

Tipovi citatnosti u romanima Pavla Pavličića

Banek, Ines

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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:142:166782>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-30**



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 Osijek
Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti i povijesti

Ines Banek

Tipovi citatnosti u romanima Pavla Pavličića

Diplomski rad

Mentorica : doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2017.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti i povijesti

Ines Banek

Tipovi citatnosti u romanima Pavla Pavličića

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentorica : doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2017.

Sažetak

U radu se istražuju tipovi citatnosti u romanima Pavla Pavličića. Radni korpus čine romani *Koraljna vrata*, *Večernji akt*, *Pokora* i *Diksilend*, a metodološko je uporište teorija citatnosti Dubravke Oraić Tolić, odnosno četiri moguće podjele citata – po citatnim signalima, po opsegu podudaranja između citatnoga inteksta i podteksta, po vrsti citiranoga podteksta te po semantičkoj funkciji citatnoga inteksta u sklopu teksta. U okviru rada Pavličićeva se proza i kontekstualno iščitava – s obzirom na dominantni model postmoderne.

Ključne riječi: citatnost, intertekstualnost, postmoderna, roman, Pavao Pavličić

Sadržaj

1. UVOD	
2. O književnoj poetici Pavla Pavličića u kontekstu postmoderne.....	6
3. Klasifikacijski orijentir – podjela citata prema Dubravki Oraić Tolić.....	11
4. Tipovi citatnosti u romanima Pavla Pavličića.....	15
4.1. <i>Koraljna vrata</i> – konotacijski smjerovi citatnih postupaka.....	15
4.2. <i>Večernji akt</i> – falsificiranje ili citiranje?.....	25
4.3. <i>Pokora</i> – citiranje tradicije.....	34
4.4. <i>Diksilend</i> – glazba kao podtekst.....	39
5. Zaključno o stilskom učinku citatnih postupaka u romanima Pavla Pavličića.....	47
6. LITERATURA.....	49

1. UVOD

Pavao Pavličić jedan je od najproduktivnijih hrvatskih književnika druge polovice dvadesetog stoljeća i jedan od glavnih predstavnika postmodernizma u tom kontekstu, i to fantastične i žanrovske proze. Iz njegova obimna opusa za ovaj su rad odabrana četiri romana koja sadrže eksplicitnije primjere korištenja strategije citatnosti. Temeljni metodološki oslonac bit će *jedan od intertekstualnih fenomena – fenomen citatnosti* (Oraić Tolić, 1990: 9).

Prvotno će se predstaviti poetički okvir Pavličićeve poetike prema povijestima hrvatske književnosti, kao i prema književnim teorijama Milivoja Solara, Viktora Žmegača, Slobodana Prosperova Novaka, Velimira Viskovića, Julijane Matanović te Dubravke Oraić Tolić.

Budući da je tema cjelokupnog rada temeljena na pojmu citatnosti u Pavličićeva četiri romana, najprije će se razložiti terminologija kojom će se rad služiti. Pojam citatnosti pojasnit će se, prema Oraić Tolić, na kategorijalnom citatnom trokutu koji je sastavljen od vlastitog teksta, citatnog teksta i tuđeg podteksta ili prototeksta (Oraić Tolić, 1990: 15-16). Naznačit će se razlika između pojmova *podtekst* i *prototekst* te navesti podjela citata prema četirima citatnim relacijama: citatnim signalima, opsegu podudaranja, po vrsti podteksta i po funkciji koju ti citati obavljaju. Okvir analize proširit će se i prema kategorijalnom citatnom četverokutu koji obuhvaća semantičku, sintaktičku i pragmatičku razinu te funkciju koju citatni tekst može obavljati (Oraić Tolić, 1990: 38-39). Citatne će se situacije u Pavličićevim romanima kategorizirati i prema dva univerzalna tipa citatnosti koja proizlaze iz gore navedene tipologije citatnosti, a to su ilustrativni i iluminativni tip citatnosti (Oraić Tolić, 1990: 43-50).

Zatim će se, u središnjem dijelu rada, kroz četiri Pavličićeva romana, i to prema prethodno iznesenoj podjeli citata, analizirati i interpretirati odabrani predlošci – *Koraljna vrata*, *Večernji akt*, *Pokora* i *Diksilend*, u kojima je citatnost važan stilski postupak.

2. O književnoj poetici Pavla Pavličića u kontekstu postmoderne

Pavao Pavličić¹ pripada književnom razdoblju nazvanom *postmoderna*, odnosno razdoblju kojemu se vremenski početak može odrediti sedamdesetim godinama prošloga stoljeća. Potrebno je reći kako je pojam *postmodernizam* uži pojam, koristan osobito u književnopovijesnim te kulturnopovijesnim razmatranjima, dok se pojam *postmoderna* odnosi na cjelinu nove epohe. *Pojam postmodernizma se ustvari izvodi iz same postmoderne.* (Solar, 2015: 160) Uopće, Pavličićevo ime prvo je koje vežemo uz pojam *postmodernizam* u hrvatskoj književnosti.

Pavao Pavličić pripada generaciji hrvatskih fantastičara, koja se u Hrvatskoj naziva *imenom hrvatski borhesovci*, točnije to ime im je nadjenuo Branimir Donat (Matanović, 2016: 303), a iako su se svi pisci te generacije vrlo brzo svojim literarnim radom maknuli od fantastike, taj naziv ostaje u potpunosti ukorijenjen u svakom pregledu hrvatske književnosti. Naziv hrvatski borhesovci, uz Pavličića, nose i Goran Tribuson, Dubravko Jelačić Bužimski, Stjepan Čuić, Stjepan Tomaš, Irfan Horovozić. Poetika koju donosi tih godina taj novi naraštaj veže se uz *male forme, metatekstualnost, intertekstualnost, kolažirane tekstove s fragmentima iz tuđih djela, aluzije na tekstove iz tradicije, ponovno osmišljanje izlizanih književnih postupaka* (Jelčić, 2004: 579-580).

Upravo ti elementi vežu se i uz samu postmodernističku poetiku, u cjelini. *Počinju se tzv. „prepisivati“ djela starije produkcije, dolazi do nove interpretacije koja osvjetljavaju ta djela, daju novi pogled na njih. One se čitaju u ovo vrijeme pa rečenice tih preslika tekstova dobivaju nova značenja.* (Žmegač, 1991: 395) Pisci postmodernizma ne pozivaju na mijenjanje stvarnosti, nego na maštanje. Shvaćaju književnost kao prostor slobode, sekundarne, paralelne

¹ Ovaj dugogodišnji sveučilišni profesor komparativne književnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu, rani prevodilac Itala Calvina, dobar poznavalac književne teorije i versifikacije, proučavatelj renesansne i barokne književnosti, romanopisac i pisac pripovijedaka, feljtonist i memoarist rodio se u Vukovaru 1946. Prve priče pisac je počeo objavljivati nakon 1968., dakle u vrijeme velikih društvenih turbulencija, što je ovog, na zov ideologije gluhog autora, potaklo na eskapizam ali i na stanovito predvodništvo u krugu pisaca koji su pretežito u pripovijetkama prakticirali fantastiku. Prva se takva piščeva knjiga, *Lađa od vode*, pojavila 1972. i u njoj se nalazi antologijska *Guja u njedrima*, tekst koji najbolje karakterizira tadašnju fantastičarsku modu. Srodne su priče iz knjige *Vilinski vatrogasci* objavljene 1975., ali se može reći da je šira književna publika Pavličića doista prihvatila tek koncem sedamdesetih kad su, nakon vrlo čitljive knjige *Dobri duh Zagreba* u kojoj su kriminalistički sižeji smješteni u zagrebačka predgrađa, objavljeni još i autorovi krimići *Plava ruža* 1977., *Stroj za maglu* 1978. i *Umjetni orao*, 1979. Dok su u *Dobrom duhu Zagreba* još uvijek u pričanje zagonetnih detektivskih i kriminalističkih priča uključeni motivi čudesnog i neobičnog, dotle su u tri spomenuta romana, potpuno prevladali obrasci kriminalističkog romana, nešto što je autoru priskrbilo status hrvatskog Simeona, ali ga je udaljilo iz središnje prozne matice. U nju se pisac vratio ponajprije pod utjecajem tzv. *eco efekta*, utjecaja što ga je na suvremenu prozu ostavio roman *Ime ruže* Umberta Eca. U tom duhu nakon 1980. do danas nastao je niz najboljih pavličićevih romana koji imaju atraktivan ali ne i dominantan sloj društvene analitičnosti i koji tematiziraju kulturne i književne događaje, pričaju o ljudima koji su na neki način povezani s knjigama i slikama i njihovom sudbinom. U tom duhu napisan je roman *Večernji akt* 1985., srodni su još *Sretan kraj* i *Rupa na nebu*, a osobito *Koraljna vrata* iz 1989. (Novak, 2003:)

stvarnosti i stoga građu ne uzimaju iz svakodnevnice, već iz tradicije, fantastične književnosti. *Tu dolazi do tog fenomena da se prevlada ograničenost jednog teksta, to preuzimanje likova iz jednog teksta, njihovo inkorporiranje u drugi tekst, gdje oni nastavljaju u nešto izmijenjenim okolnostima svoj literarni život.* (Visković, 2000 : 152-153)

Na svim je područjima uzdrman fenomen zbilje, prevladala je intertekstualnost koja je pretvorila cijelu zbilju u kulturu, miješanje tuđih tekstova i citata. Gubi se potpuno osjećaj za zbilju, ona prelazi u fikciju i iluziju. U potpunosti dolazi do miješanja fikcije i zbilje zajedno s fantastičarskim elementima pa sve zajedno postaje zbiljskije od zbilje. *Postmodernizam nema namjeru, poput avangarde, promijeniti svijet i osporiti postojeću tradiciju, nego književnost shvaća kao autonomnu djelatnost koja može, ali i ne mora, imati posljedice na cijelu kulturu i društveni život, pa uključuje zahtjeve za novim shvaćanjem kulturne povijesti, ali i prihvaćanje svega što je u povijesti književnosti na bilo koji način sačuvano.* (Solar, 2006: 226) Posebice se sumnjanje u zbilju, stvarni svijet i originale vidi u romanu Pavla Pavličića *Večernji akt* iz 1981. godine.

To, dakako, nije jedini razlog zbog kojega upravo njega možemo svrstati u prvo ime postmodernizma. Pavao Pavličić autor je najraznolikijeg opusa hrvatske književnosti (ukupno 95 naslova), a uz to je i sveučilišni profesor i pisac svih književnih i medijskih vrsta. U njegovu radu književni i znanstveni interesi podjednako su zastupljeni i isprepliću se pa tako on, uz brojne romane i novele, piše i feljtone, eseje, književnokritičke i znanstvene radove itd. Dubravka Oraić Tolić navodi kako su *postmoderna književnost i kultura opsjednute stvaranjem „Velikog teksta*, a uz to *postmodernistička književnost i kultura brišu granice između pojedinih medijskih područja* (Oraić Tolić , 1997: 112), što je karakteristika i Pavličićeva rada.

Također, postmodernističke strategije koje uključuju intertekstualnost, aluziju na tekstove iz tradicije, sumnjanje u zbilju i njeno miješanje s fikcijom, Pavličić uključuje u većinu svojih romana do početaka devedesetih godina, otkad postaje poznatiji kao pisac krimića. Činjenica da je orijentacija na tuđe tekstove postala glavnom odrednicom kulture postmodernizma, omogućila je da se na stara pitanja potraže novi odgovori te da se stari problemi sagledaju u novom metodološkom svjetlu. Upravo tome pridonio je i sam pisac Pavao Pavličić jer je stvarao i pisao fikcionalnu književnost u to vrijeme, a s druge se strane kao teoretičar bavio intertekstualnošću, pokušavajući kroz svoje proze doprinijeti drukčijem pogledu na staru hrvatsku književnost.

Uz to, prema Dubravki Oraić Tolić postmoderna je kultura započela 1968. godine (Oraić Tolić, 1997: 111), na što je utjecala povijesna situacija u Europi kad se odigrava poznato Praško

proljeće. Moderna je završila, a europska kultura ostala je poslije nje prazna i nesigurna na svim područjima. Upravo zbog toga postmoderna kultura otvara *mnoga ontološka pitanja* – kako u drugim kulturnim smjerovima, tako i u književnosti, pisce muče pitanja o biti književnosti i odnosu prema zbilji. U Hrvatskoj se u to vrijeme na povijesnom planu događa Hrvatsko proljeće, što također naglašava ontološka pitanja koja se reflektiraju i na književnost Pavla Pavličića. *Dubinsku strukturu odnosa prema zbilji čine njegove ontološke strategije, postupci i oblici kojima je Pavličić odgovarao na nesiguran i izgubljen svijet.* (Oraić Tolić, 1997: 113)

Pavličić u većini svojih romana vodi aktualan dijalog s tradicijom, muče ga ontološka pitanja, briše granice između fikcije i zbilje te se poigrava i fantastičarskim elementima (*Večernji akt, Koraljna vrata, Pokora, Lađa od vode, Nevidljivo pismo*). Ta problemska mjesta nisu prisutna samo u njegovim fikcionalnim tekstovima, već i u znanstvenoj literaturi. Naime, Pavao Pavličić *stručnjak je za amimetična razdoblja manirizma i baroka u kojima je suodnos zbilje i književnosti problematičan* (Oraić Tolić, 1997: 112).

Pavličić u svojim djelima kombinira elemente iz književne tradicije i dovodi te citatne strukturne elemente u nove odnose, što pridonosi isticanju dimenzije intertekstualnosti i metatekstualnosti (karakteristične osobine postmodernizma) u njegovim djelima. Sam Pavličić u svojoj zbirci kratkih proza *Lađa od vode* piše:

Nastavljanje knjiga jednih na druge privlačilo me više od svega, ono je za me predstavljalo pravi užitek čitanja (...)

