Primjeri konceptualne integracije čovjeka i životinje: „Šašava luna“ i „Goli ručak“

Dujić, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:148640

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku i slavistiku - Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Diplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopredmetni)



Iva Dujić

Primjeri konceptualne integracije čovjeka i životinje: „Šašava luna“ i „Goli ručak“

Diplomski rad

Zadar, 2019.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku i slavistiku - Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Diplomski sveučilišni studij hrvatskog jezika i književnosti (jednopredmetni)

Primjeri konceptualne integracije čovjeka i životinje: „Šašava luna“ i „Goli ručak“

Diplomski rad

Student/ica:
Iva Dujić

Mentor/ica:
Izv. prof. dr. sc. Gordana Čupković

Zadar, 2019.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Iva Dujić,** ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Primjeri konceptualne integracije čovjeka i životinje: „Šašava luna“ i „Goli ručak“** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 22. veljača 2019.

SAŽETAK

S aspekta teorijskih postavki kognitivne lingvistike analiziraju se i interpretiraju primjeri konceptualne integracije čovjeka i životinje u romanima *Šašava luna* Živka Jeličića i *Goli ručak* Williama S. Burroughsa, u filmskim adaptacijama navedenih romana (filmovi *Prijeki sud* Branka Ivande i *Goli ručak* Davida Cronenberga) te u filmskim plakatima. U prvom dijelu rada iznose se teorijske pretpostavke uzajamne prožetosti ljudskog i životinjskog, i to sa semantičkoga aspekta kulturnog bestijarija i uvriježenosti kulturnog modela velikoga lanca bića te se donosi opis metodološkoga obrasca mrežnoga modela konceptualne integracije. Nakon toga dan je kratak pregled konteksta nastanka i recepcije proučavanih književnih djela i filmskih adaptacija. Analiza izdvojenih primjera pretapanja čovjeka i životinje: čovjek-pas, kukac-um i koncept majmuna, utemeljenih metaforom ČOVJEK JE ŽIVOTINJA, organizirana je po značenjskim skupinama: dijelovi tijela, osobine i kretnje, te se primjeri kompariraju s obzirom na pitanje izvornog mjesta nastanka mentalnih pretapanja.
Ključne riječi: kognitivna lingvistika, teorija konceptualne integracije, *Šašava luna*, *Goli ručak,* kulturni model velikog lanca bića, konceptualna metafora

SADRŽAJ

1. Uvod 1

2. Kulturni bestijarij 2

3. Kognitivna lingvistika i kulturni modeli 4

3.1. Kulturni model „velikoga lanca bića“ 5

4. Teorija konceptualne integracije u kontekstu kognitivne lingvistike 7

5. Korpus 10

5.1. Živko Jeličić, Šašava luna 10

5.2. Branko Ivanda i Prijeki sud 12

5.3. William Burroughs, Goli ručak 14

5.4. David Cronenberg i Goli ručak 16

6. Primjeri 18

6.1. Čovjek-pas 18

6. 2. Kukac-um 27

6. 3. Koncept majmuna 34

9. Zaključak 37

10. Literatura 38

11. Prilozi 42

1. Uvod

Kognitivna lingvistika pojmom utjelovljenosti kao i pretpostavkama utemeljenosti spoznaje u kulturno omeđenim znanjima i iskustvima u središte postavlja čovjeka (tijelo) i svijet materijalnoga kao polazne domene u izgradnji značenja apstraktnih entiteta. Na temelju znanja o svijetu (enciklopedijsko znanje) moguće je izdvojiti i svojevrsne univerzalne ili „opće“ kulturne modele uvriježenih tipova ponašanja te odnosa prema bićima i stvarima. Jedan od njih je i hijerarhijski ustrojen tzv. kulturni model lanca bića na kojemu ljudi zauzimaju vrh ljestvice upravo stoga što svojim osobinama pridružuju i značajke „nižih“ kategorija (životinja i biljaka). Uzajamno prožimanje pojedinih osobitosti, posebice ljudskih i životinjskih, najbolje se očituje u čovjekovoj tendenciji tumačenja drugih posredstvom uspostavljanja odnosa sličnosti s osobinama „nižih“ kategorija (primjerice ustaljenim verbalnim izrazima, kao što su frazemi i poslovice, ali i slikovnim prikazima). Uspostavljanje poveznica posredstvom sličnosti osobina odvija se i u obrnutom smjeru; čovjek pristupa svijetu s antropocentričnoga stajališta, što će reći kako ljudi svoje (ne)znanje o životinjama provlače kroz filter ljudskog. Navedeno potvrđuje kako ne postoji mogućnost preciznog razdvajanja osobina ljudskog od osobina životinjskog.

U radu se analiziraju primjeri konceptualne integracije čovjeka i životinje u verbalnim izrazima romana *Šašava luna* i *Goli ručak*, u izražajnim sredstvima filmova *Prijeki sud* i *Goli ručak* te u vizualnim osobitostima odgovarajućih filmskih plakata.

Rad je teoretski utemeljen na općim postavkama teorije konceptualne integracije unutar kognitivne lingvistike te posebnu pažnju posvećuje ključnim pitanjima izgradnje značenja i organizacije znanja u odnosu na kulturu u sklopu kulturnoga modela velikoga lanca bića, konkretno pitanju uzajamnog prožimanja ljudskog i životinjskog u percipiranju svijeta i onoga što nas okružuje, kao i u shvaćanju nas samih.

Izdvojeni primjeri pretapanja (čovjek-pas, kukac-um te koncept majmuna) i značenjske skupine unutar kojih su organizirani verbalni izrazi (osobine, dijelovi tijela, kretnje), u komparaciji autora iz hrvatskoga poraća i angloameričke *beat* kulture, pokazuju osobine univerzalnosti konceptualnih struktura, ali i bitne razlike uvjetovane specifičnim individualnim stilom i kulturnim kontekstom.

2. Kulturni bestijarij

Pojam *bestijarija* (lat. *bestiarium*) s vremenom je i u različitim povijesno-kulturnim kontekstima mijenjao svoje značenje. Hrvatski jezični portal pod pojmom *bestijarija* donosi nekoliko zasebnih natuknica: u doba staroga Rima, „bestijarijem" su se smatrale gladijatorske borbe sa zvijerima kao i *prostor za životinje u starorimskom cirkusu*. S druge strane, *bestijarij* u srednjem vijeku okuplja *tekstove legendi u prozi ili stihovima o pravim ili fantastičnim životinjama* čije, pretpostavljaju mnogi, literarne temelje prvenstveno treba tražiti u antičkom *Physiologosu* (usp. Kiš i Marjanić 2007:11), a koje odlikuje određena didaktičnost. Izuzev činjenice što su priče o životinjama prvenstveno funkcionirale kao štivo za moralni i religijski (pre)odgoj, posredstvom životinja i životinjskoga ponašanja ljudska zajednica zapravo nastoji upoznati, a zatim prepoznati sebe te svoju vlastitu narav.[1] *Kulturnom zoologijom* Visković se pita: „Što je životinja čovjeku" i „što je čovjek životinji"? Kako dokučiti kompleksnost *suodnosa svijeta kulture i svijeta životinja*? (2009: 9). Sasvim je jasno kako ljudi od najranijih vremena stupaju u kontakt sa životinjskom zajednicom. Zauzevši vrh hijerarhijske ljestvice bića zahvaljujući stupnju umne razvijenosti i baratanju oruđem, ljudska zajednica pred životinjsku postavlja antropocentrični imperativ:

> *Homofaber – taj odavno nominalni gospodar svijeta po volji Boga ili po nadmoći Razuma, ali odnedavno i zbiljski, tehnološki gospodar svijeta, kojemu je priroda vrijedna samo koliko služi njegovim neograničenim zahtjevima potrošnje* (Visković 2009: 23-24)

Čovjeku je životinja izvor sirovina, dok su nekoć bivale predmetom *mitsko-religijske svijesti* (usp. Visković 2009: 13-16). Iako u očitoj „prednosti", ljudska zajednica ipak nije u mogućnosti jasnog poimanja životinjske izvan vlastitih svjetonazora (neizbježnost postupka „antropomorfizacije") [2]. Uz *antropomorfizam,* na drugom se kraju istoga odnosa javlja pojava *zoomorfizma* kojim se podrazumijeva *pripisivanje životinjskih osobina ljudima*, a u kontekstu metaforizacije izraza, u hrvatskoj se lingvistici javlja termin *zoosem*– „naziv za životinju u njezinu metaforičkom značenju te za referiranje na čovjeka" (Barčot, 2017:69). Osvrćući se na temu antropomorfizma i zoomorfizma, Visković napominje, između ostalog, važnost

[1]"Životinja je, dakle, nositelj spoznaje mnoštva vrijednosti te je valja poput tumačenja i komentara Svetoga pisma interpretirati u književnom (figuralni opis), povijesnom (knjige koje govore o životinjama) i alegorijskom (vjerovanje u životinje i simboli koji ih rese) značenju" (Kiš i Marjanić 2007: 13).

[2]"„Antropomorfiziranje" podrazumijeva prirodnu ljudsku tendenciju kao rezultat čovjekove percepcije i koja postoji kako bi se čovjek lakše snašao u kompliciranom svijetu (Barčot 2017: 72-73).

fiziognomike kao posebne discipline čiji je osnovni postulat prosuđivanje ljudskih karakternih osobina, naravi i sklonosti na temelju osnovnih crta lica ili pak ostalih tjelesnih indikatora:

> *zoomorfno prikazivanje i tumačenje skrivenih psihičkih i moralnih osobina ljudi (inteligencija, glupost, zloba...) na način što će se u crtama i pokretima njihovih glava i tijela prepoznavati tipične osobine određenih životinja (...) Neki upoznaju karaktere ljudi polazeći od vrsta životinja kojima se pripisuje jedna forma i jedan temperament: misle da oni čije tijelo podsjeća na jednu životinjsku vrstu imaju isti temperament kao ta vrsta* (Visković1996:38)

Čest je slučaj u govoru, a i u percepciji svijeta uopće, kada se sve ono nepoželjno, nastrano i društveno neprihvatljivo tumači i imenuje životinjskim i zvjerskim, a čime se ujedno narušava „idealna čovjekova slika". Naime, životinje i „životinjsko" u ljudskoj kulturi kao ukupnosti materijalnih i duhovnih vrijednosti predstavlja sve ono na temelju čega se ljudsko može poimati „ljudskim":

> *Svaka je životinja tradicija i zajedno životinje zauzimaju velik udio u ljudskom nasljeđu. Ni jednoj životinji u potpunosti ne nedostaje humanost, a ipak ni jedna osoba nije u potpunosti ljudska.* (Sax 2001: xx)

Razmatranje kulturnih modela pokazat će odijeljenost ali prožetost osobina obiju vrsta.

3. Kognitivna lingvistika i kulturni modeli

Kognitivna lingvistika, kao funkcionalni[3] tip pristupa jeziku, u središte postavlja čovjeka. Razumijevanje i opisivanje jezika temelji na čovjekovom mišljenju, kao i na interakciji s drugima (upotreba jezika u svakodnevnim kontekstima) te općem djelovanju u kulturi i svijetu (Stanojević, 2013: 19–20). Tuđman-Vuković ističe (2009: 125–127) kako je prijenos značenja (kao osnovica jezičnih izraza) temeljna pretpostavka kognitivnoligvističkih istraživanja; značenje posjeduje središnju važnost u jeziku, a ono proizlazi iz konceptualizacije čovjekova tjelesnog iskustva u percipiranju svijeta koji ga okružuje. Sâm proces izgradnje jezičnog značenja zapravo je put od izvanjskoga svijeta i konceptualnih struktura do značenjskih struktura (Tuđman-Vuković 2009: 133).

Konceptualni pristup značenju jezičnog izraza počiva na enciklopedijskom znanju, tj. znanju o svijetu koje dolazi na nekoliko razina: *profil, baza, domena* i *okvir* (Kružić, Lovrić, Maksimović 2010: 16-17). Profiliranje, ističe Stanojević (2013: 73), podrazumijeva pojavu kada se unutar neke domene, kao šireg područja znanja koje se pri konceptualizaciji nekoga pojma aktivira u ljudskoj svijesti i koje varira od pojedinca do pojedinca (Kružić, Lovrić, Maksimović, 2010: 18), želi istaknuti pojedini dio navedene domene[4]. Navedeni se profilirani dio domene sada zove *konceptom*. Međutim, domena kao jedno šire područje znanja (širi interpretacijski kontekst) o određenom pojmu, te ovisno o interesnim sferama, kod svakog pojedinca dolazi u različitim ostvarajima, pa tako i u odabir naziva za sâm pojam *domene*; Lakoff odabire „idealizirani kognitivni model“, Langacker termin „baza“, Fillmore „okvir“, a pojedinci „kulturni model“ (Holland i Quinn, kasnije i Kövecses) (Stanojević, 2013: 73).

U poglavlju koje slijedi prvenstveno ću se usmjeriti na organizaciju znanja pojedine domene u odnosu na kulturu i kulturne specifičnosti, konkretno, na kulturni model „lanca bića“.

