

Borges i Eco u romanima slavonskih književnika

Kuzmić, Jelena

Master's thesis / Diplomski rad

2014

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:080466>

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

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



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti

Jelena Kuzmić

Borges i Eco u romanima slavonskih književnika

Diplomski rad

Prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2014.

Sažetak

Pojavom postmodernističke književnosti među autorima se počinju isticati oni koji svojim djelima najbolje objedinjuju sve karakteristike po kojima književnost postaje postmoderna. Među samim začetnicima, uz Vladimira Nabokova i Samuela Becketta, nalazi se veliki Jorge Luis Borges čiji će utjecaji biti vidljivi na Umberta Eca, a stići će i u naše krajeve gdje će Pavao Pavličić okrenuti struju hrvatske književnosti prema postmodernističkim utjecajima. Svaki će od tih autora na svoj individualni način pristupiti problemu postmoderne književnosti, ali međusobni će utjecaji itekako biti vidljivi u romanima koji će biti predmet analize, a to su *Ime ruže* Umberta Eca, *Koraljna vrata* Pavla Pavličića te Borgesove kratke priče *Smrt i busola*, *Babilonska knjižnica* i *Vrt razgranatih staza*.

Ključne riječi: postmodernizam, intertekstualnost, kriminalistički roman, historijska metafikcija, Umberto Eco, Jorge Luis Borges, Pavao Pavličić

Uvod

Iako se oko konkretnog određenja pojma postmoderna još uvijek lome koplja, za potrebu ovog diplomskog rada prihvaćam tezu da je jedna od najjasnijih karakteristika postmoderne spajanje visokog i niskog stila kako bi se svakodnevnom čovjeku približili neuhvatljivi dosezi znanosti. I sam Solar navodi kako nipošto ne sumnja da se o postmodernizmu u književnosti može govoriti *kako god hoćete, jer što god imate na umu kad kažete postmodernizam, označili ste neki književni fenomen o kojem se sigurno može raspravljati* (Solar, 2005:24). Krenuvši od arhitekture, miješanje stilova došlo je i do književnosti i upravo je roman prvijenac Umberta Eca *Ime ruže* prikaz spajanja dotad strogo razgraničenih stilova. Eco je spretno izmiješao historijsku metafikciju s filozofskom sferom i trivijalnim žanrom kakav je kriminalistički roman. U romanu su vidljivi utjecaji začetnika postmodernističke književnosti Jorgea Luisa Borgesa koji će biti prikazani usporedbom Ecova romana *Ime ruže* s Borgesovim kratkim pričama *Smrt i busola*, *Babilonska knjižnica* te *Vrt razgranatih staza* na temelju intertekstualnosti i analize kriminalističkog diskursa kod oba autora. Utjecaji navedenih autora na hrvatsku književnost vidljivi su u djelima Pavla Pavličića, a njegov roman *Koraljna vrata* bogato je tlo za usporedbu na temelju karakteristika postmodernističke književnosti kao što su intertekstualnost, motiv pronađenog rukopisa te demistifikacija uloge detektiva u postmodernističkim kriminalističkim romanima.

1. Postmoderna

Prije nego se krene u razmatranje postmodernizma u književnosti, potrebno je razgraničiti značenje pojmova postmoderne i postmodernizma. Postmoderna je tako pojam šireg značenjskog okvira, a Vladimir Biti postmodernu u *Pojmovniku suvremene književne teorije* (2000.) naziva *periodizacijskim, tipologijskim i kulturnopovijesnim pojmom* začetim u književnoznanstvenim krugovima šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, etablira se u široj intelektualnoj javnosti sedamdesetih godina prije svega u Hasanovim, Jencksovim i Lyotardovim knjigama odakle ga preuzimaju sociolozi (Bell, Baudrillard) te filozofi (Habermas, Rorty). Naziv postmodernizam odnosi se isključivo na rasprave o književnosti, a postmoderna obuhvaća i ostale umjetnosti, znanosti te čak i svakodnevni život.

Pojavu postmoderne najbolje je početi promatrati kroz prizmu svakodnevnog života jer *svakidašnji život tako je i prvo uporište razumijevanja svih promjena koje su uvjetovale razlike između svakodnevnosti i tradicije* (Solar, 1990:38). Naime, tijekom dvadesetog stoljeća ubrzan je rast proizvodnje u svim njenim vidovima, broj stanovnika se učetverostručio, a takav progresivni rast industrijske proizvodnje i svjetskog pučanstva prati i rast informacija što dovodi do ekonomskog napretka. No takav ubrzani razvoj stvara čovječanstvu novu okolinu kojoj se nužno mora prilagoditi što dovodi do izgubljenosti, ekonomske i političke nestabilnosti te sveopće krize. Lyotard (2005.) navodi da su ponovno otvaranje svjetskog tržišta, veoma živa ekonomska konkurencija, nestanak ekskluzivne hegemonije američkog kapitalizma, propast socijalističke alternative, moguće otvaranje kineskog tržišta i mnogi drugi čimbenici doveli do većeg pristupa znanju i spoznajama što izravno povlači preispitivanje pravnih i činjeničnih odnosa s civilnim društvom. *Spomenuta količina informacija otvara pri tome poseban krug problema jer neposredno upućuje na teškoće suvremenog obrazovanja i na prijeku potrebu orijentacije u brojnim i raznovrsnim područjima ljudske spoznaje* (Solar, 1990:41). Upravo zato znanost izravno djeluje na suvremenu svakidašnjicu kao izvor čije tokove mora slijediti obrazovanje čime razvoj suvremene znanosti ima izravan utjecaj na sve ono što se zbiva u suvremenoj kulturi.

Lyotard promatra znanje kao oblik estetske igre, znanje postavlja kao narativni tekst koji ima svoje junake i svoje postupke vođenja fabule, zapleta i raspleta radnje te se preko igre oblici modernog znanja vide kao teoretske priče koje su obilježile modernu kulturu. Moderno je znanje počivalo na velikim pričama (*grand récits*, Hegelova spekulativna filozofija apsolutnog duha, prosvjetiteljski projekt emancipacije, marksizam, nacizam i druge moderne ideologije), a postmoderno znanje nema velikih priča, usmjerava se na male ideje, male priče i male ljude, isključujući univerzalnu istinu koja više ne postoji. Dubravka Oraić Tolić (2005.) naziva postmodernu upravo *kulturnim prijelomom*.

Naime, moderna je kultura nastala i razvijala se u revolucijama, a studentska revolucija 1968. godine pokušala je još jednom oživjeti marksističku ideju o besklasnoj utopiji, no urušila se sama od sebe, ideja je već tada bila mrtva. U Parizu 1968. godine nezadovoljni studenti Sorbone, prosvjedujući za vlastita prava, pokreću val studentskih revolucija. Mladi, boreći se protiv represivnog političkog aparata, dokazivali su da su radikalne promjene potrebne kako bi društvo odbacilo strogu i nametnutu hijerarhizaciju koja dokida esencijalna prava svakog čovjeka. Taj događaj ne smatra se službenim početkom postmoderne budući da se *postmoderna sama po svojoj naravi protivi bilo kakvoj periodizaciji* (Biti, 2000:396), ali se smatra epicentrom obrata prema postmoderni koji se zbivao šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća na različitim geografskim lokacijama. Lyotard (2005.) smatra da društvo ulazi u postmodernu kulturu već krajem pedesetih godina koje su u Europi označile završetak obnove. Već spomenute 1968. godine počinje nagli zaokret u načinima mišljenja i djelovanja diljem svijeta: različiti ustanci i antiratni prosvjedi značili su vapaj za slobodom govora. Tražila se i osjećala potreba za promjenom.

Naravno ni Hrvatska nije ostala izvan velikih kulturnopovijesnih promjena koje su se odigravale na tlu cijele Europe. *Na lokalnoj razini prijelomna je točka hrvatski masovni pokret iz 1971. godine s pokušajem redefiniranja odnosa u jugoslavenskoj federaciji* (Nemec, 2003:258) nazvan Hrvatsko proljeće, kulturno-politički pokret predvođen intelektualcima i studentima okupljenim oko Društva hrvatskih književnika i Matice hrvatske, bio je još jedan u nizu europskih prosvjeda u kojima su mladi pokrenuli demonstracije protiv središnje političke vlasti. Pojavom Hrvatskog

proljeća učinjen je i u Hrvatskoj politički, društveni i kulturni rez kojem je pridonijela i kapitulacija hrvatskog partijskog vodstva u Karađorđevu u prosincu iste godine te pobjeda konzervativnih unitarističkih snaga. Pokretači Hrvatskog proljeća prošli su kao i njihovi prethodnici u Parizu: prosvjedi su utišani uhićenjima pojedinih studenata i intelektualaca čime im je zabranjeno sudjelovanje u političkom, javnom i kulturnom životu te ovim prostorima zavlada *hrvatska šutnja* zbog koje 1972. godina postaje najsiromašnija godina u poratnoj romanesknoj produkciji. Desetak godina poslije izlazi i *Bijela knjiga* (1984.), *neostaljinistički proizvod komisije CKSKH za idejni rad s podužim popisom nepoćudnih autora i djela* (Nemec, 2003:258). *Rušenje Berlinskog zida, te metafore podijeljene Europe, u studenom 1989. godine označilo je i simbolično kraj blokovski podijeljena svijeta i početak postideološkog razdoblja* (Nemec, 2003:258). Od 1990. godine u Hrvatskoj postoji samo jedna jedinstvena hrvatska književnost.

Iz navedenih konkretnih povijesnih događaja vidljiv je obrat iz moderne u postmodernu za koju su upravo karakteristični sporovi oko određenja, znači li postmoderna logičan nastavak prošlosti ili potpuni raskid s njom. Postmodernu Lyotard (2005.) naziva *idealnom kategorijom* i tako shvaćena tvori oštru opreku s avangardom ili modernom. Naime, moderna svoju prošlost radikalno poriče, a postmoderna ju pomirljivo priznaje. Tijekom postmoderne refererira se na prošlost kao istinitu činjenicu koja se može ponovno prizvesti na nov i drugačiji način, prošlost se ne briše, iz nje se uči. Sadašnjost se više ne doživljava toliko jedinstvenom i novom kao prije, a Hassan uvodi pojam *intertemporalnosti postmoderne* kao množstvene sadašnjosti koja stavlja na raspolaganje sve stilove. *Dojam simultanog postojanja sadašnjeg, a i prošloga, ili čak inverzije onoga što dolazi prije i onoga što dolazi poslije, pojačava se u uvjetima omasovljenje proizvodnje tekstova* (Čale Knežević, 1991:47).

Unatoč tome što postmodernisti u tradiciji vide plodno tlo, Velimir Visković (2000.) smatra da generacija koja sazrijeva u šezdesetima ipak ne pronalazi jedini motiv u tradiciji, premda se svaki pisac nužno relacionira prema onome što je bilo prije njega. Budući da se radi o dobu medijske revolucije, otvaraju se granice i strane knjige se prevode u velikom broju te se do njih iznimno lako dolazilo što naravno povećava utjecaj suvremenih autora jednih na druge te čak samih autora na sebe. *Postmodernisti sada problematiziraju autoreferencijalnost kao novu konvenciju ili čak kao modernističku dogmu snabdijevajući svoje romane „krutim označiteljima“*

povijesnih osobnosti, datuma i lokaliteta (Biti, 2000:397). Dakle, autori pišu tekstove koji tematiziraju vlastita obilježja služeći se autoreferencijalnosti kao *dimenzijom kojom iskaz ili tekst upozorava na situaciju, kontekst ili subjekt vlastita istraživanja, na vlastitu kompoziciju, strukturu, kod, propozicijsku ili žanrovsku pripadnost* (Biti, 2000:27).

