

# Noetički romani Karela Čapeka

---

**Mišić, Magdalena**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2020**

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

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:506070>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-01**



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

*Repository / Repozitorij:*

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
ODSJEK ZA ZAPADNOSLAVENSKE JEZIKE

Magdalena Mišić

**Noetički romani Karela Čapeka**

Diplomski rad

Mentorica: dr.sc. Suzana Kos, doc.

*Zagreb, ak. godina 2019. / 2020.*

## **Izjava o akademskoj čestitosti**

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

---

*(potpis)*

## **Zahvala**

Velike zahvale mojoj mentorici na strpljenju, iskrenim i objektivnim komentarima te ponajviše na konstruktivnoj kritici koja me je uspješno vodila u pisanju rada. To me potaknulo ne samo dati najbolje od sebe, već ujedno preispitivati vlastite granice i mogućnosti učenja i razvoja.

## SADRŽAJ

1. Uvod .....	1
2. Karel Čapek: život i djelo.....	2
2.1. Sažeti životopis.....	2
2.2. Karel Čapek: književni razvoj i društveno-povijesni kontekst vremena.....	3
3. Karel Čapek: noetika i književnost.....	6
3.1. Noetika – definicija i objašnjenje pojma.....	6
3.2. Korijeni Čapekove noetike u filozofiji.....	6
3.3. Razvoj Čapekove noetike.....	7
3.4. Primjena Čapekove noetike u njegovim djelima.....	7
4. Analiza i interpretacija književnog teksta.....	9
4.1. Fabula i siže, priča i diskurz.....	9
4.2. Pripovjedač i pripovijedanje.....	10
4.3. Fokalizacija.....	11
4.4. Likovi, karakterizacija i pripovjedne tehnike prikazivanja svijesti likova.....	11
5. Hordubal.....	13
6. Meteor.....	20
7. Običan život.....	27
8. Život i djelo skladatelja Foltýna.....	33
9. Zaključak.....	39
10. Literatura.....	40

## 1.1. UVOD

Pokušavajući svesti život velikog čovjeka kao što je Karel Čapek na ono osnovno i najvažnije bilo je iznimno teško. Ipak, istražujući različite izvore bilo je jasno kako je kroz svoja mnogobrojna djela ovaj poznati češki i svjetski književnik pokušavao, prije svega, uhvatiti istinsku esenciju običnog čovjeka i realnost svakodnevnog života. Svojim noetičkim romanima pokušao je objasniti neizvjesnost i okrutnost kojom smo okruženi, problematizirajući mogućnost ljudske spoznaje i poimanja istine. U ovom diplomskom radu proučit ćemo način na koji noetička problematika prožima njegova izabrana djela i kako mijenja njihovu unutarnju strukturu i formu.

Kako bismo se bacili u koštac s noetikom, u kratkom uvodu dat ćemo prikaz osobnog i profesionalnog života Karela Čapeka i smjestiti ga u onodobnu društveno-političku situaciju Čehoslovačke. Objasniti ćemo Čapekov književni razvoj, put prema noetici i utjecaj te problematike na književna djela. Nakon toga, prisjetit ćemo se osnova književne analize i važnosti naratološkog aspekta u analizi za noetičke romane. Navest ćemo odabrane metode i na koncu, istražiti i analizirati prema danim aspektima četiri romana; trilogiju *Hordubal* (č. Hordubal), *Meteor* (č. Povětroň), *Običan život* (č. Obyčný život) te *Život i djelo skladatelja Foltýna* (č. Život a dílo skladatele Foltýna)

## 2. KAREL ČAPEK: ŽIVOT I DJELO

### 2.1. Sažeti životopis

Za Karela Čapka bi se slobodno moglo reći da je bio svestran i karizmatičan, jednom riječju, svjetski čovjek. Mnogo je putovao, školovao se u nekoliko zemalja, okušavao se u raznim književnim žanrovima i vrstama; od filozofskih i političkih tekstova - do putopisa, drama, novinskih članaka, romana i pripovijedaka. Bio je, stoga, iznimno plodan književnik. Kroz svoja djela nije se libio pokazati osobna politička i ideološka stajališta, otvoreno je zagovarao pacifizam i borbu protiv svakog nasilja, diktature i rasizma.

Karel Čapek, jedan od najvećih i najznačajnijih pisaca češke književnosti, rodio se 9. siječnja 1890. godine u mjestu Malé Svatoňovice. Ubrzo se obitelj preselila u mjesto Úpice, gdje je Karel i odrastao. Otac mu je bio seoski i rehabilitacijski liječnik, a majka skupljala folklornu književnost (Klíma, 1962). Oca su opisivali kao osobu svestranog, otvorenog i zdravog duha, a majku kao osjetljivu i razdražljivu osobu. Najmlađi od ukupno troje djece u obitelji, Karel Čapek je bio majčin miljenik. Sve troje su, pak, imali umjetničkog dara. Karelov brat Josef Čapek bio je poznati slikar i književnik te je s Karelom objavljivao književna djela. Sestra Helena je objavila 1962. godine memoare *Moji milí bratři* (Moja draga braća) iz kojih možemo saznati pojedine detalje o njihovom djetinjstvu i odrastanju.

Karel je pohađao školu u mjestu Hradec Králové gdje je živio s bakom Helenom. Ona je ujedno imala veliki utjecaj na razvoj njegovog bogatog rječnika (Bradbrooková, 2006). Dok su živjeli u mjestima Malé Svatoňovice i Úpice, posjećivali su dom djeda i bake u Hronovu te su za njih sva tri mjesta čuvala intenzivna i draga sjećanja na djetinjstvo. Nakon grada Hradec Králové, školovanje je nastavio u Brnu gdje je tada već živjela njegova sestra Helena. Nakon što se obitelj preselila u Prag, završio je školu i upisao Filozofski fakultet Karlova Sveučilišta. Godine 1915. završio je studij u Pragu i postao doktor filozofije.

U to vrijeme Prvi svjetski rat bio je već u tijeku, ali braća Čapek nisu bili mobilizirani zbog zdravstvenih problema. Ipak, rat je nepovratno utjecao na njihov rad o čemu ćemo više govoriti u sljedećem poglavlju. Na nalog liječnika iz zdravstvenih razloga Čapek putuje na jug, obilazi Španjolsku i Italiju, zatim Nizozemsku i Englesku koje ga nadahnjuju za pisanje putopisa. U 30-ima napisao je djela koja ćemo proučavati u ovom diplomskom radu; trilogiju *Hordubal*, *Meteor*, *Običan život* te nedovršeni roman *Život i djelo skladatelja Foltýna*. Godine 1935. godine Karel se vjenčao s dugogodišnjom partnericom Olgom Scheinpflugovom, a tri godine kasnije preminuo od upale pluća uslijed posljedica prehlade. Pokopan je na praškom groblju Vyšehrad uz veličanstven pogreb.

## 2.2. Književni razvoj i društveno-povijesni kontekst

Kako bi razumjeli okolnosti Čapekovog stvaralaštva smatram kako je najprije potrebno staviti njegovo djelovanje u društveno-povijesni kontekst. Posebno ćemo govoriti o političkom i književnom kontekstu, jer su oba obilježila Čapekovu tvorbu. Karel Čapek je po zanimanju bio novinar, što nam uvelike objašnjava ‘javni’ segment njegova pisanja, odnosno aktivnost i angažman u književnim i političkim krugovima.

Činjenica da se Čapek rodio 1890. godine govori nam kako je odrastao i živio u burnom povijesnom razdoblju. Tada je nastupio Prvi svjetski rat, tijekom kojeg su se rađale demokratske ideje i težnje o stvaranju zajedničke Čehoslovačke republike. Završetkom rata i proglašenjem samostalne Čehoslovačke započela je i tzv. Masarykova republika (1918. - 1935. godine), razdoblje demokracije, ali i unutarnjih političkih problema. Iz Čapekove korespondencije s Masarykom, proizašlo je prijateljstvo koje je utjecalo na Čapekove demokratske ideje u književnoj tvorbi.

Interes za pisanje javio se tijekom njegova ranog školovanja, prve pjesme *Prosté motivy* (Jednostavni motivi), *Pohádka* (Bajka) i *Vánoční* (Božićna) objavljene su 1904. godine u tjedniku *Neděle*. Iako je tijekom studija objavljivao mnoštvo članaka na temu filozofije, prvo objavljeno književno djelo u prozi je pripovijetka *Mezi dvěma polibky* (Između dva poljupca) objavljena 1911. godine. Prvo zajedničko djelo s bratom Josefom, zbirka pripovijetki *Zářivé hlubiny a jiné prózy* (Sjajne dubine i druge proze), objavljenoj 1916. godine. Karel je studirao u Čehoslovačkoj, Njemačkoj i Francuskoj i to mu je omogućilo da se upozna s društveno-političkim zbivanjima i svjetskom književnosti. I on i brat kritizirali su češko društvo, malograđanstvo i aristokraciju, ali i češku književnost (Klíma, 1962). Obojica su bili dio nove generacije pjesnika i članovi *Almanacha na rok 1914*, čiji je rad zaustavljen početkom Prvog svjetskog rata. *Almanach na rok 1914: mezi modernou a avantgardou* (Almanah iz godine 1914: između moderne i avangarde) bila je monografija različitih umjetnosti u kojoj se željelo uhvatiti kompleksnost društva i pojedinca kao njegovog sastavnog dijela.

Uskoro se pod utjecajem rata mijenjaju i Čapekove književne teme. U zbirci pripovijedaka objavljenoj 1917. godine *Boží muka* (Raspeti na raskrižju) primjećuju se pesimizam, apatija, usamljenost i otuđenost. Čapek je bio u potrazi za svakodnevnom filozofijom koja bi čovjeku omogućila preživjeti u svijetu pogođenom ratom. Približava se filozofiji pragmatizma koja prvenstveno teži praktičnoj koristi svega što pojedinac čini. Godine 1918. objavio je filozofsku studiju *Pragmatismus čili filozofie praktického života* (Pragmatizam ili filozofija praktičnog života) te ćemo u sljedećem dijelu rada ukratko proučiti kako se pragmatizam odražava na noetiku.

Sljedećih godina nastaju Čapekove drame koje mu donose svjetsku slavu. Ponajprije se radi o drami *R.U.R. - Rossumovi univerzální roboti* (*R.U.R. – Rossumovi univerzalni roboti*) objavljenoj 1920.



godine u kojoj se prvi put pojavljuje danas internacionalna riječ robot, čiji je autor bio Karelov brat Josef. S njim je Karel u isto vrijeme napisao poznatu dramu *Ze života hmyzu* (Iz života kukaca), a Karel Čapek je još sam napisao dramu *Loupežnik* (Lupež).

Znanstveno-fantastična drama *R.U.R.* pokrenula je zanimanje Čapeka za isti žanr, te on u svojim sljedećim djelima nastavlja s moralne stane propitivati znanstveni razvoj i pitanje moći općenito, u romanima *Továrna na absolutno* (Tvornica apsolutnoga) i *Krakatit* te drami *Věc Makropulos* (Slučaj Makropulus).

Usporedno s pisanjem, Čapek je aktivno djelovao u novinama te u njima objavljivao pjesme, pripovijetke, romane u nastavcima, ali i članke u kojima je komentirao društveno-političku situaciju. Dugi niz godina objavljivao je u časopisu *Národní listy* u kojem je bio ujedno i urednik, sve do kraja 20-tih godina. Naime, kako je Čapek javno zagovarao liberalne političke ideje, tako je i došao u spor s navedenim novinama jer su se protivile Masarykovoj politici i približavale desničarsko-fašističkim strujanjima. Nakon što je njegov brat dobio otkaz, Karel Čapek dao je ostavku. Uskoro su obojica postali članovima književnog časopisa *Lidové noviny* i objavljivali u njemu do kraja života.

Nakon toga slijedi mirnije razdoblje Čapekovog rada u kojem se on okreće temama svakodnevnog života i u kojem nastaju njegovi putopisi, novinski članci te zbirka pripovijetki *Povídky z jedné a druhé kapsy* (Pripovijetke iz jednog i drugog džepa). U ovom razdoblju stvara se i dugogodišnje prijateljstvo Karela Čapeka i predsjednika T. G. Masaryka. Poznato je kako su njih dvojica dijelili zajedničke liberalne ideje, a njihova druženja i razgovori iznjedrili su Čapekovo djelo *Hovory s T. G. Masarykem* (Razgovori s T.G. Masarykom). Godine 1931. nastaje i Čapekova zbirka eseja *Marsyas čili na okraji literatury* (Marsija ili na granicama književnosti) o rubnim žanrovima književnosti, tj. popularnoj književnosti.

1933. godine ekonomska kriza potresa cijeli svijet, Hitlerova moć u Njemačkoj jača i desničarsko-fašistička strujanja sve više preuzimaju političku scenu. To je ujedno posljednje stvaralačko razdoblje Karela Čapeka. Godine 1933. nastaje roman *Hordubal*, sljedeće godine romani *Meteor* i *Obični život*. To su, između ostalog, godine kada češka književna scena dostiže svjetsku i kada se u književnosti progovara o društveno-političkim zbivanjima (Brabec, 1968). Godine 1936. u nastavcima izlazi alegorija *Válka s mloky* (Rat s daždevnjacima) u kojoj Karel Čapek upozorava na opasnost jačanja nacizma i fašizma. Istu temu nastavlja obrađivati 1937. u drami *Bílá nemoc* (Bijela bolest). U rujnu 1938. godine hitlerovska Njemačka prijeti ratom Čehoslovačkoj ukoliko im ne predaju teritorij Sudeta. Minhenskim sporazumom Čehoslovačka gubi Sudete, ali naslućuje se okupacija cijele zemlje od strane Nijemaca. Zbog izravne analogije Čapekovih djela s tadašnjom političkom situacijom, Gestapo je planirao Čapekovo uhićenje. No to se nikad nije dogodilo. Nakon što je napisao dramu *Matka* (Majka) i započeo pisati nedovršeni roman *Život i djelo skladatelja Foltýna*, Karel Čapek 25. prosinca 1938. godine umire ne doživjevši okupaciju ostatka Čehoslovačke tri mjeseca kasnije te početak Drugog svjetskog rata u rujnu iste godine.



### 3. KAREL ČAPEK: NOETIKA I KNJIŽEVNOST

#### 3.1. Noetika - definicija i objašnjenje pojma

U češkoj terminologiji pojam *noetike* (č. noetika) istoznačan je *gnoseologiji* (č. gnozeologie) i predstavlja teoriju spoznaje (Filipec, 2007), odnosno filozofski smjer - teoriju o ljudskoj spoznaji i zakonitostima ljudskog mišljenja (Kraus, 2006). U hrvatskom jeziku pojam noetike razlikuje se od pojma gnoseologije, pri čemu je noetika podređeni pojam gnoseologiji. Naime, noetika se opisuje kao "učenje o pojmu, spoznaji ili mišljenju" (Anić i Goldstein, 1999: 900, Jojić et al., 2015: 890) i označava spoznaju misaonim, a ne osjetilnim putem (isto). Gnoseologija se u istim izvorima navodi kao "teorija spoznaje" (Anić i Goldstein, 1999: 488), "spoznajna teorija" ili "proučavanje mogućnosti istine spoznaje" (Jojić et al., 2015: 342), što je postavlja u nadređenu poziciju nasuprot noetici koja proučava samo misaonu spoznaju. Smatram kako se Čapekova noetika dotiče pitanja o spoznaji uopće, a ne samo pitanja spoznaje misaonim ili osjetilnim putem, što ćemo detaljnije analizirati u odlomcima koji slijede.

