

Humorom protiv patetike: G. G. Márquez, Ljubav u doba kolere

Mijatović, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:715947>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-14**



Repository / Repozitorij:

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



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

Lucija Mijatović

Humorom protiv patetike: G. G. Márquez, *Ljubav u doba kolere*

Diplomski rad

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2020.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Lucija Mijatović

Humorom protiv patetike: G. G. Márquez, *Ljubav u doba kolere*

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

izv. prof. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2020.

Prilog: Izjava o akademskoj čestitosti i o suglasnosti za javno objavljivanje

Obveza je studenta da donju Izjavu vlastoručno potpiše i umetne kao treću stranicu završnog odnosno diplomskog rada.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, datum 17. 6. 2020.

Lucija Džepić 0009072225
ime i prezime studenta, JMBAG

Sažetak

Temeljni je zadatak ovog diplomskog rada detektirati humoristične elemente u romanu *Ljubav u doba kolere* kolumbijskoga pisca Gabriela Garcíje Márqueza te ih staviti u opreku s patetičnim elementima. U analizi romana važnu će ulogu imati postmodernističko brisanje granica između *visoke* i *niske*, odnosno trivijalne književnosti. S tim je u vezi i teorijsko promišljanje i praktično opredmećenje elemenata ljubavnoga romana, uz kriminalistički, najčešće oprijemljenoga kad je posrijedi relacija visoko – nisko kod postmodernista.

Humor, osim što podrazumijeva dobro raspoloženje, ima i druge funkcije. Često je medij međuljudskih odnosa, taktika ponašanja i drugo.

U radu su analizirani humoristični aspekti koji su rezultat različitih književnih strategija, a mi ćemo ponajviše pozornosti posvetiti onim elementima koji su rezultat odnosa i djelovanja likova. Humor se tumači i kao *sensus communis*, tako što otkriva zajedničke crte pojedinaca, svrstavajući ih tako u jednu skupinu specifičnim obilježjima. Ironijski diskurs, kao jedan od temeljnih književnih postupaka pri oblikovanju likova, najčešće se daje detektirati u situacijama kada likovi evaluiraju vlastite postupke, pokazujući tako svoju mudrost i ljudskost. Književniku je pak ironija poslužila kao djelotvorno sredstvo s pomoću kojeg njegovo djelo, unatoč ulasku u sferu trivijalnoga, ne upada u jeftinu patetiku koja je, kad je riječ o tzv. niskoj književnosti, sama sebi svrhom.

Ključne riječi: Márquez, postmodernizam, humor, patetika, ironijski diskurs, ljubavni roman

SADRŽAJ

1. UVOD	6
2. O AUTORU I ROMANU LJUBAV U DOBA KOLERE	7
2.1. Životni i umjetnički put G. G. Márqueza	7
2.2. <i>Ljubav u doba kolere</i> – roman u znaku književne zrelosti	8
3. O POSTMODERNIZMU	10
3.1. Postmodernističko <i>visoko</i> i <i>nisko</i>	12
4. O LJUBAVNOM ROMANU	16
4.1. <i>Ljubići</i> kao tipični uzorak <i>niske</i> književnosti	16
4.2. Elementi trivijalne književnosti u romanu <i>Ljubav u doba kolere</i>	19
4.3. Patetika kao gradbeni element	21
4.3.1. Florentino i Werther - intertekstualna igra između patetike i romantike.	25
5. HUMOR I IRONIJSKI MODUS U ROMANU <i>LJUBAV U DOBA KOLERE</i>	28
5.1. O humoru i njegovu određenju	28
5.2. Humoristični vid ljubavi u romanu <i>Ljubav u doba kolere</i>	30
5.2.1. „Ljubav s humorom“ u romanu <i>Ljubav u doba kolere</i>	30
5.2.2. Ljubavni odnosi u romanu motreni humorističnom optikom	30
5.2.3. Humoristični (muški, Florentinov) pogled na tjelesnost i ženski masa-lik dok on (Florentino) strpljivo čeka pravu ljubav	36
5.3. Društvena uvjetovanost humora	38
5.3.1. Humoristična prezentacija narodnosti	39
5.4. Smijeh samome sebi (smijeh na vlastiti račun)	43
5.5. Ironijski diskurs u djelu	45
6. ZAKLJUČAK	51
7. LITERATURA	52

1. UVOD

Sukladno temi ovog diplomskog rada, u njemu se nastoji pronaći i analizirati patetične elemente romana *Ljubav u doba kolere* Gabriela Garcíe Márqueza te ih staviti u odnos s onim humorističnim.

U prvom poglavlju predstavlja se životni i umjetnički put G. G. Márqueza, kako bismo predstavili njegov književni opus. U poglavlju se također predstavljaju značajke romana *Ljubav u doba kolere*.

Drugo poglavlje sadrži obilježja postmodernizma te njihovu analizu. U okviru se istoga poglavlja spominju i utemeljitelji razdoblja postmodernizma, koji su svojim inovacijama označili njegov početak. Nadalje ćemo objasniti distinkciju *visokog* i *trivijalnog* u postmodernizmu te tumačiti njihovo prožimanje u analiziranom romanu. U sljedećem će poglavlju biti riječ o žanru ljubavnog romana i njegovim značajka koje razaznajemo u romanu. Posebna će pozornost biti pridodana patetici kao gradbenom elementu ljubavnog romana. Patetiku će se pritom povezivati s jednim od glavnih junaka romana, Florentinom, a s pomoću nje ćemo detektirati njegove krajnosne ljubavne zanose. U petom će se poglavlju, ključnom za ovaj rad, analizirati humoristični segmenti romana. Ponajprije će se oni sagledavati u užim zajednicama, konkretno onoj između Fermine Daze i Juvenala Urbina, bračnoj, te onoj ljubavno (ne)ostvorenoj, između Fermine Daze i Florentina Arize. Humoristični će se elementi nadalje pratiti na širim grupacijama, narodnostima i umjetno stvorenoj zajednici Florentinovih ljubavnica. Za te je elemente značajno i to da oni pokazuju ono zajedničko svim pojedincima unutar grupe. U daljnjem će se potpoglavlju prikazati humoristično u odnosima likova prema samima sebi. Humor će se pritom ponajviše vidjeti u situacijama kada su likovi umno udaljeni od svoga tijela, odnosno kada njihovo tijelo ne surađuje s njihovim htijenjima. Kao nadogradnja na humor, u romanu se iščitava i ironijski diskurs, za koji veliku važnost ima sveznajući pripovjedač, stoga se u posljednjem potpoglavlju dotičemo i te problematike.

Posljednje poglavlje je zaključak u kojemu se potvrđuje prevaga humora nad patetikom u romanu *Ljubav u doba kolere*, što je ujedno i cilj ovoga rada.

2. O AUTORU I ROMANU LJUBAV U DOBA KOLERE

2.1. Životni i umjetnički put G. G. Márqueza

Gabriel García Márquez (1927.–2014.) rođen je u obalnom gradu Aracataca u sjevernoj Kolumbiji. Njegova majka ga je, kako bi riješila nesuglasice s roditeljima zbog udaje za čovjeka kojega oni nisu prihvaćivali, ponajprije zbog njima neprihvatljive političke opcije, ostavila njima na skrb. Baka i djed ostavili su velik trag u Marquezovu (umjetničkom) životu.

„Za dođu Tranquilinu nije postojala čvrsta granica između mrtvih i živih. O čudnim je stvarima govorila kao o običnim svakodnevnim događajima“ (Mendoza, 1999: 10). Tako je književnik odmalena slušao čarobne priče koje su ga istodobno strašile i opčinjavale. Ta je crtica iz njegova života vrlo vjerojatno rezultirala u isti mah time da su njegova djela doživljavana i kao neupitno uvjerljiva (fakcijski element), ali i nevjerojatno magična (fikcijski segment). Djed, liberal i pukovnik u građanskim ratovima, slavnom je književniku u djetinjstvu predstavljao izvor interesantnih priča i doživljaja slavne prošlosti. O glavnim akterima i odgajateljima u djetinjstvu svjedočio je Márquez: „Neobično je, kad sad razmišljam o tome, to što sam želio biti poput djeda – trezven, hrabar, pouzdan – no nisam mogao odoljeti stalnoj napasti da zavirim u bakin svijet“ (Mendoza, 1999: 18).

Napustivši studij prava i posvetivši se novinarstvu, iskazao se kao vrstan reporter pa je tako svoje rane pripovijesti objavljivao po časopisima, a poslije ih skupio u zbirci *Oči plavog psa*. Njegova tri kratka romana, *Lišće na vjetru*, *Pukovniku nema tko da piše*, *Zla kob* te zbirka priča *Sahrana Velike Mame* poslužile su kao skice i građa koju je uobličio u zaokruženu cjelinu u romanu prema kojemu je ovaj književnik najpoznatiji, *Sto godina samoće* (1967). U njemu pronalazimo elemente povijesti, romantike i fantastike koji se međusobno kombiniraju i isprepleću, a fabularno prati izmišljeno mitsko selo Macondo te uspon i rasap obitelji Buendía. Očudenje zbilje, hiperbole, prividno jednoliko pripovijedanje, humor i postupno ponavljanje iste teme kroz roman koja stvara dojam cikličke prirodne povijesti, usklađen i pretapajući odnos stvarnosti i fantastike i iznenađujući obrat na kraju, ključne su točke zbog kojih je roman stekao svjetsku slavu. Za isti je roman Márquez nagrađen Nobelovom nagradom na književnost 1982. godine, a danas se smatra ponajboljim primjerom magijskog realizma,¹ tipa pripovjedne proze

¹ Pojam prihvaćen u hispanoameričkoj književnosti od sredine dvadesetog stoljeća, inaugurirao ga je gvatemalski pisac Miguel Ángel Asturias.

u kojem se miješa stvarno, imaginarno i mitsko (<https://proleksis.lzmk.hr/35594/>, posjećeno 15. siječnja 2020).

Njegova je književna ostavština velika, a osim već spomenutih, neka od njegovih najvažnijih djela jesu: *Patrijarhova jesen*, roman o diktaturi u kojemu se bez pravopisnih ograda stapaju glasovi pripovjedača i protagonista; *Kronika najavljenje smrti*; *Ljubav u doba kolere*; *General u svom labirintu*; *O ljubavi i drugim nečistim silama*, roman o neostvorenoj ljubavi između klerika i djevojčice u kolonijalnoj Cartageni; *Pustolovina Miguela Littina, ilegalca u Čileu*, knjiga nastala na temelju iskaza čileanskog filmaša koji je prerušen posjetio domovinu; *Vijest o otmici*, feljton; zbirka kratkih priča *Dvanaest priča selica*. Poslije se autor okušao u kazalištu monodramom *Žučljiva ljubavna tirada za muškarca u naslonjaču*, koja je potom objavljena i tiskom.

„Márquezov fikcionalni opus većim dijelom proizlazi iz mistifikacije zbilje, koja se na verbalnoj razini očituje specifičnim tretmanom vremena i prostora. Cikličko obnavljanje i zgušnjavanje vremena i sabijanje ambijenta u okvir Borgesova *alepha* (svemir u malom) karakteristični su postupci za *Sto godina samoće* i *Patrijarhovu jesen*. Prividna lakoća pripovijedanja samo je krinka za najčešće surovi predložak na kojem se te proze temelje. Njihovo intertekstualno pronicanje odaje jedinstvenost kreativnog projekta, unatoč raznorodnosti sadržaja. Opisujući lokalno, a ciljajući na globalno/univerzalno, G. M. je svojim djelima Latinsku Ameriku uzvisio u književni topos“ (ur. Detoni-Dujmić, 2005: 378, 379).

Umro je u Mexico Cityju 2014. godine.

2.2. *Ljubav u doba kolere* – roman u znaku književne zrelosti

Roman *Ljubav u doba kolere* objavljen je 1985. godine. Fabula je organizirana oko triju likova: Florentina Arize, pjesnika koji radi kao telegrafist u brodarskoj tvrtki, mlade i lijepe kreolke Fermine Daze, u koju se Florentino zaljubio do smrti te doktora Juvenala Urbina, za kojeg se Fermina udala i koji predstavlja trećeg člana ovog *ljubavnoga trokuta*. Pri njihovom oblikovanju autor se poslužio tipičnim hispanoameričkim kreolskim (stereo)tipovima (ur. Detoni-Dujmić, 2004: 334). Ljepotica Fermina poslušna je kći: u trenutku kad se treba odlučiti između dvaju muškaraca, ostavlja svoju mladalačku ljubav i udaje se za čovjeka (doktora Urbina) koji predstavlja dobar izbor prema mišljenju njezinih roditelja. On je pak požrtvovn

liječnik iz ugledne obitelji, kojemu je na prvome mjestu služenje zajednici. Florentino, vođen vječnom ljubavlju, odabire tada za njega jedini mogući izlaz – voljeti Ferminu zauvijek i čekati trenutak kada će mu ljubav biti uzvrćena.

Upravo se taj vremenski neodređen i upitan trenutak pretače u slikovitu viziju koja je Florentinova „alfa i omega“. Odlučnost i nesumnjivo uvjerenje u ostvarenje ponovne ljubavi, bez obzira na činjenice i neposrednu stvarnost koje tome priječe put, smatraju se presudnim osobinama ovoga junaka. Ferminu Dazu i doktora Juvenala Urbina pratimo u svestranosti njihova bračnog života, popraćenog monotonijom, problemima, katkad i netrpeljivošću s jedne te uslužnošću, poštovanjem i privrženošću s druge strane. Nakon pedesetak godina braka, doktor umire na apsurdan način, pokušavajući uhvatiti papigu koja je odletjela na drvo. Na pokopu udovici prilazi Florentino Ariza izjavljujući joj ljubav koju prema njoj gaji više od pola stoljeća. Postupno se Florentinov trud i moljakanje isplate: on i njegova vječna ljubav Fermina zbliže se te na kraju odlaze na romantično krstarenje.

Kratak sadržaj ovoga djela asocira na banalne, jeftine *ljubiće* i čini se da se ni po čemu ne razlikuje od milijun drugih. Ipak, već nakon prvog iščitavanja zahtjevnijeg čitatelja zaokupit će složenost ovog književnog teksta koji poziva na otkrivanje onih segmenata stvaranja koji odvajaju prosječnog od izuzetnog umjetnika i stvaratelja (<https://klub.books.hr/kolumne/zacitavanje/zacitavanje-ljubav-u-doba-kolere>).

U cjelokupnosti priče, upravo je njezina nepravocrtost ono što čitatelja drži u neprekidnoj napetosti. Pripovjedač koristi *flashback* tehniku od trenutka kada Florentino, kako je već istaknuto, na doktorovom pokopu izjavi ljubav udovici. Tako prati prošlost u doba epidemije kolere, sredinu koju pogađaju svakojake nedaće: ratovi, bolesti i promjene koje za sobom nosi vrijeme te prije svega živote triju glavnih likova.

„Riječ je o odnosu ideala i njemu redovito nesklonih okolnosti, odnosno o ljubavi koja je postojana unatoč koleri, ratu, društvenim ogradama i prolaznosti vremena. Međutim, u predočavanju donkihotovske postojanosti Florentina Arize autor je posegnuo za sredstvima koja je usavršio upravo u *Sto godina samoće*: to je stalno kombiniranje hiperbolizacije, koja prelazi u karikaturu, i neke vrste prozaičnosti svakodnevice“ (ur. Detoni-Dujmić, 2004: 334).

Čvrstoću kompozicije pisac postiže cikličkom naracijom, povezujući vremenske prstenove u kružnu cjelinu, što pridonosi održavanju stalne napetosti.

Pisac nas u roman uvodi u trenutku smrti Juvenala Urbina, no pripovijedanje o Fermininoj i Florentinovoj zaljubljenosti u mladim danima te o konačnoj realizaciji ljubavi u

starosti, ono je što tvori cikličku naraciju. Cjelokupnost priče predstavljene u romanu slažemo komad po komad, kao dijelove beskonačne slagalice (Márquez, 1999: 336). Još nekoliko besmrtnih, zabavnih i tragičnih ljubavnih priča koje nam pisac predstavlja kao da sve zajedno tvore jednu jedinu, pravu priču o vječnoj ljubavi Florentina Arize i Fermine Daze koja traje više od pedeset godina i koja, kako se vidi na samom kraju romana, ne može ni imati svoj kraj.

3. O POSTMODERNIZMU

O problematici postmodernizma piše Milivoj Solar u svojoj *Povijesti svjetske književnosti*. Ističe da rasprave o postmodernizmu traju od osamdesetih godina prošlog stoljeća. Važno je naglasiti da teorijski problemi vezani uz postmodernizam nisu završeni: je li riječ o epohi svjetske umjetnosti, razdoblju ili pravcu – na ova pitanja teoretičari nisu dali jednoznačne odgovore (Solar, 2003: 322). Premda nema određeni književni manifest, u znatnom se broju književnih ostvarenja primjenjuju istovjetni književni postupci, stoga je moguće govoriti o promjeni vladajuće književne tehnike u cjelini. Osim u književnosti, postmodernizam je u određenoj mjeri prepoznat i u filozofiji i određenom smislu u znanosti i u drugim umjetnostima. Naše će zanimanje biti usmjereno postmodernizmu u književnosti.

Pojam modernizma doveden je u opreku s postmodernizmom, a to je proizašlo iz uvjerenja da sedamdesetih godina prošloga stoljeća počinje nova epoha. Zbog brzog ritma izmjene vodećih razvojnih tokova književnosti između prvih desetljeća dvadesetog stoljeća i kraja Drugog svjetskog rata, međusobno vrlo oprečnih i osporavajućih, Solar smatra kako je najprikladnije za dijakronijsku klasifikaciju modernizam shvatiti kao posljednju veliku književnu epohu, koja se treba podijeliti na razdoblja. „Razdijelimo li epohu modernizma na razdoblja, uvjetno smo ipak dobili barem nešto u smislu preglednosti epohe, koja je možda najveći izazov povjesničarima književnosti jer se u njoj moraju u najvećoj mjeri susresti i s problemom shvaćanja, razumijevanja i određenja suvremenosti. A za taj pokušaj možda je ipak najprikladnije razdijeliti epohu modernizma na četiri temeljna razdoblja: esteticizam, avangarda, kasni modernizam i postmodernizam“ (Solar, 2003: 269, 270).

Upravo s obzirom na povezanost društvenih djelatnosti i na isprepletanje novoga postmoderištičkog duha u raznim društvenim djelatnostima, valja iznijeti što sve karakterizira njegov izričaj.

David Lodge u svojem djelu *Načini modernog pisanja* govori o „obrisima postmodernističke proze“, odnosno njezinim nastojanjima. To su: protuslovlje, permutacija, prekinuti slijed, slučajnost, prekomjernost i kratak spoj² (Lodge, 1988: 270–290).

