

Metatekstualnost u Hrvatskoj fantastičnoj prozi - Ispovjednik, Saša Meršinjak; Majstor sreće, Nenad Šepić; Škola pisanja, Pavao Pavličić

Petković, Sandra

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:347922>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-18**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
HRVATSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST

Sandra Petković

Metatekstualnost u hrvatskoj fantastičnoj prozi –
Ispovjednik, Saša Meršinjak; *Majstori sreće*,
Nenad Šepić; *Škola pisanja*, Pavao Pavličić

Diplomski rad

Rijeka, 2022.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
HRVATSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST

Sandra Petković

Matični broj: 0009073467

Metatekstualnost u hrvatskoj fantastičnoj prozi –
Ispovjednik Saša Meršinjak; *Majstori sreće* Nenad
Šepić; *Škola pisanja* Pavao Pavličić

Diplomski rad

Diplomski sveučilišni studij: Hrvatski jezik i književnost – jednopredmetni

Mentor: dr.sc. Sanja Tadić-Šokac

Rijeka, 2022.

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOG RADA

Ovime potvrđujem da sam osobno napisao/la rad pod naslovom Metatektualnost u hrvatskoj fantastičnoj prozi – *Ispovjednik* Saša Meršinjak; *Majstori sreće* Nenad Šepić; *Škola pisanja* Pavao Pavličić te da sam njegov autor/ica.

Svi dijelovi rada, nalazi i ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežnim izvorima, literaturi i drugom) u radu su jasno označeni kao takvi te adekvatno navedene u popisu literature.

Ime i prezime studenta/ice: Sandra Petković

Datum:

Vlastoručni

potpis:

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Teorijsko određenje fantastike	2
2.1. Hrvatska fantastična proza	7
3. Teorijsko određenje metatekstualnosti.....	14
3.1. Metatekstualnost u kritičkom sustavu Linde Hutcheon	19
4. Metatekstualnost u romanu <i>Ispovjednik</i> Saše Meršinjaka	23
4.1. Otvoreni oblici dijegetske samosvijesti	24
4.1.1. Alegorija	25
4.1.2. Ironija i parodija.....	27
4.1.3. <i>Mise en abyme</i> (priča u priči).....	29
4.2. Aktualizirani oblici dijegetske samosvijesti.....	30
4.3. Otvoreni oblici lingvističke samosvijesti	33
5. Metatekstualnost u zbirci <i>Majstori sreće</i> Nenada Šepića	37
5.1. Otvoreni oblici dijegetske samosvijesti	37
5.1.1. Alegorija	38
5.1.2. Ironija i parodija.....	40
5.1.3. <i>Mise en abyme</i> (priča u priči).....	41
5.2. Aktualizirani oblici dijegetske samosvijesti.....	42
5.3. Otvoreni oblici lingvističke samosvijesti	44
6. Metatekstualnost u romanu <i>Škola pisanja</i> Pavla Pavličića	48
6.1. Otvoreni oblici dijegetske samosvijesti	49
6.1.1. Alegorija	49
6.1.2. Ironija i parodija.....	51
6.1.3. <i>Mise en abyme</i> (priča u priči).....	53
6.2. Aktualizirani oblici dijegetske samosvijesti.....	56

6.3. Otvoreni oblici lingvističke samosvijesti.....	58
7. Zaključak.....	61
Sažetak.....	64
Literatura	65

1. Uvod

U ovom diplomskom radu analizirat će se metatekstualni elementi u djelima hrvatske fantastične proze. Metatekstualnost se motri u romanima *Ispovjednik* Saše Meršinjaka i *Škola pisanja* Pavla Pavličića te u zbirci priča *Majstori sreće* Nenada Šepića. Da bi se mogla provesti metatekstualna analiza navedenih djela, bilo je potrebno ponajprije dati teorijski okvir fantastične književnosti, a potom i same metatekstualnosti. Diplomski je rad, prema tome, podijeljen na dva dijela. U prvom, teorijskom dijelu, daje se definicija fantastike te se raspravlja o problemima koji nastaju prilikom svrstavanja pojedinih djela u fantastični korpus. Predstavlja se kratko razdoblje hrvatske fantastične proze, njegova obilježja i autori. U radu će se prikazati zašto se metatekstualnost motri kao jedno od osnovnih obilježja hrvatske fantastične proze. Teorijski okvir o metatekstualnosti prikazan je kroz različite teorijske rasprave, najprije u hrvatskoj stručnoj literaturi, a potom i u stranoj. U radu je posebno izdvojen kritički sustav kanadske teoretičarke Linde Hutcheon, prema kojemu se u drugom dijelu diplomskog rada provodi analiza metatekstualnih elemenata. Cilj je bio uvidjeti kako se metatekstualni elementi odražavaju kroz različita književna djela istoga žanra. Analiziraju se otvoreni i aktualizirani oblici dijegetske samosvijesti i otvoreni oblici lingvističke samosvijesti te se navodi potkrjepljuju citatima iz djela. Presudnu ulogu za analizu metatekstualnosti u književnom djelu ima čitatelj. Interpretacija svijeta djela ovisi o tome koliko je čitatelj razumio tekst koji je posrijedi. Stoga me se, kao budućoj učiteljici hrvatskog jezika i književnosti, ova tema posebno dojmila.

Aktivnu ulogu čitatelja važno je naglasiti te učenicima ukazati na činjenicu koliko je njihova uloga važna za interpretaciju svijeta književnog djela, bez obzira na postojanje prethodnih interpretacija. Svakim se čitanjem otkrivaju nova skrivena značenja i to je potrebno osvijestiti kod učenika, kako bi se otklonio strah od vlastite interpretacije književnosti.

2. Teorijsko određenje fantastike

U ovome je poglavlju definiran pojam fantastike, dan je uvid u problematiku određenja pojedine književnosti fantastičnom. Drugim riječima, razrješava se pitanje što dovodi do toga da određeno književno djelo uvrstavamo u kategoriju fantastičnoga žanra. Nadalje, prikazuje se kako brojni teoretičari različito tumače fantastičnu književnost te se predstavljaju glavni autori i obilježja hrvatske fantastične proze.

Prema riječima Tzvetana Todorova iz *Uvoda u fantastičnu književnost* (1970) potrebno je najprije pronaći takozvana pravila, koja su zajednička velikom broju tekstova i koja potom taj tekst svrstavaju u kategoriju fantastičnosti. Pogrešno je odrednice fantastičnosti tražiti proučavajući svaki tekst zasebno. (Todorov, 1970:7)

Termin fantastika potječe od grč. *fantastikos*, što znači stvarati predodžbe, biti maštovit.¹ Pojmovi koji se vežu uz fantastiku su nestvarno, izmišljeno, čudesno, odnosno sve ono što je suprotno poimanju normalnoga života. Kornelija Kuvač-Levačić u djelu *Moć i nemoć fantastike*, iz 2013. godine, fantastično određuje u širem značenju kao „književno djelo koje sadržava irealne, irealističke i čudesne elemente snoviđenja, vizije straha i budućnosti, počevši od bajke do znanstvene fantastike.“ (Kuvač-Levačić, 2013: 10) U užem smislu, određenje fantastike temelji na takvom književnom prikazivanju koje „čitatelja i likove dovodi u situaciju da nisu više sigurni u granice između stvarnosti i imaginacije“. (Kuvač-Levačić, 2013: 10)

Jedna od osnovnih karakteristika fantastične književnosti je stavljanje čitatelja i likova u poziciju zbunjenosti, odnosno čitatelj i likovi nisu sigurni jesu li radnje koje se u djelu zbivaju stvarnost ili imaginacija. Važnost uloge čitatelja u svrstavanju djela u fantastični žanr naglašava i Todorov. On, kao prvi kriterij u određenju fantastičnog, navodi *čitateljevu neodlučnost*.² Čitatelj mora svijet koji je predstavljen u tekstu tumačiti kao svijet živih ljudi. Neodlučnost između prirodnosti i natprirodnosti događaja koji su u tekstu izneseni, čitatelju treba biti nit vodilja do kraja čitanja. Drugi kriterij koji Todorov navodi je neodlučnost nekih od likova iz teksta. Upravo je neodlučnost lika ono što dovodi do čitateljeva poistovjećivanja s likom iz djela. Ovaj kriterij ne mora nužno biti zadovoljen da bi se djelo svrstalo u žanr

¹ <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=18968> (pristupljeno 24. lipnja)

² Fantastično podrazumijeva čitatelja koji ulazi u svijet likova i dvosmisleno tumači ispriповijedane događaje. (Todorov, 1970: 35).

fantastičnog. Međutim, isto ne vrijedi za prvi i treći kriterij, koji su temelj u određivanju žanra. Posljednji kriterij vezuje se uz stav čitatelja. Naime, čitatelj mora odbaciti alegorijsko i poetičko tumačenje djela, jer takva tumačenja isključuju fantastiku. Ipak, u većini su tekstova ispunjena sva tri kriterija koja djelo svrstavaju u fantastičnu prozu. (Todorov, 1970: 37)

Kada se govori o fantastici, neizbježno je protumačiti Todorovljeve pojmove *čudno* i *čudesno*. Trajanje fantastičnog izjednačeno je s trajanjem neodlučnosti kod čitatelja i lika. Ukoliko neodlučnost između stvarnosti i natprirodnosti ispričanih događaja potraje do kraja čitanja, nalazimo se u žanru fantastičnog. Međutim, ukoliko se čitatelj i lik odluče za stvarno ili natprirodno tumačenje događaja, više ne govorimo o fantastičnom žanru. Kada čitatelj opisanim događajima dodijeli razumno razrješenje, koje je u skladu sa stvarnošću svijeta u koji čitatelj vjeruje, nalazimo se u žanru *čudnog*. Suprotno tome, ako čitatelj, pak, prihvati natprirodno razrješenje ispričanih događaja, tekst pripada žanru *čudesnog*. (Todorov, 1970: 46)

O neodlučnosti u fantastičnom tekstu pisala je i Renate Lachmann u knjizi *Metamorfoza činjenica i tajno znanje : O ludama, mostovima i drugim fenomenima* (2007). Lachmann ističe pojam *neofantastike*³, koju omogućuje odustajanje od dvojbe između odlučnosti i neodlučnosti u fantastičnom tekstu. Autorica navodi kako je pojam neodlučnosti imao svoju povijest i prije Todorova, u romantičkoj poetologiji. Teorija fantastike tu se dvojako tumači: „s jedne strane pripremaju se teorije fantastike iz devetnaestoga i dvadesetog stoljeća, a s druge se završava ona tradicija u kojoj su fantazija i fantazam, od antičkih tehnika retorike i poetike, imali svoje mjesto.“ (Lachmann, 2007: 172)

Tatjana Peruško u djelu *U labirintu teorija : O fantastici i fantastičnom* ističe kako je jedan od najčešćih razloga zbog kojega su brojni autori prigovarali Todorovljevu definiranju fantastičnog, taj što se u tako opisani žanr može smjestiti izrazito mali broj književnih djela. Te je činjenice bio svjestan i sam Todorov. (Peruško, 2018: 37) Nakon Todorova, brojni su teoretičari pokušavali definirati teoriju fantastike. Neki od njih su dodatno razrađivali postavljene Todorovljeve koncepte, dok su ih drugi nastojali osporiti. U nastavku slijedi prikaz nekih od teoretičara, onako kako ih Tatjana Peruško navodi.

Prvi od njih je Neil Cornwell, koji ističe problematiku osnovnih termina teorije fantastike, a to su *fantastika*, *fantazija* i *fantastično*. U engleskom jeziku termini *fantastika* i *fantazija*

³ Neofantastika se ne nastavlja na romantičarsku tradiciju, za razliku od fantastike simbolizma i horor-fantastike 20. stoljeća, nego se nastavlja na stariju tradiciju u kojoj prevladavaju „paradoksi i cerebralne fantazme“. (Lachmann, 2007: 172)

sadržani su u jednom *fantasy*, koji obuhvaća i imaginaciju i književni žanr. Cornwellovo rješenje ne odgovara rješenju koje bi bilo primjenjivo u hrvatskom jeziku. Naime, on terminom *fantasy* (fantastika) objašnjava širu sliku koja može biti prisutna u različitim žanrovima i različitim vrstama tekstova, a terminom *fantastic* (fantastično) tumači žanr fantastične proze onako kako ga je Todorov opisao. U hrvatskom jeziku pojmom „fantastika“ objašnjavamo žanr, a pojmom „fantastično“ objašnjavamo semantičku kategoriju koja može biti prisutna u bilo kojoj književnoj vrsti. (Peruško, 2018: 39-40)

Vodeće pitanje fantastične književnosti, na koje se kritički osvrću i sljedeći predstavljeni teoretičari, je pitanje koje postavlja Jurica Pavičić u *Neka pitanja teorije fantastične književnosti*, „Mogućnosti“ 4/6, 1996: „je li fantastika svojstvo određenog broja tekstova ili žanr?“ (Pavičić, 1996: 134). Kathryn Hume u knjizi *Fantasy and Mimesis* ističe kako ne vidi smisao u teorijama koje pokušavaju definirati žanr fantastičnoga u umjetnosti. Glavni razlog je taj što bi fantastični žanr imao siromašan korpus tekstova. Hume pokušava spojiti različita područja, od utopije, alegorije, SF-a, do alegorije, pučke fantastike i sl., te preispitati pitanja vrijednosti i položaja koja fantastika zauzima u teoriji književnosti. Njezin stav temelji se na tvrdnji da je fantazija jedan od osnovnih nagona koji pokreće stvaranje književnih djela (drugi je mimeza)⁴. Mimetično i fikcionalno dva su međusobno nadopunjujuća načina na koje se književni tekstovi odnose prema zbilji. (Peruško, 2018: 43-45)

William Robert Irwin uspostavlja razliku između fantastičnog žanra i fantastičnih elemenata koje pronalazimo u različitim književnim djelima, ali osporava precizno definiranje jer bi ono teško bilo primjenjivo na književnu građu. Irwinova stajališta oprečna su Todorovljevim. Naime, za njega je neodređenost u fantastici iznimno rijetka pojava jer fantastika negira mogućnost dvostrukog razrješenja. Fantastični žanr Irwin određuje nabrajajući ono što ne čini fantastiku. Književne vrste poput gotičke proze, priča o duhovima, bajki, romansi, znanstvene fantastike, pornografije ne pripadaju žanru fantastičnog, ali sadrže elemente fantastike. Zaključak je Irwinove teorije određenje fantastike kao nadžanra koji jedne povijesne žanrove isključuje, a druge obuhvaća. U fantastiku ubraja metamorfoze, nemoguća društva, pripovijesti na temu sukoba odraslih i djece, parodiju i adaptaciju i nadnaravno (primjerice proza s nevidljivim bićima). Za Irwina fantastični žanr predstavlja precizan razvoj i uspostavljanje nečega što je nemoguće. (Peruško, 2018: 49-50)

⁴ Pri tome Hume ne osporava mimetički model u korist fantastičnog, već u fantastici podržava višeznačno tumačenje prikazanih događaja, dok je za mimezu karakteristična jednoznačnost. (Peruško, 2018: 44)

Autorica Christine Brooke-Rose potvrđuje Todorovljevu kategoriju „čiste fantastike“, ali ju često dodatno modificira. Zamjera Todorovu što njegovo određenje fantastičnog žanra ne uključuje i ne pretpostavlja razvoj žanra.⁵ Brooke-Rose predlaže proširenje fantastičnosti u nadžanrovsku kategoriju. Također, osporava Todorovljevu tezu da su fantastika i alegorija oprečni žanrovi, s čime odbacuje stajalište u kojem tumačenje alegorije isključuje fantastiku. (Peruško, 2018: 52)

Još jedna od autorica koja nadopunjava Todorovljeve postavke o fantastičnoj književnosti je Rosemary Jackson. Ona fantastiku ne poima kao žanr, već kao modus iz kojega proizlaze brojni povezani žanrovi. Kritizira Todorova jer je zanemario političke i društvene odrednice fantastične književnosti, kao i psihoanalitička razrješenja fantastičnih zbivanja. Jackson u svojoj teoriji modusa izdvaja, s jedne strane, fantastični modus koji stoji na granici s čudesnim, a s druge strane, mimetički modus koji je zamjena za Todorovljev žanr čudnog. Na ovako opisani način Jackson nastoji u Todorovljevu teoriju uklopiti fantastični svijet koji nije ni prirodan ni natprirodan, već svijet koji je prikazan realistično, a potom se postupno približava modusu čudesnog. Najveći ostvaraj teorije modusa je taj što je autorica, za razliku od Todorova, obogatila korpus djela koja se mogu uvrstiti u definiciju fantastične književnosti.⁶ (Peruško, 2018: 54-57)

Iz prikaza nekolicine teoretičara, koje je Tatjana Peruško navela u svome „*Labirintu teorija*“⁷, lako se zaključuje kako je Tzvetan Todorov postavio kanon u određenju fantastične književnosti. Neki su teoretičari nastojali opovrgnuti njegove postavke, jedni su se slagali u nekim aspektima njegove teorije, drugi su pak imali potpuno oprečna stajališta. Ipak, sasvim je sigurno da se svaki od navedenih teoretičara u svojim teorijskim raspravama oslanjao na Todorova te je na svoj način mijenjao i/ili nadopunjavao njegovo određenje fantastične književnosti. Primjerice, Brooke-Rose se svojim mišljenjem kako alegorija može biti prisutna u fantastici, suprotstavila Todorovljevu stajalištu kako tumačenje alegorije automatski isključuje fantastiku. U nastavku ovoga rada potvrdit će se stajalište Brooke-Rose jer čitatelj može fantastična zbivanja protumačiti na alegorijski način. Nadalje, neki teoretičari u svom određenju fantastične književnosti obuhvaćaju uzak raspon vrsta (primjerice romana, utopija,

⁵ Navedeno se najbolje očituje na primjeru Kafkine *Preobrazbe* jer je Todorov ne uspijeva objasniti teorijom neodlučnosti. (Peruško, 2018: 52)

⁶ Ponajprije Kafkinu *Preobrazbu*, koju Todorovljeva definicija temeljena na „čitateljevoj neodlučnosti“ nije obuhvaćala.

⁷ Peruško navodi znatno veći broj teoretičara, no zbog opsežnosti ovoga rada predstavljeni su samo neki od njih.

bajka, SF, itd.), dok kod drugih to nije slučaj. Pri tome ostaje nejasno kojem žanru bi preostale vrste (kao što su gotički roman, priče o duhovima, tajanstvene priče, okultni romani, parodija, mit, legenda i sl.) pripadale. Na koncu, većina je teoretičara u nekim aspektima svoje teorije sama sebi proturječna, što potvrđuje kako određenje fantastične književnosti nije nimalo lagan zadatak.

Tatjana Peruško i u zborniku *O fantastici i fantastičnom : Izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti* (2017) potvrđuje kako, između velikog broja teorijskih rasprava koje iznosi, presudnu ulogu ima ona Tzvetana Todorova. Međutim, predstavlja i teoretičare na koje se Todorov pozivao u svom *Uvodu*. Prvi od njih je francuski autor Roger Caillois⁸. Peruško navodi kako je Todorov zapravo djelomičnu inspiraciju pronašao u Cailloisovu pristupu. Od njega je preuzeo „potrebu za sužavanjem korpusa fantastike, promicanje čitateljeve reakcije u kriterij žanrovske pripadnosti te odbacivanje alegorijske intencionalnosti teksta“. (Peruško, 2017: 6) Drugi teoretičar na kojega se Todorov osvrće je Louis Vax, čiju tematsku klasifikaciju, donesenu u *Fantastična umjetnost i književnost* (1960), izričito odbacuje. Potaknut Todorovljevom negativnom kritikom, i sam je Vax odustao od raspodjele fantastičnih tema i motiva. (Peruško, 2017: 6-7)

Završiti prikaz teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti, a ne spomenuti djelo Renate Lachmann *Phantasia / Memoria / Rhetorica*, objavljeno 2002. godine u izdanju Matice hrvatske, bilo bi krajnje nepravedno. Lachmann u poglavlju *Opaska o fantastici* govori o dva tipa fantastične književnosti, koji se razlikuju prema „smisaonim perspektivama u koje se fantazam pomiče“. (Lachmann, 2002: 10) „Semantičko diferenciranje fantazma“ nastaje davanjem, ali i uskraćivanjem smisla te se vezuje za tematiziranje ili netematiziranje začudnosti i sumnje. Ukoliko je fantazam unutar tekstuualni dio, razrješava se prihvaćanjem realnosti. S druge strane, ako se fantazam razrješava prihvaćanjem natprirodnog, onda je on izvantekstuualni dio. Zaključno, tipovi fantastične književnosti razlikuju se činjenicom pripada li fantazmu unutar teksta određeno mjesto (barem i nestalno), ili je fantazam u potpunosti izbačen iz teksta, na način da mu se oduzimaju sve koordinate pa tekst upućuje na samoga sebe, hermetizirajući se. (Lachmann, 2002: 10-11) Fantazam u nehermetičnim fantastičkim tekstovima Lachmann objašnjava kao „prodor neobjašnjivoga u postojeći poredak, pri čemu se granica između neobjašnjivosti i objašnjivosti, nepoznatosti i poznatosti kakva događaja ili fenomena pojavljuje kao granica između kontigencije i smisla“. (Lachmann 2002: 11-12) Bez obzira pripisuje li se fantastičnom tekstu smisao ili se taj smisao u potpunosti ukida, za

⁸ Peruško tumači poglavlje iz Cailloisova djela *U srcu fantastičnog* (1965).

Lachmann je orijentacija na smisao osnovna odrednica fantastičnoga teksta. Svoj opis fantastične književnosti nije utemeljila samo na razdoblju romantizma, već uzima u obzir i fantastiku u predromantičkoj književnosti i književnosti realizma.

Uvidom u različite teorijske rasprave proširile su se, ali i otkrile nove spoznaje o fantastičnoj književnosti. Neovisno čijem teorijskom određenju smo više naklonjeni, sigurno je da u svakom pogledu fantastična književnost predstavlja otklon, bijeg od svakodnevnog, normalnog poimanja životne stvarnosti, a za cilj ima potaknuti te iste osjećaje u čitatelju. Taj otklon može se očitovati na različite načine, što otvara mogućnost razlikovanja književnih vrsta unutar književnosti okupljene pod nazivom *fantastična*. Dakako, prethodno iznesena različita stajališta brojnih teoretičara doprinijet će preciznijem razumijevanju hrvatske fantastične proze, koja će biti predstavljena u nastavku ovoga rada.

2.1. Hrvatska fantastična proza

Iako su teme fantastike sadržane u hrvatskoj književnosti gotovo od njezinih početaka⁹, fantastična književnost svoj vrhunac dostiže u sedamdesetim godinama dvadesetoga stoljeća. O korpusu fantastike u hrvatskoj književnosti najbolje nam svjedoče napisane antologije. U radu se predstavljaju tri najpoznatije. Prva od njih nastala je 1975. godine,¹⁰ *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva* Branimira Donata i Igora Zidića. Potom, Ivica Župan 1980. godine piše *Guju u njedrima – Panorama novije hrvatske fantastične proze* te posljednja, antologija Jagne Pogačnik, napisana 2001. godine, *Prodavaonica tajni – Izbor iz hrvatske fantastične proze*.

Branimir Donat u predgovoru pod nazivom *Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj prozi* piše kako je poticaje za stvaranje antologije fantastične književnosti crpio upravo iz same književnosti „u tekstovima koji su mi stjecajem raznih okolnosti dolazili u ruke i tako tijekom vremena, kao u igri puzzlea, strpljivost je bila nagrađena.“ (Donat, 1975: 8) Za Donata fantastična književnost proizlazi iz straha i neprijateljstva prema nepoznatom i neobjašnjivom. Fantastično je sve ono što nije logično. Za razliku od Todorova, koji je tvrdio da fantastika postupno nestaje, Donatova vizija fantastike traje vječno jer ne koegzistira u vremenu, već se

⁹ Misli se na tematiku prisutnu u raznim pučkim vjеровanjima, bestijarijima, magijskim zapisima i sl.

