Izvorni znanstveni rad
DOI: https://doi.org/10.17234/Croatica.68.3
UDK: 821.163.42.09-311.4Novak, S.
821.163.42.09Novak, S.
82.0-3
Primljen: 27. VI. 2024.
Prihvaćen: 29. VIII. 2024.

PICARESCA NOVAKIANA

Andrea Milanko
Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet
amilanko@m.ffzg.hr

ABSTRACT

PICARESCA NOVAKIANA

Slobodan Novak's (1924–2016) narrative fiction is coherent and consistently written in first-person. Motifs are either interrelated, complementary or reinforce particular meaning from one text to the next. They are connected through the autodiegetic narrator, who confronts both other characters and his own past identities, making in the process a scene of writing typical of a picaresque narrative. Novak's ouvre is thus comparable with English and American 1950s and 1960s fiction of the so-called angry young men, but also with much older tradition, i.e. the picaresque, which can be determined in Novak's literary pieces on their own, as well as in the ouvre as a whole. This particular way of viewing Novak's literary ouvre methodologically excludes interpretations based on his biography, tying him closely to the carnival understood in Bakhtinian terms. Following recent development in research of the picaresque and applied to Novak's ouvre, the paper argues Novak's prose has all the hallmarks of the picaresque, from protagonist's profile and chronotope to typical motifs, plot and language. To name but a few: the hero is always on the outskirts of society, be it willingly or involuntarily; he speaks in his own voice from below, addressing his issues with temporary masters whom he is obliged to serve; he is disillusioned but nonetheless cracks jokes and ridicules both himself and his circumstances; his life story abounds in twists and turns,

only to be told as a cautionary tale, whereby the narrator underscores his blindness and biases he held as a hero.

Keywords: picaresque novel; angry young men; ich-narrator; self-reflexivity; polyphony

Odabirom prvog lica i linearnog izlaganja cjelokupni je Novakov pripovjedni opus stavljen pod znak pitanja: imajući pred sobom samo pripovjedačevu subjektivnost, čitatelj je suočen s trajnom zadaćom procjene njegove vjerodostojnosti. Novak je pribavlja tako što je od sebe uporno otklanja i ne dopušta da njegova riječ bude posljednja.[1] Naime svoj iskaz uvijek prilagođava dijaloškom partneru koji u tekstu nije imenovan, nego je podrazumijevan, a sastoji se od heterogene zajednice nevidljivih čitatelja. Među njima ima podržavatelja, ali i oponenata, suradnika, ali i osporavatelja. U bogatu polifonijsku tradiciju, tako, ulaze ne samo riječi likova[2] ili pojedinih književnih djela[3] nego pripovjedna proza u cjelini.

„Nemogući" iskazni modusi davanja izraza šutnji, obilato upotrebljavani u Novakovim dijegetičkim univerzumima, prema Bitiju su unutarnji monolog i slobodni neupravni govor (usp. Biti 2005). Već ta pripovjedačeva potreba da vlastiti govor prelomi kroz tuđi – a tuđinac je i on sâm sebi ako komunicira s napuštenim identitetom poput dječjega ja ili mladićeva, odnosno ako sâm sebe i svoje postupke podvrgava kritici, ironiji, sarkazmu, poruzi, zagovoru ili obrani – udvaja njegove iskaze i unosi rascjep usred njihova izvora. Time se njegova cjelokupna pripovjedna djelatnost izlaže opasnosti da bude (pogrešno) shvaćena, ali se i imunizira u odnosu na „jednosmjerna" tumačenja. Uopće, problem tumačenja i ideološkog (ne)pristajanja uz pripovjedačev svjetonazor proizlazi iz toga što nam on pripovijeda kako je obmanjivao druge ili im se izrugivao, pa se tako otvara mjesto sumnji da je i čitatelj još jedna žrtva pripovjedačeva nezasitnog ironizacijskog i rugalačkog nerva u prilagodbi na nove okolnosti.

U povijesti književnosti takav je način pripovijedanja „s figom u džepu" poznat još od srednjega vijeka i dolazio je iz usta lutalica, klateži, sitnih

---

[1] O sustavu nadređivanja instancija pripovjedne komunikacije pisao je Biti (2005).

[2] „Riječi Novakovih likova uvijek se međusobno čuju polifonijski" (Šikić 1988: 110).

[3] „Vraćajući se romanu *Mirisi, zlato i tamjan*, koji je konsekriran kao jedan od međaša poratne hrvatske književnosti, čitatelju se nameće pojam menipejske satire koji datira od antičkih vremena, a kojim su se u 20. stoljeću osobito bavili Northrop Frye i Mihail Bahtin. [...] [N]ema dvojbe da spomenuta odrednica i te kako prianja uz Novakov roman" (Zima 1991: 149–150).

lopova, luda, lakrdijaša i uličnih zabavljača. U 16. stoljeću dobio je najprije u Španjolskoj svojeg stalnog predstavnika, tzv. *picara*, i ubrzo se raširio po cijeloj Europi. Riječ je o junaku nastalu kao kontrapunkt viteškom junaku, uglavnom siročetu iz nižih društvenih slojeva, koji mijenja gospodare i pokušava se snaći u licemjernom i bešćutnom društvu. Prisiljen je odmalena prilagođavati se situaciji i moćnijima od sebe, brzo preuzimati njihove nazore i jednako ih brzo napuštati. O svojem životu pripovijeda ispovjedno, linearno i epizodično, najčešće iz granične pripovjedne situacije kao što je služenje zatvorske kazne ili moralna preobrazba. Njegova je pripovijest dakle uvijek odozdo, duboko uronjena u svakodnevicu, zaokupljena dnevnim kušnjama i mukom preživljavanja. Pikaro je gurnut na marginu i društva i zbivanja, on se često ne može uklopiti u društvene obrasce življenja, pa se iz njih ili sam isključuje ili ga drugi izbacuju. Na početku te bogate tradicije nalazi se *Lazarillo de Tormes* (1554), a žanr pokazuje „prikladnost i vitalnost [...] u suvremenoj književnosti" (Godsland 2017: 247) utoliko koliko „postoji prepoznatljiva struja neopikarske fikcije koja je posebno bila živahna tijekom dvadesetog stoljeća u Španjolskoj, Velikoj Britaniji, Sjedinjenim Američkim Državama i u Njemačkoj, dok se manje očiti odjeci mogu zateći i u ruskom pismu" (265). Promotri li se pak samo domaća književna produkcija, u žanru pikarskoga romana pisani su primjerice Brešanovi romani (*Ptice nebeske*, 1989; *Ispovijedi nekarakternoga čovjeka*, 1996; *Ništa sveto*, 2008), Bauerov *Seroquel ili Čudnovati gospodin Kubitschek* (2015), Periševa *Mladenka kostonoga* (2020) i Jergovićev *Vjetrogonja Babukić i njegovo doba* (2021).[4] Ako bi se taj žanr promatrao u velikom povijesnom luku od prvog, *Lazarilla*, do danas, na jednom njegovu kraju nalaze se prepoznatljivi romani kao što su (dijelom) *Don Quijote*, Lesageov *Gil Blas*, Fieldingov *Tom Jones* i Defoeova *Moll Flanders*, a na drugom modernistička proza koja se na prvi pogled nipošto ne može povezati s tom tradicijom, kao što su Kafkini romani, *Limeni bubanj* G. Grassa i – pripovjedna proza Slobodana Novaka. Naime po iskaznom modusu prvoga lica, fabularnom ranom gubitku rodi-