#### 3.2. Korijeni Čapekove noetike u filozofiji

"Nebylo tedy dříve ani filosofie ani příběhu, tvar Čapkova díla se spíná s jeho filosofií, jednou ji plodován, podruhé opět rozlomen." (Klíma, 1962: 72). Čapekovo stvaralaštvo uvijek je bilo povezano s filozofijom. Naime, kroz svoj studij Karel Čapek se upoznaje s filozofijom pragmatizma koja ga je potaknula na razmišljanje o iskustvu čovjeka i o posljedicama djelovanja čovjeka na vlastitu zbilju. Proučavanje ljudskog iskustva približilo ga je empirizmu usmjerenom na *empiriu*, odnosno iskustvo i osjetila kao jedini način spoznaje. No, kako ljudsko iskustvo nije dovoljno za objašnjavanje zbilje, potrebno je istraživati iskustveni svijet oslanjajući se na intelekt, čime se Čapek približio racionalizmu za kojeg je *ratio*, razum, jedini način spoznaje. Zaključio je kako čovjek može spoznati određena bivanja/bit u svijetu služeći se iskustvom i intelektom, ali da tome ipak postoji granica te se tako približio agnosticizmu (grč. *agnostos*: nepoznat, nespoznatljiv, Anić i Goldstein, 1999: 50) koji smatra da je nemoguće spoznati objektivno u svijetu. Mogli bismo, stoga, reći kako je Čapek s filozofskog aspekta najviše zagovarao relativizam, osobito u točki u kojoj relativizam "svijet i život promatra kao slučajnu koincidenciju različitih neodređenih uvjeta." (Enciklopedija leksikografskog zavoda Miroslava Krlež, bez dat.).

### 3.3. Razvoj Čapekove noetike

Nepredvidljivost zbilje i nerazumijevanje iste obilježilo je Čapekov život upravo kroz iskustvo rata (Pohorský, 1972). Dotad poznata sigurnost i predvidljivost života raspršila se u sveprisutni strah i očaj uslijed bespomoćnosti čovjeka u zaustavljanju zla, mržnje i smrti koje su se događale svakodnevno na okrutan i šokantno brzi način. Osim što mu je pomogla objasniti zbilju, filozofija je, posebice pragmatizam, nudila rješenje kako na tu zbilju utjecati i mijenjati je.

Prvotni pesimizam prema sadašnjem stanju i budućnosti očitovao se u Čapekovo zbirci *Raspeti na raskrižju* iz 1917. godine iz koje je vidljivo da on promišlja iskustvo čovjeka i ono što čovjek čini. To ga je dovelo do ideje pragmatizma: čovjek treba činiti ono što je potrebno i korisno, umjesto da čini ono što je beskorisno i destruktivno. No, zbilja je nepredvidljiva i ljudska spoznaja je ograničena te upravo noetika proučava granice onoga što čovjek može i ne može znati. Čapek ne staje na tome i razrađuje odgovor na pitanje *što bi značilo djelovati korisno u skladu s činjenicom da ne znamo?* Dobar primjer njegova zanimanja za granicu ljudske spoznaje i začetak noetičkih djela vidimo u pripovijetci *Stopa* (č. Šlěpěj). U njoj se pripovijeda o jednoj usamljenoj svježoj stopi u snijegu za koju nema racionalnoga niti logičnoga objašnjenja kako se tamo mogla naći. Iz tog razloga, stopa u svjetlu noetike predstavlja svaki neočekivani i neobjašnjivi događaj koji čovjeka izbacuje iz granica onog poznatog i ljudski spoznajno mogućeg. S vremenom Čapekov pristup proučavanju ljudske spoznaje nadilazi prvotnu fazu pesimizma te kroz noetičku trilogiju i roman *Život i djelo skladatelja Foltýna*, on vidi noetiku kao pomoćni alat za stvaranje boljeg svijeta, kao svojevrsni “čin ka dobru” (Pohorský, 1972: 524). Na koncu, Karel Čapek je naglašavao važnost svakoga pojedinca da teži boljem svijetu i traži *istinu*, radije nego da čini samo ono što je *korisno* za njega samog. Karel Čapek se tako udaljio od izvorne teorije pragmatizma i unio u svoja djela *humanizam i demokraciju* kao imperativ svakog ljudskog bića u borbi protiv neizvjesnog i okrutnog svijeta.

### 3.4. Primjena Čapekove noetike u njegovom djelu

Karel Čapek se cijelog života bavio proučavanjem svakodnevice i njegovi tekstovi su uvijek stremili, alegorijski ili ne, opisivanju složenosti “običnog” stvarnog života. On se time neminovno doticao i noetike jer je sastavni dio života bila i njegova nejasnoća, neizvjesnost, nedovršenost, nepoznatost. Vjerno prikazivanje takvog života iziskivalo je stvaranje složenijih, vjernijih likova i fabule, promjenu od dotadašnje forme i kompozicije romana. Kako bi primijenio noetiku u svojim djelima Čapek

je morao mijenjati i književnu tehniku jer je forma tradicionalnog romana dugo prevladavala u dotadašnjoj češkoj književnosti. To je ujedno bila književna forma koja autoru daje apsolutnu autonomiju i pregled nad njegovim djelom, a likovi nastaju prema unaprijed jasnim, dovršenim i ukalupljenim obrascima. Kao rezultat, takva djela su jednostrano, isključivo i zatvoreno interpretirana (Pohorský, 1967: 527). Postupno, pod utjecajem svjetske književnosti i češki književnici zajedno s Čapekom razvijali su svoje književne metode: “Nejobecnějším znakem nového periodizačního úseku je značná diferenciace uměleckých tvůrčích orientací, přičemž jednotící pouto tvořilo různé motivované a realizované úsilí o rekonstrukci světa hodnot, o novou integraci člověka a světa...” (Brabec, 1968: 113). Između ostalog, to je otvaralo nova, dosada samorazumljiva i netaknuta pitanja o odnosu stvarnosti i fikcije u djelu, o pitanju fiktivnosti lika, o odnosu autora, pripovjedača, lika i čitatelja te o samom procesu pisanja i uloge autora-umjetnika u stvorenome djelu. Mijenjao se pristup procesu pisanja, tj. na proces pisanja gledalo se kao na zaseban proces: “Vznikají díla, která jsou psaná ne pro výsledek, nýbrž pro sebepoznávající proces tvoření.” (Pohorský, 1972: 531).

## 4. ANALIZA I INTERPRETACIJA KNJIŽEVNOG TEKSTA

Karel Čapek razvijao je s vremenom svoju književnu tehniku te se ovaj rad temelji na pretpostavci da noetička tematika u svakom od četiriju romana koje proučavamo mijenja književnu formu i tehnike na način da jedno odražava i nadopunjava ono drugo. Kako bismo to istražili, provest ćemo tematsku i naratološku analizu romanâ te interpretirati dobivena saznanja u skladu s postavljenom pretpostavkom. Prije no što započnemo s interpretacijom tema i motiva unutar svakog romana, bliže ćemo pojasniti metode interpretacije koje nudi naratološka analiza teksta.

U ovom radu pretežito sam se vodila smjernicama naratološke analize teksta Gerarda Genettea u *Narrative discourse* (1980), Shlomith Rimmon-Kenan u *Narrative fiction* (2002) te Maše Grdešić u *Uvodu u naratologiju* (2015). Unutar same naratologije postoji mnoštvo pristupa, podjela i sustava analize književnog djela, ali se svaki od njih bavi istim konceptima prisutnim u tekstu. Upravo Grdešić spaja najznačajnije naratološke modele i nudi moguća rješenja za analizu književnog teksta, koristeći se konceptima fabule i sižea/priče i diskurza, likova i karakterizacije, pripovjedača i pripovijedanja, pripovjednih tehnika za prikazivanje svijesti likova i fokalizacije (isto).

### 4.1. Fabula i siže, priča i diskurz

Svaki književni tekst temelji se na pripovijesti, radnji ili nizu događaja o kojima pripovijeda. Sadržaj radnje u književnom tekstu u naratologiji nazivao se do prve polovice 20. stoljeća *fabula*. Termin je zapravo formalistički koncept koji u svojoj teoriji razlikuje *fabulu* i *siže*: ‘Fabula, dakle, uključuje i *kronološki* redosljed motiva (događaja) i njihovu kauzalnu *povezanost* dok je, nasuprot tome, siže cjelokupnost tih istih motiva u onome redosljedu i povezanosti kako su izneseni u djelu’ (Todorovski, 1998: 13-14, navedeno u Grdešić, 2015: 16). Strukturalisti su u 60-ima proučavali iste koncepte i preimenovali ih u *priču* i *diskurz*: ‘Priča podrazumijeva kratak sadržaj te obuhvaća ‘logiku radnje i sintaksu likova’, a diskurz ‘vrijeme, vidove i oblike pripovjednog teksta’ (Barthes, 1992: 52, navedeno u Grdešić, 2015: 17). Drugim riječima, priča označava slijed događaja u kronološkom smislu, a diskurz je tekst koji čitamo, on je pripovijedanje priče, ne nužno kronološkim slijedom (Rimmon-Kenan, 2002: 3). U strukturalizmu započeo je interes za diskurz pripovjednog teksta i način na koji je određena priča razrađena u tekstu, što je postupno razvilo dublje teorije pripovjedača i fokalizacije.

Svaka priča također sadrži vrijeme u/o kojem pripovijeda, ali zbog granica jezičnog medija kao takvog to se vrijeme u tekstu predočava tekstualno i *prostorno*. Naime, privid protoka vremena i uzročno-

posljedičnih veza ostvaruje se kroz duljinu i smještaj određenih dijelova pripovijesti unutar teksta. Rasprave o vremenu teksta se zapravo odnose na vremensku iluziju proizašlu iz čitanja (Rimmon-Kenan, 2002: 44). Promatrajući odnos vremena priče i vremena događaja u tekstu Genette razlikuje aspekte poretka, trajanja i učestalosti među njima Genette (1980: 35). Od tri navedena nama će najvažniji biti poredak koji proučava redoslijed događaja iz priče i njihov prikaz u tekstu: kronološki, retrospekcijom/analepsom ili anticipacijom/paralepsom.

## 4.2. Pripovjedač i pripovijedanje

Karel Čapek pomicao je granice tradicionalnog romana, osobito vezano za odnos pripovjedača, lika i čitatelja, još u vrijeme kada je to u svjetskoj književnosti bilo u samom začetku. Bila su potrebna stoljeća kako bi se pripovjedač unutar naratologije prepoznao kao posebna teorijska instanca i preispitao se njegov odnos prema autoru i čitatelju. Francuski teoretičar Roland Barthes je 1968. godine u svom revolucionarnom eseju *Smrt autora* otvoreno polemizirao o statusu autora i pomaknuo granice tradicionalne književne teorije i naratologije. Kao rezultat, danas razlikujemo *autora* kao stvarnu osobu zaslužnu za stvaranje teksta, instancu *implicitnog autora* koji ne predstavlja osobu ili glas već "skup implicitnih normi u tekstu" (Rimmon-Kenan, 2002: 89), instancu *pripovjedača* kao onoga koji pripovijeda priču te instancu na granici između pripovjedača i stvarnog autora koji fizički spaja i odvaja dijelove teksta, a koju Genette naziva *paratekstom* (Genette, 1997, navedeno u Grdešić, 2015: 111). Osim toga, razina pripovijedanja unutar teksta u kojoj se "razotkriva postupak pisanja i nastanka pripovjednog teksta, ukazujući na njegovu artificijelnost i konvencionalnost tako što se fokusira na problem odnosa autora i njegovih likova, odnosno zbilje i fikcije" nazivamo *metalepsom* (Genette, 1980, prema Grdešić, 2015: 100). To je, zapravo, razina pripovijedanja koja "uključuje samoga čitatelja (stvarnoga ili potencijalnoga) u fikcijsku radnju" (Genette, 2006: 20). Što se samog pripovijedanja tiče, u odnosu na vrijeme priče i vrijeme pripovijedanja Genette razlikuje *naknadnu* (kasniju) naraciju, *prethodnu* (raniju) naraciju, *istovremenu* (simultanu) naraciju, te *umetnutu* (interpoliranu) naraciju (Genette, 1980: 217).

Također, korisna će nam biti Genetteova tipologija pripovjedača. Osim poznate podjele pripovjedača po licima (pripovjedač u 1. ili 3. licu) te razlika između sveznajućeg, nepouzdanog i pouzdanog pripovjedača, Genette dodatno dijeli pripovjedača ovisno o tome na kojoj razini pripovijeda (u glavnoj priči ili umetnutoj priči druge razine). Tako imamo *ekstradijegetičkog* (izlaže glavnu priču) i *intradijegetičkog* pripovjedača (lik je glavne priče i pripovijeda priču druge razine - umetnutu hipodijegetičku priču) (isto). Ekstradijegetički pripovjedač, dakle, može biti u 1. ili 3. licu te može pripovijedati glavnu priču ili umetnutu priču. Ovisno o sudjelovanju pripovjedača u priči razlikujemo *heterodijegetičkog pripovjedača* (ne sudjeluje u radnji) i *autodijegetičkog/homodijegetičkog* (sudjeluje u

radnji) (Genette, 1980: 248). Shodno, tome, prepoznajemo dijegetičke razine. Na temelju Genettevou podjele, Rimmon-Kenan razlikuje: *intradijegetičku/dijegetičku* razinu koju pripovijeda ekstradijegetički pripovjedač, *hipodijegetičku* razinu koju pripovijeda intradijegetički pripovjedač, *hipohopodijegetičku* razinu priče koju pripovijeda hipodijegetički pripovjedač, i tako dalje (Rimmon-Kenan, 2001: 93, navedeno u Grdešić, 2015, 94). Također, kada govorimo o pripovijedanju u 1. licu, razlikujemo razlikujemo *erzählte Zeit* (pripovijedano vrijeme) i *Erzählzeit* (pripovjedno vrijeme) (Müller, 1948, prema Genette, 1980: 33). Pripovijedano vrijeme odnosi se na vrijeme priče o kojemu glas u 1. licu pripovijeda, dok pripovjedno vrijeme odnosi se na vrijeme iz kojega glas u 1. licu pripovijeda događaje u priči, obično u prošlosti. Tako razlikujemo i *pripovjedno ja* koje iz sadašnje perspektive opisuje događaje i *doživljajno/pripovijedano ja*, onakvo kakvo je bilo u trenutku u prošlosti (Grdešić, 2015: 115).