Potonje nabrojena nastojanja kod Lodgea su, smatra Solar, nedovoljno distinktivna jer se većina njih može pripisati i modernizmu, stoga on nudi općenitije odrednice: radikalni skepticizam, relativizam i novo shvaćanje tradicije. Skepticizam se ogleda u nevjerici i razočaranju u bilo kakve ideologijske i filozofske sustave koji bi omogućili neki određeni svjetonazor. Relativizam podrazumijeva ukidanje granica koje dijele bolje i lošije književne ideje i tehnike ili filozofske pravce. Prisutno je uvjerenje o jednakoj vrijednosti žanrova unutar književnosti. Ne pronalazi se smisao u tome da se prave razlike među *visoke* i *niske* književnosti ili znanosti, filozofije i književnosti uopće. Pod novim se shvaćanjem tradicije smatra ne samo njezino prihvaćanje nego i njezino „proširenje“, resemantizacija, slobodno korištenje te uvažavanje zapostavljenih književnih oblika i vrsta (Solar, 2003: 322, 323).

U znanosti je o književnosti danas prihvaćen stav da postmodernizam u svjetskoj književnosti počinje dominirati početkom sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, a svojevrsnim se utemeljiteljima postmodernizma smatraju Jorge Luis Borges, Samuel Beckett i Vladimir Nabokov (Solar, 2003: 324).

Jorge Luis Borges postaje uzorom postmodernističkoga pripovijedanja svojim kratkim pričama u kojima se sažetim izrazom miješaju motivi i postupci *visoke* i *niske* književnosti. Najpoznatiji je po zbirci *Aleph*.

Samuel Beckett autor je triju romana koji se drže uzorima postmodernističke tehnike: *Molloy*, *Malone umire* (*Malone muert*) i *Neimenovljivo*. U njima su korišteni postupci protuslovlja, prekomjernosti u opisivanju koja se ni s čim ne opravdava, permutacije, „kratkog spoja“ te neobrazloženog prekidanja slijeda pripovijedanja.

Vladimir Nabokov drži se trećim od začetnika postmodernističke proze zbog sklonosti prema takozvanim „jezičnim igrama“, postupka „metafiktionalnosti“ i svojevrsne nadogradnje na trivijalnu književnost. Proslavio se romanima na engleskom jeziku *Lolita*, *Pnin*, *Blijeda vatra* i *Ada* (Solar, 2003: 324–326).

² S obzirom na metaforičnost književnog teksta i svijeta koji on predstavlja, kratak spoj predstavlja pomirenje teksta i svijeta, odnosno umjetnosti i života. Takvo usustavljivanje podrazumijeva odupiranje konvencionalnim kategorijama književnog izraza i nerijetko izaziva šok kod čitatelja.

Temeljne zamisli i načini oblikovanja tipični za postmodernizam najbolje se realiziraju u prozi, pa se u tom smislu postmodernizam može staviti u sličnost s epohom realizma, jedino što roman više nije reprezentativna književna vrsta. Književnom proizvodnjom dominiraju sve vrste pripovijedanja, u koje su sada uključene i filozofija i znanost. Živimo u doba koje je, smatra Solar, najviše sklono pričama. Zbog njihove lake prevodljivosti, danas nam je dostupno bogatstvo raznolikosti književnih djela različitih jezika i naroda. „(...) pisci podjednako usvajaju barem neke značajke sveopće prisutne književne tehnike, kao što se i okreću isključivo posebnim, vlastitim temama: utjecaji su beskrajno isprepleteni, a vrhunski pisci kao da su skloni ujediniti 'lokalnu' i 'univerzalnu' tematiku“ (Solar, 2003: 331, 332).

3.1. Postmodernističko *visoko* i *nisko*

Milivoj Solar svoje djelo *Laka i teška književnost* započinje tumačenjem razlike između *lake* i *teške* književnosti. Ističe kako u načelu težinu u književnosti povezujemo s naporom, dok se lakoća očituje u brzom i lakom svladavanju prepreka (1995: 7, 8). Težina može i zavarati, primjerice kada ulažemo napor da bismo dekodirali složene književne poruke, a na kraju zaključimo da su one lake i jednostavne. *Teški* se oblik postiže razgranatim sustavom književnih postupaka, među kojima su najvažniji tipovi motivacije, organizacija sižea i perspektiva pripovjedača. S druge strane, za *laku* je književnost karakteristična ustrajnost u očekivanom, nedostatak iznenađenja i originalnosti. Jezik se *lake* književnosti ne razlikuje od svakodnevne komunikacije. Navedene su razlike shvatljive jedino ako književnost shvatimo kao određenu instituciju koja podrazumijeva sporazum pisca i čitatelja; pisci pritom pišu tako da ih čitatelj razumije upravo jer unaprijed prihvaćaju određenu vrstu komunikacije (Solar, 1995: 15).

Unatoč teorijskom obilju kada je riječ o terminologiji, nasuprot *teškoj*, odnosno *visokoj*, Milivoj Solar koristi pojam trivijalna književnosti za lakšu, odnosno *nisku* književnost.

Za fenomen trivijalne književnosti teoretičarima su na raspolaganju bili razni termini: „zabavna književnost“, „popularna književnost“, „šund“, „kič“ i „subliteratura“ (Solar, 1995: 71). Iako u načelu nazivi govore o istom fenomenu, naziv koji je prihvatio Solar – trivijalna književnost – ima najmanje terminološke obilježnosti koja ga specificira. Vojislav Mataga u djelu *Moderno postmoderno trivijalno* (2005: 86) koristi srodan pojam kiča, doduše kako bi definirao određeno stanje duha, no neke od konstitutivnih elemenata koje mu pridodaje, o

kojima će nadalje biti riječ – imitacija, ponavljanje, falsifikat, osrednjost, općenitost, pretencioznost, naglašena dekorativnost, plošnost i sentimentalizam – prepoznajemo i u književnosti. Trivijalnu književnost Solar opisuje kao „književnost koja se piše i koja se čita na isti temeljni način kao i ona druga, prava književnost, jedino što i pisci i čitatelji znaju da se radi o nečemu što nije sasvim isto nego se može bez većih teškoća, barem u najvećem broju slučajeva, tako reći na prvi pogled prepoznati“ (Solar, 1995: 73).

Trivijalna književnost nastala je krajem osamnaestog stoljeća kada raste broj čitatelja, ne samo onih obrazovanih nego i onih koji nedovoljno poznaju klasičnu kulturu. Tada su pisci počeli pisati po zahtjevima tržišta, a ne više po narudžbama obrazovanih (Solar, 1995: 116, 117). Solar svjedoči i o teškoći svrstavanja književnih djela te tvrdi kako danas za djela autora koji se u raspravama o postmodernizmu ponajviše spominju nije lako odrediti pripadaju li visokoj ili trivijalnoj književnosti (Solar, 1995: 30).

Iz analiza trivijalnih djela u književnosti moguće je iznijeti neke zabilješke o njima. Glavna karakteristika trivijalne književnosti jest to da u njoj prevladavaju dijalozi i naracija, odnosno da u pravilu oblikuje uvijek samo priče; opise dopušta u posebnim slučajevima, naprimjer u pornografiji i znanstvenofantastičnim žanrovima, ali zaključivanje svodi na sentencije (Solar, 1995: 91, 92). U trivijalnoj se književnosti, nadalje, primjećuje druga važna stavka: odsutnost inventivnosti: riječ je o nedostatku originalnog u slikama³ koje razvijaju priču. Inventivnost se pritom povezuje s jezikom koji stvara neke slike i odnose koji prije nisu postojali. Inventivnost se u postmodernističkoj književnosti sagledava iz dvostrukog fokusa; ona stvara nove slike, ali se oslanja i na prethodne. Tradiciju nastavlja prenoseći ono utvrđeno, ali to utvrđeno obogaćuje novim mogućnostima. *Visoka* književnost raspolaže mnogo razrađenijim kodovima prepoznavanja jer se oslanja na cjelokupnu vlastitu tradiciju i poseže za dijakronijskim korpusom, dok je trivijalna književnost okrenuta isključivo sinkroniji, čime ju njezino čitateljstvo razumije jedino iz suvremenosti (Solar, 1995: 96). Čitatelj trivijalne, za razliku od čitatelja *visoke* književnosti, ne mora biti upoznat s poviješću književnosti kako bi razumio djelo koje čita. Lakoća u razumijevanju, koju trivijalna književnost podrazumijeva, pritom se smatra razumnim opravdanjem za odsutnost bilo kakvog „miješanja“ s tradicijom.

Jedna od mogućnosti za prepoznavanje razlike između trivijalne i *visoke* književnosti jest da trivijalnu književnost prepoznajemo i preko trivijalnih žanrova (Solar, 1995: 80). Prema

³ Pojam slike koristi Italo Calvino u tumačenju vlastita stvaralačkog postupka. Vizualna slika je korijen svake (njegove) priče, a predstavlja prvobitnu zamisao na koju se nadovezuje priča.

Solaru, *trivijalni žanrovi* bolja su alternativa od izraza *trivijalne književne vrste* jer tada nema privida da postoje isključivo trivijalne i isključivo netrivijalne književne vrste. Naknadna tumačenja o trivijalnim žanrovima tvrde da su isti lako prepoznatljivi jer određeni broj književnih djela ima osobine koje pridodajemo tim žanrovima, koje često označujemo deminutivima kao što su *krimiće, ljubiće, porniće* (Solar, 1995: 80). Solar napominje da bismo se u prepoznavanju trivijalnih žanrova trebali koristiti tim istim žanrovima, no isključivo u užem smislu, čije svojevrsne projekcije koristimo za njihovo prepoznavanje. Unutarnji pojam žanra upravlja razumijevanjem. Iako se prepoznavanje trivijalne književnosti doista i zbiva kao prepoznavanje užeg žanra, trivijalnost se ne može shvatiti na način na koji se shvaća prepoznavanje užeg žanra. Solar to i objašnjava iznoseći da u žanru „čitamo Kafku kao i Agathu Christie, prepoznajemo samo da *Proces* ne uključuje i rješenje zagonetke uhićenja Jozefa K., dok se u *Deset malih crnaca* nužno uključuje otkriće onoga tko je uspio da svih 'deset crnaca' redom pogubi. Razliku, koja bi trebala biti razlika između trivijalne i netrivijalne književnosti, takvom analizom, mislim, nećemo nikada naći, jer sofisticirani zaplet Agathe Christie sve je prije nego trivijalan, a mukotrpan i bezuspješna borba s nepoznatom birokracijom u *Procesu* u našem je iskustvu, moram reći: nažalost već postala trivijalnom“ (Solar, 1995: 85). Postaje nam jasno da trivijalnost iščitavamo i u žanrovima u kojima ju ne bismo očekivali, a da je katkad i nema u očekivanoj mjeri u žanrovima koji slove kao trivijalni. Iz istoga se navoda razaznaje i paradoks vrijednosnih određenja trivijalne književnosti: morali bismo vrednovati žanrove čije karakteristike ne mogu biti podložne objektivnim estetskim sudovima.

„Svi sudovi ukusa odnose se na pojedinačna djela; njih ocjenjujemo kao dobra ili loša, kao umjetnička ili neumjetnička; ona nam se sviđaju ili nam se ne sviđaju. Žanrovi su u tom pogledu neutralni, jer se odnose bilo na strukturne osobitosti, bilo na proces komunikacije, ali se ne odnose na *čiste*⁴ sudove ukusa“ (Solar, 1995: 85, 86).

U tradiciji proučavanja književnosti prisutne su dvije pretpostavke o trivijalnoj književnosti koje Solar elaborira. Prva od njih jest da trivijalna književnost ima mnogo sličnosti sa svakodnevnim životom, odnosno da ga oponaša. Milivoj Solar potvrđuje da je u trivijalnoj književnosti riječ o projekcijama svakodnevnih sanjarija, raznim frustracijama zbog neostvarenih želja u sadašnjosti. Iz činjenice da trivijalna književnost bira takve junake kakvi omogućuju izravnu identifikaciju, s razlikom što su u njima prosječne sklonosti i sposobnosti uvelike uvećane, nemoguće je uspostaviti poveznicu stvarnog života i trivijalne književnosti.

⁴ Proširen pojam sa značenjem estetskog suđenja na područja u kojima on više nema pravo značenje.

Trivijalna književnost može se shvatiti kao neka vrsta utopije proizašle iz sukoba želja i mogućnosti jer oponaša nešto što postoji kao „vječita čežnja“, a iz tih se premisa njezina sličnost sa svakodnevnim životom odbacuje. Izvesti zaključke o sličnosti svakodnevice i trivijalne književnosti na temelju sklonosti trivijalnih djela prema običnim i predimenzioniranim karakterima te opisivanju njihovih sanjarija kao da su stvarnost, rezultiralo bi pogrešnim zaključkom da su san i java slični zato što sanjamo ono što bismo budni željeli (Solar, 1995: 106). Druga pretpostavka o sličnosti trivijalne književnosti i svakodnevnog života temelji se na mišljenju da izbor junaka i njihove osobine utječu i na interpretaciju „pogleda na svijet“. Solar opovrgava tu stavku ističući da se izbor junaka trivijalne književnosti ne oblikuje prema uzorcima sredine, nego prema unaprijed zadanim projekcijama žanra. Trivijalna književnost ne opisuje likove, nego samo propisuje koji i kakvi likovi pripadaju pojedinim situacijama. Te situacije nisu svakodneвне, nego uvijek izuzetne i neobične, stoga veza između svakodnevnog života i trivijalne književnosti nije izravna, nego posredovana žanrovskom konvencijom.

Ono što zbližava čitatelja s trivijalnom književnošću jesu kodovi razumijevanja, na temelju kojih prepoznamo sami sebe i okolnosti koje se nama događaju. Trivijalna književnost takve kodove ponavlja u varijacijama, implicitno ponavljajući da se to stalno događa i tako se s tim izlazi na kraj (Solar, 1995: 113). Suprotno trivijalnoj, za koju je tradicija okamenjena, *visoka* se književnost poziva na dugu tradiciju u kojoj su prepoznate slične situacije.

Uvriježeno uvjerenje o nižoj vrijednosti trivijalne književnosti ne proizlazi tako iz estetičkih sudova ukusa, nego iz uvjerenja o višoj vrijednosti netrivialne književnosti, iz uvjerenja da je prava književnost umjetnička književnost, kojoj je visoka vrijednost u našoj kulturi očigledna i gotovo unaprijed osigurana (Solar, 1995: 87, 88). Razlog tomu jest činjenica da djela *visoke* književnosti omogućuju projekciju raznih mogućnosti ljudske egzistencije i smatraju se elaboracijom individualiziranih fikcija koje doprinose razumijevanju vlastita života. Djela trivijalne književnosti s druge strane govore o tome kako se živi u fikciji koja je zajednička svim ljudima; ona imaju prokazana žanrovska pravila zbog kojih često naslućujemo njihov kraj. Budući da se referiraju na svakodnevicu, djela trivijalne književnosti osvjetljavaju jedan određeni segment života koji se shvaća kao život u cjelini i upravo taj segment uzima se kao temeljna ljudska problematika.

U konačnici Solar progovara o vrijednosnoj dimenziji ključnoj za podjelu cjelokupne institucije književnosti na trivijalnu i netrivialnu. Ona se odnosi na (ne)autentičnost svakodnevnog života, na koji se veže i (ne)autentičan izraz. Trivijalnoj književnosti nedostaje autentičnosti i vjerodostojnosti koje svakodnevicu života trebaju podastrijeti kao autentičnu doživljenu, (a onda i prezentiranu u umjetničkom djelu), *ono nešto* što bi trebalo biti bolje od svakodnevice (Solar, 1995: 101).

4. O LJUBAVNOM ROMANU

4.1. *Ljubici* kao tipični uzorak *niske* književnosti

Pišući o dvama postmodernističkim romanima, Andrea Milanko⁵ upozorava na Solarovu distinkciju između „čitanja žanra“ i „čitanja djela“. Upravo distinkcija uvažava žanrovsku svijest kao sredstvo za dekodiranje višestrukih kodova književnog djela. Solar stoga upozorava da nevidajnost međusobne ovisnosti klasifikacije i interpretacije književnih djela dovodi do teškoća u teorijskoj klasifikaciji književnosti (prema Milanko, 2010: 226). Naše se tumačenje dakle mora primaknuti žanru u kojem je roman *Ljubav u doba kolere* napisan, žanru ljubavnog romana.

O žanru ljubavnih romana, *ljubića*, piše Barbara Pleić Tomić.⁶ Ljubavni romani, zajedno sa svojim televizijskim žanrovskim parnjakom sapunicama, uglavnom dobivaju negativnu vrijednosnu ocjenu. Teoretičari i zagovornici visoke kulture žanr *ljubića* smatraju bezvrijednim, što potvrđuju nebrojenim dokazima šablonizirane formulaičnosti, nekusne sentimentalnosti, „napuhanosti“ likova i zapleta. Zbog istih je razloga ljubavnim romanima, za razliku od, primjerice, kriminalističkih romana koji su također svrstani u trivijalnu književnost, u cijelosti teže ući u obzor „kvalitetne književnosti“. Možda i ključan razlog za to jest profilacija ciljane čitalačke publike ljubavnog romana te očekivanja i predrasuda prema istoj. Naime, *ljubići* se općenito percipiraju kao „ženski žanr“ te kao zaglupljujuća i sladunjiva književnost. Sve negativne predodžbe povezane uz *ljubić* odražavaju se i na predodžbe o osobi koja ih čita. Vrijedi i obrnut smjer: karakteristike koje se povezuju uz dominantno žensku čitateljsku publiku, odnosno negativna određenja ženskosti općenito, utječu na negativnu vrijednosnu ocjenu *ljubića*. Barbara Pleić Tomić stoga tvrdi da odnos žanra i čitateljstva

⁵ Milanko, Andrea. Žanrovski cjepovi i/ili postmodernistički roman: Ljubavi Blanke Kolak i Večernje buđenje Petka Vojnića Purčara. U: *Književna republika : časopis za književnost (1334–1057)* Siječanj – ožujak, 1–3 (2010); 225.–235.

⁶ <http://muf.com.hr/2016/05/13/ljubici/>, posjećeno 2. ožujka 2020.

iskazuje obilježja toksičnog kruga. Kao glavni potrošači žanra romanse (i u književnom i u televizijskom obliku) često se zamišljaju kućanice, umirovljenice, osobe marginalizirane svojim rodnim, dobnim i ekonomskim statusom, a katkad i osobe slabijih intelektualnih sposobnosti.

