

NEOPIKARSKI ELEMENTI U ROMANU *VJETROGONJA BABUKIĆ I NJEGOVO DOBA* MILJENKA JERGOVIĆA

SANJA TADIĆ-ŠOKAC

Filozofski fakultet u Rijeci
Sveučilišna avenija 4, HR-51000 Rijeka
sanja.tadic.sokac@uniri.hr

UDK: 821.163.42-31 Jergović, M.
DOI: 10.15291/csi.4302
Pregledni članak
Primljen: 11. 9. 2022.
Prihvaćen za tisak: 24. 7. 2023.

Miljenko Jergović u podnaslovu romana *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* (Zagreb, 2021.) naveo je i njegovu žanrovsku odliku: pikarski roman. U ovom se radu problematizira žanrovsko određenje romana prisutno u naslovu i utvrđuje se da je roman primjer neopikarskog romana u hrvatskoj književnosti. U romanu se iznose dogodovštine vjetrogonje Babukića koje proživljava na putovanjima avionima i na aerodromima koji su postali njegov jedini dom. Tijekom razvoja priče, pripovjedač pažljivom čitatelju upućuje niz metatekstualnih signala putem kojih upozorava na brojne priče u priči, tematizira priču i vrijeme u romanu te problematizira pitanje žanra. U djelu je prisutno modernističko oblikovanje narativne kategorije vremena u kojem se odstupa od žanra pikarskog romana. Na koncu romana vidljivo je da se radi o transcendentnom putovanju vjetrogonje Babukića. Ovaj neopikarski roman povezuje dvije naizgled oprečne karakteristike teme u djelu. Prva tema odnosi se na potrebu za očuvanjem individualnog integriteta pojedinca u romanu, a druga se očituje u snažnoj sklonosti prema intelektualističkoj introspekciji koja je odlika neopikarskog romana.

KLJUČNE RIJEČI:
neopikarski roman, pikarski roman, Jergović, M., Vjetrogonja Babukić i njegovo doba

1. UVOD

Pojava romana *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* Miljenka Jergovića 2020. godine sa zanimljivim ilustracijama Ivana Stanišića, karakterističnim za pikarski roman, popraćena je u kritičkoj literaturi nekolicinom napisa. Igor Mandić u članku „Povijest kao bordel u megaknjizi Miljenka Jergovića” analizira roman i ističe brojnost umetnutih priča kojima se vjerno dočarava prošlost o kojoj pripovjedač Jergović iznosi necenzuriranu „istinu” (Mandić 2021), a Jasmin Agić piše da je u tom romanu Jergović prikazao književnost kao stvaralačku moć „koja se drsko usuđuje poigravati sa historijom” (Agić 2022). Vanja Kulaš za roman *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* piše da je to „pikarski kompendij”. On je „zaigrano (...), a istovremeno mudro promišljanje ovodobnih neuroza, površnosti i konzumerizma, sraza kultura i gubitka individualnosti” (Kulaš 2021). Kritičarka ističe i njegovo promišljanje o temi smrti i neznanju, kao i o brojnim psihosocijalnim iskliznućima. Josip Mlakić, pišući o tom romanu, tvrdi „da je ovaj roman arhitektonski najraskošnija Jergovićeva građevina koja se čudesno sklapa pred našim očima u skladnu cjelinu u posljednjim rečenicama romana, iako nam je pisac dao dovoljno ‘materijala’ da to uočimo i ranije” (Mlakić 2021). Također, i podnaslov romana ‘pikarski roman’ privlači pažnju, a pojašnjava ga i sam Miljenko Jergović u intervjuu s Fedorom Marjanovićem: „To je mala igra. Naglašavanje žanrovske odrednice u podnaslovu u pravilu je igra. Ovo je pikarski roman napisan na način na koji je, ja barem tako mislim, moguće takav roman pisati u dvadeset i prvom vijeku. Nije ovo vrijeme tužnih vitezova, premda jest vrijeme lualica, gubitnika i raznih čudaka” (Marjanović 2021).

2. PIKARSKI ELEMENTI U ROMANU *VJETROGONJA BABUKIĆ I NJEGOVO DOBA*

Miljenko Jergović u djelu *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* prihvaća neke elemente tradicionalnog pikarskog romana o kojima su pisali Urlirch Wiks (1974), Ivo Hergešić (1959), Claudio Guillén (1982), Miroslav Beker (2000), Viktor Žmegač (2004) i Mirna Brkić (2010).

U ovom Jergovićevu djelu secira se društvo i daje se pregled raznih društvenih tipova što je omogućeno izborom putovanja kao okosnice radnje romana. Glavni se junak susreće s ljudima iz raznih zemalja koji mu iznose svoje životne priče i tako svjedoče o društvu u kojem žive. Pri tome je dominantno iznošenje društvene satire, na čiju prisutnost u pikarskom romanu upozorava i Miroslav Beker (Beker 2000: 117). U

romanu o vjetrogonji Babukiću *Fortuna* ima značajnu ulogu, a posebno je vidljiva u slučajnosti zbivanja u djelu te u opisu događaja koji se ne mogu objasniti uzročno-posljedičnom vezom i koji nemaju neko logično objašnjenje. U nekim je epizodama prisutna iracionalna motivacija pa likovi dolaze u situacije koje nije moguće razumski objasniti. Glavni se junak iz neugodne situacije s trudnom Macom Gotwald izvlači čistom srećom, slučajnošću – Maca je bila preslaba da se pobuni protiv abortusa koji joj je on organizirao. Opće prisutna slučajnost koja je u osnovi izgradnje ovog romana rezultat je i kaotičnog poimanja svijeta u kojem junak živi. Slučajnost igra veliku ulogu u prikazu raznih likova i njihovih sudbina te izostaje uzročno-posljedična povezanost događaja. Vjetrogonja Babukić ima sve odlike lika pikara: na niskom je društvenom položaju i iz pozicije „trećega” promatra svijet oko sebe te ga poima satirično. Ipak, on nije pikarski junak u čistom smislu, nego se pojavljuje kao jedna njegova verzija. Pikarski junak služi raznim gospodarima, a u ovom djelu glavni junak nalazi se u doticaju s različitim likovima i tako nastaju brojne epizode u romanu. Ipak, pored satiričnog iznošenja situacije u društvu, Babukić ne pokazuje nimalo volje za promjenom postojećeg društvenog sustava, već se prikazuje kao junak koji se prilagođava sredini u kojoj se zatiče i u njoj traži svoje mjesto. On, kao i tipičan pikarski junak, uspostavlja samo ograničene emotivne veze koje sa sobom ne nose obaveze. Nema ni osjećaja odgovornosti prema Maci s kojim bi uz svoje dijete mogao osnovati obitelj. Iz potencijalno neugodnih situacija izvlači se svojom lukavošću i njegov je životni put određen slučajnošću. I Babukić, kao i svaki pikarski junak, doživljava svijet kao topos *theatrum mundi*. Kreće se u njemu i igra svoju ulogu. Prilagođava se ljudima s kojima se susreće na svojim putovanjima i ostvaruje s njima raznovrsne interakcije.

