

## IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Hrvoje TUTEK (Zagreb)

# DIJALOŠKI PROCES KAO SPOZNAJNA PRAKSA O KNJIŽEVNIM POSTUPCIMA PETRA ŠEGEDINA

UDK 821.163.42Šegedin, P.

Rad se bavi analizom pripovjednih strategija Šegedinova romana »Crni smiješak«, polazeći od pretpostavke da je neophodno uočiti etičke, odnosno političke, implikacije njegove osebujne narativne strukture. Njen semantički učinak može se shvatiti kao poziv čitatelju da se uključi u proces proizvodnje značenja kao njegov neophodan sudionik. Time se unutar estetske prakse ostvaruje mogućnost uspostave novog i demokratskog sustava semantičke proizvodnje. Analizom i teorijskom razradom pojmova okvira i, osobito, dijaloga, koji su prepoznati kao ključni teorijski koncepti za čitanje Šegedinovog romana, u radu se pokušavaju identificirati posljedice njegove otvorenosti intervenciji čitatelja i drugih instanci, odnosno učinci izgradnje osebujnog mehanizma proizvodnje značenja – dijaloškog procesa.

41

1.

Poštovani gospodine,

moje nade o kojima sam Vam i pisao u prošlom pismu nisu se ispunile: indicije su ostale indicije, ili su opovrgnute od ljudi koje sam ispitivao, mogu čak reći i pomnjivo ispitivao.<sup>1</sup>

Ovim riječima počinje pismo Pavla Bote pripovjedaču romana *Crni smiješak* Petra Šegedina, preneseno u epilogu romana nakon pripovjedačeva komentara kako pismo »dopunja i objašnjava mnoge stvari dodirnete u ovoj knjizi«. <sup>2</sup> Kao viša strukturalna jedinica romana, epilog naznačuje, odnosno rekapitulira (ipak se radi o epilogu), mnoge probleme koji pro-

---

<sup>1</sup> Petar Šegedin: *Crni smiješak*, DoNeHa, Zagreb 1998, str. 266 (dalje se citira samo navođenjem stranice u zagradi).

<sup>2</sup> *Ibid.*

izlaze iz višerazinskog dijegetskog kompleksa *Crnog smiješka*. No u slučaju Šegedinova romana ne radi se o epilogu kao izdvojenoj strukturalnoj jedinici čija je funkcija da zajedno s prologom »objasni radnju«, tijelo teksta, preuzimajući na sebe zadaću konačne interpretacije i pojašnjenja. Njegova zadaća nije utvrditi autoritet najviše dijegetske razine kako bi se time potvrdila vjerodostojnost nadležne pripovjedačke instance, odnosno zacrtalo metafizičko načelo u potrazi za kojim se čitatelj navodi prema »pravilnoj« i preciznoj interpretaciji. Naprotiv, u *Crnom smiješku* baš epilog, paradoksalno, i uz ostale postupke o kojima će riječi biti kasnije, služi za razbijanje i posljednje iluzije o mogućem jednoznačnom i »zaokruženom« završetku ili, da se poslužimo Aristotelovom terminologijom, raspletu kompozicije teksta. Možemo reći kako on u *Crnom smiješku* služi kako bi kraju romana oduzeo završetak.

42

Tu tvrdnju možemo potkrijepiti izjavama nekog od pripovjedača kao što je ona citirana na početku ovog teksta, gdje Pavao Bota priznaje poraz u svom pokušaju da razjasni/interpretira Silvestrovu sudbinu, ili ona gdje neimenovani »glavni« pripovjedač na samom kraju romana svojom autoreferencijalnom gestom jasno iskazuje svijest o čitateljskom interpretativnom »nezadovoljstvu«: »U čitaocu, znam, ostaje nesigurnost...«<sup>3</sup> No ono što najsnažnije podupire ove i druge eksplicitne iskaze pripovjedača jest struktura pripovjednog teksta – kako epiloga, tako i čitavog romana. Na mjestu gdje bismo u književnom djelu drugačijega tipa očekivali jedan autoritativan glas (epilog), svojevrstnu *codu* djela, koji će čitatelja (njegovu interpretaciju) iz teksta izvesti u sigurnost nekontradiktornog tumačenja, mi dobivamo pripovjedača koji, svjestan vlastita manjkavog znanja i neuspjeha da se nosi s pripovijesti koju je upravo ispričao, u pokušaju da tu pripovijest dodatno otvori različitim tumačenjima (a ne razjasni), prenosi pismo drugog pripovjedača (Pavla Bote) u kojem su citirani odlomci iz zagubljenih i nepotpunih zapisa trećeg (Charlesa). Kao što u svom članku o *Crnom smiješku* navodi Ivana Žužul: »Izvjesno je da nije moguće uspostaviti pouzdani, nemanjkavi subjekt koji bi bio odgovoran za sve iskazne radnje.«<sup>4</sup>

Imajući navedeno na umu, u ovom ćemo tekstu pokušati razjasniti implikacije takve nemogućnosti i zapitati se o posljedicama nepostojanja jedinstvene pripovjedačke »odgovornosti za sve iskazne radnje«. Kako su

<sup>3</sup> *Ibid.*, str. 275.

<sup>4</sup> Ivana Žužul: *Prikazivačke strategije u Šegedinovu romanu »Crni smiješak«*. U: *Dani Petra Šegedina: Korčula, 17. rujna 2005.*, Zbornik radova, priredio Dubravko Jelčić, Gradska knjižnica »Ivan Vidali«, Korčula 2006, str. 127.

se dosadašnje analize *Crnog smiješka* (možda i Šegedinovih romana općenito) uglavnom bavile problemima konstituiranja subjekta, analizom tzv. egzistencijalističkih graničnih situacija, narativne strukture samog djela i smještanjem romana unutar obzora problematike koju se najčešće povezuje s filozofijom egzistencijalizma, u kojoj je često tražen i smisao Šegedinova umjetničkog projekta u cjelini,<sup>5</sup> u ovom radu ćemo se koncentrirati na ponešto drugačiji predmet analize. Budući da se pri pokušajima interpretacije *Crnog smiješka* redovito javljaju pojmovi poput odgovornosti, ovjerenosti, nesigurnosti, izbora, a koji su u svojoj srži politički, i budući da očita pripovjedačka autoreferencijalnost u romanu stalno zamagljuje čvrstu granicu ne samo između unutartekstnih dijegetskih razina, nego i onu, za ovaj rad mnogo važniju, između fikcije i faksije, čitatelja i autora, umjetnosti i života/zbilje, usredotočit ćemo se na analizu etičkog, odnosno političkog aspekta djela koji iz strukture *Crnog smiješka* neupitno proizlazi kao jedan od važnijih za njegovo razumijevanje. U tom pokušaju morat ćemo obratiti pažnju na pripovjedne strategije ovog romana koje svjesno otvaraju pitanja o granici između književnog teksta i zbilje te očigledno zadiru u »izvanknjiževno« već samim svojim postojanjem.<sup>6</sup>