Tako sam se počeo zanositi mišlju o tome kako bi bilo kad bih mogao uzimati iz knjiga samo neka poglavlja, samo ulomke koji dobro pristaju jedan uz drugi i sastaviti ih, sjesti i prepisati ili jedan po jedan, spajajući mjesta koja se poklapaju tako da se to ne vidi. (Visković, 2000 : 148)

Njegova poetika komunikativnošću je orijentirana na samoga čitatelja, a karakteriziraju je jednostavnost, lakoća čitanja i stila.

Naposljetku, cijela postmodernistička kultura je nova povijesna kultura mimeze i prepoznavanja. (Oraić Tolić, 1990: 207-210) Suvremeni postmodernistički umjetnici orijentirani su na svoje čitatelje i njihovu potrebu za prepoznavanjem samih sebe, a to nude kroz poznate smislove koje često preuzimaju iz kulturne tradicije. Ovisno o povijesnoj situaciji toga razdoblja, pisci postaju svjesni kako se lako može uništiti kultura jednog naroda, ali i svjetske civilizacije pa stoga *postmodernistički umjetnici najčešće ne vode ravnopravan dijalog s riznicom tradicionalne kulture nego se stavljaju u podređen položaj te prepisuju i preslikavaju tekstove*

vlastite tradicije kako bi pokazali da ona postoji i da se mora čuvati od uništenja (Oraić Tolić, 1990: 207-210).

3. Klasifikacijski orijentir – podjele citata prema Dubravki Oraić Tolić

Prije nego se krene u analizu citatnih slojeva Pavličićevih romana, naznačit će se terminološka razjašnjenja te klasifikacijski orijentir analize.

Prije svega, treba upozoriti na sam termin *citatnost*, koji je, kako Dubravka Oraić Tolić kaže, *neologizam* (Oraić Tolić, 1990: 9) izveden iz glagola i pridjeva koji u rječnicima označavaju doslovno preuzimanje (Klaić, 1979: 229; Šuvaković, 2005: 124 itd.). U teoriji citatnosti Dubravke Oraić Tolić citatnost je složen postupak koji ima kulturološke konotacije i ne podrazumijeva samo doslovno preuzimanje, već i različite vrste asocijativnosti i aluzivnosti. Oraić Tolić citatnost vidi kao *intertekstualni fenomen u kojemu je citatna relacija postala dominantom kakva teksta, autorskog idiolekta, umjetničkog žanra, stila ili kulture u cjelini* (Oraić Tolić, 1990: 5). Prema Oraić Tolić, svaka se citatna relacija sastoji od trenutnog teksta, *tuđega citiranog teksta, tj. eksplicitnog inteksta ili citata* (Oraić Tolić, 1990: 15) te *konteksta iz kojega je citat preuzet* (Oraić Tolić, 1990: 15). Također, autorica upozorava kako treba razlikovati podtekst od prototeksta – podtekst je, kako ona kaže, tuđi tekst kao misaona pojava, a prototekst realni tuđi tekst (Oraić Tolić, 1990: 15).

Prema Dubravki Oraić Tolić, svaki tekst gradi se kao mozaik citata, svaki je tekst upijanje i preobrazba nekog drugog teksta. Ona zaključuje da je citatna relacija intertekstualna veza građena na načelu podudaranja ili ekvivalencije između vlastitog i tuđeg teksta te da je citatnost takav oblik intertekstualnosti u kojemu je citatna relacija postala dubinsko ontološko i semiotičko načelo – dominantna nekog teksta ili kulture u cjelini (Oraić Tolić, 1988: 124-126).

Šire tumačenje citatnosti vidljivo je i iz podjele koju Oraić Tolić provodi prema četirima kriterijima – prema citatnim signalima, opsegu podudaranja, prema vrsti podteksta (treba upozoriti na svojevrsnu podpodjelu koja se odnosi na područje književne umjetnosti) i prema semantičkoj funkciji. Kako će te podjele biti teorijsko uporište analize istraživačkoga korpusa, ovdje će se ukratko predstaviti, uz navođenje paradigmatičkih primjera uz svaku.

1) Podjela citata prema citatnim signalima

Po signalima pomoću kojih vlastiti tekst upućuje na postojanje tuđeg teksta, citati se mogu dijeliti na prave i šifrirane. Za prave citate karakteristični su vanjski signali, dok su za šifrirane unutarnji signali. Vanjski su citati, naime, točni podaci o podtekstu iz kojega potječu citati, a unutarnje karakteriziraju fragmentarni signali bez eksplicitnog referiranja na prototekst, odnosno podtekst: navođenje naslova citiranog teksta, druge intertekstualne veze kao što su prisutnost likova, motiva ili stilskih postupaka podteksta u okviru vlastitog teksta, aluzije citiranog teksta na citirani prototekst (Oraić Tolić, 1990: 16-17) itd. U Pavličićevim romanima pojavljivat će se ponajviše šifrirani citatni signali.

2) Citati po opsegu podudaranja

U drugom načinu podjele citata, odnosno po opsegu podudaranja, citati se dijele na potpune, nepotpune i vakantne ili prazne. U potpunim se citatima fragment tuđeg teksta u cijelosti može pridružiti izvornom kontekstu, u nepotpunima je pridruživanje moguće djelomice, a u vakantnima, uopće nije moguće. Kod vakantnih citata potpuno izostaje relacija podudaranja, citatni dodir između vlastitog i tuđeg teksta je lažan, a oni su najčešće ishodište za avangardne kreacije *ex nihilo* (Oraić Tolić, 1990: 19). Kod potpunih i nepotpunih citata, kod kojih je riječ o opsegu podudaranja između citata i podteksta, u vakantnim citatima izostaje relacija podudaranja pa se oni mogu još dodatno podijeliti na dvije grupe: pseudocitate i paracitate (Oraić Tolić, 1990: 18). Kod prvih postoji realan podtekst, ali je citatni dodir između vlastitog i tuđeg teksta lažan, a kod drugih nema apsolutno nikakvog realnog podteksta s kojim bi se suodnosi vlastiti tekst, lažni su i citat i podtekst (Oraić Tolić, 1990: 18).

U Pavličićevim romanima najčešći su potpuni i nepotpuni citati jer njegova proza pripada ilustrativnoj citatnosti koja se temelji na podlozi kanonskih tekstova, ali ne opovrgavajući ih ili dovodeći do kreacije *ex nihilo* (Oraić Tolić, 1990: 19), kao što je slučaj upravo s avangardom.

3) Citati po vrsti podteksta

Citati se u ovoj skupini dijele na dodatne podtipove, ovisno o vrsti podteksta iz kojeg potječu. Tako Oraić Tolić citate dijeli na *intrasemiotičke* (podtekst pripada istoj umjetnosti kao i tekst pa se tako citatni odnos uspostavlja na relaciji književnost – književnost, slikarstvo – slikarstvo itd., *intersemiotičke* (podtekst pripada drugim umjetnostima pa se citatni odnos uspostavlja na relaciji književnost – slikarstvo, književnost – glazba) i *transsemiotičke* (gdje podtekst uopće ne pripada umjetnosti te se citatna relacija uspostavlja između umjetnosti i ne-umjetnosti) (prema Oraić Tolić, 1990: 21).

S obzirom na književnu umjetnost, Oraić Tolić donijela je još jednu podpodjelu gdje se književnoumjetnički citati mogu podijeliti na *interliterarne* ili književne citate (podtekst je drugi književni tekst), *autocitate* (podtekst je vlastiti tekst, tzv. prepisivanje samoga sebe), metacitati (podtekst su iskazi o književnosti u književnim manifestima i programima, književnoznanstvenim studijima i sl.), *intermedijalne citati* (podtekst su drugi umjetnički mediji, npr. slikarstvo, glazba, film) i *izvanestetske* (podtekst su razni neumjetnički tekstovi). U zadnju skupinu citata, naime, spadaju još tri podvrste, a to su *interverbalni / transsemiotički citati* u užem smislu, u koje ulaze neknjiževni znanstveni tekstovi, dokumentarne kronike, novinski članci, reklamni slogovi i sl.; *interlingvalni citati* koji obuhvaćaju strane riječi kojima se pisac služi (engleski, njemački, latinski) i *faktocitati / transsemiotički citati* u širem smislu ukoliko se u tekst ugrađuju tzv. *tekstovi života* (Oraić Tolić, 1990: 21-22).

4) Citati po funkciji

Po Oraić Tolić, citati po semantičkoj funkciji mogu biti *referencijalni* i *autoreferencijalni*. Prvi su orijentirani na podtekst i upućuju na smisao prototeksta, a drugi na tekst i upućuju na smisao teksta u koji su uključeni.

Polazeći upravo od triju osnovnih članova citatne veze može se, prema Dubravki Oraić Tolić, konstruirati poseban trokut citatne intertekstualnosti gdje bi mjesto označitelja imao vlastiti tekst, mjesto označenoga citatni tekst, a mjesto označenog predmeta imao podtekst s kojim vlastiti tekst stupa u citatnu intertekstualnu vezu (Oraić Tolić, 1988: 126-127).

Kada citatna relacija postane dominantna nekog teksta, autorskog idiolekta, umjetničkog stila ili kulture u cjelini, govorimo o načelu tj. sustavu citatnosti. (Oraić Tolić, 1990: 33) Načelo se citatnosti može razumjeti pomoću *kategorijalnog semiotičkog četverokuta*, gdje se problem citatnosti proučava na semantičkoj, sintaktičkoj, pragmatičkoj razini i na razini funkcije (prema Oraić Tolić, 1990: 33).

Na svim stranicama *kategorijalnog citatnog četverokuta* mogu načelno vladati dva tipa suodnosa. Prema Oraić Tolić, na *semantičkom planu* citatni se tekst može orijentirati s jedne strane na podtekst i citate, a s druge na samog sebe. Jednom je podtekst uzor teksta pa semantička determinacija ide od podteksta preko citata prema tekstu, dok drugi put podtekst ima poziciju uzora za tekst pa semantička determinacija ide obrnuto – od vlastitog teksta prema citatima i podtekstu. Jednom je vlastiti smisao tuđ, drugi put tuđi smisao postaje vlastiti. Jednom se novi citatni smisao gradi po načelu mimeze starih kulturnih smislova, drugi put po načelu semantičke deformacije i očuđenja poznatih kulturnih smislova. Jednom po načelu adekvacije s kanonskim značenjima, drugi put po načelu kreacije novih značenja sve do kreacije *ex nihilo*. Jednom po analogiji, drugi put po kontrastu ili po homologiji. Jednom po načelu metaforičnosti, drugi put po načelu metonimičnosti. Jednom po sličnosti s tekstom prethodnikom i prethodnom kulturom, drugi put po susljednosti dvaju ravnopravnih članova intertekstualnog teksta, starijeg i mlađeg, tuđeg i vlastitog. Na *planu sintaktike* postoje dva tipa sustava, a oba ovise o načinu shvaćanja kulturne tradicije. U prvom tipu citatni tekst može biti građen na načelu zatvorene, kompozicije ili na načelu otvorene, montažne konstrukcije. U drugom sustavu citatnost ovisi o tipu kulture, gdje u prvom slučaju citatni tekst postaje podređen nadređenom podtekstu, a u drugom slučaju citatni tekst vodi ravnopravan odnos s podtekstom. Na *planu pragmatike* citatni tekst može biti ili orijentiran na primatelja ili pošiljatelja. U prvom slučaju bitan je čitatelj i njegovo kulturološko znanje, a u drugom autor sam. Na *planu funkcije* citatni tekst obavlja ili funkciju reprezentacije tuđeg teksta ili funkciju prezentacije samog sebe (Oraić Tolić, 1990: 33-43).

Prema Oraić Tolić, ako neki tekst citira tuđi tekst tako da imitira njegov smisao, ako su citati u sustavu vlastitog teksta po svom položaju važniji od vlastitih dijelova, ako se citatni autor zajedno sa svojim tekstom orijentira na čitatelja i njegovo konvencionalno znanje i ako tekst u cjelini svojih semiotičkih relacija obavlja funkciju reprezentacije tuđega podteksta, tuđe kulture i tuđeg čitateljevog iskustva, govorimo o *ilustrativnom tipu citatnosti*. (Oraić Tolić, 1990: 45)

Nadalje, Oraić Tolić definira i *iluminativni tip citatnosti* pa kaže da do njega dolazi kada citatni tekst kreira nov i neočekivan smisao, uzimajući tuđi tekst i njegove citate samo kao povod za stvaranje vlastitih nepredvidivih značenja. Položaj citata unutar vlastitog teksta je nebitan i u kulturnom sustavu u cjelini nema hijerarhijske ljestvice pa citatni tekst ne postupa s kulturnom tradicijom i tuđim tekstovima kao s riznicom nego vodi intertekstualni dijalog, citatni tekst orijentira na originalno autorovo iskustvo. (Oraić Tolić, 1990: 45).

Općenito se može reći da ilustrativni tip citatnosti dominira u parnim kulturama i stilovima kao što su aticizam i ruska klasika u antici, srednjovjekovna kultura, renesansa, klasicizam, realizam i suvremena postmoderna, a iluminativni u neparnim kulturama i stilovima kao što su antički azijanizam i aleksandrinizam te manirizam, romantizam i avangarda (Oraić Tolić, 1988: 138-148).

4. Tipovi citatnosti u romanima Pavla Pavličića

S obzirom na postavljen teorijski okvir, odnosno na podjele citatnosti (prema vidljivosti citatne signalizacije, prema opsegu kontakta citatno vezanih tekstova, prema vrsti podteksta i prema funkciji citata), kako ih je usustavila Dubravka Oraić Tolić, kao i na ostale navedene teorijske reference o citatnoj problematici, istražiti će se i teorijski opisati citatne situacije u romanima Pavla Pavličića – *Koraljna vrata*, *Večernji akt*, *Pokora* i *Diksilend*.