Pleić Tomić u članku navodi rezultate istraživanja autorica Candy Tan i Sarah Wendell koje u svojoj knjizi *Beyond Heaving Bossoms: The Smart Bitches' Guide to Romance Novels* kreiraju fiktionalni tip čitateljice *ljubića* – neuglednu, punašnu Mavis, slabije obrazovanu ženu ograničenih umnih sposobnosti koja živi monotonim životom okružena mačkama. Istodobno, na svom internetskom portalu *Smart Bitches, Trashy Books*, zalažu se i naglašavaju važnost razbijanja postojećih stereotipa o uniformnosti čitateljica *ljubića*. Pritom ističu raznolikost čitateljske populacije, njihove različite stupnjeve obrazovanja, interesa, dobi, socijalnog i ekonomskog statusa. Zahtijevaju jednake kriterije prosudbe te kritičko vrednovanje koje se primjenjuju na ostale uratke koje književna teorija i kritika smatraju ostvarenjima tzv. *visoke* književnosti, zalažući se pritom i za legitimitet vlastita čitateljskog užitka. Naspram uvriježenog stava prema kojemu je cjelokupan žanr ljubavnog romana loš, autorice osvješćuju postojanje izvrsnih, prosječnih i loših knjiga u njemu.

Iz analiziranog članka doznajemo i da je autorica Pamela Regis u knjizi *A Natural History of the Romance Novel* predstavila povijesni pregled ljubavnih romana, navodeći najvažnije autore ljubavnih romana od početka dvadesetog stoljeća do danas. Relevantnost je njezina pregleda u činjenici da je u ljubavne romane svrstala znatan broj kanonskih djela visoke književnosti, kao i njihov utjecaj na suvremeni žanr *ljubića*. Iz navedenoga se može naslutiti i to da se između djela visoke književnosti i komercijalnih, trivijalnih djela i ne pravi kvalitativna razlika. U svoj je povijesni pregled ljubavnih romana Pamela Regis uvrstila i romane Charlotte Brontë i Jane Austen, zbog činjenice da su te autorice bile literarni svjedoci važnih društvenih mijena, poput pojave koncepta afektivnog individualizma, promjena u zakonima koji su regulirali pravno-imovinski status žena te inzistiranje na bračnoj zajednici utemeljenoj na ljubavi, a ne statusno-financijskoj koristi. Iz toga se kuta gledanja ljubavni romani ne iščitavaju isključivo kao eskapistička literatura odvojena od izazova društvenog života, nego na njih treba gledati kao tekstove koji „kodiraju problematična društvena ozračja odnosno društvena ozračja koja ugrožavaju potencijal pojedinca da ostvari određene ciljeve“.⁷

⁷ <http://muf.com.hr/2016/05/13/ljubici/>, posjećeno 2. ožujka 2020.

U članku spomenute autorice Candy Tan i Sarah Wendell govore i o „novoj školi“ ljubavnih romana koja se uspostavlja osamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Naspram metode silovanja kao elementu zavođenja u „staroj školi“, danas se seksualna dominacija junaka nad junakinjom uspostavlja unutar strogo razrađenog okvira sporazumnih seksualnih praksi, odnosno konsenzusa u seksualnim odnosima. Sustavi trivijalne književnosti prije svega su poznati žanrovi: pustolovni romani, kriminalistički romani, priče s divljeg zapada i ljubavni romani. Trivijalna se književnost pojavljuje u romanima s kioska (u raznim žanrovima i vrstama) i uglavnom se ravna prema pojednostavnjenoj shemi pripovijedanja realističnog romana devetnaestog stoljeća.⁸

Barbara Šimek u svom diplomskom radu pod nazivom *Trivijalan ljubavni roman u hrvatskoj književnosti: komparativna analiza*⁹ analizira studiju Janice Radway *Reading The Romance: Woman, Patriarchy and Popular Literature* te ističe obilježja ljubavnih romana iznesene u njoj. Iz studije doznajemo da idealna romansa ruši stereotipe time što glavna junakinja preuzima osobine muškarca u patrijarhalnom društvu. Junakinja je rječita i nazvana jezičnom manipulatoricom jer zadivljuje i plaši svojim komunikacijskim vještinama. Lijepa je, no nije umišljena jer najčešće nije svjesna svoje ljepote. Protiv patrijarhalnosti društva najčešće se bori odabirom zanimanja. Barbara Šimek tvrdi: "Većina junakinja je obrazovana, financijski neovisna i zavidne karijere. Smatram da je tu riječ o tzv. patrijarhalnoj emancipaciji. Tim bih terminom obuhvatila žene, čije osobine odgovaraju analizama Janice Radway (jezične manipulatorice, obrazovane, inteligentne), ali unatoč tome u životu se osjećaju isprazno, bolje rečeno nepotpuno bez muškarca." Izraz *patrijarhalna emancipacija* Barbara Šimek podupire konstatacijom Janice Radway da junakinja, neovisno o tome koliko želi biti ravnopravna muškarcu, nikada ne gubi glavna tradicionalna ženska obilježja spolnosti: nježnost, strpljivost i brižnost.

B. Šimek nadalje iznosi da je jedno od stalnih mjesta čitanja ljubavnoga romana iscrpan opis glavnog ženskoga lika. U različitim studijima izneseno je da je glavna junakinja najčešće vitka, plavokosa i plavooka žena. Na takav se izgled veže i kulturološki stereotip, pa se ženi takvog izgleda pripisuju atributi krhkosti, nježnosti, strpljivosti i dobrote. S druge je strane opis

⁸ <https://repozitorij.hrstud.unizg.hr/islandora/object/hrstud%3A1225/datastream/PDF/view>. Šimek, Barbara. *Trivijalan ljubavni roman u hrvatskoj književnosti: komparativna analiza*. 2017., posjećeno 15. svibnja 2020.

⁹ <https://repozitorij.hrstud.unizg.hr/islandora/object/hrstud%3A1225/datastream/PDF/view>. Šimek, Barbara. *Trivijalan ljubavni roman u hrvatskoj književnosti: komparativna analiza*. 2017., posjećeno 15. svibnja 2020.

glavnoga lika. On je lijep, najčešće vitak i tamnokos. Krasi ga marljivost, samouvjerenost i zaštitnički odnos prema ženskom spolu. Osim toga, obrazovan je i imućan.

Junaci ljubavnih romana u pravilu su oblikovani tako da je istanut njihov skladan odnos prema društvenim kodeksima. Uglavnom ih poštuju, a rijetko krše. Junakinje nikada ne krše ili odbacuju društvenu normu, dok se junaci znaju ponašati u skladu s vlastitim sustavom vrijednosti koje društvo uglavnom prihvaća. „Stoga, možemo zaključiti da se u ljubavnim romanima, uglavnom, drži do stereotipa o muškarcu i ženi. Ona je arhetip žene-majke, poslušna, dobra i moralno jaka, dok je on arhetip oca-hranitelja čime postavlja vlastiti društveni kodeks koji je neupitan i prihvaćen.“¹⁰ S druge strane, odnos glavnih likova prema društvenim vrijednostima gotovo da nije moguće odrediti, a ponegdje su oni eksplicitno indiferentni prema bilo kojem općem stavu u odnosu na društvo.

4.2. Elementi trivijalne književnosti u romanu *Ljubav u doba kolere*

U ovome potpoglavlju bavit ćemo se oprimjerenjem teorijskih odrednica ljubavnoga romana u djelu *Ljubav u doba kolere*.

Za početak se valja osvrnuti na Solarovu tvrdnju da u trivijalnoj književnosti prevladavaju dijaloz i naracija, dok su opisi dopušteni tek u posebnim slučajevima. Prema Hrvoju Turkoviću,¹¹ opis se definira kao vrsta izlaganja u kojoj se sukcesivno pripisuju zamjetljive osobine tematiziranim pojavama svijeta. Opis izdvaja tipične crte zbivanja, a naracija stavlja naglasak na *idiosinkratičnost zbivanja* i na one crte koje su jedinstvene za povijesno-ambijentalno zbivanje u danome trenutku. Usporedimo li izneseno s romanom, shvaćamo da se on odmiče od ove karakteristike trivijalne književnosti. Iako u romanu *Ljubav u doba kolere* dominira naracija u kojoj nailazimo i na ambijentalne i približne povijesne okvire (razdoblje Kolumbijskog građanskog rata), njegova osobitost jest i to da je u njemu iznimno malo dijaloga. Prevoditeljica Horvat Kanjera u pogovoru romana to i naglašava, ističući piščevu sposobnost da napiše zanimljiv i napet roman s toliko malo dijaloga. „Dinamičnost, naime, postiže čestim izmjenama vremena i mjesta radnje, šeući vremenom i prostorom čvrsto ulančanim asocijativnim nizovima koje potiču sjećanja nekog od likova“ (Márquez, 1999: 338). U istim se izmjenama nailazi na mnoštvo opisa. Kao primjer deskripcije u sljedećim će

¹⁰ <https://repositorij.hrstud.unizg.hr/islandora/object/hrstud%3A1225/datastream/PDF/view>. Šimek, Barbara. *Trivijalan ljubavni roman u hrvatskoj književnosti: komparativna analiza*. 2017., posjećeno 15. svibnja 2020.

¹¹ <http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/turkovic2004.htm>, posjećeno 16. svibnja 2020.

redovima biti iznesen citat koji opisuje ambijent pri Fermininu povratku iz Valledupara, kamo ju je poslao otac ne bi li zaboravila Florentina Arizu:

Tjeskoba Fermine Daze vrlo se brzo raspršila jer je vjetar bio povoljan cijele noći, a more je mirisalo na cvijeće, što joj je pomoglo da dobro spava bez sigurnosnog remena. Sanjala je da ponovno vidi Florentina Arizu i da je skinuo lice koje je uvijek vidala, jer je zapravo bio maska, ali je njegovo stvarno lice bilo istovjetno. (...)

Ulazili su u luku. Škuna je klizila u tišini kroz labirint jedrilica usidrenih u uvalici, pokraj javne tržnice, čiji se zadržavanje osjećao na moru i na nekoliko milja udaljenosti, a zora bijaše zaštićena blistavom kišicom koja se uskoro prolomila u silan pljusak (Marquez, 1999: 93). Pri prvom bliskom, staračkom kontaktu Fermine i Florentina, izdvaja se i opis Ferminina golog tijela: Ramena su joj bila naborana, grudi spuštene, a prsni koš obložen blijedom i hladnom kožom, kao u žabe (Márquez, 1999: 324).

Kombinaciju prevladavajuće naracije te opisa i dijaloga, Márquez je, za razliku od *Sto godina samoće* i *Patrijarhove jeseni*, u kojima prevladavaju fantastični elementi, u romanu *Ljubav u doba kolere* preusmjerio u realistički način pisanja. Milivoj Telećan za roman tvrdi sljedeće: "Ima u njemu poetskih uzleta, natruha nostalgije i pokoje zrno hiperbolike, ali je opći pristup lišen fantastičnih elemenata. Tek na posljednjim stranicama pisac ne može izdržati da ne skrene u mitsko-bezvremenske vode, kad riječni brod *Nueva Fidelidad* ističe žuti karantenski stijeg (u znak navodne kolere među putnicima) da bi vremešni ljubavnici mogli ploviti sjedinjeni do kraja života" (Márquez, 1995: 364). Iako odstupa od romaneskne realističnosti, situacija na kraju romana o kojoj Telećan piše, tipičan je postmodernistički postupak: otvorenost završetka.

Neke od tipičnih, prethodno navedenih opisa junaka ljubavnih romana, možemo prepoznati i kod junaka *Ljubavi u doba kolere* u različitim situacijama. Primjerice, u situaciji kada Juvenal prizna Fermine svoju nevjeru, ona se odlučuje na razdvojenost od muža i boravak kod sestrične Hildebrande. O Fermininoj odlučnosti i odvažnosti, koja se može smatrati činom patrijarhalne emancipacije često prepoznate kod junakinja ljubavnih romana, svjedoči i sljedeći citat:

Kad je donijela nepromišljenu odluku, objavila je djeci da odlazi na tri mjeseca k tetki Hildebrandi kako bi se smirila, no ona je odlučila ostati ondje. Doktor Juvenal Urbino veoma je dobro poznao postojanost njezina karaktera, a u svojoj je uznemirenosti ponizno to prihvatio, kao Božju kaznu zbog težine svojih grijeha (Márquez, 1999: 225).

Tvrđnja da se junakinja, unatoč svojoj povremenoj superiornosti nad muškarcem, bez njega osjeća praznom, u analiziranom romanu nailazi na svoju potvrdu, kada Juvenal Urbino dolazi po Ferminu u Hildebrandino selo nakon gotovo dvije godine:

Mislila je da će umrijeti od radosti. Nemajući vremena promisliti, oprala je nepažljivo ruke, mrmljajući: 'Bože moj, hvala, hvala, kako si dobar', razmišljajući kako je tako stara i ružna, i lica tako oguljena od sunca da će se pokajati što je došao kad je vidi u tom stanju, prokleta bila! Ali je nekako obrisala ruke o pregaču, nekako sredila svoj izgled, priznala svu uznositost s kojom ju je njezina majka donijela na svijet kako bi sredila poludjelo srce i krenula u susret muškarcu svojim mekim korakom košute, uzdignute glave, bistra pogleda, nosa spremnog za bitku i zahvalna sudbini zbog golema olakšanja što se vraća kući, premda ne tako lako kako je on mislio, dakako, jer je odlazila s njime sretna, dakako, ali isto tako odlučna da mu svojom šutnjom naplati za gorke patnje koje su joj dokrajčile život (Márquez, 1999: 243).

Vrline tipične za junake ljubavnih romana: ljepota, samouvjerenost, dobro obrazovanje i dobri izgledi za lagodan život, mogu se prepoznati i pri oblikovanju lika Ferminina supruga: *Doktor Juvenal Urbino bio je u dvadeset i osmoj godini najpoželjniji neženja. Vraćao se nakon duga boravka u Parizu, gdje je usavršio studije medicine i kirurgije, i otkako je stupio na čvrsto tlo, pokazivao je poražavajuće znakove da nije gubio ni časka svog vremena. Vratio se dotjeraniji nego što je otišao, više vladajući svojom naravi, i nijedan od njegovih vršnjaka nije se doimao tako ozbiljnim ni tako izobraženim u svojoj znanosti kao on, ali isto tako nijedan nije bolje plesao uz ondašnju modernu glazbu, niti je bolje improvizirao na klaviru (Márquez, 1999: 101).*

4.3. Patetika kao gradbeni element

U ovom ćemo potpoglavlju pozornost posvetiti promišljanju funkcije patetike, posebice imajući u vidu činjenicu da je patetika jedno od temeljnih obilježja trivijalnih žanrova. Patetika¹² se definira kao „poticanje, pobuđivanje nekih osjećaja (simpatije, samilosti tuge i sl.), ali na neprirodan, izvještačen način“. Svoje korijene vuče iz retorike kao znanosti koja proučava sredstva učinka na slušatelje, nekad davno na uzvanike u rimskom forumu.¹³ Danas

¹² <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>, posjećeno 29. svibnja. 2020.

¹³ Španjol-Marković, Mirela, *Od antičkog pathosa do moderne patetike*, <https://hrcak.srce.hr/175980>, posjećeno 29. svibnja 2020.

je retoriku moguće promatrati kao sredstvo uvjeravanja i nagovaranja slušatelja jer s jedne strane djeluje na intelektualnu, a s druge na emotivnu sferu slušatelja.

Mirela Španjol-Marković upoznaje nas s tri temeljna cilja retorički oblikovanog teksta. Prvi je od njih intelektualni cilj, *docere* a njegova je funkcija informirati slušatelje o određenom stanju i stvarnosti. Slijedi blagi afektivni cilj, *conciliare, delectare (ethos)*, s funkcijom uvjeravanja, ali i razveseljavanja slušatelja. U konačnici na red dolazi najviši afektivni cilj, *movere (pathos)*. Sastoji se u poticanju uzvišenih i jakih emocija (bijesa, mržnje, straha, ali i radosti, nade) zvanih *pathos*. *Pathos* je, prema Španjol-Marković, od davnine najviše cijenjen i najviše osporavan, omražen kao najsnažnije sredstvo manipulacije govorom u kojem retorička psihologija ili vođenje duše doživljava svoj vrhunac. Danas *pathos* prepoznajemo kao pojam patetike.

Patetika se u ovom romanu može shvatiti kao autorova strategija koja doprinosi funkcionalnoj karakterizaciji likova, njihovih međusobnih odnosa i ozračja. I u kontekstu romana može se prepoznati kao neprirodno sredstvo preuveličavanja osjećaja, koji za sobom često povlače i nepotrebne radnje i postupke. Obilježje je tih osjećaja i postupaka činjenica da su imali potencijal biti romantični, no hiperboličkom su prenamjenom ipak prešli u neku drugu sferu. Također, bitno je napometnuti da roman nije u potpunosti lišen romantike. Romantiku prepoznajemo kod svih troje glavnih aktera romana, Florentina, Juvenala Urbina i Fermine. Primjerice, krstarenje rijekom Magdalenom, na koje su se odlučili Fermina i Florentino, romantična je gesta, posebice ako se u obzir uzmu staračke godine ljubavnika. Iako za vrijeme gotovo cijelog supružničkog života predočenog u romanu u doktoru Urbinu imamo sliku emocionalno stabilnog, ali suzdržanog, pa i nedorečenog ljubavnika, u času njegova umiranja dobivamo drukčiju istinu, sažetu u romantični iskaz: *Uspio ju je prepoznati u gužvi, kroz suze neponovljiva bola što umire bez nje, pogledao ju je posljednji put za uvijek, očima sjajnijima, tužnijima i zahvalnijima no što ih je ikad vidjela u pola stoljeća zajedničkog života, i uspio joj je reći posljednjim dahom: 'Samo Bog zna koliko sam te volio'* (Márquez, 1999: 42).

Patetični su elementi u romanu pak najviše vežu uz lik i djelovanje ostarjela, ali i dalje veoma živahnog i za ljubav zainteresiranog Florentina Arize. Prema Florentinovu načinu života mogli bismo zaključiti da je patetika u njega „usađena“, odnosno da je taj obrazac njegova života naučen iz brojnih ljubavnih knjiga čiji je redoviti konzument, a da je cijeli taj „modus vivendi“ potenciran mladenačkom ljubavnom epizodom s Ferminom te trajnom žudnjom za njom u vremenu njezina braka. Osnovno je obilježje te nesvakidašnje ljubavi njezino trajanje:

riječ je o o emotivnoj obuzetosti od gotovo pola stoljeća. On ju ne iskazuje odabranici svoga srca riječima, no osjeća je, i to u ekstremnim zanosima.