3. NEOPIKARSKI ELEMENTI U ROMANU *VJETROGONJA BABUKIĆ I NJEGOVO DOBA*

Vjetrogonja Babukić pokretač je radnje u romanu. Svi likovi koji se javljaju i njihove priče imaju funkciju ovjeravanja stavova i osobina glavnog junaka. Babukić je prisutan u okvirnoj i u svakoj umetnutoj priči, bilo kao aktivni sudionik u događaju koji se prenosi, bilo kao aktivni slušatelj priče koju iznosi neki drugi lik. On je osoba koja povezuje umetnute priče u ovom romanu, iako će u nekim umetnutim pričama njegova uloga biti minorizirana (npr. u poglavlju romana pod nazivom „Nestanak dje-dice Jaga”). Pri tome je život glavnog junaka filtriran kroz perspektivu pripovjedača. U ovom je romanu prisutan heterodijegetski pripovjedač pa se tim postupkom iznevjerava jedan od temeljnih postulata pikarskog romana: pseudoautobiografski pripo-

vjedač. Upravo je izborom heterodijegetskog pripovjedača Jergović otvorio mogućnost iznošenja brojnih komentara pripovjedača koji se odnose ponajprije na glavnog junaka i na pojedine likove iz njegovih priča te na način izgradnje teksta, ponajprije na kategoriju vremena u romanu.

U ovom će se radu posebna pozornost obratiti identificiranju odstupanja od matrice pikarskog romana u romanu *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba*. Snažna je uloga metatekstualnih elemenata u romanu. Prisutni su otvoreni oblici dijegetske samosvijesti: priča u priči te tematiziranje izgradnje kategorije vremena i statusa priče u djelu. U romanu je vidljiv i aktualizirani oblik dijegetske samosvijesti kada pripovjedač tematizira pitanje žanra. Ovo djelo pokazuje brojna modernistička obilježja u izgradnji narativne kategorije vremena. Za razliku od tradicionalnog pikarskog romana, u ovom djelu prisutni su brojni fantastični elementi.

3.1. METATEKSTUALNI ELEMENTI U ROMANU VJETROGONJA BABUKIĆ I NJEGOVO DOBA

Za metodološku podlogu pri razmatranju metatekstualnih elemenata u romanu *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* izabran je teorijski sustav Linde Hutcheon koja razlikuje dijegetsku i lingvističku samosvijest teksta. *Dijegetska se samosvijest (diegetic selfconsciousness)* referira na proces izgradnje priče, tj. na narativni proces, a *lingvistička (linguistic selfconsciousness)* na jezičnu prirodu književnog teksta, tj. na gradbene elemente književnog diskursa. U okvirima svakog od tih dvaju modela metatekstualne romaneskne proze dvije su vrste oblika: otvoreni (*overt forms*) i prikriveni, tj. aktualizirani oblici (*covert forms*). U otvorenim metatekstualnim oblicima samosvijest se izražava eksplicitnom tematizacijom ili alegorizacijom njihova dijegetskog/lingvističkog identiteta unutar samoga djela. Aktualizirani oblici pak sadrže potpuno isti proces, s razlikom što je taj proces sada pounutrašnjen, tj. aktualiziran u svojoj dijegetskoj/lingvističkoj strukturi (Hutcheon 1988).

3.1.1. DIJEGETSKA SAMOSVIJEST U TEKSTU

U *otvorene dijegetske oblike* u teorijskom sustavu L. Hutcheon ubrajaju se parodija, *mise en abyme*, alegorija i raznovrsni načini praćenja procesa nastajanja romana. Parodija je, podsjeća autorica, jedan od najznačajnijih oblika za razvoj romaneskne samosvijesti. Kao radikalne i kompleksne primjere parodijske svijesti navodi Cervantesov nadaleko poznati roman *Don Quijote* i Sterneova *Tristrama Shandyja*. Iako stoji na samom početku razvoja romana, u njima parodija nije svodiva tek na puku

satiru izvanliterarnoga svijeta, nego, kao samosvojan žanr, postupcima snižavanja i kritiziranja naglašava literarne konvencije i autonomiju književnog teksta. Vrlo čest postupak u metatekstualnim romanima je i *mise en abyme*, za koji autorica tvrdi da se sastoji u odrazu koji povezuje dijegetsku cjelinu i neki njezin dio. Više je tipologija mogućih podvrsta takvog odražavanja, a L. Hutcheon odlučuje se za onu Luciena Dällembacha uspostavljenu u djelu *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Dällembach 1977) koju i citira. Kada se *mise en abyme* protegne na cijelu strukturu teksta, govorimo o alegoriji, a zorne primjere za svjedočanstva o nastajanju romana, ponajčešće baš toga koji čitatelj upravo čita, L. Hutcheon nalazi u Gideovim, Calviovim i Nabokovljevim romanima (Hutcheon 1998: 54–56).

3.1.1.1. OTVORENA DIJEGETSKA SAMOSVIJEST: PRIČA U PRIČI

U romanu *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* vidljivo je odstupanje od pseudoautobiografske perspektive koje je ostvareno umetanjem brojnih priča u priči.

Mise en abyme jedan je od najčešćih metatekstualnih postupaka u književnim djelima, pa je o njemu često, ali uzgredno pisano u okvirima poetoloških studija o metanarativnim oblicima. U zasebnim studijama o *mise en abymeu* pišu J. Ricardou i G. B. Tomassini.

Teoretičar J. Ricardou u djelu *Priča u priči* pita se što autoru omogućuje da na bilo kojem mjestu tijekom pripovijedanja unosi sažetke priče (Ricardou 1987: 33–34). Tvrdi da romanopisac, prihvaćajući se pisanja, već ima razvijenu svijest o cjelovitom izgledu priče, i tu pojavu imenuje *narcizmom*. Gideovim terminom *mise en abyme* iz davne 1893. godine označava sam postupak odražavanja priče u njezinu sažetku čime se postiže dvojak efekt: priča se i osporava i opisuje. Osnovna je funkcija *mizenabimskog* odražavanja u pripovjednoj strukturi djela istodobno otpor priči i njezino upotpunjavanje. Na primjeru poznatog djela E. A. Poea *Pad kuće Usher* Ricardou pokazuje kako dolazi do otpora priči. Mikroskopski sažetak priče prijevremeno otkriva završetak priče, tj. zagonetku koja je temelj priče i pritom se taj isječak opire organizaciji koju je uspostavila pripovjedna cjelina. U tom je djelu *mise en abyme* ostvaren citatom djela Lancelota Canninga. Između Canningove priče koju čitaju Poeovi likovi i njihove stvarnosti je kontrapunkt, na temelju kojeg se može naslutiti daljnji razvoj priče. Tako se *mise en abyme* javlja u funkciji strukturalne pobune jednog fragmenta priče protiv cjeline koja ga sadrži te ujedno predstavlja čin samoobznajivanja fikcionalnog statusa priče. Razni su načini kojima *mise en abyme* redovito upotpunjava globalnu priču: putem središnje točke okupljanja, kroz središnju mikropriču (ili neki drugi oblik, sliku, situaciju) ili putem umnoženih, raspršenih djelića odraza cjelovite priče na različitim razinama. Ricar-

dou zaključuje da se *mise en abyme* može provesti i na razini knjige.

Taj postupak *mise en abyme* na razini knjige on će, kao pisac i predstavnik radikalne struje u suvremenoj književnosti, oprimirati svojim eksperimentalnim romanom *La prise / prose de Constantinople*. U tom su romanu umnožene iste stranice jedna za drugom, anticipirane su kronološki kasnije stranice, udvostručavan je naslov putem promjene samo jednog slova koje dovodi do drugačijih značenja i korišteni su drugi načini osporavanja kronološkog razvoja knjige, a svi ti odrazi sukobljavaju se u svakoj točki i priječe uobičajenu recepcijsku reduktivnost. Ricarduov je cilj pisanje knjige koja bi se, na temelju unutrašnjeg umnažanja i odražavanja, pretvorila u *knjigu u knjizi*.