2. Postmodernizam

Naziv postmodernizam odnosi se na rasprave o književnosti u razdoblju postmoderne i premda se sam naziv ustalio, njegovo se značenje još uvijek shvaća i nanovo tumači. Sa sigurnošću se jedino mogu ustvrditi utemeljitelji postmodernizma u književnosti, a to su bili Jorge Luis Borges, Samuel Beckett i Vladimir Nabokov. Nemeć (2003.) navodi da potkraj šezdesetih i početkom sedamdesetih avangardistički ideal uvijek novog, neponovljivog i umjetnički provokativnog zapada u krizu i završava razdoblje u književnosti utemeljeno na inovacijama i promjenama te nastupaju djela puna intertekstualnosti, intermedijalnosti, citata, recikliranja i kompilacija. Solar (2005.) u *Retorici postmoderne* također napominje i da postmodernizam ne treba reprezentativne autore te da ne treba strogi rez kojim bismo ga odijelili od modernizma jer se fenomen izvodi iz duhovnog stanja. Upravo zato što se postmodernizam izvodi iz odnosa prema onome što vrijedi kao znanje *ni velike narativne strukture u književnosti ne mogu imati onaj smisao koji su imale još u modernizmu* (Solar, 2005: 43).

2.1. Koegzistencija žanrova i stilova

Integracijom i koegzistencijom stilova renoviraju se stari umjetnički koncepti čime se u tradiciji pronalazi novi smisao. Ukidanjem hijerarhije žanrova nastaje sve više individualnih projekata, a najveća promjena zahvatila je roman. *Postmodernizmu je svojstvena redefinicija samog pojma umjetnosti i umjetničko djelo ne određuje više presudno ni estetski ni ideološki parametri, već ponajprije same umjetničke konvencije i postupci* (Nemec, 2003:260). U samim djelima više nema hijerarhije literarne vrijednosti, visoka i niska književnost postaju jedno. Prije svega potrebno je odrediti što to čini književnost visokom i teškom, a što niskom i lakom. Milivoj Solar (2005.) u djelu *Laka i teška književnost* navodi da je najbolji pokazatelj lakoće ili težine književnosti upravo stanje svijesti pravoga čitatelja. Ukoliko čitatelj čita djelo s naporom, jasno je da čita tešku književnost, no ako čita bez napora, prolazi s lakoćom kroz djela lake književnosti. *Druge zanima semantičnost teksta, prevedena u fabulativni tok, likove i događaje, a prvi tome aspektu pretpostavljaju uvid u sintaktičnost teksta i svjesno pronicanje u fabulativne postupke* (Čale Knežević, 1991:52). Lyotard (2005.) navedenu pojavu objašnjava *potrebom umjetnosti da se dodvori zbrci što vlada ukusom recipijenta* što Leslie Fiedler (1984.) naziva *premošćivanjem jaza između umjetnika i publike*. Žanrovska literatura ne pripada više margini književnosti nego postaje dijelom umjetnosti. Želeći zabaviti publiku, autori se vraćaju pričanju priča težeći jasnoći i jednostavnosti. Susan Sontag prva takav književni postupak naziva estetikom *campa* u književnosti, a *prepoznajemo ga u porastu proizvodnje lako potrošnog štiva, u estetskom populizmu, u njegovanju slobodnih formi s elementima improvizacije i igre. Književnost se kičificira i potiče duh estetskog infatilizma* (Nemec, 2003:33).

Postmodernistički se autori očituju i *u usporednom navođenju mnogih mogućih početaka i/ili završetaka, u bezrazložnim prekidima pripovijedanja, u namjernom miješanju perspektive priče i zbilje, u ogoljavanju postupka pri kojem je logika pripovijedanja nadređena logici onoga što se pripovijeda, u dekonstrukciji ne samo kategorije zbilje nego i kategorije smisla* (Solar, 1995: 32). Autori tako čitatelju ostavljaju prazan otvoren prostor bezbroj mogućih interpretacija jer nema konačnih završetaka ni smislenih početaka. Eco takvo svoje stajalište objašnjava u *Napomenama*

uz Ime ruže: Tijekom zadnjih dviju godina odbijem odgovarati na dokona pitanja. Tipa: je li tvoje djelo otvoreno ili nije? Pa otkud ja znam, nije to moja stvar, to je vaša stvar. Ili: s kojim se svojim likom poistovjećuješ? Bože dragi, pa s kim se obično poistovjećuje autor? Jasno, s priložima (Eco, 2004:504). Želeći pokazati koliko je zapravo velika interpretativna uloga čitatelja, Eco konačni Adsonov zapis ostavlja bez značenje, dajući čitatelju potpunu slobodu da zaključak donese sam. Mjesto epiloga na kojem se pripovijedno spaja s pripovijedanjem svjedoči da Adson ne zna sa sigurnošću kakvu pouku treba da izvuče iz davno doživljenih događaja i da odustaje od napasti da svojem tekstu prida značenje (Čale Knežević, 1993:134). Iz navedenog je vidljivo da se postmodernistička književnost u potpunosti prilagođava čitatelju.

U postmodernističkom miješanju žanrova i stilova sudjeluju i autori koji će biti predmetom analize. Pavličić svojom jednostavnošću pisanja i jasnom motivacijom likova privlači veliki broj čitatelja čisteći književnost od velikih tema, u isto vrijeme vješto ubacujući elemente fantastike, romana detekcije pa čak i same zbilje. Eco u svojim romanima koristi mnogo dublje slojeve intertekstualnosti od Pavličića, a ironičnu igru s čitateljem prikriva opširnim pripovijedanjem, s mnoštvo opisa i rasprava koje povezuje kriminalistička istraga. A autor utemeljitelj postmodernističke književnosti na kojeg su se ugledala obojica, Jorge Luis Borges, *na stranicama svojih priča je pokušao doći do jedne druge zbilje tako da je posredstvom jezika pokušao zakoračiti u irealno, u neimenovano (Donat, 1979:119).*

Zaključno, o postmodernizmu se može govoriti na tri načina: kao kraju modernizma, kao izvodu iz postmoderne epohe ili da se postupkom karakterizacije pokušaju odrediti neke osobine izabranih književnih tekstova koje bi činile postmodernističku poetiku.

2.2. Intertekstualnost

Kao što je već navedeno, autori postmodernističke književnosti ne raskidaju odnos s tradicijom nego se na tradiciju pozivaju oblikujući ju ponovno na drugačiji, suvremeni način, a to postižu najviše koristeći se intertekstualnošću. Književni tekst stupa u odnos s drugim tekstovima već time što pripada književnosti, ali i nekom određenom žanru, epohi, zato što je pisan određenim stilom ili govori o određenoj temi. Ali takav odnos ne smatramo intertekstualnošću. Da bi određeno djelo bilo intertekstualno povezano s drugim djelom, mora zadovoljiti određene uvjete, a Pavličić (1988.) navodi tri takva uvjeta. *Prvo, odnos književnog teksta prema drugim tekstovima mora biti vidljiv, premda može biti donekle prikriven* (Pavličić, 1988:157). To može značiti doslovno citiranje drugog djela, može se raditi samo o sličnosti, o aluziji jednog djela na drugo, ali da bi se takav odnos smatrao intertekstualnim veza između dva djela mora biti vidljiva bar nekima od čitatelja. Ukoliko se radi o doslovnom citiranju drugog djela, radi se o citatnosti koja je *svojstvo intertekstualne strukture* (Oraić Tolić, 1990:11). *Drugo, taj odnos mora biti ostvaren određenim sredstvima* (Pavličić, 1988:157). Znači nije dovoljno da se u jednom djelu samo spomene naslov drugoga ili da likovi jednog djela rapravljaju u drugom djelu, *potrebno je da se oba djela služe sličnim – ali prepoznatljivim – stilskim, kompozicijskim ili kojim drugim postupkom, ili da jedno djelo komentira ili parafrazira postupke drugoga, kako bi se intertekstualni odnos doista uspostavio* (Pavličić, 1988:157). *Treće, ta veza mora biti ispunjena značenjem* (Pavličić, 1988:157). Dakle, novo djelo koje uspostavlja intertekstualni odnos s prvim djelom mora dobiti novu dimenziju, a bez uočavanje te nove dimenzije drugo se djelo ni ne može u potpunosti razumjeti.

Ukoliko su zadovoljena sva tri uvjeta, veza između dva djela je intertekstualna, a takva veza se može uspostaviti sinkronijski i dijakronijski. Ukoliko je veza sinkronijska, *književni tekst uspostavlja vezu s drugim tekstovima koji pripadaju u krug iste poetike, ili se prema toj poetici orijentiraju. Djelo tada stupa u dijalog ili polemiku s drugim djelom koje smatra dijelom vlastitoga vrijednosnog sistema* (Pavličić, 1988:158). Upravo je takva intertekstualna veza Borgesa i Eca jer obojica pripadaju istoj poetici te su i vremenski suvremenici, a oba djela se

smatraju dijelom istog vrijednosnog sistema. Nasuprot tome *dijakronijski se intertekstualni odnosi uspostavljaju s tekstovima prošlih epoha i drugačijih poetika* (Pavličić, 1988:158). Znači između novoga teksta i teksta s kojim se uspostavlja intertekstualna veza nužno mora postojati vremenski razmak i upravo je taj razmak bitan da bi intertekstualna veza između djela bila poetski funkcionalna. Dijakronijski intertekstualni odnos Eco uspostavlja sa srednjovjekovnom književnošću, a Pavličić s književnošću hrvatskog baroka, gdje je jasno vidljiv vremenski razmak u kojem su i pisac i čitatelj stekli određeno iskustvo pomoću kojeg intertekstualna veza postaje vidljivija i lakše razumljiva.

Pavličić (1988.) navodi kako se razlika između sinkronijske i dijakronijske veze dva djela povezana intertekstualnim odnosima može uočiti i u usmjerenosti k postizanju drugačijih ciljeva. Naime, *za sinkroniju je karakteristično da tekstovi stupaju u međusobni odnos zato što teže istom idealu umjetničke ljepote ili vrijednosti* (Pavličić, 1988:162). Znači dva autora koja su povezana sinkronijskom vezom „zajedničkim snagama“ teže postići umjetnički cilj karakterističan za razdoblje u kojem obojica djeluju. Nasuprot tome, *za dijakroniju je karakteristično da se tekstovi povezuju zato što se smatra da je u jednome od njih ideal već postignut* (Pavličić, 1988:162). Pri tome je početni tekst uzor, a drugi ga oponaša vjerujući da oponašanjem i sam može postići istu kvalitetu koju je postigao tekst uzor.

