
DOI: <https://doi.org/10.47960/2303-7431.26.2021.82>

UDK: 821.111(73)-31.09 Vonnegut K. Jr.

Izvorni znanstveni članak

Primljeno: 5. X. 2021.

Prihvaćeno: 5. XII. 2021.

LOVORKA GRUIĆ GRMUŠA
Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet
lovorka.gruic.grmusa@ffri.uniri.hr

KARNEVAL INTERTEKSTUALNOSTI: *TIMEQUAKE* KURTA VONNEGUTA

Sažetak

Rad istražuje Vonnegutovo hibridno žanrovsko štivo *Timequake* (1997) kao poprište karnevala intertekstualnosti koje svojim vrtlogom višeglasja i poveznicama s drugim tekstovima i filmom tvori nove spoznaje i vrijednosti. U konceptualno-teorijskome smislu analiza se temelji na postavkama Julije Kristeve o intertekstualnosti, produktivnosti i otvorenosti teksta (Kristeva, 1980) te na Bahtinovoј teoriji karnevala, dijalogizma i polifonije, čije međudjelovanje uobličuje cjelinu podložnu vječitoj metamorfozi u kojoj sukobljeni glasovi različitih svjetonazora vode ravnopravan dijalog (Bakhtin, 1984). Tematiziranjem dinamična protoka komičnih i dramatičnih rekontekstualizacija, prisutna u dijaloškome međudjelovanju ovoga i drugih tekstova i medija, dolaze do izražaja njihovo usložnjeno uspostavljanje, preobrazba smisla kao i pomjerenost te karnevalizacija kojoj pridonose diskurzivna vrludanja između referencijalna i autoreferencijalna, između fikcije i faksije.

Ključne riječi: intertekstualnost; karnevalizacija; dijalogizam; Kurt Vonnegut; Mikhail Bakhtin; Julia Kristeva

Uvod

Kurt Vonnegut, američki pisac, čije je originalno, hibridno štivo postmodernističkoga tipa te pristupačna i jednostavna jezika polučilo širok recepcijski krug čitatelja (osobito njegovi romani), kako u SAD-u tako i u svijetu, obilato se koristio aluzijama i reminiscencijama na druge autore i njihova djela (uključujući i film), kao i rekontekstualizacijom tuđih i vlastitih tekstova i likova te preuzimanjem naslova i dijelova proteksta, što čini njegovu prozu osobito dijalogičnom, punom implicitnih i eksplicitnih intertekstualnih postupaka. Prema Oraić-Tolić implicitna intertekstualnost vezana je za aludiranje na nekoga autora i/ili izvornik/protekst i resemantizaciju istoga, dok se eksplicitna odnosi na citiranje dijelova drugih tekstova (Oraić-Tolić, 1990, 13-14). Vonnegut je koristio oba postupka, zbog čega njegov opus obiluje višeglasjem, neprikosnovenom dijalogičnošću karnevalesknoga tipa, koja upućuje na kreaciju uvijek nova značenja. Ova dinamika intertekstualnih upada osobito je istaknuta u njegovu posljednjem djelu *Timequake* (1997), rukopisu prožetom motivima iz raznih tekstova, u kojemu žanrovska neopredijeljenost te protok crnohumornih, dramatičnih, grotesknih i nadnaravnih elemenata pridonose pomjerenoj, karnevalesknoj atmosferi, u kojoj dolaze do izražaja diskurzivna vrludanja između referencijalna i autoreferencijalna, fikcije i faksije.

Iako je fenomen interakcije između tekstova star koliko i kultura i književna povijest (Oraić-Tolić, 1990, 5; Juvan, 2008, 2), intertekstualnost je kao pojam u književnoj teoriji uspostavila Julia Kristeva šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća, opisavši ga suodnosom između teksta i drugih tekstova koje evocira, upija i preobražava (Kristeva, 1980, 66), a naglašava njihovu isprepletenost te prožetost i zavisnost značenja („Intertekstualnost“, 2021). Kristeva se usredotočila na *produktivnost* teksta te ga zahvatila kao polazište i mjesto transformacije raznih tekstova, u kojemu se „križa i međusobno neutralizira mnogo iskaza koji potječu iz drugih tekstova“ (Kristeva, 1980, 36; Biti, 2000, 224). Time se izravno nadovezala na Bahtinov metalingvistički dijalogizam, čija je premisa da je riječ sjecište ili mjesto interakcije dvaju iskaza, presjecište sukobljenih

društvenih glasova – riječ koja se jednim krajem oslanja na govornika, a drugim na sugovornika – upućujući na dijalogičnost jezika i nedovršivost dijaloga (Bahtin, 1980, 94-95). Ovo je osobito važno u kontekstu *Timequakea* zato što tekst odiše intertekstualnošću, nedovršivošću i polifonijom Bahtinove karnevalizacije, a zamjetna je i upadljiva dinamika dijalogičnosti kroz alteritet između raznih pošiljatelja i primatelja te prošlosti i sadašnjosti, kao i različitih kultura.

Svrha je ovoga rada, dakle, pokazati odnos Vonnegutova teksta prema raznim predlošcima i citatima preuzetim iz drugih tekstova i izvora te analizom intertekstualnih postupaka i aluzija na druga književna djela, autore i filmove rasvijetliti njihovu funkciju u realizaciji *Timequakea*. Metodološka okosnica studije nalazi svoje uporište u teorijskim postavkama Julije Kristeve o produktivnosti, pluralnosti i otvorenosti teksta te u Bahtinovu ustrojstvo karnevaleske nedijalogičnosti, u kojemu dolazi do izražaja kornukopijsko višeglasje te prihvaćanje i pomirba suprotnih gledišta, čime se opetuje nastanak uvijek novih značenja, odnosno „beskrajna nedovršenost“ teksta (Bakhtin, 1984, 256). Povezujući i propitkujući ove teorije kroz prizmu mnoštva intertekstualnih referenci i aluzija na druge autore i iskaze u *Timequakeu*, dolazi se do zaključka da Vonnegutovi intertekstualni i interdiskurzivni postupci, parafraza te premrežavanje i izvrtanje rekontekstualizacija pridonose vječitoj metamorfozi i otvorenosti teksta, čija karnevalesknost polučuje „oživljavanje i obnavljanje svijeta“ (Bakhtin, 1984, 7).

Zbog istaknute polifonije te iznimno velika broja uspostavljanja veza s drugim tekstovima, autorima i medijima, rad ne zahvaća analizu sveukupna intertekstualnog repertoara *Timequakea* jer bi takvo istraživanje zahtijevalo znatno veću količinu prostora. Izabrane su poveznice i resemantizacije koje ocrtavaju temeljna obilježja i spoznaje proizašle iz interpretacije Vonnegutovih intertekstualnih postupaka. Ovim rekonstrukcijama ilustrirane su osnovne vrijednosti koje nastaju u dijalogu *Timequakea* s kulturnim nasljeđem te drugim tekstovima, predlošcima, diskursima i kulturama utkanima u fabularnu mrežu tematsko-motivskih sklopova djela, koje su često u službi generacijskoga poimanja zbilje i/li ocrtavaju ideološke pozicije Vonneguta.

