

Intertekstualne veze s predmodernom hrvatskom književnosti u opusu Pavla Pavličića

Moharić, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:704399>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za kroatistiku

Intertekstualne veze s predmodernom hrvatskom književnosti u opusu Pavla Pavličića

Diplomski rad

Ivan Moharić

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Dolores Grmača

Zagreb, 2024.

Izjava o akademskoj čestitosti

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je ovaj rad rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na istraživanjima te objavljenoj i citiranoj literaturi. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.



Ivan Mehanic

(potpis)

Sadržaj

1. Uvod.....	4
2. Život i djelo Pavla Pavličića.....	6
2.1. Pavličić kao modernistički pisac (fantastičarska faza).....	6
2.2. Pavličić kao postmodernistički pisac (kriminalistička faza).....	7
2.3. Pavličićev odnos prema tradiciji.....	10
3. Geneza i povijesni pregled pojma intertekstualnosti.....	11
3.1. Saussure i asocijativnost jezičnih znakova.....	11
3.2. Bahtin i pojam „dijalostičnosti“.....	12
3.3. Kristeva i pojam intertekstualnosti.....	13
3.4. Barthes i teorija opće intertekstualnosti.....	15
4. Posebna intertekstualnost.....	17
5. Teorija citatnosti kao tip eksplicitne intertekstualnosti – Oraić Tolić.....	19
5.1. Što je citatnost?.....	19
6. Definicija i tipologija citata.....	20
6.1. Citati po citatnim signalima.....	21
6.2. Citati po opsegu podudaranja.....	21
6.3. Citati po vrsti prototeksta.....	22
7. Tipologija citata po vrsti prototeksta (PT).....	23
7.1. Interlinearni ili književni citati.....	23
7.2. Autocitativni.....	23
7.3. Metacitativni.....	23
7.4. Intermedijalni citati.....	24
7.5. Izvanestetski citati.....	24
8. Tipovi citatnosti.....	25
8.1. Kategorijalni semiotički četverokut.....	25
8.2. Ilustrativni tip citatnosti.....	25
8.3. Iluminativni tip citatnosti.....	26
8.4. Citatni simulakrum.....	28
9. Konvencionalna i nekonvencionalna intertekstualnost – Pavličić.....	28
9.1. Dvije vrste intertekstualnih odnosa.....	29
9.1.1. Konvencionalni tip intertekstualnosti.....	30
9.1.2. Nekonvencionalni tip intertekstualnosti.....	33

10. Tipovi i funkcije intertekstualnosti – Žmegač.....	37
11. <i>Lađa od vode</i>	42
11.1. O zbirci <i>Lađa od vode</i>	42
11.2. Analiza intertekstualnih veza u priči <i>Lađa od vode</i>	42
12. <i>Večernji akt</i>	47
13. <i>Rukoljub: pisma slavnim ženama</i>	54
13.1. Općenito o zbirci pisama	54
13.2. <i>Pismo Cvijeti Zuzorić</i>	55
13.3. <i>Pismo Gundulićevoj Dubravci</i>	56
13.4. <i>Pismo Vili Slovinki</i>	57
14. <i>Koraljna vrata</i>	60
14.1. O romanu <i>Koraljna vrata</i>	60
14.2. <i>Koraljna vrata</i> kao mistificirani prototekst	61
14.3. Intertekstualne veze romana <i>Koraljna vrata</i> s predmodernom hrvatskom književnosti...	62
14.4. Problem „rupe“ u Gundulićevu <i>Osmanu</i>	65
14.5. Krsto Brodnjak kao citatni lik <i>Osmana</i>	66
14.6. <i>Koraljna vrata</i> kao primjer citatnoga simulakruma	68
15. <i>Pokora</i>	70
16. Zaključak.....	77
17. Literatura	79
Sažetak	83
Abstract	83

1. Uvod

Cilj je ovoga rada analizirati intertekstualne veze koje se mogu uspostaviti između odabranih djela iz opusa Pavla Pavličića i djela predmoderne hrvatske književnosti. U prvome dijelu rada ukratko će biti predstavljen Pavličićev život i djelo, a pažnja će podjednako biti posvećena njegovu književnome i znanstvenome radu. U razmatranjima o Pavličićevoj poetici bit će pokazano kako se Pavličić, započevši svoje književno djelovanje kao modernist, vrlo brzo profilirao kao jedan od najvećih i najplodnijih hrvatskih postmodernističkih pisaca. Analizom njegove poetike pokazat će se kako njegova djela odišu klasičnim postmodernističkim književnim postupcima, kao što su brisanje granica između „visoke“ i „niske“ književnosti, fokus stavljen na publiku, autoreferencijalnost i na kraju – intertekstualnost. Potom će se dati kratki pregled geneze pojma intertekstualnosti od njezinih strukturalističkih početaka preko poststrukturalističke teorije opće intertekstualnosti do posebnih teorija intertekstualnosti. Bit će dan kratki pregled teoretskih razmatranja o općoj intertekstualnosti na liniji Bahtin – Kristeva – Barthes do pregleda teorija o posebnoj intertekstualnosti kakvom je shvaćaju autori M. Riffaterre i L. Jenny. Na kraju teorijskoga dijela rada također će biti dani pregledi teorija posebne tekstualnosti hrvatskih književnih teoretičara, a fokus će biti na radovima P. Pavličića, D. Oraić Tolić i V. Žmegača koji su svoje viđenje intertekstualnosti iznijeli u zbornicima radova o intertekstualnosti *Intertekstualnost & Intermedijalnost* (1988) i *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* (1993). U tim su zbornicima navedeni autori konstruirali vlastite mehanizme za proučavanje intertekstualnosti, kao što je to primjerice tipologija intertekstualnih veza s obzirom na sinkroniju i dijakroniju P. Pavličića, teorija citatnosti D. Oraić Tolić i Žmegačevo razmatranje o tipovima intertekstualnosti i njihovoj funkciji. Ta će tri teksta poslužiti kao aparat za analizu intertekstualnih veza između djela P. Pavličića i djela predmoderne hrvatske književnosti u drugome, praktičnome dijelu rada.

U praktičnome dijelu rada analiza intertekstualnih veza bit će provedena na Pavličićevoj zbirci priča *Lađa od vode* (1972), zbirci pisama *Rukoljub* (1995), te na romanima *Večernji akt* (1981), *Koraljna vrata* (1990) i *Pokora* (1998). U tim će se djelima tražiti intertekstualne veze s djelima starijih hrvatskih pisaca koje su Pavličiću poslužile za konstruiranje njegovih djela. Na temelju ranije spomenutih teoretskih radova pokazat će se koji uvjeti moraju biti ispunjeni da bi se intertekstualna veza ostvarila, objasniti će se kojim se književnim postupcima te veze konstruiraju i konačno koja je njihova funkcija. U analizi rezultata bit će vidljivo da su tekstovi-uzori redom

djela kanonskih pisaca, pisci poput Marulića i Gundulića koji drže posebno mjesto u općoj svijesti hrvatskih čitatelja, odnosno djela na kojima je izgrađena hrvatska književna tradicija. Upravo odnos prema tradiciji bit će ključ za razumijevanje intertekstualnih procesa. Pokazat će se kako intertekstualnost zapravo djeluje u dva smjera, od djela koje služi kao uzor prema novome, ali i obratno, od novoga djela prema tekstu-uzoru. Te će dvije relacije biti od važnosti stoga što one otkrivaju pravu narav postmodernističke književnosti, ali i kulture općenito. Analizom tih relacija pokazat će se da postmoderna svijest tradiciju shvaća kao riznicu u kojoj su sadržana djela koja predstavljaju svojevrsni ideal. S obzirom na to, postmodernistički pisci, pa tako i Pavličić, uzimaju ono što im se čini vrijednim, bilo da se radi o nekoj temi, liku iz fonda književnosti ili pak o samo jednome stihu, pa od tih elemenata tvore novo djelo kojim će nastaviti lanac intertekstualnih veza te im omogućiti da se uključe u tradiciju.

2. Život i djelo Pavla Pavličića

2.1. Pavličić kao modernistički pisac (fantastičarska faza)

Pavao Pavličić (1946) pisac je, književni teoretičar, sveučilišni profesor, prevoditelj i scenarist čiji opus obuhvaća više od stotinu djela. Napisao je preko pedeset romana, a opus mu krase i zavidan broj feljtona, scenarija, drama te književnopovijesnih studija. S obzirom na broj djela i lakoću pisanja, Jelčić Pavličića opisuje kao vještog fabulatora nezaustavljive naracije, koji danas nije „samo najraznovrsniji nego je i sve do danas nedostižno najplodniji hrvatski pripovjedač, objavljujući barem jedan, a katkada i po dva romana godišnje“ (Jelčić 2004: 580).

Na književnu scenu stupio je u sedamdesetim godinama dvadesetoga stoljeća, i to svojom prvom zbirkom kratkih priča *Lađa od vode* (1972). Tadašnja književna kritika smatrala ga je jednim od predstavnika *fantastičara* u hrvatskoj književnosti, a radi se o skupini proznih pisaca koji su bili okupljeni oko *Studentskoga lista* (Pavičić 2000: 19). Toj su skupini pripadali i G. Tribuson, A. Goldstein, I. Horozović, D. Kekanović i dr., a u literaturi se osim naziva hrvatski fantastičari može naići i na druge oznake kojima se željela imenovati ta skupina pisaca. Jedna od najčešćih, možda i ne najpreciznija, bila je oznaka „hrvatski borgesovci“¹. Pavličić o *fantastičarima* govori ovako:

Zapravo smo mi ispočetka, koliko ja znam, išli svako svojim putem, a našli smo se preko svojih tekstova... nije postojao nikakav projekt, nego su se ljudi upoznali preko svojih tekstova, a nekako se dogodilo da su ti tekstovi bili po opredjeljenju slični. To je možda razlog što ta grupa kasnije nije nikada istupala kao grupa, nas su drugi vidjeli kao grupu, ali zato nikad nije bio u pitanu neki zajednički projekt (Pavličić 1988, prema Pavičić 2000: 18).

Nemogućnost preciznog kategoriziranja te skupine pisaca otežala je i činjenica što su oni od tzv. fantastičarske poetike odustali vrlo brzo i krenuli u različitim smjerovima. B. Maleš već 1979., pišući predgovor panorami mlade hrvatske proze u časopisu *Republika*, tvrdi da „fantastičarski koncept doživljava *razjedinjavanja koja su u toku*“ (Pavičić 2000: 16).

Isto se može reći i za Pavličićev opus. Poetiku prve Pavličićeve fantastičarske zbirke *Lađa od vode*, na tragu V. Viskovića, Beganović dijeli na tri segmenta:

¹ Tu im je oznaku, navodi Nemeč (2003), u eseju *Astrolab za hrvatske borgesovce* „prišao“ B. Donat, koji je inzistirao na J. L. Borgesu kao „ključnome komparatističkom uzoru mladim autorima“, dok su autori koji su pripadali toj skupini, među njima i Pavličić, negirali bilo kakav zajednički književni angažman (usp. Pavičić 2000).

U prvom se segmentu pokušava što vjernije predočiti iluzija zbilje. Drugi teži razbijanju te iluzije uvođenjem fantastičkih elemenata, a u trećem se pripovijetka završava efektnom poentom baziranom na paradoksu (Beganović 1986: 56).

Već svojom drugom zbirkom *Vilinski vatrogasci* (1975) Pavličić „prelazi u kriminalističku prozu koja postupno i polagano gubi karakteristike fantastičarske poetike“ (Pavičić 2000: 16). Nakon rasapa poetike hrvatskih fantastičara, Pavličić 1976. godine objavljuje zbirku pripovijesti *Dobri duh Zagreba*, a već godinu kasnije svojim prvim romanom *Plava ruža* (1977) započinje eru stvaralaštva za koju Nemeć govori da „nalikuje šeherezadinskoj narativnoj inerciji: [gdje] jedna priča vuče drugu, a sve zajedno već sada tvore pravo epsko bogatstvo“ (Nemeć 2003: 300). Do danas, Pavličić je autorom preko pedeset romana različitih žanrova, u kojima je „našao način da svoju prozu detekcije i fantastike približi društvenim temama naše sredine i našeg vremena“ (Jelčić 2004: 580). Spomenut ćemo samo neke od Pavličićevih romana, kao što su npr. *Dunav* (1983), *Nevidljivo pismo* (1993) i *Mrtva voda* (2003), a izdvojiti ćemo romane *Većernji akt* (1981), *Pokora* (1988) i *Koraljna vrata* (1990) koji će biti analizirani u ovome radu.

2.2. Pavličić kao postmodernistički pisac (kriminalistička faza)

U literaturi o Pavličiću često se spominje kako je u književnosti nastupio kao modernistički pisac (pod utjecajem fantastičarske poetike), a nakon svoga prvog kriminalističkog romana *Plava ruža* zakoračio je u postmodernističku poetiku i profilirao se kao jedan od najpoznatijih predstavnika postmodernizma u hrvatskoj književnosti. Njegov postmodernistički opus, između ostaloga, Nemeć opisuje kao „pobun[u] protiv društvene i cehovske hipokrizije prema kojoj umjetnost smije biti i dosadna, i 'teška' i pretenciozna, ali nikako ne smije zabavljati“ (isto: 300). Na što točno Nemeć aludira ovim navodom, i kako taj opis Pavličića svrstava među najbolje hrvatske postmodernističke pisce, vidjet ćemo u sljedećim odlomcima.

Brojnost Pavličićevih djela i njihova žanrovska razvedenost već sami po sebi nešto signaliziraju, a potvrđuju ono što ustvrđuje Nemeć u članku *Postmodernizam i hrvatska književnost*. Nemeć govori da su „literarne [...] osamdesete godine i u hrvatskoj književnosti obilježene tipično postmodernističkim fenomenom eksplozije oblika, integracije svih mogućih stilova te njihovom miroljubivom koegzistencijom“ (Nemeć 1993: 261). Već 1986., Beganović je s pozicije kritičara problematizirao Pavličićev iznimni opus, govoreći da „htjeti uopšteno govoriti o stvaralaštvu nekog pisca znači odrediti konstante koje se mogu pronaći u (gotovo) svim njegovim

djelima“ (Beganović 1986: 555). Problem na koji nailazi kod Pavličića opisuje ovako: „Pronaći tolikom broju djela najmanji zajednički nazivnik težak je zadatak“ (isto: 555). Nemeć, nadalje, u navedenom članku *Postmodernizam i hrvatska književnost*, nudi rješenje problema i tvrdi da „zajednički nazivnik razdoblja jest upravo nedostatak zajedničkog nazivnika: u literarnoj produkciji osjeća se posvemašnja disperzija, raspršenost stilova i poetika, umnažanje različitosti“ (Nemeć 1993: 261). Kao primjer te disperziranosti vidjeli smo sudbinu pripadnika generacije fantastičara, koji su već nakon nekoliko godina tobožnjeg zajedničkog stvaralaštva otišli svaki u svome poetološkom smjeru. Nemeć (1993) za hrvatsku književnost osamdesetih godina govori da je:

u znaku [...] pluralizma stilova, literarnih koncepata i modela [...] Ne postoji, naime, jedna dominantna literarna paradigma: prije je moguće govoriti o plodonosnom imitiranju i miješanju prethodnih stilova, o simultanosti heterogenih procesa, o afirmaciji raznih individualnih poetika i projekata, o rastakanju homogenosti (Nemeć 1993: 260).

Štoviše, bavljenje Pavličićevom poetikom podrazumijeva još nešto. Nemeć poetiku postmodernizma ukratko opisuje ovako: „Izbrisane su granice između elitne i trivijalne književnosti, ukinuta je hijerarhija žanrova, uspostavljen je živ dijalog s tradicijom, obnovljeni stari literarni projekti“ (isto: 261). Takvo (postmodernističko) shvaćanje književnosti usko je povezano s postmodernističkim pristupom tradiciji. Solar smatra da je „postmodernizam postao stilom života i ponašanja“ te da u općenitome smislu postmodernizam zastupa „radikalni skepticizam, relativizam i novo shvaćanje tradicije“ (Solar 2003: 358). Iz te činjenice proizlazi da postmodernizam ne osporava tradiciju, već ju on nastoji proširiti, pritom se njome „koristi bez vrijednosnoga izbora, dopuštajući tako da je može i doslovno slijediti, gotovo ponavljati [...], ali je također može ironizirati i tumačiti na posve osobit vlastiti način“ (isto: 358). Tako je za postmodernističku poetiku „presudno uvjerenje kako više nemaju smisla ne samo razlike među žanrovima, nego i razlike između znanosti i književnosti, pa tako ni razlike između visoke i trivijalne književnosti“ (isto: 358). Zbog te tzv. „opće nivelacije“, kako je naziva Nemeć (1993), dolazi do dokuća svake hijerarhizacije pa u okviru prozних žanrova, a posebice kod romana, vlada „egalitarna strategija“. U toj strategiji „visukoestetizirani kodovi miješaju se s postupcima karakterističnim za trivijalni, nekanonizirani roman, brišu se granice između *fictiona* i *factiona*, uvode tehnike iz drugih medija“ (Nemeć 1993: 262).

Na tome tragu u književnost se rehabilitira tzv. žanrovska proza (krimići, trileri, science-fiction, horror itd.), u koju se unose kodovi i postupci za koje se obično misli da pripadaju tzv. „visokoj“ umjetnosti. Nemeč govori da pod utjecajem toga uzmiče nefabularna proza, a za hrvatske pisce govori da se:

u osamdesetim godinama ponovno vraćaju pripovijedanju, priči, uzbudljivu zapletu, narativnoj igri. Oni se manje-više prilagođuju ukusu publike, žele biti čitani, žele čitatelja zabaviti, pa stoga obnavljaju koncept romana kao „pričanja“ priče (isto: 265).

Dokidanjem razlike između visoke i trivijalne književnosti, kao što vidimo, u središte interesa dolazi čitatelj. S jedne strane, interes za čitatelja dolazi od utjecaja relativno moderne teorije recepcije na području teorije književnosti, teorije u kojoj se čitatelj pozicionira kao ona instanca koja konstruira značenje pa samim time postaje „važnim dijelom komunikacijskoga lanca u književnosti“ (Nemeč 2003: 299). S druge strane, književnost je komercijalizacijom, intenzivnijim prevođenjem i povećanim tiražama postala dostupnija široj populaciji pa se pisci počinju okretati publici.

Sve navedene karakteristike tipične za postmodernističke autore nalazimo i u stvaralaštvu P. Pavličića. Nemeč piše da je Pavličić „pisac s izrazitom sviješću o recipijentu i njegovoj (presudnoj) važnosti u komunikacijskom lancu“ (Nemeč 2003: 299). Nadalje uočava da je Pavličićeva briga o čitatelju i njegovim očekivanjima odredila i tipične osobine njegove proze, a to su:

težnja za čistoćom i jasnoćom pisma, povratak priči i pripovijedanju, posuđivanje kodova i postupaka iz popularne literature, „čišćenje“ romana od natruha psihologije, filozofije i, općenito, tereta „velikih tema“. Inzistiranje na vrsnoći zapleta, igračkoj kombinatorici, na događajnoj shemi i dinamici priče potisnulo je u drugi plan kvalitetu „obrade“, stilsku raznolikost i finalnu estetizaciju (isto: 299).

Dijalog s tradicijom od velike je važnosti za postmodernističke pisce, a njihov odnos prema tradiciji Nemeč opisuje ovako:

Tradicija se ne negira: ona se uključuje u literarnu igru, na nju se računa, na njoj se gradi, u njoj se pronalazi novi smisao: umjesto osporavanja, ona postaje „materijal“ za nove literarne tvorbe. Odatle brojni citati, aluzije, pastiši i slične intertekstualne veze (isto: 261).

Što sâm Pavličić govori o postmodernoj kulturi vidjet ćemo u sljedećem poglavlju.

2.3. Pavličićev odnos prema tradiciji

O fenomenu postmodernizma Pavličić je pisao u svome članku *Moderna i postmoderna intertekstualnost*, u kojem je definiranjem intertekstualnosti dao svoje viđenje postmodernizma u književnosti. Jednako kao i Solar, Pavličić uočava da je postmoderna epoha književna epoha s izrazito razvijenim osjećajem za povijest. Kako to Pavličić interpretira? On navodi da su se „umjetnički periodi uglavnom razvijali u opoziciji prema prethodnoj epohi, dok postmoderna vodi računa o čitavoj tradiciji prije sebe“ (Pavličić 1989: 33). Na to dodaje činjenicu kako se modernizam „trudi da s prošlošću prekine, a postmodernizam da prošlost u sebe uključi“ (isto: 33). Slijedom tih misli, Pavličić svoje izlaganje zaokreće prema fenomenu intertekstualnosti na način na koji ga on vidi. Stoga ustvrđuje:

Da bi se novi tekst razumio, on u sebi mora imati nešto staro i čitalac mora biti treniran na starim tekstovima. Tradicija djeluje u nama i našoj umjetnosti i onda kad mi to ne znamo; otuda estetika recepcije i dekonstrukcija kao dominante u razmišljanju o književnosti (isto: 33).

Nadalje, autor navodi da postmodernu, za razliku od „pesimistične“ moderne koja vjeruje u nemogućnost da se išta novo kaže, karakterizira još jedna stvar – da se manje bavi zbiljom a više umjetnošću, da je okrenuta manje svijetu a više svome specijalnom području (isto: 34).

Zaustavit ćemo se na ovoj tezi. Takvo je stajalište Pavličića često koštalo i dovodilo ga u neugodnu poziciju. Naime, Pavličiću je tradicionalna društvena historiografija predbacivala da je pisac s „niskim stupnjem društvenog angažmana“, odnosno da je njegova književnost „oslobođena“ govora o temama i sadržajima koji determiniraju našu (društvenu) stvarnost (Bošković 2022: 255). Postmoderna je prema tome, objašnjava Pavličić, sklona da u umjetnost „svrsta sve ono što se drži umjetničkih konvencija, ne praveći razliku između 'visokog' i 'niskog' (Pavličić 1989: 34). Toga se moramo dotaći i mi. Brisanje granica između „visoke“ i „niske“ književnosti također je jedno od bitnijih obilježja postmodernističke književnosti. Pavličić, kao punokrvi postmodernistički pisac, isto je činio u svojim djelima. Prisjetimo se, najveći broj njegovih djela zapravo su romani, i to važnim dijelom kriminalistički romani s natruhama fantastike, koji su se u razdoblju koje je prethodilo (modernizam) još uvijek smatrali niskom književnošću.

Pavličić, između ostaloga, spominje još jednu odliku postmoderne, tj. da ona „težeći da u sebe uključi svu prošlost, da prema čitavoj tradiciji uspostavi nekakav odnos, postmoderna umjetnost tu prošlost oživljava, revalorizira, komentira i stupa s njom u dijalog“ (Pavličić 1989: 34). Tom se rečenicom Pavličić zapravo dotakao jedne od najznačajnijih premisa

postmodernističke književnosti. Postmodernistička djela mahom traže načine kako da stupe u odnos s tradicijom, a prototipni je primjer takvoga odnosa prema tradiciji roman U. Eca *Ime ruže* (1980.), koji se ujedno smatra potpuno intertekstualnim postmodernističkim romanom. U tu se romanesknu liniju takoreći uključio i Pavličić svojim djelima, a kako bismo mogli razumjeti i analizirati Pavličićeva djela, moramo svratiti pozornost na genezu i razvitak pojma intertekstualnosti. Stoga će u sljedećim poglavljima biti dan presjek povijesti pojma intertekstualnosti od samih začetaka pa sve do teorija posebne intertekstualnosti koje se javljaju u posljednjim godinama prošloga stoljeća.

3. Geneza i povijesni pregled pojma intertekstualnosti

3.1. Saussure i asocijativnost jezičnih znakova

Korijene intertekstualnosti nalazimo već u Saussureovom *Tečaju opće lingvistike* (1916.), u djelu gdje je Saussure iznio pet dihotomija² koje će postati temeljem strukturalne lingvistike i koje se smatraju početkom semiotike³ kao znanosti. Temelji intertekstualnosti sazđani su na dihotomiji između sintagmatskih i asocijativnih odnosa. Allen u svojoj knjizi *Intertextuality* (2000.) kreće od Saussureovih postavki da „značenja koja proizvodimo i nalazimo u jeziku [...] relacijska su“, prema tome „ona ovise o procesima kombiniranja i asocijativnosti u diferencijalnom sustavu jezika samog“. S druge strane, Allen tvrdi da znakovi nisu referencijalni, već da posjeduju značenje koje posjeduju zbog njihovog kombinatoričkog i asocijativnog odnosa prema ostalim znakovima, što bi značilo da „znakovi postoje unutar sustava i proizvode značenje prema svojoj sličnosti ili razlici od drugih znakova“ (Allen 2000: 10; preveo I. M.). Takav je pogled na pojam znaka doveo

² Pet temeljnih Saussureovih dihotomija: 1.) pojam o *jezičnoj djelatnosti*, te unutar nje dihotomija jezik (*langue*)/ govor (*parole*); 2.) pojam o jezičnome znaku kao psihičkoj vezi između dviju sastavnica *označeno/označitelj*; 3.) vrste odnosa među jezičnim elementima, sintagmatski odnosi i asocijativni odnosi; 4.) dihotomiju *sinkronije* i *dijakronije*; 5.) dva pristupa jeziku, tj. *interna lingvistika* / *eksterna lingvistika* (usp. Saussure 1916).

³ Semiotika je naziv koji se povezuje s tradicijom proučavanja stvaranja značenja iz znakovlja američkoga filozofa C. S. Piercea, koja, za razliku od Saussureove semiologije, obuhvaća raspon svih mogućih znakova u ljudskome i prirodnome svijetu.

Izvor: semiotika. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 1.6.2024. <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/semiotika>>.

do tzv. „humanističkog obrata“ u društvenim znanostima i može se smatrati početkom govora o intertekstualnosti.

3.2. Bahtin i pojam „dijalogičnosti“

Počecima intertekstualnosti na području teorije književnosti smatraju se šezdesete godine 20. stoljeća, a središnja figura bavljenja intertekstualnošću ruski je teoretičar književnosti M. M. Bahtina, koji je 1967. godine objavio knjigu *Problemy poëtiky Dostoevskogo (Problemi poetike Dostojevskog)*. U toj knjizi Bahtin iznosi tezu da je Dostojevski tvorac tzv. polifonijskoga romana. Taj zaključak Bahtin izvodi uz pomoć pojma „dijalogičnosti“, a fenomen „dijalogičnosti“ teksta uglavljuje u liniju koja se „začinje sokratovskim dijalogom i nastavlja menipejom, da bi u polifonijskom opusu Dostojevskoga dosegla vrhunac, a u opreci je s cijelim kompleksom tzv. monološke žanrovske tradicije“ (Bahtin 1967, prema Čale Knežević 1993: 17). Oraić Tolić napominje da se kod Bahtina mogu izdvojiti tri značenja dijalogičnosti: dijalogičnost na razini kompozicije romana, dijaloški ili „dvoglasni“ iskazi i apsolutizacija dijalogičnosti (Oraić Tolić 2019: 36).

Čale Knežević navodi da dijalogičnost na razini kompozicije romana jest:

obilježjem proznoga teksta koji počiva na sustavu odnosa između raznorodnih ili protivnih, ali jednakopravnih stanovišta likova, kojima ni autor ni pripovjedač ne osporavaju mogućnost da samostalno izriču stavove, jer su se odrekli monopola na pravo glasa (Čale Knežević 1993: 17).

Na to se nadovezuje i Oraić Tolić koja govori da je u tome smislu dijalogičnost „sižejno-kompozicijski postupak oblikovanja likova i njihovih različitih stajališta“ te „uskraćivanje mogućnosti na jedan pogled, jedan glas, jednu središnju ideološku poziciju i jednu istinu“ (Oraić Tolić 2019: 36).

Bahtin u svome djelu pripovjedne iskaze dijeli na direktne, objektne i dvoglasne (Bahtin 1967: 271-272, prema Čale Knežević 1993: 22), a od velike važnosti za govor o intertekstualnosti bit će upravo *dvoglasni pripovjedni iskazi*. Oraić Tolić govori da se taj „drugi tip“ dvoglasnosti odnosi na „izravan susret između tuđega i vlastitoga teksta, dakle na uporabu tuđega teksta u okviru svoga“ (Oraić Tolić 2019: 37). Bahtin prema tome razlikuje tri tipa dvoglasne riječi ili iskaza, a to su: *jednosmjerna dvoglasna riječ* (stilizacija, priča pripovjedača), *raznosmjerna dvoglasna riječ* (sve vrste parodije) i *aktivan tip dvoglasnosti* (skrivena unutarnja polemika, polemički obojena

autobiografija, polemika, svaka riječ s ogledom na tuđu riječ, replika dijaloga i skriveni dijalog (isto: 37). Za pojam intertekstualnosti kako ga danas razumijemo, i na koji se nadovezala J. Kristeva, upravo je važan ovaj posljednji – aktivan tip dvoglasnosti – jer u tome tipu dvoglasnih izraza „tuđa riječ djeluje izvana“, ona je ravnopravan partner u međutekstovnome susretu, pa se razvija aktivan suodnos, dijalog u užemu smislu ili polemika (Bahtin 1979: 231, prema Oraić Tolić 2019: 37).