### 4.3. Fokalizacija

Fokalizacija se u pravilu ne provodi dosljedno u pripovjednim tekstovima te se odnosi na određene pripovjedne cjeline u tekstu. Drugim riječima, za svaki tekst ne možemo odrediti prevladavajuću fokalizaciju jer se unutar jednog teksta mogu pronaći odstupanja na razini pojedinog odlomka, ili čak rečenice (Genette, 1992, navedeno u Grdešić, 2015). Dok se kod pripovjedača pitamo "tko govori", kod fokalizacije tj. fokalizatora se pitamo "tko vidi", odnosno, "tko gleda". Prema Genetteovoj tipologiji (isto) postoji više vrsta fokalizacija. Nulta fokalizacija predstavlja pripovjedača koji zna/govori više od likova. Unutarnja fokalizacija je kada pripovjedač zna/govori samo onoliko koliko likovi znaju, te može biti fiksna (pripovjedač govori kroz jedan lik), varijabilna (govori kroz više likova), višestruka (više perspektiva govore o istom događaju). Vanjska fokalizacija je kada nam pripovjedač govori manje nego što neki lik zna. U fokalizaciji može doći i do alteracija pri pripovijedanju, kada pripovjedač namjerno uskraćuje neku informaciju (paralipsa), ili daje informaciju viška (paralepsa) (isto).

### 4.4. Likovi, karakterizacija i pripovjedne tehnike za prikazivanje svijesti likova

Još 1921. godine Luigi Pirandello je u svojoj drami *Šest lica traži autora* doveo djelo na metarazinu, ujedno otvarajući diskusiju o statusu likova u književnoj teoriji. U njegovom djelu likovi "ožive" i samostalno odlučuju o svojoj sudbini. Tijekom narednog stoljeća pojavile su se različite teorije o liku, u kojima se kao glavno pitanje postavilo ono jesu li likovi samo riječi i tekstualni koncepti podređeni priči ili imitiraju stvarne osobe i mogu se analizirati i izvan teksta (Rimmon-Kenan, 2002: 32).



Rimmon-Kenan pomiruje oprečne principe smatrajući kako se likovi, s obzirom da su dio teksta, ne mogu od istoga odvojiti, ali iz razloga što su istovremeno dio priče, mogu se promatrati i izvan teksta (Rimmon-Kenan, 2002: 33). Maša Grdešić također spaja različite teorije o liku i njihovoj klasifikaciji. Naime, najpotpunija klasifikacija likova prema Grdešić bila bi ona koja uzima u obzir likove ne samo na temelju njihovih psiholoških karakteristika, već i u njihovom odnosu prema samoj temi djela (Grdešić, 2015: 65). Predlaže Pelešovu klasifikaciju likova kroz narativne figure osobnosti, skupnosti i opstojanja, iliti psihemsku, sociemsku i ontemsku narativnu figuru. Psihemska figura proučava karakterna svojstva lika, sociemska odnos između pojedinca i njegove okoline, a ontemska proučava odnos lika i teme djela, u slučaju kada su likovi nositelji određenih ideja u djelu (Peleš, 1999, navedeno u Grdešić, 2015: 66). Ti isti likovi prikazani su drukčijim metodama kroz pripovijedanje te u istom svjetlu Rimmon-Kenan razlikuje dvije vrste karakterizacije likova prema teoretičaru Josephu Ewenu (Rimmon-Kenan, 2002: 59) na: izravnu definiciju (izravno opisivanje karaktera/osobina lika) i neizravnu prezentaciju (predočavanje lika kroz radnju, govor, vanjski izgled, okolinu). Svijest likova se također u tekstu prikazuje na različite načine. Teoretičarka Dorrit Cohn donosi tri tehnike za prikazivanje svijesti likova (Cohn, 1978, navedeno u Grdešić, 2015: 160). Prva je *pripovijedana svijest* ili *psihonaracija* kojom pripovjedač opisuje svijest likova koristeći glagole mišljenja i osjećanja, druga je *unutarnji monolog* kojim se u obliku slobodnog neupravnog ili upravnog govora u 1. licu navode misli likova, i *pripovijedani monolog* kao kombinacije prethodne dvije tehnike u kojoj se prikazuje svijest likova u 3. licu bez korištenja glagola mišljenja i osjećanja.

## 5. HORDUBAL

Hordubal je prvi roman noetičke trilogije i pripovijeda o Juraju Hordubalu koji se nakon osam godina teškog rada u Americi vraća supruzi Polani i kćeri Hafiji u Čehoslovačku. Vanjska kompozicija djela sastoji se od tri dijela, iliti *Prve, Druge i Treće knjige*. Fabula odgovara siže i radnja se odvija kronološki. Prvi, ujedno i najduži dio, upoznaje nas s glavnim likom Hordubalom i onim što ga je dočekalo nakon povratka i podijeljen je u 14 poglavlja. Drugi dio opisuje događaje nakon Hordubalove smrti i istragu dvojice istražitelja o istome događaju i podijeljen je u 6 poglavlja. Treći dio je najkraći te u jednom poglavlju prikazuje sudsku parnicu u kojoj se sudi Hordubalovoj supruzi i njenom ljubavniku Štěpanu Manyi za Hordubalovu smrt. Unutar teksta pronalazimo primjere retrospekcije/analepse, odnosno pripovijedanje događaja nakon što su kronološki već trebali biti opisani. Naime, drugi i treći dio prikazuju događaje nakon smrti Hordubala te za vrijeme istrage i sudske rasprave mnoštvo likova daje iskaze o prošlim događajima. Te izjave predstavljaju upravo primjere analepse jer daju informacije o radnji koja je već u prošlosti i trebala je biti ispričovijedana. Primjećujemo ujedno kako se broj poglavlja romana sa svakim sljedećim dijelom smanjuje, što odražava i silaznu putanju u razumijevanju onoga što se Hordubalu uistinu dogodilo: tematska i formalna razina se podudaraju.

Mnogi opisuju prvi dio teksta kao *subjektivan, lirski i baladičan*, s obzirom na mnoštvo unutarnjih monologa i misaono-refleksivnih pasaža junaka koji se isprepliću s dijalozima likova. Naime, Hordubal se često kroz unutarnji monolog obraća drugim likovima, stvarajući tako dojam dijaloga:

‘‘Kdybys aspoň řekla, ty, Juraj, to a to bys mohl udělat; ale ty jako šipka, nelze na tebe ani promluvit.

Mohl bych ti vypravovat - třeba to: v Americe, Polano, smí chlap zametat, nádobí smí umýt a utírat podlahu, a není mu hanba; dobře se mají báby v Americe. Ale ty - mračíš se, jak jen něco vezmu do ruky a prý se to nehodí, budou se ti lidé smát.’’ (Čapek, 1998: 43).

Poznato je kako je Čapek iskušavao stil *proze kao dijaloga* te Pohorský smatra kako prvi dio predstavlja svojevrsni *skriveni dijalog* u tekstu (Pohorský, 1972: 531). Mukařovský je također govorio o dijalogičnosti Čapekove proze u prvom dijelu Hordubala: ‘‘...Značná část děje podána jako vnitřní, nehlasitý monolog osoby jednající.’’ (Mukařovský, prema Dokupil, 1972: 277). Taj bezglasni unutarnji dijalog/monolog osobito je primjetan u zapletu kada se otkriva Hordubalova usamljenost, odbačenost od strane žene i djeteta, neshvaćenost od strane drugih ljudi i otuđenost od svijeta koji je nekada smatrao

svojim. Baladičnost prvog dijela ostvaruje se kroz mnoštvo opisa prirode, osobito u prilikama kada Juraj sam luta prirodom i razmišlja. Priroda je važan dio njegovih misli i snatrenja:

“Širá je polonina: tu onde smreky, velké a mocné jako církev, člověk by smekl širák a nahlas pozdravil; a tráva hladká, klouzavá, kratičká, měkce se po ní šlape jako po koberci; dlouhá a lysá polonina mezi lesy, klene se široko daleko, nebe nad sebou a lesy shrnula na bok: jako když chlap si rozhalí prsa a leží, leží si a hledí Pánu Bohu do oken, - ah, ahah, to se mu dýchá!” (Čapek, 1998: 47)

U drugom i trećem dijelu mučan, nostalgičan, tužan i treperavo-tinjajući glas Hordubala nestaje te izostaju i pasaži o prirodi. U drugom dijelu prva rečenica potvrđuje njegovu smrt: “Juraje Hordubala zabili!” (Čapek, 1998: 94). Osim samog obrata u radnji, u drugom dijelu mijenja se i način pripovijedanja. Dijelovi koji slijede su *objektivni* i *prozni*, bez unutarnjih dijaloga, monologa i većeg ulaženja u unutrašnjost i misaone procese lika. Tu, kako Pohorský navodi, prestaje skriveni dijalog i “...započinje otvoreni sukob nekoliko različitih pogleda te slika jednoznačnog svijeta koji se može potpuno odgonetnuti, raspada se.” (Pohorský, 1972: 532). Drugi dio ispričovijedan je u obliku detektivske priče, opisujući istragu Hordubalove smrti od strane dvojice istražitelja, Biegla i Gelnaja. Jasno se može primijetiti kako mladi entuzijastični Biegl pokušava razriješiti tajnu Hordubalove smrti pomoću logike i razuma, dok Gelnaj, stariji i iskusniji istražitelj koji poznaje sve ljude u selu, razrješava tajnu pomoću prethodnog znanja o seljanima i svoje intuicije. Treći dio predstavljen je u obliku sudske parnice u kojoj se iznose zaključci detektiva, državnog branitelja, svjedočenje seljana i optuženih. Ipak, to nije uobičajena sudska parnica koja donosi razrješenje zločina jer postaje jasno da se Polani i Manyi umjesto za umorstvo, sudi za nemoral. Pravda je naizgled zadovoljena, ali istina nije jer nakon parnice nemamo odgovor na pitanje što se točno Hordubalu dogodilo. Rasipanje smisla i logike karakteristično za noetičku problematiku može se pronaći i u dinamici fabule. Naime, primjećujemo kako prvi dio teksta iz perspektive Hordubala uzlaznom intonacijom stvara napetost i naglo se prekida Hordubalovom smrću. Na iznenađenje čitatelja, drugi i treći dio nastavljaju stvarati napetost u radnji sve do samoga kraja, gdje oslobađajuće razrješenje zapleta kakvo se očekuje izostaje. Takvo izmicanje tradicionalnoj formi romana Mukařovský objašnjava tendencijom autora prema “neograničenosti” kojom se radnja “raspada na zasebne epizode” i stoga ne vodi sveukupnu napetost radnje prema njezinom razrješenju (Mukařovský, 1941: 388-389). Također, s jezične strane može se primijetiti nagomilavanje nezavisnosloženih rečenica koje iz perspektive sintakse ostavljaju dojam jednakopravnosti, raznovrsnosti i neograničenosti jezičnih elemenata (Mukařovský, 1941: 377), čime se razbija tradicionalna hijerarhija postojanja zavisno- i nezavisnosloženih rečenica. S obzirom na mnoštvo dijaloga u drugom i trećem dijelu, ova jezična pojava pretežito se nalazi u prvom dijelu gdje se nalaze pjesnički opisi unutarnjih misli Hordubala:

“Hordubal stane a tají dech: srní; tam na druhém boku stojí srna, plavá a světlá jako to loňské lupení, stojí v kapradí a jistí: co jsi ty, člověk či pahýl? Pařez jsem, pahýl, jakási černá větev, jen neprchej; což i ty se mne bojíš, zvěři divoká? Ne, nebojí se; utrhne lístek, dívá se, mele hubou jako koza. Bek bek, povídá, zadupe kopýtky a kluše dál. A Juraj je nějak náhle přešťasten, lehko se mu jde hore a na nic nemyslí. Jde jen, jde, a je mu dobře. Srní jsem viděl, řekne večer Hafii - jé, a kde? Inu, tam nahoře, - v rovině, Hafie, není srní.” (Čapek, 1998: 40)

Pripovijedanje je u tekstu većinom simultano, tj. istovremeno s događajima o kojima se pripovijeda. Pripovjedač je ekstradijegetički (iznosi glavnu priču) i heterodijegetički (nije jedan od likova) u 3. pripovjednom licu. Ipak, primjećujemo povremena odstupanja od ovog pravila. U nekoliko navrata pripovjedač komentira radnju kao svjedok događaja, naročito u prvom dijelu teksta, što potvrđuje njegovu nepouzdanost: “Je to ten drugi od okna, ten v pomačkaných šatech: kdo by do něho řekl, že je to Američán?” (Čapek, 1998: 9), “Kdopak to jde, kdopak je to tam na druhém boku doliny?” (isto: 13).

Fokalizacija je u prvom i drugom dijelu teksta pretežito *unutarnja* jer pripovjedač svjedoči, opisuje i vidi samo ono likovi mogu vidjeti i znati te se stoga radi o *varijabilnoj unutarnjoj fokalizaciji*. Suđenje u trećem dijelu teksta ima *vanjsku* fokalizaciju jer se događaji opisuju izvana, i nemamo pristup mislima likova niti znamo što sve oni mogu znati. Ipak, fokalizacija se ponekad može promijeniti i unutar jednog odlomka kao u sljedećem primjeru:

“Vyríd’ Hafie, će přijdu až večer.” (1. lice, izjava Hordubala, upravni govor.)

“Tak, kus chleba a slaniny, a už je to, hajdy do vrchu.” (Izjava u 1. licu bez interpunkcija, ne zna se tko govori i gleda, pripovjedač ili Hordubal)

“Hordubalovi je volno a už teskno jako děcku, když uteklo mamince. A stojí nad dedinou, jako by se tu cosi změnilo.” (3. lice, neupravni govor, pripovjedač govori i gleda)

“Co je? Že toto bývalo pole Hordubalovo? Pravdaže bývalo...” (Pitanja u 1. licu, bez interpunkcija, govori pripovjedač) (isto: 45)

Primjećujemo kako pripovjedač ne pripovijeda iz nulte fokalizacije, već poput svjedoka komentira događaje. Nepouzdanost pripovjedača potvrđuje i činjenica kako su okolnosti Hordubalove smrti ispriповijedane kroz perspektivu likova i čitatelj ne saznaje više no što likovi mogu/žele reći. Taj ekstradijegetički pripovjedač ne otkriva lažu li likovi ili govore istinu, što bi predstavljalo paralipsu u tekstu. Također, pripovjedač odaje da je sveznajući kada nam opisuje sudbinu Hordubalovog srca, informaciju koju nije mogao znati nijedan drugi lik. Naime, Hordubalovo srce je poslano na analizu

medicinskim stručnjacima, ali je stiglo u lošem stanju i oni su utvrdili uzrok smrti bez proučavanja ubodne rane. Taj dio u tekstu jasna je paralepsa i pružanje viška informacija od strane pripovjedača. Dakle, on je sveznajući, ali nepouzdan jer namjerno manipulira informacijama u tekstu. Mnoštvo perspektiva i izmjena pozicija gledanja na događaje unutar teksta i njihova nedosljednost oslikava nedosljednost i nedokučivost istine same. Ujedno posljednja rečenica teksta: "Srdce Hordubala se kdesi ztratilo a nebylo nikdy pohřbeno" (isto: 133) upućuje na to kako se Hordubalo srce izgubilo u doslovnom i u prenesenom značenju.