*Mise en abyme*om bavi se i talijanski autor G. B. Tomassini u studiji *Priča u priči* koja donosi pregled narativnih tehnika i struktura koje se odlikuju zajedničkom osobinom da temeljni fabularni niz u sebi sadrži neku relativno autonomnu priču. Poglavlje posvećeno tom obliku narativnog samoodražavanja započinje prikazom njegove povijesti. Upozorava se također na činjenicu interdisciplinarnog polja uporabe tog pojma jer ga je Gide prvi put koristio označavajući njime kako književna (Shakespeareov *Hamlet*) tako i likovna djela (Velázquezove *Las Meninas*). Kritičar smatra da je Dällembachova definicija *mise en abyme* u *Le récit spéculaire* neprecizna jer uključuje metadijegetsko pripovijedanje bilo koje vrste. On uspostavlja razliku između mizenabimske digresije ili metadijegetskih elemenata diskursa s jedne strane i mizenbimskih *priča u priči* s druge strane. Mizenabimske digresije sadržane su u djelu s kojim održavaju odnos tematske sličnosti, dok su mizenbimske priče u priči samostalne narativne cjeline i kao takve predstavljaju strukturu koja se istodobno ostvaruje u sadržanoj i sadržavajućoj priči, pa tako ukidaju sintagmatski razvoj dijegeze (Tomassini 1990: 27–31).

Sustavna uporaba *mise en abyme* u djelu dovodi do njegove obilježenosti jakom metakomunikativnom komponentom. Tako djelo svojim primateljima nudi višak informacija, pa Tomassini motri *mise en abyme* kao postupak stvaranja semantičkog viška. Zbog tog semantičkog viška odražavajući iskaz djeluje i na razini priče i na razini odraza. Na razini priče on, poput svih ostalih iskaza, sudjeluje u tvorbi značenja, dok se na razini odraza javlja kao element metaznačenja, koji priči omogućuje da za svoj sadržaj i temu uzme samu sebe. I on za nadvijanje teksta nad procese vlastite tvorbe i uporabe koristi termin *narcizam* književnog djela.

Linda Hutcheon tvrdi da se *mise en abyme* sastoji u odrazu koji povezuje dijegetsku cjelinu i neki njezin dio (Hutcheon 1988). Više je tipologija mogućih podvrsta takvog odražavanja, a kritičarka sustavno upotrebljava onu Luciena Dällembacha koji ju je iznio u djelu *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Dällembach razlikuje: (1) jednostavno umnožavanje pri kojem fragment stoji u odnosu sličnosti spram cjeline kojoj pripada, (2) umnožavanje *ad infinitum* kada odražavajući fragment u sebi sadrži

istovrsni isječak i (3) *aporistički mise en abyme* kada fragment na neki način u sebe uključuje i djelo kojemu pripada (Hutcheon 1988).

To se odražavanje javlja u različitom intenzitetu, pa Dällembach razlikuje tri stupnja odražavanja. Prvi je od njih situacija u kojoj iskaz odražava priču npr. kao sažetak zapleta, i to u raznim oblicima: pripovjednom, likovnom i sl. Druga je mogućnost da iskaz odražava proces iskazivanja, tj. proces nastajanja djela, a treći je način da iskaz odražava pripovjedni ili lingvistički kod (bilo u otvorenim, bilo u aktualiziranim oblicima). *Mise en abyme* koji obuhvaća cijelu strukturu djela nazivamo alegorijom.

Roman *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* ima oblik uokvirene pripovijesti u kojoj pripovjedač u trećem licu priča događaje koje je glavni junak doživio na svom tridesetogodišnjem lutanju. U djelu je *mise en abyme* vrlo čest postupak. Roman započinje opisom Babukićevih dogodovština kada je na putovanju Atena – München zaustavljen na zagrebačkom aerodromu Pleso, te se otvara mogućnost da se junak sjeti svog odlaska iz Zagreba prije mnogo godina. Osnovna priča o Babukiću, civilnom analitičaru koji radi za Jugoslavensku narodnu armiju, i tajnici generala Živote Stevanovića Ledenog Mariji Gottwald, dvadesetsedmogodišnjoj rođenoj Zagrepčanki, donesena je u drugom dijelu prvog poglavlja „Fantastični ginekolog Petar Pilar” i zaključena je u zadnjem, desetom poglavlju pod nazivom „Moško dekle”. Tako su ostale priče iznesene u zasebnim poglavljima (u početnom dijelu prvog poglavlja te od drugog do devetog poglavlja), motreno na razini cjeline romana, također umetnute priče u priči. U drugom poglavlju pod nazivom „Rođenje Sare, kćeri Salamonove” opisuju se Babukićeve dogodovštine na aerodromu u Bostonu u 6 sati i 27 minuta 11. rujna 2002. godine (kada se dogodio teroristički napad u Americi, u New Yorku i Washingtonu) te se iznose fantastični događaji na njegovu letu (jednoj putnici u zrakoplovu je nestao dječčić Emmanuel, a neplodni armenski bračni par Seghan u istom je zrakoplovu dobio bebu). Poglavlje pod nazivom „Dvadeset sedam ljutih paprikaša popa Simeona” započinje na frankfurtskom aerodromu gdje je Babukić oteo tost malenoj Larisi Bloom nakon što nije mogao pojesti kupljeni sendvič iz kojeg mu se, sa svakim pokušajem zagriža, javljao Hamdija Majdančić. Pripovjedač unosi priču o brašnu od kojega je napravljen kruh za tost (u kojoj upoznajemo radnika na crno Moldavca Miculaea Manea i njegovu sudbinu), priču o maslacu na tostu (u kojoj pratimo promišljanja o životu junakinje koja radi na traci pri njegovoj proizvodnji – Bosanke Sabihe Muhe Wagner na radu u Holandiji), o ementaleru (za koje mlijeko daju holandske krave koje je Didi Dick nabavio na državnoj fami u likvidaciji u Bugarskoj) i šunki (koja je proizvedena od svinje uzgojene na farmi, južno od Leipziga). Na koncu, pripovjedač ironično zaključuje da je dana „povijesna analiza sadržaja dotičnog sendviča”. Unutar tih već umetnutih *priča u priči* pripovjedač unosi nove *priče u priči* i tako usložnjava narativni tekst i od čitatelja zahtijeva veći napor u tu-