Ne želeći se ponovno baviti vrstama tekstualnosti, Viktor Žmegač (1993.) navodi njezine funkcije. Tako na konkretnim primjerima književnih tekstova navodi da intertekstualna zamisao može biti u službi *demonstrativnog očitovanja literarnosti, drugim riječima, književni tekst ne želi potaknuti pričini da je on nešto drugo, on želi priopćiti čitatelju da autor stavlja karte na stol i otkriva specifičan književni status djela, fikcionalni dakako* (Žmegač, 1993:29). Zatim se intertekstualno može podvesti pod kategoriju *odmaka od književne tradicije*, što znači da književno djelo iskazuje kritiku drugih literarnih tvorevina u svrhu prikazivanja promjena unutar književnosti. Upravo je *reinterpretacija* poznate teme, lika ili motiva na osnovi interteksta jedan od najčešćih tipova međutekstualne ovisnosti. Naravno, navedene funkcije intertekstualnih odnosa samo su neke koje je navedeni autor odlučio izdvojiti. Svakom intertekstualnom odnosu određenu funkciju može pripisati sam autor, pa čak i čitatelj promatrajući odnos djela i

intertekstualne veze iz vlastitog subjektivnog stajališta koje uvelike ovisi o obrazovanosti i informiranosti kako čitatelja, tako i autora koji za intertekstualnim vezama poseže u kreiranju vlastitog djela.

3. Postmodernistički autori

3.1. Jorge Luis Borges

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo rođen u Buenos Airesu 1899. godine argentinski je pripovjedač, esejist i pjesnik, smatran jednim od utemeljitelja postmodernizma u književnosti. Proslavio se zbirkama pjesama *Školska bilježnica*, *Drugi, isti i Duboka ruža* te zbirkama kratkih priča *Opća povijest gadosti*, *Izmišljaji* i *Aleph*, a bio je i vrstan pripadnik područja esejistike. Svjetsku slavu uzora postmoderne proze stekao je kratkim pričama iz navedenih zbirki *u kojima se često krajnje sažetim izrazom isprepleću motivi i postupci trivijalne književnosti s izuzetnom erudicijom te pozivanjem na stvarne i izmišljene izvore iz cjelokupne svjetske književnosti i mitologije* (Solar, 2003: 324).

Od djetinjstva su na Borgesa utjecali literarna osviještenost oca Jorgea koju je zasigurno prenio i na sina te majčino zanimanje za jezike. Uz literarnu osviještenost Borges je od oca naslijedio i genetsku predispoziciju oslabljena vida zbog koje 1955. godine potpuno gubi vid, ironično, iste godine kada je postavljen na mjesto voditelja Nacionalne knjižnice. Unatoč tome Borges nastavlja stjecati svjetsku slavu svojim pisanjem uz pomoć majke Lenor. Poslije majčine smrti 1975. godine počinje putovati i posjećivati različita kulturna središta diljem svijeta. Put će ga ponovno nanijeti u Švicarsku u kojoj je proveo mladenačke dane i stekao prva obrazovna iskustva. *Ženeva je mjesto Borgesove duhovne inicijacije, pa je konačnim navraćanjem u nju simbolično zatvoren krug. U njoj je on za Prvoga svjetskog rata našao utočište i spokoj, a ujedno i povlašteno motrilište na ljudsko divljenje i patnju – na neophodnom* (Maroević, 2005: 33). U Ženevi i umire, 1986. godine od raka jetre.

Tonko Maroević (2005.) u knjizi *Borgesov čitatelj, porteti i prikazi* navodi zanimljivu tvrdnju Danila Kiša kojom je sažeo količinu Borgesova utjecaja, a koja glasi *kako se čitavo literarno stvaralaštvo može podijeliti na ono prije i na ono poslije Borgesa* (Maroević, 2005: 34). Naposljetku, Borges je izvršio i ogroman utjecaj na hrvatske fantastičare, skupinu uglavnom mladih prozanih pisaca koji se se počeli javljati u radovima 1969. godine te su i nazvani terminom *borgesovci* koji u hrvatsku kritiku uvodi *Branimir Donat* naslovom svog eseja *Astrolab za hrvatske borgesovce objavljenog 1972., u časopisu Teka* (Pavičić, 2000:12). Između ostalih autora (od kojih su neki utjecaj Borgesa na vlastito stvaralaštvo oštro poricali), skupini *borgesovaca* koji su u časopisu *Studentski list* objavljivali svoje kratke priče pripadao je i Pavao Pavličić, a i sam Eco Borgesu odaje priznanje intertekstualnim vezama romana *Ime ruže* s Borgesovim kratkim pričama.

3.2. Umberto Eco

Umberto Eco također je jedan od najznačajnijih postmodernističkih autora, a osim pisac bio je i vrstan talijanski teoretičar i uopće intelektualac druge polovice proteklog stoljeća. Rođen je 1932. godine u Alessandriji, svoju karijeru počinje serijom značajnih radova početkom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća od kojih se ističe *Otvoreno djelo*, kapitalna studija koja će se tijekom sedamdesetih pokazati kao jedan od ključnih tekstova postmodernističkog svjetonazora. Nakon kultnog romana *Ime ruže*, piše i tekst o pisanju toga romana pod nazivom *Ime romana te romane Foucaultovo njihalo, Otok prethodnog dana, Baudolino, Tajanstveni plamen kraljice Loane i Praško groblje*. Eco je trenutno profesor u Bologni, a živi u Parizu i Milanu.

Eco u svojim romanima koristi poetiku postmodernizma u slojevima intertekstualnih veza kojima osim književnih unosi i znanstvene elemente ostalih područja kojima se bavio, između ostalih, semiotiku i medijevistiku. *Tako Eco, inače profesor semiotike, zapravo izlaže pripovijedanjem o traganju za počiniteljima zločina temeljna načela svoje znanosti: sve je u znakovima i u pokušajima tumačenja koja nikada ne dolaze do svog kraja* (Solar, 2003:330).

3.3. Pavao Pavličić

Neizbježna ličnost hrvatske postmodernističke književnosti svakako je Pavao Pavličić, autor koji u svojim romanima spretnom preciznošću miješa žanrove i stilove, od fantastičarskih elemenata do klasične detektivske potrage, propitujući književnost kao takvu. Rođen je u Vukovaru 1946. godine, a tijekom svoje karijere objavio je više od šezdeset knjiga – zbirki pripovjedaka, romana, autobiografske proze, eseja, feljtona, znanstvenih radova; napisao je više drama, filmskih i TV scenarija, prevodio je s talijanskog, priredio i pogovorima popratio izdanja mnogobrojnih pisaca starije i novije hrvatske književnosti (Primorac, 2004:213).

Pripadao je skupini mladih hrvatskih autora čiji su tekstovi i knjige nastajali između 1969. i 1975. godine te se nazivaju *fantastičari*, *borgesovci* ili *mlada proza*.

Kao autor veliku pažnju posvećuje fabuli, logici kompozicije i motiviranju postupaka likova čime piše jasna i jednostavna djela bliska širokom spektru čitatelja, u isto vrijeme ubacujući intertekstualne veze vidljive užem krugu poznavalaca književnosti. Pavličićevi romani mogu biti sredstvo razumijevanja zbivanja u hrvatskoj književnosti zadnjih tridesetak godina budući da kod njega *možemo zamijetiti neprekidno nastojanje da u podlogu romana detekcije usadi društveno-kritički angažman* (Visković, 2000:160).

Spisateljsku karijeru započeo je detektivskom prozom: zbirke pripovjedaka *Dobri duh Zagreba*, *Otrovni papir* te romani *Plava ruža*, *Stroj za maglu*, *Tužni bogataš*, *Mrtva voda* i drugi. Nakon toga slijede novele i romani u kojima počinje miješati žanrove preplećući slojeve fantastike i zbilje, detekcijskog i pustolovnog, ljubavnog i autobiografskog: *Večernji akt*, *Krasopis*, *Zaborav*, *Kako preživjeti mladost*, *Diksilend*, *Kronike provincijskog kazališta*, *Koraljna vrata* i mnogi drugi. Pavao Pavličić je od 1970. godine zaposlen na Filozofskom fakultetu u Zagrebu gdje je redoviti profesor na Odsjeku za komparativnu književnost te i dalje aktivno stvara.

4. Borges i Eco u djelima slavonskih književnika

4.1. Historijska metafikcija u romanu *Ime ruže* Umberta Eca

Krešimir Nemeć (2003.) u poglavlju *Historijska fikcija* navodi kako je pojavom postmodernizma počela obnova zanimanja za povijesni roman, iako ne onakav model historiografske fikcije kakav je postojao prije. Promjenom shvaćanja povijesti promijenilo se i shvaćanje povijesnog romana pa suvremeni autori posežu za historiografskom metafikcijom *koja u osnovi briše granice povijesti i fikcije pokazujući da su u oba slućaja posrijedi verbalne konstrukcije što se temelje na jednakim diskurzivnim strategijama* (Nemeć, 2003:265). Dakle, i pisanje povijesti i pisanje romana jesu aktivnosti koje rabe konvencije naracije te su jednako intertekstualne jer upotrebljavaju tekstove prošlosti unutar vlastitog kompleksa tekstualnosti. Zapravo sve što znamo o prošlosti potiče od diskursa te prošlosti, jedino ju možemo doživjeti iskustvom posrijedovanim jezikom. Jednostavnije, u takvim djelima problematizira se pisanje povijesti samim pisanjem povijesti čime se naglašava nepouzdanost povijesne građe koja je podložna različitim interpretacijama. U romanima historiografske metafikcije, u pravom duhu postmoderne književnosti, izbjegava se idealizacija velikih povijesnih lićnosti, prikazuju se slabije ili jake, ali s manama. Nema više Lyotardovih (2005.) *grand récits*, to su priće malih ljudi pod utjecajem velikih povijesnih zbivanja.

U *Imenu ruže* povijesnu sferu možemo jasno uočiti i ako ne započnemo išćitavanje intertekstualnosti. Zanimljivo je da je do takvog oblika romana autor došao posve slućajno, kako sam navodi u *Napomenama uz Ime ruže* (2004.). Naime, priću je smjestio u srednji vijek iz vrlo jednostavnog razloga, srednji vijek je najbolje poznao. Pojava povijesnih osoba (Ubertino iz Casalea, Marsilije iz Padove, Mihovil iz Cesene, Bernard Gui) kombinira se s imaginarnim likovima koji su sa stvarnim povijesnim lićnostima bivali u dodiru (Abbone je pomagao oko ukopa Tome Akvinskog i bio mu ućenikom, Vilim je Occamov prijatelj i Baconov ućenik, Remigije i Salvatore bili su članovi Dolcinove sljedbe) stvarajući tako pravi dokumentaristićki zapis srednjeg vijeka s uporišćem u sudskim spisima, ljetopisima, medievistićkoj literaturi i ostalim postojećim radovima.

