

# Suvremena hrvatska tekstualnost krize i postmoderna filozofija

---

Vukoje, Thea Stefanie

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:142:028372>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-07**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Thea Stefanie Vukoje

**Suvremena hrvatska tekstualnost krize i postmoderna filozofija**

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2020.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet u Osijeku

Odsjek za Hrvatski jezik i književnost

Studij Hrvatskog jezika i književnosti

Thea Stefanie Vukoje

**Suvremena hrvatska tekstualnost krize i postmoderna filozofija**

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2020.

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

**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, 31. 8. 2020.

*Thea Stefanie Vukoje, 2912996355027*

ime i prezime studenta, JMBAG

Sažetak:

U radu se na temelju analize romana novije hrvatske književnosti govori o suvremenoj hrvatskoj tekstualnosti krize i postmodernoj filozofiji. Iznose se glavna obilježja postmoderne i obilježja postmodernizma u hrvatskoj književnosti. Kriza identiteta i tekstualnost krize prožimaju hrvatske romane 20. stoljeća, u kojima su likovi nositelji različitih filozofija kao što su filozofija egzistencijalizma, apsurda, pesimizma, naturalizma, fenomenologije te postmoderne filozofije.

Ključne riječi: suvremena hrvatska književnost, postmoderna filozofija, kriza identiteta, tekstualnost krize

## Sadržaj:

|  |    |
|--|----|
| 1. Uvod .....  | 6  |
| 2. Hrvatski roman u 20. stoljeću .....                                   | 7  |
| 3. Postmodernizam .....  | 8  |
| 3.1. Postmodernizam u hrvatskoj književnosti .....                       | 9  |
| 4. Kriza identiteta i tekstualnost krize .....                           | 10 |
| 5. Suvremena hrvatska tekstualnost krize i postmoderna filozofija .....  | 12 |
| 5.1. Filozofija egzistencijalizma, apsurdna i neoegzistencijalizam ..... | 14 |
| 5.1.1. Filozofija egzistencijalizma .....                                | 14 |
| 5.1.2. Egzistencijalizam i apsurd .....                                  | 18 |
| 5.1.3. Neoegzistencijalizam .....  | 21 |
| 5.2. Filozofija pesimizma i naturalizma .....                            | 23 |
| 5.3. Filozofija fenomenologije .....                                     | 24 |
| 5.4. Postmoderna filozofija .....  | 26 |
| 5.4.1. Strukturalizam .....  | 26 |
| 5.4.2. Novi historizam .....   | 32 |
| 5.4.3. Dekonstrukcija .....  | 33 |
| 6. Zaključak .....   | 36 |
| 7. Literatura i izvori .....   | 37 |

## 1. Uvod

U radu se na temelju romana novije hrvatske književnosti govori o suvremenoj hrvatskoj tekstualnosti krize i postmodernoj filozofiji. Na samome se početku iznosi pregled razvoja hrvatskoga romana u 20. stoljeću, na temelju Nemecove *Povijesti hrvatskoga romana od 1945. do 2000. godine* (2003) te Milanjine knjige *Hrvatski roman 1945.-1990. Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse* (1996). Opisan je razvoj hrvatskoga romana te utjecaj političkih i društvenih zbivanja na hrvatski roman kroz 20. stoljeće.

U idućem se poglavlju iznose glavne odrednice postmodernizma, mnogoznačnoga i fluidnoga pojma koji se prvi put koristi krajem 1960-ih godina. U hrvatskoj književnosti, s promjenama na političkoj i društvenoj pozornici, 1970-ih godina započinje razdoblje suvremene hrvatske književnosti, odnosno postmodernizma za koji je karakterističan pluralizam stilova.

Nadalje, objašnjava se pojam krize identiteta u kontekstu modernizma i postmodernizma te utjecaj razvoja tehnologije i znanosti na povećanje krize, o čemu govori teoretičar Jean-Francois Lyotard u knjizi *Postmoderna protumačena djeci* (1990). Tekstualnost krize čita se u svim razdobljima svjetske i hrvatske književnosti, no mijenjaju se uzroci te krize.