Što se tiče likova, nisu svi okarakterizirani jednako. Naime, prvi dio romana ispričovijedan je iz perspektive Juraja Hordubala i njegova svijest je prikazana do najsitnijih detalja kroz odlomke psihonaracije i unutarnjeg monologa: "Juraju se zdá, že se udusí, a procitá." (psihonaracija, isto: 91), "Ech, Polano, mohl bych ti ukázat, například, jaký jsem gazda. Mohla by ses mít jako zemanka, děvečky na robotu a jen poroučet..." (unutarnji monolog, isto: 56). Ipak, o njegovom karakteru najviše saznajemo neizravnou prezentacijom kroz njegove radnje i govor te iz izjava drugih likova, posebice u drugom i trećem dijelu teksta:

"Ale Juraj je slaboch; nikdo z nás, nikdo z mužů by, doufám, nestrpěl to, co mlčky snášel tento trpělivý a slaboduchý manžel..." (državni tužitelj o Hordubalu, isto: 124)

"Ano, vídala Hordubala, chodil jako tělo bez ducha. Polana mu nedala jíst, když propustil Štěpána, ale čeledínovi kuřence pékala i selata." (susjeda, isto: 119)

S druge strane, za likove Polanu i Manyu teško bismo mogli reći kakvog su karaktera uistinu jer se kroz tekst rijetko pruža uvid u njihovu svijest. Prikazani su pretežito neizravnou prezentacijom i izjavama koje su se više puta međusobno isključivale:

"Moudrá je Polana a ví si rady..." (Hordubal, isto: 17)

"Dobře to Polana delá; a rovná je, rovná jako mladice, Hospodine, jako rovná záda!" (Hordubal, isto: 21),

"Stará a hubená. Asi čtyřicet? " "Kdepak," míní Gelnaj. "Stěží třicet." (dva inspektora o Polani, isto: 99),

"Díval jsem se na Polanu: je to nehezká, kostnatá tetka - a stará, Gelnaji..." (isto: 113)

"A pak je tu - tato žena. Jak ji vidíte, chladná, vypočítavá, tvrdá..." (državni tužitelj o Polani, isto: 12).

Moglo bi se reći kako su Polana i Manya sociemske narativne figure, prikazane samo u odnosu na njihovu okolinu, dok Hordubal pripada psihemskoj, sociemskoj i ontemskoj figuri. Osim psihološke i socijalne karakterizacije, Hordubalova smrt utjelovljuje noetičku ideju "stope u snijegu" koja se ne može racionalno objasniti niti se može do kraja dokučiti istina o njezinom nastanku. Različiti načini karakterizacije likova te njihov prikaz iz različitih kuteva oslikava raznovrsnost istine, ali i nemogućnost razotkrivanja "prave" istine kao takve te u slučaju Hordubala, razotkrivanja istine o njegovoj smrti.

Radnju prožima nekoliko dinamičnih i repetativnih tematskih motiva koji nam pomažu odgonetnuti značenja na razini cijelog romana. Od mnoštva motiva pozabavit ćemo se s njih par za koje smatram da su od primarne važnosti za shvaćanje djela. U prvom dijelu značajno se ponavlja motiv *zvonaca*, odnosno zvonjava stada krava koje se u suton vraćaju sa ispaše. Taj motiv osobito je povezan s likom Hordubala. Zvonca krava su simbol njegovog doma, prepoznatljiv ritual svega onog što mu je poznato. To je ujedno ritual u skladu s prirodom, jednostavan i umirujući, ritual lišen opterećenja i muke, gotovo nadzemaljski, božanstven:

"Zvonění stád se blíží, a Juraj by smekl klobouk jako při klekání, Otče náš, jenž jsi na nebesích; jako řeka rozlévá se po celé dědině; kráva za kravou se odděluje od stáda i bimbam bimbam míří do svého chléva..." (isto: 26).

U 24., posljednjem poglavlju prvog dijela netom prije Hordubalove smrti, opisuje se "tako slavno i veliko zvonjenje" kojim se zapravo najavljuje njegova smrt: "Zvonění se blíží, valí se jako řeka: jako by se všecko rozezvonilo kravskýmí zvonci a cinkáním telátek." (isto: 94). U tekstu se često pojavljuje i motiv *uboda* i *igle*, odnosno motiv *igle za pletenje*. Obdukcijom je utvrđeno kako je Hordubal imao tanku ubodnu ranu u srcu, a predmet koji je mogao prouzrokovati takvu ranu, igla za pletenje, pronađen je kod Manye u njegovom domu. Motiv igle, naime, mogli smo primijetiti više puta u prvom dijelu teksta i svaki put motiv je imao drukčiju funkciju. Prema Všetički, kada Hordubal u domu konjušara Manye otkrije iglu za pletenje, motiv ima informativnu funkciju (Všetička, 1999: 94). Kada Manya i njegov brat Dula zabijaju iglu u vrata, motiv dobiva stvarnosnu funkciju (isto). Kada Hordubal izdaleka vidi dvoje ljudi što se sastaju u polju nalik Polani i Manyi i osjeća bol kao da ga netko propada iglom za pletenje, motiv dobiva simboličku funkciju, slikovito povezujući Hordubala, iglu, Polanu i Manyu (isto):

"Hordubal vstává a běží podle lesa, pádí polní pěšinou, uhání k dědině. Achich, to píchá v boku, jako by jehlou bodal - takovou košíkářskou jehlou." (Čapek, 1998: 83).

Osjećaj probadajuće boli se u tekstu više puta ponavlja i bez spominjanja igle, premda jasno na iglu upućuje. Treći značajan motiv koji ćemo proučiti je susret Hordubala s pastirom Mišom. Oni se sreću ukupno dva puta u tekstu, u 10. i 23. poglavlju. Prvi susret s pastirom Mišom ispunjavao je Hordubala mirom i spokojem, dok drugi put Hordubal osjeća težinu i "probadanje" (motiv igle se ponavlja), što ujedno i najavljuje narav njihovog razgovora. Naime, tijekom tog susreta Miša anticipira Hordubalovu smrt riječima:

'I tak umreš.' (Miša)

'A - brzo?'" (Hordubal)

'Když to chceš vědět, - brzo.'" (Miša)

(Čapek, 1998: 89).

Prema Všeticki, motiv pastira Miše predstavlja *direktnu anticipaciju* budućih događaja u tekstu, dok izjava Manye u 17. poglavlju predstavlja lažnu anticipaciju (Všeticka, 1999: 96): "A dobře vypadáte, Hordubale; ještě padesát let budete gazdovat." (Čapek, 1998: 70). No, ne možemo sa sigurnošću utvrditi radi li se ovdje uistinu o anticipaciji/prolepsi, odnosno o pripovijedanju o događajima prije njihovog kronološkog slijeda. Naime, Genette razlikuje ponavljajuću anticipaciju/prolepsu kao *najavu* (Genette: *advance notice*) od *napomene* (Genette: *advance mention*) (Genette, 1980: 75). Anticipacijska *najava* jasno odaje informaciju o događajima koji još nisu do kraja ispriповijedani, najčešće formuliranu u obliku fraza: "Vidjet ćemo poslije, da..." / "Vidjet ćemo uskoro, kako..." (Genette, 1980: 73). S druge strane, *napomena* služi kao signal unutar teksta, čije će značenje doći do izražaja tek nakon što je cijela radnja poznata čitatelju. Motivi zvonaca, igle i Miše služe prije kao signali unutar teksta, ali iz razloga što ne opisuju događaje iz budućnosti ne mogu predstavljati anticipaciju u naratološkom smislu (Tomaševski, navedeno u Grdešić, 2015: 41). Ponavljanje motiva se može promatrati i kao kompozicijska metoda jer ono što nedostaje u tradicionalnoj narativnosti radnje zamjenjuje se dinamikom motiva (Mukařovský, 1941: 391). Navedeni motivi su svojim ponavljanjem i signalizacijom nedvojbeno stvorili atmosferu napetosti, iščekivanja i nesigurnosti, otvarajući mnoga pitanja na koja nismo dobili jasan odgovor: zašto Hordubal osjeća unutarnji nemir, je li Polana nevjerna, jesu li Polana i Manya usmrtili Hordubila, kako je Hordubal umro te gdje se, kako i zašto izgubilo Hordubalovo srce (u prenesenom i doslovnom značenju). Takvu povezanost motiva Mukařovský naziva "simultanošću značenjskih aspekata u djelu" jer su svi navedeni motivi od jednake važnosti i pojavljuju se u tekstu istovremeno (Mukařovský, 1941: 395). Osim toga, raznovrsnost i prisutnost više jednako važnih komponenti u tekstu odražava noetički problem istovremenog postojanja raznovrsnih istina u stvarnom životu.

Iz analize proizlazi da se noetička tematika provlači kroz cijeli tekst. Naime, različiti likovi sude o životu i smrti Juraja Hordubala gledajući na njega izvana te višestruka fokalizacija, pripovijedanje i motivi oslikavaju postojanje ne samo jednog glasa, jednog viđenja, jedne istine, već mnoštvo njih. Klíma smatra kako tekst možda nema izravnu namjeru odgovoriti na pitanje što je istina, već polemizira o tome možemo li dokučiti istinu uopće: ‘‘Ale existuje-li pravda, i když sebevíc složitá, jak ji hledat? Jak hledat, aby srdce člověka se neztratilo?’’ (Čapek, 1998: 109).



## 6. METEOR

Meteor je drugi roman noetičke trilogije te nam donosi priču o anonimnom čovjeku pristiglom u bolnicu nakon što je doživio zrakoplovnu nesreću i zadobio opekline na tijelu do razine neprepoznatljivosti. Fabula je složenija nego u *Hordubalu* te nije istovjetna sižeju teksta. Radnja započinje *in medias res*. Odmah na početku teksta opisuje se bolnica i nadolazeća oluja te nedugo zatim u bolnicu pristiže pacijent. Naizgled linearni vremenski tijek priče i simultanu naraciju prekida retrospektivni pogled u prošlost pacijenta, odnosno naknadna naracija o događajima iz prošlosti. Takva fabula donijela je mnoštvo analepse jer su dijelovi teksta o prošlosti pacijenta zapravo informacije koje su trebale već biti pripovijedane. Takvo isprekidano pripovijedanje omogućilo je prijelaz iz intradijegetičke pripovijesti koja je u sadašnjosti u tri hipodijegetičke pripovijesti smještene u prošlosti. U tekstu pronalazimo ukupno tri hipodijegetičke pripovijesti koje pripovijedaju likovi iz glavne intradijegetičke pripovijesti: časna sestra, vidovnjak i pjesnik. Všeticka (1999: 102) primjećuje da to stvara uokvirenu kompoziciju teksta u kojoj uvijek imamo dvije komponente: uokvirujuću (*rámcující složka*) i uokvirenu (*rámcovaná složka*), ili naratološki gledano intradijegetičku pripovijest i hipodijegetičku pripovijest. U Meteoru je pritom uokvirujuća komponenta glavna pripovijest, a uokvirenu predstavljaju tri pripovijesti umetnute u glavnu: priča medicinske sestre, vidovnjaka i pjesnika. Glavna i umetnute pripovijesti izmjenjuju se na način da stvaraju *antiklimaks*, odnosno kompozicijski pad jer umetnute pripovijesti postupno zauzimaju više teksta unutar poglavlja i usporavaju tijek radnje glavne pripovijesti:

‘‘Rámcovaná složka: 4,5 - 6 - 19  
Rámcující složka: 4,5 - 2 - 1 - 1’’  
(Všeticka, 1999: 103)

Iz njegove sheme vidimo kako su u prvoj izmjeni komponenti glavna pripovijest i pripovijest medicinske sestre jednake duljine (4,5 poglavlja). U zadnjoj izmjeni glavne priče i pjesnikove priče, potonja zauzima 19, a glavna priča jedno poglavlje. Podudaranje formalne i tematske razine se u tekstu vidi i u uzlazno-silaznoj dinamici unutar teksta, ne samo u njegovoj kompoziciji. Roman započinje opisom oluje koja se vidi kroz bolnički prozor: ‘‘Prudký vítr ohýbá v nárzech stromy v nemocniční zahradě.’’ (Čapek, 1998: 137). Time se najavljuju oštre kompozicijske promjene u tekstu, ali i tema čovjeka koji se kao meteor kratkim ostrim padom strmoglavljuje na zemlju. U češkom jeziku originalni naslov romana *povětroň*, osim značenja meteor, nosi upravo značenje oštrog vjetra (č. *prudký vítr*). Kraj teksta ponovno oslikava kratki oštar pad jer je posljednje poglavlje ujedno najkraće i oblikovano kao dinamičan upravni govor. Tradicionalna fabula izostaje i u *Meteoru* jer se vrhunac radnje događa na

početku teksta, kada anonimni pacijent dolazi u bolnicu. Od tog trenutka glavna radnja intradijegetičke pripovijesti više je puta usporena umetanjem hipodijegetičkih pripovijesti i napetost se postupno povećava do samoga kraja gdje ponovno razrješenje izostaje: saznajemo kako anonimni pacijent umire, ali ne saznajemo tko je on bio i zašto mu se to dogodilo. Nedovršenost fabule nedvojbeno zrcali nemogućnost spoznaje i nerazumijevanje istine u stvarnom životu.

Svaka hipodijegetička pripovijest predstavlja drugačiju verziju života anonimnog čovjeka, ali sve imaju zajedničku osnovnu fabulu, mjesto radnje, karakterizaciju glavnog lika i način smrti. Ipak, postoje određene razlike među pripovijestima, počevši od imenovanja misterioznog pacijenta. Časna sestra ga oslovljava samo kao "pacijenta", vidovnjak kao "Slučaj X", a pjesnik kao "Slučaj X", "este hombre" i "George Ketterling". Također, junakov povratak kući u prvoj pripovijesti nije posebno naznačen, dok u drugoj i trećoj jest. Vidovnjak opisuje kako je taj povratak kući bio sličan padu meteora: "Bylo nutno, aby se ubíral tak prudce. Nechává za sebou ohnivou čáru jako meteor." (isto, 203), dok pjesnik opisuje isto koristeći riječ *povětroň*:

"Případ X volil tuto nejrychlejší trat'. Musel ji volit, protože jej posléze vidíme střemhlave se řítit, zahaleného v plamenech, aby dorazil na konec své cesty jako povětroň, ve chvatu nejhroznějším. "

(isto: 285).

To je i jedini put kada se u tekstu spominje ista riječ iz naslova: u hrvatskom prijevodu *meteor*, u češkom originalu *povětroň*.

Všetička primjećuje kako kod svake hipodijegetičke pripovijesti imamo drugačiji tip pripovijedanja (Všetička, 1999: 104). Prva pripovijest ispriповijedana je kroz različite slike, kao kroz maglu i *san* jer se časna sestra upravo putem svojih snova povezala s pacijentom:

"Když se mi to zdálo, byly to spíš obrazy, které se pořád menily; některé byly zretelné, ale jiné popletené a nesouvislé, někdy jako na přeskáčku, někdy jako by se jich zdálo několik najednou..." "Ten sen byl tak živý a silný, že pokračoval i ve dne; ale to už jsem jej vyvzpomínala v lepším pořádku..."

(Čapek, 1998: 153).