Kroz autobiografske vinjete te fragmentarno fabularno tkivo na rubu urušavanja, ukomponirane s obiljem usloženjenih intertekstualnih motiva, zrcale se tematske okosnice djela kao što su autorovo propitkivanje (vlastita) stvaralaštva, odnosno nemoći pripovijedanja, demijurška igra tvorca i nemoć subjekata zapletenih u relativističku konstrukciju višestrukih stvarnosti, koji su dijelom šire slike problematiziranja povijesti, zbilje i znanosti. Pripovjedna potka u vidu anomalije svemira zbog koje likovi ponovno proživljavaju identične nedaće kroz čitavo desetljeće omogućuje autoru prikaz nemoći izražavanja i djelovanja u suvremenome društvu apsolutne predaje pojedinca, u kojemu eskalira modus tržišne ekonomije, dok se urušavaju komunalne vrijednosti i dokida kreativan rad, a u pozadini kojih Vonnegut propagira jedno humanije društvo sačinjeno od višegeneracijskih zajednica, uronjeno u cikličko mitsko vrijeme koje ovjekovječuje život. U ovu svrhu Vonnegutu su poslužile mnogostruke poveznice s povijesnim velikanima kao što su Lincoln i Newton te Nietzsche, kao i s čitavim dijapazonom književnika i dramatičara, među kojima se osobito ističu metaforičke rekontekstualizacije Coleridgeova utopijskog Xanadua, Nietzscheove *amorfat*i kao i Fellinijeva poimanja prisustva „čitava svijeta“ (Fellini, 1963), u kojima karnevalesknost višeglasja velikih, idejno srodnih zajednica dolazi do izražaja, uz prihvaćanje sudbine, pomirbu suprotnosti, subjektivna i objektivna, individualna i *općega* te rađanja i umiranja kao prirodna procesa.

Repetitivnost kao zrcalo intertekstualnosti

Vonnegut već od prologa gotovo na svakoj stranici djela aludira na razne povijesne ličnosti, kazališne predstave i autore, kao što su Ernest Hemingway (xi; 42; 69; 81; 183), Mark Twain (1; 78), Isus Krist (2), Henry David Thoreau (2; 82), Abraham Lincoln (3; 194; 201-203), Leo Seren (4), Andrei Sakharov (5), Günter Grass (11), J. D. Salinger (15), Isaac Newton (91; 104-105), Thornton Wilder (20; 130), Tennessee Williams (21; 133; 158), Sigmund Freud (83), Noam Chomsky (89) itd. Citati ovih velikana za njega postaju „emotivne i etičke znamenitosti“ (22) kojima

rekontekstualizira svoje djelo, gdje različiti diskursi koji se naslanjaju na spomenuti dijalogizam dodatno estetiziraju i čine kompleksnim hibridno žanrovsko tkivo ovoga teksta. Istovremeno, Vonnegut ističe da je mnoštvo poveznica vezano za sadržaje koje je konzumirala njegova generacija – „članovi pozorne kongregacije“ – čitajući i gledajući ekranizacije istih kazališnih komada i slušajući iste emisije jer „za ranih dana televizije“ nije bilo mnogo izbora (22).

Timequake stoga tvori jedinstveno metafizičko štivo sačinjeno od mnoštva citata, izvedenica i aluzija na druge tekstove i autore te u brojnim dionicama nalikuje pastišu minijaturnih oda posvećenih crticama iz intimna ili svjetovna života ljudi kojima se autor više ili manje divio, često posežući za mitološkim usporedbama ili, pak, polučujući komičan učinak, da bi se već u sljedećemu paragrafu posvetio nečemu sasvim drugomu. Ovi često nepovezani i mlitavo zaokruženi ulomci popraćeni su još labavijom fabulom na razini fiksijske priče jer se ne događa ništa osobito, gotovo da i nema zapleta. Štoviše, radnja se vrti u krug uz monotoni ritam bez klimaksa gdje autor opetovano ponavlja priču o „vremenskome potresu“ koji je vratio vrijeme deset godina unatrag, od 13. veljače 2001. u 17. veljače 1991. godine (xiii), dok vremenski okvir sredine veljače (slučajno ili ne) koincidira sa *luperkalijama* – drevnim rimskim vjerskim svetkovinama koje su se po tradiciji održavale sredinom veljače, a čija je svrha bila duhovno „očistiti“ grad i donijeti mu plodnost i zdravlje (Benc Bošković i Lozica, 1990, 13); jednom od pretkršćanskih praksi koje Bahtin naziva „folklornim svečanostima karnevaleskog tipa“ (Bakhtin, 1984, 4). Bahtin tradiciju karnevala prepoznaje i u obrednim svetkovinama srednjega vijeka i renesanse, u manifestaciji prazničkoga raspoloženja te u književnim djelima koja obiluju humorom, kao i u slobodnu uličnom govoru, čime Vonnegutovo djelo obiluje.

Cirkularnost priče te monoton ritam repetitivnosti i besmisla djelomično odražavaju autorov zamor, s obzirom na to da lamentira o poznim godinama u koje je zašao te umoru i pomanjkanju inspiracije, kao i o cikličkome, beskonačnome opetovanju svijeta bez nekoga očiglednog cilja, što se zrcali kroz njegove likove koji prisilno ponovno proživljavaju „svoje pogreške, životne nedaće i isprazne pobjede“ (99). Oni su

„robovi“ svoje već proživljene prošlosti (97). Vonnegut pokušava zaliječiti „spisateljsku blokadu“ (40) dok se gotovo čitavo desetljeće trudi uobličiti ovaj „besmisleni roman“ (xi). Malodušje koje iskazuje zbog po-manjkanja originalnosti i nadahnuća svakako je uvjetovano i osjećajem da je sve već rečeno ponovljivošću jezika, dok on i njegovi likovi „oplakuju Američku *elokvenciju*“ (204), što se odražava i na razini teksta kao interteksta jer je „bilo koji tekst novo platno prošlih citata“ (Barthes u Beker, 1988, 12). Tako Vonnegut navodi da se osjeća kao kitolovci Hermana Melvillea koji više nisu bili voljni govoriti jer „su rekli apsolutno sve što su imali za reći“ (80).

Ova praksa uspostavljanja veza s drugim tekstovima zamjetna je i u ranijim Vonnegutovim djelima te je stoga jednom od prepoznatljivih značajki njegove autorske poetike. Ipak, *Timequake* zadire u druge tekstone i aludira na mnoštvo autora gotovo na svakoj stranici, ponekad bez jasne povezanosti, nekoherentnim upadicama iz kojih je teško iščitati smisao autorove intencije i novi sloj značenja koje crtica iz predloška zadobiva u odnosu s novim tekstom. Ova često ironizirana preuzimanja miješaju se s ostalim intertekstualnim referencama koje autor smisleno iščitava, parafrazira i stapa u svojem ideologemu te tako djelo postaje poprištem karnevala intertekstualnosti, spoznajnim oruđem permutacije i transformacije drugih tekstova i iskaza.

Već prvu rečenicu prologa autor posvećuje jednomu od svojih uzora, Ernestu Hemingwayu, upustivši se u intertekstualni dijalog s njegova dva teksta i recepcijom istih. O djelu *Starac i more* navodi kako mu je iskusni ribar, kojega je pitao za mišljenje o ovoj odužoj pripovijetci, rekao da je junak priče idiot jer je trebao ribu isfiletirati i spremiti najbolje dijelove mesa u čamac, a ostatak lešine ostaviti morskim psima (xi). Izbor je predloška znakovit jer Vonnegut nagađa kako bi „morski psi“ u pripovijetci mogli biti metafora za „kritičare kojima se nije osobito svidio“ Hemingwayev prijašnji roman *Accross the River and in to the Trees* (xi), a naslućuje da će se dogoditi isto i *Timequakeu* koji naziva „nezahvalnom“ i „smrdljivom ribom“ (xii). Povezujući ovo štivo s dva Hemingwayeva teksta, kritičkim osvrtima te ribarovim savjetom o filetiranju i odbacivanju loših dijelova ribe/teksta, što u konačnici autor

i primjenjuje, kreirajući „riblji paprikaš sačinjen od najboljih dijelova [štiva], pomiješanih s razmišljanjima i iskustvima proteklih sedam mjeseci“ (xii), uspostavlja se nekoliko razina intertekstualnosti. Međutim, sve poveznice upućuju na Vonnegutove izgubljene iluzije zbog mnoštva negativnih, a povremeno i uvredljivih kritika koje je primio na račun poprilična broja svojih romana (vidi Shields, 2011, 330, 333; Hume, 1994, 242), te strah da bi se književno-kritički establišment mogao obrušiti i na ovaj rukopis, što se u konačnici i dogodilo (vidi Shields, 2011, 399, 413).