mačenju smisla romana. Sve su priče vrlo detaljne pa njihovi glavni junaci oživljavaju u svojoj kompleksnosti pred čitateljem i putem njih progovara se o aktualnim društvenim problemima. U četvrtom poglavlju, „Na putu za Makačkalu”, koje se također odvija na frankfurtskom aerodromu, pripovjedač progovara o sudbini putnikā Dagestanskog Tupoljeva 154 koji se pokvario te umeće priču o mehaničaru iz frankfurtske aerodromske službe Josephu Bellou i o Fritzu Schusteru, bivšem zatvoreniku kojeg su mehaničari doveli da popravi taj zrakoplov. Drugi dio poglavlja odnosi se na priču putnice iz tog zrakoplova, babe Bajе „o tome što u Dagestanu, na Kavkazu, uglavnom među Avarima i u malenim i skrivenim gradovima na jugu bivšeg Sovjetskog Saveza, zapravo znači školovati za vješticu” (Jergović 2021: 132). Avion je bio toliko star da se nije mogao popraviti te su aerodromski službenici svjesno poslali sve njegove putnike u smrt. U petom poglavlju, „Isus Krist, Bogomrav”, pratimo Babukića na letu u Varšavu. Kao užinu je dobio zemičku koja je prepuna mrava što junaka baca u očaj, a zaokupljen je pričom o komadu jantara iz čijeg je certifikata vidljivo da ga je iskopao Edmund Dzierzynski, a kupio u Lavovu židovski trgovac iz Łódźa Ben Benjamin Rudzikowski. Urar Juda Ismaelowicz jantaru nadjenio ime „Đavolova nevjesta” jer bi nakon noći provedene s tim komadom jantara sve ure u njegovoj radnji pokazivale vrijeme sa zakašnjenjem od petnaest minuta. Gubio je mušterije pa je taj komad jantara optužio da uzrokuje nesreće. U šestom poglavlju pod nazivom „Doktor Olsson i Narod s građevinske skele” Babukić se na aerodromu Frédéric Chopin sudario s doktorom Olssonom koji je doktorirao antropologiju u Njemačkoj i predavao je na univerzitetu u Göteborgu, a od 31. prosinca 1999. ili od 1. siječnja 2000. bio je zarobljen na varšavskom aerodromu zbog iznenadnog bankrota zrakoplovne tvrtke i zato što mu se 31. 12. 1999. godine slika u putovnici iz *en face* premjestila u fotografiju glave s leđa, čime se ironizira milenijski *bug*. On priča Babukiću svoju biografiju: kao mladić je ciglom ubio posve nevinnu djevojčicu u rodnoj Bitoli pa ga je majka poslala u Švedsku, gdje je dugo godina radio s bosanskim i kosovskim radnicima. U sedmom poglavlju, „Hristina Bokuš, svjetski čuvena odgojiteljica”, na frankfurtskom aerodromu izjavljuje: „Slijepa sam za mirise.” (Jergović 2021: 199) U avionu za Washington ona priča svoju priču o rodnom gradu negdje na Istoku Europe i o užasu koji je doživjela kada je zatekla zaklane sve svoje štice i tete, njezine kolege u vrtiću, i to u zemlji gdje se ne poštuju ljudska ni dječja prava. Na koncu je policajac obavijestio Babukića da ona nije nikakva odgojiteljica nego psihički bolesna osoba, kći jednog od Siemensovih direktora koja je pobjegla s psihijatrije. U osmom se poglavlju pod nazivom „Nestanak djedice Jaga” uz sudbinu djedice Jaga Frančića i njegove cijele obitelji iznosi i vjerna slika Sarajeva nakon Drugog svjetskog rata. Okvirna je priča o njegovoj unuci Karmen koja ga je izgubila iz vida jer je morala obaviti nuždu na aerodromu Brandenburg u Berlinu. Zbog nestanka djedice, ona

provodi vrijeme s policajcem i Babukićem te im započinje svoju priču o djedici, ali i o njegovu rodnom gradu Sarajevu. U policijskom uredu Karmen pripovijeda povijest svoje obitelji i iznosi vrlo zanimljive opaske o bordelu u Sarajevu. Naime, Jago je sin Ilije, visokog poštanskog činovnika, i Matilde Frančić, koji su se doselili u Sarajevo, na Bjelave, i tu odgajali svoja dva sina: Jaga i Vuka. Nakon očeve smrti i odlaska već odraslih sinova, majka ostaje sama, pa joj državni organi u kuću useljavaju Ludu Bosu i njezine sinove Miloša i Uroša koji su mentalno retardirani. Tilda jedina uspijeva, nakon što je pažljivo pratila njihove igre, komunicirati s njima. Karmen pripovijeda i povijest bordela u gradu na Miljacki. Tako se u krčmi *Drina* najprije prodaju blizanke Doris i Moris, zatim i Luda Bosa, Ševala i Cvijeta te Malina. Karmen upoznaje Babukića i s doktorom Pavelom Grinom i njegovom specijalisticom iz Dispanzera koji vode brigu o zdravlju sarajevskih posrnulih djevojaka. Također, iznesena je povijest djedice Jaga – umjetnika, ali i njegova brata Vuka, tj. svećenika Adauka Frančića koji je stolovao i u Zagrebačkoj katedrali te je kažnjen, prognan i utamničen na otoku s kojega je nestao bez traga. Deseto poglavlje, „Kraj svijeta na Aerodromu Nikola Tesla”, prikazuje čarter let iz Berlina u kojem mladić Dragan dobiva temperaturu i uguši se u svojoj povratnici, a tetka mora reći njegovim roditeljima užasnu vijest. Babukić upoznaje Dinka Mikuličića, Srbina koji je opsjednut time da ima hrvatsko ime, te u turbulentnim ratnim godinama pristaje uz Šešeljeve radikale kako bi dokazao svoje porijeklo. Otac mu je bio Udbin likvidator Bata Ham. Tu priču saznaje na aerodromu u Beogradu koji je zazidan kako bi se putnici izolirali od ostatka svijeta jer postoji mogućnost da su zaraženi novom smrtonosnom bolešću Covid-23 koja se prenosi mislima i zato je nezaustavljiva. U posljednjem poglavlju priča se ponovno vraća u osnovno vrijeme i povrijeđeni general Stevanović hitcem iz pištolja oduzima život vjetrogonji Babukiću jer je obeščastio tajnicu Mariju. I tek je tada jasno da su sve ove ‘aerodromske’ priče plod Babukićeve svijesti u trenutcima odumiranja života u njegovu mozgu. Ovakvim sustavnim korištenjem *priče u priči* pripovjedač postiže snažnu metakomunikativnu orijentaciju djela. Čitateljima je ponuđen višak informacija pa se stvara semantički višak u djelu.

Dakle, nizanje priča u priči provodi se s ciljem upućivanja čitatelja na poruku teksta. Tako pripovjedač vješto čitatelju daje upute za interpretaciju teksta pri čemu su tumačenje priča i pouka međusobno ovisni: „Ne postoji slučaj priče koja ‘hitro rezultira jednim značenjem’. Da bi se priča pročitala kao da ima jedinstveno značenje, ili je pripovjedač mora tumačiti na dosljedan i nedvosmislen način ili mora postojati u kontekstu koji je snabdijeva intencionalnošću”, smatra S. R. Sulejman (prema Biti 2005: 207). Brojne priče u priči u romanu *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* upozoravaju na činjenicu da je društvo koje nas okružuje bremenito brojnim problemima za koje nemamo rješenja.

