže on eksplicite, u njegovoj načitanosti. Tema života usidjelica tako biva nakon gotovo stotinu godina ponovno centralna tema romana koji spaja trivijalno i tradicionalno pripovijedanje. Usredotočenost na spol jedan je od signala postmodernoga doba.<sup>58</sup> Ova vješto građena zamka tete pripovjedačice pada u vodu jer je literarno obrazovani junak otkrio rješenje na vrijeme. Budući da se *mise-en-abîme* nadvio nad cijelu strukturu romana, ostvarena je alegorija i to oslobađajuća: *Tu me je teta skuhalo. Ona mi time servira vlastitu izjavu ljubavi, u tome je stvar. Ja sam za nju, budimo iskreni, prava piletina, a i ja sam, do vraga, počeo u njoj gledati žensko, ona se oblačila za mene, odlazila je u svoj kasni cvat, pa nije više toliko plazila okolo čuvajući djecu, nudila mi je svoje inveterirano djevičanstvo, koliko ga je ostalo, jer sumnjam ja da tu nije bilo*

<sup>54</sup> Knights, S.: *Crime Fiction, 1800-2000: Detectin, Death, Diversity.*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2004., str. 195-197.

<sup>55</sup> Vidi: Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987, str. 399.; Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana I*, Znanje, Zagreb, 1994., str. 256-259., Šicel, M.: *Povijest hrvatske književnosti, Realizam*, knjiga II, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005, str. 65-67.

<sup>56</sup> Nemeć, K.: *Povijest hrvatskog romana I*, Znanje, Zagreb, 1994, str. 256.

<sup>57</sup> Teta-pripovjedačica je također nedosljedna. U diskusijama s Flaksom zalaže za nemimetično pripovijedanje, a u svojoj priči o Ani i Vojku koristi mimetičko pripovijedanje i tek na samome kraju ga dokida i konstruira novu stvarnost svjesno se zaputivši u mistično.

<sup>58</sup> Držimo da bi ovaj roman bilo zanimljivo pročitati i s aspekta postkolonijalne kritike.

*autobiografskih crta, neka ona to svira kome drugome! Ko bog joj je dragi, ili bar potajni dragi, poginuo u ovom ili onom ratu, pa se zavjetovala na djevičanski ili svetoudovički život, ali ja nisam Holoferno i ne dam svoje glave, gnädiges Fräulein, toliko sam načitan. Treba pobjeći glavom bez obzira.* (108-109).

Umetnuta priča u priči, tj. obrazac tradicionalne proze u dinamičnom odnosu između dijelova teksta koje treba definirati kao *prozu u trapericama* i *mističnu detekciju* putem parodije ostvaruje svoju svrhu. Kada se motri detektivski sloj u romanu, vidljivo je da je on izgrađen na principima istovremenog prihvaćanja i osporavanja, da je utemeljen na paradoksima i zato predstavlja postmodernu post-detekcijsku fikciju.<sup>59</sup> Doba je to (sedamdesete godine 20. st.) kada pripovjedači vrlo rado koriste obrasce i postupke trivijalne književnosti (fantastični, detektivski roman, ljubavni roman, pornografski roman...), miješaju ih, ispitujući mogućnosti njihova diskursa, pa buja tzv. žanrovska proza. Čitana na ovaj način, Slamnigova se *Bolja polovica hrabrosti* svrstava uz bok ranim Pavličićevim i Tribusonovim romanima koje je K. Nemeč u *Povijesti hrvatskog romana*, razmatrajući raznolikost i dosta nepreglednu produkciju od 1971. do 1991. godine, svrstao u romaneskni model koji naziva *fantastični roman s brzom poetičkom konverzijom prema poetici* *campa* i *žanrovskoga romana*, pored romana D. Kekanovića, I. Horozovića, S. Čuića...<sup>60</sup>