[4] Guillén (1982) i Wicks (1979: 169) slažu se u pogledu nemogućnosti jednoznačne definicije pikarskog romana, ali ipak su mišljenja da je pripovijedanje u prvom licu „nezamjenjivo" jer se u tom slučaju o pikarskom iskustvu može pripovijedati „istodobno i iznutra i izvana" (Wicks 1979: 169). Prema tom strogo formalnom kriteriju Jergovićev roman, usprkos podnaslovu, i Brešanove *Ptice nebeske* ne bi ulazili u užu definiciju pikarskog romana. Ardila pak razlikuje tri skupine distinktivnih svojstava, od ključnih (1) i sekundarnih (2) karakteristika do onih tipičnih za roman uopće (3), ali napominje da će se cjelokupna pikarska fikcija nakon romana *Guzmán de Alfarache* „neizbježno prilagoditi osobnim okolnostima i kulturnom kontekstu autora" (2017: 15).

telja, smjeni (ideoloških) gospodara, priči „odozdo", linearnoj kompoziciji, liku poluautsajdera, odnosno njegove isključenosti „iz, naprije zavičaja a onda i društvenog poretka" (Škvorc 2005: 276), „koji svojim osjećajem za otkrivanje neiskrenog, licemjernog, patetičnog, šupljeg i lažnog dolazi u niz neugodnih situacija u kojima često ostavlja dojam tragikomičnog komedijaša, gotovo clowna" (Beker 1976: 232), Novakova proza nedvosmisleno ulazi u pikaresku.[5] Povrh toga u Novaka je izražena pripovjedačeva potreba da komentira postupke lika, pogotovo ako su se poslije pokazali promašeni te isključivu odgovornost za njih snosi njegovo deziluzionirano ja, kao što to čini Mali u odnosu na protagonista *Tvrdoga grada* i *Izgubljenog zavičaja* ili Liberat u odnosu na Malog. Takvo razračunavanje sa zabludama mlađega ja ne može se pripisati samo (ako i uopće) Novakovu intelektualnom poštenju zaogrnutu u satiru i autoironiju, nego je integralni dio pikarske pripovijesti, naime „pripovjedač u prvome licu anticipira čitateljevu reakciju na vlastiti čin i ugrađuje ju u pripovijest. Zatim komentira taj odgovor i povratno ga upućuje čitatelju" (Watanabe-O'Kelly 2017: 195).

Da je protagonistovo, „gotovo pikarsko, kretanje kroz napasti poretka i muke sustava" (Maroević 2011: 10) u ispovjedno-memoarskom tonu možebitno u vezi s pikarskom tradicijom, prvi je natuknuo Miroslav Beker (1976). *Mirise* on povezuje s prepoznatljivim junacima angloameričkoga romana 1950-ih i 1960-ih autora kao što su Kingsley Amis (*Sretni Jim*), Iris Murdoch (*Pod mrežom*) i John Wain (*Požuri dolje*), prethodnikā tzv. „gnjevnih mladih ljudi". Zajednička je crta junaka da je „teško obuhvatiti njegov identitet a gotovo nemoguće odijeliti istinu od fantazije i umišljaja" te je u svim slučajevima riječ „o junacima s pikaresknim crtama" (Beker 1976: 237). U stručnoj literaturi skovan je za takvu prozu termin *neopikareska* (usp. Godsland 2017: 248) i tipičan joj je protagonist „srednjoklasni mladić koji se buni protiv društvenih običaja nastalih tijekom poslijeratnog perioda i koji izražava opće rašireno nezadovoljstvo svoje generacije" (257).

Tonko Maroević također razmišlja u smjeru pikareske, ali se ne zadržava na tome više od komentara. Beker zatim uočava da je Novak *Mirise* doveo „do efektnog kraja, do kraja koji odsustvom *code* ili epiloga više naliči na kraj novele ili drame nego romana" (1976: 236) i time je zapravo

---

[5] O osobinama pikarskog romana usp. poglavlje „Ka definiciji pikarskog" u knjizi *Književnost kao sistem* Claudija Guilléna (1982). Uz to Dunn ističe da su u Španjolskoj pikarski likovi i epizode bili toliko popularni da su se pojavljivali i u „kratkim pričama, pjesmama, autobiografijama i dramama" (1990: 11).

opisao načelnu nedovršivost pikarskog romana kojemu linearno i epizodično izlaganje nalik avanturističkom romanu omogućavaju da se potencijalno beskonačno produžuje (upravo je takva struktura dvosveščanoga *Don Quijotea* i višesveščanog Grimmelshausenova *Simpliciusa Simplicissimusa* iz 17. stoljeća, čije su pojedine epizode i likovi poslije razvijeni u samostalne romane), ali je i gotovo proročanski pripremio put za „logični trilogijski okvir" (Maroević 2006: 53): „ulazeći *in medias res* u novu knjigu [*Pristajanje*, op. a.] kao da računa s čitateljima koji poznaju protagonista, koji očekuju nastavak *Mirisa, zlata i tamjana*, koje zanima što se još zbilo nakon što je Madona preminula i riješila nas muka grotesknog iščekivanja" (54).

Ista ona vjera „u subjektivnu slobodu" koja je dovela do „strožeg nadzora nad dušama" (Resina 2006: 298) u jeku Tridentskog koncila (1545–1563), usred kojeg izlazi *Lazarillo*,[6] proizvela je moduse preispitivanja savjesti i vlastitih nakana:

> Podvrgavanje subjekta promatranju imalo je široke i dalekosežne posljedice. Objasniti vlastite postupke namjerama dalo je refleksivnosti nov domet. Književna posljedica te refleksivnosti bila je fikcionalna autobiografija. I upravo je autobiografska forma, a ne njezin sadržaj, postala nova žanrovska kategorija. Sada je subjekt pojmljen kao reflektirajuća površina razotkrivao svijet i tek je pod tim uvjetima stekao neko znanje o sebi. (299)