¹⁰ Godina 1975. smatra se najplodnijom godinom hrvatske fantastične proze.

suprotstavlja temporalnosti. (Donat, 1975: 12) Donat i Zidić su, u korpus hrvatske fantastične književnosti, uključili hrvatske pripovjedače kod kojih su elementi neobjašnjivog bili nazočni kroz različite teme i motive. Korpus započinju Rikardom Jorgovanićem, te su neki od uvrštenih autora sljedeći: Ksaver Šandor Gjalski, Janko Leskovar, Branimir Livadić, Antun Gustav Matoš, Dinko Šimunović, Ivana Brlić-Mažuranić, Miroslav Krleža, Vjekoslav Kaleb, Vladan Desnica, Antun Šoljan, Nedjeljko Fabrio, Kazimir Klarić, Nenad Šepić, Stjepan Čuić, Pavao Pavličić, Dubravko Jelačić Bužimski, Goran Tribuson, Dunja Grbić. Uočava se da su u ovu antologiju uvršteni brojni tradicionalni autori poput Krleže, Matoša, Brlić-Mažuranić, za čije obrazloženje nam pomaže činjenica da su svi ti autori u nekoj mjeri rabili fantastične motive, iako im djela nisu u cijelosti fantastična. Primjerice, neobična bića, iracionalni prostori, ispreplitanje sna i jave, ludilo, smrt, sile noći i sl. Nešto drukčiji korpus predstavljen je u antologiji Ivice Župana.

Guja u njedrima, osim panorame autora fantastične proze, donosi i nekoliko teorijskih članaka o fantastičnoj književnosti. Iz panorame je jasno uočljivo kako u ovu antologiju nisu uvršteni tradicionalni književnici, kao što je bio slučaj u prethodnoj. Svjedočimo imenima kao što su Veljko Barbieri, Vesna Biga, Neda Miranda Blažević, Goran Bujić, Dubravko Jelačić Bužimski, Stjepan Čuić, Albert Goldstein, Dunja Grbić, Drago Kekanović, Saša Meršinjak, Pavao Pavličić, Milorad Stojević, Nenad Šepić, Goran Tribuson, Milko Valent, Bože V. Žigo i dr. Ivica Župan u članku *Imaginacija modernih vremena* obrazlaže zašto je hrvatska fantastična scena bila prilično siromašna te uvijek ostajala na marginama. Premda su postojali pisci koje je fantastika zanimala, pisanje djela u Hrvatskoj još je uvijek bilo izrazito politički i socijalno intonirano. Hrvatsko društvo očekivalo je od književnika pisanje o društvenoj zbilji, društvenim konfliktima te, ukratko, pisanje o realnom. Stoga su književnici nastojali ta očekivanja i ispuniti te se značajniji kontinuitet u pisanju fantastike nije uspio razviti. (Župan, 2011: 28)

Jagna Pogačnik u svojoj *Prodavaonici tajni* nastojala je utvrditi kako se fantastika razvijala u posljednjih dvadeset godina, koliko je prošlo od izdavanja *Guje u njedrima*. Stoga su u njezinu antologiju uvršteni mlađi autori, primjerice Željko Zorica, Senko Karuza, Edo Budiša, Sanja Lovrenčić, Boris Perić, Tarik Kulenović te Milana Vuković Runjić. Dakako, neizostavna su kanonska imena poput Rikarda Jorgovanića, Antuna Gustava Matoša, Frana Galovića, Ulderika Donadinija, Stjepana Čuića, Nedjeljka Fabria, Pavla Pavličića, Drage

Kekanovića i dr¹¹. Pogačnik je nastojala obogatiti ukupnost antologija hrvatske fantastične proze na način da je uvrstila sada neke druge tekstove onih autora čija se imena ponavljaju. Primjerice, uvrštena je priča *Sve je sve* Pavla Pavličića. Autorica ističe kako je najveća vrijednost ove antologije upravo u tome što su u nju uvršteni autori različitih generacija te različitih poetika, a opet svedeni na zajednički nazivnik fantastične proze. (Pogačnik, 2001: 8-10)

Osim predstavljenih antologija, značajan doprinos hrvatskoj fantastici ostvario je Jurica Pavičić knjigom *Hrvatski fantastičari : Jedna književna generacija* (2000). Pavičić *fantastičare* definira kao „skupinu (uglavnom mladih) proznih pisaca koji su se počeli javljati prvim radovima u periodici i zbirkama približno 1969. godine i koji su iskazivali znatne poetičke sličnosti tijekom razdoblja koje je trajalo otprilike pola dekade“. (Pavičić, 2000: 15) Kada je Hrvoje Turković, kao urednik kulture, stupio u redakciju *Studentskoga lista* (1969. godine), otvorio je rubriku kratke priče u kojoj su počele sustavno izlaziti priče Irfana Horozovića, Stjepana Čuića, Drage Kekanovića, Dubravka Jelačić Bužimskog, Pavla Pavličića i Slobodana Šembera. U istoj godini *Studentski list* piše recenzije prvih fantastičarskih knjiga Nedjeljka Fabrija i Nenada Šepića. Mladu prozu u svoje je stranice uključio i splitski časopis *Vidik*, koji objavljuje Gorana Tribusona, Milorada Stojevića, Božu V. Žigu i Alberta Goldsteina. (Pavičić, 2000: 15)

Vrhuncem hrvatske fantastične proze smatra se 1975. godina kada izlaze *Vilinski vatrogasci* Pavla Pavličića, njegova posljednja zbirka fantastike. Štošta se značajnoga za hrvatsku fantastičnu prozu dogodilo iste godine: Tribuson izdaje *Prašku smrt*, Meršinjak *Akrobatu*, Barbieri *Novčić Gordiana Pia*, Bužimski *Surove kazališne priče*. Također, Čuićevo drugo izdanje *Staljinove slike i druge priče*. Iste je godine i časopis *Republika* prvi put u svoje stranice uvrstio fantastičnu prozu. Do kraja sedamdesetih godina većina spomenutih autora nastavlja svoj rad u drugom smjeru. (Pavičić, 2000: 15) Postavlja se pitanje tko su zapravo bili *fantastičari* – možemo li ih nazvati skupinom, školom ili pak pravcem u hrvatskoj književnosti. Sami autori nisu težili pridodavanju bilo koje odrednice niti pojedinom formalnom nazivu, već su težili činjenici da su u isto vrijeme zastupali slična opredjeljenja po kojima su stvarali svoje tekstove. Skupinom se nisu mogli nazvati jer nisu posjedovali

¹¹ U *Prodavaonicu tajni* nisu uvršteni Nenad Šepić ni Saša Meršinjak, što svakako smatram propustom u izboru autorice. Ime Saše Meršinjaka pojavljuje se jedino u *Guji u njedrima*, dok je Nenad Šepić uvršten i u Donat-Zidićevoj i Županovoj antologiji.

zajednički časopis, manifeste ni zajedničko obrazloženje osobnih stavova. Osim što su im tekstovi izlazili u već spomenutim časopisima, povezivale su ih edicije¹² u kojima su izlazile njihove knjige. (Pavičić, 2000: 18) Postoje kolebanja i oko zajedničkog imenovanja ovog kruga autora. Osim naziva *fantastičari*, kritika ih je nazivala *borhesovci* te *mlada proza*. Naziv *borhesovci* utemeljio je Branimir Donat naslovivši svoj esej, koji je objavljen 1972. godine u časopisu *Teka*, „Astrolab za hrvatske borhesovce“. Iako termin unutar eseja koristi samo jednom, naslov je bio dovoljan da se skupina autora tako prozove, a sve zahvaljujući postavci da je Jorge Louis Borges izvršio najveći utjecaj na poetiku mladih pisaca. Nazivu *borhesovci* protivila se i kritika i autori, ali Pavičić navodi kako se održao jer je bio upečatljiv i zanimljiv publici. Drugi naziv *mlada proza* utemeljio je Velimir Visković, a kasnije koristi i naziv *nova proza*. Međutim, ovakav naziv s vremenskog gledišta nije održiv. Najčešći naziv kojeg kritičari rabe je upravo *fantastičari*, a njegov osnovni nedostatak je nejasna razlika između ovoga kruga autora i bilo kojih drugih autora koji pišu ili su pisali fantastične teme. Razrješenje ove nedoumice Pavičić vidi tako da naziv *fantastičari* piše kurzivom. (Pavičić, 2000: 12-13)

Osim navedenog utjecaja Borgesa, kritika zamjećuje i utjecaje Kafke, Gogolja, Poea, Calvina i dr. Sukladno tome, Branko Maleš definira tri podtipa fantastične proze *fantastičara*. Prvi tip naziva *borhesovski* te ga objašnjava kao onaj koji „u cijelosti zasniva nov artificijelan svijet bez ikakvih natruha socijalne sredine ili psihičkog skiciranja likova i situacija“. (Maleš, 1979: 476) U ovaj podtip svrstava Tribusona, Pavličića i djelomično Kekanovića. Drugi podtip naziva *kafkinsko-bulgakovljevijski* te u njega smješta Meršinjaka i Čuića, a treći podtip je *romantičarski* u kojega smješta Kekanovića. (Pavičić, 2000: 26)

Zanimljivu podjelu hrvatske fantastične proze iznosi nam Kuvač-Levačić u već spomenutoj knjizi *Moć i nemoć fantastike*. Naime, autorica fantastičnu prozu klasificira prema vremenskim razdobljima u kojima su tekstovi nastali. Tako u prvo razdoblje smješta djela s kraja devetnaestoga i početka dvadesetoga stoljeća, od Rikarda Jorgovanića do sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Među najvažnijim predstavnicima koje autorica navodi, uz Jorgovanića, su i Ksaver Šandor Gjalski, Janko Leskovar, Dinko Šimunović, Antun Gustav Matoš, Fran Galović, Vladimir Nazor, Miroslav Krleža, Vjekoslav Kaleb, Petar Šegedin i dr. (Kuvač-Levačić, 2013: 23-24) Zamjećujemo kako autorica u fantastičnu prozu svrstava brojne

¹² To su Biblioteka centra (BC) Centra za društvene djelatnosti mladih Zagreb te biblioteka Znaci Centra za kulturne djelatnosti Saveza socijalističke omladine Hrvatske.

klasičke hrvatske književnosti, što opravdava činjenicom da je svaki od njih u nekoj mjeri bio zaokupljen fantastičnim temama i motivima¹³.

Drugom razdoblju pripisuje isključivo sedamdesete godine i generaciju koju ona zajednički naziva *borhesovci*¹⁴. Među najistaknutijim navodi Pavla Pavličića, Gorana Tribusona, Dragu Kekanovića, Stjepana Čuića, Dubravka Jelačića Bužimskog, Veljka Barbierija, Irfana Horozovića, Nenada Šepića i dr. Razlog zbog kojega autorica navedenim autorima posvećuje najveću pozornost objašnjava činjenicom da „rekonstrukcija postaje odrednica stvaranja njihovih najboljih djela. Događaj, a ne događanje, pokretač je njihove imaginacije uz čiju bi pomoć željeli iskazati mistično i neobjašnjivo u svijetu i čovjeku.“ (Kuvač-Levačić, 2013: 27)

Treće razdoblje obilježavaju djela nastala nakon sedamdesetih godina, gdje su osim fantastičnih uvrštena i neka žanrovski hibridna djela osamdesetih i devedesetih godina. Autorica se u ovom razdoblju osobito referira na Pavličićeve romane *Večernji akt* i *Koraljna vrata* u kojima uz dominantnu fantastičnu notu, supostoje i elementi kriminalističkog ili društvenog romana. (Kuvač-Levačić, 2013: 32)

Iz opisanog kronološkog pregleda uočljivo je da fantastična proza nije dugo vladala hrvatskom književnom scenom, već je prešla u neki od žanrovskih romana poput detektivskog ili kriminalističkog. Važno je istaknuti kako se hrvatska fantastična proza od samoga početka smatrala modusom, a ne žanrom. Pavičić kao osnovni razlog takvoga određenja navodi raznolikost tekstova među autorima tog kruga, zbog koje se ne bi mogla odrediti zajednička generička klasifikacija. Kako bi se fantastična proza mogla razumjeti u kontekstu hrvatske književnosti, bez obzira na navedenu raznolikost među tekstovima različitih autora, potrebno je odgovoriti na pitanje kakva je to fantastika ovih mladih autora. Iako govorimo o različitim tekstovima, ipak postoje zajedničke teme i motivi koji su karakteristični ovom krugu autora. Pavičić ističe da najveći dio proze *fantastičara* „pripada području subverzivne fantastike¹⁵ i biva očito zasnovan na todorovljevske shvaćenu kolebanju i zaokupljen perceptivnim i

¹³ Kuvač-Levačić se osobito referira na alegorijsku fantastiku (primjerice kod Vladimira Nazora), koju je R. Lachmann smatrala ravnopravnim dijelom fantastike.

¹⁴ Naziv *borhesovci* ne dobivaju toliko zbog činjenice da im je opus sličan Borgesovom, već zbog zajedničkog stava kako je za književno djelo od osobite važnosti veza s drugim književnim djelima, a ne izvanknjiževnom zbiljom. (Kuvač-Levačić, 2013: 27)

¹⁵ Subverzivna fantastika je proza koja propituje ustaljenu sliku stvarnosti, dok je neodlučnost lika ili čitatelja rezultat te sumnje. (Pavičić, 2000: 43)

epistemološkim problemima.“ (Pavičić, 2000: 43) Prema klasifikaciji tema Tzvetana Todorova, na *ja-teme* i *ti-teme*, subverzivno određenje fantastične proze podrazumijeva prevlast *ja-tema*, koje Todorov objašnjava na sljedeći način: „ove se teme mogu odrediti tako što ćemo reći da se suštinski tiču strukturiranja odnosa između čovjeka i svijeta. Nalazimo se, prema Freudovim terminima, u sistemu opažanje – svijest.“ (Todorov, 1970: 124) Pokušamo li teme fantastične proze svesti pod zajednički nazivnik, jedna od osnovnih tematskih preokupacija svakako bi bila psihološka neodlučnost lika. Nadalje, to su motivi smrti, vragova i demona, razne halucinacije koje za rezultat imaju neodlučnost između sna i jave, preobražaji prostora i vremena, razne varijante ludila (od rasapa tijela, transformacija, opsesija, poremećaja ličnosti), pojava neobjašnjivih fenomena itd. Sve navedene teme pripadaju domeni *ja-tema* kojima je „zajednički nazivnik ukidanje (što znači i rasvjetljavanje) granice između tvari i duha... Prijelaz duha u materiju postao je moguć.“ (Todorov, 1970: 118) Premda se svjedoči prevlasti *ja-tema*, u fantastičnoj je prozi moguće pronaći i Todorovljeve *ti-teme* usmjerene na seksualnost, incest, libido i tabu. *Ti-teme* Todorov objašnjava kroz „odnos čovjeka i njegove želje, pa otud i čovjeka i njegovog nesvjesnog. Želja i njezine različite varijante, zajedno sa nasiljem, samo su figure kojima su predstavljeni odnosi među ljudskim bićima.“ (Todorov, 1970: 142-143) Prema Pavičiću, u pričama u kojima su *ti-teme* i prisutne u određenoj mjeri, naglasak je svejedno na nekim psihološkim preokupacijama ili na općenitijoj radikalnosti situacije. (Pavičić, 2000: 79)

U pričama *fantastičara* Pavičić razlikuje dva modela kompozicije, to su *kumulativna fantastika* i *konvertivna fantastika*. U kumulativnom modelu, fantastična priča nastaje postepenom gradacijom i porastom šoka ili nevjerice. Suprotno, u konvertivnom modelu fantastična priča ne tvori se postepeno, gradacijom, već se zbiva uzastopno, te je čitatelj konstantno izložen pripovjedačevim prevarama. (Pavičić, 2000: 52-53) Konvertivnom modelu fantastike pripadati će i književna djela koja će biti metatekstualno analizirana u sljedećim poglavljima ovoga rada. Prema Pavičiću, upravo je metatekstualnost presudna za razumijevanje ove fantastične proze. Istodobno s pojavom *fantastičara*, u sedamdesetim godinama, razvija se postmodernistička prozna paradigma, a Pavičić stupanj metafiktionalnosti vidi kao jedan od osnovnih kriterija u određivanju pripadnosti fantastične proze nekoj stilskoj formaciji ili poetičkoj paradigmi. (Pavičić, 2000: 109) Kritika također vidi metatekstualnost kao važnu odrednicu ove proze. Primjerice, Zvonimir Mrkonjić opisuje Goldsteinovu prozu kao onu koja „obrće pogled u sebe, u onaj svijet koji izmiče u pravcu

povijesti pisanja koje ga je proizvelo u svojevrsnu mitologiju vlastitog čina.“ (Mrkonjić, 1971: 561) Brojne su odrednice metatekstualnosti koje Pavičić uočava u prozi *fantastičara*, ali on nikako ne prihvaća tezu o prevlasti čiste metafikcije¹⁶. U tekstovima fantastične proze potvrđuju se metanarativni komentari (komentira se sami čin pripovijedanja ili neki od postupaka likova), zatim se narušava uloga sveznajućeg pripovjedača, svjedočimo izravnom obraćanju čitatelju pa čitatelj zapravo postaje lik u djelu, česta je cikličnost priče, paradoksi i protuslovlja, pastiši i parodije, očituje se *mise-en-abyme* te „kineske kutije“¹⁷, prikazuju se likovi od papira, tema priče postaje jezik ili sami proces nastajanja priče. Međutim, Pavičić jasno ističe kako se nijedno od navedenih metatekstualnih obilježja ne može odrediti kao dominantno. Metatekstualnost je u ovom krugu pisaca zastupljena znatno više u odnosu na prethodnu generaciju, ali još uvijek nijedno od prethodno navedenih obilježja nije prevladalo u opusu nekog autora. (Pavičić, 2000: 112-127) U sljedećim poglavljima rada, kroz metatekstualnu analizu romana *Ispovjednik* Saše Meršinjaka, zbirke priča *Majstori sreće* Nenada Šepića te romana *Škola pisanja* Pavla Pavličića, nastojat će se potvrditi ili opovrgnuti Pavičićevo stajalište. No, najprije je potrebno detaljnije opisati i definirati pojam metatekstualnosti.

¹⁶ Jedina iznimka koju navodi je *Hofmanova tetka* Gorana Tribusona.

¹⁷ Naziv „kineske kutije“ uveo je Mario Vargas Llosa u svojim poetološkim esejima, postupak je sličan *mise-en-abyme*, ali priča koja je umetnuta u priču stoji s njom u kontrastnom odnosu. (Pavičić, 2000: 122)

3. Teorijsko određenje metatekstualnosti

Vladimir Biti u *Pojmovniku suvremene književne teorije* definira metatekstualnost na sljedeći način: „Dimenzija kojom iskaz ili tekst upozorava na situaciju, kontekst ili subjekt vlastita iskazivanja, na vlastitu kompoziciju, strukturu, kod, propozicijsku ili žanrovsku pripadnost; općenito, dakle, kojom tematizira neka svoja obilježja.“ (Biti 1997: 23) Osim Pavičića, čije smo viđenje metatekstualnosti predstavili u prethodnom poglavlju, brojni su kritičari doprinijeli teorijskom određenju metatekstualnosti. Najrelevantniji primjer je zbornik *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, u kojemu su svoje viđenje metatekstualnosti iznijeli Pavao Pavličić, Krešimir Nemeč, Dubravka Oraić Tolić, Magdalena Medarić te Aleksandar Flaker. Brojni kritičari za *odnos teksta prema sebi samomu* rabe različite sinonimske nazive. Nailazimo na termine autoreferencijalnost, autometatekstualnost, autorefleksivnost, autotematizacija, samoreferencijski čin, metafikcija, metatekstualnost, samosvijest teksta. (Tadić-Šokac, 2018: 59) O nesustavnosti terminologije pisala je Magdalena Medarić u članku *Ono što upućuje na sebe*. Autorica pojam autoreferencijalnosti u novijim književnoznanstvenim radovima uočava u tri različita područja. Prvo je područje koje navodi teorijsko razmišljanje o književnosti kao znakovnom sustavu, gdje se termin izvodi iz pojma referenta u semiotici. Drugo područje u kojemu je pojam autoreferencijalnosti zastupljen je područje povijesnih poetika književnih djela, s najvećim naglaskom na djela koja pripadaju razdoblju postmodernizma. Treće je područje genološko, odnosi se na proučavanje autobiografije kao žanra. (Medarić, 1993: 97)

Krešimir Nemeč u članku *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest*, objavljenom u spomenutom zborniku, ističe kako je roman od svojih novovjekovnih početaka imao moć samorefleksije. Navodi primjer Cervantesova *Don Quijotea* kao parodijskog romana, a upravo je parodija sama po sebi samosvjesna jer ističe artifičijelnu prirodu teksta. Parodija je, piše Nemeč, izrazito važan dio romana kao žanra i važna komponenta njegovog povijesnog razvoja. Roman kao književna vrsta jedini ima sposobnost da u svome literarnom ostvaraju glavnim predmetom učini upravo to samo nastajanje literarnog teksta. Nemeč ističe da se roman i rodio iz literarne samosvijesti: „osjećaj provizornosti i nestabilnosti ne samo jezikom stvorene fikcije, nego i same stvarnosti, pa i cijele povijesti.“ (Nemeč, 1993: 115) Također, Nemeč naglašava kontinuitet autoreferencijalnosti, od Cervantesa i Rabelaisa, Diderota i Sternea, do Nabokova i Borgesa, a u postmodernizmu je ističe kao dominantno obilježje. Autoreferencijalnost se može očitovati od autorskog komentiranja vlastitih pripovjednih postupaka pa sve do romana čija je glavna tema sam proces nastajanja naracije. Dakle,

autoreferencijalnost je prisutna u svim stilskim periodima, ali ono što se kroz povijesni razvoj romana mijenjalo je njezin stupanj i modalitet. No, Nemeć zapravo pokušava odgovoriti na pitanje zašto roman uopće govori o sebi. Njegova je teza da svaki roman ima dvije tendencije, onu stvarnosnu, realističku te literarnu. Nadalje, na recipijentu je kako će stvarnost opisanu jezikom protumačiti, kao zbilju ili kao svijet teksta romana. Roman se temelji na opozicijama „umjetnost-život, fikcija-stvarnost, forma-sadržaj, priča-diskurs, označeno-označitelj, lice-mask, mimesis-semiosis“ (...) „autoreferencijalnost zapravo nije ništa drugo do čin očitovanja svijesti o tom ambigvitetu“. Važno je da ta svijest realizira u samom jeziku romana. (Nemeć, 1993: 117-118) Autoreferencijalost se u romanima očituje i kroz grafičku sliku teksta, od uporabe različitih slova, uvođenja fusnota, autorskih komentara i sl. Također, miješanje naracija, razaranje iluzije, ironija, parodiranje, struktura kineskih kutija, *mise-en-abyme* samo su neki od osnovnih postupaka postmodernističke fikcije. (Nemeć 1993: 115-122)

U zborniku *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* prisutan je i članak Pavla Pavličića pod nazivom *Čemu služi autoreferencijalnost?* Autor definira autoreferencijalnost kao postupak pomoću kojega se u književnome djelu tematizira sama literarnost toga djela. Pri tome se u glavnoj ulozi može naći pisac, tekst ili čitatelj. Važno je naglasiti kako nijedan od tri navedena elementa nije samostalan, odnosno govoreći o jednom elementu zapravo stvaramo jasniju sliku o preostala dva. Ako se u književnome djelu govori o piscu, razlog je tome taj da se nastoji reći nešto o čitatelju i o tekstu. Čitatelju se pokušava namijeniti određena uloga, a tekstu nametnuti određeni kontekst. Autor navedenu tezu potvrđuje karakterističnim postupcima koji su posrijedi. Naime, stvaranje konteksta određenoga teksta prema drugim tekstovima, najlakše se postiže tvrdnjama o *životnoj autentičnosti teksta*. Pisac tu može imati trostruku ulogu: može ispričati priču kao osobni doživljaj, može se predstaviti kao posrednik, odnosno ispričati nešto što je već čuo, te, u konačnici, može se predstaviti kao priređivač pronađenog rukopisa. Pisac može i unaprijed ponuditi interpretaciju teksta ukoliko jasno iznosi svoje namjere, odnosno iznosi nam što želi postići svojim djelom te se na taj način čitatelju nudi svojevrsni ključ za interpretaciju djela. Potonje osobito dolazi do izražaja onda kada pisac progovori o poteškoćama s kojima se suočio u procesu nastanka svoga djela. Na taj je način čitatelj izravno uključen u sam proces nastanka djela, a konačni cilj takvoga postupanja je osvijestiti kod čitatelja njegovu aktivnu ulogu. (Pavličić, 1993: 105-106)

Kada govorimo o drugom slučaju, u kojem je u centru pažnje književnoga djela sam tekst toga istog djela, svrha se premješta na pisca i čitatelja. Tada se obilježja teksta razumijevaju

kao svjesna piščeva namjera, a od čitatelja se očekuje da ta obilježja svrsta u neki od sustava književnih vrijednosti. Piščeva se pozicija dodatno potvrđuje jer se u ovakvim tekstovima nudi interpretacija djela kao cjeline, koja može biti žanrovska pa se djelo samo smješta u određenu klasifikacijsku skupinu. Posljednji nam slučaj, kada se u centru pažnje književnoga djela nalazi čitatelj, pobliže definira pisca i tekst. Interpretacija djela uvelike ovisi o čitateljevoj perspektivi. Uloga pisca očituje se pomoću iskaza u kojima se od čitatelja traži razumijevanje te pomoću postupaka koji tekst ostavljaju otvorenim, odnosno koji zahtijevaju čitateljevu doradu. U takvim su slučajevima posrijedi očekivanja koja čitatelj ima od teksta, stoga se raspravlja o tome hoće li ta očekivanja biti ispunjena ili neće. Takve upute o čitanju uvode čitatelja u bliže shvaćanje autorove poetike. Pozicija teksta se u ovom slučaju definira na sljedeći način: kada je čitatelj u središtu pažnje njegova recepcija i samo određivanje uloge čitatelja podrazumijeva svrstavanje teksta u određeni žanr, stil pisanja ili govori o tekstu kao nositelju nekoga značenja. Od čitatelja se uvijek očekuje da ima neke osjećaje prema tekstu ili piscu, to može biti realizirano na način da sadržaj teksta izaziva određenu emociju ili se čitatelja nastoji emocionalno zbuniti i na taj način isprovocirati. Kako god bilo, pozicija čitatelja, pisca i djela u autoreferencijalnom tekstu nikada nije jednaka. Svaki od prethodno opisanih aspekata zahtijeva literarnu obradu, stoga je važno istaknuti kako se oni ne mogu izjednačiti sa svojom zbiljskom ulogom. Drugim riječima, ulogu pisca ne poistovjećujemo s njegovim stvarnim imenom, kao što ni tekst ni čitatelj nisu pravi. Pavličić različito tumači stupnjeve transformacije od stvarne do literarne uloge. Tako ističe da najveći stupanj transformacije ima uloga pisca. U autoreferencijalnim tekstovima pisci često za sebe kažu da nisu autori već samo priređivači teksta, smatraju kako nisu vješti u pisanju te da oni zapravo samo prenose ono što se čita. Na taj način uloga pisca postaje fiktivna, kao i likovi u djelu, te autor postaje element literarne strukture djela. Kod uloge teksta nešto je manji stupanj transformacije. Tekst, za razliku od pisca, ne može tvrditi kako nije tekst, ali može tvrditi kako nije umjetnički. Razlog može biti da tekstu to ne uspijeva ili mu jednostavno i nije svrha biti literarnom tvorevinom. Uz pomoć takvoga, takozvanog *lažnog predstavljanja*, koje je najčešće žanrovska, tekst ipak postaje literarno sagledan. Najmanji stupanj transformacije očituje se kod uloge čitatelja. Od čitatelja se ne očekuje nikakva druga uloga osim onu koju mu tekst dodjeljuje, a nju preuzima uz uvjerenje kako se nije promijenio. Međutim, književna djela ne govore samo o sebi, piscu, čitatelju ili tekstu, već gotovo uvijek o sebi govore kao o dijelu neke veće cjeline pa često prelaze i u općenito raspravljanje o književnosti. Ovakav prijelaz Pavličić imenuje prijelazom iz autoreferencijalnih tekstova u metatekstualne.

