

Postmodernističke parodijske strategije u romanu Epitaf carskog gurmana Veljka Barbijerija

Brunčić, Dubravka

Source / Izvornik: **Anafora : Časopis za znanost o književnosti, 2014, I., 59 - 71**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:058948>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-29**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

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



dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Dubravka BRUNČIĆ
 Filozofski fakultet
 Sveučilišta Josipa Jurja
 Strossmayera u Osijeku
 L. Jägera 9, 31 000 Osijek
 dbruncic@ffos.hr

UDK 821.163.42.09 Barbieri, V.-31
 Izvorni znanstveni rad
 Primljeno: 10. travnja 2012.
 Prihvaćeno: 5. rujna 2012.

POSTMODERNISTIČKE PARODIJSKE STRATEGIJE U ROMANU *EPITAF CARSKOG GURMANA VELJKA BARBIERIJA*

Sažetak

U radu se analiziraju obilježja parodijskoga diskurza u romanu V. Barbierija *Epitaf carskog gurmana*, oslanjajući se na teorijske postavke L. Hutcheon. Istražuju se različite parodijske subverzivne strategije (parodiranje dnevnickoga žanra, problematiziranje fikcionalnosti historiografskog prikaza, interpoliranje gastronomskih subliterarnih žanrova) kroz koje se u romanu manifestira ambivalentna politika postmodernističkoga prikaza.

Ključne riječi: parodija, postmodernizam, subverzija, roman, gastronomija

Uvod

Roman Veljka Barbierija *Epitaf carskog gurmana* vremenom objavljivanja (1983) ulazi u razdoblje koje se u periodizacijskim usustavljivanjima određuje kao vrijeme postmodernističke stilsko-poetičke paradigme (usp. C. Milanja, 1991, 1996; D. Oraić Tolić, 2005).¹ Iako se taj vremenski segment ne može, naravno, jednostavno supsumirati pojmom postmoderne jer istovremeno u hrvatskom književnom prostoru nastaju tekstovi drukčijih poetičkih obilježja,² Barbierijev roman može se promatrati kao primjer postmo-

¹ C. Milanja kao godine početka postmodernističkih književnih iskustava uzima 1968./1971., vezujući postmodernističko osvještavanje uz pojavu časopisa *Pitanja*, smatrajući ga „uvodom u tu drukčiju, neprosvjetiteljsku matricu” (Milanja 1991: 19). D. Oraić Tolić razlikuje dvije faze postmoderne: 1. laku, estetsku, zaigranu postmodernu koja traje od 1968. do rušenja Berlinskoga zida i 2. tešku, političku, simulakralnu, koja obuhvaća vremenski segment nakon 1990-ih godina 20. stoljeća.

² Postmoderna je inače višeznačan pojam koji se upotrebljava u stručnoj literaturi ne samo kao periodizacijska nego i kao kulturnopovijesna i tipolojska kategorija, pri čemu se također problematizira „periodizacijska vrijednost pojma”. (Biti 2000: 396)

dernističke fikcije koju djelomično karakteriziraju strategije metafikcije³ ili teorijske fikcije,⁴ problematiziranje vlastite fikcionalnosti i ironijsko-parodijsko propitivanje žanrovskih konvencija.

Parodija se u različitim književnoteorijskim raspravama različito definira te mnogi upozoravaju kako ne postoje jedinstvena i prava određenja parodije (usp. Hutcheon, 1985; Rose, 1993). Ovaj rad oslanja se na teorijske postavke L. Hutcheon (1985) koja govori o parodijskom diskurzu te promatra parodiju kao niz diskurzivnih strategija koje se razvijaju u književnim tekstovima i drugim umjetničkim oblicima (slikarstvo, glazba, fotografija, film). U svom pristupu parodiji Hutcheon djelomično prihvaća metafikcijsku dimenziju parodije koju zagovara M. Rose, ističući njezina autorefleksivna obilježja, no parodiju ne izjednačava s metafikcijom, nego ju smatra samo jednom od metafikcijskih strategija. Smatra kako je parodija „u svojoj ironijskoj ‘transkontekstualizaciji’ i inverziji, ponavljanje s razlikom. Implicirana je kritička distanca između teksta u pozadini koji se parodira i novoga inkorporiranoga djela; distanca je obično signalizirana ironijom. Ali ta ironija može biti i zaigrana i podcjenjivačka; može biti kritički konstruktivna kao i destruktivna.” (Hutcheon 2000: 32) S obzirom na to, prepoznavanje i interpretiranje parodijskih učinaka ovisi o kompetencijama čitatelja i njihovu raspolaganju određenim znanjima i sustavom vrijednosti.

U svojoj definiciji parodije L. Hutcheon oslanja se na Genetteovo određenje pojma „hipertekstualnosti”, koji on u knjizi *Palimpsestes* (1982) određuje kao odnos „jednoga teksta prema prethodnom” (Hutcheon 1985: 21), prihvaćajući tezu da „intertekstualne aluzije [...] moraju biti intendirane i očite čitatelju” (Biti 1997: 262). Ta je definicija proširena Bahtinovim pojmovima „dvoglasja”, „dijalogenosti”, tumačenjem parodije kao hibridnoga dijalogičnog oblika u kojem se jezici i stilovi međusobno rasvjetljuju te naglašavanjem ambivalentne, paradoksalne prirode parodije koja se manifestira kao istovremeno prekoračivanje, podriivanje zadanih normi i pravila, ali i afirmiranje pravila koja su joj inherentna.