## Zaključak

U romanu *Bolja polovica hrabrosti* metatekstualnost je promatrana u funkciji temeljnoga, tematiziranog i teoretiziranog konstruktivnog načela. U tom je djelu metatekstualnost osvijestena: tematizirana je opća dijalogičnost kulturnih proizvoda, brojnim je signalima upućeno na elemente koje svaki pojedini tekst čuva o žanru, vrsti, tradiciji, eksplicitno se tematizira proces vlastita nastajanja, tj. izgradnja priča i vlastiti smisao. Roman je to koji tematizira vlastiti proces pripovijedanja i narativnu strukturu (dijegetska samosvijesti), ali i ogoljava vlastiti pripovjedni jezik i svoje postojanje u jeziku (lingvistička samosvijest). U romanu *Bolja polovica hrabrosti mise-en-abîme* se nametnuo nad cijelom strukturom djela: *alegorija*. Ti otvoreni metatekstualni oblici u kojima se samosvijest izražava eksplicitnom tematizacijom i alegorizacijom njihova dijegetskog i lingvističkog identiteta unutar samoga djela u ovom romanu nisu jedini sloj. Prisutni su i aktualizirani oblici metatekstualnosti: postupak je pounutrašnjen u svojoj dijegetskoj strukturi koja je građena sukladno zakonitostima detektivske i ljubavne priče. Roman vrvi književnokritičkim, književnopovijesnim i književnoteorijskim komentarima, a čitatelja se poziva da svoju pozornost usmjeri na samu poruku i od njega se zahtijeva kreativna suradnja.

<sup>59</sup> Vidi: Knights, S.: *Crime Fiction, 1800-2000: Detectin, Death, Diversity.*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2004., str. 195-207.

<sup>60</sup> Vidi: Nemeč, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003., str. 296-343.

U *Boljoj je polovici hrabrosti* temeljni postmodernistički postulat uvlačenja čitatelja u konstituiranje smisla usloženjen time što je ista situacija prisutna u romanu: Flaks je čitatelj romana tete amaterke u okvirima samoga romana. Teta – autor prisutna je tek kao tekstualna funkcija koja svoj puni smisao dobiva čitateljevom – Flaksovom aktivnošću. Uloga je čitatelja – Flaksa izrazito naglašena, do te mjere da su čitatelj i pisac čak izjednačeni po stupnju kreativnosti koji se od njih očekuje. Čitatelju se, u njegovu napredovanju kroz narativni tekst, nude smjernice prema kritičko-teorijskoj refleksiji. U *Boljoj polovici hrabrosti* ta pounutrašnjena interpretacija djela nužno zahtijeva zbližavanja kritičko-teorijskog i književnog diskursa. Narativno tkivo biva označeno kao konstrukt svjesnoga napora pripovjedača. Tetina priča prožeta mirisima mirodija, tradicionalna u svojoj strukturi, poput teksta-reagensa baca novo svjetlo na Flaksov tekst-ispovijed o svakodnevi u kojoj se njegovo znanstveno istraživanje stapa s druženjima s klapom uz vonj alkohola. U dijalogu ta dva narativna tijeka rađa se i obznanjuje sumnja u apsolutnu vrijednost književnih stečevina, a kombinatorika i ludizam nameću se kao temeljni nositelji značenja u ovom romanu svjesnome samoga sebe. Potraga za zanimljivim natpisima uvlači junaka u zanimljivu avanturu, u svijet u kojem će upoznati tetu, družiti se s njom i polemizirati o priči u nastajanju, posjetiti Brestovje, ljubovati s Anitom... Ta će potraga dovesti junaka do spoznaje što mu je činiti u tom svijetu. Naslov romana i posljednja rečenica u djelu zatvaraju cirkularnu narativnu strukturu: roman nalazi rješenje unutar samoga sebe.

#### Izvori

- Slamnig, I.: *Bolja polovica hrabrosti*, Večernji list, Zagreb, 2004.  
Vojnović, I.: *Geranium*, u: Vojnović, I., *Geranium, Dubrovačka trilogija*, Mladost, Zagreb, 1973.

#### Literatura

- Alter, R.: *Partial Magic – The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1978.  
Biti, V.: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, MH, Zagreb, 1997.  
Cvitan, D.: *Narcisoidnost i ironija u prozi Ivana Slamniga*, u: *Ironični Narcis*, MH, Zagreb, 1971, str. 135-145.  
Čale Knežević, M.: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mlađih teoretičara*, u: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije.*, ur. V. Biti, N. Ivić, J. Užarević, Naklada MD / HUDHZ, Zagreb, 1995, str. 57- 85.  
Dällembach, L.: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, 1977.  
Donat, B.: *Predgovor*, u: *Ivan Slamnig, Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 167, MH, Zora, Zagreb, 1983, str. 7-37.