3.1.1.2. OTVORENA DIJEGETSKA SAMOSVIJEST: TEMATIZIRANJE NARATIVNE KATEGORIJE VREMENA I TEMATIZIRANJE PRIČE

U romanu *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* Miljenka Jergovića prisutni su otvoreni oblici *dijegetske* samosvijesti u kojima se opisuju problemi vezani uz narativni proces, posebno pitanja vezana uz izgradnju kategorije vremena te uz status priče u romanu. Iznevjereno je načelo linearne kompozicije tipično za pikarski roman, kronološko je načelo u više epizoda upitno jer se pripovjedač poigrava s vremenskim određenjem umetnutih priča. Svaka postaja putovanja predstavlja novi stupanj Babukićeve spoznaje o svijetu, društvenim odnosima i umjetničkom stvaranju te ujedno predstavlja i daljnji stupanj razvoja naracije. Na kraju je romana vidljivo da pripovjedač dodatno usložnjava problematiku putovanja jer je u romanu prikazano, umjesto konkretnog prostorno-vremenskog putovanja, zapravo transcendentalno putovanje vjetrogonje Babukića koje se ostvaruje u trenucima gašenja aktivnosti njegova mozga. U ovom se romanu iznevjerava osnovni uvjet psedoautobiografičnosti, a to je linearna organizacija vremenske matrice priče koja prati životni put junaka. U djelu pripovjedač u više navrata iznosi sumnju u godinu u kojoj se zbiva radnja u romanu i eksplicitno ju ogoljuje pred čitateljem: „(...) jer njegovo vrijeme teče drukčije od njihovog. Zapravo, Babukić nikad i ne misli o tome kako mu vrijeme teče, i to ga razlikuje od većine ljudi. Od onih božićnih dana 1991, kada je pred jednim abortusom pobjegao iz Zagreba, letio je svijetom s jednoga aerodroma na drugi, iz jedne vremenske zone u drugu. Premda nije osjećao jet lag, u početku ga je, možda, pomalo i čudilo kako iz 2011. najednom leti u 2001., pa u 2014., pa u 2006. ili 1995., ali se i na to navikao.” (Jergović 2021: 39–40)

Eksplicitno se navodi da se Babukić neće sjećati brojnih ljudi koje susreće na aerodromima i pri letovima jer on ne razmišlja kako mu protječe vrijeme. Isto tako, junak promatra samoga sebe 11. rujna 2001. godine i ne vjeruje da leti od jednog do drugog aerodroma po cijelom svijetu „tek skoro deset godina, ali u nekom drugom smislu već dvadeset ili dvadeset pet godina, vjerojatno i cijelih trideset, trideset i pet godina” (Jergović 2021: 49), a da mu se, pri tome, nije dogodilo da ne rade aerodromski satovi ili kako navodi pripovjedač „da na neki drugi način ostane izvan vremena” (Jergović 2021: 62). On se prikazuje kao junak koji je sposoban sve događaje vidjeti i zamisliti „ali vrijeme nije, vrijeme mu je izmicalo, čas se pretvarajući u trenutak, u djelić sekunde, čas u mjesec i godine” (Jergović 2021: 89). Babukić leti od jedne do druge zrakoplovne luke diljem cijelog svijeta, doživljava različite zgode na svojim putovanjima i pri tome nije siguran koliko je vremena prošlo „jer mu se vrijeme vrti u krug, i svaki ga sljedeći let možda vraća u neku prethodnu ili ga nosi u neku buduću, ali već mnogo puta doživljenu godinu” (Jergović 2021: 195).

Pripovjedač iznosi Babukićeve priče na različite načine i nerijetko ih komentira i tvrdi da „iz patnje nastaje potreba za pripovijedanjem, epovi i romani, kultura jednoga jezika, razlog za rat i unutrašnju čovjekovu tjeskobu” (Jergović 2021: 145). Za nj je priča vrlo krhka i najmanji događaj može uništiti njezino djelovanje: „ovaj se kratko nasmijao, što je bilo dovoljno da u Babukiću razbije čaroliju pripovijedanja i da se priča zaustavi” (Jergović 2021: 217). Pripovjedač izvještava da je priča o doktoru Olssonu donesena od početka, pa je unutar romana prerađena jer ju je doktor Olsson pripovijedao Babukiću „unatrag i napreskok” (Jergović 2021: 184). S druge je pak strane priča Hristine Bokuš ispričana „otpočetka do kraja (...) onako kako ju je zapamtio (Babukić, unijela Sanja Tadić-Šokac) i kako smo je mi na ovom mjestu donijeli, bez značajnih prepravki, izmišljanja i dopričavanja” (Jergović 2021: 217). O važnosti priča koje iznose Babukić i pripovjedač zorno svjedoče riječi: „Činilo mu se, prvi put nakon tolikih godina, da od njega ovise životi drugih ljudi, da on, umijećem svoga pripovijedanja, o nečemu stvarno odlučuje” (Jergović 2021: 217). Priča mora biti ispričana u cijelosti jer ako nije privedena kraju, mučit će vjetrogonju Babukića zauvijek:

„Tako je sa svim pričama, osim s onima koje je moguće zaboraviti. Pakao je sačinjen od nikad dovršenih priča. Nije Šahrijar vladao Šeherezadom, (...) nego je Šeherezada vladala nad Šahrijarom, i mučila ga, uz sadistički užitak. Svakog je trenutka mogla zaustaviti kraljevo srce, kao što je i ova djevojka (Karmen, ubacila Sanja Tadić-Šokac), djevojčica skoro, mogla ubiti svakoga od onih o kojima upravo priča. Postoji trenutak, pomišljamo da je mogao pomisliti Ferhat Azimullah, u kojem se onaj koji priču sluša pretvara u onoga o kojem priča govori. Od tog trenutka slušatelj, kao i čitatelj, postaje fikcionalni lik. To je smisao dugog Šeherezadinog pripovijedanja. Ona je ubila Šahrijara, a ne Šahrijar nju.” (Jergović 2021: 279–280)

Karmen svoju priču prekida i vraća se u prošlost, vraća se svemu od čega je priču i započela te moli svoje slušatelje, vjetrogonju Babukića i policajca, da je upozore ako se u vraćanju izgubi te ako priča postane nerazumljiva (usp. Jergović 2021: 289). Svjesna je da tijekom pripovijedanja svoju priču razvlači i širi „ali moram, rekla je, ovo je važno, već smo predaleko otišli da bismo se tako lako i tako brzo vratili, rekla je dok su je policajac i Babukić bez riječi slušali...” (Jergović 2021: 298). Pripovjedač metatekstualni iskaz o priči koju iznosi Karmen donosi u romanu unutar zagrada: „(S vremena na vrijeme Karmen je dvojici svojih slušača ukratko ponavljala dijelove priče, kao i imena i porodične odnose njezinih aktera, ako su se u međuvremenu policajac Azimullah i naš Babukić u priči izgubili, da se mogu pronaći, i mirno nastaviti... Za Azimullaha nije sigurno, ali Babukić se nije gubio.)” (Jergović 2021: 300). Također, ona polemizira i o

likovima svojih priča: „nije riječ o književnim likovima, naglasila je Karmen, nego o živim ljudima čija je priča dočekala da bude ispričana” (Jergović 2021: 306). Slušajući njezinu priču, Babukić zaključuje: „vidite dokle sve priča čovjeka odvede, i koliko sve to, uostalom, može potrajati” (Jergović 2021: 311).