## 2.1.

Novele iz kojih je ulančavanjem nastao Šegedinov roman objavljene su ranije u zbirkama *Orfej u maloj bašti* (1964) i *Sveti vrag* (1966). Unutrašnja kompozicijska poveznica ovih novela/poglavlja lik je Charlesa Marona, tj. ona su njegova pisma neimenovanoj osobi kojoj se obraća sa »Dragi G...« i koja je ujedno drugi pripovjedač u romanu, odnosno pripovjedna svijest koja postavlja Charlesova pisma u određen redosljed, kronološki ih organizira, daje im naslove, pripovijeda događaj iz prologa koji služi kao »okidač«

<sup>5</sup> Vidi: Cvjetko Milanja: *Šegedinovi egzistencijalistički romani*, »Forum«, 1–2/1987, str. 286–325; Bruno Popović: *Živjeti za svoju riječ: proze Petra Šegedina*. U: *Časlov iz Babilona: eseji i dijalozi*, Naprijed, Zagreb 1990.

<sup>6</sup> Poznato je kako je *Crni smiješak* nastao ulančavanjem već objavljenih Šegedinovih novela koje su u romanu povezane komentarima neimenovanog pripovjedača, likom Charlesa i drugim postupcima koji su od njih stvorili tekst koji čitamo kao cjelinu. No koliko je ta cjelina čvrsta, kako da se čitatelj prema njoj odnosi i koje su posljedice takva autorskog postupka ostaje otvoreno i tim ćemo se problemima, između ostalog, baviti u nastavku rada.

(svojevrсна nulta točka pripovijedanja),<sup>7</sup> ispisuje epilog te komentira, tj. interpretira Charlesova pisma.

Pripovjedač, gospodin G., ovaj složeni posao organizacije, komentiranja i interpretacije obavlja da bi se, konzekventno, ti tekstovi mogli pretvoriti u cjelovitu pripovjednu strukturu (koju je iz čitateljske perspektive moguće identificirati kao roman). Svojom intervencijom G. oblikuje okvir Charlesovu glasu, njegovi komentari su dodatak koji nam proizvoljne fragmente Charlesova pisanja predstavljaju kao međusobno povezane. Proces uokvirivanja tako funkcionira kao mnogo više od samog komentara – on je ovjera mogućnosti da se Charlesova pisma čitaju kao pripovjedna struktura. Svojim ih djelovanjem, odnosno međutekstnom komunikacijom s njima, pretvara u pripovjedni tekst više razine.

Isto tako, rezultat procesa uokvirivanja – pripovjedni okvir u obliku G.-ovih komentara – jest ono što čini mogućim Charlesov kontinuitet kao osobnosti/karaktera/lika i iz apsolutne arbitrarnosti nepovezanih manifestacija njegove ličnosti (kroz pisma koja nenadano počinje pisati) stvara pripovjednu strukturu koju je moguće sagledati kao kontinuiranu osobnost. Tek je priča/pripovjedna struktura ono što Charlesa (i sve ostale, po analogiji možemo zaključiti) čini osobom. A sastavni dio priče jest pripovjedač, odnosno proces uokvirivanja, koji sam Charles, umjesto okvirom, naziva »sidrištem«: »Ti prestaješ biti mojim sidrištem, pa vjerojatno, ni primiti nećeš ovo pismo.«

<sup>7</sup> Nije neobično što upravo ovaj događaj, odnosno Silvestrovo samoubojstvo pred neimenovanim pripovjedačem/gospodinom G. i Charlesom, služi kao početno mjesto pripovijedanja. Pripovjedač prenosi Charlesove riječi: »Ni u snu nije mogao očekivati, ponavljao mi je uporno Charles, da će se ta šala razviti tako« i nastavlja: »Ali Silvestar je bio već jako nagrižena zdravlja i uvijek sam, pa se njegov očajnički gest i može shvatiti. Ipak, nije mi sve to bilo prihvatljivo.« (str. 29) Dvije su stvari iz ovog fragmenta bitne za našu analizu: prva je neobjašnjivost događaja za Charlesa i pripovjedača, svojevrsna interpretativna nemoć koja nije posljedica nego uzrok traume izazvane Silvestrovim samoubojstvom, a koja, mogli bismo dodati, stoji kao uzrok Charlesova obraćanja »Dragom G...« i time u srži samog pripovjednog procesa. Drugo, pripovjedačeva dijagnoza Silvestrova samoubojstva kao uzrokovanog njegovom samoćom: ovaj ćemo zaključak detaljnije razraditi kasnije. Zasad je dovoljno spomenuti kako Milanja napominje: »[Silvestar] koji zastupa priču o sitnicama, priču koju mu je ispričao znanac koji se ubio i tako potvrdio težinu riječi/priče. Isto će uraditi i Silvestar i Charlesu zapravo otvoriti vrata u ponore vlastita bića.« (Milanja, 1987, str. 324.) Proširimo li ovu interpretaciju, jedini način na koji Silvestar može ovjeriti vlastito pričanje jest samoubojstvo. Pokušat ćemo argumentirati tezu da je razlog tome njegova samoća i konzekventna nemogućnost sudjelovanja u dijalogu. Charles i gospodin G. pokušat će ne ponoviti njegovu grešku.

(str. 274) Pošto izgubi sidrište, Charles prelazi u »ozon«, nestaje, postaje neuhvatljiv i ne-više-osoba.

Kao što se može primijetiti iz logike ovog argumenta, dijelovi teksta romana koji pripadaju izravnom pripovijedanju gospodina G. u odnosu prema dijelovima koji pripadaju Charlesu djeluju kao okvir u smislu što ga tom pojmu pridaje Jacques Derrida. Po njegovu mišljenju okvir je »izvanjsko koje je pozvano unutar unutrašnjega da bi ga konstituiralo kao unutrašnje«.<sup>8</sup>

Najzanimljivije i najvažnije za započetu analizu u ovoj je definiciji upravo »poziv« o kojem govori Derrida. Okvir je »pozvan« kako bi se unutrašnje moglo konstituirati. U slučaju *Crnog smiješka* takav je poredak stvari iznimno važan. »Poziv« podrazumijeva određen stupanj slobode, odnosno izbora u vlastitom samoodređenju. Charles ne piše gospodinu G. bez razloga, ili iz čistog hira. On je svjestan da mu je G. neophodan kako bi svoju pripovijest uopće mogao ispričati i legitimirati, a i spoznati – ne smije dopustiti da, kao Silvestar, ostane sam, jer ga u tom slučaju potraga za legitimacijom vodi k samoubojstvu. Na jednom mjestu u romanu kaže se: »A biti sam, odvratno je. Bože, ubiti bi se trebalo i tako postati bog.« (str. 185) Samoubojstvo ovdje ne shvaćamo kao (ne)moralni čin, već kao apsolutni izraz slobode volje, i kao takvo ono na paradoksalan način ovjerava neku samo-pripovijest njezinim samo-ukidanjem.