³ O obilježjima metafikcije kao žanra postmoderne proze usp. P. Waugh (1984).

⁴ M. Currie predlaže uporabu pojma teorijske fikcije umjesto pojma metafikcije jer je riječ o spajanju teorije i fikcije, pri čemu teorijski diskurz, shvaćen na Barthesov način, kao samorefleksivni diskurz omogućuje romanu istraživanje logike i filozofije pripovjednoga teksta bez inkorporiranja metajezičnih iskaza. Iz toga slijedi da je „teorijska fikcija prije performativna nego konstativna naratologija, što znači da ne pokušava izjaviti istinu o predmetu pripovjednoga teksta, nego učiniti ili izvesti ono što misli reći o pripovjednom tekstu dok je i sama pripovjedni tekst.” (Currie 1998: 52) U svojem kasnijem čitanju M. Currieja K. Peternai naglašava njegovo viđenje odnosa teorije i fikcije u romanu kao intertekstualnoga odnosa, izvedbe (*performance*): „intertekstualnost pretpostavlja model referencije u kojem se ne može uspostaviti razlika između referencije na svijet i referencije na drugi tekst, budući da je tekstualnost utkana u oboje.” (Peternai 2005: 119)

Za razliku od Genettea, Hutcheon parodiju ne smatra transpovijesnom kategorijom, a kao specifičnost postmodernističkoga parodijskog prikaza ističe širok raspon sadržaja i funkcija, od ludističkoga, humornoga i komičnog aspekta do ozbiljnoga i poštovateljskog spram različitih umjetničkih oblika koje citatno priziva.⁵ Pritom parodija zauzima kritički odnos spram prošlosti te kroz „dvostruki proces instaliranja i ironiziranja parodija signalizira kako sadašnji prikazi nastaju iz prošlih i koje ideološke posljedice proizlaze i iz kontinuiteta i iz razlike” (Hutcheon 1993: 93), tj. kroz ironijski prikaz parodija je u političkom smislu dvostruko kodirana, istovremeno legitimirajući i podrivajući ono što parodira. U tom je segmentu dakle bliska Bahtinovu poimanju karnevaleskne parodije,⁶ ali je ipak kritična spram njezova optimističnog utopizma, isticanja samo pozitivnoga, oslobađajućega pola dijaloške ambivalentnosti karnevala (primjerice smrti koja vodi u ponovno rađanje) i zamjera mu zanemarivanje društvene normiranosti karnevala jer se karnevalske, parodijske subverzivne strategije mogu razvijati „samo privremeno i samo unutar kontroliranih granica koje je ovjerio parodirani tekst” (Hutcheon 2000: 75).

Budući da se jezik uvijek upotrebljava u kontekstu političko-diskurzivnih uvjeta, L. Hutcheon svoj interes usmjerava na proučavanje politike parodijskoga postmodernističkog prikaza. Za razliku od jednoga dijela suvremene teorije koji smatra kako je postmoderna distancirana od političkih uplitanja, smatra kako je „autorefleksivna, parodijska umjetnost postmoderne [...] ističući na svoj ironijski način spoznaju da su svi kulturni oblici prikaza [...] ideologijski utemeljeni, da ne mogu izbjeći upletenost u društvene i političke odnose” (Hutcheon 1993: 3). Štoviše, postmodernistička je umjetnost sve, samo ne neutralna. Preispisujući Barthesov pojam „doxe”,⁷ tvrdi kako postmodernistička djela nastoje „dedoksificirati naše kulturne prikaze i njihovu neporecivu političku važnost” (Hutcheon 1993: 3). Također ukazuje

⁵ M. Rose zamjera L. Hutcheon zanemarivanje komičke i humorne dimenzije parodije (1993), no pritom treba upozoriti i na problematičnost i teškoću definiranja samih humornih učinaka parodije. Kao što upozorava W. Preisendanz, „pretpostavke i uvjeti da nešto što djeluje komično bude i shvaćeno, akceptirano i apsolvirano kao komika, na temelju povijesnih, socijalnih, kulturnih, psihičkih i situativnih faktora, toliko su kompleksni i problematični, a općenito obvezujući i važeći pojam komičnog toliko nesaglediv, da smatram isključenom mogućnošću da tvrdnju ovdje se radi o komici – s obzirom na intenciju ili na recepciju – verificiram tako da bi ta tvrdnja (time i utisak koji je određuje) stekla apsolutnu intersubjektivnu obvezatnost. (...) Sve što se može smatrati komičnim (uvijek se, ipak, može i demantirati).” (Preisendanz 1989: 228–229)

⁶ Na tom tragu istovremene afirmacije i podrivanja normi parodiranoga djela parodiju tumači i P. Waugh (1984) baveći se problemima metafikcije, no Waugh, kao i Rose, naglašava humornu dimenziju parodije.

⁷ Hutcheon preispisuje Barthesov pojam „doxe kao javnoga mnijenja”, „glasa prirode” ili konsenzusa.

na ambigvitetnost politike postmodernističkih prikaza. Pozivajući se na Foucaultovu teoriju moći, ističe kako se dedoksifikacijski impuls postmodernističke umjetnosti ostvaruje u društvenom kontekstu koji „priznaje neizbježnost postojanja odnosa moći u svim društvenim odnosima” (isto, 1993: 4), postmodernistički prikaz samosvjesno, istovremeno na razini forme i sadržaja, opskrbljuje i izaziva ideologiju, odnosno, fukoovski rečeno, uspostavljaju se odnosi istovremenoga podvrgavanja i odupiranja moći (usp. Foucault, 1994).