4.1. *Koraljna vrata* – konotacijski smjerovi citatnih postupaka

Radnja Pavličićeva romana *Koraljna vrata* zbiva se 1989. na Lastovu. Glavni je akter romana filolog Krsto Brodnjak koji dolazi iz Zagreba na poziv svećenika don Špire da je pronašao „bavul“ sa starim spisima, pun drevnih dubrovačkih rukopisa. Klasičan tekst domaće tradicije (Gundulićev *Osman*) bit će pokretač radnje ovoga romana koji počiva na fantastičnoj pretpostavci. Postmodernizam se u ovom romanu okreće k tradiciji koju će slijediti tematika tako da će Pavličić voditi dijalog s tradicijom kroz cijeli roman.

Stari bavul, sanduk, mirisao je na lipu i svi spisi bili su posipani njezinim prahom, što je prvi doticaj s motivom koji će kasnije odigrati ulogu misterioznoga i iracionalnoga u romanu, kad će prah utjecati na zdravlje ljudi. Na dnu bavula Krsto Brodnjak pronalazi spis teksta s kojim je roman u dijalogu cijelo vrijeme i koji će preuzeti ulogu fikcionalnog prototeksta jer ga se shvaća kao realni tuđi tekst u sustavu jedne kulture (baroka).

Prvi citat u romanu *Koraljna vrata* vezan je uz citatnu signalizaciju koja upućuje na postojanje tuđeg teksta, a u ovom slučaju citat spada u šifrirane citate, odnosno unutarnje citatne signale gdje je vidljivo navođenje naslova citiranog teksta i uz to i ime njegova autora.

Otklopi naslovnu stranicu. Ondje je kitnjastim rukopisom, izbljedjelom tintom, bilo napisano OSMAN gospodina Gjiva Frana Gundulichia vlastellina dubrovacchoga.

Don Špiro bio je u pravu. Ipak je to bio Osman. (Pavličić, 1996: 18)

Bitno je odmah naznačiti kako u šifrirane unutarnje citate spadaju vlastita imena glavnih likova, koja su na svojstven način povezana s prototekstom. Glavni lik nosi ime Krsto, što bi mogla biti antroponimska simbolička oznaka kojom se tumači religijski svjetonazor oprečan islamu u Osmanu – citatna aluzija na kršćanstvo. Pojavljivanje dječaka Irfana, koji je zbog loše tamošnje situacije prebjegao iz Bosne u Hrvatsku, aludirat će na sadržaj Osmana što će se kasnije objasniti, ali njegovo prezime nosi naziv Osmanbegović, što odmah upućuje na prototekst Osmana i funkcionira kao šifrirana citatna aluzija:

A u novinama je stajalo da je prije tjedan dana iz Banjaluke nestao dječak po imenu Irfan Osmanbegović, star jedanaest godina, i da je posljednji put viđen u Zadru, pa se mole svi koji o njemu nešto znaju da to jave najbližoj stanici milicije. (Pavličić, 1996 : 13)

Citatnoj simbolici imenovanja pridružuje se i ime liječnice Zore, čije se značenje kristalizira određenim potpunim citatima iz Osmana, koje izgovara Krsto Brodnjak:

Njegovo je srce imalo u sebi koraljna vrata, ono mu je slalo neke signale i on je u ritmu tih signala sad već i disao, a onda je počeo i govoriti. Nije mislio što govori, njegova omiljena igra traženja stihova koji odgovaraju situaciji odvijala se i sama, u polusnu. Govorio je:

Eto Zora ključmi od zlata vedri otvorit istok ide,

proz koraljna neka vrata nadvor žarko sunce iziđe.

(Pavličić, 2016: 221)

Tako vlastito ime postaje citatna aluzija na funkciju koju imenovanje ima u prototekstu *Osmana* – oznaka dnevnog ciklusa iz prototeksta prerasta u antroponim *Zora*, koji metaforički označava osvit novog jutra za Brodnjaka, i to u emotivnom smislu, jer se zaljubljuje u nju i upravo zbog toga vidi snagu u povratku stvari u prirodni poredak.

Također, na pojavljivanje šifriranih citata, gdje se također navode naslovi citiranih tekstova, nailazi se i u dijelu romana kada Brodnjak vodi dijalog s čudnovatim Onteom – o postojanju pravoga i potpunog *Osmana* s dodana dva pjevanja koja ga čine cjelinom i savršenim spjevom pa mu isti taj Onte govori kako „savršenstvo“ ne smije postojati jer takva moć stvaranja nije čovjeku dana pa takav savršeni spjev ne smije ni izaći na vidjelo. On mu to objašnjava uzimajući za primjer naslove drugih glasovitih umjetničkih djela:

- *E, pa onda znate - uzviknuo je Onte slavodobitno. – Onda znate! Tom djelu do savršenstva fale još samo ta dva pjevanja. Da njih ima, Osman ne bi bio Mona Lisa, ne*

bi bio Sikstinska kapela, ne bi bio Božanstvena komedija ni Hamlet, on bi bio nešto mnogo više od toga, on bi bio nešto što čovjeku uopće nije dano da stvori, bio bi savršen.
(Pavličić, 1996: 91)

Takvo se tumačenje savršenosti, uz pomoć referenci koje predstavljaju vrhunce svjetske umjetnosti, a kojima se savršenost odriče, može poistovjetiti s tumačenjem semantičke zatvorenosti. Savršeno je ono umjetničko djelo koje je, paradoksalno, nesavršeno, odnosno koje posjeduje pukotine što otvara brojne mogućnosti tumačenja.

Nadalje, šifrirani citati, odnosno unutarnji citatni signali gdje se spominju naslovi citiranih tekstova i imena njihovih autora, nalaze se u dijelu romana kad Brodnjak pokušava razvrstavati sve fascikle s *Osmanom*, koje je našao i tu nalazi sva izgubljena i uništena Gundulićeva djela koja su pred njim potpuno čitava.

Krsto Brodnjak je polako listao. Nizala su se djela. Suze sina razmetnoga, Dubravka, Prozerpina ugrabljena, Armida, Dijana, Arijadna. (...)

Ali ni u toj brzini nije mogao a da ne zapazi, kako su Armida i Dijana u ovom rukopisu čitave, dok se inače smatralo da su neki njihovi dijelovi zauvijek izgubljeni. (...)

Najednom je naišao na naslov Coraglcha od Scira, s podnaslovom sloxena po Givu Frana Gundulichia, vlastelinu dubrovacchomu. Za Koraljku se vjerovalo da je izgubljena ili da ju je Gundulić sam uništio. Listao je dalje. Naišao je na naslov Posfertiliscte gliuveno, pa potom na naslov Adone. (Pavličić, 2016: 134-135)

Što se tiče citata po opsegu podudaranja, u romanu pronalazimo potpune citate u trenutcima kad Brodnjak pronalazi tekst *Osmana* na dnu bavula. U ovom se slučaju, dakako, fragment tuđega teksta u potpunosti može pridružiti izvornome kontekstu. Po vrsti podteksta spadaju u interliterarne / književne citate jer im je prototekst, dakako, drugi književni tekst.

Ti nam citati potvrđuju potpuno tezu o prisutnosti *Osmana* kao prototeksta, a u pitanju su prvi listovi i strofa *Osmana* koju je Pavličić citirao jezikom izvorna Gundulićeva teksta.

Onda je polako zahvatio prstima prvi list. Na njemu je pisalo:

Ah, cijem si se sahualila

tascta gliuzcha oholasti??

Sue scto visce steresc chrila

sve ciesc paccha nixe pasti!

(Pavličić, 1996: 29)

Prije nego je Brodnjak počeo čitati četrnaesto i petnaesto pjevanje, napamet je izrecitirao prve stihove šesnaestoga pjevanja *Osmana*, koji također predstavljaju potpune citate i u potpunosti se mogu povezati s izvornikom te spadaju u, po vrsti podteksta, interliterarne citate.

U kraljeva, ko puk scijeni

nije života draga i slatka:

sveđ su u pomnjah zamišljeni

ne imaju mira časa kratka.

(Pavličić, 1996: 31)

Brodnjak pronalazi i čita tekstove novopronađenog *Osmana*, kojemu nedostaju 14. i 15. pjevanje, što je ujedno i zaplet romana, odnosno citati služe pri motivaciji za daljnji tijek radnje, što dokazuje da je predložak *Osmana* uzor Pavličićevu tekstu. Poznavajući povijest hrvatske književnosti, znamo da epu nedostaju dva središnja pjevanja (14. i 15.) koja su kasnije napisali P. Sorkočević (1826), M. Zlatarić (1826) i drugi te I. Mažuranić (1844.) čija se nadopuna smatra najuspjelijom i najčešće se objavljuje.

Citati strofe iz četrnaestog pjevanja po opsegu podudaranja s prototekstom spadaju u vakantne citate, odnosno u pseudocitate. Ovdje je prisutan realni prototekst – zna se da je riječ o *Osmanu*, ali je dodir između vlastitog i tuđeg teksta lažan jer pjevanja koja se navode ne postoje doista. Pavličić koristi ove pseudocitate zbog konačnog shvaćanja samoga teksta, njegova romana, tumačeći kako je taj spjev poseban i mora ostati takav kakav je, nedovršen. Tradiciju treba gledati sa stajališta sadašnjosti i iz perspektive stvarne zbilje u kojoj se nalazimo, a ona je takva jer smo je takvu dobili, mi je ne možemo mijenjati.

Stigao je do posljednje stranice Trinaestoga pjevanja, duboko udahnuo miris lipe koji je sad bio svuda oko njega, a onda je okrenuo list. Prvo je pogledao njegov gornji dio. Ondje je stajalo Spieuagnie Četarnaesto.

*Od viscniega covjek prima
mnoghe dare i milosti,
ali od svijech jedna ima
lijepa veomi, slavna dosti.*

...

Er smiglenie dano s nebi

Da se svagda nebu vrati

Milos boxju, kad je trijebi,

Gliudi gliudem mogu dati

(Pavličić, 1996: 31)

Stihovi su Krsti Brodnjaku bili nepoznati. (...)

Ondje je stajao natpis: Spieuagne Petnaesto. Preletio je pogledom stranicu (prvi stih je glasio Duscia caccho golubizza), a onda je brzo nastavio listati dalje. (Pavličić, 1996: 31)

Promatran u sklopu drugoga osnovnog metodološkog instrumenta, kategorijalnog citatnog trokuta, na semantičkoj razini je podtekst uzor teksta pa semantička determinacija ide od prototeksta preko citata prema tekstu, novi citatni smisao se gradi po načelu mimeze starih kulturnih smislova, ali donosi nove spoznaje.

Osnovno pitanje na semantičkoj razini *Koraljnih vrata* postavlja se kao pitanje o suodnosu između Pavličićeva teksta i Gundulićeva podteksta.

Suodnos između teksta i podteksta načelno se može ostvarivati na planu strukture i na planu teme. U prvom slučaju semantička je relacija implicitna, u drugom na neki način eksplicitna; prvi je slučaj pozicija citatnosti broj jedan, drugi pozicija broj dva; u prvom je semantička relacija uvijek tekst, u drugom – metatekst (Oraić Tolić, 1990: 97). Osnovna semantička determinacija ne ide od zbilje prema tekstu, nego od drugoga teksta prema vlastitom tekstu i prema zbilji. Ne utječe zbilja na Gundulića, nego Gundulić na zbilju. Originalni *Osman* sa svoja dva izgubljena pjevanja utječe pogubno na zbilju tako što briše razliku između bolesti i zdravlja, dobra i zla.

Polazeći teorijom Oraić Tolić kako je *citatnost takav oblik intertekstualnosti u kojemu je citatna relacija postala dubinskim ontološkim i semiotičkim načelom* (Oraić Tolić, 1990: 15), možemo zaključiti sljedeće: suodnos između teksta i podteksta u *Koraljnim vratima* ostvaren je na nekoliko razina: na razini teme – Pavličićev roman shvaća se kao veliki metatekst kojemu je osnovna podloga Gundulićev ep *Osman*, na kojemu se temelji cijela fabula romana i kao struktura; uz navedeni intertekstualni dijalog, prisutna je još jedna razina intertekstualnosti, gdje na načelu barokne mimeze i očuđenja, ali i ontoloških pitanja, Pavličić gradi svoj roman. Poput *Osmana* u *Osmanu*, Brodnjaka u ovom romanu također muče moralna pitanja koja su ujedno i ontološka pitanja o svijetu. Tumačenje književne baštine ulazi u postmodernistički tekst kao jedan od dominantnih segmenata fikcionalne priče.

Daljnji citati su pseudocitati iz četrnaestog pjevanja, gdje se vidi Osmanovo propitkivanje samoga sebe i moralna kriza.

Četrnaesto je pjevanje započinjalo jednim Osmanovim unutrašnjim monologom i to je Krstu Brodnjaka osobito dekoncentriralo. (...) Već je to javljanje bilo neobično i uzbudljivo, ali je tek njegov sadržaj dokraja potresao filologa. Riječ je o trenutku koji je u svakom pogledu ključan. Već od prve strofe, naime, postaje jasno da Osman počinje sumnjati u sve ono u što je dotada vjerovao. Prije su mu uzor bili preci, junaci otporni na glad i zimu, koje je zanimao samo rat i širenje svete vjere, a sad se mladi car počinje pitati o smislu ratovanja i osvajanja, pa donekle i o smislu onoga u ime čega se ratuje i osvaja. (...)