## 2.2.

Ivana Žužul u svom članku o *Crnom smiješku* navodi:

Pripovjedačevo nametanje granica Charlesovu načelno neograničenom diskursu o beskonačnom upletanju fikcije i faksije u istoj je mjeri nasilno i manjkavo kao i autorovo objedinjavanje dijela vlastitoga raspršenog opusa. Ti arbitrarni činovi ukazuju na činjenicu da je književnost uvjetovana neknjiževnim (političkim, poetičkim, moralnim) praksama. [...] Ta su ograničenja neizostavni dio ne samo spisateljskoga posla nego i rada života, čega su svjesni i glavni lik Charles i pripovjedač, ali i sam autor koliko god se tome opirali.<sup>9</sup>

Nastavljajući analizu koju smo započeli u ovom tekstu, potrebno je reći da se čini pogrešnim pripovjedačevo uokvirivanje Charlesova diskursa

<sup>8</sup> Vladimir Biti: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1997, str. 249.

<sup>9</sup> Žužul, 2006, str. 126.

nazvati »nasilnim nametanjem granica«, već i zbog toga što se Charles svojevolutno podvrgava tom procesu. Prve dvije rečenice prvog pisma (odnosno prve »sačuvane« rečenice, jer Charles daje naslutiti da su i prije postojala pisma koja nisu stigla do svog čitatelja) u romanu glase ovako: »Pišem ti dragi moj G..., poslije dugo vremena. Oprosti!« (str. 32) Ovaj snažni performativ, isprika/molba za oprostjenjem, zasigurno nije priznanje Charlesove podređenosti G.-ovom pripovjedačkom autoritetu, već isprika zbog oklijevanja da se uspostavi komunikacija. Isprika je ovdje jer je Charles želi – ona je za G.-a obvezujuća (ukoliko želi postupiti etički, mora se ispričiti odazvati i prihvatiti interpretativni zadatak koji pisma što su mu upućena postavljaju pred njega). Charles svojevolutno upleće G.-a u svoju pripovijest, postavljajući pred njega obvezu njezina ovjeravanja. Razloge tom postupku možemo potražiti u zaključnom iskazu pisma: »Ah, moj dragi G..., ne snalazim ti se ja više, ne!« (str. 58) Ako nesnalaženje shvatimo kao nemogućnost interpretacije (a time i spoznaje), nesnalaženje u vlastitom diskurzu i diskurzu Drugog, onda je ovaj Charlesov iskaz zapravo poziv, neka vrsta punomoći koju daje G.-u kako bi mu svojim ograničavajućim sudjelovanjem u izgradnji osobne pripovijesti olakšao (ili čak omogućio) snalaženje. On nije rezultat straha pred nasiljem, već izraz samosvijesti i potrebe za ulogom koju G. može preuzeti u »usidranju« Charlesova neograničenog (i neukrotivog) diskursa. G.-ova uloga u ovoj komunikacijskoj razmjeni nije dakle policijska i autoritativna već terapijska i ravnopravna. Charles drugdje u romanu kaže: »Nećeš mi vjerovati, ali to je tako: pisanje je obrana od onoga o čemu pišeš.« (str. 142)

Prema tome, G. je tu da bi pomogao i oslobodio, a ne nasiljem i autoritetom ograničio Charlesovu slobodu. Cvjetko Milanja navodi:

Već je Kierkegaard, osporavajući Hegelovo objektivno znanje i sistem Ideja, koji pred praksom života ostaju nemoćni, naglašavao potrebu da se strast *živi*, da se radi na samome sebi, dakle protiv ili za tu strast, i da nije dostatno *spoznati* uzroke određene strasti da bi se ona prevladala. U slično nas uvjerava i Marx ističući potrebu nedovoljnosti da »svijest misli samu sebe«, nego joj je potreban *materijalni* rad i revolucionarni *praksis*. Odnos prema Drugome kao *djelatnost* egzistencije bitnija je nego (samo) ideja i svijest o sebi samome. [...] *Osvješćenje se evidentira samom praksom (kroz praksu) koja mijenja situaciju pa tako i mišljenje o njoj.*<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Milanja, 1987, str. 292.

Charlesova odluka da prepusti svoj »neograničeni« diskurs u G.-ove ruke slobodna je i izraz upravo ovakvog materijalnog rada i praksisa – u njegovu je korijenu potreba za mijenjanjem situacije, pa tako i mišljenja o njoj (spoznaje). Charles se nipošto ne opire tom ograničavanju, već ga, naprotiv, svjesno traži. Kao subjekt može se konstituirati jedino u odnosu s Drugim. Kroz taj odnos on ostvaruje djelatnost svoje egzistencije, i samim time njezin smisao, prihvaćajući pritom odgovorno sva ograničenja koja takav odnos podrazumijeva. Tek ovako djelujući u stanju je spoznati sebe i promijeniti svoju situaciju u kojoj se »više ne snalazi«. Da bi čuo sam sebe, potreban mu je Drugi: »Pričam ti. I, evo, pišući, čini mi se i sada da slušam svoj vlastiti glas kako rogorori ovim sutonom. Vjeruj mi: u svemu ovome živim pun straha i, živeći pun straha, osjećam neku čudnu sreću.« (str. 143)

### 2.3.

Prijedimo sada s odnosa među pripovjedačima i pripovjedne strategije romana za koju je odgovoran model autora<sup>11</sup> na odnos empirijskog autora (Petra Šegedina) i teksta (tekstova) koji sačinjavaju roman. Ivana Žužul, kao što se vidi iz navedenog citata, izjednačuje odnos G.-a prema Charlesu s odnosom empirijskog autora prema svojem »raspršenom opusu«, definirajući oba kao nasilje. No kao što smo već pokušali pokazati analizirajući odnos dviju dijegetskih razina u romanu i odgovarajućih im pripovjedača, takav argument ne zadovoljava jer ne uzima u obzir »poziv« kojim se diskurs stavlja na raspolaganje pripovjedačkoj instanci koja će ga uokviriti i slobodu izbora koju taj proces podrazumijeva.