3.1.2. AKTUALIZIRANA DIJEGETSKA SAMOSVIJEST

Aktualizirani su dijegetski oblici u biti aktualizirani narativni modeli koji su najčešće sukladni sa žanrovskim obrascima pripovijedanja. Pisac redovito očekuje od čitatelja da je upoznat s dotičnim pripovjednim konvencijama i u tekst unosi neizravne recepcijske upute. Čitatelju se nudi uočavanje pripovjednih pravila i zakonitosti fiktivnog svijeta romana, pa sam čin čitanja postaje ponajprije čin aktualiziranja tekstovnih struktura. Među brojnim pripovjednim modelima metatekstualna se paradigma rado inkorporira u *detektivsku priču*, u *fantastiku*, u *igru* i *kombinatoriku*, u *erotske* modele.¹ Metafikcija se u ovim žanrovima najčešće ostvaruje dvojako: (1) istodobno upozorava na već prisutne metatekstualne elemente i, podvrgavanjem repetitivnih i jednostavnih obrazaca tih narativnih modela analizi, (2) dovodi do stvaranja postmodernistički proturječnih i ontološki upitnih otvorenih struktura.

3.1.2.1. AKTUALIZIRANA DIJEGETSKA SAMOSVIJEST: ŽANR

U podnaslovu romanu *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* pripovjedač je naveo žanrovsko određenje djela: pikarski roman, i time čitatelja naveo na krivi put. Naime, tim je aktualiziranim oblikom dijegetske samosvijesti pripovjedač od čitatelja zahtijevao da roman čita u skladu s dotičnim pripovjednim konvencijama i u tekst je unosi neizravne recepcijske upute. *Aktualizirani su dijegetski oblici* u biti aktualizirani narativni modeli koji su najčešće sukladni sa žanrovskim obrascima pripovijedanja. Čitatelju se nudi uočavanje pripovjednih pravila i zakonitosti fiktivnog svijeta romana, pa sam čin čitanja postaje ponajprije čin aktualiziranja tekstovnih struktura. Metafikcija u ovim žanrovima upozorava na već prisutne metatekstualne elemente i podvrgava ih analizi. Istovremeno dovodi do stvaranja postmodernistički proturječnih i ontološki upitnih otvorenih struktura. Suzan Rubin Sulejman u *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary*

1 Metatekstualnost u *detektivskoj priči* iskorištava njezinu snažnu konvencionalnost u strukturi i njezinu utemeljenost na modelu hermeneutičkih praznina (Simeon, Borges, Robbe-Grillet), u *fantastici* pak paradigmu autonomnog svijeta fikcije metafikcija koristi u svojstvu alegorijskog modela (Borges, Calvino). Model *igre i kombinatorike* metatekstualna proza poistovjećuje s činom pisanja i čitanja (Sanguinetti, Calvino, Coover), dok će se *erotikom* poslužiti ne bi li izjednačila čitanje i zavođenje (Nabokov, Fowles).

Genere tvrdi da je žanr ustrojen kao „lanac implikacija: priča podrazumijeva (‘poziva na’) tumačenje, a ovo opet podrazumijeva – ali je i podrazumijevano njome – zaključnu uputu” (Prema Biti 2005: 207). Na taj način roman unutar samoga sebe promišlja o samome sebi i o svojoj funkciji. Astrid Earl promatra žanr kao sustav konvencija koje svaki pojedinac uči tijekom svog života. Zato on pripada kulturnom znanju koje se unapređuje kroz socijalizaciju i inkulturaciju. U djetinjstvu pojedinac najprije upoznaje bajku, zatim tijekom školovanja putem lektire stječe znanja o žanrovima i u kasnijem ih životu usustavljuje u kulturnom pamćenju. Žanrovi djeluju kao arhetipovi: pojedinac zna što očekivati u pustolovnom ili kriminalističkom romanu. Žanr je, dakle, dio kulturnog pamćenja i kao takav može predstavljati okvir za svoje preispitivanje (Earl 2005: 148) što pripovjedač koristi u svojim tekstovima.

Također, unutar složene priče u priči o djedici Jagi, glavni junak, vjetrogonja Babukić, iznosi zanimljivu tvrdnju o genealogiji žanrova u književnosti: „Da, policijski izvještaj je i inače najpodecenjeniji, a najdragocjeniji književni žanr – progovorio je Babukić – vrelo i uvir svih drugih žanrova, od klasičnih lirskih oblika, elegija, ljubavnih soneta, epskih narodnih pjesama, porodičnih romana, aspurdističkih pjesmica, kabaretskih songova. Sve je to, draga moja gospođice, nastalo iz policijskog izvještaja.” (Jergović 2021: 304)

Unutar romana pripovjedač prekoračuje žanrovske konvencije i time tekst svraća pozornost na svoju načinjenost. Žanrovska su pravila redovito prekoračivana pa nije ostvaren uređen i predvidljiv osjetilni svijet koji je utemeljen na literarnim normama. Navođenjem žanra u podnaslovu romana čitatelj je zaveden, susreće se s fantastičnim epizodama u djelu u kojima se stvaraju postmodernistički proturječne i ontološki upitne otvorene strukture i tek na koncu romana shvaća da se radi o transcendentnom putovanju vjetrogonje Babukića te zaključuje da je roman otvoren i za drugačija čitanja.

3.2. KATEGORIJA VREMENA U ROMANU VJETROGONJA BABUKIĆ I NJEGOVO DOBA

U raspravi o narativnoj kategoriji vremena u romanu o vjetrogonji Babukiću pri razmatranju poretka u obzir treba uzeti i grafičku opremu djela: roman je podijeljen u deset poglavlja. Djelo započinje prikazom događaja iz sadašnjosti glavnog junaka koji luta svijetom i odmah je uvedena epizoda iz njegove prošlosti koja je uzrokom takvog njegova načina života. U ostalim poglavljima opisuje se Babukić na svjetskim putovanjima i njegove dogodovštine na najvećim svjetskim aerodromima. Tek je u posljednjem poglavlju junak ponovno na polaznoj točki lutanja, na ljubljanskom aerodromu Brnik, i otkriva se da su sve njegove dogodovštine nastale u trenucima gašenja njegove moždane aktivnosti jer ga je ustrijelio ljubomorni i povrijeđeni general Stevanović. Unutar ovako uokvirenog vremenskog slijeda nalaze se brojna odstupanja od kronološkog tijeka događaja u umet-

nutim pričama u priči kojima obiluje ovaj roman.

Narativni se diskurs romana *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* odlikuje različitim mogućnostima. U njemu se sažimaju ili proširuju *trajanja* događaja u priči, višekratno se priča o jednokratnom događaju, odnosno jednokratno o višekratnom i mijenja se *poredak* događaja pomicanjem u prošlost (*analepsa*) ili budućnost (*prolepsa*). *Eksterne analepse* prisutne su u brojnim umetnutim pričama (npr. u umetnutoj priči o prostituciji u Sarajevu) u romanu, kao i *interne analepse* (npr. priča o Hristini Bokuš). U djelu pripovjedač daje povremenim *prolepsama* naslutiti budući razvoj događaja, da bi povećao interes čitatelja i napetost fabule i ona se nerijetko isprepliće s *analepsama*.

U promišljanju *trajanja* u romanu o vjetrogonji Babukiću i u izradi slike varijacija efekata ritma najprije je potrebno izdvojiti narativne artikulacije na temelju kojih se govori o razmjeru vremena priče, tj. *internoj kronologiji*. Na temelju kriterija za određivanje narativnih artikulacija (prisutnost/važnost vremenskog i/ili prostornog prekida) uspostavljaju se segmenti narativne obrade koji se u ovom tumačenju podudaraju s poglavljima u djelu. Unutar samih poglavlja ponovno dolazi do prostornog/vremenskog prekida u umetnutim pričama u priči. Glede *kronologije* zadatak je nešto delikatniji, jer vremenski podatci u ovoj priči o transcendentnom putovanju glavnog junaka nisu u linearnom slijedu, nego se izmjenjuju razne godine radnje i razna mjesta na koje junak putuje, pa je amplituda varijacija u narativnom tekstu različita. Tako se pedeset redaka odnosi na otprilike trideset minuta i/ili isti broj redaka na dvanaestak sati ili nekoliko godina.

