

SLAMNIGOV POSTMODERNI BIJEK

Kristina Grgić

1. UVOD

Slamnigov roman *Bolja polovica hrabrosti* (1972.) u hrvatsku je povijest književnosti isprva ušao kao jedno od ponajboljih ostvarenja proze u trapericama, pojavivši se, kako navodi Aleksandar Flaker u uvodu svoje studije u kojoj je prvi put definiran model ove »prozne formacije«, u trenutku u kojem se činilo da se ona može držati završenim književnopovijesnim fenomenom. Potvrđujući da mogućnosti ovoga tipa proze ipak još nisu bile posve iscrpljene,¹ Slamnigov se roman pridružio korpusu tekstova hrvatske proze 50-ih i 60-ih godina XX. stoljeća koji su tematizirali svijet mladih, izoliran i suprotstavljen svijetu tradicije te vladajućih društvenih

¹ Aleksandar Flaker, *Proza u trapericama. Prilog izgradnji modela prozne formacije na građi suvremenih književnosti srednjo- i istočnoevropske regije*, Liber, Zagreb 1983.² (1976.¹), str. 22-23. O simboličnome mjestu Slamnigova romana u Flakerovu književnopovijesnom modelu usp. Tatjana Jukić, »Zelene, gorke, namještene: povijest (i) granice u Slamnigovoj *Boljoj polovici hrabrosti*«, u: D. Fališevac i Ž. Benčić (ur.), *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, Disput, Zagreb 2006., str. 382-383.

i kulturnih struktura. Među brojnim motivima i pripovjednim postupcima koji su se uklapali u spomenutu žanrovsku matricu, poput, primjerice, isticanja zajedništva klape, problematiziranja tradicije i vladajućih normi, konstrukcije glavnoga junaka te instancije pripovjedača,² Flaker je u *Boljoj polovici hrabrosti* izdvojio i motiv bijega («evazije»). Bijeg protagonista Flaksa kao završni čin romana pritom bi pripadao kategoriji takozvane »prostorne evazije«,³ u kojoj se svijet vladajućih društvenih normi osporava njegovim napuštanjem i odlaskom u idilično-arkadijski prostor, koji u ovome slučaju postaje Brestovje.

Istovremeno, ovakav je rasplet simbolično zaokružio metanarativnu strukturu Slamnigova romana, koja je nadilazila kako žanrovske tako i poetičke okvire modela unutar kojega je isprva definiran. Umetnuvši u okvirnu priču o protagonistu te ujedno i pripovjedaču Flaksu, oblikovanu po modelu proze u trapericama, hipodijegetičnu pripovijest Matilde, tete Flaksove prijateljice Zite, po jeziku, stilu te načinu pripovijedanja blisku modelu devetnaestostoljetne proze realizma, Slamnig je *Bolju polovicu hrabrosti* raslojio na dvije pripovjedne razine, koje su na prvi pogled u potpunosti odijeljene. Dok je u okvirnoj pripovijesti, koja se zbiva u Zagrebu i Hrvatskom zagorju 70-ih godina XX. stoljeća, u središtu pozornosti ponovno okupljanje stare klape, kao i Flaksova ljubavna veza sa Zitinom sestričnom Anitom, u središtu pozornosti tetine pripovijesti, koja je smještena u Dalmaciju 30-ih i 40-tih godina XX. stoljeća, jest ljubavna priča o Ani i Vojku, koja završava Vojkovom smrću i Aninim susretom s nepoznatim mladićem na groblju. S druge strane, tetin tekst, koji se pojavljuje u nastavcima, narušujući time narativnu i žanrovsku koherenciju okvirne pripovijesti, u ovu drugu ulazi i kao tekst kojemu Flaks postaje čitateljem te naposljetku i izravno utječe na njezin završetak. Flaksov bijeg na kraju romana potaknut je tako spoznajom da ga je teta upisala u svoj

² A. Flaker, op. cit., bilj. 1, str. 33-208.

³ Ibid., str. 50.

tekst kako bi mu neizravno očitovala ljubav, do koje dolazi prepoznavši se u spomenutome liku mladića u kojega se zaljubljuje njezina protagonistica, a ujedno, po njegovu sudu, i njezina autobiografska figura Ana. Njegov bijeg od tetina teksta time zadobiva metanarativne implikacije te postaje otvorenim za nova tumačenja, u kojima će se pozornost usmjeriti na problematiku odnosa između književnosti i zbilje, pripovjednoga oblikovanja i unutarnjega ustroja romanesknog svijeta te odnosa između suvremenoga teksta i književne tradicije. Otkrivanje novih značenjskih dimenzija motiva bijega postat će pritom dijelom sveobuhvatnijih nastojanja da se ovaj roman pozicionira unutar poetičkih okvira postmodernizma.

2. METANARACIJA I POSTMODERNA KNJIŽEVNOST

Postupkom udvajanja pripovjednih razina Slamnig je anticipirao neka od ključnih poetičkih i naratoloških pitanja koja su ubrzo postala aktualnima u brojnim raspravama o postmodernoj prozi. Njegov je »roman o romanu« u hrvatskoj povijesti književnosti tako prepoznat kao »nulta točka naše postmoderne fikcije«,⁴ odnosno kao »prvi značajni hrvatski postmoderni roman«,⁵ ponajprije na tragu onih pristupa postmodernoj književnosti u kojima se učestala uporaba autoreferencijalnih i metatekstualnih postupaka drži jednim od njezinih dominantnih obilježja. Ova je teza višestruko potvrđena kako u hrvatskim književnoznanstvenim krugovima,⁶ tako i u

⁴ K. Nemeć, *Povijest hrvatskog romana. Od 1945. do 2000.*, Školska knjiga, Zagreb 2003., str. 256.

⁵ Cvjetko Milanja, »Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana«, *Književna revija*, XLI, br. 1-2/2000., str. 44.

⁶ Usp. primjerice Cvjetko Milanja, *Hrvatski roman 1945.-1990.*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb 1996.; Krešimir Nemeć, op. cit., bilj. 4, te »Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest«, u:

krugovima svjetskih teoretičara postmodernizma, u kojima su s ovoga stajališta svojedobno bili utjecajni radovi anglo-američkih autora, osobito Briana McHalea i Linde Hutcheon.⁷ U uporabi brojnih metanarativnih postupaka, poput umnažanja pripovjednih razina, narušavanja granica među njima (Genettove metalepse), bezdanosti (franc. *mise-an-abyme*), beskonačnih regresija, višestrukih završetaka, uvođenja autora u naraciju i njima sličnih, prepoznate su pritom neke od temeljnih poetičkih preokupacija postmodernizma, koje proizlaze iz njegove izrazite svijesti o književnome tekstu kao jezičnome konstruktumu i zasebnome univerzumu (takozvanome književnom heterokozmosu⁸), čiji se ustroj, kao i odnos prema izvanknjiževnoj zbilji na ovaj način tematizira i problematizira. Dominantno metafizijska narav postmoderne književnosti moći će se po-

D. Oraić-Tolić i V. Žmegač (ur.), *Intertekstualnost i autoreferencijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb 1993., str. 115-123; Pavao Pavličić, »Čemu služi autoreferencijalnost?«, u: Oraić-Tolić i V. Žmegač (ur.), *Intertekstualnost i autoreferencijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb 1993., str. 105-114; Dubravka Oraić-Tolić, *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb 1996.; Milivoj Solar, *Retorika postmoderne*, Matica hrvatska, Zagreb 2005.; Gordana Slabinac, *Sugovor s literarnim đavлом. Eseji o čitateljskoj nesanicu*, Naklada Ljevak, Zagreb 2006.; Viktor Žmegač, »Problematika postmoderne. Vedra rezignacija«, u: *Povijesna poetika romana*, Matica hrvatska, Zagreb 2004., str. 437-494.

⁷ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Methuen, London – New York 1987.; Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, 1980., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London – New York 1988. Njima bliska stajališta iznosi i autorica Patricia Waugh u studiji *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London – New York 1984., a na njihove se radove pozivaju i neki od hrvatskih autora i autorica, primjerice D. Oraić-Tolić, K. Nemeć i G. Slabinac. Navedene se studije pritom nastavljaju na istraživanje prethodnih teoretičara metafizije, poput G. Genettea, J. Ricardoua, R. Altera, R. Scholesa i dr.