Ta unutrašnja borba traje praktički od početka pjevanja, i izvedena je tako da djeluje doista potresno; to jest katolički, propagandni sadržaj, ali ima u sebi i nešto univerzalno, jer je slika svakoga čovjeka koji sumnja u ispravnost svojih postupaka, što znači svakoga čovjeka, pa i onoga koji to čita sjedeći na podu, u tamno februarско lastovsko poslijepodne. Mučen tim sumnjama, Osman u sebi traži snage da nastavi ono što je započeo, pa makar i u donekle izmijenjenom obliku. (Pavličić, 1996: 64 - 65)

Upravo su komentirani stihovi, odnosno pseudocitati, nagnali Brodnjaka na njegova moralna i ontološka pitanja o svijetu, koja su upravo ona na tragu baroknih pitanja o moralu i ontoloških o svijetu i njegovu poretku, kao i *Osmana* u pseudocitatu iznad.

A ako je tako, ako se san ostvario, što će dalje biti s njegovim životom? (Pavličić, 1996: 32)

Pavličić stupa u potpunu citatnu vezu podteksta i teksta pitajući sebe i čitatelja kako će Brodnjakov život ići dalje nakon toga velikog otkrića i što on znači za njegov život. Otkriće

Osmana potaknut će potpunu euforiju i proširiti zarazu među ljudima, što se čita kao potpuna motiviranost podtekstom. Prah koji se nalazio među tim spisima počeo je djelovati na ljudske bolesti, jednostavno bi ih izliječio, što je Brodnjak i shvatio. Taj prah, odnosno ta djela iz povijesti, utječu na tekstualnu sadašnjost, u čemu je vidljiva postmodernistička tehnika miješanja fikcije i zbilje. Cjeloviti *Osman* pogubno utječe na zbilju, dolazi do širenja zaraze zdravljem među mještanima Lastova.

U kutijici je bio prah. Bio je sitan, žućkast, kao najfiniji pelud. Sam ga je skupio i pohranio u škatuljicu iz koje je prethodno istresao pilule protiv glavobolje. Dobio ga je tako što je otkinuo jedan komadić s ruba rukopisa kompletnog Osmana, pa ga izmrvio među prstima. (Pavličić, 1996: 49)

Isto tako, šifrirani citatni signali (u ovom slučaju motivi prototeksta), odnosno citatna veza s prototekstom, uspostavlja se i u dijelovima kada Pavličić razgovara s Onteom. U trenucima kad se narod počinje zanimati za euforiju zdravlja, kad izlaze iz kuća tražeći odgovore otkud tolika ozdravljenja pa Onte objašnjava trenutačnu zbilju s dijelovima u Gundulićevu prototekstu, *Osmanu*. U potpunosti je riječ o miješanju zbilje i fikcije kako bi se postiglo očuđenje kod čitatelja i dokazalo da je sve što smatramo zbiljom ustvari upitno, sve je aluzija, sve upućuje na već doživljeno, na ono što je prisutno negdje u tradiciji.

- *A jeste li vidjeli – rekao je stegnutim glasom, ali uvjeren. – Opet Osman.*
- *Kakav Osman? – otrese se Krsto Brodnjak.*
- *Pa, eto, počinju i nemiri. Zar vas to ne podsjeća na ono komešanje u Carigradu u Osamnaestom pjevanju? (Pavličić, 2016: 131)*

Isti šifrirani citatni signali (motivi prototeksta), gdje roman dolazi u izravnu vezu s prototekstom, opet su u razgovoru s Onteom koji Brodnjaku, uz objašnjavanje što je *Osman* i koliko je njegovo savršenstvo pogubno, govori kako su u *Osmanu* sadržane i prošlost i sadašnjost i budućnost te se u zbilji događa ono što je ispričovijedano u spjevu (ponovno miješanje zbilje i fikcije):

- *Čak i ovakav, taj spjev je blizu savršenstvu. To se vidi po tome što je u njemu sve. U njemu je sadržava i prošlost, i budućnost, i naš život. Zbilja ne radi ništa drugo nego samo ponavlja ono što je već u Osmanu genijalno opisano. (...)*
- *Kako mislite da se ponavlja? – upitao je.*

- *Pa, tako – rekao je Onte, i u tom času Krsto Brodnjak je imao osjećaj da ga je čudak i tražio da bi mu rekao upravo ono što sad dolazi. – Čitate novine, zar ne? Vidjeli ste ono s rudarima?*

Rudari na Kosovu već dva dana nisu izlazili iz jame, štrajkali su glađu u mraku i vodi i nitko nije mogao znati kako će se to sve završiti. Televizija je to pokazivala i izgledalo je strašno.

- *Što rudari? – upitao je Krsto Brodnjak.*
- *Pa zar vas to ne podsjeća na ni na nešto? – čudio se Onte. – Oni su tamo pod zemljom, vijećaju i nešto traže. A u novinama je sve to prikazano kao neka zavjera ... Kao da otuda dolazi sve zlo... A to vam nije ništa drugo nego sastanak paklenih sila u Trinaestom pjevanju Osmana! (Pavličić, 2016: 118 – 119)*

Suodnos između teksta i podteksta u *Koraljnim vratima* ostvaren je kao tema i kao struktura. Ako pretpostavimo da je ovaj roman označitelj, a Gundulić daleki kulturni denotat s kojim se označitelj suodnosi, onda vidimo da Pavličiću podtekst koristi kao svojevrsna kulturna „metafora“ koja sebi podvrgava mlađi tekst, ali zbog drugačijih spoznaja, zbog očuvanja nacionalne i kulturne tradicije koja se želi sačuvati takva kakva je, nesavršena, nedovršena, svaka rupa ima svoje značenje i svi stari kanonski tekstovi prava su vrijednost naše kulture takvi kakvi oni jesu. Njih ne treba mijenjati, na njima treba graditi nove kulturne smjerove i oni trebaju biti motivacija novim stvarateljima. Vraćajući se na tezu da je postmodernistička citatnost ilustrativna – nova povijesna kultura mimeze i prepoznavanja. Razlog tomu je upravo očuvanje vlastite tradicije, koju treba čuvati od uništenja.

On osobno bavio se starom književnošću i pljesnivim rukopisima zato što je bio duboko svjestan tradicije. Bez tradicije nema ničega, ne zato što se mora poštovati ono što je bilo, nego zato što iz nje proizlazi ono što je sad. Tek usvajajući tradiciju ide se naprijed, govorili su mu stari profesori, i on im je vjerovao. Prema tome, budući da je hrvatska književnost išla naprijed, to je značilo da je usvojila i Osmana. Usvojila ga je skupa s njegovim rupama, i te su rupe na nju djelovale. Zar ne bi i ona bila posve drugačija da u njezinim temeljima ne postoji djelo s tako golemom prazninom? Nije li onda i ta praznina konstitutivni dio hrvatske književnosti? A književnost je ugrađena u nacionalno biće, pa prema tome i u tom biću mora da postoji rupa. Doista, ne bi li i Hrvati bili drugačiji da svoju nacionalnu tradiciju ne zasnivaju na krnjem Osmanu, nego na kompletnom? (Pavličić, 1996: 138)

Pavličić daje odgovor upravo postmodernističkim razmišljanjem, kako je tradicija riznica kulture koja mora kao takva ostati nedirnuta, koja se ne smije mijenjati, već mora biti osnova na kojoj će nastajati nova djela, upravo u suprotnosti s avangardnim iluminativnim tipom citatnosti, koji riznicu kulture svode na *ex nihilo* i u potpunosti je opovrgavaju.

Osim toga, znao je: ta su djela po svome nepostojanju, po svojoj izgubljenosti, imala vrlo određenu funkciju u hrvatskoj književnosti. Ona su imala istu ulogu kao nenaglašeni slogovi u stihu: oni nisu manje važni od naglašanih, oni su važni upravo po svojoj nenaglašenosti. I izgubljene Gundulićeve melodrame, i nestala Bunićeva djela, i ono što se od Palmotića i Đurđevića ne zna, sve je to podjednako efikasno djelovalo svojim nepostojanjem. Kao što je i bolest dio života, kao što je i zlo dio svijeta, tako je i nepostojanje, tako je i gubitak potreban: bez njega se nikako ne može. I tko je on da sve to mijenja? (Pavličić, 2016: 226)

Po vrsti podteksta pojavljuje se i intermedijalni citat putem kojeg Pavličić objašnjava razlog zbog kojeg savršeno izdanje *Osmana* mora biti uništeno. Naime intermedijalni citat u ovom slučaju odnosi se na slikarstvo, a u pitanju je slika sv. Lovre.

Brodnjak je ponukan pričom starog svećenika Don Kuzme koji je prije službovao na Lastovu i znao sve o rukopisima iz spomenutog bavula, otišao u crkvu gdje će mu se sve nedoumice razriješiti. U crkvi nailazi na sliku spaljenog sv. Lovre, sliku koja će otkriti Brodnjaku što *Osman* nosi sa sobom – krv, nesreću, kakav, uostalom, i jest pravi *Osman*.

Slika je prikazivala spaljivanje svetoga Lovre. Sveti Lovro stajao je na lomači, vezan uz stup, bos i gol, samo s platnom oko bedara, žilavih ruku i nogu. (...)

Posvuda oko svetoga Lovre — točnije, iza njega, da bi se njegova patnja bolje vidjela — buktao je oganj. Plamen je imao neku neobičnu crvenu boju. Nije bio narančast nego purpuran, čime se valjda htjelo naglasiti kako je snažan, vruć i opasan, a možda se htjelo ukazati i na njegovo zacijelo pakleno porijeklo. Jer, u tom zidu od plamena, koji na vrhu jedva da je imao jezičce, vidio se, iza Lovrinih leđa, jedan prorez, jedna vrata u tom koraljnom zastoru. Kroz ta vrata nazirala su se, pri palucanju vatre i titranju vreloga zraka, neka lica. Bila su to valjda lica onih koji promatraju pogubljenje, ili onih koji su ga naredili, u rimskoj odjeći. (...)

Ta su vrata doista imala boju koralja, i upravo je ta boja upućivala na simboličnu vrijednost cijele stvari. (...)

I dok je gledao kako sveti Lovro gori na slici, Krsti Brodnjaku sve se odjednom složilo. (...)

Sveti Lovro gorio je na lomači, ta se lomača sastojala od drva, ali je na njoj bilo i nečega drugog, više nego granja i cjepanica: bilo je mnogo listova papira. Jasno se razabiralo kako se pod Lovrinim bosim nogama uvijaju pocrnjeli listovi spaljenoga pergamenta, knjige i čitavi rotuli. To je bilo važno. (Pavličić, 157 - 159)

U trenutku dok Brodnjak gleda sliku sv. Lovre, pojavljuju se sitna slova na papirima koji gore ispod njegovih nogu, a to je ustvari strofa iz prvog pjevanja *Osmana*, što je ujedno potpuni citat jer se može u cijelosti pridružiti izvornom tekstu i po vrsti prototeksta je interliterarni citat.

*Proz nesreće sreća iznosi,
iz krvi se kruna crpe,
a oni kijeh se boje mnozi
strah od mnozijeh i oni trpe.*

(Pavličić 1996: 160)

Pavličić citira, odnosno donosi ovaj interliterarni citat kako bi potkrijepio činjenicu da virus (zaraza) čistoćom dolazi preko *Osmana*, on kroz vrata krvi, kroz *Koraljna vrata*, ulazi u tijelo, a iza tih vrata cere se demoni, kao što u čovjeku nastaje virus. Upravo zato se ispod Lovre nalazi citat iz *Osmana* koji upućuje baš na krv.

5.2. *Večernji akt* – falsificiranje ili citiranje?

Roman *Večernji akt*, objavljen 1981., zauzima jedno od najvažnijih mjesta u opusu Pavla Pavličića. Kako sam Pavličić pripada generaciji hrvatskih fantastičara, odnosno borhesovaca, u čijem se proučavanju književnosti sve više ističu fantastika i kriminalistički žanr, na tom je tragu napisan i sam *Večernji akt*. Dakle, Pavličićev se teorijski rad odrazio na fiktionalni i/ili obrnuto.

Roman se temelji isključivo na liku dječaka imenom Mihovil, koji u početku bezazlenim krivotvorenjem novčanica dovodi do iracionalnog falsificiranja svega, pa čak i samoga sebe. Svi likovi u romanu realistično su prikazani i u potpunosti podčinjeni glavnom liku i svemu onome što on sam čini.

Naslov je prvi signal citatnosti, odnosno citatne aluzije na medij slikarstva te samim izmještanjem u medij književnosti upućuje na čin „falsificiranja“, koji će se pokazati tematskim uporištem romana. Naravno, to je najopširniji kontekst u koji se stavlja naslov, a unutar teksta pojavljuje se i u drugim, neposrednijim kontekstima, odnosno postaje označitelj neposredne predmetnosti. Primjerice, naslov *Večernji akt* veže se uz kolegij na Akademiji, koji Mihovil često preskače:

*Mihovil je izašao iz dvorišta i uputio se kući. Na satu pred Kazališnom kavanom mala je kazaljka, baš dok ju je gledao, naglo poskočila, i s pet do dva premjestila se na četiri do dva. Prošao je Masarykovom, pa prolazom kraj kina „Balkan“, i stigao na Cvjetni trg. U izlogu Znanstvene knjižare bilo je nekoliko crteža. Sve su to bili aktovi, pa se Mihovil sjeti da je zbog izložbe opet propustio vježbe iz kolegija *Večernji akt*. (Pavličić, 1999: 139)*

Pripovjedač, nadalje, objašnjava sistem rada toga kolegija kojemu je glavna namjena razvijanje tehnike i stjecanje rutine, a određene slike moraju se slikati baš u određeno doba dana. Tako, primjerice, Mihovil u cijelom romanu razvija svoju tehniku falsificiranja i najčešće slika noću.

Radio sam dugo, sinoć – rekao je Mihovil. – Vidiš da se nisam ni skinuo. (...)

