

Autostilizacija kao književni postupak u formiranju poetike romana Daniele Hodrove*

POSTMODERNI ELEMENTI U PROZI HODROVE

Daniela Hodrová (1946) je suvremena češka književnica koja svoj bogati literarni opus počinje objavljivati počevši od 1991. godine. U pogledu razvoja češke književnosti prvu polovicu devedesetih godina obilježile su turbulentne promjene potaknute Baršunastom revolucijom, kada se u književnoj produkciji bilježi pojava neprestane bujice tekstova, koju teoretičar i kritičar Jiří Trávniček ocjenjuje kao “atomsku pometnju bez reda i poretka”. Naime, da bismo razumjeli prirodu ove pojave, neophodno je uzeti u obzir kronološki razvoj češke književnosti, gdje se s jedne strane postmoderne tendencije u zapadnom mišljenju bilježe još šezdesetih godina 20. stoljeća, dok s druge strane, u češkoj sredini iste tendencije imaju otvorena vrata tek početkom devedesetih godina. Prema tumačenju Jiříja Zizlera, u prvom planu književnih djela postmodernih autora, u koje bismo kao visoku književnost mogli uvrstiti i romaneskno stvaralaštvo Daniele Hodrove, uočljiva je “višeznačna i rasplinuta neodređenost, slučajna apsurdnost svijeta koji se promatra kroz optiku visoko individualizirane semantike i hibridizacije posredovanjem paradoksa, ironije i groteske” (Zizler 2008: 18). Karakteristične crte češke prozne produkcije devedesetih godina mogu se prepoznati i u tendenciji k autentikaciji i direktnom izražavanju ogoljene egzistencije, ka demistifikaciji iluzija i demitizaciji svih ideala. Lubomír Machala smatra da navedene tendencije spaja antiiluzivni karakter i dominantna uloga pripovjedača (zapisivača), potiskivanje priče (u smislu pripovijesti) popraćene usmjeravanjem ka refleksiji i lirizaciji teksta, gomilanju pitanja o smislu stvaralaštva i života, traženju novih mogućnosti jezika i čitave književne umjetnosti,

kao i pridavanju velike uloge snu (Machala 2008: 280).

Sve navedene elemente spomenuli smo kako bismo što preciznije i s dosta detalja predstavili kompleksni sastav romana¹ Daniele Hodrove. Osim toga, čitanjem njihovih sadržaja, stječe se dojam da namjera spisateljice nije bila da se subjektivni doživljaj stvarnosti obavezno nametne čitatelju, ili da se ona supstituiraju nekim drugačijim obrascima, već se prije može razumjeti kao “samoreflektirajuće ogledalo, igra i dijalog s tajnom”. Upravo u općem opisu promjena koje suvremena češka književna kritika bilježi i kod drugih autora takozvane “ukradene generacije”, prisutno je gubljenje ideje cjeline djela, a neuhvatljivi i neshvatljivi svijet doživljen je kao nezatvoren, tekući entitet s individualiziranim prostorom i vremenom. Tako Jiří Zizler vidi i opisuje postmoderne postupke koji utječu na komunikaciju, način stilizacije i samorefleksije književnih stvaralaca, gdje se podvlači da su neki od elemenata takve proze – razbijanje sintakse rečenice, destrukcija stiha, sižejne strukture i kompozicijske logike, te asocijativni automatizam i eksperimenti sa zvukovnom stranom djela² (Zizler 2008: 19). Konačno, u kritičkom viđenju Aleša Hamana, uklanjanje dugogodišnjih prepreka koje su branile slobodno izražavanje, manifestiralo se naročitim rastom proznih eksperimenata koji su bili usmjereni ka oslobađanju i rušenju forme pripovjedačkog izraza (Haman 2001: 6), u vezi s čime podsjećamo – da je prema tumačenju Franza Stanzela određivanje forme sklopa romana moguće kroz sagledavanje njegovih glasova, a to je upravo ono što nas interesira u ovom radu. Naime,

¹ Hodrová u dosadašnjem opusu ima devet romana i knjigu eseja uz vrhunske teorijsko-književni rad koji podrazumijeva niz studija iz oblasti književnosti i teorije romana, kao i monografije koje su nastale u okviru njenog angažmana u Institutu za češku književnost pri Češkoj akademiji znanosti, gdje je književnica radila dugi niz godina.

² Kod Hodrove je igra sa zvukovima često prisutan postupak, naročito primjetan u romanu *Vyvolávání (Prizivanje)*, 2010).

* Ova studija nastala je u okviru projekta, “Književnost i vizuelne umetnosti: rusko-srpski dijalog”, koji finansijski podržava Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije, broj projekta ON-178003.

perspektiva ili (prema francuskim teoretičarima) fokalizacija, javlja se kao glavno sredstvo epizacije usred stvarnosti 20. stoljeća koja se romanopiscu predstavlja sama za sebe, pri čemu Haman primjećuje da se kod određenih autora³ susrećemo sa sumnjama, gubitkom junaka i istaknutom ulogom vremena. Postupci kojima književnici postižu dezintegriranje junaka razlikuju se u pojedinostima: na primjer, kod Hodrove se susrećemo s razlaganjem likova u poluperspektivnosti, pri čemu je identitet junaka problematičan, njihova određenost nije jasna (Haman 2001: 6). Upravo im ta značenjska neodređenost dodjeljuje karakteristiku neuhvatljivosti, tajanstvenosti, dok s druge strane, odsustvo samoinicijative takvih ličnosti pridodaje njihovoj prirodi karakter marionete, u potpunosti ovisne o volji pokretača njihove sudbine.

SAMOREFLEKSIJA I ANTIILUZIVNI ROMAN

Iako su prva dva romana Daniele Hodrove – *Podobojí* (*U oba vida*, 1991) i *Kukly* (*Lutke*, 1991) ispriповijedana u trećem licu, već u trećem romanu *Théta* (*Teta*, 1992) kojim završava trilogija *Trýznivé město* (*Grad boli*)⁴ pojavljuje se promjena perspektive pripovijedanja kada se prvi put čuje autorski glas u prvom licu (*ich*-forma). Pavlína Krupová komentira da je u posljednjem dijelu triptiha na nov način tematiziran razdor između romanesknog i antiiluzivnog shvaćanja stvarnosti. Osim tradicionalno iluzivne baze, roman je predstavljen jednako i u vlastitoj samo-refleksiji, odnosno s pogledom koji stiže izvana, i s materijom koja ne nastaje direktno iz pripovijesti. Štoviše, Krupová čak dodaje na ove konstatacije i mišljenje da se glas autorice možda može shvatiti i kao sekundarna literatura u samom središtu književnog djela (Krupová 2005: 396). Međutim, glas naratorice dovodi čitatelja u zabunu tko zapravo pripovijeda roman, junakinja romana – Eliška Beránková – ili direktno Daniela Hodrová. Zbog sadržaja onog što čitatelj recipira, čini se da greške nema, naročito nakon ovih riječi:

Poslije pisanja *U oba vida* i *Lutaka* planiram napisati roman koji bi reflektirao sam sebe. U nagovještaju. Kada bi cio bio shvaćen antiiluzivno, tko bi ga sa zanimanjem čitao? Uvijek nam je potrebna barem sjena iluzije stvarnosti. Na pojedinim mjestima pokušat ću napisati, takoreći, autobiografski tekst. Pojavit će se tu ličnosti i predmeti iz prethodnih romana, a također i iz tuđih romana.⁵ (Hodrová 1992: 9)

³ U prikazu fikcije i imaginacije češke proze devedesetih godina 20. stoljeća Aleš Haman nabrāja niz književnika rođenih četrdesetih godina, pri čemu misli na Michala Ajvazu (1949), Danielu Hodrovu (1946), Vladimíra Macuru (1945), Jiříja Kratochvíla (1940) i Silvíju Richterovu (1945).

⁴ Trilogija *Grad boli* sadrži prva tri romana Daniele Hodrove i samostalno je bila objavljena tijekom 1997. godine.

⁵ Svi prijevodi u radu su autorićini.

Ovom osobnom intervencijom u pripovjedni tok romana u kojem se izlaže autorski književni program i plan, remeti se iluzija fikcije. Književnica, naime, gradi fiktivnu pripovijest o junakinji koju poistovjećuje sa samom sobom, obavještavajući čitatelja, pritom, da je tekst pred njim – roman o traženju oca, po modelu mitske strukture kao što i Telemah traži Odiseja po svijetu. Književna nakana Hodrove je da od teksta svog romana obrazuje dendritičnu strukturu u vidu mita o silasku u podzemlje. Autorićin silazak u pakao i prolazak kroz njegove različite krugove – simbolično opisane u Danteovom djelu – ona opisuje kroz osobno proživljene bolove vezane za bolest i smrt oba roditelja, nesretnu prvu ljubav iz mladosti i onu koju proživljava kao zrela žena kada dolazi do transformacije njenog supruga – Karela Milote, u nešto što više ne prepoznaje. U amalgamu sjedinjavanja različitih ličnosti u jednu osobu dolazi i do gubljenja identiteta naratorice, u što se uvjeravamo kada se čuje njen glas:

Tko sam ja dok pišem ovaj roman? Tko želim biti? Ona koja silazi u svoju prošlost, ili ona koja stoji sa strane i prati silaženje tog bića? (...) Ja sam Eliška Beránková, ali istovremeno sam i ona koja nju pramatra. (Hodrová 1992: 19)

Nešto kasnije u romanu također čitamo sljedeću rečenicu koja potvrđuje konstataciju o kolebanju identiteta: “U mnogolikim egzistencijama koje u sebi nosi, veoma je teško ne izgubiti vlastito lice i ostati sama sobom” (*ibid.* 122).