⁸ B. McHale, op. cit., bilj. 7, str. 27-40.

vezati s postmodernom sviješću o autonomiji jezika, koji postaje oslobođen referencijalne funkcije prema izvanjezičnoj zbilji, kao i s postmodernim poimanjem sâme zbilje kao kaotične, promjenjive, nestabilne te nedostupne izravnoj ljudskoj spoznaji.⁹

Na temelju središnje uloge fenomena metatekstualnosti i autoreferencijalnosti pojedini su autori nastojali ocrtati poetičke granice između postmodernizma i prethodnoga razdoblja modernizma. Tako, primjerice, Brian McHale, pozivajući se na Tinjanovljevi i Jakobsonov pojam književne dominante, poetičku razliku između ovih dvaju razdoblja prepoznaje u promjeni iz moderne epistemološke dominante, u kojoj je književnost bila zaokupljena pitanjima spoznaje svijeta, u postmodernu ontološku dominantu, u kojoj je ona zaokupljena propitivanjem ustroja i načina postojanja književnoga heterokozmosa.¹⁰ Milivoj će Solar pak istaknuti opreku između apsurdna i paradoksa kao dvaju različitih oslonaca modernističke i postmodernističke poetike i estetike. Dok se apsurd pritom ostvaruje na spoznajnoj razini, proizlazeći iz modernističke potrage za smislom u »besmislenom svijetu«, paradoks bi, s druge strane, izražavao gore spomenutu postmodernu svijest o jeziku koji je »osuđen« na autoreferencijalnost te stoga ne može upućivati na izvanjezičnu zbilju ili izricati istinu koja postoji neovisno o njemu samome.¹¹

⁹ Usp., primjerice, M. Solar, op. cit., bilj. 6, str. 7-23; V. Žmegač, op. cit., bilj. 6, str. 487; B. McHale, op. cit., bilj. 7, str. 39.

¹⁰ B. McHale, op. cit., bilj. 7, str. 6-11. Opseg primjene ovakva sveobuhvatnog određenja postmodernističke poetike McHale će poslije doduše reducirati, pa će, pozivajući se na Lyotarda, svoju »ontološku« definiciju opisati kao jednu od mogućih »malih« pripovijesti o postmodernizmu, drugim riječima, ne kao univerzalan nego tek kao jedan od mogućih pristupa fenomenu postmoderne književnosti. U tom smislu on relativizira vremenski slijed razdobljâ modernizma i postmodernizma, te ih donekle promatra i tipološki, kao dvije istodobne poetičke mogućnosti raspoložive suvremenim autorima. Usp. B. McHale, *Constructing Postmodernism*, Routledge, London – New York 1992., str. 6-7.

¹¹ M. Solar, op. cit., bilj. 6, str. 7-23. O Solarovoj distinkciji između apsurdna i paradoksa u svjetlu njegova pristupa postmodernizmu usp. Gordana Slabinac,

Osim u kontekstu ponešto općenitije shvaćenoga »duha postmodernizma«, učestala uporaba metanarativnih postupaka, nedvojbeno značajka i znatnoga dijela modernističke proze, poetički će se relevantnom pokazati u sprezi s drugim postmodernizmu svojstvenim književnim postupcima, poput naglašene intertekstualnosti, ludizma, miješanja kodova visoke i popularne književnosti te intenzivnoga bavljenja poviješću i tradicijom.¹² Poglavitito polazeći od posljednjega, autorica Linda Hutcheon reprezentativnim će za postmodernu prozu proglasiti žanr historiografske metafikcije, u kojemu se uz ironijski i kritički odmak tematiziraju povijest i tradicija, ponajprije uz pomoć različitih metanarativnih postupaka kojima se razotkriva i propituje njihova diskurzivna narav, kao i načini na koje one postaju dijelom fiktivnoga svijeta književnoga teksta.¹³ Iako se njezin model pokazao podložnim kritici,¹⁴ novije će analize *Bolje polovice hrabrosti* pokazati da on još uvijek posjeduje određenu heurističku vrijednost u promišljanjima o odnosu između metafikcije i »pripovijedanja o povijesti« u postmodernom romanu.¹⁵

Gore pobrojani poetički parametri postmodernizma ponudili su relevantan književnopovijesni okvir unutar kojega je bilo moguće pozicionirati i Slamnigov roman. Njegove preobrazbe naslijeđenoga proznog modela i njegovih karakterističnih motiva, uključujući i završni motiv bijega, unutar ovoga su okvira zadobile attribute žanrovske i poetičke inovativnosti, koji su

»Solarova postmoderna«, u: D. Duda, G. Slabinac i A. Zlatar (ur.), *Poetika pitanja. Zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara*, Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost – FF Press, Zagreb 2007., str. 31-42.

¹² Za najsvestraniji pregled spomenutih postupaka u književnopovijesnome i kulturnopovijesnome kontekstu postmodernizma, v. V. Žmegač, op. cit., bilj. 6.

¹³ Usp. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism...* (op. cit., bilj. 7).

¹⁴ U hrvatskim je književnoznanstvenim krugovima model Linde Hutcheon, kao i mogućnosti njegove primjene u hrvatskoj književnosti kritički preispitala Tatjana Jukić u radu »Priče iz davnine: hrvatska historiografska metafikcija«, *Republika*, LIV, br. 5-6/1998., str. 59-73.

¹⁵ Usp. T. Jukić, op. cit., bilj. 1.

mu osigurali simbolično mjesto na sâmim počecima postmoderne dionice povijesti hrvatskoga romana.

3. ROMAN U ROMANU

Bolja polovica hrabrosti na nekoliko razina oprimjeruje neke od temeljnih postavki teorije postmoderne metafikcije, počevši od spomenutoga središnjeg postupka udvajanja pripovjednih razina, koji bi se mogao promatrati kao jedan od signala prije spomenute zaokupljenosti ontološkim statusom i ustrojem književnoga heterokozmosa.¹⁶ Matildina pripovijest u strukturu Slamnigova romana uvodi svojevrstan ontološki »rez«, koji je posebice uočljiv jer se unutar zajedničkoga tekstualnog okvira suprotstavljaju dva pripovjedna svijeta, konstruirana posve različitim tipovima narativnoga diskursa¹⁷ te suprotna kako po sustavu vrijednosti na kojima počivaju, tako i po načinu na koji je u njima zbilja prikazana i pripovjedno oblikovana. Dok bi se za Flaksov svijet moglo ustvrditi da se umnogome približava postmodernome svijetu ontološke nestabilnosti, u kojemu prevladavaju nesigurnost, slučaj i strah od zaborava, svijet se tetine pripovijesti, koji, prema riječima njezina pripovjedača, posjeduje svoje »unutrašnje težište« (38),¹⁸ po prikazu svijeta i ljudskoga života kao zaokružene i

¹⁶ Usp. B. McHale, op. cit., bilj. 7, str. 112-113.

¹⁷ Usp. Stanko Lasić, *Problemi narativne strukture. Prilog tipologiji narativne sintagmatike*, Liber, Zagreb 1977., str. 89-90. Lasić pritom ističe da se u *Boljoj polovici hrabrosti* dvije tipološki suprotne naracije »suočavaju i koegzistiraju, iako po pravilu *ne bi trebale* koegzistirati« (istaknula K. G.). Sklonost k sučeljavanju i/ili spajanju naizgled nespojivih svjetova jedna je od značajki koje Brian McHale izdvaja kao simptomatične za postmodernu prozu. Usp. B. McHale, op. cit., bilj. 7, str. 43-58.