Maroević također piše o „znalačkoj *karnevalizaciji*" (2006: 54) kao osviještenoj spisateljskoj gesti: Novak naime izgrađuje „virtualnu inkarnaciju, [...] mješavinom mazohizma i sućuti gradi fantazmu, koju mu je zatim dozvoljeno bockati, štipkati, gristi, izlagati podsmijehu, ako ne baš poruzi" (isto). Drugim riječima, samoispitivački zamah koji su pikarskom junaku dale turbulentne okolnosti povijesti Crkve ugradio se u pikarsku fikciju i ostao joj trajnom karakteristikom. Teško je, ako ne i nemoguće (pa onda, u konačnici, i sasvim izlišno), vagati koliko je u samoispovijedi duga žanru, a koliko povijesnom kontekstu. Međutim potonji se odviše često isticao i time je u sjeni ostavljena neizostavna komponenta pikarskog pisma, njegova ispovjedna himbenost. Tako se roman *Mirisi, zlato i tamjan* po izlasku rekurentno (ne)kritički smještalo u egzistencijalističku prozu, zacijelo i pod utjecajem autorove omiljene lektire, Camuseva *Pobunjenog čovjeka.* Premda Novak

[6] Prvo tiskano izdanje *Lazarilla* vjerojatno potječe iz vremena između 1550. i 1552. godine (usp. Ardila 2017: 2).

nije ni podržavao ni osporavao akademska čitanja vlastitih umjetničkih djela, žanrovsko pamćenje starije je i od njega i onih koji su s njim dijelili aktualne filozofske i druge trendove. Naime, ono što se na površini doima kao isticanje apsurda i ništavnosti ili sarkastični užitak u besmislu i gubitku u općem shvaćanju jest sizifovski posao, no jednako je tako tipično za „panoramsku strukturu", odnosno „izvanjski ritam pikareskne pripovijesti", također nazvan „sizifovskim" (Wicks 1974: 243). Riječ je o kompozicijskom rješenju potencijalno beskrajnog ulančavanja epizoda zahvaljujući prevrtljivosti Fortune, Slučaja ili Sudbine: čim se junak dokopa blagostanja i kakve-takve sigurnosti, sreća mu okrene leđa i on se ponovno nađe na početku, tako da mu se život sastoji od opetovanih započinjanja iznova: „vječni ritam pikareske [...] jest kontinuirana dezintegracija" (Wicks 1974: 244). Dok su epizode u životu/romanu pikara relativno zaokružene i konačne s prepoznatljivim početkom, sredinom i svršetkom,[7] fabula koja ih drži na okupu protagonistova je životna priča. Za ilustraciju, Mali iz *Mirisa* osjeća se zaglavljen uz Madonino uzglavlje, kuje planove i fantazira da se oslobodi sužanjstva; čim se pojavi prilika da se izvuče bez sankcija ako bi pristao na konspirativni dogovor s Doktorom, na Otok se vrati njegova supruga Draga, malodušna i razočarana životom na Kopnu – riješiti se Madone više ne znači osloboditi se i tjeskobe i smrada nego upasti u novu napast. Drugi primjer neka bude iz *Pristajanja*: Liberat izvještava da se vječnost uz Madonu ipak privela kraju, no umjesto blaženstva i sreće, novih prilika i života punim plućima, na mala vrata sprema se rat, a ni u slobodi se ne može uživati jer glavobolju zadaju gušterice u vrtu i tegobna potraga za ukopnim mjestom. Slični obrati iz sreće u nesreću i oni humoristični, iz nesreće u sreću, ostvaruju se na planu novela: na prvom slučaju grade se primjerice novele *Badessa madre Antonia*, *Dva konja s opremom* i *Južne misli*, a na drugom *Između dvije živice*, *Operacija Opel*, *Dalje treba misliti*. *Dolutali metak* već i naslovom sugerira pripovjedačevu nemoć pred Slučajem: čak i nakon što je kao vojnik sretno dočekao kraj rata, sustigne ga tuđi metak, komad koji izvorno ne pripada njegovoj, nego ljubavnoj priči nekih drugih likova.

Pikareska novakiana započinje novelom *Badessa madre Antonia* i romanom *Izgubljeni zavičaj*. U prvom tekstu pripovjedaču se razbijaju iluzije (i to vrijedi za obje inačice) o djetinjoj ljubavi, koja je „najtrajnija i najneobičnija" (Novak 1961: 12), ali svršetak novele razotkriva dječakove

[7] Ulrich Wicks naziva taj tip kompozicije „unutarnjim ritmom" (1974: 244).

iluzije – ne samo da badessa nije kakvom ju je dječak zamišljao nego i njihov odnos nije bio autentičan; dječak je bio samo privjesak starog strica dok se na talijanskom gradio odnos između odraslih. U *Izgubljenom zavičaju* pak mladić se zauvijek oprašta od djetinjstva i uspomena stečenih za poljodjelskih poslova. Zanimljivo i nimalo slučajno, „iz historijske perspektive", kako u pogledu Novaka tako i pikarskog romana, „pikareska je bila alternativa romanci i pastorali" (Wicks 1974: 245). Ona je dakle protuteža idealnom svijetu junaka i karaktera boljih od nas, priča što uznose i oplemenjuju, poretka i moralne pobjede na kraju, a svijet u kojem obitava pikaro neizvjestan je i kaotičan, u njemu vladaju oskudica i zakon jačega, proklamirane moralne vrijednosti samo su mrtvo slovo na papiru budući da se karakter izgrađuje u prvom redu učenjem nepisanih pravila koja društvo održavaju stabilnim i neupitnim. Obnove pikareske stoga su povijesno zabilježene u doba društvenih nemira, „kad je društvo u nestabilnom stanju: pikarski je junak odraz društva koje doživljava dubinsku društvenu promjenu" (Hague 1986: 211).

Budući da je dani opis svijeta, kontrapunkt romanci i pastorali, nepovratno nestao te je zauzvrat postao opsesivna tema modernističkog pisma (i ironijskog modusa, prema Fryeu), postavlja se logično pitanje o razlici između pikareske i modernizma. Zbog čega je Novakov upis u pikarsku tradiciju izmicao prepoznavanju?

Pikareska je, kako predlaže Ulrich Wicks (1974: 240–243), jedan od *modusa* na kontinuumu koji preuzima od Roberta Scholesa, a čine ga: satirični – pikareskni – komični – historijski – sentimentalni – tragični – romantični, što znači da je riječ o idealnim tipovima koji se u praksi, u konkretnim književnim djelima, nikad ne zateknu u čistom stanju, nego kao mješavine barem dvaju tipova. Problem žanrovske pripadnosti uvijek zadaje glavobolju teoretičarima i povjesničarima književnosti zato što se baš na žanru križaju vertikalna i horizontalna perspektiva – razmatra li se samo vertikalna, zbog brojnih sekundarnih obilježja kojima se žanr obogatio tijekom povijesti dok je neka druga ispuštao, prijeti opasnost da se definicija žanra proširi do te mjere da praktično postane metodološki neupotrebljiva, a preuzme li se samo horizontalna, historicistička perspektiva, ispušta se iz vida da je žanr vodio živahan život i nakon što je dosegnuo vrhunac u određenom periodu (primjerice za pikarski roman to je razdoblje od sredine 16. do sredine 17. stoljeća, usp. Dunn 1990: 2); njegovo se preživljavanje u književnim djelima dakle više ne prepoznaje. Kako bi izmaknuo Scili historicizma i Haribdi ahistorizma, Wicks predlaže višekomponentni, osmodijelni model žanra

pikareske. Testira li se na Novakovu pripovjednom opusu, čitatelj već naslućuje, pikareska nepogrešivo izbija na površinu, no prije nego razmotrimo te komponente, valja podsjetiti zašto je pikareska kod Novaka neprepoznata.