[3]Funkcionalni pristupi opisa jezika, uz sintaktičko ustrojstvo, uključuju semantičku (značenjsku) i pragmatičku (uporabnu) komponentu (usp. Kružić, Lovrić, Maksimović 2010: 10)

[4]Kružić, Lovrić i Maksimović ističu Langackerovu (1987) podjelu na dva osnovna tipa domena: *temeljne* i *apstraktne* domene. Odlika je temeljnih domena da su one univerzalne (cjelokupno ljudsko iskustvo) kao što su to *prostor, vrijeme, različite ljestvice* dok apstraktne domene služe za konceptualizaciju drugih pojmova (2010: 19)

3.1. Kulturni model „velikoga lanca bića“

Kulturni modeli, kao domene čija se znanja prvenstveno izgrađuju u ovisnosti o kulturi i kulturnim specifičnostima, predstavljaju „koherentne strukture iskustva koje su zajedničke nekoj grupi ljudi“(Kövecses, 2005, 93 *prema* Stanojević 2007:570). Pišući o fenomenu poetske metafore Lakoff i Turner u zasebnom poglavlju obrađuju teoriju „Velikoga lanca bića“ koja podrazumijeva osnovni kulturni model po kojem se (vrste) bića te njihova svojstva stupnjuju na vertikalnoj ljestvici kao „viša“ ili „niža“ bića sa svojim odgovarajućih svojstvima (Lakoff i Turner 1989: 166)[5]. Postoje dva osnovna tipa „Velikoga lanca“: osnovni i proširen. Dok se osnovni lanac usmjerava na odnos ljudskih bića i nižih oblika postojanja, prošireni je tip usmjeren na odnos ljudskih bića spram društva, Boga i svemira u duhu „zapadnjačke tradicije“ (Lakoff i Turner 1989: 167). U okviru osnovnog lanca, opći raspored elemenata na ljestvici izgledao bi ovako: pri samome dnu nalazili bi se neživi objekti čija je najznačajnija odlika fizičko svojstvo, stupanj iznad zauzimaju biljke s obzirom na posjedovanje biološke funkcije, iznad biljaka nalaze se životinje kojima upravlja instinktivno ponašanje, a na koncu, vrh ljestvice pripada ljudima koje, za razliku od ostalih, odlikuje razum. Drugim riječima, pojedino će biće zauzimati određeno mjesto na ljestvici ovisno o svojem reprezentativnom općem svojstvu; počevši od osnovnih, svaka će nadolazeća kategorija posjedovati, uz zadano „niže“ svojstvo, i neko novo svojstvo zahvaljujući kojem zauzima viši položaj na ljestvici (Lakoff i Turner 1989: 167). Razina kompleksnosti pojedinoga svojstva odrazit će se kroz ponašanje, odnosno „prirodu stvari“. Svaki oblik postojanja posjeduje bit na temelju koje pojedino biće funkcionira i na temelju koje se ponaša na način na koji se ponaša. Spoj „prirode stvari“ te „velikog lanca“ rezultira „kompleksnom zdravorazumskom teorijom o tome kako stvari u svijetu funkcioniraju“ (Lakoff i Turner 1989: 171). Hijerarhijski organizirane, počevši od najnižega stupnja, dno ljestvice zauzimaju prirodne fizičke stvari čija prirodna fizička svojstva vode k prirodnom fizičkom ponašanju. Stupanj iznad pripada „složenim objektima“ čija su sastavna svojstva razlog funkcionalnom ponašanju. Zatim dolaze biljke koje odlikuje biološko ponašanje na temelju bioloških svojstava. Instinktivna svojstva u životinja uzrok su instinktivnom ponašanju, a ljudi, koji objedinjuju sva prethodno navedena svojstva i ponašanja, zauzimaju vrh hijerarhijske ljestvice odlikovani svojstvima „višega reda“ pa analogno tomu i ponašanjem „višega reda“.

[5]McDonald Pavelka ističe kako „srednjovjekovni koncept“ velikoga lanca nije evolucijski (mogućnost pokreta i promjene) iz razloga što ga karakterizira statičnost, pa tako nije za očekivati da će „niže“ životinje postati nešto „više“ ili se pomaknuti na viši položaj ljestvice bića (2002: 37).

Promatrajući osnovne mehanizme poslovica kao oblika poetskog izraza, Lakoff i Turner ističu (1989:162) kako se metaforička strana poslovica treba promatrati kroz aspekte metafore GENERALNO JE SPECIFIČNO. Poslovice kao takve prizivaju opće slike i scenarije, a takav je slučaj i s frazemima. Osnovna je pretpostavka kako se na pitanja „višega reda“ nastoji odgovoriti u smislu opisa „nižega reda“; položaj čovjeka u svijetu promatra se kroz mrava u žrvnju, ljudsko „ocrnjivanje“ u vidu svojstava ugljena, ljudski karakter u vidu ponašanja u krava i konja i slično (Lakoff i Turner 1989: 161-162). Na temelju zajedničke opće strukture definiraju se nove konceptualne kategorije u kojima se ljudsko i neljudsko vide kao instance istoga.

4. Teorija konceptualne integracije u kontekstu kognitivne lingvistike

Metafora se promatra kao klasičan primjer „utjelovljenoga značenja“ (Panther i Thornburg 2017: 275), a samo se utjelovljenje definira kao „skup svih ograničenja i tendencija koji povezuje percepciju i konceptualizaciju (...), a očituje se na različitim razinama – od razine pojedinih neurona do kulturne razine“ (Stanojević 2013: 28). Unutar okvira kognitivne lingvistike proces konceptualizacije apstraktnih entiteta odvija se na temelju bližih, konkretnih entiteta. Povezivanje sličnih elemenata dviju različitih domena (u literaturi za ovakav odnos često dolazi formulacija *x* je *y*) odvija se od izvorne k ciljnoj domeni; izvornu će domenu obuhvaćati ono poznato na temelju čega će se opojmljivati ono manje poznato, odnosno apstraktno. S vremenom su se pojedini metaforični izrazi toliko ustalili da govornici više i nisu svjesni metaforičnosti izraza – tada je riječ o konvencionalnom tipu metafore. Analizirajući problematiku konceptualne metafore u kontekstu kognitivne lingvistike, Stanojević (2009:362) napominje dva osnovna pristupa analizi metafore – putem teorije konceptualne metafore ili kroz teoriju konceptualne integracije. Prva se teorija ponajviše bavi *korelacijskim* tipovima *metafora* gdje se preslikavanje odvija jednosmjerno - od izvorne k ciljnoj domeni (dok s druge strane, kod metafora sličnosti postoji mogućnost dvosmjernosti), te se takvim pristupom naglašava *konvencionaliziranost metafora* u poimanju svijeta. Takav je pristup, napominje Stanojević, okarakteriziran statičnošću. Međutim, Fauconnierova i Turnerova teorija konceptualne integracije metaforama pristupa na širem planu; kako teorija konceptualne metafore počiva na jednosmjernosti i konvencionaliziranosti, ona ne nudi mogućnost nastanka novih kategorija. Osnovne postavke teorije konceptualne integracije omogućuju uvid u *objašnjenje analogije*(Fauconnier i Turner 1998 *prema* Stanojević 2009: 363) te *nastanak novih kategorija* analizirajući konstruiranje značenja metafore u stvarnome vremenu, u procesu dvosmjernog povezivanja domena (Stanojević 2009: 362-363). Osnovna razlika između navedenih teorija leži u tome što se teorija konceptualne integracije ne odnosi isključivo na metaforu, već usmjerava interes na, kako je već i rečeno, *obradu jezičnog materijala u stvarnome vremenu*, baveći se zasebnim slučajevima čije objašnjenje novoga značenja proizlazi upravo iz procesa integracije, a ne isključivo preslikavanja pojedinačnih domena, kao što je slučaj kod teorije konceptualne metafore (Stanojević 2009: 364).

Fauconnier i Turner razmatraju mrežni model, odnosno *proces povezivanja dvaju ulaznih mentalnih prostora* u nekoliko koraka, a koji rezultira nastankom novoga, složenog prostora

(Stanojević 2009:363). Navedeni se elementi, tj. prostori unutar procesa konceptualne integracije prvenstveno definiraju kao *mentalni prostori*. „U svrhu općeg razumijevanja i djelovanja“, mentalnim se prostorima smatraju „mali konceptualni paketi strukturirani na način na koji razmišljamo i komuniciramo“ (Fauconnier i Turner 1998: 139). Oblikovanje mentalnih prostora u ovisnosti je o pozadinskim *okvirima koji obuhvaćaju i aktiviraju najrazličitija, kako opća tako i pojedinačna, znanja i iskustva koja podupiru i upotpunjavaju strukturu koju tvore sami elementi mentalnih prostora* (Fauconnier i Turner 2002: 102). Okviri su*„slike“ stereotipnih situacija* (Minski 1975 *prema* Žic-Fuchs 1991: 45).

Dva ulazna, jedan generički te jedan novi, složeni prostor predstavljaju elemente osnovnog „obrasca“ konceptualne integracije (Fauconnier i Turner 1998: 142); međutim, važno je naglasiti kako proces integracije ne počiva isključivo na dvama ulaznim prostorima već se u pojedinim izrazima može javiti i veći broj ulaznih prostora (usp. Fauconnier i Turner 2002: 47).

Svaki od ulaznih prostora, imajući na umu presudni utjecaj pozadinskoga znanja i iskustva, donosi jednu „priču“ ili „scenarij“ kao znanje koje se veže uz ono što se priziva u pojedinom ulaznom prostoru. Kada dolazi do izoliranja zajedničkih elemenata dvaju ulaznih prostora, to se „preslikavanje“ odvija na temelju veza između samih okvira te uloga u okvirima, kao što je, primjerice, slučaj sa primjerom metaforičnog izraza *Ovaj je kirurg mesar*[6]. S jedne strane imamo scenarij u kojem se nalazi mesar, dakle, u ulozi onoga koji siječe, usitnjava i priprema meso adekvatno za prodaju, a koji se pri tom služi adekvatnim oruđem i odgovarajućom odjećom za taj posao. S druge se strane nalazi prostor koji ispunjava *kirurg* odnosno sve ono što se veže uz njega: osoba koja zauzima ulogu onoga čiji je posao obavljati odgovarajuće kirurške zahvate (a koji podrazumijevaju rad s nožem, kao i rezanje mesa, ali u ovom slučaju ljudskog). „Preslikavanje“ se odvija od mesara na kirurga. Osim veze na planu uloga u okvirima, elementi se mogu povezivati i u pogledu „identiteta, transformacije ili predstavljanja“, kao i „analoškog i metaforičkog povezivanja“ (Fauconnier i Turner 2002: 47). Ti će se elementi zatim sjediniti u novo konstruiranom mentalnom prostoru - generičkom prostoru. U generičkom se prostoru, na temelju međusobnih preslikavanja, pretpostavlja jedan opći „obrazac“[7] od kojega se nadalje izgrađuje put ka konačnom složenom prostoru koji Belaj i Tanacković Faletar definiraju kao:

---

[6] O ovom su primjeru pisali Stevanović (2009) kao i Mendoza i Peña Cervel (2002)

[7]"Generički bi prostor (u netom navedenom primjeru Ovaj kirurg je mesar) u našem primjeru svakako sadržavao opću ulogu vršitelja radnje, ulogu trpitelja radnje, te bi sadržavao i opći okvir događaja (vršitelj vrši neku radnju na trpitelju s ciljem i sredstvom rada), zatim oštri instrument i radni prostor" (Stanojević 2009: 364).

> *Središnji prostor u kojem se, zapravo, ogleda bit cijele teorije. U njemuje sadržana značenjska i konceptualna interpretacija iskaza kao čvrsta cjelina s vlastitom logikom, sastavljena od dijela elemenata iz svakog ulaznog prostora te nekih mogućih novih elemenata koji ne pripadaju ni jednom od ulaznih prostora. Struktura je projekcijskoga prostora dinamična, što znači da je on otvoren prema različitim nesvjesnim proširivanjima temeljne konceptualne strukture, ovisno o iskustvu i općem znanju pojedinca.* (2006: 153)

Međutim, tu proces ne staje jer se finalni složeni prostor mora podvrgnuti još ponekim procesima, konkretnije, trima procesima: *sastavljanju (kompoziciji), kompletiranju* te *elaboraciji*. Postupak *sastavljanja*, tj. „sređivanja" unutar složenoga prostora podrazumijeva prisutnost pojedinih elemenata ulaznih prostora, ali isto tako pretpostavlja i ono što ulazni prostori ne posjeduju, odnosno sasvim nove elemente kao i veze među njima. Postupak se nastavlja na *kompletiranje* gdje se, više ili manje nesvjesno, izgled složenoga prostora upotpunjuje pozadinskim znanjima (Fauconnier i Turner 1998: 144). Naposljetku, „pokretanjem složenoga prostora" nastupa *elaboracija* (Fauconnier i Turner 2002: 44).

Verbalne i vizualne primjere preplitanja obilježja životinje i čovjeka iz Jeličićeva i Burroughsova romana predstavit ću upravo kao primjere konceptualnoga pretapanja i to posebno s obzirom na specifične kontekste nastanka i recepcije djelâ.

5. Korpus

5.1. Živko Jeličić, Šašava luna

Splitski romanopisac i književni kritičar Živko Jeličić poznat je, između ostalog, po svojim romanima kao što su *Kap stida* (1957)*, Mlaka koža* (1960)*, Staklenko* (1964) te *Splitski triptih* sačinjen od romana *Ljetnih večeri* (1966)*, Šašave lune* (1973) i *Balade o kostima* (1988). Jeličićevo bi se stvaralaštvo ponajviše moglo svrstati u literaran tip oblikovanja koje uvodi Bahtin pod terminom „groteskni realizam" (usp. Bahtin 1965), a koji se reprezentativno ocrtava upravo u romanima *Mlaka koža* te u *Šašavoj luni* (1980: 23), premda postoje i drugačije klasificikacije Jeličićevih romana koje obilježuje neproničnost i hermetičnost.[8]

Kod Jeličića se, kako ističe Gradiška (1983), mediteranizam ostvaruje u *bogobojaznoj plašljivosti i anksioznoj neprilagođenosti, koja im* (likovima) *nikada ne dozvoljava da stanu na noge i suoče se sa svijetom koji ih okružuje* (1983: 39). Romane izgrađuju i predvode frustrirane i tragične ličnosti koje nisu u stanju uklopiti se u društvenu cjelinu ili, kako ih Gradiška još slikovito prezentira, kao *ličnosti koje gmižu i nastoje izbjeći sučeljavanje s neumitnom stvarnosti* (1983: 39). Jeličić se sam osvrće na postupak kreiranja („oslobođenih") lica, odnosno na srž karaktera – *psihu u akciji* koja djeluje na fizionomiju karaktera:

> (...) *Roman se ne svodi na dokazni postupak. Lice je kreativno živo sve dok vas može iznenaditi svojim postupkom. Taj rast, to kretanje lica u nepoznato, neispitano, traži veći prostor, veći dijapazon trajanja. (...) Kad stvaram prostor i zrak svojim licima, ne da mi se da ga omeđim, pratim u stopu lice i bilježim njegove reakcije, puštam ga da ono samo omeđi sebe i svoje vrijeme. (...) Psiha, koja podjarmljuje prostor i vrijeme, gradi svoj svijet; (...) Aktivitet psihe je jedini izvor fabuliranja u mojim prozama (...) Koliko lica, toliko izvora iz kojih ključa fabula."* (1995: 141-142)

Uz grotesknost izdvaja se i *komički aspekt* (kao primjere Pavletić među ostalim ističe ironiju u svrhu lakšeg podnošenja grozničavih prizora u *Šašavoj luni*[9]). Druga ključna sastavnica Jeličićevih proza je ona *oniričke* koja je, ističe Pavletić, utkana u sav Jeličićev prozni opus kako bi očudila vjerodostojnost događaja ili dala uvid u prikrivene pobude, a koja je ujedno svjedočanstvo pripadnosti grotesknome realizmu (1980: 35-38).

---

[8]O osobitostima Jeličićeva stvaralaštava pisala sam u Dujić (2018), ovdje se iz toga rada prenose pojedine značajke relevantne za odnose metaforičnoga preslikavanja osobina likova.