¹⁸ Citati iz romana navode se prema drugome izdanju (Ivan Slamnig, *Bolja polovica hrabrosti*, Znanje, Zagreb 1979.).

smislene cjeline umnogome uklapa u paradigmu devetnaestostoljetne proze realizma.¹⁹ Život tetine protagonistice Ane nastoji se tako prikazati kao kontinuirana i koherentna priča, koja, kako zamjećuje Flaks, sukladno tome pretpostavlja zaokružen i smislen kraj (»Ali Anin je život bio samosadržan, ili bar priča o njemu, pa se kraj morao bližiti«, 121). S druge strane, on svoj život poima kao niz fragmentarnih iskustava, ili, njegovim riječima, kao niz »samosadržanih života« koji su »bili razasuti po cijelome svijetu« te je »na neke već i zaboravljao« (122). Za razliku od tetine, pripovijest o njegovu životu stoga ne zahtijeva zaokružen završetak te se, umjesto postupnim raspletanjem pojedinih fabularnih niti,²⁰ donekle neočekivano prekida njegovim bijegom. Na ovaj način, međutim, i pripovijest o Ani ostaje nedovršenom – Flaks joj time uskraćuje sretan rasplet ljubavne priče, iako će joj u svojem imaginarnom pismu teti ovakav završetak ipak pokušati nadopisati (»Draga gospođice! ... Živom se čovjeku sve može dogoditi, i Ana se naprosto zaljubila u onoga Ferdu. Kako ona to doživljava, vi ste lijepo opisali i ja vam čestitam. Moralnom razglabanju nema ni mjesta u mojoj recenziji, pa vas molim da svoju pripovijest smatrate uspješno završenom«, 167).

Razlike između tetine i Flaksove pripovijesti razvidne su i u instancijama njihovih pripovjedača. Tetin pripovjedač, koji bi, prema tipologiji Gerarda Genetta, bio hipodijegetičan u odnosu na cjelokupnu strukturu

¹⁹ Usp. C. Milanja, op. cit., bilj. 6, str. 45, te P. Waugh, op. cit., bilj. 7, str. 7. Ovakav izbor tetina književnoga modela potvrđuje i njezino »temeljito poznavanje« hrvatske književnosti XX. stoljeća, koje je pak Flaksu »uvijek bilo dosadno« (29). Znakovito je da sličnu predodžbu o ljudskome životu Flaks prepoznaje i u Zitinu i tetinu domu, koji odaje »štih superiornosti onih koji su u nj [život – nap. K. G.] posve sigurni« (27).

²⁰ Ponajprije je ovdje riječ o Flaksovim odnosima s drugim likovima (Anitom, Zitom te ostalim članovima klape), koji njegovim bijegom ostaju nerazriješeni-ma.

romana, ali i ekstradijegetičan te heterodijegetičan²¹ u odnosu na njezinu pripovijest, odaje dojam sveznanja i potpunoga nadzora nad pričom. Pripovjedno se motrište doduše umnogome približava Aninu, koja nerijetko postaje fokalizatorom, no sâmo pripovijedanje nikada ne izlazi iz okvira govora u trećem licu. S druge strane, Flaks, kao intradijegetičan i autodijegetičan pripovjedač, čiji je obzor ograničen vizurom lika unutar vlastite pripovijesti, pokazuje se nepouzdanim i kao lik, koji zaboravlja prethodne dogovore, ali i kao pripovjedač, koji mjestimice ima poteškoća s prisjećanjem točnoga tijeka događaja. One se mogu pripisati i određenom odmaku između vremena prikazanih događaja i vremena pripovijedanja, odnosno nastanka priče, na koji upućuju njegovi pojedini komentari. Pritom pak jedini primjer eksplicitne prolepse daje naslutiti da on u trenutku pripovijedanja više nije ni živ.²² Dok na taj način Flaks kao lik ostaje s onu stranu granice između života i smrti, koja je u zbilji nepremostiva, on je istodobno kao pripovjedač narušuje, pa time vremensko distanciranje njegova

²¹ Gennettova tipologija pripovjedača preuzeta je prema Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, London – New York 1983., str. 94, te Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 2000., str. 439. Kategorije ekstradijegetičnoga, intradijegetičnoga i hipodijegetičnoga pripovjedača odnose se na položaj pripovjedača u odnosu na središnju pripovjednu razinu (ekstradijegetični pripovijeda s njoj prostorno-vremenski nadređene razine, intradijegetični joj pripada, dok se hipodijegetični nalazi na nižoj razini umetnute priče). Kategorije heterodijegetičnoga i homodijegetičnoga pripovjedača odnose se pak na njegov stupanj sudjelovanja u priči, pri čemu heterodijegetični ne sudjeluje, a homodijegetični sudjeluje u opisanim događajima. Ako je posljednji ujedno i glavni lik, posrijedi bi bio autodijegetični pripovjedač.

²² Ova se rečenica pojavljuje u početnome dijelu romana, prilikom opisa Flaksova posjeta Zitinoj kući. Nakon što opiše kako mu je Zita pokazala svoju zbirku »rodendanskih pjesmica-čestitki«, koje će poslužiti kao izvrstan materijal za njegovu disertaciju, Flaks-pripovjedač komentira: »Vidio sam svoju disertaciju već gotovu (Kako sam se prevario! Obilazak terena i zanemarenih spomenika odveo me je u Komisiju za zaštitu spomenika i konačno u turizam i u smrt.)« (27, istakla K. G.).

pripovijedanja postaje još jednom strategijom ontološkog destabiliziranja i razotkrivanja referencijalne iluzije u Slamnigovu romanu.

Ova Flaksova naizgled usputna primjedba donekle u novome svjetlu prikazuje i završni motiv bijega. On bi se tako, osim u vezi s Brestovjem kao konkretnim odredištem, ali i idealiziranim arkadijskim prostorom, mogao promotriti unutar još jedne simbolične veze, one između bijega i smrti. Smrt bi, s jedne strane, ovdje mogla značiti konačno ispunjenje Flaksovih težnji za bijegom od svih životnih obveza i odgovornosti, koje su u konačnici i bile glavnim razlogom njegova odlaska u Brestovje. S druge strane, smrt se pojavljuje i kao neumitnost od koje se svaki bijeg naposljetku pokazuje uzaludnim. Čini se međutim da sâm čin pripovijedanja donekle relativizira posljednju tvrdnju jer Flaks kao pripovjedni glas ipak uspijeva prevladati granicu između života i smrti, »vraćajući« se kako bi ispričao svoju priču.²³

Osim postupka udvajanja pripovjednih razina, u strukturi se Slamnigova romana mogu prepoznati i različiti drugi metanarativni i autoreferencijalni postupci. Pritom samo hipodijegetična tetina pripovijest postaje predmetom eksplicitnih²⁴ autoreferencijalnih komentara i rasprava, koje se isključivo odvijaju na njoj nadređenoj razini Flaksove okvirne pripovijesti. Razvidno je pak da se njezina teorija o oblikovanju romaneskne priče, koju iznosi u svojim razgovorima s Flaksom, donekle ipak razlikuje od njezine spisateljske prakse. Dok se, primjerice, njezina priča oblikuje prema tradicionalnome modelu devetnaestostoljetne realističke proze, njezina teorija o autonomiji književnoga teksta, koji ne obavlja ni referencijalnu ni pragmatičku funkciju u odnosu prema povijesnoj zbilji i autorovu životu, nego mu kao polazište služe »postojeće knjige« (30), na prvi pogled priziva

²³ O vezi između pripovijedanja i života u Slamnigovu romanu, osobito u svjetlu motiva bijega i završnoga citata, usp. T. Jukić, op. cit., bilj. 1, str. 384-385.

²⁴ Distinkciju između eksplicitnih i implicitnih oblika romaneskne samosvijesti (koji se u njezinoj tipologiji nazivaju oblicima otvorene i prikrivene samosvijesti) uvodi Linda Hutcheon. Usp. L. Hutcheon, op. cit., bilj. 7, str. 17-35.

karakteristično postmodernističko poimanje zasebnoga ontološkog statusa književnoga univerzuma, kao i fenomena intertekstualnosti i originalnosti.²⁵ Kao primjeri bi se tako mogle izdvojiti sljedeće njezine tvrdnje: »Čini mi se da među gotovim djelima ima još mjesta da se napiše još 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 pri tome ne obraća ukusu publike, niti da bude u vezi sa stvarnim životom pisca« (30); »Ne teži se, dakle, originalnosti, niti im je na kraj pameti da izraze možda neki svoj doživljaj, autobiografski detalj. Ipak, zna se da teže prema nečemu, prema zanatskom idealu. Radi se, s druge strane, isključivo o ornamentu...« (31); »Meni nije stalo do toga da reproduciram stvarno stanje, ne pišem reportažu« (106).