Vidovnjakovo pripovijedanje je *parapsihološko* - izrazito analitičke, pomno promišljene, strateške i metodičke naravi:

"Kruh je věc viditelná. Můžeme si jej myslet abstraktně, můžeme jej definovat matematicky, ale psychologicky je kruh něco, co vidíme. Kdybych vám zavázal oči, mohli byste ten drát ohmatat a řekli

byste, že je to kruh. Měli byste pocit kruhu. A jsou lidé, kteří dovedou se zavřenýma očima rozeznat sluchem, jaký tvar má těleso, které zvučí. ‘‘ (isto: 181).

Pjesnikovo pripovijedanje je *narativno* jer se oslanja na književno-umjetničke metode:

‘‘Je to težký zlovyk, dívat se na lidi a na věci jako na možné příběhy. Jakmile připustíte do svého myšlení možnost, jste ztracen; otvíráte, jak se říká, dokorán dveře své fantazie, nic vám nebrání vymýšlet si cokoliv, neboť oblast možností je nevyčerpatelná a otvírá se za každou tváří i událostí do nedohledna, s příjemnou a znepokojivou volností. ‘‘ (isto: 206).

On također iznosi svoja razmišljanja o umjetnosti kao takvoj, o pisanju i o njegovom odnosu prema istome:

‘‘Věřte mi, že psát romany je činnost spíš podobná lovu než, řekneme, budování chrámu podle plánu předem hotových. Až do poslední chvíle jsme překvapeni tím, nač narazíme: dostaneme se na místa nepředpokládaná, ale jen proto, že se ženeme neodchýlně a bláznivě za tou svou stopou něčeho živého. ‘‘ (isto: 212).

U intradijegetičkoj pripovijesti govori ekstradijegetički i heterodijegetički pripovijedač koji ne sudjeluje u radnji te govori u 3. pripovjednom licu. Pripovjedaču se ne može vjerovati jer u određenim dijelovima teksta jasno upućuje na svoje postojanje i komentira radnju:

‘‘To by měl někdo vidět, tyto dva: básník vysunuje těžká ramena, vysunuje i bradu a měří s nešetrou zvědavostí, ano s očitým nepřátelstvím měří nachýlenou hlavu, hubená prsa a tenký, trčící zobak toho človíčka naproti. - Kousne ho? Ne, nekousne, neboť si ho jaksí oškliví, jednak pro to a ono fyzické a jednak proto, že je to jasnovidec: jako by to bylo něco nečistého a odporného. ‘‘ (isto: 144).

U hipodijegetičkim pripovijestima intradijegetički pripovjedači pripovjedaju u 1. licu i njihov je tekst jasno odijeljen navodnim znacima označujući početak njihove pripovijesti. Pjesnikova pripovijest jedina je od ostalih najavljena u obliku pisma-rukopisa koji on uručuje doktoru, otkrivajući kako će pisati o ‘‘Slučaju X’’. Na tom mjestu u tekstu ujedno prestaje istovremena naracija: stanje ‘‘Slučaja X’’ se pogorša i doktor prekida čitanje rukopisa kako bi što prije stigao do pacijenta. Umjesto da nas vodi prema sljedećoj sceni, pripovjedač nas vraća unatrag, čime slijedi umetnuta pjesnikova pripovijest punih 19 poglavlja.

Kod *Meteora* nalazimo kombinaciju nulte i unutarnje fokalizacije. Na intradijegetičkoj razini u početku neminovno pripovijeda sveznajući ekstradijegetički i heterodijegetički pripovjedač u 3. pripovjednom licu koji ulazi u misli svojih likova, što je osobina nefokaliziranog teksta, odnosno teksta nulte fokalizacije. S prelaska intradijegetičke razine na hipodijegetičku razinu fokalizacija postaje unutarnja i intradijegetički pripovjedači nam govore samo ono što oni znaju. Čim se pripovijedanje vrati na intradijegetičku razinu fokalizacija je ponovno nulta. Iako je sveznajući, teško se može reći da je pripovjedač pouzdan. Ako pripovjedač ulazi u misli likova, trebao bi imati mogućnost i poznavati prošlost, sadašnjost i budućnost svojih likova, što nam se nigdje u tekstu ne otkriva niti za jednog lika. Poglavitito iz razloga što "Slučaj X" ostaje nepoznanica do samoga kraja te bi se moglo reći da se radi o paralipsi - namjernom izostavljanju informacija u tekstu od strane sveznajućeg pripovjedača. Također, unutar teksta pojavljuju se metatekstualni elementi koji signaliziraju fiktivnost onoga što se pripovijeda. Naime, odmah je poznato kako sva tri pripovjedača samo *pretpostavljaju* tko je "Slučaj X". Ekstradijegetički pripovjedač i na grafičkoj razini upućuje na metatekstualnost: "Zdalo se mi (*pravila milosrdna sestra*), že se na mne šklebí, jako by se mi posmíval..." (isto: 164). Izjava u navodnim znacima ne pripada nikome od likova te može pripadati samo pripovjedaču koji zna da se pripovijest predočava čitatelju u pisanom obliku.

U tekstu imamo šest likova: kirurg, doktor internista, pjesnik, časna sestra, vidovnjak i anonimnog pacijent. Glavni lik i okosnicu romana čini upravo anonimni pacijent. To je ujedno lik čijoj svijesti ne možemo pristupiti osim posredstvom drugih likova. Naime, likovi časna sestra, vidovnjak i pjesnik se najviše od svih pokušavaju približiti istini o životu pacijenta, najčešće karakterizirajući ga izravnom definicijom: "Zdá se, že Mr Ketterling nemá svědomí. Nejspíš se svědomí ztrácí zároveň s pametí." (pjesnikova pripovijest, isto: 232), "Lidé se bojí jeho lhostejných očí, jeho rozkazy jsou určité a neodmluvné, jeho zprávy posílane Camagueynovi jsou vzorem obchodní spolehlivosti." (pjesnikova pripovijest, isto: 248).

Svijest "Slučaja X" prikazuju psihonaracijom: "Později zlenivěl a otupěl a počal obrústat penězi, aniž o ně dbal..." (vidovnjakova pripovijest, isto: 199), ali i unutarnjim monologom: "Bývalý pan Ketterling jektal zuby. Vždyt' to bylo skoro tak, jako...jako...jako když mne Mary, Maria Dolores držela za ruku a chtěla mne přivést k mému já. Ó bože, jsou tedy v životě znamení, kterým nerozumíme?" (pjesnikova pripovijest, isto: 280). Kao što je Maša Grdešić primijetila, kada "izvor izravne definicije lika nije sveznajući pripovjedač, već neki drugi lik, ta informacija prije služi karakterizaciji onoga koji govori nego onoga o kome se govori" (Grdešić, 2015: 69), pa nam tako i lik sestre, vidovnjaka i pjesnika zapravo svojim pripovijedanjem pružaju uvid u svoju svijest i karakterne osobine. Uistinu, pripovijest časne sestre

ispričana je kao biblijska priča o povratku izgubljenog sina koji je zgriješio i kaje se za svoja djela. To je rezultiralo češćom upotrebom religijskih riječi i motiva:

“Marně, marně se pachtíme se svými malými a zlými skutky; jsou nesuvislé a nespořádané, nic než tříšť a chaos bez hlavy a paty. Tak jest, tak jest, amen; ale vy tomu říkáte špatné svědomí. ”

(Čapek, 1998: 166).

U pripovijesti vidovnjaka možemo pronaći mnoštvo slikovitih opisa i primjera koji dočaravaju atmosferu, mirise, okuse i boje koje su okruživale “Slučaj X”:

“Toto je vše; ale to, co sem zaléhá zvenčí, tlachy negrů, klapot mlýna, suchý šelest palem, chřestění třtinových snopů, praskot slunečního požárů, tisícový hlas a šum...” (isto: 200); “Kde byl? Mam dokonale určitý dojem prostorový a čichový. Žár, který se trese nad hnedým polem. Hluboký, večný bzukot a praskající šum, hrdelní bubláni a skřeky podobně smíchu a dávení. Země událené z letargie a horečného vzrušení. A pořád moře, moře neklidné a světelkující. Lodě, které páchnou rozpáleným dřívím, dechtem a čokoládou.” (isto: 197).

Dani opisi su osjetilno intenzivni, naglašeni i živopisni kao u snu, što možemo pripisati osobini vidovnjaka koji živi između stvarnosti i vizija. Zbog lutanja Slučaja X i njegovog života koji provodi u neprestanoj borbi sa samim sobom, vidovnjak za njega tvrdi: “Poslyšte... ten člověk nebyl úplně skutečný a prožil většinu svého života jako ve snu.” (isto: 192). Pjesnik je lik koji se najviše poistovjećuje sa Slučajem X, što se može primijetiti u izmjenama pripovjednih lica. Pjesnik govori o njemu u 3. licu, ali pred kraj lagano prelazi u 1. lice kroz koje kao da progovara sam Slučaj X te ne možemo više jasno odvojiti što misli pjesnik, a što Slučaj X:

“Konečně jsem z toho venku, a značně se mi ulehčilo; necítil jsem se doma v tom světě obchodů a transakcí, byl mne cizejší než močál s aligátory... Chválabohu, nyní jsme doma, a toto je můj návrat: tento muž s prazdnými rukama, který nepředstavuje nic jiného než člověka, který žil.” (isto: 272).

Možemo zaključiti kako je “Slučaj X”, jednako kao Juraj Hordubal u prethodnom romanu, lik psihemske, sociemske i ontemske figure jer predstavlja noetičku ideju neobjašnjive “stope u snijegu”. Bez obzira na sve ponuđene verzije njegovog života, on umire i mi nikad ne saznajemo tko je on uistinu bio. Osim njega, lik pjesnika također se može klasificirati kao ontemska figura jer utjelovljuje ideju književnosti, posebice zbog kratkih eseja o procesu pisanja koje iznosi prilikom pripovijedanja.

Svaka hipodijegetička pripovijest ima drukčiju motivaciju. Všetička primjećuje kako se pripovijetke razlikuju i u tzv. misaonoj konstrukciji u obliku *apstraktnih oprečnih parova* (Všetička, 1999: 104). Motivacija je u drugoj priči izgrađena na napetosti između oprečnog para samoće i konflikta. Sam vidovnjak ih izdvaja i o njima govori kao o pokretačima života Slučaja X: “Zvláštní, jak se ty dve protichůdné síly, osamělost a konflikt, utkávají v celém životě toho člověka. Samota ruší konflikt, konflikt ruší samotu...” (Čapek, 1998: 190). U pjesnikovoj priči, nadalje, primjećujemo napetost nastalu između slučajnosti i potrebe:

“...zkusíme budovat ten určitý osud ze dvou základních činitelů, z náhody a nutnosti, aby konečný pád člověka z nich vyplynul příčinně a zákonitě.” (isto: 218/219), “Náhoda, která znamená volnost a dobrodružství; hravá a nevypočitatelná náhoda, roh možností a kouzelný koberec: jaká je to měnavá a snová látka bez tíhy a opakování, roztažitelná a nabraná v tajemných rasách, látka, se kterou ze dělat cokoliv; křídla, která nás donesou kamkoliv; co je básničtějšího než náhoda? A naproti tomu nutnost, zastřená Sudička, síla trvající a neměnná; nutnost, jež je řád a pořádek krásná jako sloupořadí a nepochybná jako zákon.” (isto: 219).

No slučajnost i potreba spominju se i u vidovnjakovoj priči, zbog čega neki autori smatraju kako je upravo na tom oprečnom paru izgrađen cijeli tekst te da sama pjesnikova priča dopire do ostalih dijelova teksta i kompletno ga prožima (Králik, prema Všetički, 1999). Parovi se izravno spominju samo u drugoj i trećoj pripovijesti, ali mogu se neizravno pronaći i u tekstu medicinske sestre. Njen anonimni pacijent je od ranog djetinjstva imao konfliktan odnos s ocem koji ga je nagnao da sam luta i bježi od ljubavi i igrom slučaja završi u dalekim zemljama gdje je uslijed bolesti osjetio naglu potrebu vratiti se kući. Stoga bez obzira na to što se motivi samoće, konflikta, slučajnosti i potrebe ne spominju u pripovijesti časne sestre u jezičnom obliku, oni su definitivno tamo prisutni u značenjskom obliku.

Svaka intradijegetička pripovijest ima i svoje zasebne motive. S obzirom da u pripovijesti časne sestre okosnicu teksta čini junak koji je zbog straha od ljubavi pobjegao od voljene djevojke, glavni motiv je izražen u rečenici “*Tak, ted’ patříš tobě.*” Rečenica se pojavljuje 14 puta u tekstu, pretežito pred kraj kada se bliži vrijeme konačne odluka junaka. Vidovnjak vidi junaka kao na kemičara-znanstvenika koji je nakon jednog propalog projekta lutao svijetom, udaljivši se od svog zanimanja i samoga sebe. Lajtmotiv teksta je, stoga, *kemijska formula*, ideja koju se on trudio dokazati i objaviti znanstvenom svijetu. Taj motiv se pojavljuje u tekstu šest puta, i cijelo je vrijeme motivacijski pokretač radnje; on je razlog zbog kojeg se junak povlači u strani svijet i luta, on je razlog zašto se odlučuje vratiti. U pjesnikovoj priči junak naizgled nepovratno gubi pamćenje, i to se dogodi onu noć kada je cesta nalikovala na put *Mliječne staze*:

“Je to kdesi na Kubě mezi živými ploty bougainvilleí; nekdo je honěn, štěkají výstřely z revolveru a na cestě, jež se podobá Mléčné dráze...” (Čapek, 1998: 221).

Budući da se kroz cijeli tekst junak pokušava sjetiti tko je i što želi, motiv *Mliječne staze* iznova se pojavljuje i to ukupno šest puta. Taj motiv, za razliku od ostalih, nije izravno poticao fizički povratak junaka kući, već onaj u prenesenom značenju; povratak pamćenju, povratak samome sebi.

Iz tog razloga, moglo bi se reći kako se svi navedeni motivi prožimaju istovremeno i s jednakom važnošću u cijelom tekstu, stvarajući kompozicijsku dinamiku koju nam fabula uskraćuje. Važnost i jednakost nekoliko značenja u tekstu primjećuje se i na jezičnoj razini upotrebom nezavisnosloženih rečenica, međusobno jednakih i važnih:

“Pan Kettelring otvira oči, černi muzikanti hopkujú a ukazuju bëlma, ten s vřeštící trubkou vstavá, jako by se vynořoval ze tmy, a na kousku podlahy se vrtí hnědá chabine v květovaných šatech, olivový Kubánc jí přehodil červený šátek kolem boků a tiskne jí k sobě, břichem k břichu, trou se o sebe v zuřivém a křečovitém rytmu, Kubánc s otevřenými ústy a mulatka s očima v sloup, přešlapují a supí, ukazuju zuby, jako by se chtěli pokousat, a druhý, třetí pár, je jich tu plno, vrtí se mezi stoly, vrávorají a řvou smíchem, dorážejí na sebe, lesklí potem a pomádou, a nad tím vším vřeští a tryská trubka svým pohlavním triumfem.” (Čapek, 1998: 235).