Aleš Haman upozorava da ovakav vid imaginativne proze ponekad čak pompozno otkriva svoju umjetničku (umjetnu ili, bolje reći, namjerno smišljenu) stvorenost, s ciljem da sruši čitalačku iluziju i onemogući čitatelju da se poistovjeti s fikcijom istaknom od riječi. Funkcija ovakve proze je antiiluzivna, ističe suprotnost između književne fikcije i stvarnosti, iako nekim svojim elementima na nju i upućuje (Haman 2001: 6). U opsežnoj studiji *Hledání románu* (*Traženje romana*, 1989) u kojoj se ne koncentrira samo na historiju ovog žanra, već nastoji istražiti tendencije njegovog razvoja u pogledu na nastanak i tipologiju, Hodrová operira pojmovima kao što su antiiluzivni i iluzivni roman. Ona pritom objašnjava da, dok pod pojmom antiiluzivnosti razumijemo noetsko-književni odnos prema realnosti radnje romana, kao i demaskiranu i otkrivenu literarnost djela, deziluzivnost shvaćamo na nivou sižea – kao stanje junakove svijesti, osjećaja i spoznaje (gubitak iluzije). Oba pojma pritom ovise jedan o drugom, jer je deziluzivnost na nivou sižea često sastavni dio poetike antiiluzivnosti (Hodrová 1989a: 59).

Antiiluzivnost kao pojava i pripovjedačko sredstvo nije novina u strukturi romana. O tome čitamo u studiji Jiříja Kotena koji objašnjava, najprije, da je roman dijalog glasova i kao fikcionalni žanr u prvi plan često ističe glas “pripovjedačeve stvarnosti”, što je svojstvo iluzivnog romana, dok se u antiiluzivnom

romanu glas pripovjedača reflektira “kao fikcija”. Dijalog stvarnosti i fikcije postao je, podvlači Koten, jedna od velikih tema predrealističkog i potom (post)modernog romana, pri čemu je, po njegovom mišljenju, umjetničko delo Daniele Hodrove apsolutna potvrda dvoglasa stvarnosti i fikcije (izmišljotine), pri čemu je književnica stvorila originalnu formu romanesknog dijaloga u kojem popunjava “stvarnost” u zoni pripovijesti koja je inače rezervirana isključivo za ono što se odnosi na fikciju (Koten 2016: 79).

Ilustraciju ovih tvrdnji pronalazimo u tekstu romana *Théta (Teta)*:

Moja pozicija može se ne svidjeti čitatelju za kojeg će nepouzdanost mog stanovišta u tekstu biti nepodnošljiva. A pritom za mene može postati presudna. Svoju narativnu poziciju ne biram zbog lakoće, ili čak može biti zbog pomodarstva, štoviše, na svoj način ona me čak i muči (...) antiiluzivna poetika već je izašla iz mode, roman se, prema Johnu Barthu, teoretičaru postmodernizma, vraća svojoj iluzivnosti, iako to nije ona iluzivnost romana 19. stoljeća. (Hodrová 1992: 28)

Ovim diskursom Hodrová potpuno izlazi iz pripovjednog toka romana te raspravom o samom tekstu romana i postupcima primijenjenima u njemu, postiže efekt antiiluzivnosti. Upravo Jiří Koten podsjeća da iluzivni roman koristi pripovijedanje u kojem romanopisac nastoji “nestati” iza glasa pripovjedača ili pripovjedačke funkcije, dok antiiluzivni roman suprotno tome, fikcionalnu funkciju ne prikriva, već pripovjedač otvoreno nastupa kao autor ili tvorac djela (Koten 2016: 79). Funkcija ovakvog postupka može se dovesti u vezu s književno-teorijskim programom Hodrove koji se djelomično prepoznaje i u njenom uvođenju i razlikovanju pojmova predstavljenih u binarnoj opoziciji kao što su: roman-fikcija (*románskýšlenka*) i roman-stvarnost (*román-skutečnost*). Za roman-fikciju karakteristično je isticanje fiktivnog sižea, nošenog irealnim silama – priviđenjem, na primjer, koje odlučuje o sudbini junaka, dok suprotno tome, roman-stvarnost pokušava inscenirati realan sižea, nošen realnim silama. Ukoliko se u prvom tipu romana sižea usmjerava na odgovarajući način ka uklanjanju prvobitne dvoznačnosti (radnje i likova) i otkrivanju tajne, drugi tip postupno sve uočljivije teži ka uspostavljanju višeznačnosti (Hodrová 1989: 7–8). Dakle, uslijed te višeznačnosti, čitatelj nije siguran što je autorica htjela postići primijenjenim pripovjedinim postupkom, budući da samim prepoznavanjem antiiluzivnosti u romanu pred sobom ima semantičko raslojavanje teksta i njegovu mnogoobraznost. Mogućnosti za tumačenje takvog teksta su brojne, pri čemu kao putokaze uvijek možemo izdvojiti ključne riječi jednog romana u odnosu na čitav romaneskni opus autorice, pri čemu kao ilustraciju izdvajamo sljedeće: prostor, smrt, grad, san, Prag, Olšansko groblje, mrtvi, koža, metamorfoza, kazalište, mirisi, zvukovi, obitelj, povijest i dr.

Hodrová, dakle, progovara vlastitim glasom i priopćava čitatelju svoja razmišljanja, osjećaje i sjećanja, pri čemu kao sebe-reflektirajuće biće ulazi u proces stiliziranja vlastite ličnosti u lik vlastitog romana. Ovih primjera direktnog progovaranja autorice i obraćanja nekom implicitnom čitatelju, pronalazimo čitav niz u ranije spomenutom romanu, gdje spisateljica na jednom mjestu čak napominje kako roman pred čitateljem nastaje na njenom pisaćem stolu, gdje se jednostavno sakupljaju niti različitih sudbina koje su se odigrale i koje se odigravaju u gradu boli (Pragu). Preplitanje fiktivne pripovijesti s auktorijalnim razmišljanjima o procesu nastanka romanesknog tkiva, čita se u tekstu:

Promatram kako se moj roman već mijenja u obiteljski roman i roman o obitelji. Očigledno je to stoga što silazak u noć i u prošlost mora uvijek biti istovremeno silazak ka precima o kojima nas fascinira i uznemirava sličnost s nama (Hodrová 1992: 52).

Pišem roman o gradu boli i o Eliški Beránkovoj koja traži mrtvog oca. Eliškin silazak ka ocu, bit će istovremeno silazak ka samoj sebi, u djetinjstvo i u vlastito nebiće (*ibid.* 55).

Nakon kolebanja pripovijesti iskazane naizmjenično u prvom i trećem licu, glas naratorice oglašava se i zaključuje za sebe: “Progutat će me mesožderska prošlost koja je izdžikljala u tropskom predjelu Vinohradskog kazališta” (Hodrová 1992: 88). Dakle, u pripovjedni tok romana se unose lični, biografski podaci Hodrove koji se mijesaju s fiktivnom pripoviješću, naročito oni koji se odnose na bolest i smrt oca – Zdeněka Hodra, dugogodišnjeg člana ansambla Vinohradskog kazališta koji je umro od raka pluća. Ovim postupkom jasno se definiraju sredstva autorske samorefleksije koja uplivavaju u prostor fiktivnog teksta kao ravnopravni pripovjedni elementi. Na taj način dolazi do dvostrukog procesa – građenjem fiktivnog lika govorom o sebi, autorica postiže samorefleksiju u romanu, dok objašnjavanjem načina na koji će napisati roman u realnom vremenu u kojem on njenim pisanjem nastaje, čini se da se postiže samorefleksija romana. Sama Hodrová u opisu romana 20. stoljeća kaže da je sadržaj ove književne vrste sve očiglednije spojen s neizvjesnošću, relativizacijom o spoznavanju svijeta i čovjeka, sa semantičkom otvorennošću koja se reflektira ne samo u shvaćanju sižea, likova, vremena i prostora, već sâm način pripovijedanja više nego ikad postaje predmet za sebe, odnosno reflektira narativni akt (Hodrová 1989: 10). Ovdje dolazi do autoreferencije romana, roman upućuje na vlastiti sadržaj, a samorefleksija kao tipska diferencijacija ističe uvrštenost konkretnog romana u književni žanr koji je u vječnom pokretu, to je zapravo otvorena struktura koja se kroz vrijeme neprestano mijenja i crpi iz govora pozicioniranog uvijek u polipektivizmu.