Središnji dio rada analizira korpus romana novije hrvatske književnosti te ukazuje na tekstualnost krize i filozofiju koja se provlači kroz pojedini roman. Na temelju knjige *Filozofija književnosti* (1985), Milivoja Solara, ukazuje se na duboko prožimanje filozofije i književnosti, koja okuplja sve čovjekove spoznaje te je zbog toga, prema Hegelovu shvaćanju umjetnosti, književnost univerzalna umjetnost.

Obrađeni korpus romana hrvatske književnosti 20. stoljeća seže u 1917. godinu kada Ivan Mesner objavljuje *Novovjekoga dječaka* pa do 2015. godine kada Luka Bekavac izdaje roman *Policijski sat*. Od filozofije egzistencijalizma, apsurdna i neoegzistencijalizma, pesimizma i naturalizma te fenomenologije koje naglasak stavljaju na unutarnji svijet likova, dolazimo do postmoderne filozofije, koja se sada više ne bavi toliko unutarnjim stanjima i analizom psihe likova, već naglasak stavlja na sam tekst te na mogućnost poigravanja tekstem.

## 2. Hrvatski roman u 20. stoljeću

U novijoj se hrvatskoj književnosti, kako navodi Cvjetko Milanja, javlja nekoliko dominantnih modela, književnih postupaka, koji se ne pojavljuju u čistom obliku. Prvi je model prosvjetiteljski (šenoinski) koji se javlja u vrijeme raspada klasicističke slike svijeta i konstituiranja nacionalne samobitnosti i identiteta, a književnost teži da bude poučna. Drugi je model artistski (esteticistički) koji svjesno izbjegava prenaplašene društvene funkcije književnosti te se književnost okreće sama sebi, svojoj svrhovitosti. Treći je model semiotički, a ostvaruje se nakon otkrića strukturalne lingvistike te naglasak stavlja na funkcioniranje teksta (Milanja, 1996: 12-15).

Početak 20. stoljeća, u hrvatskoj književnosti počinje slabiti moderna te se polako počinju razvijati nove književne tendencije. Na književnost utječe atmosfera Prvoga svjetskoga rata te promjene u društvenom i političkom životu, što se očituje u povratku realističkom kodu, katkad i naturalističkom kakav iščitavamo kod, primjerice, Ive Kozarčanina. Nakon Drugog svjetskog rata, hrvatska je književnost snažno obilježena političkim događajima. Književnici emigriraju, a nekima je privremeno zabranjeno objavljivati. Prevladava poetika socijalističkoga realizma, književnost ima odgojnu funkciju kojoj je cilj opisivanje društvene zbilje, odgoj omladine i populariziranje aktualnih ideja i političkih parola (Nemec, 2003: 9). Neki autori, poput Vjekoslava Kaleba u romanu *Divota prašine*, pokazuju da ratna tematika može biti iskorištena i u svrhu propitivanja egzistencije te dolazi do susreta sorealizma i egzistencijalizma. Nakon 1952. godine, pojavom časopisa *Krugovi*, koji zastupa duh tolerancije, pravo na razliku i vlastiti umjetnički izraz, postupno se mijenja odnos literature u odnosu na stvarnost te estetski pristup književnosti pobjeđuje ideološki, a za to je zaslužan i Krležin govor na Trećem kongresu Saveza književnika Jugoslavije u Ljubljani (Nemec, 2003: 19). Književnost sve manje teži opisivanju društvene zbilje, a sve se više opisuje unutarnje stanje i psiha čovjeka. U to je vrijeme u hrvatskoj književnosti vidljiv i utjecaj egzistencijalizma, najutjecajnijega smjera zapadne filozofije i umjetnosti te filozofija Friedricha Nietzschea, Sorena Kierkegaarda, Jeana Paula Sartrea i Alberta Camusa (Nemec, 2003: 30). 1950-ih i 60-ih godina nastaje niz romana „granične ljudske situacije“, koji od realističke pripovjedne tradicije preuzimaju glavne smjernice, ali donose drukčiji izraz i analitički pristup temama kao što su apsurd, kriza identiteta, praznina, tjeskoba i samoća. I dalje se tematizira rat, ali sada iz pozicije čovjekove egzistencijalne drame i trauma koje u njemu ostavlja. Središte se s društvenih problema stavlja na osamljene pojedince, njihovu unutarnju borbu, strahove, propitivanje smisla postojanja, osamljenost i otuđenost te nemogućnost komunikacije s Drugim, preispitivanje pozicije u svijetu i društvu u vrijeme rasapa svih humanih