Za razliku od *Hordubala* u kojem likovi promatraju glavni lik izvana, u *Meteoru* likovi promatraju “Slučaj X” iznutra, pretpostavljajući njegovo najdublje *ja*, ujedno otkrivajuće svoje vlastito. Kroz kompoziciju, jezik, fabulu i motive, kroz čestu izmjenu pripovjedača i fokalizacije, istina o Slučaju X neprestano izmiče te se tako tematska razina ispunjava i na formalnoj razini. No pripovijest časne sestre, vidovnjaka i pjesnika ujedno sugeriraju da, iako se istina ne može dokučiti, svatko od nas može pogledati duboko u sebe i pronaći vlastitu istinu o drugima i tako im se približiti:

“Tak je nam tedy pristupovati k člověku. Vložit do něho sebe; tady již nejde ani poznání, tady spíše o přiblížení se k člověku, učiniti lidi svými bratři.” (Klíma, 1962: 112)

## 7. OBIČAN ŽIVOT

*Običan život* je treći roman noetičke trilogije koji u ispovjednom tonu donosi priču o običnome čovjeku. U 34 poglavlja opisuje se njegov život od rođenja preko mladosti i starosti do smrti, viđen iz njegove perspektive. Iako to nije grafički naznačeno, s obzirom na vrstu naracije možemo podijeliti tekst na tri dijela. Tekst započinje *in medias res* te su uvod i završetak smješteni u sadašnjost. Ta dva dijela predstavljaju intradijegetičku pripovijest, pripovijedanu kronološki i simultano s događajima. Preostali dio, ujedno najveći dio teksta i jedini koji je numeriran poglavljima zapravo je hipodijegetička pripovijest koja se vraća retrospektivno u prošlost glavnog lika. Ipak, ta naracija o prošlosti je interpolirana jer je napisana u obliku dnevnika i predstavlja sjećanja glavnog lika ispričanih iz sadašnje pozicije: “V mém životě nestalo se nic mimořádného a dramatického; mám li nač vzpomínat, tedy jen na klidný, samozřejmý, skoro mechanický průběh dnů...” (Čapek, 1998: 295). Dakle, glavni lik istovremeno pripovijeda o svojem životu u prošlosti, ali i komentira vlastito stanje u sadašnjosti: “Tři neděle jsem nepsal; prepadly me znovu ty potíže se srdcem, když jsem seděl u psacího stolu...” (isto: 359). Tematski gledano, unutar hipodijegetičke pripovijesti nazire se određena podjela. U prvom dijelu (1-19 poglavlje) glavni lik opisuje vlastiti život na površan način, u drugom dijelu (20-32 poglavlje) razotkrivaju se iluzije o dosad prikazanom životu te se u trećem dijelu (33 i 34 poglavlje) zaokružuje cjelokupni dotadašnji tekst. Činjenica kako se najvažniji događaj u radnji otkriva u intradijegetičkoj pripovijesti odmah na početku teksta, svjedoči ponovno o udaljavanju od tradicionalne fabule. Vrhunac radnje, dakle, događa se na početku, a sve što slijedi nakon toga u hipodijegetičkoj pripovijesti održavanje je napetosti kroz unutarnju borbu lika. Na kraju nas ne čekaju jasni odgovori: glas glavnog lika se naglo prekida i riječ preuzimaju njegovi poznanici koji ne potvrđuju, niti olakšavaju razrješenje napetosti. Iako kraj ne objašnjava zašto je život težak, složen i kontradiktoran, zadnji retci glavnog lika ipak nude određeno rješenje kako se suočiti s takvom stvarnošću.

S obzirom da intradijegetička pripovijest započinje *in medias res*, a hipodijegetička se pripovijest vraća u prošlost glavnog lika, moglo bi se reći kako hipodijegetička pripovijest predstavlja jednu veliku analepsu (flashback) u romanu jer pripovijeda radnju koja je već trebala biti pripovijedana. Osim analepse, u tekstu se unutar hipodijegetičke pripovijesti nalazi mnoštvo prolepsa. Genette smatra kako je prolepsa (ili anticipacija) u pravilu češća u autobiografskim tekstovima gdje postoji jasna razlika između *pripovjednog* i *pripovijedanog ja* (Genette, 1980: 67). Drugim riječima, kada pripovjedač opisuje događaje iz prošlosti iz perspektive *pripovijedanog ja* ima priliku otkriti određene informacije prije no što je u radnji kronološki na njih došao red. Upravo iz razloga što je hipodijegetička pripovijest pripovijedana poput dnevnika, na više mjesta mogu se primijetiti ovakve prolepse. Naime, glavni lik otkriva sudbinu svoje supruge prije nego što je do kraja ispričovijedao sve događaje iz njihovog zajedničkog života:



‘‘Píšu toto, když už je, chudák, dávno pod zemí. Vzpomínám na ni bůh ví kolikrát denně; nejmíň, - na ty měsíce před smrtí, když tak těžko stonala, - tomu se raději vyhýbám; kupodivu málo na naši lásku a na první léta soužití; nejvíc právě na tuto pokojnou a neměnnou dobu na našem nádraží. Mám hodnou hospodyni, která se o mne stará, jak muže; ale když hledám třeba jen kapesník nebo lovím pod postelí střevíc, tu teprve vidím, bože, co lásky a pozornosti bylo v tom pořádku a v tom všem...’’

(Čapek, 1998: 354).

Primjer proleapse, primjerice, nalazimo i u sljedećem odlomku:

‘‘Ted’ to vidím: to celé skřípění a řinčení, to byl jenom přejezd přes výhybku; myslel jsem, že se rozletím, jak to ve mne lomozilo, a zatím jsem už vjížděl na tu pravou a dlouhou kolej života. V člověku se něco brání, když se jeho život dostává do své definitivní dráhy: předtím měl ještě neurčitou možnost být tím nebo oním, jít tam nebo onam, ale nyní má být rozhodnuto s platností vyšší, než je jeho vůle. ‘’ (isto: 333).

Iz odlomka možemo primijetiti kako glavni lik otkriva da je razdoblje u životu koje slijedi (iz perspektive *pripovjednog ja*) bilo fatalno i odlučujuće (iz perspektive *pripovijedanog ja*) prije nego što je došao do kraja svoje pripovijesti.

Glavni lik u romanu opisuje i preispituje svoj obični život, ali mi nikad ne saznajemo njegovo ime. U uvodu i na kraju, gdje se pojavljuju likovi njegovih poznanika, izravno se opisuje kako je bio cijenjen te kako je bio ‘‘dobar čovjek’’, ‘‘tako ispravan i savjestan čovjek ‘’ (isto: 289). Dalje o liku saznajemo također izravnom definicijom iz njegove vlastite perspektive kada opisuje faze svog običnog života. Glas koji pripovijeda u prvom dijelu teksta, u drugom dijelu se mijenja i postupno se pojavljuju drugi glasovi, odnosno, dodatni likovi unutar samog glavnog lika. Tako se osim običnog čovjeka i dobričine pojavljuje proračunati čovjek, hipohondar, romantik, ratnik i pjesnik. Glas pjesnika bio je jedini glas u njemu koji je stvarao pomutnju i odudarao od ostalih glasova. Razdoblje u životu glavnog lika kada je živio boemski i pisao pjesme, lutao i otkrивao nepoznato bez straha, naizgled kao da se nije slagalo s ostatkom njegovog bića. Naposljetku shvaća kako su svi glasovi u njemu bili različiti životi koje je živio i da je svaki čovjek ‘‘nešto poput kolone ljudi’’ (isto: 411). U otkrivanju svih naših lica i života pomaže upravo pjesnik u nama:

‘‘Jsou nesčíslné věci, je jejich rub i líc, je bezpočtu životů; v tom je ta celá poezie, že to všecko jest, a ten, kdo to ví, je básník.’’ (isto: 385), ‘‘...básník vidí, co je v něm, a může tomu dát jméno i tvář...’’

(isto: 420).

Ovdje primjećujemo kako se prednost daje pjesniku u romanu; pjesnik vidi ono što drugi ne vide, pjesnik je bliže istini. Tu se pjesništvo spaja s noetikom - svi trebamo posegnuti za pjesnikom u sebi kako bismo bolje spoznali sami sebe i druge, koji su dio nas. Svijest glavnog lika najviše je prikazana psihonaracijom: "Byl jsem bez sebe lítostí a láskou." (isto: 344), i unutarnjim monologom, u kojem se istovremeno prepire više lica njegovog vlastitog *ja*:

"Svět je pro ty silnější a smělejší, a já jsem to prohrál. Abys věděl, to bylo to celé dovršení obyčejného života: že jsem se mohl podívat na svou porážku. Na to se člověk musí dostat trochu nahoru, aby ji viděl.

A teď se za to mstíš. Ano, teď se za to mstím; teď vidím, že to bylo marné, a tudíž také malé, ubohé a ponižující. Copak ty, ty jsi jinačí, tobě je hej; ty si dovedeš hrát s kytičkami, se zahrádkou, se svou ohradou z třísek; ty dovedeš pro samou hru zapomenout sám na sebe, ale já ne, já ne. Já jsem ten, který byl poražen, a toto je můj obyčejný život." (isto: 371).

U početnim i krajnjim odlomcima teksta pripovjedač je ekstradijegetički i heterodijegetički u 3. licu te sveznajući jer ima pristup svijesti likova: "To je divné, myslil si pan Popel; čist písmo nebožtíka, to je jako se dotýkat mrtvé ruky." (isto: 290). U hipodijetegetičkoj pripovijesti pripovjedač je homodijegetički i nepouzdan je. Fokalizacija u tekstu je unutarnja i doznajemo samo ono što određeni likovi znaju. U intradijegetičkoj pripovijesti pripovjedač ne daje nikakve komentare kao svjedok događaja niti nam daje informacije viška ili manjka (nema primjera paralepse ili paralipse). Pripovjedač u hipodijetegetičkoj pripovijesti pripovijeda u 1. licu, ali također introspekcijom promatra sebe samog iznutra i govori u određenim odlomcima u 3. licu o sebi, kao vlastiti svjedok:

"Mladý člověk sedí nad vodou a vzdychá samotou. To je dobře, praví v něm něco, jen hodně vzdychej, a hodně zhluboka; to je zdravé pro plíce." (isto: 332)

Moglo bi se reći kako taj isti pripovjedač u 3. licu predstavlja nultu fokalizaciju unutar same osobe glavnog lika te nije niti jedan od drugih glasova koji se u tekstu pojavljuju. Nije niti dobričina, niti karijerista, niti junak, ali nadgleda sve ostale i s njima vodi raspravu:

"Aha, to zas je hypochondr. Člověče, ten to taky projel!

Co projel?

Všechno. Prosím tě, když má hypochondr umřít

– Ale tak přestaň!" (isto: 379)

“A tak už nech toho přehrabávání, nikam by to nevedlo. Copak nevidíš, že všichni druzí lidé, ať jsou co chtějí, jsou jako ty, že také oni jsou zástupové? Vždyť ani nevíš, co všechno máš s nimi společného; jen se podívej, – vždyť jejich život je také jeden z těch nesčíslných možných, které jsou v tobě! I ty bys mohl být to, co je ten druhý, mohl bys být pán nebo žebrák nebo nádeník po pás nahý; mohl bys být tím hrnčářem nebo tím pekařem nebo tím tátou devíti dětí, umazaných povídlem od ucha k uchu. To všechno jsi ty, protože v tobě jsou takové ty rozmanité možnosti. Můžeš se dívat na všechny lidi a na nich rozeznávat, co všechno je, člověče, v tobě.” (isto: 425).

No u textu i pak prevládá hlas dobříčiny koji teži običnom životu, poglavito u prvom dijelu, i teško je odrediti je li taj glas jednak “objektivnom” glasu u 3. licu koji se pojavljuje u navedenom primjeru. To se posebice otežava misaonim sjedinjenjem svih glasova na kraju gdje se sa sigurnošću ne zna kome pripada taj glas u 1. licu, jednome od glasova ili “objektivnome glasu” u prvom licu, no zna se jedino da pripada protagonistu, čovjeku koji piše dnevnik.

Glavni lik je psihemska i ontomska figura jer osim što imamo pristup najskrovitijim mislima lika, on kao junaci u prethodnim romanima utjelovljuje ideju na razini cijelog djela, ideju iracionalne “stope u snijegu”. Raznovrsnost perspektiva kojima čovjek može promatrati samoga sebe i druge ljude otvara nove mogućnosti međusobnog razumijevanja, ali ne odgovara na pitanje “tko je čovjek uistinu”, već samo potvrđuje enigmu svega onoga što čovjek jest.

Jedan od najfrekventnijih motiva u *Običnom životu* je nesumnjivo motiv *željeznice*. Pojavljuje se u tekstu ukupno 21 put te se proteže cijelom duljinom romana i zaokuplja život glavnog lika od djetinjstva do starosti. Dolazak željeznice u njegovo mjesto kada je bio dijete potaknuo je prve snove o željeznici, što je kasnije obilježilo njegov život: “Měl rád svoje nádraží, měl rád všechno, co náleželo k železnicím, a ze všeho najraději měl lokomotivy.” (isto: 29). Taj motiv se ujedno često nalazi na početku ili na kraju odlomaka kao početna misao ili zaključak, što potvrđuje činjenicu kako pokreće radnju kroz cijelo djelo. Željeznica je mjesto stalnih odlazaka i dolazaka, mjesto na kojem se sreću različiti ljudi putujući u razna mjesta, ali ujedno kao i sjecište puteva željeznica predstavlja *mnoštvo* u glavnom liku; raskršće na koje nailazi kada duboko pronikne u sebe i uvidi da je istina složenija i sveobuhvatnija nego se čini. Uz željeznicu je usko povezan motiv u rečenici “*Vysoko na hromadě fošen sedí klouček*”. Otac glavnog lika bio je stolar i radio od kuće te je glavni lik kao dječak uvijek sjedio na hrpi drvenih dasaka i sanjario, uvučen u svoj unutarnji svijet. Taj motiv ga je povezivao s ocem, uzorom veličine i snage:

“Pamatuji se, jak někdy v neděli vytáhl ze zásuvky spořitelní knížky a díval se do nich; bylo to, jako by se uspokojeně díval na řádně srovnané hromady dobrých, poctivých fošen; v tom je, hochu, hromada práce a potu.” (isto: 312).

Motiv se pojavljuje u varijacijama ukupno 8 puta u cijelom tekstu. Osim doslovnog, predstavlja i preneseno značenje za lika, svojevrsno fizičko i misaono utočište:

“Tak, a to už je konec dne; teđ nezbývá než jít do hospody, kde je jeden stůl prostřen bílým ubrusem pro pány z nádraží, z pily a z lesní správy; nebo ještě chvíli courat po kolejích až tam, kde zarůstají travou a pastuší tobolkou, sednout si na hromadu fošen a dýchat břítký vzduch. Vysoko na hromadě prken sedí klouček, – ne, už to není tak vysoko, a z kloučka je pán v upjaté úřední blůze, s úřední čepicí na hlavě a se zajímavým knírkem v zajímavě bledé tváři; čertví proč ho sem poslali, myslí si pan přednosta poslední stanice na světě.” (isto: 331).