O samorefleksiji romana, u čije elemente Hodrová ubraja antiroman i antiiluzivnost, ovisi akcentirano

autorstvo kojim se u velikoj mjeri sprovodi autorski stil tvorca djela. Ova književnica i teoretičarka zaključuje da je antiiluzivni roman krajnji izraz žanrovske samorefleksije, pri čemu je uvijek u pitanju uglavnom autorski roman s izraženim elementima kao što su individualni stil, prikladna tematizacija autora u djelu i slično (Hodrová 1989a: 60). Dodat ćemo na ovo još i stanovište Miroslava Petříčka koji u studiji “Hranice a limity textu” (“Granice i ograničenja teksta”) citira Foucaulta, gdje prepoznajemo definiciju diskursa romana Daniele Hodrove; između ostalog on kaže: “Pisanje se danas oslobodilo teme izražavanja: odnosi se samo na sebe, a ipak se nije vezalo u formi unutrašnjosti: samo sebe identificira svojom vlastitom vanjštinom” (Foucault 1994: 44–45 prema Petříček 2004: 528). Petříček, naime, primjećuje da je kod Foucaulta primjetan rani interes za izrazito nediskurzivne tekstove (primjera radi navodi autore kao što su Bataille, Russell) koji demonstrativno odbijaju pretpostavku fiksiranog značenja, odnosno interes za ono što se na francuskom zove transgresivni *écriture*. Sa stanovišta tradicionalne terminologije radi se o književnim tekstovima koji se mogu okarakterizirati kao samorefleksivni, koji imaju tu sposobnost da izmiču diskurzivnim normama i stoga što ih razgolićuju, ali se istovremeno radi o tekstovima koji (svedeni na nivo filozofske refleksije) problematiziraju sam odnos saznanja ka njegovim predmetima: saznanje je diskurzivna praksa, koja, međutim, nikada ne može biti autonomna (Petříček 2004: 528–530).

U analizi autostilizacije kao sredstva postizanja poetizacije proze Bohumila Hrabala Alexander Götz ističe književnikovo pripovijedanje u prvom licu, gotovo u svim djelima, kao i imenovanje ličnosti s kojima se Hrabal uvijek identificira. Cilj i efekt upotrebe osobnog biografskog materijala kao sredstva umjetničkog priopćenja upravo je postupak stilizacije, preobražaj izvorne slike u subjektivni doživljaj, novi pogled na događaj, i to je ono čime se Hrabal odlikuje (Götz 2001: 369). Nešto slično o Hrabalu će reći i Květoslav Chvatík koji bogatstvo pripovjedačkih formi i naizmjeničnih perspektiva, pripovjedačkih stanovišta, uglova pogleda iz kojih se često predstavlja isti empirijski materijal, upozoravaju da život i djelo Bohumila Hrabala pojednostavljujemo u pravcu tradicionalnog “doživljaja” i njegovog “izraza”, njegove linearne refleksije u književnom djelu. Međutim, ono na što Chvatík u svojoj opservaciji Hrabalove poetike želi upozoriti jest činjenica da, iako se Hrabalovo djelo koncentrira na relativno uski tematski okvir koji prosto “upada u oči”, moramo imati u vidu da se ne radi samo o direktnom “prijepisu” osobnog pjesnikovog života, već o “iskustvu” života i ostalih članova pripadnika njegove obitelji, prijatelja, poznanika, što stoji izvan osobnog Hrabalovog iskustva (Chvatík 1992: 206). Isto se može prepoznati i u prozi Hodrove, koja često govori o životima članova svoje obitelji, na primjer, o genealogiji obitelji svoje bake po majci koja rodom potječe iz Pardubica (roman *Ztracené děti*,

Izgubljena deca, 1997), o njenim udvaračima i konačnoj odluci da se uda za muža liječnika, koji će kasnije poroditi vlastitu kćer koja je na svijet donijela Danielu Hodrovu; potom govori o svom ocu – umjetniku, glumcu koji je igrao u predstavama u Narodnom kazalištu i u kazalištu na Vinohradima, o njegovim kolegama glumcima, među kojima prepoznajemo Gustava Nezvala i Miloša Kopeckog. Kao što stilizira vlastitu ličnost u junakinje Alice Davidovičovu, Sofiju Sislovu, Elišku Beránkovu, Hodrová to čini i s drugim ličnostima koje poznaje ili koje je poznavala u svom privatnom životu. Taj postupak izlazi iz okvira autostilizacije, ali vrijedi ga spomenuti, jer svaki od njenih književnih likova predstavlja amalgam ličnosti koje su se pojavljivale kroz čitav njen romaneskni opus, a građene su po modelu neke realne ličnosti.⁶

PRIPOVJEDAČ U DJELU – SAMOSTALNI SUBJEKT ILI AUTORSKA REFLEKSIJA

Do sada smo vidjeli da o autostilizaciji možemo govoriti u kontekstu postizanja antiiluzivnog romana posredstvom samorefleksije, odnosno direktnog predstavljanja autorskog spoznajnog odnosa prema realnosti radnje romana, kao i tendencioznog umetanja vlastitih biografskih podataka u pripovjedni tok romana. Ono što nas dalje interesira jest prepoznavanje i definiranje pripovjedača ili subjekta koji pripovijeda roman, kao i njegov status u antiiluzivnom romanu – u kojoj mjeri se radi o samostalnom subjektu, a koliko pripovjedač izražava lične autorove stavove. Različite teorije su utemeljene i izrečene na ovu temu, neke od njih veoma skeptičnog stava u vezi s postojanjem i ulogom autora u umjetničkom tekstu, poput one Rolanda Barthesa koja govori o takozvanoj smrti autora u korist isticanja uloge samog čitatelja u dešifriranju teksta, do teorije Mukařovskog koji, ističući estetsku funkciju, akcentira umjetničko djelo kao znak i smanjuje značaj umjetničke ličnosti i individualnosti u djelu. Jednako je koncipirano i dosta teorija o vrstama pripovjedača čiji se jasan i koncizan pregled kroz različite škole (američku, njemačku i francusku) može pronaći u zanimljivom tekstu Françoise van Rossum-Guyon “Problem stanovišta ili perspektive”. Naša namjera nije da svaku od teorija konzultiramo i primijenimo u analizi prirode i uloge pripovjedača u romanima Hodrove, već da se u ovom procesu više oslonimo na češku književnu kritiku koja inače konzultira i autore svjetske književnosti.

Sama Hodrová govori da subjekt književnog lika kao tip internog subjekta književnog djela može biti predmet istraživanja najrazličitijih vrsta – od načina

⁶ Mislimo pritom na spisateljčinog prvog supruga – književnika Karela Mlotu – ili prijatelja i suradnika Vladimíra Macuru koji je također bio pisac i književni teoretičar, a pritom obojica postaju stilizirane ličnosti njene proze.

predstavljajući lika u tekstu, preko odnosa pripovjedača i likova, lika i sižea, lika i kompozicije, lika i žanra, sve do tipologije likova (Hodrová 1991: 83). Razmatrajući pojam subjekta u filozofiji i umjetnosti, Aleš Haman kaže da, za razliku od teorijskih učenja koja inzistiraju na tome da subjekt nema identitet i da nastaje tek s nastankom jezične komunikacije, pri čemu se subjekt poistovjećuje s gramatičkom kategorijom koja postoji samo u sistemu jezika (“ja” kao suprotno od “ti”), Haman ističe mišljenje da su ove kategorije intelektualno obilježavanje denotata koji se obrazuju u praktičnom (komunikativnom) dodiru. Značenjske forme “ja” i “ti” označavaju recipročna bespredmetna jastva koja nastaju iz praktične komunikativne situacije (“ti” označava alternativno “ja”) (Haman 1991: 130). Međutim, Haman želi pokazati i sljedeće: da, iako se osobna zamjenica može shvaćati kao jezični (gramatički) oblik koji označava individualni subjekt, ukoliko ona upućuje na govornika, ili se jezično referira o njemu, odnosno ukoliko govornik govori o sebi, onda ona postaje predmet samorefleksije, subjekt ogleda sâm sebe u govoru (analogan je autoportret u slikarstvu). To znači da subjekt nije samo jezična kategorija, već da jezik služi da (intelektualno) označi bespredmetno jastvo. Ono što se potom može postaviti kao prirodno pitanje jest je li jezično formaliziran subjekt uvijek poistovjećen s individualnošću govornika – zato što pripćenje i subjekt nisu jedno te isto. Haman predlaže da je – ukoliko razmotrimo tri dimenzije komunikata, odnosno semantičku, sintaktičku (gramatičku) i pragmatičku dimenziju – onda očigledno da su referenca ka objektu i pragmatički značaj za subjekt transcendentne dimenzije, pri čemu jedino sintaktička (gramatička) dimenzija ima imanentni karakter (*ibid.* 132). Pogledajmo kako to na primjeru romana Hodrove izgleda, tko zapravo pripovijeda roman.