Zahvaljujući kvaziautobiografskom pismu, biografskim podudarnostima u fikcionalnom svijetu, Novakovim intervjuima te smještanju pripovjednog univerzuma u kronotop poslijeratne Jugoslavije, naglašeni mimetizam dobio je dodatnu energiju da čitateljska javnost formira sliku pisca koji piše kritički i analitički iz vlastitog iskustva o boljkama modernog društva. Međutim, kako upozorava Dunn, dvadesetostoljetni diskurz društvenih znanosti koji je prisvojio objasnidbene modele za teme kao što su „'pikareskno' siromaštvo, marginalnost i otuđenje", onemogućuje da se o njima može „prikladno raspravljati dokle god se o njima govori isključivo u sociološkim kategorijama" (Dunn 1990: 11),[8] pa podsjeća da ih se mora „analizirati u kontekstu fundamentalnog estetskog pitanja: je li ono što se redovito opaža kao književni realizam tog doba u načinu reprezentativno ili ekspresivno" (12). Sličan oprez dijeli Anne J. Cruz naglašavajući da *homologija* između povijesnih obespravljenih siromaha i književnih pikara, premda „nadilazi običnu književnu analogiju", nikako „nije i ne može značiti istovjetnost" (Cruz 1999: xii). Slijedom rečenog u nastavku preuzimam od Wicksa (1974) i Ardila (2017: 14–15) tipična svojstva pikarske fikcije, i to ne redoslijedom važnosti, te ih testiram na Novakovu pripovjednom opusu.

1. Ako pikareska „predstavlja protagonista koji ustraje u svijetu koji je kaotičniji od običnog ljudskog stanja, ali je to isto tako svijet bliži našem (ili povijesti) nego svjetovi satire i romance" (Wicks 1974: 241), onda je otočni suživot s kadaverom, snalaženje u uredima korumpiranih državnih službenika (*Deložacija*, *Bez osobitosti*), dolutali metak u vlastito meko tkivo i skori raspad države koju si i sâm pripomogao graditi približna slika tog svijeta izgrađena „formalnim realizmom" (Ardila 2017: 14). Pikaro je razočarani, ali ne i defetistički junak, njegovi porazi ostavljaju trpak okus, ali nisu dovoljni za rezignaciju. Čak i kad se odlučuje motive i priču postaviti alegorijski, kao u noveli *Riba Jonina*, Novak namiruje protagonistu osvetu iz utrobe broda u kojoj se zaglavio, a ne odustanak: „sjest ću u dno labirinta kao Minotaur i požderat ću prvoga tko mi naiđe!" (Novak 1990b: 259).

[8] Dapače, historiografski model potpomognut sociološkim žarom suvremenog proučavatelja ne bi ispravno objasnio ni povijesne okolnosti nastanka pikareske – samo za primjer marginalizirani sloj madridskoga društva bio je etnički mnogo heterogeniji od tipične reprezentacije pikara kao Španjolca (usp. Mierau 2019: xii).

U pripovijedanje je ugrađen satirički ton, ironizacija društvenih pojava lišava ih ozbiljnosti i konačnosti te im time oduzima bilo kakvu pretenziju na trajnost i univerzalnost. Pripovjedač pritom ne krije vlastitu političnost, ali joj nipošto ne podređuje svoj spisateljsko-ispovjedni projekt – on se ostvaruje na planu izraza, a ne sadržaja te se zahvaljujući makrostrukturnoj upotrebi ironije junakova konačna opredijeljenost trajno uskraćuje čitatelju.

2. Sizifovski ritam epizoda (o kojem je već bilo riječi), kao i

3. obavezno pripovijedanje u prvom licu, za Wicksa su karakteristična formalna obilježja pikarske pripovijesti, kod Novaka oboje neizostavni u gradnji novela i romana. Ardila (2017) domeće uzročno-posljedičnu ulančanost epizoda. Nije dakle dovoljno da su one slobodno jedna drugoj pripojene kao primjerice u romansi, nego je fabula protagonistova „životna škola" iz koje on izlazi mudriji i prepredeniji. Uz to, mjesto rođenja njegove pripovijesti često je situacija „poravnavanja računa". Iz te se perspektive pripovjedni tekstovi logički nadovezuju jedni na druge: Madonin prigovor Malom da je trebao ostati vezan uz Crkvu nadovezuje se na radnju *Silentiuma*, *Pristajanje* se otvara kao svojevrstan epilog *Mirisa*, *Moje univerzijade* (novela objavljena 1987. godine) nastavljaju se na protagonistov oproštaj s Otokom na zaključnim stranicama *Izgubljenog zavičaja*, novele u *Tvrdom gradu,* premda jesu samostalne, čine koherentnu cjelinu i redoslijedom prate prirodan rast protagonistovih sinova.

4. Protagonist je pikaro ako je „protejska figura", odnosno ako je „pragmatičan, neprincipijelan, izdržljiv, osamljenička figura koja jedva uspijeva preživjeti u kaotičnom okolišu, ali i koja je u stanju tijekom tih uspona i padova svijet staviti u nepovoljan položaj [...] te mu je esencijalna odlika nedosljednost životnih uloga" (Wicks 1974: 245). Osim stavljanja i skidanja maske u prilagodbi situaciji i sugovorniku ključna se nedosljednost izgrađuje između pripovjednog i doživljajnog ja. Na primjer Mali pristaje skrbiti se o Madoni, ali to čini nevoljko i ne prestaje se žaliti; dok tim činom stječe moralnu superiornost jer mu Madona nije ni rod ni svojta, moralnost se srozava u epizodi s koludricom. Međutim najznačajniji odmak ipak je ogoljavanje pripovjedne situacije, tipično za pikara, u kojoj se tihi pakt s čitateljem ili uspostavlja ili obnavlja. Pritom se konstituira nova maska i nova publika, maska pisca koji, navlačeći masku pisca pred čitateljevim očima, započinje novu partiju igre bježnog identiteta. Ta je maska, jasno, nadređena svima drugima, bez konačnoga razrješenja, što objašnjava kružnu strukturu velikog broj Novakovih djela. Za ilustraciju neka posluži analiza dviju novela.