Usmjeravajući interes na politiku postmodernističkoga prikaza, procese denaturalizacije i dedoksifikacije, baveći se parodijskim strategijama pripovjednih tekstova koji samosvjesno propituju transparentnost prikaza, istovremeno uporabljajući i ironijski podrivajući naslijeđene literarne konvencije, pomičući svoj interes s tradicionalnoga istraživanja „mimetičkih” temelja književnoga teksta na istraživanje društvene i ideologijske proizvodnje značenja, načina na koji pripovjedni tekstovi konstruiraju naše predodžbe o sebi jer „ono što zovemo 'kultura' viđeno je kao *učinak* prikaza, ne njegov izvor” (Hutcheon 1993: 7), Hutcheon u osnovi ističe teorijski pomak interesa s konstativne na performativnu dimenziju pripovjednoga teksta.⁸

II.

Čitano na tom tragu, može se reći kako Barbierijev roman karakteriziraju postmodernističke parodijske subverzivne strategije.⁹ Roman je pisan u kvaziautobiografskoj formi s pripovjedačem u prvom licu jednine, i to fingirajući dnevnički tip diskurza koji pritom karakterizira autodijegetsko pripovijedanje, pa se na taj način ujedno propituje i revalorizira „nekanonski”, „rubni” književni žanr unutar dominantnoga, kanonski ovjerenoga žanra romana. Tekst je oblikovan kroz dnevničke iskaze neimenovanoga pripovjedača gurmana koji se predstavlja čitateljima kao žrtva represivnoga poretka, pokušava funkcionirati u neprijateljskom društvenom sustavu u kojem mu je „gastronomskom potjernicom” ograničeno i osporeno pravo na slobodno konzumiranje hrane i gastronomski užitak. Iako se u tekstu nastoji ostvariti privid dnevničke, datirane kronologije zbivanja u razdoblju od mjesec i pol dana (5. veljače – 30. ožujka) i sugerirati kontinuitet bilježenja dnevničkoga subjekta, sama je kronologija relativizirana jer ne postoje preciznija vremenska određenja (nema godine) ni prostorne odrednice koje bi omogućile prostorno-vremensku, odnosno društvenopovijesnu kontekstualizaciju, pa je sto-

⁸ O performativnoj koncepciji pripovjednoga teksta usp. i K. Peternai (2005).

⁹ Roman je do sada čitan s obzirom na satirične elemente koji, kao i parodija, uključuju ironijsku kritičku distancu, pri čemu je satira usmjerena na negativno ocjenjivanje i moralno i društveno vrednovanje, dok se parodija ograničava na estetski kontekst i predstavlja istovremeni odmak i afirmaciju parodiranih estetskih normi. U tom smislu Barbierijev roman predstavlja uporabu parodijskih strategija s namjerom satiričnoga komentiranja društvenoga ustroja.

ga relativiziran i pokušaj ostvarivanja dokumentarne provjerljivosti, kao i dnevničko „pretendiranje” na istinitost, autentičnost, pa i historiografsku točnost ispriповijedanoga.¹⁰ U romanu se dovodi u pitanje i obilježje dnevnika kao žanra u kojem „vrijeme priče (ono što je ispriповijedano) ubrzano sustiže vrijeme pripovijedanja” (Currie 2002: 193). Komentar pripovjedača o izgledu trgovca koji mu je ilegalno dobio hranu („Šešir je nabio na nos, onako kako je to činio ‘šef’ dok me još posjećivao, ali ja tome nisam pridavao nikakvu pozornost, već samo se pomalo tresao od jeze i očajanja.” Barbieri 1998: 92) ukazuje na naknadnu svijest pripovjedača o važnosti toga detalja te ima proleptičku funkciju, navješćujući kasnije razotkrivanje trgovčeve stvarne uloge kao „vanjskoga suradnika” Ministarstva za javni red i moral. Takvi postupci mogu se shvatiti kao poziv čitateljima da u tekstu prate i uočavaju dvojnost pripovjedača i onoga o kome se pripovijeda te usmjeravaju pozornost na logiku pripovijedanja o sebi, razotkrivajući njezinu fikcionalnost.¹¹ Ujedno se naglašavaju ne samo pripovjedačeve retrospektivne nego i rekreativne kompetencije jer „pripovjedač nije samo onaj koji se sjeća svog prošlog života već i onaj koji svoju prošlost ponovo oblikuje u mašti” (Stanzel 1992: 181), tj. pripovjedač nije samo svjedok nego i kreator pripovjednoga teksta odgovoran za ispriповijedano, te se usmjerava pozornost na sâmu proizvodnju pripovjednoga čina.

Zanimljivo je da u romanu na nekoliko mjesta dolazi do konvergiranja ispriповijedanoga vremena i trenutka pripovijedanja, što je vidljivo u pripovjedačevoj negaciji čina pisanja oblikovanoj kroz iskaz u autobiografskom prezentu koji sugerira vremensku bliskost sâmom činu pisanja: „Ne smijem čitati, ne smijem pisati.” (Barbieri, 1998: 47) Pritom se stvara nelogična temporalnost jer se nastoji pripovijedanjem opisati sadašnji trenutak nepisanja i nepripovijedanja, a ujedno se usmjerava pozornost na protjecanje vremena u trenutku dok se ne piše kao preduvjet da bi se sâm čin nepisanja mogao opisati. Kraj romana – fiktivne dnevničke pripovijesti – u kojem se nastoji ispriповijedati postupno umiranje pripovjedača („I ne zaboravite da je umro vaš prijatelj koji je iznad svega mrzio konzerve.” Barbieri 1998: 118) također je primjer paradoksalnoga sraza pripovjedne prošlosti i sadašnjosti i impliciranoga pripovijedanja nakon posljednje rečenice.