[9]Gradiška u romanu *Šašava luna* ističe dvije osnovne razine; razinu realističkoga djela prepunog detalja koje, iako na prvi pogled tako ne izgleda, posjeduje čvrstu arhitekturu te onu „mnogoznačnog modernog štiva" gdje se životno realne situacije prožimaju „irealnošću, apsurdom i košmarnim stanjima". Druga je pak razina ona koja, podsjećajući na mnoga druga djela kao na dijelove iz Danteova *Pakla* ili pak poglavlja Joyceova*Uliksa,* ukazuje na apsurdnost svijeta (nemogućnost djelovanja te beznađe kao u Kafke) (usp. Gradiška 1983: 41)

Pišući o talijanskim okupacijama Splita (1941. – 1943.), Jeličićeva *Šašava luna* kao ratni roman te kao drugi dio *Splitskoga triptiha* odskače od širega kruga romana ratne tematike dvjema bitnim značajkama: radnja romana odvija se gotovo u potpunosti izvan ratnih linija, dok se druga značajka ostvaruje u specifičnosti „tkanja atmosfere“ opisanog (Gradiška 1983: 39-40). Čitatelju se posredstvom figure intelektualca, splitskoga odvjetnika Tonija Kolumbića prikazuje *nemoć prosječnog građanskog duha* (Pavletić 1980: 34) ili riječima Igora Mandića, *pad ličnosti* čija osnovna preokupacija postaje „kako preživjeti“ dok su sve vrijednosti tradicionalnog sustava do temelja porušene (Mandić 1977: 229). Kolumbić, kao figura intelektualca pravobranitelja, zatečen ratom postupno gubi i zakapa svoj moralni, kao i profesionalni integritet izvlačeći se i provlačeći na raznolike načine, a „konačan pad“ posebice je zamjetan u poglavljima *Proces* i *Epilog procesa* u kojima je Kolumbić, iako primoran od strane „viših sila“, izabran u ulozi branitelja u procesu u kojemu su optuženici već unaprijed osuđeni na tragično skončanje gdje on, zapravo, formalno ne posjeduje ikakav autoritet. Pavletić oslikava lik Tonija koji, kako bi ipak živ stigao kući, *ponizuje se, glumata, pravi od sebe budalu, zatvara oči pred strahotom zločina u kojem, na svoj pasivan način, i osobno djeluje* (1980: 35). Upravo su to životni trenuci u kojima Jeličić posve „ogoljuje“ ljude kako bi zapravo pokazao kakav je čovjek; savladan stravom on je lišen riječi, a kao izvorni ljudski govor preostaju jedino uzdasi i pantomima (Pavletić 1995: 159, 163). U pratnji Tonija je i njegov sin Ćićo, mladić koji je isključivo na očevu inicijativu svjedok turbulentnih zbivanja koja stižu starijeg Kolumbića, a koji se tek u završnim poglavljima, kao odrastao te regrutiran u partizanske redove, dublje i kompleksnije psihološki ocrtava. Međutim, za radnju je romana odgovaran Ćićo jer je upravo on svjedok, komentator i pripovjedač zbivanja. No, izgleda kako je Ćićina uloga u filmskoj ekranizaciji (više o tome u nadolazećim odjeljcima poglavlja) zapostavljena već je fokus objektiva usmjeren na Tonija Kolumbića učinivši ga tako „glavnim protagonistom“. Teška „prohodnost“ *Šašave lune* (a svakako i ostatka Jeličićeva opusa) nuspojava je mnoštva detalja i pokreta, a čitatelja se, izuzev navedenog, zapravo upućuje na pitanja kompleksnosti ljudskih odnosa (Pavletić 1995: 163). Na tragu istaknutog, čitatelj ipak naslućuje kako priroda odnosa među likovima ne počiva na ravnopravnom tretiranju i shvaćanju drugoga isključivo kao čovjeka, već upravo suprotno – ponašanje, donošenje životnih odluka i, u globalu, življenja onih „manje vrijednih“ nasuprot „uzdignutih“ obznanjuje se kao životinjsko, a koje je univerzalno utemeljeno u metafori ČOVJEK JE ŽIVOTINJA. Spomenuta se metafora u proučavanu djelu ponajbolje očituje kroz specifična preslikavanja s psa na čovjeka.

Svega par godina nakon objavljivanja romana splitski redatelj i filmski kritičar Branko Ivanda „reanimirao“ je pojedine elemente *Šašave lune* (ovdje se, dakako, misli na poglavlja *Proces* te *Epilog procesa*) adaptiravši ih u scenarij za film *Prijeki sud*.

5.2. Branko Ivanda i Prijeki sud

Pišući filmske kritike kao pobornik skupine zaljubljenika u film poznatije kao *hičkokovci*[10], Branko Ivanda na hrvatsku filmsku scenu stupa šezdesetih godina, u vrijeme općeg nezadovoljstva spram načela *producentske* kinematografije, odnosno anticipacije „novopečene“ *autorske* kinematografije. Naime, *autorska* je kinematografija *prvi oblik ustrojstva socijalističke kinematografije u Hrvatskoj i Jugoslaviji koji nije smišljen u kabinetima državnih organa niti je propisan dekretom* (Škrabalo 1984: 257). Opće nezadovoljstvo proizašlo iz „kreativne sterilnosti“ i stagnacije ponukalo je pojedince bliske filmu da se svojim radom i djelovanjem bore za prava „autora“, tj. za one koji su, po njima, najzaslužniji za sam proces stvaranja i snimanja filmova[11]. U kontekstu modernih kinematografskih strujanja, potreba za *autorskom* kinematografijom potaknuta je radom i djelovanjem francuskih *novovalovaca*. Kao pripadnik kritičarske skupine *hičkokovaca*,



Slika 1: prizor iz filma,www.youtube.com



Slika 2: prizor iz filma,www.youtube.com

Branko Ivanda, uz Antu Peterlića, nakon prvotnog stažiranja drugim redateljima (Galić, Vrdoljak, Papić, Babaja) započinje vlastitu redateljsku karijeru *modernistički intoniranim*

[10]Diveći se Hitchcocku i drugim majstorima američkog klasičnog filma (Ford, Wells i drugi) te zagovarajući uvažavanje žanrovski formi i analitičnost stilskih značajka filma, *hičkokovcima* su se nazivali ljubitelji filmova koji su se u razdoblju od šezdesetih do kraja osamdesetih okupljali oko legendarnog stola kavane „Corso“ (središnje ličnosti Vladimira Vukovića) raspravljajući o filmu, glumcima, filmotvorcima (usp. Škrabalo 2008: 121 i Škrabalo 1998: 342)

[11]Filmsko je stvaralaštvo podvrgnuto autoritetu producenata koji su posjedovali moć odabiranja scenarija i i njihovih realizatora (usp. Škrabalo 1998: 342)

prvijencem[12], filmom *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (1968.) u kojem na ekran dovodi mlade, pasivne junake kao rezignirajuće ličnosti bez iluzije (Škrabalo 2008: 125). Diplomiravši režiju na Akademiji za kazalište, film i televiziju (danas je to Akademija dramske umjetnosti) u Zagrebu, nakon prvijenca više radi na snimanju TV drama (*Smrt maturanta Wagnera,* 1976., *Bombaški proces,* 1978., *Špijunska veza,* 1980., *U logoru,* 1984.) te TV filmova (*Nocturno*, 1974. kao prilagodba priče Ksavera Šandora Đalskog). Krajem šezdesetih polet *autorske* kinematografije polagano jenjava, a nadolazeće sedamdesete godine najavljuju oštre promjene na političkom, pa onda i kulturnom planu, i to u vidu *kolektivne autocenzure* (Škrabalo 2008: 119). Stoga ne čudi kako o Ivandinoj adaptaciji (1978) Jeličićeve *Šašave lune* nema puno spomena, a o razlozima u jednom intervju progovara i sam Ivanda:

> *Zašto je vaš film Prijeki sud imao tako neobičnu sudbinu?*
> *IVANDA: Znate, poslije pulske premijere kritičar Cahiersducinema napisao je da jedino vrijedi moj Prijeki sud. Scenarij sam radio po jednom poglavlju romana splitskog pisca Živka Jeličića Šašava luna, koji je pisao o svom ocu, sucu prijekoga suda za vrijeme talijanske okupacije. Bilo je to potpuno poniženje mediteranskog intelektualca pred silama mraka.*
> *Skupio sam ekipu vrhunskih glumaca Ivicu Vidovića i Peru Kvrgića, Krunu Valentića, Kikija Kapora, Vlatka Dulića, Žarka Potočnjaka te u muškoj ulozi Sanju Vejnović, a pokojna Tanja Knezić dobila je Zlatnu arenu. Međutim, ono što nisam znao jest da je Jeličić bio u velikoj svađi sa Stipom Šuvarom, koji je imao svoju brigadu za „čišćenje", koju je vodio Goran Babić. A kad su došla slobodnija vremena, film je zaboravljen.*(Homovec 2016)

Ivanda piše scenarij[13] za *Prijeki sud* po uzoru na literarni predložak Jeličićeve *Šašave lune* gdje se od ukupno 9 poglavlja za potrebe filma oslanja na tematsku preokupaciju 6. i 7. poglavlja, odnosno na *Proces* te *Epilog procesa*. U navedenim se poglavljima (a vjerno i u filmu) opisuje dolazak, uloga i sudbina službenoga branitelja Tonija Kolumbića te njegova sina Ćiće u procesu u kojem se sudi većem broju neimenovanih pojedinaca za krivično djelo nošenja oružja. Kolumbićev je posao utvrditi (zapravo „potvrditi" krivnju koju će zapečatiti u službenom pisanom dokumentu) krivičnost njihova djela, ali bez mogućnosti prethodnog ispitivanja vjerodostojnosti njihova čina. Referirajući se na mjesto odvijanja presude, odnosno na *mračnu kuću zlodjela*, Vlatko Pavletić ističe kako opisi krvnika koji za zalogaj mesa vješa, muči i preslaguje ljudska tjelesa u *Procesu* i *Epilogu procesa* podsjećaju na obnovu arhetipnih

[12]Prema podatcima u *Baza HR kinematografije* (18. 2. 2019.)
[13]Pišući o postupku adaptacije književnoga predloška u filmski scenarij, Uvanović donosi Belanovu definiciju pojma adaptacije koja dolazi u 4 značenja: *(1) postupak preoblikovanja književnog djela u filmsko, (2) postupak preoblikovanja književnog djela u scenarij, (3) sam scenarij koji je nastao preoblikovanjem književnog djela, (4) samo filmsko djelo nastalo adaptiranjem (EKRANIZACIJA)* (Uvanović 2008: 25).

slika zemaljskog pakla (1980: 35). U jednom trenutku u tom poslu sudjeluje i Kolumbić (film 36.28 – krvnik Mijo i Kolumbić prenose tijelo te ga lancima vješaju naopačke. Posao obavljaju kao da se ovdje uopće ne radi o ljudima već o nekakvom bezazlenom komadu mesa), intelektualac čija se moralna i profesionalna vertikala sporo, ali sigurno, zatomljuje, do trenutka konačne presude zarobljenicima u *fantomskom procesu* (Gradiška 1983: 41), koja zapravo simbolizira Kolumbićev konačan pad „ličnosti", odnosno potpadanje pod apsolutnu volju autoriteta.U vidu organizacije likova, uloga i lik Ćiće[14] nema istu funkciju u filmu kao što je ima u romanu; dok čitav roman počiva na Ćićinoj naratorskoj ulozi kroz čiju se svijest opisuju, a zatim i prosuđuju događaji i Tonijevi pothvati, u filmu se Ćićin lik postavlja u drugi plan gdje je fokus objektiva usmjeren na Ivicu Vidovića u ulozi Tonija Kolumbića, čime se je, u neku ruku, „olakšala" težina Ćićine kompleksne niti strujanja svijesti, a osiromašila „dubina" prizora.

5.3. William Burroughs, Goli ručak

Definicija *umjetnosti* Burroughsovim riječima glasila bi ovako: „funkcija je umjetnosti, u stvari, bilo kakve kreativne misli, učiniti ljude svjesnima o onome što znaju i što ne znaju" (Burroughs i Skerl, 1982: 12). Anticipirajući alternativni stil pripovijedanja ostvaren u raspršenosti riječi, slika i prizora (a koji Burroughs definira kao *nasumičnu montažu*, usp. Douglas 2000: 66), William Burroughs se samim činom pisanja opire društvenoj i tradicionalnoj narativnoj normi, ujedno preispitujući čitateljev horizont očekivanja. Sprijateljivši se s dvama piscima, Jackom Kerouacom te Allenom Ginsbergom, Burroughs je u književnosti, a i u kulturi općenito, anticipirao i obilježio pokret „*beat* generacije". Vođena ključnim potkama „*beat* pokreta", Burroughsova proza oslobađa čitatelja od propisanih političkih, društvenih i estetskih obrazaca koji se ostvaruju u "normalnom" vizualnom i verbalnom pričanju priče jer upravo spomenuti verbalni i vizualni narativi, smatra Burroughs, ne uspijevaju opisati procese percepcije već redefiniraju način na koji ljude „vide" (Baldwin, 2000: 65). „Nestabilnosti" strukture pridonosi i činjenica kako zbog fragmentarne naravi ovih proza u analizi nije moguće precizno geografsko i mjesno određenje, odnosno onemogućeno je referiranje na odgovarajući (povijesni ili kulturni) kontekst (Bolton, 2010: 54-55). Osim već spomenuta prvijenca *Narkića* (1953.) potrebno je izdvojiti i ostale prozne ostvaraje kao što su *Goli ručak* (1959.), o kojemu će više riječi biti u nadolazećim odjeljcima, *Nježni stroj* (1961) i dr.