Branimir će Donat stoga u nekima od navedenih, kao i kasnijih tetinih izjava u uporabi jezika u romanesknome pripovijedanju prepoznati Slamnigove autoreferencijalne iskaze o vlastitim pripovjednim strategijama.²⁶ Njezine bi se pojedine izjave, poglavito gore spomenute rečenice koje

²⁵ U posljednjem bi slučaju posrijedi bila danas već općepoznata teza o postmodernoj destrukciji ideje originalnosti, koja pretpostavlja izraženu svijest o intertekstualnosti, tj. oslanjanju na prethodne književne tekstove, kao jedinoj mogućnosti pisanja. Usp. V. Žmegač, op. cit., bilj. 6, str. 454. C. Milanja također ističe razliku između tetina inzistiranja na »nemimetičnoj« teoriji pripovijedanja i »mimetičnosti« njezine pripovijesti. Usp. C. Milanja, op. cit., bilj. 5, str. 47.

²⁶ Usp. B. Donat, »U susret drugoj polovici hrabrosti«, u: *Brbljava Sfinga. Kronika hrvatskog poratnog romana*, Znanje, Zagreb 1978., str. 135. O ulozi jezika u Slamnigovu pripovijedanju bit će riječi nešto poslije. Aleksandar Flaker također jednu od spomenutih tetinih ideja prepoznaje kao autorov autoreferencijalni iskaz – njezinu izjavu o europskoj književnosti kao cjelini s brojnim organskim vezama (»I još nešto. Slamnigov je roman na jednom mjestu izražavao ponovno svijest o literarnosti, pa čak i internacionalnom značenju književnih struktura, pa prema tome i 'mlade proze'. Zapravo svijest o pripadnosti književnog djela jednoj nadređenoj, europskoj *stilskoj formaciji*. Doduše, riječi koje su u romanu izgovorene i koje se na 'te stvari' odnose, pripisuje Slamnigov pripovjedač (...) svome sugovorniku iz starije generacije – Matildi. One ipak ne prestaju da budu karakteristične upravo za takvu svijest.«). A. Flaker, op. cit., bilj. 1, str. 23.

aludiraju na intertekstualnost kao polazište vlastitog pisanja, a koje bi se u velikoj mjeri mogle odnositi i na *Bolju polovicu hrabrosti*, doista dale čitati u ovakvome ključu. Međutim, tetina cjelovita »teorija« o nastanku romaneskne priče ne bi se u potpunosti mogla primijeniti ni na njezinu pripovijest, kao ni na Slamnigov cjelokupni roman. Čini se doduše da je u jednome aspektu njezina teorija ipak sukladna njezinu tekstu: oboma nedostaje postmoderna ironijska svijest o složenome odnosu između književnosti i zbilje, koji se ne može svesti na potpuno isključivanje zbilje iz teksta, kao i spoznaja o nemogućnosti potpune i nekritične obnove književne tradicije. Nastojeći nastaviti »zametke nekih tokova« koji »nisu iskorišteni, nisu išli dalje« (30), njezin tekst stoga postaje anakronizmom, dok se privilegirana ironijska vizura s jedne strane dodjeljuje Flaksu kao njezinu suvremenom čitatelju, ali se i s druge smješta na razinu implicitnoga autora Slamnigova romana. Upravo se na posljednjoj, suprotstavljanjem Flaksove i tetine pripovijesti, upućuje na nemogućnost potpune rekonstrukcije tradicionalnoga književnog modela u novome književnopovijesnom kontekstu.²⁷

Kako se njezina pripovijest približava kraju, teta pak sve učestalije krši svoj naputak o potpunome isključivanju vlastite zbilje iz književnoga teksta. Njezino će načelo impersonalnosti naposljetku u potpunosti opovrgnuti Flaksova spoznaja da je njezina priča najvjerojatnije u velikoj mjeri bila autobiografska. Poistovjećujući se sa svojom protagonisticom, teta će svoju pripovijest pokušati pretvoriti u svojevrsan bezdani odraz svojega, uvjetno rečeno, »zbiljskoga života«, koji se zbiva u okvirnoj pripovijesti, kako bi u svoju priču mogla uključiti i Flaksa te mu neizravno

²⁷ Razliku između »starinskoga« modela koji teta želi nasljedovati i »modernoga« konteksta u kojemu njezin tekst nastaje istaknut će i Flaks, uviđajući da je njezin rukopis, iako miriše po »staroj tintarnici«, ipak napisan modernom tehnikom, to jest strojopisom (usp. T. Jukić, op. cit., bilj. 1, str. 36). O postmodernome propitivanju mogućnosti ponovnoga ispisivanja tekstova književne tradicije u novome književnopovijesnom kontekstu usp. Gordana Slabinac, »Diskurzivne mogućnosti pronađenog rukopisa«, u: G. Slabinac, op. cit., bilj. 6.

očitovati ljubav. Na ovaj se način granica između dviju dijegetskih razina *Bolje polovice hrabrosti* na prvi pogled počinje narušivati; ipak, do prave metalepse, to jest doslovnoga prelaženja iz jedne razine u drugu²⁸ ne dolazi, pa se pokušaj tetina »književnog zavođenja« razrješuje na razini okvirne pripovijesti. Flaks, kojemu od samoga početka uloga čitatelja nije bila odveć ugodna,²⁹ i koji je, nakon što je teta počela prihvaćati njegove kritičke komentare i naputke prilikom pisanja novih nastavaka, postupno sve više bivao »uvučen« u njezinu priču, bježi nakon što shvati da ga je ona i doslovno upisala u svoj tekst kako bi mu »servirala vlastitu izjavu ljubavi« (164). Veza između pripovijedanja, ljubavi i čitanja postaje stoga jednom od ključnih poveznica između dviju dijegetskih razina Slamnigova romana, a time ujedno i još jednom niti u njegovu metanarativnom tkanju. Motiv ljubavi ovdje na određeni način funkcionira kao metanarativna figura, omiljena upravo u postmodernoj književnosti, koja upućuje na osobit odnos nalik ljubavnome koji se uspostavlja između svakoga književnoga teksta i njegova čitatelja,³⁰ a koji se u fabuli Slamnigova romana razrješuje bijegom čitatelja-Flaksa od tetina teksta. Ova se autoreferencijalna i metatekstualna »poruka« pritom eksplicitno ne tematizira, nego na nju implicitno upućuje priča o ljubavi i zavođenju koja je ugrađena u strukturu romana.³¹

²⁸ O Genettovu pojmu metalepse na primjerima postmoderne proze usp. B. McHale, op. cit., bilj. 7, str. 119-121.

²⁹ Primjerice, Flaksovo prvo iskustvo čitanja tetine pripovijesti izaziva noćne more, a njegove i tetine kasnije rasprave o njezinu tekstu u njemu redovito izazivaju tremu (»Koliko god su me razgovori s tetom zanimali – činilo mi se da vidim učinak mojih primjedaba, a i dnevnih događaja, na dalje nastavke one priče iz toplijih krajeva – imao sam uvijek tremu«, 100).

³⁰ O ljubavi kao metanarativnoj figuri usp. također B. McHale, op. cit., bilj. 7, str. 222-227, te L. Hutcheon, op. cit., bilj. 6, str. 85-86.

³¹ Ovaj bi primjer stoga, prema tipologiji Linde Hutcheon, pripadao kategoriji prikrivene romaneskne samosvijesti. Usp. L. Hutcheon, op. cit., bilj. 7, str. 17-35, te bilj. 24 ovoga rada.