vrijednosti. Roman više ne teži toliko fabulativnosti i priči koliko analitici psihe čovjeka, čime dolazi do isprepletanja filozofije, religije i znanosti, pomoću kojih se pokušava odgovoriti na velika pitanja, a sami likovi oblikovani su kao nosioci određenih filozofskih ili religioznih stavova (Nemec, 2003: 108). S promjenama na društveno-političkoj pozornici (*Deklaracija o jeziku*, 1967. i *Hrvatsko proljeće*, 1971.) mijenja se kulturni koncept dotad obilježen modernističkim esteticizmom, a Slamnigov roman *Bolja polovica hrabrosti* i Marinkovićev *Kiklop* predstavljaju, postupcima metaliterarnosti i intertekstualnosti, promjenu, „završni stupanj procesa nadilaženja, transcendiranja modernizma i anticipaciju našeg postmodernog proznog pisma...“ (Nemec, 2003: 244). Od 1970. godine počinje suvremena hrvatska književnost, postmodernizam, „vrijeme nove tekstualnosti“ (Nemec, 2003) koje obuhvaća različite žanrove kao što su historiografska fikcija, fantastični roman, subjektivni realizam, autobiografski diskurs, neoavangardistički eksperimentalni roman, neogzistencijalistički roman (Nemec, 2003: 264). Nastupa doba u kojemu je, za razliku od modernističke isključivosti, „sve u igri“. Tradicija se više ne osporava, već se ulazi u dijalog s tradicijom i teži se njezinom integriranju u književnost putem intertekstualnosti i intermedijalnosti, nestaju opreke visoko-nisko, trivijalno-ozbiljno, a pisci se nastoje približiti čitateljima stavljajući naglasak na događaj, priču, a ne na analizu svijesti lika.

### 3. Postmodernizam

Postmodernizam je pojam izveden iz pojma postmodernosti, koji se pojavljuje u filozofiji, umjetnosti, kritici, arhitekturi, povijesti i kulturi, a upotrebljava se za označavanje epohe druge polovice 20. stoljeća te se odnosi na kritiku apsolutnih istina, identiteta i velikih priča ustanovljenih u modernosti (Hrvatska enciklopedija, 2020, postmodernizam). Postmodernizam je mnogoznačan i fluidan pojam koji još nije do kraja definiran. Prvi su ga upotrijebili književni kritičari Leslie Fiedler i Ihab Hassan 1960-ih, a krajem 70-ih preuzeli su ga Julija Kristeva i Jean-Francois Lotyrd u Francuskoj i Jürgen Habermas u Njemačkoj (Huysen, 1999: 208). Istodobno je i nastavak i odmak od moderne koja se temeljila na vjeri u razum, napredak, znanost, univerzalnost, dužnost, rad, moral i slobodu. Za postmodernizam je, s druge strane, karakterističan pluralizam, fragmentacija, heterogenost i sveobuhvatnost. Gubi se vjera u objektivnu spoznaju jer je znanje posredovano jezikom, a jezik nikada ne može u potpunosti „prenijeti“ vanjski svijet. Gubitkom vjere u velike naracije, sve može biti dovedeno u pitanje jer je sve samo ideološki konstrukt koji nije nepromjenjiv. Poststrukturalizam smatra da je „jezik shvaćen kao beskrajno kretanje i svojevrsna stalna igra, u kojoj se odnosi označitelja i označenog stalno mijenjaju, stvarajući pri

tome samo privide čvrstih značenja“ (Solar, 2001: 293). To je vidljivo u književnosti jer dekonstrukcijom teksta književnoga djela, dolazimo do konačnoga iskustva nesustavnoga jezika u stalnom kretanju (Solar, 2001: 294), a budući da je jezik u stalnom kretanju, konačno značenje ne možemo „dohvatiti“ jer se ono mijenja ovisno o kontekstu i stalno nam izmiče.