Treći tip dijalogičnosti koji nalazimo u Bahtina Oraić Tolić (2019) naziva *apsolutizacijom* i *apoteozom* dijalogičnosti. Što to znači? Ukratko, pod pojmom dijalogičnosti mogu se shvatiti:

svi oblici dvoglasnosti, višeglasnosti i raznoglasnosti, svaki je iskaz dijalogičan, tj. građen u suodnosu s drugim iskazima, kao splet dijaloških suodnosa, oblijepljen i prelijepljen tragovima drugih iskaza, tekstova i kulturnih kodova (Oraić Tolić 2019: 39).

Na tim Bahtinovim postavkama stasala je tzv. metalingvistika, koju, za razliku od Saussureove interne lingvistike:

ne zanima tekst sam po sebi ni njegov odnos prema zbilji, nego tekst u sklopu drugih tekstova, tekst u dijaloškome kontaktu, gdje je svaka riječ unaprijed „obavijena“ i „ocijenjena“ tuđim glasovima, gdje su svaka riječ i svaka misao 'prelomljeni' kroz medij tuđih riječi i tuđih misli, dakle dio govornoga koda i kulturne memorije (isto: 40).

Bahtinova metalingvistika tako se može smatrati i temeljem intertekstualne analize, a potvrdu tome naći ćemo kod „nastavljača“ Bahtinove teorije, (post)strukturalista J. Kristeve i R. Barthesa.

3.3. Kristeva i pojam intertekstualnosti

J. Kristeva bugarska je književna teoretičarka koja je na prijelomu od strukturalizma prema postrukturalizmu (60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća) zaslužna za izgradnju pojma 'intertekstualnosti'. Pojam je prvi puta iskoristila 1966. u referatu pod naslovom *Bahtin, riječ, dijalog i roman (Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman)*, a koji je objavila 1967. godine u časopisu *Critique* (Oraić Tolić 2019: 45). U tom je referatu dala svoju definiciju koja glasi:

svaki se tekst gradi kao mozaik citata, svaki je tekst apsorpcija i transformacija drugoga teksta. Umjesto pojma intersubjektivnosti dolazi pojam *intertekstualnosti*, a pjesnički tekst valja čitati barem kao *dvojan* (Kristeva 1969: 146, prema Oraić Tolić 2019: 45).

Naime, ona je u temu o intertekstualnosti krenula od Bahtinova „dvoglasnoga“ iskaza. Taj je iskaz nazvala ambivalentnim i opisala ga kao „rezultat spajanja dvaju znakovnih sustava koji tvori

'intertekstualnu vezu' (Kristeva 1970: 90-95, prema Čale Knežević 1993: 22). Kristeva je intertekstualnost držala „povlasticom romaneskne strukture“ i tvrdila da je roman „jedina vrsta koja posjeduje ambivalentne iskaze“ (isto: 22) pa je svoj pojam intertekstualnosti dokazivala na oprekama između epa i romana.

Kristeva u svoje izlaganje kreće s činjenicom da počeci romana sežu u 13. i 14. stoljeće. To je vrijeme kada se „raspada srednjovjekovna kultura kao simbolični sustav“ (Oraić Tolić 2019: 46). Do tog vremena, smatra Čale Knežević:

srednjovjekovnim duhovnim univerzumom dominira kultura simbola, u kojoj se raznolikost izraza proteže vertikalno prema jednom jedinom transcendentalnom smislu, sadržanom bez ostatka u Svetom pismu kao u Knjizi nad knjigama (Čale Knežević 1993: 22).

U prijevodu, „svi tekstovi ispisuju isti sveti tekst koji slijedi osnovni događaj kršćanstva i njegovu simboličnu vrijednost“ (Oraić Tolić 2019: 46). Ipak, to burno vrijeme donosi promjene pa dolazi do „postepene sekularizacije znanja, pojačane prepisivačke aktivnosti, a obnovom nominalističke rasprave o univerzalijama produbljuje se već započeta fragmentarizacija i pluralizacija smisla“ (Čale Knežević 1993: 22-23). Zbog toga Kristeva drži da „kultura jednosmislenog simbola, koja se iskazivala epom, odstupa pred kulturom višesmislenoga znaka i njegovog novog ideologema, koja idealni diskurzivni oblik nalazi u novoj, 'transformacijskoj' strukturi romana“ (isto: 24). Jednostavnije rečeno, ep je jednoznačan, roman je ambivalentan i višeznačan, odnosno roman je splet znakova i samom svojom naravi

uključuje sve tipove društvenoga i kulturnoga diskursa, sve načine izražavanja i zbilje, sve pojmove i sva oznakovljenja svijeta, sve tipove mišljenja i izražavanja, podjednako svakodnevicu, sajam, religiju, skolastiku“ (Oraić Tolić 2019: 46).

Tu „sveopću znakovnost romana“, kako je naziva Oraić Tolić, Kristeva je iskoristila kako bi tekst definirala kao

translingvistički aparat [...] koji redistribuira red jezika uspostavljajući odnos između komunikacijske riječi koja teži za izravnom informacijom i različitih tipova iskaza koji joj prethode ili su joj sinkronijski suvremeni (Kristeva 1970: 12, prema Oraić Tolić 2019: 46).

Roman ujedno definira i kao „permutaciju tekstova, inter-tekstualnost: na prostoru jednoga teksta križa se i međusobno neutralizira mnogo iskaza, koji potječu iz drugih tekstova (isto: 46). Pojam intertekstualnosti u daljnjemu znanstvenom radu Kristeva više nije koristila, ali je zato njezin suvremenik, R. Barthes taj pojam preuzeo i transformirao ga u nešto drugo.

3.4. Barthes i teorija opće intertekstualnosti

R. Barthes bio je francuski teoretičar književnosti i predstavnik francuskoga poststrukturalizma, a ujedno se smatra i utemeljiteljem teorije opće intertekstualnosti (Oraić Tolić 2019: 48). On je, tvrdi Oraić Tolić, nakon što je Kristeva sredinom 1970-ih prestala rabiti pojam intertekstualnosti, preuzeo fenomen intertekstualnosti kao središte svoga teorijskoga rada i obrata od strukturalizma prema poststrukturalizmu (isto: 47). Čale Knežević govori da se: „Bahtinovi pojmovi dijaloga i polifoničnosti te Kristevini pojmovi ambivalentnosti i intertekstualnosti u Barthesovoj teoriji potpuno spajaju i prestaju se ticati ikakvih obilježja žanrovske pripadnosti (Čale Knežević 1993: 27).

U svome eseju *Od djela do teksta* iz 1971. Barthes se poziva na etimologiju riječi *tekst* od latinskoga *texere*, što znači *tkati, pletiti*, pa prema tome Beker piše: „i ono što čitam tek djelić [je] pletiva koje je već ranije postojalo i koje će u daljnjim modifikacijama postojati nakon teksta s kojim sam upravo suočen“ (Beker 1988: 10). Iz toga se izvodi činjenica da je tekst pluralan, odnosno da je to „mnoštvo značenja koje se ne može reducirati, a to je ono što poststrukturalisti nazivaju diseminacijom“ (isto: 11). Time u središte zanimanja dolazi fenomen dubinske isprepletenosti tekstova jednih s drugima pa Oraić Tolić govori da je u Barthesa „cijela kultura postala pluralno tkanje citata bez navodnika – intertekstualnost u doslovnome etimološkom smislu beskrajnoga međutekstovnog pletiva“ (Oraić Tolić 2019: 47). Odnosno, Barthes iz Kristevina termina stvara novi termin, tzv. „intertekst“, „međutekstovlje nekog drugog teksta“, te smatra sljedeće:

svaki tekst je intertekst [...], novo pletivo prošlih citata. Djelići kodova, formula, ritmičkih shema, fragmenata drugih jezika itd. ulaze u tekst te su u njemu raspodijeljeni jer uvijek postoji jezik prije i poslije njega (Barthes 1968/1999: 12).

Na tragu navedenoga citata, i s naglaskom na činjenicu da jezik postoji prije i poslije teksta, Barthes je napisao svoj drugi ključni esej važan za suvremeno poimanje intertekstualnosti.

Radi se o eseju *Smrt autora (La mort de l'auteur)* iz 1968. u kojem Barthes radikalizira odnos prema tekstu, metaforički „ubija“ autora i u središte matrice stavlja čitatelja. Svoju tezu započinje razlikovanjem Autora i tzv. skriptora. Autor bi prema Barthesovoj analogiji bio ona instanca ili genij koji stvara „djelo“ i samim time tome djelu prethodi, dok je moderni skriptor „rođen u isto vrijeme kao i tekst, on nije ni na kakav način snabdjeven bićem koje bi prethodilo ili prelazilo njegovo djelo,

on nije subjekt kome je knjiga predikat (Barthes 1968/1999: 178). Uzevši u obzir tezu prema kojoj je tekst tkivo citata izvedenih iz neizmjernoga broja središta kulture i činjenicu da se tekst nikada ne može dokraja iščitati, nego samo „odgađati“, Barthes zaključuje da: „Dati tekstu Autora znači nametnuti tom tekstu granicu, znači snabdjeti ga konačnim označenim, znači zatvoriti to pisanje“ (isto: 179).

Ta teza samo podupire Barthesovu tvrdnju da je svaki tekst intertekst, koji je sačinjen od citata koji ulaze u tekst te su u njemu raspodijeljeni jer uvijek postoji jezik prije i poslije njega. Zato u *Smrti autora* Barthes govori da je „iluzorno vjerovati u originalnost nekog teksta koji je redovito satkan od djelića prošlosti te sam predstavlja neku vrstu štafete prema budućem tekstu“ (Beker 1988: 11). Samim time u pitanje dolazi i originalnost književnoga djela. Ističe se problematična pozicija skriptora koji:

[n]asljiđivši Autora, skriptor više ne nosi u sebi strasti, čudi, osjećaje, dojmове, nego on nosi taj golemi rječnik iz kojega izvlači pisanje koje ne poznaje zaustavljanje: život nikada ne čini više do li oponaša knjigu, a sama je knjiga tkivo znakova, oponašanja koje je izgubljeno, neizmјerno odgođeno (Barthes 1968/1999: 179).

U tom raskolu Barthes vidi „potpunu egzistenciju pisanja“ koju definira na sljedeći način:

tekst je sačinjen od mnogostrukih pisanja, izveden iz ranih kultura, te ulazi u međusobne odnose dijaloga, parodije, osporavanja, no postoji samo jedno mjesto gdje ta mnogostrukost nalazi svoje žarište, a to mjesto je čitatelj, a ne, kao što se dosada govorilo, autor (isto: 179).

Odnosno, Barthes poentira mišlju:

Čitatelj je prostor na kojemu su svi citati koji čine pisanje zapisani, a da pri tome ni jedan od njih nije izgubljen; jedinstvo teksta ne leži u njegovu porijeklu, nego u odredištu (...) rođenje čitatelja mora se dogoditi uz cijenu smrti Autora (Barthes 1968/1999: 179-180, prema Oraić Tolić 2019: 52).

Osim što ga se smatra začetnikom opće intertekstualnosti, Barthes je svojim poststrukturalističkim idejama utjecao na promjene kulturne paradigme na prijelazu 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća. Radi se o „obratu od zatvorenoga djela prema otvorenomu tekstu, obratu od originalnoga bogomdanog autora prema ispisivaču tekstova i obrat od kritike koja misli da je sposobna dosegnuti bit djela prema kritici koja je i sama intertekstualni čin, beskrajno preispisivanje tuđih tekstova“ (Oraić Tolić 2019: 49). Svojim esejom o *Smrti autora* i smještanjem čitatelja u centar pripremio je plodno tlo sljedećoj generaciji teoretičara književnosti koji će početi s radom na posebnoj intertekstualnosti.

4. Posebna intertekstualnost

Od sredine 1970-ih, a osobito u ranoj postmoderni i postmodernizmu 1980-ih, tvrdi Oraić Tolić, dolazi do preispitivanja opće intertekstualnosti. Opća intertekstualnost književnim teoretičarima bila je neupotrebljiva jer „nije pružala alate za konkretnu analizu“ (Oraić Tolić, 2019, 57). Autorica nastavlja:

Pitanja više nisu bila o općoj isprepletenosti svih tekstova, beskrajnoj semiozi anonimnih citata i „eksploziji“ neuhvatljivih značenja, nego o prepoznatljivim ili skrivenim tragovima tuđih tekstova koji djeluju na svim razinama književnoga teksta od tematsko-motivskoga sloja i semantike do žanra i kulturnih kodova upisanih u tekst (isto: 57).

U tome momentu na scenu stupa francuski književni teoretičar M. Riffaterre sa svojim tekstovima *Semiotika poezije (Semiotics of Poetry)* iz 1978. i *Produkcija teksta (La Production du texte)* iz 1979. godine. On, prema Čale Knežević, preuzima Barthesov pojam interteksta i definira ga ovako: „Intertekst je čitaočevo percipiranje veza između djela i drugih djela koja mu prethode ili ga slijede“ (Riffaterre 1979, prema Čale Knežević 1993: 32), odnosno tvrdi da tekst, kako bi pri čitanju funkcionirao kao intertekst

mora sadržavati *intertekstualne tragove*, jedinice izraza koje pozornost subjekta percepcije (svjesno ili nenamjerno) navode da paralelno istražuje svoju recepcijsku memoriju i otkriva odnose između percipiranoga teksta i nekog drugog teksta (isto: 32).

Da bi izbjegao kolebanje među pojmovima, Riffaterre je odlučio razgraničiti pojmove *intertekst* i *intertekstualnost* koji su se često zamjenjivali te obrazlaže:

Intertekst je skup tekstova koji se mogu podudarati s tekstom koji imamo pred očima, skup tekstova koje nalazimo u svojem pamćenju kad čitamo neki odlomak. Intertekst je dakle neodređen korpus (Riffaterre 1981: 4, prema Čale Knežević 1993: 32)⁴.

S druge strane, Riffaterre intertekstualnost definira kao:

vještinu vertikalnog ili ne-linearnog očitavanja teksta, pri čemu se elementi sintagmatskog slijeda diskursa, odnosno njihovo kontekstualno značenje (*signification contextuelle*) pridružuju nizovima

⁴ Kako bi doskočio problemu pitanja opsega i dubine interteksta-korpusa, Riffaterre ustvrđuje da se opseg i dubina ne mogu pozitivno utvrditi, već da se radi o varijabilnoj veličini koja ovisi o pozornosti čitanja, o pronicavosti i o naobrazbi čitateljevoj, pa se zato i u pojedinoga čitatelja može mijenjati u odnosu na isti polazišni tekst, razmjerno njegovom trudu da ovlada nepoznatim tekstovima kulture (Čale Knežević 1993: 33).

prethodnih tekstova (u najširem smislu riječi), odnosno svojem intertekstualnom značenju (*signification intertextuelle*) (isto: 33).

Zasluga za jasno razgraničenje opće od posebne intertekstualnost pripisuje se francuskome teoretičaru književnosti L. Jennyju, koji je u svom eseju *La stratégie de la forme* (1976.) intertekstualnost definirao kao „rad na transformiranju i asimilaciji više tekstova od strane jednog teksta koji ih centrira i koji zadržava *leadership* nad smislom (Jenny 1976, prema Čale Knežević 1993: 30). Oraić Tolić dodaje da je Jenny „opću intertekstualnost spustio iz apstraktnih visina na konkretno tlo analize književnoga teksta“ (Oraić Tolić 2019: 57) i da je pritom razlikovao dvije vrste intertekstualnosti – implicitnu i eksplicitnu. Implicitna intertekstualnost tako se odnosi na „kodove i poetičke arhetipove na kojima počiva književnost“ (isto: 57), a eksplicitna na „oblike i žanrove kao što su citat, parodija, plagijat“ (isto: 57).

Beker (1988) se osvrće na književni postupak koji Jenny naziva „alternacijom narativnoga okvira s intertekstom“ pod kojim Jenny podrazumijeva „postupak kada intertekstualnost postaje oružje da se dezorganizira narativni red i uništi realizam prikaza“ (Jenny 1982, prema Beker 1988: 13). Pri tom tzv. dezorganiziranju narativnoga reda Jenny govori da se pisci koriste „transformacijama koje uključuju opozicije s negativnim učinkom, negaciju i njezine varijante te transformacije koje uključuju opozicije s neodređenim učinkom“ (isto: 13-14). Osim toga, Jenny spominje i postupke usađivanja i linearizacije, a daje i primjere figura intertekstualnosti poput paronomazije, elipse, hiperbolizacije, inverzije itd. Beker govori da na temelju iznesenoga Jenny zaključuje da je intertekstualnost „postupak remećenja nekoga reda/poretka/konvencije“ i da je zadatak toga postupka da se spriječi „uspavljivanje značenja, da se postupkom transformacije otkloni trijumf klišeja“ (isto: 14). Time se Jenny približava Barthesu i njegovim idejama o „diseminaciji“ značenja i „smrti“ autora.

Nakon što smo vidjeli kako je tekao razvitak teorije intertekstualnosti i nakon što smo vidjeli neke od svjetskih teorija posebne intertekstualnosti vrijeme je da se u radu predstave i teorije domaćih književnih teoretičara (D. Oraić Tolić, M. Bekera i P. Pavličića), koje će ujedno poslužiti i kao aparat pri analiziranju intertekstualnih veza između odabranih Pavličićevih djela i djela hrvatske predmoderne književnosti.

5. Teorija citatnosti kao tip eksplicitne intertekstualnosti – Oraić Tolić

Na tragu posebne intertekstualnosti kakvu su zagovarali primjerice Riffaterre i Jenny dolazimo do teorije citatnosti D. Oraić Tolić. Radi se o jednoj vrsti eksplicitne intertekstualnosti koja je svjetlo dana ugledala 1988. u zborniku *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, koji je nastao pod okriljem tzv. Zagrebačke škole, a čiji su pripadnici bili A. Flaker, I. Frangeš, M. Beker, V. Žmegač, K. Pranjić, I. Slamnig, P. Pavličić i drugi (Oraić Tolić 2019: 16-17). Taj je zbornik bio jedinstveni pokušaj doprinosa hrvatskoga književnoteorijskoga rada globalnome istraživanju intertekstualnosti. U tome su zborniku objavljeni radovi o intertekstualnosti raznih autora, poput već spomenutih Pavličića i Bekera, ali i radovi R. Lachmann, M. Medarić i drugih.

Knjiga *Teorija citatnosti* iz 1988., koja je nastala neposredno nakon zbornika, kako priznaje sama autorica, imala je nekih nedostataka s obzirom na vrijeme u kojem je nastala, te je trideset godina nakon prvotne rasprave o teoriji citatnosti objavljena knjiga pod naslovom *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi* (2019.). U toj je knjizi autorica razriješila problematične točke svoje teorije, a paralelno s time svoju je teoriju ponešto proširila i prilagodila suvremenoj kulturi.

5.1. Što je citatnost?

Termin 'citatnost', objašnjava Oraić Tolić (2019), spada u terminološki niz koji čine temeljni oblik *citat*, glagol *citirati*, glagolske imenice *citiranje* i *citacija* (lat. *citatio*) te pridjev *citatan*. Također, riječ je izvedena od pridjevske osnove i sufiksa *-ost* koji se koristi za tvorbu apstraktnih imenica u slavenskim jezicima, a Oraić Tolić drži da je „nastala iz potrebe da se izrazi svojstvo umjetničke strukture građene od citata, tj. na načelu citiranja“ (Oraić Tolić 1988: 121). Citatnost u sebi nosi dva značenja. Prvo, primarni oblik *citat* (od lat. *cito* – prizivam, navodim) u značenju „doslovne reprodukcije odlomka nekog teksta u izvanumjetničkoj funkciji“ (isto: 121). I drugo, kao *centon* (od lat. *cento* – stokrpa, krparija) u značenju „književnog žanra građenog od citata iz poznatih pjesnika, npr. Homera“ (isto: 121).

Termin citatnosti u dvadesetim godinama 20. stoljeća koristio je V. Šklovski u kontekstu tzv. teorije očuđenja. Ta se teorija zasniva na citatnome suodnosu gdje tuđe djelo postaje predmet, „građa“ vlastitoga postupka, pri čemu motivacija može teći u dva smjera, koje Oraić Tolić naziva „citatnim motivacijama“ (isto: 122). Citatna motivacija koja teče od tuđega djela prema svojemu naziva se „citatna motivacija I“ i u njoj građa determinira postupak (isto: 122). U obratnome slučaju

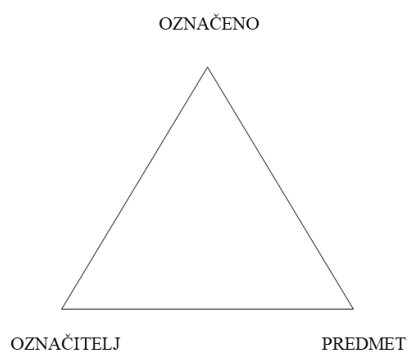
– u slučaju kada citatna motivacija ide od vlastitoga djela prema tuđem pa postupak determinira građu – naziva se „citatnom motivacijom II“ (isto: 122). Stoga, autorica govori:

prevedemo li ta implicite prisutna značenja na jezik teorije očuđenja dobit ćemo u sustavu Šklovskoga dva tipa citatnosti: citatnost kao „prepoznavanje“ ili automatizaciju i citatnost kao „novo viđenje ili očuđenje tuđeg teksta u okviru svoga“ (isto: 122).

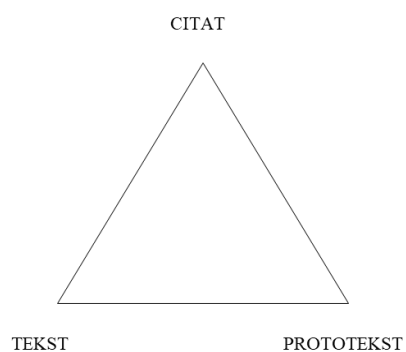
Kako bi smanjila mogućnost da se pojmovi miješaju, jednako kao i Riffaterre koji je uočio da se pojmovi *intertekst* i *intertekstualnost* vrlo često miješaju, Oraić Tolić napominje da su „citacija ili citiranje intertekstualni procesi, a citatnost je svojstvo intertekstualne strukture“ (isto: 122).

6. Definicija i tipologija citata

Definicija „citata“ koju autorica donosi u knjizi iz 2019. glasi: „Citat je intekst tuđega teksta u okviru svoga, dakle onaj oblik intertekstualnoga susreta u kojemu postoji podudaranje ili ekvivalencija između tuđega i vlastitoga teksta“ (Oraić Tolić 2019: 65). Uz pojam citata, također je važno spomenuti i pojam „citatne relacije“. Ona se sastoji od tri elementa: vlastitoga teksta koji citira (T), tuđeg citiranog teksta, tj. inteksta ili citata (C) i tuđeg necitiranog, ali podrazumijevanog T iz kojega je C preuzet (tzv. „predtekst, „genotekst“, „tekst antecedent“, prototekst“ (PT) (isto: 65). Autorica je citatnost definirala uz pomoć Ogden-Richardsovog semiotičkog trokuta te ga prenamijenila i po uzoru na njega konstruirala tzv. kategorijalni citatni trokut, koji izgleda ovako:



Slika 1.1. Kategorijalni semantički trokut



Slika 1.2. Kategorijalni citatni trokut (Oraić Tolić 2019: 65)

Na temelju kategorijalnog citatnog trokuta autorica je izvela klasifikaciju citata, prema čemu citate dijeli na četiri glavna načina:

1. po citatnim signalima kojima T upućuje na postojanje C,
2. po opsegu podudaranja između C i PT,
3. po vrsti PT iz kojega su preuzeti C i
4. po semantičkoj funkciji C u sklopu T (Oraić Tolić 2019: 66).

6.1. Citati po citatnim signalima

Citati po citatnim signalima kojima vlastiti tekst upućuje na postojanje tuđega teksta u okviru svoga dijele se na *prave* ili *obilježene* i na *skrivenne* ili *šifrirane* (isto: 66). Za *obilježene* citate karakteristični su vanjski citatni signali kao što su navodnici, drugi tip slova, grafičko izdvajanje, točni podaci o citiranome PT iz kojega potječu C, margina, moto, bilješke.⁵ S druge strane, za šifrirane citate karakterističan je izostanak jasnih signala ili postojanje unutarnjih signala.⁶

6.2. Citati po opsegu podudaranja

Citati po opsegu podudaranja mogu između C i PT mogu biti *potpuni*, *nepotpuni* i *vakantni* ili *prazni* (isto: 69).

Potpuni citati su citati u kojima se citat u cijelosti može pridružiti prototekstu. Primjer koji navodi autorica stihovi su Homerove *Ilijade* u Poundovim *Pjevanjima*, gdje je Pound u svom tekstu iskoristio grčki jezik, grčku fakturu i stihovnu strukturu.

Nepotpuni citati su citati u kojih je pridruživanje prototekstu moguće samo djelomice. Oraić Tolić za primjer opet uzima Pounda koji je preuzeo latinsku sintagmu i uklopio je u engleski tekst:

meum est propositum, it is my intention
 in tabernam, or was, to the Wiener café
 you cannot yet buy one dish of Chinese food in all Italy

⁵ Za najradikalniji primjer izvanjske signalizacije citata Oraić Tolić navodi srednjovjekovne spise u kojima su se na marginama često spominjali izvori iz kojih su citati preuzeti (Oraić Tolić 2019: 66).

⁶ Za primjer šifriranih citatnih signala Oraić Tolić navodi primjer poput navođenja imena citiranoga autora „Slaga Gunduo o prošastju“ u stihovima I. Slamniga iz pjesničke zbirke *Dronta* (isto: 66).

hence the *débaçle* (Pound 1960: 541, prema Oraić Tolić 2019: 69).

Vakantni ili *prazni citati* takva su vrsta citata u kojima, za razliku od *potpunih* i *nepotpunih*, uopće ne dolazi do podudaranja između C i PT, odnosno citatna relacija je prazna (isto: 70). Osnovna značajka vakantnih citata jest:

da oni ogoljuju i tako razotkrivaju kategorijalni citatni trokut, samu relaciju podudaranja koja je za citatnu intertekstualnost bitna. Praveći od toga podudaranja i toga razotkrivanja novi tekst, vakantni citati govore da u sferi intertekstualnosti vlastiti tekst može početi bez tuđega prototeksta, da tuđi tekstovi i cijela prethodna kultura za novi tekst nisu važni ili da su važni samo kao negativno ishodište (isto: 70).

Takva vrsta citata karakteristična je za avangardne tekstove, a primjer iz hrvatske književnosti koji navodi autorica mistifikacija je A. Šoljana *Život i rad Šimuna Freudenreicha, hrvatskoga Joycea (1900-1975) i njegovo kapitalno djelo „Buđenje Smail-age“* (1981).⁷

6.3. Citati po vrsti prototeksta

Citati po vrsti prototeksta mogu se dijeliti na dva načina: u sklopu opće tipologije (za sve umjetnosti) i u sklopu posebne tipologije (za književnost) (isto: 71).

U općoj tipologiji umjetnički se citati po vrsti PT mogu dijeliti na:

1. *intrasemiotičke* (PT pripada istoj umjetnosti kao i T, pa se citatni suodnos uspostavlja na relaciji književnost – književnost, slikarstvo – slikarstvo itd.),
2. *intersemiotičke* (PT pripada drugim umjetnostima, pa se citatni suodnos uspostavlja na relaciji književnost – slikarstvo ili obratno, književnost – glazba itd.) i
3. *transsemiotičke* (PT uopće ne pripada umjetnosti, pa se citatni suodnos uspostavlja između umjetnosti i ne-umjetnosti u najširem smislu riječi. (isto: 72).

Za potrebe ovoga rada i analizu intertekstualnih veza u opusu P. Pavličića od veće će koristiti biti posebna tipologija, koja je relevantna primarno za književnost, a prema posebnoj tipologiji

⁷ Radi se o djelu sazdanome od tri tipa teksta. Prvi, u kojem pisac tvrdi da je pronašao genijalno djelo nepriznatoga hrvatskoga Jamesa Joycea Šimuna Freudenreicha, samoga izmišljenoga djela od svega četiri stranice, koje se sada posthumno objavljuje, tj. citira u sklopu Šoljanova teksta, i napokon priređivačevih, tj. Šoljanovih komentara od dvadeset bilježaka, koji više puta nadmašuju Freudenreichovo djelo (Oraić Tolić, 2019, 71).

citati po vrsti PT mogu se klasificirati kao: *interliterarni* ili *književni citati*, *autocitati*, *metacitati*, *intermedijalni*, *interverbalni*, *interlingvalni* i *izvanestetski citati* (isto: 72).

7. Tipologija citata po vrsti prototeksta (PT)

7.1. *Interlinearni ili književni citati*

Osnovni i najčešći tip citata u književnosti interlinearni su ili književni citati. Radi se o citatima u kojima je prototekst neki drugi književni tekst, a ti se citati opet mogu klasificirati u nekoliko podtipova, prema tome koja se razina tuđega teksta citira. Tako se može govoriti i o *tematsko-motivskim citatima*, *jezično-stilskim citatima*, *citatima lika*, *žanra*, *koda* (isto: 73).

7.2. *Autocitati*

O autocitatu govorimo ako je prototekst iz kojega je citat uzet vlastiti tekst (isto: 75). Takvi citati, govori autorica, „mogu šetati iz jednoga žanra u drugi jer su autoru zbog nečega važni“ (isto: 75). Usto, autocitati mogu biti znak fragmentarnosti i nedovršenosti, pa i nedovršivosti autorova teksta. Što se tiče djela P. Pavličića, u njegovome romanu *Večernji akt* također ćemo vidjeti jedan princip autocitata u kojem Pavličić, odbacujući činjenicu da je on autor teksta, citira sam svoj tekst na kraju romana.