Istodobno, kako upozorava Aleksandar Flaker, Flaks svojim odlaskom u Brestovje bježi i od Anitine ljubavi, kao i od emocionalne, pa i moralne odgovornosti koju njihova veza od njega zahtijeva.³² Razvidno je da ovaj odnos u njemu također izaziva tjeskobu: već prilikom njihova prvog susreta on osjeća nagovještaje njihove buduće veze kao »prokletstvo« koje ne može izbjeći (25), a poslije nekoliko puta priznaje da ga je njihova veza »nagonila u cjelotjelesnu i tešku nervozu« (139). Pokušavajući se svojim bijegom osloboditi tjeskobe i straha od zarobljivanja i odgovornosti koje obje žene u njemu izazivaju te tako očuvati svoju slobodu, Flaks ujedno simbolično zaključuje svoja promišljanja o pitanjima individualnosti, slobodne volje i odgovornosti, koja se pojavljuju kao provodni motiv u njegovoj pripovijesti. Ova, podrijetlom egzistencijalistička problematika³³ pritom je doduše također podvrgnuta sveprisutnoj ironijskoj vizuri Slamnigova pripovjedača i implicitnoga autora. Ironijski, donekle i ludički odnos prema ovoj tematici vjerojatno se najjasnije razaznaje u razgovoru između Flaksa i jednoga od članova klape, Forka, kojim se parodiraju i neki od karakterističnih motiva znanstvenofantastične književnosti.³⁴ Promišljanje o »esenciji egzistencije jedinke« te »slobodnoj volji i tomu slično[me]« (161) znakovito se pojavljuje i u Flaksovoj završnoj raspravi s tetom, nakon koje će slijediti njegova spoznaja da mu je ona svojim tekstom pokušala postaviti zamku. Flaksovo neprestano »uzmicanje« od odgovornosti kao oblika zarobljivanja u međuljudskim odnosima naposljetku se tako dovršuje

³² Aleksandar Flaker, »Bolja polovica romana«, u: *Zbornik Zagrebačke slavističke škole. Knjiga 3*, Zagreb 1975., str. 180.

³³ Usp. C. Milanja, op. cit., bilj. 5, str. 44.

³⁴ U ovome razgovoru Forko naime nastoji uvjeriti Flaksa u istinitost svoje hipoteze o sveopćoj invaziji izvanzemaljaca koji su okupirali ljudska tijela. Kao njihov glavni motiv navodi upravo želju da se izdvoje od nadindividualnoga načela njihova »ekstrateritorijalnog centra« i prihvate ljudsko načelo individualnosti, koje im istovremeno donosi teret odgovornosti i slobodne volje (124-130). Ova je epizoda ujedno autocitat – riječ je o Slamnigovoj pripovijesti *Kozmologija svakidašnjeg života* (1969.), koja je u roman umetnuta u cijelosti.

njegovim bijegom od zarobljivanja unutar tetine pripovijesti. Pitanja ljudske slobode i slobodne volje preobličuju se time u metafizičko pitanje manipulacije likovima u pripovjednome tekstu, otkrivajući još jednu razinu metanarativne simbolike njegova bijega.³⁵

5. PRIPOVIJEDANJE I ZBILJA

Flaksov završni čin istovremeno upućuje na još jedan od ključnih aspekata metanarativne strukture Slamnigova romana – njegovo propitivanje fikcionalne prirode književnoga teksta i njegova odnosa prema izvanknjiževnoj zbilji. Iako se, kako je prije napomenuto, u ovome slučaju ne narušuje granica između Flaksova »zbiljskog života«, koji se odvija unutar okvirne pripovijesti, i njegove fiktivne egzistencije kao lika unutar tetine pripovijesti, on njezine skrivene namjere, koje iščitava iz njezina teksta, doživljuje upravo kao pokušaj prelaženja ove granice. Njegov bi se »razuman uzmak« (168) od tete i njezina teksta stoga, prema pojedinim autorima (K. Nemeč, P. Pavličić),³⁶ mogao tumačiti kao spasonosan bijeg od zavodljivoga i opasnoga svijeta fikcije te kao priklanjanje »autentičnome« svijetu zbilje. Istodobno, drugi su ga autori i autorice (C. Milanja, B. Donat,

³⁵ P. Pavličić također upozorava na simboličan odnos između umjetnosti i moći koji se na ovaj način tematizira. Usp. Pavao Pavličić, »Zvrkasti doktor«, u: I. Slamnig, *Relativno naopako*, Mozaik knjiga, Zagreb 1998., str. 17. Vezu između fenomena metanaracije i pitanja ljudske slobode u postmodernoj metafizičkoj analiziraju P. Waugh, op. cit., bilj. 7, str. 119, te L. Hutcheon, op. cit., bilj. 7, str. 57-70. Obje autorice kao reprezentativan tekst u kojemu se kroz problematiku slobode fiktivnih likova u priči istodobno tematizira općenito pitanje ljudske slobode i djelovanja navode roman Johna Fowlesa *Ženska francuskog poručnika*.

³⁶ Krešimir Nemeč, op. cit., bilj. 4, str. 256; Pavao Pavličić, op. cit., bilj. 35, str. 18.

T. Jukić³⁷ skloni promatrati kao bijeg od tetine tradicionalne, mimetičke koncepcije književnosti u autonomni svijet književne fikcije, naizgled oslobođen obveze referencijalnosti prema autorovu životu te svijeta povijesne i društvene zbilje. Dok bi se završni motiv *Bolje polovice hrabrosti*, ovisno o tomu iz kojega se kuta promatra, doista mogao tumačiti i na jedan i na drugi način, vrijedilo bi zamijetiti da se u oba slučaja podcrtava temeljna ontološka razlika između književnoga teksta i zbilje, koja proizlazi iz činjenice da je zbilja u svakoj priči jezično posredovana te pripovjedno oblikovana.³⁸

Propitujući odnos između pripovijedanja i zbiljskoga života, to jest mogućnosti i implikacija transponiranja života u priču, koji se, osim u završnom dijelu, pojavljuje i kao provodni motiv na objema dijegetskim razinama, Slamnigov roman upućuje na još jednu preokupaciju postmoderne proze, koja bi se, riječima Milivoja Solara, mogla nazvati njezinom težnjom za »obnovom pripovijedanja«.³⁹ S jedne strane, dakle, teta piše svoju pripovijest o Aninu životu, u kojoj, unatoč svojim teorijskim napucima, ipak rabi zbiljske događaje kao književni materijal te naposljetku, ako su Flaksove pretpostavke točne, i svoj vlastiti život želi pretvoriti u priču, poistovjećujući se s likom svoje protagonistice. Istovremeno, pripovijedanje o svakidašnjim doživljajima postaje važnim ritualom i u životu protagonista njezine pripovijesti – Vojko naime svaki dan po dolasku s posla Ani pripovijeda o događajima koji su se taj dan zbivali u bolnici. Znakovito je da se u opisu njegova pripovijedanja rabe usporedbe slične onima kojima je opisano tetino pisanje: jednako kao što je teta »umjesto da veze i hekla«

³⁷ Cvjetko Milanja, op. cit., bilj. 6, str. 262; Branimir Donat, op. cit., bilj. 26, str. 137; T. Jukić, op. cit., bilj. 1, str. 384-385.

³⁸ Usp. K. Nemeč, op. cit., bilj. 6, str. 118; B. McHale, op. cit., bilj. 7, str. 10-11; L. Hutcheon, op. cit., bilj. 7, str. 41.

³⁹ Milivoj Solar, »Obnova i kritika mitske svijesti o jeziku u romanu postmodernizma«, u: I. Kovačić i G. Flego (ur.), *Postmoderna. Nova epoha ili zabluda?*, Naprijed, Zagreb 1988., str. 9-15.

pisala (31), tako je i Vojko pričao o svome poslu »kao što su vezilje govorile o novim šarama ili o novom višebojnom koncu...« (84). Ovaj će se ritual nastaviti i tijekom rata, kada doduše Vojko iz bolnice donosi drukčije priče, ali ih uvijek pripovijeda »na isti način« (114), pružajući Ani osjećaj sigurnosti i neranjivosti u sveopćem »metežu« rata (116). Pripovijedanje time postaje važnom sponom njihova ljubavno-bračnog odnosa, koja će se pokazati trajnijom od tjelesne povezanosti, pa Ana i nakon Vojkove smrti nastavlja njihov zajednički ritual, iako je sada ona, stojeći kraj njegova groba, pripovijedala, dok je on »slušao« (150). Utjeha i sigurnost koju je sâm čin pripovijedanja donosio Ani usporedive su pak s učinkom koji je tetina pripovijest imala na Flaksa, budeći u njemu osjećaj »zavičajnosti« i stabilnosti nasuprot njegovu kaotičnom i fragmentarnom životnom iskustvu.⁴⁰ Vojko, a poslije i Ana time donekle zrcale tetinu vlastitu pripovjedačku poziciju, pri čemu do izmjene u Vojkovu i Aninu odnosu pripovjedača i slušateljice dolazi upravo u završnome dijelu pripovijesti, iz kojega Flaks iščitava tetine skrivene ljubavne namjere – kao da time ona, dodijelivši Ani aktivnu ulogu pripovjedačice, implicitno upućuje na činjenicu da se iza njezina lika krije sama autorica.