Analizirajući u načelu beskonačnu raznolikost narativnih brzina u romanu *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba*, vidljivo je da je *elipsa*, tj. neodređeni tijek vremena, prisutna među poglavljima koja se nižu u romanu. Ona ima funkciju jasnog vremenskog i prostornog odjeljivanja. U poglavljima se izmjenjuju dramski *prizori* (npr. otimanje tosta djevojčici Larisi Bloom) i *opisi* (npr. opis osobina Larise Bloom).

U ovom romanu o vjetrogonji Babukiću *sažetak* je rijedak. On je povod za deskriptivnu *stanku*. Iako se *sažetak* u ovom romanu pojavljuje u kombinaciji s prizorima, ali i deskriptivnim *stankama*, on, zahvaljujući svojoj funkciji, pridonosi modernističkoj tendenciji teksta. *Opis* u djelu nije samo umetnut, već čini jedinstvenu cjelinu koja ne trpi raznorodnosti i stranih elemenata (Genette 1974: 1408 i 1409; Biti 1997: 253). On uvijek odgovara kontemplativnom trenutku samog junaka, pa deskriptivni dio nikad ne prestaje biti dio vremenskog aspekta priče (Beker 1982: 18) za razliku od *opisa* u tradicionalnim djelima. *Prizor* ima modernističku funkciju, pa preuzima ulogu vremenskog središta/žarišta, tj. magnetskog pola za sve vrste srodnih informacija i digresija (retrospekcije, anticipacije, deskriptivni i emfatični umetci) koji se okupljaju u jedan svežanj događaja i ocjena što će poslužiti kao osnova za pridavanje paradigmatičke vrijednosti takvom prizoru.

Opis, koji je gotovo uvijek u isti čas punktualan, trajan i iterativan, pri čemu se nikad ne odriče primamljivosti dijakronijskog kretanja, prisutan je i u romanu *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba*. Ponavljanje je važno i u prikazu osjetljivosti, neobuhvatnosti i raznobojnosti ljudskog lika, a to se pojavljuje i u izgradnji glavnog lika, ali i brojnih likova iz umetnutih priča. Ovakvo ponavljanje ističe da za neki ljudski lik karakter nije presudna određujuća, stabilna, imanentna esencija, nego kontingencija, što se može uočiti tek kada se pojedinac projicira u raznim situacijama.

Vjetrogonja Babukić nije lik u razvoju, nego se osobine njegove ličnosti, zadane na početku romana, ostvaruju u raznim situacijama u kojima se zatječe. I sam pripovjedač iznosi karakterizaciju glavnog junaka romana na kraju djela:

„Babukić nije sentimentalni čovjek, nije plačljivac i nježnik u fazi opadanja, ako je u nekoj od ovih nabrzinu probranih avantura koje, evo, pored svih svojih obaveza i poslova, sređujemo i dokumentiramo već duže od deset godina, uzaludno se trudeći da svoje vrijeme dovedemo u nekakav suodnos s njegovim fragmentiranim-defragmentiranim, diskontinuiranim, reverzibilno-ireverzibilnim vremenom, u kojem je našem Babukiću prošlost i ono što je za nas budućnost, ako je u nekoj od tih avantura čitatelj i stekao dojam o njegovoj sentimentalnosti, to je onda do nas i naših još uvijek slabih dokumentacijskih i spisateljskih vještina. Babukić je čvrst i leden klaun, idealan ljudski materijal za svjedoka nesagledivih čovječanskih stradanja, za apostola kraja svijeta, onog koji će biti posljednji čovjek na Zemlji, i iz puke znatiželje, zaviriti u ambise ništavila i Sudnjega dana.” (Jergović 2021: 354–355)

U romanu se jedna za drugom nižu epizode u kojima je vjetrogonja Babukić glavni lik te se prati njegovo ponašanje. Tako se otkriva niz njegovih osobina, ali i mnoštvo karakteristika društva u kojem se nalazi. A upravo je ostvarivanje kritike društva cilj ovoga romana. Među njegovim se osobinama ističu težnja za potpunom slobodom ličnosti i težnja za hedonističkim uživanjem u životu. On redovito iz pozicije „trećega” svjedoči o društvenim anomalijama, nerijetko i ironično. A sve su to osobine lika pikara. U romanu se nižu epizode koje su labavo povezane prisustvom glavnog junaka pa se ostvaruje, za pikarski roman, tipična disperzirana naracija s time da u ovom romanu izostaje kronološka ulančanost epizoda. Epizode koje su različite dužine (od kratkih koje se lako uklapaju u cjelinu do izrazito dugih koje zahtijevaju veći angažman čitatelja u praćenju smisla teksta) imaju vezu sa središnjom fabulom, ali se mogu motriti i kao potpuno samostalne narativne cjeline u kojima se propituje društveno-politička situacija i kulturna orijentacija razdoblja koje se problematizira.

4. ZAKLJUČAK

U romanu *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* Miljenka Jergovića vidljive su invarijabilne i varijabilne karakteristike žanra pikarskog romana. Odstupanja od invarijabilnih karakteristika već su navedena, a na temelju varijabilnih karakteristika ovo se djelo svrstava u korpus hrvatskog neopikarskog romana, pored djela Ivana Raosa (trilogija *Vječno žalosni smijeh*, 1957. – 1965.; *Prosjaci i sinovi*, 1971.), Ive Brešana (*Ispovijedi nekarakternog čovjeka*, 1997.; *Ništa sveto*, 2008.), Ive Hüna (*Pustolovine Sebastijana Pikulice*, 1982.), Antuna Šoljana (*Izdajice*, 1961.; *Kratki izlet*, 1965.; *Drugi ljudi na mjesecu*, 1978.) i Gorana Tribusona (*Polagana predaja*, 1984.). Radnja se ovog romana odvija na aerodromima (ljubljski, zagrebački, bostonski, frankfurtski, varšavski, beogradski) ili u avionima, pa je prostor bitna odrednica. U romanu su brojne metatekstualno organizirane dionice pripovijedanja, bilo da se radi o otvorenim oblicima dijegetske samosvijesti (priča u priči, tematiziranje narativne kategorije vremena i priče) ili o aktualiziranim oblicima samosvijesti (propitivanje kategorije žanra) kojima se nastoji postići što viši stupanj angažiranosti čitatelja. Ovaj roman odstupa i od, za pikarski roman uobičajene, linearne kompozicije jer je u njemu izgrađen neuobičajen vremenski poredak u djelu. U specifičnim uvjetima junak upoznaje svoje sugovornike na aerodromima ili u avionima, istog trenutka usvaja njihove jezike na temelju tek nekoliko riječi i rečenica koje čuje od njih i u dijalogu s njima donosi panoramu društvenih (ne)prilika kojima svjedoče zajedno. U fokusu pripovjedačeva interesa nalaze se tako brojni problemi naše današnjice: nepoštivanje dječjih i ljudskih prava, neplodnost bračnih parova, zaostalost i siromaštvo pojedinih država, emigracija iz ratom zahvaćenih područja, ekonomska emigracija, tranzicija iz socijalističkog u kapitalističko društvo, praznovjerje, milenijski *bug*, ponašanje psihički bolesnih osoba, socijalističko uređenje i prostitucija, pojava novih zaraznih virusa i sl. Položaj je čitatelja vrlo zahtjevan jer mu priče u romanu neprestano klize jedna u drugu, stalno mu se nešto gubi iz vida, nešto mu bježi iz pripovijedanja i zato mora uložiti velik napor kako bi bio u stanju istovremeno pratiti više različitih tijekova priče. Roman *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* može se čitati na dvije razine. Na prvoj razini manje zahtjevan čitatelj može pratiti događajnost u romanu. Za zahtjevnijeg čitatelja omogućeno je ostvarivanje uvida u društvenu strukturu koju junak prikazuje ironično. Na njegovim se putovanjima prikazuju brojni problemi naše svakodnevice koji su jednaki u raznim društvima i čitatelj može stvoriti svoje mišljenje o isripovijedanim događajima te ih dovesti u vezu sa situacijom koja ga okružuje. Cilj je romana da čitatelj stekne novo znanje ili da se ono što je skriveno u njegovoj podsvijesti (možda i zbog društveno-povijesnog trenutaka) ponudi kao odgovor. A taj je odgovor najčešće neizrečen ili neimenovan, pa izranja na površinu pažljivim čitanjem. Na taj se način mijenjaju i čitateljeve recepcijske konvencije.