Na razini odnosa empirijskog autora i tekstova koje međusobno povezuje naizgled tek njegova osoba, situacija je slična. Indicije, kao strukturalne pripovjedne jedinice koje sačinjavaju svaki tekst,<sup>12</sup> *a priori* već sadržavaju u sebi mogućnost intertekstualnog međusobnog povezivanja koju je njihov autor (a možda i čitatelj) slobodan iskoristiti. Kad indicija ne bi bilo, novele koje sačinjavaju roman *Crni smiješak* ne bi se mogle ulančati i pretvoriti u

<sup>11</sup> Terminologiju ćemo preuzeti od Umberta Eca. Njegova definicija modela autora je sljedeća: »[...] glas [koji] se javlja kao pripovjedna strategija, kao sklop uputa što ih dobivamo jednu po jednu i koje moramo slijediti kad se odlučimo ponašati kao model čitatelja« (Umberto Eco: *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Algoritam, Zagreb 2005, str. 25–26).

<sup>12</sup> Vidi: Roland Barthes: *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova*. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*, priredio Vladimir Biti, Globus, Zagreb 1992.

veću pripovjednu strukturu bez obzira na to kako »nasilan« ili radikaln pokušaj njihova ulančavanja bio. Postojanje tih indicija, slično Charlesovoj odluci da piše pisma G.-u, također možemo nazvati svojevrsnim »pozivom« teksta na uokvirivanje i preoblikovanje, pozivom koji svjedoči ne samo o mogućnostima, nego i ugrađenoj »želji« teksta da se stalno prekodira, stupa u nove odnose, izgrađuje i razvija. Ovakva izgradnja nije nasilje, nego preoblikovanje, i svojevrsni izraz slobode književnog postupka. Ona je praksa koja »mijenjajući situaciju mijenja i mišljenje o njoj«. Intervencija, odnosno konkretni postupak empirijskog autora postaje spoznajni proces *par excellence*.

Takva praksa empirijskog autora u slučaju *Crnog smiješka* služi i kao dio sveukupne pripovjedačke strategije (možemo se poslužiti formalističkom terminologijom i nazvati ju ogoljavanjem književnog postupka, koje se zrcali i u naglašenoj autoreferencijalnosti *Crnog smiješka*<sup>13</sup>) i kao takva može biti primjer za određen tip čitateljskog postupka – ona je poziv na sudjelovanje, aktivnu interpretaciju i reinterpretaciju, preispisivanje i samim time neprekidni i nefiksirani proces (samo)spoznaje u komunikaciji s tekстом.

48

Pretpostavka ovakvog estetskog postupka je svojevrsna demokratičnost. Odnosi implicitni u strukturi romana podrazumijevaju ravnopravnost različitih instanci pripovijedanja i raznorodnih procesa proizvodnje značenja. Procesi na koje se misli su, naravno, pisanje i interpretacija. U tekstu ne postoji instanca koja bi propisivala kada, gdje i kako treba prestati čitati i izići iz teksta, pripovjedač se čak i ispričava zbog »nesigurnosti« koja na kraju ostaje u čitatelju, no odmah dodaje, nedvosmisleno se opredjeljujući za osvježivanje onoga što bismo mogli nazvati interpretativno-spoznajnim procesom u njegovoj nesigurnosti, otvorenosti i nefiksiranosti: »Sigurnost nikada i nije bio dobar drug.« (str. 275) Ishodište te nesigurnosti možemo prepoznati upravo u teškoći određivanja okvira tekstu pod naslovom *Crni smiješak*. Više supostavljenih dijegetskih razina, više pripovjedača, više fokalizatora, a povrh svega empirijski autor sa svojom intervencijom u tekst, kojom je razbijena izvandijegetičnost te instance, zahtijevaju od čitatelja da tekstu pristupi na nov način, na način koji nije jednoznačno određen, uokviren i finaliziran koricama knjige, već uzima u obzir mogućnost redefiniranja, premještanja i, konačno, zanemarivanja okvira koji bi mu pomogao u orijentaciji i pronalaženju ishodišnog načela, tj. ispravne interpretacije teksta.

<sup>13</sup> Npr. česta obraćanja čitatelju, G.-ovo priznanje da su njegovi komentari zapravo odlomci dnevnčkih zapisa itd.

Jacques Derrida, problematizirajući fiksirani, hijerarhijski, nepokretni odnos okvira i djela (*parergona* i *ergona*) sveden na definirajuće razgraničavanje, a koji je karakterističan za tradicionalne estetske sudove u kojima se djelo shvaća kao *ergon*, ono unutarnje, estetički nadređeno vanjskom i samo sebi svrhom, piše:

Prema tome, taj okvir je problematičan. Ja ne znam šta je u nekom djelu bitno a šta pomoćno, a naročito ne znam šta znači ta stvar koja nije ni bitna, ni pomoćna, ni vlastita, ni nevlastita, koju Kant naziva parergon, na primjer okvir. Gdje se okvir događa, događa li se. Gdje počinje. Gdje se završava. Koja je njegova unutrašnja granica. Spoljašnja. I njegova površina između dvije granice. [...] Nestrpljivom prigovaraču, ako baš insistira da najzad vidi samu stvar: čitava analitika estetskog suda neprestano pretpostavlja da se može razlikovati između onog što je unutrašnje i onog što je spoljašnje. Estetski sud se mora odnositi na unutrašnju ljepotu, a ne na ono što je oko.<sup>14</sup>

U slučaju *Crnog smiješka*, kao što smo pokazali, jednostavno nije moguće pouzdati se u pretpostavku razlike između unutrašnjeg i vanjskog koju spominje Derrida jer je ta razlika ne samo dovedena u pitanje, već posve uzdrmana, i to upravo svjesnim estetskim postupcima (intervencijom empirijskog autora, nadograđivanjem dijegetskih razina) usprkos tome što se tako dovodi u pitanje »analitika estetskog suda«, pa onda možda i vlastiti status književnog djela.

Čini se da se i neki interpretatori Šegedinova teksta nisu uspjeli snaći u takvoj situaciji. Ivana Žužul spomenute književne postupke naziva »arbitrarnim činovima« koji »ukazuju na činjenicu da je književnost uvjetovana neknjiževnim (političkim, poetičkim, moralnim) praksama«, a tu uvjetovanost onda definira kao ograničenje kojem se i lik Charles, i pripovjedač, i sam autor svjesno, no bezuspješno, opiru. Problem ove interpretacije je u shvaćanju međusobne uvjetovanosti i isprepletenosti označiteljskih praksi kao ograničenja, kao nečistoće protiv koje se treba, makar i bezuspješno, boriti.<sup>15</sup> U njezinu je ishodištu želja za nedvosmislenim određivanjem okvira svakoj od tih praksi, tj. za svodenjem svake od njih na osnovno, metafizičko

<sup>14</sup> Jacques Derrida: *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo 1988, str. 61.