[14]Zanimljiva je i činjenica kako (mušku) ulogu Ćiće utjelovljuje glumica Sanja Vejnović

Burroughsov stil pisanja onemogućuje sukcesivno iznošenje radnje i likova (Stjepanović ističe „lik“ kao *apstraktnu jedinku*, usp. Stjepanović 2013) u *Golom ručku*, što iznova poziva čitatelja da aktivno sudjeluje u njegovu (umjetničkom) eksperimentu. Ovim eksperimentom Burroughs (vođen principom „pisana riječ je slika“) spaja dva medija – verbalni i vizualni gdje jedinstvenim stilom pisanja zapravo želi u očima promatrača proizvesti pokretne slike (Baldwin, 2000: 67). Međutim, u djelu je ipak moguće natuknuti dominantne lajtmotive ovisnosti o narkoticima (narkomanija), svekolike seksualnosti te nacionalne urote gdje se u sklopu fiktivnoga toposa „Interzone“ javljaju raznorazne kategorije (prikrivenih) agenata, odnosno zastupnika zasebnih „programa“:

> *(...) agent kao i ja, ali za koga ili za što radi nikada nitko nije bio u stanju otkriti...Govorka se da predstavlja trust divovskih kukaca iz druge galaksije...Ja vjerujem da je on na strani Činjeničara* (Burroughs, 2000: 149)

Pojedinci koji su se uhvatili u koštac s proučavanjem Burroughsova stvaralaštva često ističu poveznicu s Kafkinim stvaranjem, kao i utjecaj „kafkijanskog“ svijeta apsurda prepunog mračnih elemenata, posebice u *Golom ručku*. Slike i prizori u Kafkinim i Burroughsovim radovima, ističe Meyer, izgledaju kao snoviđenja koja bez poteškoća zamagljuju granicu svjesnog i nesvjesnog. Međutim, sadomazohistički elementi u Kafke, u neku ruku, dolaze ublaženi dok se u Burroughsovom stvaralaštvu horor ljudskog raspadanja i nastranosti (kao "posljednje poslastice", kako je naziva Stjepanović 2013) ostvaruje u svoj svojoj sirovosti (Meyer 1990: 212). Štoviše, Burroughs intencionalno ponire u stravu i užas prizora, čime ujedno ugrožava čitateljevu zonu komfora te ga besramno poziva na „aktivno“ sudjelovanje. Stanje „dezintegracije“ ponajbolje se očituje kroz slike preobražaja (metamorfoze) čovjeka u kukca. Referirajući se na rad Deleuzea i Guattaria, Paić (2018) napominje kako, u Kafkinom slučaju, preobrazba ne posjeduje simboličko značenje:

> *(...) U postajanju - životinjom nema ništa metaforično. Nikakav simbolizam, nikakva alegorija. Još manje je to rezultat neke pogreške ili nedostatka, učinak krivnje. (...) To je skup stanja, jasno odijeljenih jednih od drugih, nakalamljenih na čovjeka ukoliko on traži neki izlaz. To je stvaralačka putanja bijega koja ni o čemu drugome ne govori nego o sebi samoj.* (Deleuze i Guattari 2013: 627-628 *prema* Paić 2018: 153)

te nastavlja:

> *Deleuze tvrdi da kao što filozofi misle u pojmovima, tako filmski redatelji misle u filmskim slikama. Ako je tome tako, onda se u distopijskome filmu Cronenberga na osnovu Burroughsova romana slika životinje koja govori – kukac – ne odnosi na tajnu slike, nego na moć onoga što nadilazi vizualnost pojave. Kao i u Kafke, ni ovdje se nećemo usrećiti s traganjem za „višim“ značenjima ili „smislom“ izvan samog događaja slike kao jezika konstrukcije realnoga.* (Paić 2018: 157)

5.4. David Cronenberg i Goli ručak



Slika 3: prizor iz filma, www.youtube.com



Slika 4: Prizor iz filma, www.youtube.com



Slika 5: Prizor iz filma, www.youtube.com

Filmski se kritičari većinom slažu oko toga kako je, misleći prvenstveno na „fantazmagorijske vizije“ te odliku sekundarnosti radnje (Jaehne i Cronenberg 1992: 2) kao jedne od najreprezentativnijih obilježja umjetničkoga stvaranja, upravo kanadski redatelj, producent, scenarist i glumac David Cronenberg bio idealan izbor za postupak ekranizacije Burroughsova *Gologa ručka.*[15] Već se u njegovim prvim filmskim ostvarenjima (dugometražni filmovi *Stereo* 1966 i *Zločini budućnosti* 1970) uviđa „sklonost prema hororu, znanstvenoj fantastici, seksualnim nastranostima i morbidnim izrazima psihičkih poremećaja“. Nedugo zatim Cronenberg postaje jedan od najzvučnijih imena kanadske režije, a uz *Goli ručak* (1991) iz filmskoga opusa valja izdvojiti, prema Gilić (2003), *Muhu* (1986), *Uklete blizance* (1988), *M. Butterfly* (1993), *Zonu smrti* (1983), *Videodrom* (1983), *Sudar* (1996). U jednom od brojnih intervjua na temu suradnje s Williamom Burroughsom i konkretno na pitanje Burroughsova utjecaja u procesu snimanja filma Cronenberg odgovara kako njegov filmski uradak[16] nastaje kao „produkt sna“; naime, Burroughs nije imao gotovo ništa sa samim procesom, već film prvenstveno nastaje kao Cronenbergovo viđenje Burroughsa i njegove knjige:

> *U „Golom ručku“ Cronenberg koristi Burroughsov život i umjetnost kao povod za istraživanje pisca kao ovisnika. Film je noćna mora smještena u Interzonu (...) gdje pisaće mašine govore kada se ne pretvaraju u gigantske insekte i život je, kao i pisanje, dosadan i odbojan* (Jaehneand Cronenberg 1992: 2)

Spoj faktičnog (Burroughsova biografija) i fiktivnog (*Goli ručak*) prvenstveno počiva na liku Burroughsove, odnosno Billove supruge Joan koju tijekom „WilliamTell rutine“ nehotično ubija hicem u glavu i zbog koje zapravo i započinje ozbiljnu književnu karijeru – a upravo je čin pisanja srž i elementarna okupacija filma (usp. Smith i Cronnenberg 1997).

[15]Uvanović napominje kako je u ovom slučaju riječ o postupku „filmske ekranizacije“ gdje ističe upravo Cronenbergov *Goli ručak* kao tipičan primjer „nove, samostalne kreacije filmskog redatelja kojem je književni predložak bio tek poticajem za vlastitu maštu“ (Uvanović 2008: 25).

[16]Kao priča o čovjeku koji se mora ispisati (pisanjem izvući iz noćne more) (Jaehne and Cronenberg 1992: 5).

Eksperimentiranje s drogama, pijančevanje, kukci-mašine, hibridna stvorenja (tzv. „Mugwamp"), tajna društva i agenti te homoseksualnost kao „dio krinke" samo su dio „košmarne slike" života u Interzoni; ovdje vlada trajno poigravanje granicama svijesti odnosno onoga što se vidi i „realno događa" nasuprot Billovih fantazama[17] („Sve se ovo odvija telepatski", 45.24, ističe se u razgovoru Toma i Billa u kojem Tom otvara usta koja nisu sinkronična onome što se govori - sve se oko njih (ne)odvija telepatski, pa tako i ovaj hipotetski razgovor). U idućem će se paragrafu u sklopu analize primjera podrobnije problematizirati pitanje „materijalizacije uma", tj. svega onoga što Bill priželjkuje i koje se na koncu uz pomoć „stroja" i ostvaruje, uz kraći osvrt na ženski lik (Joan) u kontekstu tumačenja i upotpunjavanja Billova lika.

Specifikum Cronenbergovoga kinematografskog opusa, kako napominje Seck Langill (2014), počiva u njegovu odnosu prema predmetima koji se, kao integralna čestica njegova stvaranja, „često pojavljuju rano u filmu kao šifre koje naznačuju točke radnje te time olakšavaju potrebu za dopunskom naracijom". Na tragu toga, očito je kako seu *Golom ručku* fokus usmjerava na motiv pisaćega stroja, ali onoga pisaćega stroja koji se transformira u kukca uz objašnjenje kako:

> *Imati mehaničke sprave (uređaje) preobražene u bube* (koje su pobjegle iz svjesnoga uma) *način je pokazivanja u kolikoj su mjeri* (ideje) *podređene organskom toku imaginacije* (Jaehne i Cronenberg 1992: 5).

Ili, u drugom slučaju - u glavu hibridnoga bića. Cronenberg je na sebi svojstven način uspio (u određenoj mjeri) vizualno ocrtati i predstaviti „bezgraničnost svijeta prikazanog tekstom" (Stjepanović 2013).

[17]Paić ističe: „film samo spaja život u formi događanja sklopa životinja-čovjek-stroj. Čini to tako što dokida bilo kakvu svezu sjećanja i pamćenja između realnosti i svijesti. Naime, sjećanje pripada području nesvjesnoga, a pamćenje dispozitivu znanja/moći. Upravo se filmom oba momenta svijesti stapaju u ono treće" (Paić 2018: 160).

6. Primjeri

6.1. Čovjek-pas

Kako je i rečeno, u *Šašavoj* se *luni* u najvećoj mjeri ističu primjeri konceptualne integracije čovjeka i psa. Ulazni prostor koji ima psa kao središnju okosnicu u metaforičnom izrazu *čovjek je pas* pretpostavlja ono ljudsko iskustvo[18] koje se veže i aktivira oko psa, na primjer: hod na četiri noge, lavež, poslušnost čovjeku, „čovjekov najbolji prijatelj", čuvar kućanstva i dvorišta, lov, kavezi i slično. Pas se tretira kao „domaća životinja" koja je podvrgnuta takozvanom „procesu domestifikacije" (Barčot 2017: 77), pa stoga Nikola Visković „psa" definira kao *krajnje očovječenu, kultiviranu ili odprirođenu životinju, budući da je čovjek sve njegove prirodne sposobnosti podesio i razvio radi svojih potreba, mijenjajući i tijelo i ponašanja pasjih predaka* (1996: 202). Uz to, napominje Visković, zanimljivo je to kako brojni jezici, pa tako i hrvatski jezik, uz pojam psa (dakako, i u funkciji zoomorfizma) vezuju brojna negativna, pejorativna značenja[19] (Visković 1996: 38-39), a pas je, složit će se mnogi, čovjeku od svih „najbliža" životinja. Pas se u kulturama svijeta ne tretira podjednako, što vrijedi i za simboliku koja mu se pripisuje pa Chevalier i Gheerbrant svjedoče kako pas (kao simbol) dolazi u antagonističkim aspektima. Osim vjernosti, strpljivosti i poslušnosti prema gospodaru, psu se često pripisuje funkcija mitskoga pretka – „psihopompa", čovjekova vodiča u svijet mrtvih. Stoga nije začudno što gotovo sve poznate mitologije psa povezuju *sa smrću, paklom, podzemnim svijetom* (Chevalier i Gheerbrant 2007: 512). U psu se može utjeloviti i „junak prosvjetitelj", osvajač vatre, a kao mitskoga pretka moguće ga je razabrati u mjesečevim mrljama, što otvara njegovu vezu s lunarnim božanstvima. S druge strane, pas (primjerice za Islam) može predstavljati i sliku onoga što je najniže u stvaranju, biće koje je prokleo sâm Bog (Burjati) (Chevalier i Gheerbrant 2007: 516). Simbolički dvoznačan, pas je *plemenit i zaštićen kad vjerno služi gospodara,* a *prljav i podao i progonjen kad napusti njegovu disciplinu* (Visković 1996:144).

S druge strane ulazni prostor *čovjek* priziva *prizore* kao, na primjer, pojedinca koji drži dominaciju (vrh hijerarhijske ljestvice) nad ostalim živim bićima i prirodom (onoliko koliko mu je dopušteno), osovljen je na dvije noge, vođen prvenstveno razumom, a ne nagonom.

---

[18]Fillmore (1975a:124) ističe termin „prizora" kao tzv. „standardnog scenarija" što podrazumijeva sisteme koncepata koji onda strukturiraju vidove ljudskoga iskustva (prema Žic Fuchs, 1991:44) .

[19]Visković navodi kako u njemačkom pas dolazi s pridjevom „hündlich", u prijevodu *prljavo, servilno, besramno*, a u kontektstu ove životinje kao *ropski podložnim karakterom psa i njegovom prljavošću čistača otpada (...)* (1996: 38); uz to, „psovka" dijeli isti korijen kao i „pas" (1996: 38-39).

Generički će prostor objediniti zajedničke elemente obaju ulaznih prostora, odnosno sve ono što je zajedničko čovjeku i psu te ono što ih povezuje. Već duže vrijeme ljudska je zajednica povezana sa životinjskom, a kako ljudi kao vrsta percipiraju svijet i život oko sebe s antropocentričnoga stajališta, životinjama se i životinjskome ponašanju pripisuju ljudske osobine koje se procjenjuju *u moralnom, intelektualnom, emocionalnom i interpersonalnom smislu* (Barčot 2017:73). Čovjek i životinja, napominje Visković, prirodno su srodni po svom *smještaju i uvjetovanosti u svijetu* - na temelju osnovnih nagona, hijerarhijskom razmještaju i komunikaciji, *ekološkoj ugroženosti*, *osjetljivosti na bol* i *patnju* (Visković 2009: 53). U ulaznom prostoru o psu istaknuto je kako je pas, pored ostalih životinja, krajnje *kultivirana životinja*, od milja tretiran kao čovjekov „najbolji prijatelj". Međutim, psi su, kao i mnoge druge životinje (doslovce i u prenesenom značenju), vezani uz ljude i na političkome planu. Razmjena informacija te odnosi među likovima u romanu (kao i u filmu) ostvaruju se u ratno i politički nabijenom ozračju gdje se jasno ocrtavaju hijerarhijski odnosi „jačih i vladajućih" te onih „slabijih i pokornih". Navedeni se antagonizam odnosno odnos dominacije i subordinacije konstruira i po uzoru na životinjski lanac; autoritativni se moćnici narodu prezentiraju kao „plemenite", „mudre" ili pak „agresivne" životinje (najčešće su to *lavovi, orlovi, vukovi*), a običan se puk (masa) tretira kao zastrašena i priglupa *stoka* ili, drugim riječima, kao pokorni podanici *goveda, ovaca, pasa* i *magaraca*. Povijest svjedoči kako su „politički neprijatelji" tipično tretirani kao dehumanizirani („to nisu ljudi to je marva", 49.14, ili pak potvrda izvršene naredbe; „Mijo, je li ona stoka dobro vezana? Žicom, Sua Eccellenza." 1.19.14) te je čest slučaj izricanja mržnje zoonimskim epitetima. Podčinjeni i spremni služiti jednome gospodaru, psi su, uz konja, najvažnije materijalno i simboličko sredstvo moćnika (Visković 1996:139-144). Kolumbićevo ponašanje, stav i ulogu autoritet (vojnici, Sergente Mario, Sua Eccellenza) verbalno i fizički tretira dvosmisleno, kao što gospodar tretira svoga psa – on je *plemenit i zaštićen kad vjerno služi gospodara,* a *prljav i podao i progonjen kad napusti njegovu disciplinu* (Visković 1996: 144).