Novela *Bez osobitosti* otvara se unutarnjim monologom o uzaludnom, ali zapravo nemogućem poslu: „opasati ih [kišne niti, op. a.] pažljivo i oprezno, pa pritegnuti, a onda ih gore pri korijenu kosirom posjeći" (Novak 1961: 142) dok pripovjedač boravi u Lovačkom domu. Tijekom osmodnevnog odmora isporučen je vlastitim mislima i vodi dijalog sa „sjenom blizankinjom, koja nikako ne drijema" (155). „Odavde" (145) zamišlja kako izgleda život kod kuće dok iz nje izbiva. Slijedi prepirka Drage i protagonista zbog nestašluka sinova, a protagonistove reakcije navedu Dragu na zaključak: „Tu smo! Opet si, znači, lajao po nadleštvima!" (147). No u unutarnjem smo monologu saznali da je protagonista jednom prilikom „„napao mali silnik iznenada, jerbo da šuti[m]... 'kao kučka'" (144). Zaključak koji se čitatelju sugerira jest da isti nemir trpe i oni koji šute „kao kučke" i oni koji „laju po nadleštvima" pa je logično „eto, eto, zašto ništa ne poduzima[m]!" (156). Međutim ništa se ne poduzima samo na razini radnje, ali na razini pripovijedanja koješta se čini: u maniri pikara koji se suspreže od neoportuna djelovanja među likovima i *šuti*, protagonist navlači masku pripovjedača-pisca „konstituirajući se riječima pred čitateljevim očima" (Dunn 1990: 4) i *govori* te pritom raskrinkava patologiju konverzacijskih obrazaca u javnoj komunikaciji. Ako je život „za nas – sve. I osjećaj za užasno, sve, sva mjerila, sve. Ako hoćeš, i sve izmišljotine, i sve utopije, i svi snovi, sve je život. I lažni život je život. I umjetnost. Sve to. Čak i sama smrt" (Novak 1961: 146), i ako ne postoji nitko, ni „svijest, ili duh koji se može izdvojiti iz toga životnoga kruga, pa onda suditi" (146–147), pikaro je utjelovljenje paradoksa jer je baš on jedina izvjesnost utoliko koliko ustraje na promjenjivosti te prosuđuje i mjeri život iako je uronjen u nj, u „sve". Snaga njegove pripovjedne riječi, njezina uvjerljivost, raste razmjerno stupnju samorefleksije koju pokazuje. Paradoksalno, što je samorefleksija veća, to se postiže veći stupanj autoreferencijalnosti, koji u konačnici dokida granicu između pripovjednog i doživljajnog subjekta stapajući ih u subjekt pisanja. Tako se u noveli *Bez osobitosti* postiže paralelizam između uzaludnosti djelovanja, „lajanja po nadleštvima" na razini priče, i skupljanja kišnih kapi na razini pripovijedanja u snopove kako bi ih se posjeklo. Jedini neutilitarni rezultat jest novela u kojoj nas se vodi k zaključku kako je cilj pisanja sâmo pisanje, a za to se izrijekom zalaže i sam protagonist: „Trebalo bi da me puste da spavam. [...] Da me puste, da ne računaju, da me ispuste iz broja" (Novak 1961: 143). Protagonist, tako, pripada nepripadanjem, računa se jedino ako ga se ne ubraja.

Protagonistova podvojenost ilustrira se osamostaljivanjem misli i uspostavom konverzacije dvaju alter ega: dok ga sjedenje pored prozora

čini da izgleda „kao jadna stara gospođa, kojoj su pomrli mnogi i napustili je svi osim jadne stare gospođice njezine sestre blizankinje" (Novak 1961: 142), njegove misli počinju sličiti romonu kiše, kao da „jadna stara gospođica njezina sestra, mljaska usnama neku stoljetnu molitvu kroz san" (143). Stare gospođice prebrojavaju djecu, što je metafora za dane odmora koje protagonist provodi u planinskoj kućici. No ne mogu se dogovoriti oko toga koliko je djece ostalo na životu:

> – Može li mi itko reći koga ja još imam od djece. Znaš li ti? Ja, od svoje djece, hm?
> – Mmm, sedam, osam. Mmmm.
> – Eto, – kaže ražalošćeno stara gospođa. – Umrla je i ona. (Novak 1961: 143)

Kako je rodno mjesto pripovijesti sedmi dan boravka, postavlja se logično pitanje je li taj dan dio priče ili nije. Razmišljanje o strukturiranju pripovijesti protagonistu je došlo ugodnom asocijacijom na staru majku, „uvijek je, valjda, gubila iz računa baš mene. Posebno mene" (isto), i odatle kreće njegovo poigravanje pripovješću posudbom strukture Möbiusove vrpce (ugledanjem na Marinkovićevu novelu *Samotni život tvoj* iz zbirke *Ruke*?),[9] koja održava iluziju dvoplana ili čistog binarizma sve dok se pomno ne poprati jedna njezina strana. Naime prati li se priča, o protagonistovu dolasku u planinsku kućicu doznajemo iz *analepse* u kojoj se s Dragom dogovara da iskoristi dane odmora nakon jedne dramatične novinarske epizode na poslu s „malim čovjekom". Prati li se pak pripovijedanje, pripovjedna se situacija začinje sedmog dana odmora i sve što slijedi pripada protagonistovu zamišljaju, *unutarnjem monologu*, dakle uopće se ništa nije dogodilo osim boravka u planinskoj kućici: „Mogu ja i *sada*, *odavde*, vrlo dobro *zamisliti* kako to izgleda kod kuće" (145, op. a.).

Slična je logika u podlozi novele *Dalje treba misliti*. O Maki budali, gradskom redikulu koji juriša na grad s isukanom sabljom, pripovjedač pokušava pisati dijaloški, uvažavajući mogućnost da protagonista ne motivira „Konstruktivna Svrhovitost" (Novak 1961: 157) kao druge junake, primjerice Sizifa, nego možda upravo suprotno: „Maka bi jednostavno gurao kamen i uživao u ritmu. Cilj uspona u silasku; cilj silaska u usponu, i mirna Bosna" (isto). Pripovjedačeva potpuna nezainteresiranost za utilitarnost – ili

[9] Za podrobnu analizu Marinkovićeve novele i njezinih postupaka koji se mogu, *mutatis mutandis*, razabrati i u Novakovoj noveli usp. Glavaš (2017).

isključivi interes za nesvrhovitost – očituje se u nedvosmislenom autoreferencijalnom iskazu: „ja se volim igrati pričicom o Maki, i nema smisla da se zato bilo tko ljuti" (isto). U nastavku novele *analizira* se Makin čin:

> Taj vražji Maka, očito, nije bio konstruktivan, priznajem. Ni najmanje. Direktno je jurišao na priličan grad. Grad iznad pedeset hiljada s okolicom. To, doduše, svakako znači, da nije mislio ozbiljno, ali šala mu je ipak bila, eto, takva – nekonstruktivna. Nije mislio, naravno, kao Sizif, ozbiljno, a zato je, uostalom, i vrijedan pažnje. (Novak 1961: 158)

U izrazima kojima pripovjedač ocjenjuje Makin čin – da Maka nije mislio „ozbiljno", da je šala u konačnici „nekonstruktivna", riječju, da Makino ponašanje *parazitira* na činovima koji imaju „konstruktivne" (čitaj: konvencionalne) posljedice – odjekuje Austinov opis konvencionalnih govornih činova izvedenih u umjetničkom okruženju, ako performativni iskaz „izrekne glumac na pozornici, ako se uvrsti u pjesmu ili ga netko izgovori u solilokviju" (Austin 2014: 15). Naime, u tim „parazitskim okolnostima" performativni će iskaz biti „*na osebujan način* isprazan ili ništavan" (isto) jer izrečeni čin nema ilokucijsku snagu: „jezik se u takvim okolnostima na osobite načine – razumljivo – ne rabi ozbiljno, nego na načine koji su *parazitski* u odnosu na njegovu normalnu upotrebu" (isto). Za razliku od filozofa jezika, kojemu je to razlog da književnost ispusti iz razmatranja, Novakovu je pripovjedaču upravo taj promašaj (engl. *misfire*) parazitskog čina „vrijedan pažnje" (Novak 1961: 158).