Umjesto bogolikoga, samosvjesna autora zatičemo pisca koji (auto) ironično tematizira pisanje i stvaralački proces, debatirajući o manjkavostima romana koji nalikuje *paprikašu* te „nije vrijedan publikacije“ (39). Kako napominje Jerome Klinkowitz, doajen Vonnegutova stvaralaštva, i u ovome djelu Vonnegut spontano „improvizira sa onime što ima“ nižući vinjete iz osobnoga života (Klinkowitz, 2004, 164), fragmente manjkave fabule te autoreferencijalne, metatekstualne i intertekstualne komentare kojima zagovara relativističku konstrukciju višestrukih stvarnosti, skrećući pozornost na datosti postmodernističkoga diskursa u kojemu je svaka priča jezični konstrukt i artificijelna tvorevina (vidi McHale, 1992; Barthes u Beker, 1999, 197-202; Waugh, 1984, 7). Dakle, repetitivnost, intertekstualnost i antiklimaks nisu samo odraz autorova zamora, nego su istovremeno i u službi Vonnegutove ciljane strategije.

Karnevalizacija: Kilgore Trout između Nietzscheove *amorfat* i Coleridgeova utopijskog Xanadua

Arhitektonika višeglasja proizlazi mahom od intertekstualnih upadica, autora i autorova prisjećanja na iskaze bliskih mu ljudi, kao i Kilgorea Trouta, fiktivna pisca znanstvene fantastike i Vonnegutova dugogodišnjeg „alter ega“ (xiii), lika koji *intertekstualno* šeće kroz mnoštvo Vonnegutovih romana (*God Bless You, Mr Rosewater*, 1965; *Slaughterhouse – Five*, 1991; *Breakfast of Champions*, 1991; *Zatvorska ptičica*, 1981). Osmišljeni kao dvodimenzionalne skice, junaci *Timequakea* su bez psihološke dubine, „prvenstveno *karikature*, a ne likovi“ (63), što

podupire karnevalesknost djela, ali ukazuje i na nemoć subjekata. Kako je „iznenadni rascjep u prostorno-vremenskom kontinuumu“ prisilio sve ljude da čine upravo ono što i prošlo desetljeće, „u dobru i zlu po drugi put [...], minutu za minutom, sat za satom, godinu za godinom“ (xii-xiii), razvidno je da Vonnegut i u ovome djelu tematizira „socio-lošku, psihološku, pa čak i kozmološku determiniranost“ likova, autora i svijeta općenito (Pettersson, 1994, 141). Ipak, za razliku od prijašnjih romana, zamjetno je Vonnegutovo mirenje sa životnim nepravdama i besmisлом, „sa svim njegovim bolima, strahotama, hirovima i gubitcima“ (Morse, 2003, 6), koje pokušava ublažiti smijehom i prepuštanjem usudu, kao što je Trout „radosno tužan“ (199), jasno aludirajući na dionizijsku afektivnost i Nietzscheovu filozofiju.

Intertekstualne poveznice s Nietzscheovom *amor fati* više su nego očigledne jer se Vonnegut i u ovome djelu referira na neka od velikanovih uvjerenja (74), zagovarajući ljubav prema usudu, gdje se nihilizam vječitoga vraćanja istoga i beznačajnosti života kanalizira kroz prihvaćanje i afirmaciju životnoga ciklusa te prepuštanje dionizijskomu nagonu (vidi Nietzsche, 2010). Protkana kroz čitav tekst u vidu crnohumornih šala kojima se autor nosi s determiniranosti i tragikomičnosti ljudskoga postojanja te kroz *Ting-a-ling* (49-51; 54; 63; 76; 137; 148; 162; 196; 212-214) – poštapalicu koja se u romanu koristi do zasićenja kao iskaz vrtnje bez izlaza – parafraza Nietzscheove *tragičke radosti* ključan je motiv na dionizijskome slavlju u Xanaduu gdje smijeh i veselje polučuju emocionalnu katarzu, zamjenjujući tugu radošću. Ovaj spoj nezamisliva, razvidan i u Bahtinovoј karnevalizaciji kao oslobodilačkoј funkciji gdje su svi subjekti izjednačeni i mire se sukobljene strane, prisutan je u insceniranome kazališnom komadu u *Timequakeu*, gdje povijesnoga Abrahama Lincolna igra fiktivni nasljednik njegova ubojice (201). Vonnegut je u potpunosti preuzeo Lincolnov posljednji govor iz drame *Abe Lincoln in Illinois* Roberta Sherwooda, gdje Lincoln prilikom povijesnoga pozdrava sugrađanima Springfielda vapi za ujedinjenjem Unije u kojoj svi „pronalaze slobodu u bratstvu života“ (Sherwood, 1939, 84; Vonnegut, 1997, 202).

No, prije nego što stignu u utopijsku koloniju bratstva i „utočište književnika“ (27), Xanadu, neposredno nakon prestanka *dejavua* (92), repetitivne dekade, obamrli subjekti naučeni živjeti „na automatskome pilotu“ (46) zaboravili su kako uspostaviti aktivnu društveno-povijesnu ulogu. Zatečeni na raznim poslovima mehaničkoga tipa previdjeli su da moraju upravljati strojevima i vozilima, zbog čega dolazi do nesreća i pogibelji te je „proglašeno izvanredno stanje u New Yorku“ (181). U tome trenutku dolazi do izražaja Kilgore Trout, dobro poznat lik iz Vonnegutovih prijašnjih romana, „domišljat poput Oscara Wildea“ (212), koji, da bi ironija bila izraženija, u karnevalesknome štihi, nalikujući pohabanoj starijoj beskućnici (54, 66, 77), *spašava* svijet od „apatije“ (99, 189), uzvikujući: „Probudi se!“ (155) i „Slobodna volja!“ (124). Trautovo intertekstualno pojavljivanje uvijek je vezano za njegove idiosinkratične znanstveno-fantastične priče te iskusni čitatelj Vonnegutovih romana zna da će kada Trout stupa na scenu biti riječi o nesvakidašnjim i tragikomičnim dogodovštinama začinjnim njegovim bizarnim junacima i fabulama, koje su u službi pouke. Tako je Troutovo štivo i u ranijim romanima utjecalo na likove: Billyja u romanu *Slaughterhouse-Five*, Rosewatera u djelu *God Bless You Mr. Rosewater* i Dwayne Hooveru u romanu *Breakfast of Champions*.