Motiv je ujedno i ekvivalent glavnome liku jer on sam sebe smatra *onim koji sjedi na hrpi dasaka* (u primjeru vidimo kako glavni lik sam sebe ne vidi kao samo muškarca koji sjedi na hrpi dasaka, već onog koji to inače radi, za kojega je to određeno karakterno obilježje): “A zajímavý mladý muž, sedící na hromadě fošen, se spokojeně shýbl pro kamínek, aby jím hodil po výhybkářově slepici.” (isto: 332). Sama riječ *daska* (*fošna*) pojavljuje se 14 puta u tekstu, uvijek u kontekstu djetinjstva i prostora gdje je odrastao. Riječ *fošna* katkad zamjenjuje riječ *prkno*, ukupno 7 puta, primerice kao u ovom citatu:

“A mezi těmi světy velikých měl své maličké, vyhrazené světy klouček; měl svůj strom, svou ohradu z třísek, svůj koutek mezi *prkny*; to byla tajuplná místa jeho nejhlubšího štěstí, o které se s nikým nedělil” (isto: 301).

U češkom jeziku razlika između riječi *fošna* i *prkno* jedino je u debljini (*prkno* označava tanku drvenu dasku, a *fošna* deblju drvenu dasku), dok u hrvatskom jeziku ne nalazimo primjere te razlike. Lajtmotiv rečenica “*Vysoko na hromadě fošen sedí klouček*” i varijacije pojavljuju se u prvom i drugom dijelu u važnim dijelovima teksta kada se glavni lik prisjeća tko je i preispituje životne činjenice. Ponavljanje i važnost svih navedenih motiva te njihova rasprostranjenost u tekstu ujedno stvaraju kompozicijsku dinamiku koju fabula nije mogla pružiti. Pretežito u zadnjem dijelu hipodijegetičke pripovijesti kada se miješa mnoštvo različitih glasova, prevladavaju nezavisnosložene rečenice oslikavajući jednakost svih glasova:

“A co by se dalo udělat z toho hrdiny, – ten by nevyvázl se zdravou koží; jednou v noci by ho zatkli vojáci, – jak by se na ně podíval pyšným, planoucím, výsměšným očima, jako ten syn malířův; byl by na místě zastřelen, patrně ranou do srdce; jen takové jedno bolestné cuknutí, a ležel by mezi kolejemi, tváří vzhůru. Šílený setník s revolverem – Odneste toho psa do lampárny! Čtyři železničáři vlekou to tělo, hergot, jak je takový mrtvý člověk těžký! – V tu dobu by už byl básník dávno mrtev, upil by se; umíral by ve špitále, odulý a hrozný; co to tak šustí, jsou to kokosové palmy nebo křídla?” (isto: 423).

U *Običnom životu* glavni se lik osvrće na svoj život gledajući duboko u sebe, istovremeno tamo otkrivajući raznovrsno mnoštvo života i osoba. Takva psihološka rastrojenost unutar teksta predstavlja kontradiktornost istine čiji smisao nećemo nikad spoznati. Ipak, nastavljujući se na *Meteor* koji je bio na dobrom tragu, u *Običnom životu* odgovor na pitanje apsurdnosti istine razrađuje se do najsitnijih detalja. Nudi se sljedeće rješenje; dovoljno je pogledati unutar sebe kako bismo razumjeli druge i približili se istini: “At’ si kdokoliv, poznávám te; vždyt’ tím jsme si nejmíc rovni, že každý s nás žije nejakou jinou možnosť.” (isto: 425). Takav humanistički pristup u kojem su svi ljudi jednaki daje demokratsku notu tekstu, a time i demokratsku razinu noetičkom konceptu. No razrada noetičkog problema naišla je na kritiku, prije svega jer je tekst sugerirao kako je sve ljudsko moguće opravdati i ispraviti jer se ne naglašavaju razlike između dobra i zla, odnosno između dobrih i loših ljudskih postupaka (Klíma, 1965: 117-118). Klíma ujedno smatra da je *Običan život* prva filozofska proza u modernoj češkoj književnosti te da romanima nije bilo cilj stvoriti novu noetičku teoriju, već upozoriti na potrebu za većom čovječnošću, upravo kroz pjesnika skrivenog duboko u svima nama:

“Jeho fikce zřejmě nechtěly v tomto případě vytvářet novou filozofickou nebo přesněji noetickou koncepci - byl si jistě vědom jejich spekulativnosti. Byly spíše básnickou-filosofickými nadsázkami, které chtěli varovat před tím, co lidstvu chybí v oblasti morální, a obrátit jeho pozornost k pustotě v lidském soužití, k cizotě a k zjednodušování, k zúředničení vzájemných vztahů.” (isto: 118).

Na pitanje “što je pjesnik htio reći” odgovorio je autor sam. Naime, u pogovoru noetičke trilogije Karel Čapek se osvrće na njen smisao i značenje te sažima sadržaj svakog romana u svjetlu svoje noetike. Zaključuje kako je čovjekova spoznaja ograničena na nas same: “Similia similibus: poznáváme svět skrze to, co jsme sami, a poznávájice svět objevujeme sebe samotné.” (Čapek, 1998: 433) Iz tog razloga nemoguće je osuđivati, već samo prihvaćati jer smo u svojoj različitosti svi slični: “Nyní můžeme cítit člověka, protože je jiný než my, a rozumět mu, protože jsme mu rovni.” (isto: 433).

## 8. ŽIVOT I DJELO SKLADATELJA FOLTÝNA

*Život i djelo skladatelja Foltýna* nedovršeno je djelo Karela Čapeka i njegov posljednji roman noetičke tematike koji ćemo proučiti u ovom radu. Istražujući literaturu pronaći ćemo najviše studija o noetičkoj trilogiji, dok se *Život i djelo skladatelja Foltýna* spominje i obrađuje u manjoj mjeri. Ipak, nesumnjivo se bavi noetičkom problematikom.

Roman je podijeljen u 10 poglavlja u obliku iskaza različitih likova koji su poznavali skladatelja Bedřicha Foltýna. Tekst funkcionira kao svojevrsan mozaik jer svako poglavlje ima složenu pripovjedačku strukturu i predstavlja jedan fragment unutar mozaika te svaki dio dobiva smisao tek nakon upoznavanja sa svim ostalim dijelovima. Ono što je zajedničko svim poglavljima je da su ispričovijedana retrospektivno i naracija je naknadna jer se svaki od likova vraća u prošlost kako bi opisao svoje iskustvo s Bedřichom Foltýnom. Ipak, ne možemo reći kako svaki od iskaza predstavlja analepsu jer svi iskazi moraju biti pročitani do kraja kako bi se točno moglo odrediti gdje počinje a gdje završava fabula i kako su iskazi likova vremenski smješteni unutar te iste fabule. Nakon svih iskaza postaje jasno da su nizani nasumično, odnosno ne čine kronološki niz. Primjerice, iskazi Foltýnova prijatelja iz djetinjstva, njegove djevojke iz mladosti i Foltýnova cimera s fakulteta započinju kronološki tijek radnje, ali se taj redosljed ruši pri iskazu Foltýnove supruge. Ona otkriva gotovo cijelu radnju, uključujući činjenicu da Foltýn nije više na životu. Nakon njenog iskaza, svi ostali koji slijede analepsom pripovijedaju događaje spomenute ranije, s više detalja i objašnjenja. Svaki iskaz pripovijeda o događajima poput dnevnika te se pripovijedanje unutar svakog pojedinog iskaza većinom odvija kronološki, osim posljednjeg iskaza autorove supruge, Olge Scheinpflugove. U njemu se analepsom detaljno opisuju zadnji dani Bedřicha Foltýna, naizmjenično s vlastitim sjećanjima na razgovore koje je autorova supruga vodila s autorom. Izmicanje tradicionalnoj fabuli karakteristično je i za ovaj roman. Naime, sama kompozicija teksta koji je organiziran kao mozaik, otežava kronološko praćenje radnje. Dok su prva tri iskaza postupno gradila pripovjednu napetost, iskaz Foltýnove supruge odaje radnju. Svi ostali iskazi nastavljaju pripovjednu napetost, pružajući drukčiju perspektivu istih događaja i otežavaju nam otkrivanje istine.

Pripovjedač je intradijegetički jer pripovjedači govore kao da daju iskaze i ostavljaju dojam kao da pripovijedaju priču druge razine. Skoro svaki od pripovjedača sudjeluje u radnji i jedan je od likova, stoga se radi o homodijegetičkom pripovjedaču. Ipak, nalazimo određene iznimke kod nepoznatog pripovjedača u osmom poglavlju i u zadnjem, dodatnom poglavlju, napisanom od strane autorove supruge. Naime, pripovjedač u osmom iskazu svjedoči događajima kao lik, ali mi ne saznajemo tko je on, niti ga itko od drugih likova ikad spominje:

“Když po finále padla opona, viděl jsem Foltenu stát v první řadě sedadel; tleskal jako šílený, div nepřepadl do orkesty. Zůstal tam skoro poslední a zuřivě tleskal; dočkal se toho, že se mu slavná diva zvlášť poklonila a poslala mu rukou polibek.” (Čapek, 1968: 91).

Nadalje, taj pripovjedač daje nam naslutiti kako je sveznajući, odajući bez objašnjenja da su mu poznati sadržaji iskaza drugih likova: “První z nich byla ona “cizi zpěvačka”, jak ji označila paní Karla Foltýnová.” (isto: 90). Hudymač u svom radu navodi kako anonimni pripovjedač predstavlja osobu između autorskog pripovjedača i implicitnog autora, na granici između stvarnosti i fikcije (2007: 8-9). Ipak, takvu interpretaciju nije moguće potvrditi budući da prema naratologiji implicitni autor ne bi trebao predstavljati osobu već stilsko i moralno ozračje (Booth, 1961, navedeno u Grdešić, 2015: 73-74), a autor kao osoba i izvantekstualna instanca ne može biti pripovjedač. Primjerice, anonimni pripovjedač možda je uistinu jedan od likova kojemu su poznati iskazi drugih likova jer se saslušanje događa javno ili on iz određenih razloga ima pristup svim iskazima (pripada grupi onih koji skupljaju iskaze). S tim povezano, postavlja se pitanje kome pripovjedači govore o svom iskustvu, odnosno, tko je taj koji ispituje i sluša. Jedino što bi nam pomoglo u razrješavanju dilema bio bi dovršen roman od strane autora jer ni dodatno poglavlje autorove supruge nije uspjelo u tome. Njen iskaz dodan je prvi put nedovršenom romanu 1940. godine te se u istom obliku do danas objavljuju zajedno. U njemu Olga Scheinpflugová opisuje kako je teklo Čapekovo pisanje djela iz svoje perspektive i pripovijeda kako je trebao izgledati kraj skladatelja Foltýna. Dakle, to poglavlje ispunjava praznine u tekstu samo sadržajno, odnosno narativno i tematski, no ne nastavlja stopama autora i ne razrađuje složenu mrežu pripovjedača i fokalizacije u tekstu. Olga Scheinpflugová dijelom je svjedok događajima o kojima pripovijeda jer opisuje svoje osobne razgovore s Karelom Čapekom. Ona opisuje događaje u 3. licu te je ujedno ekstradijegetički, intradijegetički, heterodijegetički i homodijegetički pripovjedač. Naime, ona stvara prvu razinu priče i kao ekstradijegetički pripovjedač opisuje autorovo pisanje romana:

“Možná že v něm někdy něco bylo, co ho tak posedlo,” povídal mi jednou Karel Čapek v šeru, kdy už jsme si neviděli do očí, “ale zabila ho prolhanost, chudáka, vlezl do světa životní lži a nikdy se už odtud nedostal ven.” (Čapek, 1968: 111)

Sudjelujući u radnji koju opisuje, ona je homodijegetički pripovjedač. S druge strane, kao intradijegetički pripovjedač, ona opisuje događaje priče druge razine te je heterodijegetički pripovjedač jer u njima ne sudjeluje: “Jak je to možné, myslí si Foltýn, jehož škrtí srdce i límec, a podlaha jeviště mu utíká zrádně a uličnicky pod nohama.” (isto: 114), imitirajući glas pripovjedača. Iz tog razloga, može se

reči kako je posljednje poglavlje metatekstualno jer otvoreno upućuje na fiktivnost djela i ruši “četvrti zid”, granicu između autora i čitatelja, stvarnosti i fikcije.

Fokalizacija je u tekstu unutarnja i varijabilna jer nam više pripovjedača govori što vidi ili kako vidi određene događaje. To je ujedno dovelo i do višestruke fokalizacije, tj. do različitih pogleda na iste događaje iz više perspektiva. Primjerice, iz iskaza Foltýnove supruge Karle, iskaza dr. Petru i glazbenika Vaše Ambroža saznajemo kako su izgledale umjetničke večeri kod Foltýna. Svatko od njih je vidio događaj na svoj način iz čega zaključujemo kako su pripovjedači nepouzdana, odnosno, ne može im se vjerovati. Čak ni pripovjedaču u osmom poglavlju ne možemo vjerovati. Naime, anonimni pripovjedač odaje kako je sveznajući i ima uvid u tuđa svjedočanstva, ali ujedno pripovijeda o događajima kao da je u njima sudjelovao, razgovarao s likovima, rukovao se s njima i sl., čime se dovodi u pitanje njegova uloga kao sveznajućeg pripovjedača. Autorova supruga u posljednjem poglavlju metatekstualna je instanca i njen “posuđeni glas” pripovjedaču mogao bi funkcionirati kao sveznajući pripovjedač da nije otkriveno tko kreira glas. Primjer paralepse i paralipse pronalazimo u osmom poglavlju gdje osoba pripovjedača, kako smo prethodno spomenuli, odaje informaciju koju kao jedan od likova ne bi trebao znati, što odgovara definiciji paralepse. Osim toga, u tekstu nam se uskraćuje informacija o tome tko je anonimni pripovjedač, što odgovara definiciji paralipse. Na početku poglavlja ime je zamijenjeno interpunkcijskim znakovima “\*\*\*\*” i naslovom “ Dvě poznámky”. To upućuje na izvantekstualnu instancu koja stvara, piše i uređuje fizički izgled teksta, što bi ponovno predstavljalo metatekstualnu razinu.