LITERATURA

- AGIĆ, Jasmin. 2022. „Jergovićev fantastični svijet. Vjetrogonja Babukić, posljednji čovjek iz Babilona”. *Balkans. Al Jazeera. Net*. URL: [https://balkans.aljazeera.net/ teme/2022/1/27/jergovicev-fantasticni-svijet-vjetrogonja-babukic-posljednji-co-vjek-iz-babilona/](https://balkans.aljazeera.net teme/2022/1/27/jergovicev-fantasticni-svijet-vjetrogonja-babukic-posljednji-co-vjek-iz-babilona/) (30. 1. 2022.)
- BEKER, Miroslav. 2000. „Pikarski roman”. *Roman 18. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga: 110–128.
- BEKER, Miroslav. 1982. „Priča i njezina obrada”. *Književna smotra*. 14, 47–48:15–26.
- BITI, Vladimir. 2005. „Historia magistr vitae: Ivan Aralica i egzemplarna pri/povijest”. *Doba svjedochenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Matica hrvatska: 191–209.
- BITI, Vladimir. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- BITI, Vladimir. 1992. „Preobrazbe suvremene teorije pripovijedanja”. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus: 5–44.
- BRKIĆ, Mirna. 2010. *Mudraci iza maske smijeha: povijest, teorija i intepretacija pikarskoga žanra u hrvatskoj književnosti*. Sarajevo i Zagreb: Synopsis i HSN.
- ERLL, Astrid. 2005. *Memory in Culture*. Hampshire England: Palgrave Macmillan.
- GENETTE, Gérard. 2002. *Fikcija i dikcija*. Zagreb: Ceres.
- GENETTE, Gérard. 1992. „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost”. Prevl. Dubravka Celebrini. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus: 96–115.
- GENETTE, Gérard. 1985. „Učestalost”. Prevl. Morana Čale. *Gordogan* 7, 17–18: 64–82.
- GENETTE, Gérard. 1984. „Trajanje (anisokronije)”. Prevl. Miroslav Beker. *Polja* 30. 304–305: 249–263.
- GENETTE, Gérard. 1974. „Granice priče”. Prevl. Jere Tarle. *Teka* 6: 1403–1416.
- GUILLÉN, Claudio. 1982. *Književnost kao sistem*. Beograd: Nolit.
- HERGEŠIĆ, Ivo. 1959. *Književni portreti*. Cetinje: Narodna knjiga.
- HUTCHEON, Linda. 1988. *A Poetics od Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York i London: Routledge.
- JERGOVIĆ, Miljenko. 2021. *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba. Pikarski roman*. Zagreb: Fraktura.
- KULAŠ, Vanja. 2021. „Pikarski kompendij”. *Kritika HDPL*. URL: <https://kritika-hdp.hr/pikarski-kompendij/> (5. 1. 2022.)
- KUVAČ-LEVAČIĆ, Kornelija. 2013. *Moć i nemoć fantastike*. Split: Književni krug.
- MANDIĆ, Igor. „Povijest kao bordel u novoj megaknjizi Miljenka Jergovića”. *Jutarnji list*. URL: <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/igor-mandic-povijest-kao->

- bordel-u-novoj-megaknjizi-miljenka-jergovica-15056031/ (5. 1. 2022.)
- MARJANOVIĆ, Fedor. 2021. „Miljeno Jergović: Nije ovo vrijeme tužnih vitezova”. *Glas kulture*. URL: <https://glaskulture.com/miljenko-jergovic-nije-ovo-vrijeme-tuznih-vitezova/> (5. 1. 2022.)
- MLAKIĆ, Josip. 2021. „Vjetrogonja Babukić – konstrukcija i dekonstrukcija jednog književnog žanra”. URL: <https://www.jergovic.com/ajfelov-most/vjetrogonja-babukic-konstrukcija-i-dekonstrukcija-jednog-knjizevnog-zanra/> (5. 1. 2022.)
- RICARDOU, Jean. 1978. *Nouveaux problèmes du Roman*. Paris: Seuil.
- SULEJMAN, Suzan Rubin. 1983. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, New York: Columbia University Press.
- TOMASSINI, G. B. 1990. *Il racconto nel racconto: analisi retorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*. Roma: Bulzoni.
- ŽMEGAČ, Viktor. 2004. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Matica hrvatska.
- WICKS, Ulrich. 1974. *The Nature of the Picaresque Narrative*. Cambridge University Press.

NEOPICARESQUE ELEMENTS IN THE NOVEL *VJETROGONJA BABUKIĆ I NJEGOVO DOBA* [*BABUKIĆ THE VAGABOND AND HIS TIME*] BY MILJENKO JERGOVIĆ

SANJA TADIĆ-ŠOKAČ

ABSTRACT

In the subtitle of the novel *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* [*Babukić the Vagabond and His Time*] (Zagreb, 2021), Miljenko Jergović also mentioned its genre feature - a picaresque novel. This paper problematizes the novel's genre determination presented in the title and establishes that this novel is an example of a neopicaresque novel in Croatian literature. This novel is about the adventures of the vagabond Babukić, which he experiences on his aeroplane trips and at the airports that have become his only home. During the development of the story, the narrator gives the careful reader a series of metatextual signals through which he warns about numerous stories in the story, thematizes the story and time in the novel, and problematizes the issue of genre. The modernist design of the narrative category of time, in which it deviates from the genre of the picaresque novel, is present in the work. At the end of the novel, it is evident that it is the vagabond Babukić's transcendental journey. This neopicaresque novel connects two seemingly contradictory characteristics of the theme in the work. The first theme refers to the need to preserve the integrity of an individual in the novel. The second theme is manifested in a strong tendency towards intellectualistic introspection, featuring the neopicaresque novel.

KEYWORDS:

neopicaresque novel, picaresque novel, Jergović, M., Vjetrogonja Babukić i njegovo doba [*Babukić the Vagabond and His Time*]