U *Timequakeu* je Kilgore, kao i njegov tvorac Vonnegut, ostario te je uz to prikazan kao skitnica koji pohranjuje svoje znanstveno-fantastične priče u košaru za otpatke, komunicirajući s istom dok zamišlja da razgovara s uvažanim urednikom (53-4). Odjeven je u neobičnu opravu s „tri sloja termalnog donjeg rublja“, sandale i „maramu skrojenu od dekice za kolijevku na crvene balone i plave medvjediće“ (53) te, dok govori, provjerava „palcem da mu gornja dentalna navlaka ne ispadne“ (214; 24). Ovako zakrabuljen izgovara besmislene riječi kao što su „bo-op-a-doop, dingle-dangle, artsy-fartsy, wah, wah“ (99), kako bi dokazao mogućnosti slobodne volje – ono što je svima bilo uskraćeno za vrijeme reprize – scene koja asocira na poklade, zvončarsku tradiciju i karnevalizaciju. Tako je tragikomični Trout postao središnjom figurom nakon prestanka *paralize* slobodne volje jer je učinio sve „da spasi život na Zemlji“ (170), zapravo samo ponavljajući „mantru“ poznatu kao

„Kilgoreovo vjerovanje“, koja glasi: „Bio si bolestan, ali sada si opet dobro i imamo posla koji treba obaviti“ (169). Isprva ga beskućnici i zaštitari skloništa za beskućnike u kojemu boravi doživljuju herojem, a onda se njegova poruka emitira diljem zemlje i svijeta te i ostali likovi uživaju u njegovim šalama, slušaju njegove priče, smatraju se njegovim „evanđelistima“ (170) i „njegovom *obitelji*“ (212). Ove scene lika-karikature koji postaje ideološkim vođom nacije neodoljivo podsjećaju na maškaranu uzus Grada Rijeke prilikom kojega gradonačelnik predaje ključeve Grada *meštru* karnevala na početku sezone maškara u siječnju. Tako je *meštar* Trout u ovim „kriznim, odnosno prijelomnim trenucima u životu prirode, društva i čovjeka“, uz rušenje svih postojećih normi, poveo istomišljenike ka katarzi, oslobođenju i obnovi u vidu karnevalizacije i izjednačenja svih ljudi te umjetnosti i života (Bakhtin, 1984, 9; 7).

Osim atmosferske karnevaleskosti i višeglasja, autor slikovito uprizoruje Bahtinovo viđenje karnevala kao utopijskoga carstva slobode, ravnopravnosti i izobilja na dionizijskome slavlju u Xanadu, gdje se brišu granice između „visokog i niskog, ozbiljnog i smiješnog, umjetnosti i života, povučene u službenoj ozbiljnoj kulturi“ (Karnevalesknost, 2021). Xanadu je izravna intertekstualna poveznica s Coleridgeovom pjesmom *Kublaj Kan, što zahtijeva ponešto kompetentnijega* čitatelja koji raspolaže jednakim čitateljskim iskustvom kao i sam Vonnegut, osobito zbog toga što je i sama pjesma nedovršena, obilježena fragmentarnim pristupom te je, stoga, poprilično nedokučiva. Vonnegut kroz svoj Xanadu kao magičnu oazu umjetnika, mjesto na kojemu se uprizoruje karneval kao zbivanje „na granici života i umjetnosti“ (Bakhtin, 1984, 7; 8), u afirmativnome tonu resemantizira romantičarsko i Coleridgeovo viđenje svijeta i pjesništva kao povratka prirodi i emocionalizmu, gdje prevladava ljubav prema egzotičnomu kao i revolt protiv znanstvenih metoda i razuma te želja za spajanjem suprotnosti, subjektivna i objektivna, individualna i *općeg*. Ovo *potkrepljuje* i Coleridgeovim citatom „voljne suspenzije nevjerice“ (88), jednom od najcitiranijih fraza britanske književnosti (Tomko, 2007, 241), kojom on pojašnjava usvajanje nevjerojatnih postupaka kao istine u okviru naracije, prihvaćajući fikciju kao zbilju, što Vonnegut preuzima u potpunosti.

U istome tonu Vonnegut se nadovezuje biografskim kuriozitetom iz života Isaaca Newtona, navodeći kako su Newtonovi nadređeni sugerirali velikanu da povremeno zapostavi znanost i posveti se teologiji, „ne zato što su bili priglupi, već da ga podsjetite kako udobna i ohrabrujuća iluzija o religiji može biti“ (105). Ova aluzija na *suspenziju nevjerice* potkrijepljena je Troutovim citatom iz jedne od njegovih priča: „Znanost nikad nikog nije nasmijala. Istina o ljudskoj poziciji je jednostavno užasna“ (105), zbog čega je dobro okrenuti se fikciji i „prihvatiti baljezganje“ (88). Autor je svjesno upotrijebio slabo poznatu crticu iz Newtonove biografije, predložak koji mu je poslužio za izlaganje vlastite ideološke pozicije neprikosnovena ateista. Naime, Vonnegut je u čitavome svom opus zastupao skepsu spram religije.

U ovome djelu poistovjećuje se s Voltaireom, Thomasom Jeffersonom i Benjaminom Franklinom (23-24), navodeći kako „nikad nije bio vjernik jer su [ga] odgojili zanimljivi i moralni ljudi“ (73). Premda je ideološko stajalište neupitno pravo svih ljudi, stigmatizacija ljudi s različitim životnim uvjerenjima, pa tako i religijskim partikularizmima te aluzija da vjernici nisu zanimljivi ili moralni ljudi, ne služi autoru na čast, osobito zbog toga što je Vonnegut bio javna ličnost, aktivno je sudjelovao u političkome životu te zastupao ideju o jednakosti svih ljudi. Pretpostavljam da ovu omašku/opasku u tekstu u kojem svesrdno brani prihvaćanje različitosti možemo pripisati autorovoj dobi, između ostalog i zato što je nešto kasnije izjavio da je „do sada najveći pisac na engleskom jeziku Lancelot Andrewes“ (113), „glavni prevoditelj Biblije King James“ (114).

O brisanju granica između suprotnosti, rušenju normi te suživotu apsolutnih različitosti čitamo ranije u tekstu kada Vonnegut citira Izaiju: „Vuk će prebivati s jagnjetom, ris ležati s kozličem, tele i lavić zajedno će pasti, a djetesče njih će voditi“ (67).¹ Budući da navodi citat iz poglavlja *Biblije* naslovljena *Dolazak pravednoga kralja* (Kaštelan, 1968, 717), čitatelj naslućuje da je Vonnegut aludirao na Trouta kao *djetesče* i *kralja* koji predvodi utopijsko društvo Xanadua. Poveznica je utoliko zanimljivija

¹ Prijevod je iz *Biblije* (1968). Stvarnost, Zagreb, str. 717.

jer je Kilgore nakon dokinuća reprize prvo pridobio beskućnike, „veterane nezaposlenosti u dronjcima“, koji su prvi pohrlili „pretvoriti živuće kipove u korisna živa bića i pomagati unesrećenima“ (170). Buđenjem nezaposlenih koji postaju Troutovi „evanđelisti protiv apatije nakon vremenskog potresa“ (170), Vonnegut je ciljao na početak karnevalskog razdoblja, na izokrenutost koja je u srži univerzalna rušenja normi, a datira još iz srednjega vijeka kada se stroga radna etika kombinirala s razdobljima nerada, odnosno karnevala (Bezinović, 2006). Izokretanje hijerarhije, spajanje suprotnosti i višeglasje u biti su karnevalskog osjećaja svijeta te tako svi sudionici slavja u Xanaduu, bez obzira na svjetonazor, porive i kaotičnu polifoniju, „pripadaju kolektivu, dijelom su tijela kolektiva“ (Bakhtin, 1984, 256) i imaju pravo glasa, čime se, kao i u mnogim drugim romanima (*Slapstick*, 1976; *Galápagos*, 1990; *Moderbradi*, 2004; pa i u *Dead eye Dick*, 1982) Vonnegut prisjeća idilične prošlosti suživota četiriju generacija Vonnegutovih u rodnome mu Indianapolisu.