S druge strane, Flaks i njegova klapa također na određeni način pokušavaju svoj život uobličiti u priču. Njihov se prvi susret na početku romana odvija upravo u znaku rekonstruiranja prošlosti i pripovijedanja zajedničkih priča, pa Flaks pronalazi staro društvo u trenutku u kojemu oni pokušavaju rekonstruirati jedan zajednički izlet. Za razliku od tetina, kao i Vojkova i Anina pripovijedanja, u kojemu se nastoji postići dojam kontinuiteta i stabilnosti, Flaks i prijatelji svoj život »evidentiraju« na posve drukčiji

⁴⁰ »Teta me je, međutim, sa svojim redovitim nastavcima koji su 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 tulac, kao pošta koju razvoze kočije« (122).

način, skupljajući nasumično odabrane predmete iz svakodnevnoga života koji na neki način svjedoče o njihovim zajedničkim iskustvima⁴¹ te ih potom »bezglavo« slažući u »Bertijev fascikl s popratnim tekstom koji *kao da je davao neki red*« (16, istakla K. G.). Njihovo bilježenje vlastita života postaje svojevrsnom »kronikom nevažnog zbivanja«,⁴² u kojoj je moguće postići tek privid kontinuiteta i smislenosti arbitrarnim povezivanjem različitih i naizgled nepovezanih fragmenata. Ovakav postupak umnogome podsjeća na način na koji je zbilja prikazana u Flaksovoj okvirnoj pripovijesti, to jest kao niz malih i naizgled nepovezanih događaja iz svakidašnjega života klape. Na ovaj se način još jednom podcrtava prije spomenuta razlika između pripovjednoga oblikovanja zbilje u njegovoj i tetinoj pripovijesti, što i njegovu završnom bijegu pridodaje još jednu simboličnu dimenziju: Flaks naime kao junak suvremene, naizgled »neobvezne« priče, koja se razvija po logici slučaja, ne može postati likom u tetinoj tradicionalnoj i »ozbiljnoj« pripovijesti, koja nastoji podariti smisao i svrhu životima svojih protagonista.

Promatran kao čin povlačenja granice između izvanknjiževne zbilje i književnoga heterokozmosa, Flaksov bijeg pak na još jedan način preispituje temelje autonomnoga ontološkog statusa posljednjega i njegove jezične konstrukcije zbilje. S ovoga je stajališta znakovito da Flaksovo pripovijedanje u samome tekstu završava »intertekstualnim« bijegom, to

⁴¹ Kao relevantne »dokumente« Flaks navodi pisma, bilješke, dnevničke zapise, crteže, tramvajske karte, ratni papirnati novac, formulare, novine i fotografije (15).

⁴² Sintagma »kronika nevažnog zbivanja« preuzeta je iz Slamnigova eseja o hrvatskoj prozi 50-ih i 60-ih godina XX. stoljeća. Njome autor opisuje tematske preokupacije analiziranih proznih autora, ističući njihovo odustajanje od pripovijedanja o »važnim događajima« te okretanje k »sitnim pričicama«. Usp. Ivan Slamnig, »Ljudi u čovjeku. Bilješke o suvremenoj prozi«, u: *Disciplina mašte*, Matica hrvatska, Zagreb 1965., str. 211. O nastojanjima klape za rekonstrukcijom vlastite prošlosti, usp. također T. Jukić, op. cit., bilj. 1, str. 384.

jest citatom iz Shakespeareove drame *Henrik IV.*,⁴³ koji, budući da se kao naslov pojavljuje i na početku, doslovno omeđuje tekstualni prostor, a time i romaneskni univerzum Slamnigova teksta. Svijest o vlastitome jezičnom ustroju i vlastitoj jezičnoj konstrukciji zbilje prisutna je i u ostatku romana, čiji je protagonist, vrijedilo bi napomenuti, po zanimanju lingvist, koji istražuje povijest hrvatskoga jezika prve polovice XX. stoljeća. Simboliku ovoga zanimanja donekle objašnjava još jedan lingvist iz klape, Hercl, čije bi se riječi u kontekstu romana mogle držati autoreferencijalnim komentarom. Njegova argumentacija o odabiru vlastitoga zanimanja dala bi se naime čitati i kao aluzija na gubitak vjere u »naivnu« spoznajnu moć jezika i književnoga teksta u odnosu prema izvantekstualnoj zbilji te okretanje samome jeziku kao njegovu gradbenom materijalu: »Ostajem kod jezika, to jest lingvistike. Kad sam bio mali, točnije, kad sam bio malo veći, svijet mi nikako nije bio jasan. Smislio sam da počnem učiti jezike, da bih mogao čitati knjige i da bih tako upoznao bit i razlog svoga postojanja. Da, i vašega, naravno. *Ostalo je na jezicima*« (14, istakla K. G.).

Upućivanje na jezične temelje književnoga univerzuma, koje autorica Linda Hutcheon naziva jezičnom ili »lingvističkom« samosviješću,⁴⁴ u *Boljoj polovici hrabrosti* ponajbolje se razaznaje u razdvajanju na Flaksovu i tetinu pripovijest, kao i parodijskome oponašanju devetnaestostoljetnoga književnog i jezičnog stila u posljednjoj. Ovaj je postupak Aleksandar Flaker prepoznao kao određenu radikalizaciju jednoga od konstitutivnih elemenata proze u trapericama – problematiziranja tradicije kroz opreku između urbanoga, suvremenoga govora klape i normiranoga književnog jezika.⁴⁵ Uz ovu, Flaker u *Boljoj polovici hrabrosti* izdvaja još dvije sadržajno važne jezične opreke: opreku između standardnoga jezika i dijalekta s jedne te stranih jezika, njemačkoga i engleskoga, s druge strane,

⁴³ O značenju završnoga citata u kontekstu Shakespeareove drame, usp. T. Jukić, op. cit., bilj. 1, str. 384.

⁴⁴ Usp. L. Hutcheon, op. cit., bilj. 7, str. 22-23; 87-103.

⁴⁵ A. Flaker, op. cit., bilj. 1, str. 83-97.

koje također, iako iz ponešto drukčije perspektive, aktualiziraju središnji motiv pružanja otpora službenoj kulturnoj i društvenoj tradiciji.⁴⁶ Budući da postaju predmetom Flaksovih i tetinih rasprava o ulozi i značenju jezika u izgradnji romanesknoga svijeta, obje će opreke zadobiti i određenu funkciju u metanarativnome ustroju romana. Flaksove i tetine različite stavove, koje oni iznose u ovim raspravama, odražavaju pritom i njihovi tekstovi, pa tako teta, koja odbacuje mogućnost uporabe dijalekta u svojoj pripovijesti, piše jezično homogen tekst na »jednoličnoj hrvaštini« (106). Ona doduše prihvaća mogućnost uvođenja stranoga jezika, koji ipak ne bi interferirao s hrvatskim tekstom, nego bi ostao na njegovu »horizontu« (106). Ovakva »antiseptična prisutnost« stranoga jezika (107) time bi pomogla očuvati jezičnu koherenciju njezina teksta⁴⁷ te stoga, može se pretpostaviti, ne bi dovodila u pitanje jezične temelje njezine pripovjedne konstrukcije zbilje. S druge strane, Flaksova se pripovijest, u kojoj se susreću te nerijetko i sukobljuju različiti jezici, dijalekti, pa i različiti tipovi diskursa, umnogome približava Bahtinovoј ideji polifonije, u kojoj mnoštvo glasova proizvodi mnoštvo diskurzivnih svjetova.⁴⁸ Nazočnost stranih jezika u njegovu tekstu nije nimalo »antiseptična«; naprotiv, upravo se u njegovoj pripovijesti pojavljuje prije spomenuta opreka između engleskoga i njemačkoga jezika, koji postaju simbolima dvaju suprotnih svjetova, svijeta Flaksove klape i tetina, te se u završnoj tetinoј i Flaksovoj raspravi izravno suprotstavljaju.⁴⁹

⁴⁶ Ibid., str. 89-90; 130-131. Opreka engleski – njemački jezik realizira se unutar opreke između tetina tradicionalnoga agrarnog govora, prožetoga brojnim germanizmima, i Flaksova urbanog govora, obilježenoga brojnim anglicizmima.