(Pavličić, 1993: 107-110) Iz takvoga opisa proizlazi zaključak kako za Pavličića termini autoreferencijalnost i metatekstualnost nemaju jednako značenje, međutim već u sljedećem poglavlju vidljivo je kako ih tumači kao sinonime. Na ovaj se način još jednom potvrđuje nesustavnost u terminološkom nazivlju.

Teorijsko određenje metatekstualnosti predstavljeno je onako kako ga je definirala hrvatska stručna literatura, no o metatekstualnosti su pisali i brojni strani kritičari. Najrelevantniji prikaz strane stručne literature iznijela je autorica Sanja Tadić-Šokac u knjizi *Roman o samome sebi*, izdanoj 2018. godine. Termin *metafiction* prvi je upotrijebio William H. Gass 1970. godine, te bi u doslovnom prijevodu značio *metaproza*. Termin *metanarativna proza* bolji je za pokrivanje značenjskog polja, a također se s jednakim značenjskim opsegom rabi i termin *metafikcija*. Strana književna kritika romanesknu samosvijest obrađuje u brojnim poetološkim pregledima te nesustavno identificira postupke i strukture. Također, bavi se pitanjem evolucije romaneskne samosvijesti i definiranjem razlike između tradicionalnih i suvremenih oblika. U raznolikim filozofskim i književno-teorijskim disciplinama raspoznajemo ishodišta teorijskih razrada pojave, no one najčešće ostaju u granicama poetoloških opisa i klasifikacija. (Tadić-Šokac, 2018: 45)

O metatekstualnosti su značajne poetološke preglede pisali Patricija Waugh, Linda Hutcheon i Jean Ricardou, koji gledaju na metatekstualnost kao na jedan segment postmodernističkog pisma. Nadalje, zapažaju postupke kojima se metatekstualnost realizira u književnom djelu te strukture koje nastaju pri toj realizaciji. Oni potvrđuju kontinuitet metafikcionalne tradicije, ali razlikuju se u određenju svrhe metatekstualnosti u tradicionalnim i suvremenim djelima. (Tadić-Šokac, 2018: 50)

Patricija Waugh u studiji *Metafiction. The Theory and Practice of Self – Conscious fiction*, iz 1984. godine, gleda na metatekstualnost kao na pojavu svojstvenu romanu kao vrsti. Istodobno, određuje metatekstualnost kao općeprisutan način proznog pisanja u sklopu šire kulturne pojave – postmodernizma. Naglasak stavlja na blisku vezu suvremenih oblika metatekstualnosti s općom pojavom samosvijesti u kulturi i svijetu, koje karakterizira nesigurnost i nestabilnost. Roman izričito povezuje s nestabilnošću izvanjskoga svijeta jer u svoj *jezik* konstantno integrira svakodnevne oblike povijesne komunikacije. Suvremeni roman stvara napetost između nastanka fikcionalne iluzije i njezina razotkrivanja, a na taj se način ističe pluralizam diskurzivnih praksi. Takav diskurs daje uvid u osnovne strukture pripovjednih djela, kao i u strukture svijeta o kojem znanje usvajamo isključivo posredstvom

jezika. Stoga, u kritičkom sustavu Patricije Waugh metafikcija kao proza koja „samosvjesno i sustavno skreće pozornost na vlastiti status konstrukta tj. artefakta postaje *dobar model za učenje o tvorbi same 'zbilje'*¹⁸“ (Tadić-Šokac, 2018: 50) Kao epistemološki okvir metatekstualnoj prozi, P. Waugh ističe osnovne sociološko-filozofske spoznaje: prva je poimanje zbilje kao društvene tvorbe, druga je poimanje povijesti kao pripovijesti, odnosno kao fikcionalne tvorbe i treća je gradnja povijesne zbilje putem uokviravanja, odnosno organizacijom iskustva i društvene interakcije na osnovu usvojenih konvencija. Na ovako opisan način suvremena metafikcija postaje ilustracija radikalnog stava o zbilji kao nizu konstrukcija, u književnom se djelu ne može pokazati u obliku 'opisa' objektivno postojeće zbilje, već se prikazuje jedino u obliku raznih diskursa svijeta. Iz navedenoga se da zaključiti kako suvremena metatekstualna proza stoji u oprečnom odnosu prema pripovjednom jeziku tradicionalnog romana, utemeljenog na empirističkoj slici stvarnosti. (Tadić-Šokac, 2018: 50-51)

P. Waugh prepoznaje dva suprotna smjera metatekstualne proze na temelju kriterija poimanja zbilje i odnosa književnog djela prema njoj. Posrijedi su *umjerena struja* i *radikalne metafikcije*. U umjerenosti struji riječ je o suvremenim metatekstualnim romanima koji strukturalno razaraju konvencije književnog sustava, a izravno i konvencije na kojima se zbilja temelji. Waughova umjereni smjer vidi kao temelj za budući razvoj romana, zalaže se za parodiranje i razgradnju književnoga znaka umjesto razaranja putem zanemarivanja realističkih ili tradicionalnih konvencija. Ovu vrstu proze karakterizira i poigravanje s očekivanjima primatelja, kao i prisutnost konvencionalnih elemenata kojima se asocira na neprimjereno, krizno i opsesivno, doživljavanje stanja društvene zbilje. Suprotno umjerenosti struji, radikalne metafikcije karakterizira uvjerenje kako ne postoji nikakva zbilja osim jezične, one rastaču književni znak te se on svodi na metatekstualnu jezičnu igru. (Tadić-Šokac, 2018: 51)

Sveobuhvatnost metatekstualne proze P. Waugh tumači kao spektar s dva pola. Prvi je pol *umjereni* i na njemu razlikuje dva oblika, koja naziva *selfbegetting novel* ili samorodni roman i *surfiction*. I u jednom i drugom je metatekstualnost ograničena, a nasljednici su metatekstualne tradicije osamnaestoga stoljeća. Samorodni je roman pisan najčešće u prvom licu i u njemu se pripovjedač razvija do granice u kojoj preuzima samo pisanje romana kojim je obuhvaćen. *Surfiction* obilježavaju pripovjedačeva ironična upadanja, koja ga interesiraju više od pripovjednih razina romana. Drugi je pol *eksperimentalna proza* ili *aleatory writing*,

¹⁸ Prema Waugh 1984: 3

karakterizira ga izrazita lingvistička dezintegracija djela. Također, na svijet se gleda kao na mrežu suprotnih semiotičkih sustava, koji nisu poistovječeni s materijalnom zbiljom. P. Waugh najviše se usredotočuje na *sredinu spektra* koja pripada užem shvaćanju metatekstualnosti, drugim riječima prozi iz koje proizlaze česti *lomovi okvira* i koja uzrokuje ontološku nesigurnost¹⁹. Ovakva vrsta proze pruža čitatelju rekontekstualizaciju i orijentaciju na pitanje značenja u književnom djelu. Analizirajući aspekt autora u djelu, kritičarka navodi kako je značenje autora obilježeno prijašnjim tekstovima i društvenom ulogom, za razliku od bezgranične uloge u prethodnim oblicima samosvijesti. (Tadić-Šokac, 2018: 51-52)

Nadalje, P. Waugh navodi sredstva kojima se postmodernistička proza služi (istovremeno su to i neke od osnovnih karakteristika postmodernizma). Suvremena metafikcija odbacuje: „čvrsto sačinjen zaplet, kronološki slijed, autoritativnog sveznajućega pripovjedača, racionalnu vezu između ličnosti i postupaka junaka.“ (Waugh, 1984: 7)

Suprotno tome, prisutne su:

„liste, magične i apsurdne, postupci strukturiranja koji su ili previše sistematizirani ili otvoreno proizvoljni u svom rasporedu, potpuni raspad vremenske i prostorne organizacije pripovijedanja, sustavno miniranje specifičnih fikcionalnih konvencija, uporaba igre, kombinatorike, permutacija, nerazrješivih kontradikcija, paradoksa, izgradnja alternativnih svjetova, upotreba popularnih žanrova i eksplicitna parodija prethodnih tekstova, književnih i neknjiževnih.“ (Waugh, 1984: 22)

Nakon iscrpnog teorijskog prikaza metatekstualnosti, onako kako je tumači P. Waugh, slijedi prikaz tumačenja metatekstualnosti u okvirima kritičarke Linde Hutcheon. Njezin nam je pogled na metatekstualnost osobito važan za izradu ovoga rada, budući da će se metatekstualna analiza književnih djela, koja slijedi u nastavku, provesti po uzoru na kritički sustav Linde Hutcheon. Stoga će se njezin teorijski okvir prikazati u zasebnom odjeljku.

3.1. Metatekstualnost u kritičkom sustavu Linde Hutcheon

Oblike i načine aktualizacije metatekstualnosti u književnosti, autorica prikazuje u studiji *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks* iz 1983. godine. Za autoricu je metatekstualnost najvažniji aspekt književnoga djela, stoga pojam i naziv metafikcije smješta

¹⁹ Pojam preuzet iz studije Briana McHalea *Postmodernist fiction*.

u nadređeni položaj spram postmodernizma. Ipak, svoje mišljenje mijenja u predgovoru sljedećega izdanja iste studije, gdje tvrdi kako je metatekstualnost samo jedan od oblika postmodernizma. Pri tumačenju metatekstualnosti Hutcheon se oslanja na dva teorijska modela, to su saznanja o poziciji čitatelja u okvirima Iserove hermeneutike i De Saussureova saznanja iz područja strukturalne lingvistike, ponajviše u analizama lingvističko-narativnih struktura. Kao važnu odrednicu metatekstualnosti, Hutcheon vidi orijentaciju na autora koji je nazočan samo kao tekstualna funkcija, a njegov se smisao ostvaruje tek aktivnošću čitatelja. Uloga se čitatelja osobito naglašava, čak do te granice da su pisac i čitatelj u ravnopravnom odnosu kada se govori o očekivanoj kreativnosti naspram teksta. Naglašava se kontinuitet u romanesknoj samosvijesti, odnosno njegov značaj u otporu prema postulatima realističke poetike, tj. *mimesisa*. Prema tome, autorica razlikuje dvije vrste romanesknog *mimesisa*. Prvi je *mimesis proizvoda*, koji odgovara realističkim ostvarenjima iz 19. stoljeća. Drugi je *mimesis procesa*, koji se odnosi na metatekstualnu tradiciju. Metatekstualna se postmodernistička proza semantički i lingvistički orijentira na proces pripovijedanja, umjesto na priču. Od prethodnih joj oblika metatekstualnosti razlikuje se prema znatno većoj pounutrašnjosti samosvijesti i prema znatno većoj ulozi čitatelja u otkrivanju smisla djela. Izrazito aktivna uloga čitatelja jedna je od osnovnih odlika ove vrste proze. Važnost uloge čitatelja te pounutrašnjenje interpretacije djela ujedno su i osnovni kriteriji u razlikovanju suvremene od tradicionalne metatekstualnosti. (Tadić-Šokac, 2018: 52-53)

L. Hutcheon razlikuje dvije vrste metatekstualnih romana. Prvi su metatekstualni romani koji upućuju na vlastiti proces pripovijedanja i narativnu strukturu. Druga vrstu karakterizira orijentacija na vlastiti pripovjedni jezik i na svoje postojanje u jeziku. Prema tome, Hutcheon razlikuje dijegetska i lingvističku samosvijest te na osnovu tog kriterija donosi podjelu romaneskne metatekstualnosti. Dijegetska se samosvijest odnosi na proces izgradnje priče (narativni proces), dok se lingvistička samosvijest odnosi na jezičnu prirodu književnoga teksta (gradbeni elementi književnoga diskursa). Književni se tekst predočuje kao pripovijedanje – dijegetska samosvijest ili kao jezik – lingvistička samosvijest. I na dijegetskoj i na lingvističkoj samosvijesti razlikuju se otvoreni oblici (*overt forms*) i prikriiveni, odnosno aktualizirani oblici (*covert forms*). Izražavanje samosvijesti se u otvorenim metatekstualnim oblicima vrši putem eksplicitne tematizacije ili alegorizacije njihova dijegetskog ili lingvističkog identiteta u sklopu samoga djela. Kod aktualiziranih oblika riječ je o jednakom procesu, ali je sada taj proces aktualiziran u svojoj dijegetskoj ili lingvističkoj strukturi, odnosno radi se o procesu koji je pounutrašnjen. *Otvoreni dijegetski*

oblici uključuju parodiju²⁰, *mise en abyme*²¹, alegoriju, ironiju te razne načine pomoću kojih pratimo nastajanje romana (komentiranje pojedinih postupaka, njihovo opisivanje itd.). *Aktualizirani dijegetski oblici* uključuju aktualizirane narativne modele koji su, uglavnom, istovjetni sa žanrovskim obrascima pripovijedanja. Od čitatelja se očekuje poznavanje pripovjednih konvencija, a pisac inkorporira u tekst neizravne recepcijske upute. Stoga, proces čitanja zapravo postaje proces aktualiziranja samih struktura teksta. Izdvojeni pripovjedni modeli u koje se metatekstualna paradigma često transformira su: *detektivska priča*, *fantastika*, *igra i kombinatorika* te *erotika*. Metatekstualnost se u svakom modelu različito očituje. U *detektivskoj priči* koristi jaku konvencionalnu strukturu i utemeljenost na modelu hermeneutičkih praznina. Model *igre i kombinatorike* izjednačava s činom čitanja i pisanja. U modelu *fantastike* rabi paradigmu autonomnog svijeta fikcije u svojstvu alegorijskog modela. *Erotskim* modelom se metatekstualnost služi kako bi poistovjetila čitanje i zavođenje. U navedenim se žanrovima metatekstualnost očituje na dva načina. S jedne strane, istovremeno upozorava na postojeće elemente metatekstualnosti i analizira jednostavne i ponavljajuće obrasce tih narativnih modela. S druge strane, uzrokuje nastanak postmodernistički proturječnih i ontološki upitnih otvorenih struktura. (Tadić-Šokac, 2018: 54-55)

Otvoreni oblici lingvističke samosvijesti uključuju parodiranje neke vrste ili stila pisanja, uvođenje bilježaka, komentara i inih autorskih intervencija u tkivo romana te tematizaciju verbalnih igara i anagrama. Kako sam naziv kazuje, lingvistička samosvijest odnosi se na probleme književnog jezika i jezika uopće, a zadatak je čitatelja uočiti kreativnosti prisutne u jeziku romana. Metatekstualni romani traže od čitatelja da se proces čitanja romana shvati kao proces nastanka fikcionalnih svjetova. Hoće li se ostvariti povezanost između fikcionalnog i povijesnog svijeta ovisi jedino o tome koliko je čitatelj razumio tekst koji je posrijedi. Lingvistička se samosvijest u književnom djelu može aktualizirati pa tada govorimo o *aktualiziranim oblicima lingvističke samosvijesti*. U djelu se nerijetko aktualiziraju teorijski koncepti o nereferecnijalnosti književne tvorevine, a u ekstremnim primjerima oni bivaju

²⁰ Parodija ima presudnu ulogu u razvoju romaneskne samosvijesti te se promatra kao glavna preokupacija žanra. Korijeni su romana zasnovani na parodiji. (Tadić-Šokac, 2018: 46)

²¹ Jedan od najvažnijih metatekstualnih postupaka upravo je *mise en abyme*. Kada *mise en abyme* postane glavna sastavnica nekoga romana, riječ je o alegoriji. Za postmodernističku je književnost značajan jer narušava ontološke razine u djelu. Osnovna je uloga *mise en abyme* upotpunjavanje priče, ali i pružanje otpora priči. Termin je uveo Gide 1893. godine, a rabio ga je istodobno za likovna i književna djela. (Tadić-Šokac, 2018: 57)

implicitno tvorbeno načelo diskursa (takva su prozna djela *Nouvea nouvea romana*, čija je teorijska baza u sustavu *Tel Quel* – ovaca i djela radikalne struje talijanske neoavangarde). Takva proza ne pruža zanimanje za pripovijedanje i priču, već u središte pozornosti postavlja nereferecijalnost te čin čitanja stavlja u jednak odnos s činom pisanja, čime se od čitatelja zahtijeva izuzetan recepcijski angažman. Postupci koji se temelje na razumijevanju djela kao slobodne igre označitelja dovode do prodiranja romanesknog oblika, te, u konačnici, do njegova razilaženja. L. Hutcheon u takvim jezičnim igrama uočava odražavanje različitih verzija *mimesisa* i mogućnost razvijanja novoga žanra. (Tadić-Šokac, 2018: 55-56) U konačnici, za razumijevanje pojma metatekstualnosti i njezino analiziranje u književnim djelima, najvažnije je u čitatelju potaknuti aktivnost i kritičko promišljanje. Takvo se promišljanje temelji na razdvajanju svijeta teksta od stvarnoga, društvenog svijeta. Metatekstualno orijentirani romani nastoje poslati određenu poruku, a na čitatelju je da, uz pomoć recepcijskih uputa, tu poruku i protumači. Slijedi prikaz metatekstualnih elemenata na dijegetskoj i lingvističkoj samosvijesti u fantastičnoj hrvatskoj prozi – u romanu *Ispovjednik* Saše Meršinjaka, zbirci priča *Majstori sreće* Nenada Šepića te romanu *Škola pisanja* Pavla Pavličića. Zbog bolje preglednosti rada, svaki će se djelo prikazati u zasebnom poglavlju.

4. Metatekstualnost u romanu *Ispovjednik* Saše Meršinjaka

Saša Meršinjak hrvatski je književnik, rođen u Nišu 1949. godine, a preminuo je u Zagrebu 2008. godine. Potiče iz hrvatske obitelji, otac mu je bio časnik Jugoslavenske narodne armije te je obitelj zbog njegove službe živjela u Nišu, a ubrzo nakon rođenja Saše Meršinjaka obitelj se preselila u Skoplje. Obzirom da je do svoje adolescentske dobi živio u Makedoniji, u srednjoj školi u Zagrebu borio se s učenjem hrvatskoga književnoga jezika jer je u Skoplju bio podložan makedonskom i srpskom jeziku. Završio je studij filozofije i povijesti umjetnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu i djelovao kao slobodni umjetnik. Bio je član Društva hrvatskih književnika, a život mu je obilježen neprihvatanjem nametnutih autoriteta te željom za osobnom slobodom.

Uređivao je časopise *Polet* i *Studentski list* te vodio kultne pjesničke susrete *Jutro poezije* punih dvadeset i pet godina (desetljećima su svake subote okupljali zagrebačke pjesnike i umjetnike na više lokacija u Zagrebu). Kao pjesnik izdao je zbirke *Šahovska polja spavača* (1979) i *U ruhu gurua* (1994), koje su pisane na tragu pjesništva Josipa Severa. Kao prozni autor javio se s naraštajem fantastičara 1970-tih godina. Prozu objavljuje u raznim književnim časopisima kao što su *Forum*, *Vidik*, *Pitanja*, *Republika*. Dobio je nagradu za prozu iz Fonda *A.B. Šimića*, kao i nagradu za kratku priču od sarajevskog *Oslobođenja*. Godine 1975. izdaje zbirku priča *Akrobat*. U kratkim romanima *Predstave na granici* (1978) i *Ispovjednik* (1979) blizak je kafkijanskoj tradiciji fantastike u kojoj se tematizira odnos pojedinca i represivnih mehanizama totalitarne vlasti. U kasnijim zbirkama priča (*Lude gljive*, 1998. i *Gordijski čvor*, 2002) tematiku proširuje motivima iz djetinjstva, priče su mu prožete bajkovitošću i motivom sna te uvodi temu ratne svakodnevice. Djelovao je i kao publicist – pisao je eseje, novinske članke, filmske i likovne kritike. (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=40249> pristupljeno 1. kolovoza 2022.)

Roman *Ispovjednik* pripada fantastičnoj vrsti hrvatskoga romana, a odlike takve vrste su bijeg u irealno, u neograničene prostore mašte. U fantastičnom romanu tematizira se okultno, halucinantno, mistično i bizarno. Uprave ove odrednice bit će oprimjerene kroz sadržaj romana. Fantastika je predstavljala „prostor čiste slobode i igre“ (Nemec, 2003: 297), takva vrsta književnosti bila je odgovor na vladajuće političke diskurse jer je autoru dopuštala bijeg od bilo kakvoga neželjenog angažmana. Drugim riječima, fantastika je autorima dopuštala umjetničku slobodu. Fantastičnom vrstom romana otvoren je put defunkcionalizaciji, demitologizaciji i dezideologizaciji književnosti. Fantastičari svojim

književnim ostvarajima upozoravaju na sam tekst i znakovnost, na jezik kao predmet i njegovu sposobnost da stvara fikcionalnu iluziju. (Nemec, 2003: 298) Saša Meršinjak u *Ispovjedniku* posebnu pozornost ostvaruje specifičnim odabirom jezičnih stilizacija, pomoću kojih spaja nespojive kombinacije.