Daljnji razvoj priče nije ovisio toliko o autorovoj mašti koliko o zbiljskim događajima prema kojima je Eco mogao upravljati fikciju. *I evo što znači namjestiti svijet povijesnog romana: neki elementi, kao što je broj stuba, ovise o autorovoj odluci, dok drugi, kao što je Mihovilovo kretanje, ovise o zbiljskome svijetu, koji se stjecajem okolnosti u toj vrsti romana podudara s mogućim svijetom o kojem se pripovijeda* (Eco, 2004:487). Tako konkretno smještanje vremena priče krajem studenog 1327. godine nije puko autorovo izmišljanje nego je uvelike ovisilo o kretanju Mihovila iz Cesene koji je bio stvarna povijesna ličnost, a on je u prosincu već bio u Avignonu. Dakle, radnja je morala biti smještena u studenom, što je opet prerano jer je ubojstvo zahtijevalo kabao svinjske krvi kako navodi *Otkrivenje*, koje je opet nepromjenjivi dio povijesti. Sve su te činjenice dovele do jednog vremena i mjesta radnje, radnja je morala biti smještena krajem studenog, a opatija je morala biti u planinskom području. Takvom kombinacijom fikcije i faksije stvoren je roman koji, što je uostalom i cilj historiografske metafikcije, briše tu granicu i stvara priču koja se u navedenim okolnostima mogla dogoditi. Opisujući stvarne povijesne ličnosti i njihova kretanja stvaraju se ličnosti koje su imaginarne, ali u kombinaciji koja se stvarno dogodila, i one djeluju kao da su postojale i izgovorile riječi koje im autor stavlja u usta. Tako je nastao lik fra Vilima iz Baskervillea koji je u potpunosti plod autorove mašte, ali odaje dojam čovjeka koji je kao Englez i pristaša Rogera Bacona i Williama Occama u danim okolnostima morao u zbilji postupati jednako kako je u romanu postupao.

Povijesnost romana pokazuje i činjenica da je pripovijedanje postavljeno na četvrtu umetnutu razinu tvoreći centon. Naime, pripovjedač govori prema onome što je objavio Vallet koji je prijevod Adsonovog rukopisa preuzeo od Mabillona. U tako postavljenom kruženju rukopisa nailazimo na intertekstualnost jer *benediktinac i povjesničar Jean Mabillon, utemeljitelj moderne paleografije, navodni prevodilac rukopisa što ga je Vallet objavio, autor je zbiljskih Vetera analecta iz 1721* (Čale Knežević, 1993:143). Takvim postupkom Eco svoj roman objavljen 1980. godine piše u obliku apokrifnog zapisa tipičnog za srednjovjekovnu književnost stvarajući novi zapis na uzorcima već ispričanih priča iz korpusa zapadne civilizacije.

Donoseći prikaz sukoba crkvene i svjetovne vlasti u Italiji u 14. stoljeću, Eco kao i većina autora u prvi plan stavlja negativno povijesno iskustvo ironizirajući povijest kao učiteljicu života jer je

jasno da se nije od srednjeg vijeka mnogo toga promijenilo. Vilim napredak vidi u razvitku znanosti, no ni taj razvitak nije u ljudima promijenio iskonsku želju za moći. Svi sukobi i previranja oko vlasti koje donosi roman i koji su stvarne povijesne činjenice potekli su od pohlepe i želje za moći, krenuvši od nategnutih odnosa u samoj opatiji, pa sve do igara u nadmudrivanja u kojem sudjeluju pape i carevi.

Najuočljivije isprepletanje fikcije i faksije događa se u poglavlju romana u kojem se prikazuje rasprava o Isusovom siromaštvu. U istoj prostoriji se nalaze stvarni i imaginarni likovi koji raspravom pokušavaju doseći sporazum među sobom, a pri tomu autor u usta stavlja riječi objema stranama iznoseći ono što su stvarni likovi smatrali usporedno s onim što su imaginarni likovi, da su u toj situaciji postojali, morali smatrati. Time se *Eco priklanja pogledu na povijest kao otvoreni niz interpretativnih mogućnosti* (Čale Knežević, 1993:87).

Lik fra Vilima spojnica je dvaju svjetova koje roman donosi, onog utvrđenog na povijesnim činjenicama i onog proizašlog iz autorove mašte jer sam kao imaginaran lik sudjeluje u kretanjima i aktivnostima stvarnih ljudi, a s druge strane dobiva zadatak riješiti imaginarna ubojstva u opatiji koja s poviješću osim intertekstualnih poveznica nemaju puno veze. To spajanje lika detektiva i povjesničara koji rekonstruira prošlost da bi otkrio istinu u jednom liku prikazuje postmodernistički postupak spajanja stilova, no i problematizira same čine pisanja povijesti i detektivske fikcije upravo pisanjem navedenih žanrova čime fikcija postaje postmodernistička metafikcija.

4.2. Postmodernistički kriminalistički roman

U kriminalističkom se romanu ogleda sva složenost problematike raslojavanja književnosti i odnosa trivijalne i ozbiljne književnosti. Od samog nastanka kriminalistički je roman imao svrhu u zabavljanju čitatelja i pripadao je nižim književnim vrstama pa ne čudi što je upravo za takvom strukturom romana posegnuo i Umberto Eco u svom postmodernističkom stapanju visokog i niskog stila u književnosti. Kad je smatrao da je vrijeme da se približi širem krugu čitatelja, Pavao Pavličić također poseže za žanrom kriminalističkog romana. Osim kriminalistički ili detektivski roman, opisana vrsta proze naziva se i roman detekcije s obzirom na činjenicu da je u romanima tog tipa uvijek prisutna neka vrsta istrage. Pavličićev Krsto Brodnjak nije profesionalni detektiv i u samoj istrazi se nalazi slučajno, baveći se rukopisiva stare hrvatske književnosti, stoga su *Koraljna vrata* više roman detekcije. Proširenost kriminalističkog romana i ne čudi budući da je i sam Borges svoje literarno stvaralaštvo započeo sa zbirkom *Vrt razgranatih staza*, istoimenom pričom kriminalističkog sadržaja.

4.2.1. Borgesov fantastičarski utjecaj na Pavličića u *Koraljnim vratima*

Da bi se tekst smatrao fantastičnim, *najprije treba navesti čitatelja da svijet književnih likova smatra za svijet živih ljudi i bude neodlučan između prirodnog i natprirodnog objašnjenja događaja o kojima govori. Zatim, tu neodlučnost isto tako može osjećati netko od likova; na taj je način odluka čitaoca, da tako kažemo, povjerena jednom liku, a u isto vrijeme neodlučnost je predstavljena, ona postaje jedna od tema djela; u slučaju naivog čitanja stvarni čitalac se poistovjećuje s likom. Najzad, važno je da čitalac zauzme određeni stav prema tekstu* (Todorov, 1987:37).

Uz Horozovića, Čuića, Kekanovića, Bužimskog, Tribusona, Tomaša i ostale, skupini hrvatskih fantastičara pripada i Pavao Pavličić. Maleš (1979.) smješta Pavličića u jedan od tri podtipa fantastičara koji naziva *borgesovski*, onaj koji zasniva novi svijet u kojem nema opisa socijalne sredine niti psiholoških portretiranja likova.

Pavličićeve novele počinju u skladu s konvencijama proze koja teži iluziji zbilje (Visković, 2000:154): glavni likovi su iznimno realno karakterizirani, obični, tipični malograđani, determinirani socijalno, no razvojem priče u prozu se počinju uvlačiti elementi koji ne pripadaju konvencijama tog modela proze. U svakodnevno iskustvao se uvlači misterija, fantastični element koji Pavličić daje prozi pod utjecajem Borgesa koji su vidljivi u *cjelokupnom poimanju prirode književnog čina i pojedinačnim oblikovnim postupcima i karakterističnom topikom* (Visković: 2000:144).

U Borgesovoj kratkoj priči *Vrt razgrantih staza* fabula počinje realistično, nositelj uhidbenog naloga Richard Madden u samoobrani ubija agenta njemačkog carstva Hansa Rabertera alias Viktora Runeberga po čemu drugi agent zaključuje da je on sljedeći i priča kreće iz središta akcije te donosi perspektivu negativca. On je u ulozi progonjenog, a ulogu detektiva ima Irac u engleskoj službi koji je blizu optužbe za izdaju i prisiljen je iskoristiti priliku, no njegova potraga u priči ostaje nepoznanica budući da donosi drugu stranu kriminalističke istrage. No kriminalistička priča počinje poprimati elemente misterije kada se navodi da drugi agent zna Tajnu. *Ptica propara sivo nebo, i ja je strelovito preobrazil u zrakoplov, i taj zrakoplov u mnoštvo drugih (na francuskom nebu) kako okomitim bombama razaraju artiljerijsku bazu* (Borges, 2000:99).

Pavličić u *Koraljnim vratima* koristi model fantastičarske proze *real as unreal* pomoću kojeg nizom detalja stvara iluziju neposredne uronjenosti u svakodnevni život. Filolog Krsto Brodnjak, prosječan zagrebački građanin propalog braka, dolazi na Lastovo istražiti škrinju punu rukopisa koji datiraju iz hrvatskog baroka. Nota fantastičnog se uvlači u roman kad Krsto slučajno okrieva čudesnu moć rukopisa koji je ljekovit za sve bolesti osim invalidnosti. *Jer, sve se to s Terom dogodilo u blizini one tamo škrinje, onoga bavula, dok su prsti Krste Brodnjaka bili među stranicama prašnjavog rukopisa koji će promijeniti hrvatsku književnost, i zato je i Tere bila nekako povezana i s rukopisom i s njim osobno, i on se morao za nju brinuti* (Pavličić, 2004:40). Pitanje ljekovitosti rukopisa i hrvatske književnosti motivirano fantastičarskim elementima postaje tema Brodnjakove istrage jer u karakteru uzrokuje psihološko kolebanje, tijekom istrage on mora razrješiti načelnu interpretacijsku dvojbu. Brodnjak kao glavni junak traži racionalno objašnjenje za neobjašnjive prirodne ili društvene manifestacije, no tijekom romana ga ne

uspjeva pronaći. Budući da je objašnjenje natprirodno, radi se o *fantastičnom čudesnom*. Fantastična djela navedenih karakteristika Pavičić (2000.) smješta u *ja-teme*. Julijana Matanović roman *Koraljna vrata* naziva *spojem istražnog i čudesnog, pojačan svijješću o miješanju zbilje i literature i samim trenutkom u kojem književnom temom postaje vlastita literarna tradicija* (Matanović, 1991:99).

Glavnom liku Borgesova *Vrta razgranatih staza* psihološko kolebanje uzrokuje pitanje vremena i odnosa prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Na početku priče njemački špijun smatra da postoji jedna jedinstvena sadašnjost. *Potom sam pomislio da se čovjeku sve dešava u pravi čas, upravo sad. Prohujala su stoljeća i sve se zbiva samo u sadašnjosti. Nebrojani ljudi u zraku, na kopnu i moru, i sve što se doista događa, meni se događa...*(Borges, 2000:99). Prošlost i budućnost su određene i obje trebaju biti prihvaćene u trenucima jedinstvene sadašnjosti. *Izvršitelj okrutnog pothvata mora zamisliti da ga je već ostvario, mora sebi nametnuti budućnost koja će biti neopoziva poput prošlosti* (Borges, 2000:102). Nakon analize rukopisa svog pretka Cui Pena, kojeg je mučilo beznadno pitanje vremena, junak zaključuje da postoji mnoštvo isprepletenih sadašnjosti i da je svaka mogućnost u jednoj dimenziji već ostvarena. Upravo to je htio iznijeti Cui Pen u svojoj knjizi-labirintu, romanu s najviše likova u kojem bi bila opisana svaka mogućnost kombinacije elemenata svijeta i svijet bi bio otisnut u knjizi.