7.3. *Metacitati*

Metacitati nastaju kad su prototekstovi iz kojih potječu citati „iskazi o književnosti preuzeti iz književnih manifesta i programa, znanstvenih studija, rasprava i eseja“ (isto: 76). Primjera metacitata u djelima P. Pavličića ima pregršt. S obzirom na činjenicu da se i sâm intenzivno bavio proučavanjem književnosti, njegova djela odišu metacitatima. Jedan od primjera također nalazimo u *Večernjem aktu* kad glavni lik opisuje umjetničko razdoblje u kojem se nalazi, pritom opisujući i poetiku toga razdoblja.

7.4. Intermedijalni citati

Intermedijalni citati nastaju „ako PT iz kojega je citat preuzet pripada drugomu tipu umjetnosti, dakle drugomu mediju“ (isto: 77). Tako možemo razlikovati *intermedijalne glazbene citate* i *intermedijalne likovne citate*. Za primjer intermedijalnih glazbenih citata možemo uzeti primjer M. Krleže i njegov roman *Na rubu pameti* (1973.) u kojem Krleža donosi notne zapise (isto: 77). O intermedijalnim likovnim citatima govorimo kada u verbalnome tekstu nailazimo na slike, fotografije, grafikone, skice i sl. ili ako autor sâm oslika vlastitim slikama svoj verbalni tekst (pri čemu možemo govoriti i o autointermedijalnim citatima), kao što je npr. knjiga *Sloboština Barbie* (2008.) Maše Kolanović.

7.5. Izvanestetski citati

Izvanestetski citati oni su citati u kojima PT ne potječe iz umjetnosti, nego iz širokoga područja neumjetničkih tekstova, a Oraić Tolić dijeli ih na *interverbalne*, *interlingvalne* i *citata života* ili *faktocitate*. (isto: 79).

Interverbalni citati bili bi citati kad se u književnoumjetničkome tekstu citiraju neknjiževni tekstovi, dokumentarne kronike, novinski članci, reklamni slogani i sl. (isto: 79). Primjer koji donosi Oraić Tolić je recept „sirotinjske juhe“ koji donosi N. Fabrio u svome romanu *Berenikina kosa* (1989.).

Interlingvalni citati nastaju kad je tekst pisan na jednome jeziku, a u njemu se pojavljuju riječi i rečenice na drugim jezicima (isto: 79). Primjer za to su već spomenuta Poundova *Pjevanja* u kojima se u engleskome tekstu pojavljuju riječi i rečenice na drugim jezicima.

Citati života ili *faktocitati* slučajevi su kada se u umjetničkome tekstu pojavljuju stvarni civilizacijski ili prirodni predmeti, pa i bića. Takvi su citati češći u likovnim umjetnostima nego u književnosti, ali ih ima. Svjetski poznati primjer bio bi stvarni komad novina ulijepljen u rukopisu Döblinova romana *Berlin Alexanderplatz* (isto: 80).

8. Tipovi citatnosti

Oraić Tolić u svome radu *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost* iz 1988. razvila je, osim ranije navedenoga *kategorijalnoga citatnog trokuta* (za analizu citata), i drugi lik – kategorijalni četverokut (za analizu citatnosti). Kategorijalni citatni četverokut, odnosno korištenje toga metodološkog lika, ukazalo je na manjkavost tzv. binarne tipologije koja je služila za izdvajanje dvaju univerzalnih tipova citatnosti.

8.1. Kategorijalni semiotički četverokut

Temeljni oblik kategorijalnoga citatnog četverokuta Oraić Tolić konstruirala je spajanjem dviju semiotičkih tradicija – binarne de Saussureove i trinarne C. Peircea i C. Morrisa (isto: 94). De Saussureova teorijska pozicija na svim je razinama sastavljena od dvaju članova: jezika (*langue*) i govora (*parole*) na razini jezične djelatnosti, odnosno označenoga i označitelja na razini znaka, paradigmatiskih i sintagmatskih odnosa u jezičnome sustavu, sinkronije i dijakronije iz vremenske perspektive (isto: 94). Peirce i Morris uveli su u semiotičko razmišljanje i trećega člana. Prema njima „za znak nije važno samo to od čega se on sastoji, a to su označeno i označitelj, nego i tko taj znak prima, a to je recipijent, čitatelj“ (isto: 94).

Na *semantičkoj* razini kategorijalnoga citatnog četverokuta osnovno je pitanje o suodnosu teksta i citata (unutarnja semantika), odnosno teksta i prototeksta (vanjska semantika); na *sintaktičkoj razini* pitanje o položaju citata unutar teksta kao mini sustava (citatna kompozicija) ili prototeksta u sustavu kulture (sintaktika žanrovsko-medijskoga sustava); na *pragmatičkoj* razini pitanje o suodnosu između pošiljatelja i primatelja citatne poruke na kojoj god razini; i napokon, na četvrtoj stranici pitanje o *funkciji* što je citatni tekst obavlja u sustavu kulture (isto: 96). Pokušavajući dati odgovor na postavljena pitanja, Oraić Tolić uspjela je izdvojiti dva tipa citatnosti, koji su karakteristični za dvije različite citatne kulture.

8.2. Ilustrativni tip citatnosti

Prvi tip citatnosti, ilustrativni, onaj je tip u kojem (na planu semantike) vlada načelo mimeze, metaforičnosti, analogije i adekvacije. Kod takvih tekstova „semantička determinacija ide od tuđega teksta prema vlastitome“ (isto: 98), a govori se o tzv. citatnoj imitaciji. Osim o citatnoj

imitaciji, u kulturama ilustrativnoga tipa može se govoriti i o citatnome dijalogu, a on se manifestira ako je autor „skromniji, ako sebe smatra ravnopravnim s prethodnim tekstovima, pa citate drži kao zonu u kojoj se mogu odvijati tolerantni susreti između vlastitoga i tuđega teksta“ (isto: 98).

Na planu sintaktike postavljaju se dva pitanja. Kakav je položaj citata u sklopu teksta i kakvo je shvaćanje prototeksta u sklopu kulturne tradicije? U kulturama tzv. zatvorenoga tipa tradicija se shvaća kao „dragocjena riznica vrijednosti [...] iz kojih samo treba uzimati antologijske primjere i vjerno ih imitirati“ (isto: 98). Zbog takvog poimanja tradicije u tekstovima ilustrativnoga tipa vlada načelo subordinacije vlastitoga teksta pod tuđi.

Na planu pragmatike u ilustrativnim kulturama primaran je čitatelj i njegovo poznavanje kulturnoga kanona, pa su citati „često obilježeni i potpuni, a citatnost je laka“ (isto: 99).

Na planu kulturne funkcije tekstovi ilustrativne citatnosti „obavljaju funkciju reprezentacije tuđega teksta i tuđe kulture“ (isto: 99), pri čemu je naglasak na stvaranju, potvrđivanju i njegovanju kulturnoga kanona.

8.3. Iluminativni tip citatnosti

Drugi tip citatnosti naziva se iluminativnim tipom citatnosti. On je u potpunoj oprečnosti prema ilustrativnome tipu citatnosti. Dok se kod ilustrativnoga tipa na planu semantike govori o metaforičnosti, analogiji i adekvaciji, u iluminativnom tipu citatnosti govori se o načelu „očuđenja, kontrasta ili homologije, metonimičnosti i kreacije novih smislova na podlozi starih“ (isto: 99). Za takav tip citatnosti karakteristični su citatna polemika i citatni dijalog.

Kulture koje njeguju iluminativni tip citatnosti prema tradiciji se odnose kao prema „otvorenome kanonu“, shvaćaju je kao dinamičnu riznicu koja se „stvara, mijenja i njeguje u procesima citiranja, u različitim oblicima citatnoga dijaloga“ (isto: 98). Na planu pragmatike govori se o tzv. dinamičnoj pragmatici u kojoj je primaran autor i njegova volja da „istakne sebe i svoj tekst sve do rušenja kanonskih vrijednosti“ (isto: 98). Zbog takvog shvaćanja tradicije i kanona, u tekstovima toga tipa citati su često šifrirani, nepotpuni ili vakantni.

Dok tekstovi ilustrativne citatnosti obavljaju funkciju reprezentacije tuđih tekstova i kultura, tekstovi iluminativnoga tipa njeguju različite oblike prezentacije samoga sebe i svoje

kulture. Prema tome, oni kulturni kanon inoviraju, očučuju, preocjenjuju, pa čak i razaraju (primjerice avangarda 20. stoljeća).

Važno je napomenuti da ova binarna tipologija tipova citatnosti ne može iznijeti konačan sud o pripadanju tekstova različitih umjetničkih razdoblja u jedan od dva tipa. Oraić Tolić smatra da su u dinamici kulture uvijek prisutna oba tipa citatnosti, odnosno da u povijesnim procesima:

jedan tip citatnosti i njegovi modeli mogu biti u središtu kao dominantni oblici, dok se drugi nalaze na periferiji, a može vladati i stiska u borbi za središte kulture. U povijesti kulture citatnost je borba za kulturni kanon – ona djela, autore, misli, ideje, simbole, vrijednosti koje valja citirati (isto: 111).

Dok je autorica zapadnu kulturu citatnosti provukla kroz svoj semantički četverokut, ugrubo je došla do zaključka da je ilustrativni tip citatnosti stajao u središtu srednjovjekovne kulture jer je, tvrdi, srednjovjekovna kultura građena kao golema piramida, na čijem vrhu „stoji jedan i jedinstveni Božji prototekst – Biblija“, a uz nju njeguje se i antička tradicija na čelu s Platonom i Aristotelom, pa posredstvom njih i latinski klasici Vergilije, Ciceron, Horacije itd. (isto: 112).

Iluminativni tip citatnosti autorica vidi u središtu najradikalnije moderne kulture, odnosno u avangardi. Dok se u ilustrativnome tipu radilo na očuvanju kanona zapadne civilizacije, u iluminativnome tipu taj je kanon trebao biti srušen ili preocijenjen (isto: 111). Zato zaključuje:

Tradicionalni estetski kanon, izgrađen u srednjemu vijeku i potvrđen u novovjekovlju, rasuo se u niz tekstova s kojima avangardni umjetnici vode ili polemiku, kako bi srušili njihov smisao [...] ili dijalog, kako bi tu tradiciju ponovno vrjednovali (isto: 113).

Do problema u tipologizaciji tekstova prema citatnosti došlo je pri pokušaju svrstavanja postmodernističkih tekstova u jedan od dva osnovna tipa citatnosti. Analizirajući postmodernističke tekstove autorica je došla do saznanja da „postmoderna kultura i postmodernistički diskursi nisu više građeni na binarnim oprjekama“ (isto: 28) te da mora postojati i treći tip citatnosti u koji bi se svrstali ti tekstovi. Razlog za takav postupak, drži autorica, bili su:

masivnost i enciklopedijska citatnost postmoderne kulture nalik na srednjovjekovnu volju za memoriranjem i arhiviranjem tradicije, nepostojanje inovacije i orijentacija na čitatelja za razliku od avangardnoga poricanja tradicije, radikalnih inovacija i estetike šoka (isto: 28).

8.4. Citatni simulakrum

Stoga u tipologiju uvodi i trećega člana, a radi se o tzv. *citatom simulakrumu*. Inače prototipni primjer intertekstualnoga romana, roman *Ime ruže* (1980.) U. Eca poslužio je autorici da ga provuče kroz svoj kategorijalni citatni četverokut i u svojoj knjizi iz 2019. donosi intertekstualnu analizu *Imena ruže* u kojoj pokazuje zašto se upravo taj roman smatra prototipnim primjerom citatnoga simulakruma.

Isto će se pokušati pokazati i u ovome radu, ali na djelima P. Pavličića, i to ponajprije na romanima *Večernji akt*, *Koraljna vrata* i *Pokora*, pa i na rubnijim primjerima poput zbirke kratkih priča *Lađa od vode*, te zbirci pisama *Rukoljub*, koje karakterizira izrazita intertekstualna povezanost s djelima iz predmoderne hrvatske književnosti.

9. Konvencionalna i nekonvencionalna intertekstualnost – Pavličić

P. Pavličić se intertekstualnim vezama, odnosno intertekstualnošću bavio u članku *Intertekstualnost i intermedijalnost (Tipološki ogled)* iz već navedenog zbornika radova *Intertekstualnost & Intermedijalnost* iz 1988. U tome članku Pavličić govori o dva tipa intertekstualnosti koji se javljaju u različitim književnim razdobljima. Svoje izlaganje Pavličić započinje s tezom da „književni tekst stupa u odnos s drugim tekstovima već zbog toga što pripada književnosti; ali i obratno: on pripada književnosti zato što uspostavlja veze s drugim tekstovima“ (Pavličić 1988: 157). Jedna od glavnih veza, osim činjenice da književnost pripada nekoj književnosti, nekoj epohi ili pak nekome žanru, upravo je fenomen intertekstualnosti.

Prema Pavličiću (1988), da bi se uspostavila intertekstualna veza moraju biti zadovoljena tri uvjeta:

1. Odnos književnog teksta prema drugim tekstovima mora biti vidljiv, premda može biti donekle prikriven. Može se raditi o sličnosti među književnim djelima, o aluziji jednoga na drugo, o međusobnom citiranju, polemici i slično; uvijek, međutim, mora postojati mogućnost (dostupna barem nekim čitateljima) da se ta veza uoči i razumije.
2. Taj odnos mora biti ostvaren određenim sredstvima. Za ta je sredstva bitno da su zajednička oboma književnim djelima među kojima se uspostavlja odnos i da leže u domeni

eminentno književnih postupaka. Prema tome, potrebno je da se oba djela služe sličnim – a prepoznatljivim – stilskim, kompozicijskim ili kojim drugim postupkom, ili da jedno djelo komentira ili parafrazira postupke drugoga, kako bi se intertekstualni odnos doista uspostavio.

3. Veza mora biti ispunjena značenjem: činjenica da se među tekstovima uspostavlja neki odnos mora novome djelu (koje na odnosu inzistira) mora pridodati neku novu dimenziju, tako da se bez uočavanja te dimenzije djelo ne može potpuno razumjeti (Pavličić 1988: 157).

Uzevši u obzir navedeno, Pavličić razlikuje dvije vrste uspostavljanja intertekstualnih odnosa. Prvi se javljaju u slučaju kada književni tekst uspostavlja vezu s drugim tekstovima koji spadaju u krug iste poetike, ili se prema toj poetici orijentiraju, a nazivaju se – sinkronijskima (isto: 158). S druge pak strane, dijakronijski se intertekstualni odnosi uspostavljaju s tekstovima prošlih epoha i drugačijih poetika. Bitna komponenta takvog intertekstualnoga odnosa jest postojanje vremenskoga razmaka koji je bitan za „doživljaj takve veze kao poetski funkcionalne“ (isto: 158). Druga, jednako bitna, komponenta za dijakronijske intertekstualne odnose jest i čitateljsko iskustvo, odnosno poznavanje poetika jer se na „između dvaju tekstova stere široko polje različitih književnih događaja“ pa je na čitatelju i na piscu da se snalaze u tome polju jer „uspostavljanje intertekstualnoga odnosa zbiva se, dakle, također s obzirom na neku poetiku“, pri čemu ona „tome činu pruža opravdanje, ona ga obrazlaže kao nešto prihvatljivo, poetski funkcionalno i žanrovski određivo“ (isto: 158).

9.1. Dvije vrste intertekstualnih odnosa

Vrsta intertekstualnoga odnosa, prema Pavličiću, ovisi o poetici koja u određenome razdoblju vlada. Stoga, jednako kao što se pojedina razdoblja razlikuju prema svojim poetikama, razlikuju se i po tipovima intertekstualnosti. Tako Pavličić na osnovi poetika koje djeluju u pojedinim razdobljima, tipove intertekstualnosti dijeli na konvencionalne, odnosno nekonvencionalne. Ti se tipovi intertekstualnosti u povijesti književnosti načelno pravilno smjenjuju, a pretpostavka je da konvencionalni tip intertekstualnosti prevladava „u onim razdobljima u kojima su konvencije i inače jače, a njihovo se poštivanje uzima kao vrlina“ (isto: 168), a da su nekonvencionalni tipovi češći onda „kad se više cijeni kršenje konvencija i njihova

modifikacija“(isto: 168)⁸ Prema tome, konvencionalni tip intertekstualnosti karakterističan je za renesansu, klasicizam, realizam, dok se nekonvencionalni tip češće javlja u manirizmu, romantizmu i u raznim avangardnim školama dvadesetoga stoljeća (isto: 159). Prema tome „[k]onvencionalna i nekonvencionalna razdoblja razlikuju se i po tome što u njima sinkronija i dijakronija igraju pri uspostavljanju intertekstualnih odnosa različitu ulogu (isto: 160).

9.1.1. Konvencionalni tip intertekstualnosti

Djela pisana u konvencionalnome tipu intertekstualnosti, tvrdi Pavličić, polaze od pretpostavke da je „ideal umjetničke vrijednosti moguće ostvariti, ili da je on već negdje ostvaren“ (isto: 160). Preciznije, konvencionalna razdoblja vjeruju da je „moguć (ili da već postoji) savršen roman, balada ili pastorala, da postoji (ili je moguć) idealan stil, stih i kompozicija, da nije nedostižna ni idealna društvena uloga književnosti“ (isto: 160).

Na sinkronijskoj ravni „tekstovi uspostavljaju međusobne veze tako što se podvrgavaju istim pravilima za izgradnju djela, odnosno respektiraju iste poetičke zasade, težeći istome cilju“ (isto: 160). U tim tekstovima pisci ne pretendiraju na originalnost i različitost, već im je cilj usklađenost s idealom. Pavličić upozorava da taj ideal ne mora biti nužno estetski, već se može raditi i o idealu istine, ili idealu društvene funkcije unutar literature (isto: 160). Zato se mogu izdvojiti tri područja na kojima se intertekstualne veze vidljivo uspostavljaju, a to su područja žanrova, tematike i stilova.

Pavličić objašnjava da konvencionalna razdoblja „imaju razmjerno čvrste i žanrovske sisteme i sklona su da u definiranju svojih žanrova budu stoga i isključiva“ (isto: 160). Razlog takvoga oponašanja i nastojanja približavanja idealu jest pokušaj da se novo djelo u odnosu na ideal afirmira, odnosno vjeruje se da je „jedan [...] tekst umjetnički zato što je nalik drugim tekstovima, a cjelovit zato što udovoljava pravilima žanra (isto: 161).

Slična je situacija i po pitanju tematike. Tema kao inherentna kategorija književnoga djela bitna je jer preko nje „svaki tekst stupa u razne tipove odnosa s drugim tekstovima“ (isto: 161).

⁸ Pavličić (1988.) tvrdi da su i konvencionalna i nekonvencionalna intertekstualnost rekurzivne pojave, što znači da u povijesti oni ne dolaze jednokratno, nego se povremeno vraćaju, i to najčešće tako da se međusobno smjenjuju (Pavličić 1988: 168).

Kako se to ogleda u konvencionalnim razdobljima? U konvencionalnim razdobljima teme mogu biti vezane uz određeni tip teksta, odnosno za određeni žanr pa će prema tome svaki tekst doći u vezu s drugim tekstovima koji se bave istom temom. Pavličić za primjer uzima renesansne petrarkističke tekstove koji „ne samo da govore o istoj temi, nego tu temu na isti način koncipiraju i razvijaju“ (isto: 161). Tu se pritom misli na stil petrarkističkih pjesnika i motiviku. Tema naravno nije nužno vezana uz samo jedan žanr, već ona može biti zajednička raznim žanrovima, s time da se jedni bave jednim, a drugi drugim njezinim aspektima. U tom slučaju pojedinačni tekst stupa u intertekstualni odnos prema „skupini kojoj sam pripada, i prema drugoj skupini, koja istu temu obrađuje na drugačiji način“ (isto: 161).

Što se tiče stila, u konvencionalnim razdobljima, tvrdi Pavličić, postoji težnja da se cijele skupine tekstova (najčešće žanrovi) međusobno razlikuju po stilu, stoga konvencionalna intertekstualnost ima dva vida. Prvo, svaki tekst prema tekstovima iz iste skupine stupa u odnos sličnosti. U fokusu toga odnosa jest stilski repertoar koji dijele svi tekstovi unutar te skupine pa zbog toga se događa da „pripadnici iste skupine imaju cijele nizove međusobnih stilskih podudarnosti“ (isto: 161). Za primjer Pavličić navodi renesansnu liriku u kojoj se nalaze nizovi pjesničkih slika koje možemo naći i u drugim renesansnim lirskim pjesmama. Tim intertekstualnim postupkom, pojedinačni se tekstovi legitimiraju kao zagovornici određene poetike, one poetike na koju se oslanjaju i drugi slični tekstovi (isto: 161). S druge strane, tekst prema tekstovima iz drugih skupina (kojima sam ne pripada) stupa u odnos razlikovanja. Pavličić smatra da to znači da:

on često vodi računa o tome da se njegova stilska sredstva ne miješaju sa stilskim sredstvima drugih skupina, ili barem da se ne miješaju s onim sredstvima koja su suviše očito obilježena svojom upotrebom u nekom drugom žanru. A time se, preko stila, samo još više povećava kohezija među pripadnicima iste skupine, i time je njihov međusobni intertekstualni odnos još očitiji (isto: 162).

Osvrnemo li se na konvencionalni tip intertekstualnosti na dijakronijskoj ravni vidjet ćemo da ona potječe iz istoga općeg stava kao i sinkronija, samo što je usmjerena k postizanju drugačijih ciljeva (isto: 162). Dok na sinkronijskoj razini tekstovi stupaju u intertekstualni odnos jer teže istome idealu umjetničke ljepote ili vrijednosti, onda je za dijakroniju karakteristično da se „tekstovi povezuju zato što se smatra da je u jednome od njih ideal već postignut“ (isto: 162). To znači da se jedan tekst uzima kao uzor, a svi ga ostali nasljeđuju, u vjeri da je oponašanjem moguće „postići onu istu kvalitetu koju ima i uzor“ (isto: 162). Pavličić za primjer takvog intertekstualnoga odnosa

vidi u odnosu renesanse prema antici, gdje se stare teme i žanrovi oživljavaju u renesansi (isto: 162).

I dok na sinkronijskoj razini konvencionalni tekst mora stupiti u intertekstualni odnos s drugim tekstovima, on dijakronijski mora pripadati „takvome žanru koji ima neku tradiciju i u kojemu su već stvorena djela koja u povijesti književnosti imaju neki autoritet (isto: 162). Za primjer Pavličić uzima tzv. vergilijanski ep za koji govori da već i sam nosi „intertekstualni naziv“ jer se radi o svim epovima koji „nasljeđuju *Eneidu*, odnosno stupaju s tim djelom u konvencionalan intertekstualni odnos“ (isto: 162). Tim „imitatorskim“ tipom intertekstualnosti kako ga naziva Pavličić, dolazi i do nastanka novih žanrova. Primjer je situacija u humanizmu kad se pojavila potreba za komedijom, gdje su pisci prvo morali naći pogodan antički uzor „s kojim će novovjeka komedija stupati u dijakronijsku intertekstualnu vezu“ (isto: 163). Kad se onda neki renesansni komediograf pozove recimo na Terencija ili Plauta, intertekstualnost daje dignitet novome djelu.

Situacija s temama na dijakronijskoj razini također je dvostruke prirode, odnosno radi se o „dvostruko selekciji tema“, pri čemu „s jedne strane, postoji težnja da se književnost bavi općim, univerzalnim temama; s druge strane, postoji i težnja da se uzimaju teme koje su već stekle neki ugled pa imaju literarni status“ (isto: 163).

Pavličić kreće od postavke da je na djelu „alegorijsko i figuralno tumačenje tekstova, prava tema nekoga djela nije ono o čemu to djelo izravno govori, nego ono što tekst u prenesenome smislu znači“ (isto: 163). Tako je onda moguće da o istome govore i dva teksta koja naoko pripovijedaju o posve različitim stvarima. S obzirom na to Pavličić zaključuje: „stari se tekstovi, naime, također tumače alegorijski (premda nisu tako pisani), a to onda omogućuje tematsku vezu između njih i novih tekstova“ (isto: 163).

Po pitanju stilova u dijakronijskoj se perspektivi također radi o nasljedovanju uzora, pri čemu ono može imati dva vida – izravni i neizravni. Izravni vid nasljedovanja bio bi onaj kod kojega se „od uzora preuzimaju stilska sredstva, jer na taj način idealni uzor podržava i opravdava njihovu upotrebu“ (isto: 163). Neizravni pak s druge strane predstavlja „interpretaciju“ uzora. Do toga dolazi kad se od uzora ne može izravno preuzeti neki postupak, pa pisci određene konvencionalne poetike izrađuju novi postupak koji služi kao „ekvivalent postupku uzora“ (isto: 164). Primjer koji Pavličić daje jest odluka renesansnih pisaca koji od antičkih uzora nisu preuzeli stih zbog prirode novoeuropskih jezika, ali i zbog nove poetičke situacije, pa su kao npr. u

talijanskoj književnosti „vjerova[li] da jampski jedanaesterac (osobito kad je složen u oktave) predstavlja ekvivalent heksametru“ (isto: 164). Tako se dijakronijska veza sa starim tekstovima u tom slučaju ne uspostavlja toliko preko stiha koliko preko njegova statusa i uloge. Na tom primjeru moguće je vidjeti da se u konvencionalni razdobljima „pojedini postupci ne preuzimaju zato da se s njima uspostavi dijalog, nego zato što se vjeruje da su u stilskim postupcima uzora sadržane trajne i univerzalne vrijednosti koje vrijede uvijek“ (isto: 164).

9.1.2. *Nekonvencionalni tip intertekstualnosti*

Nekonvencionalni tip intertekstualnosti karakterističan je za razdoblja kao što su manirizam, romantizam i avangarda koje Pavličić opisuje ovako:

U takvim razdobljima [...] ne vjeruje se da je moguće ostvariti ideal umjetničke ljepote uz pomoć nekoga niza osobitih postupaka, a ne vjeruje se ni da je moguće određeno reći u čemu se taj ideal sastoji; isto se tako ne misli da je taj ideal već negdje, u prošlosti, ostvaren (isto: 164).

Upravo zbog toga pretpostavka je nekonvencionalne intertekstualnosti težnja za originalnošću, upravo suprotno od težnje za identičnosti koja vlada u konvencionalnim razdobljima. Stoga djela na sinkronijskoj razini „stupaju u intertekstualni odnos tako što konvencije pojedinih žanrova, tema i stilova uzimaju kao podlogu na kojoj će se istaknuti njihova vlastita inovativnost“ (isto: 164). U nekonvencionalnim razdobljima naglasak je na otklonu od konvencija, a konvencije za njih „nisu pravila po kojima se djelo sačinjava, nego njegov materijal, a ponekad i tema“ (isto: 164).

Po pitanju žanrova, nekonvencionalna djela izmiču jednostrukom određenju. Ona najčešće od žanra odstupaju u nekim bitnim aspektima, smatra Pavličić, ali žanr zadržavaju kao podlogu na kojoj će se moći uočiti njihova vlastita inovativnost. Ta odstupanja od žanra ponovno su dvojake prirode. U prvom slučaju radi se o potpunom pristajanju na neki žanr, koji je „već dovoljno obilježen svojom novošću“ i stupanje u intertekstualni dijalog s onim djelima koja su u tome žanru već nastala, ili s djelom za koje se zna da je začetnik toga žanra. Drugi put će se raditi o intencionalnom miješanju žanrova (isto: 164-165). Pavličić za primjer tzv. manirističkog odstupanja od žanrova vidi primjerice u Držićevom *Grižuli*, gdje Držić miješa stih i prozu te likove koji su karakteristični za komediju s likovima koji su karakteristični za pastoralu. Pavličić napominje da se tu ne radi samo o narušavanju pravila žanra nego i o „intertekstualnom dijalogu s

onim djelima koja su konvenciju uspostavila i s onima koja se te konvencije bez priziva drže“ (isto: 165). Na temelju toga Pavličić zaključuje:

Narušavanje žanrovskih konvencija, tako, često predstavlja znak intertekstualnog dijaloga s predstavnicima žanra. Nekonvencionalni, maniristički tip intertekstualnosti javlja se obično onda kad u sjećanju još žive veliki književni ideali i uzori, ali se u njih više ne može vjerovati, jer su postali neproduktivni. Književnost se tada osjeća oslobođenom obaveze da prema idealima teži, ali pomalo i žali što ih je izgubila (isto: 165).

Odnos prema temama u nekonvencionalnim razdobljima također je proizvoljan te teme nisu vezane ni za žanrove ni za stilove. To znači da „nije poetički zadan ni oblik u kojemu će se neka tema obraditi ni stilska sredstva uz pomoć kojih će se to učiniti“ (isto: 165). Za primjer takve intertekstualnosti Pavličić uzima *Vilu Slovinku* J. Barakovića u kojoj dolazi do toga da „ljubavna tema, koja je karakteristična za liriku i pastoralu, iskrasne u djelu koje po svemu ima epska obilježja“ (isto: 165). U vezi s time, karakteristična je i činjenica da se u takvim razdobljima ne javljaju nove teme, već se stare i poznate teme obrađuju na nov način. To je rezultat nastojanja nekonvencionalnih djela da se odmaknu od konvencija, pa bi, u slučaju da se uvede nova tema, izostalo odstupanje od starih pravila te zato Pavličić tvrdi – intertekstualnosti na tome temelju ne može biti (isto: 166).