5. Odnos pikara prema društvu uvijek čini uzorak isključivanje – pokušaj uključivanja – isključivanje (usp. Wicks 1974: 245). Pratimo taj redoslijed i kod Novaka: u *Izgubljenom zavičaju* protagonista posvaja stric dajući mu gotovo sinovski status, no okolina ga sasvim ne prihvaća, od Ines do „vražjih strina", a nakon što sam napusti Otok i „ode u šumu", po povratku je trajno isključen – nema više ni kuće u kojoj je živio sa stricem, to je sada nacionalizirano. U *Mirisima* je bivši partizan umirovljen, isključen iz zagrebačke vreve da bi bio uz Madonu; kad Draga ode na kopno u posjet djeci, pojavi se nada da će se Madoninom smrću život nastaviti, no zbog Dragina izvještaja Mali opozove takve snove pristajući uz Madonu. I u novelama postoji nesklad između protagonistove uključenosti u obiteljski život i želje za bijegom iz njega, bilo fizički, bilo tek u mislima (*Južne misli*). Liberat iz *Pristajanja* jednom je nogom u povjerenstvu za utvrđivanje Mekanikova statusa prvoborca, a drugom vani. Mučna potraga za ukopnim

mjestom da se izbjegne neželjeno društvo s one strane groba još je jedan pokušaj selektivne neuključenosti.

6. „Galerija ljudskih tipova" (isto), najčešće satirički prikazanih u obliku statičnih portreta, prisutna je kod Novaka do te mjere da se likovi ponekad samo i svode na svoje funkcije ili zanimanja, odnosno jednu karakternu osobinu koja ih u bitnoj mjeri određuje: Mekanik, Luganiga, Posripet (radi ponedjeljkom, srijedom i petkom), Nulačetrespet (putnik koji čeka brod koji polazi u 0.45 sati); Doktor, Erminija, Tunina, Draga, svećenik; stric, kontesa, Igo, Anica. Iako *Izvanbrodski dnevnik* ne povezuje protagonista s drugim pripovjednim tekstovima i ovdje se pripovjedač u *ich*-formi susreće s tipovima iz društva: s funkcionarom Sirenom, kapetanom broda Slavija, Primorkinjom Vilom, doktorom.

7. Naglašena autoreferencijalnost i reference na pikarske romane, još jedna osobitost pikarske proze, uvedene su suptilnije nego što je običaj u takvom tipu proze. Umjesto eksplicitnog pozivanja na autorsku pikarsku tradiciju Novakov pripovjedač skloniji je identifikaciji s budalama i ludama, obješenjacima i klepetalima, iznoseći na dlanu mjesto tvorbe diskurza (usp. Gligora 2019: 84–85).

8. Među kriterijima za prepoznavanje pikarske tradicije vrlo važno obilježje jest „problematičan odnos s gospodarom, pri čemu se ne misli samo na figuru autoriteta ili simbol kakva nametanja, nego, kao u nekim slučajevima, i na figuru majke ili oca, niz političkih ideala" (Gussago 2016: 4). U Novakovu pripovjednom opusu taj odnos prema gospodaru napreduje od skrhanih iluzija (*Izgubljeni zavičaj*, *Mirisi, zlato i tamjan*) do skepticizma prema svakom autoritetu (*Izvanbrodski dnevnik*) i rezignacije (*Pristajanje*).

9. Od motiva i toposa tipičnih za pikaresku u Novaka zatječemo primjere za sve skupine, i neobično djetinjstvo (u *Izgubljenom zavičaju* sinovski odnos sa stricem, neravnopravan odnos s Madom premda su oboje siročad), inicijacijske traume (u *Izgubljenom zavičaju* to je tunolov, u *Badessi* jezivo otkriće samostanskoga tajnog inventara, u *Mirisima* obredni blagoslov vode na Božić nakon kojeg su djeca umirala), igranje uloga (od zavodnika u *Mirisima*, člana otočkog povjerenstva u *Pristajanju*, turističkog vodiča u *Tvrdom gradu*, novinara u noveli *Bez osobitosti* itd.), kao i neke motive iz svijeta groteske (od ulaska u grobnicu u „Nekropoli" *Izvanbrodskog dnevnika* i u kriptu u *Crvenoj mrlji* do podrobnog opisa operacije grla u *Operaciji Opel* te pastiričina otkrića samostanskih tajni nakon bombardiranja u *Badessi*). Motiv izbacivanja pojavljuje se ili u obliku izgona (u *Izgubljenom zavičaju*, *Mirisima*, *Izvanbrodskom dnevniku*) ili samovoljnog napuštanja (*Bez osobitosti*, *Živci*, *Pristajanje*).