4.2.2. Motiv pronađenog rukopisa

U oba romana, *Ime ruže* i *Koraljna vrata*, radnju pokreće pronađeni rukopis koji predstavlja bitnu kariku u razvoju cjelokupne književnosti te je i u zbilji izgubljen. *Oba ta rukopisa (teksta!), dakle, u sasvim su fizičkom, doslovnom dodiru sa zbiljom, i na nju utječu i oblikuju je. Uostalom, čak i samo književnoznanstveno ime za ovaj pripovjedni postupak – realizirana metafora – implicira vezu zbilje i izmašanog i da se vidjeti kao tipični postmodernistički postupak* (Jukić, 1994:56). Krsto Brodnjak dolazi na otok Lastovo po službenoj dužnosti budući da se strastveno bavi filologijom da bi proučio škrinju punu hrvatskih baroknih rukopisa, među kojima je i dovršen *Osman*, najveća rupa hrvatske književnosti biva zatrpana. Referirajući se na

Osmana, Pavličić iznosi i zbiljsku onodobnu društveno-političku situaciju. *Pronalaženje cjelovitog Gundulićeva rukopisa na Lastovu uokvireno je tako razmatranjem političkog ludila u onodobnoj Jugoslaviji. Štoviše, događaji koji slijede pronalazak rukopisa – lokalno, lastovsko ludilo i pomama, savršeno se uklapaju atmosferu opće krize i obrazac njezina razvoja* (Jukić, 1994:61). Sasvim slučajno Krsto otkriva da je pergament na kojem je pisan *Osman* ljekovit, prah izmrvljen od stranica svima donosi automatsko ozdravljenje, a virus se zdravlja preko ljudi širi dalje. Pavličić razvija radnju tipično za kriminalističku prozu, glavni lik u situacijom naneseu ulozi detektiva vodi istragu o značenju i ljekovitosti rukopisa i njegovom utjecaju na cjelokupnu književnost i stvarni život. Pavličić pokazuje aktivan odnos prema hrvatskoj književnoj tradiciji vodeći *suptilni intertekstualni dijalog s hrvatskim barokom* (Jukić, 1994:54). *Osman* je jedini rukopis s kojim Pavličić povlači intertekstualne veze, osim što je pokretač radnje koji potiče junakovo psihološko kolebanje između bolesti i zdravlja, cijela priča podsjeća na poprište dobra i zla opisano u *Osmanu*. Osim tematskog oponašanja, *Koraljna vrata* sa svojih 20 dijelova u kojima se slijedi logika Osmanovog svijeta, barokni ep oponašaju i strukturno.

U *Imenu ruže* radnju također motivira pronađen rukopis izgubljene Aristotelove *Komedije*, iako do samoga kraja ni čitatelj ni glavni lik detektiv ne znaju da on zapravo pokreće radnju krvavim ubojstvima tipičnima za pokretača radnje kriminalističkog romana. Iako Vilim dolazi u opatiju iz nekih drugih razloga, pri samom dolasku Opat mu se obraća za pomoć u rješavanju smrti za koju se još sa sigurnošću ne može reći je li ubojstvo i on postaje glavni lik detektiv koji provodi istragu među redovnicima. Za razliku od *Osmana* koji svojim cjelovitim postojanjem Lastovom širi virus zdravlja, Aristotelova *Komedija* svojim otrovnim stranicama opatijom širi smrt i razaranja, ostavljajući većinu likova mrtvima zbog znatiželje koja je u ono vrijeme bila pogubna.

Preko nakratko pronađenog rukopisa preispituje se pitanje smijeha koje se provlači kroz cijeli roman. Na samom početku istrage Vilim i Adson posjećuju skriptorij, odmah znajući da će ubojstva imati neke veze s tim prostorom i knjižnicom samom te na vidjelo odmah izlazi nedavna svađa među redovnicima o crtanju minijatura nastranim i fantastičnim da bi nasmejale i zabavile čitatelja. Slijepi Jorge iz Burgosa toliko je protiv smijeha da na kraju uništava Aristotelovu *Komediju* žrtvujući vlastiti i život svih koji su za knjigu znali u uvjerenju da bi

smijeh u konačnici doveo do kraja svijeta. Jorge smatra da je smijeh slabost, kvarljivost, zabava za seljaka, razuzdanost za pijanca te na taj način smijeh ostaje nešto prezreno, obrana za priproste, ali Filozof izvrće ulogu smijeha uzdižući ga do umjetnosti provodeći u djelo najmračnije hereze kako oslobođenje od straha pred đavolom znači učenost.

U izgubljenosti rukopisa i rupi koju stvara u cjelokupnoj književnosti Jorge pronalazi početni motiv i objašnjenje da su njegovi postupci ispravni: *Zašto je onda, reče, pustio da se ovaj tekst kroz stoljeća zametne i da se spasi samo jedan njezin primjerak, da prijepis tog primjerka, koji je završio tko zna gdje, ostane godinama zagubljen, u rukama nevjernika koji nije znao grčki, a onda napušten leži u staroj knjižnici kamo je mene, a ne tebe, mene, pozvala Providnost, da je nađem i ponese sa sobom, i da je još dosta godina skrivam? Ja znam, znam kao da to vidim napisano dijamantnim slovima, svojim očima koje vide što ti ne vidiš, ja znam da je to bila volja Gospodinova, i ja sam postupao tumačeći je. U ime Oca, Sina i Duha Svetoga* (Eco, 2004:449). Oba rukopisa na kraju bivaju spaljena, što odlukom, što protiv odluke glavnog junaka, spaljivanjem ostvarujući značenjski i tradicijski opstanak. Nakon što djelomično pojede rukopis napunivši si krvotok otrovom, Jorge spaljuje rukopis zajedno s knjižnicom i cijelom opatijom brišući zauvijek trag *Komedije* i mnogih drugih djela iz svjetske književnosti.

Nasuprot Jorgeu i Vilimu, koji su jedan od početka romana za uništenje *Komedije*, a drugi za očuvanje, Krsto Brodnjak vodi duboke moralne dijaloge oko očuvanja cjelovitog *Osmana*, koji između ostalog širi čudesni virus zdravlja. Zaključivši da je bolest svijetu jednako potrebna kao zdravlje, Krsto *Osmana* spaljuje i pepeo nastao od Gundulićeva originalnog djela prosipa u more *neka izaziva zdravlje riba i algi, ako je u stanju. Neka izaziva cvjetanje mora, ili neka ga liječi* (Pavličić, 2004:212). *Cjelovit (savršen) Osman, koji se neočekivano pretvorio u izvor pitanja, tjeskobe i grižnje savjesti, vraćen je kao i pripada, u svijet prošlosti/tradicije, da bi se u svijetu sadašnjosti ponovno mogla uspostaviti prirodna ravnoteža* (Nemec, 2000:307).

Oba autora nakon odgovaranja na nekoliko mogućih pitanja koja bi u stvarnosti uzrokovala pojava navedenih cjelovitih rukopisa odlučuju rukopis vratiti u ništavilo. Takav postupak i ne čudi jer Veliki tekstovi i ostaju veliki zbog rupe koju uzrokuju, rupe koja se može popuniti s pregršt značenje i interpretacija da nikada ne dođe do iscrpljivanja.

Koristeći više intertekstualne slojevitosti od Pavličića Eco preuzima karakteristike više tekstova u gradnji konačnog metateksta. Već je spomenuto da je konačni roman apokrifna zbirka tekstova čije je pripovijedanje umetnuto na četvrtu razinu, a strukturno podsjeća na srednjovjekovnu kroniku prateći sedam dana u ritmu liturgijskih obreda. Kompozicijski i tematski paralelna knjiga romanu je i Ivanova *Apokalipsa* jer se zločini odigravaju u ritmu predviđanja biblijskog teksta, no budući da se tematski *Apokalipsa* pokaže lažnim tragom, *umjesto da slijedi simbolični apokaliptični šestodnevni put, roman se raspodjeljuje pod znamenom broja sedam* (Čale Knežević, 1993:136).

I Borges koristi pronađeni rukopis kao motiv psihološkog kolebanja glavnog lika. Nakon što se nađe u *vrtu razgranatih staza*, unuk pokojnog Cui Pena raspravlja o rukopisu koji je napisao njegov djed ostavivši sve u životu osim toga. Rukopis je također htjela spaliti Cui Penova obitelj, no naposljetku je objavljen. U početku ima negativno stajalište prema objavljivanju rukopisa, smatra da je svijet bolji bez tog djela: *Objavljivanje tih spisa nije imalo nikakva smisla. Ta je knjiga nesuvisla hrpa proturječnih nacрта. Jednom sam je pregledao: u trećem poglavlju umire junak, u četvrtom opet živi* (Borges, 2000:107). S vremenom preko rukopisa-labirinta propita odnos prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, a Cui Penov roman ostaje otvoreni popis verzija teksta.

4.2.3. Motiv knjižnice i labirinta

Problem odnosa prema tradiciji zasigurno je jedan od žarišnih problema postmodernističke književnosti. Budući da je karakteristika postmodernističkih autora priznavanje prošlosti i tradicije interpretirajući ih na novi način, većina ih koristi ključne simbole poetike poput muzeja, biblioteke ili labirinta postavljajući pitanje udjela tradicije u izgradnji suvremene književnosti. Ono što je ljudima privlačno u kriminalističkom romanu nije samo pobjeda pobjeda dobra nad zlim, nego sama struktura zagonetke i labirinta kojim se mora proći da bi se došlo do odgovora.

Glavni junak-negativac u *Vrtu razgranatih staza* koristi strukturu labirinta u svakodnevnom životu: *Savjet da se stalno skrećem ulijevo podsjetio me da je to uobičajen postupak za otkrivanje središnjeg dvorišta u nekim labirintima. Ponešto se razumijem u labirinte: nisam*

uzalud praunuk onog Cui Pena (Borges, 2000:103). Njegov pradjed odrekao se sve svjetovne vlasti da bi napisao roman s najviše lica koji bi obuhvaćao sve moguće dimenzije života želeći izgraditi labirint u kojem bi se izgubio svaki čovjek. Tijekom razvoja priče postaje nam jasno da su knjiga i labirint jedno te isto. Od pradjeda je naslijedio ljubav prema labirintima te u njima pronalazi smirenje: *Razmišljao sam o labirintu labirinata, o sve većem vijugavom labirintu koji bo obuhvatio prošlosti i budućnost i na neki način uključio nebeska tijela. Ponesen tim nestvarnim slikama, zaboravio sam svoju sudbinu progonjenog čovjeka. Neko sam vrijeme utonuo u bestjelesno osluškivanje svijeta* (Borges, 2000:104).

Borges osim nagovještaja motiva knjige-labirinta u *Vrtu razgranatih staza* posvećuje cijelu priču knjižnici kao otisku svijeta u *Babilonskoj knjižnici*. Knjižnica se sastoji od određenog broja elemenata čije kombinacije mogu sezati u beskonačnost: *Univerzum (što ga drugi nazivaju Knjižnica) sastoji se od neodređenog, možda beskonačnog, broja šesterokutnih galerija, što u sredini imaju široke otvore za provjetravanje, zaštićene preniskim ogradama. Iz svakog se šeterokuta pruža vidik na gornje i donje katove: u beskraj. Dvadeset polica, po pet dugih polica na svakoj stijenci, pokrivaju sve strane izuzev dvije* (Borges, 2000:83). *Svaki zid svakog šesterokuta ima pet polica; na svakoj su polici trideset i dvije knjige jednakog formata; svaka knjiga ima četiri stotine i deset stranica; svaka stranica ima četrdeset redaka; svaki redak oko osamdeset crnih slova* (Borges, 2000:85). Knjige su napisane na svim postojećim i mogućim jezicima sastojeci se od dvadeset pet pravopisnih simbola. Borges time postavlja pitanje autorovog posjedovanja teksta budući da su svi izgrađeni unutar početnog kolektivnog koda te su na kraju prepušteni primateljevu tumačenju.