Slika 6: Filmski plakat za *Prijeki sud* (autor: Boris Bućan, www.arhiv.hr)

Pretapanje je uočljivo i u filmskim izražajnim sredstvima kao i u verbalnim izrazima. Plakat filma *Prijeki sud* utemeljen je na vizualnom pretapanju oblika i osobina čovjeka i psa. Na crnoj se podlozi nalazi centralno smješten lik odjeven u bijelo odijelo oslikano crnim točkama koji, u položaju blagoga naklona, ljubi ruku nepoznatog pojedinca. Sudeći po obilježju rukava ljubljene ruke, vlasniku ruke bi se lako pripisala uloga autoriteta, državnoga tijela, odnosno autoritarnog predstavnika prijekoga suda. Osim toga, i sam čin naklona i poljupca čin je poniznosti spram onoga čija se ruka ljubi. Ta se „poniznost" dodatno osigurava vizualno upečatljivom žutom uzicom[20] koja se nalazi oko vrata čovjeka u odijelu, a koja se proteže od samoga naslova plakata. Ta uzica kao da proizlazi iz usko odškrinutih vrata te, bez obzira na tamu crnila, pronalazi svoje odredište, čovjekov vrat. Autoritativna, stabilna, koso postavljena uzica oko vrata, čovjekov položaj tijela, a ponajviše izgled (točkaste) odjeće u promatračevu umu kreiraju sliku psa dalmatinca koji poslušno ljubi gospodarevu ruku.[21] Tim se likovnim sadržajem uspostavlja vizualna analogija čovjeka (lika iz filma i romana, koji je regionalno obilježen kao Dalmatinac) i pasmine psa s kojom taj regionalni etnonim dijeli ime. Uz

[20]Uzica je općom uporabom *postala simbolom povlačenja ravne crte, a onda duhovne i moralne ispravnosti* (Chevalier i Gheerbrant 2007: 801). „Povući ravnu crtu" značilo bi donijeti ispravnu odluku iz perspektive onoga tko se nalazi na kraju uzice – čovjeka u odijelu. *Žuto* je *najsjajnija boja, koju je teško ugasiti,* gdje *u paru žuto-plavo, žuto, muška boja, boja svjetlosti i života, ne može potamnjeti.* Žuta kao takva je i boja bogova, a upravo zbog navedenih božanskih značajki, na zemlji *zlatnožuto* atribut je vladara i kraljeva (Chevalier i Gheerbrant, 2007: 916 – 918).

[21]Ta je vizura psa dalmatinca geštalt struktura. Vizualno prepoznavanje cjelovitih formi umjesto jednostavnoga uočavanja međusobno nepovezanih linija osnova je geštalt-učinka (usp. Belaj i Tanacković Faletar 2014: 249).

predstavljenu vizualnu poveznicu u umu se aktivira na iskustvu utemeljena karakterna osobina poslušnosti (ili odanosti) kao dodatna poveznica. Položaj tijela te istančana žuta uzica čovjeka u središtu filmskoga plakata predstavljaju u potlačenom, opresivnom stanju. Vizualni kao i verbalni izrazi toga stanja utemeljeni su u metafori BITI KONTROLIRAN ZNAČI BITI DRŽAN U PODČINJENOSTI (engl. *BEING CONTROLLED IS BEING KEPT DOWN*, Lakoff i Turner 1989: 149) doslovno „biti držan dolje“, što je preneseno i u slikovnom prikazu: autoritet (prijeki sud) nalazi se gore (engl. *CONTROL IS UP*, Lakoff i Turner 1989: 149) u odnosu na podčinjenog. Raspored objekata na plakatu (*gore* i *dolje*) te odnos boja (*crno* i *bijelo*) tako odgovara osnovnim orijentacijskim metaforama te je konvencionalan. Metafora LJUDI SU ŽIVOTINJE, ostvarena u proučavanom primjeru kao metafora *čovjek je pas* te još dalje metaforom *čovjek je* poslušan (kao pas) pokazuje i osobine „dvostrukoga pretapanja“ (Lakoff i Turner 1989: 195).

U filmu se navedeno potvrđuje u prizorima poniznoga držanja Ivice Vidovića u bijelom odijelu pred uniformiranim predsjednikom prijekog suda, koje prate i verbalni iskazi: naredba da sjedne te Kolumbićevo ponavljanje „da dada“ kojim oponaša lajanje (20.46), što je i primjer svjesne bestijalnosti. U sceni u kojoj Marija hrani golog čovjeka s poda kao psa kojeg i povlači po podu interijera (23.50) predstavljena je nesvjesna bestijalnost.



Slika 7: Prizor iz filma; www.youtube.com

Iako se u romanu pojavljuje (pravi) pas zvan *Lord* kao ljubimac obitelji Kolumbić, o njemu se ne saznaje puno jer već u početnim poglavljima Lord postaje žrtvom iznenadnih avionskih bombardiranja. Međutim, ipak postoji jedna zanimljiva Kolumbićeva izjava u kojoj Lorda poistovjećuje s *kraljem*:

a) *Gdje je Lord? Nema Lorda – šapnula je sestra s poda. Kako da se Lord nije oglasio lavežom nakon onakve tutnjave? Spava Lord. Lud je - zajedljivo će otac, pa se otisnuo u smijeh: Podvio je repinu i poklopio se ušima. Pametna je to životinja. – Njegovo veličanstvo kralj* (1973: 11-12)

Ovo je jedan od rijetkih primjera u kojem ne dolazi do pretapanja životinjskoga na ljudsko. Naprotiv, osim što Lordovo ime (zoonim) pretpostavlja superiornost životinjskoga položaja, Lordovo se nepoželjno i „ubogo“ ponašanje u određenom smislu ohrabruje Kolumbićevim dodatnim tituliranjem (*Njegovo veličanstvo Kralj*). Ugledavši mačku, Kolumbić zavidi životinjama na njihovu položaju i u trenutku kada dolazi u prostorije prijekoga suda:

b) *kako su životinje sretne u ovim nevremenima* (1973: 199-200); iste se riječi mogu čuti i u filmu (7.46)

Kroz čitav roman vidljivo je kako dominiraju formulacije utemeljene na poredbi čovjeka sa životinjama, posebice psom; to podjednako vrijedi za fizičke i za karakterne opise Tonija i Ćiće kao i za opise ostalih likova, i to prvenstveno s ciljem negativnoga vrednovanja. Jeličić u kreiranju te u opisima likova u romanu ne daje „prednost“ protagonistima nasuprot ostalih likova već upravo suprotno, većina će se zoomorfnih atribucija referirati upravo na članove obitelji Kolumbić. Pretapanje ljudskih i psećih osobina vidljivo je u preslikavanju osobina, preslikavanju tjelesnih kretnji te u imenovanju dijelova tijela.

a) Primjeri preslikavanja osobina

Najčešće osobine koje se prenose sa životinje na čovjeka jesu, na jednoj strani *pokornost* i *poniznost*, dok su na drugoj strani kao suprotnost tim „pozitivnim“ karakteristika preslikavanja negativnih životinjskih nagona i poriva u pogledu tjelesnosti.

(1) *A nije se moglo reći ni da mu lice nije jednakom mjerom uzvraćalo. Pseći pokorno izvršavalo je svaki njegov hir (...)* (1973: 46)
(2) *Sjetio sam se one pseće poniznosti s kojom sam gledao u nj...* (1973: 530)
(3) *Gotovo – dahnuo otac stidno preda se i nakon podulje stanke podigao onako pasji ponizno oči tragajući za Mijinim licem* (1973: 365-366)
(4) *Blebetao sam bestidno gledajući onako pasji ponizno u čovjeka u kaputiću* (1973: 512)
(5) *To su njihove riječi, a ne moje, shvaćaš, na paradama i u salonima su galantni, slatkorječivi, kosa im sjaji namazana briljantinom, zubi čisti, bijeli, a kad se u mraku dočepaju ljudskoga mesa, onda im ni jedna životinja nije dorasla u prostoti i krvološtvu* (1973: 290)
(6) *Vi mladići, vi ste uvijek bili i ostali mladi psi;njušite li žensko bedro za vas nestaje svijet, sve se svodi na jedan, jedini problem: kako uzjašiti* (1973: 176)

Uzevši u obzir kontekst, navedeni se primjer (1) iz teksta odnosi na opis Tonijeva uređivanja ispred ogledala. Toni Kolumbić i njegovo lice u ovom primjeru predstavljaju apstraktno i nepoznato dok sintagma *pseći pokorno* priziva poznatu domenu „čovjekova najboljega prijatelja“, odnosno *psa*. Finalni će mentalni prostor ponuditi scenarij „gospodara“ koji izdaje

naredbu, a koju poslušni „sluga“ izvršava ili drugim riječima, kao što vlasnik psa zapovijeda psu naredbu koju on i izvršava, tako Toni Kolumbić (glava izdaje naredbu) zapovijeda svojem tijelu (licu) da izvrši zadani pokret koje će ono na koncu i izvršiti, gotovo kao refleks. U tome je vidljivo i rastavljanje metonimije DIO ZA CJELINU (Stanojević 2013: 42) (dio tijela za osobu), tako što se osoba rastavlja na dijelove tijela koji su u interakciji. U nadolazeća se tri primjera (2), (3) i (4) preslikava jedna od najtipičnijih osobitosti pasa - *poniznost*. Pseće ponizno promatranje gospodara indikator je stupnja domestifikacije; što je ljubimac ponizniji, to je gospodar autoritativniji. Izuzev subordiniranog osjećaja posramljenosti, preslikavanje „pseće“ poniznosti na ljudsku, u ovom slučaju (3), može se promatrati kao svojevrsno „taktiziranje“ ili namjerno postajanje žrtvom kako bi se autoritet na koncu smilovao. Posljednji primjer ove skupine priziva jedan nov tip odnosa, konkretno, problematiku borbe spolova, a na koju se također preslikavaju pseće karakteristike. Proces konceptualne integracije počiva na trima ulaznim prostorima: (nekontrolirani) životinjski seksualni nagon, mladići vođeni nagonom te ulazni prostor koji pokreće kategorija žene (objektivizacija ženskoga tijela). Mladići su psi jer su vođeni nagonom dok žene vodi odlika ljudskosti, odnosno razum. Iako u tekstu nema jasnih mizoginih naznaka (eventualno se može govoriti o par situacija pri tretiranju djevojke Senke), ženski likovi, kao i ikakav govor o njima, rijetka su pojava.

b) Primjeri preslikavanja tjelesnih kretnji

Od tjelesnih kretnji najzastupljenije je preslikavanje „unižavajućeg“ kao što su *sklupčanost, podvijanje* i *cviljenje*, ali isto tako i prepoznatljivo pseće „izbacivanje brade“, lizanje rana i zadizanje noge.

(7) *Spasitelju moj, spasitelju moj – dahtao je pasji oslinivši čovjeku začas noge* (1973: 218)

(8) *Zakvačio ruke u džepove, izvrtao podstavu pasji sklupčan kako bi što bliže primakao oko razvaljenu džepu* (1973:285)

(9) *Ušetao se bos, izbacio bradu onako pasji* (1973: 242)

(10) *(...) znaš i sam kako je to ganutljiv prizor kad se čovjek u mojim godinama podvije poda se kao pas i preda ubici na milost i nemilost (...)* (1973:274-275)

(11) *Ma bravo, ka bog – oduševljavao se otac i zakopao onako pasji s obje ruke* (1973: 281)

(12) *Da ništa ne traži od mene – a ono njuška pasji oko vrata* (1973: 335)

(13) *sklupčao sam se pasji* (1973: 259)

(14) *Ludi Duje nije htio ni kapljom rakije prst isprati, ludi Duje je sjedio na postelji i činio s okrvavljenom nogom teatar (...) Moj ti Duje ka veliki glumac zadigao nogu, ha, ha, ha, pas na pragu; a sad će ti na i moja smrt ka velika glumica ušetat* (1973: 78)

(15) *Opalija si je, an, kume? – zarežao je unoseći mi smrdljivi dah u lice* (1973: 518)

(16) *Njuška, njuška, trepne kapkom podriven drhtavicom* (1973: 233)

(17) *Svu si me smočio, treseš se kao pas – govori Senka* (1973: 490)

(18) *Dopuzali smo isplaženih jezičina do jame...*(1973: 436)

(19) *Sergente Mario – onako pasji sklupčan – kao da se nije osvrtao na čovjekove riječi (...) i eto ga na koljenima, odmiče niz sag četveronoške, vlaži rupčić slinom i čisti kap po kap* (1973: 319)

(20) *Zacvillio je, onako pasji, istiha i objema rukama uhvatio se za trbuh* (1973: 318)

(21) *Neka ga vrag nosi – mirno je rekao Sua Eccellenza – dobio je on dobru porciju; sada lijepo u kantunu i lizat rane i lizat rane* (1973: 385)

Primjer (7) Ćićinje opis Tonijeva „vješanja“ čovjeku oko vrata. U navedenom se primjeru susreću tri ulazna prostora: vodeći se formulacijom *čovjek je pas*, jedan mentalni prostor obuhvaća nepoznatoga čovjeka koji posjeduje božanske epitete „spasitelja“ u odnosu na Kolumbića te se može zaključiti kako se ovdje radi o osobi koja ima mogućnost i sposobnost pomoći Kolumbiću koji se, uzevši situaciju, nalazi u nepovoljnom položaju. Drugom će mentalnome prostor pripadati Kolumbić, obiteljski čovjek, po zanimanju pravobranitelj, a koji se u ovom scenariju nalazi u nepovoljnom položaju u odnosu na drugoga čovjeka. Konačno, treći će se prostor fokusirati na pripisivanje psećih osobina ljudima te time otvarati scenarij „psa koji slini“. Generički prostor obilježuje ljudski odnos povoljnog i nepovoljnog položaja (ovaj se odnos može promatrati i u sklopu već spominjane konceptualne metafore DOBRO JE GORE, LOŠE JE DOLJE s obzirom na tjelesni položaj likova) kao i pseće osobine. Pretopljeni prostor čini scenarij u kojem se osoba u povoljnijem položaju (asocirana i uz božanstvo potaknuto referiranjem čovjeka kao „spasitelja“) stavlja u suodnos spram osobe nepovoljnijega položaja, tj. Kolumbića koji se onda, kao „niži“ faktor, na temelju komparabilnih svojstava poistovjećuje sa slinavim psom.[22] Izgleda kako ovdje vrijedi, osim

[22]Pretpostavlja se kako psi pojačano luče slinu, između ostaloga,onda kada su izloženi stresnim situacijama (vidi: http://moj.pet-centar.hr/Pitajte-nase-veterinare-Psi/Zasto-psi-sline-4021.html, 17. 12. 2018.)

čovjek je pas (*nepoželjno ljudsko ponašanje je životinjsko ponašanje*), i formulacija gdje je čovjek u odnosu na drugoga čovjeka, zapravo, životinja.