Budući da se u nekonvencionalnim razdobljima sumnja u postojanje, pa čak i mogućnost dosegnuća ideala, također ne postoji ni stilski ideal. Zbog toga svako djelo „iznova traga za vlastitim putem do stilske savršenosti“ (isto: 166). Kako to utječe na stil? Stilska se intertekstualnost stoga gradi na dva načina: „na preuzimanju stilskih modela karakterističnih za druge žanrove“ i na „problematizaciji konvencionalnoga stila“ (isto: 166). Kao primjer Pavličić navodi Joyceova *Uliksa* u kojem je jedno cijelo poglavlje pisano u dramskome obliku, a eksperimentira se i s raznim stilovima (isto: 166). U takvim se slučajevima, zaključuje Pavličić, intertekstualne veze „uspostavljaju ne po sličnosti, nego po suprotnosti: djelo ističe svoju individualnost time što problematizira ona stilska sredstva kojima se druga djela služe bez problematizacije“ (isto: 166).

Na planu dijakronije nekonvencionalni tekstovi uzimaju stariji tekst kao materijal za mlađi, za razliku od konvencionalnih koji tekst smatraju uzorom. Nekonvencionalni tekst, tvrdi Pavličić, tako uspostavlja dijakronijsku intertekstualnu vezu „ili zato što smatra da se na taj način može inovirati, ili opet zato da bi vrijednosnim kriterijima svojega vremena suprotstavio vrijednosne

kriterije drugih epoha i starijih djela“ (isto: 166). Tim se postupkom nekonvencionalna djela stvaraju da služe kao kontrast starijima i u njima se odustaje od općevažećih ideala, odnosno „za njima se traga, ali se oni ne nalaze“ (isto: 166).

Tekstovi koji nastaju u nekonvencionalnim razdobljima obično kao temelj uzimaju žanr iz neke prijašnje epohe s ciljem da staro suprotstave novome. Primjer kojim se Pavličić služi jest npr. Andrićeva zbirka *Ex Ponto* za koju ističe da „već i naslovom upućuje na svoju vezu s Ovidijem“ (isto: 166). Koja je zapravo funkcija toga postupka? Pavličić tvrdi da u takvim slučajevima „kontekst iz kojega stari žanr dolazi podržat će novi tekst i pretvoriti se u jednu od bitnih njegovih dimenzija“ (isto: 167).

Po pitanju inventara tema također dolazi do brisanja granica te nekonvencionalna razdoblja „ne priznaju granice u izboru literarnih tema, pa ni onda kad je potrebno razlikovati suvremenu od nesuvremene“ (isto: 167). Stoga se u konvencionalnim razdobljima kao predmet opisa „pojavljuju sva razdoblja ljudske povijesti“ (isto: 167). Takvo poimanje povijesti, kada nekonvencionalni pisac uspostavlja odnos s temama starijih djela, čini „da ih drugim sredstvima, na novi način, obrađuje, otkrivajući nove njihove aspekte, ali ne odričući se ni onih starih, onih koje je uspostavilo starije djelo“ (isto: 167).

Pavličić napominje da se pomoću stila u nekonvencionalnim razdobljima najlakše uspostavljaju dijakronijski odnosi, ali cilj nije uvijek isti. Jedanput se radi „o polemici sa suvremenim tekstovima, pa im se stari stil suprotstavlja kao kontrast, drugi put se želi sa starim tekstom stupiti u neki osobit misaoni dijalog“ (isto: 167). Jedan od primjera koji uzima Pavličić Marovićeva je pjesma nazvana *Suprotiva* u kojoj se pjesnik služi Marulićevim jezikom da progovori o suvremenoj temi, gdje njegov cilj pritom:

nije samo originalnost izraza, niti težnja za dostojanstvom vlastitoga pjevanja, nego on takvim postupkom stupa u dijalog s Marulićevom poezijom, s onim što je ona značila u svome vremenu, nalazi analogije između onoga o čemu je pjevao Marulić i onoga o čemu pjeva on sam (isto: 168).

Pritom se uspostavlja takva veza u kojoj tekst više nije razumljiv bez Marulića, a Marulićevo je djelo prizvano u čitateljevu svijest stilom, ali i drugim elementima (isto: 168).

Zaključno rečeno, konvencionalna je intertekstualnost redovito poetički zadana. Zbog toga je unaprijed zadan onaj krug tekstova s kojima pojedinačna djela mogu stupiti u intertekstualni odnos, a zadani su i načini na koje će se to obaviti. O sličnome govori i Oraić Tolić kada navodi da

je u ilustrativnome tipu citatnosti u fokusu jedno djelo, recimo Biblija, ili pak antički uzori koje onda pripadnici iluminativnih kultura oponašaju ili pokušavaju imitirati. Tako je na sinkronijskoj razini „zadan [...] odnos između pojedinačnoga djela i estetskog [...] ili kakvog drugog ideala, a preko njega i odnos pojedinačnog djela i drugih pojedinačnih djela“ (isto: 168). Na dijakronijskoj je razini pak zadan odnos pojedinačnog djela i uzora, a usto i način na koji odnos treba uspostaviti. Stoga Pavličić za konvencionalna razdoblja zaključuje:

Intertekstualnost je, dakle, u svakome razdoblju dio općega književnog sistema, a onaj tko se lati da piše pristaje ne samo na ona ograničenja koja se u vezi s intertekstualnošću postavljaju pred njegovo djelo, nego također prima na sebe i obavezu da će njegovo djelo uspostaviti stanovite tipove intertekstualnih veza, jer u suprotnome neće biti priznato kao vrijedno, a ni kao literarno (isto: 168).

Međutim, kada se govori o nekonvencionalnoj intertekstualnosti, redovito se govori da ona ima stilsko značenje. Što to znači? Vidjeli smo da pisci u nekonvencionalnim razdobljima „ne vjeruju u postojanje ideala i uzora, a samim time ne nalaze ni zadane tipove intertekstualnosti, ni načine na koje ih valja uspostaviti, pa ne postoji čak ni obaveza da se one u vrijednome djelu pojave“ (isto: 169). Na sinkronijskoj razini to znači da pojedinačni tekst sâm odabire druge tekstove prema kojima će se opredijeliti, a na dijakronijskoj razini sam bira uzore ili tekstove s kojima će ući u polemiku (isto: 169). Stoga, Pavličić zaključuje da: „Intertekstualnost, tako, u nekonvencionalnim razdobljima nije zadana književnim sistemom, pogledom na književnost, nego predstavlja nešto što se u taj sistem izvana unosi“ (isto: 169). Prostor koji nastaje u odmaku od konvencija tako piscu pruža polje na kojem može iskoristiti intertekstualnost i ona se može pretvoriti u „vodeći postupak u koji je smješten najveći dio umjetničkoga značenja teksta“ (isto: 169).

Djela prijašnjih razdoblja koja spominje Pavličić lakše se mogu smjestiti u jednu od vrsta, dok postmodernistička djela i dalje predstavljaju problem, što ćemo vidjeti i na primjeru odabranih Pavličićevih djela. Naravno, Pavličić i sam govori da poetike raznih epoha dodjeljuju istome tipu intertekstualnosti različite uloge, pa tako primjerice renesansa i klasicizam, koji posežu za istim tipovima intertekstualnosti, značenja što se tim tipovima intertekstualnosti pridaju poetički bit će različita. Iako obje epohe odabiru tip intertekstualnosti koji se uspostavlja „nasljedovanjem antičkih uzora; u renesansi, međutim, on podupire ono naziranje po kojemu postoji simbolički paralelizma između renesanse i antike; u klasicizmu se taj tip intertekstualnosti javlja kao produkt takvoga shvaćanja povijesti književnosti i umjetnosti (pa i povijesti uopće) u kojemu je oponašanje antike samo težnja za približavanjem nedostižnome i nepovratno izgubljenom uzoru (isto: 169-

170). Drugi je primjer odnos baroka i manirizma, za koji se još uvijek ne može striktno tvrditi je li to bio poseban pravac ili samo dio baroka kao epohe. Pavličić tvrdi da bi se pažljivom analizom intertekstualnosti vjerojatno pokazalo da „između manirizma i baroka, postoje bitne razlike upravo u toj domeni, i na sinkronijskoj i na dijakronijskoj razini (isto: 170). Ovaj zadnji primjer samo pokazuje vrijednost istraživanja intertekstualnosti jer ona može dobro poslužiti u opisu epoha i u poslovima periodizacije. Slično će biti vidljivo i na primjeru Pavličićeva stvaranja u analizi koja dolazi u praktičnome dijelu rada.

10. Tipovi i funkcije intertekstualnosti – Žmegač

V. Žmegač svoju teoriju intertekstualnosti objavio je u članku *Tipovi intertekstualnosti i njihova funkcija* (1993.) koji se našao u drugome zborniku o intertekstualnosti pod naslovom *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* (1993.). On se prema pojmu intertekstualnosti odnosi kao svojevrsnoj književnoj „igri“ koja funkcionira na principu intertekstualne kombinatorike (Žmegač 1993: 26). Prva pripovijetka na kojoj je Žmegač proveo svoju intertekstualnu analizu jest pripovijetka E. T. Hoffmanna *Die Abenteuer der Silvester-Nacht* (1814.), u čijem su središtu radnje dva zagonetna lika – Nijemac Erasmus koji je na prevaru demona u liku zavodnice Giuliette izgubio svoj odraz u zrcalu i Peter Schlemihl, botaničar za kojega čitatelj naknadno saznaje da je čovjek bez sjene. Žmegač smatra da je Hoffmann kako bi „postig[ao] neobičan učinak, [...] posegnuo za likom iz jednog drugog djela suvremene njemačke književnosti“ (isto: 27). Nakon te scene saznajemo da se radi o liku kojega je Hoffmann preuzeo iz novele *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814.) A. von Chamissoa. Žmegač uočava da se time „intertekstualna selidba zbiva doslovno pred očima čitatelja. Pripovjedač u ulozi komentatora naime neposredno se obraća Schlemihlu, pokušavajući ga zadržati u gostionici“ (isto: 27). Žmegač smatra da Hoffmann „svojim čitateljima pruža sve podatke o svom intertekstualnom postupku, navodeći čak točan naslov Chamissoova djela, nakladnika i godinu izdanja“ (isto: 28) te da pritom „[s]vojim otvorenim izlaganjem primijenjenoga postupka autor svjesno razbija takozvanu organsku imanenciju književnoga djela te svjesno pokazuje kakva je prava narav jezične tvorevine, artefakta“ (isto: 28). Ovaj intertekstualni postupak nedvojbeno podsjeća na vrstu citata koji Oraić Tolić naziva pravim, tj. obilježenim citatom koji se otkriva Hoffmannovim preciznim navođenjem naslova djela, nakladnika i godine izdanja.

Žmegač pak navodi da je Hoffmann svoj intertekst izgradio po načelu književne *montaže* koji je među glavnim oblikovnim elementima u mnogih pisaca dvadesetoga stoljeća (isto: 28). Koji je učinak te tzv. književne montaže prema Žmegaču? Autor objašnjava da jedan od učinaka montaže u čitateljevoj svijesti „neminovno je uklanjanje konvencionalne iluzije o cjelovitosti književnoga djela kojem je uporište zbivanja 'zapravo' negdje u zbilji“ (isto: 28). Ovaj prethodni navod pak podsjeća na intertekstualni postupak „alternacije narativnoga okvira s intertekstom“ za koji Jenny tvrdi da je intertekstualnost iskorištena kao oružje kojim se dezorganizira narativni red i uništava realizam prikaza. Hoffmann svoju intertekstualnost produbljuje na toj liniji „ukidanja iluzije“ na samome kraju djela. Dok pripovjedač spominje mogućnost da se dva lika u svom lutanju udruže i jedan drugome pripomažu, ipak na kraju ustvrđuje da se ta zamisao izjalovila. Žmegač drži da tom posljednjom tvrdnjom Hoffmann postiže vrhunac ironije te da je samim time čitatelju prepušteno „da razmisli o tome kakav se smisao krije u takvim dosjetkama“ (isto: 29). Žmegač nadalje navodi da je intertekstualna zamisao u Hoffmannovu djelu u službi tzv. „demonstrativnog očitovanja literarnosti“, odnosno „književni tekst ne želi potaknuti pričini da je on nešto drugo (izvješće, zajamčena predaja, zapis o doživljenoj zbilji, itd.); on želi priopćiti čitatelju da autor, tako reći stavlja karte na stol i otkriva specifičan književni status djela, fikcionalni dakako“ (isto: 29). Stoga Žmegač zaključuje:

Hoffmann, ukoliko, pruža primjer postupka koji je u književnoj teoriji našega stoljeća (Šklovski, Tinjanov) nazivan ogoljavanje pripovjednoga čina. Svejedno je li sadržaj pripovijedanja bajkovit ili on odgovara zbiljskom iskustvu, pričanje je u svakom slučaju artifičijelna djelatnost, pa je čitatelj kao takvu mora i prosuditi. Tekstu (u načelu svakom književnom tekstu) u krajnjoj je prosudbi bliži drugi analogan tekst nego ikakva zbilja. To je, ako hoćemo, teoretska poruka Hoffmannove priče o zrcalu (isto: 29).

Drugu književnu funkciju intertekstualnosti Žmegač stavlja u kategoriju „odmaka od književne tradicije“ (isto: 29). Uz tu funkciju Žmegač govori da književnost i dalje ostaje na svom tlu, što znači da „književna djela iskazuju svoju posrednu ili neposrednu kritiku drugih literarnih tvorevina ili predaja, ali naglasak nije na isticanju književne samobitnosti, nego na promjenama unutar književnosti, na njezinoj dinamici, koja se prije svega temelji na inovativnim težnjama“ (isto: 30). Pritom dolazi do uočavanja stilskih opreka između obilježja prošlosti, u kojima „kritični pogled nazire napose šablonu, i postupaka koji su drukčiji, novi“ (isto: 30). Primjer na kojem Žmegač definira takav tip intertekstualnosti Flaubertov je roman *Madame Bovary* (1857.) U tome Žmegač kreće od epizode u kojoj se opisuju doživljaji koje mlada Emma „upija“ dok čita razne romane.

Tvrđi se da je Flaubert tim činom htio istaknuti stereotipe takvih tzv. trivijaliziranih tipova romana, kao što su npr. ljubavni roman, povijesni roman ili pseudopovijesni roman. Žmegač napominje da se taj opisani postupak naziva „književnošću u književnosti“ i da se može očitovati na različite načine: citatom, parafrazom, montažom, aluzijom (isto: 30). Žmegač dalje eksplicira da takav intertekstualni postupak nema uvijek istu namjenu, već da je u slučaju Flaubertova romana riječ o „pokušaju da se u roman, u vlastito djelo s inovacijskim težnjama, unesu podaci kojima je smisao kontrastivan“ (isto: 30-31). Jednostavnije rečeno: u karikaturalnom opisu određene prošlosti u povijesti romana sadržana je slika tradicije kojoj se novi roman želi suprotstaviti“ (isto: 31). Tako je ta intertekstualna veza Flaubertu poslužila na dva načina: prvi, da u romanu „donese poetološku prosudbu neke minule faze u povijesti romana i time stvara jedno od uporišta za spoznavanje onoga što je u njegovu djelu novo“, a istovremeno mu je poslužila za psihološku karakterizaciju glavnoga lika, kojemu je život „na koban način obilježen maštanjima pod utjecajem romanesknoga štiva“ (isto: 31). Ukratko, Žmegač zaključuje da je uloga intertekstualnosti u slučajevima poput ovoga da, a slično bismo mogli reći primjerice i za Cervantesova *Don Quijotea*, „osigurava uvid u otklone od književne tradicije, drugim riječima: da fungira komparativno, dakako u prilog shvaćanja o književnosti što ga zastupa pisac novoga djela“ (isto: 33).

Treći intertekstualni postupak koji spominje Žmegač također je usmjeren na odnos između tekstova jest postupak kojemu je cilj da se poduzme „reinterpretacija poznate teme ili glasovite, tematski obilježene ličnosti iz fonda književnosti“ (isto: 33), pritom smatra da je ovaj potonji cilj na osnovi interteksta jedan od najčešćih tipova međutekstualne ovisnosti u 20. stoljeću. Takav tip intertekstualne veze Žmegač je najprije pokazao na djelima židovskoga pisca F. Kafke i jednoj od njegovih mitskih pripovijesti *Šutnja sirena* u kojem je glavni lik Homerov Odisej. Svakome kome je poznata epizoda sa sirenama iz Homerove *Odiseje* već će u naslovu primijetiti da se radi o svojevrsnome paradoksu⁹. Kafkin tekst za razliku od Homerova, navodi Žmegač, „otvoreno eksponira svoju intertekstualnu nakanu da bude komentar i novo tumačenje u isti mah“ (isto: 35). Sirene u Kafkinu tekstu naime koriste se „oružjem još strašnijim nego što je pjev“, a to je muk. Iz

⁹ Homer u XII. pjevanju *Odiseje* donosi epizodu u kojoj Odisej, neposredno prije obračuna sa Scilom i Haribdom, prolazi pored otoka na kojemu obitavaju sirene koje svojim magičnim glasovima mame moreplovcu kako bi skočili s broda, a cijena bi bila njihov život. Odisej se spašava tako što svojim moreplovcima naređuje da voskom začepe svoje uši a njega da pritom zavežu za jarbol kako bi mogao čuti njihov pjev. Njegovi suputnici to učine pa izmiču pogibiji te nastavljaju put prema Itaci.

Kafkina teksta ne saznajemo je li se itko od likova spasio, no, tvrdi Žmegač, načelno je to ipak zamislivo. Kafka čitatelju tako ne daje razrješenje problema pa čitatelj ne saznaje je li tko preživio, ne kazuje čitatelju zašto su sirene promijenile svoje ponašanje, a konfuziju pojačava i činjenica s kraja teksta u kojoj se govori da „postoji po predaji još jedno mišljenje o tom zbivanju: mišljenje da je Odisej, stari lisac, ipak prozreo nijemu 'glumu' sirena. Zbunivši ih, uspio im je izmaknuti“ (isto: 35).

Žmegač u svome izlaganju navodi još nekoliko primjera reinterpretacije личности iz fonda književnosti, a na primjerima komedije M. Frischa *Don Juan oder Liebe zur Geometrie* (1953) i romana Grahama Greenea *Monsignor Quixote* (1982) pokušao je pokazati postupak koji naziva književnu kontrafakturu do koje se dolazi intertekstualnošću. Oba su autora za svoja djela uzela već poznate likove iz zapadne europske književnosti, a Žmegač drži da takav intertekstualni izbor ne iznenađuje jer je „posve u skladu s naravnom težnjom u spajanju tekstova da polazište mora biti što čvršće utemeljeno u općoj svijesti“ (isto: 37).

Na primjeru Frischove komedije Žmegač argumentira da intelektualne poente „ne bi bile moguće da ne postoji slika ucrtana u svijest mnogih generacija, [...] ustaljena predodžba koja se, uostalom, i oslobodila svoje književne osnove i postala mentalna šablona“ (isto: 38). Već sam pogled na broj djela kroz povijest koja su uzimala primjerice Dona Juana kao intertekstualnoga lika pokazuje koliko je produktivna ta intertekstualna praksa da se pisci u svojim intertekstualnim „igramama“ redovito služe likovima koji su postali čvrstim dijelom opće svijesti.

Drugi primjer takvoga intertekstualnog postupka jest roman G. Greena *Monsignor Quixote* (1982). Žmegač primjećuje da roman svoju intertekstualnost ističe već u naslovu, nagovještajući da je riječ „o svojevrsnu romanu o romanu“ (isto: 41). Dodaje i to da je Greene odabrao vrlo plodno tlo za međutekstualne poteze jer se „latio poigravanja s djelom koje je i samo obilježeno obiljem takvih sveza, tako da je suvremeno djelo nova karika u dugom intertekstualnom nizu“ (isto: 42). Glavni lik, Otac Quixote, potomak je davnoga viteza Quixotea koji svoj automobil naziva Rosinanta, jednako kao što Cervantesov vitez naziva svoga konja. U ovome romanu Quixote također ima svoga pratitelja, i to je opet Sancho Panza, a Žmegač smatra da je jedna od Greeneovih poenti u tome što je „odnosu između modernoga Viteza i njegova duhovnog antipoda dao novu osnovu“ (isto: 42). Greeneovi su likovi ipak, tvrdi Žmegač, po svom podrijetlu i obrazovanju mnogo bliži jedan drugome nego u Cervantesovome romanu, pa je stoga i središnja tema romana

„susret (a ne sukob) svjetonazora, prikazan na tlu svakodnevnih iskustava takozvanih prosječnih ljudi, koji postaju natprosječni upravo po tome što se opiru dogmatizmu i konvencijama“ (isto: 43). Upravo to primjer je tzv. intertekstualne kontrafakture o kojoj govori Žmegač. Kada govori da se radi o susretu, a ne o sukobu, Žmegač zapravo apostrofira moć intertekstualnosti koja piscu omogućuje da iz jednoga kanonskoga djela, poput Cervantesova *Don Quixotea*, uzme esenciju koja čini to djelo kanonskim, tu esenciju zatim obradi na način da uz pomoć nje progovori o ljudskim iskustvima svoga vremena i potom je u novome duhu ponudi čitatelju. Stoga pretpostavljeni čitatelj čitajući to djelo svjedoči susretu dviju esencija, one koja živi u starijemu djelu i one koja život dobiva u novome.

11. *Lađa od vode*

11.1. O zbirci *Lađa od vode*

U početnim riječima o Pavličićevu životu i stvaralaštvu bilo je spomenuto kako je zbirka kratkih priča *Lađa od vode* (1972) prvo Pavličićevo objavljeno književno djelo. Spomenuli smo i to da u tim godinama hrvatski pisci stvaraju u poetici fantastike, a ista poetika karakterizira i ovu Pavličićevu zbirku. Terić (2021) za zbirku govori da „predstavlja reprezentativni primjer postmodernog fantastičkog diskursa u kojem pronalazimo inovacijske impulse stranih književnosti u kojima je fantastika već bila popularan žanr“ (Terić 2021: 78). Predmetom analize *Lađe od vode* u literaturi najčešće su prva priča – *Pismo što ga je Ivan Radak poslao iz sjeverne Italije svome prijatelju u naš grad* i završna priča, istoimena nazivu cjelokupne zbirke – *Lađa od vode*.¹⁰ U ovome radu analize intertekstualnih veza s predmodernom hrvatskom književnosti bit će provedena upravo na posljednjoj priči zbirke.

11.2. Analiza intertekstualnih veza u priči *Lađa od vode*

Priči *Lađa od vode* Pavličić je dodao poznate Marulićeve stihove iz epa *Judita*: „*Trudna toga plova ovdje jidri kala plavca moja nova...*“ (Pavličić 2014: 85). Ti Marulićevi stihovi nalaze se ispod samoga naslova, pisani su kurzivom, a potpisan je i autor. Pavličićevoj priči mogli bi služiti kao podnaslov, kao moto ili kao epigraf, kao što to navodi Brlek (2017). S obzirom na to da je Pavličić stihove stavio u kurziv i potpisao Marulića, prema teoriji citatnosti mogli bismo reći da se radi o pravome (obilježnome) citatu, za koje je prema teoriji citatnosti karakteristično da su istaknuti, bilo navodnicima, bilo drugim tipom slova ili zapisani na margini knjige. Radi se o nepotpunome citatu jer je Pavličić preuzeo Marulićeve stihove u izvornome obliku i na jeziku kojim se Marulić koristio u svome stvaralaštvu pa je pridruživanje prototekstu moguće samo djelomice. Taj bismo citat po vrsti prototeksta također mogli klasificirati kao interliterarni citat, a prema podtipu citata radi se o tzv. tematsko-motivskom citatu. Zašto se ovaj citat može klasificirati kao tematsko-motivski citat pokušat će se argumentirati u nastavku analize.

¹⁰ Kao primjerice M. Terić u svome tekstu *Labirintski znakovni svijet u fantastičkoj prozi Lađa od vode Pavla Pavličića* (2021).

Ovi završni stihovi *Judite* iznimno su važni za interpretaciju Pavličićeve priče, a kako bi intertekstualna veza bila što jasnija, u analizu će se uvesti i Marulićeva posveta *Juditi*. O posveti *Juditi* u hrvatskoj literaturi ispisano je mnogo stranica i već to je signal važnosti tog teksta. Plejić općenito o posvetama govori ovako: „I dok će se posvete s vremenom skraćivati, da bi u novije doba bile svedene uglavnom samo na nekoliko riječi [...], u književnosti ranoga novovjekovlja posvete su znatno opširnije i pretencioznije“ (Plejić 1998: 140). Autorica u nastavku objašnjava da „[o]sim što su, dakle, zanimljive kao primjerci rane hrvatske proze, nerijetko su posvete važne i za interpretaciju teksta koji im slijedi (isto: 140). Tako se u toj „najslavnijoj posveti hrvatske književnosti“ uočavalo da je to „poetički traktat, tekst koji govori o *Juditi* [...] zašto je napisana, kada, za koga, i što je najvažnije kako je to učinjeno“ (isto: 141). Ovaj je Marulićev predgovor bitan upravo zato što pokazuje autorsku samosvijest o pisanju takvoga kompleksnog djela.

Prisjetimo se, priča o *Juditi* zapravo je biblijska priča koja u Marulićevu peru doživljava svoju prvu „renesansu“. Marulić to izričito pokazuje kada govori da djelo „svedoh u versih po običaju naših začinjavac, i jošće po zakonu onih starih poet“, i da pritom „pridaje saprana paprana i inih tacih stvari da slaje bude onim, ki su prišli blagovati“. Pozivajući se na Barthesovu tezu da je svaki tekst zapravo intertekst, i s obzirom na to da je *Judita* zapravo biblijska priča, Marulićeva je *Judita* također intertekstualno djelo rađeno prema prototekstu biblijske *Judite*. Izrazita intertekstualnost djela također se može iščitati i iz posljednjih stihova Marulićeve *Judite*.

Stihovi kojima Marulić završava svoje životno djelo Pavličić intertekstualno koristi kao početak svoje priče *Lađa od vode*. Skrenimo prije svega pozornost na naslov zbirke i priče. Oslanjajući se na Curtiusovu (1971) znamenitu studiju, Brlek (2017) napominje kako su „lađa i plovidba odavno postale metaforama književnoga stvaranja, pa i pisanja uopće“ te da „[o]d Vergilija i Ovidija, preko Horacija, Stacija ili Propercija [...] pjesnici redovito uspoređuju poeziju s moreplovstvom“ (Brlek 2017: 99). Nadalje, Brlek problematizira sintagmu „lađa od vode“, govoreći da „[l]ađe se ne mogu praviti od vode upravo stoga što im je svrha da se njima po vodi plovi. Podrazumijeva se pritom, naravno, kako, da nije vode, lađe uopće ne bi imalo smisla graditi (Brlek 2017: 99). Na tome tragu Brlek konstatira da: „[kako] bi uopće bila moguća, književnost se, dakle, mora razlikovati od onoga što je okružuje, dok istodobno svoje značenje može ostvariti jedino u tome što ona sama nije“, a budući da književnost predstavlja rad u jeziku, ona se može ostvariti jedino po jeziku (isto: 100). Međutim, shvatimo li lađu kao (pojedinačni) tekst, a vodu,

odnosno more kao intertekst (pozivajući se pritom na Barthesovo shvaćanje interteksta, kao *međutekstovlja*, *mreže tekstova* i sl.), mogli bismo također govoriti i o intertekstualnome „moru“. Naslov Pavličićeve zbirke tako bi direktno mogao aludirati na ideju koja se u toj priči razvija, a radi se naravno o intertekstualnosti. Metaforički rečeno, „lađu od vode“ u intertekstualnome ključu mogli bismo interpretirati kao „tekst (sačinjen) od interteksta“. U toj sintagmi tekst bi bio nešto što ima oblik, nešto što je strukturirano, dok bi s druge strane intertekst imao obilježja vode, kao nešto što je fluidno, promjenjivo, kao nešto što svoju strukturu dobiva tek kad se fiksira, kad dobije svoju strukturu.

Prema tome shvaćanju, Marulić svoju plavcu (djelo) tzv. intertekstualnim morem šalje na put, nadajući se da će njegovo djelo čitati „dotol dokla zemlja ova / Bude na karte svolj slovinjska čtit slova“ (Marulić 2001: 137)¹¹. S toga stajališta zanimljiva je teza koju iznosi Plejić (1998) u kojoj tvrdi da je Marulić svjestan artificijelnosti svoga djela, ali i da je prvi koji je svoje djelo motrio kao „artefakt i kao estetski objekt“ (Plejić, 1998, 143). Tomasović (1999) smatra da je Marulić gotovo anticipirao budućnost svoga djela kad je svoju Juditu, koju metaforički naziva „plavcom“, poslao na dugu plovidbu uz riječi: Evo Vam dolazi Judita, lijepa urešena, puna slave i dike. Lijepo je primite...“ (Marulić 2001: 33). *Judita* se, kao što vidimo na primjeru novijih intertekstualnih djela, zaista održala u hrvatskoj tradiciji, te možemo reći da je Maruliću, kao piscu koji je stvorio jedno od konstitutivnih djela hrvatske književnosti, dug isplaćen. Njegovo je djelo preživjelo sve do danas i baš na primjeru Pavličićeve zbirke možemo vidjeti da ono ima jednaku snagu kao i u Marulićevo vrijeme. Što onda Marulićeovi stihovi signaliziraju u Pavličićevoj priči *Lađa od vode*?