Kroz umjetničku komunu u Xanaduu istaknuta je Vonnegutova očaranost životom u proširenim obiteljima u vidu idejno bliske, višegeneracijske zajednice gdje pojedinac ne osjeća iskorijenjenost, usamljenost ili stigmatizaciju, nego zajedništvo, poštovanje i toleranciju spram svih članova ove umjetno stvorene obitelji. Poziva se na primjere iz života vlastite obitelji, ali i na dijalogičnost između različitih kultura. Potonji tip intertekstualnosti Gjurgjan je nazvala transpozicijskim „jer sagledava kulturnu dinamiku između metropole (centra) i periferije koja ne redefinira samo periferiju već i centar“ (Gjurgjan, 2008, 85). Naime, Vonnegut se služi reminiscencijama na Chinua Achebea, poznatoga nigerijskog književnika koji piše o tradicionalnim afričkim kulturama kao i sjećanjima na svoj boravak u Nigeriji 1970., kada je upoznao jednoga člana velike etničke zajednice plemena Ibo, koji je uz to bio i novopečeni otac (174). Dijalogičnost nastaje u dodiru s kulturom Sjedinjenih Američkih Država, a kao poticajnu priču iz dnevnoga tiska Vonnegut iznosi vijest o nezrelome adolescentu koji je tresao svoju bebu do smrti jer nije prestajala plakati (173). Navodi da se ova tragedija ne bi dogodila da su živjeli u velikoj obitelji kao što je živjelo pleme Ibo, kao što su živjeli

Vonnegutovi prije Drugoga svjetskog rata i kao što Thornton Wilder prikazuje u svojoj drami *Our Town* (1938), jer bi i otac i dijete bili okruženi rođacima koji bi im pružali pažnju i skrbili o njima (174).

Vonnegut nastavlja s pojašnjenjem da iako je prilikom njegova posjeta Africi u Nigeriji upravo završio građanski rat (1967. – 1970.) te je stanje još uvijek bilo alarmantno i pleme Ibo bilo je izloženo progonima, mladi nigerijski par spremao se na put s bebom kako bi čitava obitelj upoznala prinovu, skrećući pozornost na održavanje tradicije i kulturnoga identiteta. Koristeći izvore iz tradicionalna afričkog društva te predratnoga američkog načina života i modernoga zapadnog društva, Vonnegut ih je instrumentalizirao i preoblikovao u korist svoje ideološke pozicije, odnosno promocije ideje o životu u velikim obiteljima. Hume zaključuje da i u starosti autor razmišlja kako bi „proširena obitelj mogla biti rješenje za našu iskorijenjenu i emocionalno obamrlu egzistenciju“ (Hume, 2000, 261).

Kada je riječ o kulturno-umjetničkome miljeu u Xanaduu, kao srodan pojam nameće se etimologija riječi *communis*, čiji prijevod, primjećuje Bohm, tvori pridjev *zajednički* i upućuje na komunikaciju, nešto širi pojam od dijaloga (Bohm, 2009, 22–23), čime ova zajednica obiluje. I samo je djelo protkano slobodnom igrom diskursa i iznimno velikim brojem intertekstualnih postupaka, gdje razni glasovi stupaju u nedovršiv dijalog, što, kao i u komuni „omogućuje protok značenja u cijeloj skupini, a iz čega može nastati novo razumijevanje“ (Bohm, 2009, 28). Vonnegut tako komentira etimologiju riječi *mazohizam*, *sadizam*, *sadomazohizam* i *kvaka 22*, prisjećajući se dijaloga s južnjačkim piscem gotičkih romana Bordenom Dealom (208–209), što upućuje na to da i najopćenitije poveznice s drugim autorima nikada nisu značenjski ispražnjene. Naime, Deal mu je prilikom razgovora kratko opisao gotički roman kao: „Mlada žena odlazi u staru kuću i tresu joj se gaće od straha“ (208), što dovodi do izravnih intertekstualnih poveznica s Leopoldom von Sacher-Masochom i Marquisom de Sadeom jer se štiva „slavni[h] pervertit[a]“ (209) jasno nadovezuju na viziju o mladoj, ustrašenoj ženi u gotičkome zdanju. Poveznica s Josephom Hellerom i njegovim romanom *Kvaka 22* (2007) nije uspostavljena na temelju tematizacije

psihoseksualnih poremećaja, što autor jasno naznačuje, nego je uobličena na temelju etimologije riječi koje su skovane prema prezimenu ili, u ovome slučaju, naslovu romana.

Nakon ovoga predložka slijedi asocijativan, labavo povezan intertekst kojim Vonnegut ironično resemantizira jedan od Hellerovih intervjua u kojemu, upitan boji li se smrti, slavni autor uspoređuje umiranje s liječenjem korijena zuba. Budući da nije iskusio ove postupke, a poznaje mnogo ljudi koji su *preživjeli* liječenje zubnoga korijena, Heller pretpostavlja da bi i on „izdržao“ oba (209). Zaključivši crticu, Vonnegut se nespretno premješta na sljedeću intertekstualnu referencu, „pomislivši na scenu iz komada Georgea Bernarda Shawa“ (210) *Back to Methuselah* (2011), u kojemu Adam i Eva kazuju Bogu da im se sviđa život koji je *On* kreirao, „ali bi im se još više sviđao kada bi znali da će *završiti* u nekom trenutku“ (210). Oslonivši se na dva izvorna književnopovijesna protoksta, intervju s Hellerom i Shawovu dramu, koja, pak, uključuje i prekršćanski intertekst, Vonnegut humorno i na očuđujuć način rekontekstualizira svoje viđenje smrti. Premda nisu glatko asimilirane, Vonnegutove intertekstualne reference nadovezuju se na *amorfati* i prihvaćanje života upravo onakvim kakav on jest, a za recipijenta koji je upoznat s Vonnegutovim prijašnjim romanima svjedoče i o autorovoj opčinjenosti cikličkim mitskim vremenom. Vonnegut kroz čitav opus naglašava da su rađanje i umiranje dio prirodna procesa te njihovo opetovanje ovjekovječuje i omogućuje život koji se u prirodi ogleda kao beskonačno ponavljanje astronomskoga i vegetacijskoga ciklusa, što podrazumijeva rađanje i umiranje te misterij besmrtnosti života.

Poveznice s Fellinijevim filmom *8 ½* i prisustvo čitavoga svijeta

Besmrtnost se iščitava i kroz prisustvo „doppelgängera“ (205), Vonnegutovih pokojnih rođaka, nastavnika i izdavača (199; 204-5), koje na sijeću zatičemo uz biografije i afirmativne kritičare Vonnegutova djela poput Jeromea Klinkowitza, Marca Leedsa i Petera Reeda (206). Tu su i njegovi agenti, Don Faber (206) i Janet Cosby (212), urednik *Colliera* Knox

Burger te glumci Nick Nolte i Kevin McCarthy (205-6). Kroz mnoštvo fiktivnih i zbiljskih ličnosti te pokojnike koji su na slavlju predstavljeni preko živućih likova-dvojnika, ukomponiranih s aluzijama na poznate književnike, čime autor proširuje intertekstualni repertoar i uspostavlja veze iz prošloga i sadašnjega povijesnog konteksta, osvještava se kolektivno-nesvjesni princip karnevala. Univerzalno rušenje normi zrcali se kroz prisustvo dvojnika pokojnika, omogućujući transcendenciju, ali i kroz načelo jednakosti gdje nema diskriminacije, nego su svi članovi ravnopravni „bez obzira koliko jadan ili lud ili nesposoban ili deformiran“ pojedinac bio (38). Ova vizija prazničnoga života, višeglasja i brisanja granica između suprotnosti opetuje Bahtinovo karnevalesko nasljeđe i obilježava „oživljavanje i obnavljanje svijeta“ (Bakhtin, 1984, 7). Osim toga, heterogeno slavlje u Xanaduu izravna je rekontekstualizacija Fellinijeva filma *8 ½* (1963), jer mnoštvo čeljadi na sijelu, libertinstvo te Troutove urnebesne šale podsjećaju Vonneguta na zadnju scenu iz filma u kojemu sudjeluje „čitav svijet, ako ne osobno, onda predstavljen dvojnicima“ (199).