U primjeru (10) Kolumbić opisuje i sama sebe. Taj primjer motivira otvaranje prostora u koji će ući „pas koji se podvija poda se“ dok će u drugi ući onemoćao čovjek „u godinama“. Generički će prostor objediniti zajedničke karakteristike ulaznih prostora u smislu (fizičke) onemoćalosti koja dolazi s godinama kako kod ljudi, tako i kod životinja, a zatim će se ponuditi novi projekcijski prostor – prostor u kojemu se čovjekova starost (na koju se aludira frazom „čovjek u godinama“) i rezignacija opisuju, odnosno tumače preko psećeg podvijanja u trenutku kada se on, pokunjen i posramljen, u potpunosti predaje gospodarevoj volji ili bilo kojoj drugoj osobi ili sili koja je u stanju odlučivati o njegovoj sudbini. Zanimljivo, preneseno značenje u izrazima kao „podviti rep“ i „uvući se u sebe“ podrazumijevaju određeno odmicanje od drugih, a tijelo se percipira kao zatvoreni prostor u koji se želi „pobjeći“ („tijelo je siguran prostor“, utemeljeno na konceptualnoj metafori LJUDSKO TIJELO JE SPREMNIK, Stanojević 2013: 125). Pseća nemoć i položaj tijela ekvivalent su ostarjelu čovjeku koji nije u stanju braniti se od drugih. Međutim, ako se uzme u obzir činjenica kako je Kolumbić čovjek u srednjim godinama, ne tako star, njegova se izjava kako je „u godinama“ tumači kao znak samosažalijevanja ili pak izgovor za nedovoljnu hrabrost kada je ona prijeko potrebna.

c) Primjeri imenovanja dijelova tijela

Dijelovi tijela koji su razlikovni, odnosno specifični za pojedinu vrstu, za psa su uške, šape, njuška, rep, a koji zatim postaju obilježja ljudskoga tijela.

(22) *Vrat je izduljio a uška mu se propela pasji, u osluškivanju* (1973:247)

(23) *Majka izvrnula ušku, kao da lovi svaku očevu riječ...*(1973: 231)

(24) *Zamisli samo, Ćićo moj, sve moje, napipa mi prsa i zavuče šapicu pod kaput, a ja cap, cap, hi, hi, hi* (1973: 289)

Preslikavanje pojedinoga dijela tijela dakako počiva na metonimijskom obrascu DIO ZA CJELINU; uške (22), njuške (23) i šape (24) funkcionalni su dijelovi iste opće domene životinjskog. Dakle, preslikavanje će se odvijati na temelju tjelesne funkcije i sličnosti, kao primjerice, životinjske šape na ljudsku ruku.

d) Primjeri preslikavanja tjelesnih kretnji i imenovanja dijelova tijela

Uz prijenos obilježja životinjskoga tijela tipično se prenose i specifične kretnje.

(25) *Ko u mraku čovjeku vidi srce; a ako bi netko htio da mi ih napipa prstima, odgrist ću mu prst, ne šalim se, onako pasji, malko izbacivši gubac ustranu (...)* (1973:251)

(26) (...) *da sam imao rep na trtici, kako bih mu mahnuo repom?!* (1973: 530)

(27) *Krv?! Liznuo sam savivši se onako pasji u klupko. (...) Kupio sam se u klupko osjećajući da trtica igra na tragu kamena – i kad sam zasjeo, povio sam šiju, dosegao ustima nožni palac i oblizao sam ga dašćući...* (1973: 534-535)

(28) *Vidio sam pod sobom čovjeka u košulji i suknenim hlačama, glavu je podvio kao repinu poda se, trticu izbacio uvis a noge mu se smiješno objesile slomljene obje u koljenima* (1973: 495)

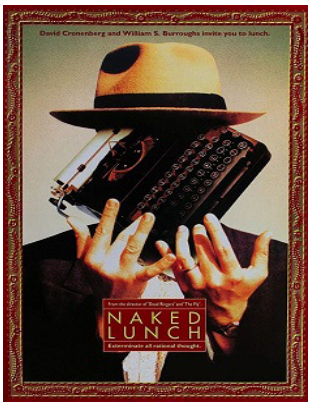
(29) *Na cesti ni šuma. Ehe, ako se nije zaustavio i onako pseći podigao i šapu i njušku prema prozoru?* (1973: 113)

(30) *O kako sam sramno kidnuo podvita repa!* (1973: 232)

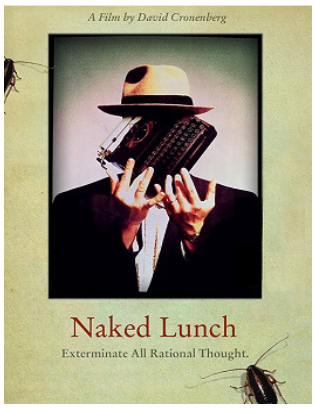
Česti su Kolumbićevi monolozi u kojima se pred sinom predstavlja kao odvažna i nepokolebljiva ličnost, ali dočim je stavljen pred autoritet, Toni gubi svoju odvažnost te poslušno izvršava svaku naredbu (u filmu se to također vjerno prikazuje). Primjer (25) opisuje Tonijevu ustrajnost u čuvanju dokumentacije koja mu je potrebna kao legitimacija pred vojskom, a na koncu i pred Prijekim sudom. U ovom se primjeru upoznaje „novo" Kolumbićevo lice koje karakterizira životinjska agresivnost potaknuta ugroženim položajem. Prvi ulazni prostor ostvaruje scenarij krvoločnoga i agresivnoga psa koji grize (slikovitost opisa *onako pasji, izbacivši gubac u stranu* iz tradicije priziva tipičnu sliku agresivnoga psa koji prilikom režanja zabacuje gubac u stranu), dok se u drugom prostoru javlja Kolumbić na kojega se ovakvo devijantno ponašanje preslikava. U generički će prostor ući ono zajedničko psu i Kolumbiću, a to je u ovom slučaju očiti (životinjski) nagon za preživljavanjem u trenucima ugroze (ruka kao potencijalna prijetnja), stoga će pretopljeni prostor ponuditi preslikavanje koje podrazumijeva kako se Kolumbić, ako se pronađe u ovakvoj situaciji, neće poslužiti sposobnošću razuma već će reagirati agresivno, instinktivno. Međutim, ako je vjerovati prvom dijelu izraza *ko u mraku čovjeku vidi srce* (utemeljeno na konceptualnoj metafori ZNANJE JE GLEDANJE, engl. *KNOWING IS SEEING*, Lakoff i Turner 1989: 48) aludirajući na to kako mu se dokumenti nalaze blizu srca (odnosno u unutarnjem džepu kaputa) i s obzirom da je vani mrak, velika je vjerojatnost kako će ovakvo Kolumbićevo ponašanje ipak izostati.

6. 2. Kukac-um

Kukci (insekti) u ljudskom svjetonazoru uglavnom izazivaju odbojnost i gađenje jer se prvenstveno susreću i povezuju s onečišćenim prostorima, truleži i raspadanjem, a što ujedno rezultira potrebom za njihovim istrebljenjem. Međutim, mit o kukcima (primjerice tvrdokrilcima), napominje Sax, predstavlja kukčeve „kvalitete" kao esencijalne segmente u procesu „kreiranja života", no i tu vrijedi kategorička priroda kukca kao „štetočine" (Sax 2001: 43). Kukci su, svjedoče Lowenstein i Lechner, ljudskoj kulturi mnogo doprinijeli, zauzevši uloge „natjecatelja, oprašivača, ali i dvostruku ulogu parazita i vektora bolesti" (2000: 20). Nekoć se na području Mediterana vjerovalo kako su se kukci „spontano širili" upravo iz „raspadajuće tvari" (Sax 2001: 41), no za pojedine su kulture, konkretno onu egipatsku, kukci balegari bivali simbolom „ponovna rođenja i obnove" (Lechner i Lowenstein 2000: 20), o čemu svjedoče mnogi spisi i arheološki spomenici. U okviru interpretacije *Gologa ručka*, kukci zauzimaju značajan status: oni postaju „transgresivnim medijem jezika" (Paić 2018: 158), službenici tajnih društava (kukac se obraća Williamu kao svojem agentu: „I am your case officer", 12.18), prehrambeni resurs (crno meso stonoge koje je na cijeni), ali isto tako i zloupotrebljivana opijajuća supstanca kojom se mogu nadomjestiti i seksualni porivi (Joan si ubrizgava prah i govori: „It's a Kafka high. You feel like a bug", te malo kasnije u filmu nadodaje: „I'm on bug powder, I don't need to cum" 08.08.).



Slika 8: Filmski plakat za *Goli ručak* (autor: Steve Twigger, www.imdb.com)



Slika 9: Alternativni plakat (www.imdb.com)

U središtu službenoga filmskoga plakata Cronenbergova *Gologa ručka* nalazi se lik muške osobe (na što upućuju šešir, odijelo, izgled ruku) koja na mjestu glave (umjesto lica) ima

pisaći stroj. Taj je prikaz utemeljen dvojako. S jedne strane je metafora tehnosfere: GLAVA JE STROJ (slijedom metonimije DIO ZA CJELINU i metafora ČOVJEK JE STROJ), a s druge je strane metafora materijalizacije unutarnjega prostora apstraktnoga uma utemeljena na konceptualnoj metafori UM JE SPREMNIK gdje se um promatra kao ograđeni prostor u kojemu su pohranjene misli, ali koje se u ovom slučaju materijaliziraju unutar granica svijeta Interzone.

Svijet i prostor Interzone zapravo su slika „bezgraničnog svijeta" (Stjepanović 2013) koji omogućuje i u kojemu se ostvaruju sve Billove želje, frustracije, žudnje, kao i „nemogući" kukci koji govore, kukci-pisaći strojevi i hibridni stvorovi (apstraktno se materijalizira u „realno"). Riječ je i o „mehanizmu koji direktno materijalizira sve naše neprepoznate fantazije" (Žižek 1999). Taj fantazmatski svijet kao „svijet" isključivo je Billova kreacija i ona kao takva postaje „stvarnom"; misli postaju „stvari za sebe" – „noumenalni objekti" na čijim se temeljima izgrađuje „slika" svijeta. Stoga ne čudi kako se gledatelji uvode u film Sabbahovim citatom koji u prijevodu glasi „Ništa nije istina, sve je dozvoljeno", čime se da naslutiti „opći karakter" atmosfere filma koji nadolazi.

Potrebno je zapitati se zašto Bill ubija Joan i zašto baš u tom trenutku započinje s pisanjem? Smrt Joan uzrokovana hicem iz Billova pištolja najavljena u samim početcima filma trenutak je kada Bill „upada" u svoj svijet, u misteriozni svijet „Interzone" u kojoj kao tajni agent piše izvješća (a kasnije ispada kako cijelo vrijeme piše knjigu *Goli ručak*) i gdje iznova susreće Joan, ali više ne kao svoju suprugu već poznanicu s kojom će se na koncu ipak zbližiti. Međutim, ako je za vjerovati kako Bill (ne) može pisati zbog Joan (paradoks odnosa vidljiv je u tome što kad je Bill ubije, omogućuje svoje pisanje, ali kada je susreće u Interzoni, bez nje ne može pisati), ne odgovara li onda njezina uloga ženskoga lika Weiningerovoj „anti-feminističkoj" tezi kako su žene „simptomi muškarca, materijalizacija njegove krivnje, njihov pad u grijeh" (Žižek 1999)? Ako je Joan produkt Billove materijalizirane krivnje, ona može isključivo postojati unutar granica Interzone. Kao što je i u filmu istaknuto, u trenutku kada Bill pokušava napustiti granice Interzone (granični prijelaz gdje pristupa Annexiji) spopadne ga potreba za „William Tell rutinom", a što rezultira Joaninom novom, ponovljenom smrću. Naposljetku, izgleda kako Joanin lik ovdje isključivo funkcionira kao sastavni dio Billova lika, ili drugim riječima, kao nuspojava Billove frustracije izazvane počinjenjem krivičnoga čina te gdje mu je kao kriminalcu jedinome omogućen pristup svijetu Interzone. No, na Billovu žalost, ispravak kardinalne životne greške traje onoliko koliko traje i Interzona – čim

napusti njezine granice, greška se iznova rađa i potvrđuje u svojem bjesomučnom neprekinutom trajanju.

Tijekom Hankove i O'Brienove rasprave o vještini pisanja Bill izjavljuje: „Exterminate all rational thought“ (05.04). Kombinacijom glagola „istrijebiti“ i racionalne misli kao objekta u izrazu *istrijebiti svu racionalnu misao* uspostavlja se odnos, po naravi oprečan, između onoga što je životinjsko (pretpostavka kako se glagolom *to exterminate* u umu pojedinca na prvom mjestu priziva ustaljeni scenarij istrebljivanja štetočina, posebice žohara i termita) i temeljnoga distinktivnog obilježja ljudi – razuma. Po uzoru na navedeno, racionalna se misao poistovjećuje s kukcem. To su iste one misli, tj. sada kukci koji se nalaze u spremištu uma. U narodu se često može čuti fraza „bube u glavi“, a moguće ju je pronaći uvrštenu u internetsku Bazu frazema hrvatskoga jezika. „Imati bubu u glavi“, svjedoči Hrvatski jezični portal, znači *zanositi se ludim mislima, čudnim zamislima,* čime bi se, na neki svojevrstan način, mogao opisati i protumačiti Billov život i svijet; bube, odnosno *lude misli* koje se oformljuju u svijetu Interzone kao „prave stvari“, produkt su Billovih maštarija i one kao takve počivaju „unutra“, u umu (a ispoljavaju van kao krucijalne komponente Interzone).

Pisaći stroj metonimijski stoji za tekst (PROIZVOĐAČ ZA PROIZVOD) dok se tekstom opojmljuje govor/jezik te još dalje mjesto proizvodnje jezika (apstraktni um autora). Sve to za produkt ima pisaći stroj koji se preobražava u kukca, ili u drugom slučaju, hibridno stvorenje tjelesno nalik čovjeku, o čemu vizualno svjedoči prizor iz filma dolje.



Slika 10: Prizor iz filma; www.youtube.com

Kao što se u *Prijekome sudu* uočava prizor gologa tijela koje „beživotno“ leži na sagu, tako se i u *Golome ručku* susreće vizualno identičan prizor sada već transformiranog, otjelovljenog pisaćeg stroja koji se valja po sagu, a koji svojom fizionomijom podsjeća na djelomičan ljudski oblik, s izraženim falusoidnim ekstremitetom. Pisaći stroj poprima ovakav oblik u trenutku Billova zavođenja Joan koja pohranjuje u stroj „prostote“ u svrhu ostvarenja vlastita užitka kao i u svrhu pospješivanja fizičke preobrazbe samoga stroja. To je zapravo temelj

osnovne putanje materijaliziranja uma: apstraktne misli svoj „izlaz“ vide u tekstu (organizaciji riječi) kojim se, kad je objelodanjen na pisaćem stroju (kao da se radi o čarobnoj formuli), oslobađaju tako što pisaći stroj doslovce fizički oživljava.