Jadan ja – rekao je Mihovil i ustao. Zapravo mu se i nije više spavalo. Žurio je da vidi ono što je te noći uradio, (...) (Pavličić, 1999: 20)

Zato je, nakon što je u izlogu vidio te aktove, i promrmljao:

Sve što vi radite, mladiću, zapravo su večernji aktovi – promrmljao je Mihovil ispred izloga, a onda podigao glavu i pogledao zvijezde nad svojoj glavom. (Pavličić, 1999: 139)

Pavličić je tradiciju u ovom romanu donio na jedan drugačiji način, falsificiran. Glavni lik romana, Mihovil, ustvari falsificira tradiciju. Svi citati u romanu mogu se imenovati autoreferencijalnim, što znači da će ponajviše upućivati na smisao teksta u koji su uključeni. Ne postoji prototekst koji utječe na matični tekst, što je razlika u odnosu na *Koraljna vrata*.

Mihovil počinje s falsifikatima novčanica, ali prelazi na falsifikaciju stripova (Maurovićev *Stari Mačak*), i to crta tuđa djela s kojima se nije ni susreo. Uslijedili su ostali falsifikati nastali crtanjem na papiru. Prvo su to bile novine koje su se od pravih razlikovale samo naslovima, a taj bismo citat mogli smjestiti u izvanestetske citate u sklopu citata po vrsti podteksta. Naime, ako se u književnom tekstu citiraju novinski članci govorimo o interverbalnim citatima.

Na vrhu stranice pisalo je, najvećim slovima: BAKI ISKIPJELO MLIJEKO; nakon toga slijedilo je: OMLADINSKI LIST TREBA ZABRANITI, a onda opet krupnije: KAKO JE JUČER SLUŽBENO SAOPĆENO, DINA VOLI MIHOVILA. (Pavličić, 1999: 26)

Nakon tog slijedilo je fototipsko izdanje Hektorovićeve *Ribanja i Ribarskog prigovaranja*. Mihovil je uzeo note bugarščica, ali mu je zadatak bio teži jer je reprodukcija bila crno-bijela, a on je morao raditi s bojom – morao je prilagoditi i boju papira, i boju tinte, i boju mrlja od vlage.

Nadalje, Mihovil sve više počinje falsificirati likovna djela pa se uvode citati povezani s drugim umjetničkim medijima, ali sve u svrhu dokazivanja sve većega obima falsificiranja kojemu podliježe glavni lik, odnosno sve manjemu udjelu originalnog autorstva. Dovodi se u citatnu vezu slikarstvo, što upućuje na intermedijalne slikovne citate. U svim sljedećim navodima intermedijalnih citata, odnosno falsifikata slikarskih djela, prisutni su šifrirani unutarnji citatni signali koji nas upućuju na nazive samih umjetničkih djela i njihove autore.

To su sljedeći navodi:

Zatim je falsificirao Račićev akvarel na „Batinoj“ kutiji:

U sobi je izvadio akvarele, iz ladice je izvukao staru „Batinu“ kutiju, žućkastu i pomalo prašnu. Preda se je stavio reprodukciju Račićeva akvarela i zatvorio oči, da se točno sjeti boja.

E, da vidimo koliko je to teško – rekao je i povukao kistom prvi potez. (Pavličić, 1999: 61)

Zatim, njegov najbolji prijatelj Zoran dovodi ga ka Kolariću, znamenitoj figuri slikarstva, kako bi, kao najveći majstor na ovim prostorima, procijenio je li moguće toliko precizno crtati tuđa djela kao da su izvorna.

Okrenuo je sliku i kliještima počeo vaditi limene trokutiće koji su podlogu držali uz okvir. Podloga je ispala, za njom je došla i slika. Tek sada su Zoran i Mihovil vidjeli o čemu se radi. Bio je to jedan Stančićev akvarel.

Stil vam je poznat, to ne treba – rekao je starac. – Stančić, rana faza. Strahovito teško. Namjerno sam to. Ako vam to ispadne pristojno, onda. Mihovil je gledao sliku, a Zoran je gledao Mihovila.

Lijepo je – rekao je Mihovil.

Velik – rekao je starac. – Velik.

Što kažeš? – upitao je Zoran Mihovila.

Pokušat ću. (...)

Prvo je obradio papir, i to svoj, a ne onaj koji mu je starac ponudio. Onda je malo stajao na prozoru, čekajući da se osuši, i gledao onu krušku. (...)

Mihovil je prišao stolu i počeo raditi. Radio je brzim i sigurnim potezima. (...)

U sobi, Mihovil je prestao pjevušiti i sve brže je radio. Kistovi su se smjenjivali, boja se brzo sušila, a on nije uopće ništa provjeravao, kao da točno zna koliko vremena treba da prođe pa da može ići jednom bojom preko druge. Smeđi varaždinski krovovi u prvome sutonu nastajali su lako, kao da se izvijaju iz dubine papira, kao da ih je oblikovala sjena kruške pred prozorom. (...)

Zoran je prelazio pogledom s jedne slike na drugu, kao da ne zna na kojoj treba da se zaustavi. Obje slike imale su posve identične otiske, crvenkaste od rđe, od onih malih limenih trokuta kojima je slika bila pričvršćena uz okvir. Dugo su gledali. Onda je Zoran upitao:

Smiješno je reći, ali ja ne znam koji je pravi.

Sinko moj – rekao je starac – nisam znao da ću i ovo doživjeti. Vjeruješ li mi da ni ja ne znam koja je slika original? (Pavličić, 1999: 41)

Fabularni tijek pojačava hiperbolizaciju Mihovilova talenta, odnosno falsificiranja do te mjere da se i sam glavni lik identitetno gubi u procesu falsificiranja. Granica između realnosti i iracionalnosti, zbilje i apsurdna, sve se više gubi, a sve su izraženija propitivanja o životu i umjetnosti općenito. Kako raste hiperbolizacija, Mihovil nasumično crta ni ne znajući što, a konačan ishod pokazuje kako su to sve vrijedna umjetnička djela, kao, primjerice, Leonardova slika *Ginevra de'Benci*. Crtajući svoju djevojku Dinu, završava s crtežom Leonardove slike.

Mihovil se zagledao u crtež. Sad je i njemu izgledao čudan; koliko god da ga je s voljom radio, i koliko god da je bio pun inspiracije.

Ne znam – rekao je. – Zbilja, kako to?

*Dina je plakala, dugo i neutješno. Mihovil je sjeo i zagrlio je, gladio je po vratu, a ona mu se izmicala. Onda je ustala i otišla do vitrine. Vidjelo se da znade što traži. Izvukla je jednu knjigu; bila je to knjiga o umjetnosti, s ilustracijama u boji. Tražila je nešto po njoj neko vrijeme. Onda je rasklopljenu knjigu gurnula pred Mihovila. Pred njim je bila reprodukcija Leonardove slike *Ginevra de'Benci*. (Pavličić, 1990: 55)*

Usljedio je zatim i *Maksimirski perivoj* – Kolarićev rad. Mihovil i Kolarić slikali su istu sliku u isto vrijeme, ali nisu znali za rad onoga drugoga. Štoviše, pripovjedač navodi kako je Mihovil došao do perivoja i odlučio ga nacrtati jednoga predvečerja kad se vraćao iz Dubrave.

To je, eto, u posljednja tri dana naslikao. Činilo mu se da će tome najbolje odgovarati ulje, i nije se prevario. Posao mu je izvrsno išao, i činilo mu se da je dobro pogodio, osobito kvalitetu svjetla onih plinskih svjetiljaka, onu amorfnost zelenila, gdje su se ponegdje vidjeli i listovi, ali je ipak bilo jasno da je sve to jedan jedini oblak klorofila.

...

-Aha- rekao je starac. – Tako. – Još je neko vrijeme kimaao, gledajući u Mihovila. Onda je rekao: - Sad obratite.

Prišao je štafelaju i skinuo sa slike pokrov. Slika je bila potpuno ista kao i Mihovilova.

(Pavličić, 1999: 84)

Osim citatnosti, time se naglašava i slučajnost kao princip nastanka umjetničkog djela, pri čemu se slučajnost može tumačiti kao simbolički otpor angažiranosti umjetničkog rada.

U jednom časopisu, koji je bio zataknut na Bakin stari kredenac, pod naslovom KOPIJA BOLJA OD ORIGINALA, izašle su tri Mihovilove slike, a jedna od njih bila je reprodukcija Karasove *Rimljanke s lutnjom*, dok on radi na toj istoj slici.

Prilikom predavanja mladoga docenta Gorana Cara na Filozofskom fakultetu pod nazivom *Etički i estetički aspekti umjetničkog falsifikata*, na kojem je sudjelovao Mihovil s prijateljem Zoranom, umjesto da je slušao, on je reproducirao Leonardov crtež što je visio na zidu.

Mihovil je držao glavu pognutu, tek bi kadikad pogledao prema prozoru. Zoran bi ga povremeno potapšao po koljenu, znajući da mu je neugodno. Usput je Mihovil na malom papiru, na koljenu, kopirao reprodukciju Leonardova crteža što je visila na zidu. (Pavličić, 1999: 128)

Poslije toga falsificirao je Hegedušićeve *Podravske motive* i to je bio prvi uradak nakon što se razbolio i prestao crtati, što mu je, ustvari, donijelo pogoršanje (jer falsificiranje je za njega bila svojevrsna zaraza) te sliku Eugena Buktenice.

Onda joj je pokazao: bio je to izvrstan crtež u stilu Hegedušićevih Podravske motive. Dina je malo nagnula glavu i gledala u crtež, pa zatim u Mihovila. Čelo mu se orosilo znojem, što je značilo da temperatura počinje padati. (Pavličić, 1999: 151)

Posao je brzo napredovao. Pomolilo se najprije more, pa nesigurna linija obale, pa trabakul sa šarenom zastavom i ljudima koji su svi stajali poredani uz jedan bok broda. Na obali se vidio magarčić i žena u crnome. Sve je to bilo naslikano nekako nevješto, ali s puno mašte. Posao je išao kraju: vrlo brzo bila je gotova slika šoltanskog naivca Eugena Buktenice. (Pavličić, 1999: 152)

Također, Pavličić uspostavlja citatnu vezu s glazbenom umjetnošću, još više naglašavajući metajezičnu razinu romana. Što ide dalje, Mihovil, osim književne i slikovne umjetnosti, falsificira čak i glazbenu umjetnost. U ovom slučaju, Mihovil je oponašao (falsificirao) taktove pjesme *Only you*. Naime, djevojci Dini napravio je gramofonsku ploču – šiljkom je urezivao utore u disk, a na kraju je poslušao pjesmu *Only you* sastava The Platters, na ploči koju je sam stvorio gledajući u original.

Iz tvrdoga kartonskog omota, na kojemu je bilo rukom napisano Zoranovo ime i prezime, istresao je gramofonsku ploču u plastičnoj foliji. Izvukao ju je, pa i nju pogledao prema svjetlu. (...)

Izabrao je prvu alatku, još se bolje naslonio na stol i provjerio je li njegov disk učvršćen, da mu ne bi klizio (nabio ga je na šiljak sličan onome na gramofonu, samo takav koji nije dopuštao da se disk imalo pomakne). (...)

Načinio je prvi krug, a onda pogledao na Zoranovu ploču, na kojoj su bili najveći hitovi sastava Platters; bio je zadovoljan.

Vidiš kako mi ovo fino napreduje.

I meni, i meni – zabrundao je Mihovil, ali ga Baka nije čula. Onda je skočio s kreveta i stavio iglu na ploču. Čulo se najprije pucketanje, pa uvodni taktovi, a onda čist glas tenora.

Pjesma se zvala Only you. (Pavličić, 1999: 182)

Također, dok kopira bakin geranij, pjevuši jednu od djedovih pjesama – citat iz pjesme *Pokloni svoj mi foto* u izvedbi Kornij Grupe, Jimmyja Stanića.

Tiho je zviždukao, bila je to čak i jedna od onih djedovih pjesama („Pokloni svoj mi foto, potpiši sliku tu“), onda je sjeo za stol. (Pavličić, 1999: 178)

Referiranje glazbe na fotografiju samo je pojačavanje vidljivosti cijeloga sustava kopiranja/citiranja, koji je idejni temelj cijeloga romana.

U romanu se pojavljuju i dvije indirektno interliterarne veze, obje vezane uz lik čudaka – umjetnika Griblera, koje su ponovno u funkciji autoreferencijalnih citata. Gribler se izdavao za literata i posljednjega zagrebačkog boema, bio je pomalo lud, a pisao je pjesme koje su bile tradicionalne, s banalnim srokovima i tankim mislima. Gribler je na okupljanju u Omladinskom listu, tijekom svoga govora, uskliknuo:

Nisam li pjesnik, ja sam barem patnik! – uskliknuo je. (Pavličić, 1999: 92)

Riječ je o interliterarnom citatu, i to po opsegu podudaranja – pravom citatu, jer se fragment tuđega teksta može u cijelosti pridružiti izvornome kontekstu, stihu jedne pjesme u Ujevićevoj zbirci *Kolajna*. Time se lik pjesnika, koji se autoidentificira citatom, koristi kako bi se problemski naglasila pozicija autora uopće.

Pokazujući Mihovilu i Zoranu originalnost svoga djela, on će povezati svoje djelo s kanonskim djelom hrvatske književnosti, romanom *Povratak Filipa Latinovicza*. Ovo jest interliterarni citat, ali po opsegu podudaranja s književnim tekstom spada u pseudocitate, gdje se vidi poveznica s podtekstom koji je Krležina prozna poetika, ali potpuno lažno i izvrnuto. Citat je svojevrsna aluzija na Krležin roman *Povratak Filipa Latinovicza*.

Već nakon prvih riječi bilo je jasno da je taj tekst potpuno nerazumljiv. Odmah je, međutim, bilo jasno da je to nerazumljivost osobitog tipa: sve su to bile riječi hrvatskog književnog jezika, i to riječi stavljene u neki vrlo određen međusoban odnos. ...