U romanu se konvencije dnevnika podrivaju i uvođenjem različitih naslovljenika pripovijedanja. Pripovjedač se obraća neimenovanom ekstradijetskom naslovljeniku (implicitnom čitatelju)¹² dnevnika („Nećete mi vjero-

¹⁰ O obilježjima dnevnika kao književnoga žanra usp. H. Sablić Tomić (2002).

¹¹ M. Currie ističe: „Realistička iluzija ispriповijesti, sa svim njezinim izljevima iskrenosti i istine, u alegoričnu je odnosu sa skrivenim mehanizmima i pretpostavkama pripovijedanja, tako da pripovjedna iluzija alegorički upućuje na poništenje svoje vlastite iluzije.” (Currie 2002: 195)

¹² Pojmovi se preuzimaju iz rada Sh. Rimmon-Kenan (1989), ali je prijevod pojmoveva iz rada preinačen. Naime u izvorniku autorica upotrebljava pojam „narratee”, koji

vati kad vam otkrijem gdje sam sada. [...] Dobro zaključujete, u zatvoru sam.” Barbieri 1983: 51), a potom izravno imenuje ekstradijegetskog naslovljenika Gabiusa Apiciusa tretirajući ga kao intradijegetskog naslovljenika iako nije jedan od likova i pozivajući ga na sudjelovanje u pripovjednim zbivanjima¹³ („Molim te, budi mi samo nijemi svjedok i potvrdi jesam li uspio.” Barbieri 1998: 107). Takvim postupcima dovodi se u pitanje obilježje dnevnika kao žanra koji kroz iskaze ispovjednoga karaktera proizvodi dojam o autorovu dijalogu sa sâmim sobom, a propituje se i tradicionalna predodžba o jednostavnom i jedinstvenom oblikovanju subjektova identiteta u autobiografskom diskurzu, dok podvojeni naslovljenici pripovijedanja u Barbierijevu romanu impliciraju i etičko-političke učinke književnosti na čitatelja. Naime postmoderna teorija pripovijedanja skeptična je „spram mogućnosti da bilo koji čitatelj može isljučiti svoj identitet ili se popeti na neke olimpijske visine, neke transcendentalne estetičke sfere koje više nisu pretrpane tako trnovitim pitanjima kao što su spol, rasa ili klasa” te ukazuje na problematičnost pristupa koji govore „o čitatelju u jedini, kao da svi čitatelji reaguju na isti način, o subjektu, kao da su isti tehnički mehanizmi u retorici pripovjednog teksta. [...] Po učinku to je pitanje koje ide ruku pod ruku s drugim nepromašivim implikacijama u analizi fikcijskog gledišta – da autor manipulira tog idealnog čitatelja kroz hotimičnu namjeru.” (Currie 1998: 23)¹⁴

Parodiranje dnevnika žanra otvara i pitanje odnosa između autobiografskoga i historiografskoga diskurza. Suvremena proučavanja autobiografija ističu kako su one „povijesti jer se odnose na životni vijek pojedinca, predstavljaju ga u razgovijetnim vremenskim razdobljima, poštuju i proizvode povijesno vrijeme” (Velčić 1991: 117), naglašavaju kako su autobiografski i historiografski diskurz pripovjedni oblici te su stoga otvoreni procesima fikcionalizacije. Barbierijev roman kroz fingiranje autobiografskoga diskurza ne nastoji „opovijesniti” život pojedinca jer, kao što je već rečeno, unatoč svojevrsnim ekonomskim i političko-ideološkim referencama, nedostaju informacije koje bi omogućile precizno društvenopovijesno kontekstualiziranje,¹⁵ a iskazi pripovjedača gurmana ne mogu se stoga uzeti kao pouz-

preuzima iz radova G. Princea (*Introduction à l' étude narrataire*, 1973), G. Gennettea (*Figures*, 3, 1972) i S. Chatmana (*Story and Discourse*, 1978), dakle u francuskom obliku „narrataire”, u engleskom „narratee”, a koji je u zborniku *Uvod u naratologiju* preveden kao „adresat”. Radi preciznosti i usklađenosti s novijim prijevodima teorijskih pojmova, u ovom se radu upotrebljava termin „naslovljenik pripovijedanja” koji donosi V. Biti u *Pojmovniku suvremene književne teorije* (1997).

¹³ O toj vrsti pripovjedno-komunikacijske situacije usp. G. Gennette (1990).

¹⁴ Navod je preuzet iz knjige K. Peternai (2005).