Nekada, veoma davno, živjela je Eliška Beránková u kvadratnoj ogradici, ona je bila centar bašte blaženstva. Od tog doba, gdje god da se nalazi, ona sa sobom svuda nosi ogradicu. Svaki prostor u koji stupi mijenja se u zatvorenu baštu. Takva bašta je i stan na Trgu kralja Jiříja. Konačno, čitav grad u kojem je došla na svijet i u kojem živi za nju predstavlja *hortus conclusus*. Eliška Beránková je središte bolnog grada. Također je središte i ovog rukopisa. (Hodrová 1992: 113–114)

Nešto kasnije u pripovjednom toku romana pročit ćemo i ovo:

Jednom sam čitala studiju, mislim Wolfganga Kaisera, koja se zvala “Tko pripovijeda roman?” Upravo sam se našla u situaciji da to pitanje ja isto postavljam. Tko pripovijeda ovaj roman? Ja ili, od određenog momenta, Eliška Beránková, koja se od gomile slova, od ličnosti romana promijenila u živu? Da nisam već postala Eliška Beránková? (...) Roman me je u sebe uvukao kao sliku koja se beskonačno ponavlja. (Hodrová 1992: 165)

Bez obzira koliko nam se čini povjerljivo bliskim “iskreni” govor Hodrove-naratorice, Haman podsjeća da se teoretičari Ingarden i Mukařovský slažu u tome da subjekt umjetničkog iskaza ne treba poistovjećivati sa psihofizičkom osobom autora. Ingarden razlikuje realnu osobu autora koja je izvor djela, potom autora koji je potencijalno određen činjenicom da su rečenice koje ulaze u strukturu djela intencionalne tvorevine određenog subjekta, i konačno autora koji u određenim slučajevima – na primjer kao pripovjedač – ulazi među osobe prisutne u djelu. Autor je u prvom značenju u potpunosti izvan djela, autor u drugom značenju intencionalno pripada djelu i proizilazi iz njegove intencionalne strukture, i konačno, u trećem značenju, autor je poseban sastavni dio djela kao tzv. lirski subjekt u lirskoj pjesmi (Haman 1991: 131). Kada je u pitanju Mukařovský, on jednako razlikuje realnu osobu autora od subjekta djela; u njegovoj studiji koja se upravo bavi ličnošću umjetnika u ogledalu djela (“Umělcová osobnost v zrcadle díla”), Mukařovský čvrsto izražava uvjerenje da za teoretičara umjetnosti estetska funkcija, a uz nju i nadindividualna važnost djela, mora biti u središtu interesa. Teoretičar bi djelo trebao primjećivati i shvaćati prije svega kao *znak*, stvoren stoga da bi se razumio. U pogledu na ovo stajnište Mukařovský je mišljenja da je obzir prema individualnoj stvarateljevoj psihologiji uvijek na drugom mjestu, da nije nužno obavezan, te da je proizvoljno fakultativan (Mukařovský 1971b: 146). To znači, ukoliko bi djelo i svjedočilo o nekakvoj psihološkoj dispoziciji autora, uvijek se javlja pitanje je li djelo vjerna i adekvatna slika psihe svoga tvorca. U vezi s ovim Mukařovský je u pravu, budući da mi kao čitatelji nikad sa sigurnošću ne znamo je li autor želio elementima psihologizacije i vlastitog autoportreta dezavuirati čitatelja, ili je imao nekakvu drugačiju agendu u planu; koristi li elemente autostilizacije kao vid psihoterapije⁷ ili samo u svrhu postizanja upravo estetske funkcije svoje proze.

No, bez obzira na mogućnost argumentiranja i dokazivanja povezanosti između sadržaja književnog djela i samog psihološkog stanja njegovog autora, Mukařovský deciderano odbacuje važnost i potrebu uopće se baviti psihološkom stranom tumačenja tog sadržaja, kad kaže da “korespondencija djela s duševnim stanjem tvorca nije apriorno potrebna ni bezizuzetna”, pri čemu inzistira na tome da teoretičar za svaku karakteristiku djela mora tražiti obrazloženje u strukturi pojava koje analizira, u samom umjetničkom djelu (*ibid.* 146), dakle ne izvan njega. To nas vraća teoriji

⁷ Na ovom mjestu ne navodimo nasumično pretpostavku o razlogu autostilizacije u romanima Hodrove, budući da se motiv pisanja dnevnika kao vid psihoterapije pojavljuje u njenom romanu *Izgubljena djeca (Ztracené děti, 1997)* u kojem glavna junakinja Manuela, dok piše dnevnik, zapravo piše roman koji se nalazi pred čitateljem. Uz ovaj element, autostilizacija je u ovom romanu prisutna i kroz različite slojeve reminiscencije na obitelj spisateljice, kao i umetanje fotografije spisateljici bake u realnom životu.

književnosti Renéa Welleka koji odjeljuje vanjski od unutrašnjeg pristupa u tumačenju književnog djela, gdje bi se ipak trebalo voditi računa o ravnoteži između oba principa. U čitanju suvremene književnosti neophodno je voditi računa o svim elementima, kako o vanjskima, koje je pozitivistička kritika istakla, a koji su indirektno doveli do stvaranja nekog konkretnog umjetničkog sadržaja, tako i o onim imanentnima, koji će čitatelja svakako dovesti do estetske funkcije samog djela.

Ukoliko ova stanovišta ne bismo imali u vidu, ponovo bismo došli u zabunu procjenjivanja tko zapravo pripovijeda i četvrti po redu roman Hodrove, imenovan kao *Komedie* (*Komedija*, 2003). Tekst ovog romana može se recipirati kao narativni eksperiment bez dimenzije priče sa semantičkom dekonstrukcijom postignutom stavljanjem dimenzije pripovijedanja u prvi plan. Bez kronološkog praćenja prethodnih romana Hodrove, čitateljima bi bilo teško pratiti naraciju, razumjeti umetnute motive, isprepletene vremenske perspektive, intertekstualne aluzije, elemente autoportreta i druge postupke ovoga polifonog raslojavanja teksta. Prvo poglavlje romana *Komedie* počinje "iz sredine". Pripovijedanje kao da traje već neko vrijeme, i čitatelj mu se samo u određenom momentu njegovog odavnog započetog toka pridružuje. Struktura rečenice i smjena informacija podsjećaju na Hrabalovo naklapanje, gdje se podaci bez reda i poretka redaju kao stihijaska, nabujala rijeka. Prvi motiv koji se izdvaja je pritom motiv pjesnika Máche, što se dovodi u vezu s drugim romanom trilogije *Trýznivé město – Kukly*, u kojem je glavna junakinja Sofie Sislová, a njen partner Hynek Machovec (što je analogija na ime čuvenog pjesnika Karela Hyneka Máche). Odmah potom spominje se ime junakinje iz trećeg romana – *Théta* – Eliške Beránkové, koja je jednako bila pseudonim za spisateljčino osobno iskustvo preživljavanja obiteljske tragedije. Tako se već na samom početku čini da u svojoj prozi Hodrová pokušava "kanalirati" različit repertoar tema i junaka o kojima je ranije već pisala, a koji su sada odjednom svi prisutni – Eliška Beránková i Sofie Sislová, kao i sve kulise koje je u svojim ranijim djelima koristila. Ova uzajamna povezanost ranije proze Hodrove s onom koju čitatelj čita, zapravo je samopotruda autorice koja piše kazališni komad po motivima vlastitog života, kada kaže:

...bila je to kulisa druge igre, osjećam da je prijeko potrebno da se sjetim, ne samo imena tog komada, već i nekih događaja svog života i života bića koja su iz moje romaneskne glave stigla na ovaj svijet. (Hodrová 2003: 12)

– Hinko! – Aleksandre! – Daniela! Koliko čahura riječi će biti potrebno, koliko započinjanja i zavijanja, koliko svlačenja i kroz koliko promjena ću morati proći, prije nego... (*ibid.* 20).

Opisujući smrt svoje majke u romanu *Vyvolávání* (*Prizivanje*, 2010), Hodrová jednako zapisuje:

...ja Sofie, ja Eliška, ja Daniela odlazila sam s njenim vrhovima cipela [mislis na smrt, op. a.] u plastičnoj torbi, s moćnom janječom bundom preko ruke, sve do smrti ju je nosila baka, dosegala joj je do pola listova... (Hodrová 2010: 139)

U izdvojenim tekstovima dvaju romana spisateljica se poistovjećuje s junakinjama proze *Kukly* i *Théta* u vezi s čime se ukazuje mogućnost da i naratorica jest dio nečije fikcije kao što su to za nju junakinje Eliška Beránková, Alice Davidovičová, Sofie Sislová, a konačno i Hynek Machovec (alijas K. H. Mácha) s kojima se poistovjećuje i koji se otjelovljuju kao književni likovi upravo kroz njen glas, život i djelo. Milan Jankovič nalazi da je fiktionalni svijet Hodrove u romanu *Komedie* izgrađen temeljno kao priznati komad, od učinka pripovjedača u rečenicama koje izgovara sâm ili koje prepušta svojim likovima. Kad je radnja u pitanju, kod Hodrove se ponovo vraćamo ka govoru, ka tome kako riječ traži riječ, rečenica rečenicu, a motiv svoja moguća ulančavanja. Govor naratorice miješa se s direktnim i indirektnim govorom likova, oživljen je naizmjeničnim replikama, intonacijom i uzvicima, kao i emocionalnim elementima (Jankovič 2007: 15).