U daljnjoj će se analizi najprije razmotriti oni „pozitivni zanos“, odnosno oni koji u Florentinu pobuđuju sreću i uzbuđenje zbog zaljubljenosti. U njima je ponajprije riječ o idealizaciji Fermine, o (upitnim) fizičkim i karakternim osobina koje joj pripisuje zalučeni Florentino: *No Fermina Daza bila je nekako izmijenjena, bez školske odore, u lanenoj tunici s mnoštvom volana koji su joj padali preko ramena kao peplum, a na glavi je imala vijenac od pravih gardenija koje su joj davale izgled okrunjene božice. Florentino Ariza sjeo je u park, onamo gdje je bio siguran da će biti viđen, a tada se nije poslužio varkom hinjena čitanja, nego je ostavio otvorenu knjigu, oči uperivši u neostvarljivu djevu koja mu nije uzvratila niti jedan milosrdni pogled* (Marquez, 1999: 57).

Florentinova je zaljubljenost još snažnije dočarana opisom Ferminina izgleda pri njihovu susretu u restoranu *don Sancha* gdje ju je Florentino gledao iz prikrajka, u velikom zrcalu na dnu restorana: *Bila je nezaštićena, vodeći razgovor s dražešću i smijehom koji su prskali kao vatromet, a njezina ljepota bila još blještavija pod golemim lusterom od kristalnih suza: Alice je opet prošla kroz zrcalo* (Marquez, 1999: 218). Patetika se pojačava informacijom da je Florentino teškom mukom nagovorio vlasnika restorana da mu proda zrcalo kako bi ga zauvijek podsjećalo na ona dva sata za vrijeme kojih je u njemu bio prisutan Ferminin lik.

Florentinova sklonost patetičnom načinu izražavanja kao rezultat često ima nevjerojatno i katkad suludo opće djelovanje. Ista konstatacija može se potvrditi primjerom njegove radosti pri mladenačkom dopisivanju s Ferminom: *Sluđen srećom, Florentino Ariza proveo je ostatak večeri jedući ruže i čitajući pismo, pregledavajući jedno po jedno slovo, jednom, pa još jednom, i jedući sve više ruža što je duže čitao, i u ponoć ga je bio toliko puta pročitao i pojeo toliko ruža da ga je majka morala uhvatiti za glavu, kao tele, kako bi progutao ricinusovo ulje* (Marquez, 1999: 65).

Pretjerivanje u Florentinovu sveopćem stanju vidljivo je i tijekom njegova razgovora s Lorenzom Dazom, kada mu je došao reći da odustane od Fermine. Lorenzova prijetnja da će pucati bude li se Florentino protivio zahtjevu, dobiva svoj patetični odgovor: *'Upucajte me', reče s rukom na prsima. 'Nema veće slave nego umrijeti zbog ljubavi'* (Marquez, 1999: 79). Istim je odgovorom Florentino potvrdio svoju odlučnost u ljubavi, no nemoguće je u njemu ne primijetiti dozu nerealnosti. Posebno mjesto u romanu pripada epizodi s potopljenim galijunom, navodnim španjolskim jedrenjakom koji stoji na dubini od dvadesetak metara i u

sebi sadrži blago. Florentinova nepromišljena odluka da angažira mladog plivača Euclidesa kako bi mu na površinu izronio sve blago iz galijuna *San Joséa*, zbog Euclidesove prevare, na koncu dobiva humorističan rasplet, no i ova je epizoda motivirana ljubavlju prema Fermini. Naime, Florentinova je namjera bila izvaditi blago potopljenog galijuna za Ferminu. Patetičnost i pretjerano oduševljenje navedenim dobiva i Fermininu reakciju navedenu u romanu: *No isto je tako bila naviknuta na njegova pjesnička pretjerivanja pa je pustolovinu s galijunom proslavila kao jednu od najuspješnijih. Međutim, kad je nastavila dobivati druga pisma s još nevjerojatnijim potankostima, napisana s istom ozbiljnošću kao i njegova ljubavna obećanja, morala je priznati Hildebrandi svoj strah da je njezin obmanjeni zaručnik izgubio razum* (Marquez, 1999: 90).

S druge su strane patetična djelovanja izrazi koji imaju negativan predznak, jer je u njima riječ o razarajućim zanosima koje Florentino potencira. U prvom je primjeru riječ o situaciji koja se događa nakon što Florentino dozna da je Fermina obećana imućnom liječniku. Slabost njegova tijela nakon toga najbolje se može prikazati sljedećim citatom: *Tránzito Ariza učinila je i nemoguće kako bi ga utješila sredstvima za zaljubljene, kad je shvatila da je izgubio moć govora i ték i provodio noći ne sklopivši oka, neutješno plačući, te je na kraju tjedna postigla da počne jesti* (Marquez, 1999: 131). Prije nego što na inicijativu svoje majke dobije posao na brodu, samo kako bi se što dalje maknuo od bilo kakvih informacija o Fermini, Florentino se odlučuje na svoj osebujan način, pozdraviti s Ferminom: *U ponoć je odjenuo svoje nedjeljno odijelo i odsvirao sasvim sam, pod balkonom Fermine Daze, ljubavni valcer koji je bio skladao za nju, koji su samo njih dvoje poznavali i koji je tijekom tri godine bio znamenom njihova osujećenoga sudioništva. Svirao ga je mrmljajući riječi, violinom okupanom suzama, i s tako silnim nadahnućem da su s prvim taktovima počeli lajati ulični psi, a onda i gradski, ali su potom malo-pomalo ušutjeli zbog čarolije glazbe i valcer je završio u nadnaravnoj tišini.*

(...)

Taj je čin za Florentina Arizu bio olakšavajuće istjerivanje duhova, jer kad je spremio violinu u kutiju i udaljio se mrtvim ulicama, ne osvrćući se, nije više osjećao da odlazi sljedećeg jutra, nego da je bio otišao prije mnogo godina, s neopozivom spremnošću da se nikad više ne vrati (1999: 132).

U istom nam je citatu sinestetički predložen Florentinov zanos, kojim je gotovo moguće doživjeti njegovu tugu. U sljedećem je primjeru vidljivo da je njegov patetični način

izražavanja i života „naučen“, odnosno potenciran čitanjem književnih djela ljubavne tematike. U istome je vidljivo piščevo poigravanje s karakterološkom slikom Florentina, odnosno nadogradnja na nju, i to upravo pripovjedanjem koje uključuje (pseudo)romantični ambijent oko Florentina: *Dugih bi joj noći pisao potištena pisma čije je ulomke poslije razasuo u vode koje su nezaustavljivo tekle prema njoj. Tako su mu prolazili najgori sati, katkad bijaše utjelovljen u stidljivom princu ili vitezu ljubavi, a drugi put u svojoj vlastitoj oprženoj koži ljubavnika u zaboravu, sve dok ne bi zapuhali prvi povjetarci, a on usnuo sjedeći u naslonjačima uz balustradu* (Márquez, 1999: 136).

Bitna karakteristika u kojoj prepoznajemo dodatnu patetiku jest i to da Florentino, bez obzira na fizičke i duševne boli kroz koje prolazi misleći na Ferminu, i dalje intenzivno razmišlja o njoj: *Iznad lebdeće izmaglice Florentino Ariza je spazio kupolu katedrale, zlaćanu pod prvim svjetlima, vidio je golubinjake na krovnim terasama i orijentirajući se po njima odredio je položaj balkona palače de Casalduera, gdje, pretpostavljao je, žena njegove nesreće još uvijek spava naslonjena na rame zadovoljenoga supruga. Ta ga je pretpostavka razdirala, ali nije učinio ništa da ju suzbije, već baš naprotiv: uživao je u bolu* (Márquez, 1999: 141).

4.2.3. Florentino i Werther – intertekstualna igra između patetike i romantike

Florentinova hipersenzibilnost pri čitanju neobično podsjeća na romantičarski lik Werthera i kult patnje koji se prepoznaje u Goetheovu romanu *Patnje mladog Werthera*. Kao i Werther, i Florentino gaji osjećaje prema ženi koja mu ne pripada, i konstantno inzistira na njima. Čitajući podrobnije *Patnje mladog Werthera* moguće je uočiti još neke sličnosti između dvaju romana, na temelju kojih je moguće potvrditi ono što što Pavao Pavličić naziva *nekonvencionalnom intertekstualnošću*. Pavličić tvrdi da pri govoru o intertekstualnosti mora postojati mogućnost, dostupna barem nekim od čitatelja, da se uoči i razumije veza između književnih djela (Pavličić, 1988: 157). Nekonvencionalna intertekstualnost bila je prisutna u razdobljima manirizma, romantizma, avangarde, a u velikoj mjeri je prisutna i u postmodernizmu. Karakteristika je tih razdoblja sumnja u mogućnost ostvarenja ideala umjetničke ljepote uz pomoć niza osobitih postupaka, a ne vjeruje se ni da je moguće konkretizirati u čemu se taj ideal sastoji (1988: 164).

Jedan je od razloga zbog kojih se veza između dvaju književnih djela uspostavlja i taj što se smatra da se prvotno književno djelo može inovirati. Sličnost između spomenutih dvaju romana može se uočiti na više razina. Prvotno je to moguće učiniti na temelju činjenice da su

i Florentino i Werther zaljubljeni u žene koje ne mogu dobiti, bilo to zbog zaruka bilo zbog braka njihovih odabranica s drugim muškarcem. Obojici junaka spriječena je mogućnost ispunjenja njihovih snova. Također su kod oba junaka prisutni ekstremni zanosi zbog (ne)uzvracene ljubavi prema odabranicama. S obzirom na to da smo već predstavili Florentinove zanose, u idućim će se citatima predočiti odgovarajući primjeri iz romana *Patnje mladog Werthera*:

Ne, ja se ne obmanjujem! U njenim crnim očima čitam istinsko saučešće sa mnom i s mojom sudbinom. Da, osjećam – i tu smijem povjerovati svojem srcu osjećam da me ona – o, smijem li, mogu li izraziti blaženstvo u tim riječima? – da me ona ljubi! Ona me ljubi! I kako postajem sâm sebi dragocjen, i kako – tebi to smijem reći, jer imaš smisla za ovakvo nešto – kako obožavam samoga sebe otkako me ona ljubi! (Goethe, 2001: 34).

S druge strane postoje i zanosi koji Wertheru čine nažao i odvođe ga u devastirajuća stanja uma i tijela. Karakteristika je takvih emocionalnih svjedočenja to da su redovito napisani u sinestezijskom suglasju s prirodom: *Wilhelme! Ja često tada ne znam jesam li na ovome svijetu! I tako nerijetko prevlada sjeta, i Lotta mi ne pruži bijednu utjehu da svoju moru otplačem na njezinoj ruci – ja moram otići, ja moram van! I lutam tada daleko po poljima; radost mi je uspinjati se strmim brijegom, probijati stazu kroz bespuće šume, kroz grmlje što me ranjava, kroz trnje što me razdire! Onda mi malo lakne! Malo! A kad ponekad, srušen od umora i žeđi, legnem uz put, katkada duboko u noći, kada nada mnom visoko stane pun Mjesec, ili u usamljenoj šumi sjednem na kakvo krivo izraslo stablo da barem malo olakšam svojim izranjenim tabanima, a onda u iznemoglu miru zadrijemam u prvom svitanju!* (Goethe, 2001: 49).

Podudarnosti između dvaju romana vidljive su i na motivskim razinama. Naime, i Florentino i Werther skloni su ekstremnim opisima koji dočaravaju njihovu zaljubljenost koja pravi pomutnju u njihovu općem funkcioniranju: *Nato sam je ostavio zamolivši da je vidim još istoga dana. Ona mi je to dopustila, ja sam došao i otada mogu sunce, mjesec i zvijezde spokojno ići i dalje svojim putem – ja ne znam kada je dan a kada noć, i sav svijet oko mene nekamo nestaje* (Goethe, 2001: 25).

I Werther se, kao i Florentino, odlučuje za dugoročno poslovno putovanje, odnosno selidbu u drugi grad radi priželjkivanog zaborava voljene žene. Oba se junaka nakon poslovnih podviga obilježenih nostalgijom za voljenim ženama vraćaju u gradove u kojima su njihove voljene žene. U romanu *Ljubav u doba kolere* to se potvrđuje sljedećim citatom: *Prije*

*napuštanja broda popustio je iskušenju simboličnoga čina: bacio je u vodu zavežljaj s krevetnikom i slijedio ga je pogledom između voštanica nevidljivih ribara, sve dok se nije izvukao iz lagune i nestao u oceanu. Bio je siguran da ga neće trebati do kraja života. Nikad više, jer nikada više neće napustiti grad Fermine Daze (Marquez, 1999: 141). Werther pak to priznaje pišući Wilhelmu: *Kamo ću? To ću ti odmah otkriti u povjerenju. Moram ostati ovdje još četrnaest dana, a za poslije sam sebi uvratio u glavu da želim posjetiti rudnike u... . Zapravo, uopće nije riječ u tome – samo hoću opet biti bliže Lotti, to je sve. I smijem se rođenom svojemu srcu – i činim mu po volji (Goethe, 2001: 70).**

Obojica likova stavljeni su u hipersenzibilni kalup koji se naglašava i literaturom koju čitaju. I Werther, osim Homera i Ossiana, čini se, čita ljubavnu poeziju: *Onda čitam nekog pjesnika iz starih vremena, i čini mi se da gledam u rođeno svoje srce. Toliko moram pretrpjeti (Goethe, 2001: 82).*

I Werther i Florentino snuju o tome da su oni, umjesto Alberta i Juvenala Urbina, u braku sa ženama o kojima sanjaju. Upravo je u tom segmentu temeljna razlika između dvaju književnih junaka. Kako bismo to potkrijepili, valja osvijestiti njihove oprečne stavove. Obojica junaka pomišljaju na mogućnost smrti muževa, no dok se Werther sa strahom primiče toj mogućnosti: *(...) a što ako Albert umre? Ti bi onda... da, ona bi... i onda trčim za tom tlapnjom sve dok me ne dovede do ponora pred kojim tada ustuknem u strepnji (Goethe, 2001: 71, 72), Florentino Juvenalovu smrt drži gotovo nesumnjivom činjenicom i priprema se za njezin ishod. Smrt se čini jedinim rješenjem za *ljubavne trokute* u kojima su se našli likovi. Goethe je za Werthera odabrao samoubojstvo kao jedini mogući izlaz, odnosno jedinu mogućnost za (buduće) zajedništvo sa svojom Lottom: *Ja idem prvi! Idem svojemu ocu, tvojemu ocu. Njemu ću se potužiti, i on će me utješiti dok ti ne dođeš; a ja ću onda poletjeti tebi u susret, zgrabiti te, i ostat ću s tobom pred licem Beskonačnog, u vječnim zagrljajima (Goethe, 2001: 109). Márquez je pak za Florentina odabrao smioniji potez kao rješenje za njegove dugogodišnje želje: krstarenje kojemu, čini se, nema kraja. Florentino se, prema tome, može smatrati inoviranim, modernijim Wertherom. Potvrda je to Pavličićeve tvrdnje da „nekonvencionalni pisac, kad uspostavlja odnos s temama starijih djela, to čini tako da ih drugim sredstvima, na nov način, odrađuje, otkrivajući nove njihove aspekte, ali ne odričući se ni onih starih, onih koje je uspostavilo starije djelo“ (Pavličić, 1988: 167).**

Iz navedenoga se povlači i pogled u prošlost, odnosno mogućnost dijakronijski usporedne analize. Time se pak osporava mogućnost da se roman *Ljubav u doba kolere*

razumije isključivo iz sadašnjosti, što je ujedno i jedno od glavnih obilježja trivijalne književnosti. *Ljubav u doba kolere*, naprotiv, imamo pravo smatrati samo romanom visoke književnosti, ukoričenom u trivijalni žanr ljubavnog romana.

5. HUMOR I IRONIJSKI MODUS U ROMANU *LJUBAV U DOBA KOLERE*

5.1. O humoru i njegovu određenju

Za početak rasprave o humoru nužno je podsjetiti na etimologiju riječi humor. Riječ humor izvorno je francuska posuđenica od angloromanske riječi *humour* i starofrancuske *humor*. Critchley navodi kako Oxford English Dictionary bilježi da prva uporaba te riječi u značenju nečeg zabavnog ili šaljivog datira iz 1682. godine. Prije toga, humor je značio duševno raspoloženje, temperament ili ćud, a njegovo davno značenje potječe iz starogrčke medicinske doktrine o četirima humorima ili tekućinama koje tvore i reguliraju tijelo: krvi, flegme, žuči i crne žuči (*melancolia*). Tek se u moderno doba, usponom moderne nacionalne države, posebice Britanije kao trgovačke i kolonizatorske nacije, humor počinje povezivati s komičnim i šaljivim (Critchley, 2007: 73).

Danas je pojam humora usko vezan uz pojam komike, a pojam smijeha smatra se njihovom poveznicom. U osnovi je danih pojmova sposobnost da se uoči smiješna strana događaja ili situacije (<http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search-by-id&id=fVtkWBA%3D>).

Ne postoji komično izvan onoga što je u pravom smislu ljudsko. Možemo se smijati životinji, no pritom se zapravo smijemo sličnosti koju ona ima s ljudima, bilo u fizičkom bilo u smislu njihova nastupa. Henri Bergson u kontekstu smijeha navodi važnu odrednicu i uvjet pri kojem on nastaje tijekom iznošenja komičnoga: neosjetljivost, ravnodušnost. „Komično zahtijeva neku vrstu trenutne anestezije srca ako želi proizvesti potpuni učinak. Ono se obraća čistom duhovnom biću“ (Bergson, 1987: 11). Ova tvrdnja upozorava na nepostojanje trenutačnog suosjećanja prema osobama kojima se smijemo.

Druga važna odrednica smijeha jest njegovo umnožavanje, odnosno društvenost u kojoj se, zbog odzvanjanja, doima snažnijim. Društvo predstavlja prirodnu okolinu smijeha jer se samo u društvu utvrđuje njegova korisna funkcija. Ovim se još jedanput potvrđuje nezaobilaznost ljudskog čimbenika u manifestiranju smiješnoga (Bergson, 1987: 13).

Wolfgang Preisendanz u članku *O prednosti komičnog u prikazivanju povijesnog iskustva u njemačkim romanima našega vremena* (Preisendanz, 1989: 225–240) interpretira Freudovo tumačenje humora. Naime, za Freuda je humor predstavljao isključivo sredstvo da se postigne užitek unatoč neugodnim afektima koji ga ometaju, odnosno naglašavao je važnost humorističnih pražnjenja kod uzburkanih osjećaja (suosjećanje, bol, gađenje, užas...). Humoristična pražnjenja promatrao je kao obrambeni proces koji oduzima energiju spremnom oslobađanju ne-užitka i preobražava je u užitek (Preisendanz, 1989: 229).