<sup>15</sup> Citirajmo ovdje Richarda Rortyja: »Po Derridinom mišljenju ništa nikada ne govori 'sámo', jer ništa nije praiskonsko – nema neodnosni, apsolutni karakter – što metafizičari traže.« (*Kontingencija, ironija, solidarnost*, Naprijed, Zagreb 1995, str. 145) Odjeke slične pozicije mogli bismo prepoznati i u Šegedinovu postupku kompozicije *Crnog smiješka*, u svijesti da tekst nije nedodirljiva i zatvorena struktura koja diktira isto takve istine, da stoji u složenim odnosima s drugim tekstovima, da ništa ne govori sam

načelo. A upravo se u opoziciji prema takvoj želji konstituira tekst *Crni smiješak* – ta se opozicija sastoji od odabira da se praksa izgradnje književnog djela (i šire – proizvodnje značenja) ne ograniči na linearno nizanje dovršenih tekstualnih struktura, već da se te strukture otvore i onečiste (ulančavanjem, supostavljanjem, preklapanjem, prenamjenjivanjem...) kako bi se poljuljao njihov autoritet, a one postale pristupačne različitim interpretativnim slobodama, koje su čitateljevo pravo, ali i obaveza ako išta u susretu s tekstom želi dobiti.

Književno djelo, odnosno tekst, izgrađen na ovakvim pretpostavkama možemo nazvati »otvorenim« u onom značenju u kojem ovaj pojam definira Umberto Eco. Za njega, otvoreno je djelo ono koje u interpretatoru proizvodi svjesnu slobodu, stavljajući ga u središte mreže nepresušnih odnosa među koje on umeće svoj vlastiti oblik. U *Crnom smiješku* to omogućuje jednakopravni, demokratični odnos sudionika u umjetničkom procesu (kako modela čitatelja, modela autora i pripovjedača, tako i empirijskog autora i empirijskog čitatelja jer je *Crni smiješak* novim ulančavanjem sasvim moguće nastaviti) – odnos koji bismo mogli nazvati dijaloškim.

## 50

### 3.1.

Kada govorimo o dijalogu<sup>16</sup> u tradicionalnom smislu, najčešće mislimo na postupak kojim se u književnom djelu prenosi govorna razmjena likova, koja može biti prenesena direktno mimetički ili može sadržavati pripovjedačeve komentare koji je nadopunjuju. No, prema ovom tradicionalnom shvaćanju, dijalog u svakom slučaju podrazumijeva prisutnost oba sudionika. Odmah je vidljivo da u *Crnom smiješku* ta prisutnost ne postoji (u romanu se ne radi o govornoj, već o pismenoj razmjeni između likova koji ne okupiraju niti u jednom trenutku, osim nakratko u prologu, zajedničku pripovjednu sekvencu) pa je na prvi pogled teško govoriti o komunikaciji među njima kao o dijalogu u »pravom smislu«.<sup>17</sup>

---

po sebi i da se novo značenje proizvodi jedino u komunikaciji (teksta s tekstom, čitatelja s tekstom...) koju treba stalno iznova tražiti, omogućavati, otvarati.

<sup>16</sup> Za pregled razvoja pojma dijaloga kroz književnu teoriju, filozofiju i semiotiku vidi: Biti, 1997, str. 53–56.

<sup>17</sup> Cvjetko Milanja u već citiranom članku piše: »[u egzistencijalističkoj trilogiji Petra Šegedina/romanu *Crni smiješak*] više prevalira dijalog monologa nego prava dijaloška forma«. Iako je ovo u suštini točno, u *Crnom smiješku* taj dijalog monologa

Ovakva nas definicija ipak ne može zadovoljiti jer u svojoj fonocentričnosti ispušta iz vida mogućnost ostvarenja komunikacije čije učinke možemo nazvati dijaloškima, a koja ne proizlazi iz direktne prisutnosti sudionika. Primjer takve situacije možemo naći i u *Crnom smiješku*.<sup>18</sup> To nas obvezuje da razradimo definiciju dijaloga i razvijemo onu koja bi mogla obuhvatiti njegove osobine što proizlaze iz dijaloškog procesa kakav se manifestira u romanu, a za našu analizu bitne su nam upravo one. Iz njih proizlaze i politička i etička dimenzija dijaloške forme kao estetskog izbora čije postojanje pokušavamo razotkriti.

Prema Vladimiru Bitiju, ako dijalog pojmimo u opreci prema monologu i njime nazovemo određen tip književnog, znanstvenog, filozofijskog ili političkog diskursa, on dobiva značenje »iskaza koji je svjestan sugovornika, koji anticipira različite oblike njihova eventualnog otpora formi i sadržaju očitovanja«. <sup>19</sup> U ovako postavljenoj definiciji bitna nam je svijest o sugovorniku kao temeljna odrednica dijaloške komunikacije, iako nas ni ona u potpunosti ne zadovoljava jer podrazumijeva spomenutu anticipaciju otpora govornikovu očitovanju. Otpor ne može biti sasvim primjenljiv termin u analizi literarnog diskursa *Crnog smiješka* jer u tom romanu između sudionika u dijalogu ne postoji otpor kao antagonizam izrastao na argumentaciji i obrani kakvih međusobno isključujućih istina (kao što često postoji u znanstvenom ili političkom diskurzu). Umjesto toga postoji osvješćivanje manjkavosti vlastite monološke pozicije koju možemo prepoznati kod svake od pripovjedačkih instanci kao potrebu za kontaktom, komunikacijom, sugovornikom. Bilo da Charles priznaje »kako se više ne snalazi«, da gospodin G. otkriva kako mu je »mnogo toga ostalo nejasno« i kako »sigurnost i nije dobar drug«, ili da Pavao Bota žali jer su »indicije ostale indicije«, svi to čine ispovijedajući drugome svoju nemoć (Charles i Bota G.-u, a G. čitatelju) u otkrivanju konačne, završene istine oko koje bi se mogla izgraditi argumentirana pozicija.<sup>20</sup> Bota svoje pismo završava ovako: »I nadam se da ništa važno nisam zaboravio. Znam, mogli biste mi s pravom predbaciti: 'Pa

---

stvara efekt koji bismo u punom smislu mogli nazvati dijaloškim, kao što će se kroz analizu pokazati nešto kasnije (Milanja, 1987, str. 319).

<sup>18</sup> A postojanje suvremenih projekata kao što je npr. Wikipedia navode nas na pomisao da ovaj roman nije jedini tekst koji ozbiljuje tu mogućnost.

<sup>19</sup> Biti, 1997, str. 53.