Paulína Krupová također podsjeća da naratorica mijenja osobe-maske iza kojih se krije. Na momente se čini da je upravo ona glavna, ključna ličnost koja progovara u *ich*-formi, da bismo potom ustanovili da je u pitanju samo jedan od oblika, presvlaka ili maski jedne te iste suštine, jednog bića. U određenom momentu čak dolazi do zamjene uloga: autorica postaje lik, a lik se osamostaljuje i sebe proglašava autoricom. Ili suprotno – pojedini likovi (slično kao predmeti ili mjesta) izrastaju jedni iz drugih, njihov izvorni oblik se mijenja, nova forma u sebi nosi mnogo različitih prethodnih i budućih egzistencija (Krupová 2005: 397). Prema tumačenju Mukašovskog, ukoliko tih osoba ima više, onda je svaka od njih drugačija projekcija subjekta; ove različite projekcije mogu se pojavljivati u sukobu, shvaćene kao suprotnosti unutar samog subjekta. Problematika subjekta kao sastavnog elementa kompozicije umjetničkog djela je time veoma složena. Na kraju krajeva, Mukašovský zaključuje da je subjekt uvijek jedan, čak i onda kada se pojavljuje kao razdvojen ili višestruk (Mukašovský 1971a: 54).

Ono što je također uočljivo u čitanju i analizi teksta *Komedie* jest to da, slično pripovjednim postupcima korištenima u romanu *Théta*, Hodrová u formi veoma kratkih ekskursa definira vlastito shvaćanje uloge i funkcije romana. Upravo tako nešto čitamo u sljedećim recima:

Nosim na leđima roman (...) zalutao kao lađa koja se pojavljuje plivačima na ivici smrti, kao vitez koji se zbog ljubavi pomeo i luta kroz šumu sedam godina, roman luta s mjesta na mjesto, od pripovijesti do pripovijesti, nijedna od tih pripovijesti ne završava, čak ni kad dođe smrt, jer onda započinje nova pripovijest,

...valjam roman do brijega kao gromadu, koja mi svaki put kada se približim do vrha isklizne i strovali se u dolinu, padam, dižem se i ponovo je valjam, ponovo zajedno padamo. (Hodrová 2003: 36–37)

Iako kod Hodrove nije u pitanju tipična dnevnička proza, ona ima sve elemente subjektivne ispovijesti i autentičnih pristupa u bilježenju, kako privatne faktografije, tako i najintimnijih razmišljanja o različitim temama. Međutim, ono što tekst *Komedie* čini beletrističkom prozom jest upravo estetska funkcija koju djelo u sebi nosi i koja se može prepoznati upravo u vezi s određenjem Mukařovskog onoga što estetska funkcija zapravo jest, a to je obavezna dijalektička suprotnost funkciji predmeta uopće, odnosno postoji samo kao dijalektička suprotnost drugim funkcijama; estetsku funkciju prepoznajemo kada predmet, u našem slučaju književno delo, upućuje na samo sebe, a ne na nešto izvan sebe (Mukařovský 1971: 17). Na osnovi ovog stanovišta mogli bismo zaključiti da je estetski predmet na neki način izoliran od vanjskih suvislosti, u slučaju Hodrove – da književno djelo sebe u sebi reflektira i samo se sebi stalno vraća.

Međutim, u analizi i tumačenju prisutnosti glasa pripovjedača u romanima Hodrove ne gubimo iz vida i njena vlastita razmišljanja o funkciji i ulozi subjekta izgrađenog upravo posredovanjem pripovjedača. Po analizi Hodrove, hipotetska definicija lika bila bi ta da lik, kao nositelj radnje, razmišljanja, ideologije kao funkcije teksta, predstavlja u književnom tekstu tip subjekta izgrađen posredovanjem pripovjedača posredstvom niza nastupa i govora, napomena u eksplicitnim i implicitnim informacijama (Hodrová 1991: 83). Tip subjekta Hodrová dovodi u vezu s vrstom teksta, odnosno samim načinom pripovijedanja, razlikujući pritom tekst-tok, odnosno linearno pripovijedanje, od teksta-tkanine ili mreže, pod kojim podrazumijeva arhipisanje ili “tkanje” teksta, bez jasnog reda ili poretka. U pogledu na ovu raznovrsnost građenja pripovijesti, Hodrová postavlja uvjet i kaže da, ukoliko je u klasičnoj narativnoj strukturi subjekt uglavnom nepromjenjiv, on često postaje samo retorički instrument, odnosno posrednik u ulozi sveznajućeg pripovjedača; dok je u tekstu-toku nošen strujom i promijenjen je, teče, dešava se. U tom slučaju, subjekt ne samo da nije puki objekt i posrednik, već istovremeno postaje i glavni lik pripovijesti, on pripovijeda ili pripovijedanjem stvara vlastiti događaj. U tekstu-tkanini i tkivu susrećemo se s različitim tipom subjekta – sa subjektom doživljenim kao “polje”. Za razliku od toka, koji obično ima svoj izvor, tkivo nema očigledan početak ni kraj. Subjektu “polju” ne gubi se identitet, ali postaje kompliciran, problematičan. Težnja ka višedimenzionalnosti koju možemo uočiti u tekstu-toku, ovdje je zamijenjena težnjom ka poliperspektivizmu – nekada postajemo direktni svjedoci kako se jedini subjekt mijenja u multisubjekt, a s njim zajedno i linearni tekst u tekst-mrežu (Hodrová 2006: 100).

Ono što čitatelja u romanima Hodrove može zbuniti kada je u pitanju autostilizacija jest činjenica da svaki subjekt lika u romanu predstavlja tekstualnu analogiju čovjeka, realnog ili izmišljenog, kojega čitatelj automatski dovodi u vezu s realno postojećim osobama, jer traži konekciju s mimezismom, odnosno s eventualnim uzorom kojega je književnik podražavao u referentnom svijetu. Lik je tako nositelj određenih karakteristika, stavova i djelatnosti, prije svega individualne svijesti, i konstituira se u odnosu prema drugima, prema svijetu i predmetima. Međutim, Hodrová podsjeća i da je suštinska karakteristika subjektivnosti lika to što postaje stvoren uvijek izvana (čak i kada je u pitanju pripovijedanje u prvom licu i unutrašnji monolog), kao drugo “ne-ja”. Upravo ova distanca subjekta lika od subjekta autora omogućava da se lik shvati kao jedinstvena, koherentna i završena cjelina. Dakle, Hodrová jasno razdvaja subjekt lika od subjekta autora u djelu, što će još više biti izraženo definiranjem književnog lika kao *znaka*, u vezi s čime ona objašnjava da označitelj lika (*signifiant*) stvara svakakve eksplicitne podatke o njegovom izgledu, ponašanju, djelatnosti, njegovom imenu i govoru; dok označeno lika (*signifié*) može biti u djelu obuhvaćeno eksplicitno (u vidu pripovjedačevog ocjenjivanja), ali češće, naročito u prozi dvadesetog stoljeća, prisutno je samo kao potencijalno značenje koje čitatelj pokušava pronaći u svojoj interpretaciji (*ibid.* 84). Ova stanovišta dosljedno su primjenjiva upravo u čitanju i razumijevanju teksta različitih romana Hodrove, pri čemu ne gubimo iz vida da je slična stanovišta koja pomažu u razdvajanju autorskog glasa od fiktivnog lika čiji se glas čuje u romanu – izrekao i Mukařovský. Zapravo, on upozorava da nas shvaćanje umjetnosti kao znaka oslobađa neograničenog subjektivizma koji pretpostavlja da je umjetnik svoju ličnost, svoj subjektivni doživljaj, svoje duševno stanje unio u djelo bez zadržke. Ujedno nas shvaćanje umjetničkog djela kao znaka čini neovisnima u odnosu na slučajnog promatrača koji djelo može interpretirati na osnovi svojih ličnih želja, svog životnog iskustva, kao i svojih psihičkih i fizičkih dispozicija (Mukařovský 1971a: 52).

Međutim, ne možemo se ne pitati nije li draž novih čitanja upravo u individualnom tumačenju istog teksta iz različitih pozicija vezanih za čitateljevo iskustvo, vrijeme u kojem živi, kao i društvene, kulturne, političke i druge okolnosti koje mogu utjecati na sveukupnu recepciju nekog književnog djela. Michel Foucault kaže da se književni tekst može promatrati kao primarni diskurs koji se kroz nova čitanja i analize može ponovo aktualizirati, u vezi s čime se otkriva mnogostruki ili skriveni smisao (Fuko 2012: 22). S druge strane, Mukařovský nastoji u čitanje i tumačenje književnih sadržaja unijeti objektivnu metodu koja će univerzalno uvijek biti u stanju čitatelja nepogrešivo voditi istim putem ka estetskoj funkciji djela, u bilo kojem vremenu da se ono čita; on pritom, ipak, ne zanemaruje pojedinca za kojega kaže da njegovim posredovanjem u ulozi tvorca u umjetničko djelo prodire i sva objektivna determinacija.

Autorova ličnost je točka presjeka u kojoj se susreću sve različite objektivne determinacije djela, točka presjeka u kojoj se ove različite sile kombiniraju u jedinstveni rezultat. (Mukařovský 1971a: 52–53)

Problem individualnosti ili pojedinca u shvaćanju umjetničkog djela kao znaka je također važan, jer se – u shvaćanju Mukařovskog – pojedinac-tvorac ne pojavljuje kao slobodan stvaralac, već prije svega kao emiter znaka koji je, bilo svjesno ili nesvjesno, vezan konvencionalnošću znaka, prethodnim razvojem znakovna iste kategorije u pogledu na promatrača kojem je znak upućen.