¹⁵ Iako je stručna kritika upozorila na moguće implikacije spram tadašnjega (1980-ih godina) društveno-ideološkog sustava (usp. D. Burkhart, 1992; C. Milanja, 1996),

dano svjedočanstvo, odnosno pouzdan povijesni izvor. Svojevrsno razotkrivanje procesa proizvodnja činjenica, ukazivanja na strategije ideologizacije, mistifikacije i fikcionalizacije povijesnih dokumenata kao onih koji „pamte samo neke događaje i bilježe povijest u službi 'kreatora i vlastodržaca kolektivnog pamćenja'” (Velčić 1991: 118), može se iščitati u pripovjedačevu komentiranju sudske presude kao dokumenta relativne trajnosti i ujedno proizvoda arbitrarnoga procesa odlučivanja koji će događaji postati činjenice: „Taj dokument danas je već propao, a sadržavao je završne pojedinosti neobične parnice – izmišljenu presudu na kraju izmišljenog suđenja.” (Barbieri 1998: 76) Slijedom tih uvida pokazuje se, kao što upozorava R. Barthes, da su povijest i književnost „prikupljanje označitelja, a ne činjenica”, a „referencijska se iluzija (glasovito Rankeovo *onako kako je doista bilo*), dakle, gradi prerusavanjem performativa u konstativ ('deskriptiv').” (Biti 2000: 17)

III.

U romanu se ne denaturaliziraju samo prikazi u verbalnom, nego i u vizualnom mediju, a koji je u romanu opet zastupljen kao verbalni prikaz. Barbieri se ironijski poigrava podžanrom fotografije – potjernicom – kako bi ukazao na povijesnu moć tih prikaza i denaturalizirao specifičnu ikonografsku tradiciju. Fotografski diskurz u romanu kao oblik diskurza „kroz koji smo viđeni i kroz koji vidimo sebe” (Hutcheon 2002: 43) pokazuje se kao parodijski subverzivan spram autoritativnoga, ideologijskog diskurza koji ga proizvodi, a pripovjedač gurman u poziciji je istovremene podvrgnutosti i odupiranja diskurzu moći.

Kroz likove „šefa” kao predstavnika proizvođača fotografskih prikaza u romanu te gurmana kao „modela” suprotstavljaju se dva pristupa prikazu. S jedne strane, realistička referencija koja pretpostavlja transparentnost medija i vjerovanje da „istina” postoji ako je prikazana, a stvarnost se pokušava „popraviti” distribuiranjem fotografija – gastronomskih potjernica – kako bi se upozorilo na društveno opasnog hedonista. S druge strane, može se govoriti o postmodernističkom parodijskom denaturaliziranju koje ukazuje na moći i ograničenja svakoga prikaza. Pripovjedač ironijski komentira neplanirane učinke koje njegove fotografije proizvode („Konobar me stalno pogledavao ispod oka, kao da sam mu odnekle poznat, a onda je valjda zaključio da pred sobom ima neku slavnu ličnost i brzo mi donio kavu, dostojanstveno se naklonivši.” Barbieri 1998: 90) te usmjerava pozornost na trajnost prikaza i njegov nastavak postojanja i nakon smrti proizvođača prikaza i njegova modela: „Da nije tako, posve se sigurno ne bi upustili u postolovinu s mojim portretom. Otisnut, on je neuništiv kao i Gabiusova knjiga. Možda će me potomstvo zbog toga zabunom uvrstiti u velikane.” (Barbieri 1998: 88)

treba naglasiti da su ti odnosi implicirani, tj. nisu izravno tematizirani u svijetu romanesknog prikaza.

U romanu se dakle dedoksificira fotografija i kao povijesni dokument – inkriminirajući zapis kojim državni aparat provodi nadzor i kontrolu nad stanovništvom – te ju se pretvara u oružje moći,¹⁶ ukazuje se na nestabilne granice fotografskoga prikaza, istovremeno legitimirajući i podrivajući prikazivačke strategije fotografije koja, iako pretendira na istinitost i autentičnost, također predstavlja tumačenje svijeta. Kroz sugeriranje gurmanova mogućeg ulaska u povijest u Barbierijevu se romanu ukazuje na problematičnost i fikcionalnost povijesnoga prikaza jer „ni jedna historiografska metoda, ni jedna povjesnica ne jamči transparentan, vjeran i jednoznačan prikaz povijesne stvarnosti koja je heterogena i konfliktna sama po sebi što se nekako mora odraziti i na historiografski diskurz koji je želi predstaviti.” (Jambrešić Kirin 2003: 16)

IV.

Tradicionalna forma romana parodijski se transkontekstualizira i interpoliranjem tzv. subliterarnih žanrova iz gastronomske književne tradicije, kulinarskoga priručnika, recepata, jelovnika, povijesti hrane i etimoloških pojašnjenja naziva hrane.¹⁷ U romanu se uspostavljaju intertekstualne relacije prema kulinarskom priručniku rimskoga gurmana Gabiusa Apiciusa *O hrani i jelima kao i o kuharskom umijeću carskog Rima*, problematizirajući na taj način povijest gastronomske književnosti. Barbieri računa na znanje čitatelja o postojanju povijesne osobnosti Gabiusa Apiciusa (iako je identitet autora kuharice i sam upitan),¹⁸ no pritom se u romanu relativizira službena biografska povijest referiranjem na autora predgovora kuharice („Ako je vjerovati predgovoru, što ga je napisao neki Nizozemac, također provjereni epikurejac.” Barbieri 1998: 85), kao i na legendu o Apiciusovoj smrti (dakle, pseudopovijesni izvor: „Legenda govori da si otrov smiješao...”, Barbieri 1998: 110), čime se dovodi u pitanje ono što se može smatrati povijesnom istinom („Ako je vjerovati predgovoru...”) te parodijskim postupcima istovremeno afirmira i podriva moć različitih prikaza povijesti.