***

Ako pikaro ne zastupa ničiju ideologiju, umjesno je zapitati se zašto on pripovijeda, što on ima od tihog pakta s čitateljem kad ni on nije sasvim zajamčen ostavi li mu se jednaka sloboda za kojom i sam pikaro žudi? Novakov pripovjedač od prve do posljednje riječi „pokušava postići poredak stvari u kojem će (ili bi trebala) pravda biti zadovoljena" (Škvorc 2016: 228). Po tom je osjećaju za pravdu i gladi za njom tipičan pripadnik deziluzioniranog, traumatiziranog društva nakon Drugoga svjetskog rata. Naime prema Shoshani Felman (2007) 20. stoljeće je stoljeće traume i suđenja pri čemu suđenje i pravo ne mogu integrirati traumu na prikladan način. Tek književnost omogućava artikulaciju onoga što pravu izmiče. Pritom književnost nije nesvjesno prava (naime to je trauma), nego diskurs ili institucija ili pisanje – koji traumi omogućava da se oglasi i proradi. Trauma (grč. *trawma*) je rana na tijelu i duši koju bi pravo imalo zacijeliti i nadoknaditi, ali kako u tome ono nerijetko podbacuje, književnost je svjedočenje neuspjeha prava i pravde, kao i svjedočenje neuspjeha *književnih svjedočanstava*. Tako se nerijetko dogodi da pisac koji počinje pisati o prvom, završi u drugom. Morana Čale primjerice upravo na taj način motri Krležin roman *Na rubu pameti*, zaokupljen nepravdom: „Iako se čini da Krležina bezimenog 'doktora' na pobunu navode ponajprije osjećaj za socijalnu pravdu i odvratnost prema građansko-kapitalističkoj ideološkoj i klasnoj retorici [...], njegova je prava meta [...] intersubjektivnost pogleda i jezika [...] kao temeljna metonimija sveopćeg 'nasilja'" (Čale 2008: 87). Isti je hodogram slijedila Novakova novela *Bez osobitosti*: neuspjeh da se novinskim napisom zauzme za „malog čovjeka" nadahne protagonista da napiše novelu o neuspjehu bilo kakva poduhvata osim pisanja o pisanju – novela razotkriva uvjete vlastite pripovjednosti na početku, u zamišljenom dijalogu personificiranih *misli* kao dviju ostarjelih blizankinja. Na sličan autorefleksivni uvraćaj nailazimo u *Izvanbrodskom dnevniku*: zagonetni značenjski opseg deikse u rečenici „Možda nešto i bude od svega ovoga" (Novak 1990a: 115), kojom se zaključuje roman, upućuje koliko na fabulu toliko i na diskurs, ali i pripovjedni tekst u cjelini (*rècit*, u Genetteovoj terminologiji). U noveli *Dalje treba misliti* priča o Maki uvraća se u priču o pripovijedanju, a *Izgubljeni zavičaj* u konačnici se ispostavlja više iznuđenom potragom za vjerodostojnošću pripovijedanja nego za izgubljenim identitetom i djetinjstvom.

Prateći putanju pikareske u Novakovu pripovjednom opusu, slika pisca koji opisuje stvarni život radikalno se mijenja u pisca koji operira maskom

pikara priskrbljenom književnom i folklornom tradicijom.[10] Sve njegove čangrizavosti i pakosti samo su izvedbene varijacije izvornoga Lazarilla, junaka što zdvaja nad praznim želucem i sebičnim gospodarima, koji je pak i sam „očigledno osmišljen kao vrhunac lanca književnih moda i duga niza protopikarskih fikcionalnih prethodnika [...] povezanih [...] s antičkim tekstovima i tradicijama" (Ardila 2017: 2). To naravno ne znači da (geo)-politička i ekonomska zbilja nisu bile u nekoj mjeri poticajne – dapače, začetak razvoja pikarske proze usko je vezan uz kritiku španjolskog društva i uvođenja tzv. dokaza o čistoći krvi za židovske i muslimanske preobraćenike na kršćanstvo kako bi im se onemogućio ulazak u pojedine institucije, pa je *Lazarillo* dijelom reakcija i na tu političku odluku (usp. Ardila 2017: 9). Međutim slažem se s Ardilom (2017), koji se tu poziva na Bahtina, kada tvrdi da je pikareska – srodnica polifonijskog romana – rezultat brojnih procesa s ciljem da se u tekstu organizira „mikrokozmos raznorječja" (Bahtin 2019: 192) izvantekstualne zbilje. Da bi roman u tome uspio, a da ga ne kooptiraju društveni ili ideološki glasovi, izgradio je autoreferencijalnu zaštitu tako što je uvijek korak ispred zbilje – ili se ruga njezinu jeziku ili pokušajima da ga pretvori u samu sebe (najpoznatiji primjeri su romani *Don Qujiote* i *Madame Bovary*). Kod Novaka je zbilja maksimalno približena i pritom je svedena na mjeru čovjeka iz naroda: on joj se odozdo ruga, u liku malog, Malog, Magistra, Liberata i pikara, pridržavajući pravo da upotrebljava umanjenice prirodnoj veličini predmeta usprkos,[11] ali se pritom okreće i protiv „malog

[10] O tom dvojnom utjecaju i raspravi o udjelu jednog i drugog u nastanku pikarskog romana v. Ardila (2017: 9–12).

[11] Prvi tko je zapazio deminutive bio je kritičar, koji je i inače imao oko za detalje, Tonko Maroević, bilježeći da ih Novak „učestalo (a podrugljivo) raspoređuje" (2008:104). U *Tvrdome gradu* deminutivi se pojavljuju sporadično: „mlazić" (Novak 1961: 77), „mlaščići" (isto), „časak" (isto), „čaščić" (isto), „zvonce" (111), „okance" (114), „koritašce" (205), „djetence" (271), „sitno zvonce" (308), „mjestance" (310). Znakovito, samo u prvih sedam poglavlja *Mirisa* deminutivi, pa i pleonazami, zastupljeni su u mnogo većoj mjeri, toliko da se može govoriti o sustavnosti, što ide u prilog tezi o karnevaleskom poimanju svijeta, a ne stilskom autorskom odabiru. Mali se lakše nosi sa zbiljom tako što sam sebe uzvisuje upotrebom deminutiva: „gnjecava večerica" (Novak 1997: 15), „mrklina uličice" (15), „perce" (isto), „lomne skaličice" (16), „leptirić" (18), „čelično perce" (isto), „korjenčići" (isto), „kavica" (isto), „tornjić" (24), „iz oblačka sijedih kovrčica" (26), „dišna mješinica" (isto), „bezubo lišce" (27), „raštrkana bradica" (isto), „pod svjetalcem sumračne noćne žaruljice" (isto), „plamičak duha" (30), „šačica" (isto), „cjevčice" (34), „kanalići" (isto), „vratašca" (isto), „ručice" (36), „vatrica na štednjaku" (37), „iskrica rose" (isto), „tanka kožica" (39), „kozja mješinica" (isto), „rožnata kapica" (45), „male žalosne pričice" (isto), „balkanski batrljčići" (46), „prozorčići duše" (isto), „perajice" (47), „mrežica" (56), „pjetlić" (isto), „žute mrvice" (58), „očice" (60), „rakijica" (isto), „kosmate

čovjeka", kao u noveli *Bez osobitosti*, zaključujući, možda metaleptičkim *credom* koji je primjenjiv na cjelokupni pripovjedni opus: „Uostalom, istina je, takav sam ja. Ni za što korisno" (Novak 1961: 104).

LITERATURA

Ardila, J. A. Garrido. 2017. Origins and definition of the picaresque genre. *The Picaresque Novel in Western Literature* [ur. Garrido J. A. Ardila]. Cambridge: Cambridge University Press: 1–23.

Austin, J. L. 2014. *Kako djelovati riječima* [prev. Andrea Milanko]. Zagreb: Disput.

Bahtin, Mihail. 2019. *Teorija romana* [prev. Ivo Alebić i Danijela Lugarić Vukas]. Zagreb: Edicije Božičević.

Beker, Miroslav. 1976. Slobodan Novak: *Mirisi, zlato i tamjan*. Uloga pripovjedača i mjesto romana u kontekstu suvremene književnosti. *Croatica*, 7, 7–8, 231–238.

Biti, Vladimir. 2005. *Doba svjedočenja*. Zagreb: Matica hrvatska.

Cruz. Anne J. 1999. *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*. Toronto/Buffalo/London: Toronto University Press.