Usporedimo li Marulićev modus zadnjih stihova epa i prisjetimo se Tomasovićeva zaključka da je Marulić anticipirao uspješnost svoga djela, isto ne možemo reći za Pavličića. Pogledajmo ovaj odlomak s kraja Pavličićeve priče:

Ova je priča taj pokušaj sa slovima. U ovom času, dok je pišem, ne mogu ništa reći o tome koliko je uspjela, koliko su, u stvari, uspjele pojedine riječi, jer ne vidim cjelinu. [...] Sada me je strah da

¹¹ Mogaš (1988.) u članku *Čitanje Marulićeve Judite* donosi jednu od analiza jezika Marulićeve *Judite*, a radi se o prvotisku iz 1521. godine. Pri kraju članka pozabavio se završnim stihovima te upućuje da bi se stihovi „na karte svolj“ mogu shvatiti kao „na listinama“. Posebnu pak pozornost obraća na drugi dio dvostiha te objašnjava da se stih „slovinjska čtit slova“ u suvremeni jezik može prevesti kao „čitati slovinjska slova“. Na temelju toga zaključuje da bi značenje spomenuta dvostiha bilo: „dok zemlja ova bude čitala slavenske riječi na listinama“ te dodaje da je za Marulića čitati značilo uvijek – štovati.

završim, da od ove priče napravim nešto zaokruženo, da svemu dam krajnje značenje koje se više neće moći mijenjati. Sada, kad se bavim samo slovima, preda mnom je odjednom zinula nepreglednost mogućnosti njihova kombiniranja i nada mnom se nadvija množina djela u koja još nisam zavirio. Tako će se ova priča možda još nastaviti i ovo nije njezin kraj. Zato i ne stavljam točku (Pavličić 2014: 89).

I dok Marulićeva „plavca jidra kala“, Pavličićev pripovjedač pokazuje nesigurnost, odnosno rezigniranost. To se eksplicitno vidi u rečenici gdje govori da će se priča „možda“ još nastaviti i da ovo još nije njezin kraj. Vrijedi spomenuti da Pavličićeva zbirka nema ni predgovor, ni pogovor, tek samo jedan Marulićev stih koji može služiti kao epigraf cijeloj zbirci.

S današnje pozicije vidimo da se Pavličićeva priča nastavlja i da je urodila plodom, te je poprimila oblik „šeherezadijske“ lepeze pa bi se taj obilježeni citat preuzet iz Marulićeve *Judite* mogao interpretirati kao neka vrsta, ako ne već predgovora, onda barem pogovora Pavličićevoj zbirci. Književni povjesničari koji su analizirali Pavličićevu zbirku mahom su je označavali kao manifest fantastičara, a jedan od suvremenijih primjera je i Sabljak (2021) koji konstatira: „Priča na kraju knjige po kojoj je knjiga dobila naslov *Lađa od vode* možda je, neću reći manifest, ali u svakom je slučaju program Pavla Pavličića.“ Istraživači književnosti tu su misao često izvlačili iz ovih Pavličićevih rečenica:

Tako sam se počeo zanositi mišlju o tome kako bi bilo kad bih mogao uzimati iz knjiga samo neka poglavlja, samo ulomke koji dobro pristaju jedan uz drugi, i sastaviti ih, sjesti i prepisati ih jedan po jedan, spajajući mjesta koja se poklapaju tako da se to ne vidi (Pavličić 2014: 86).

Iz ovoga se primjera vidi koliko je Pavličić zaneseno i angažirano progovorio o fenomenu intertekstualnosti koji je dijelom njegove postmodernističke poetike. Osim toga, u sljedećem navodu uključio se i u Barthesovu teoriju o diseminaciji značenja i nemogućnosti da se produkcija značenja zaustavi:

Tako bih dobio novu knjigu koja bi odbacila sve što se ne nadovezuje i zadržala samo ona mjesta koja su i najljepša. Radosno sam pomišljao kako bi to bila velika knjiga, kako bi još mogla narasti kad bih u nju uključio sve ono što ću još pročitati (isto: 86).

Ipak, uzevši u obzir sve dosad rečeno o Marulićevom predgovoru i stihovima, pa tako i o Pavličićevoj poetici, Marulićev citat za Pavličića mogao bi značiti još nešto. Oraić Tolić govori o tzv. citatnome simulakrumu koji je karakterističan za postmodernističke tekstove, a koji se manifestira tako da „postmoderna kultura i umjetnički postmodernizmi oživljuju tradiciju s poštovanjem malim slovom, s odmakom i ironijom da bi smisaonim igrama i manipulacijama u njoj pronalazili sebe (Oraić Tolić 2019: 173). Tipičan ludički postupak karakterističan za tekstove

koji pripadaju tipu citatnoga simulakruma jest dvostruko kodiranje citata pri čemu citati „s jedne strane upućuju na prototekstove klasičnih autoriteta, a s druge ih strane razigravaju u susretu s modernom i suvremenom kulturom (isto: 161). Sličan odnos prema tradiciji iznosi i Pavličić u svome tekstu gdje govori: „Postmoderna je, naime, epoha s izrazito razvijenim osjećajem za povijest: svi su se umjetnički periodi uglavnom razvijali u opoziciji prema prethodnoj epohi, dok postmoderna vodi računa o čitavoj tradiciji prije sebe“ (Pavličić 1989: 33). Stoga se intertekstualnost u novom djelu postmoderne koristi tako da „tradiciju u sebe uključi i da je ponovno dovede do riječi“ (isto: 42). Što to znači?

Pavličić, stupajući u intertekstualni dijalog s Marulićevom *Juditom*, koja se ujedno smatra i konstitutivni dijelom hrvatske književnosti, zapravo stupa u intertekstualni odnos s cijelom hrvatskom književnosti od Marulića naovamo. Prema Pavličićevoj tipologiji, *Lađa od vode* pripadala bi konvencionalnoj dijakronijskoj intertekstualnosti. To zaključujemo zato što Pavličić opet daje riječ Maruliću, predstavlja ga kao nešto vrijedno čitanja i čuvanja¹², dok istovremeno svoju *Lađu od vode* direktno upisuje u tradiciju i to u liniju koja počinje s Marulićevom *Juditom*. Takvo se shvaćanje podudara i sa Žmegačevim poimanjem intertekstualnosti u kojem govori da se za intertekstualnu „igru“ redovito odabiru teme, ličnosti ili likovi koji služe „kao ustaljena predodžba koja se [...] oslobodila svoje književne osnove i postala mentalna šablona“ (Žmegač 1988: 37). On dodaje da je to posve razumljivo jer polazište mora biti „što čvršće utemeljeno u općoj svijesti“ (isto: 37). Stoga ni ne čudi da Pavličić, pisac koji pripada hrvatskoj književnosti, uzima povijesnu i književnu veličinu za koju se zna da je poznata ne samo na području Hrvatske već se o njoj govori i u svjetskim okvirima¹³ (primjerice poljski slavisti J. Rapacka, M. Czerwiński). Pavličić tako uzima stihove iz djela koje stoji u temeljima hrvatske književnosti, a s

¹² Pavličić (1989) u svome izlaganju o razlikama moderne i postmoderne intertekstualnosti govori da je svrha modernističkoga uspostavljanja intertekstualnih veza „dodavanje novih značenja novome tekstu“, dok je svrha postmodernističkoga uspostavljanja intertekstualnih veza „dodavanje novih značenja već postojećim značenjima“. Prema tome, kad se takva veza uspostavi u postmodernizmu tad je u središtu pažnje stari tekst (Pavličić 1989: 37).

¹³ Kao što je općepoznato, Marulić je svjetsku slavu postigao latinskim dijelom svoga opusa u kojem se ističu *Institucija* i *Evangelistar* (djela koja su bila prevedena na niz svjetskih jezika), a očita je činjenica da je Marulićevo stvaralaštvo nepresušnom inspiracijom za daljnja književna istraživanja, posebice kada se u polemiku uvede i problem identificiranja Marulićevih *začinjavaca* (pr. recentniji radovi stranih slavista i kroatista poput J. Rapacke i M. Czerwińskog, kao i radovi domaćih proučavatelja Marulićeva opusa, poput T. Bogdana).

obzirom na činjenicu da veliku pažnju posvećuje čitatelju, Pavličić računa da će pretpostavljeni čitatelj biti upoznat, ako ništa drugo, barem s Marulićevom ličnošću pa će putem te činjenice prepoznati intertekstualnu vezu i pravilno je razumjeti. Tim činom Pavličić otvara mogućnost da čitatelj tu vezu uoči i razumije, što je ujedno i jedan od tri Pavličićeva uvjeta koje djelo mora ispunjavati da ga se proglasi intertekstualnim. Prema tipu citatnosti, *Lađa od vode* rubno bi spadala u ilustrativni tip citatnosti jer se „citatni autor zajedno sa svojim tekstom orijentira na čitatelja i njegovo konvencionalno znanje“ (Oraić Tolić 1988: 143). Iako iz *Judite* uzima samo jedan dvostih, mjesto koje mu je namijenio daje nam naslutiti da je za Pavličića takva intertekstualna veza poslužila kako bi, osim da reprezentira tuđi prototekst, stvorio nov i neočekivan smisao, što je karakteristično za djela iluminativnoga tipa citatnosti.

12. Večernji akt

Armanda Šundov roman *Večernji akt* označava kao „fantastični triler koji ima obilježja detektivske proze i proze u trapericama, ali i društvenoga romana“ (Armanda Šundov 2022: 290). Nemeč (2003) ga naziva prvim pravim Pavličićevim *bestsellerom*, a priča je o „genijalnom krivotvoritelju, čija sposobnost nadmašuje granice vjerojatnoga i racionalno objašnjivog“ (Nemeč 2003: 301). Glavni lik je student likovne umjetnosti Mihovil, a prateći su likovi njegova Baka (namjerno pisano velikim slovom, o čemu će kasnije biti riječi), djevojka Dina, prijatelj Zoran, čudak Gribler i još nekolicina ostalih likova, mahom profesori ili policajci. Glavni lik Mihovil ima sposobnost falsificiranja, i to ne samo knjiga, slika, dokumenata i novčanica, već i predmeta pa i prostora.

Upravo falsificiranje, odnosno problem falsifikata u službenoj hrvatskoj tradiciji tema je ovoga romana. Dok u ovome djelu ne nalazimo mnogo interliterarnih citata koji bi bili u vezi s nekim specifičnim djelom iz predmoderne hrvatske književnosti, roman obiluje tzv. metacitatima u kojima se traži odgovor na pitanje što je umjetnost, problematizira se cjelokupna hrvatska tradicija, a u fokus dolazi jedna od glavnih zasada postmodernističke poetike – dijalog s tradicijom. Tako glavni lik, falsifikator Mihovil, u razgovoru s profesorom komparativne književnosti na pitanje o tome što je umjetnost odgovara:

Gledano s aspekta jedne epohe, odgovor na pitanje što je umjetnost bit će jedan, s aspekta druge epohe opet drugi. Bilo je razdoblja u kojima se kopija, prijevod ili preradba smatra autorskim djelom. I još

više, imitacija je ponekad bila vrhovno načelo pa je kao umjetnost i vrijedilo samo ono što je bilo imitacija, primjerice u renesansi (Pavličić 2016: 108).

U ovome odgovoru vidimo da Mihovil opisuje umjetnost onako kako Oraić Tolić opisuje kulturu koja se koristi ilustrativnom citatnošću. Ta se citatna kultura u potpunosti orijentira na svoj prototekst, što bi u slučaju renesanse bili antički uzori, prema njoj postavlja se u subordinirani položaj i stvara, odnosno imitira već postojeće uzore. Odmah potom, Mihovil predviđa da će ga profesor zapitati o aktualnom poimanju umjetnosti, na što odgovara:

Ni na to nije moguće odgovoriti jednoznačno, jer se danas nalazimo na međi epoha. Romantički pojam umjetnosti, prema kojemu je umjetnost emanacija subjektiviteta, njegova nepomirljivoga odnosa prema svijetu, danas je na zalazu. S druge strane, danas smo suočeni i s takvom umjetnošću koja se proizvodi da bi se reproducirala u milijunima kopija, da bi se trošila, ili da bi je potrošač mijenjao i na nju utjecao, kao kod mobilnih grafika (isto: 108).

Iz ovoga se odlomka može iščitati Mihovilovo, odnosno Pavličićevo poimanje suvremenoga književnog stvaralaštva. Ideja oko koje se razvija radnja romana zapravo je činjenica da u umjetnosti nema potpune originalnosti, budući da je već sve viđeno. Takvo viđenje književnosti karakteristično je za hrvatske postmodernističke pisce, za koje je stoga očit „visok stupanj osviještenosti samog literarnog čina“, pri čemu pisci „radikalno problematiziraju sam čin pisanja“ (Nemec 1993: 266) pa važnu ulogu pridaju autoreferencijalnosti, autotematičnosti, metafikcionalnosti i sl. Slijedom toga pisci, a i umjetnici općenito, razvijaju svijest da je „producirani tekst tek dio literarnog niza, samo tekst među tekstovima, eklektičko kombiniranje različitih postupka“ (isto: 266). Isto to govori i Pavličić preko lika Mihovila, koji svoj odgovor na profesorovo pitanje završava ovako: „Naš je pojam umjetnosti, dakle, složen. Mi smo u stanju razumjeti da umjetnost nije nužno izraz subjekta, da ona može biti i čin ili proces, i da se može multiplicirati“ (isto, 108). Na temelju ovoga mogli bismo reći da je u pozadini radnje *Večernjega akta* upravo sukob modernoga i postmodernoga poimanja umjetnosti.

S ove pozicije zanimljivo je pogledati lik Griblera. On je propali pjesnik, boem, kako ga naziva Mihovil u romanu, koji poistovjećuje svoj život sa svojim pisanjem. Kad se prvi put pojavljuje u romanu, on govori: „ - Kakvi su ovo danas pisci – govorio je starac – kad im pisanje nije sudbina? Pišu na metar, prodaju po stihu, po kartici, po arku (Pavličić 2016: 73). Nešto kasnije pak saznajemo da je Griblerova misija stvoriti djelo koje će biti sto posto umjetnost, jer će govoriti jedino samo o sebi i biti potpuno originalno. Nakon što bude metom kritike svojih slušatelja on odgovara:

- Ne vjerujete, a? – grmio je Gribler. – Dobro, ja pozivam svakoga tko želi da odmah dođe sa mnom, da vidi što znači potpuno originalno djelo. Potpuno, bez trunke traga ičijeg utjecaja! Bez kopiranja života! Bez kopiranja slikarstva i glazbe! Bez filozofije i politike! Čista literatura! (Pavličić 2016: 75)

Na tome tragu Pavličić u svome tekstu *Moderna i postmoderna intertekstualnost* govori da se književni tekst u modernizmu shvaća kao „u sebe zatvoren sistem, kao zaokružena cjelina“, odnosno kao „zatvoreni i savršeni kozmos“ (Pavličić 1989: 39). Međutim, Pavličić tvrdi da je postmoderna razvila svijest o tome da književni tekst ne može biti autonoman, već iz razloga što:

Onoga časa, naime, kad je konstruiran kao tekst, on stupa u vrlo kompliciranu mrežu odnosa s drugim tekstovima (linearnim i nelinearnim) s kojima biva uspoređivan, uz pomoć kojih biva tumačen, da bi mu se zatim kao zasebnome umjetničkom tekstu [...] pridalo i neko značenje, određujući mu mjesto među drugim tekstovima (isto: 39).

Mogli bismo reći da je Gribler zapravo u srži modernist. On, poput modernista, vjeruje da je književni tekst zatvoren sistem i, za razliku od Mihovila koji je po naravi postmodernistički umjetnik, vjeruje da je moguće napraviti potpuno originalno djelo bez primjesa bilo čega drugoga. Nakon što mu to u romanu začudo uspijeva on jednostavno nestaje, Mihovil i Zoran prilikom potrage nalaze samo fascikl s papirima na kojemu velikim tiskanim slovima piše – DJELO. Mihovil tvrdi da Gribler griješi, odnosno govori: „njegova je pretpostavka ispravna, samo je izvedba pogrešna“ (isto: 193). Mihovil razrješenje Griblerove manije vidi u potpunoj neoriginalosti pa govori:

Nije to jedini oblik savršenstva, da budeš savršeno originalan. Postoji i drugi, jednostavniji... Da budeš savršeno neoriginalan. Jer u krajnjoj liniji, kakva je razlika? To je isto, samo u ogledalu. (Pavličić 2016: 192).

Takvo poimanje originalnosti posve je u skladu s Pavličićevom tezom da književni tekst ne može biti autonoman zbog mreže odnosa u koje stupa s drugim tekstovima, i uz pomoć kojih biva afirmiran kao tekst. Gribler u tekstu jednostavno nestaje ili biva uvučen u tekst. U pokušaju stvaranja teksta koji govori samo o sebi i istovremeno biva potpuno originalan, kao da dolazi do kratkoga spoja i tekst gubi svoju esenciju, esenciju koja proizlazi iz odnosa prema drugim tekstovima koji mu pridaju neko značenje.

- Sjećaš li se što je govorio Gribler? – rekao je Mihovil. – Da dijeli sudbinu svoga djela. Da je izjednačio život i pisanje. Vidiš, dovršio je. [...] On je tu negdje, unutra – kucnuo je prstom po papirima (isto: 196).

Lik koji na ravni poimanja umjetnosti i samoga čina stvaranja stoji dijametralno suprotno Gribleru, lik je Mihovilove Bake. Ona se naime bavi pletenjem goblena pa jednom prilikom, i na Mihovilov upit, Mihovilu opisuje zašto voli plesti goblene. Mihovila primarno zanima otkuda dolaze predlošci za goblene, odnosno čije su ideje te slike koje se rekreiraju putem „bockanja“. Baka odgovara da zapravo i ne zna, ali da se radi o kopijama poznatih umjetničkih slika. Nakon toga Mihovil pita Baku: „– A reci – upitao je – zar nisi nikad zaželjela da sama napraviš predložak? Da sama nešto smisliš i nacrtáš?“ (isto: 42). Nakon što Baka odgovara da ne vidi razloga zašto bi to bilo potrebno, Mihovil nastavlja: „– Pa to bi onda bilo sasvim tvoje, ne? Ti izmisliš, ti nacrtáš, ti poslije izvezeš.... Ti si onda autor svega toga. Shvaćáš?“ (isto: 42). Baka mu na to odgovara: „– Ma, shvaćam, dušo – rekla je Baka. – Ali, što će meni to? Pa nije to nikakav kunst. [...] To nije nikakav problem, svaki malo bolji crtač to može.“ Mihovil nakon ovoga odgovora pokazuje nerazumijevanje te propituje Baku, ako već predložak nije važan, u čemu je „štos“ kod goblena. Baka mu odgovara da je za nju važno „bockanje“, odnosno izvedba. Osim toga, Baka dodaje da su joj važne dvije stvari – da joj se goblen sviđa i da je težak. Nakon toga objašnjava i to da joj se svi teški sviđaju jer su i lijepi. Iako tvrdi da stvaranje originalnih slika za goblene nije nekakav problem, ona ipak govori da joj je draže raditi s „lijepim“, odnosno „teškim“ goblenima (isto: 43).

Prije nego se osvrnemo na moguću interpretaciju onoga što je Baka mislila govoreći o goblenima, skrenimo pozornost na njezino „ime“. U romanu se njezino ime uvijek piše velikim početnim slovom, a ni u jednome momentu ne doznajemo za njezino pravo ime. To ni ne čudi jer, kako govori Armanda Šundov, Pavličić u svojim djelima „kako bi se približio široj publici [...] crta plošne likove koji nisu pretjerano psihološki analizirani“ (Armanda Šundov 2022: 303). Isto je i s likom Bake. Jedino što o njoj doznajemo jest da se bavi „bockanjem“ goblena, a nešto više o funkciji njezinoga lika možemo zaključiti uzmemo li razgovor nje i Mihovila o goblenima strogo metaforički.

Veliko početno slovo B u Baka moglo bi signalizirati da se koristi kako bi se naglasilo poštovanje prema toj osobi, a uvedemo li analogiju po kojoj se i pojam tradicija može pisati kao Tradicija, pri čemu se shvaća kao neodređen skup umjetničkih djela koja bi toj Tradiciji pripadala, mogli bismo reći da Baka zapravo predstavlja Tradiciju. O kakvoj je tradiciji tada riječ? Vidjeli smo iz prijašnjih navoda da Baki predložak, odnosno original nije od velike važnosti. Nju više zanima „izvedba“. I dok govori da ne pravi razliku među različitim goblenima, ona govori da joj

se ipak više sviđaju „lijepi“ i „teški“ uradci, koji bi pak mogli predstavljati i „lijepu“ književnost. U svijesti postmodernističkih pisaca tradicija se predstavlja kao riznica koja u sebe uključuje sve, i kanon i djela koja nastaju po tome kanonu. Ona ideal ne vidi u apsolutnoj originalnosti, već u izvedbi – pletenju. Naravno, lik Bake mogao bi se shvatiti i kao antropomorfizirana postmodernistička svijest koja pristaje na *status quo*, odnosno na činjenicu da je originalnost gotovo pa i nemoguće postići, te se zato okreće literarnome činu. Ranije smo rekli da postmodernistički pisci, svjesni da je nemoguće napisati potpuno originalno djelo, okreću se samome literarnome činu, ogoljuju ga, te se u djelima često tematizira sam čin stvaranja, odnosno pisanja, a postupak autoreferencijalnosti postaje glavnim književnim postupkom.

Pavličić u svome radu *Čemu služi autoreferencijalnost?* (1993) autoreferencijalnost definira kao „postupak kojim se u književnom djelu tematizira literarnost toga istoga djela“ (Pavličić 1993: 105). Pavličić govori da će se artifičijelnost teksta isticati onda kad je „mjesto književnosti nejasno, neodređeno, kad ga je povodom svakoga novoga djela potrebno ponovno iznova definirati i objašnjavati“ (isto: 113). Upravo to se događa s *Večernjim aktom*. Nakon što Gribler završava svoje djelo i nestaje, tema kao da se mijenja i artifičijelnost umjetnosti postaje središnjom temom.

Mihovil, falsificirajući slike poznatih hrvatskih umjetnika (npr. Bukovac), saznaje da je hrvatska tradicija zapravo izgrađena na brojnim falsifikatima. To govori ovako:

Ova nam krivotvorina naime pokazuje kakve sve mogućnosti postoje u falsificiranju starih rukopisa. Sasvim izravno kazano: nije isključeno da među rukopisima koje danas smatramo sigurno autentičnima, i kao takve ih izdajemo, postoji i koji falsifikat nastao u nekome ranijem trenutku, kad još nismo imali tako razvijene tekstološke metode kao danas (Pavličić 2016: 53).

Suočen s tom činjenicom i znajući da ima izvanrednu sposobnost falsificiranja, Mihovil upada u krizu. Dolazi do raskrižja na kojem mora odlučiti hoće li iskoristiti svoju sposobnost da nastavi falsificirati dokumente i rukopise kojima bi vlast mogla stvoriti potpuno novu sliku o hrvatskoj tradiciji ili pak zatomiti tu svoju sposobnost zbog posljedica koje bi mogle proizaći iz falsificiranja tradicije. Mihovil počinje sve više falsificirati, pa tako u jednome trenutku uspije falsificirati i realnost. Zbog straha od policije i pod pritiskom svoga talenta on odlučuje svoj talent podijeliti s drugima te tako postaje neka vrsta „mesije“:

Mihovil se popeo na stol i kroz masu je prošao uzdah. Njegova figura ocrtavala se, tamna, prema svjetlom nebu, a blijedo lice uokvireno dugom kosom isticalo se u polutmini. Njegove obje ruke,

ispružene, polako su se digle i ostale tako stajati nekoliko trenutaka. To je izazvalo još jedan uzdah u masi (isto: 230).

Svojim „sljedbenicima“ on u tome momentu govori: „Braćo i sestre – ponovio je Mihovil – došli ste k meni jer želite da vam nešto kažem. [...] – Došli ste da nešto učinim za vas“ (isto: 230) te im govori:

Crtajte – rekao je Mihovil. – Sada, odmah. Crtajte po sjećanju nešto što volite. Falsificirajte neku poznatu sliku. Uspjet će vam! Ja vam kažem da će vam uspjeti, budete li sad odmah crtali. Falsificirajte, falsificirajte!

Vlasti, vidjevši da je situacija eskalirala, šalju policiju da privede Mihovila kako bi ga spriječili da širi svoj svjetonazor. Mihovil iskoristivši svoju moć još jedan, zadnji put, uspije falsificirati samoga sebe te tako uspije pobjeći policiji. Ovdje dolazi do prijelomne točke u romanu. Zanimljiv je paralelizam kojim se Pavličić koristi u *Večernjem aktu*. Naime, što se više Mihovil koristi svojom sposobnosti falsificiranja, to se u tekstu pojavljuju sve više autoreferencijalnih pasaža. Pavličić, kad govori o autoreferencijalnosti, navodi da će „stav kojim se u autoreferencijalnim pasažima naglašava artifizijelnost literature – dosegnuti onda kad autoreferencijalnost postane jedina tema i glavni sadržaj književnih djela“ (Pavličić 1993: 113). Odnosno da do vrhunca dolazi kada „autoreferencijalnost nije tek eksces i digresija, nego se u cijelom djelu govori isključivo o književnosti i o literarnosti onoga djela u kojem se to čini“ (isto: 113).

To se dogodilo i s *Večernjim aktom*. Na samome kraju romana, sada i sâm falsificiran, Mihovil se vraća kući, uzima papir i olovku i stane pisati. Rečenice što ih je zapisao na kraju romana glase: „*Oko pola sedam Baka je otvorila vrata, a zatim podigla zeleni zastor. Travanjsko sunce treperilo je po grmlju na obronku...*“ (Pavličić 2016: 260). Valja napomenuti da je ta posljednja rečenica romana istovjetna početnoj rečenici romana, samo što je na kraju pisana kurzivom. Ako bismo taj čin uklopili u teoriju citatnosti, ovaj bismo citat mogli shvatiti kao autocitat. O autocitatu govorimo ako je „prototekst iz kojega je citat uzet vlastiti tekst“ (Oraić Tolić 2019: 75). Autorica spominje da autocitati mogu biti znak fragmentarnosti i nedovršenosti teksta, ali i nedovršivosti teksta. Pavličić se u *Večernjem aktu* poslužio autocitatom kako bi dodatno pojačao konfuziju.

Nakon što se roman pretvori u jedno veliko autoreferencijalno klupko, Pavličić završnom rečenicom onemogućava čitatelju da u potpunosti interpretira tekst. Pročitavši zadnju rečenicu čitatelj ne može a da se ne zapita što ta posljednja rečenica u kurzivu znači. Je li to još samo jedan

u nizu Mihovilovih falsifikata? Pavličić, kako bi igru o odnosu originala i falsifikata doveo do samoga ruba artificijelnosti, na kraju romana dodaje i prepisku između izdavača prvoga izdanja *Večernjeg akta* Z. Crnkovića i sebe. Z. Crnković se javlja Pavličiću da ga obavijesti kako je pretisak njegovog *Večernjeg akta* spreman za pretisak, samo se još treba dogovoriti oko nekih tehnikacija, na što mu Pavličić odgovara:

Poštovani druže Crnkoviću,

pažljivo sam pročitao otiske koje ste mi poslali i veoma su mi se sviđali. Mogu to reći zato što ja nisam autor toga teksta: niti sam vam poslao rukopis, niti sam potpisao ugovor. [...] Pitam se doduše zašto su upravo mene izabrali, ali nemam ništa protiv da se knjiga izda pod mojim imenom, s tim da se uz nju objavi i ovo moje pismo, iz kojega će biti jasno da ja nisam autor (Pavličić 2016: 261).

Ovo pismo samo je finalni dokaz Pavličićeve književne umješnosti, svjesnosti snage autoreferencijalnosti pa i intertekstualnosti. Ovo pismo zapravo je finalni autocitat u kojem Pavličić i sâm negira da je napisao *Večernji akt*. Ako posljednju rečenicu romana shvatimo kao „falsificiranu“, možemo reći da se radi i o vakantnome citatu jer korištenjem takoreći „falsificirane“ rečenice citatna relacija ostaje prazna. Značajka takvih citata, govori Oraić Tolić, jest:

da oni ogoljuju i tako razotkrivaju kategorijalni citatni trokut, samu relaciju podudaranja koja je za citatnu intertekstualnost bitna. Praveći od toga podudaranja i toga razotkrivanja novi tekst, vakantni citati govore da u sferi intertekstualnosti vlastiti tekst može početi bez tuđega prototeksta, da tuđi tekstovi i cijela prethodna kultura za novi tekst nisu važni ili da su važni samo kao negativno ishodište (Oraić Tolić 2019:70).

Tom dosjetkom, kao što Žmegač govori za Hoffmannov tekst, Pavličić čitatelju prepušta da razmisli o tome kakav se smisao krije u takvim dosjetkama. Poslužimo li se Žmegačevim teorijskim razmatranjima intertekstualnosti još malo, reći ćemo da je intertekstualna zamisao i ovdje „u službi demonstrativnoga očitovanja literarnosti“. Drugim riječima: „književni tekst ne želi potaknuti pričin da je on nešto drugo [...]; on želi priopćiti čitatelju da autor, tako reći, stavlja karte na stol i otkriva specifični književni status djela, fikcionalni dakako“ (Žmegač 1988, 29). Zbog izostanka konkretnoga prototeksta s kojim bi *Večernji akt* mogao uspostaviti direktne intertekstualne veze, ovaj se roman približava iluminativnome tipu citatnosti, i to iz razloga što je za iluminativni tip citatnosti karakteristično da novi tekst „kreira nov i neočekivan smisao“ i da se „orijentira na originalno autorsko iskustvo“ (Oraić Tolić 1988: 143).