Postmodernizam je vrijeme nakon Drugoga svjetskoga rata koje karakterizira razvoj medija i tehnologije te masovne proizvodnje i konzumerizma koji ulazi i u umjetnost što dovodi do raznovrsnosti i totalne slobode. Teži se eksperimentu i stalnom propitivanju svega, a umjetnost može biti sve. Budući da „sve prolazi“, javlja se kriza umjetnosti jer ona postaje nejasna i nedovoljno definirana. Književni su teoretičari isticali brojna obilježja, odnosno tehnike pisanja, kako bi pokušali okarakterizirati i definirati postmodernizam, pa David Lodge kao obilježja navodi fragmentarnost, protuslovlja, permutacije, prekinuti slijed, slučajnost i kratak spoj (Lodge, 1988), a Linda Hutcheon karakterističnim za postmodernističku književnost ističe autorefleksivnost, autoreferencijalnost, samosvjest itd. (Hutcheon, 1980: 1-2). Postmodernistička djela postaju jednostavnija i pristupačnija u odnosu na modernistička, no u njima se nalazi mnogo intertekstualnosti i intermedijalnosti, metatekstualnosti i autoreferencijalnosti.

### 3.1. Postmodernizam u hrvatskoj književnosti

S promjenama na društvenoj i političkoj sceni, 1970-ih godina započinje razdoblje suvremene hrvatske književnosti, odnosno postmodernizma. Javljaju se različiti žanrovi koji miroljubivo supostojе budući da je postmodernizam razdoblje u kojemu sve prolazi. Pojavljuje se historiografska fikcija, ali u izmijenjenom obliku: povijest više nije učiteljica već se nastoji prikazati varljivost povijesne građe (Nemec, 2003: 267). Dolazi također do zasićenja proznom konceptom koji ima prvenstveno društvenu funkciju jer takav koncept više nije mogao prikazati istinske sukobe svoga vremena te na scenu stupaju fantastičari i uvode u književnost prostor igre koji umjetnicima „omogućuje pravo na individualnost, posebnost i razliku“. Fantastika širi granice umjetničke slobode, upozorava „na sam tekst, na jezik kao predmet i na njegovu sposobnost da stvara fikcionalnu iluziju“ (Nemec, 2003: 297). Cilj više nije odgojiti i utjecati na publiku već ju zabaviti, a pisci žele biti čitani. Egzistencijalistička proza 1950-ih i 60-ih počinje se trivijalizirati. Teme osamljenosti, otuđenosti i depresije nisu više u središtu zanimanja te se počinje tematizirati sam jezik, mogućnosti metaliterarnosti i autoreferencijalnosti. Egzistencijalističko pismo i dalje traje u izmijenjenom obliku, no njegov glas slabi, a tek romani Dalibora Cvitana, objavljeni 1980-ih i 90-ih godina ukazuju „na neke još neiskorištene potencijale tog proznog modela“ (Nemec,

2003: 385). Neoegzistencijalistička proza i dalje u središte stavlja osamljene, nesretne, introvertirane i preosjetljive pojedince, ali mijenjaju se uzroci nezadovoljstva i krize: sada je kriza prije svega rezultat zatrovane okoline u kojoj se subjekt nalazi. Književni postupci koji se koriste za opis nesretnih stanja svijesti najčešće su unutarnji monolog, solilokvij ili tehnika toka svijesti, a pisanje je fragmentarno, kao rezultat fragmentarnoga identiteta lika. I nakon Domovinskoga rata (1991. – 1995.), koji mijenja tijek razvoja hrvatske književnosti, pluralizam stilova ostaje glavno obilježje književne produkcije. Oko 1990-ih postupno dolazi do zasićenja eksperimentiranja te se pisci ponovno okreću stvarnosnoj tematici. Skupina književnika pokreće Festival alternativne umjetnosti (FAK), manifestaciju javnoga čitanja književnih radova, a najčešća je tema zaokupljenost životom mladih u traumatiziranoj Hrvatskoj nakon ratova (Nemec, 2003: 418).