Daljnjom raščlambom suprotstavlja se Freudovu mišljenju, smatrajući da je nemoguće o humoru govoriti tek kao o sredstvu koje zamjenjuje ne-užitak užitkom i kao sredstvu psihološkog samostabiliziranja. U tom se kontekstu navode i višestruke funkcije humora: percipiran je kao medij međuljudskih odnosa, određena razina sporazumijevanja, taktika ponašanja i ophođenja, signal pozicije...

Nasuprot jednoličnosti i nedovoljnom opsegu Freudova određenja, u drugoj polovini 20. stoljeća (1987.) John Morreall¹⁴ pozabavio se grupiranjima tipova smijeha te ih sažeo u tri teorije.

Prema prvoj teoriji smijemo se zbog osjećaja superiornosti nad drugima, kada same sebe smatramo izvrsnijima od drugoga i osjećamo se nadmoćnijima u usporedbi s njihovim slabostima. Prema drugoj teoriji humora, *Teoriji olakšanja*, onoj izloženoj kod Freuda, smijeh je oslobađanje zatomljene nervozne energije. Ista energija donosi ugodu jer štedi energiju koja bi bila utrošena za potiskivanje psihičke aktivnosti. Treća teorija, *Teorija inkongruentnosti*, tvrdi da humor proizlazi iz doživljaja nepodudarnosti onoga što znamo ili očekujemo s onim što se uistinu dogodi u iznesenom (Critchley, 2007: 13).

U daljnjoj ćemo se analizi humorističnih aspekata romana *Ljubav u doba kolere* voditi onima najfrekventnijima grupirajući ih te, iznoseći svaki primjer, pred očima imati relativnost ljudskog humora pojedinačno. „Humor je sve apsurdniji, kao i vrijeme u kojem živimo, ali smijeh je ostao isti. Granice smijeha su ostale kao i nekad, granice čovjekove slobode“ (Hadžić, 1998: 49).

¹⁴ *The Philosophy of Laughter and Humour*, uredio John Morreall (State University of New York Press, Albany, 1987.) Prema: Critchley (2007: 13).

5.2. Humoristični vid ljubavi u romanu *Ljubav u doba kolere*

5.2.1. "Ljubav s humorom" u romanu *Ljubav u doba kolere*

Postoje pisci, tvrdi prevoditeljica romana Tamara Horvat Kanjera, čijim djelima nije potrebno ništa više ni dodavati ni oduzimati, pojašnjavati ni tumačiti jer sami ponajviše govore o sebi i najbolje se predstavljaju. Među te pisce ubraja i Gabriela Garcíju Márqueza. Márquez čitatelje privlači nekom neobjašnjivom lakoćom pisanja koje povratno rezultira lakoćom čitanja. To se i potvrđuje i činjenicom da ovog pisca s podjednakim žarom čitaju ljudi razolikih profila i starosti (Márquez, 1999: 336).

Iako bismo za priču u romanu nesumnjivo rekli da je kristalno ljubavna, ona se na određeni način, sveobuhvatnošću životnih situacija i iskustava ispriповijedanih u njoj, ipak odmiče od prevladavajućeg sentimentalizma. „Kao i svaka velika ljubav, i ova je tragična, i sentimentalna, i snažna, i poetska, ali profinjena piščeva ruka izvući će ju iz stereotipije ljubavnog obrasca neprestano nas iznenađujući nekim drugim i drugačijim epizodama. Osnovno je piščevo sredstvo ovdje izniman osjećaj za humoristično, komično, šaljivo, na gotovo svakom koraku, pa čak i u najpatetičnijim i najpotresnijim scenama. Taj nenadmašivi osjećaj za duhovito pretapa se s jednako pronicljivim osjećajem za detalj“ (Márquez, 1998: 336).

U daljnjoj ćemo analizi tumačiti humoristične elemente ljubavnih odnosa (odnos Fermina – Florentino te odnos Fermina – Juvenal Urbino). Za analizu će nam poslužiti stajališta o humoru koje su u svojim knjigama iznijeli Simon Critchley i Henri Bergson.

5.2.2. Ljubavni odnosi u romanu motreni humorističnom optikom

Razmatrajući sveukupnost humornih obrazaca u analiziranom romanu, dolazimo do ironičnog zaključka da je vjerojatno najhumorističniji među njima onaj koji je ujedno i *najljubavniji*, a odnosi se na lik Florentina Arize.

Simon Critchley ističe Bergsonova dva osnovna pojma u raspravi o smijehu: krutost i ponavljanje. „Komični lik posjeduje, ili još bolje, opsjeda ga *un effect de raideur*, određena ukočenost ili neprilagodljivost, što je istaknuto odsutnim, gotovo nesvjesnim mehaničkim

ponavljanjem“ (Critchley, 2007: 60). Bergson imenuje jedan komični tip osobe, *rastresenjaka*, pripisujući mu „urođenu neprilagodljivost osjetila i uma zbog koje vidi ono čega više nema, čuje ono što se više ne razliježe, govori ono što više nema smisla, ukratko, prilagođava se nekoj prošloj i imaginarnoj situaciji u trenutku kad bi se trebao ravnati prema sadašnjoj stvarnosti“ (Bergson, 1987: 15). Bergson ističe da rastresenost može biti i sistemska, odnosno organizirana oko jedne središnje ideje (Bergson, 1987: 16).

I sam nas potonji opis komičnog lika, uz izuzimanje početnog pridjeva „urođen“ uz imenicu, bez potrebe za njegovim dodatnim pojašnjenjem, automatski asocira na glavni lik Márquezova djela, Florentina, i njegovu opsesiju Ferminom Dazom od trenutka kada ju je susreo. Njegova *beskompromisna odluka* da doktor Urbino mora umrijeti kako bi se ostvarila ljubav o kojoj sanja, zaista u njegovu životu doimlje se kao sistemska rastresenost.

Raskid sa Sarom Noriegom, naprotiv, uzburkao mu je iznova usnule čežnje i osjećao se opet kao za onih popodneva u parkiću uz beskrajna čitanja, ali ovaj put otežanih njegovom hitnom potrebom da doktor Juvenal Urbino umre. Znao je već neko vrijeme da je predodređen kako bi usrećio jednu udovicu i da će ona usrećiti njega, i to ga nije brinulo. Naprotiv: bio je spreman. Florentino ih je tolike upoznao za svojih osvajanja osamljenog lovca da je na poslijetku doznao kako je svijet pun sretnih udovica (Márquez, 1999: 192).

Uistinu, u istom citatu primjećuje se tvrdoglavost osobe koja se itekako može shvatiti i kao njegova karakterna osobina koja ga tjera da ponovno osvaja. Florentinu bismo lako mogli zamjeriti zadrtnost i nepopustljivost, uz to i priželjkivanje nečije smrti zbog vlastite naslade. Ipak, to se ne događa jer te stavove, inače društveno neprihvatljive, upravo s obzirom na funkcionalno opredmećenu humorističnu strategiju, ne doživljavamo opasnim i ozbiljnim. Critchley ističe da kritička zadaća humora nije puka zloba niti sprdnja, nego osuda poroka koji su opći, a ne osobni (Critchley, 2007: 24), a isto načelo primjenjujemo i ovdje, stavljajući Florentina u ambijent spomenutih „sretnih udovica“ koje često brzo nakon tuge uskrсну i žive bolje nego što su živjele u braku. U životnoj sredini grijeha i poroka, katkad je teško napraviti granicu između onih težih i lakših pa se oni nerijetko „utapaju“ jedni u drugima i polako opraštaju.

Sveukupan bismo komični dojam koji Florentino izaziva svojom ljubavlju prema Fermi najbolje mogli dočarati opisom njegovih fizičkih, odnosno fizioloških pojavnosti. Formalnom načinu odijevanja koje mu je odmalena nametnula majka kao da pridonosi i njegov prvotni posao telegrafista, koji ga u očima Ferminine sestrične Hildebrande čini *gotovo*

nevidljivim službenikom, s izgledom pretučenog psa, čija odjeća jadnog rabina i svečano vladanje nisu mogli uzbuditi ničije srce (Márquez, 1999: 123, 124). Pomoć koju Florentino pruža Hildebrandi pri razmjeni pisama s njezinom zabranjenom ljubavi na koncu rezultira možda i najsažetijim, a ujedno i najistinitijim komentarom o Florentinu: *Ružan je i tužan, reče Fermini Dazi, ali je sav sama ljubav* (Marquez, 1999: 124).

Humoristični su i opisi Florentinove nervoze u Fermininoj blizini, a na jedan od takvih opisa nailazimo u situaciji kada, nakon višetjedne razmjene pisama, Florentino odluči posjetiti Ferminu. Znoj i crvenilo lica te bolni grčevi u crijevima koje osjeti kada služavka potvrdi Ferminin prihvata njega kao gosta, izaziva još veći smijeh zbog toga što, racionalno gledajući, nema ničega neobičnog i iznenađujućeg u tome što se pri posjeti nekoga gotovo automatski računa i na njegovu srdačnu dobrodošlicu. Humorističan efekt koji izaziva Florentinova napetost pri tome, potvrđuje je Bergsonova općeg zakona prema kojem se povećava efekt rastresenosti: da je komični efekt utoliko smiješniji ukoliko se prirodnijim smatra njegov uzrok (Bergson, 1987: 15). Rastresenost se u romanu često kombinira s mehaničkom krutošću, o kojoj piše Bergson (Bergson, 1987:19, 20). Krutost karaktera, duha ili tijela, tvrdi Bergson, društvu je znak uspavane ili izdvojene aktivnosti. Subjekt koji ju posjeduje društvu daje do znanja da se odmiče od njega, inzistirajući na svojim vlastitim preokupacijama. Na potvrdu Florentinove krutosti, zbog koje se, kako bi zamišljao Ferminu, odvaja od ljudi, nailazimo u sljedećoj situaciji: *Uoči dolaska u luku Caracoli, cilj putovanja, kapetan je priredio tradicionalno oproštajno slavlje, s puhačkim orkestrom sastavljenim od članova posade i raznobojnim vatrometom iz kapetanove kabine.*

(...)

Florentino Ariza, shrvan bolom, otišao je u najudaljeniji kut palube kamo nisu dopirali glasovi sa slavlja i zagrnio se kaputom Lottarija Thuguta, pokušavajući se oduprijeti drhtavici u kostima. Probudio se u pet ujutro, kao što se budi osuđenik na smrt u zoru svoga pogubljenja, i cijeli dan nije radio ništa drugo nego zamišljao, minutu po minutu, svaki korak na svadbi Fermine Daze (Márquez, 1999: 140).

Upravo zbog izbjegavanja velikih okupljanja kako bi se posve i u tišini posvetio razmišljanju o Fermini, očekivali bismo njegov potpuni mir pri susretu s Ferminom. Međutim, upravo suprotno, rezultat je katkad pojačana rastresenost. Združenost dvaju aspekata, rastresenosti i krutosti, rezultira još intenzivnijem humorističnom učinku. Vidljivo je to u Florentinovoj težnji da sve bude savršeno u situacijama s Ferminom o kojima je prethodno

sanjario. Na potvrdu iznesenog nailazimo kada Florentino predaje Fermini ljubavno pismo: *Florentino Ariza nakanio joj je donijeti sedamdeset listova koje je već mogao odrecitirati napamet, nakon tolikog čitanja, ali se onda odlučio za pola stranice suzdržljiva i jasna pisamca u kojemu joj je obećao samo ono bitno: svoju bespogovornu vjernost i ljubav zauvijek. Izvadio ga je iz unutarnjeg džepa svog žaketa i prinio očima uznemirene vezilje koja ga se još nije usudila pogledati. Vidjela je plavu omotnicu kako drhti u ruci okamenjenoj od straha i podigla je okvir veza kako bi u njega stavio pismo, jer nije mogla dopustiti da shvati kako je opazila da mu drhte prsti. Tada se to dogodilo: neka se ptica protresla u bademovu lišću, a njezin je izmet pao točno na vez* (Márquez, 1999: 59). Da ne postoje humoristični segmenti u svakoj od navedenih epizoda, dojam što bi ga proizvele ove scene bio bi patetičan: pa su humoristični aspekti, uz blagu dozu ironije, temeljna strategija s pomoću koje autor nadilazi trivijalne učinke djela.

Na ovom mjestu valja upozoriti i na rad Sigmunda Freuda koji se referira na njegove teorije o humoru i kasnije teorije ličnosti (teorije u kojima se razlučuje ego, superego i id)¹⁵ (Critchley, 2007: 94). Na fenomen humora Freud je gledao kao na doprinos superega komičnome. To znači da u humoru superego promatra ego s visine, zbog čega se ego čini sićušnim i trivijalnim. Osnovna tvrdnja njegova eseja o humoru jest da u humorističnim situacijama postajemo smiješni samima sebi te to priznajemo smijehom ili smiješkom. Humor stvara superego promatrajući ego, a ego stvara crni humor koji ne deprimira, nego oslobađa, uzdiže i daje osjećaj djetinjastog uzdizanja (Critchley, 2007: 95).

Pri čitanju dijelova romana koji se odnose na Florentinovu ljubav i zaludenost Ferminom postoji određena doza svjesnosti da oni imaju drukčiju nijansu, ovisno o tome jesu li nam predloženi pripovjedačkom djelatnošću ili malobrojnim dijalozima u kojima sudjeluje Florentino. Naime, u dijaloškim dijelovima čak i potpuno trivijalno-ljubavni iskaz koji bi, iznesen pripovjedačevom djelatnošću, poprimio humorističan prizvuk (što u ovome romanu nije rijetka pojava), poprima uzvišenost namjere onoga koji ga je izrekao. Tako bi nam, primjerice, iskaz: *'Upucajte me', reče s rukom na prsima. 'Nema veće slave nego umrijeti zbog ljubavi'* (Márquez, 1999: 79) iznesen iz objektivnijeg, nepristranijeg pripovjedačeva očista

¹⁵ Ličnost čine tri strukture: Id – predstavlja urođenu komponentu ličnosti, nalazi se u nesvjesnom; sadrži sve ono psihološko kod pojedinca, sve ono naslijeđeno, a to su ponajprije instinkti ili nagoni, automatske reakcije. Ego je prisutan u odrasla čovjeka; struktura koja funkcionira prema načelu realnosti; usmjerava ličnost prema napretku, razlikuje realnost i maštu; raspolaže kognitivnim kapacitetima. Superego je dio ličnosti koji se najkasnije razvija; nije urođen, nego se razvija socijalizacijom; moralni čuvar ličnosti koji na temelju usađenih normi prosuđuje što je dobro, a što loše u postupanju ličnosti i je li to u skladu s normama ili ne. (Prema <https://hr.wikipedia.org/wiki/Sigmund-Freud>, posjećeno 23. ožujka 2020.)

zvučao patetično, no ovako, kad ga izriče Florentino, poprima dostojanstven i uzvišen smisao. Dodatnu potvrdu iznesenom nalazimo u pripovijedanju o Florentinovu pretjeranom lirizmu zbog kojega se odlučio na besplatna pisanja pisama neobrazovanim zaljubljenicima. Humor nalazimo u pripovjedačevu svjedočanstvu o tome kako je djevojka zamolila Florentina da joj napiše odgovor na pismo poslano od dječaka koji joj se sviđa, a koje je napisao Florentino prošle večeri: *Odgovorio je na njega drugačijim stilom, u skladu s osjećajem i dobi djevojčice te rukopisom koji je također sličio njezinu, jer je za svaku prigodu znao hiniti pisanje prema nečijoj naravi.*

(...)

Dakako, nakon dva dana morao je napisati i mladićev odgovor istim rukopisom, stilom te vrstom ljubavi kakvu je pripisao prvom pismu, pa se tako na posljertku zapleo u grozničavo dopisivanje sa samim sobom (Márquez, 1999: 163).

Pripovijedanje o Florentinovoj neizmjerneoj sreći kada je primio pismo od Fermine, zbog čega je počeo jesti ruže, primjer je u kojem se Florentino profilira kao tipičan lik ljubavnih romana, no tipični ljubavni elementi dobivaju humorističan ton: (...) *i u ponoć ga je bio toliko puta pročitao i pojeo toliko ruža da ga je majka morala uhvatiti za glavu, kao tele, kako bi progutao ricinusovo ulje* (Marquez, 1999: 65). Iz navedenoga možemo zaključiti kako se pripovjedačeva objektivnost u romanu pomalo gubi i pri opisima Florentinove „hiperljubavnosti“ poprima humorističan ton.

Analiza glavnoga lika te stavljanje istoga na dvije naizgled suprotne strane – strane onoga ljubavnog i onoga smiješnog, moglo bi rezultirati pogrešnim zaključkom ne samo o njemu, nego i o ukupnosti njegove i Ferminine ljubavi. Isto primjećujemo i tijekom čitanja romana. Naime, Florentinov neprestani trud oko Fermine Daze, sva njegova htijenja i pothvati koje poduzima u vezi s njom (primjerice, uređenje kuće za nju), čine se suludim s obzirom na činjenicu da je Florentino neupitno i vrlo strastveno zaljubljen u Ferminu i za vrijeme dok je ona bila u braku. Upravo taj dojam nelogičnosti i beznadnosti uz neizostavan humoristični aspekt iščezava pri kraju romana, kada se Florentinovi posjeti Fermini počnu činiti smislenima, a posebice nakon što ona prihvati prijedlog o zajedničkom putovanju brodom. Tada, kao čitatelji, promatrači i kroničari ispričane nam ljubavi, imamo dojam pronalaska svrhovitosti Florentinovih nastojanja i želja te, u strateškom smislu, u činjenici da se dugoočekivana ljubav napokon obistinila, nalazimo i opravdanje autorova posezanja za humorističnim i katkad trivijalnim prikazivanjem junakovih ljubavnih patnji.

Nasuprot Florentinovoj pretežito tajnoj ljubavi stoji bračna ljubav Juvenala i Fermine. Prevoditeljica Horvat Kanjera označava ovaj roman i kao „odu bračnoj ljubavi sa svim njezinim poteškoćama, dosadama, nepodnošljivostima i beskonačnom privrženošću koju stvaraju zajednički proživljene godine“ (Marquez, 1999: 338). Ne čudi nas stoga što u njoj pronalazimo humor, koji bi se, uz navedeni zaključak o prevladavanju patetike, mogao smatrati i svojevrsnim sredstvom za preživljavanje u zajedničkom životu. Životnost bračnog života, potrebu konstantnog obnavljanja ističe i Juvenal: *'Problem je braka što završi svake noći nakon vođenja ljubavi i što ga treba opet obnavljati svakoga jutra prije doručka'* (Marquez, 1999: 199), pritom automatski shvaćajući kako je humor svojevrsni bijeg iz sadašnjice, za što također nailazimo potvrdu pri opisu libida supružnika i Ferminina izbjegavanja seksualnih odnosa, zbog čega se Juvenal požalio pred studentima: *Uvijek ju je boljela glava, ili je bilo prevruće, uvijek, ili se pravila da spava, ili je opet imala mjesečnicu, mjesečnicu, uvijek mjesečnicu. Toliko često da se doktor Urbino usudio reći na predavanju, tek da se olakša tom utjehom bez ispovijedi, kako nakon deset godina udane žene imaju mjesečnicu i po tri puta tjedno* (Marquez, 1999: 200).