13. Rukoljub: pisma slavnim ženama

13.1. *Općenito o zbirci pisama*

Zbirka pisama *Rukoljub* upućena je poznatim ženama iz hrvatske književne povijesti. Radi se o zapravo o esejima koje je Pavličić od 1982. do 1994. najprije objavljivao u časopisima poput *Foruma*, *Republike*, *Mogućnostima*, *Gordoganu* itd. pa ih je 1995. skupio u jednu knjigu. U njima Pavličić „nenametljivo poučava o literaturi, ne samo o podacima i pojedinostima nego i o poimanju i smislu književnosti“ (Crnković 1995: 263). Pisma se nalaze na granici književnosti i znanosti o književnosti, a teme kojima se Pavličić u pismima bavi istovremeno su teme koje muče i njega kao pisca. Zbirka se sastoji od 15 pisama, u kojima se Pavličić obraća stvarnim ženama koje imaju svoje povlašteno mjesto u hrvatskoj književnosti i kulturi uopće (npr. M. J. Zagorka, Cvijeta Zuzorić, S. Raškaj itd.), ali i fikcionalnim ženama iz djela hrvatske književnosti (npr. Gundulićeva Dubravka, Vila Slovinke, Dora Krupićeva i dr.). Sva pisma prošarana su ključnim pitanjima o književnosti pa primjerice Pavličić u pismu Zagorki problematizira važnost fabule u romanima, s likom Cvijete Zuzorić polemizira o dilemi „koja muči hrvatske književnike od pamtivijeka“, a radi se o pitanju „je li važnija domovina ili svijet“, odnosno treba li se držati domaćih tema i ljudi, ili općih, tj. svjetskih (isto: 258), u obraćanju Gundulićevoj Dubravci Pavličić se poigrava pitanjem odnosa tradicije i fantastike, a Vilu Slovinke, koja je simbolom hrvatskih djela predmoderne književnosti, moli da svoje „superiorno“ mjesto prepusti novijim djelima u školskim udžbenicima, aludirajući na izvanjezični problem lektire u nastavi hrvatskoga jezika. Osim toga, Pavličićev *Rukoljub* idealan je primjer postmodernističkoga stvaranja, odnosno postmodernističkoga djela, zbog izrazite autoreferencijalnosti, metatekstualne naravi i intertekstualne igre. Analizu intertekstualnih veza s predmodernom hrvatskom književnosti provest ćemo na pismima upućenima Cvijeti Zuzorić, dubrovačkoj pjesnikinji koja i dan danas svojom tajnovitom biografijom plijeni pažnju književnih znanstvenika, Vili Slovinke, liku iz Barakovićeve *Vile Slovinke*, i Gundulićevoj Dubravci iz istoimenoga Gundulićeva djela. Pritom ćemo se ponekad poslužiti i navodima iz drugih pisama, zbog toga što nam ona mogu poslužiti kao Pavličićev poetički tumač. *Rukoljub*, kao i *Lada od vode* u nekoj mjeri, mogu se shvatiti kao metatekstualni tekstovi u kojem se izričito govori o književnosti uopće, ali i o problemima (male) hrvatske književnosti. Također je moguće iščitati i mnoga Pavličićeva stajališta o statusu književnika u Hrvatskoj, pa tako u pismu Dori Krupić oštro komentira činjenicu da je Dora Krupić, potpuno fikcionalni lik, u Zagrebu dobila svoj kip prije nego njezin stvoritelj.

13.2. Pismo Cvijeti Zuzorić

Pavličić u svom obraćanju Cvijeti Zuzorić koketira s njenom biografijom, odnosno činjenicom da ništa od njezinoga književnog opusa nije ostalo sačuvano. Pavličić se pritom poslužio prazninom koja vapi još iz vremena renesanse, a radi se o Cvijetinom svjetonazoru. Ona se naime udala za talijanskoga konzula i dio svoga života provela je u Italiji. Osim hrvatskoga govorila je i talijanski, a nagađa se da je baratala i latinskim jezikom. Od njenog opusa nije ostalo ništa, ali su ostala djela, kao npr. Tassova, koji joj je posvetio tri soneta i pet madrigala.

U priču o rastrganosti između dviju kultura i dvaju svjetova Pavličić u priču uvlači problematiku Držićeva i Gundulićeva stvaralaštva, odnosno njihove poetike. U toj diobi, Pavličić prosuđuje da „jedni pisci pišu samo o nama i samo iz naše perspektive, drugi samo o svijetu i samo iz opće perspektive“ (Pavličić 1995: 88), pri čemu Držića daje za primjer prvoga tipa pisaca, a Gundulića za drugi. U tome vidi paradoks i govori da:

onaj koji je neprestano pisao o nama i našoj zbilji, bio je žestok protivnik te zbilje i ona ga je pokretala; onaj koji je bio svim srcem na strani te zbilje, nikada o njoj nije izravno pisao nego se bavio općim pitanjima (isto: 91)

Nastavno na gore navedenu paradoksalnost, Pavličić govori o drugoj paradoksalnosti, odnosno o načinima na koje su pisci pristupali književnosti:

Za [Držića] je umjetnost toliko važna da joj je sve dopušteno, a istodobno je dovoljno slobodna da se u njoj može eksperimentirati. On je zato odlučio prihvatiti tradiciju tako što će je odbaciti. U njegovim se djelima pojavljuju mnogi tradicionalni elementi, ali prerađeni, dovedeni u nove odnose, stavljeni u takav kontekst da tradicija u njima gleda samu sebe, da se u sebi odslikava i tako biva dovedena u pitanje, ali i u najvećoj mogućoj mjeri afirmirana (isto: 92).

S druge strane, za Gundulića govori:

On ne eksperimentira. Njegova je tradicija prije svega svjetska, pa ako Držić gradi svoja djela na problematizaciji domaćega književnog nasljeđa, Gundulić gradi svoja na prihvaćanju svjetskog. [...] on nikada ne dovodi u pitanje ni tradiciju ni njezin smisao. On polazi od pretpostavke da su neke vrijednosti vječne – u životu koliko i u umjetnosti – i tih se vrijednosti drži (isto: 93).

Zaključuje:

Jedni su mislili da se stalno moraju vraćati tradiciji i njome se baviti kako bi stvorili nešto novo (poput Držića), drugi su držali kako moraju stvoriti nešto novo kako bi tu tradiciju obogatili. (isto: 93).

Finalno pitanje, zasnovano na ranijim promišljanjima, Pavličić postavlja u vezi sa sporovima koji se u hrvatskoj književnosti pojavljuju. To su sporovi oko pitanja: domaće ili strano, afirmativno ili negativno, tradicionalno ili eksperimentalno? (isto: 96). Ti su sporovi problematični već iz same činjenice što su oni sami uvijek dijelom poetike hrvatskih pisaca. Pavličić za razliku od toga želi saznati kako se kao pisac odmaknuti od tih pitanja i stvoriti nešto novo. Zato predlaže ovo:

Ako, naime, nikako ne možemo otkloniti ograničenja svoje situacije, ako ne možemo izbjeći dileme koje nam se postavljaju, zašto da ne pokušamo od njih načiniti svoju prednost? Zašto da na njima ne sagradimo svoju poetiku, ali ne tako da se za njih opredjeljujemo, nego tako da sama ta pitanja problematiziramo? (isto: 99).

I dok je Pavličić, opisujući Držićevo i Gundulićevo stvaralaštvo indirektno govorio o tzv. ilustrativnom i iluminativnom tipu intertekstualnosti, u svome rješenju natuknuo je upravo onaj treći tip, tip citatnog simulakruma. Citatni simulakrum gradi se na postupku tzv. dvostrukoga kodiranja. To je postupak u kojem se intertekstualno preuzima neki lik, motiv, tema ili djelo pa se ono obrađuje u novome svjetlu. Pritom se autor može poslužiti primjerice autoreferencijalnošću kako bi progovorio o temi koja na prvi pogled ne mora imati veze sa središnjim problemom djela. To predlaže i Pavličić kada govori da bismo na dilemama koje nam se postavljaju sagradili svoju poetiku, i to ne na način da moramo birati strane, već da autoreferencijalno progovorimo o tim pitanjima.

13.3. Pismo Gundulićevoj Dubravci

U obraćanju Gundulićevoj Dubravci, Pavličić se pita čija li je ona – Gundulićeva ili Miljenkova. Radi se o dihotomiji između tradicije, tj. angažiranosti i fantastike. Ako je Gundulićeva, govori Pavličić, onda je ona „stvorena s namjerom da se njenim likom uključi u tradiciju“, a ako je Miljenkova, znači da je „dio tradicije fantastičnoga svijeta što ga je Gundulić konstruirao za svoje likove“ (Pavličić 1995: 114). Međutim, Pavličić ne zauzima čvrstu poziciju, već u jednadžbu uvodi i treću mogućnost, onu koja se ne da svrstati u binarnu opoziciju angažman – fantastika. On tu treću mogućnost vidi u novom čitanju i razumijevanju tekstova hrvatske književne prošlosti:

Suvremena je hrvatska književnost i inače u slabom dosluhu sa svojom tradicijom, a sad joj se ta ignorancija može i te kako osvetiti. Ako ikada, danas suvremenom piscu mora biti važno pitanje što mu znači tradicija, i mora pisanje novih djela biti dijalog s tom tradicijom, naprosto zato što je povijest

oživjela, pa i književna povijest, i zato, dok nju ne usvojimo i prema njoj se ne odredimo, ne možemo ništa novo i valjano ni napraviti (Pavličić 1995: 115).

Ovaj navod zapravo je metacitat, a o metacitatima govorimo „kada je prototekst iz kojega potječu citati iskazi o književnosti preuzeti iz književnih manifesta i programa, znanstvenih studija, rasprava i eseja“ (Oraić Tolić 2019: 76). Citat nedvojbeno podsjeća na Pavličićev tekst *Moderna i postmoderna intertekstualnost* u kojem postmodernu opisuje ovako:

Postmoderna je sklona da u umjetnost svrsta sve ono što se drži umjetničkih konvencija, ne praveći razliku između „visokog“ i „niskog“. A težeći da u sebe uključi svu prošlost, da prema čitavoj tradiciji uspostavi nekakav odnos, postmoderna umjetnost tu prošlost oživljava, revalorizira, komentira i stupa s njom u dijalog.

Pavličić pismo Dubravci završava ovako:

Jer, sad tek vidim, vlastite su me riječi dovele do ovoga zaključka: ti, ma gospoje, Dubravko slavna i mila, nisi zapravo ni Miljenkova, ni Gundulićeva: ti si moja. Ja sam za tebe odgovoran, ja te moram razumjeti, ja ti moram dati adekvatnu interpretaciju, ja moram stvoriti književni senzibilitet u kojem ćeš ti sinuti svojim punim sjajem. [...] Jer, jedino sam ja, ma gospoje, doista voljan da ti se sasvim posvetim, jedino meni o tome ovisi i opstanak i budućnost. A kad kažem „ja“, onda mislim suvremeni hrvatski pisac, i hrvatska književnost uopće... (Pavličić 1995: 116).

Iz ovoga zadnjeg odlomka možemo vidjeti poziciju s koje piše Pavličić. On na sebe, kao pisca i kao čitatelja, preuzima odgovornost oživljavanja tradicije. Iz ove poruke didaktičnoga tona, Pavličić kreće od sebe kako bi utjecao na čitatelja. Da je kao pisac tako postupio, vidjet ćemo u analizama djela koja slijede, kao npr. u *Koraljnim vratima* ili *Pokori*, gdje je uzeo djela iz tradicije i intertekstualno ih obradio te ih tako još jedanput rehabilitirao u književnost, ovaj puta u postmodernističkome stilu.

13.4. Pismo Vili Slovinki

U obraćanju Vili Slovinki, kao što smo već rekli, Pavličić se obraća kao simbolu predmoderne književnosti i opisuje ju ovako:

Svjestan sam ja potpuno da ti nisi nikakva *moja vila*, nego da si muza svekolike hrvatske književnosti; još više, ti si muza upravo njezina najslavnijeg razdoblja koje nam je ostavilo besmrtna djela. [...] ti si simbol svih starih i starih razdoblja književnosti, naše i svjetske, ti si meni sama utjelovljena klasika (Pavličić 1995: 163-164).

Programatski, ovo pismo Pavličiću je poslužilo da na alegoričan način progovori o temi starije hrvatske književnosti u nastavnome planu hrvatskoga jezika. Prije svega osvrće se na činjenicu da

se djela hrvatske starije književnosti u srednjim školama obrađuju u nižim razredima te su učenicima redom nezanimljiva, što zbog nerazumljivosti, što zbog težine tih tekstova. Pavličić joj stoga govori:

Želim te, jednostavno, zamoliti da pričekaš sa svojim ulaskom u ovo vrijeme, u našu svijest i u naš život. Još točnije, želim te zamoliti da ne inzistiraš uvijek na svome prioritetu, na tome da svagda budeš prva, temeljna i najvažnija; htio bih ti sugerirati da ponekad pustiš naprijed manje i beznačajnije od sebe, jer, vjeruj mi, tada će tvoj dolazak biti još zapaženiji a tvoja slava još veća (Pavličić 1995: 165).

Prisjetimo se, lik Vile Slovinke pojavljuje se u epu J. Barakovića *Vila Slovinke* (1614), u kojem se Vila Slovinke pojavljuje kao jedan od glavnih likova epa. Lik vile Baraković je vrlo vjerojatno preuzeo iz Zoranićevoga romana *Planine*¹⁴, djela hibridnoga žanra koje u sebi nosi karakteristike romana i putopisa. U *Planinama* se pojavljuje tzv. Vila Hrvatica koja prekora Hrvate jer „mnozi mudri i naučeni jesu, ki sebe i jazik svoj zadovoljno pohvaliti i naresiti umili bi“ (Zoranić 1988: 124), ali okreću glave od hrvatskoga jezika i pišu drugim jezicima.

Barakovićeva vila, za razliku od Zoranićeve, piscu služi kao lik koji „Pisniku“ prepričava povijest grada Zadra i služi kao neka vrsta vodiča. U oba slučaja i Baraković i Zoranić ulaze u dijalog s Vilom, pri čemu u prvome slučaju vila kori pastira Zorana, a u drugome vila priča priču o povijesti grada Zadra. Pavličić je treći koji svojim pismom ulazi u taj intertekstualni niz. U njegovom djelu vila postaje adresat, odnosno onaj Drugi u komunikacijskome činu. Vila Slovinke tako ostaje subjekt bez glasa i postaje objektom kritike.

Legitimno je postaviti pitanje zašto je Pavličić za svog dijaloškog partnera uzeo baš Vilu Slovinke. Već smo u analizi *Lade od vode* spomenuli razloge zašto je Pavličić u intertekstualni odnos uzeo baš Marulića i njegov ep. Vodeći se Žmegačevim postavkama, bilo je rečeno da je uzimanje lika ili neke ličnosti iz povijesti najčešći oblik intertekstualne igre u 20. stoljeću. Međutim, Pavličić je mogao uzeti bilo koji drugi lik iz predmoderne hrvatske književnosti, ali ipak je odabrao Vilu Slovinke. Koji bi mogao biti razlog tomu? Prije svega, Zoranićeve *Planine* smatraju se prvim hrvatskim romanom i samim time nose veliku književnu vrijednost. Prema teoriji citatnosti, lik Vile Slovinke po citatnim signalima bio bi skriveni (šifrirani) citat, a prema opsegu

¹⁴ U pogledu intertekstualnosti, valja spomenuti da su *Planine* izrazito intertekstualan tekst. Zoranić se prilikom pisanja romana, po uzoru na svoje prethodnike, koristio marginama knjige kako bi zabilježio izvore iz kojih je preuzeo citate pa čak i cijele citate iz drugih tekstova.

podudaranja mogli bismo govoriti o nepotpunome citatu. Po vrsti prototeksta radi se o interliterarnom citatu, a prema podvrsti radi se o citatu lika. Oraić Tolić (2019) smatra da iz nekog prototeksta književni lik može biti preuzet i biti iskorišten kao i lik nekog drugog djela.

U dijalogu s Vilom Pavličić kao da je kori, istovremeno propitujući važnost tradicije, i to u svrhu da bi je na kraju uzdigao. Pri kraju pisma Pavličić piše:

Jer, sve ti ovo pišem zato što si mi na srcu, zato što te volim i zato što ti želim služiti kao i toliki prije mene. Stalo mi je da te proslavim, da te što većem broju ljudi pokažem, da svi shvate i vide tvoju ljepotu, kao što je to već i Zoranić priželjkivao, a s njim i Baraković i toliki drugi (Pavličić 1995: 177).

U navedenom citatu Pavličić eksplicitno pokazuje da je prilikom pisanja na umu imao i Zoranića i Barakovića pa to možemo smatrati šifriranim citatom. Jednako tako, i *Planine* i *Vila Slovinke* konstruirane su na principu dijaloga, odnosno u fokusu su dva lika – pripovjedač i vila. Mogli bismo reći da je Pavličić Vilu Slovinke odabrao za ostvarivanje intertekstualne veze kako bi intertekstualnost postigao i na tematsko-motivskoj razini. Kao što je u navedenim starijim djelima osnovni princip naracije izgrađen na temelju dijaloga, tako je i Pavličićevo pismo (već samom svojom formom) sazdan na principu dijaloga.

Osim toga, Pavličić u svoje pismo intertekstualno unosi citate Lucićevih stihova iz pjesme *Jur ni jedna na svit vila*, odnosno prva četiri stiha prve kitice (Pavličić 1995: 166). Ti su stihovi tako pravi citat koji Pavličić unosi u svoje djelo kako bi argumentirao zašto je gimnazijalcima teško razumjeti stihove toga razdoblja. Nešto kasnije citira i druge Lucićeve stihove: „vilo ka imaš moć u pozoru tvomu / prominit meni noć na danku bilomu“ (isto: 177). Svoje pismo Pavličić završava Lucićevim distihom iz pjesme *Vilo, kâ imaš moć* koji glase: Jedan samo pogled moći će naknadit / Vas moj trud i svu zled i jade osladit (isto: 178), koji koristi kao zaziv svoje muze, postupak karakterističan za pisce 15. i 16. stoljeća, te se s obzirom na teoriju citatnosti oni mogu shvatiti kao interliterarni jezično-stilski citati.

Kao što smo na ova tri izdvojena primjera mogli vidjeti, Pavličić se intertekstualno obratio likovima, odnosno ženskim ličnostima koje imaju povlašteno mjesto u hrvatskoj književnoj kulturi. Pritom se poslužio intertekstualnim postupkom koji Žmegač naziva „reinterpretacijom lika iz fonda književnosti“ kako bi svojim djelom starijim djelima dao komentar i novo tumačenje u isti mah. Svaki od adresata zapravo je nijemi sugovornik, odnosno slušatelj, koji zbog pravila žanra nema mogućnost odgovora, odnosno odgovor izostaje pa ostaje samo praznina. Pavličić tu prazninu

intertekstualno puni svojim razmišljanjima o stvarima koje ga muče te ga ujedno koristi i kao poligon za izlaganje svojih stajališta. Nedostatak, praznina, rupa za Pavličića, kao što ćemo u nastavku analize vidjeti, uvijek predstavljaju poligon za intertekstualnu igru. Način na koji se Pavličić „igra“ sa svojim uzorima, jasan je. U svakome od ovih slučajeva Pavličić redovito progovara o prošlosti, odnosno o tradiciji koja utječe ne samo na njega kao pisca, već na sve nas, nas čitatelje. Svojim tekstovima Pavličić kao da želi podučiti pisce kako stvarati, a pritom nesumnjivo skreće pozornost na postmodernistička nastojanja pisaca, prema kojima bi djela u sebe morala uvlačiti tradiciju i u dijalogu s njom producirati nova značenja. *Rukoljub* upravo jest jedno takvo djelo, u kojem Pavličić iz tradicije, odnosno iz književne povijesti bira osobe i likove kojima se intertekstualno služi kako bi se na način postmodernizma uključio u tu tradiciju te je s jedne strane revalorizirao, a s druge strane sebe i svoja djela uključio u taj kanon.

14. Koraljna vrata

14.1. O romanu Koraljna vrata

Priču o *Rukoljubu* u prethodnome smo odlomku završili govorom o praznini, o izostanku odgovora koji je Pavličiću poslužio da se kroz dijalog s prošlošću i tradicijom, pomoću intertekstualnosti i autoreferencijalnosti uključi u hrvatski književni kanon. Praznina, odnosno rupa, tema je sljedećega romana na kojemu će se analizirati intertekstualne veze Pavličićeva romana *Koraljna vrata s Osmanom*, kanonskim epom I. Gundulića.

Roman *Koraljna vrata* (1990) Nemeć drži za „[v]ažan poetički međaš u Pavličićevu opusu, još jedan roman koji tematizira arbitrarnost odnosa teksta, zbilje i povijesti. Djelo se može shvatiti kao velik metatekst kojemu je Gundulićev spjev *Osman* prototekst i stalan referencijalni oslonac“ (Nemeć 1998: 306). Nemeć *Koraljna vrata* smatra prekretnicom u Pavličićevu opusu, govoreći da Pavličić ovim romanom prelazi iz fantastične poetike u detektivsku, koja je karakteristična za tekstove postmoderne. Taj je roman jedan od najboljih hrvatskih ostvaraja kriminalističke proze novijega vijeka, a to mjesto zaslužio je Pavličić velikom poetskom angažiranošću, pri čemu se prvotno misli na uključivanje autoreferencijalnosti, metatekstualnosti, i napokon, intertekstualnosti u svoj tekst.

14.2. Koraljna vrata kao mistificirani prototekst

Radnja romana odvija se na otoku Lastovu gdje glavni lik, filolog Krsto Brodnjak, na poziv mjesnoga svećenika, dolazi kako bi identificirao tajanstvene tekstove koji su nađeni na tavanu jedne od stanovnica Lastova. Krsto Brodnjak na tavanu staričine kuće nalazi stari „bavul“ (kovčeg) u kojem se nalaze razni tekstovi starije hrvatske književnosti, a među njima Krsto Brodnjak nalazi i Gundulićeva *Osmana*. Pronalazak *Osmana* Pavličić opisuje ovako:

Otklopi naslovnu stranu. Ondje je kitnjastim rukopisom, izbljedjelom tintom, bilo napisano *OSMAN gospodina Gjiva Frana Gundulichjia vlastellina dubrovacchoga* (Pavličić 2008: 19).

Kako bi „pronalazak“ učinio što vjerodostojnijim, Pavličić je iskoristio i staru grafiju, pa je tako:

Krstu Brodnjaka sve [...] uvjeralo da je pronašao nešto doista staro. I grafija je to potvrđivala, i tip rukopisa: tekst je bio pisan talijanskim načinom, s *gl* umjesto *lj*, i sa *gn* umjesto *nj*, sa *j* kao dugim *i*, sa svim onim karakteristikama tadašnjega pisanja, vjerojatno dubrovačkoga (isto: 18-19).

Brodnjak tada zaključuje:

Ako je rukopis isti, ako je papir isti, ako taj papir potječe iz sedamnaestoga stoljeća [...], što se iz toga može zaključiti? Može se zaključiti da se tu radi o *Osmanu* iz sedamnaestoga stoljeća, iz doba neposredno nakon Gundulićeve smrti (isto: 35).

Naravno, Krsto Brodnjak pronašao je Gundulićeva *Osmana*, ali važno je napomenuti da se radi o mistifikaciji. Djelo koje je pronašao Brodnjak identično je krnjem *Osmanu* iz 1826., samo što ovaj sadrži i dva „izgubljena“ pjevanja - XIV. i XV. Pronalazak Gundulićeva kompletnog *Osmana* pokreće radnju, a čitatelja diskretno odvlači u (fikcionalni) prototekst Pavličićeva romana. Da je riječ o mistifikaciji važno je spomenuti jer Pavličić u svom tekstu *Moderna i postmoderna intertekstualnost* (1989) progovara o mistifikacijama, odnosno o pseudocitatima:

U postmodernista, budući da intertekstualnu relaciju prema nekoj grupi tekstova oni uspostavljaju tako što usvajaju žanrovske ili druge konvencije koji su se stariji tekstovi držali, nije nikakvo čudo što se tu često javljaju pseudocitati ili mistifikacije. Navode se recimo ulomci iz nepostojećih djela, za koje se onda izmisli autor i njegov opus, ili se, u drugim slučajevima, piše čak i rasprava o nepostojećem piscu, pa se pri tome razvija opsežna argumentacija (Pavličić 1989: 36).

Pavličić eksplicitno otkriva da se radi o postmodernističkom književnom postupku pa prema tome možemo zaključiti da su *Koraljna vrata* istaknuti predstavnik tzv. postmodernističke poetike u hrvatskoj književnosti.

14.3. Intertekstualne veze romana *Koraljna vrata* s predmodernom hrvatskom književnosti

Ranije smo spomenuli da Gundulićev *Osman* Pavličiću služi kao citatni prototekst. Ta se činjenica ogleda već i u vanjskoj strukturi, odnosno kompoziciji romana, već prema tome što se Pavličićeva *Koraljna vrata* sastoje od dvadeset „glava“, jednako kao i Gundulićev *Osman* – pa se ovdje radi o interliterarnom citatu na kompozicijskoj razini. Po citatnim signalima djelo odiše skrivenim (šifriranim) citatima, a kad bismo iste te citate morali klasificirati po opsegu podudaranja naišli bismo na problem.

Istina je da se Pavličić poslužio Gundulićevim *Osmanom* kao prototekstom, međutim stvar komplicira činjenica što u romanu nalazimo i mistificirane dijelove *Osmana* koji imaju funkciju pseudocitata. Citate koje Pavličić direktno preuzima iz krnjeg *Osmana* (kao što je to na primjer opis Zore pri kraju romana), rekli bismo da se radi o potpunim citatima. Kad bismo pak morali klasificirati Pavličićeve pseudocitate, morali bismo ih smjestiti u skupinu vakantnih citata jer su oni dijelom mistificiranoga *Osmana* koji nema referenta u izvanknjiževnoj zbilji.

Vjerojatno najeksplicitnije citatne signale možemo iščitati iz imena likova koje svrstavamo u šifrirane citate. Glavni lik zove se Krsto Brodnjak, a njegovo se ime u literaturi često interpretira kao aluzija na kršćanstvo, odnosno, kako govori Jukić: „[ime] upućuje na igru [...] s kršćanskom tradicijom – čiji je nositelj upravo Ivan Gundulić“ (Jukić 1994: 54). Prezime Brodnjak, osim što asocira na samoga Gundulića (od imenice „gondola“, što također označava plavcu ili brod), može se shvatiti i kao simbol broda, jednako kao i „plavca“ kod ranije spomenutoga Marulića, a koja metaforički označava pjesnički posao kao „isplovljavanje lađice“, koji je ujedno i jedan od velikih toposa zapadnoeuropske književnosti.

Drugi lik, kojeg također srećemo na samome početku romana, lik je dječaka Irfana Osmanbegovića. Njegovo prezime direktan je šifrirani citat koji aludira na lik sultana Osmana iz Gundulićeva epa. Kao suprotnost Krsti, Irfan služi i kao aluzija na islam, a o tome će nešto više riječi biti kasnije.

Treći glavni lik liječnica je Zora, ujedno i Krstina ljubavnica, koja je svoje ime dobila zahvaljujući Gundulićevim stihovima iz *Osmana*. Scena upoznavanja Krste sa Zorom, u romanu je spomenuta tek ovlaš, a njezino ime i zanimanje jedine su informacije koje o njoj dobivamo. Krsto i Zora upoznaju se prilikom Zorine intervencije:

– Ja sam tu radi nekih rukopisa – reče. – Inače sam iz Zagreba. Krsto Brodnjak. – Ja sam Zora – reče liječnica kao i da nema prezime. Ne pruži mu ruku, jer je upravo izvlačila iglu injekcije iz Terinoga bedra (Pavličić 2008: 24).

Ovakva štura karakterizacija rezultat je Pavličićeve postmodernističke poetike koju karakterizira „redukcija izraznih mogućnosti i odabir lakih rješenja te žrtvovanje kvalitete za kvantitetu“ te tako, govori Nemeć, „o nekom jezičnom cizeliranju i stilskom uljepšavanju ne može biti ni govora, [a] likovi se u pravilu svode tek na funkcije unutar mehanizma priče“ (isto: 299). Naime, lik Zore produkt je drugoga postmodernističkog procesa karakterističnog za Pavličića, a to je intertekstualnost. Zora i Brodnjak na kraju se zaljubljuju, a za razumijevanje konstrukcije Zorina lika zanimljiva nam je scena s kraja romana, gdje u oniričkoj sekvenci Brodnjak promatra Zoru u svome stanu:

Ta tamna sjena imala je neke veze sa zorom, ako nije bila i sama zora, jer i ona je imala ključeve od zlata, i ona je činila isto što i ona zora vani. Ona je nečim sjajnim, bljeskavim i metalnim, pokušavala razrezati vrpce na fasciklu s rukopisom, na plavom, jutarnjem fasciklu u kojem je počivalo nešto žuto, zacijelo sunce. I ta zora je pokušavala razvezati fascikl, nastojala pustiti van to sunce što je ondje bilo zatočeno, da izađe – ili da uđe – kroz koraljna vrata, kroz vrata krvi što su čekala ondje na krevetu, ili vani, na istočnom nebu, ili u srcu Krste Brodnjaka (Pavličić 2008: 194).