Likova je ukupno devet, uključujući lik skladatelja Foltýna koji je središte radnje svakog iskaza. Slično kao u *Meteoru*, sve do naknadno dodanog iskaza autorove supruge na kraju teksta, nemamo pristup svijesti skladatelja Foltýna i sve o njemu saznajemo pretežito posredstvom drugih likova. Stoga je njegov lik najčešće prikazan izravnom definicijom:

“S Foltýnem bylo hůř; vášnivě toužil vynikat, a přitom byl beznadějný trémista; dřel doma jako mourovatý, ale když byl ve škole vyvolán, začala se mu klepat brada a nemohl ze sebe vypravit slova, jen rozčileně polykal, až mu ohryzek poskakoval na dlouhém, měkkém krku.” (isto: 8)

Njegova osobnost prikazan je i neizravnom karakterizacijom, posebice kroz razgovore i opis njegova izgleda: “Byl to tehdy krásný, vysoký, modrooký mladý muž s kotletami, růžové pleti, vysokého čela a kadeřavých uměleckých vlasů; ...” (isto: 41). U dodanom iskazu autorove supruge, svijest Foltýna se prikazuje psihonaracijom: “Jak je to možné, myslí si Foltýn, jehož škrtí srdce i límeč, a podlaha jeviště mu utíká zrádně a uličnický pod nohama.” (isto: 114), unutarnjim monologom: “Celý život jsem se řval a trápil, sežíral a platil, abych se dočkal tohoto dne! Celý život jsem sloužil něčemu, co jsem pokládal za své poslání!” (isto: 114-115) i pripovjednim monologom u 3. licu:



“Co se to stalo s jeho i jejich očima, že se najednou vidí tak, jak jsou. Jaký zlý, surový a nepřátelský dav je obecnstvo, jehož křik a potlesk mu přitahuje na srdci a na krku šroub. Je mu do pláče jako malému dítěti...” (isto: 114).

Kada ostali likovi pripovijedaju o Bedřichu Foltýnu, ujedno karakteriziraju i sami sebe. Primjerice, sudac Šimek promatra njihovo prijateljstvo u svjetlu morala i koristi se jezikom svog zanimanja:

“Dnes se jako soudce dívám na lidské jednání shovívavěji a hlavně mládí neberu v jeho lžích a zpronevěrách nijak tragicky; zvykl jsem si nevidět v mládí o mnoho víc než stav nižší trestní odpovědnosti.” (isto: 20).

Lik skladatelja Foltýna na koncu možemo klasificirati kao psihemsku, sociemsku i ontemsku figuru. Osim što predstavlja noetičku ideju nemogućnosti spoznaje istine, ideju “stope u snijegu”, skladatelj Foltýn donosi ideju anti-umjetnosti i otvara diskusiju o tome što je umjetnost i tko je umjetnik. Nasuprot njemu, lik Jan Trojan predstavlja ideju umjetnosti jer u svom iskazu esejistički izlaže teoriju o umjetnosti, umjetniku i umjetničkom djelu, prema kojoj skladatelj Foltýn predstavlja sve što umjetnik i umjetnost nije. Skladatelj Foltýn oslikava i noetičku problematiku jer konačan odgovor na pitanje o tome tko je zapravo bio Bedřich Foltýn i je li uistinu posjedovao talent, ostaje izvan dosega našeg razumijevanja.

Glavni motiv u tekstu zasigurno je motiv *Judite*, velikog djela koje je Foltýn pripremao, skladao i pisao cijeli život. No sam motiv *Judite* nastajao je kroz tekst gradacijom niza manjih motiva. Naime, još kao dječak Foltýn gaji ljubav prema glazbi i smatra se umjetnikom: „Já? To ti je zvláštní, já někdy myslím ve verších; najednou si začnu sám pro sebe něco bzučet, a je to báseň. Já bych to ani nestačil zapisovat; tak to ve mně zní a plyne samo od sebe...” (isto: 12). U iskazu Jirke po prvi puta Foltýn spominje *Ariel*, svoju skladbu koju već neko vrijeme priprema. U istom poglavlju taj se motiv ponavlja 8 puta. Zadnji put se motiv *Ariel* pojavljuje u iskazu Foltýnova cimera kada Foltýn priprema simfonijsku operu *Ariel*. U iskazu Foltýnove žene pak saznajemo da je Ariel trebala biti zapravo *Abelard i Heloisa* te na koncu *Judita* na kojoj Foltýn ustraje do točke vlastite propasti. Motiv *Judite* u tekstu se pojavljuje 48 puta i to u svakome poglavlju, počevši od trećeg do posljednjeg poglavlja (*Judita* se jedino ne spominje u iskazu Dr. Straussa kada je Foltýn od njega posudio materijale na temu Abelarda i Heloise koji su ga također inspirirali u njegovom skladanju). U manje slučajeva *Judita* se kao motiv pojavila označavajući osobu. Naime, u iskazu Foltýnove supruge saznajemo da je Foltýn tražio pjevačice za operu koje bi mogle utjeloviti *Juditu*, a s jednom od njih je i pobjegao:

“Za deset dní se kajícně vrátil; klekl přede mnou a zpovídal se, že to musel udělat, že v té ženské našel typ své Judity a že ho strašně inspirovala jako umělec. Umělec musí všechno, všechno obětovat svému dílu...” (isto: 48-49).

Iz iskaza nepoznatog pripovjedača u osmom poglavlju saznajemo kako je Foltýn zajedno s genijalcem Kannerom zalazio u istu kavanu gdje je radila konobarica Judita:

“A pořád mlel o nějaké Juditě. “Judita přece byla má,” drmolil, “a on neměl právo... neměl právo... Já se mu vykašlu na jeho peníze, pane,” skřípal zuřivě, “řekněte mu to, pane! A povězte mu, že mu Juditu nenechám!” Myslel jsem nejdřív, že mluví o té opeře, o které se Folten už tolik nabánil; ale pak jsem si vzpomněl, že v jedné kavárniče, kam spolu chodívali, byla sklepnice, které oni sami říkali Judita, taková veliká černá hřišnice.” (isto: 98).

Zbog neobjektivnosti pripovjedača teško je odrediti kada je Foltýn počeo zalaziti u tu kavanu i je li ga, možda, ta ista Judita inspirirala za njegovu verziju *Judite*: strastvenu *femme fatale* junakinju koja se bori za slobodu i pravdu: “Taková vyložená, jedinečná Judita! Jen v ní ještě probudit to propastné ženství, to erotické běsovství...” (isto: 34). *Judita* je, dakle, glavni pokretač i vodilja teksta te se njena važnost povećava što se više bližimo kraju. S druge strane, umna uračunljivost i zdravstveno stanje Foltýna se kroz tekst postupno pogoršava. *Judita* je za Foltýna bila njegov život, njegovo prvo i konačno *ja*, njegov dokaz svijetu o tome tko je i za što je sposoban:

“Mně se až sevřelo hrdlo, jak mi ho bylo líto; asi to na mně viděl, a začal horlivě ujišťovat, že to vynese fantastické peníze, a pak že se zase vrátí k své Juditě. Projížděl si vlasy rukama a křičel jako vždycky, když chtěl sám sebe o něčem přesvědčit. Až prý bude mít světový úspěch s tou operetou, půjde i Judita do celého světa. Jen proto, jen proto prý to dělá.” (isto: 56); “Ale já jsem to udělal kvůli Juditě. Já vím, že jsem ztracený člověk.” (isto: 59).

Hudymač smatra kako se lik Foltýna “rasipa” kroz mozaik različitih pripovjedača i nastaje *Judita*, zauvijek preuzimajući njegov oblik u doslovnom (smrt) i prenesenom smislu (vječno djelo) (Hudymač, 2007: 10-11). Istu analogiju primijetio je još Mukařovský govoreći o samom autoru. Naime, iako nedovršen, *Život i djelo skladatelja Foltýna* prelazi sve književne granice i rušenjem četvrtog zida u posljednjem iskazu dokazuje kako su likovi o kojima autor piše veći i od njega samog jer nastavljaju “živjeti” i nakon njegove smrti, neograničeni tekstem. Mukařovský to naziva raspadom pjesničkog

subjekta jer se autor poistovječuje i stapa sa svojim likovima, oni djeluju na njega i izvan teksta (postoje u njemu, i on postoji u njima) (Mukařovský, 1941: 397/398). Motiv Judite veže na sebe i motiv *književnog stvaranja*, odnosno otvara pitanja o književnosti, autoru i djelu uopće čije ideje predstavljaju likovi Foltyn i Jan Trojan. Navedeni motivi međusobno se prožimaju i prisutni su u cijelom tekstu, stvarajući kompozicijsku dinamiku koja se od sredine teksta, s aspekta fabule, kreće silaznom putanjom. S jezičnog aspekta, ne može se reći kako se primjećuje prevladavajuća upotreba nezavisnosloženih rečenica u odnosu na zavisnosložene rečenice, najviše iz razloga što svjedočanstva sadrže mnoštvo dijaloga i odlomaka koji jednostavnim jezikom objašnjavaju prošle događaje, bez detaljnih opisa i nabiranja. U danom svjedočanstvu autorove supruge Olge Scheinpflugove, ipak, pruža se opis Foltyna u njegovim posljednjim danima i pojavljuje se mnoštvo nezavisnosloženih rečenica:

“Ještě několikrát byl vystrčen před oponu a ještě několikrát se vrátil k výsměšným tvářím účinkujících. Nic už z něho nezbylo, ze starého Bedy Foltena, celé držení těla a hlavy je totam, vlasy padají přes bílou tvář jinak, než když ovládal svůj dlouhý krk, pot se nehezky řine po klopě ubohého fraku a nohy podklesávají komicky v kolenou. Je to veliká, veliká zábava pro tleskající dav, a nejmíc se rozchechtají, když se chytí oběma rukama za srdce, neboť dodnes tento panák všechno jen předstíral a tohle je jistě jen komické pokračování ve vyčerpanosti génia, přemoženého slávou.” (Čapek, 1968: 114.)

*Život i djelo skladatelja Foltyna* nedovršeno je Čapekovo djelo, a dodano poglavlje Olge Scheinpflugove pokušava biti “točka na i” ne samo sadržajno, već i povezati roman s trilogijom u noetičkom smislu. Dakle, dok u *Hordubalu* likovi na junaka gledaju izvana, u *Meteoru* likovi junaka promatraju iznutra, a u *Običnom životu* junak introspekcijom promatra samoga sebe. *Život i djelo skladatelja Foltyna* ponavlja metodu u kojoj više različitih likova promatra junaka izvana, ali i iznutra osvrćući se na njih same. Autorova supruga u svom iskazu potvrđuje humanističku i demokratsku notu podsjećajući kako su svi ljudi slični i kako sami sebe možemo pronaći u drugome jer se svakom od nas može dogoditi isto što i Foltynu: “Tak si přeće leckdo z nás namlouvá úkoly, které pro něho nejsou, a z toho je pak vždycky tragédie.” (isto: 115). Konačno, nedovršeni kraj i nedorečenost cjelokupnog djela proizašla iz te situacije, samo naglašavaju noetičku problematiku - nikada nećemo saznati kako je djelo moglo završiti, ali možemo pokušati sami odgonetnuti i izvući što više značenja iz onog poznatog, dajući smisao nepoznatome.

## 9. ZAKLJUČAK

Analizom četiriju romana dolazimo do zaključka kako je pretpostavka rada nedvojbeno potvrđena. U svakom pojedinom djelu našli smo tragove noetičke problematike: svaki tekst ukazao nam je na prisutnost višestrukih i raznovrsnih istina i upozorio na manjkavost ljudske spoznaje. Ta ista tema promijenila je književnu formu na unutarnjoj i vanjskoj razini: promijenila je kompoziciju teksta, dinamiku fabule, učestalost i povezanost motiva, narav pripovijedanja, složenost pripovjedača i fokalizacije, prikaz likova i njihovu karakterizaciju, jezični izričaj i sintaksu. Ovaj rad pokušao je biti dijelom jednog velikog cilja jer noetička tema i književna forma prožimaju se zasigurno na mnogo više načina nego što se ovim radom dalo prikazati. Moglo bi se reći kako nam je Karel Čapek ostavio vlastitu ‘stopu u snijegu’ i dao nam zahtjevan zadatak otkrivanja beskrajne enigme skrivene u njegovim tekstovima.

Osim toga, njegovi romani omogućuju čitatelju da se dubinski poistovjeti s junacima te možemo reći kako je Karel Čapek uspio u onome što je naumio, potaknuo nas na ono što je sam činio, probudio je pjesnika koji će pogledati duboko u sebe i tamo pronaći druge i sebe u drugima. Romani nakon zadnje stranice prestaju, ali predstavljaju noetičko blago koje iznova potiče inspiraciju, otkrića, interpretacije, pomoć, utjehu...: ‘Chvála Bohu a už jsme zase doma, jsme ze stejné látky jako ta mnohost světa; jsme doma v té rozloze a nesčíslnosti a můžeme odpovídat těm přemnohým hlasům. Už není jen já, ale my lidé; můžeme cítit člověka, protože je jiný než my, a rozumět mu, protože jsme mu rovni.’ (Čapek, 1998: 433).

## 10. LITERATURA

1. Anić, Vladimir i Ivo Goldstein. 1999. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Novi liber.
2. Brabec, Jíří. 1995. *Dějiny české literatury IV*. Prag: Victoria Publishing.
3. Bradbrooková, B. R. 2006. *Karel Čapek: hledání pravdy, poctivost a pokory*. Prag: Academia.
4. Čapek, Karel. 1981. *Boží muka*. Prag: Československý spisovatel.
5. Čapek, Karel. 1998. *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*. Prag: Lidové Noviny.
6. Čapek, Karel. 1968. *Život a dílo skladatele Foltýna*. Prag: Československý spisovatel.
7. Dokupil, Bohuslav. 1988. Noetická trilogie aneb tiché mnohohlasé zvěstování. *Kniha o Čapkovi: Kolektivní monografie*, ur. Štěpán Vlašín. Prag: Československý spisovatel.
8. (*Enciklopedija Leksikografskog zavoda Miroslava Krleže, s.v. "Relativizam"*), <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=52375>, [21. rujna 2019].
9. Genette, Gérard. 2006. *Metalepsa*. Zagreb: Disput.
10. Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse*. New York: Cornell University Press.
11. Grdešić, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam International.
12. Filipec, Josef. 2007. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost: s dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy*. Prag: Academia
13. Hudymač, Martin. 2007. Hľadanie zmyslu v próze neskóreho modernizmu. *ČLOVĚK - Časopis pro humanitní a společenské vědy*, br. 6. [https://www.academia.edu/7642576/H%C4%BEadanie\\_zmyslu\\_v\\_pr%C3%B3ze\\_neskor%C3%A9ho\\_modernizmu\\_Karel\\_%C4%8Capek\\_%C3%A9ivot\\_a\\_d%C3%ADlo\\_skladatele\\_Folt\\_na](https://www.academia.edu/7642576/H%C4%BEadanie_zmyslu_v_pr%C3%B3ze_neskor%C3%A9ho_modernizmu_Karel_%C4%8Capek_%C3%A9ivot_a_d%C3%ADlo_skladatele_Folt_na), [3. rujna 2019].
14. Jojić, Ljiljana i Ante Žužul. 2015. *Veliki rječnik hrvatskoga standardnog jezika*. Zagreb: Školska knjiga.
15. Klíma, Ivan. 1965. *Karel Čapek*. Prag: Československý spisovatel.
16. Kraus, Jíří. 2006. *Nový akademický slovník cizích slov: A-Ž*. Prag: Academia.
17. Mukařovský, Jan. 1948. Trojice studií o Karlu Čapkovi (Vývoj Čapkovy prózy; Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog; Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka). *Kapitoly z české poetiky. Díl druhý: K vývoji české poesie a prózy*. Prag: Svoboda.
18. Opelík, Jíří. 2008. *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi*. Prag: Torst.
19. Pohorský, M. 1972. Noetické romány Karla Čapka. *Česká literatura* Vol. 20 br. 6: 522-538.