Čale, Morana. 2008. *Idem* prema *ipse*: performativ pripovjednog identiteta. *U kanonu. Studije o dvojništvu* [autorice: Morana Čale i Lada Čale Feldman]. Zagreb: Disput. 81–94.

Dunn, N. Peter. 1990. Spanish Picaresque Fiction as a Problem of Genre. *Dispositio*, 15, 39. 1–15.

Felman, Shoshana. 2007. *Pravno nesvjesno* [prev. Marina Miladinov]. Zagreb: Deltakont.

Glavaš, Zvonimir. 2017. Möbiusovom vrpcom između cvrčaka i bubnjeva: autoreferencijalnost u *Samotnom životu tvom* Ranka Marinkovića. *Umjetnost riječi*, 61, 3–4, 221–261.

Gligora, Dragan. 2019. Nasmijano bezumlje u *Izvanbrodskom dnevniku* Slobodana Novaka. *Umjetnost riječi*, 64, 1–2, 77–99.

Godsland, Shelley. 2017. The neopicaresque. The picaresque myth in the twentieth-century novel. *The Picaresque Novel in Western Literature* [ur. Garrido J. A. Ardila]. Cambridge: Cambridge University Press. 247–268.

---

guzičice" (61), „repica" (isto), „prasence" (isto), „vražić" (isto), „kopitašce" (isto), „crveni roščići" (isto), „crni đavlići" (isto), „oblačić" (62), „cipelice" (63) „pelenice" (isto), „mala djevica" (isto), „mala zvonca" (65), „zvonvce zvonceta" (66), „mamuzice" (68), „listak" (69), „potočići" (isto), „rakijica" (isto), „pjetlić" (71), „krestica" (isto), „dva duboka mračka" (77), „djetić" (79), ‚jezičac" (80), „jezičak svjetiljčice" (81), „mali sućutni i sjetni smiješak" (89), „plamičak" (93), „dašak" (100), „tanjurić" (isto), „brašnasti kolutići" (101), „glasić" (isto), „slatkišić" (103), „dlačica" (107), „časak" (119), „kovrčava žuta kosica" (122), „nalio sam u čašicu iz bočice malog skrušenog maraskina" (isto), itd. Tomu dometnimo glagole kao što su „skakutati" (71), „pucketati" (83) „sviruckati" (95), „pocupkivati" (107), „kašljucati" (isto) itd.

Guillén, Claudio. 1982. *Književnost kao sistem* [prev. Tihomir Vučković]. Beograd: Nolit.

Gussago, Luigi. 2016. *Picaresque Fiction Today. The Trickster in Contemporary Anglophone and Italian Literature*. Leiden/Boston: Brill/Rodopi.

Hague, Angela. 1986. Picaresque Structure and the Angry Young Novel. *Twentieth Century Literature*, 32, 2, 209–220.

Maroević, Tonko. 2006. Mirisi zla, novi roman. Pristupajući *Pristajanju* Slobodana Novaka. *Republika*, 62, 9, 53–58.

Maroević, Tonko. 2008. *Družba da mi je. Domaći književni portreti*. Zagreb: Ljevak.

Maroević, Tonko. 2011. Nesmiljeno, a s podsmijehom (Pristrani pristup književnom djelu Slobodana Novaka). *Glasnice u oluji. Sabrana djela Slobodana Novaka*, sv. 1. Zagreb: Matica hrvatska. 5–34.

Mierau, Konstantin. 2019. *Capturing the* Pícaro *in Words*. New York: Routledge.

Novak, Slobodan. 1961. *Tvrdi grad*. Zagreb: Zora.

Novak, Slobodan. 1997. *Mirisi, zlato i tamjan.* Zagreb: Matica hrvatska.

Novak, Slobodan. 1990a. *Izvanbrodnski dnevnik*. Zagreb: Globus.

Novak, Slobodan. 1990b. *Južne misli*. Zagreb: Globus.

Resina, Joan Ramon. 2006. The Short, Happy Life of the Novel in Spain. *The Novel. History, Geography, and Culture*, sv. 1 [ur. Franco Moretti]. Princeton/Oxford: Princeton University Press. 291–312.

Šikić, Anita, 1988. Evolucija pripovjedača u novelistici Slobodana Novaka. *Croatica*, 19, 29, 81–120.

Škvorc, Boris. 2005. *Gorak okus prešućenog*. Zagreb: Alfa.

Watanabe O'Kelly, Helen. 2017. The picaro as narrator, writer and reader. The novels of Hans Jakob von Grimmelshausen. *The Picaresque Novel in Western Literature* [ur. Garrido J. A. Ardila]. Cambridge: Cambridge University Press. 184–199.

Wicks, Ulrich. 1974. The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach. *PMLA*, 89, 2, 240–249.

Wicks, Ulrich. 1979. Narrative Distance in Picaresque Fiction. *College Literature*, 6, 3, 165–181.

Zima, Zdravko. 1991. Skupi sjaj rezignacije. *Republika*, 47, 3–4, 147–154.

SAŽETAK

Sagleda li se Novakov opus u cjelini, zamjetna je koherencija i odabir pripovjedača u prvom licu. Motivi se međusobno osvjetljuju, nadopunjuju ili pak osnažuju iz teksta u tekst. Okuplja ih autodijegetički pripovjedač koji se obračunava s drugima i sâm sa sobom proizvodeći scenu pisanja karakterističnu za pikarsku prozu. Njegov je opus stoga usporediv s angloameričkom prozom 1950-ih i 1960-ih tzv. gnjevnih mladih ljudi, ali i starijom, pikarskom tradicijom, što se razabire kako na razini pojedinačnih djela tako i na razini opusa. Takav način motrenja metodološki nužno isključuje biografizam te Novaka čvršće vezuje uz tradiciju srednjovjekovne narodno-smjehovne kulture kako je opisuje M. Bahtin. Uz pomoć recentnih definicija i opisa pikareske u radu se oprimjeruju karakteristike pikarske proze na Novakovoj fikcionalnoj prozi, od profila protagonista i kronotopa do tipičnih motiva, zapleta i jezika. Neke od njih su: protagonist je uvijek, svojom voljom ili pod vanjskom prisilom, na rubovima društva, pripovjedačev je govor u prvome licu i dolazi „odozdo", iz svakodnevice, pri čemu navodi probleme u odnosu s privremenim gospodarom kojemu je ipak prisiljen služiti; junak je izgubio sve iluzije, ali ne i smisao za humor te ironiziranje vlastite životne situacije, dok je njegova životna priča puna lomova i neočekivanih obrata upotrebljavajući se u pripovijedanju kao poučna priča, napose zahvaljujući tome što pripovjedač naglašava raskorak između svojeg sadašnjeg znanja i zabluda, odnosno sljepila koje je njegovao kao junak.

Ključne riječi: pikarski roman; gnjevni mladi ljudi; *ich*-pripovjedač; autoreferencijalnost; polifonija

Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.