Prva je rečenica, na primjer, glasila:

Šikljalo je kada je Vergilije vriskao na šaranski progovor. (Pavličić, 1999: 96)

Prva rečenica Krležinog romana *Povratak Filipa Latinovicza* glasi:

*SVITALO je, kada je Filip stigao na kaptolski kolodvor.*²

Taj ludi Gribler tuđi je tekst u leksičkom smislu izvrtao do neprepoznatljivosti, pokazujući radikalni oblik resemantiziranja izvornoga teksta u novome kontekstu. Pritom je ludilo, kao psihemska oznaka lika, zapravo njegova stilska identifikacija. Uzimajući kao uzore baš Ujevića i Krležu, Pavličić sučeljava poetski i prozni kanon hrvatske književnosti i njihove suvremene reinterpretacije, odajući priznanje književnoj tradiciji kao neizbježnom segmentu u dijakroniji hrvatske književnosti. Uz slikarstvo, koje kao umjetnički medij najviše podliježe citiranju, Mihovil falsificira i izvorna, neotkrivena Matoševa pisma, što spada u izvanestetske citate, i to u faktocitate, kako bi se što slikovitije pokazao neograničen opseg citiranja.

Filolog s Instituta Darko Perković proučava autentičnost tih pisama.

Filolog se malo nagnuo naprijed, koliko mu je trbuh dopuštao, raširio je prste na obadvije ruke, a zatim ih je spojio tako da su se vrhovi dotaknuli. Dok je govorio, skupljao je i razdvajao debele jagodice kad god bi htio nešto osobito naglasiti.

² URL: <http://lektire.skole.hr/knjige/miroslav-krleza/povratak-filipa-latinovicza/svitalo-je-kada-je-filip-stigao-na-kaptolski> (30.09.2017.)

Moje je mišljenje, - rekao je – da su pisma autentična. Ja sam se bavio Matošem dosta, i prošao mi je kroz ruke priličan broj njegovih tekstova. To znači da dobro poznajem njegov stil i rukopis; ali i njegove intimne relacije s rođacima i prijateljima, nadimke koje je upotrebljavao, poštalice, kratice i sve drugo. Napravio sam dosta tekstoloških analiza njegovih rukopisa. Ova pisma koja smo dobili od vas nesumnjivo su u svemu nalik na ona druga, do sada poznata pisma kojima sam se i ja bavio. Potječu iz Matoševa pariškog perioda. (...)

I, evo: papir je star oko osamdeset godina, tinta kojom je to napisano danas se više ne proizvodi, a karakteristična je upravo za to razdoblje, pisma su pisana čeličnim perom kakvo danas teško da igdje postoji, a tragovi vremena vidljivi su i po nizu drugih elemenata. Osim toga, vidi se i fragment vodenog žiga jednog francuskog proizvođača papira iz onog vremena. (Pavličić, 1990: 45)

Tema falsificiranja propitkivana je cijelim romanom kao što je vidljivo kroz brojne falsifikate koji nastaju Mihovilovim radom, a kroz te falsifikate Mihovil ustvari citira sva umjetnička djela pa je citatnost kao takva tema ovomu romanu. Pavličić temom citatnosti želi afirmirati tezu Rolanda Barthesa o smrti autora, reći kako je umjetnost sveobuhvatna i u toj sveobuhvatnosti sama po sebi falsifikat. Takva se poruka radikalizira citatnom aluzijom na odnos proroka (Mihovil) i vjernika (učenici), koja pokazuje proces pretvaranja postupka citatnosti u stilski kanon.

Mihovil se popeo na stol i kroz masu je prošao uzdah. Njegova figura ocrtavala se, tamna, prema svjetlom nebu, a blijedo lice uokvireno dugom kosom isticalo se u polutmini. Njegove obje ruke, ispružene, polako su se digle i ostale tako stajati nekoliko trenutaka. To je izazvalo još jedan uzdah u masi.

Braćo i sestre – ponovio je Mihovil – došli ste k meni jer želite da vam nešto kažem. Malo je zastao. Ono što je govorio dolazilo je samo od sebe, bez njegova sudjelovanja, kao što je samo od sebe dolazilo i kad je falsificirao. – Došli ste da nešto učinim za vas. (...)

Crtajte – rekao je Mihovil. – Sada, odmah. Crtajte po sjećanju nešto što volite. Falsificirajte neku poznatu sliku. Uspjet će vam! Ja vam kažem da će vam uspjeti, budete li sad odmah crtali. Falsificirajte, falsificirajte!

U prvi mah nastala je tišina, zatim žamor, a onda se začulo kako šuščaju papiri i kako po papirima grebu olovke, škripe krede i šušće kistovi. (...)

Onaj mladić koji je pred Mihovila donio stol kretao se između prisutnih i skupljao crteže, a onda ih donosio i ostavljao pred Mihovilom. Mihovil se sagnuo i digao ih. Gledao je crteže svojih vjernika. Bilo je tu Mona Lisa, bilo je Picassa, Račića i Kraljevića, Hegedušića i Ivekovića, Quiquereza; Ilirskih preporoda i Dolazaka Hrvata na Jadran. (Pavličić, 1990: 230)

Kraj romana svojom porukom zaokružuje cjelinu. Ustvari, kraj propitkuje citatnost do te mjere da se zapitamo je li cijeli roman citat samoga sebe. Iako je sve vodilo k tome da Mihovil protiv svoga talenta ne može te konačno njegovo ispunjenje doživljava samofalsificiranjem, ostaje i trideseti, možda posljednji falsifikat – sam roman. Jer, Bartol Mihetec počinje pisati roman koji započinje isto kao *Večernji akt*. Posljednje poglavlje postaje prvo jer posljednji falsifikat postaje prva rečenica romana, što dodatno učvršćuje temu romana – postupak falsificiranja – citiranje.

Uzeo je pero, nalaktio se dobro na stol i počeo brzo pisati. Napisao je: Oko pola sedam Baka je otvorila vrata, a zatim podigla zeleni zastor. Travanjsko sunce treperilo je po grmlju na obronku... (Pavličić, 1999: 291)

Ponavljanjem rečenice s početka romana na njegovu kraju naglašava se cikličnost teksta, beskrajna otvorenost (semantičkom) nadopisivanju, no i ritmičnost koja je bliska pjesničkoj, odnosno glazbenoj, što se ponovno čita kao intermedijalna aluzija.

5.3. Pokora – citiranje tradicije

Pavao Pavličić 1998. piše roman *Pokora*, u kojemu je prototekst *Judita* Marka Marulića, utemeljitelja hrvatske književne i kulturne tradicije. Zaplet romana ponovno počiva na otkriću jednoga klasičnog djela, u ovom slučaju *Judite*. Naime, ovaj je roman građen kombinacijom fantastične i kriminalističke strategije pisanja jer tekst *Judita* počinje uništavati ostala djela tijekom romana, a svi likovi u romanu traže tu odbjegli knjigu kako bi sačuvali riznicu pisanih materijala od uništenja. Ladislav Ciglenjak, najbolji prijatelj Vitomira Krpana, pokušat će iskoristiti *Juditu* kao oružje pa se roman pretvara u kriminalističku priču. Marulićeva *Judita* tako je podloga na kojoj počiva radnja ovoga romana i funkcionira kao citatni intekst na kojemu se gradi potpuno nova priča. Uzimanje kanonskih tekstova kao podloge za stvaranje potpuno novoga teksta s novim značenjima jedan je od temeljnih Pavličićevih, ali i postmodernističkih postupaka uopće.

Zaplet počinje kada glavnom liku Viti Krpanu prijatelj iz djetinjstva Ladislav Ciglenjak ostavlja na čuvanje jednu staru knjigu. To i ne bi bilo toliko važno da u trenutku kada Krpan dobiva tu knjigu ne dolazi do smrti poznatoga profesora Plovanića, koji se cijeli život bavio proučavanjem starih knjiga. Krpan zbog toga otvara knjigu da sazna o čemu se zaista radi. Riječ je o šifriranim unutarnjim citatnim signalima, gdje se navodi naslov citiranog teksta (odnosno, prototeksta u ovom slučaju, jer je u pitanju *Judita* kao realan tuđi tekst u sustavu kulture) i ime njegova autora. Također, navodi se i točna godina izdanja, koja je bitna jer pokazuje da je to neotkriveno izdanje Marulićeve *Judite*, dosad nepoznato hrvatskoj književnosti.

Prvi list bio je prazan. Na drugom je crvenim slovima pisalo IVDITA Marca Marula Splichianina. Dita je zainteresirano motrila, ali još nije govorila ništa.

Vito Krpan je naprezao pamćenje, da prizove ono malo književnog znanja što ga je nakupio u srednjoj školi. Nejasno se sjećao da je taj Marulić nekakav renesansni pisac koji je pisao posve nerazumljivom čakavicom. Jesu li ono njega zvali Ocem hrvatske književnosti? Činilo mu se da je nekada vidio nekakvo školsko izdanje u kojem je cijela ta papazjanija bila prevedena na suvremeni jezik. Ali, to je bilo uglavnom sve.

Gledajte! – uzvikne sad Dita. (...)

Što je? – upita.

Pogledajte godinu.

On pogleda. Dolje je pisalo: U Bnecih MDVII. To je rimski 1507. Stara knjiga, nema što. Ali, čemu toliko uzbuđenje oko toga? (...)

Što je s tom knjigom?

Prvo poznato izdanje Judite potječe iz 1521.

Iz 1521? – otegne Vito Krpan. – Onda je ovo...

Da – reče Dita. – Za ovo se dosad nije znalo. Odakle vam to? (Pavličić, 1998: 25)

Također, postojanje lika imenom Dita, koji u kasnijem tijeku romana kreće u istragu s glavnim likom, ali i upušta se s njim u ljubavnu vezu, šifrirani je unutarnji citatni signal koji upućuje na citatnu aluziju na prototekst. Citatni se odnos uspostavlja na razini imenovanja. Dita je antroponimska citatna aluzija na ime Judita, njena okrnjena inačica koja signalizira odnos između tradicije i njena odjeka u suvremenosti.

Naime, Dita sama objašnjava kako je njezino ime skraćeno od Judita.

- Ja se zapravo zovem Judita, Dita je skraćeno... (Pavličić, 1998: 26)

U Marulićevoj *Juditi* izraelski narod strepi od Holofernove opsade, posustajući i u vjeri u Boga, jedino Judita, skrušena i pokorna, zna da samo vjera može pobijediti zlo, kako na kraju i biva. Citatno, vjera se pojavljuje kao socijalna motivacija i Ditina postupka – Dita (suvremena Judita) se zavjetuje da će se odreći Vite i njihove ljubavi samo ako on ostane živ. Tako duhovni aspekt socijalne motivacije postupka lika postaje citatna poveznica Marulićeve i Pavličićeva teksta, što se simbolički naglašava i samim naslovom – *Pokora*.

Nakon što Ladislav pokupi knjigu i zatim se misteriozno utopi na Visu, svi događaji slijede trag za nestalom *Juditom*. Sam Krpan uključuje se u akciju pronalaska knjige, raspituje se o poznatim izdanjima, što upućuje na šifrirane unutarnje citate, pri čemu spominjanje datuma postaje faktografija koja se iz funkcije uspostavljanja povijesti književnosti seli u funkciju kriminalističke istrage.

Baš dobro što ste naišli, zanima me nešto iz vaše struke... Mislim, ja ne znam skoro ništa o tome... Zanimalo bi me nešto o izdanjima Marulićeve Judite.

Mervar ga je pogledao veselo, a onda je odmah uzvratio pitanjem:

Koja vas izdanja zanimaju? Iz šesnaestoga stoljeća ili kasnija? Jer, poslije ih je bilo mnogo, a možda je još zanimljiviji slučaj njegove Davidijade, koja je dugo bila zagubljena, pa se mislilo...

Zanima me šesnaesto stoljeće – prekinuo ga je Vito Krpan pomalo bezobzirno. (...)

To je također vrlo zanimljiva tema, i tu bi se moglo... U svakom slučaju, vi zacijelo znate – odmah je prešao na visoki stil, na riječi poput zacijelo i slične – da je Marulić napisao Juditu 1501. Prvo izdanje potječe iz 1521., iz vremena kad je autor već bio poprilično star čovjek, jer je rođen 1450. Postavlja se pitanje zašto je knjiga dvadeset godina čekala na objavljivanje, kad je Marulić u to doba već bio slavan pisac, a i sam je bio svjestan vlastite vrijednosti.

A latiničkih izdanja nije u međuvremenu bilo? – opet ga je prekinuo Krpan.

Mervar je tada kucnuo jednim prstom o stol, a drugi je upro u Krpana:

Vidite kako vi, kao autsajder, brzo i točno zaključujete, za razliku od onih okoštalih mozgova u struci! Ja mislim da je bilo, da je naprosto moralo biti! Samo, s obzirom na to da nema dokaza, struka to jednostavno ne priznaje!

To znači – rekao je Vito tada oprezno – da bi onaj tko bi našao primjerak jednoga takvog izdanja...

... Silno zadužio našu povijest književnosti – rekao je Mervar ... (Pavličić, 1998: 50)

Osim resemantizacije faktografskih podataka iz povijesne funkcije u funkciju oblikovanja žanrovske razine fikcionalnog teksta, naglašava se i pragmatička funkcija teksta, vidljiva u oslanjanju sadržajnih podataka na čitateljevo književno i kulturološko iskustvo kao preduvjet razumijevanja kulturološke dimenzije kriminalističkoga zapleta. Propituje se značenje otkrića nepoznatog izdanja *Judite* kroz cijeli roman, pogotovo uloge koju ono ima za nacionalnu kulturu. Propituje se i moguća šteta pronalaska jer se u potragu uključuju različite interesne skupine, čija namjera nije nužno kulturalno plemenita. Pavličić kroz sve te aktere i akciju potjere za *Juditom* pokušava povezati važnost starije hrvatske književnosti sa situacijom u suvremenoj hrvatskoj književnosti u kojoj najvažniju ulogu imaju nacionalnoideološki razlozi. Dakako, otvorio je i pitanje problema tradicije na nacionalnoj osnovi jer se u Hrvatskoj još uvijek bore različite strane

(nacionalisti i liberali), zagovarajući svatko "svoju" tradiciju. Jedni je čuvaju, a jedni je, dakako žele, prodati, otuđiti.