Fellinijevo remek-djelo poslužilo je autoru kao predložak za razradu nekoliko tematskih i motivskih slojeva. Kao što je *8 ½* metafilm, tako je *Timequake* metafikcija, oba se bave medijem kojim se služe, odnosno tematiziraju stvaralački proces u čijemu su središtu postupak nastajanja djela i lik autora. Uradci su u cijelosti protkani autoreferencijalnim komentarima kojima tematiziraju i propitkuju stvaralačke metode koje postaju predmetom naracije. Stoga su autorefleksivnost, autoironija i demijurška igra kojom Fellini zahvaća svoje stvaralaštvo te komentira i korigira svoj uradak, osvještavajući vlastite slabosti, ključni motivi koje Vonnegut preuzima od redatelja, a dijelom su šire slike problematiziranja zbilje, povijesti, istine i znanosti, čime se autori postavljaju polemički prema tradiciji. Zasićenost Fellinijeva filma i Vonnegutova teksta ironičnom, grotesknom i ludističkom autoreferencijalnosti čine da ova djela djeluju poput nekoga imaginarnog hiperteksta u kojemu sudjeluje *čitav svijet*, pa tako i čitatelj.

Intertekstualne poveznice opipljive su i na razini žanra. Oba djela prvenstveno su mozaici isповijesti autora, nalik autobiografskomu

pastišu, napućena mnoštvom glasova i konstruirana od raznoraznih isječaka, nepovezanih priča te fragmentarnih sjećanja i misli kojima autori uprizoruju karnevalizaciju zbilje. Glavni lik filma Guido slavni je redatelj, obuzet surealnim snovima, evokacijom prošlosti i vizijama o budućnosti (koje ponekad nisu jasno razgraničene), oko kojega vrve likovi koji traže smjernice, pojašnjenja ili jednostavno pažnju, što tvori kolaž epizoda prikazanih kao snimke filma unutar filma. Vonnegut, pak, kao da piše roman o pisanju romana, sastavljen od kolopleta različitih naracija, gdje se isprepliću autobiografske crtice, mnoštvo Troutovih priča, intertekstualnih referenci i dijelovi proteksta koje je Vonnegut nazvao *Timequake One* (xii), dok autor raspravlja o nastanku i stagnaciji priče te ostalim problemima vezanima za pisanje ovoga djela. Razumljivo je, stoga, zašto Klinkowitz poima *Timequake* „autobiografijom jednog romana“, odnosno „zapisom“ složena procesa „nastanka jednog rada, a ne kao gotov rad“, svrstavši ga tako u metodološki progresivnu, metafikcijsku prozu pripovijesti o pisanju pripovijesti (Klinkowitz, 2004, 152).

Za razliku od *8 ½* koji istančanim i kompleksnim suodnosom Guido-
vih sjećanja i snova umnogome aludira na Freuda, Junga i psihoanalizu, dok istovremeno kritizira snobovski filmski milje, mozaik Vonnegutovih intertekstualnih postupaka mahom se oslanja na citate i aluzije na književnike: Eugenea O’Neilla, Sinclaira Lewisa, Johna Steinbecka (27) etc; znanstvenike: Charlesa Wilsona (184-5), Alberta Einsteina (215), Isaaca Newtona (91; 104-105); političare: Martina Luthera Kinga (3), Abrahama Lincolna (184), Adolfa Hitlera (69), Eugenea Debsa (122); povjesničare: Arnolda Toynbeeja (110); filozofe: Bertranda Russela (28); filmove (188; 191; 199); *Bibliju* (24-26; 113-114) i grčku mitologiju: Prometeja (168), Pandora (176). Diskurzivno vrludanje prisutno je u Fellinijevu izvorniku, ali je još izraženije u Vonnegutovu tekstu koji pre naglašava prodiranje različitih diskursa i nediskursivnih praksi u prostor teksta, balansirajući između referencijalna i autoreferencijalna.

Srodnost između Fellinijeva predloška i Vonnegutova djela jest i u habitatima prikazanim kao oaze u kojima se glavni likovi i njihove napaćene duše liječe. Guido provodi vrijeme u termama pokušavajući zaliječiti stvaralačku krizu koja je uslijedila nakon njegova posljednjeg,

iznimno uspješna filma. Trout nalazi utjehu u Xanaduu na Rhode Islandu (181), komuni umjetnika i metaforičkome ishodištu mitologizacije vezane za Vonnegutovu viziju o zajedničkome životu u većim zajednicama. Vonnegut je komentare o stvaralaštvu podijelio između sebe i svoga *alter ega* Trouta, gdje se autor žali na pomanjkanje inspiracije, dok je Trout, premda skitnica već 25 godina, „najplodonosniji autor kratkih priča“ (45), koji nakon vremenskoga potresa postaje „tako popularan“ i sretan (212) u Xanaduu, gdje „pronalazi slobodu u bratstvu života“ (202). Oba uratka prikazuju iskupljenje *čitavoga svijeta* svojim parodijsko-epifanijskim završnicama.

Mreža intertekstualnih odrednica uočljiva je i u brisanju granica između fikcije i zbilje, sna i jave, koje Vonnegut, osim tematski, preoblikuje i kroz stilsku neujednačenost, žanrovska prekoračenja, mješavinu narativnih tehnika te višeglasje, opetujući Fellinijevu (i Bahtinovu) karnevalesknu tradiciju u kojoj se mire sukobljene snage i krše zabrane. Prepoznatljiv citat preuzet od Fellinija, gdje je već više puta spomenuto prisustvo *čitavoga svijeta* (199) na kraju filma gdje gomila mahom grotesknih i ekscentričnih likova, u maniri putujućih kazališno-cirkuskih grupa, djeluje potpuno nesputano u kolektivnoj paradi apsolutne slobode. Premda je izostavio Fellinijeve onirične poetske slike, Vonnegut je na kraju *Timequakea*, u kulturno-umjetničkoj komuni Xanadua spojio nemoguće, uprizorivši Sherwoodov kazališni komad *Abe Lincoln in Illinois*, uz ironičnu resemantizaciju teksta jer Abrahama Lincolna igra fiktivni nasljednik Johna Wilkesa Bootha, koji je uz to i Afroamerikanac (201). Da bi krajnosti došle do izražaja, Vonnegut groteskno i karnevalski reinterpreтира priču o mladome glumcu koji je zapamćen po povijesnome ubojstvu predsjednika Lincolna.

Autor prepričava kako je Booth omamio suprugu Lincolnova *fiktivnog* pomoćnika ministra pomorstva, Juliu Pembroke, i napravio joj dijete kojega su nazvali Abraham Lincoln Pembroke, dok se Julia nadala samo poljupcu, što je zatim ironično popratio citatom naslova „*Madame Bovary*“ (196). Vonnegut nastavlja u komičnu tonu kako je Julia strahovala da će dijete imati zašiljene uši kao Booth, što se nije dogodilo sve do četvrtoga koljena kada je Abraham Lincoln Pembroke III. zaveo

služavku afroameričkoga podrijetla te je potplatio i nestao iz njezina života prije rođenja njihova sina Franka Smitha, koji je tamne boje kože, „ima šiljate uši“ i igra Lincolna u Xanaduu (199). Koegzistencija i pomirba suprotnosti čitljiva je i na sijelu nakon predstave, kojemu su nazočile povijesne ličnosti, Vonnegutovi prijatelji i suradnici, zajedno s fiktivnim likovima, autorom i dvojnicima Vonnegutu bliskih pokojnika, čime autor priželjkuje i propagira suživot u lokalnoj zajednici s onima koje „voli i mrzi“ (133).