<sup>20</sup> Možda je ovdje zanimljivo dometnuti kako se nepostojanje čvrste *pozicije* u tekstu može iščitati i iz Charlesova kretanja kroz prostor. Naime, on svako svoje pismo, odnosno svaki svoj doprinos komunikaciji između njega i G.-a, ostvaruje s drugog mjesta

ipak ništa se pouzdano ne zna o njemu?’ Zaista, ne, ne zna se, osim onoga ‘vrh voda ćemo hodati’ [...].« (str. 275)

Jedino što se »zna« (»vrh voda ćemo hodati«) nije, dakle, nekakav objektivni, činjenicama potkrijepljen iskaz ili sud, već trop, metafora – a otkrivanje njezina značenja ne pripada logici i analitici već asocijaciji i interpretaciji. No, vratimo se na izgradnju odgovarajuće definicije dijaloga koja nam može poslužiti kao interpretacijska okosnica strukture romana.

Edmund Husserl strukturu i teksturu dijaloškog diskurza i razliku dijaloga od monologa utvrđuje tako što je povezuje s

osamostaljenjem značenjske intencije iskaza i pridruženog joj »kompleksa osjećaja« [...] do [osamostaljenja] dolazi kada intencija zamijeni jednoznačan, objektivni i nuždan odnos prema recipijentskom sklopu pretpostavki odnosom iskustvenim, vjerojatnosnim i asocijativnim, tj. kada jedan iskaz nadomjesti *uzrokovanje* recipijentskog odgovora *motivacijom* toga odgovora. Tada se naime »identična značenjska jezgra« otvara mnoštvu mogućih osmišljavanja pa uloga drugog u značenjskoj konstituciji iskaza postaje aktivnom.<sup>21</sup>

52

Izvučimo iz ovog tumačenja ono najbitnije: iza Husserlove zamjene stoji intencija koja djeluje na nadomještanje uzrokovanja motivacijom. Intenciju je, kao voljni čin, u ovom slučaju moguće shvatiti kao kreativnu praksu usmjerenu ka promjeni uvjeta proizvodnje značenja i samim time proizvodnji novog značenja i to ne tako da se ono jednoznačno objektivira, već da se, motivacijom recipijentova (sugovornikova) asocijativnog odgovora otvori trenutnoj dijalektičkoj izgradnji. Intencija koja angažira drugog u procesu proizvodnje značenja u svojoj je biti politički čin, i to onaj koji podrazumijeva etičnost shvaćenu kao otvorenost dijaloškom strukturiranju odnosa i interakcija.

Vrlo je bitno odmah nadodati kako uloga drugog postaje aktivna time što je govornikov iskaz *a priori* otvoren za njegovo sudjelovanje. Bez sudjelovanja drugog nema dijaloga, a ni samog prvotnog iskaza jer je prvotni iskaz apriorno o takvom sudjelovanju ovisan.<sup>22</sup> Iz tog slijedi da opisani proces djeluje

---

na koje ga je dovelo njegovo stalno putovanje. Ovaj motiv vrlo je važan i na njega ćemo se još vraćati kad dođemo do pojma dijaloga kako ga vidi M. M. Bahtin.

<sup>21</sup> Biti, 1997, str. 53.

<sup>22</sup> Ovakvih posljedica dijaloške komunikacije već smo se, iz druge perspektive, dotaknuli ranije. Kao što je pokazano, Charlesovo javljanje G.-u nije arbitrarno i slučajno, već rezultat težnje/žudnje da se kroz praksu dijaloške razmjene konstituiraju kao subjekt. Bez G.-a nema ni Charlesa, a čini se i obrnuto. Ova međuovisnost često je naglašavana

na način sličan Derridaovu pozivu što ga unutrašnje upućuje okviru (kako bi se konstituiralo kao unutrašnje). Priznavanjem ove međusobne uvjetovanosti, kroz dijaloški proces dolazi do razbijanja hijerarhijskih metafizičkih principa »monologijske strukture diskursa Jednoga«<sup>23</sup> i otkriva dijalog kao radikalna način da se razvlasti monolitna i nepomična strategija pozicije. Ipak, ovdje ne smijemo upasti u zamku i pomisliti kako idealna dijaloška proizvodnja značenja teži transcendenciji i raspletu i konačnom pomirenju svih suprotnosti (gore smo, možda neprecizno, dijalošku praksu opisali kao otvorenu trenutnoj dijalektičkoj izgradnji). Upravo suprotno, kako bi zaista bila dijaloška, ona mora ostati otvorena i odbiti svaku mogućnost transcendencije i završetka.

### 3.2.

Pojam dijaloga kako smo ga dosad analizirali i iznijeli idealan je konstrukt i teško je zamisliti situaciju neposrednog međusobnog razumijevanja sudionika u razmjeni koja bi omogućila kontinuiranu i neprekinutu komunikaciju, bez nesporazuma i zaustavljanja dijaloškog procesa i fiksiranja ravnopravne odgovornosti za njega u određenu monološku hijerarhijsku strukturu. Već samim time što su sudionici dijaloga subjekti konstituirani posredstvom socijalnih formi komunikacije, uronjeni u »običajne norme«, njihov je »hermeneutički vidokrug partikulariziran«<sup>24</sup> i mogućnost pomirbe i sjedinjenja sudionika u dijalogu nezamisliva. To posredovanje u dijaloškom procesu neprimjetno je, ali uvijek prisutno. Odredivo je kao instanca koja onemogućuje (frustrira) neposredno i konkretno razumijevanje adresata, odnosno kao treći (ili nadadresat) u dijalogu.

Ovakav je pogled na problematiku dijaloškog procesa razradio i u svome djelu iznio M. M. Bahtin.<sup>25</sup> No kako je za njega dijalog temeljni (možda i jedini) način da se dosegne određena razina samospoznaje, prisutnost trećeg i konzekventna nemogućnost neposrednog razumijevanja (nedohvatljivost

---

u tekstu romana. Ne samo da G. izjavljuje kako mu se »učini da sam nekad živio kao on, Charles, i da ova pisma prepoznajem, pa stanem sumnjati: nisam li ih, nekad davno, sam pisao« (cs 59), nego i Charles priznaje G.-u: »Bez tebe ću posve odlebdjeti...« (str. 273)

<sup>23</sup> Milanja, 1987, str. 288.

<sup>24</sup> Biti, 1997, str. 55.

<sup>25</sup> Za radove o Bahtinovu djelu vidi: *Bahtin i drugi*, priredio Vladimir Biti, Naklada MD, Zagreb 1992.

drugog) nipošto nisu razlozi za odustajanjem od sudjelovanja u dijaloškom procesu. Dapače, on nam omogućuje da bolje razumijemo vlastitu uronjenost u socijalne forme i ideološke strukture (treće) koje nas određuju kao subjekt. Kroz dijaloški proces razumijevanja drugog, mi postajemo svjesni vlastitog trećeg i prema njemu možemo uspostaviti određenu prijeko potrebnu distancu. Ova distanca jedan je od važnih rezultata prakse ostvarenja slobode, koja se, izgleda, mora odvijati u dijaloškom procesu.