Ovladavši jezikom, čovjek prekida svoju vezu s prirodom (kao okolnim svijetom) i uspostavlja novi odnos, tj. „novu tehnološku prirodu“ gdje se trajanje jezika nastavlja pomoću raznih mehaničkih sklopova i naprava (Paić 2018: 163). Jezik razlučuje čovjeka od zvijeri, kao što odvaja čovjeka od njegove vlastite bestijalnosti (Lydenberg, 1985: 58). Upravo se jezik kao povijesna[23] pukotina između ljudskoga svijeta i svijeta životinja u doba tehnosfere smatra glavnim pitanjem:

> *Ono što čovjeka odvaja od životinje jeste jezik, ali to nije neka prirodna datost, prirođena psihofizičkoj strukturi čovjeka, nego povijesni proizvod što ga kao takvog nije moguće odista pripisati ni životinji ni čovjeku. Oduzmemo li taj element, briše se razlika između čovjeka i životinje (...) Čovjek-majmun i životinja-čovjek dvije su strane istoga prijeloma što ga nije moguće ispuniti ni s jedne ni s druge strane* (Agamben 2002: 34-35)

Motiv pisaćega stroja u Cronenbergovom viđenju *Gologa ručka* simbolizira osnovnu tematsku preokupaciju filma (umijeće i potreba pisanja), dok se fragmenti negdašnjega pisaćega stroja mogu pronaći na stranicama *Šašave lune* (poglavlje *Ozarena slova*). Kolumbićevo sumanuto traganje za komadićima razvaljenoga pisaćega stroja zapravo je pokušaj dohvaćanja nekadašnjega života i životnih vrijednosti, a koji je sad sveden na preživljavanje (usp. Mandić 1977: 229). Na to se navezuje sljedeći citat:

> *JELIČIĆ: (...) Stvar, predmet kao da je izjednačen s čovjekom. Otisak čovjeka u stvarima. (...) Predmet nije rekvizit scene, on je u bliskom odnosu s čovjekom.*(Pavletić 1995: 158)

Odnos dvaju suštinskih aspekata prirode, onoga „animalnoga“ i onoga „racionalnoga“, u ozračju *tehnosfere* više ne počiva na razlikama već se nastoje osigurati uvjeti za „nastanak umjetnog života kao *hybrisa*“ (Paić 2018: 36 *prema* Paić 2001 i Wolfe 2009) koji počiva na spoju jednoga i drugoga u svrhu ultimativne razmjene informacija. Članovi komuniciraju i izmjenjuju informacije[24] ravnopravno (primjerice kukac koji govori i Bill koji govori) čime se zapravo potvrđuje prethodno istaknuta teza kako se u ovom slučaju elementarna distinkcija ljudskog i životinjskog prebacuje u „drugi plan“ u svrhu nečeg mnogo važnijeg.

[23]Povijest postaje mogućom tek kada dođe do razlikovanja prirodne i ljudske povijesti (usp. Paić 2018: 163).
[24]U principu, Billova uloga „tajnog agenta“ u Interzoni počiva upravo na prijenosu informacija, tj. pisanju/podnošenju izvješća za nadležne službe

Kao i kod Jeličićeva psa pojedina metaforička preslikavanja počivaju na preslikavanju konkretnih dijelova tijela, osobina, kretnji te kombinacije kretnja i osobina kukca na one čovjekove.

a) Tijelo

Preslikavanje tjelesnih osobitosti u najvećem se broju javlja na planu organa vida, tj. oka.

(1) „nasmijao se, crnim kukčevim smijehom koji se doimao kao da služi nekoj neznanoj orijentacijskoj svrsi poput šišmiševa kliktaja“ (2000: 65) (engl. He laughed, black insect laughter that seemed to serve some obscure function of orientation like a bat's squeak) (30)

(2) „ime latinsko ljepuškasto – glatko lice s brčićima iscrtanim olovkom, male crne oči, prazne i pohlepne, nespoznatljive oči kukca“ (2000: 71) (He has a Latin handsome-smooth face with a pencilline mustache, small black eyes, blank and greedy, undreaming insect eyes.) (32)

(3) „oči prazne i mirne kao u kukca“ (2000: 86) (A Near East Mugwump (...) his eyes blank with insect calm.) (41) // (00:28:12) prizor Mugwampa (stvorenje koje pije za šankom)

(4) „mišići mu sjedaju na svoje mjesto kao autonomni dijelovi raščerečenog kukca“ (2000: 142) (The cured homosexual is brought in...(...) Muscles move into place like autonomous parts of a severed insect) (69)

(5) „Jedno mu je oko mrtvački sivo, okruglo kao staklena špekula, s napuklinama i neprozirnim pjegama. Drugo je crno i sjajno, staro kukačko oko koje nikada ne spava“ (2000: 158) (Salvador, known as Sally to his friends (...) One eye is dead grey color, round as a marble, with flaws and opaque spots. The other is black and shiny, an old undreaming insect eye.) (78)

Oči su, dakako, organ pomoću kojega se promatra, percipira i doživljava svijet koji nas okružuje te se time ujedno pretpostavlja i „kulturni model GLEDANJA“ u kojem su *oči* u metonimijskom odnosu DIO ZA CJELINU profilirani predstavnik opće domene *gledanja.* Ono što je vidljivo u sebi nosi i određeno značenje, tj. znanje, a takav se odnos gledanja i znanja u ljudskom poimanju okamenjuje konceptualnom metaforom ZNANJE JE GLEDANJE. Osim toga, Stanojević napominje kako se naše umne predodžbe tretiraju kao „vizualne“ upravo na temelju povezanosti s percepcijom koja se prvenstveno odvija putem vida (usp. Stanojević 2013: 96). Međutim, kukačko oko može biti i odrazom kukčeve

nutrinue[25], gdje u konkretnim primjerima na prvom mjestu indiciraju negativno nabijene odlike, odnosno *pohlepu* (2) i nelagodu izazvanu osjećajem *praznine* (2 i 3). S druge strane, „praznina“ u očima isto tako pretpostavlja kako se u nutrini pojedinca ne nalazi ništa ili jednostavno stanje gdje se ne posjeduje mogućnost „znanja“ o onome što se unutra (ne)nalazi.

b) Osobine

Na tragu tjelesnih preslikavanja, i u pogledu osobina dominiraju preslikavanja nepovoljnih, „loših“ odlika kao što su *sramna ovisnost* i *pohota.*

(6) „Lica Grada navirala su tiho kao ribe, okaljana sramnom ovisnošću i pohotom kukca“ (2000: 66) (Faces of the City poured through silent as fish, stained with vile addictions and insect lusts) (30)

(7) „Pomodni tipovi glatkih bakrenastih lica besposličare na pragovima, vrte oko prsta male sasušene glave na zlatnim lancima čija su lica ukočena s nevidljivim spokojem kao u kukca“ (2000: 114) (Hipsters with smooth copper-colored faces lounge in doorways twisting shrunk heads on gold chains, their faces blank with an insect's unseeing calm) (55)

c) Kretnje

Poimanje pojedinih ljudskih kretnji vrši se na temelju shvaćanja životinjskih kretnji.

(8) „Meso mu se trza na vatri kao kukac u agoniji.“ (2000: 42) (His flesh jerks in the fire with insect agony) (18)

(9) „zovu me Istrebljivač. U jednom kratkom trenutku životnog raskrižja ja sam zaista obavljao tu funkciju i nagledao sam se trbušnog plesa žohara kad se guše u žutom prahu protiv gamadi“ (2000: 201) (They call me the Exterminator. At one brief point on intersection I did exercise that function and witnessed the belly dance of the roaches suffocating in yellow pyretheum powder) (102)

Ipak, u primjeru (9) rečenični dio u kojem se govori o „trbušnom plesu žohara“ svjedoči o obrnutom procesu; naime, ovdje se preslikavanje ne odvija s kukca na čovjeka već se ljudska karakteristika, odnosno kulturološka pojavnost trbušnoga plesa kao odlika ljudskog preslikava na kukca.

[25]Stanojević u svojoj knjizi *Konceptualna metafora* pomnije razrađuje tezu o očima kao odrazu različitih entiteta, npr. munje, ali i kao odraza čovjekove nutrine (vidi 2013: 197-198)

d) Kretnje i osobine

Ovdje se ubrajaju primjeri u kojima se objedinjuju karakterističke kretnje i osobine.

(10) „Kretenski albino Caid (...) „Koliko ja vidim, sve same patvorine“, kaže on dok puzi po terasi i govori čudnovato kao kukac kad cvrči“ (2000:166) (A cretinous albino Caid (...) „As far as the eye can see, nothing but replicas“ he says, crawling around on his terrace and speaking in strange insect chirps) (81)

6. 3. Koncept majmuna

Od svih životinja majmun se u ljudskoj povijesti i kulturi, u većoj ili manjoj mjeri, tretira kao „najsrodniji" čovjeku. Carlvon Linné još je u 18. stoljeću klasificirao ljudska bića u red *primata*, a u isti je ubrojio i majmune. Osim toga, Darwin je *Podrijetlom vrsta* (1859.) proklamirao teoriju evolucije sugerirajući kako se ljudski rod razvio od „nečega nalik majmunu[26]" (Sax 2001: xviii). Simbolika majmuna je, kao i u slučaju psa, dvoznačna: za pojedine kulture (Daleki istok) majmunska „razigranost" aspekt je „božanskog spokojstva" (Sax 2001: 8), dok je u egipatskoj tradiciji najistaknutija majmunska božanska figura Thota, *boga mudrosti i znanja*, *zaštitnika učenih i pismenih*, *umjetnika*, *čarobnjaka, gospodara vremena*. S druge strane, majmun je isto tako *svadljivac, pohotnik i prljavac, simbol strastvene i bludne naravi* (Chevalier i Gheerbrant 2007: 410), a kojega najteže osuđuju kršćani smatrajući ga đavlom (u smislu hereze i poganskoga ponašanja) (Hall 1998: 190). Činjenica je kako ljudska intencija unižavanja drugog ponajviše počiva na identificiranju pojedinca upravo s majmunom[27]. Stoga, ulazni prostor majmuna priziva one najreprezentativnije odlike: građu (fizionomiju sličnu ljudskoj te krzno), život u zajednici (čopor), izraženu sposobnost penjanja, banane, razigranu narav i slično - nasuprot reprezentativnih odlika ulaznog prostora ispunjenog čovjekom. Analogno tome, generički će prostor objediniti zajedničke elemente (kao i one koji nisu dio ulaznih prostora) obaju ulaznih prostora, a kojih je zbog „(s)rodne bliskosti" majmuna i čovjeka mnogo, posebice u smislu degradacije drugoga.

U analiziranim primjerima preslikavanje se odvija temeljem percipiranja ljudske ovisnosti kao bestijalnosti i to u liku majmuna, redovito putem ustaljenih petrificiranih izraza, frazema. Majmun nije prisutan ni u stvarnosti ni u fikciji već samo na razini konceptualne utemeljenosti frazema.Jezik je i oružje u borbi tijela i uma povodom vječite težnje za dominacijom (karakteristična za ovakav odnos je Billova priča o „čovjeku koji je naučio svoj šupak govoriti"); pokorivši drugoga, za sobom ostavlja dehumanizirane oblike života – kukce, majmunolike stvorove, ribe na udici, bijesne zvijeri opakih kandža, dijelove tijela. Snaga želje za dominacijom, ističe Lydenberg, promatra se kao virus. Majmun obješen na ovisnikovim

[26]Ovdje se neće ulaziti u terminološku problematiku („ape" i „monkey"), no valja istaknuti kako je u stručnoj terminologiji prvenstveno prevladavao termin „ape" za primata (uz ljude), kao i za *bilo koje stvorenje koje je gotovo „ljudsko" ali ne u potpunosti* (Topsell). Termin „monkey" ulazi u engleski jezik tek u 16. stoljeću (usp. Sax 2001: 6)

[27]U folkloru su se „majmunima" nazivali divlji muškarci i žene dok su s odmakom vremena (posebice početkom 20. st.) postali dio rasističke propagande (usp. Sax 2001: 9, 12-13)

leđima kao ovisnikova potreba za drogom, oblik je takva virusa. Potlačeni mogu preživjeti jedino ako udovolje „domaćinu“, kao što ovisnik bez tijela i osjećaja udovoljava svojoj potrebi za šutom kako bi održao svoj ljudski oblik (usp. Lydenberg 1985: 61-62, 67). Živeći u sustavu (državne) kontrole pojedinac nikada nije slobodan činiti što želi, već je primoran činiti ono što mu se nalaže, kao što je ovisnik uhvaćen u klopku ovisnosti (Meyer 1990: 216):

> Katkad ćeš vidjeti možda i po pedeset đankija štakorskog izgleda kako ciče od muke... (Burroughs, 2000:25)
>
> Ovisniku, da bi postigao ljudski oblik, treba sve više i više đanka (Burroughs, 2000: 9)

Primjeri verbalnih izraza iz romana svjedoče utemeljenost frazema u preslikavanju osobina, tjelesnoga izgleda i kretnji.

a) Osobine

Izdvajaju se osobine jedenja (neutažive proždrljivosti) i osobine okrutnosti.

> (1) mornar u narkomanskoj krizi; govori nekome (...) „sjedi i uzmi komad pite od borovnica, na račun kuće. To tvoj majmun voli...Neka mu se krzno sjaji“ (2000:198) (Retired for the good of the service...Sit down and have a blueberry crumb pie on the expense account. Your monkey loves it...Make his coat glossy) (99)
>
> (2) „tko da bude takva ljigava, ništavna kukavica, a opet svirep kao crvenoguzi mandril“ (2000: 55) (Who can be a cringing pissing coward, yet vicious as a purple-assed mandril) (24)
>
> (3) „Kao što trudnice gube zube dok hrane stranca, i narkići gube one svoje žute zube jer hrane majmuna“ (2000: 34) (Like pregnant women lose their teeth feeding the stranger, junkies lose their yellow fangs feeding the monkey) (14)

b) Tijelo/Izgled

Oči majmuna ne povezuju se s umnim već s bezumnim, bestijalnim ponašanjem.

> (4) „Sommelier grdno zareži, lice mu postaje nekako čudno prošarano purpurno...(...) neki postariji sladokusac luđački zakrvavljenih očiju jednoga mandrila“ (2000: 151-152) (The Sommelier snarls hideously, his face turning a strange iridescent purple....(...) An elderly gourmet with the insane bloodshot eyes of a mandril) (74)

c) Kretnje

U ovoj skupini primjera majmun ne vrši samostalno kretanje već ga pokreću drugi: rađanje i nošenje na leđima.

(5)“A Liz je objavila Bezgrešno Začeće i na pupak rodila majmuna – pauka teškog šest unci...Kažu da je u toj prljavoj radosti prste imao onaj nadriliječnik koji je neprekidno nosio majmuna na leđima...“ (2000:220) (And Liz claimed Immaculate Conception and give birth to a six-ounce spider-monkey through the navel...They say the croaker was party to that caper had the monkey on his back all the time...“) (112)

d) Kretnja i osobina

U ovoj skupini primjera majmun vrši samokretanje koje je i čin agresije prema drugome (u kontekstu „kruga života“ gdje jači opstaju, a slabiji odumiru).