Dok Fellini suprotstavlja naglašene ekstreme između svjetla i sjene, crna i bijela, Vonnegut unutar intermedijalne intervencije niže nekongruentne dijelove, rascjepkane natuknice komična sadržaja i obilje više ili manje povezana interteksta u diskontinuitetu naracije. Premda kod Vonneguta nema cirkusnih svirača obučenih u klaunovska odijela, Trout se u djelu pojavljuje u grotesknoj odori te neki likovi misle da je žena, što je blisko značenju iz preuzeta predloška jer mu je kao i klaunovima identitet skriven i krabuljnom odjećom i time što se dugi niz godina predstavljao kao „Vincent van Gogh“ (47), a što pridonosi karnevalskoj atmosferi. Trout je ujedno i vođa (*meštar*) skupine koju predvodi u Xanadu, čiji sudionici osjećaju predah prividne slobode i smanjenja društvenih napetosti nakon desetljeća identična prijašnjemu desetljeću, gdje se nakon *paralize* odigrava svojevrsna katarza, podsjećajući na oslobađajući aspekt karnevala.

Kao posljednji motiv Vonnegutove aluzije na film *8 ½* ističe se derivacija sintagme *asa nisi masa* (Fellini, 1963). Fellinijeva *asa nisi masa* izvedenica je od riječi *anima*, što na talijanskome znači *duša* ili *duh*, a sačinjena je dodavanjem slogova *sa* i *si*, po uzoru na talijansku dječju igru „la lingua serpentina“² (Costello, 1981, 3). Gledatelji prvi put čuju frazu u noćnome klubu kada vidovnjaci Maya i Maurice čitaju Guidove misli te kao pojašnjenje slijedi scena iz Guidova ranog djetinjstva kada su ga, zajedno s drugim mališanima, kupale i njegovale brižne žene iz njihova života. Djeca vjeruju da će magičnim riječima *asa nisi masa* nastati čarolija, odnosno da će se oči portreta na zidu pomaknuti. Budući

² Službeni prijevod na hrvatskome jeziku nisam pronašla, najbliži bi bio: *zakučast jezik*.

da je Fellini bio opsjednut Jungom i psihoanalizom, kroz frazu se (kao i kroz čitav film) nazire potraga za samim sobom, vlastitom dušom, autentičnošću i cjelovitošću, samim time što u Jungovoj psihoanalizi *anima* označuje ženske aspekte u muškoj prirodi, spajajući suprotnosti te se tako sučeljavaju Guidove projekcije o ženama iz njegova života s potrebom pročišćenja njegove katoličke duše (*anima*) uz opipljive kontraste između grijeha i spasenja, krivnje i prihvaćanja.

Teško je reći je li upravo sintagma *asa nisi masa* bila Vonnegutu na pameti kada je pisao *Timequake* i skovao *ting-a-ling*, sintagmu koju koristi mnogo puta u različitim kontekstima pa tako i za suprotna značenja. Ipak, znakovito je da je Trout njezino značenje pojasnio na talijanskome jeziku kao *appoggiatura*, podrazumijevajući pod tim „ukrasni ton melodije“ (49), koji u glazbi naznačuje narušavanje ritma te može anticipirati ili nagovijestiti rješenje ili se rješava naknadno, nakon što budu riješeni svi ostali tonovi u akordu. Znakovitost pojma *appoggiatura* je stoga, osim kao slobodnija parafraza filma, usko povezana i s akcentiranjem i suprotnim značenjima sekvence *ting-a-ling* jer remeti ritam, kao što je *asa nisi masa* čarobni niz koji remeti zbilju, gdje oči portreta mogu oživjeti i otkriti skriveno blago. Pojavnost sintagme u tekstu nagovještuje ironiju i karnevalsku oprečnost jer, kao i naknadno dodani glazbeni ukras, podrazumijeva izokretanje. Vonnegut navodi kako je Trout koristio frazu kao pozdrav i kao „Molim’ ili ‘Hvala’“ ili kao „Da’ ili ‘Ne’“ te u drugim prigodama u kojima se značenje uvijek iščitava iz konteksta (49).

Osim navedenih poveznica priča o nastanku sintagme *ting-a-ling* može se protumačiti kao aluzija na Fellinijevu samorefleksiju unutar filma te krizu i oprečnost identiteta koju redatelj osjeća uhvaćen između dvaju svjetova: katoličanstva i Jungove *individuacije* ili samonastanka, odnosno „puta osmišljavanja i formiranja karaktera, a time i stvaranja svjetonazora“ (Jacobi, 2006, 169). Trout pojašnjava Vonnegutu da je *ting-a-ling* nastao kada je Troutov pomahnitali otac umorio njegovu majku i prepričao mu opscenu priču o bjeguncu koji se u potpunosti gol sakrio na gredi visokoga krova nalik „krovu katedrale“ te ga je policajac, zamijenivši njegov skrotum za „zvonca iz kineskih svetišta“, očekujući ugodan ton, opalio palicom po mošnjama, na što je bjegunac uzviknuo

„*Ting-a-ling*, kurvin sine!“ (51). Vonnegutove intertekstualne poveznice, premda teško uočljive, oslanjaju se na Guidovu krizu identiteta (kao npr. oprečnost između Guidova promiskuiteta i želje da se odupre nagonu), koju Vonnegut pretače i resemantizira kao Troutovu podvojenost, ironično naglašavajući kako nalikuje pohabanoj starijoj beskućnici (54, 66, 77). Naime, kako Kilgore zarana gubi majku, što se u psihoanalizi tumači i kao gubitak ženskoga principa, moguće da je urešen kao žena kako bi kompenzirao odsutnost majke. Vonnegut naglašava da je Trout „uhvaćen“ u tragičnoj životnoj priči koju prepričava Vonnegutu „u apartmanu imenovanom u čast samoubojice Ernesta Hemingwaya“ (51), intertekst u kojemu se zrcali i njegova sudbina jer je Vonnegutova majka počinila samoubojstvo.

Oba djela, i Fellinijev izvornik i Vonnegutov intertekst, ukazuju na važnost stvaralačke imaginacije koju Jung, pa onda i Fellini, vezuju za *animu*, „unutarnju sliku ženskoga bića koja je stvarni ideal i vodič duše“ (von Franz, 2007, 120), koja vodi muškarca do spoznaje jastva, put koji je ponekad vrlo bolan. Tek kada muškarac ovlada svojom ženskom stranom, a žena svojim muškim principom, kada osvijeste ono suprotno-spolno u vlastitoj duši, postaju slobodni (Jacobi, 2006, 147). Vonnegutovo preispisivanje *anime*, njezino intertekstualno premrežavanje istaknuto je i kroz posljednju mudrost koju je Trout na domjenku izrekao, da „svijest“ odnosno „duša“ postoji „samo zbog toga što postoje ljudska bića“ te da je moderni fizičari, uz vrijeme i materiju, moraju uvrstiti u svoje kalkulacije (214). I čin karnevalizacije u svome središtu nje-guje cjelinu te pomirbu suprotnosti, omogućujući oslobađajući princip u kojemu dolazi do prihvaćanja, spontanosti, premrežavanja i izvrtanja, što je prisutno i u suodnosu predložka s tekstom jer omogućuje dinamičan protok komičnih i dramatičnih rekontekstualizacija.