Fabularna zbivanja u romanu mogu se iščitavati kao oblikovanje dviju analognih životnih priča – povijesno udaljenije osobne povijesti rimskoga gurmana i suvremene kratke osobne povijesti gurmana pripovjedača koji

¹⁶ S. Sontag naglašava agresivnost fotografskoga zapisa koja se ostvaruje u njegovoj sveprisutnosti, a sam čin fotografiranja kao metaforički napad: „Ipak, ima nešto grabežljivo u činu snimanja slika. Fotografirati ljude znači oskrvnuti ih, vidjevši ih kakvima sami sebe nikada ne vide, imajući saznanje o njima koje oni nikada neće moći imati; ono pretvara ljude u predmete koje se na simboličan način može posjedovati. Kao što je kamera profinjeni oblik pištolja, fotografiranje nekoga profinjeno je ubojstvo – blago ubojstvo, prikladno za tužno, uplašeno vrijeme.” (Sontag 2007: 19)

¹⁷ O gastronomskim književnim žanrovima usp. D. Gigante (2005).

¹⁸ O povijesnim nejasnoćama oko Apiciusova imena usp. D. Burkhart (1992).

pronalazi Apiciusovu kuharicu i počinje pripremati recepte iz nje. Pritom Barbieri preoblikuje izvorni tekst kuharice te, suprotno službenoj književnoj povijesti, povijesti gastronomskoga žanra, ne donosi Apiciusove recepte u prozi, nego u stihovima¹⁹ (v. bilješku kod Dagmar). Zaplet romana dodatno se komplicira nastojanjem pripovjedača gurmana da re-kreira „epitaf”, Apiciusov smrtonosno-spasonosni recept, kao pjesnik koji kreira verbalni prikaz i kao kuhar koji kroz kulinarski čin proizvodi otrovni recept, a potom na stranicama dnevnika kao pripovjedač koji nakon konzumiranja otrovne hrane stvara verbalni prikaz vlastite smrti. Na taj se način parodijskim strategijama dovodi u pitanje i autorska originalnost i vlasništvo nad receptom koji se pripisuje Apiciusu. Naime ono što pripovjedač predstavlja kao rekreaciju u osnovi je kreativni čin jer konkretnih pisanih tragova i dokaza o postojanju recepta nema („Prije nego počnem, moram ti se zahvaliti što EPITAF nisi zapisao u svojoj DE ARTE COQUINARIA. Napor da ga se obnovi, pričinio mi je veliki užitek i uživao sam kao na nekoj veličanstvenoj gozbi.” Barbieri 1998: 106). Pripovjedač gurman objedinjuje figuru povjesničara gastronomije (nastojeći kroz vlastiti povijesni diskurz rekreirati rimske gastronomske običaje) i figuru pjesnika, pripovjedača – izmišljača gastronomske tradicije. Čitanje Apiciusove knjige pokazuje se kao istovremena historiografska nemoć i moć. Nemogućnost pronalaska teksta epitafa i nezadovoljstvo zbog diskontinuiteta povijesnih tragova prevladavaju se činom stvaranja i krivotvorenja povijesti, pa se tako u romanu istovremeno potire jedna referencijska iluzija povijesnoga teksta te ujedno afirmira druga referencijska iluzija. U tom smislu može se reći kako je Barbierijev roman djelomično blizak postmodernističkoj historiografskoj metafikciji,²⁰ samosvjesno prerađujući povijesni materijal, propitujući moći i učinke povijesnoga prikaza.²¹

¹⁹ Recepti u Apiciusovoj kuharici zapisani su izvorno u latinskoj prozi, a sâm V. Barbieri u pismu prevoditeljici navodi kako je „citirane recepte namjerno pretvarao u stihove, katkad heksametre, kako bih pojačao artistski karakter gastronomskog predanja.” (usp. Burkhart 1992: 173)

²⁰ Historiografska metafikcija termin je koji je kritičko-teorijski afirmirala L. Hutcheon u svojoj knjizi *A Poetics of Postmodernism: History, theory, fiction* (1988), a kojim se označava žanr postmoderne proze koji kroz pripovijedanje o povijesti propituje svoju poziciju, i to obuhvaćajući sva tri naslovno istaknuta područja: „Teorijska samosvijest povijesti i fikcije kao ljudskih konstrukta (*historiografska metafikcija*) pretvorena je u temelj ponovnog promišljanja i prerade formi i sadržaja prošlosti.” (Hutcheon 1988: 5)

²¹ Primjenjivost pojma historiografske metafikcije na hrvatsku književnost dovela je u pitanje T. Jukić koja naglašava da nasuprot ironijsko-parodijskim ludističkim strategijama stoji „povijest traume i njezinoga mučnog transfera u prikazivano” (1998: 65). „Čistijim” primjerom hrvatske inačice historiografske metafikcije autorica smatra Slamnigov roman *Bolja polovica hrabrosti* (usp. Jukić 2006). Uvažavajući te primjedbe, no ne ulazeći u raspravu o problematičnosti teorijskih postavki L. Hutche-