⁴⁷ U tetinoј pripovijesti talijanski kao strani jezik doista ostaje na njezinu »horizontu«, pa se, iako se u priči pojavljuje s početkom talijanske okupacije te se nekoliko puta opisuje njegova konkretna uporaba, u samome tekstu nikada izravno ne navodi.

⁴⁸ Usp. B. McHale, op. cit., bilj. 7, str. 166-169.

⁴⁹ »‘Uostalom, kako se zovete?’ ‘Matilda, um Gottes Willen – izgovori pomakavši samo jedan dlan s lica. – No, Ilda.’ ‘Ilda, that’s much better – kontrirao sam engleštinom.’« (159)

Kad je riječ o hrvatskome jeziku, u okvirnoj se pripovijesti osim urbanoga govora Flaksa i klape rabi i kajkavski dijalekt kao »sekundarna opozicija« jezičnome standardu,⁵⁰ kako u njihovim razgovorima sa stanovnicima Zagorja, tako i u obliku autentičnih citata iz Sušnik–Jambrešićeva rječnika te donekle i s nadgrobnoga spomenika crkve u Tuhlju, iako je u posljednjemu već prožet štokavskim elementima.⁵¹ Flaksov tekst time postaje svojevrsnim jezičnim pastišem, u koji je, izuzev spomenutih, umetnut i još jedan izvorni, ovaj put književni citat, jezično i stilski blizak tetinu tekstu: ulomak iz Gjalskijeve pripovijesti *Pod starim krovovima*. Postupci kojima su uvedeni ovi citati pritom se također uključuju u autoreferencijalne strategije Slamnigova romana: sva tri se umetnuta teksta identificiraju u popratnim bilješkama, koje u slučaju Sušnik–Jambrešićeva i Gjalskijeve teksta donose precizne bibliografske podatke, fingirajući znanstveni diskurs. Ovim se postupkom obilježavaju granice Flaksove pripovijesti unutar cjelovita teksta Slamnigova romana, jer kroz bilješke progovara Flaksu-pripovjedaču nadređena figura implicitnoga autora. Istodobno, ovakvim se otvorenim tipom citatnosti, kojim se upućuje na »postojeće knjige«, to jest »postojeće« tekstove koji su poslužili kao citatni materijal za *Bolju polovicu hrabrosti*, ogoljuju intertekstualni postupci koji imaju važan udio u pripovjednoj konstrukciji ovoga romana. Bilješke naposljetku postaju i oblikom poigravanja autentičnošću Slamnigova teksta, s jedne strane, u odnosu na druge književne i neknjiževne tekstove, koji postaju dijelom njegova pripovjednog svijeta, iako se u bilješkama izdvajaju kao umetnuto »strano tijelo«. S druge strane, kao signali znanstvenoga diskursa one bi na određeni način trebale narušiti fiktivnu iluziju okvirne pripovijesti, ali i romana u cijelosti, svjedočeći, nasuprot njihovom nezbiljskom i »izmišljenom«

⁵⁰ A. Flaker, op. cit., bilj. 1, str. 89.

⁵¹ Ovome je natpisu posvećen i jedan Slamnigov znanstveni esej, »Prijelaz s kajkavštine u štokavštinu u tekstovima primijenjene književnosti«, objavljen u zbirici *Sedam pristupa pjesmi*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1986., str. 109-113.

pripovjednom univerzumu, o zbiljskome postojanju navedenih izvora u njihovu materijalnom obliku, to jest, u obliku knjiga i zapisa.⁵²

6. BIJEG OD TRADICIJE?

Razvidno je naposljetku da se u većini spomenutih autoreferencijalnih postupaka, kojima se razotkriva i tematizira struktura Slamnigova romana, pozornost istovremeno usmjeruje na njegov odnos prema hrvatskoj jezičnoj, književnoj i kulturnoj povijesti i tradiciji. Dok je ovaj aspekt romana A. Flaker isprva identificirao kao jednu od temeljnih značajki modela proze u trapericama, brojni su autori poslije u njemu prepoznali ključne naznake postmoderne poetike i njezina »povratka« povijesti i tradiciji. Njihovu karakterističnom postmodernom poimanju *Bolja polovica hrabrosti* bila bi bliska ponajprije po činjenici da se povijest i tradicija, kao i vlastiti odnos prema njima, pojavljuju kao jedna od tematskih, pa i strukturnih okosnica romana, postajući istodobno predmetom nostalgije, ali i ironijskoga propitivanja.⁵³ Svijest da one pritom nisu dostupne kao empirijske danosti, nego kao diskurzivne tvorbe sadržane u različitim tekstualnim tragovima, omogućit će njihovo uključivanje u metanarativne i autoreferencijalne strategije romana, koji bi s ovoga stajališta, kako je prije napomenuto,

⁵² Autentičnost umetnutih citata s obzirom na izvanknjiževnu zbilju osobito je istaknuta u bilješki koja je popratila spomenuti citat s nadgrobna natpisa (»Autentičan nadgrobni natpis ispred župne crkve u Tuhlju«, bilj. 1, str. 135). O metanarativnoj funkciji citatnih postupaka usp. također V. Žmegač, op. cit., bilj. 6, str. 471, te L. Hutcheon, op. cit., bilj. 7, str. 99-100.

⁵³ Usp. P. Pavličić, op. cit., bilj. 34, str. 18; C. Milanja, op. cit., bilj. 5, str. 47; T. Jukić, op. cit., bilj. 1, str. 386; Boris Škvorc, »Novak i Slamnig: od zauzdavanja pripovjedača do ispisivanja 'nepopunjenih' prostora (ili obrnuto, kako bi rekao Marinkovićev žandar)«, *Književna revija*, XLI, br. 1-2/2000., str. 21-41.

udovoljavao žanrovskim i poetičkim parametrima modela historiografske metafikcije.⁵⁴

Problem odnosa prema književnoj tradiciji najeksplicitnije je postavljen uvođenjem tetina teksta, koji nastaje kao plod književnopovijesne nostalgije, to jest želje da se vjerno slijedi model hrvatske proze XIX. stoljeća. Određena nostalgija za prošlošću i želja za obnovom tradicije postaje međutim važnim motivom i u Flaksovoj okvirnoj pripovijesti. S jedne naime strane, kako je prije navedeno, do okupljanja klape na samome početku romana ne dolazi spontano nego je njihov sastanak motiviran željom da se rekonstruira i oživi zajednička prošlost.⁵⁵ S druge strane, kako upozorava Tatjana Jukić, glavnim pokretačem fabule romana postaje Flaksova nenapisana disertacija, koja je potaknuta težnjom da se rekonstruira i zabilježi jedan segment hrvatske jezične i kulturne povijesti. Dok tako tetina svojom pripoviješću želi ispuniti »neke ... praznine« (30) u proznoj tradiciji druge polovice XIX. stoljeća, Flaks u svojem budućem tekstu također nastoji ispuniti praznine u povijesti hrvatskoga jezika i kulture prve polovice istoga stoljeća.⁵⁶ U oba je pak slučaja povijest i tradiciju moguće rekonstruirati isključivo na temelju tekstualnih tragova kao njihovih jedinih dostupnih izvora. U tetinu su slučaju pritom posrijedi »postojeće knjige« (30) na temelju kojih želi napisati svoju pripovijest, kao i povijesni zapisi (»povijesne ili izvještajne zalihe«), koji joj mogu poslužiti kao izvor »materijala za priču« (31), a u Flaksovu natpisi »po crkvama, na grobljima, na zvonima, starim dvorcima... stara pisma i spomenari« (17). Osim toga, tradicija u Flaksovu pripovijest ulazi i u obliku izravnih citata i intertekstualnih poveznica s različitim tekstovima iz hrvatske književne i kulturne

⁵⁴ L. Hutcheon, op. cit., bilj. 7; T. Jukić, op. cit., bilj. 1, str. 386.