### 3.3.

Vratimo se sada Šegedinovu romanu i pokušajmo vidjeti je li moguće u strukturi i postupku izgradnje romana pronaći naznake koje bi nam dale za pravo da tvrdimo da je upravo modeliranje dijaloškog načela kroz estetski postupak centralni problem *Crnog smiješka* kao književnog teksta i kao spoznajnog čina u koji se upustio empirijski autor Šegedin odlučivši da povezivanjem svojih već »završenih« tekstova stvori novi i tako se kao romanopisac, možemo reći, u dijalogu sa svojim tekstovima »oslobodi prinudne uskogrudnosti svoje jednonumne, monološke vizije«. <sup>26</sup>

54

Osvrnimo se pritom ponovo na opasku Cvjetka Milanje kako u čitavoj Šegedinovoj egzistencijalističkoj trilogiji, pa tako i u *Crnom smiješku*, »više prevallira dijalog monologa nego prava dijaloška forma«. <sup>27</sup> Iako je to načelno istina, započeli smo dokazivati kako uspostava dijaloškog procesa nije nužno ovisna o fizičkoj prisutnosti drugog, a osim toga, u slučaju *Crnog smiješka* dijaloški proces ne treba shvatiti samo kao govornu/pisanu razmjenu likova u romanu (obostrana razmjena ni ne postoji). Kako bismo mogli govoriti o dijalogu, u komunikacijski proces treba uključiti i čitateljsku instancu (kojoj se roman otvoreno obraća).

U prvoj rečenici romana pripovjedač izjavljuje: »Čini mi se neophodnim upoznati čitaoca s ovim gotovo nevjerojatnim slučajem što se zbio u restorantu 'Pod starom urom'.« (str. 5) U tom je iskazu važno razabrati kako je uistinu neophodno upoznati čitaoca sa slučajem – iskaz nam (i to na samom početku romana) otvoreno otkriva svijest teksta o potrebi za čitaocem bez kojeg se on ne može konstituirati kao tekst (kao što se ni Charles, pokušali smo dokazati, bez čitaoca svojih pisama ne može konstituirati kao subjekt). Neophodno je imati čitaoca. Već prva rečenica je implicitan poziv čitaocu da

<sup>26</sup> Paul de Man, *Dijalog i dijalogizam*. U: Biti, 1992, str. 125–135.

<sup>27</sup> Milanja, 1987, str. 319.

se aktivno uključi u proizvodnju značenja. Time ovaj roman svjesno žrtvuje vlastiti status Djela, odnosno monopol prava na značenje, kako bi ostavio otvorenim dijaloški proces i uvukao čitaoca u beskonačno nizanje stalno iznova započetih dijaloških činova. Ovim postupkom briše se i hijerarhijska razlika između fikcije i faksije jer mnoštvenost govora koja je omogućuje (Bahtin to naziva heteroglosijom) dovodi do različitih čitateljskih angažmana s tekstem, odnosno književnih analiza, pa i ti angažmani »dobivaju na važnosti, jer vode od intralingvističkih do intrakulturalnih odnosa. Na tom stupnju dijadnost fikcije i činjenice postaje irelevantna.«<sup>28</sup>

#### 4.

Dok u svijetu društvene opresije sugovornici nikad ne mogu iskazati svoje »pravo ja«, već ga moraju zamrznuti duboko u spremište nesvjesnog, u svijetu slobode mogu nesmetano istraživati i proširivati granice svog identiteta unutar beskonačne dijaloške razmjene.<sup>29</sup>

Iz gornjeg citata možemo zaključiti kako je sustav odnosa što se uz posredovanje ovog romana stvara između njegova teksta i čitatelja model jednog ovakvog svijeta slobode. Tim više što odluka o ostvarenju razmjene u njezinu beskonačnom dijalogizmu u potpunosti ostaje na čitatelju – isto kao što Charles G.-u ostavlja odluku da nešto učini s njegovom pripoviješću. Bitan je poziv na proizvodnju značenja koji svaki dijaloški usmjeren iskaz nosi u sebi. Iako Charles ne može (ili ne želi, budući da ne ostavlja nikakvu mogućnost da mu G. odgovori na pisma) dobiti odgovor, već samim njihovim pisanjem on može »bolje čuti svoj glas«.

Za modeliranje dijaloškog procesa u kojem se aktivira čitatelj nije važno što Charles, iako on daje početni impuls procesu, uvijek izmiče i do njega G. kao sugovornik ne može doći. Možda se upravo zbog toga, tražeći nastavak dijaloga, i okreće čitatelju koji također sam nije prisutan. Ipak, drugi je čak i u svojoj prisutnosti ionako već radikalno odsutan (zbog partikularizacije njegova hermeneutičkog vidokruga i nemogućnosti da se on neposredno, bez djelovanja trećeg, razumije i dokuči) pa time prisutnost gubi na važnosti.

---

<sup>28</sup> Paul de Man. U: Biti, 1992, str. 130.

<sup>29</sup> Vladimir Biti: *Nietzsche, Bahtin i »slaba misao«*. U: Biti, 1992, str. 202.

Slijedeći Charlesov primjer, G. nastavlja dijaloški proces, a njegov sugovornik, čitatelj, morao bi, želi li postupiti etično,<sup>30</sup> ponuditi svoju interpretaciju i njome ovaj niz otvaranja dijaloga nastaviti. Imajući to na umu, možemo reći da ontoteološke interpretacije Šegedinovih književnih postupaka, kao ona Drage Šimundže, koje navode kako iza tih postupaka stoji subjekt koji »[p]retražuje egzistencijalnu stvarnost i traga za konačnim odgovorima«<sup>31</sup> nisu samo pogrešne, nego su, mogli bismo reći, i neetične u onom smislu koji tom pojmu pridaje Bahtin.<sup>32</sup> Takvoj se interpretaciji priklanja i Leona Bauman kad govoreći o tematskim preokupacijama u Šegedinovu djelu tvrdi da su »[s]ve to segmenti, slojevi stvarnosti kroz koje pisac hoda, razgrće ih, rastvara kako bi došao do početka, kako bi protumačio neprotumačivo«,<sup>33</sup> no kasnije u istom tekstu, govoreći o onome što interpretatori Šegedinovih likova najčešće nazivaju »traganjem«, a u našoj smo analizi nazvali dijaloškim procesom, proturječno svom dotadašnjem argumentu ipak navodi: »Doživljavati novo znači biti u praksi, ne vidjeti kraj.«<sup>34</sup>