Fikcionalnost historiografskog prikaza problematizira se u romanu i kroz priču o nesigurnosti i nestabilnosti tiranske moći, utjelovljene u liku „šefa” („Nije sve na svijetu kako prikazuje 'šef'.” Barbieri 1998: 43), nemogućnosti kontrole nad prikazivanjem i samoprikazivanjem u povijesnim (sudsko-pravnim) dokumentima. Iako lik „šefa” nastoji vršiti kontrolu nad daktilografovom bilježenjem gurmanova saslušanja („Šef' mu se ponekad došulja iza leđa, kako bi provjerio da nije nešto ispustio.” Barbieri 1998: 49), pouzdanost daktilografa kao sudskoga svjedoka te bilješki čije se zapisivanje nadzire, tj. proizvođenje „vjerodostojnih” povijesnih dokumenata pokazuje se upitnim: „Daktilograf se vidljivo tresao. – A ne, ne možete vi mene zavarati. Ja sam pisao sve što ste govorili, stoga se i ne sjećam baš najbolje. Moje bilješke svjedoče umjesto mene. One ne zaboravljaju. – Nije bilo potrebno ni napominjati da se zapisane stvari lakše pamte, te da bilješke ne mogu svjedočiti. Prije negoli je uspio prozboriti još neku idiotariju, sudac mu samo prezrivo mahnu rukom, oslobađajući ga muka. Čovjek ode, sumnjajući u svoje pamćenje i zdrav razum.” (Barbieri 1998: 74) Iako je riječ o svjedočenju na sudu, vrsti iskaza čije je obilježje da se „istinitost pripovijedanih događaja podupire osobnim iskustvom kazivača” (Velčić 1991: 16), istinitost je dovedena u pitanje, a fizička prisutnost svjedoka i dokazi koje navodi o sebi kao sudioniku stvarnih događaja (bilješke na koje se poziva) ne jamče autentičnost, istinitost u priči. Štoviše, uvjerljivost sudskoga procesa dovedena je u pitanje pripovjedačevim naznačavanjem kazališno-izvedbenoga oblika sudnice, implicirajući „namještenost”, isplaniranost uloga u namještenom sudskom procesu („Sudnica je na prvom katu i slična malo kazalište. Od vrha prostorije, pa sve do postolja na kojemu je sudački stol i pregrada za protornike, sušta se nekoliko amfiteatralnih redova. [...] Nedostaje samo tiha glazba.” Barbieri 1998: 61–62).

Kroz različite parodijske subverzivne strategije Barbierijev roman otvara dakle pitanje ambivalentne politike postmodernističkog prikaza kao istovremeno podvrgavanje i odupiranje poziciji moći. Na razini prikazanoga romanesknoga svijeta donosi se prikaz totalitarnoga režima iz gastronomske, gustativno-olfaktorne perspektive, no to se čini pomoću verbalnih prikaza. U romanu osjetilo okusa i njuha funkcioniraju kao sredstva društvenoga pozicioniranja gurmana pripovjedača koji se kroz vlastite kulinarske podvige i činom jedenja („Jelo mi je pomoglo da se osjetim nesvladivim.” Barbieri 1998: 31),²² kao i činom samoubojstva hranom, odupire gastronomski represivnom režimu. Tematiziranje vlastite kulinarske kreativnosti pretvara se u metafizijski komentar pripovjedača koji je svjestan granica svoga i čitate-

on, u radu se upotrebljava pojam historiografske metafizije kao samo jednoga od žanrovskih obilježja Barbierijeva romana.

²² Prema Bahtinu, „susret sa sjetom u činu jedenja bio je radostan i trijumfalan. Tu je čovjek slavio pobjedu nad svijetom, gutao ga je, a nije bio predmet gutanja.” (Bahtin 1978: 298)

ljeva jezika, raskoraka između raznovrsnosti gustativne percepcije svijeta i jezičnih mogućnosti („No, i povrh toga smatram da su kuharski priručnici nepotrebni. Okus jela i sve što doživljujem pri pripremanju toliko je raznoliko da ga ne može zamijeniti nikakva mudra kuharica.” Barbieri 1998: 30), no čitatelji kojima se pripovjedač obraća ipak sve doznaju upravo preko verbalnoga prikaza. Pritom upravo „postmodernistički paradoks upisivanja i potkopavanja upravlja metafiktivnom reflektivnošću” (Hutcheon 2002: 51), odnosno pripovjednim strategijama postmodernistički prikaz, problematizirajući i dedoksificirajući realističku transparentnost i modernistički reflektivni odgovor, „sâm osporava pokoravanje i svlađivanje, često skidajući krinke njihovim moćima i ograničenjima” (Hutcheon 2002: 39).

Zaključak

Zaključno, može se reći da pripovjedač gurman u romanu izdiže gastronomiju u romanu na status umjetnosti, a Apiciusa smatra pjesnikom filozofom koji je „svoju kuhinju uspio pretvoriti u poprište epskih zapleta” (Barbieri 1998: 86). Uočljiva je i česta uporaba gustativnih metafora kako bi se naglasilo estetsko iskustvo, konzumiranje zabranjenih namirnica nije isključivo pitanje pogrešne moralne prosudbe, nego osjetilo okusa i prosudba hrane uključuju i iskustvo užitka, čak i u slučaju smrtonosno-spasonosnoga epitafa, a kroz to i oponiranje gastronomskoj monotoniji totalitarnoga režima. Kroz tu ambivalentnu poziciju smještenosti između života i smrti te smrti kao navještenja ponovnoga rađanja²³ gurman pripovjedač može se shvatiti kao bahtinovski karnevalski lik.²⁴ No kao što upozorava Biti čitajući Bahtina, sâm Bahtin zaključuje „kako je tako posvemašnja emancipacija od 'postojećih oblika prisilne socijalno-ekonomske i političke organizacije' [...] zapravo nemoguća u 'običnom životu’”, nego samo „u društveno, prostorno i vremenski omeđenom rasponu karnevalskih svetkovina. U profanim okolnostima svakodnevnoga povijesnog opstanka *prava* umjetnost može jedino ustrajno težiti oslobađanju od svih društvenih uloga, ali ga ne može ostvariti.” (Biti 2005: 104) U tom smislu i gurmanova gastronomska umjetnost ima karnevalsko-parodijsku ulogu podrivanja ideologijskoga diskurza totalitarnoga režima, ali mu ipak ne uspijeva pribaviti i konačnu slobodu.