⁵⁵ Usp. str. 10 ovoga rada te T. Jukić, op. cit., bilj 1, str. 384.

⁵⁶ Usp. T. Jukić, op. cit., bilj 1, str. 378. Flaksova je disertacija posvećena povijesti hrvatskoga književnog jezika u razdoblju od 1813. do 1848. godine. On je sâm opisuje kao »starinsku« stvar (»po tipu i metodi«), iako je, budući da uključuje i »field-work«, ujedno ipak i »moderna« (14-15).

prošlosti, koji, uz prije spomenute (v. str. 12), uključuju i aluzije i ulomke iz nekih od njezinih kanonskih tekstova, poput Mažuranićeva *Smail-age Čengića*⁵⁷ te Marulićeve *Judite*.⁵⁸

Promatran iz vizure (postmodernoga) povratka prošlosti i tradiciji, Flaksov bijeg na kraju romana zadobiva još jednu simboličnu dimenziju, koja, s obzirom na različite, gore spomenute aspekte tradicije koje Flaks i teta nastoje rekonstruirati, otvorenima ostavlja dvije mogućnosti njegova tumačenja. S jedne bi se strane on tako mogao čitati kao čin odbacivanja jednoga segmenta devetnaestostoljetne tradicije, utjelovljenoga u liku tete i u njezinu tekstu, ili, drugim riječima, kao čin osporavanja njezina anakronog modela književnosti i sustava vrijednosti na kojemu počiva.⁵⁹ Istodobno, njegov bi se postupak dao tumačiti i kao implicitna afirmacija nešto ranije, predilirske i ilirske tradicije prve polovice XIX. stoljeća, kojoj je posvećena njegova disertacija te koju simbolizira Hrvatsko zagorje u koje na kraju odlazi.⁶⁰ No, ako Flaks kao protagonist jedne dijegetske razine možda uspijeva pobjeći od jednoga aspekta vlastite tradicije, na razini *Bolje polovice hrabrosti* kao cjelovita romana bijeg kao negacija tradicije naposljetku se, čini se, pokazuje nemogućim. Roman koji unutar

⁵⁷ Citat iz Mažuranića umetnut je u opis posjeta klape jednoj od »pečenjarnica« u Brestovju, gdje sraz između uzvišenoga epskoga tona izvornoga teksta i razmjerno trivijalnoga opisanog događaja postaje izvorom humora: »Pogledali smo se – bilo nam je smiješno što smo najednom ušutjeli i bacili se na jelo kao Turci iz *Smail-age* ('lijepijem redom vuka u planini')« (69).

⁵⁸ Znakovito je da se aluzija na *Juditu* pojavljuje u ključnome trenutku Flaksove naracije, u kojemu on razotkriva tetine skrivene namjere te odlučuje pobjeći (»... ali ja nisam Holoferno i ne dam svoje glave, genädiges Fräulein, toliko sam načitan. Treba pobjeći glavom bez obzira«, 165). I u ovome je slučaju donekle razvidan nerazmjer između religioznoga i epskoga digniteta izvorne teme te nove situacije na koju se primjenjuje. Usp. također T. Jukić, op. cit., bilj. 1, str. 377.

⁵⁹ Usp. C. Milanja, op. cit., bilj. 5, str. 262.

⁶⁰ Usp. A. Flaker, op. cit., bilj. 1, str. 89-90. T. Jukić međutim dovodi u pitanje simboliku Flaksova povratka domaćoj književnoj i jezičnoj tradiciji, upozoravajući na figure stranosti kojima je Brestovje opisano – op. cit., bilj. 1, str. 379.

zajedničkoga tekstualnog okvira obuhvaća i Flaksovu i tetinu pripovijest te istovremeno izgrađuje intertekstualnu mrežu sastavljenu od različitih tekstova hrvatske književne i kulturne tradicije, implicitno potvrđuje da ovoj tradiciji pripada te se u nju na ovaj način i sâm upisuje.⁶¹ Pritom međutim i tradicija, kao i mjesto Slamnigova romana unutar njezinih okvira postaju predmetom kritičke, nerijetko i ironijski intonirane (auto)refleksije, koja, umjesto potpunoga negiranja ili nostalgične obnove, omogućuje otvoreni intertekstualni dijalog s književnom prošalošću.⁶² U ovom bi se pak smislu i višeznačnost završnoga motiva bijega mogla promatrati kao jedan od načina uspostave ovoga dijaloga.

* * *

Upisujući se u povijest hrvatskoga romana druge polovice XX. stoljeća, *Bolja polovica hrabrosti* opisala je luk od uzornoga ostvarenja modela proze u trapericama preko jednoga od prvih tekstova hrvatske postmoderne metafikcije do reprezentativnoga teksta njezina uže definiranoga žanra historiografske metafikcije. Roman koji je svojom strukturom uspješno potvrdio tezu o vezi između postmoderne književnosti i fenomena metanaracije ispunio je time jedan fragment u raznolikoj, a čini se i još uvijek nedovršenoj poetičkoj slici postmodernizma. U njegovoj je poetičkoj i žanrovskoj preobrazbi prvotnoga modela proze u trapericama na određeni način sudjelovao i završni motiv bijega, koji je, zadržavajući izvornu simboliku potrage za utočištem u idilično-arkadijskome prostoru, istodobno zadobio nova značenja, koja su otvorila nove mogućnosti njegova tumačenja. Kao

⁶¹ Usp. također B. Škvorc, op. cit., bilj. 53, str. 32.

⁶² U čitanju Slamnigova romana koje iznosi Tatjana Jukić nastoji se pokazati na koji način njegove metafikijske strategije dovode do neprestanoga repositioniranja granica kako unutar romana i njegovih dviju pripovjednih razina, tako i unutar same tradicije u koju se on upisuje. Slamnigova se naracija u ovome slučaju stoga promatra kao način bilježenja diskontinuiteta hrvatske jezične, književne i kulturne povijesti i tradicije. Usp. T. Jukić, op. cit., bilj. 1.

zaključna spona u metanarativnoj strukturi *Bolje polovice hrabrosti*, koja je povezala njegove dvije pripovjedne razine, Flaksov je bijeg podcrtao neke od ključnih aspekata problematike ovoga romana, poglavito pitanja odnosa između književnoga teksta i zbilje, jezičnoga i pripovjednoga konstruiranja književnoga heterokozmosa te odnosa između suvremene književnosti i tradicije, koja su se pokazala aktualnima u raspravama o postmodernizmu kao recentnome književnopovijesnom fenomenu. Nerijetko odbijajući pružiti jednoznačan odgovor na spomenuta pitanja, Slamnigov je roman i na ovaj način potvrdio svoju bliskost duhu postmodernizma, koji je, umjesto inzistiranja na stabilnosti i jednoznačnosti, skloniji propitivanju postojećih vrijednosti i značenja te poigravanju s njima. Promatran s ovoga stajališta, završni bijeg njegova protagonista mogao bi stoga ostati zabilježen kao prvi postmoderni bijeg u povijesti hrvatskoga romana.

SLAMNIG'S POSTMODERN ESCAPE

S u m m a r y

Slamnig's novel *The Better Half of Courage*, which, in Croatian literary science and literary criticism, was at the same time seen as the peak of modernist poetics of Croatian prose during the fifties and the sixties of the 20th century, especially so called »jeans prose«, but also as the »ground zero of Croatian postmodern fiction« (K. Nemeč); the novel takes special place in the history of contemporary Croatian novel. In Slamnig's inauguration of postmodern paradigm, the appearing of the frequent motive, in the prose of that time, the »evasion« in the last scene of Flaks' escape, is significant. Open to seemingly contradictory interpretations, such as: the escape from reality into fiction or, from fiction to reality, and as the negation of tradition and / or its affirmation, the final act of Slamnig's novel at the same time becomes the last stage of meta-textual construction of his narrative world. In the analyses of *The Better Half of Courage* as the postmodern meta-fictional novel, the author tries to see in what way, in Slamnig's text, is one of the key motives of the Croatian modernist prose and its complete paradigm transformed, in other words, in what way did Flaks' escape open the new chapter in the history of the modern Croatian novel.