Zaključak: „Beskrajna nedovršenost“ i otvorenost teksta

Vonnegutovi intertekstualni postupci – od aluzija i reminiscencija na pojedine književne tekstove, autore i filmove do izravna preuzimanja elemenata iz drugih tekstova te preoblikovanja motiva i tematike

– koriste se do zasićenja u djelu i jasan su pokazatelj pluralnosti i *otvorenosti* teksta. Ovu su otvorenost Julija Kristeva i Umberto Eco istaknuli kao obilježje svakoga teksta koji nije završen proizvod, nego je uvijek otvoren za nove interpretacije, razmjenu informacija i presijecanje s drugim tekstovima (Eco, 1962; Kristeva, 1980), što se nadovezuje na Bahtinovu tradiciju karnevalesknoga u kojoj se pomiruju suprotnosti te ističe cjelina koja, međutim, nije statična, nego je u neprestanoj metamorfozi smrti i obnavljanja, u nedovršivu dijalogu, „beskrajno nedovršena“ (Bakhtin, 1984, 256). Vonnegutov je *Timequake* svojim vrtlogom višeglasja i poveznica s drugim tekstovima, filmovima i sa samim sobom stvorio nove spoznaje i vrijednosti te potaknuo ovu kratku studiju o karnevalu intertekstualnosti u kojoj također dolazi do preobrazbe smisla, zbog čega je prikladno završiti je, kao što je i Vonnegut okončao sijelo, Troutovim pitanjem, *Ting-a-ling?* (214).

Literatura

- BAHTIN, MIHAIL (1980) *Marksizam i filozofija jezika*, s ruskoga preveo Radovan Matijašević, Nolit, Beograd.
- BAKHTIN, MIKHAIL (1984) *Rabelais and His World*, translated by Helene Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington.
- BARTHES ROLAND (1999) „Smrt autora“, Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 197-202.
- BEKER, MIROSLAV (1988) „Tekst/intertekst“, ZVONKO MAKOVIĆ – MAGDALENA MEDARIĆ – DUBRAVKA ORAIĆ-TOLIĆ – PAVAO PAVLIČIĆ (urednici), *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, str. 9-20.
- BENC BOŠKOVIĆ, KATICA – LOZICA, IVAN (1990) *Maske i pokladni obredi: karneval–magija–kritika*. Etnološki muzej, Zagreb.
- BITI, VLADIMIR (2000) *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- BOHM, DAVID (2009) *O dijalogu*, s engleskog prevela Senka Galenić, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb.

- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR (2021) *Kubla Khan*, *Poetry Foundation*, <https://www.poetryfoundation.org/poems/43991/kubla-khan>
- COSTELLO, DONALD (1981) „Layers of Reality: 8 ½ as Spiritual Autobiography“, *Notre Dame English Journal*, vol.13, br.1. The University of Notre Dame Press, str. 1-12.
- ECO, UMBERTO (1962) *Opera aperta: forma e indeterminazione delle poetiche contemporanee*. Bompiani, Milano.
- FELLINI, FEDERICO (1963) *8 ½*, Corinth Films.
- GJURJAN, LJILJANA INA (2008) „Types of Intertextuality“ *Sraz*, LIII, Zagreb, str. 67-85.
- HELLER, JOSEPH (2007) *Kvaka 22*, Šareni dućan, Koprivnica.
- HUME, KATHRYN (1994) „Vonnegut’s Self-Projections: Symbolic Characters and Symbolic Fiction“, Leonard Mustazza (ur.), *The Critical Response to Kurt Vonnegut*. Greenwood Press, Westport, str. 231-243.
- „Intertekstualnost“ (2021), *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 22. 9. 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27671>.
- JACOBI, JOLANDE (2006) *Psihologija C. G. Junga – uvod u djelo*, Scarabeus naklada, Zagreb.
- JUVAN, MARKO. (2008) „Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies“, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 10. 3. str. 1-9. <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/view-content.cgi?article=1370&context=clcweb>
- KAŠTELAN, JURE – BONAVENTURA DUDA (1968) *Biblija: Stari i novi zavjet*, Stvarnost, Zagreb.
- KLINKOWITZ, JEROME (2004) *The Vonnegut Effect*, University of South Carolina Press, Columbia.
- KRISTEVA, JULIA (1980) *Desire in Language: A Semitic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press, New York.
- MCHALE, BRIAN (1992) *Constructing postmodernism*, Routledge, London – New York.

- MORSE, DONALD (2003) *The Novels of Kurt Vonnegut: Imagining Being an American*, Praeger, Westport.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2010) *The Gay Science: With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs*, translated by Walter Kaufmann, Vintage.
- ORAIĆ-TOLIĆ, DUBRAVKA (1990) *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- PETERSSON, BO (1994) *The World According to Kurt Vonnegut: Moral Paradox and Narrative Form*, Abo Akademi University Press, Abo.
- SHAW, GEORGE BERNARD (2011) *Back to Methuselah*, Digireads.com.
- SHERWOOD, ROBERT (1939) *Abe Lincoln in Illinois: A Play in Three Acts*, Dramatists Play Service Inc., New York.
- SHIELDS, CHARLES (2011) *And So It Goes: Kurt Vonnegut: A Life*, Henry Holtand Company, New York.
- TOMKO, MICHAEL (2007) „Politics, Performance, and Coleridge’s ‘Suspension of Disbelief’“, *Victorian Studies*, vol.49, br.2, Indiana University Press, str. 241-249.
- VON FRANZ, MARIE-LOUISE (2007) *Interpretacija bajki*, Scarabeus naklada, Zagreb.
- VONNEGUT, KURT (1965) *God Bless You, Mr. Rosewater, or Pearls Before Swine*. Dell: New York.
- VONNEGUT, KURT (1991) *Slaughterhouse-Five or The Children’s Crusade: A Duty Dance with Death*, Vintage, London.
- VONNEGUT, KURT (1991) *Breakfast of Champions or Goodbye Blue Monday*, Dell, New York.
- VONNEGUT, KURT (2008) *Slapstick, or Lonesome no More!* Vintage, London.
- VONNEGUT, KURT (1981) *Zatvorska ptičica*, preveo Omer Lakomica, Znanje, Zagreb.
- VONNEGUT, KURT (1984) *Dead eye Dick*, Granada Publishing, Panther, London.

- VONNEGUT, KURT (2004) *Modrobradi: autobiografija Rabe Karabekiana: (1916.-1988.)*, prevela Petra Mrduljaš, Profil International, Zagreb.
- VONNEGUT, KURT (1997) *Timequake*, Jonathan Cape, London.
- WAUGH, PATRICIA (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge.

Original scientific paper
Received on October 5, 2021
Accepted on December 5, 2021

LOVORKA GRUIĆ GRMUŠA
University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences
lovorka.gruic.grmusa@ffri.uniri.hr

CARNIVAL OF INTERTEXTUALITY: KURT VONNEGUT'S *TIMEQUAKE*

Abstract

This paper analyzes Kurt Vonnegut's hybrid genre text *Timequake* (1997), which with its dialogism and intertextual references to other texts and film creates new meanings and appears as a carnival of intertextuality. The study is informed by Julia Kristeva's concept of intertextuality, which perceives the text as an open *productivity* (Kristeva, 1980), and by Bakhtin's theory of carnival conflated with polyphony and dialogism, which articulate a unity of uninterrupted continuity and metamorphosis, "of the world's revival and renewal" (Bakhtin, 1984), where a variety of colliding voices come into contact in a collective dialogue. The dynamic relationship of comic and dramatic recontextualizations between this and other texts, or body of texts, and mediums, illuminates how this interrelationship highlights the transposition and subversion of meaning, as well as the transgression and carnivalization, which augment the discursive reversals between referential and self-referential, fact and fiction.

Keywords: intertextuality; carnivalization; dialogism; Kurt Vonnegut; Mikhail Bakhtin; Julia Kristeva