U nastavku te scene, još u polusnu, Brodnjak spontano recitira stihove iz devetnaestog pjevanja *Osmana*, a prema ovim citatnim signalima mogli bismo zaključiti da su lik Zore zapravo antropomorfizirani Gundulićevi stihovi. Koliko je ta citatna relacija jaka vidimo i u drugoj situaciji kada Brodnjak opisuje jedan od svojih rastanaka sa Zorom:

<p>eto Zora ključmi od zlata vedri otvorit istok ide, proz korajna neka vrata nadvor žarko sunce izide (Gundulić 2011: XIX, 249-253).</p>	<p>Poljubio ju je, a ona se odvojila od njega i s ključem u ruci krenula da sjedne u auto. Posljednja zraka svjetla pala je na ključ i on je bljesnuo poput zlata. Iza Zorinih leđa bilo je posle crveno nebo (Pavličić 2008: 98).</p>
---	--

U istom se katrenu spominju i „korajna vrata“, ujedno i sintagma kojom se Pavličić poslužio pri naslovljavanju svoga romana. O naslovu i značenju „koraljnih vrata“ bit će riječi nešto kasnije, a još ćemo se vratiti na primjere šifriranih citata preuzetih iz Gundulićeva „krnjega“ *Osmana*.

Krsto Brodnjak, u trenutku kada čita pronađenog *Osmana* čita prve stihove:

<p>Ah, cijem si se sahualila</p>	<p>Ah, čijem si se zahvalilla,</p>
----------------------------------	------------------------------------

taseta gliuzcha oholasti?? Sue scto visce steresc chrila sve ciesc paccha nixe pasti! (Pavličić 2008: 32)	tašta ljudska oholasti? Sve što više stereš krila, sve ćeš paka niže pasti! (Gundulić 2011: I, 1-5)
---	---

Pavličićevi stihovi zanimljivi su jer promjenom grafije, a u drugom stihu i promjenom interpunkcije, jasno razgraničava da se radi o dva različita djela. U nastavku, Krsto naizmjenice reda stihove iz *Osmana* koje zna napamet i stihove iz pronađenoga *Osmana*, sve s ciljem kako bi ukazao da se stvarno radi o još neotkrivenom djelu, pa u jednome momentu govori: „Trinaesto je pjevanje bilo tu. Poslije njega moralo je uslijediti Šesnaesto koje počinje riječima“ i odmah potom citira stihove originalnoga *Osmana*:

U kraljeva, ko puk scijeni nije života draga i slatka: sveđ su u pomnjah zamišljeni ne imaju časa kratka (Pavličić 2008: 34).
--

Time Krsto stiže do četrnaestoga pjevanja pa čitamo: „Stigao je do posljednje stranice Trinaestoga pjevanja, duboko je udahnuo miris lipe, koji je sada bio svuda oko njega, a onda je okrenuo list. Prvo je pogledao njegov gornji dio. Ondje je stajalo *Spieuagnie Cetarnaesto*“ (isto: 34). Krsto počinje čitati te do tada neotkrivene stihove koji glase:

Od visniega covjek prima mnoghe dare i milosti, ali od svijech jedna ima lijepa veomi, slavna dosti.	er smiglienie dano s nebi da se svagda nebu vrati milos boxju, kad je trijebi, gliudi gliudem mogu dati (isto: 34).
---	--

Na temelju izdvojenih primjera možemo vidjeti stvaralački potencijal koji otvara intertekstualnost. Pavličiću je „krunji“ *Osman*, kao što smo mogli vidjeti, poslužio da konstruira svoj roman, sve od kompozicije pa do likova. S druge strane, uz pomoć intertekstualnosti, odnosno stvarajući mistificiranog *Osmana*, otvorilo mu se, nazovimo to, intertekstualno polje, koje mu je poslužilo za tzv. intertekstualnu igru. Primjer toga vidimo upravo u stihovima koje Krsto iščitava iz „pronađenoga“ rukopisa. U toj intertekstualnoj igri Pavličić je uspio pokazati svoju umješnost pri stvaranju stihova, a jezično-stilskim citatima preuzetima iz hrvatske barokne književnosti uspio je stvoriti i svoj dopjev Gundulićevu *Osmanu*.

Uvjerivši čitatelja da se doista radi o mistifikaciji, Pavličić prelazi na konstitutivni dio svoga djela, a ujedno i konstitutivni dio Gundulićeva *Osmana* – problem izgubljenih pjevanja.

14.4. Problem „rupe“ u Gundulićevu *Osmanu*

Nakon što se i sâm upoznao s rukopisom, Brodnjak počinje razmišljati o izgubljenim pjevanjima *Osmana*. Već nekoliko stranica nakon „otkrića“ Brodnjak govori:

Najviše od svega bilo bi lijepo govoriti o praznini, o onoj strašnoj rupi u spjevu, koja je stoljećima zračila i izazivala svojim nesagledivim značenjima, potičući ne samo dopjeve, nego izazivajući i polemike, tjerajući mnoge ljude da toj praznini posvete sav svoj život, djelujući možda čak i snažnije, nego postojeći tekst i nego sva druga Gundulićeva djela zajedno (isto: 39).

Brodnjak neposredno nakon otkrića rukopisa sreće još jednoga čovjeka koji je svoj život posvetio traženju *Osmana*, a taj čovjek je Onte, bivši knjižničar, koji je jednako kao i Brodnjak na Lastovo stigao u potrazi za *Osmanom*. Brodnjak i on izmjenjuju nekoliko riječi o *Osmanu*, pri čemu se Onte dotiče pitanja dvaju izgubljenih pjevanja i govori:

Tom djelu do savršenstva fale još samo ta dva pjevanja. Da njih ima, *Osman* ne bi bio *Mona Lisa*, ne bi bio *Sikstinska kapela*, ne bi bio *Božanstvena komedija*, ni *Hamlet*, on bi bio nešto mnogo više od toga, on bi bio nešto što čovjeku uopće nije dano da stvori, bio bi savršen! (isto: 102).

Onte Brodnjaka pritom upozorava da *Osman* ne smije biti cjelovit, a na Brodnjakovo pitanje zašto cjeloviti *Osman* ne smije postojati, Onte mu odgovara: „Zato [...] što na ovome svijetu ne smije postojati ništa savršeno. Pogotovo ništa što je ljudsko djelo. A da je cjelovit, *Osman* bi svakako bio savršen“ (isto: 102).

Opasnost koja proizlazi iz *Osmanova* savršenstva Onte vidi u katastrofama koje su se dogodile u prošlosti, a za primjer uzimlje potres u Dubrovniku 1667., za koji smatra da je zaslužan upravo kompletni *Osman*. Onte svoje izlaganje o *Osmanu* završava ovim riječima:

Čak i ovakav, taj spjev je blizu savršenstvu. To se vidi po tome što je u njemu sve. U njemu je sadržana i prošlost, i budućnost, i naš život. Zbilja ne radi ništa drugo nego samo ponavlja ono što je već u *Osmanu* genijalno opisano (isto: 102-103).

Ovom Onteovom finalnom rečenicom dolazi se do glavnoga problema romana *Koraljna vrata*, a to je pretpostavka da je u *Osmanu* sadržana i prošlost i budućnost, ali i pretpostavka da tekst može utjecati na zbilju. U to se Brodnjak uvjerio i na vlastitoj koži jer u svojoj istrazi saznaje da rukopis,

odnosno izmrvljene stranice rukopisa, otokom šire tzv. „zarazu“ zdravlja, a ni ne primjećujući i sâm biva uvučen u tekst novootkrivenoga *Osmana*.

14.5. Krsto Brodnjak kao citatni lik *Osmana*

Četrnaesto poglavlje *Koraljnih vrata* započinje rečenicom: „Osjećao se kao da je upao u Četrnaesto pjevanje *Osmana*“ (isto: 155). Prisjetimo se, u trinaestom pjevanju „krnjega“ *Osmana* opisuje se sastanak paklenih sila koje počinju kovati zavjeru protiv cara *Osmana*, potom izostaje radnja izgubljenih pjevanja, a već u šesnaestome i sedamnaestome pjevanju radnja se premješta u Carigrad, gdje vlada tjeskoba i gdje saznajemo za Dautov plan da svrgne *Osmana* i postavi Mustafu za sultana.

U *Koraljnim vratima* nekoliko se puta eksplicitno govori da Brodnjak četrnaesto i petnaesto pjevanje pronađenoga rukopisa nije ni detaljno pročitao, a u četrnaestom poglavlju pripovjedač govori:

Bilo je sasvim svejedno je li to pjevanje postoji ili ne postoji. Ako ga nema, ono je praznina, rupa kroz koju struji metafizički propuh, kozmička hladnoća, pa postoje svi razlozi da se čovjek tu neugodno osjeća. Ako pak pjevanje postoji, onda je nepoznato, zagonetno, neproučenih svojstava i neutvrđenih moći, onda je materija koja proizvodi neznane učinke, pa se i u njegovoj blizini Krsto Brodnjak morao osjećati loše (isto: 155).

Nekoliko redaka dalje Pavličić navodi Brodnjakovu motivaciju:

On osobno bavio se starijom književnošću i pljesnivim rukopisima zato što je bio duboko svjestan tradicije. Bez tradicije nema ničega, ne zato što se mora poštovati ono što je bilo, nego zato što iz nje proizlazi ono što je sad. Tek usvajajući tradiciju ide se naprijed... (isto: 155).

Napokon dolazimo do mjesta u romanu gdje Pavličić donosi i svoj dopjev *Osmana* u kojem stoji:

U Petnaestom pjevanju došlo je do velike promjene u Osmanovoj duši. Pošto se susreo sa Sokolicom koja je odvajkada bila u njega zaljubljena, i pošto ju je poslao na istok da ondje umjesto njega miri pobunjenike, primio je Krunoslavu i Korevskoga, dvoje poljskih zarobljenika kojima je kanio pokloniti slobodu. Nakon toga Osman kao da se preobratio i počinje onaj dio spjeva koji je morao ostati nepoznat. (isto: 161).

Potom se projicira Osmanova konverzija:

Zato je čitao dalje o tome što je odlučio mladi sultan Osman. On je najprije posumnjao, a onda je odlučio. I dalje se, naravno, divio svojim precima, slavnim ratnicima, divio se tradiciji. Ali, posumnjao je da ih može dostići u onome u čemu su oni bili bolji od njega, u ratu i u boju; posumnjao je čak i da

to ima ikakva smisla [...] Shvatio je da je došlo novo vrijeme i da treba pokušati nešto drugo. Ako se želimo proslaviti, tvrdio je u tom govoru, onda to ne možemo učiniti ratom, nego mirom. Svu snagu, vojsku, sve mudrace, sluge i sve blago, sve treba da upotrijebimo na učvršćivanje, širenje i propovijedanje mira, mira i samo mira (Pavličić, 2008, 162).

Pavličićev dopjev *Osmana* krunski je primjer isprepletenosti i povezanosti autorova književnog stvaralaštva i znanstvenosti. Ranije navedene dopune odgovaraju mislima što ih Pavličić iznosi u svojoj knjizi *Studije o Osmanu*. Središnje pitanje kojim se Pavličić zaokuplja u svojim *Studijama* jest pitanje intencije Gundulićeva *Osmana*, odnosno izbor epa kao žanra kojim će ispriповijedati Osmanovu priču. On zaključuje da se Gundulić:

našao u dvostrukom raskoraku sa samim sobom: s jedne strane tema mu se nije podudarala sa žanrovskom formom, s druge strane, njegovo se životno iskustvo nije podudaralo s epom kao načinom promatranja svijeta (Pavličić 1996: 167).

Na tragu tih razmišljanja Pavličić zaključuje da je to vjerojatno razlog što Gundulić nikada nije završio *Osmana*. Stoga ni ne začuđuje što je Pavličić, kako bi polemizirao s Gundulićem, i pokušao dati odgovor na „osmansko pitanje“, odabrao upravo roman kao formu svoga djela. Štoviše, *Studije* bi vrlo lako mogle poslužiti kao metatekst koristan za interpretaciju *Koraljnih vrata*, da nije posrijedi činjenica što su *Studije* nastale šest godina nakon *Koraljnih vrata*. Neovisno o tome, ova digresija samo pokazuje koliko se Pavličić intenzivno bavio Gundulićem i *Osmanom*.

Brodnjak, pročitavši pjevanja i saznavši kako je Osman na kraju postupio, dolazi do rješenja po pitanju rupe u *Osmanu*. Rješenje problema Brodnjak vidi u tome da bi:

Osmana trebalo dopuniti na neki moderniji način a ne onako kako su to radili svi, pa i Mažuranić. Pomišljao je da bi možda neka djela iz novije književnosti mogla začepiti rupu u *Osmanu*. Jer, vrijeme je prošlo, sve je novo, ljudi su drugačiji i za novog čitatelja treba i *Osmana* dopuniti nečim novim. Pomišljao je kako možda Mažuranić nije ni trebao pisati svoju dopunu, jer bi možda i sam *Smail-aga* mogao biti dopuna *Osmanu*, naravno, ne po sadržaju, nego po smislu. Poslije mu je padalo na pamet da bi kao dopuna mogla poslužiti neka druga djela: Markovićev *Dom i svijet*, Nazorov *Medvjed Brundo*, Krležine *Simfonije*, Goranova *Jama*. Još poslije – kad se već bio navikao da se prepušta takvim fantazijama – učinilo mu se moguće da to budu i mnoga druga djela: lirske pjesme, novele, romani, drame, putopisi. U nekim se tekstovima, smatrao je, doista mogu naći kvalitete koje – ako se stvar uzme dovoljno kreativno – dopunjavaju smisao *Osmana* (Pavličić 2008: 186).

Kako bismo bolje razumjeli citatnu relaciju Osman – Brodnjak trebali bismo je preoblikovati u relaciju Osman – Pavličić. Prema toj relaciji gornji bismo odlomak mogli čitati ujedno kao i metatekst o intertekstualnosti. Naime, ako je Pavličić kao moderni pisac najprije posumnjao u tradiciju, od te tradicije ipak nije odustao. Štoviše, posumnjao je da može dostići ideal

koji su postigli kanonski pisci poput Gundulića te je shvatio da je došlo novo vrijeme i da način na koji treba pristupiti tradiciji nije rat, kao što su to radili avangardni pisci, već izmirenje, odnosno postmodernistički pristup tradiciji, u kojemu se pristaje na dijalog s tradicijom te se uz pomoć dijaloga tradicija može učvrstiti, širiti i propovijedati.

U tome momentu u radnju dolazi Don Kuzma, lik svećenika koji se u *Koraljnim vratima* pojavljuje kao neka vrsta *deusa-ex-machine*. On Brodnjaku govori da je rukopis „lutao“ hrvatskim gradovima, ali nije uspio otkriti što to zapravo znači. Brodnjak, vjerujući da se u Don Kuzminom otkriću nalazi rješenje misterija, u nizu retoričkih pitanja pokušava deducirati što bi značilo. Brodnjak to komentira ovako:

Možda rukopis nije lutao fizički, možda je lutao u tom smislu što su u raznim trenucima razni autori nastojali da pogode – i pogađali – u svojim djelima ono što piše u XIV. i XV. pjevanju, a da možda nisu ni znali da to čine? Možda je rukopis lutao od jednoga do drugoga vrijednog pisca, od duše do duše, od razdoblja do razdoblja? Možda je lutao i doslovno pa se uvijek našao tamo gdje je nešto književno vrijedno nastajalo? Možda je taj rukopis uvijek bio katalizator, inspiracija, djelatni uzrok? Možda je sve iz njega proizašlo? (isto: 187)

Kad smo govorili o simboličnosti Brodnjakova prezimena vratili smo se na topos zapadnoeuropske književnosti u kojoj „brodica“ označava književno djelo. U analizi priče *Lađa od vode* bilo je spomenuto kako je Marulić svoju „plavcu“ metaforički poslao na putovanje intertekstualnim „morem“, koje mu je onda, očuvavši se kao dio tradicije, omogućilo da ga se čita još i danas. Isto je tako i Gundulićev *Osman* lutao od pisca do pisca, od razdoblja do razdoblja i samim svojim „nedostatkom“ bio inspiracija za stvaranje novih djela. Upravo se u tom nedostatku, u toj rupi, otvara intertekstualno polje koje suvremenim piscima služi kao prostor za intertekstualnu igru. Samim time možemo reći da su i Pavličićeva *Koraljna vrata* jedan od tih tekstova koji dopunjavaju smisao *Osmana*.

14.6. Koraljna vrata kao primjer citatnoga simulakruma

Sjetimo se samo pojma citatnoga simulakruma D. Oraić Tolić. Ona na primjeru Ecova romana *Ime ruže* pokazuje kako taj roman nije moguće svrstati u jedan od dva tipa intertekstualnosti. *Ime ruže* tako nije primjer ni ilustrativne ni iluminativne intertekstualnosti, već se radi o citatnome simulakrumu. Ona govori da:

nakon radikalnih modernizama i povijesne avangarde, koji su u iluminativnoj citatnosti inovirali i rušili tradiciju sve do skandaliziranja čitatelja, postmodernizam oživljuje tradiciju sve do njezinih općih mjesta i stereotipa, ali ne više s bespogovornim poštovanjem kao u ilustrativnoj citatnosti klasičnih kultura, nego ironično i s odmakom, upisujući u sebe tradiciju i ugađajući čitatelju koji se u igri s navodnicima prepoznaje i u njoj uživa (Oraić Tolić 2019: 158-159).

Oraić Tolić je citatni simulakrum opisivala na romanu U. Eca *Ime ruže*. U literaturi se *Koraljna vrata* vrlo često uspoređuju s *Imenom ruže* ili se usporedno analiziraju. Autorica govori o dvostrukom kodiranju citata kao osnovnom ludičkom postupku kod Eca, pri čemu njegovi citati „s jedne strane upućuju na prototekstove klasičnih autoriteta i srednjovjekovne kulture, a s druge ih strane razigravaju u susretu s modernom i suvremenom kulturom“ (Oraić Tolić 2019: 161).

Važna je i činjenica da se Eco, jednako kao i Pavličićev, roman može čitati na dva načina – „spontano, bez navodnika, kao stvarni krimić, i sofisticirano, s nevidljivim navodnicima, kao implicitni citat kriminalističkoga žanra“ (isto: 161). U Ecovu semiotičkome sustavu ne smije postojati apsolutna knjiga, govori Oraić Tolić, jer ona „prekida semiotičku rijeku tekstova dogmatski zatvara sustav i donosi smrt pojedinačnoga“ (isto: 172). Dok u simboličnome univerzumu srednjega vijeka postoji takva jedinstvena Knjiga – Biblija, koja se citira u svim sferama života, u Ecovu semiotičkome svijetu takve apsolutne knjige nema niti je smije biti jer bi se tako prekinuo beskrajni lanac označivanja i interpretacija (isto: 161). U Pavličića se također problematizira postojanje apsolutne knjige, odnosno savršene knjige, koja bi, kad bi bila savršena, također zatvorila semiotičku rijeku tekstova i time pogubno utjecala na hrvatsku književnost.

Znao je: da je dao svijetu završenoga *Osmana*, hrvatske književnosti više ne bi bilo. [...] Shvatio je da nakon jednoga savršenog djela nacionalna literatura više nema razloga da postoji. Možda Gundulić tada nije ni slutio [...] možda nije točno znao što će sve odatle proizaći, ali je to, kao veliki umjetnik, zacijelo slutio. Nije izašlo ništa naročito veliko, ali je izašlo nešto što postoji, i što ima pravo na postojanje. Izašla je hrvatska književnost (Pavličić 2008: 212-213).

U ovim se Pavličićevim navodima vidi njegov odnos prema Gunduliću, odnosno prema tradiciji. I dok se u tekstu ironijski poigrava s „rupom“ govoreći da „[s]ve što se u toj književnosti napiše i što se objavi, ne služi ničemu drugom i nema nikakva drugog smisla osim zatrpavanja te strašne rupe koja sve guta“ (isto: 213), Pavličić svojim romanom ipak tu rupu „zakrpava“.

Naime, shvatimo li djelo kao citatni simulakrum kako ga definira Oraić Tolić, roman *Koraljna vrata* bio bi idealni predstavnik takvoga tipa citatnosti. Pavličić, tvrdeći da je cijela hrvatska književnost od Gundulića naovamo samo pokušaj popunjavanja „rupe“ u spjevu i

pokušavajući istovremeno dati odgovor na „osmansko“ pitanje, u svoje djelo zapravo uvlači cijelu tradiciju. Ukratko rečeno, Pavličić je još jedan u nizu koji se poslužio intertekstualnošću kako bi Gunduliću još jedanput dao da „dođe do glasa“, a s druge strane svome djelu omogućio da bude „literarno i da se pridruži tradiciji“ (Pavličić 1989: 49).

15. *Pokora*

Roman *Pokora* (1998.) drugi je roman iz Pavličićeva opusa u kojem je „knjiga kriva za sve“ (Nemec 2003: 207). Ovoga puta Pavličić za prototekst svoga romana ponovno uzima Marulićevu *Juditu*. Zaplet je sličan onome iz *Koraljnih vrata*, samo što ovoga puta zaraza koja se širi posredstvom knjige nije regenerativna, već destruktivna. Glavni je lik dizač utega Vitomir Krpan, kojega jednog dana posjećuje prijatelj iz djetinjstva Ladislav (Lacko) Ciglenjak, koji mu tom prilikom na čuvanje ostavlja misterioznu knjigu. Želeći saznati o kakvoj je knjizi riječ, Krpan popušta pod teretom znatiželje i odlučuje zaviriti među korice. Ta je scena u *Pokori* opisana ovako: „Prvi list bio je prazan. Na drugom je crvenim slovima pisao *IVDITA Marca Marula Spichianina* [...] Dolje je pisalo: U Bnecih MDVII. To je bilo rimski 1507“ (Pavličić 2014: 24). To otkriće zanimljivo je s gledišta što se radilo o izdanju Marulićeve *Judite* iz 1507. godine, dok službena hrvatska književna historiografija prvim izdanjem drži izdanje iz 1521. Tako se Pavličić još jedanput poslužio književnom mistifikacijom da oko nje razvije fabulu svoga romana. Kad bismo ovu intertekstualnu vezu pokušali imenovati, rekli bismo da se radi o pseudocitatu, u značenju koje mu pridaje Pavličić. Prema teoriji citatnosti, ovaj bi citatni signal bio pravi (obilježeni) zbog toga što je naveden u navodnicima, a prema opsegu podudaranja s prototekstom radilo bi se o vakantnome citatu jer je riječ o književnoj mistifikaciji.

Otvaranjem novopronađene knjige, jednako kao i Brodnjak u *Koraljnim vratima*, Krpan kao da biva uvučen u neki paralelni svijet. Pavličićev pripovjedač Vitu u tome momentu opisuje ovako:

Vito Krpan je naprezao pamćenje, da prizove ono malo književnoga znanja što ga je nakupio u srednjoj školi. Nejasno se sjećao da je taj Marulić nekakav renesansni pisac koji je pisao posve nerazumljivom čakavicom. Jesu li ono njega zvali Ocem hrvatske književnosti? Činilo mu se da je nekada vidio nekakvo školsko izdanje u kojem je cijela ta papazjanija bila prevedena na suvremeni jezik. Ali, to je bilo uglavnom sve“ (Pavličić 2014: 24).

Navedeni je opis jedan od malobrojnih opisa Vite u *Pokori*, što i priliči Pavličiću koji svoje likove opisuje šturo i koji naliče figurama na šahovskoj ploči, a koji svoju vrijednost dobivaju u Pavličićevom majstorskom vođenju fabulom. U ovoj se karakterizaciji Pavličić ujedno poslužio i autocitatom koji nalazimo u *Rukoljubu* prilikom autorova obraćanja Vili Slovinki. U tome se pismu Pavličić osvrće na problem lektire u srednjim školama, gdje djela starije književnosti dolaze prva, i koja mahom bivaju nerazumljiva mladim čitateljima, dok djela novije književnosti dolaze kasnije, kada je već „prekasno“ i kada mladi čitatelji već razviju odbojnost prema čitanju. Iz gore navedenog navoda daje se naslutiti da se isto dogodilo i Viti, a tu činjenicu pojačavaju i formulacije poput: „naprezo je pamćenje“, „nejasno se sjećao“, „nekakav renesansni pisac“, „cijela ta papazjanija“ itd. Uglavnom, Vito zna dovoljno o djelu koje će mu promijeniti život, a to je i minimalno koliko se očekuje od čitatelja da intertekstualnu vezu razumije. To supostoji s jednim od uvjeta intertekstualnosti po Pavličiću koji govori da intertekstualni odnos prema drugim tekstovima mora biti vidljiv, odnosno „uvijek mora postojati mogućnost [...] da se ta veza uoči i razumije“ (Pavličić 1988: 157). Zato je taj odjeljak Pavličiću poslužio dvojako – da okarakterizira svoga lika i da čitatelju ponudi pomoć pri razumijevanju intertekstualne veze.

Nešto slično vidimo i nešto kasnije, u sceni kad se Krpan susreće s izdanjem *Juditom* iz 1901.¹⁵ godine. Reakciju na tu knjigu Pavličić opisuje ovako:

pokušat će čitati to djelo, možda mu otkrije zbog čega se oko jedne knjige digla tolika uzbuna, zašto je sve to važno. Ali kad je otvorio svezak, kad je stao sricati stihove, vidio je da ne razumije ništa. Slično je bilo i s praznim uvodom. Tako je ostao sjediti ondje, držeći tu knjigu i dalje u ruci, i gledajući oko sebe“ (Pavličić 2014: 116).

Iako otkriće knjige Krpanov život okreće naopačke i on zbog nje upada u mnoge probleme, on u tome rasulu ipak pronalazi ljubav svoga života. U trenutku kada otvara sudbonosnu knjigu društvo mu pravi Judita (Dita) i od toga trenutka on se u nju zaljubljuje. Pavličić se pri imenovanju

¹⁵ Vito Krpan na ovo izdanje *Judite* u *Pokori* nailazi u knjigovežnici svoga tasta. Radi se naime o prvome izdanju *Judite* u 20. stoljeću za koju su zaslužni P. Kasandrić i M. Kušar. To je izdanje, piše Tomasović, bilo opskrbljeno monografskom studijom, tumačem, napomenama o Marulićevu jeziku i Rječnikom te dodaje da je tim izdanjem Marulićev spjev dobio „prije nego potrebna stručna pomagala za praćenje teksta u promijenjenu jezičnom vremenu, [...] te da će ono biti modelom za prošlostoljetna izdanja s raznim stupnjevima uporabe“ (Tomasović 2001).

ovoga lika zapravo poigrao i poslužio se principom zeugme¹⁶ na koji je pozornost skrenula Armanda Šundov (2021) u svome radu *Što je Pavličiću Marulićeva Judita u romanu Pokora?* Autorica iznosi Pavličićevu tezu da Marulić u stihovima – „Eto k vama gre Judita gospoja ma visoko poštovana“ - između djela i glavne junakinje uspostavlja analogiju, pa je u *Posveti* Marulićev govor koncipiran na principu zeugme jer djelo ujedno označava i osobu“ (Armanda Šundov 2021: 256). Istim se principom Pavličić poslužio i u *Pokori*. Već Ditino ime upućuje na izvjesnu povezanost Dite i *Judite*, a u nastavku ćemo vidjeti koja je priroda te njihove povezanosti zapravo.

Krpan vrlo brzo saznaje koja su svojstva te knjige. Budući da ju je dobio na povjerenje, Krpan je knjigu sakrio u svome ormariću u teretani gdje su se nalazile i neke druge knjige. Jednom prilikom, kada je u ruke uzeo priručnik za dizanje koji je držao u ormariću, prvi puta svjedoči moći što je mistificirana *Judita* posjeduje:

Rasklopio je knjigu. Stranica pred njim bila je bijela. Okrenuo je list. I tamo je bila bjelina. Prelistao je. Sve same bijele stranice. [...] Nije bilo ni brojeva stranica, nije bilo ni fotografija, ni crteža, nije bilo uopće ničega. Držao je u ruci prazan svezak s posve bijelim listovima (Pavličić 2014: 50).

Zaraza koju ova knjiga širi nalik je na virus ili bakteriju zbog koje knjige koje dođu u kontakt s njome gube tekst. Armanda Šundov primjećuje da to otkriće „počinje ozbiljno mijenjati zbilju, kulturu i nacionalnu povijest“ (Armanda Šundov, 2012, 250), što je jedna od tema koja se provlači cijelim romanom.

S druge strane, Dita je lik koji već prema imenu citatno upućuje na biblijsku, odnosno Marulićevu Juditu. S jedne strane mogli bismo reći da po vrsti prototeksta iz kojega se preuzima ovaj citat ona spada u interliterarni citat lika, odnosno ako Ditu provučemo kroz Žmegačevu teoriju intertekstualnosti, onda bismo mogli reći da je riječ o reinterpetaciji lika iz fonda književnosti. Posljednja tvrdnja mogla bi se učiniti problematičnom iz razloga što Ditin lik zapravo nije reinterpetacija biblijske Judite, već reinterpetacija zeugme, postupka kojim se Marulić poslužio

¹⁶ Zeugma je zapravo lingvistički pojam, a radi se o sintaktičkoj konstrukciji u kojoj je neka riječ ili sintagma član dvaju ili nekoliko paralelnih izričaja, a izriče se samo jedanput. Izvor: zeugma. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013.–2024. Pristupljeno: 1.6.2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/zeugma>.

pri pisanju *Predgovora* svojoj Juditi. Da je tomu tako, i koliko je ta intertekstualna veza čvrsta vidjet ćemo u nastavku analize.