Krešimir Nemec naziva Meršinjakov roman *Ispovjednik* apartnom proznom tvorevinom. Radi se o „anarativnoj sintetičkoj prozi“, čiji cilj nije riječima iznositi zbivanja ili pričati priču, već je cilj „izreći neizrecive kombinacije“. U romanu je primijenjen segmentarni tip gradnje u kojemu su kronologija i kauzalnost događaja u potpunosti narušeni. Mimetičke odrednice svedene su na minimum. Radnja se odvija u izoliranoj zajednici na izmišljenom otoku Sansik u Sredozemlju. Otok je naseljen grotesknim figurama (ljudi od pijeska, svatko s nekom određenom manom), a pripovjedačka uloga povremeno je prepuštena „infantilnom idiotu“ po imenu Sebastijan. U romanu se izmjenjuju prvo i treće lice pripovijedanja. Osim pripovjednog, u romanu je prisutan i vizualno-grafički eksperiment. U djelu su prisutni različiti tipovi diskursa, od dijaloga do dijelova scenarija, didaskalija i sl. Prisutne su i grafičke i intermedijalne igre (crteži, kolaži, formule, veličina slova, fusnote, tisak u boji). U romanu su posebno naglašene autoreferencijalna i ludička dimenzija. Autor lomi tekst, razbija sintaksu, naracija se naglo prekida, koristi razne postupke kojima narušava iluziju pripovijedanja (naprimjer kada autor u zagradama komentira napisano ili u fusnotama daje komentare²²). Zahvaljujući radikalnosti eksperimenta, *Ispovjednik* je na samom vrhu romaneskne produkcije sedamdesetih godina te uvelike iskoračuje u metatekstualnost (Nemec, 2003: 328). Slijedi prikaz metatekstualnih elemenata romana.

4.1. Otvoreni oblici dijegetske samosvijesti

Roman *Ispovjednik* započinje predstavljanjem pripovjedača čitateljima. Pripovjedač je ujedno i glavni lik romana. „Zovem se Sebastijan Aničić; star sam tek trideset i tri godine, a imam posve bijelu kosu; svi mi zbog nje zavide i zato me zovu Bijeli, odnosno Bo; ja, pak, svima zavidim jer nemaju grbe; moja je tako velika da je čak i turisti miluju i čude se; ipak, pomalo je i volim, jer mi raste iz šije i donosi sreću.“ (Meršinjak, 1979: 5) Nakon toga čitatelju opisuje mjesto zbivanja romana – posve maleni otok Sansik, koji je sav od pijeska. „Živim na Sansiku; to je jedan posve malen otok, sav od pijeska; toliko je malen da ga mogu oploviti za jedan sat; zato obično kažem da ga se može staviti na nečiji dlan, a kada bi

²² Primjeri će biti prikazani u poglavlju o lingvističkim oblicima samosvijesti.

se nečiji prsti raširili, otok bi iscurio u more, poput pješčanog sata; jednom će doći taj dan i to će za Sansigote biti sudnji dan; mi ga se bojimo gotovo kao mraka.“ (Meršinjak, 1979: 5) Već na samome početku romana uočavamo aluzije na biblijske motive, odnosno motiv sudnjega dana, ali i godine glavnoga lika jer znamo da se trideset i tri godine nazivaju Isusovim godinama. Na početku se zapravo predočava i sami kraj djela, stoga možemo zaključiti kako je roman uokvirena cjelina. Međutim, u sredini te cjeline ništa nije uokvireno. Događaji koji se pripovijedaju ne prate nikakav kronološki ili uzročno-posljedični redosljed. Čitatelj ima dojam kao da se događaji nižu onako kako pripovjedaču u tom trenutku pada na pamet. S jedne priče skače se na drugu priču i tematiku, usred pripovijedanja o jednom događaju, pripovjedač započinje o nekom trećem događaju. Stoga je zapravo teško i razlučiti koja je priča u romanu glavna. Ono što se gotovo sigurno može zaključiti, i što je temeljni metatekstualni oblik ovoga romana, jest alegorija.

4.1.1. Alegorija

Djelo je u cijelosti prožeto alegorijom, odnosno cjelokupnu priču možemo rastumačiti kao alegoriju, a unutar te priče prisutan je veliki broj događaja koji su ironično ili parodično nastrojani, kao i mnoge priče u priči. Krenimo od početka, glavna okosnica radnje je dolazak Ispovjednika na otok Sansik, a za njegov je doček zadužen Sebastijan. Prema običajima svoga naroda, Sebastijan zvani Bo, mora Ispovjedniku donijeti dar i nadjenuti mu novo ime. No, jednoga Sansigota zbunila je smirenost pridošlice te mu nije mogao dati ime. Zbog toga je, naravno, bio kažnjen, a Ispovjedniku je ime nadjenuo Sebastijanov rođak Adam Pucić. Narod Sansigot specifičan je i po tome što se boje zvukova, glasnih koraka, mraka, a najveći strah za njih predstavlja Grabljivica noći. Grabljivica noći alegorija je za smrt. S druge strane, jedina želja Sebastijana je da postane riba. Njegova želja da postane mala girica, koja se na kraju romana i ostvaruje, alegorija je sreće i slobode. „*Ja sam oduvijek užasno želio biti riba; to me osjećanje tako snažno obuzima da skoro padam u nesvjest, ako mu se oduprem; a zašto bih se i opirao, kad su ribe tako lijepo, vitke, srebrno-zelenkaste i nemaju grbu. One su potpuno i jače od mraka.*“ (Meršinjak, 1979: 7) Zanimljivo je da stanovnici Sansika, uglavnom, imaju neku tjelesnu manu – grbu, rupe na tijelu, nijemi su, nemaju noge ili ruke. Ti tjelesni nedostaci mogu se protumačiti kao ovozemaljski grijesi. Nema čovjeka bez grijeha, tako na Sansiku nema čovjeka bez tjelesne mane. U romanu je važan i odnos tijela te u toj relaciji vidimo i odrednice žanra, o čemu će biti više riječi u nastavku. Naime, stanovnici otoka posjeduju dva tijela i postavlja se pitanje što njima drugo tijelo predstavlja. Odnos prvog i

drugog tijela može se protumačiti kao alegorija života, ovozemaljskog, i smrti, odnosno nebeskoga života, života poslije smrti. „Zato mi imamo dva tijela; jedno za svjetlost, ono veselo i strasno, a drugo, koje ne živi u nama, već negdje pored nas, u sasvim drugom prostoru, prepuštamo tom ništavilu; dok jedno naše tijelo sanja, drugo leti po daljinama i susreće se sa sličnim tijelima; jednom sam tako cijelu noć boravio s drugim tijelom prekrasne Ajane Pucić, sjećam se, negdje u plavom prostoru iza zvijezda; potrebno je imati ogromnu volju i lukavost da se to izvede, i uvijek smo na rubu propasti : ukoliko ne prevarimo mrak, nama će ovladati Grabljivica tame i ubiti našu prošlost i našu čistoću. Postat ćemo kao Tanija, a ona je sasvim luda i ljubi sa svakim, čak i sa Strancima.“ (Meršinjak, 1979: 8)

Kada promatramo lik Ispovjednika, on za stanovnike otoka predstavlja Stranca, pridošlicu. Tamošnji župnik, koji je inače ohol prema ljudima, kaže kako Ispovjednik govori protiv crkve i naziva ga Judom. Zbog toga se Ispovjednik i sprijateljio sa stanovnicima Sansika, jer oni su također bili nevjernici. Nekoliko puta godišnje događalo se da stanovnici svi uglas započnu plakati, vrištati, urlikati od boli i strave. Taj je događaj alegorija Sotone „Što je to? - jedva je izgovorio na smrt preplašeni otac Ham. – Ne znam ni sam... To ih uhvati dva-tri puta godišnje, kao zaraza. Jedan počne, a ostali se izbezume... Svi urlaju, bez obzira gdje se nalazili i što radili... - Užasno... - promrmlja krski župnik. Odjednom je shvatio da je izgubio apetit. - Da, užasno... Da Vam pravo kažem, oče Ham – sansigotski župnik se unio u dobroćudno lice – to je Sotonino djelo. Zaista, djelo demona, kao Ispovjednik.“ (Meršinjak, 1979: 70)

Kako bismo zaključili priču o alegoriji, važno je istaknuti događaj Križnoga puta u romanu, a na brdu gdje se Križni put odvija prisutan je drveni križ s Golgote. Taj motiv križa alegorija je Isusova raspeća. Ispovjednik je na kraju djela također ubijen, kamenovali su ga hodočasnici jer su ga uhvatili u seksualnom odnosu s Francuskinjom, mrzili su ga zbog izdaje njihove vjere. Ključ djela, odnosno alegorija djela, krije se u liku Ispovjednika koji predstavlja komunizam, njegova smrt predstavlja pad komunizma i slobodu narodu. Ovu tvrdnju potkrjepljuje citat iz razgovora župnika Daniela i signora Angellija: „-Dunque, iz pouzdanih sam izvora dobio vijest da je Ispovjednik veoma sumnjiva osoba... - Che, sumnjiva, sumnjiva (...) – On je bio misionar u jednoj zemlji u Južnoj Americi, i čak je imao prisnih veza sa, come si dice, sa njihovim komunistima. Ne bi me začudilo da se takav peccatore družu i sa samim nečastivim. (...) Najgore je od svega što se uporno ponaša kao bezvjerac; uporno govori protiv Boga i protiv crkve, čak je jednu knjigu u tom smislu publicirao...Crkva protiv Boga.“ (Meršinjak, 1979: 96)

Nakon njegove smrti hodočasnici odlaze s otoka, otok i narod Sansigoti su se raspali, otišli su po svijetu i postali slobodni, a

glavni lik Sebastijan postao je riba. Drugim riječima, došao je do tako željene slobode i sreće. Ova transformacija zatočenog naroda u slobodu, u oblik slobodnog čovjeka, može se protumačiti i kao alegorija na sam čin pisanja, odnosno na slobodu kojoj su *fantastičari* težili u stvaranju svojih djela. Navedeni zaključci potvrđuju se sljedećim citatom iz djela: „*U SANSIKU JE POČELO KUCATI MRTVO PJEŠČANO SRCE, otok je tako bolno kročio u vrijeme, Sansigoti su jedva dospjeli do čamaca, neki su, onako vječni, uronili u vodu zajedno s pijeskom i rastopili se, oni koji su se spasili razišli su se po cijelome svijetu poput rakove djece, ostvarile su se Ispovjednikove riječi, SANSIGOTI ĆE POSTATI CIJELI SVIJET,*

SANS, molim te za vječno blaženstvo i nadnaravnu sreću, molim te zbog pravednosti i okrutnosti, da Sansigoti postanu ribe.“ (Meršinjak, 1979: 115)

Sebastijan odlazi u svijet, u slobodu, gdje njegova „grba“ neće nikome smetati, ali sa sobom nosi svoje sansigotske korijene, kao nešto što će uvijek čuvati i što će biti dio njega. Simbol toga je kornjača po imenu BEZIMENA i znak zvijezde koja se crta u jednom potezu, koja je zaštitni znak otoka Sansik. „*A mene čeka samo jedan put: otvorit ću krišom vrata, da Bezimena ne primijeti i ući ću u podvodno carstvo. Konačno ću postati riba s bijelom mrljom na glavi. Naučit ću ih kako mogu izbje gnuti mreže i udice. Bit ću među njima sasvim nezamjetan, tih i beskrajno sretan i tako se od njih neću razlikovati. Doći ću među ribe na samom dnu, a one neće primijetiti moju grbu, jer tamo, među koraljima i algama, vlada mrak. Ne postoji ni najmanja prepreka koja bi mi se mogla ispriječiti na putu do ribe; mislim da sam već rekao da sam savršeno slobodan, ako ne računamo mjesečev srp koji kosi uzdrhtale zvijezde i mojeg najboljeg prijatelja koji ima smeđu sansigotsku zvijezdu na oklopu i tako divno ime, Bezimena...*“ (Meršinjak, 1979: 116)

4.1.2. Ironija i parodija

Osim alegorije, u romanu su prisutne i ironija i parodija u mnogim aspektima. Osvrnut ćemo se na neke od njih. Pripovjedač, Sebastijan, ironično se osvrće posebno na Strance, ljude koji nisu Sansigoti, na njihov izgled i govor. Također, primjećujemo kako lomi okvire radnje na način da nastavak rečenice s kraja jednoga poglavlja bude naziv novoga poglavlja. Tako imamo primjer *Na brodiću se vodio*

TURISTIČKI RAZGOVOR UGODNI²³

²³ (Meršinjak, 1979: 18)

te se dalje pripovijedanje nastavlja kao dramski scenarij (dijalog, uloge, didaskalije). Na ovaj način autor zapravo parodira prvenstveno stariju hrvatsku književnu tradiciju (izbor naslova poglavlja aludira na djelo Andrije Kačića Miošića *Razgovor ugodni naroda slovinskoga*), a u nastavku toga razgovora vidljiv je ironičan odnos prema strancima koji su prisutni na brodu. Ironija je očita prvenstveno u samom izboru imena (GLAVA OBITELJI, DUŠA OBITELJI, MALI NOŽNI PRST OBITELJI, OŽILJAK U KRATKIM HLAČAMA, IZMIŠLJENA LIČNOST, AMERIKANKA, FOTO-APARAT, PLAVUŠA, DVIJE SISE + GUZOVI U ŽUTOM). Pripovjedač likovima daje imena prema njihovim fizičkim karakteristikama ili prema ponašanjima koja pokazuju i na taj se način ironično osvrće na Strance koji dolaze na njegov otok. Također, autor svojim umetnutim komentarama „*(Namjerno ne zalazimo u dublju karakterizaciju i psihologiju likova)*“ te likom kojega naziva IZMIŠLJENA LIČNOST i za kojega čitatelju izravno govori da ne postoji „*DUŠA OBITELJI namjerno ignorira svoga supruga i pita IZMIŠLJENU LIČNOST, koja, među nama budi rečeno, ne postoji*“ (Meršinjak, 1979: 18) parodira sam proces pisanja, odnosno stvaranja djela te proces pripovijedanja priče u djelu. Iz izbora naslova poglavlja očita je parodija na kronologiju pripovijedanja u romanu (primjerice *Četvrti dan B*). (Meršinjak, 1979: 47) Kao što je već spomenuto, roman u potpunosti lomi okvire naracije te sam izbor takvoga tipa pripovijedanja može se ironično tumačiti u odnosu na cijeli proces pisanja romana. Na neki način ironizirana je i sama figura autora, jer autor nam nudi komentare u kojima objašnjava vlastito pripovijedanje u djelu. Postavlja se pitanje zašto to radi, odnosno je li autor svjestan činjenice da je naracija u djelu kompleksna pa želi pomoći čitatelju u recepciji djela, ili tim postupcima zapravo još jednom ironizira cijeli proces stvaranja djela. U sljedećem citatu vidimo da autor za događaj koji opisuje traži mišljenje čitatelja, odnosno želi čitatelju dati do znanja da je svjestan besmislenosti koju opisuje, ali i na neki način možda pokazati čitatelju da se takav fantastični događaj treba alegorijski tumačiti. „*Te noći sam čuo mrmljanje; nisam ga mogao vidjeti, niti dodirnuti, a ono se oglašavalo s jedne otvorene knjige (mislim, Biblije); glas me jako smetao jer nije imao tijelo, čak ni usta: zato sam uzeo papirnatu vrećicu i zarobio ga, a vrećica se napuhnula od njegove debljine (...) tko zna zbog čega sam cijele noći imao osjećaj da zatočeni glas ima plavu boju, iako je bio nevidljiv.*

GLUPO, ZAR NE?“ (Meršinjak, 1979: 39-40)

Ironija je posebno očita u odnosu prema vjeri i biblijskim motivima. Primjerice, u romanu imamo motiv PROCESIJE, a običaj naroda je da u toj procesiji vrše nuždu na svoj pijesak. Ako pijesak promatramo kao svetu zemlju njihova otoka i procesiju kao vjerski čin, mokrenje

na taj pijesak predstavlja ironiju vjere. „*Jednog jutra Sansigoti su imali procesiju, posvećenu plodnosti njihova pješčana boravišta. (...) Za njima je Veliki Ispovjednik nosio ikonu bezimenog sveca, zaštitnika Sansika. (...) Sansigoti su izvadili svoja spolovila i natapali pijesak kiselkastim životnim sokovima, da bi ga oplodili; klečali su u redu na jednoj pješčanoj dojci i gledali druge u zanosu, a lica su im pomodnjela od napora i sladostrašća, poslije su zakopčali hlače i glasno odahnuli. (...) Potom je župnik poškropio grozdove svetom vodicom, blagoslovio ovlaženi pijesak i govorio o milosti Svemogućeg Gospodina.*“ (Meršinjak, 1979: 84-85)

Također, još jedan ironičan odnos prema vjeri, vidljiv je u krštenju plastične lutke. Naime, nijema Tanija (koja je bila intimna sa svima, čak i sa strancima) dolazi na brdo na najvišoj točki Križnog puta, gdje stoji drveni križ s Golgote, i traži da Ispovjednik baš na tom mjestu krsti njezino dijete. Sebastijan uočava da se radi o plastičnoj lutki, ali ipak pristaje biti svjedok krštenju i daje joj ime Zira. Tako plastična lutka, neživo biće, ulazi u vjeru i postaje punopravnim članom crkve. „*S nekim sporim iščekivanjem, kao da priprema iznenađenje ili dar, Tanija je odmotala platnenu krpu. Unutra se nalazila lutka. (...) Ispovjednika spopadne smijeh, ali ga je uspio savladati, nije htio razočarati mladu majku, a ni Sebastijana zvanog Bijeli, koji je očito bio presretan zbog novorođenčeta i nikako nije uspijevaio izraziti svoju ushićenost. (...) Tako je Zira, prva prinova Sansigota u zadnjih par godina, ušla pod veo vjere. U krilo crkve. Uostalom, bila je to veoma zdrava i lijepa lutka*“ (Meršinjak, 1979: 94-95).

4.1.3. *Mise en abyme* (priča u priči)

Kada govorimo o metatekstualnom obliku *mise en abyme*, odnosno priči u priči, takav je oblik u ovome romanu izrazito prisutan. Drugim riječima, u *Ispovjedniku* se razne priče u tolikoj mjeri prožimaju da je teško uopće razlučiti koja je glavna priča. Ponajprije, pratimo dolazak Ispovjednika na otok, njegov boravak na otoku i odnos sa Sansigotima, te u konačnici njegov smrtni odlazak s otoka. U tu priču umetnute su priče o dolasku stranaca turističkim brodom na otok (već navedeni dramski scenarij), zatim pratimo priču o povratku mr. Franka iz United Statesa te priču o kovčegu u kojemu, navodno, dovozi sahraniti svog preminulog brata. Na kraju se ispostavi da su u tom kovčegu bili skriveni novci. Također, pratimo priču o četvorici pijanih mladića koji pjevaju pjesme na brodu. Većina ovih priča nekoliko se puta ponavlja u romanu i međusobno se isprepliću. Umetnuta je i priča bračnoga para na brodu, koji se tu našao jer su se ukrkali na krivi brod. Prisutne su i mnoge umetnute priče o

seksualnim odnosima, posebno pripovjedač iznosi priču o svom seksualnom odnosu s „ludom“ Tanijom. Kroz cijeli roman popraćena je i umetnuta priča o prisutnosti dvaju tijela i odnosu između dva tijela jednoga lika. Nadalje, značajne su i priče Ispovjednika koje su umetnute u radnju romana, primjerice priča o klicama ili priča o amebi, kao i propovijedi u crkvi. Zatim razne priče koje imaju pomalo karakter horora, poput smrti Sebastijanova brata Gusta, zvanog Zir, te o Dori koja je škarama ubila muža Tihona. Ispričana je priča i o Ajani Pucić i njezinu ocu Adamu, odnosno incestnom odnosu između njih dvoje, te kasnijoj udaji Ajane za Mr. Franka. Uvelike se prožimaju i priče iz kavane Hollywood, u kojoj su Sebastijan, zvani Bo, i brat Gust, zvani Zir, često boravili. Priču u priči označavaju i svi dramski scenariji koji su u djelu prisutni, primjerice iznosi se cjelokupan plan snimanja Križnog puta:

„TOTAL: Sunce

REZ:

Reklama NAJSAPUNA:

REZ:

TOTAL: (Ubrzano snimanje) Grešnici kleče, brzo izgovore priznanje, križaju se i trče, osvrćući se prema kameri.

REZ:

GLAS OFF: Čoban tjera ovčice, lakoj lane...

REZ:

KRUPNI PLAN: Krski župnik drži propovijed, pada u trans. U Uvali algi kupaju se goli. Kamera švenka ruke s prstenovima i križem i kažiprst usmjeren prema nebu.“ (Meršinjak, 1979: 99-100)

Zaključno je važno istaknuti kako se u ovome romanu sve priče miješaju, odnosno u jednoj priči pripovjedač se sjeća druge, pa započne govoriti o njoj, nakon čega se vrati na neku treću priču i radnja se tako formira. Sve su priče međusobno povezane i isprepletene i teško je razlučiti koja je osnovna, a koja umetnuta.

4.2. Aktualizirani oblici dijegetske samosvijesti

U romanu *Ispovjednik* uočavamo metatekstualnu paradigmu koja se očituje prvenstveno u fantastičnom modelu, a zatim i u erotskom modelu. Ove elemente nazivamo narativnim modelima i ubrajamo ih u aktualizirane oblike dijegetske samosvijesti. Na čitatelju je da

osvijesti strukturu samoga teksta, prepozna pripovjedne konvencije te valjano protumači recepcijske upute.

Fantastika je prožeta u cijelom djelu, stoga nije nužno posebno izdvajati primjere. Samo mjesto događaja zamišljeno je kao fantastično, kao i stanovnici toga otoka i sve njihove radnje. Posebno se fantastika izražava u tjelesnim nedostacima likova (primjerice rupa na licu), odnosno u toj povezanosti njihovog tijela s drugim tijelom koje postoji u njihovoj mašti i koje nije nakazno. Likovi zamišljaju scenarije koje njihova druga tijela rade, dok im jedno tijelo leži u krevetu, drugim se tijelom nalaze na nekom ljepšem mjestu (Sebastijan misli da se nalazi s drugim tijelom Ajane Pucić). U romanu se miješaju fikcija i falcija te se pripovjedač često pita je li ono što se trenutno događa stvarno, je li to zbilja ili je to njegovo drugo tijelo. Također, prisutna su tijela koja imaju televizijski ekran umjesto glave „*Ja sam Sudac. Vidite, običan činovnik, podrugljivo se nasmije neznanac i skine čarapu; umjesto glave imao je televizijski ekran i na njemu je ogroman pauk plesao valcer.*“ (Meršinjak, 1979: 54) U fantastičnom modelu često se očituju i elementi mistične horor priče. Svjedočimo primjeru kada Sebastijan donosi Ispovjedniku dar – krvavu glavu psa. „*Ispovjednik se nije uopće zaprepastio kada je u torbi napipao glavu psa; krv na psećoj glavi još se nije osušila, a iz pijeskom isprljanih očiju izvirivala je mrtva poniznost.*“ (Meršinjak, 1979: 17) Također, fantastičan pejzaž otoka prikazan je u sljedećem citatu: „*vidio sam zvijeri kakve ni mrak ne posjeduje, dvoglave konje, zmije s mnoštvom dugačkih nogu, anđele s ribljim perajama, rogate kornjače bez oklopa, (...), modrozeleni đavole koji sviraju violine, pauke s ljudskim rukama, zmajeve koji se smiju (...)* čudio sam se pred raznobojnim živim bićima natprirodnih svojstava.“ (Meršinjak, 1979: 24) Fantastika ispunjena elementima horor priče prisutna je u opisu smrti Sebastijanova brata Gusta, zvanog Zir. Naime, njega je ubio stroj kojega je sam konstruirao i na kojemu je dugo radio. Iako taj stroj nije imao nikakvu svrhu, na kraju mu je bio presudan. Sam događaj opisan je kao horor priča jer imamo motiv mrtve glave koja visi, a fantastika je prisutna jer se ta glava počinje obraćati Sebastijanu. „*Kad sam obišao stroj primijetio sam dobro poznato nepomično crno odijelo, jedna je nogavica bila okačena na najdonju letvu skele, a uokolo su bili razbacani prsti. Sa stolca se smiješila odrezana glava moga brata Gusta zvanog Zir. (...) Glava moga brata Gusta zvanog Zir smiješeći se prošaptala je, vidio sam kako se usta na tom konjskom licu pokreću: Da, moguće je, Bo.*“ (Meršinjak, 1979: 87) Ovdje se još jednom potvrđuje uloga fantastike u romanu, a to je otkrivanje alegorijskoga smisla djela. Uz navedeni citat prisutni su motivi grabežljivice noći i

drugog Ajaninog tijela, koje donosi mrtvu glavu umotanu u novinski papir. Takvi fantastično-hororični elementi potvrđuju već spomenutu tvrdnju da su grabežljivica noći i drugo tijelo alegorija smrti i života poslije smrti.