Sljedeći humoristični opis koji će biti predstavljen referira se na bračnu svađu tvrdoglavih supružnika oko nedostatka sapuna, u kojoj Juvenal predlaže otvorenu ispovijed pred nadbiskupom, kako bi Bog, kao konačni sudac, odlučio je li bilo sapuna ili ne. *'U govna i gospodin nadbiskup!' Psovka je potresla gradske temelje, dala je povoda izmišljotinama koje nije bilo lako opovrgnuti i ostala je uključena u pučki govor uz napjev zarzuele: 'U govna i gospodin nadbiskup!'* (Marquez, 1999: 29). Navedenu reakciju povezujemo s uobičajenim postupkom klasične komedije, o kojoj piše Bergson. Ponavljanje neke riječi ili skupa riječi, koje se, zbog u gradu zapamćenog slijeda Fermininih riječi, signalizira i u navedenom citatu, nasmijava jer simbolizira posebnu igru moralnih elementa. „U komičnom ponavljanju riječi stoje jedan nasuprot drugome u pravilu dva člana – potisnuti osjećaj koji izbija poput opuštene opruge i misao koja se zabavlja ponovno potiskujući osjećaj,“ (Bergson, 1987: 51, 52).

Critchley nas upozorava na distinkciju između smijeha i smiješka. U mnogim je jezicima smiješak umanjenica od smijeha. U latinskom se razlikuje *ridere* od *subridere*, smijeh od sub- ili pod-smijeha; u njemačkom pak *das Lachen* od *das Lächeln* ili „malog smijeha“. Smiješku nedostaje eksplozivnost prisutna kod smijeha. On je prigušen. Smiješak govori, ali ne glasno (Critchley, 2007: 107). U kontekstu istoga govorio je i Freud, bilježeći da ugoda

humora nikada ne dostiže intenzitet ugone iz komike¹⁶ i da nikad ne pronalazi ventil u snažnom smijehu. U njoj nema lakrdijaškog, pretjerano druželjubivog, rableovski grohotnog karnevalskog smijeha, nego ponajprije skrušenosti smijuljenja. Upravo se smiješak smatra snažnim simbolom čovjeka, tihim priznavanjem vlastite ograničenosti (prema Critchley, 2007: 108).

Upravo s izrazom smiješka čitamo dijelove koji se dotiču nekih odsječaka Ferminina i Juvenalova bračnog života, primjerice kada se Fermina, ubrzo nakon selidbe u vilu La Mangu, oduševila pireom od patlidžana, iako je dugo tvrdila kako patlidžane mrzi. Skrušenost smijuljenja o kojoj je govorio Freud, budi nam sljedeći citat: (...) *otada su se u vili La Mangi posluživali patlidžani na sve moguće načine, gotovo jednako onako često kao u palači Casaldiero i toliko su svima prijali da je doktor Juvenal Urbino uveseljavao slobodne trenutke svoje starosti ponavljajući da je želio imati još jednu kćer kako bi joj nadjenuo ime tako omiljeno u kući: Patlidžanka Urbino* (Marquez, 1999: 210).

Tiho se i prigušeno smijemo i njihovim nesuglasticama; Juvenalovim zahtijevima kad su posrijedi najrazličitiji obroci ili pritužbe na iste: da meso nema okus mesa, da riba nema okus ribe, da svinjetina nema okus na šugu, da piletina nema okus po perju, da je jelo napravljeno bez ljubavi, da čaj ima okus po prozoru i slično. Na isti se način smijemo i neobičnim činjenicama o junacima romana. Primjerice, Juvenalovoj borbenoj strategiji protiv znakova starenja: pisanju bilježaka-podsjetnika nužnih za posao, a kojima potom zaboravi značenje. Među tim je činjenicama i Juvenalovo mokrenje sjedeći zbog manjeg nereda u kupaonici ili Ferminin izvanredni njuh s pomoću kojega pronade trogodišnjeg dječaka skrivenog u ormaru *po smradu njegove kvake* (Marquez, 1999: 226)).

5.2.3. Humoristični (muški, Florentinov) pogled na tjelesnost i ženski masa-lik dok on (Florentino) strpljivo čeka pravu ljubav

U romanu *Ljubav u doba kolere* moguće je istaknuti umjetno izdvojenu grupu u kojoj također primjećujemo humoristične elemente. Osnovni preduvjet prema kojemu je moguće stvoriti istu grupu jest taj da se evidentno može navesti nekolicina žena koje u romanu predstavljaju Florentinove ljubavnice, odnosno žene s kojima se druži dok

¹⁶ Komika se definira kao ono što pobuđuje smijeh, veselost. Kao specifična estetska kategorija komika se zasniva na nekom protuslovlju: npr. kao oprjeka onoga što je zbiljski predmet komike (osoba, stvar, stanje, događaj) i načina kakvim se on predstavlja ili pričinja; za H. Bergsona komično je „kretanje bez života“, tj. onaj aspekt ljudskoga ponašanja po kojem čovjek, stavljen u okove neprirodnog automatizma, iskrivljeno zrcali pravi stvaralački život (Prema <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=32571>, posjećeno 4. lipnja. 2020.)

čeka trenutak kada će mu ljubav biti uzvraćena. Osim toga, uzajamnoj zavisnosti Florentina i svake pojedine ljubavnice svojstveno je i to da su, ispod strasti, samo osobe željne ljubavi koje u tjelesnim nasladama traže njezin nadomjestak.

Prije nego što predstavimo komične situacije vezane uz Florentinove ljubavnice, trebali bismo reći nešto općenito o toj skupini. Naime, Florentina za većinu žena o kojima će biti riječ veže kontinuirani seksualni odnos u određenom vremenu i korektan, gotovo prijateljski odnos, a uz neke od njih samo kratkotrajna avantura.

Prvu od njih, strankinju Rosalbu valja spomenuti izvan toga konteksta, samo kako bi joj zahvalilo na otkriću novoga, dosad neistraženog svijeta za Florentina Arizu, *koji je na vrhuncu užitka osjetio otkrivenje kojemu nije mogao povjerovati, koje je čak odbijao priznati, a to je da neostvarljiva ljubav prema Fermi Dazi može biti nadomještena zemaljskom strašću* (Márquez, 1999: 137).

Odnos s neimenovanom ženom, u romanu determiniranom udovištvom (Nazaretova udovica), iznjedrio je specifičan i humorističan pristup jednoj od dimenzija života: *Bio joj je pokazao da ništa od onoga što se čini u postelji nije nemoralno ako pridonosi održavanju ljubavi. I još nešto, što je otad postalo svrhom njezina života: uvjerio ju je da čovjek dolazi na svijet s odbrojenim tucanjima, a ona koja ostaju neiskorištena, zbog bilo čijeg propusta, vlastitog ili tuđeg, dobrovoljnog ili prisilnog, izgubljena su zauvijek* (Márquez, 1999: 145). U odnosu s Nazaretovom udovicom vidljiva je povremena, no ipak dugogodišnja povezanost koja se opisuje duhovitim geslom: *Nevjerni, ali ne nelojalni* (Márquez, 1999: 258).

Florentinove strasti s Ausencijom podrazumijevale su udobnost i raskoš njezine kuće koja je ponajviše i privlačila Florentina za vrijeme ljubovanja s njom. Komičan rasplet situacije u kojoj za vrijeme Florentiova uobičajenog boravka kod nje netko opljačka i odnese sav namještaj u kući, najbolje se vidi u natpisu koji je ostavio njezin drugi, prevareni partner: *To vam se događa kad se okolo fukarate* (Márquez, 1999: 171).

Najkomičniji efekti među analiziranom skupinom žena vezani su za Saru Noriegu koja je za vrijeme spolnog odnosa morala sisati dječju dudicu i recitirati sentimentalne stihove kako bi dosegla užitek.

Specifičnost su Márquezova pisma i brzi prijelazi između šokantnih i komičnih slika koji katkad ne dosežu više od dvije rečenice, što potvrđuje i prevoditeljica u pogovoru romana: „García Márquez neprestano nas baca amo-tamo, od suza do smijeha, u toj ljubavnoj priči

smještenoj u malom lučkom karipskom gradiću“ (Márquez, 1999: 337). Ne iznenađuje nas stoga ni opis Florentinova ljubovanja s Olimpijom Zuletom:

Odjednom, potaknut neobičnim nadahnućem, Florentino Ariza je odčepio limenku crvene boje nadomak ležaja, umočio kažiprst i naslikao na pubisu lijepe golubarice krvavu strelicu, usmjerenu prema jugu, i ispisao natpis na trbuhu: Ova je pica moja. Te se iste noći Olimpia Zuleta skinula pred mužem zaboravivši na natpis, a on nije rekao ni riječi, niti mu se promijenilo disanje, ništa, samo je otišao u kupaonicu po britvu dok je ona navlačila noćnu košulju i jednim ju rezom zaklao (Márquez, 1999: 207).

Šaljivi i naizgled bezazleni iskazi tako se u trenu pretvore u tragične, odnosno ozbiljne, i obrnuto, kao u slučaju s jednom od svojih služavki, kada humorističnom konstrukcijom o Florentinu doznajemo sljedeće: *Tek deset godina prije zaskočio je jednu od svojih sluškinja iza glavnog kućnog stubišta, odjevenu i stoječki, i brže nego filipinski pijetao ostavio ju u blaženu stanju (Marquez, 1999: 303), a potom da je nesretna djevojka, nečasnom nagodbom koju je predložio i na kojoj je inzistirao Florentino, bila primorana udati se za čovjeka s kojim nije bila ni u kakvom tjelesnom kontaktu.*

Sirova tjelesnost Florentina Arize i njegovih partnerica, makar većinom trenutačna, odnosno vezana uz sam seksualni čin, podsjeća na ono životinjsko u nama. Critchley napominje da humor, iako je ljudski, često označuje i granicu ljudskog i životinjskog. Biti smiješan često znači postati životinjom. Humor je, prema Critchleyju, istraživanje raskida između prirode i kulture, što otkriva da čovjek nije toliko kategorija za sebe koliko posredništvo među kategorijama. Prema tome čovjeka bismo odrediti kao dinamičan proces koji je rezultat slijeda poistovjećivanja i pogrešnih poistovjećivanja sa životinjstvom (Márquez, 2007: 37).

5.3. Društvena uvjetovanost humora

Kao i smijehu koji je njegov produkt, prirodna je okolina humora društvo u kojem on i dobiva svoju pravu ulogu. Sociološki gledano, društvo u cjelini označava općenit pojam koji obuhvaća različite karakteristike ograničenog broja ljudi, koji kao socijalni akteri žive međusobno povezani i izravno ili neizravno vrše međusobne interakcije. Dakle, najčešće se pod društvom podrazumijeva čovječanstvo u cjelini ili određena grupacija ljudi, najčešće jedan narod. Međutim, društvo se može odnositi i na neku prostorom ograničenu grupu ljudi i

strukturiranu međuzavisnost između njih ili na klaster u socijalnoj mreži čovječanstva.¹⁷ U tvrdnji Henrika Driessena stoji da antropologija i humor imaju istu osnovnu strategiju: poznato vide kao nepoznato (prema Critchley, 2007: 67).

„(...) zaključujemo da je humor oblik kritičke socijalne antropologije koja poznato čini nepoznatim, demitologizira egzotično i preokreće svijet zdravog razuma. Humor doživljava svijet nakrivljenim, vraćajući nas u svakodnevicu tako da nas otuđuje od nje“ Critchley, 2007: 68).

Iako većina studija posvećenih problematizaciji humora i komike započinje tvrdnjom da je humor univerzalan, tvrditi da se sve kulture smiju, slično je priznanju da svi ljudi jedu, spavaju, dišu i imaju stolicu, no to nam ne govori ništa o konkretnom kontekstu. Humor je, prema Critchleyju, lokalna, a smisao za humor obično je određen kontekstom (Critchley, 2007: 69). Verbalni je humor pritom teža kategorija jer se opire prijevodu na druge jezike, odnosno gubi velik dio svog prvotnog značenja pritom, dok neverbalni humor može prelaziti jezične granice. Humor s pravom možemo smatrati zajedničkim oblikom kulturnog znanja, jezičnim obrambenim mehanizmom ili zajedničkim tajnim kodom. On nas vraća mjestu, osebnom i ograničenom *etosu*¹⁸ (Critchley, 2007: 70). Za naš je rad bitan i etnički humor koji nastaje grupacijom pripadnika jednog određenog *etosa*. Glavni postulati etničkog humora izražavaju se na dva načina: da „stranci“ nemaju smisla za humor ili da su smiješni.

Daljnje će se istraživanje humornih aspekata doticati ponajprije pripovjedačeva sveznajućeg pogleda na *Druge*, koji su nerijetko u romanu pokazani posredno, preko svojih običaja ili navika kojima su likovi romana svjedočili.

5.3.1. Humoristična prezentacija narodnosti

„Smijeh svakog naroda, pa čak i regija unutar jednog naroda, ima svoje karakterne osobine. Miješanje naroda pridonijelo je da i humor mijenja svoju nacionalnu formulu, i on postaje vedriji ili gorčiji, ovisno od novih genetskih prevaga“ (Hadžić, 1998: 50). Ova Hadžićeva tvrdnja potvrđuje se u jednom od romanesknih aspekata, u kojem se mogu tumačiti pogledi na druge nacije ili na regije unutar jednog naroda.

¹⁷ Izvor: <https://bs.wikipedia.org/wiki/Dru%C5%A1tvo>, posjećeno 27. ožujka. 2020.

¹⁸ Riječ *etos* razumijeva se u njezinu starogrčkom značenju, kao običaj ili mjesto, ali i kao ćud i karakter (Critchley, 2007: 70).

Iako onaj najtočniji, prevladavajući *locus*, mjesto usidrenja Fermine Daze i Juvenala Urbina, automatski i Florentina Arize u romanu ostaje nespomenut, mnogo je ostalih spomenutih geografskih lokaliteta prema kojima zaključujemo da se radnja događa na karipskoj obali Kolumbije. Potvrđuje se to citatom:

Svojim neposrednim ugledom i dobrim udjelom obiteljske baštine osnovao je Liječničko društvo, prvo i tijekom mnogih godina jedino u karipskim pokrajinama. (...) Bio je aktivan pokretač svih vjerskih i građanskih zajednica koje su postojale u gradu, a osobito Domoljubnog vijeća, koje su činili utjecajni građani bez političkih interesa te su pravili pritiske na vlade i poslovanje pokrajine svojim naprednim zamislima, presmionima za ono doba. Među njima je najznametinjiji bio pokus sa zračnim balonom, koji je u inauguralnom letu odnio pismo do San Juana de la Ciénaga, mnogo prije nego se na zračnu poštu pomišljalo kao na razumnu mogućnost (Marquez, 1999: 43).

Tek u malom dijelu radnje pripovjedač iznosi događaje koji se odvijaju u drugoj zemlji ili se odnose na istu, konkretno Francusku, pa ondje možemo govoriti o etničkom humoru iz prve ruke, iako postoje humoristični vidovi i drugih nacija. Posebnost je ovoga romana i to što su u njemu prisutni humoristični pogledi na vlastitu naciju, svojevrsni autostereotipi.

U prvom je primjeru riječ ponajprije o dojmu koji Juvenal ima o svojoj zemlji nakon što se vratio sa školovanja u Francuskoj. Boravak u razvijenoj zemlji mladom je liječniku osvijestilo diletantizme i primitivizme medicinskih postupaka njegove zemlje, i općenito, njezinu nerazvijenost. *Sve mu se činilo manjim nego kad je otišao, bjednijim i žalosnijim, a bilo je toliko gladnih štakora na uličnim smetlištima da su upregnuti konji posrtali preplašeni (Márquez, 1999: 102).* Gotovo je nemoguće ne nasmijati se pri opisu uvriježenih narodnih vjerovanja (praznovjerja) u medicini. Iako ona u prvome redu ukazuju na neukost naroda, pritom nastojeći da se na njih gleda s prijekorom, njihovo je nizanje u pripovijedanju iskazano u humorističnom tonu:

(...) jer je zastarjela kuća zdravlja ustrajala na svojim atavističkom praznovjerjima, kao što je stavljanje nogu kreveta u posude s vodom kako bi se spriječilo da se popnu bolesti, ili zahtijevanju svečane odjeće i rukavica od antilopa u operacijskoj sali, jer se smatralo da je otmjenost osnovnim preduvjetom za sprječavanje zaraze (Marquez, 1999: 104).

Dodatnom nizanju: nesvjesnosti o nečistoći vode i neispravnosti gradskih sanitarija, praznovjerju da barut pročišćuje okolinu – svemu se tome pri opisu pristupilo humoristično,

no ipak s kritičkim opservacijama, gdje pripovjedač s izrazitom strogošću iznosi misli doktora Juvenala:

Vodi iz cisterni pripisivala se, zadugo i uz mnogo poštovanja, hernija na mošnji od koje su patili toliki muškarci u gradu, ne samo bez srama, nego čak s određenom rodoljubnom ohološću... Govorilo se da hernija odašilja zvižduk tužne ptice u olujnim noćima i iskrivljava se s nepodnošljivim bolom kad u blizini pale lešinarovo perje, ali se nitko nije žalio na te neugodnosti jer je velika i dobro nošena kila isticana kao muška čast. Kad se doktor Juvenal Urbino vratio iz Europe, već je vrlo dobro znao da su ta vjerovanja znanstveno nepouzdana, ali su bila tako ukorijenjena u lokalno praznovjerje da su se mnogi opirali mineralnom obogaćivanju vode iz cisterni iz straha da će joj ukinuti njezinu moć da uzrokuje poštovanja vrijednu kilu (Márquez, 1999: 105, 106).

S obzirom na to da je Juvenal u prethodnom citatu predstavljen kao mnogo prosvjećeniji, no ipak pripadnik naroda kojeg kritizira i među kojim vidi i kritizira nedostatke i stereotipe, možemo zaključiti da je pripovjedač u ovom slučaju koristio humor kao signal subjektive samospoznaje o vlastitoj neodvojivosti od ljudi i mjesta kojemu pripada. Critchley potvrđuje navedeno ističući kako je humor često mračan, no uvijek lucidan. On je katkad duboko kognitivan odnos prema samome sebi i svijetu (Márquez, 2007: 102).