Motiv Borgesove knjižnice-labirinta koja tvori zemljovid svijeta, metaforički i metonimijski knjiški svijet u malom, preuzeo je Eco smještajući radnju *Imena ruže* u benediktinsku opatiju i njezino središte, Zgradu u kojoj je knjižnica smještena. Kao i Borgesova, knjižnica je sagrađena kao labirint točno određenih dimenzija koji ima svoju logiku. Fra Vilim dokazuje labirintni raspored prostorija knjižnice crtajući njezin tlocrt izvana: *Knjižnica ima pedeset i šest soba, od kojih su četiri osmorokutne, a pedeset i dvije manje-više četvrtaste, a potonjih četiri nemaju prozora, dok ih dvadeset i osam gleda na vanjsku, šesnaest na unutarnju stranu!* (Eco,

2004:204). Umanjenom Babilonskom knjižnicom može se služiti samo slijepi knjižničar Jorge iz Burgosa čije ime tvori *osimoronski sudar između asocijacija što ih pobuđuje ime i lik, kao izrazajno-sadržajni adynaton* (Čale Knežević, 1993:144).

Da bi se spriječio prodor ostalih stanovnika opatije u knjižnicu čije tajne ne smiju biti svima otkrivene, u knjižnici je postavljen niz iluzionističkih zamki čija je svrha iskrivljavanje stvarnosti u svrhu zastrašivanja. Osim Severinovih trava koje pobuđuju halucijacije, po knjižnici su postavljena i zrcala: *Pred sobom držeći svijeću otisnuh se u iduće sobe. U susret mi dođe zastrašujuće velik gorostas, lelujava i nestvarna tijela kao u utvare. Vrag! krikuh i zamalo mi ne ispadne svijeća, dok sam se naglo okretao i sklanjao u Vilimov naručaj. On mi iz ruke uze svijeću i odalečivši me iskorači naprijed uz odlučnost što mi se učini veličanstvenom. I on nešto vidje jer žurno uzmaknu. Zatim se protegnu naprijed i podignu svjetiljku. Prasnu u smijeh. Uistinu dosjetljivo. Zrcalo!* (Eco, 2004:161). Motiv konveksnog zrcala prikazujući iskrivljenu stvarnost postaje sredstvo istraživanja fantastičnih i maštom predodčenih slika zbilje pokazujući svijet kakav bi mogao biti. Beskonačnu zbilju ispunjenu raznim mogućnostima prikazuje i Borges u svojoj knjižnici koristeći iskrivljena zrcala u istu svrhu kao i Eco: *U hodniku je zrcalo koje vjerno udvaja privid. Ljudi po tom zrcalu obično zaključuju da Knjižnica nije beskonačna (kad bi to zaista bila, čemu to varavo udvajanje?. Meni je draže maštati kako te blještave površine oblikuju i najavljuju beskonačnost...* (Borges, 2000:84).

Imaginarni labirint otkrivanja rješenja zagonetke u romanu *Ime ruže* isprepliće se sa stvarnim labirintom kojeg predstavlja knjižnica tako strukturirana da zagonetkama sakriva svoje tajne i samim posjedovanjem tajni pokreće cijeli niz zločina koji se u opatiji odigrao. Lutajući tako konkretnim labirintom koji gradi knjižnica, detektiv luta metaforičkim labirintom pokušavajući logičkim rasuđivanjem i slijeđenjem intertekstualnih tragova riješiti nerazmrsivi splet zbilje i tekstovnih predožaba o njoj te se na kraju u središtu labirinta susreće s Jorgeom koji donosi konačan rasplet.

Koliko je zapravo Borges imao utjecaja na Ecov prvi i intertekstualnošću najispunjeniji roman iznijela je Morana Čale Knežević: *Beskrajni labirint Borgesove Babilonske knjižnice i njezinih*

kataloga tematsko-motivski je stožer ne samo Ecova pripovijedanja u Imenu ruže, nego i globalnog kulturnog podneblja u kojemu potonji autor pripada. Borgesov opus prožimlje i sveukupnu suvremenu semiotičku misao, kao nosilac epohalnih epistemoloških metafora. Svoj dug prema njemu Ime ruže naznačuje malobrojnim, ali bitnim pojedinostima: naslov knjige (djelomice) istječe iz spoja Borgesove Paracelsove ruže i Babilonske biblioteke, predgovor Eca-jeke sadrži borgesovske lažne bilješke i referencije koje majstorski isprepleću imena autentičnih znanstvenih autoriteta s fiktivnim i fikcionalnim osobama i tekstovima (Čale Knežević, 1993:137).

Borges motiv labirinta upotrebljava i u kratkoj priči *Smrt i busola* u kojoj negativac Red zvan Dandy Scharlach izgrađuje labirint zločina oko detektiva Erika Lönnrota. *U tim sam se noćima zakleo bogom koji gleda sa dva lica i svim bogovima vrućice i zrcala da ću zazdati labirint oko čovjeka koji je bacio u tamnicu moga brata. Sazdao sam ga, i to čvrsto. Njegova su građa mrtvi herziolog, busola, sekta iz 18. stoljeća, grčka riječ, nož, rombovi s prodavaonice bojadisarskih potreština* (Borges, 2000:166). Rješivši metaforički labirint zločina detektiv se s negativcem nalazi u konkretnom ljetnikovcu-labirintu (kao i Ecov Vilim) gdje dolazi do konačnog obračuna i raspleta kriminalističke priče.

4.2.4. Demistifikacija uloge detektiva

Bitan element svakog kriminalističkog romana je lik detektiva koji, kako navodi Pavličić (1990.), mora biti snažan i pametan kako bi i savladao i nadmudrio zločinca. Upravo takav lik detektiva pronalazimo u Vilimu koji svojim karakteristikama namjerno podsjeća na drugog slavnog detektiva, Sherlocka Holmsea Arthura Conana Doylea. Odlikuje ga natprirodna sposobnost logičkog rasuđivanja, enciklopedijsko znanje i poznavanje ljudske psihologije. Da će upravo o takvom liku detektiva biti riječ jasno nam je već iz prve zgode koja se odvila prije samog dolaska Vilima i Adsona u opatiju u kojoj Vilim razrješava problem nestalog Vranca samo prateći sitne tragove koje je putem primijetio, a već tada Adson svjedoči da se Vilim *prepušta poroku taštine ako je riječ o tome da dokaže svoje oštroumlje* (Eco, 2004:25). Kao i Sherlock Holmes, Vilim je sklon prepustiti se samoljublju zbog izvanrednih sposobnosti, što u

ravnotežu dolazi kada mu njegovo pomoćnik Adson ukaže njegovu grešku i odvede ga na pravi put, iako ponekad posve slučajno. *Vilim me pogleda, a meni se u mraku učini da razabirem njegovo izbezumljeno lice: Bog te blagoslovio, Adson! kliknu. Pa naravno, suppositio materialis, riječi se uzimaju de dicto, a ne de re... Kako sam glup! Upravo je sam sebe raspalio dlanom po čelu da se začuo prasak i mislim da ga je to moralo poprilično zaboljeti. Dječake moj, po drugi put danas na tvoja usta progovara mudrost, najprije u snu, a sad na javi!* (Eco, 2004:430). Također, kao i Holmes, Vilim je sklon uživanju u opojnim travama te svoju upućenost dokazuje u nekoliko razgovora s travarom Severinom, te čak tijekom istraživanja konzumira trave odbijajući pobliže objasniti Adsonu o čemu se točno radi. Naravno, ako je Vilim Sherlock, jasno je da je Adson paralelna poveznica, Sherlockov partner dr. Watson na što upućuje i fonetička sličnost njihovih imena.

Borgesova detektiva Erika Lönnrota također je krasila neustrašiva pronicljivost, *iako, doduše, nije uspio spriječiti posljednji zločin, ali ga je nedvojbeno prevideo* (Borges, 2000:151). Lönnrot se smatrao majstorom logičkog zaključivanja, no postmodernu sliku kriminalističkog romana upotpunjuje detalj detektiva s manama, a kod Lönnrota su to bile pustolovni duh i ljubav prema kockanju. Oba detektiva našla su se u središtu labirinta sagrađenog od krvavih ubojstava čiji se broj povećavao proporcionalno vremenu koje je detektivu potrebno za rješenje zagonetke. Dakle, detektivi polako se krećući labirintom razrješuju napetost i intelektualnu nagradu im donosi završni susret s ubojicom tijekom kojeg jedan drugom odaju priznanje.

Uvidjeh, protrnuvši, da se u tom trenutku ta dvojica ljudi, spremni na borbu na život ili smrt, jedan drugome dive kao da je svaki od njih radio samo zato da bi mu onaj drugi pljeskao (Eco, 2004:443).

No unatoč svojoj natprirodnoj sposobnosti logičkog zaključivanja i ostalim karakteristikama koje Vilima i Lönnrota izdižu iznad prosječnog čovjeka, oni do krivca dolaze prateći krivi trag i u nemogućnosti su povezati kodove u kojima razmišljaju sa stvarnim svijetom u kojem istražuju. Iako obojica na kraju dolaze do negativaca, ne uspijevaju spriječiti njihovu konačnu pobjedu. Jorge je uništio *Komediju* baš kako je namjeravao usput povlačeći u smrt i mnoštvo ljudi čiju je žrtvu smatrao nužnom, a Lönnrota njegov negativac na kraju susreta ubija odnoseći konačnu

pobjedu. Takvim iznevjeravanjem klasične kriminalističke priče donosi se postmodernistički završetak kriminalističkog romana u kojem se sva pravila izvrću i krajem se ne zadovoljava pravda nego dolazi do rješenja koje je otvoreno i detektivu i čitatelju.

Još postmoderniji postupak Borges pokazuje u kriminalističkoj priči *Vrt razgranatih staza* koju u prvom licu iznosi negativac. Iako na kraju umire, i on uspjeva izvršiti svoj naum i javlja njemačkoj vojsci koji grad trebaju bombardirati čime je glavni detektiv zbog zakašnjele reakcije poražen. Borges toliko izvrće ulogu detektiva da ga zamalo u potpunosti zanemaruje te se on pojavljuje samo u ključnim trenucima obračuna s negativcima.

Nadalje, Pavličić (1990.) navodi da su svi događaji u kriminalističkom romanu uzrokovani događajima koji su se u životima protagonista događali davno prije, a svoju kulminaciju su doživjeli malo prije romana i u romanu samom. Potvrdu toga lako iščitavamo iz navedenih priča jer su svi postupci koje su glavni likovi napravili zapravo rezultat njihove prošlosti i odnosa koji su uspostavljeni tijekom dužeg vremenskog razdoblja, ništa se nije dogodilo slučajno i bez posljedica, a svaka nejasnoća koja se tijekom romana pojavljivala, objašnjena je prije kraja.