Kao što smo već rekli, rezultat beskonačnog dijalogiziranja nije transcendentija ili potraga za krajnjim metafizičkim načelom, već obveza izgradnje novog značenja, »transfiguriranje parametara vidokruga« u dijaloškom procesu i pokušaj (samo)spoznaje. U *Crnom smiješku* nizovi otvaranja dijaloga o kojima smo govorili reproducirani su u sižejnoj izgradnji samih poglavlja/pisama koja su uvijek iznova započete pripovijesti što se obraćaju svom neimenovanom adresatu. Charles nam, kao »čovjek kojeg nema«, bez prestanka nudi model dijaloga kao poticaj na (samo)spoznaju, no to može učiniti jedino pomoću G.-ove intervencije koja se sastoji od estetskih, umjet-

56

<sup>30</sup> »[...] transfiguriramo parametre vidokruga, održavamo živim proces svojega »ideološkog postojanja«. U tome Bahtin razabire dijaloški imperativ etične egzistencije – izbjeći trajnu fiksaciju za određeno 'sjedište u životu«! Stoga on i govori o 'beskonačnom odnosno o nedovršivom dijalogu' kao o čovjekovoj obvezi.« (Biti, 1997).

<sup>31</sup> Drago Šimundža: *Egzistencijalna tjeskoba i teološka problematika u djelima Petra Šegedina*, »Dubrovnik«, 3–4/2003, str. 47.

<sup>32</sup> Sam pak Šegedin, u jednom pitanju intervjua nazvanog »Nema spasa od života ili Doktor Zero nasuprot pravom čovjeku«, usmjerenom prema stereotipnoj interpretaciji njegovih tekstova kao »čovjekovog nastojanja da dopre do dubljeg smisla«, kaže: »Moram priznati da me izrazi 'dublji smisao', 'tajna života i smrti', 'značenje stvari i bića u svemiru' zbunjuju ponešto, zapravo: ostavljaju me hladna. Previše su bili u upotrebi.« (Petar Šegedin: *Nema spasa od života*, DoNeHa, Zagreb 1997, str. 9)

<sup>33</sup> Leona Bauman: *Priča kao domovina srcu ljudskom (O Šegedinovoj prozi)*, »Dubrovnik« 1/1992, str. 147.

<sup>34</sup> *Ibid.*, str. 156.

ničkih postupaka (uokvirivanje, komponiranje, organiziranje). Ne smijemo propustiti primijetiti kako bi ovo beskonačno nizanje poziva na dijalog bilo posve beskorisno i gubilo se u Charlesovu »ozonu« bez ikakvog učinka da negdje ne postoji instanca koja ih sve okuplja i usmjerava jedne na druge u ipak donekle zatvorenom komunikacijskom kontekstu.

Ta instanca je sama umjetnost kao praksa što povezuje (ali ne obvezuje) sudionike dijaloškog procesa. Opaska kako je *Crni smiješak* roman o romanu, o književnosti kao takvoj i kako je književnost zapravo njegov glavni junak<sup>35</sup> u ovom dobiva dopunu svog značenja. U specifičnoj arhitektonici ovog romana možemo pronaći dokaz kako su umjetničko djelo i proces njegove recepcije idealna garancija za stvaranje dijaloške mogućnosti.

Toga je, nesumnjivo, svjestan i autor Petar Šegedin koji svojom odlukom da komponira *Crni smiješak* iskazuje otvoreno povjerenje u umjetnost, odnosno povjerenje u mogućnost ljudske komunikacije oblikovane ovom označiteljskom praksom. Iz njegova je umjetničkog postupka vidljivo da je mogućnost dijaloške proizvodnje značenja, a kroz nju i (samo)spoznaje, u samoj srži umjetničke prakse – no umjetničke prakse ne samo kao proizvodnje umjetničkog djela, nego i kao čitateljske, interpretativne i kritičke nadgradnje. *Crni smiješak* ne prestaje nam na to skretati pažnju.

Mogli bismo se nakon svega rečenog ipak s pravom zapitati zašto onda, ako je već toliki trud uložen u stvaranje mogućnosti za dijalog i ulančanu, neprekidnu transfiguraciju značenjskih parametara, Charles, glavni akter tog čina, na kraju, tik prije no što će sasvim nestati, zapisuje: »Raspršavam se, dragi moj G... I tko si ti? Moje jedino sidro? Bez tebe ću posve odlebdjeti. A s tobom? Samo lutanje i bježanje...« (str. 273) Čini se da izražava sumnju u smisao odnosa s G.-om. Povrh toga, zašto uopće nestaje? Na prvi pogled nestanak se doima kao čin koji onemogućuje nastavak dijaloga i zatvara proces značenjske proizvodnje. Razmislimo li ipak dodatno o tome, shvatit ćemo da je tek Charlesov nestanak konačni poticaj koji omogućuje romanesknoj strukturi da se konstituira kao otvoreni, beskonačni generator značenja u odnosu s čitateljem. Charlesov imperativ: »A ni sidra nema, lebdjeti vrh voda naša je dužnost i sudbina« (str. 274) odaje svijest o vlastitoj važnosti u tom procesu. Žrtvovanjem svoje fizičke egzistencije, on otvara mogućnost G.-ove komunikacije s čitateljem i početka dijaloških procesa. U tom bismo smislu njegov nestanak mogli promatrati kao apsolutni čin slobode volje, svojevrsnu prefiguraciju Kristove žrtve (na to nas tumačenje

<sup>35</sup> Milanja, 1987, str. 323–325

navodi i simbolika »lebdenja vrh voda«). Charles čovjek pretvorio se u čovjeka kojeg nema – u stalno izmičuće, neuhvatljivo načelo koje nama kao sudionicima u proizvodnji značenja strukture kojoj se prepustio sugerira da dijalog, slobodni prijenos novih značenja, a time i proces (samo)spoznaje, ukoliko smo na to spremni, možemo produživati unedogled.

## S u m m a r y

### DIALOGIC PROCESS AS COGNITIVE PRACTICE. ON THE NARRATIVE PROCEDURES OF PETAR ŠEGEDIN

The article analyzes the narrative strategies of Šegedin's novel *Crni smješak* (*The Dark Smile*) starting from the assumption that it is necessary to recognize the ethical and political implications of its peculiar narrative structure. Its semantic effect can be understood as an invitation to the reader to get involved in the process of semantic production as its necessary participant. This leads to the realization of the possibility of establishing a new and democratic system of semantic production within an aesthetic practice. By analyzing and theoretically elaborating the concepts of frame and, especially, dialogue, which are recognized as the key concepts for the reading of Šegedin's novel, the article tries to identify the consequences of the novel's openness to the intervention of the reader and other instances, i.e. the effects of establishing a peculiar mechanism of semantic production – the dialogic process.