U *Ispovjedniku* erotika nije u prvom planu, ali je itekako prisutna i značajna za tumačenje cijeloga djela. Najprije se javlja tema *incesta*, stranci koji dolaze na otok misle da su ljudi na njemu deformirani jer su plod incesta. Takva se predodžba može i prihvatiti obzirom da svjedočimo o incestnom odnosu između oca i kćeri, Adama i Ajane Pucić. Ajana je okarakterizirana kao mlada, nevina, najljepša djevojka otoka, kojoj se svi dive. Dolazi u crkvu i sažalno se moli Bogu, uvijek je tiha i plašljiva. Povratnik Mr. Frank ju želi oženiti, ali ona preklinje oca da to ne dozvoli. Na prvi pogled njihov odnos izgleda kao uvažavajuća, poštujuća ljubav između oca i kćeri jer otac na početku ne želi starcu Franku dati kćer. No, kasnije u romanu svjedočimo scenama u kojima Ajana kupa svoga oca, potpuno golog. Nedugo nakon toga pripovjedač nam opisuje seksualni odnos Ajane i oca. „*Kao i svaku večer, Ajana je kupala oca; dok je polijevala vrelom vodom njegovo kržljivo tijelo na trskama, Adam se blesavo smiješio i nešto joj govorio u uho, kad ga je brisala, on je bestidno dodirivao njene pozlaćene vitice i krhko tijelo; onako smežuran i mlitav, gol kao od majke rođen (...) potom smo drhteći od nečeg nepoznatog promatrali njihova isprepletana tijela koja su se grčila od strasti i pohote.*“ (Meršinjak, 1979: 81) Osim ove, prisutno je još erotskih scena, a posebno se ističu još dvije. Prva od njih je seksualni odnos Sebastijana i Tanije, koja je spavala sa svima, čak i sa strancima. Odnos Sebastijana i Tanije u romanu je posebno označen. Naime, pripovjedač taj seksualni čin grafički i vizualno odvaja od ostatka teksta. Označava ga zvjezdicama i crvenom bojom tiska. Riječi koje želi posebno naglasiti tijekom opisivanja odnosa s Tanimom piše velikim tiskanim slovima. Njihov odnos događa se na početku romana, a pripovjedač se sve do kraja radnje vraća tom činu i u raznim situacijama aludira na njega. Za Sebastijana taj je čin bio sramotan, Tanija je spavala sa svima i bila je luda, tako je navalila i na njega, a on se nije mogao oduprijeti. Zbog tog je čina osjećao veliki sram, a i majka ga je istukla kada je saznala. „*Tada je došla Tanija, zbog moje grbe nisam je na vrijeme mogao opaziti; ja sam je tjerao HOJ, HOJ, HOJ, HOJ, HOJ, OŠ, OŠ, OŠ, a ona je bila previše usplahirena i nije otišla čak ni kada sam počeo pjevati, Tirovim glasom; prvo je zadigla onu groznu haljinu i vidio sam da nema ništa ispod nje; samo ono kosmato STRAŠNO i glatki trbuh sa bijelim dlačicama i pupkom poput morskog pužića (...) Tanija je na sav glas vikala i zatim naglo zašutjela; onako gola i bestidno podatna učinila mi se po prvi put u*

*životu lijepom, makar je bila luda, imala je neke divlje nježnosti (...) ali ipak cijelo to vrijeme nisam bio siguran je li sve ovo što se dogodilo bilo zbilja, ili je to moje drugo tijelo doživjelo, a ja sam slučajno bio prisutan.*²⁴“ (Meršinjak, 1979: 31-32)

Erotika se interpretira i na kraju romana kada Ispovjednik ima odnos s Francuskinjom, koji biva poguban za njih oboje. Taj čin predstavljao je izdaju vjere i zbog toga su oboje bili kamenovani, a Ispovjednikova smrt donijela je slobodu stanovnicima otoka. „*Vatra se ugasila, a pjevači su se uvukli u vreće za spavanje, u crnilo pješćanih odaja; kao da su hobotnice unutra ispustile svoju tekućinu. Skinula mu je traperice i počela ga milovati po dlakavom truhu, a njegova je ruka sama zalutala u rastvorenu košulju i pronašla dvije tvrde, žudne dojke.*“ (Meršinjak, 1979: 104) Navedenim citatom iščitavamo grijeh, zabranjeni odnos čovjeka koji je u romanu bio pastir crkve, svećenik. Upravo je ovaj odnos ključ za rasplet radnje te uništenje Ispovjednika i onoga što on predstavlja u djelu²⁵.

4.3. Otvoreni oblici lingvističke samosvijesti

Otvoreni oblici lingvističke samosvijesti odnose se na problem književnoga jezika i jezika uopće. Takvi oblici zahtijevaju od čitatelja dubinsko razumijevanje jezika kojim je djelo napisano. Roman *Ispovjednik* obiluje otvorenim lingvističkim oblicima. Štoviše, možemo reći kako su lingvistički oblici temelj ovoga romana jer autor njima želi naglasiti stil pisanja i pripadnost ovoga djela fantastičnom žanru. Drugim riječima, uporabom raznih otvorenih oblika lingvističke samosvijesti autor potvrđuje nelogičnost i narušenu kauzalnost kao temeljne odrednice ovoga romana. Gotova da nema stranice na kojoj ne možemo uočiti nešto što je posebno istaknuto. Autorovi komentari i napomene sastavni su dio ovoga romana. Takvim citatom pisanim u kurzivu i započinje roman: „*Svaka sličnost sa ljudima, događajima i običajima jest slučajna, ali neizbježna, a bilo kakva sličnost s mjestom zbivanja jest poželjna. (Autor)*“ (Meršinjak, 1979: 5) Ovim citatom upozorava se čitatelja da djelo treba tumačiti kao svojevrstu alegoriju. Nadalje, djelo obiluje raznim igrama riječima, a velika tiskana slova sastavni su dio gotovo svake stranice romana. „*Hunter je njegov sin, vlasnik HOLLYWOODA; najviše mi se sviđaju igre riječima, na HO, OH, JO; obično ih igram s Tirom, mojim najboljim prijateljem i bratom Gusom, zvanim Zir.*“ (Meršinjak, 1979: 6) „*Iz*

²⁴ Ovako napisano poglavlje pripada i u otvorene oblike lingvističke samosvijesti.

²⁵ Značenje je *Ispovjednika* u djelu opisano u poglavlju o alegoriji.

bučnog RESTAURANTA dopirali su potmuli glasovi; Ispovjednik je s lakoćom mogao prepoznati Hunterov promukli glas i neko upadljivo izvještačeno pjevanje u grmlju ostalih glasova: glasovi su isprepleteno vikali KUKURUZNI, KURUZNI, ZNIRKUKU, RUZNI, a presjecao ih je nakazno visoki spjev STRIIIIIII, koji je naglo završavao u dubokom krkljanju: K!“ (Meršinjak, 1979: 67) Osim brojnih igara riječima i velikih tiskanih slova, u romanu su također prisutna brojna ponavljanja i nabranjanja. Primjerice, kada pripovjedač Sebastijan spominje svoga brata to je dosljedno, svaki put u obliku „*moj brat Gust, zvani Zir“*, kao i kod spominjanja rođaka „*mr. Frank Putsich, povratnik from States“*. Nadalje, prisutni su brojni anglizmi, germanizmi i talijanizmi kada se govori o povratnicima ili o strancima iz zemalja koji posjećuju otok. U umetnutoj priči o četvorici pijanih mladića koji zadirkuju ljude na turističkom brodu, umetnuta je pjesma tih mladića, napisana tako da pokušava grafički imitirati zvuk koji se iz njihovih pijanih usta mogao čuti, izgleda ovako:
 „... ZNAŠ DA... TE JAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
 AA-
 aaaaaaaaaaaaaaAAAAAAAAAAAaaaaaaaaaAAAAAAAAAAAAAAAAaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa...“

odjekivali su promukli glasovi, a vreće za spavanje bi se naglo trzale.“ (Meršinjak, 1979: 10)

Osim imitacije pjesme pijanih mladića, prisutni su i drugi stihovi umetnuti u roman:

Luka Sansika je tiha.

Luka Sansika je jednolična.

Luka Sansika se jednobojno sanja. Poput faraona.

SANJSIK. (Meršinjak, 1979: 24)

Nekada su pjesma i igra riječima u jednom obliku: „*U užarenom zraku čulo se šumno grbavčevo disanje i tiha pjesma Ispovjednিকove prelomljene sjene i stepenika:*

ŽENA – SJENA

SJENA – ŽENA

(...)

SJENA – SJENA... (Meršinjak, 1979: 27).

U romanu su ukomponirani i poneki citati iz Evanđelja: „*Koliko je god ocu Danielu bio povrijeđen ponos, taj dan je iz Evanđelja pročitao: Mnogo je zvanih, a malo izabranih; što se, dakako, odnosilo na Ispovjednika koji se iza baršunaste zavjese obojene u trulu višnjaju svagda čudio.“ (Meršinjak, 1979: 76)* Vidimo da autor rabeći citate iz Biblije pokušava primijeniti iste na karakterizaciju svojih likova, odnosno da pokušava kroz biblijski intertekst prikazati zbivanja svoga romana.

Tekst romana često prate i autorove fusnote označene zvjezdicom u kojima nešto dodatno pojašnjava, primjer jednoga takvoga objašnjenja: „*Ispovjednik je dobrodušno mahnuo glavom, još uvijek ne shvaćajući povod njihove isprike, međutim, ta mu je isprika svratila pozornost na papirnati bračni par.*“*

**Samo za one koji vole detalje: oboje su odjeveni, recimo, u krep-papir. Slova koja izlaze iz njihovih ustiju mogu biti od pak-papira, konfeta ili mjehura sapunice. (Meršinjak, 1979: 11)*

Također, autor se pobrinuo da čitatelju na neki način pojasni odabrani vremenski raspon događaja u djelu pa za jednu istancu, za koju navodi da se dogodila u petnaest dana, u fusnoti daje dodatno objašnjenje istaknuto deblje otisnutim crnim tiskom: „**sve bi se moglo dogoditi u jedan dan, što bi pridalo dramsku formu zbivanjima na Sansiku, ali tamo vrijeme nije tako patetično: u njemu se slijed događaja ne zbiva sukcesivno, već aritmično; skup slučajeva koji čini određenost ne zbiva se u nekom određenom slijedu, postupno, već nakon jedne pauze koju možemo nazvati prividnim mrtvilom: to Sansigoti zovu: NESREĆA NIKAD NE DOLAZI SAMA, a ispovjednik te događaje smatra porođajnim bolovima ili borbom za uspostavljanje vlastite sudbine.*“ (Meršinjak, 1979: 40)

Važan lingvistički oblik su i već spomenuti umetnuti dramski scenariji. Oni su prikazani kao pravi dramski tekst, s podijeljenim ulogama napisanim velikim tiskanim slovima i popratnim didaskalijama. Uloga takvoga oblika je lomljenje okvira pripovijedanja i poigravanje žanrovskim konvencijama romana. Ovakav način pisanja za čitatelja može biti prilično konfuzan. Stoga autor umeće u tekst romana napomene kojima čitatelju govori na koji način nešto može protumačiti. Jedna je takva napomena kada autor objašnjava pripovijedanje i poglavlja romana: „**Ovakvo označavanje poglavlja predstavlja istovremenost događaja u linearnom toku vremena. Međutim, u ovom presudnom poglavlju, ta se linearnost razbija u pluralitet događaja, što uključuje u sebe i mnogostrukost vremena.*“ (Meršinjak, 1979: 47)

Navedenim citatom autor daje čitatelju upute za čitanje djela. Nadalje, značajni su i autorovi komentari poput *Namjerno ne zalazimo u dublju karakterizaciju i psihologiju likova*. Ovim navodom autor također čitatelju daje do znanja da je priča koju iznosi sporedna i da za razumijevanje djela nije važno analizirati likove koje trenutno spominje. Autor izravno komentira i pitanje jezika ljudi na otoku, govoreći da je njihov jezik toliko deformiran da ga nitko drugi ne razumije, a možda čak nije ni slavenski. U jednoj fusnoti ističe: „*neprevodivo u standardima bilo kojega književnog jezika.*“ (Meršinjak, 1979: 26), što dodatno potvrđuje činjenicu da je roman prepušten čitatelju od kojega se zahtijeva zavidna razina aktivnosti.

Autor u nastavku romana ne otkriva koji bi to jezik mogao biti, već ostavlja čitatelju da sam donese zaključak. Uz sve spomenuto, u roman su umetnute i matematičke formule:

$$2xy^4 \cdot \sqrt[23]{\frac{\text{ŽENA}}{\cos x}} = (\text{NOVAC})^n \text{tg BOG}$$

(Meršinjak, 1979: 54).

Ovakvim intervencijama autor još jednom dokazuje paralogičnost svoga pripovijedanja. Roman *Ispovjednik* nudi niz različitih mogućnosti čitanja, a na čitatelju je da odabere razrješenje koje mu se čini najlogičnije i koje je u skladu s osobnim uvjerenjima, ali i konvencijama žanra kojemu djelo pripada. Istaknuti metatekstualni elementi dokaz su da je djelo obilježeno visokom notom metafikcije.

5. Metatekstualnost u zbirci *Majstori sreće* Nenada Šepića

Nenad Šepić rođen je 1943. godine u Velikoj Britaniji (Harpenden), preminuo je u Zagrebu 2021. godine. Završio je pravo te radio kao sudac. U književnosti se javio 1969. godine zbirkom fantastičnih novela *Granice Beskrajja*, a samo tri godine nakon, 1972. godine, objavljuje i drugu zbirku *Majstori sreće*. Pripada u skupinu autora koje J. Pavičić naziva *fantastičari*. Za *Granice beskrajja* dobio je republičku nagradu za književnost. Objavljivao je u raznim časopisima (Kolo, Forum, Dometi, Vidici). Kasnije je stvarao prozu u kojoj je pisao o pomorskim temama. U tom duhu izdaje *Izdana jedra* (1991) te *Čudesne pripovijesti s mora i kraja* (1993). Također, proslavio se trodijelnim alegorijskim romanom *Prosječnikova čest* (1995), u kojemu prevladava političko-filozofska tematika. Pisao je i o sudbini branitelja u povijesno fantastičnom romanu *Jakovljica*, objavljenom 2005. godine. (<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=59457> pristupljeno 6. kolovoza 2022.)

Majstori sreće zbirka su priča, no C. Milanja piše kako ta zbirka svojom strukturom nalikuje romanu. Obrazlaže svoju tvrdnju činjenicom da se u uvodnoj priči zbirke tumači „strukturalni model iznutra“, dok se u završnoj priči, preko znanstveno-esejističkog diskursa, knjiga zaokružuje. Navedeno se postiže progovarajući o temi arheologije. Obilježja karakteristična za središnje tri priče zbirke su fantastičnost, relativizam, paradoksi i oksimoroni, podvojenost likova, smrt lika tekstom, stvari se razrješuju riječima. (Milanja, 1996: 75)

Metatekstualnost se u *Majstorima sreće* očituje na dijegetskej i lingvističkoj razini.

5.1. Otvoreni oblici dijegetske samosvijesti

Zbirka *Majstori sreće* sastoji se od pet priča. Prva priča *Majstori sreće* pisana je znanstvenim diskursom. U njoj se progovara o položaju točaka A, B, C, kroz koji se tematizira odnos prema ljudima. Prva priča svoj smisao ostvaruje u zadnjoj priči *Nastupno predavanje*, u kojoj se tematizira filozofija sreće Ericha Hunderheima te se opisuju poglavlja iz njegove knjige *De felicitate*, pri čemu saznajemo da je prva priča zbirke dio četvrtog poglavlja njegove knjige. Na taj način zbirka postaje uokvirena cjelina. U drugoj se priči naslovljenoj *Riječ* prikazuje bolest i smrt žene, a glavna je preokupacija na njezinoj svijesti. Kroz cijelu se priču tematizira kako ta *riječ* utječe na nju, a otkrivanje o kojoj se riječi radi događa se tek na kraju (SREĆA). Treća je priča *Ponor slobodnih prostora* i u njoj se

tematizira čudnovati proces nastajanja slike, grafike. U četvrtoj priči *Arcula felicitatis* radnja se temelji na istraživanju povijesnih činjenica o životu Fran Marija Sagri Facit, čiji je kostur pronađen u drvenoj kutiji. Svi su događaji u zbirci ispričovijedani na fantastičan način, a glavni motivi kroz koje su priče međusobno povezane su motiv smrti te motiv sreće. U zbirci je prisutan mali broj likova, a neke od njih prati poremećaj ličnosti. U pripovijedanju je očita igra s uzročnosti. Svjedočimo brojnim paradoksima kada se u rečenici kazuje kako nešto može biti, ali i ne mora. Na taj se način nastoji zbuniti čitatelja, ali i potaknuti na dublje razmišljanje o otkrivanju skrivenih značenja zbirke.

5.1.1. Alegorija

Alegorija je temeljni metatekstualni oblik u dijegetskoj samosvijesti zbirke. Znanstveno-esejistički diskurs te brojne filozofske rasprave otežavaju otkrivanje skrivenih značenja. Međutim, skrivena su značenja brojna u zbirci. Svaka priča sadržava svoja, ali moguće je odrediti zajedničku alegoriju cijele zbirke. Ona se temelji na otkrivanju sreće, mira i spokoja u svakom čovjeku. Naglasak je na načinu kojim se to ostvaruje, odnosno na činjenici da je čovjek sam zaslužan za svoju sreću i da je isključivo na njemu kako će prihvatiti stvari u svom životu, i dobre i loše, te kako će postupati u odnosu na njih. Sreća se krije u malim stvarima, u sitnicama koje nas okružuju. Netko će događaje protumačiti kao izvore stresnih situacija, a netko u istim događajima može pronaći sreću. Ljepota je u oku promatrača. Ova zbirka upravo to naglašava, sve je stvar u našoj perspektivi, načinu na koji gledamo na stvari. Kroz postizanje sreće u pojedincu, postiže se sreća društvene zajednice. Upravo je to osnovni cilj autora. Stoga nastoji svoje likove učiniti sretnima, ali odluka je uvijek na liku hoće li prihvatiti sreću koja mu se nudi na pomalo zagonetne i čudne načine. Primjerice, u priči *Riječ* pripovjedač nam opisuje zdravstveno stanje svoje supruge. Ona je na kraju preminula, a on zbog toga osjeća krivnju jer nije slušao njezina objašnjenja, već je to prepisivao bolesti mozga. Naime, njegova je žena imala tumor na mozgu, te čitatelj kroz njezino zdravstveno stanje i način proživljavanja istog, prati stanje njezine svijesti. Njezinu je svijest proganjala *riječ* koja je za nju imala šire značenje od onoga koje joj je jezična norma dodijelila. Također, vremenski raspon između izgovaranja riječi i toga koliko je riječ ostajala u njezinoj svijesti nije bio jednak. Priča o riječima zapravo je priča o tumoru od kojega boluje. Kada govori kako ju riječ napada, misli se na tumor od kojeg boluje. Riječ joj predstavlja *poklon* koji se rastače u njezinim mislima, kao što joj se tumor rastače po mozgu. Ova analogija između riječi koja joj obuzima svijest i tumora koji joj obuzima mozak potvrđuje se u činjenici da je

ona bila protiv operacije i protiv odstranjenja tumora iz nje. Ona je svoje stanje tumačila na drugi način, nije bila naklonjena medicinskoj intervenciji „*Razumiješ li ti – rekla je – nije potreban alkohol, nije potrebna droga, samo jedna riječ i ja postizem ono što ti nikada nećeš moći.*“ (Šepić, 1972: 38) Razlog tome leži u činjenici da je za nju tumor, odnosno ta „sluzava nakupina elastične ovojnice“, bio izvor sreće. Kada je tumor uklonjen operacijom, ona je bivala sve nesretnija iz dana u dan. Odstranjivanje tumora ona je doživjela kao odstranjivanje jednog dijela nje, za sebe je ona bila cjelovita jedino s tumorom. Njezin je suprug imao oprečna stajališta, on nije mogao razumjeti izvor sreće kojim je ona bila preplavljena. Stoga je ovo izvrstan primjer različitih perspektiva u pogledu životne sreće. U konačnici, njezina smrt koja je opisana na fantastičan način, doprinijela je tomu da se ponovno vrati njezin sretni osmijeh. Tako je smrt alegorija oslobođenja, odnosno povratka sreći jer se tumor (sluzava ovojnica koja ju je ispunjavala) vratio i oduzeo joj život, ali joj donio ispunjenje sreće. „*Upalio sam svjetlo i iskočio zaprepašten i zgrožen iz kreveta. Ležala je na leđima i iz svih otvora na licu izvivala je sluzava materija sivočelične boje. Najprije mali mjehurići iz njezinih očiju, ušiju i nosa počeli su bujati i bubriti, spajali se i klobučali, splašnjavali obuzimajući joj tijelo, dok je ton rastao, a sve se pretvaralo u kugle glatkih površina na kojima se odražavalo svjetlo žarulje. I prije no što sam potrčao zvati pomoć ugledao sam negdje među tom sluzi njezin sretan osmijeh.*“ (Šepić, 1972: 39)

Nadalje, i u priči *Ponor slobodnih prostora* i *Arcula felicitatis* prisutno je jednako tumačenje alegorije kroz različite događaje. Na prvi pogled, u svakoj su priči događaji različiti, ali zapravo u svakoj se priči motiv smrti i motiv sreće prikazuju na jednak način. U *Ponoru slobodnih prostora* izvor sreće dolazi iz poistovjećivanja svojih unutrašnjih osjećaja s grafikom. Nakon početne neugode koju je grafika izazivala, dolazi do potpune izokrenutosti svih aspekata pripovjedačeva života. „*Tek je sada shvatio da više ne leži na kauču tako da mu je zid sa slikom na lijevo, već mu je sada na desno. (...) Ustao je i sagnuo se da dohvati papuče. Primijetio je odmah da se mrlja od boje na desnoj papučici sada nalazi na lijevoj. (...) Krenuo je prema pisaćem stolu. Ali gle vraga, pisači se stol nalazio na suprotnoj strani od one prema kojoj su ga vukli koraci.*“ (Šepić, 1972: 47) Za njega je cijela ta izokrenutost opet značila da je sve na svome mjestu, samo na suprotnoj strani. U tom se aspektu očituje i njegovo stanje. Izokrenutost mu je donijela osjećaj sreće, više gledajući sliku ne osjeća neugodu već sreću. Jos jedan primjer kako je sreća u svijesti promatrača. Motiv smrti prikazuje se propadanjem tijela na slici (još jedan fantastični događaj), pripovijeda se o truljenju i raspadu tijela sa slike. Alegorijsko tumačenje objašnjava smrt kao prirodan,

normalan proces, nešto što treba prihvatiti kao sastavni dio života. „*Jer moja je grafika samo jedno ogledalo na kojem se kao i na filmskom platnu zrcali stvarnost. Zar sam ja kriv stoga što se na zrcalu odražava ta stvarnost, mogao bih biti kriv stoga što sam omogućio da se to vidi, da se prazna ploha moje slike pretvori u plohu, na kojoj se odražava ono što se u stvarnosti zbiva.*“ (Šepić, 1972: 66)

Arcula felicitatis započinje pričom o gosparu Juri čiji je stan ispunjen raznoraznim pokuštvom. Posebno se ističe velika drvena kutija s natpisom Fran Marija Sagri Facit. Kroz ovu su kutiju prikazani motivi smrti i sreće te se u njoj krije alegorija. Naime, u kutiji se pronalazi kostur, a pripovjedač svoj životni smisao pronalazi upravo otkrivajući taj kostur. Ovdje još jednom svjedočimo o povezanosti između priča te jednakom tumačenju alegorije. Pripovjedač je svoj smisao postojanja posvetio istraživanju života F. Sagrija, tako kroz to istraživanje on zapravo istražuje sebe, svoju životnu ulogu i pronalazi izvor svoje životne sreće. „*Shvatio sam da pronalazim svoj život upravo u tim tuđim životima, da prenosim na njih ono što se sam ne usuđujem...*“ (Šepić, 1972: 87) Simbolika Sagrija je u pisanju o sreći, tako zapravo pripovjedač pronalazeći njegov kostur te istražujući njegovu prošlost, pronalazi svoju sreću. Prije toga nije bio sretan i ispunjen, a upravo je pronašao Sagrijeve tekstove u kojima je pisao kako se sreća može naučiti. „*Sagri najprije razmatra pojam sreće i njegov razvoj kroz povijest razrađujući ideju da se sreća može naučiti (kiničari). Polemizirajući najprije sa stajalištem da je život na ovom svijetu (i čitav ovaj svijet) dolina suza i nesreće on misli da na postizanju sreće valja poraditi, da se mora aktivnim djelovanjem omogućiti ljudima sreću...*“ (Šepić, 1972: 93) U otkrivanju Sagrijeva identiteta, pripovjedač je pronašao svoj vlastiti identitet. Kutija sa Sagrijevim kosturom je *arcula felicitatis*, kroz nju se izražava bitak, kutija omogućuje sreću, mir i spokoj. „*Jer vi ne ulazite u nju, ulazite u sreću a to je velika razlika. Sreća je sveobuhvatna a time ujedno i velika, prema njoj su naši problemi maleni i naši otpori slabi. Jer je sreća, prema tome i kutija, u vama i vi u njoj.*“ (Šepić, 1972: 103)