Ako se složimo da u kriminalističkom romanu sudbina dovodi do zadovoljenja pravde tako da svi dobiju što su zaslužili, a glavni krivac bude osujećen u svojim namjerama, u postmodernističkim kriminalističkim pričama nalazimo potpuno drugačiju situaciju gdje glavni junak-detektiv zapravo pretrpi poraz dok u isto vrijeme negativac ostvari ono što je cijelo vrijeme planirao, iako za to plaća svojim životom. Neuspješnost detektiva povezuje Ecovog detektiva s onim njegovog uzora Borgesa jer obojica na kraju priče iznevjeravaju tipični kraj kriminalističkog romana i od zločinaca gube.

4.2.5. Nasilje u kriminalističkom romanu

Pavličić (1990.) navodi da je nasilje u kriminalističkim romanima neizbježan motiv budući da je svrha takve proze da se umjetnost književnosti približi širem spektru čitatelja, a nasilje je nešto zabranjeno i opasno i kao takvo više privlači prosječnog čitatelja jer je pokazatelj mračnih i niskih strasti. Upravo zato kriminalistički romani najčešće počinju kad je netko ubijen i nasilje je već provalilo.

U *Vrtu razgranatih staza* priča također počinje kad je nasilje već počinjeno, jedan njemački špijun je već ubijen i drugi zna da je sljedeći, a priča završava ubojstvom lika imenom Albert da bi se proizvelo još veće nasilje bombardiranjem grada Alberta zbog čega glavni junak završava na vješalima. Još je nasilnija priča *Smrt i busola* čija fabula prati niz krvavih ubojstava kojima negativac gradi labirint zagonetki oko glavnoga lika, a svaki leš je imao zjapeću ranu od noža na prsima.

Iako nije klasičan kriminalistički roman, u *Koraljnim vratima* također se pojavljuje motiv nasilja koji simbolizira kulminaciju moralnih dvojbi oko ljekovitosti rukopisa. Kada se virus zdravlja počeo širiti, zdravi ljudi su bolesne htjeli nasilno istjerati s otoka što je najviše vidljivo u odnosu lika Peregrina zaraženog neizlječivom sidom s ostalim stanovnicima otoka. Nasilno postavljaju zdravlje na tron najveće ljudske vrijednosti te odbacuju svaki autoritet: *Na odlasku mu je don Špiro još rekao da se mještani sve više organiziraju kao vojska i da se više ne obaziru na institucije: ni na miliciju, ni na crkvu, ni na vlast* (Pavličić, 2004:180).

Čitav roman *Ime ruže* protkan je nasilnim eksplicitno opisanim smrtima što se može iščitati iz sljedećih citata: *Omekšalo od onog snijega što se isprva rastopio, a onda stvrdnuo u ledene pločice, njegovo je tijelo nađeno u podnožju nagiba, izmrcvareno stijenama o koje se odbijalo.* (Eco, 2004:33) *Bile su to, međutim, dvije ljudske noge, dvije noge što su pripadale čovjeku naglavce gurnutom u lonac krvi. Opat naredi da se iz nečasne tekućine izvuče leš (jer, na žalost, nijedna živa osoba ne bi mogla ostati u tom nepristojnom položaju). Svinjari se oklijevajući primakoše rubu pa uprljavši se krvlju izvadiše jadno, okrvavljeno tijelo. Budući da su, kao što su mi bili rekli, krv miješali kako valja odmah pošto je prolivena te je ostavljali na hladnome, nije*

zgrušala, ali je sloj koji je prekrivao leš sada težio da se stvrdne, natapao mu odjeću, lice činio neprepoznatljivim (Eco, 2004:99).

Osim pukog prikaza nasilja, ovaj citat donosi i dublji sloj značenja. Motiv krvi upućuje na drugu trublju iz *Otkrivenja* koja najavljuje pretvaranje trećine rijeka u krv što u kombinaciji s ostalim ubojstvima pomaže istražiteljima predvidjeti i riješiti ubojstva, iako, ironično, navodeći ih na krivi trag. Kada se nekoliko smrti poklopilo s predviđanjima iz *Otkrivenja*, Jorge je iskoristio Vilimovu krivu pretpostavku da se ubojstva odvijaju po određenom uzorku. Isto je učinio i negativac iz Borgesove priče *Smrt i busola* iskoristivši bilješku prve žrtve *Izgovoreno je prvo slovo Imena* kako bi oko detektiva ispreo čitav labirint mučnih zločina. Također, krv koja se povezuje s trubljama iz *Otkrivenja* crvene je boje kao i crveni natpisi nad vratima što je ključ otkrivenja zakonitosti po kojoj su raspoređene sobe i djela u njima u knjižnici-labirintu. Motiv crvene krvi upotrebljava i Pavličić u *Koraljnim vratima* u trenutku kada Krsto Brodnjak simbolično izlijeva epruvetu Peregrinove zaražene krvi u otočnu zalihu vode.

Sljedeći se iskaz nasilja također povezuje s trubljama u *Otkrivenju*, no ovaj put preko motiva vode jer treća trublja najavljuje da će na trećinu rijeka i na izvore voda pasti zvijezda što gori poput zublje. *Pri svjetlosti naše svijeće na prvi nam se pogled površina tekućine učini mirnom, no kad smo svijeću nadnijeli nad vodu, u dnu razabramo, beživotno i golo, ljudsko tijelo. Polako ga izvukosmo: bio je to Berengar. U njega je, reče Vilim, lice doista kao u utopljenika. Crte mu bijahu nabrekle. Bijelo i mekano, bez dlaka, tijelo mu je kao u žene, ako izuzmemo odvrtni prizor gnjecavih sramnih dijelova tijela* (Eco, 2004:240,241). Značenje motiva vode također je izokrenuto jer se čistoći i bjelini suprotstavlja slika mrtvih, sramnih, gnjecavih dijelova tijela.

No nije nasilje provedeno samo od strane zločinaca. *Obično i istražitelj – onda kad već nešto iščeprka, biva napadnut pa se nasilje i tu javlja. Braneći se, istražitelj i sam čini nasilje* (Pavličić, 1990:13,14). Ništa drugačije nije postupio Vilim u svojoj ulozi istražitelja. Nakon što je otkrio sve tajne koje su se oko ubojstava isprele, biva napadnut i u samoobrani čini najveću provalu nasilja uzrokovavši uništenje u konačnici cijele opatije. Nasilje je tako na kraju dovelo

do potpune katastrofe, iako je ta katastrofa bila i očekivana budući da je u romanu poštivan pripovjedni i poetički običaj srednjeg vijeka, a *zamisliti srednjovjekovnu priču bez požara bilo bi kao zamisliti ratni film na Pacifiku bez lovca koji bukne i plamsajući se sunovrati u valove* (Eco, 2004:488).

Osim nasilja kao čina niske strasti, Pavličić (1990.) navodi kako je sve važnija stavka u kriminalističkom romanu seks, što i roman Umberta Eca potvrđuje. Za sve smrti nije izravno bio krivac Jorge nego je do smrti dolazilo isprepletanjem seksualnih odnosa među stanovnicima opatije s ciljem do kojeg je Jorge pokušavao doći. Iskoristivši znanje o seksualnim odnosima u opatiji preko ispovijedi, on je neposredno utjecao na smrti koje su se događale. Tako se prva smrt objasnila samoubojstvom zbog počinjenog grijeha, a komplicirani odnosi seksualne privlačnosti i ljubomore dovele su do zapleta kojeg ni on nije mogao očekivati. *Otišao si Malahiji koji dotad nije ništa razumio. Progonjenog svojom ljubomorom, tog je ludova i dalje opsjedala pomisao kako mu je Adelmo preoteo ljubljenog Berengara, koji je sada želio mlađu put nego je njegova. Nije shvaćao kakve veze ima Venancije s tom pričom, a ti si mu još više pomutio pamet. Rekao si mu kako je Berengar imao odnos sa Severinom i kako mu je zauzvrat dao neku knjigu iz finis Africae. Ne znam točno što si mu rekao. Malahija je otišao Severinu, mahnit od ljubomora, i ubio ga. Zatim nije dospio tražiti knjigu koju si mu opisao, jer je stigao opskrbnik. Je li bilo tako?* (Eco, 2004:437). No ipak je najviše pozornosti posvećeno seksualnom odnosu između Adsona i mlade lijepe seljanke čiji prikaz vuče korijene u *Pjesmi nad pjesmama*, a sam tekst koji čin opisuje prati ritam kojim se čin događao izgrađujući povezanost između značenja i strukture samog teksta. U Brodnjakovu istragu u *Koraljnim vratima* također je upleten seksualni odnos s lijepom doktoricom Zorom koji uvelike komplicira motivaciju njegovih postupaka.

4.2.6. Odnos tijela i duha

Postmodernistički romani preispituju i odnos duha i tijela i njihov utjecaj na individualni identitet.

Stabilna točka Adsonovog promišljanja uvijek ostaje uvjerenje o božanskom redu koji vlada ljudskim svijetom (i svemirom uopće) te on u nastojanjima čovjeka da u svoje fizičko okruženje uvede određeni red prepoznaje oznake univerzalnog reda (Marot, 2007:75). Vidljivo je da Adson smatra predeterminiranost zemaljskog reda preslikavanjem neupitnog božanskog reda čime tijelo i sve materijalno postaje konkretna čahura duhovnog i božanskog. Adson se odriče od moguće moralne nakane svojih memoara jer je istina jedna, univerzalna i božanska, a to je propadanje tijela i savršenstvo vječnog života.

Tijelesni identitet je nestalan, promjenjiv i podložan propadanju materije dok je duhovni identitet stabilna struktura koja određuje čovjekovu ličnost i omogućuje mu vječno blaženstvo s onu stranu materijalnog života. Upravo iz tog razloga smijeh je zanimljiv motiv o kojem se kroz čitav roman *Ime ruže* provlače rasprave jer *u smislu razumske reakcije na određenu komičnu manifestaciju smijeh čovjeka izdvaja životinjskog svijeta (smijeh dakle pripada oblastima uma), izazivajući istovremeno tjelesno zadovoljstvo* (Marot, 2007:82). Smijeh tako pripada i duhu i tijelu zbog čega je upitna njegova moralna vrijednost.

U raspravama o raznim srednjovjekovnim crkvenim redovima i sektama Eco spominje i flagelante koji su se javnim bičevanjem samokažnjavali projicirajući krivnju na tijelo i pokušavajući preko tijela kao simbola grešnosti doći do isključenja grijeha. Strah od fizičke patnje bio je i učinkovito sredstvo upravljanja masama i sankcioniranja nepoželjnih socijalnih istupa.

Tjelesne slabosti počinju se prevladavati formiranjem instrumenata koji će funkcionirati poput tjelesnih nadomjestaka čime se u postmodernizmu pojavljuje nova perspektiva u shvaćanju ljudskog tijela kao svojevrsnog aparata s mogućnošću usavršavanja. Vilim tako nosi naočale koji služe kao nadomjestak slabosti vida koje autor prigodno naziva *rašljama na nosu s dva okrugla stakalca* pomoću kojih postaje bolji istražitelj starih rukopisa. Pavličić čitav značenjski sloj

romana *Koraljna vrata* posvećuje tjelesnim nedostacima budući da je prah ljekovit za sve osim invalida koji su tjelesno nepotpuni i djece koja su tjelesno nerazvijena. Krsto Brodnjak je i čovjek sa staklenim okom, čovjek s rupom u sebi koja korespondira s rupom u sredini *Osmana*. Vilimove naočale i Brodnjakovo stakleno oko zapravo su proizvodi ljudskog uma u službi ljudskog tijela kojima se nagovješta novo vrijeme znanosti.