Izrugivanje obuzetosti masa poznatim osobama (današnjim rječnikom: *celebrityjima*) – u konkretnom slučaju Francuzima – prikazana je u situaciji kada skupina ljudi u Parizu ispred knjižare neumorno čeka na potpis Oscara Wildea, unatoč nevremenu: iz čega se daje iščitati piščev stav prema popularnosti, ali i odnosu mase koja stvara slavne i njihov odnos, mogli bismo reći, prema onima koji su ih stvorili i koji ih determiniraju. U vezi je s ovom scenom i Ferminin spontani pokušaj da dođe do Wildeova autograma i to tako da joj se slavni pisac potpiše na rukavicu, što je zgrozilo njezina muža intelektualca (*- Prijedeš li ulicu – rekao joj je – kad se vratiš, ovdje ćeš me naći mrtva*, Márquez, 1999: 62) koji pak iz studentskih dana ima slično sjećanje koje se odnosi na njegovu obuzetost Victorom Hugoom.

Od ostalih se država u humorističnom tonu spominje Nizozemska, u kontekstu pornografskih razglednica koje cirkuliraju na brodu, što je nekom vrstom etiketiranja pripadnika nizozemskog naroda, te Kina. U romanu nailazimo i na komičnu refleksiju o kineskom narodu koja se iznjedrila pri pobjedi stranca na lokalnoj svečanosti *Cvjetnih igara: pučko ih je mnijenje podijelilo u dvije vrste: loše Kineze i dobre Kineze. Loši su bili oni iz mračnih lučkih krčmi gdje se istodobno kraljevski jelo ili iznenada umiralo za stolom, pred*

tanjurom štakora sa suncokretom, i za koje se sumnjalo da nisu drugo nego paravan za trgovinu bijelim robljem i trgovanje svime i svačime. Dobri su Kinezi iz praonica, nasljednici svetog nauka koji su vraćali košulje čistije no kad su bile nove, s ovratnicima i manšetama kao tek izglačanim hostijama (Márquez, 1999: 184).

Iz istoga se citata mogu iščitati i njihove karakteristike u nematičnim zemljama, koje ih u najmanju ruku prikazuju kao narod s upitno pozitivnom reputacijom. Humor se u ovom slučaju tumači kao *sensus communis*, a otkriva dubinu onoga zajedničkog i vraća nas zdravom razumu tako da nas od istoga udalji, pritom nas približavajući običnom svijetu s pomoću minijaturnih strategija prikazivanja poznatog kao nepoznatog (Critchley, 2007: 27, 28).

Osim pogleda na druge nacije, u romanu se primjećuje i pogled na unutardržavne manje sredine, a na taj način i na stanovnike istih. Iako ne možemo s točnošću reći u kojemu gradu živi Fermina, sa sigurnošću možemo reći da je gradić Valledupar, gdje dolazi u posjet svome ujaku i sestrični Hildebrandi, naseljeno mjesto manje od mjesta u kojemu Fermina živi. Vidljivo je to iz pripovjedačevih opisa u kojima se primjećuje opuštenost, drukčiji običaji i veće zajedništvo od onoga u većim gradovima. *Bilo je tu borbi pijetlova po dvorištima, glazbe harmonika na uglovima, jahača na rasnim konjima, raketa i zvona. Sлагali su pirotehnički dvorac* (Márquez, 1999: 81). Veća otvorenost i znatiželja ljudi, čak i pred okultnim stvarima (posjeti vračarama), tipična za manje sredine, katkad nam se čini šokantnom, što se vidi i iz sljedećeg citata:

Tada se uputila u osamljeničke ljubavi, s čudnim dojmom da otkriva ono što je njezinim nagonima poznato oduvijek... Uvijek je to činila s nekom grižnjom savjesti, koju je uspjela prevladati tek nakon udaje, i uvijek u potpunoj tajnosti, dok su se sestrične međusobno hvalile ne samo koliko su puta u jednom danu, nego čak i oblikom i veličinom svojim orgazama (Marquez, 1999: 147).

Opisom načina života koji je karakterističan za stanovnike Valledupara iznesenog u humorističnom tonu, na neki se način kao čitatelji priklanjamo načinu života Ferminina grada jer humor pridonosi stvaranju smješnijeg i neciviliziranijeg dojma opisanog gradića.

5.4. Smijeh samome sebi (smijeh na vlastiti račun)

Prema Critchleyju, humor uzrokuje pucanje spona između čovjeka i njegova nemisaonog, svakodnevnog postojanja. Kad se smijemo ili samo smiješimo, doživljavamo se kao neobičnu životinju i počinjemo razmišljati o onome što smo prije prihvaćali kao nespornu činjenicu. Entitet tijela smatra se predmetom velikog dijela humora. U tome se kontekstu razlikuje *biti* i *imati*. Nasuprot životinjama koje jesu svoje tijelo, čovjek ne samo da *jest* svoje tijelo nego ga i *ima*, što znači da se on može subjektivno udaljiti od svojeg tijela i zauzeti neku vrstu kritičkog položaja u odnosu na njega. Tijelo koje on *jest* postaje tijelo koje *imam*, tijelo-*subjekt* postaje *objekt*, što potvrđuje mogućnost zauzimanja kritičkog položaja i naglašava čovjekovu otuđenost od svijeta i prirode (Critchley, 2007: 48, 49).

U romanu postoje situacije u kojima možemo detektirati kako se cjeloviti likovi-tijela granaju na dvojne, zasebne entitete koji ne surađuju jedno s drugim. Učinak toga privida i borba protiv očiglednog nastojanja da se to ne primijeti humoristični su, neovisno o tome iznose li ih sami likovi ili je riječ o zaključcima donesenim iz pripovijedanja. Prvi primjer odnosi se na Florentinovu preranu ćelavost zbog koje djeluje mnogo stariji nego što jest. I sam popis lijekova i rješenja koje je Florentino upotrebljavao ne bi li izbjegao potpunu ćelavost izaziva smijeh, ne samo zbog raznovrsnosti i neučinkovitosti, nego i zbog poraznog djelovanja na njegovu muškost. Daljnjim se razmatranjem problema ćelavosti susrećemo s rješenjima i zaključcima koji unose vedrinu u njegovu cjelokupnost:

Jedino ga je tješilo što mu proždrljiva ćelavost nije dala vremena da upozna boju svojih sjedina. (...) Poslije je prihvatio novi običaj da preko lubanje prebaci duge vlasi s desne strane i nikad ga više nije napustio. Ali je i dalje nosio šešir, uvijek na isti otužni način... (Márquez, 1999: 251).

Iz navoda je evidentno da ni rješenje (kakvo-takvo) nije pridonijelo zadovoljstvu, stoga ga smatramo svojevrsnim priznanjem vlastite nemoći u kojoj se on smije samome sebi.

Na dodatan primjer disbalansa tijela koje *jesmo* i *imamo* nailazimo kod Florentinova strica Leona XII. Humoristična anegdota o tome kako mu je zbog izvođenja tehnike *bel canto* ispalo umjetno zubalo u rijeku, dobila je svoj „humoristični produžetak“ u činjenici da se, osim za sebe, pobrinuo i da njegov nećak Florentino ima nekoliko kopija zubala za nepredviđene potrebe.

U situacijama na brodu, kada Florentino i Fermina dolaze u bliski kontakt, nalaze se najvidljiviji primjeri „neposlušnosti“ i nesavršenosti tijelā. Ferminino iznenađujuće upozorenje: *Vonjam na staricu* (Márquez, 1999: 314), a potom i Florentinovo promišljanje o istom:

(...) doista, kako je sama rekla, zaudarala je na trpki vonj starosti. Ipak, dok je hodao prema svojoj kabini, probijajući se kroz labirinte usnulih visećih mreža, tješila ga je pomisao kako je vjerojatno takav i njegov vonj, samo četiri godine stariji, i kako ga je ona zacijelo oćutjela s istim ganućem (Márquez, 1999: 321),

potvrda su tijelā-objekata o kojima likovi govore kao o entitetima odvojenim od njih samih. Istu potvrdu nalazimo i pri opisu njihove apsolutne nemogućnosti stupanja u seksualni odnos: *Nato je poduzela završni korak: potražila ga je ondje gdje ga nije bilo, iznova ga potražila bez iluzija i pronašla ga nenaoružana. 'Mrtav je', rekao je* (Marquez, 1999: 325).

Kasnije stupanje u seksualni odnos moguće je smatrati prkosnom strategijom bijega od starosti i strategijom ispunjenja snova iz prošlosti, ali s komičnim predznakom. Već i sama pomisao na golotinju dvoje staraca na brodu dobiva i svoj crnohumorni komentar: *Bilo je tako brzo i žalosno da je pomislila: 'Sad smo sve zajebali'* (Márquez, 1999: 326).

U romanu je moguće iščitati i primjere u kojima se likovi smiju samima sebi nevezano za vlastita tijela. U ovim je primjerima riječ o subjektivnoj samospoznaji likova koja se prikazuju kroz duhovite okolnosti. Situacija gdje policijska patrola uhiti Florentina dok svira violinu na sirotinjskom groblju, znajući da će njezin zvuk doprijeti do Ferminina prozora, najbolje je vidljiva iz citata:

Ćudom je izbjegao pogubljenju po brzom postupku, optužen da je špijun koji G-ključem šalje poruke liberalnim brodovima što pljačkaju u susjednim vodama. 'Kakav špijun, koji vrag', reče Florentino Ariza. 'Samo sam zaljubljeni jadnik' (Marquez, 1999: 68).

Kroz ovu se humorističnu situaciju dobiva dojam Florentinove apsolutne podčinjenosti ljubavi. Kao čitateljima, jasno nam je da se on stavlja u njezinu službu te da ga izgovorena rečenica izvrsno opisuje.

U ostalim se dvama primjerima samospoznaje, doduše doživljenih u bračnom životu, oslikavaju zasebni životi i muke supružnika. U prvom se od njih opisuje Juvenalovo žaljenje što se njegova loza neće nastaviti kroz humoristični, gotovo posprdni opis njegove djece: *Marco Aurelio, muško dijete, liječnik kao i on i kao svi prvoređeni svakog naraštaja, nije*

napravio ništa značajno, pa čak ni dijete, premda je prešao pedesetu. Ofelija, jedina kći, udana za nekog dobrog službenika u banci u New Orleansu, stigla je do klimakterija s tri kćeri i nijednim muškim djetetom (Márquez, 1999:45).

Samospoznajni aspekt ispriповijedanoga odnosi se na činjenicu da je Juvenal posljednji „od svoga roda“ i da će prezime Juvenal s njime nestati. Smijeh na vlastiti račun, makar bio i okrutan, pokazujući pritom sudbinski splet okolnosti koji ne ovisi o ljudima, pripada najprivlačnijoj kategoriji nasmijavanja (Hadžić, 1998: 43). Drugi primjer supružničke svijesti o vlastitoj nemoći jest Ferminina opservacija o vlastitu životu koji je posuđen od supruga: bila je *apsolutna vladarica prostranog carstva sreće koje je njezin suprug podigao za sebe i samo za sebe* (Márquez, 1999: 211). Vidljivo je da Fermina svjesna tragikomične situacije u kojoj se našla.

Za navedene činjenice u romanu kao da nema lijeka, likovi ih uzimaju zdravo za gotovo i svjesno i neupitno se upuštaju u život bez obzira na njih. Potvrda je to Critchleyjeve tvrdnje da humor možemo smatrati jednim od uvjeta za zauzimanje kritičkog položaja u odnosu na ono što se smatra svakodnevnim životom, koji pokazuje i čovjekovu zarobljenost u mrežama prirode. U postizanju humorističkog stajališta pred životnim situacijama koje nas muče, ogledaju se i naša mudrost i ljudskost (Márquez, 2007: 47), što primjenjujemo i na likove iz romana.

5.5. Ironijski diskurs u djelu

Fadil Hadžić u svojoj studiji o anatomiji smijeha, osim o humoru piše i o ironiji, naglašavajući njihovu povezanost: „Humor je brat veselosti, a ironija sestra mudrosti. Iako su od istih roditelja, oni su otišli na razne strane. Humor razgaljuje, a ironija provocira naš duh. Ironija je zlatna sredina između tragičnog i komičnog, ni previše smiješna da je brzo zaboravimo, ni suviše tragična da nas boli“ (Hadžić, 1998: 28). Gordana Slabinac u *Zavođenju ironijom* piše o semantičkoj mreži ironije u pripovjednom tekstu (Slabinac, 1996: 27–43). Složenost ironijskog modusa književnog teksta dokazuje i potreba za ponovnim čitanjem i pozornim čitateljem koji će protumačiti smisao te ironijske igre. Ironija sama po sebi ima transliterarni, nedoslovni smisao, stoga se zanjegovo razumijevanje zahtijevaju, osim jezičnih kompetencija teksta, i druge, kulturološke ili ideološke kompetencije. Iako se ironija kao strategija komunikacija spominje još u doba antike i znanstvena istraživanja o njoj sežu daleko

u prošlost, naše će se zanimanje prenijeti na (post)moderno sagledavanje njezinih karakteristika koje će se nastojati oprimirati citatima iz romana.

Općenito govoreći, rasprave o postmoderni pretpostavljaju konac i kritiku moderne, odnosno podrazumijevaju njezino dokončanje zbog neostvarenih ideala koje je zastupala. Vjeru u napredak više nije bilo moguće opravdati, originalnost i novina više nisu mogle biti priznate vrijednosti, a temeljne znanstveno-filozofske spoznaje spoznate su kao fikcije. Kako su temeljne vrijednosti moderne zaokružene negativnim odrednicama, za odrednice postmoderne logično bi se pretpostavila pozitivna određenja. No, baš naprotiv, i opisi postmoderne se svode na negativne kategorije: skepticizam, eklekticizam, nihilizam, protuslovlje, osporavanje, dekonstrukcija, smrt čovjeka (Solar, 2005: 9). U govoru o ironiji najbitnija će od potonje nabrojanih kategorija biti kategorija protuslovlja, odnosno paradoks. Naime, on omogućuje da se rasprava o postmoderni prebaci s područja znanosti i filozofije na područje retorike jer se razumijeva isključivo na jezičnoj razini. Njegova upotreba u stvarnosti redovito zvuči kao ironija, no razumijevanje iste pritom podrazumijeva svijest o pitanju i spremnost na ispravan odgovor na njega. U suprotnom, ako je u njezinu korištenju vidljiva odsutnost referencije i radikalna autonomija jezika, nužno dolazi do autoironije (Solar, 2005: 21).

U kontekstu govora o ironiji u analiziranom romanu koji nedvojbeno sadrži odrednice postmodernizma, ipak je nužno odrediti distinkciju koja mu, za razliku od mnogih postmodernističkih romana, daje određenu sigurnost i stabilnost. U svome doktorskom radu, Vesna Solar¹⁹ ističe kako je postmodernizam svojim povratkom u prošlost i vraćanju priči uveo *nesigurnu priču* kao načelo. Opozicijski, određenje *sigurne priče*, koja se smatra konvencijom realističkog pisanja jest takvo da se ona odvija "kao da je stvarna", ne naglašavajući se pritom kao književni ni fikcionalni konstrukt. *Sigurna priča* koristi se raznim pripovjednim tehnikama kako bi se stvorila iluzija zbilje. Sigurnost priče ne proizlazi iz opisa svijeta koji donosi (on može biti i realističan i fantastičan), nego iz njezina odnosa prema samoj sebi. Osim logičnosti, sigurnosti priče uvelike pridonosi i sveznajući pripovjedač. Iako pretežno bezličan, objektivan i svakako dominantan nad likovima, javljajući se povremeno svojim ironičnim komentarima na postupke likova stvara atmosferu koja ih u društvu ocrta dрукčijima no kada se nalaze u svojoj samoći. U *Ljubavi u doba kolere* upravo sveznajući pripovjedač, opisujući likove na

¹⁹ <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9234/1/Solar%2C%20Vesna.pdf>. Solar, Vesna. *Nesigurna priča – tehnike postmodernističkoga pripovijedanja u 'Flaubertovoj papigi' J. Bernesa i 'Zaposijedanju' A. S. Byatt*, posjećeno 10. ožujka 2020.

iscrpan način i uključujući u opis njihov izgled, misli i djelovanje, svojim angažmanom prodira ne samo u svijest nego i u diskurs likova. Mogli bismo reći da si pripovjedač upravo zbog opsežnog znanja o likovima dopušta svojevrsni bijeg u samoga sebe analizom njihovih postupaka. Pripovjedačeve se analize stoga redovito svode na iznošenje protuslovlja između htijenja i realnosti ili navika i postupaka svakog od likova.

Za razumijevanje je ironije kao komunikacijske forme nužno ustanoviti obilježja diskurzivne zajednice u odnosu na koju se ironija referira, oblikuje i interpretira. Diskurzivna se zajednica definira kao „kompleksna konfiguracija zajedničkog znanja, vjerovanja, vrijednosti i komunikacijskih strategija, zahvaljujući kojoj je i moguće, na određenim mjestima, uspostaviti ili prepoznati ironiju“.²⁰

Ironične se sekvencije u analiziranom romanu mogu promotriti kroz paradoksalne manifestacije u istom, na način da se neke od njih dotiču javnoga života, a vidljive su ili prikrivane u žamoru društva, i one koje se nesvjesno ostvaruju u pojedinačnim likovima romana.

Najprije ćemo objasniti prevladavajuće ironične sekvencije, one koje se ostvaruju individualno, u svakome od likova. Nedvojbeno je većina njih povezana s Ferminom Dazom, bilo neposredno bilo posredno jer su dvojica glavnih likova zaljubljena u istu ženu. Ponajbolji primjer ironije koji se odnosi na ljubav obojice muškaraca prema istoj ženi jest onaj kada se Juvenal Urbino i Florentinu susreću u Karipskoj riječnoj tvrtki:

Međutim, bile su mu dovoljne još dvije ili tri rečenice kako bi shvatio da doktor Juvenal Urbino, usred tolikih obveza koje ga zaokupljaju, još uvijek ima vremena u izobilju da obožava svoju suprugu gotovo jednako toliko kao on, i ta ga je istina smutila. Ali nije mogao reagirati kako bi volio, jer mu je srce tada priuštilo jednu od onih kurvinskih svinjarija kakve samo srcu mogu pasti na pamet: otkrilo mu je da su on i taj čovjek, kojega je držao svojim osobnim neprijateljem, žrtve iste sudbine i dijele usud zajedničke strasti: dvije tegleće životinje upregnute u isti jaram. Prvi put u dvadeset sedam beskonačnih godina koje je proveo čekajući Florentino Ariza nije mogao odoljeti bolnom probadanju što taj krasni čovjek mora umrijeti kako bi on bio sretan (Márquez, 1999: 182).