5.1.2. Ironija i parodija

Ironično je prikazano samo pripovijedanje. Rečenice se temelje na paradoksima i dvostrukim značenjima. Pripovjedač čitatelju daje do znanja da ono što iznosi može biti i suprotno od onoga kako je izrečeno. Na taj se način poigrava čitateljevom recepcijom, koja je ionako već otežana. Čitajući prvu priču zbirke, kao da ne čitamo književno djelo, već znanstveni članak. Zbirka obiluje znanstvenim diskursom, esejskim dijelovima, biografijama,

unose se povijesne činjenice, filozofske rasprave²⁶, a sve u svrhu ironiziranja samog pripovjednog čina te žanra fantastične priče. Ironično je prikazana i smrt, inače tužan događaj, prikazan je kao oslobođenje i otvaranje puta sreći. Ironizira se proces razumijevanja umjetnosti kroz opis grafike iz priče *Ponor slobodnih prostora*. Naime, kako bismo razumjeli pojedino književno ili likovno djelo potrebno je prodrijeti u njegovu srž, shvatiti ono što stoji u sredini, što je ključ tumačenja. Ovdje je upravo ta sredina zamučena i nejasna, dok su rubovi savršeno jasno prikazani. Tim postupkom autor potvrđuje činjenicu da je na oku promatrača, čitatelju, otkriti što je srž problema u svakom djelu. „*U svakom slučaju bijaše to pojavljivanje neke jasnoće što mu se objavila kad se zagledao u grafiku. Ipak u toj njegovoj jasnoći bila je boja nejasnoće. Slika je bila jasna po rubovima, međutim prema sredini gubila je bistrinu i prozirnost, postajala je posve mutna, ne možda da su boje bile izbljedjele ili da je preko središnjeg dijela bilo prevučeno sivilo, njegovo razumijevanje nije doseglo tu točku, nije ju razotkrivalo, već se zaustavljalo na nevidljivoj međi preko koje više nije moglo prodrijeti. A njemu se upravo činilo da u tom mutnom središtu leži ključ, čijim bi se spoznavanjem objavljene slike moglo pretvoriti u razumijevanje, a ne samo u uvjerenje.*“ (Šepić, 1972: 46)

Autor parodira proces nastajanja svog djela jer iznosi da ni sam nije siguran je li uopće trebao započeti s pisanjem. „*Nisam još posve siguran da li je bilo potrebno započeti s pisanjem sada kad me riječi plaše, kad se bojim zadržati ih u sebi, trudeći se zaboraviti ih što prije, želeći da nikada nisam govorio i nikada saznao njihova značenja, da sam se rodio gluh i nijem.*“ (Šepić, 1972: 15) Još jedan dokaz parodije na proces nastanka djela svjedoči pripovjedačeva ispovijest o tome kako ni on sam ne zna kako njegova slika nastaje. Dok drugi misle da on stvara, on nam pojašnjava kako se djelo stvara samo od sebe²⁷. „*Međutim ja nisam znao kako se to dogodilo i što se ustvari zbiva s mojim djelom. Ono je dobivalo neodvisan život i dapače posve van moje volje, te sam logično pomislio da je do njega došlo zabunom, zamjenom papira, premda, morao sam priznati, nisam znao da li je moguće zabuniti se između foto-papira i tiskarskog papira, pogotovo što su meni vrste papira bile dobro poznate.*“ (Šepić, 1972: 58)

5.1.3. *Mise en abyme* (priča u priči)

²⁶ Više o navedenom bit će riječi u poglavlju o lingvističkoj samosvijesti djela.

²⁷ Ovdje se može povući analogija s romanom *Škola pisanja*, gdje priče također proizvodi stroj, mehanizam, a ne autorska ruka.

Budući da se zbirka tumači kao uokvirena cjelina jer se na kraju govori o sustavu točaka iz prve priče (tumači se četvrti dio knjige Ericha Hunderheima, a to je istodobno sadržaj prve priče *Majstori sreće*) središnje tri priče možemo tumačiti kao umetnute u odnosu na cjelokupan sadržaj zbirke. Uloga tih triju priča je istovremeno upotpunjavanje zbirke, ali i pružanje otpora u odnosu na prvu i zadnju priču. Međutim, *mise en abyme* očituje se i cjelokupnoj filozofiji sreće E. Hunderheima, koja je u ovom djelu ispriповijedana znanstveno-esejističkim diskursom. Ta se filozofija umeće u zbirku opisujući redom svako poglavlje njegove knjige *De felicitate*. Nadalje, umetnuto je i znanstveno istraživanje o električnim impulsima o mozgu, točnije pokus na majmunima. „*Bavio se ispitivanjem električnih impulsa u mozgu, poznati su njegovi pokusi sa 'dirigiranim' majmunima što su za ono doba bili revolucionarni. Ja ovdje brzam prelazeći na njegove pokuse nakon završenih studija.*“ (Šepić, 1972: 114) Osim biografije E. Hunderheima, u zbirku je umetnuta i cjelokupna biografija i povijesno istraživanje o životu filozofa Fran Marija Sagrija. Glavna nit priče *Arcula felicitatis* je opis stana gospara Jure, koji je preminuo, pa je pripovjedač naslijedio brigu oko njegovog stana ispunjenog raznoraznim pokuštvom. Tu pronalazi neobičnu kutiju s natpisom Fran Marija Sagri Facit. Naposljetku se ispostavi kako je u toj kutiji kostur, koji ga poziva da i on uđe u kutiju i otkrije svoju sreću. U ovu je fantastičnu priču umetnuta Sagrijeva biografija kroz pripovjedačevo povijesno istraživanje. Na taj se način umetnuta priča nadvila nad glavnu i preuzela osnovu radnje. Također, brojne su umetnute filozofske rasprave, primjerice o protoku vremena.

U priči *Riječ* u kojoj pratimo zdravstveno stanje žene, tumor koji ju je obuzeo i *riječ* koja okupira njezinu svijest, umetnuta je priča o cipelama koje ona promatra u izlozima te o njezinom stilu odijevanja (nije se oblačila izazovno već s ukusom), šminkanju i sl. „*Nije našla cipele koje je tražila. Imali su taj model, ali u drugoj boji koja je nije zanimala, jer bi to značilo i dodatni trošak za kupnju taške. (...) Postojao je negdje u ormaru još jedan prošlogodišnji par, cipele su bile gotovo nove, ali ipak nije mogla nositi nešto što je izašlo iz mode i za što bi ljudi mogli reći (to je bilo ono najvažnije, njoj je bilo stalo do toga što će reći njezine kolegice u uredu, sve one čiju je zavist izazivala svojim modernim načinom odijevanja) da je doduše bilo lani moderno ali ove godine ne.*“ (Šepić, 1972: 26)

5.2. Aktualizirani oblici dijegetske samosvijesti

Žanrovski obrazac pripovijedanja u zbirci *Majstori sreće* Nenada Šepića očituje se u fantastici. Drugim riječima, metatekstualna se paradigma inkorporira u fantastiku. Međutim,

osim fantastike koja je dominantni model, ovo djelo je u velikoj mjeri obilježeno znanstveno-esejističkim diskursom pa u nekim poglavljima čitatelj ima osjećaj kao da čita znanstveni članak ili filozofsku raspravu²⁸. Čitamo članke pojedinih filozofa objavljene po znanstvenim časopisima, teorije raznih filozofskih stajališta, filozofske rasprave o poimanju sreće, pitanje bitka i sl. Također, kroz fantastične događaje inkorporirane su brojne povijesne činjenice i biografski podatci. Metatekstualnost u fantastici koristi paradigmu autonomnog svijeta fikcije u svojstvu alegorijskog modela. U priči *Riječ* fantastika se očituje kroz stanje žene koja je oboljela od tumora na mozgu. Njezino zdravstveno stanje te stanje njezine svijesti opisano je modelom fantastike. Naime, ona ima moć vidjeti svoje unutarnje organe, svjedoči čitatelju: „*vidim se kroz meso, vidim svoje kosti, unutarnje organe i pronalazim u tome neočekivane tajne.*“ (Šepić, 1972: 34) Tumor koji je ženu obuzeo ima posebne moći, a iz cijelog tog stanja otkrivene su alegorije u prethodnom poglavlju. „*Začudila nas je – međutim – forma ove novotvorevine. Bila je to sluz ovijena čelično sivom elastičnom ovojnicom koja se nije dala razrezati i u posudi se pokretala, bubrila i opet splašnjavala dobivajući ujedno najfantastičnije oblike. Ispuštala je one iste tonove koje sam zamijetio stetoskopom. Nakon pola sata ta novotvorina je postala tri puta veća od svoje normalne veličine, tonovi se naglo povisiše i nakupina se prosto isuši, kao da je eksplodirala.*“ (Šepić, 1972: 36-37) Dakle, tumor izvađen operacijom oživio je te primao različite oblike i proizvodio zvukove. Na fantastičan je način prikazana i smrt ove žene: „*Upalio sam svjetlo i iskočio zaprepašten i zgrožen iz kreveta. Ležala je na leđima i iz svih otvora na licu izvirala je sluzava materija sivočelične boje. Najprije mali mjehurići iz njezinih očiju, ušiju i nosa počeli su bujati i bubriti, spajali se i klobučali, splašnjavali obuzimajući joj tijelo, dok je ton rastao, a sve se pretvaralo u kugle glatkih površina na kojima se odražavalo svjetlo žarulje. I prije no što sam potrčao zvati pomoć ugledao sam negdje među tom sluzi njezin sretan osmijeh. Kad sam se vratio sve je već bilo kasno. Na krevetu je ostala samo velika sluzavo-mokra mrlja.*“ (Šepić, 1972: 39) Iduća priča *Ponori slobodnih prostora* također je obilježena fantastičnim događajem. U njoj se grafika stvara sama od sebe, što predstavlja kako slika nije djelo umjetnika već sama sebe proizvodi. „*Tada su na grafici počela zbivanja. U središtu, u prostoru bjeline, najprije se pojavila žuta mrlja što se postupno počela oblikovati i uskoro se razvila fotografija čovjeka raskriljenih ruku, zgrčena lica kao da je uhvaćen u trenutku smrtne opasnosti u očajničkoj borbi za goli život. Nisam to odmah zamijetio, niti sam na grafiku odmah obratio pozornost, ali kada sam ugledao već razvijenu fotografiju zapitao sam*

²⁸ Osobito vrijedi za prvo (*Majstori sreće*) i zadnje (*Nastupno predavanje*) poglavlje.

se nisam li ja pogreškom upotrijebio fotopapir umjesto tiskarskog.“ (Šepić, 1972: 56) I u ovoj je priči, slično kao i u prethodnoj, na fantastičan način opisano raspadanje tijela (truljenje i raspad utrobe). „Na slici se tijelo počelo raspadati. Pričali su mi, a meni je milo što to nisam vidio, da se najprije otpustio grč na licu koji mu je davao takav živ izraz, ruke su klonule i tijelo je mlitavo ležalo u boji. Onda su se počele zamjećivati promjene na licu i rukama. Koža se smežurala, postala tamna, a na svu sreću ostalo se truplo nije vidjelo budući da je bilo pokriveno odijelom. Međutim i to postepeno ogoljavanje kostiju lica i ruku bilo bi podnošljivo, ali ono što se događalo s očima prisililo je ljude da uklone moju grafiku sa zidova, nastojali su je sakriti i time pokopati tijelo što se naočigled raspadalo.“ (Šepić, 1972: 63-64)

U modelu fantastike naziru se i elementi horor priče. Kroz prikaz tijela koje se raspada i očiju koje strše uzrokuje se strah kod drugih likova, a isti se uvlači i u čitateljevu svijest. Elementi horor priče prisutni su i u sljedećem poglavlju zbirke, u priči *Arcula felicitatis*. Glavni je motiv ljudski kostur koji izlazi iz drvene kutije. „*Oprezno, pazeći da je ne oštetim, turnuh nož u prorez gdje su se spajale dvije plohe i počeh ih nadizati sve dok nešto ne škljocnu i dobro skriven poklopac otvori se preda mnom ukazujući unutrašnjost presvučenu zelenim suknom a na njemu sklupčan model ljudskog kostura visine oko tridesetak centimetara. Ali kad ga istresoh van ustanovih da to nije model kostura već prave ljudske kosti. Međutim, tako mali ljudi ne postoje, to čak nisu bile kosti djeteta jer se jasno vidjelo da je to čovjek koji je za svoju visinu bio pravilno razvijen. Tek kasnije spoznah da je nešto škljocnulo u kutiji dok sam bio pomno zadubljen razgledavanjem. Kad sam pokušao ponovo vratiti kostur ustanovih da je poklopac čvrsto zatvoren te ga više nikako nisam mogao otvoriti.“ (Šepić, 1972: 77-78) Fantastika se zrcali i u pojavljivanju lika kostura u vlaku, koji poziva pripovjedača da uskoči u kutiju zajedno s njim. Fantastični događaji isprepleteni su s esejskim dijelovima u kojima se pripovijeda životna priča F. Sagrija, kojemu i pripadaju pronađene kosti. Pripovjedač ima ulogu istražitelja (odlazi u Dubrovnik kako bi sam istražio povijest i dokumente), a život je F. Sagrija prikazan kao velika zagonetka koja se postupno razotkriva pripovjedaču. U ovom je segmentu u zbirku inkorporiran i model detektivske priče.*

5.3. Otvoreni oblici lingvističke samosvijesti

Lingvistička je samosvijest izrazito naglašena u djelu. Autor uvodi brojne bilješke, komentare i napomene kojima pojašnjava radnju i daje čitatelju upute za razumijevanje. Često u zagradama dodatno pojašnjava svoje pripovijedanje, ističe što je ili nije bitno, te postavlja

izravna pitanja čitatelju. „Nu, to opet ne znači, uza sve postavljene ograde, da odnosi među točkama ne postoje, da to nije, kao što je rečeno, tkivo sjećanja, ali ne samo sjećanja njega (uzimajući u obzir sve što smo rekli s obzirom na upotrebu ovih zamjenica, jer imena u ovom slučaju nisu važna) već njihovog pamćenja određenih njegovih postupaka za koje on možda i ne zna, ili ga možda samo i sluti. (...) Da li je takva organizacija, takav sustav, kompliciran?“ (Šepić, 1972: 7) Također, autor često prije početka neke priče pojašnjava svoje izbore čitatelju te se tako izravno referira na radnju. Prije nego što započne opisivati bolest svoje žene, ističe sljedeće: „Ovo što ću sada ispričati vjerojatno ne spada u područje medicine i proglasili bi me ludim da sam to iznio, kako su me nagovarali.“ (Šepić, 1972: 17) Lingvistička se samosvijest očituje uvođenjem citata u tekst zbirke pa svjedočimo sljedećem: „To je ono što onda dovodi čovjeka do prave sreće, do onog punog pomirenja sa svime oko sebe. Jer kao što je rekao Budha: „Onaj koji se odvojio od strasti, odvojio se od onog što je nevaljano, dostiže i zadržava prvi stupanj sreće koji nastaje iz odvojenosti, a uključuje razmišljanje, prozrijevanje, zadovoljstvo i sreću.“ To je ono što je ustvari cilj svake jedinke.“ (Šepić, 1972: 12) Dakle, autor izravno navodi Budin citat u svojoj priči, a potom ga dodatno pojašnjava. Jezik je zbirke općenito obilježen brojnim paradoksima i oksimoronima, a rečenice su pune suprotnosti (primjerice stvarno-nestvarno, može biti, ali i ne mora). Prikazujući dijalog, rečenice onog drugog napisane su kao umetnuti citati: „„Gledaj“ – rekla je – „izgovorenom riječju u meni nastaje to stanje, kao kad bih izgovorivši riječ stablo materijalizirala stablo pred sobom, pravo, stvarno stablo.“ Smiješio sam joj se, nisam uzimao ozbiljno njezine tvrdnje.“ (Šepić, 1972: 35) Ponavljanja su, također, brojna. Primjerice, u priči *Ponori slobodnih prostora* izokrenutost prostora lijevo-desno ponavlja se tijekom cijele priče. „Na raskriljenim rukama primijetio sam da je sat na desnom a ne na lijevom zapešću, zatim uočih da je na kaputu džepić za rupčić s desne a ne s lijeve strane.“ „Krenuo sam rukom da ispunim prazninu u desnom kutu slike i na tren zastao. Praznina se nalazila na lijevo. Shvatio sam da držim kist lijevom rukom premda nisam ljevak.“ (Šepić, 1972: 57; 67) Nadalje, lingvistička se samosvijest očituje kroz brojna umetnuta pisma, sudske izvještaje o smrtnoj kazni, kopije sa suđenja i sl²⁹. Svrha je tih umetnutih tekstova upotpuniti radnju i dati čitatelju ključ za razumijevanje cijele priče. Umetnuti tekstovi otkrivaju informacije o F. Sagriju, čiji život pripovjedač istražuje. Tako iz pisma koje mu je stiglo iz Dubrovnika saznaje povijest obitelji Sagri, a uz to pismo poslana je i kopija izvještaja o smrtnoj kazni, izravno umetnuta u

²⁹ Prisutno u priči *Arcula felicitatis*.

tekst: „*Da ne bi tražio taj izvještaj šaljem ti ga u prijevodu iz knjige Domenika Orana: Liberi pensatori bruciati a Roma dal XVI al XVIII secolo (str. 97-98).*

„*U petak prvog srpnja 1616. u 24 sata javljeno je našoj bratovštini iz ureda Monsignora guvernera Rima da će se drugog jutra vršiti pravda nad jednim heretikom, koji se nalazio u tamnici Torre di Nona i da će smaknuće uslijediti u 7 sati u noći.*“ (Šepić, 1972: 74-75)

Iz umetnutih pisama čitatelj saznaje da je F. Sagri bio veliki vjernik te se za smrt pripremio u kršćanskom duhu. Osim tog umetnutog pisma upućenog pripovjedaču, umetnuto je pismo koje je Sagri poslao majci prije smrti, kao i pismo između njegovih sestara (u tom pismu jedna sestra prekora drugu jer je vjerovala u bratovu krivnju, dok se prva sestra zalagala za njegovu nevinost).

„*Gospo Majko, svidjelo se dobrom Bogu, Gospodinu našem kao i ovoj presvijetloj gospodi da kazne moje grijeha osuđujući me na smrt, kako mi je to objavljeno, i sada se nalazim u kapeli zajedno sa braćom redovnicima na svom posljednjem putu. Znam da sam vam prema dužnosti svojoj i prema vašoj vrlini bio premalo poslušan sin ali uza sve to nadam se da ćete shvatiti da sam sve činio u želji kako bih pomogao i vama i svoj svojoj sabraći u ovom životu koji će ipak ostati samo dolina suza. I ako sam u tome grijeshio sam će mi Dobri Bog, koji je bez grijeha i koji zna da nisam grijeshio u zloj namjeri po svojstvenoj njemu velebnosti oprostiti.*“ (Šepić, 1972: 75)

„*Uvijek ću se kajati što mu nisam omogućila bijeg. Nije mi to dopustio, rekao je da će biti prvi od svojih sretan. Jer on je osuđen po zemaljskim a ne po nebeskim zakonima. Možda je imao i pravo.*“ (Šepić, 1972: 87)

O njegovom zlodjelu izravno se govori u umetnutoj kopiji sa suđenja. Tako saznajemo da je osuđen zbog nepriličnih riječi upućenih papi te da je osporavao papinu vlast. „*Prijavljen si i tužen da si tečajem jednog razgovora s drugim osobama ustvrdio da je izbor biskupa stvar svećenstva, ali da su to od nekog vremena amo rimski Pape uzurpirali, a riječ uzurpirati više si puta ponovio. Iako si bio prekoren ipak si isto uporno i dalje ponovio i trudio se iznositi činjenice i potkrepe u dokaz svojih tvrdnji i uz omalovažavanje Sv. Majke Crkve i njezinih otaca i drugih proti tebi istaknutih odličnih crkvenih doktora.*“ (Šepić, 1972: 80) Ovaj je izvještaj, kao i umetnuta pisma, u tekstu zbirke grafički odvojen od ostatka teksta. Izravno su citirane i Sagrijeve rečenice obrane. Jezik zbirke obogaćen je umetnutim poslovicama koje potvrđuju Sagrijevu filozofiju sreće. Umetnuta je kineska poslovice. „*Jer kao što je rekao Chin Seng: „Velika je vrućina. Gologlav i bos šećem pod suncobranom. Slušam mladež kako pjeva i gazi vodeno kolo. Voda prska poput otopljena srebra. Nije li to sreća?”*“ (Šepić, 1972:

89) Prisutni su brojni latinski izrazi, nazivi i citati, kao i dijelovi rečenice pisani latinskim jezikom. „Priznavao je ipak da je vjerojatno ranije za njih postojao i određeni razumski razlog ali tempora mutantur nos et mutamur in illis.“ (...) „Bili su to vrlo dobri i nepobitni razlozi u korist zemaljske sreće , ali bolje je ne ulaziti u te raspre čak i kad bi se čovjek poslužio tako dobrim citatom kao što je: regnum meum non est de hoc mundo.“ (Šepić, 1972: 100) Da je motiv sreće temeljni motiv cijele zbirke potvrđuje i činjenica kako je riječ 'sreća' pisana velikim tiskanim slovima, što je još jedan oblik lingvističke samosvijesti. „I tek sada mogu ispisati tu riječ što je još dugo tako rastegnuta odjekivala za mnom. Možda je i to znak da ipak zaboravljam i mirim se sa sudbinom. Bila je to riječ: SREĆA.“ (Šepić, 1972: 39) „Vi već pogađate o čemu je riječ. Mi govorimo o SREĆI.“ (Šepić, 1972: 109) Lingvistička samosvijest naglašena je i na samom kraju. Zbirka *Majstori sreće* završava izravnim obraćanjem čitatelju te umetnutim citatom o sreći Erica Hunderheima. „Gospođe i gospodo, dopustite mi da završim ovo predavanje vizionarskim riječima Ericha Hunderheima: „Svanut će dan kad će svi ljudi biti sretni, kad ljudska sreća više neće zavisiti od slučajnosti, od volje svakog pojedinca. I taj dan bit će veliki dan pobjede naše ideje.“ (Šepić, 1972: 127)

6. Metatekstualnost u romanu *Škola pisanja* Pavla Pavličića

Pavao Pavličić rođen je u Vukovaru 1946. godine. U rodnom je gradu završio osnovnu školu i gimnaziju, a studij je pohađao u Zagrebu na Filozofskom fakultetu. Diplomirao je komparativnu književnost i talijanski jezik. Dobitnik je brojnih književnih nagrada te član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Pavličića karakterizira izrazita produktivnost te raznovrsnost u pisanju djela. Osim književnih, autor je i brojnih znanstvenih djela. Također, istaknuo se i kao scenarist i prevoditelj. Radni vijek proveo je kao sveučilišni profesor na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 2017. godine stekao počasno zvanje *professor emeritus*. Jedan je od vodećih predstavnika generacije *fantastičara*. Prve dvije knjige su mu zbirke priča *Lada od vode* (1972) i *Vilinski vatrogasci* (1975). Nakon njih započinje pisati kriminalističku prozu (*Dobri duh Zagreba*, 1976). (https://moodle.srce.hr/2020-2021/pluginfile.php/5005968/mod_resource/content/0/Mario%20Kolar%20-%20Zivot%20i%20djelo%20Pavla%20Pavlicica.pdf pristupljeno: 2. kolovoza 2022.)

Međutim, neovisno u kojemu žanru piše svoju prozu, uvijek je prisutna briga za čitatelja. Pavličić u okviru zanimljivih priča redovito progovara o velikim književnim temama kao što su pitanje originalnosti i autorstva, odnos umjetnosti i zbilje, odnos dobra i zla. Također, njegovu prozu obilježava težnja za čistoćom i jasnoćom pisma, povratak priči i pripovijedanju, posuđivanje postupaka iz popularne literature. Inzistira na kvalitetnom zapletu te dinamici priče, a likove svodi na funkcije koje ostvaruju unutar priče. (Nemec, 2003: 299)

Roman *Škola pisanja* objavljen je 1994. godine. Ovim se romanom tematizira vrijednost književnosti te naš odnos prema njoj, ali se raspravlja i o filozofiji vremena u kojem živimo. Radnja se romana gradi oko fantastičnog stroja za pisanje priča. Glavna nit koja se provlači kroz djelo je način na koji priče nastaju, odnosno način na koji stroj konstruira priču. On nudi sve moguće ishode priče, kao i stilove kojima ona može biti napisana. Takav način rada stroja ima za cilj potaknuti kod čitatelja pitanja o smislu i svrsi književne produkcije. Glavna tema romana zapravo je sam proces nastanka djela, odnosno problemi pisanja i stvaranja priča. Uz probleme oko izgradnje priče, u roman su ukomponirane i ljubavne priče koje su opet povezane s nastankom stroja. Razni oblici dijegetske i lingvističke samosvijesti dokaz su kako je *Škola pisanja* metatekstualni roman.