Dita je zanimljiva stoga što na Krpana djeluje jednako kao što *Judita* djeluje na druge tekstove. To se u *Pokori* eksplicitno iskazuje na više mjesta, a kako se Krpan osjećao nakon nekog vremena što je proveo s Ditom vidimo u ovome odlomku:

Ili je već u nekom smislu i sam bio zaražen, kao što je i Dita kazala da će se dogoditi? Jer, prvi put mu se sad događalo [...] da se potpuno poistovjeti s onim što doživljava i što čini [...] Jasno je vidio da se s njim događa ono isto što se dogodilo s knjigama u ormariću: kao što su one djelovale jedna na drugu ako su dovoljno dugo bile skupa, tako je i na njega djelovala Ditina blizina (isto: 117).

Nešto kasnije, proporcionalno s jačanjem osjećaja prema Diti, Krpan shvaća da je ona:

na njega djelovala kao ona Judita na ostale knjige; utjecala je na njega, ali pozitivno, zbog nje se osjećao jačim ničega se nije bojao. Brisala je njegove strahove i nudila obećanje da će sve biti dobro. [...] Vito ju je gledao i posve joj se prepuštao. [...] Bio je njezin rob. Bio je zaražen (Pavličić 2014: 145-146).

Osim toga, Pavličićevu intertekstualnu igru vidimo kada Krpan nalazi Lackov dnevnik u kojem stoji:

Sad samo treba neko vrijeme mirovati, možda se maknuti iz Zagreba... A onda dolazi ono pravo. Onda ćemo malo napraviti reda među knjigama u ovoj zemlji. Moja će mala Judita odlaziti u šatore raznim Holofernima, naoko da spava s njima, a zapravo da im odrubi glave... Noćit će ona po policama raznih knjižnica, a ujutro, kad se probude... Imam već i popis. Prvo su na redu njegove knjige (isto: 341).

U ovome dnevničkom zapisu Lacko otkriva svoju zlokobnu motivaciju, a čitatelju se istovremeno još jedanput otkriva Pavličićeva intertekstualna igra. Kao što Judita odlazi u Holofernov šator da bi ga pogubila, novootkrivena *Judita* trebala bi poslužiti kao oružje za uništenje svih knjiga s kojima dođe u dodir.

I dok jedna *Judita* posjeduje moć da uništi cjelokupnu hrvatsku povijest, druga Judita ima spasilačku ulogu kao Marulićeva Judita. Armanda Šundov tvrdi da je Pavličić „čitateljima ponudio modernu verziju Judite koja nije uzorna žena, ali ipak podnosi žrtvu jer se odriče ljubavi zbog viših nacionalnih interesa“ i dalje govori da su „i biblijska i Marulićeva i Pavličićeva Judita na neki način nastojale spasiti svoj narod. Marulićeva *Judita* kao djelo slavila je svu ljepotu narodnoga jezika, a Pavličićeva Dita kao lik pokušala je od brisanja spasiti sve ono što je na tom jeziku bilo napisano“ (isto: 256).

Kulminacija intertekstualnosti dolazi neposredno prije završnice djela kada Krpan u polusnu razmišlja o izgledu Ditina lica. Taj opis nesumnjivo podsjeća na Brodnjakov opis Zore u *Koraljnim vratima*, a u *Pokori* on glasi ovako:

Gledao je to lice i znao da nije savršeno. Ono je zapravo bila čudna kombinacija općega i posebnog, onoga što je naslijeđeno, zajedničko, i onoga što pripada samo Diti. Od onoga što je naslijeđeno – pa dakle sasvim obično i poznato – bilo je na tom licu štošta [...] Sve je to odavalo [...] da je Dita imala pretke [...] Po tipu, po tim općim crtama, Ditino lice bilo je domaće, obično, bilo je izdaleka nalik na neka druga lica (isto: 345).

S druge strane, Ditino lice imalo je i posebne crte:

Posebne crte – one crte za koje se Krpanu činilo da ih je Dita sama zaslužila, da ih nije stekla naslijeđem – tako su prekrivale i potirale one opće. Još točnije, one su tim općim karakteristikama davale neki nov smisao, one su nedostatke pretvarale u prednosti. Tako je na kraju ispadalo da je na Ditinu licu sve lijepo, čak i ono što je očito nesavršeno (isto: 346).

Opis Ditina lica direktna je aluzija na Marulićevu *Juditu*. Naime, Marulić u svome predgovoru *Juditi* navodi svoje uzore u stihovima: „Evo bo historiju tuj svedoh u versih po običaju naših začinjavac i jošće po zakonu onih starih poet...” (Marulić 2001: 34). U hrvatskoj se historiografiji i danas vode rasprave o tome na koga aludira Marulić kada govori o *začinjavcima* i *starim poetima*. Među ostalima, tim se pitanjem bavio i Pavličić u članku *Žito urešeno cvijećem*¹⁷, a da se o *začinjavcima* i danas piše, dokaz je recentni članak T. Bogdana *Hitro kićenje – Marulićevi začinjavci i Dante* (2022)¹⁸. U opisu Ditina lica Pavličić se vjerojatno poslužio i stihovima u kojima Marulić govori da je zbog onih „kim nî zadovoljno počitati kako je dilo prošlo“ (isto: 34) dodao još „saprana i paprana i inih tacih stvari, da slaje bude onim ki su prišli blagovati“ (isto: 34). Prema tome opće crte na Ditinome licu odgovaraju Marulićevim pjesničkim elementima koje je preuzeo od *začinjavac* i *starih poet*, a ove posebne ticale bi se „začina“ koje je Marulić dodao *Juditi* kako bi djelo učinio primamljivijim svojim čitateljima.

¹⁷ Pavličićev tekst *Žito urešeno cvijećem* samo je jedan od tekstova iz knjige *Skrivena teorija* (2006) u kojoj se bavi analizom predgovorâ djela starije hrvatske književnosti. Osim Marulićeve posvete, tamo se nalazi i tekst *Porod od tmine* u kojem Pavličić analizira Gundulićevu posvetu *Pjesnima pokornim kralja Davida*.

¹⁸ Bogdan u ovome članku usporedno analizira Danteova stajališta po pitanju pjesništva na vernakularu i Marulićevu posvetu te zauzima stav da je Marulić, govoreći o *začinjavcima* zapravo aludirao na „Marulićeve suvremenike ili njegove neposredne, njemu vremenski bliske a nama danas nepoznate prethodnike, u svakom slučaju autore koji pripadaju visokoj kulturi, koji ukrašavaju svoje tekstove, autore 'kim nî zadovoljno počitati kako je dilo prošlo', baš kao ni poetama (Bogdan 2022: 22).

Nakon opisa Ditina lica, Pavličić nam odaje i zadnje Krpanove misli:

Mislio je kako zbog toga što to zna još više voli to lice. Mislio je da je jedini na svijetu koji to može pročitati i shvatiti (kao da je sve to na Ditinu licu i ispisano samo za njega), i da se upravo u tome sastoji veza između njega i toga lica. On je na njemu bio upisan kao čitatelj, kao onaj kome je sve to namijenjeno, tko sve to mora razumjeti. I razumio je. (Pavličić 2014: 346).

Armanda Šundov također tvrdi da Pavličić opravdava svoj roman govoreći da se intertekstualne veze s Marulićevom *Juditom* „ne svode na puko spominjanje knjige koja mijenja zbilju i koja je u ovom slučaju baš Marulićev ep, već se radi o preuzimanju Marulićevih stilskih postupaka ukrašavanja djela kako bi ono donijelo užitek, ali uz postmodernistički pomak (Armanda Šundov 2021: 254).

Analizirajući gore izdvojene navode, možemo zaključiti da se radi o tzv. metacitatima koji direktno otkrivaju intertekstualni naboj njegova romana. Kao što i u *Rukoljubu* na kraju pisma Gundulićevoj Dubravci shvaća da je ona kao lik namijenjena samo njemu, njemu kao čitatelju, u *Pokori* se čini da Pavličić razvija istu ideju. Time se Pavličić okreće Barthesovoj ideji da je zapravo čitatelj središnja figura intertekstualnosti jer je čitatelj ona instanca koja tu značenjsku vezu mora prepoznati. Autorova je uloga da tu intertekstualnu vezu postavi pred čitatelja te da mu ostavi prikrivene tragove uz pomoć kojih on tu vezu mora uočiti i razumjeti, što je ujedno i jedan od tri uvjeta intertekstualnosti za Pavličića (1988).

Pavličićevim romanom bavio se i M. Czerwiński (2022) koji *Pokoru* smješta u intertekstualni lanac uz bok Gavranovom romanu *Judita* (2001) i romanu D. Milinovića *Marulov san* (2019). U tome članku Czerwiński se bavi analizom glavnih kompozicijskih dominantata, načinom na koji se prikazuju likovi i kakav književni učinak ti postupci imaju na hrvatsku književnost i kulturu. Uspoređujući ta tri romana, Czerwiński uočava da „iako u tim djelima ne postoji nijedan zajednički kompozicijski ni semantički motiv, ipak ih približava činjenica da se radi o žanrovskoj prilagodbi“ (Czerwiński 2022: 122). Također zaključuje da „[s]vi se ti romani prilagođavaju žanru kriminalne ili ljubavne priče“ (isto: 122) te postavlja pitanje zašto su u pitanju baš ti žanrovi. On zaključuje: „ljubavna i kriminalistička priča – za razliku od epa – trivijalni su žanrovi, pa je kod trojice autora posrijedi ili uklapanje u horizont očekivanja ili tendencija da se težina Marulićeva poduhvata demitologizira“ (isto: 122).

Na temelju dosadašnjih analiza Pavličićeva stvaralaštva vidjeli smo da posrijedi jest upravo namjera da se njegova djela uklope u horizont čitateljskih očekivanja, tj. da se ide na ruku

modernim čitateljima koji od svoje lektire očekuju da među ostalim bude i zabavna. To se postiže upravo odabirom tzv. žanrovske književnosti, odnosno romana s primjesama drugih podžanrova. Drugi dio Czerwińskijeve teze nešto je problematičniji. On govori da se u tim djelima radi o „tendenciji da se težina Marulićeva poduhvata demitologizira“. Iz samoga navoda nije potpuno jasno na što aludira tom rečenicom, međutim u nastavku objašnjava da se time „ne dovodi u pitanje kanonski status *Judite* niti njezina autora, nego se traže nova kodiranja za stožernu temu hrvatske literature“ (isto: 122). To svakako ne znači da bi „demitologizacijom“ čitatelji dobili veću zadovoljštinu. Pitanje jest je li ijedan od autora imao namjeru demitologizirati Marulićevo djelo ili stvaralaštvo, a postavlja se i pitanje je li to uopće moguće, a u krajnjem slučaju i je li potrebno.

Ranije smo se osvrnuli na članak T. Bogdana iz kojega lako možemo iščitati da na neka pitanja o Maruliću jednoznačnoga odgovora nema još ni danas, a sâm Pavličić u *Koraljnim vratima* na neki način pokušava demistificirati Gundulićev pothvat. Na kraju dolazi do zaključka da je rupa u Gundulićevome spjevu moguće izvor svih ostalih djela koja su nastala poslije njega i kojima se nastojalo popuniti tu rupu. Jednako tako maštu golicaju i neodgovorena pitanja o Marulićevoj i njegovoj *Juditi*, a već pogled na broj djela koja se bave tom temom, ako ništa drugo, dokaz su da je neodredivost dobar izvor inspiracije.

Sudeći prema svemu rečenom, Pavličićeva *Pokora* ujedno služi kao komentar i kao novo tumačenje Marulićeve *Judite*. Tome valja dodati i čitanje koje je ponudila Armanda Šundov (2021), koja tumači da je *Judita* poslužila Maruliću jednako kao što i *Pokora* služi Pavličiću. Takvo shvaćanje autorica iščitava iz činjenice da u *Pokori*:

elementi poput funkcionalnih detalja, uzročno-posljedične povezanosti, kriminalističkog zapleta i ljubavne priče obilježene erotskim scenama namijenjeni su širim čitateljskim krugovima, a fiktofaktnost, intertekstualnost i autoreferencijalnost te kritika vladajućega društvenog poretka rezervirani su za proučavatelje književnosti (Armanda Šundov 2021: 253).

Prema Pavličićevoj tipologiji, *Pokora* bi pripadala konvencionalnoj dijakronijskoj intertekstualnosti jer za svoj prototekst uzima Marulićevu *Juditu*, konstitutivni tekst hrvatske književnosti, i u kojem prepoznaje ideal koji bi valjalo nasljedovati i revalorizirati. Prema teoriji citatnosti ovaj bi roman spadao u tip citatnoga simulakruma, već iz razloga što Pavličić u svoje djelo uvlači tekst-uzor te ga po principu kontrafakture preispisuje s namjerom da još jedanput *Juditi* da „glas“, a istovremeno da sebe afirmira u tradiciji.

16. Zaključak

U ovome je radu provedena analiza intertekstualnih odnosa što ih Pavličićeva djela uspostavljaju s djelima predmodernih pisaca. Pritom je važno spomenuti Pavličićeve misli u kojima se osvrnuo na čitateljevu poziciju u procesu stvaranja i analiziranja intertekstualnih veza. Prije svega, on napominje da značenje intertekstualne veze nije cjelovito ni definitivno, odnosno da „ponekad nije jasno zašto je veza uopće uvedena te se čini da i nema drugoga razloga osim umjetničkoga poigravanja“ (Pavličić 1989: 48). Pavličić smatra da te razloge treba odrediti čitatelj te da se od njega očekuje visok stupanj kompetencije i velik angažman. Prema tome, od čitatelja se ne traži da „naprosto prihvati ili otkloni ono što je tekst već učinio za njega, nego da svjesno pridonese njegovu stvaranju“ (isto: 48). Stoga, analiza intertekstualnih veza u ovome radu samo je jedna od mogućih interpretacija intertekstualnih odnosa koje je Pavličić imao na umu prilikom pisanja rada.

Kako bi analiza bila što preciznija, valjalo je proniknuti i razumjeti Pavličićevu motivaciju, pa na koncu i poetiku kojom je obilježio svoja djela. Zato se na primjerima odabranih Pavličićevih djela pokušalo pokazati kako je Pavličić u srži postmodernistički pisac, koji stvara s velikom brigom za čitatelja, koji cijeni tradiciju i koji je svojim radom želi obogatiti. S obzirom na to, analiza je išla u smjeru posebne intertekstualnosti kakvom je shvaćaju Oraić Tolić, Žmegač te Pavličić sâm. Iz dijaloga s tradicijom proizašlo je mnogo direktnih citata i aluzija na stožerna djela hrvatske književnosti. Pavličić već na samome početku svoga stvaralaštva ulazi u dijalog s Marulićem te u *Lađi od vode* pratimo kako se Pavličić skromno, preuzevši iz *Judite* samo jedan dvostih, približio Maruliću i uključio se u intertekstualni lanac koji traje već više od petsto godina. Tim je činom Pavličić još jedanput Marulića postavio pred čitatelja, a sebi, ne stavljajući točku, prostro put za sva djela koja su došla kasnije. U *Večernjem aktu* Pavličić, još uvijek blizak modernističkoj svijesti, progovara o središnjem problemu književnosti, pokušava dati odgovor na pitanje što to djelo čini originalnim, odnosno je li uopće moguće napisati potpuno originalno djelo. I dok čitatelj očekuje barem nekakav odgovor, njemu se otvaraju još bezbroj pitanja. Pavličić je u tome romanu uz pomoć intertekstualnosti, koju podupire izrazitom autoreferencijalnošću, čitatelju dao do znanja da ipak pisac nije taj koji stavlja točku, već da je to čitatelj. Ne dajući čitatelju jednoznačan odgovor, Pavličić ostavlja sve opcije otvorenima, što je u skladu kad govori da

„čitatelju je ponuđeno da sudjeluje i da, otkrivajući ili previđajući te veze, stvara svoju verziju romana“ (isto: 48). U *Rukoljubu* smo za razliku od prva dva analizirana djela mogli vidjeti intertekstualni postupak u kojem je Pavličić iz fonda likova (i ličnosti) iz hrvatske književne povijesti uzeo i njima se poslužio da kroz dijalog progovori o suvremenim temama koje smatra bitnima. U analiziranim smo primjerima vidjeli Pavličićevu veliku „društvenu angažiranost“, za koju mu se uvijek predbacivalo da u njegovim djelima izostaje. Istina je da Pavličić svojim intertekstualnim djelima ne cilja nužno da progovori o temama presudnim za društvo, ali ta je zbirka pisama dokaz da se bavi i takvim temama. Povezanost književnosti i zbilje središnjom su temom dvaju u završnom dijelu rada analiziranih romana. Iako se prema žanru određuju kao kriminalistički romani s primjesama fantastike, koji su se donedavno smatrali „nižom“ književnosti, oni slove za jedne od najvećih Pavličićevih uspjeha. Roman *Koraljna vrata* izrazito je intertekstualni roman koji je za svoj prototekst ima Gundulićeva *Osmana*, jedan od najpoznatijih epova hrvatske književnosti. U tome je romanu Pavličić progovorio o mnogim temama, a pomoću intertekstualnosti pokušao je dati vlastiti odgovor na „osmansko pitanje“ koje izostaje zbog „rupe“ u epu. U tome romanu Pavličić razvija ideju da su sva djela koja su nastala nakon *Osmana* samo (intertekstualni) pokušaj da se ta rupa popuni. Takvim shvaćanjem Pavličić se, jednako kao i u slučaju s Marulićem, približava Gunduliću pa kroz intertekstualni odnos, koji zasniva na kontrafakturi, on daje komentar *Osmana* i istovremeno mu pridaje novo značenje. Slično možemo reći i za posljednji analizirani roman, roman *Pokoru*. U *Pokori* se Pavličić ponovno okreće Maruliću, odnosno njegovoj *Juditi*. Ovoga puta Pavličić intertekstualni odnos ne tvori nužno s istim ciljem koji je imao prilikom pisanja *Lađe od vode*. Naravno, pisanjem *Pokore* Pavličić se pridružio u intertekstualni lanac kojem pripada *Judita*, ali ovoga puta prototekst Marulićeve *Posvete* poslužila mu je kao intertekstualno polazište da afirmira svoje djelo. Vidjeli smo da je od Marulića preuzeo postupak zeugme, kojim Marulić svoje djelo „maskira“ u lik *Judite*. Na tome tragu spomenuli smo da je zeugma Maruliću poslužila da afirmira svoje djelo u svijesti čitatelja, pa se tim postupkom intertekstualno poslužio i Pavličić. U *Pokori* tako možemo govoriti o intertekstualnoj reinterpretaciji poznate teme, o reinterpretaciji lika iz fonda književnosti pa i o citatnome simulakrumu kojim Pavličić u svoje djelo uvlači konstitutivno djelo hrvatske književnosti, preispisuje ga s namjerom da *Judita* još jedanput „dođe do glasa“ te da istovremeno afirmira sebe u tradiciji po kojoj i zbog koje stvara.

17. Literatura

Armanda Šundov, Lucijana. 2021. Što je Pavlu Pavličiću Marulićeva *Judita* u romanu *Pokora*? U: Dubravka Brezjak Stamać (ur.) 2021. *Zbornik radova Marko Marulić JUDITA (1501.- 1521. – 2021.)* Split: Agencija za odgoj i obrazovanje.

Armanda Šundov, Lucijana. 2022. Od teorije do prakse: fantastika, autoreferencijalnost i intertekstualnost u odabranim Pavličićevim romanima. U: Cvijeta Pavlović (ur.) 2022. *Doba književnosti (u povodu 75. rođendana Pavla Pavličića)*. Zagreb: Matica hrvatska.

Barthes, Roland. 1968/1999. *Smrt autora*. Prev. Miroslav Beker U: Miroslav Beker (ur.) 1999. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 146-157.

Beganović, Davor. 1986. Između proze fantastike i proze detekcije. *Republika* 42(5-6): 555-563.

Beker, Miroslav. 1988. *Tekst / intertekst*. U: Maković, Medarić, Oraić, Pavličić (ur.) 1988. *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.

Bogdan, Tomislav 2022. Hitro kićenje – Marulićevi *začinjavci* i Dante. *Colloquia Maruliana* 31(31), 7-34.

Bošković, Ivan. 2022. Je li Pavličić doista pisac „iznimno niskog stupnja društvene angažiranosti“? U: Cvijeta Pavlović (ur.) 2022. *Doba književnosti (u povodu 75. rođendana Pavla Pavličića)*. Zagreb: Matica hrvatska.

Brlek, Tomislav. 2021. *Lađa od vode*, knjiga od zbilje. U: Cvijeta Pavlović (ur.) 2021. *Kuća od knjiga (zbornik radova u povodu 70. rođendana Pavla Pavličića)*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Buljac, Miljenko. 2021. Povijesna uloga Marulićeve „Judite“: Uz 500. obljetnicu prvog izdanja Marulićeve „Judite“. *Kolo IV*. Zagreb.

Crnković, Zlatko. 1995. *Spoj pripovjedaštva i znanstvenosti*. Zagreb: Slon.

Czerwiński, Maciej. 2022. *Judita* u suvremenoj hrvatskoj prozi. Kodiranja, imaginacije, stilizacije. *Colloquia Maruliana* 31(31), 113-122. Split: Književni krug Split – Marulianum, Centar za proučavanje Marka Marulića i njegova humanističkoga kruga.

- Čale Knežević, Morana. 1993. *Demiurg nad tuđim djelom: Intertekstualnost u romanima Umberta Eca*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Graham, Allen. 2000. *Intertextuality*. London: Routledge.
- Homer. 2000. *Ilijada; Odiseja (izbor)*. Prev. Tomo Maretić; prir. Zdeslav Dukat. Zagreb: SysPrint.
- Jelčić, Dubravko. 2004. *Povijest hrvatske književnosti II – prošireno izdanje*. Zagreb: Naklada Pavičić.
- Jukić, Tatjana. 1994. Ivan po Pavlu. *Dubrovnik, časopis za književnost i znanost* V(4), 50-64.
- Jukić, Tatjana. 2016. Sve što znam o Pavličićevu krimiću. *Vijenac XXIV* (593). Zagreb.
- Kolar, Mario. 2021. Novi plov lađe od vode. *Kolo 1*. (2021.)
- Kristeva, Julia. 1967. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique* 239: 438-466. [Cit. prema: Oraić Tolić 2019: 45-46.]
- Kristeva, Julia. 1970. *Le texte du roman: approche sémiologique d'une discursive et transformationnelle*. Hag: Mouton. [Cit. prema: Čale Knežević 1993: 21-25.]
- Kvasina, Josipa. 2016. Pisac pozvan na pisanje: O 70. obljetnici života Pavla Pavličića. *Kolo 3*, 2016.
- Marulić, Marko. 2001. Judita. Prir: Bratislav Lučin U: *Duhom do zvijezda*. 2001. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Moguš, Milan. 1988. Uz još jedno čitanje Marulićeve "Judite". *Filologija* (16), 123-129.
- Nemec, Krešimir. 1993. Postmodernizam i hrvatska književnost. *Croatica*, 23/24 (37-38-39), 259-267.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana – Od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga.
- Oraić Dubravka. 1988. Citatnost – eksplicitna intertekstualnost. U: Maković, Medarić, Oraić, Pavličić (ur.) 1988. *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2019. *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak.

- Pavičić, Jurica. 2000. *Hrvatski fantastičari: jedna književna generacija*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Pavličić, Pavao. 1989. Moderna i postmoderna intertekstualnost. *Umjetnost riječi XXXIII* (1). Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 33-50.
- Pavličić, Pavao. 1993. Čemu služi autoreferencijalnost? U: Oraić Tolić, Dubravka i Žmegač, Viktor (ur.) 1993. *Intertekstualnost & Autoreferencijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Pavličić, Pavao. 1995. *Rukoljub: pisma slavnim ženama*. Zagreb: Slon.
- Pavličić, Pavao. 1996. *Studije o Osmanu*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Pavličić, Pavao. 1998. *Pokora*. Zagreb: Algoritam.
- Pavličić, Pavao. 2008. *Koraljna vrata*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Pavličić, Pavao. 2014. *Lađa od vode*. Beograd: Agencija TEA BOOKS.
- Pavličić, Pavao. 2016. *Večernji akt*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Plejić, Lahorka. 1998. Posveta Judite. *Colloquia Maruliana* 7, 139-144.
- Riffaterre, Michael. 1981. L' intertexte inconnu. *Littérature* 41, 4-7. [Cit. prema: Čale Knežević 1993: 32-34.]
- Sabljak, Tomislav. 2021. Bilješke uz kratke priče Pavla Pavličića – Lađa od vode. *Hrvatska revija* 2.
- Saussure, Ferdinand de. 2000. *Tečaj opće lingvistike*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- Solar, Milivoj. 2003. *Povijest svjetske književnosti: kratki pregled*. Zagreb: Golden marketing.
- Solar, Milivoj. 2005. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Terić Marijana. 2021. Labirintski znakovni svijet u fantastičkoj prozi *Lađa od vode* Pavla Pavličića. *Umjetnost riječi* 65(1-2), 73-88.

Tomasović, Mirko. 1999. *Marko Marulić Marul: monografija*. Zagreb: Erasmus naklada.

Tomasović, Mirko. 2001. Prvih petsto godina – Marulićeva Judita anno currente MMI. *Vijenac IX* (186). Zagreb.

Zoranić, Petar. 1988. *Planine: izvornik i prijevod*. Prev. Marko Grčić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Žmegač, Viktor. 1993. Tipovi intertekstualnosti i njihova funkcija. U: Tolić, Dubravka Oraić, Žmegač, Viktor (ur.) 1993. *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Sažetak

Intertekstualnost je pojam koji se u teoriji književnosti javio 1960-ih. Na području društvenih znanosti dolazi do takozvane krize značenja i strukturalističku paradigmu smjenjuje poststrukturalistička. Na području znanosti o književnosti istovremeno dolazi do drastičnih promjena u razumijevanju teksta i tekstualnosti. Proučavatelji književnosti sve više pažnju posvećuju intertekstualnosti, a književnici u svojim radovima sve češće posežu za njome kao konstitutivnim elementom svojih poetika. Među takvim književnicima svakako je i Pavao Pavličić, jedan od najplodnijih i najčitanijih hrvatskih pisaca danas. U svome se znanstvenome radu primarno bavio predmodernom hrvatskom književnosti, a u sklopu tzv. Zagrebačke stilističke škole počinje se baviti intertekstualnošću. U zborniku *Intertekstualnost & intermedijalnost* (1988.) objavio je članak u kojoj se bavi dvjema vrstama intertekstualnosti (konvencionalnom i nekonvencionalnom). Pavličić gotovo istodobno počinje pisati književna djela koja obiluju intertekstualnim vezama, posebice s predmodernom hrvatskom književnosti. U ovome radu analiziraju se intertekstualne veze s predmodernom književnosti na primjeru zbirke kratkih priča *Lađa od vode*, zbirke pisama *Rukoljub*, te na romanima *Večernji akt*, *Koraljna vrata* i *Pokora*. U analizi intertekstualnih veza od velike su pomoći već spomenuti Pavličićev rad o intertekstualnosti te teorija citatnosti D. Oraić Tolić i tekst V. Žmegača *Tipovi intertekstualnosti i njihova funkcija*. Na temelju navedenih teoretskih razmatranja pokazalo se kako se intertekstualne veze formiraju, koja je njihova funkcija i što se očekuje od čitatelja koji te veze interpretira.

Ključne riječi: intertekstualne veze, intertekstualnost, Pavao Pavličić, postmodernizam, predmoderna književnost

Abstract

Intertextuality is a concept that emerged in literary theory during the 1960s. In the field of social sciences, a so-called crisis of meaning occurred, and the structuralist paradigm was replaced by the poststructuralist one. On the field of literary science, there were simultaneous drastic changes in the understanding of text and textuality. Literary theorists start to show more interest for intertextuality, and writers use it more frequently as a constitutive element of their poetics. One such writer is Pavao Pavličić, one of the most prolific and widely read Croatian authors today. In his academic work, he primarily dealt with pre-modern Croatian literature, and as part of institution known as Zagrebačka stilistička škola, he started to research intertextuality himself. In the book „Intertekstualnost & intermedijalnost“ (1988), he published an article discussing two types of intertextuality (conventional type and unconventional). Almost simultaneously, Pavličić started writing literary books rich with intertextual connections, especially with pre-modern Croatian literature. This master's thesis will analyze intertextual connections with pre-modern literature on the collection of short stories *Lađa od vode*, collection of letters *Rukoljub*, and on the novels *Večernji akt*, *Koraljna vrata* and *Pokora*. In the analysis of intertextual connections, Pavličić's aforementioned work on intertextuality will be of great help, as well as the „teorija citatnosti“ by

D. Oraić Tolić and the text by V. Žmegač called *Tipovi intertekstualnosti i njihova funkcija* (1988). Based on all theoretical considerations, it will be shown how intertextual connections are formed, what their function is, and what is expected of the reader who interprets these connections.

Keywords: intertextuality, intertextual connections, Pavao Pavličić, postmodernism, pre-modern literature