(6) „A moja asistentica, jedna mandriluša, skočila na pacijenta i raskidala ga na komadiće. Mandrili uvijek napadaju najslabiju stranu u sukobu. Tako i treba. Nikada ne smijemo zaboraviti svoje dično majmunsko porijeklo.“ (2000:46) (And my baboon assistant leaped on the patient and tore him to pieces. Baboons always attack the weakest party in an altercation. Quite right too. We must never forget our glorious simian heritage) (20)

9. Zaključak

Iako *Šašava luna*, kao proza stilski okarakterizirana i klasificirana u vidu groteskog realizma, i *Goli ručak*, kao alternativni, eksperimentalni stil pripovijedanja, ne dijele žanrovske ni stilske specifičnosti, kao ni kontekst nastanka, prožimanje (preslikavanje) ljudskog i životinjskog u cilju karakterizacije te identifikacije likova ipak im biva „zajedničkim jezikom" i postupkom. Vizualni i verbalni primjeri iz *Prijekoga suda* i *Šašave lune* utemeljeni su na konceptualnoj metafori ČOVJEK JE ŽIVOTINJA, tj. na mentalnom preslikavanju na planu metaforičkog izraza *čovjek je pas*, kao što i u *Golom ručku* dominira utemeljenost u konceptualnoj metafori UM JE STROJ i UM JE ŽIVOTINJA, konkretizirano metaforom *um je pisaći stroj* te pretapanjem pisaćega stroja i kukca.

Na temelju interpretacije dvaju filmskih plakata, filmova te romana, kao i analizom triju skupinâ primjera (čovjek-pas, kukac-um te koncept majmuna), utvrđeno je kako se mentalna preslikavanja vrše u dva međusobno oprečna plana: kao „vanjska" i kao „unutarnja". *Šašava luna* donosi primjere u kojima se mentalna preslikavanja s psa na čovjeka javljaju kao rezultat vanjskih, društvenih utjecaja i odnosa. S druge strane, primjeri zastupljeni unutar *Gologa ručka* pretpostavljaju pretapanja koja se odvijaju u umu pojedinca (životinje u glavi).

Zaključno se iz analize primjera može reći kako u slučaju *Šašave lune* te *Prijekoga suda* vrijede preslikavanja psećih karakteristika: podvijanja, cviljenja, poniznosti, te specifičnih dijelova tijela (rep, šape i njuška) na ljude u svrhu unižavanja ljudi, tj. isticanja nepoželjnog ljudskog ponašanja, posebice prilikom uspostavljanja vojnog autoriteta. S druge strane, roman *Goli ručak* i istoimeni filmski uradak kao Cronenbergovo viđenje romana, pretpostavljaju nešto kompleksnije viđenje konceptualnih pretapanja. Roman i film svjedočanstvo su odnosa iz tehnosfere, gdje dolazi do „izjednačavanja" ljudske i životinjske prirode (u pogledu jezika) u cilju trećeg, odnosno uspostave odnosa čovjek-životinja-stroj u okviru „nove tehnološke prirode". Bez obzira na novouspostavljeni tehnološki odnos, u romanu i filmu su kao i kod Jeličićeve*Šašave lune* također prisutna preslikavanja sa životinje na čovjeka, konkretno s kukca na čovjeka i s majmuna na čovjeka. U primjerima za kukca ističu se preslikavanja na temelju specifičnog dijela tijela, tj. kukačkoga oka, utemeljeno na kulturom modelu GLEDANJA, kojim se ujedno priziva i konceptualna metafora ZNANJE JE GLEDANJE. Koncept majmuna javlja se u službi percipiranja ljudske ovisnosti, a ostvaruje se isključivo na razini konceptualne utemeljenosti frazema.

10. Literatura

1. Agamben, Đ. (2002). *Otvoreno: Čovjek i životinja.* Čačak–Beograd: Gradac|Branko Kukić, dostupno na: https://www.scribd.com/document/260024074/Agamben-Otvoreno-Covjek-i-Zivotinja (8. veljače 2019.)
2. Baldwin, Douglas G. (2000). „„Word Begets Image and Image is Virus“: Undermining Language and Film inthe Works of William S. Burroughs“, u: *College Literature,* 27(1), Teaching Beat Literature, 63–83.
3. Barčot, B. (2017). *Lingvokulturologija i zoonimska frazeologija.* Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
4. *Baza frazema hrvatskoga jezika* (http://frazemi.ihjj.hr/) (zadnje pregledano: 18. 2. 2019.)
5. *Baza HR kinematografije* (http://hrfilm.hr/) (zadnje pregledano: 18. 2. 2019.)
6. Belaj, B., Tanacković Faletar, G. (2006). „Protučinjenične uvjetne rečenice, mentalni prostori i metonimija u kontekstu teorije konceptualne integracije“, u: *Suvremena lingvistika,* 62(2), 151–181.
7. Belaj, B., Tanacković Faletar, G. (2014). *Kognitivna gramatika hrvatskoga jezika.* Knjiga prva. Zagreb: Disput
8. Bordwell, D. (1989). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press
9. Burroughs, Seward W. (2000). *Goli ručak.* Koprivnica: Šareni dućan
10. Burroughs, Seward W. *Naked Lunch,* dostupno na: https://node.zeneval.com/ebooks/Fiction/William%20S.%20Burroughs%20-%20Naked%20Lunch.pdf (zadnje pregledano 18. 2. 2019.)
11. Burroughs, Seward W., Skerl, J. (1982). „An Interview with William S. Burroughs (April 4, 1980, New York City)“, u: *Modern Language Studies*, 12(3), 3–17.
12. *Cambridge Dictionary* (https://dictionary.cambridge.org/) (zadnje pregledano: 18. 2. 2019.)
13. Chevalier, J., Gheerbrandt, A. (2007). *Rječnik simbola: mitovi, snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Kulturno-informativni centar : Naklada Jesenski i Turk
14. Dujić, I. (2018). „Živko Jeličić: *Staklenko*“, seminarski rad, mentorica S. Knežević. Zadar: Sveučilište u Zadru.

15. *Enciklopedija Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža* (http://www.enciklopedija.hr) (Zadnje pregledano 8. 2. 2019.)
16. *Encyclopedia Britannica* (https://www.britannica.com/) (Zadnje pregledano 18. 2. 2019.)
17. Fauconnier, G., Turner, M. (1998). „Conceptual Integration Networks“, u: *Cognitive Science,* 22(2), 133–187.
18. Fauconnier, G., Turner, M. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities.* New York: Basic Books
19. Genette, G. (1992). Tipovi fokalizacije i njihova postojanost, u: Biti, V. (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb: Globus, 95-115., dostupno na: https://www.scribd.com/document/345067066/Gerard-Genette-Tipovi-fokalizacije-i-njihova-postojanost (8. 2. 2019.)
20. Gilić, N. (2003). „David Cronenberg“, u: Kragić, B., Gilić, N. (ur.), *Filmski leksikon – Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, dostupno na: http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=257 (18. 2. 2019.)
21. Gradiška, A. (1983). *Između stvarnosti i fikcije*. Zadar: Književni centar Zadar
22. Hall, J. (1998). *Rječnik tema i simbola u umjetnosti.* Zagreb: Školska knjiga
23. Homovec, B. „Životna ispovijest cijenjenog filmskog režisera Branka Ivande: od trijumfa do velikih tragedija“, *Telegram* (11. 3. 2016.). Dostupno na: https://www.telegram.hr/price/zivotna-ispovijest-cijenjenog-filmskog-rezisera-branka-ivande-od-trijumfa-do-velikih-tragedija/ (zadnje pregledano 8. 2. 2019.)
24. *Hrvatski jezični portal* (http://hjp.znanje.hr/index.php?show=main) (zadnje pregledano: 18. 2. 2019.)
25. Jaehne, K., Cronenberg, D. (1992). „David Cronenberg on William Burroughs: Dead Ringers Do „Naked Lunch““, u: *Film Quarterly,* 45(3), 2–6.
26. Jeličić, Ž. (1973). *Šašava luna.* Zagreb: Mladost
27. Kövecses, Z. (2010). „Metaphor and Culture“, u: *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 2(2), 197–220., dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/291103119_Metaphor_and_Culture (22. 2. 2019.)
28. Kružić, B., Lovrić, M., Maksimović, T. (2010). „Kratki pojmovnik kognitivne lingvistike“, u: *Hrvatistika : studentski jezikoslovni časopis*, 4(4), 9–33.

29. Lakoff, G., Turner, M. (1989). *More than Cool Reason, A Field Guide to Poetic Metaphor.* Chicago and London: The University of Chicago Press
30. Langacker, Ronald W. (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction.* New York: Oxford University Press
31. Lydenberg, R. (1985). „Notes from the Orifice: Language and the Body in William Burroughs“, u: *Contemporary Literature*, 26(1), 55–73.
32. Mandić, I. (1977). *101 kratka kritika.* Zagreb: „August Cesarec“
33. McDonald Pavelka, Mary S. (2002). „Change versus Improvement over Time and Our Place in Nature“, u: *Current Anthropology,* Special Issue Repertoires of Time keeping in Anthropology, 43(S4), S37–S44.
34. Meyer, A. (1990). „„„One of the Greatest Early Counselors“: The Influence of Franz Kafka on William S. Burroughs“, u: *Comparative Literature Studies,* 27(3), 211–229.
35. Milić, G. (2013). „Pristup zoosemiji u okviru teorije konceptualne metafore i metonimije“, u: *Jezikoslovlje,* 14(1), 197–213.
36. Paić, Ž. (2018). *Tehnosfera I.* : *Žrtvovanje i dosada: Životinja-Čovjek-Stroj.* Zagreb: Sandorf i Mizantrop
37. Panther, K., Thornburg, L. (2017). „Metafora i metonimija u jeziku i mišljenju: kognitivnolingvistički pristup“, u: *Synthesis philosophica,* 32(2), 271–294.
38. Pavletić, V. (1980) „Predgovor“ (str. 7–40) u: Jeličić, Ž. *Izabrana djela,* Pet stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
39. Pavletić, V. (1995). *Tajna radne sobe: razgovori o književnom stvaranju*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
40. *Pet centar,* prilog „Zašto psi sline?“, dostupno na: http://moj.pet-centar.hr/Pitajte-nase-veterinare-Psi/Zasto-psi-sline-4021.html (8. 2. 2019.)
41. Prelas, M. (1990). „Oslobođena lica: (kreiranje lica u opusu Živka Jeličića)“, u: *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, 37(7–8), 657–667.
42. Ruiz de Mendoza, Francisco J., Peña Cervel, S. (2002). „Kognitivne operacije i projicirani prostori“, u: *Jezikoslovlje*, 3(1-2), 131–158.
43. Sax, B. (2001). *The Mythical Zoo, An Encyclopedia of Animals in World Myth, Legend, and Literature*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, Inc., dostupno na: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.454.3749&rep=rep1&type=pdf (18. 2. 2019.)

44. Seck, Langill, C. (2014). „Cronenbergian Artifacts“, *David Cronenberg: Virtual Exhibition,* dostupno na: http://cronenbergmuseum.tiff.net/artefacts-artifacts-eng.html (Zadnje pregledano 8. 2. 2019.)
45. Smith, G., Cronenberg, D. (1997). „Cronenberg: Mind Over Matter“, u: *Film Comment,* 33(2), 14–15, 17–29.
46. Stanojević, Mateusz M. (2009). „Konceptualna metafora u kognitivnoj lingvistici: pregled pojmova“, u: *Suvremena lingvistika,* 35(68), 339–369.
47. Stanojević, Mateusz M. (2013). *Konceptualna metafora.* Zagreb: Srednja Europa
48. Stanojević, Mateusz M., Parizoska, J. (2007). „Kulturni modeli i motivacija frazema“, u: *Jezik i identiteti,* 569–577, dostupno na: http://www.academia.edu/24264997/Kulturni_modeli_i_motivacija_frazema_Cultural_models_and_idiom_motivation_ (8. 2. 2019.)
49. Stjepanović, J. „Goli ručak: Vrijeme odvratnosti“, *Zarez* (19. 4. 2013), dostupno na: http://www.zarez.hr/clanci/goli-rucak-vrijeme-odvratnosti (22. 2. 2019.)
50. Škrabalo, I. (1998). *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. – 1997.* Zagreb: Nakladni zavod Globus
51. Škrabalo, I. (2008). *Hrvatska filmska povijest ukratko, 1896–2006.* Zagreb: VBZ
52. Tuđman Vuković, N. (2009). „Značenje u kognitivnoj lingvistici“, u: *Suvremena lingvistika,* 35(67), 125–150.
53. *Urban Dictionary* (https://www.urbandictionary.com/) (zadnje pregledano: 18. 2. 2019.)
54. Uvanović, Ž. (2008). *Književnost i film: teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti.* Osijek: Matica hrvatska, Knjižnica Neotradicija
55. Visković, N. (1996). *Životinja i čovjek.* Split: Književni krug Split
56. Visković, N. (2009). *Kulturna zoologija.* Zagreb: Naklada Jesenski i Turk
57. Zaradija Kiš, A., Marjanić, S. (2007). *Kulturni bestijarij, I. dio*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Hrvatska sveučilišna naklada
58. Žic Fuchs, M. (1991). *Znanje o jeziku i znanje o svijetu.* Zagreb: Filozofski fakultet
59. Žižek, S. (1999). *The Thing from Inner Space,* dostupno na: http://www.lacan.com/zizekthing.htm (6.2.2019.)

11. Prilozi

Slike: prizori iz filma i plakati

Naked lunch, www.youtube.com (15.12.2018)

Naked lunch, www.imdb.com (15.12.2018)

Prijeki sud, www.youtube.com (15.12.2018)

Prijeki sud, www.arhiv.hr (15.12.2018)

Examples of conceptual integration of man and animal: *Šašava luna* and *Goli ručak*

SUMMARY

The aim of this paper was to analyse models (examples) of conceptual integration of man and animal in the novels *Šašava luna* by Živko Jeličić and *Naked Lunch* by William S. Burroughs, including also their movie adaptation *Prijeki sud* directed by Branko Ivanda and *Naked Lunch* directed by David Cronenberg. The analysis was done within a theoretical framework of cognitive linguistics and it also incorporated the movie posters of the above mentioned films. The first theoretical part of the paper represents the features of the human and the animal within the spirit of cultural bestiary, the inteveracy of the cultural model of the Great chain of being and the depiction of the *network model* of conceptual integration. The second theoretical part provides the context of creation and reception of the above mentioned literary work and movie adaptation. The paper then continues with the analyses of examples based on the metaphor MAN IS AN ANIMAL, where mental mappings are done through semantic features: personality characteristics, body parts, motion and the conjunction of motion and personality characteristics. Finally, the three types of semantic features are then compared with regards to the original place of conception of mental blending.

Key words: *cognitive linguistics, theory of conceptual integration, Šašava Luna, Naked Lunch, cultural model of the great chain of being, conceptual metaphor.*