Ovako izložene stavove i učenje Mukařovskog djelomično na test stavlja tekst romana *Komedie* koji je na mnogim mjestima neobično blizak najintimnijim iskustvima Hodrove, u vezi s čime se čitatelj pita što je to što kao znak – ili, bolje reći, kao označeno (*signifié*) – prepoznamo u ovom djelu osim samog akta autostilizacije. Prožimanje elemenata autorefleksije s nastajućom knjigom koja stoji pred čitateljem, pri čemu se navodi i kulturni i književni intertekst, naročito se zapaža u sljedećem odlomku:

Kako se to čudesno prepliće, miješam, miješam u načvama roman, načve (*díže*) su čudesna riječ s prastarim gotskim korijenom *dheigh* – mijesiti... Dodaci – riječi – morale su se, u igri koja se igrala u dvorištu olšanske zgrade, ponavljati u točnom redosljedju, a sudionik igre morao im je dodavati nove, a tko bi neku riječ izostavio, ispadao bi iz igre. Miješam, miješam, mijesim, mijesim, motam, motam, mat, u načvi su moja djeca, u toj načvi u kojoj se odvija stvaranje, ono što je bilo miješa se s onim što jest i s onim što će biti, što je bilo i nije bilo, što hoće i neće biti, ovdje tamo, jest nije, mijesim puna nemira i nesigurnosti i bojazni i nestrpljivosti i čežnje...

Ovog puta to je bilo ovdje, u zgradi s javnom bibliotekom u prizemlju gdje su prije nekog vremena u izlog stavili *Vidim grad*...⁸ i sada su tamo izložili *Tetu*. I upravo baš ovdje, u dvorištu na koje se izlazi preko četiri izgažena stubišta, slična onima po kojima je jednog dana sišla u dvorište zgrade na Trgu Komenskog Sofie Sislová i tamo vidjela Křídla kako skače preko vijaače, dakle baš ovdje gdje se prožimaju dvorišta moga života s dvorištima mojih romana, našli su nedavno ruku u kanti za pepeo, nedostajao joj je dlan s prstima, navodno je bila odsječena stručno kako bi to samo mogao mesar ili kirurg kakav je bio mister Jesenius i moj prastric Jaroslav koji je nekada mojoj majci pokazivao embrione i razne ljudske organe stavljene u alkohol... (Hodrová 2003: 16–17).

Kroz sve navedene primjere postaje jasno da glas naratorice postaje ravnopravni akter izmišljenim i pravim ličnostima. Njena bolest je prava kao i užas od straha nastalog s tim u vezi. U liječniku koji je operira ona vidi čuvenog liječnika i prvoga češkog

patologa Jana Jesseniusa; svoj usud potom uspoređuje s onim dviju čuvenih čeških spisateljica – Němcovom i Světlom. Iz navedenog teksta jasno se prepoznaje način na koji Hodrová gradi narativ: razbijanjem sintakse unošenjem nove parenteze u rečenice, u kojima se gomilaju stalno novi podaci. Pored fragmentarne reminiscencije u kojoj isplivavaju elementi vezani za junake ranije proze (kao što su gospodin Klečka, Nanyňka Šmídová, Alice Davidovičová, junaci romana *U oba vida*, u originalu *Podobojí*, 1991) Hodrová objašnjava svoj narativni postupak:

Riječ se uz riječ obavlja, rečenica uz rečenicu se vezuje, tekst buja kao tkivo, tkivo raka Henriette Lacks koje se dijeli do danas u bezbrojnim laboratorijima svijeta. Stanice iz tkiva te davno mrtve crnkinje također lutaju kroz tijelo romana, a također kroz moje tijelo kako mi je rekao doktor Slavík u Katarinskoj ulici, u zgradi u kojoj se rodila Ema Destinová, kolaju kroz moju krv kao što su kolali kroz krv Aleksandra, i kroz krv Zuzane, i kroz krv mog oca i moje majke i kolat će kroz krv... (Hodrová 2003: 19–20)

U ovom tekstu Hodrová je objasnila svoju poetiku koja nastaje građenjem narativa na specifičan način, u vezi s čime smo spomenuli unošenje brojnih parenteza u postojeći pripovjedni tok, koji Hodrová slikovito predstavlja kao “rastuće tkivo” ili “tkivo koje buja” nezdravo poput stanica raka. Taj književni postupak ilustriran je ponovo objašnjenjem autorskog pripovjedača koji u nekoliko različitih romana progovara uvijek kroz istu ličnost – ali različitog imena. Tako se ovim konkretnim motivom povezuju različita književna djela sličnog narativnog koncepta, djelomično slične tematike – uzajamno povezana nevidljivim tkivom bujanja:

Je li to bila Eliška Beránková (junakinja romana *Kukly*)? Ona koju sam već više puta poslala umjesto sebe, pa je na kraju još i ostavila da lije krv na Narodnom bulevaru, ona koja je sedam godina voljela Pavla Fineka koji se u *Oba vida* (*Podobojí*) zvaše Pavel Santner, a u *Lutkama* (*Kukly*) Pavel Bolinka, a onda se zaljubila u Vladislava Hrácha? – Eliško, živote moj! (Hodrová 2003: 22).

U romanu *Vyvolávání* prepoznamo pasus koji bi se mogao nastaviti na prethodno navedeni tekst preuzet iz romana *Komedie*:

Zar nisam onomad umjesto sebe, u boj što je izbio na Narodnom bulevaru, poslala Elišku Beránkovu, umrljanu od krvi studenti su je donijeli do hrama Gospe Snježne, gdje joj je pak na prsa koraknuo lav, kasnije sam čak Elišku Beránkovu ispratila sa svijeta tako što sam uz njeno ime u rukopisu dopisala grčko slovo *teta*, u manastirskim popisima monaha ono je označavalo smrt, a u korekturi znači da se nešto treba izuzeti, kao da ne znam da ništa sa svijeta, čak ni iz tog koji se odnosi na roman, ne nestaje, samo se privremeno gubi s vidika ili se mijenja, uostalom ne znam, čak ni onda kada sam pisala *Tetu* s točnošću nisam znala tko je koga ispratio sa svijeta, a tko je ostao, dugo sam razmiš-

⁸ *Vidim grad* je esejističko-memoarska proza Hodrove, u originalu *Město vidím* (1992).

ljala da sam to bila ja, gospodarica romana, koja je ispratila Elišku Beránkovu, u posljednje vrijeme sam sve manje u to sigurna... (Hodrová 2010: 167).

Dakle, ako se pitamo kome pripada glas pripovjedača u književnom djelu Hodrove, teško da ćemo doći do jedinstvenog i jednostavnog odgovora. U dešifriranju i analizi možemo se samo konzultirati sa stanovištima koja će nam pomoći da što bliže opišemo pojave na koje nailazimo. Podsjetit ćemo pritom na mišljenje Mukašovskog koji kaže da, ukoliko promatramo sa stanovišta samog djela, pod subjektom ne bismo smjeli razumijevati nikakvu konkretnu svijest, još manje stvarnog pojedinca s određenim karakteristikama, urođenima ili stečenima, i slično. Ukoliko ostajemo unutar djela, subjekt je puka noetička pretpostavka, fiktivna točka. Pojedinaac je u svakom slučaju netko tko ostaje izvan oblasti djela (Mukašovský 1971a: 54). Uostalom, i Roland Barthes se pita, dok opisuje kastrata prerušenog u ženu u Balzacovoj priči "Sarrasine", tko zapravo opisuje taj književni lik, da bi odmah potom došao do stanovišta da "to nikada nećemo saznati zbog toga što je pisanje uništenje svakog glasa, kao i svakog izabranog stanovišta" te zaključuje da je pisanje onaj "neutralni, složeni, posredni prostor gdje naš subjekt nestaje, ono negativno gdje je sav identitet izgubljen, počevši od samog identiteta pisanja kao takva" (Barthes 1999: 194).

LIK HIPOTEZA

Do sada smo mogli ustanoviti da postupkom autostilizacije u pripovjednom toku svojih romana Hodrová djelomično zbunjuje čitatelja specifičnim tipom subjekta oličenim u poliperspektivizmu. Međutim, u karakterizaciji likova proze Hodrove neophodno je unijeti jasno imenovane pojmove koji bi pomogli u dešifriranju njihove uloge i spisateljske namjere. Razmatrajući probleme stanovišta ili perspektive, Françoise van Rossum-Guyon konstatira neodređenu upotrebu terminologije koju obrazlaže nizom primjera, upozoravajući da u različitim književnim školama objektivno i subjektivno pripovijedanje nije jednako definirano (Rossum-Guyon 1972: 178). Zapravo, čitav niz kritičkih i teorijskih pojmova ovisi o kontekstu njihove upotrebe, dok se sam kontekst može dovesti u vezu ne samo s vremenom u kojem autor stvara, već prije svega s ciljevima koje želi postići. S tim u vezi, uputno je konzultirati upravo pojmove koje uvodi i opisuje Daniela Hodrová u odnosu na razlikovanje tipova romana. Naime, književnica kaže da se, prema razlikovanju dvaju tipova romana: romana-definicije i romana-hipoteze, može govoriti i o sličnoj tipologiji u sferi književnih likova (Hodrová 1991: 83).