Literatura

²³ Ispisujući posljednje retke svoga dnevnika i nastojeći evidentirati trenutak umiranja, pripovjedač također zapisuje: „Sutra će opet osvanuti sunčan dan, a livade i planinski pašnjaci napunit će se krdima goveda.” (Barbieri 1998: 118)

²⁴ Bahtin upozorava na ambivalentnu prirodu karnevala u kojem je „prizivanje smrti – 'umri' (stirb) zvučalo [je] istovremeno i kao 'preporodi se', 'postani' (werde).” (Bahtin 1978: 266)

Predmetna

Barbieri, Veljko. 1998. (1983) *Epitaf carskog gurmana*. Zagreb: AGM.

Opća

Bahtin, Mihail. M. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.

Biti, Vladimir. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Biti, Vladimir. 2000. Diskurz povijesti. U: *Strano tijelo pri/povijesti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 17–31.

Biti, Vladimir. 2005. Tko zastupa nedokučivo? Transgresija u djelu Ranka Marinkovića. U: *Doba svjedočenja*. Zagreb: Matica hrvatska, 97–133.

Burkhart, Dagmar. 1992. Gurman kao državni neprijatelj: Barbierijeva satira Epitaf carskog gurmana. *Umjetnost riječi* XXXVI/ 2, 165–178.

Currie, Mark. 1998. Theoretical Fiction. U: *Postmodern Narrative Theory*. New York: St. Martin's Press, Inc., 51–70.

Currie, Mark. 2002. Istinite laži. U: *Politika i etika pripovijedanja*. Vladimir Biti, ur. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 191–206.

Foucault, Michel. 1994. *Znanje i moć*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Genette, Gérard. 1990. The Narratee. U: *Narrative Discourse Revisited*. New York: Cornell University Press, 130–134.

Gigante, Denise. 2005. Introduction. U: *Gusto: Essential Writing in Nineteenth Century Gastronomy*. Denise Gigante, ur. Routledge: New York, XVII.–XLIII.

Hutcheon, Linda. 2000. (1985) *A Theory of Parody*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, theory, fiction*. London & New York: Routledge.

Hutcheon, Linda. 1993. (1989) *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.

Hutcheon, Linda. 2002. Postmodernistički prikaz. U: *Politika i etika pripovijedanja*. Vladimir Biti, ur. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 33–60.

Jambrešić Kirin, Renata. 2003. O zaboravljenim neugodnostima hrvatske historiografije: Zvonimir Kulundžić i neka nova sporenja, U: *Prošla sadašnjost: znakovi povijesti u Hrvatskoj*. Vladimir Biti i Nenad Ivić, ur. Zagreb: Naklada MD, 13–53.

Jukić, Tatjana. 1998. Priče iz davnine: hrvatska historiografska metafikcija. *Republika* LXV/ 5–6, 59–73.

Jukić, Tatjana. 2006. Zelene, gorke, namještene: povijesti (i) granice u Slamni-govoj Boljoj polovici hrabrosti. U: *Čovjek, prostor, vrijeme*. Živa Benčić, Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Disput, 367–387.

Milanija, Cvjetko. 1991. *Doba razlika*. Zagreb: Stvarnost.

- Milanja, Cvjetko. 1996. *Hrvatski roman 1945.–1990*. Zagreb: ZZK Filozofskoga fakulteta.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Peternai, Kristina. 2005. *Učinci književnosti*. Zagreb: Disput.
- Preisendanz, Wolfgang. 1989. O prednosti komičnog u prikazivanju povijesnog iskustva u njemačkim romanima našega vremena. U: *Uvod u naratologiju*. Zlatko Kramarić, prir. Osijek: IC Revija, 225–240.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1989. Naracija: razine i glasovi. U: *Uvod u naratologiju*. Zlatko Kramarić, prir. Osijek: IC Revija, 81–103.
- Sablić Tomić, Helena. 2002. *Intimno i javno*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Sontag, Susan. 2007. *O fotografiji*. Osijek: Naklada EOS.
- Stanzel, Franz. 1992. Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Vladimir Biti, prir. Zagreb: Globus, 178–200.
- Velčić, Mirna. 1991. *Otisak priče*. Zagreb: August Cesarec.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction*. London and New York: Methuen & Co.

STRATEGIES OF POSTMODERN PARODY IN VELJKO BARBIERI'S NOVEL EPITAPH FOR A ROYAL GOURMET

Summary

Dubravka BRUNČIĆ

*Faculty of Humanities and Social Sciences,
Josip Juraj Strossmayer University of Osijek
L. Jägera 9, 31 000 Osijek
dbruncic@ffos.hr*

The article analyzes features of parodic discourse of Barbieri's novel *Epitaph of a Royal Gourmet* through L. Hutcheon's theoretical concepts. It explores different parodic subversive strategies (parody of the diary genre, problematizing of the fictionality of historiographic representation, interpolating of gastronomical subliterary genres) through which ambivalent politics of postmodern representation are manifested in this novel.

Keywords: parody, postmodernism, subversion, novel, gastronomy