- Flaker, A.: *Proza u trapericama*, SNL, Zagreb, 1976.
- Flaker, A.: *Bolja polovica romana*, u: *Književnici 20. stoljeća*, Zagreb, 1981, str. 192-203.
- Frangeš, I.: *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske - Cankarjeva založba, Zagreb-Ljubljana, 1987.
- Hutcheon, L.: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, New York - London, 1983.
- Hutcheon, L.: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York i London, 1988.
- Hutcheon, L.: *Intertekstualnost, parodija i diskursi povijesti*, "Republika", L/1994, 1-3, str. 96-113.
- Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988.
- Jelčić, D.: *Povijest hrvatske književnosti (Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne)*, Naklada P.I.P. Pavičić, Zagreb, 1997.
- Jukić, T.: *Problem tradicije u "Boljoj polovici hrabrosti" Ivana Slamniga*, u: *Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća, Ivan Slamnig - Boro Pavlović, postmodernitet*, Osijek, str. 217-221.
- Knights, S.: *Crime Fiction, 1800-2000: Detectin, Death, Diversity*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2004.
- Lodge, D.: *Načini modernog pisanja*, Globus, Zagreb, 1988.
- Luhmann, N.: *Teorija sistema: svrhovitost i racionalnost*, Globus, Zagreb, 1981.
- McHale, B.: *Postmodernist fiction*, Routledge, London-New York, 1987.
- Milanja, C.: *Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, str. 42-48.
- Milanja, C.: *Slamnig - model književnosti*, "Književna revija", 1998, 3-6, str. 11-13.
- Moranjak - Bamburać, N.: *Metatekstovi*, Sarajevo, 1991.
- Nemec, K.: *Povijest hrvatskog romana I*, Znanje, Zagreb, 1994.
- Nemec, K.: *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.
- Pavličić, P.: *Ogled o kratkoj prozi Ivana Slamniga*, "Republika", 47/1991, 7-8, str. 32-38.
- Pavličić, P.: *Zvrkasti doktor*, predgovor u: Salmnig, I.: *Relativno naopako*, Zagreb, 1998.
- Pavličić, P.: *Klasik protiv volje (Ivan Slamnig, 1930.-2001.)*, "Forum", 40/2001, 74, 7/9, str. 887-891.
- Peruško, T.: *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*, Naklada MD, Zagreb, 2000.
- Sablić-Tomić, H.: *Okvir: pripovjedač u prvome licu (odnos: autor - pripovjedač - lik)*, "Književna revija", 41/2001, 1/2, str. 149-154.

- Slabinac, G.: *Bezdanost u: Slabinac, G.: Sugovor s literarnim đavlom. Eseji o čitateljskoj nesanicu*, Zagreb, 2006., str. 7-39.
- Šicel, M.: *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb, 1997.
- Šicel, M.: *Povijest hrvatske književnosti, Realizam*, knjiga II, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.
- Škvorc, B.: *Novak i Slamnig: od zauzdavanja pripovjedača do ispisivanja "nepopunjenih" prostora (ili obrnuto, kako bi rekao Marinkovićev žandar)*, "Književna revija", XVI/2001, 1/2, str. 21-41.
- Škvorc, B.: *Slamnigova klapa (u raspadanju) kao predložak "ekipi" iz suvremene neorealističke hrvatske kratke proze*, "Književna revija", XVII/ 2002, 3-4, 111-128.
- Šundalić, Z.: *Tri ambijenta Slamnigove kratke proze*, u: *Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća*, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet, Osijek, str. 197-215.
- Užarević, J.: *Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja*, "Književna smotra", XXXV, 2003, 127/1, str. 37-44.
- Visković, V.: *Komparativni pregled hrvatske proze u šezdesetim i sedamdesetim godinama*, u: *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*, ur. Flaker, A. i Pranjić, K., Zagreb, 1978, str. 663-688.
- Waugh, P.: *Metafiction – Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Rotledge, London-New York, 1990, str. 22., usp. Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London-New York, 1984.

## SUMMARY

Sanja Tadić-Šokac

### METATEXTUALITY IN THE IVAN SLAMNIG'S NOVEL *BETTER PART OF VALOUR (BOLJA POLOVICA HRABROSTI)*

Implicit and explicit methods that are used for a specific literary work to build itself and its own critical commentary, are the theme of this paper. In the discourse of *Better Part of Valour*, *diegetic* and *linguistic selfconsciousness of the text* are recognized and described. It is also recognized that the novel has overt forms of linguistic and diegetic selfconsciousness and covert form of diegetic selfconsciousness. There is analysis of *mise en abyme* (story in the story), allegory and various ways of monitoring the process of formation of the novel; thematic linguistic codes in the novel and the actualization of narrative model of detective and love novels.

**Key words:** the 20<sup>th</sup> century Croatian literature; Ivan Slamnig; novel; metatextuality, parody, detective novel