U studiji "Lik-definicija i lik-hipoteza" ("Postava-definicija a postava-hypotéza") Hodrová nastoji istražiti sve pobrojane odnose i aspekte, kao i promjenu poe-

tike lika kroz prizmu jedinog aspekta – modela ili načina bića lika o kojem ovise i svi ostali aspekti književnog djela. Kako da shvatimo ove pojmove? O kompletnosti lika-definicije ovisi apsolutna predvidljivost ponašanja lika, što je potpuno ili dovoljno u skladu s književnim psihologizmom i tradicionalnim shvaćanjem odgovarajućih ljudskih i socijalnih tipova. Suprotno tome, Hodrová objašnjava da se ka liku-hipotezi usmjeravaju ličnosti čije se nepredvidljivo ponašanje nalazi u sporu sa psihološkim i tradicionalno književnim pretpostavkama, i da je takva ličnost puna preokreta, neočekivanog ponašanja i inkoherencije. Ovaj tip književnog lika ne sagledava se kao totalitet, već prije kao silueta, torzo koji u tom neodređenom, fragmentarnom obliku ulazi u djelo, i koji autor pokušava u tekstu rekonstruirati (Hodrová 1991: 95). Ovu tvrdnju možemo prepoznati ne samo u jednom konkretno izdvojenom romanu Hodrove, već sagledavajući književne likove koji se kao fragmenti pojavljuju u različitim romanima. Primjer lika-hipoteze možemo uočiti kada je u pitanju junakinja Sofie Sislová koja se prvi put pojavljuje u romanu *Kukly* (Lutke, 1991), a onda i u romanu *Vyvolávání* (Prizivanje, 2010), te se čini da je građenje njenog lika nastavljeno, ali nikad dovršeno; ona ostaje zagonetna ličnost s kojom se glas naratorice povremeno poistovjećuje, ali i od koje se udaljava pomjeranjem perspektive pripovijedanja s prvog na treće lice.

Sofie Sislová počinje shvaćati. Njena svijest je mjesto u koje se slijevaju snopovi kruga prošlih i budućih događaja. I kao što Sofie Sislová u sebi postupno obuhvaća vrijeme u njegovim promjenama i trajanju, obuhvaća u sebi i različita bića. Počivaju u njoj kao u lutki... Sofie Sislová prolazi kroz mnoge stadije, postupno se svlači (ili se naprotiv postupno oblači?). Na početku je Sofie Sislová bila samo sama sobom (ukoliko je uopće bila netko). A jednoga dana počela je u sebi nositi Alice Davidovičovu, onu s perzijskim mufom, potom je počela u sebi nositi Ruth Kadlecovu, onu skulpturu sa zečjom usnom. Potom i Nanyнку Šmídvu... Sve te likove nosi u sebi švalja iz Carstva lutaka, gubi se u njima, ali ujedno se u njima pronalazi... Neće li Sofie, sašivena od tuđih života kao kostim lutke od svakojakih krpica, biti rastrgnuta i neće li početi sličiti i Divišu Paskalu, jer i on od nekog doba obitava u Sofijinoj svijesti... Sve ličnosti kruže jedna u drugoj, samo je njihova svijest različito prikrivena. (Hodrová 1991a: 235–236)

Dvadeset godina potom, Hodrová će o Sofiji Sislovoj zapisati i ovo:

Tek sada primijetila sam da se iz klupka, koje drži u ruci ona što je bila Sofie Sislová a sad je tko zna tko, odmotava nit, vuče se po podu i ne završava ni kod vrata radnje, već se u zavojima odmotava kroz ulice Starog Grada i dalje se nastavlja na trg Jiříja Poděbradskog, i ne odmotava se u pravim i krivim linijama samo kroz grad, već i kroz roman, ne izvodi iz labirinta, već naprotiv, obrazuje krugove i petlje njegovog puta, pripovijest se u njih pravcem unaprijed i unazad upliće, jednako se i ličnosti u njih upliću... (Hodrová 2010: 170).

Kao što tekst romana parentetički nabujava kao oboljelo tkivo, što je svojstveno tipu teksta-tkanine koji Hodrová opisuje kao virove koji se obrazuju stalnim ponavljanjem motiva, odnosno asocijativnih lanaca i krugova, tako može doći i do multiplikacije događaja i likova u pripovjednom toku romana. Tim modelom pripovijedanja tekst postaje živo tkivo, postupak pripovijedanja Hodrová naziva "*mise en abyme*", koji podsjeća na zavijeni tekst, naročito na tekst-tkanje koji se uvija oko svoje jezgre, u narativnu provaliju i do beskonačnosti bića (Hodrová 2006: 105). Lik-hipoteza svojim karakteristikama direktno je spojen s ovim vidom "narativnog tkanja" i postojećim svojstvima dosta može pomoći u profiliranju subjekta-pripovjedača čiji se glas čuje u romanima Hodrove. Ovaj tip književnog lika nije jednoznačno spojen sa skrivenim pripovjedačem, odnosno sa sveznajućim pripovjedačem. Hodrová napominje da se on pojavljuje tamo gdje pripovjedač svoje sveznalaštvo ne otkriva, svuda gdje u okviru autorefleksivne proze istupa glasan, tematiziran pripovjedač koji svoje likove proglašava svojim tvorevinama, u izvjesnoj mjeri hipotetičke. Suština, dakle, ne počiva u glasnosti, skrivenosti pripovijedanja, već u njegovom stavu prema njima, bilo u otkrivenom ili skrivenom, u različitom stupnju i karakteru spoznavanja lika (Hodrová 1991: 95). Lik-hipoteza može biti sveznajući ili potpuno neobaviješteni pripovjedač, što se može ilustrirati dolje navedenim primjerom:

...znam da je moja uloga Pisarke bez sumnje istovremeno i uloga Smrti romana, iako samo rijetko koristim noževu, za razliku od Bohumila Hrabala ne odsijecam rečenice, a kamo li događaje ili likove, jednom zapisani i proživljeni za mene ostaju trajni, besmrtni, jedino što pojedine riječi ili rečenice mogu nestajati, ali i one se, samo uz izuzetak, baš suprotno, još češće umnožavaju, pisanje nije samo upređanje, već umetanje, iz parenteza se radaju novi događaji, pri čemu se oni iz kojih su se ovi odvili nastavljaju dalje, čak i kada ih više ne uspijevam u kontinuitetu pratiti ili ih moram zaboraviti, naime, uvjeren sam da ništa od onoga što je jednom vidjelo svjetlo papira i dobilo ime, ne može definitivno nestati, to se samo može, čak mora promijeniti, dakle povrh svega što o svojoj ulozi znam, činilo mi se neophodno da nastavim, osjećala sam potrebu da napišem kakav sam onomad san usnula... (Hodrová 2010: 256–257).

Osim brisanja razlike između domene pripovjedača i domene lika, u ovakvom tipu proze dolazi do snažne aktivizacije pripovjedača. U pripovijedanju prestaje biti nevidljiv, već istupa kao samostalni subjekt koji stoji iznad radnje, miješa se u radnju, komentira je i vrednuje, razgovara s čitateljem i sa svojim likovima. Ovdje se ponovo nalazimo na terenu autorefleksivne ili antiiluzivne proze, za koju je upravo tematizacija pripovjedača (autora), a i čitatelja, karakteristična, ili drugim riječima, u kojoj ovi subjekti nerijetko istupaju i kao likovi. Hodrová kaže da, ukoliko se u iluzivnoj prozi s nemodaliziranim govo-

rom pripovjedač na osi subjekt-objekt udaljuje od pola subjekta (gubi individualizirane crte) i nije *de facto* lik, onda se pripovjedač u antiiluzivnoj prozi građenju pomoću modaliziranog govora, usmjerava prema polu subjekta i postaje lik s odgovarajućim individualiziranim crtama (u te crte naročito se ubraja njegov karakteristični govor – kod autorskog pripovjedača), a to je upravo svojevrsni lik-hipoteza (čitalačka hipoteza) (Hodrová 1991: 101). Dakle, kroz stanovišta same autorice izrečena u vezi tumačenja lika-hipoteze može se zaključiti da ipak u čitanju i analizi tekstova njene proze ne treba poistovjećivati lik stvaratelja djela s likovima opisanima i predstavljenima u djelu. Autostilizacija postignuta ogledanjem osobnih karakteristika spisateljice u građenju različitih likova, kao i samog pripovjedača, samo je stilski element sa svrhom postizanja estetske funkcije djela, pri čemu ne treba zanemarivati ulogu samog čitatelja, ne samo u recepciji, već u sudjelovanju pri konačnom oblikovanju smisla i poruke umjetničkog sadržaja.

UMJESTO ZAKLJUČKA

Na početku izlaganja vidjeli smo da se autostilizacija dovodi u vezu s postmodernim tehnikama pripovijedanja, čak i s obrascima u književno-umjetničkom oblikovanju teksta. Sredstva kojima se Hodrová pritom služi su raznovrsna – od unošenja osobnih biografskih podataka u tekst romana, subjektivnih reminiscencija, do poistovjećivanja s junakinjama romana, kolebanja u identitetu pripovjedačkog glasa, pa i unošenja fotografija članova obitelji čije se reprodukcije tiskaju kao sastavni dio romana. U književnom stvaralaštvu Hodrove autostilizacija nije narativni eksperiment, već trajni element njene poetike romana. U poetskom smislu, o pripovijedanju Hodrove, bilo da je u pitanju prvo ili treće lice, jasno bi se mogao izdvojiti dijegetički model u odnosu na mimezu ili puko podražavanje postojećeg svijeta, pri čemu su jasno prepoznatljive njene autorske intencije u kojima izostaje svaki vid epske pripovijesti koja je zamijenjena lirskim impresijama. Te impresije su satkane od sjećanja, osjećaja, snova, inicijastičkog istraživanja, imanentnog preispitivanja često nejasnog, a samim tim i nepouzdanog sadržaja. Pripovjedački etos stoga se može dešifrirati ilustriranjem teorijskih stanovišta Hodrove, izrečenih o tekstu-tkanini i pripovijedanju kao vidu tkanja ili upređanja pripovijesti o nekoj temi.