6.1. Otvoreni oblici dijegetske samosvijesti

Glavnu pripovjednu nit u romanu čini događaj kada članovi škole kreativnog pisanja pronalaze stroj za pisanje priča. Radnja se odvija u proljeće, u gradiću koji u velikoj mjeri podsjeća na autorov rodni grad (Vukovar). U roman se uvlači zagonetka oko toga tko je izumio stroj, na koji je način taj stroj povezan s voditeljicom škole, profesoricom Ljerkom Sitar. Također, napetost se u romanu gradi i oko pitanja opasnosti koju stroj potencijalno može predstavljati, ali i oko svih mogućnosti koje stroj nudi, odnosno načina na koji funkcionira. Uvod u roman čini pisanje priča koje polaznici škole međusobno čitaju i komentiraju, zaplet priče je pojava neobičnoga stroja, vrhunac je kada polaznici škole shvaćaju da stroj od svega može napraviti priču, do raspleta dolazi kada spoznaju razlog nastanka stroja, a to je ljubavna osveta te kada dobiju zahtjev za uništenjem stroja, završetak priče obilježava uništenje stroja, ali na način da se sačuvaju njegovi sastavni dijelovi. Roman je napisan u sedam poglavlja te epilog, u kojemu se razjašnjava kako stroj nikada više nije sastavljen. Priča je ispričovijedana iz perspektive jednoga od polaznika škole. Dakle, zaključujemo da je glavna narativna linija romana sama bit pisanja i poimanje književnosti, dok sporedna narativna linija prati životne priče polaznika. Stroj je nastao jer se htjelo pokazati kako se umjetnost može svesti na tehničku stvar. Stroj sve shvaća kao priču, a upravo je to (shvaćanje svega kao priče) temeljni postupak postmoderne. Čak se i kanoni hrvatske književnosti (poput Krleže, Šenoe, Gundulića i Držića) mogu učiniti boljima.

„Stroj je nudio nekoliko izvrsnih obrata, uz pomoć kojih je Zlatarovo zlato moglo postati roman svjetske klase.” (Pavličić, 2018: 125)

6.1.1. Alegorija

Pojava stroja koji proizvodi priče i koji od apsolutno svega može učiniti priču, a one već postojeće učiniti još boljima srž je problema *Škole pisanja*. Stroj je namijenjen čitatelju i u tome je ključ otkrivanja alegorije u romanu. Stroj ima mogućnost otkriti aluzije i skrivena značenja, ponuditi različita rješenja jedne priče. Sve su to obilježja koja se očekuju od aktivnog čitatelja nekoga romana. Kao što je na čitatelju da otkrije skrivena značenja u djelu, tako je u *Školi pisanja* stroj taj koji dešifrira događaje. Iz toga proizlazi kako je stroj zapravo alegorija za aktivnog čitatelja. Autor je kroz uvođenje takve vrste stroja u radnju svoga romana želio na neki način pokazati, odnosno dati primjer čitateljima kako mogu čitati književna djela. Cilj je ukazati na činjenicu kako romani mogu biti različito interpretirani te

da svako čitanje istoga romana dovodi do novih spoznaja i zaključaka. Sve ovisi o stupnju aktivnosti čitatelja. „*Jeste li ikada pomislili koliko taj stroj može pomoći čitanju? On je samo naoko načinjen za pisca. Jer, što on zapravo radi? Otkriva razne mogućnosti što ih neki tekst pruža u svome razvoju. A ono što svaki tekst čini umjetničkim, to upravo i jest broj i raznovrsnost tih mogućnosti, to bogatstvo neizrečenih značenja što se u nekom tekstu kriju. A što radi ovaj stroj? Pa, eto, on nam te mogućnosti otkriva, on nam ih stavlja pred oči gotove i realizirane. I time nam pomaže da obuhvatimo tekst u njegovoj cjelini.*“ (Pavličić, 2018: 135)

Također, različita rješenja koja stroj nudi za kanone hrvatske književnosti još su jedan dokaz da je stroj alegorija čitatelja. Naime, stroj na taj način pokazuje kako se čitanje književne tradicije uvijek može doživjeti na novi način, odnosno tumačiti u skladu s razdobljem i okolnostima u kojima se djelo ponovno čita. U književnosti su svi ishodi dopušteni i sve je dio umjetnosti. Stroj upravo daje prikaz svih mogućih ishoda, što ne znači da je onaj izabran od autora djela (primjerice Krleže ili Šenoe) manje ili više ispravan. Čitatelj je taj koji odlučuje o pravome rješenju shodno svojim uvjerenjima. Ovaj nam stroj pokazuje kako književno djelo može imati onoliko interpretacija koliko je puta pročitano. „*Jer, stroj zapravo nije mogao biti drugo nego opomena. On je podsjećao da postoji i takvo shvaćanje književnosti i svijeta u kojem je sve relativno i sve svejedno, u kojem su sve formule i svi ishodi moralno ravnopravni. U kojem ne postoji ni prava patnja ni prava pobjeda, u kojem u patnji nema smisla ni u pobjedi slasti, u kojem nema ni uzvišenosti ni plemenitosti. Stroj nas podsjeća da je nešto takvo moguće, dapače, da je to u svakoj književnosti uvijek nekako i prisutno, i da može prevladati.*“ (Pavličić, 2018: 200-201)

Osim što predstavlja čitatelja, znak jednakosti može se povući i u odnosu stroja i pisca. Stroj u romanu na neki način i je pisac, jer je tvorac tekstova, ali alegorija se očituje u ulozi koju pisac ima na stvaranje djela. Tematizira se postupak književne proizvodnje i tu dolazimo do pitanja autorske figure. „*Osnovno je pitanje ovo: može li taj stroj praviti priče bolje od čovjeka? Može li biti bolji pisac od živog pisca? Ako može, onda ga zbog toga vrijedi i napraviti i uništiti.*“ (Pavličić, 2018: 122) Postavlja se pitanje je li stroj dostojna zamjena za autorsku figuru jer nije dovoljno samo napisati priču, važno je da ta priča na neki način ima dušu. Odnosno, pokušava se prikazati kako je autorska figura bitna jer autor u djelo unosi svoje emocije koje će čitatelj osjetiti. Pisci često razgolićuju svoju dušu pred čitateljem, a kod tehnološke naprave to nije moguće. Stoga ovaj stroj alegorijski prikazuje koliko je autor važna komponenta svakoga djela. Osim ovih navedenih tumačenja, stroj također postaje i ogledalo sudbine likova. Primjerice, kada pripovjedač premješta stroj na kolicima on u taj

sceni vidi svoju sudbinu i svoje životne promjene, prisjeća se djetinjstva i čestih selidbi sa svojom obitelji. Na taj nam način autor oslikava problematiku života koji se odvijao u gradu, u kojemu se i odvija radnja romana, (pretpostavlja se da je to Vukovar).

6.1.2. Ironija i parodija

Ironija je u romanu prisutna ponajprije u samome razlogu nastanka stroja. Stroj nije nastao kako bi se pokazala važnost književne produkcije, već je razlog njegova nastanka ljubavna osveta. Naime, stroj je konstruirao Matko Oštrić, bivši dečko profesorice Ljerke Sitar, koji joj se želio osvetiti što ga je prevarila s nekim poetom pa je načinio taj stroj kako bi joj napakostio. Ironizira se cjelokupna književna produkcija, odnosno on je izumivši takav stroj želio pokazati kako književnost ne vrijedi, kako umjetnost ne postoji. *„Napravio sam ga, recimo, zato da bih pokazao superiornost znanosti nad umjetnošću, ako shvaćaš što ti želim reći. (...) – Željeli ste dokazati kako znanost može proizvesti stroj koji će proizvoditi umjetnost? (...) – Nije mi bilo dovoljno – rekao je – što sam bio uspješan u znanosti i što sam nju odabrao za životni poziv. Htio sam dokazati da je ona nešto najbolje na svijetu.“* (Pavličić, 2018: 109) Svodeći umjetnost na tehničku stvar želio je da profesorica zamrzi književnost, ali u tom naumu nije uspio. Ironičan je i izbor naziva stroja – *MATOŠ* – iako se vrlo brzo u romanu otkriva kako je to skraćena od Matko Oštrić, neizbježna je početna aluzija na Antuna Gustava Matoša. *„Na ulazu u dvorište neopazice sam izvadio iz džepa papire i zirnulo u njih. Na brzinu sam ih prelistao. Na svakom listu, u samom dnu, pisalo je sitno, jedva vidljivim slovima MATOŠ. (...) Što Matoš ima s tim? I to još na svakom listu?“* (Pavličić, 2018: 77-78) Također, ironizira se i proces pisanja, odnosno stvaranja književnosti i sam rad književnika jer stroj od svake priče može prikazati brojna i različita rješenja. Stroj ironizira proces nastanka djela jer pokazuje kako se svaka priča može napisati na drukčiji način i tako poništava vrijednost već napisanih djela. Ironizira se i umjetnost jer pokazuje kako se sve, pa čak i kazališna cedulja, može shvatiti kao umjetničko djelo. *„Jer, stroj je kazališnu cedulju razumio kao fabulu. Razumio je kao fabulu najprije samu kazališnu predstavu, pa je nanizao nekoliko prijedloga što se sve na toj predstavi može zbiti, od ovacija pa do atentata na ugledna gledatelja. Onda je imena koja su se tamo javljala shvatio kao likove u priči, ali kao likove s dvostrukim značenjem. Lijevu stranu popisa, gdje se nalazilo ime lika, on je tumačio kao istinu, a desnu, gdje je bilo ime glumca kao laž. Ispleo je nekoliko varijanata fantastične priče o nekom svijetu u kojem se svi lažno predstavljaju, a zapravo su*

nešto drugo. Čak je i režisera, scenografa, osvjetlivača i šaptača (koji su imali samo jedno ime) shvatio kao likove, pa je i njima dao odgovarajuće funkcije. (...) Naravno sve je vrvjelo od raznih mogućnosti i predloženih ishoda, ali je sve bilo uključeno, svi elementi one cedulje. Čak su i oni đaci i vojnici na dnu bili nekakvi likovi, čak su i cijene ulaznica bile nekakav motiv u fabuli, kao i obavezna garderoba.“ (Pavličić, 2018: 100)

Parodija je očita u odnosu na stariju hrvatsku književnost (Krležu, Šenou, Gundulića, Držića) jer stroj pokazuje kako njihova djela ne moraju biti napisana onako kako izvorno postoje, već nudi i bolja rješenja njihovih priča. „Nismo mu dali nijedan pravi književni tekst, za koji svatko misli da je dobar. (...) Onda je Lovorka prošaptala poput djeteta u crkvi: - Filipa Latinovicza. (...) Nakon nekoliko minuta počeo je izlaziti papir na kojem je u dnu malim slovima pisalo MATOŠ. (...) Čitali smo pažljivo i šutke, nijedno slovo nismo propustili. Onda je Lovorka rekla: - To je strašno. Jer, stroj je ponudio dvadesetak ishoda priče o povratku slavnoga slikara u zavičaj. Među njima se, kao eventualnost, tek u polurečenici, javljao i onaj što ga je Krleža napisao: da Baločanski zakolje Bobočku. Svi drugi ishodi bili su posve drugačiji. Meni se činilo da su odreda i bolji od onoga što ga je autor napisao.“ (Pavličić, 2018: 123-124) Stroj je umjetnost pokušao svesti na tehničku stvar, a pouka ovoga romana je da umjetnost treba promatrati širokim očima, kroz slobodu izražavanja i stvaranja. Sve što zamislimo i ostvarimo možemo promatrati kao umjetnost, ako imamo valjane razloge za takvo shvaćanje.

Parodijski se odnos može prepoznati i u načinu kako je prikazana figura autora naspram stvarne uloge autora u književnosti. Ako se priče mogu tehnički proizvoditi, što će nam onda pisci. Ovim su pitanjem zaokupljeni i polaznici škole pisanja u romanu te im je to glavna preokupacija kada je u pitanju odluka uništiti stroj ili ga sačuvati. Ako stroj konstruira priču bolje od stvarnog autora, kako je to u romanu prikazano, autorska figura nije potrebna u književnoj produkciji. Nadalje, parodično je prikazana sudbina stroja na kraju romana. Prevladala je odluka o njegovom uništenju, ali na poseban način – čuvanjem sastavnih dijelova. Tako je stroj uništen, a zapravo nije, jer se uvijek može ponovno sastaviti. Na taj način autor kod čitatelja potiče dodatna razmišljanja o značenju stroja. U epilogu otkriva kako stroj nikada više nije sastavljen, ali sama činjenica da su njegovi dijelovi sačuvani i u rukama polaznika škole, otvara nove mogućnosti interpretacije. Iako škola pisanja više ne postoji, njezini su polaznici zauvijek povezani preko dijelova stroja. Svi su nastavili živote u različitim smjerovima, ali pripovjedač, koji je u romanu i najviše vezan za stroj, i dalje čuva svoju vrećicu s dijelovima te ja ne neki način ovisan o njoj. „Kad god sjednem nešto pisati (a

to je često), pokraj svoga kompjutora (u kojem imam i neke programe za sastavljanje priča) stavljam papirnatu vrećicu u kojoj zveckaju elektronke i kondenzatori. I sad je ona naslonjena na moj hardware, i dijelovi u njoj kao da nešto tiho razgovaraju s mašinom na kojoj pišem. I tako to ide: bez toga ne bih mogao napisat ni retka, ako su reci što ih pišem doista samo moji.“ (Pavličić, 2018: 237) Navedeni citat nam još jednom potvrđuje alegoriju stroja u odnosu prema čitatelju, koju smo prethodno utvrdili. Pripovjedaču je još uvijek potreban stroj kako bi pisao priče, odnosno potrebni su mu čitatelji kojima su te priče namijenjene, a bez aktivnog čitatelja nema ni dobrih priča. Zbog toga pripovjedač smatra da njegovi reci nisu samo njegovi, već ih namjenjuje čitateljima bez kojih mu je književna produkcija nezamisliva.

6.1.3. *Mise en abyme* (priča u priči)

Glavnu narativnu liniju romana čini sama bit pisanja, odnosno glavna je priča ona o stroju koji proizvodi priče. Međutim, sporedna narativna linija prati životne i ljubavne priče likova. Prisutne su brojne umetnute priče u priči koje nadopunjuju roman. Svaka se umetnuta priča na neki način nadovezuje na priču o stroju i na taj je način nadopunjuje. Drugim riječima, kroz umetnute priče u priči čitatelju se daje ključ za razumijevanje glavne priče. Tako pratimo priče koje pišu polaznici škole te ih međusobno čitaju i komentiraju. Njihove su priče umetnute u glavnu na način da uz pomoć njih isprobavaju rad stroja. Posebno se ističe Lovorkina priča, za koju je u tekstu romana jasno naznačeno da se radi o fantastici. Bila je to priča o zborovodi, koji je bio i skladatelj te dugo radio na skladbi, koja je predstavljala vrhunac njegove umjetnosti. Zbog bolesti skladbu je ostavio kao oporuku te je podijelio sinovima. Da bi skladba bila cjelovita, sinovi su morali ostati na okupu jer nijedan nije znao kako izgleda gotova skladba. Ona je bila moguća jedino sastavljanjem svih njezinih dijelova. Svaki je od njih sam pokušao rekonstruirati skladbu, ali to nije bilo ni blizu očeva originala. U konačnici, ta ih je skladba zavadila te zauvijek udaljila jedne od drugih. Kroz ovu umetnutu priču, koja stoji na samome početku romana, zrcali se sudbina stroja koju saznajemo na kraju romana. Kao i skladba iz Lovorkine priče, tako su i sastavni dijelovi stroja bili podijeljeni pripovjedaču, Tomi, Lovorki, Jolandi i Vidi. Njihove su se sudbine razdvojile te se više nikada nisu sastali ni sastavili stroj. Svjedočimo kako je autor kroz jednu umetnutu priču oslikao u potpunosti priču svoga romana, te ju je još i imenovao fantastikom, kao što i roman *Škola pisanja* pripada fantastičnom žanru.

Uz glavnu priču o stroju povezane su i životne sudbine likova. Njihove su priče unesene u tkivo romana kako bi se vidjelo da su sudbine svakog od njih, prošlost i budućnost, na neki način povezane sa strojem. Tako pratimo pripovjedačev život. Njega je pisanje zanimalo u velikoj mjeri. Književnost je za njega predstavljala skrivenu egzistenciju, dvostruki život. On je igrao košarku za 'društvo', a pisao je za sebe. Pripovjedač je među polaznicima Škole pisanja bio glavni, odnosno nitko nije shvaćao stvari kao on, on je sve dubinski promatrao i jedini je shvaćao pokretanje mehanizama. Zaljubljen je u Vidu, zbog koje je i došao u Školu. Pitanje koje muči pripovjedača je studij književnosti, otići studirati ili ne. Osobito je u dobrom odnosu s Tomom.

Tomin je život bio drukčiji od pripovjedačeva, ali to nije negativno utjecalo na njihovo prijateljstvo. Naime, Tomo je dolazio iz ugledne obitelji, otac mu je bio pravnik. Pripovjedač je volio odlaziti u njegovu kuću i promatrati police s mnoštvom knjiga. Tomo i pripovjedač dijele sve tajne i sva pitanja vezana za stroj. Na kraju je i Tomo postao pravnik.

Vida je bila istinski zaljubljena u pripovjedača te ga je podržavala u svim njegovim odlukama, osobito onim vezanim za stroj. Otac joj je bio poznati gradski urar, a Vida mu je pomagala u urarskoj radnji. Tada Vidin otac otkriva njoj i pripovjedaču pojedinosti vezane za stroj i profesorice Sitar i Matka Oštrića. Vidin i pripovjedačev odnos ogleda se u odnosu profesorice Ljerke Sitar i Matka Oštrića. Oni su prikazani kao njihovi 'nasljednici', stoga im je i povjerena tajna o nastanku stroja. Na kraju romana pripovjedač odlučuje otići na studij u Zagreb i ostaviti Vidu da ga čeka. Nakon toga više nisu bili zajedno.

Lovorka je bila siromašna, živjela je s majkom, a otac joj je poginuo u ratu. Ona vodi Tomu i pripovjedača na upoznavanje sa svojom majkom Agicom, koja ih lijepo ugosti te im, također, iznosi neke detalje vezane za stroj, odnosno za Matka Oštrića. Lovorka je pisala fantastiku. Na kraju je postala lingvistica.

Jolanda je bila onaj član koji je uvijek nudio svoja 'logična' rješenja za sve probleme. Ona prestaje biti članom njihove skupine u trenutku kada ostali članovi u njezinoj kući ugledaju dva muškarca i policajca koji je ispituje. Znali su da im je Jolanda ispričala sve vezano za stroj i smatrali su to izdajom. Jolanda se više nije družila s njima, znala je da su ostali članovi saznali za izdaju te joj je bilo neugodno. Ipak, oni nisu zaboravili da je i Jolanda bila dio priče o stroju. Prilikom rastavljanja stroja na sastavne dijelove odvojili su vrećicu koja je bila namijenjena Jolandi. Tako su svi članovi Škole pisanja na neki način ostali zauvijek povezani. Na kraju je Jolanda postala književnica.

Profesorica Ljerka Sitar bila je zaljubljenica u književnost. Majka ju je ostavila sa svega šest godina i otišla s nekim violinistom. Otac joj je bio dosta star, umro je kada je Ljerka bila u pubertetu. Ljerka je na neki način oživjela majčinu životnu priču. Naime, ona je bila u vezi s Matkom Oštrićem sve dok se jednoga ljeta u gradu nije pojavio neki književnik zbog kojega je ostavila Oštrića. Iako je veza s književnikom trajala kratko, nije se ispričala ni vratila Oštriću. Profesorica najveće povjerenje ima u pripovjedača. Svim polaznicima škole je otkrila stroj i objasnila način na koji stroj funkcionira, ali jedino je od pripovjedača tražila da ga sam ukloni iz Gimnazije.

Matko Oštrić bio je jedan od najboljih učenika škole, živio je u Zagrebu. Saznajemo da su on i profesorica Sitar bili u vezi. Priča se gradi oko njihova odnosa i stroja. Matko Oštrić bio je i kazališni glumac, igrao je glavne uloge. Otkriva se da je on konstruirao stroj i poslao ga profesorici vlakom iz Zagreba. Napravio ga je iz mržnje, kako bi joj dokazao da književnost ništa ne vrijedi. Ali, u tome nije uspio! Oštrić traži da se stroj uništi jer je jedan takav već uništio (onaj koji je napravio za književnika). Na kraju Matko Oštrić i Ljerka Sitar iznose pripovjedaču i Vidi sve do tada nepoznate pojedinosti o stroju i prepuštaju odluku o njegovu uništenju njima. Oni su se pomirili, vjenčali i sretno živjeli u Australiji.

Priču o stroju nadopunjuje još jedna umetnuta priča o drugom stroju, a to je Gelin stroj. Naime, radi se o sporednom liku, gluhonijemom Geli, koji je gurao svoj stroj na kotačima i pokazivao ga na sajmovima. Na Gelinom stroju bile su drvene lutkice koje su oponašale situacije iz stvarnoga života. Te su figurice oponašale razne obrte, sve što je Gelo znao da ljudi rade bilo je tu. Zbog toga su rado privlačile gledatelje. Gelo je stroj izlagao i na tržnici te skupljao novac u kapu. Glavna razlika između Gelinog i Oštrićevog stroja je u tome što Gelin stroj oponaša zbilju, stvarni život, dok Oštrićev stroj brine samo o tome kako izgleda priča, dakle samo o mehanizmu, a ne o tome kako taj mehanizam utječe na svakodnevnu zbilju. „Razlika je bila samo u tome što je Gelo nudio situacije, a Oštrić predviđao njihov dalji razvoj. Gelo je puštao gledatelja da sam izmišlja i nagađa, a Oštrić mu je servirao sve moguće ishode.“ (Pavličić, 2018: 117) Dok se Gelo divio svijetu oko sebe, Oštrić ga je prezirao. Također, Gelina gluhonijemost je pokazatelj kako kreativnom čovjeku uvijek nešto nedostaje. „... i ja sam kao dijete uvijek nekako mislio da on i jest toliko vješt upravo zato što ne čuje i što ne može govoriti. I sad, dok sam tu stajao, to mi se opet činilo logično. Jer, već sam bezbroj puta i pročitao kako dar dolazi kao kompenzacija za nekakav nedostatak. Tako je, valjda, i Gelo načinio tu kutiju zato da bi njome nadomjestio zvuk koji nije mogao čuti, i riječi koje nije mogao izgovoriti.“ (Pavličić, 2018: 116) Pripovjedač je u

Geli i njegovom stroju vidio sebe i svoj stroj, odnosno svoju sudbinu pisanja. Kako je njegov stroj nudio razne priče, tako je i Gelin nudio razne situacije.

Umetnute se priče zrcale i u dva ljubavna odnosa u romanu jer je ljubav izravno povezana s nastankom stroja. To su ljubavna priča između profesorice Ljerke Sitar i Matka Oštrića te između pripovjedača i Vide. Više će riječi o ljubavnim pričama biti u poglavlju o aktualiziranim oblicima dijegetske samosvijesti u romanu.

6.2. Aktualizirani oblici dijegetske samosvijesti

U romanu *Škola pisanja* metatekstualna se paradigma očituje najprije u fantastici jer se okosnica radnje temelji na fantastičnom događaju. Fabula se gradi oko pojave stroja koji proizvodi priče. „*U redu, takav stroj kao motiv za priču, to može, ali u zbilji? Zar ima nekoga tko doista misli da to limeno čudovište može uloviti u sebe, u svoja rješenja ovu zvjezdanu noć vani, ovaj miris klorofila, ovo obećanje što lebdi u zraku, da to može sve uraditi mehanički i u tren oka?*“ (Pavličić, 2018: 25) Takav je događaj sam po sebi fantastičan. Također, autor kroz prethodno opisanu umetnutu Lovorkinu priču (koju jasno određuje fantastikom) zrcali svoju priču o stroju, čime dodatno potvrđuje žanr fantastike. Na taj je način, uz pomoć umetnute priče, čitatelju dana uputa za određivanje pripadnosti romana fantastičnom žanru. Međutim, pojava stroja u romanu otvara niz drugih pitanja u kojima se iščitavaju elementi istrage, pitanja društvene zbilje, odnos dobra i zla, ljubavni odnosi, odnos prema umjetnosti i sl. Stoga se metatekstualna paradigma, osim fantastike, očituje u detektivskoj priči, u erotskom modelu, ali se prepoznaju i elementi društvenog romana.