Htio sam vas pitati... Vi se krećete u tim kulturnjačkim krugovima... Izgleda da je nastala prilična panika oko one Judite... Uzbunile su se i neke ustanove... Možda sam ja lud, ali čini mi se da tu knjigu sad ganjaju barem dvije grupe ljudi, koje se baš međusobno i ne vole... (...)

To me ne čudi – rekla je. – Mislim, to da se razni ljudi zanimaju. Jer, to je zbilja velika stvar, to okriće. A što se tiče tih grupa... To je naša tradicionalna podjela.

Kako tradicionalna?

To vam je duga priča – nasmiješila se. – Takoreći povijesna. Važno je ovo: takva je podjela kod nas postojala u svim prošlim kritičnim situacijama, pa je logično da se i danas ljudi tako dijele. Na jednoj su strani oni koji sve karte stavljaju na izvorne, nacionalne vrijednosti, pa zaziru od bjelosvjetskih ideja. Na drugoj su strani, upravo obratno, kozmopoliti, koji ljube sve ono što je strano. (Pavličić, 1998: 101)

Naravno riječ je ponovno o sudaranju suvremenosti i tradicije, no o takvome u kojemu tradicija na suvremenost utječe negativno. Pavličić je taj negativni utjecaj prikazao fantastičnom pričom o knjizi koja uništava sve druge knjige onda kada je pogrešno tumačena, kada ju se ideološki instrumentalizira. Motiv zaraze koji se protezao romanom *Koraljna vrata*, Pavličić je upotrijebio i u ovom romanu. Otkriće prvog izdanja *Judite* dovodi do nestajanja slova iz svih knjiga koje joj se nađu u blizini. To otkriće ponovno loše utječe na ljude i može uništiti cjelokupnu književnost ukoliko se nađe u dodiru s drugim knjigama. Ovdje je opet aktivan postmodernistički postupak, a ujedno i ilustrativna citatnost, gdje Pavličić po načelu aluzije uzima tekst iz kanona hrvatske književnosti kako bi gradio novi smisao, ali ne da bi otuđio postojeći kanonski smisao, već kako bi čitatelju osvijestio potrebu za očuvanjem tradicije i kulture u suvremenosti, bez da se ta tradicija, kako je već rečeno, želi podrediti nekim neestetskim interesima. Upravo zbog toga ova neotkrivena *Judita* širi zarazu jer nije nikada bila pronađena niti prisutna u hrvatskoj književnosti.

Onda je odjednom zastao. Rasklopio je knjigu.

Stranica pred njim bila je bijela.

Okrenuo je list. I tamo je bila bjelina. Prelistao je. Sve same bijele stranice. (...)

Tekst je nestao. (...)

Ne, miris je dolazio od one stare knjige, to je sigurno. Prema tome...

Kako je to moguće? Što je to? Nekakva zaraza, ili što? (Pavličić, 1998: 54)

5.4. *Diksilend* – glazba kao podtekst

Roman *Diksilend* jedan je od najopsežnijih i pripovjedački najslojevitiji Pavličićev roman. Priča započinje 1960., a završava u studenom 1991., u jeku Domovinskog rata, u vrijeme pada Vukovara. Roman *Diksilend* čini dio korpusa u okviru Pavličićeve književne produkcije, koja se bavi tematiziranjem prostora Pavličićeva rodnoga grada Vukovar.³

Inače, priča se temelji na sudbini sedmorice prijatelja koja, uz pomoć učitelja glazbe Angelusa, žele sastaviti *diksilend*.

Naslov romana intermedijalni je indikator (evociranje glazbene umjetnosti) i tematska smjernica – označitelj za skupinu mladića koje je profesor Angelus okupio i dao im da sviraju *diksilend* pa je taj naziv postao i označitelj njihova zajedništva. Prva je rečenica romana pokazatelj utjecaja glazbe na oblikovanje likova.

Svirao je diksilend. (Pavličić, 1995: 5)

Naime, cijelim romanom svira *diksilend*, on prenosi život i sudbinu sedmorice mladića i njihova profesora od djetinjstva do ratom pogođenog Vukovara.

Polazeći od citatnoga trokuta i posebne tipologije književnoumjetničkih citata, ovom romanu podtekst je drugi umjetnički medij, odnosno glazbena umjetnost. Suodnos teksta i podteksta u *Diksilendu* je ostvaren na objema glavnim razinama: kao tema, jer je *diksilend* ustvari vrsta glazbe, a cijelim romanom se propituje kako će ta glazba, pa i sastav koji dobiva to isto ime, djelovati na sudbinu sedmorice prijatelja; kao struktura tako da se ustvari cijelim tekstom provlači glazba pa su čak i poglavlja strukturirana po vrsti glazbala koje su svirali noseći likovi romana. Moglo bi se reći kako tekstovi pjesama semantiziraju svaki događaj i razgovor, kako prate sve životne cikluse. Što se tiče strukture, i ona je napravljena kao citatna relacija s glazbenom umjetnošću jer su poglavlja, kako je već naznačeno, nazvana po samim glazbalima i to točno redosljedom pravoga *diksilenda* (engl. *Dixieland*) ili New Orleans jazz. Glavna glazbala prvotnoga *diksilenda* (*Dixielanda*) bila su: truba, klarinet, trombon, gitara ili bendžo, basa i od udaraljki. (Klaić, 1985: 298)

Pavličićev "*diksilend*" sastoji se od trube, kontrabasa, klarineta, saksofona, bubnja, glasovira i trombona. Upravo tim redosljedom organizirana su i poglavlja:

³ Natalija Mujan, *Muzikalizacija diskursa u romanu Pavla Pavličića Diksilend*, URL: <https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffos%3A1110/datastream/PDF/view> (30.09.2017)

Glava prva: Truba, glava druga: Kontrabas, glava treća: Klarinet, glava četvrta: Saksofon, glava peta: Bubanj, šesta: Glasovir, glava sedma: Trombon.

Uz to, svako poglavlje završava slikom određenog glazbala o kojemu je bilo riječi, što dodatno pojačava i dokazuje podlogu romana koji je obilježen i motiviran glazbom.

Osnovna je značajka stila diksilenda (Dixielanda) improvizacija. (Klaić, 1985: 298)
Upravo tu improvizaciju profesor Angelus stalno i iznova tijekom radnje napominje i svojim učenicima te ih tjera da što više improviziraju kako bi ishod bio bolji.

- Kakva vrsta jazz-a? - upitao je sad. - Što je za nju važno?

- Improvizacija - protisnuo je Zdenko.

Profesor je opet kimnuo.

- E, dobro - rekao je profesor Angelus. - Probat ćemo onda. Zapamtite: improvizacija! (Pavličić, 1995: 12)

- Ne valja, a? - rekao je sa smiješkom, prvim toga jutra. - A znate li zašto ne valja? Zato što svirate po notama. Diksilend je improvizacija. (Pavličić, 1995: 43)

- Šta ne valja? - upitao je Zdenko.

- Ne valja to - rekao je Angelus ne dižući glavu - što vi ne improvizirate. Vi ste to naučili, i svirate onako kako ste naučili. Dogovorili ste se gdje će koji uskočiti, ali svaki od vas svira melodiju koju je unaprijed pripremio, i od koje ne odustaje. To nije to. (Pavličić, 1995: 142 - 143)

U romanu postoje izravni intermedijalni citati koji potvrđuju kako je sve u tekstu povezano i nastalo na podlozi citatne relacije s glazbom.

Na mnogim mjestima u romanu nalaze se pravi citati pjesama, kao na početku gdje se donosi citat pjesme koju Pavličić svira na violini kod Cvitkovića. Riječ je o potpunom podudaranju citata s izvornim fragmentima, u dijelovima kada se donose stihovi iz određene pjesme, kao što je sljedeći:

Bilo me je strašno sramota tada, dok sam stajao između otomana i kredenca, dok su me gledali moj otac i njegov prijatelj, i Cvitković, koji je bio u uniformi jer je bio vojni muzičar, dok sam kao budala pjevao "Na livadi zelenoj šareni se cvijeće, kroz livadu potok mali - njegovi su bistri vali - kroz livadu potok mali šeće. " (Pavličić, 1995 : 16)

Nadalje, intermedijalne citate nalazimo u dijelu romana kada se sedmorica prijatelja okupljaju s profesorom Angelusom, kako bi osnovali diksilend i pjevali grupno. Svakome je profesor zadao jednu pjesmu koju će odsvirati, naravno, improvizirajući. Tu se citati donose šifrirano, unutarnjim signalima, koji otkrivaju nazive pjesama i njihove autore.

- *Idemo najprije jedan po jedan. Sjedaj za klavir. (...)*

- *Da sviram? - upitao je Hanzika.*

- *Sinkope znaš što su? - upitao je Angelus umjesto odgovora. (...)*

Jer; on je svirao pjesmu "Plakala mala Vidica" , (...)

Jošku je dao pjesmu Sjedi Mara na kamen - studencu, i nju sinkopiranu, i truba je vrisnula kroz tiho školsko jutro, kroz rosu na bagremima, preko žutog brežuljka, kroz Donju Malu i kroz Vukovar, (...)

Jer, ako je onaj dvojici Angelus bio dao narodne pjesme (a oni su, u usporedbi sa mnom, bili školovani glazbenici), meni je dao koračnicu. (...) Ali, onda sam prepoznao tu koračnicu, i to me presjeklo. Bio je to "Lenjinov posmrtni marš." (...)

Zdenko je na klarinetu svirao jazz - verziju pjesme "Marjane, Marjane", Kos na saksofonu sinkopiranu "Bilećanku", a Saša na basu ništa manje nego "Konjuh planinom". (Pavličić, 1995: 37 - 42)

U poglavlju o *Kontrabasu*, u bolnici, u priči s doktorom Duićem, koji je na svojevrsan način povezan s profesorom Angelusom, kao i svi likovi u romanu, jedan pacijent pjeva pjesmu Zvonka Bogdana *Hteo bih te videt još jedared mila*, a Pavličić donosi intermedijalni potpuni citat, odnosno fragment tuđega teksta:

A osjećalo se da se pjevač trudi, sjedeći, valjda, na nekom od bolničkih prozora, da nastoji, što bolje pogoditi tužne polutonove one mađarske romance što počinje riječima " Htio bih te vidjet još jedared, mila", i gdje se govori kako to treba da bude u onom času "kad se porpur sunca bori sa sumrakom. "

(Pavličić, 1995: 76)

I nakon priče doktora Duića o Angelusu i njegovoj borbi s "ubilačkom" pjesmom *Kestenov cvijet*, pa i želji da druge pjesme pokuša prenositi ljudima u bolnici da bi vidio kako

oni reagiraju na njih, u čemu mu je sam doktor pomogao, isti je onaj glas i dalje pjevao pjesmu. Ponovno Pavličić referira potpuni citat:

Aonaj glas je i dalje pjevao, sad romanu " Oj, spomenče, plavo cvijeće" , koja govori o skoroj smrti; tak glas kao da nam je davao za pravo, nudeći pozadinu našem razgovoru. (Pavličić, 1995 : 85)

Tek u poglavlju *Klarinet*, pripovjedač se prvi puta susreće s notama nesretnog Angelusova *Kestenovog cvijeta*, čija je romanca ljude poticala na samoubojstvo i zauvijek obilježila Angelusov život, no u tom trenutku note su bile naopake jer ju je Angelus toliko očajno želio prepraviti na sve načine kako bi shvatio hoće li ta tužna pjesma svaki puta izazivati smrt. Na tom se mjestu ponovno uvodi intermedijalni citat u kojemu se donosi šifrirani unutarnji citatni signal naziva pjesme, čak i spominjanje glazbenog nazivlja (kao što je gramofon, note, ploče, vrsta pjevačkog glasa).

Unutra nije bilo ničega, osim gramofona na navijanje i nekoliko svežnjeva nota, a osim toga, još i dvije - tri gramofonske ploče, s raznim etiketama, a na svima je bila snimljena čuvena romanca "Kestenov cvijet". Zapravo, i ne mogu reći čuvena, jer ja tu pjesmu do toga trenutka još nisam čuo. (...)

Da bih izbjegao takve misli, latio sam se gramofona. (...)

Kad sam dokraja navio, pokušao sam pokrenuti gramofon, i vidio sam da se njegov tanjur okreće. (...)

Na njoj je bila češka verzija "Kestenova cvijeta", u izvedbi nekog muškarca; na drugoj strani nalazila se neka druga romanca, nekoga drugog skladatelja. Na drugoj ploči bilo je slično, samo što je tu pjevala žena, i to na mađarskom. (...)

Ali, to nije bila glazba, to je bila buka. Zvukovi nisu imali smisla, miješali su se, smetali jedni drugima, nestajali naglo, kao kad čovjek pokušava govoriti udišući zrak mjesto izdišući. A kad je krenuo glas pjevača (sonorni bariton), vidio sam da definitivno ništa ne valja. (...)

Uzeo sam ponovno u ruke one note i preletio po njima pogledom. (...) Shvatio sam što je Angelus učinio: on je svoju vlastitu skladbu o kestenovu cvijetu okrenuo naopako. (Pavličić, 1995: 127-132)

Sljedeća pjesma koja se donosi ponovno u poglavlju *Klarinet* jest skladba Louisa Armstronga koju su sedmorica mladića odsvirala Angelusu na dan obljetnice početka njegove glazbene

karijere – to je mjesto ponovno intermedijalni citat, i to šifrirani unutarnji signal jer je prisutan naziv pjesme:

Razradili smo bili osnovne grifove, i sad nam se činilo da znamo sasvim pristojno svirati "Saint Louis Blues", pa gotovo da i nismo bili zabrinuti za ishod. (Pavličić, 1995: 141)

U poglavlju *Saksofon* glazba ima terapeutsku ulogu – nakon što je Angelus pao u nesvijest, momci su odlučili "ozdraviti" ga svirajući mu improviziranu skladbu *Kestenov cvijet*:

I zato smo se nabrzinu dogovorili da odsviramo staru božićnu pjesmu " O Tannenbaum", samo sinkopiranu i u malo bržem ritmu. (...)