Postupkom autostilizacije Hodrová ne oduzima literarnost liku, već u njega utkiva nova pripovjedačka sredstva koncentrirana u definiciji lika-hipoteze. Lik-hipoteza u beletrističkom tekstu Hodrove javlja se kao otvorena struktura koju pokušava postupno zatvoriti i protumačiti kako pripovjedač, tako i drugi likovi, pa i sâm čitatelj. Iz ovoga proizlazi da je osnovna karakteristika djela s likovima-hipotezama – aktualizacija čitatelja. Hodrová objašnjava da u tom slučaju sâm čitatelj postaje svojevrsni lik-hipoteza, što je kod

djela s likovima-definicijama jednostavno nemoguće, ona isključuju prisustvo čitatelja. Metaforično bi se moglo reći čak da lik-definicija ubija čitatelja u djelu (Hodrová 1991: 99). Ne zaboravimo da i Roland Barthes utišavajući značaj autora u djelu ističe i vrednuje ulogu čitatelja kada kaže da je tekst sačinjen od mnogostrukih pisanja, da ulazi u međusobne odnose dijaloga, parodije, osporavanja, ali da postoji jedno mjesto gdje ta mnogostrukost nalazi svoje žarište, a to mjesto je upravo čitatelj, a ne autor. “Čitatelj je prostor na kojemu su svi citati koji čine pisanje zapisani, a da pri tome ni jedan od njih nije izgubljen; jedinstvo teksta ne leži u njegovu porijeklu, nego u njegovu odredištu” (Barthes 1999: 200–201). Ako je uloga antiiluzivne proze ta da onemogući čitatelju da se poistovjeti s fikcijom, a po Barthesu da aktivira čitatelja da se aktivno uključi u ovaploćenje njegovog smisla, onda čitatelj ima odriježene ruke da subjektivno tumači tekst po vlastitom nahodjenju.

Dakle, što mi kao čitatelji pronalazimo u vezi s autostilizacijom Hodrove u formiranju njene poetike romana? Najprije, dolazimo do stanovišta da se autorskim pripovijedanjem oglašava jedan osobni pripovjedač koji stoji istovremeno i u prikazanom svijetu i izvan njega; oglašavajući se kroz čin pripovijedanja on sâm može postati predmet interpretacije. Svojim samopreispitujućim glasom, kojim sve dovodi u sumnju i dotiče se bogatoga kulturološkog i književnog interteksta, vodi čitatelja kroz gustu šumu inicijastičkog putovanja, gdje su sve vremenske perspektive uzajamno izmiješane, odnosno gdje i prošlost i budućnost postoje sada i ovdje, i gdje su mrtvi i živi likovi ravnopravni akteri pripovijesti. Kod Stanzela je autorski pripovjedač samostalan lik u romanu, na samom pragu fiktivnoga mitopoetskog svijeta romana i autorove i čitateljeve stvarnosti. Služeći se ulogom autorskog pripovjedača, Stanzel kaže da “autor dramatiizira svoju pripovjedačku funkciju i daje joj fiktivni karakter” (Štancl 1987: 34). Međutim, kod Hodrove nismo sigurni kojem točno svijetu pripada glas koji pripovijeda roman. To je glas obaju svjetova. Pisanje je potraga za smislom svekolike egzistencije, dok glas u tom pisanju traži vlastitu svrsishodnost i opravdanost.

Hrvatskom jeziku prilagodila
Dijana ČURKOVIĆ

LITERATURA

- Barthes, Roland 1999. “Smrt autora”, u: Miroslav Bekker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 197–201.
- Götz, Alexander 2001. “Obrazy z hlubiny času: Vzpomínka a autostylizace jako prostředky poetizace”, u: *Česká literatura*, vol. 49, no. 4, str. 368–386.
- Foucault, Michel 1994. *Diskurs, autor, genealogie*, Prag: Svoboda.
- Fuko, Mišel 2012. *Poredak diskursa*. Loznica: Karpos.
- Haman, Aleš 1991. “Subjekt ve filosofii a umění moderní doby”, u: *Estetika*, vol. 28, no. 1, str. 129–137.
- Haman, Aleš 2001. “Ficke a imaginace v prózách devadesátých let”, u: *Tvar*, vol. 12, no. 17, str. 6–7.
- Hodrová, Daniela 1989. “Pohyb a identita románu”, u: Hodrová Daniela, *Hledání románu*, Prag: Československý spisovatel, str. 5–13.
- Hodrová, Daniela 1989a. “Sebereflexe ve vývoji románu”, u: Hodrová Daniela, *Hledání románu*, Prag: Československý spisovatel, str. 53–83.
- Hodrová, Daniela 1991. “Postava definice a postava hypotéza”, u: *Estetika*, vol. 28, no. 1, str. 83–106.
- Hodrová, Daniela 1991a. *Kukly*, Prag: Práce.
- Hodrová, Daniela 1992. *Théta*, Prag: Československý spisovatel.
- Hodrová, Daniela 2003. *Komedie*, Prag: Torst.
- Hodrová, Daniela 2006. *Citlivé město*, Prag: Akropolis.
- Hodrová, Daniela 2010. *Vyvolávání*, Prag: Malvern.
- Chvatík, Květoslav 1992. “Dílo Bohumila Hrabala a problém postmoderny”, u: Chvatík Květoslav, *Melancholie a vzdor*, Prag: Československý spisovatel, str. 204–213.
- Jankovič, Milan 2003. “Literární dílo jako trvající spor dvou diskurzů”, u: *Česká literatura*, vol. 51, no. 5, str. 562–569.
- Jankovič, Milan 2007. “Vyvolávání z nebytí v Komedii Daniely Hodrové”, u: *Česká literatura*, vol. 55, no. 1, str. 1–24.
- Koten, Jiří 2016. “Román jako dialog”, u: Alice Jedličková, Stanislava Fedrová (ur.), *Vyvolávání točitých vět*, Prag: Ústav pro českou literaturu AV ČR, str. 73–81.
- Krupová, Pavlína, 2005. “Daniela Hodrová: Théta” (1992; in Trýznivé město, 1999), u: *Česká literatura*, vol. 53, no. 3, str. 395–406.
- Machala, Lubomír 2008. “Próza”, u: Petr Hruška, Lubomír Machala, Libor Vodička i Jiří Zizler (ur.), *V souřadnicích volnosti*, Prag: Nakladatelství Academia.
- Mukařovský, Jan 1971. “Problémy estetické hodnoty”, u: Mukařovský Jan, *Cestami poetiky a estetiky*, Prag: Československý spisovatel, str. 11–34.
- Mukařovský, Jan 1971a. “Problémy individua v umění”, u: Mukařovský Jan, *Cestami poetiky a estetiky*, Prag: Československý spisovatel, str. 49–84.
- Mukařovský, Jan 1971b. “Umělcová osobnost v zrcadle díla”, u: Mukařovský Jan, *Cestami poetiky a estetiky*, Prag: Československý spisovatel, str. 145–155.
- Petříček, Miroslav 2004. “Hranice a limity textu”, u: *Česká literatura*, vol. 52, no. 4, str. 528–539.
- Rosum-Guijon, Fransoaz van 1972. “Problem stanovišta ili perspektive”, u: *Treći program*, no. 15, str. 177–207.
- Štancl, Franc 1987. *Tipične forme romana*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Zizler, Jiří 2008. “Otevřená dekada”, u: Petr Hruška, Lubomír Machala, Libor Vodička i Jiří Zizler (ur.), *V souřadnicích volnosti*, Prag: Nakladatelství Academia.

SUMMARY

AUTOSTYLIZATION AS A LITERARY DEVICE IN THE POETICS OF DANIELA HODROVÁ'S FICTION

The essay points out the specific narration in Daniela Hodrová's fiction that relates to autostylization. The author's personal and biographical self-reflexive information in her various novels are seen as part of the postmodernist strategy of creating fictional prose. The autostylization technique refers to the author's self-identification with characters in a novel, narrator's vague identity, narration in *Ich*-form with a narrator's voice that doesn't entirely belong neither to the world of a novel, nor to the world of the

reader, but coexists in both worlds simultaneously. The study also considers the role and the function of a subject in literary narrative underlining the views of Jan Mukařovský about the fact that literary work should consider only aesthetical function and be understood as a sign, disregarding the author's personality. The inquiry about autostylization operates with Hodrová's ideas and theories concerning the definition of a character-hypothesis, text-weaving and text-web, and focusing on variable aspects of narrator's role as well as the reader's response in co-creating both content and the meaning of literary work.

Key words: Daniela Hodrová, autostylization, self-reflexive fiction, narration, Czech literature