U istom primjeru vidljiv je taj ironični paradoks u kojem Florentino suosjeća s čovjekom koji je zapreka njegovoj sreći s voljenom ženom jer shvaća da ju i on beskonačno voli i priznaje

²⁰ <https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffri%3A529/datastream/PDF/view>. Jeremić, Tamara. *Ironija kao diskurzivna strategija mnoštva* (diplomski rad). 2015., posjećeno 11. ožujka 2020.

kao suputnicu bez koje bi njegov život bio uzaludan. Tvrdoglavo i neupitno prihvaćena potreba za doktorovom smrću tako se kosi s općim dojmom koji je Florentino dobio o doktoru.

U Florentinovu se životu ljubav prema Florentini smatra kao konstanta koja „gura“ njegov život i daje mu smisao. Florentinova nazočnost na bdijenju u prigodi doktorove smrti, u očima Fermine djeluje kao čin zaborava i oprosta prošlosti, a ironično se pretvara u konačan dokaz njezina nezaboravljanja.

Ljubavna izjava koju je ondje izrekao Fermini potvrda je njegove vječne i besmrtno ljubavi. Entitet ljubavi, neopipljiv i vizualno nezamisliv, zapravo je paradoksalna apstrakcija jer ga misaono ne možemo obuhvatiti. Godine koje su protekle nisu narušile ljubav, stoga za nju sve godine u životu likova nisu bitan parametar. Riječ je o „zaustavljenom vremenu“ koje se postiže u postmoderni, a moguće je tek u ironiji koja paradoks priznaje kao temeljni oslonac autoreferencijalnosti (Solar, 2005: 37).

U romanu je „zbijeno“ šezdesetak godina, vremenski su odmaci u njemu napravljeni stupnjevito no neprimjetno jer se prošlost i sadašnjost miješaju i pretapaju, posebice u slučaju Florentina Arize kojega zapravo misli o prošlosti i održavaju na životu, a nostalgичna sjećanja zauzimaju velik dio njegova života. Iako bi se nesumnjivo moglo reći da je Florentino izvukao deblji kraj u suodnosu njega i Fermine, i nju su sustizala tužna sjećanja koja se dotiču istoga. Nedugo nakon očeve odluke o apsolutnoj nemogućnosti da se uda za Florentina, pri dolasku sestrične Hildebrande, Fermina joj pokazuje sva mjesta na kojima je susretala Florentina za vrijeme njihove mladenačke ljubavi:

Ni ona sama nije shvaćala da su svaki njezin korak od kuće do škole, svako mjesto u gradu, svaki trenutak iz njezine nedavne prošlosti, postojali su samo milošću Florentina Arize. Hildebranda ju je na to upozorila, ali ona nije htjela to priznati, jer nikada nije priznala zbiljnost da je Florentino Ariza, po dobru ili zlu, bio jedino što joj se dogodilo u životu (Márquez, 1999: 126).

Ironično je to što se Florentino, čak i nakon što je isključen iz Ferminina života pojavljuje kao njegov sudionik, čovjek-sjena kakvim ga je Fermina oduvijek smatrala.

Nikolina Palašić²¹ kao odliku ironije ističe disproporciju između onoga što osoba kaže i onoga što doista misli, odnosno disproporciju u stavu i propoziciji te napominje kako ista

²¹ <https://hrcak.srce.hr/140816>. Palašić, Nikolina. 2015. Komunikacijska vrijednost ironije u: *Fluminensia* : časopis za filološka istraživanja, Vol. 27 No. 1, posjećeno 12. ožujka 2020.

disproporcija postoji i kod laži. Distinkcija između laži i ironije upravo je u primatelju poruke koji ih prima na različite načine. Pri odašiljanju ironičnog iskaza govornik je uvjeren da propozicija ne odgovara uvjetima istinitosti i istu pretpostavku ima i za slušatelja, dok je kod laži za slušatelja izostavlja, štoviše i priželjkuje.

Ironičan primjer u kojem se razaznaje disproporcija prošlih i sadašnjih radnji ponovno nalazimo u osobi pripovjedača koji na sebe preuzima dijaloške propozicije likova:

Uistinu, obitelj Fermine Sánchez bila se protivila pod svaku cijenu njezinoj udaji za useljenika bez podrijetla, brbljavca i prostaka... Lorenzo Daza zaigrao je na visok ulog jer je njegova izabranica bila miljenica tipične pokrajinske obitelji: zamršenog plemena hrabrih žena i muškaraca nježna srca, a lakih na otoncu, opsjednutih do mahnitosti osjećajem časti. No Fermina Daza ustrajala je u svom hiru slijepom odlučnošću osujećenih ljubavi i vjenčala se s njim u inat obitelji... (...)

Dvadeset pet godina poslije Lorenzo Daza nije shvaćao da je njegova nepopustljivost prema kćerinu ljubovanju iskrivljeno ponavljanje njegove vlastite priče i žalio se na svoju nesreću pred istim šurjacima koji su se njemu usprotivili, onako kako su se oni, u svoje vrijeme, bili žalili pred svojima (Márquez, 1999: 83).

Kao i u potonje navedenom citatu, gdje je očigledno da se „stari“ i „novi“ Lorenzo Daza ne podudaraju u stavovima, i u sljedećem će biti vidljivo kako likovi ne samo da proturječe samima sebi, nego i to kako katkad prkose svojim osjećajima ne bi li zasitili svoje potrebe:

Čitanje se pretvorilo u nezasitan porok. Otkako ga je naučila čitati, majka mu je kupovala slikovnice nordijskih autora koje su se prodavale kao knjige za djecu, a zapravo su bile nešto najokrutnije i najizopačenije što se u bilo kojoj dobi može pročitati. Florentino Ariza ih je s pet godina recitirao napamet, i na satovima i na školskim priredbama, ali ga ta prisnost nije oslobodila straha. Naprotiv, zaoštravala ga je (Márquez, 1999: 72).

Iako pokazuju trenutačne misaone i pojavne dualnosti likova, ironični odsječci ni u kojem slučaju ne oslikavaju negativnosti njihova karaktera, već pokazuju samo njihove slabosti pružajući likovima mogućnosti za oblikovanje komičnog doživljaja svijeta.

Drugi oblik paradoksalnih, odnosno ironičnih odsječaka u romanu odnosi se na javne, društvene pojavnosti života. Taj oblik ironije posebno je značajan za ocrtavanje društvenog licemjerja koje se kritizira istim primjerima u kojima se i prepoznaje kao oblik pojavnosti.

Za prvi je primjer važno istaknuti pojedinca, doktora Juvenala Urbina, kao opreku društvu. Svoju „slavu“ i ugled doktor postiže angažmanom za dobrobit grada. Zalažući se za suvremenost nužnih infrastruktura u gradu, ispravnost sanitarija ili propitivanje ispravnosti tradicionalnih metoda liječenja i unaprjeđenje istih, Juvenal Urbino je važan jer se zbog svoga djelovanja doživljava kao protivnik primitivnih društvenih viđenja dobrog, zdravog i lijepog. On naglašava potrebu za promjenom nasuprot ustrajanju na atavizmima.

No čak su se i najsusretljiviji njegovi uvaženi prijatelji sažalili nad njegovom neostvarivom strašću. Takvi su bili: provodili su život ponosno obznanjujući svoje podrijetlo, povijesne zasluge grada, vrijednosti njegovih svetinja, njegova junaštva i njegove ljepote, ali su bili slijepi na izjedanje vremena. Doktor Juvenal Urbino, naprotiv, imao je za njega dovoljno ljubavi da ga može vidjeti očima istine.

'Kako je plemenit ovaj grad', govorio je, 'kad ga već četiristo godina pokušavamo uništiti, a još nam to nije uspjelo' (Márquez, 1999: 106).

Kod ironije važnu ulogu imaju i intonacija, naglasak i grimasa, kojima se podcrtava izrečena misao. Ironičar uvijek drži skrivenu pomisao kojom će poentirati misao. Ironija katkad može zazvučati kao poruga, no između izrugivanja i ironije postoji važna razlika: dok se izrugivač osvećuje ili mrzi, ironičar tolerira objekt svog podsmijeha (Hadžić, 1998: 29). Ironija je u prethodno citiranom primjeru vidljiva najprije u pripovjedačkoj opservaciji iz koje je jasno da je za stanovnike grada *linija manjeg otpora* lakša strategija od ulaganja u njegovu obnovu. U drugom dijelu citiranog iskaza, rečenicu koju izgovara doktor, ironija je konstruirana s pomoću prethodnog konteksta i podrugljive intonacije.

Ponajbolji primjer ironičnih sekvencija koje se odnose na javni život dotiče se Ferminina dojma njezine i Juvenalove pojave u društvu. U okvirima je pripovjedačke djelatnosti razrušena slika uzvišenosti i plemenitosti pripadnika mondenog života koje je Fermina očekivala. Očekujući manire otmjenosti i u najmanju ruku uobičajenost ljudske komunikacije među pripadnicima *visokog* društva, Fermina se u istom ambijentu razočarala:

Mondeni život, koji joj je prouzročio toliko nesigurnosti prije nego ga je upoznala, nije bio drugo nego sustav naslijeđenih sporazuma, banalnih obreda, predvidljivih riječi kojima su zabavljali jedni druge u društvu kako se ne bi pobili (Marquez, 1999: 201).

Suprotno svim očekivanjima, među njima nailazi na zaziranje, štoviše i strah od nepatvorene komunikacije: (...) *bio joj je dovoljan jedan pogled oko sebe kako bi shvatila da njezini protivnici nisu zatečeni od mržnje, nego ukočeni od straha* (Márquez, 1999: 201).

Navedeni ironijski iskaz poslužio je i kao svojevrsna kritika upućena takvom *visokom* društvu jer ostaju slijepi za društvene mane, konkretno za bračnu krizu Juvenala i Fermine. Najbolje je to vidljivo iz citata:

Najapsurdnije je u njihovoj situaciji bilo to što nikad u javnosti nisu izgledali tako sretni kao u tim nesretnim godinama. Jer to su zapravo bile godine njihovih najvećih pobjeda nad prikrivenim neprijateljstvom sredine koja se nije mirila prihvatiti ih onakve kakvi su bili: drugačiji i neobični pa samim time kršitelji tradicionalna reda (Márquez, 1999: 201).

Posljednji je primjer potvrda zaključne, Hadžićeve teze da ironija, za razliku od humora, ima izrazito kritički karakter i tumači se kao znak duhovne superiornosti. Istinska ironija sjedi u predvorju smijeha i bdije nad humorom pazeći da ne podlegne opasnostima lakog, zabavljачkog – smijeha zbog smijeha (Hadžić, 1998: 34).

6. ZAKLJUČAK

Roman *Ljubav u doba kolere* netipičan je primjer ljubavnog romana. U njemu je Márquez, karakteristično za postmodernizam, kombinirao elemente tipične za trivijalnu s jedne te elemente tipične za *visoku* književnost s druge strane. Hiperbolizacijom osjećaja jednog od glavnih junaka postigao je učinke koji se, ironično, istodobno mogu svrstati u ljubavne i humoristične. Tipični su ljubavni elementi vidljivi prije svega s obzirom na šablonizirane tipove junaka koji su karakteristični za žanr *ljubića*, a u romanu *Ljubav u doba kolere* njihova se pojavnost dodatno naglašava, štoviše hiperbolizira, i to patetikom koja je poslužila kao jedna od temeljnih strategija pri oblikovanju likova. Patetični zanos u djelu redovito sežu u krajnosti, stoga supostoje i oni pozitivni, kojima se naglašava zaljubljenost, ali i oni negativni, koji imaju tendenciju dovesti do duševne destrukcije.

U gomilanju je patetičnih izraza, rezerviranih ponajprije za lik Florentina Arize, moguće pronaći i intertekstualnu poveznicu s Goetheovim *Patnjama mladog Werthera*. Pronađena se analogija, zbog veze s književnom dijakronijom, smatra možda i ključnim razlogom zbog

kojega *Ljubav u doba kolere* smatramo romanom *visoke* književnosti ukoričenom u trivijalni žanr.

Humoristični se elementi u romanu mogu promatrati u više razina. U radu su najprije analizirani humoristični elementi u suodnosu glavnih protagonista: Fermine i Juvenala te Fermine i Florentina. Na primjeru Florentina primjećuju se karakteristike tipične za komične osobe: rastresenost te mehanička krutost. Obje osobine vežu se za Florentinovu opsesiju Florentinom.

Iz suživota Fermine i Juvenala iščitavamo humor povezan uglavnom s nesuglasicama bračnog para.

Nadalje se u radu analizirala društvena uvjetovanost humora. Za roman je posebice važan etnički humor, čime je isti predstavljen kao *sensus communis* koji prikazuje ono zajedničko svim članovima pojedine grupacije.

Analizom dijelova romana u kojima se junaci smiju samima sebi, dobili smo uvid u njihovu svjesnost da se smijehom prevladavaju, ili makar prikrivaju, brojne životne nedaće.

Za ironijski diskurs u djelu veliku važnost ima sveznajući pripovjedač. Njegovo se opsežno znanje o likovima romana te analiza njihovih postupaka prenamjenjuje, odnosno prelazi u ironiju. Iznoseći protuslovlja te preuzimajući na sebe dijaloške propozicije likova, pripovjedač nam otvara oči i nastoji potaknuti u nama kritičko razmišljanje.

Iako patetika i humor koegzistiraju u romanu, na mnogim su mjestima patetične scene, karakteristične za trivijalnu književnost, prevladane funkcionalnom uporabom ironijskoga modusa, često s humorističnim učinkom. S obzirom na rečeno, ali i činjenicu da postmodernizam briše granice između *visoke* i *niske* književnosti pa bi u tom smislu i patetika bila legitimnom strategijom, ipak možemo zaključiti kako je humorom neutraliziran neinventivan učinak patetike.

7. LITERATURA

Knjige:

1. Bergson, Henri. 1987. *Smijeh. Esej o značenju komičnog*. Zagreb: Znanje
2. Critchley, Simon. 2007. *O humoru*. Zagreb: Algoritam

3. Detoni-Dujmić, Dunja (glavna urednica). 2004. *Leksikon svjetske književnosti. Djela*. Zagreb: Školska knjiga
4. Detoni-Dujmić, Dunja (glavna urednica). 2005. *Leksikon svjetske književnosti. pisci*. Zagreb: Školska knjiga
5. Garcia Márquez, Gabriel. 1995. *Sto godina samoće*. Zagreb: Školska knjiga
6. Goethe, Johann Wolfgang. 2001. *Patnje mladog Werthera*. Zagreb: Zagrebačka stvarnost
7. Hadžić, Fadil. 1998. *Anatomija smijeha. Studije o fenomenu komičnog*. Zagreb: V.B. Z. d.o.o
8. Lodge, David. 1988. *Načini modernog pisanja*. Zagreb: Globus
9. Mataga, Vojislav. 2005. *Moderno postmoderno trivijalno (upletanja)*. Zagreb: Altagama
10. Mendoza, Plinio Apuleyo; Garcia Márquez, Gabriel. 1999. *Miris guayabe. Razgovori s Márquezom*. Zagreb: Irida
11. Preisendanz, Wolfgang. 1989. O prednosti komičkog u prikazivanju povijesnog iskustva u njemačkim romanima našega vremena. U: *Uvod u naratologiju* (ur. Radovan Rakin). Osijek: Radničko sveučilište, 225.–238.
12. Slabinac, Gordana. 1996. *Zavođenje ironijom*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta
13. Solar, Milivoj. 1995. *Laka i teška književnost. Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska
14. Solar, Milivoj. 2003. *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing
15. Solar, Milivoj, 2005. *Retorika postmoderne. Oglеди i predavanja*. Zagreb: Matica hrvatska

Članci u časopisima:

1. Milanko, Andrea. Žanrovski cjepovi i/ili postmodernistički roman: Ljubavi Blanke Kolak i Večernje buđenje Petka Vojnića Purčara . U: *Književna republika : časopis za književnost (1334-1057)* Siječanj – ožujak, 1–3 (2010); 225.–235.

Članci u zbornicima:

1. Pavličić, Pavao. 1988. Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled. U: *Intertekstualnost i intermedijalnost*. (ur. Maković, Zvonko; Medarić, Magdalena; Oraić, Dubravka; Pavličić, Pavao), 157.–195.

Mrežni izvori:

1. <https://proleksis.lzmk.hr/35594/>. Datum posjeta: 15. siječnja 2020.

2. <https://www.booksa.hr/kolumne/zacitavanje/zacitavanje-ljubav-u-doba-kolere>. Datum posjeta: 14. siječnja 2020.
3. <http://muf.com.hr/2016/05/13/ljubici/>. Datum posjeta: 2. ožujka 2020.
4. <https://repositorij.hrstud.unizg.hr/islandora/object/hrstud%3A1225/datastream/PDF/view>. Šimek, Barbara. *Trivijalan ljubavni roman u hrvatskoj književnosti: komparativna analiza*. 2017. Datum posjeta: 15. svibnja 2020.
5. <http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/turkovic2004.htm>, Datum posjeta: 16. svibnja 2020.
6. <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>. Datum posjeta: 29. svibnja. 2020.
7. Španjol-Marković, Mirela, *Od antičkog pathosa do moderne patetike*, <https://hrcak.srce.hr/175980>. Datum posjeta: 29. svibnja 2020.
8. http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fVtkWBA%3D. Datum posjeta: 19. ožujka 2020.
9. https://hr.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud. Datum posjeta: 23. ožujka 2020.
10. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=32571>. Datum posjeta: 4. lipnja. 2020.
11. <https://bs.wikipedia.org/wiki/Dru%C5%A1tvo>. Datum posjeta. 27. ožujka. 2020.
12. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9234/1/Solar%2C%20Vesna.pdf>. Solar. Vesna. *Nesigurna priča – tehnike postmodernističkoga pripovijedanja u 'Flaubertovoj papigi' J. Bernesa i 'Zaposijedanju' A. S Byatt*. Datum posjeta: 10. ožujka 2020.
13. <https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffri%3A529/datastream/PDF/view>. Jeremić, Tamara. *Ironija kao diskurzivna strategija mnoštva* (diplomski rad). 2015. Datum posjeta: 11. ožujka 2020.
14. <https://hrcak.srce.hr/140816>. Palašić, Nikolina. 2015. Komunikacijska vrijednost ironije U: *FLUMINENSIA : časopis za filološka istraživanja*, Vol. 27 No. 1. Datum posjeta: 12. ožujka 2020.