Radnja se romana temelji na zagonetki i istražiteljskoj noti. Tko je stroj izumio, za koga je taj stroj namijenjen, na koji način on radi, predstavlja li dobro ili zlo. Sve su to pitanja koja muče likove i na kojima se temelji istraga. Ulogu istražitelja najviše ima pripovjedač, ali i Tomo koji mu pomaže u otkrivanju svih pojedinosti o stroju. Čitajući roman osjećaju se elementi opasnosti koju stroj potencijalno može prouzrokovati, a poglavlja obvezno završavaju izrazitom napetošću, kako bi se čitatelja navelo da što prije pročita sljedeće poglavlje i otkrije što će se dogoditi. Ulogu detektiva ima i policija koja se počinje zanimati za stroj te ispitivati polaznike škole kako bi prikupila što više informacija o stroju. U skladu s odrednicama detektivskog romana, zagonetka se na kraju romana razrješuje. Otkriva se da je stroj konstruirao Matko Oštrić, koji im objašnjava sve pojedinosti oko nastanka stroja te razloge zbog kojih ga je napravio. „...*napravio sam ga iz mržnje (...) – Htio sam – govorio je Oštrić tiho i ne gledajući u nas – htio sam pokazati kako književnost ne postoji. Htio sam da ona – blago je nagnuo glavu prema Sitarici – zamrzi književnost. Htio sam pokazati*

književnost kao nešto prazno, mehaničko, besmisleno, nešto što se može proizvoditi i u tvornicama, tako nekako. – Nisi uspio – rekla je profesorica Sitar pognute glave.“ (Pavličić, 2018: 205-206)

U elemente fantastike i detektivske priče isprepletana su brojna moralna pitanja. Društveni elementi romana očituju se kroz odnos dobra i zla, kroz odnos društva prema umjetnosti, odnosno književnosti i pisanju. Između moralne dvojbe koja se vodi oko stroja, predstavlja li on dobro ili zlo za društvenu zajednicu, na kraju prevladava pobjeda dobra nad zlom. Također, priča koju stroj izbacuje na neki način donosi presjek društva tog vremena. Odnosno, stroj može doprinijeti iznošenju alegorijskih elemenata kojima se potkopava društveni sistem u javnosti, može reći nešto nepovoljno o sistemu, vodstvu države. Sve mu je dopušteno jer je mehanički stroj i ne može snositi posljedice za svoje tvrdnje, što nije bio slučaj kod pisaca toga vremena. Odnos društva prema književnosti, društveni položaj pisaca i sam čin stvaranja književnosti najbolje se prikazuje sljedećim citatom: *„Živio sam dvostrukim životom upravo po tome što je pisanje bilo moja druga, skrivena egzistencija. A otvoreno priznati da pišem, bilo me je sram. Ne zato što bih se bojao da to što radim ne valja (dapače, bio sam vrlo samosvjestan), nego zato što je mrčenje papira kotiralo tada u društvenom smislu vrlo nisko, dok su ljudi koji su htjeli biti umjetnici smatrani za budale. Ja sam, doduše, već studirao književnost, ali to je bilo više kao priprema za građansko zanimanje profesora. Ali, u društvu u kojem sam se kretao u svome zavičaju, nije se ni najboljoj pjesmi priznavala savršeno nikakva vrijednost, a najbolji tekst bio je prije sramota za svoga autora nego nekakva zasluga. Zato sam tajio da pišem. Igrao sam košarku, i ona je bila dio moje društvene afirmacije, a ono što sam pisao, pisao sam potajice, ne pokazujući tekstove ni najboljim prijateljima.“ (Pavličić, 2018: 9-10)* Pripovjedač je morao smisliti razlog za odlazak u Školu pisanja, a planirao se društvu opravdati da tamo odlazi zbog zgodne profesorice Sitar, a ne zanimanja za književnost.

Erotskim modelom izjednačava se čitanje i zavođenje. U romanu je motiv ljubavi važna komponenta. Cijela priča o stroju i nastala je kao posljedica ljubavnih odnosa, točnije ljubavne osvete. Profesorica književnosti prevarila je inženjera s nekim *poetom*. Pripovjedač o tom odnosu saznaje od starog profesora Mrazovca. Dok je inženjer Oštrić bio u Zagrebu, u grad su stigli književnici na književnu večer, koju je profesorica Sitar vodila. Zaljubila se jednoga od njih. *„I njih dvoje su...? – potakao sam ga. Da- rekao je i na trenutak se vratio svojoj ironiji. – Njih dvoje su, dobro si pogodilo. (...) Vidio zgodnu žensku, shvatio da njoj od njegovih pjesama gaće same spadaju, a pjesme su bile dosta nerazumljive, toliko se sjećam,*

on ti je sve to odmah, što se kaže, povezao, a ženska je klasa, je li istina, i tako, što će, kud će, nego navalio. (...) – Nije joj to bilo dosta, što se s njim šetkala po korzu te večeri, ispod ruke, nego ga je odmah odvela k sebi doma, jer, kako znaš, živi sama. Kao, tobože, išlo se poslije priredbe kolektivno k njoj na kavu, ali, kada se društvo razišlo, poeta je ostao, i ona to nije ni krila. Očito je bila sasvim zaboravila na onoga svoga šmokljana Oštrića.“ (Pavličić, 2018: 150) Oštrić je stroj konstruiran kako bi pokazao profesorici da je znanost bolja od umjetnosti, odnosno da je on, inženjer, bolji od književnika s kojim ga je zamijenila. Osim ljubavnog trokuta između profesorice, književnika i inženjera, u romanu pratimo i drugu ljubavnu priču između pripovjedača i Vide. Njihova je ljubav mlada i nevina, a prikazani su i kao nasljednici Matka Oštrića i Ljerke Sitar jer priču o stroju odlučuju podijeliti samo s njih dvoje, a ne sa svim polaznicima Škole. Pripovjedačev i Vidin ljubavni odnos razvija se kroz cijeli roman: „Zato sam polako pružio lijevu ruku (u desnoj sam držao kišobran) pa je stavio na Vidin vrat, između ovratnika i kose. Ona me je sad stalno gledala svojim lijepim tamnim, tako hitrim očima, koje sad nisu bježale. Polako sam je privukao k sebi, i onda smo se stali ljubiti.“ (Pavličić, 2018: 142) Stroj se u romanu očituje i kao simbol njihove ljubavi: „Možda taj stroj, doista, nekako reproducira (i raščlanjuje) svu onu puninu života što je čovjek osjeća kad nekoga voli i kad mu se čini da je sve jedno s drugim povezano i da se sve jedno u drugome odslikava? Ako je, dakle, nastao iz ljubavi, on mora biti dobar. A ako je nastao iz ljubavi, pa je ipak zao, onda to znači da ljubav...“ (Pavličić, 2018: 89) Međutim, na kraju romana ove dvije ljubavne priče različito završavaju. Rastavljanjem stroja završila je ljubavna priča između pripovjedača i Vide (Vida se udala za drugoga), a izumitelj stroja Matko Oštrić i profesorica Ljerka Sitar započeli su novi zajednički život, oženili se i odselili na drugi kraj svijeta. Njihova se ljubav uspjela ostvariti tek kada je stroj rastavljen, odnosno kada je uklonjena naprava koja ih je podsjećala na prošlost.

6.3. Otvoreni oblici lingvističke samosvijesti

Lingvistička se samosvijest u romanu najviše očituje u parodiranju vrste i stila pisanja prijašnjih autora, odnosno u parodiranju hrvatske književne tradicije. Uz pomoć stroja parodiraju se sljedeća književna djela: *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže, *Zlatarovo zlato* Augusta Šenoa, *Dundo Maroje* Marina Držića te *Osman* Ivana Gundulića. Najbolji primjer iščitava se u sljedećem citatu: „Vida je ukratko natipkala fabulu Zlatarova zlata. Ako Krleži nije važna priča, Šenoi valjda ipak jest. Osim toga, on nije bio ničiji omiljeni

pisac, pa smo se tako nadali da ćemo biti objektivniji. (...) Stroj je i Augustu Šenoi predlagao nekoliko boljih i elegantnijih rješenja. I, nije moglo biti govora o nekakvom ukusu, procjeni, relativnosti stajališta ili takvim stvarima. Ta su rješenja bila doista bolja, i čovjek je mogao samo žaliti što ih se Šenoa nije sjetio.“ (Pavličić, 2018: 125) Stroj čitatelju pokazuje kako su te izvorne priče mogle zvučati drukčije te da mogu postojati i bolja rješenja tih priča, zanimljivije i logičnije fabule u odnosu na one originalne. Tako se čitatelju otvaraju mogućnosti za nove interpretacije i poglede na književne klasike. „Ponovili smo stvar s Dundom Marojem, pa s Osmanom. Dogodilo se isto, uvijek je stroj predlagao i neka bolja rješenja. Ovdje je to bilo osobito zanimljivo zato što Dundo Maroje nema kraja, a u Omanu su izgubljena dva ključna pjevanja. Stroj je u oba slučaja uspio sve povezati i uskladiti, tako da je ispalo doista dobro. Bio je bolji od Mažuranića u dopunjavanju Gundulića, i bolji od Kombola u dopunjavanju Držića. Dapače, teško smo to sebi priznavali, ali kad se strogo uzelo, bio je zapravo bolji i od Gundulića i od Držića, barem u nalaženju efektivnih fabulativnih rješenja.“ (Pavličić, 2018: 126) Ovdje likovi dolaze do zaključka da stroj uništava uživanje u čitanju, a posredno i samu književnost. Otvara se pitanje je li stroj bolji od čovjeka, odnosno od autorske figure jer rješenja koja je stroj nudio nisu bila savršena. Cilj stroja nije bio ponuditi savršenstvo, već kroz različita moguća rješenja poništiti vrijednost onoga što je već postojalo u književnoj tradiciji.

Lingvistička se samosvijest odražava i uvođenjem drugih sadržaja u tkivo romana, kao što je sadržaj kazališne cedulje, istaknut kurzivom i vizualno, grafički odvojen od ostatka teksta:

„Josip Freudenberg, GRANIČARI, vesela pučka igra, prvi put.

Gradsko kazalište, nedjelja, 20. ožujka 1950, 19 sati. Osobe.“ (Pavličić, 2018: 96)

Nadalje, kroz cijeli je roman posebno istaknut naziv stroja, pisan velikim tiskanim slovima i kurzivom dosljedno, na svakom mjestu u romanu: *MATOŠ*

Roman je pisan u poglavljima, ali u sklopu svakog poglavlja prisutna su grafička odvajanja označena zvjezdicom (*) pomoću kojih se označuje prebacivanje pripovijedanja s jedne radnje na drugu ili umetnuta priča (poput one o Gelinom stroju, koja je posebno odvojena znakom zvjezdice). Također, u romanu je kurzivom pisan svaki tekst koji polaznici Škole pisanja utipkavaju u stroj, primjerice: „ Onda sam napisao:

Mladić, student književnosti, vraća se u rodni grad. Tamo mu biva povjeren na čuvanje važan izum, za koji se zanima vlast, a mogao bi biti i vrlo isplativ. Pokazuje se da je izumitelj načinio svoje djelo zato da bi napakostio ženi koja ga je iznevjerila. Izumitelj je uporan u želji da uništi svoj izum, a mladić je u dilemi treba li na to pristati ili ne treba.

Dodao sam još nekoliko napomena o svojoj ljubavi prema Vidi, o Školi pisanja i o grupi oko nje.³⁰ (Pavličić, 2018: 187) Cilj je ovakvoga odvajanja i pisanja kurzivom odvojiti tekstove koji se unose u stroj od teksta koji pripada romanu. Na taj način autor želi naglasiti kako njegov tekst nije dio teksta koji proizlazi iz stroja, odnosno njegov tekst nije nastao mehanički već je plod kreativnosti, njegove inspiracije i mašte.

³⁰ Riječ je o situaciji kada je pripovjedač odlučio svoju životnu priču utipkati u stroj. Cijeli citat nije napisan kurzivom kako bi se doslovno prikazao izgled unesene priče u romanu.

7. Zaključak

U diplomskom radu analizirana je metatekstualnost u djelima fantastične književnosti. Premda je svako djelo obogaćeno vlastitim specifičnostima, pripadnost istom žanru omogućuje i neka zajednička obilježja. Romani *Ispovjednik* Saše Meršinjaka i *Škola pisanja* Pavla Pavličića te zbirka priča *Majstori sreće* Nenada Šepića obiluju izricanjem neizrecivih kombinacija. Autori prikazuju irealni svijet, prostore koji proizlaze iz mašte likova, javljaju se mistični i bizarni motivi, tematiziraju se nestvarni događaji, ponekad prožeti okultnim ili halucinantnim.

Fantastika omogućuje umjetniku izricanje osobnih preokupacija i visok stupanj kreativnosti, odnosno pruža slobodu u stvaranju umjetnosti.

U *Ispovjedniku* se fantastika očituje kroz likove koji su prikazani kao groteskne figure, naseljene na otoku od pijeska. Cijelo mjesto zbivanja i događaji kojima svjedočimo određeni su fantastikom. Likovi često imaju dvostruka tijela, prikazuje se raspadanje tijela te motivi mrtve glave, san i java su konstantno isprepleteni pa čitatelj treba razlučiti događaje koje likovi zamišljaju od onih koji se stvarno događaju.

Majstori sreće obilježeni su fantastikom kroz dva temeljna motiva zbirke, to su motiv smrti i motiv sreće. Cilj je likova od svog besmislenog postojanja postići stadij ispunjenosti i sreće, a u svakoj se priči sreća ostvaruje kroz motiv smrti, koja je također fantastično prikazana. Za razliku od *Ispovjednika*, ova je zbirka, uz glavnu notu fantastike, praćena i znanstveno-esejističkim diskursom.

U *Školi pisanja* fantastika se gradi oko stroja za pisanje priča, koji umjetnost pokušava svesti na tehničku stvar. Samo postojanje takvoga stroja i način na koji stroj radi (od svega može napraviti priču) potvrđuju pripadnost djela fantastičnoj književnosti. U odnosu na *Ispovjednika* i *Majstore sreće*, u *Školi pisanja* nisu prisutni motivi horor priče. S druge strane, uz fantastiku, naglasak je na ljubavnim pričama te elementima istrage vezane za nastanak stroja.

U navedenim književnim djelima motreni su metatekstualni elementi u dijegetskoj i lingvističkoj samosvijesti. Dijegetska samosvijest prati proces izgradnje priče u djelu, dok se lingvistička samosvijest odnosi na probleme književnog jezika i jezika uopće. Provedena je analiza otvorenih i aktualiziranih oblika dijegetske samosvijesti te otvorenih oblika lingvističke samosvijesti. Među otvorenim dijegetskim oblicima analizirana je alegorija, ironija i parodija te *mise en abyme* (priča u priči). U *Ispovjedniku* se alegorija tumači kroz odnos pojedinca i represivnih mehanizama totalitarne vlasti. U *Majstorima sreće* alegorijski

se prikazuje proces postizanja mira i spokoja u svakom čovjeku, nastoji se prikazati kako je pojedinac zaslužan za svoju sreću te da izvore sreće treba tražiti u malim, svakodnevnim stvarima koje nas okružuju. O sreći svakog pojedinca ovisi i sreća cjelokupnog društva. *Škola pisanja* alegoriju skriva u samom stroju, odnosno njegovoj namjeni. Stroj je alegorija aktivnog čitatelja, kao što stroj otkriva skrivena značenja i konstruira priču, tako je na aktivnom čitatelju da otkrije sve što je u djelu skriveno. U svakom su djelu prisutne brojne umetnute priče, čiji je cilj istovremeno upotpuniti, ali i osporiti radnju. Među brojnim ironijama i parodijama posebno se ističe ironija koja se odnosi na proces pripovijedanja i stvaranja priče, odnosno ironiziranje procesa nastanka književnih djela te parodiranje prethodne književne tradicije.

Aktualizirani dijegetski oblici najčešće su poistovjećeni sa žanrovskim odrednicama djela. U *Ispovjedniku* metatekstualna se paradigma očituje u fantastici i erotici, u *Majstorima sreće* uz model fantastike prisutan je znanstveno-esejistički diskurs te model detektivske priče (kroz zagonetku i istragu o životu F. Sagrija), dok je u *Školi pisanja*, osim fantastike, prisutna erotika i detektivska priča, ali i elementi društvenog romana.

Otvorena lingvistička samosvijest izrazito je naglašena u sva tri analizirana književna djela. Očituje se kroz umetnute autorske komentare (u kojima daje upute za recepciju djela), kroz umetnuta pisma, priče, pjesme, citate, tiskana slova, natpise u kurzivu, igre riječima, ponavljanja i nabranjanja, parodiranje vrste i stila pisanja.

Međutim, u najvećoj je mjeri metatekstualnošću obilježen roman *Ispovjednik* Saše Meršinjaka. Čitajući *Ispovjednika*, gotovo da nema stranice na kojoj ne možemo uočiti nešto što je posebno istaknuto. U tom romanu ne postoji nikakva uzročnost niti logičnost između događaja, a vizualno-grafički pothvati sastavni su dio romana. U tkivo romana umetnuti su dijelovi scenarija, didaskalije, crteži, matematičke formule, tisak u crvenoj boji i sl. Uspoređujući analizirane romane, u *Ispovjedniku* je pripovijedanje u najvećoj mjeri narušeno. Zaključno je važno istaknuti, kako je za provedbu analize metatekstualnih elemenata, najvažnija aktivna uloga čitatelja. Čitateljevom aktivnošću djelo postiže puni smisao. O stupnju čitateljeva razumijevanja teksta ovisi značenje djela. Svakim novim čitanjem književno djelo otvara nove mogućnosti interpretacije i upravo se u takvim postupcima zrcali bogatstvo i ljepota književnosti. U književnosti su svi ishodi mogući i dozvoljeni, a na aktivnom čitatelju je da, uz pomoć autorskih uputa, razluči koje je rješenje najlogičnije i ponudi svoje viđenje djela. Budući da čitatelj u tumačenim djelima ne uočava lingvističku

dezintegraciju, zaključak je da su u njima izostali aktualizirani oblici lingvističke samosvijesti.

Kroz stručnu praksu, u radu s učenicima, stekla sam dojam da se pri analizi književnih djela oslanjaju na već postojeća stajališta o tom djelu, te da imaju razvijen strah od vlastite interpretacije. Naglašavajući važnost aktivne uloge čitatelja za tumačenje književnog djela, nastojat ću u svom budućem radu s učenicima to promijeniti.

Sažetak

U ovom diplomskom radu analizirani su metatekstualni elementi u književnim djelima hrvatske fantastične proze. U radu je dan teorijski prikaz fantastične književnosti po uzoru na teorijske postavke Tzvetana Todorova iz *Uvoda u fantastičnu književnost*. Kroz teorijske rasprave raznih teoretičara, tumače se problemi pri određivanju pojedine književnosti fantastičnom. Nadalje, predstavljene su antologije hrvatske fantastične proze (*Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva* Branimira Donata i Igora Zidića, *Guja u njedrima – Panorama novije hrvatske fantastične proze* Ivica Župana te *Prodavaonica tajni – Izbor iz hrvatske fantastične proze* Jagne Pogačnik). Navedeni su autori i obilježja hrvatske fantastične proze. Definiran je pojam metatekstualnosti. Prikazuju se teorijske rasprave o metatekstualnosti u hrvatskoj i stranoj stručnoj literaturi. Posebno je istaknut teorijski sustav kanadske teoretičarke Linde Hutcheon, prema kojemu je provedena metatekstualna analiza književnih djela. Analizirani su metatekstualni oblici otvorene i aktualizirane dijegetske samosvijesti te otvoreni oblici lingvističke samosvijesti u romanu *Ispovjednik* Saše Meršinjaka, zbirci priča *Majstori sreće* Nenada Šepića te romanu *Škola pisanja* Pavla Pavličića.

Ključne riječi: fantastika, hrvatska fantastična proza, metatekstualnost, Saša Meršinjak, Nenad Šepić, Pavao Pavličić

Literatura

1. Biti, V., *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.
2. Donat, B., *Astrolab za hrvatske borhesovce*, Teka, 1, 1972., str. 101-119.
3. Donat, B., Zidić, I., *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*, Liber, Zagreb, 1975.
4. Donat, B., *Stotinu godina fantastičnog u hrvatskoj prozi*, u: *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*, Liber, Zagreb, 1975.
5. Hutcheon, L., *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks*, Methuen, New York-London, 1983.
6. Hutcheon, L., *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, 1985.
7. Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fyction*. London Routledge, New York, 1988.
8. *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Maković, Z., Medarić, M., Oraić-Tolić, D., Pavličić, P., Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1993.
9. Kolar, M., *Život i djelo Pavla Pavličića: skica za portret*, Moodle – Filozofski fakultet u Rijeci, Rijeka, 2021.
10. Kuvač-Levačić, K., *Moć i nemoć fantastike*, Književni krug, Split, 2013.
11. Lachmann, R., *Phantasia / Memoria / Rhetorica*, Matica hrvatska, Zagreb, 2002.
12. Lachmann, R., *Metamorfoza činjenica i tajno znanje: O ludama, mostovima i drugim fenomenima*, Naklada ZORO, Zagreb-Sarajevo, 2007.
13. Maleš, B., *Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne produkcije*, Republika, 5-6, 1979. str. 474-481.
14. Matanović, J., *Tko je đak, a tko učitelj?*, u: *Škola pisanja*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2018. str. 264-277.

15. Medarić, M., *Ono što upućuje na sebe*, u: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1993. str. 97-104.
16. Meršinjak, S., *Ispovjednik*, Tiskarsko-izdavački zavod "Zrinski", Čakovec, 1979.
17. Milanja, C., *Fantastički model hrvatske proze*, *Mogućnosti*, 7-9, 1995., str. 1-11.
18. Milanja, C., *Hrvatski roman 1945-1990. (Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse)*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1996.
19. Mrkonjić, Z., *Mašta i prispodoba*, *Kolo*, 5-6, 1971., str. 561.
20. Nemeč, K., *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest*, u: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1993. str. 115-123.
21. Nemeč, K., *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.
22. Pavičić, J., *Hrvatski fantastičari: Jedna književna generacija*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2000.
23. Pavličić, P., *Čemu služi autoreferencijalnost?*, u: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1993. str. 105-114.
24. Pavličić, P., *Škola pisanja*, Mozaik knjiga, Zagreb, 2018.
25. Peruško, T., *O fantastici i fantastičnom: Izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti*, Hrvatska sveučilišna naknada, Zagreb, 2017.
26. Peruško, T., *U labirintu teorija: O fantastici i fantastičnom*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2018.
27. Pogačnik, J., *Prodavaonica tajni: Izbor iz hrvatske fantastične proze*, Znanje, Zagreb, 2001.
28. Šepić, N., *Majstori sreće*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1972.

29. Tadić-Šokac, S., *Metatekstualni postupci u romanu Bolja polovica hrabrosti Ivana Slamniga*, *Fluminensia*, 21/2009, 2, str. 91-113.
30. Tadić-Šokac, S., *Oblici metatekstualnosti u romanu Gloria in excelsis M. Jergovića*, *Umjetnost riječi*, 61/2007, 3-4, str. 263-286.
31. Tadić-Šokac, S., *Roman o samome sebi*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Rijeka, 2018.
32. Todorov, T., *Uvod u fantastičnu književnost*, Edicija Pečat, Beograd, 1987.
33. Waugh, P., *Metafiction. The Theory and Practise of Self – Conxcious fiction*, Methuen, London-New York, 1984.
34. Župan, I., *Guja u njedrima: Panorama novije hrvatske fantastične proze*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2011.
35. Župan, I., *Imaginacija modernih vremena*, u: *Guja u njedrima: Panorama novije hrvatske fantastične proze*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1980. str. 27-41.

Internetski izvori:

1. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=18968> (pristupljeno 24. lipnja 2022.)
2. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=40249> (pristupljeno 1. kolovoza 2022.)
3. https://moodle.srce.hr/2020-2021/pluginfile.php/5005968/mod_resource/content/0/Mario%20Kolar%20-%20Zivot%20i%20djelo%20Pavla%20Pavlicica.pdf (pristupljeno: 2. kolovoza 2022.)
4. <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=59457> (pristupljeno 6. kolovoza 2022.)