4.3. *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.*

Osim medijavistike, esejistike i filozofije, Eco u *Ime ruže* unosi i tragove semiotike. *Ecova književna, umjetnička, kulturološka i semiotička teorija i kritika, ma kako raznoliko izgledale, okreću se oko Piercove ideje o prevodljivosti znaka: svaka misao-znak se prevodi ili tumači i narednu misao-znak* (Nankov, 2003:21). Dakle, svaka rečenica sadržava svaku drugu rečenicu i znakovi su podložni nizu tumačenja.

Roman započinje riječima Ivanova *Evandjelja U početku bijaše Riječ, i riječ bijaše kod Boga – i Riječ bijaše Bog*, a mnoštvo riječi od kojih se roman sastoji suprotnost je Božje Riječi koja stoji na početku *Proslova: to su riječi koje se mogu premještati u razne kontekste, produktivno se ponavljati i prepravljati, poprimati bezbroj novih značenja, postajati vlastitim antonimima* (Čale Knežević, 1993:115). Božje ime spominje i Borges u priči *Smrt i busola* u kojoj Bog ima devedeset i devet imena i jedno tajno, apsolutno, a ritam zločina prate natpisi od kojih je prvi bio: *Izgovoreno je prvo slovo Imena* (Borges, 2000:154) što nas opet vraća na naslov romana *Ime ruže*.

Eco se igra sa značenjem riječi dajući imena likovima po određenim književnim asocijacijama usmjerujući im značenje, ali opet ostavljajući mnoštvo prostora za moguća tumačenja. Jorge iz Burgesa i Jorge Luis Borges bude suprotne asocijacije na ime i lika, Vilim iz Baskervillea nosi prezime obitelji iz Doyleovog romana *Pas Baskervilloevih* potvrđujući Holmesove karakterne crte, a Adsona asonancijom povezuje s Watsonom.

Značenjem imena likova poigrao se i Pavličić nazvavši filologa Krsto Brodnjak asociirajući na kršćansku tradiciju čiji je nositelj Ivan Gundulić te na metaforu o pjesničkom poslu kao

isplovljavanju ladice, jednom od velikih toposa zapadnoeuropske književnosti. Brodnjaka je krasila metafizička uznemirenost kao i sve Pavličićeve junake koji čeznu da dohvate neke nove i nepoznate vidike budući da je Brodnjaku oduvijek san bio da *jednom nađe neki stari, zaboravljeni, ali dragocjeni rukopis koji će promijeniti povijest male i tužne hrvatske književnosti* (Pavličić, 2004:13).

U nekim trenucima riječi korisno značenje dobivaju tek kad se pročitaju krivo, a izvrtnje riječi dovelo je i do konačnog rješenja Ecovog labirinta i ulaska u središnju sobu *finis Africae*.

Imena su kao znakovi podložna različitim tumačenjima, ali na kraju od svih tumačenja i onoga što je znak predstavljao ostaje samo znak stoga ne čudi da Eco roman završava mišlju da *negdašnja ruža ostaje kao ime, zadržavamo tek gola imena* (Eco, 2004:476).

Zaključak

Analizom trojice autora postmodernističkog razdoblja tek se zagrebalo po površini mogućih tumačenja značenja različitih intertekstualnih poveznica koje njihova djela donose, a možemo zaključiti da su i postmoderna i postmodernizam pojmovi za koje je upravo rasprava o mogućim značenjima karakteristično obilježje. Ipak autori koriste dovoljno slične postupke i u svojim djelima se referiraju jedan na drugoga dovoljno jasno da ih možemo smjestiti u istu poetiku. Pokušavajući populizirati znanje i znanost autori svoja djela prilagođuju puno širem spektru čitatelja nego njihovi prethodnici koegzistirajući u svojim djelima visoke i niske žanrove i stilove, kriminalistički roman povezuju s tradicijom povijesti i književnosti, fantastikom i filozofskom sferom, ironično izvrću značenja ustaljenih pojmova poput detektiva u istrazi i istrage same pričajući priče o malim ljudima s manama bliskima čitatelju, sklapaju velike metatekstove sačinjene od mnogo malih već postojećih tekstova analizirajući književnost i zbilju.

Postmoderni autori svoja djela u potpunosti podređuju čitatelju, iako čitatelje stavljaju u različite kategorije ovisno koliko duboko mogu razumjeti djelo na osnovu opće informiranosti. Najbolji zaključak donosi Eco koji je *predvidio mogućnost da čitatelj koji posjeduje, ili je kadar nadograđivati tekstualnu kompetenciju kakvu iziskuju i proizvode njegovi romani – što je, uostalom, bitna značajka njegove poetike i strategije – u okvirima što ih zacrtava tekst, izvede tumačenja za kojima autorova nakana nije izravno težila* (Čale Knežević, 1993:127).

Životopis pristupnika

Nakon završene Osnovne škole Antun Gustav Matoš u Čačincima te Gimnazije Petra Preradovića u Virovitici 2008. godine upisujem Filozofski fakultet Osijek na Sveučilištu J. J. Strossmayera u Osijeku, smjer Hrvatski jezik i književnost. Upravo za navedeni smjer odlučila sam se još u djetinjstvu te su me sve odluke u vezi sa školovanjem dovele do ovog trenutka konačnog stjecanja zvanja magistrice hrvatskog jezika i književnosti.

Za odabranu temu diplomskog rada odlučila sam se tijekom pisanja seminara o Ecovom romanu *Ime ruže*, a budući da je karakteristika postmodernizma u kojem Eco stvara intertekstualno miješanje autora analizi autora pridružila sam još jednog velikama postmodernističke književnosti Jorgea Luisa Borgesa. Kako bih pokazala da ni Hrvatska nije ostala mimo struje postmodernističke svjetske književnosti, analizu sam upotpunila Pavličićevim romanom *Koraljna vrata*.

Literatura

1. Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska, 2000.
2. Borges, Jorge Luis, *Izmišljaji*, Zagreb, Zagrebačka naklada, 2000.
3. Čale Knežević, Morana, *Demiurg nad tuđim književnim djelom: intertekstualnost u romanima Umberta Eca*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, 1993.
4. Čale Knežević, Morana, *Intertekstualno vrijeme u romanu Ime ruže Umberta Eca*, *Književna smotra*, 23 (1991), 83, str. 47-57., Zagreb, Hrvatsko filološko društvo.
5. Donat, Branimir, *Astrolab za hrvatske borgesovce*, u: *Približavanje beskraj*, Beograd, Nolit, 1979.
6. Eco, Umberto, *Ime ruže*, Zagreb, Globus media, Biblioteka Jutarnjeg lista, 2004.
7. Jukić, Tatjana, *Ivan po Pavlu (jedno čitanje romana Koraljna vrata)*, *Dubrovnik*, 5 (1994), 4, str. 50-64., Dubrovnik, Matica hrvatska.
8. Lyotard, Jean-Francois, *Postmoderno stanje*, Zagreb, Ibis-grafika, 2005.
9. Maroević, Tonko, *Borgesov čitatelj*, Zagreb, Izdanja Antibarbarus, 2005.
10. Marot, Danijela, *Tijelo, um i zabranjene istine: kognitivistička perspektiva romana Ime ruže Umberta Eca*, *Fluminesia*, 19 (2007), 2, str. 73-93., Rijeka, Filozofski fakultet Sveučilište u Rijeci, Odsjek za kroatistiku.
11. Matanović, Julijana, *AH! Pavao Pavličić Koraljna vrata*, *Književna revija*, 31 (1991), 213, str. 99.-103., Osijek, Izdavački centar Otvorenog Sveučilišta Osijek.
12. Nankov, Nikita, *Umberto Eco kao krijumčar: idealizam preko discipliniranih granica*, *Književna smotra*, 35 (2003), 4, str. 21.-34., Zagreb, Hrvatsko filološko društvo.
13. Nemeć, Krešimir, *Postmodernizam, iskustva jezika i hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, Zagreb, Altagama, 2003.
14. Nemeć, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*, Zagreb, Školska knjiga, 2003.
15. Oraić Tolić, Dubravka, *Muška moderna i ženska postmoderna*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2005.

16. Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1990.
17. Paljetak, Luko, *Strašna koraljima obrubljena rupa*, *Dubrovnik*, 4 (1993), 3, str. 217.-219., Dubrovnik, Matica hrvatska.
18. Pavao, Pavličić, *Intertekstualnost i intermedijalnost, tipološki ogled*, u: *Intertekstualnost i intermedijalnost*, uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić i Pavao Pavličić, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti, 1988.
19. Pavičić, Jurica, *Hrvatski fantastičari: jedna književna generacija*, Zagreb, Zavod za znanost i književnost Filozofskog fakulteta, 2000.
20. Pavličić, Pavao, *Koraljna vrata*, Zagreb, Večernjakova biblioteka, 2004.
21. Pavličić, Pavao, *Sve što znam o krimiću*, Beograd, Filim Višnjić, 1990.
22. Rogić Nehajev, Ivan, *Uvjerljivost fantastičnog*, u: *Guja u njedrima: Panorama novije hrvatske fantastične proze*, odabrao i uredio Ivica Župan, Rijeka, Izdavački centar, 2011.
23. Solar Milivoj, *Retorika postmoderne*, Zagreb, Matica hrvatska, 2005.
24. Solar, Milivoj, *Laka i teška književnost*, Zagreb, Matica hrvatska, 2005.
25. Solar, Milivoj, *Povijest svjetske književnosti*, Zagreb, Golden marketing, 2003.
26. Solar, Milivoj, *Suvremena svjetska književnost*, Zagreb, Školska knjiga, 1990.
27. Todorov, Tzvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd, Rad, 1987.
28. Visković, Velimir, *Sekundarna zbilja u novijoj hrvatskoj prozi*, u: *Guja u njedrima: Panorama novije hrvatske fantastične proze*, odabrao i uredio Ivica Župan, Rijeka, Izdavački centar, 2011.
29. Visković, Velimir, *Umijeće pripovjedanja: ogledi o hrvatskoj prozi*, Zagreb, Znanje, 2000.
30. Žmegač, Viktor, *Tipovi intertekstualnosti i njihova funkcija*, u: *Intertekstualnost i autoreferencijalnost*, uredili Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993.

Sadržaj

Sažetak	2
Uvod.....	3
1. Postmoderna.....	4
2. Postmodernizam.....	7
2.1. Koegzistencija žanrova i stilova	8
2.2. Intertekstualnost	10
3. Postmodernistički autori	12
3.1. Jorge Luis Borges	12
3.2. Umberto Eco	13
3.3. Pavao Pavličić	14
4. Borges i Eco u djelima slavonskih književnika	15
4.1. Historijska metafikcija u romanu <i>Ime ruže</i> Umberta Eca	15
4.2. Postmodernistički kriminalistički roman	18
4.2.1. Borgesov fantastičarski utjecaj na Pavličića u <i>Koraljnim vratima</i>	18
4.2.2. Motiv pronađenog rukopisa	20
4.2.3. Motiv knjižnice i labirinta.....	23
4.2.4. Demistifikacija uloge detektiva	26
4.2.5. Nasilje u kriminalističkom romanu.....	29
4.2.6. Odnos tijela i duha	32
4.3. <i>Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.</i>	33
Zaključak	35
Životopis pristupnika	36
Literatura.....	37
Sadržaj	39