I, tada se dogodilo ono o čemu govorim. Radi se valjda o tome da je ta stara božićna pjesma zapravo sama po sebi tužna, pa nas je to povuklo, (...)

U svakom slučaju, uspjeli smo improvizirati. Trajalo je vrlo kratko, i dalo je rezultate koje sam već prije opisao: svi smo se nekako vrtjeli oko glavnog motiva Angelusove romance "Kestenov cvijet". (Pavličić, 1995: 191 - 193)

U poglavlju *Saksofon* potpuni intermedijalni citati (pjesma Zvonka Bogdana *Nekad sam i ja voleo*, a druga Dušana Dancua *Šušti, šušti bagrem beli*) stavljaju se u funkciju evociranja prošlosti i medijskoga-glazbenoga percipiranja svijeta.

U svakom slučaju, svi su bili na okupu: Široki, Sepika, Karčika, Pero Sarma, Kralj Patosa, sjedili su u suprotnom kutu, nazdravljali i hripavo pjevali "Nekada sam i ja voleo plavo cveće", (...) (Pavličić, 1995: 195)

I, dok sam ga slušao, meni je odjednom postalo jasno kako je glas Pere Sarme, tamo, u kutu, gdje su sad pjevali " Šušti, šušti bagrem bijeli", neobično nalik zvuku saksofona. (Pavličić, 1995: 205)

U poglavlju *Bubanj* donosi se prva strofa *Kestenovog cvijeta*, pjesme koja će, kao i pripovjedačev život, obilježiti i ovaj roman:

I, ja nisam mogao proći drvoredom, a da se ne sjetim te pjesme, ona je postepeno, onako zlokobna, postala glavni sastojak moga doživljaja rodnog grada u njegovim najboljim trenucima. Zato sam i sad, ulazeći u školsko dvorište, pjevušio prvu strofu.

"To je bilo u proljeće,

kad je stari kesten cvao:

trusilo se na nas cvijeće

kad sam tebi srce dao. "

(Pavličić, 1995: 227)

Još jednom, povodom Angelusova rođendana, sedmorica će nastupiti u njegovu domu i izvesti pjesmu grupe The Andrews Sisters *Alexander`s Ragtime Band*, najbolju improvizaciju dosad.

Ni to neću nikad zaboraviti. Kad smo potegnuli Alexander`s Ragtime Band, Kos je zatvorio oči, žile na vratu su mu iskočile, i nakon prvih taktovauletio je u solo koji je zvučao kao niz jauka, povika i groktaja, a u isto je vrijeme bio pun nekog bolnog veselja. (Pavličić, 1995: 243)

Okupili su se i povodom obnavljanja "Sloge", nekadašnjeg pjevačkog društva, te odsvirali pjesmu Sister Rosetta Tharpea *Down by the Riverside*:

Od nas su zatražili da odsviramo nešto veselo, a ako može i nekako simbolično. Tako smo se odlučili za "Down by the Riverside" , jer to je odgovaralo obama zahtjevima, a upravo je tražilo diksilend - izvedbu. (Pavličić, 1995: 291)

I onda, u predzadnjem poglavlju, pisac napokon donosi tekst cjelokupne pjesme *Kestenov cvijet*, i to potpunim citatom:

Tekst je išao ovako:

To je bilo u proljeće

kad je stari kesten cvao,

trusilo se na nas cvijeće

kad sam tebi srce dao.

Pod kesten smo često sjeli

što pred tvojom kućom lista,

cvjetovi su bili bijeli

kao naša ljubav čista.

*Zalud bjehu moje nade,
sve je prošlo kao sjena;
kad s kestena lišće pade
postala si tuđa žena.*

*Sad pod kesten tužan sjedam
i mirišem cvijeće svelo;
ono isto cvijeće gledam
što je nekad bilo bijelo.*

*Nema više naše sreće,
mijenja se i kesten stari;
crveno je sada cvijeće
od moga srca što krvari.*

(Pavličić, 1995: 351 - 352)

U romanu se pronalaze dva izvanestetska citata. Jedan se nalazi u prvom poglavlju i govori o Angelusovoj nesretnoj pjesmi *Kestenov cvijet*, koja je postala kontroverzna nakon što su ljudi slušajući je, završavali samoubojstvom. Nakon što je ta pjesma počela dovoditi do samoubojstva određenih ljudi, izašao je članak o pitanju krivice autora ili pjesme koja dovodi do smrti. Pjesma je proganjala Angelusa do kraja života i cijeli život pokušavao je dokazati kako je svaka pjesma na svoj način tužna te se tuga nalazi i u sretnim pjesmama.

Prve podatke o Angelusu našao sam, čini mi se, u godištu 1936. Uz članak je bila i prilično mutna fotografija na kojoj se vidio čovjek s violinom, a ispod slike je pisao V. Angelus. Naslov je glasio "JE LI PJESMA KRIVA?" (...)

Potom se prelazilo na ono što je i bilo predmet članka, na pjesmu "Kestenov cvijet" koja, kako se tamo tvrdilo, " ne prestaje izazivati nedoumice".

"Poznato je, naime - piše nepotpisani autor - da je ta pjesma još od svoje praiizvedbe u našem hotelu Lav - kad ju je izveo osobno autor sa svojim sastavom - izazivala nepodijeljeno oduševljenje slušateljstva. Njezina je popularnost rasla, takoreći, iz sata u sat, pa se za tjedan dana mogla čuti u Somboru, Subotici, čak i u Zagrebu, a mjesec dana poslije čuli smo je već, prevedu, i na peštanskom radiju." (...) (Pavličić: 1995: 30-31)

Drugi izvanestetski citat bio je povezan sa širenjem jazz glazbe na područje Jugoslavije:

Počelo se govoriti o jazzu, na plakatima koji su pozivali na plesove pisalo bi "SVIRA ODLIČAN ĐEZZ (ili JAZZ, ili DŽEZZ), i nekako se osjećalo da je sve to silno važno. (Pavličić, 1995 : 246)

Nailazi se i na poveznici sa slikarstvom, odnosno likovnom umjetnošću, gdje se putem intermedijalnog citata donosi interpretacija Vukovara kroz tuđe monografije:

Sjećam se, kako sam, kao maturant, spremajući radnju iz povijesti umjetnosti, kroz drvored nosao monografije s reprodukcijama Brueghela, Cranacha, i kako bih, u šarenoj sjeni kestenova lišća, znao zastajati i praviti pokuse. Gdjegod bih otvorio knjigu, na kojoj god stranici , na svakoj bih slici lako prepoznao nešto vukovarsko: u Brueghelovim klizačima klizače na Vuki (čak je i nebo bilo isto, i gole grane), u Cranachovim rajskim pejzažima vukovarsko zelenilo (iste sjene, ista svjetlost), čak sam i u Boschocu kaosu lako prepoznavao (negdje u nekom kutu slike) topolu kraj Dunava, bljesak vode na barama, zabat neke kuće, travu na vašarištu, boju neba. (Pavličić, 1995: 275)

6. Zaključno o stilskom učinku citatnih postupaka u romanima Pavla Pavličića

Nakon iščitavanja četiri romana Pavla Pavličića – *Večernji akt*, *Koraljna vrata*, *Pokora* i *Diksilend*, metodologijom teorije citatnosti (elaboracijom vrste i funkcije citatnih relacija u odnosu na podtekst ili prototekst), dolazi se do zaključka kako je u *Koraljnim vratima* u najvećem stupnju ostvarena citatna relacija s prototekstom – Gundulićevim *Osmanom*, koji u potpunosti utječe na cjelokupni tijek radnje. Potpuni i brojni šifrirani citati u funkciji su problematiziranja odnosa prošlosti i sadašnjosti, odnosno protegnutosti prošlosti na sadašnjost, te u funkciji preispitivanja kriterija koji neko djelo čine umjetničkim i vrijednim. U svrhu se potonjega koriste brojni vakantni citati – pseudonadopune izgubljenih pjevanja Gundulićeva *Osmana*.

Večernji akt, kojemu je u središtu zanimanja falsificiranje – ponajviše umjetnosti, ali i svega ostaloga, pokazuje funkciju, ali i posljedice citatnosti u postmodernističkoj književnosti i kulturi. Roman u poanti citira samoga sebe, što je upozorenje kako je književni tekst kao originalni iskaz došao do svoga kraja. Isto se događa i s autorom, što je vidljivo kroz glavni lik koji u konačnici citira samoga sebe, čime se naglasak stavlja na postupak autoreferencijalnosti kao temeljni postupak postmodernističkoga umjetničkog stvaranja.

U *Pokori* je, slično *Koraljnim vratima*, ponovno aktivan prototekst iz starije povijesti hrvatske književnosti, koji motivira cijelu radnju – riječ je o Marulićevoj *Juditi*, ali s puno manje citata koji po opsegu podudaranja odgovaraju prototekstu. Uglavnom pretežu šifrirani citatni signali pomoću kojih Pavličić gradi kriminalistički zaplet.

U sva tri romana dominantan je postupak kratkoga spoja između zbilje i fikcije, ostvaren *motivom zaraze*. Naime, u *Koraljnim vratima* cjelovit i savršen *Osman* na ljude djeluje pogubno, šireći zarazu koja ruši zbilju i prirodni poredak. U *Večernjem aktu* Mihovilovo falsificiranje umjetničkih djela prerasta u opću zarazu koja se manifestira u pomahnitalom okupljanju ljudi – falsifikatora, što potpuno uzdrma zbilju i pogubno je za društvo jer narod slijedi fiktivne ideje o stvaranju vlastitog originala. U *Pokori*, Marulićev prototekst *Judita*, pronađen kao izdanje neotkriveno u hrvatskoj književnosti, ima gotovo antropomorfnu moć uništenja svih oblika pisanih dokumenata i kao takvo može urušiti cijelu jednu kulturu, čime je zbilja u potpunosti uzdrmana pa su sve službe u romanu u potrazi za knjigom koja uništava sve druge.

Ako bi se navedena tri romana sagledala u okviru dva univerzalna tipa citatnosti – ilustrativnoga i iluminativnoga, dolazi se do zaključka kako pripadaju ilustrativnom tipu citatnosti jer su građeni na temeljima tradicijskih tekstova književne povijesti i, uopće, umjetnosti onakve kakvu poznajemo, i orijentiraju se na čitatelja i njegovo konvencionalno znanje. Motiv "zaraze" koji u romanima miješa fikciju i zbilju, samo pridonosi zaključku kako je potrebno tradiciju čuvati od svih oblika izvanumjetničkog instrumentaliziranja, odnosno kako ju je poželjno mijenjati samo u okviru umjetničkog teksta jer to je jedini način da ju se produktivno uvede u suvremenost i sačuva od zaborava u dijakroniji povijesti književnosti.

Posljednji roman analiziran u ovome radu je *Diksilend*, koji pripada piščevu opusu nastalom na temelju autobiografskog iskustva. Podloga je ovom romanu citatna relacija s glazbenom umjetnošću, koja utjecaj glazbe na individualnu i kolektivnu kulturu prikazuje simboličkom fikcionalizacijom.

7. LITERATURA

Književni predlošci

1. Pavličić, Pavao, 1996: *Koraljna vrata*, Zagreb: Tiskara Znanje d.d.
2. Pavličić, Pavao, 2016: *Koraljna vrata*, Zagreb: Mozaik knjiga
3. Pavličić, Pavao, 1999: *Večernji akt*, Zagreb: Hena Com
4. Pavličić, Pavao, 1998: *Pokora*, Zagreb: Algoritam
5. Pavličić, Pavao, 1995: *Diksilend*, Zagreb: Znanje

Kritičko-teorijski tekstovi

1. Frangeš, Ivo, 1987: *Povijest hrvatske književnosti*, Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske
2. Jelčić, Dubravko, 2004: *Povijest hrvatske književnosti : tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, Zagreb: Naklada Pavičić
3. Klaić, Bratoljub, 1985: *Rječnik stranih riječi (tuđice i posuđenice)*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
4. Matanović, Julijana, 2016: *Pogovor – Je li Ivan Gundulić čitao romane?*, u: *Koraljna vrata*, ur. Pavao Pavličić, Zagreb: Mozaik knjiga
5. Oraić, Tolić, Dubravka, *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.
6. Oraić, Tolić, Dubravka, 1988., *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost*, u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić Tolić, Pavao Pavličić, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 121. – 157.
7. Oraić, Tolić, Dubravka, 1990: *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
8. Prosperov, Novak, Slobodan, 2003: *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*, Zagreb: Golden marketing

9. Solar, Milivoj, 2015: *Poetika apsurdna i poetika paradoksa*, Zagreb: Politička kultura, nakladno – istraživački zavod
10. Solar, Milivoj, 2006: *Rječnik književnog nazivlja*, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga
11. Visković, Velimir, 2000: *Umijeće pripovijedanja: ogledi o hrvatskoj prozi*, Zagreb: Znanje
12. Žmegač, Viktor, 1991: *Povijesna poetika romana*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

Mrežna mjesta

1. Natalija Mujan, *Muzikalizacija diskursa u romanu Pavla Pavličića Diksilend*, <https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffos%3A1110/datastream/PDF/view> (30. rujna 2017.)
2. <http://lektire.skole.hr/knjige/miroslav-krleza/povratak-filipa-latinovicza/svitalo-je-kada-je-filip-stigao-na-kaptolski> (30. rujna 2017.)