#### 4. Kriza identiteta i tekstualnost krize

Kriza identiteta naglašena je u modernizmu i postmodernizmu prije svega zbog rastućega napretka tehnologije i znanosti. Jean-Francois Lyotard navodi da je moderni projekt ispunjen tehnoznanošću te da čovjek postaje gospodarom i posjednikom prirode i to ga ujedno duboko destabilizira (Lyotard, 1990: 35). U postmodernizmu dolazi do pada povjerenja koji su Zapadnjaci uložili u princip općega progresa čovječanstva: „Ta ideja o mogućem, vjerojatnom ili nužnom progresu, ukorijenila se u sigurnosti da će razvoj umjetnosti, tehnologija, spoznaja i sloboda biti koristan čitavom čovječanstvu“, međutim, „Razvoj tehnoznanosti postao je sredstvom za povećanje, a ne za ublažavanje ili ukidanje bijede. Razvoj više ne možemo nazvati progresom. (...) Taj razvoj ne odgovara na traženja proizašla iz ljudskih potreba“. Čovječanstvo je stalno u potrazi za novim načinima mišljenja i prakse, a to dovodi do kompleksifikacije: „...tehnoznanstveni, umjetnički, ekonomijski i politički razvoj učinili su mogućim sveobuhvatne ratove, totalitarizme, omogućili su sve veći jaz između bogatstva Sjevera i siromaštva Juga...“. Umjesto olakšanja, povećava se kompleksnost svakodnevnoga života, a čovječanstvo sada ima dužnost osposobiti se i prilagoditi „vrlo složenim sredstvima osjećanja, shvaćanja i rada koja nadmašuju njegova traženja“ (Lyotard, 1990: 114). Duhovni učitelj, Eckhart Tolle, govoreći o egu kao ljudskom konstrukt i izvoru patnje, također naglašava utjecaj razvoja znanosti i tehnologije na uvećanje razornoga učinka nefunkcionalnosti ljudskoga uma, objašnjavajući da takav razvoj samo pojačava i ubrzava nesvjesno kolektivno ludilo (Tolle, 2008: 15).

U postmodernizmu, u obilju informacija, čovjek je izgubljen jer shvaća da može (i „treba“) biti puno više od onoga što jest, ali ne može pronaći sigurno uporište te ne zna koja je informacija

točna i koji je izbor pravi. Subjekt više nema jasno uporište niti u institucijama, niti u društvu, a često niti u samome sebi budući da se ne može jasno definirati niti odrediti svoje stavove, vrijednosti i put kojim želi krenuti. On sumnja u istinitost povijesti i jezika, suočen je sa slobodnim izborom, shvaća da objektivna istina ne postoji te nastoji sam pridati smisao svojoj egzistenciji, no kako je fragmentaran i svjestan da je njegov identitet rezultat raznovrsnih utjecaja, podložan različitim percepcijama ovisno o okolini i situaciji, fluidan i time subjektivan i krhak, paradoksalno, ostaje rastrgan i paraliziran jer ne može odgovoriti na pitanje što odabrati, svjestan da svaki izbor može biti pogrešan, što ga vodi u tjeskobu i otuđenost, apatiju i besmisao. Takva krhkost omogućuje subjektu preuzimanje različitih uloga, što može biti korisno za prilagodbu i učenje, no isto tako ga čini podložnim manipulaciji Drugoga. Rade Kalanj o identitetu u postmodernizmu navodi: „...kriza modernih referencija, utjelovljenih u prosvjetiteljskom progresivizmu i kozmopolitizmu, emancipatorskom industrijalizmu, socijalnim i nacionalnim idejama koje su slijedile i na različite načine zagovarale realizaciju tog emancipatorskog puta, istodobno je označila nadolazak kriznog, pluralnog i mnogostruko otvorenog razumijevanja i uspostavljenja identiteta“ (Kalanj, 2010: 123-124). Takav nestabilan identitet meta je marketinga i onih koji mu pokušavaju prodati ono što mu „treba“ kako bi se integrirao u društvo i stvorio sliku o sebi, no meta je i duhovnih učitelja, koji mu nude rješenje odbacivanjem ega, odmakom od materijalnoga svijeta i odlaskom u prirodu. Rastrgan između mnogih krajnosti, postmoderni čovjek u opasnosti je da ostane zarobljen i paraliziran.

Kriza identiteta važna je tema u svim razdobljima kako svjetske, tako i hrvatske književnosti. Hrvatska književnost od početka 20. stojeća tematizira krizu identiteta, ali je opis te krize bio u vrijeme prije 1945. godine uglavnom realistički, u funkciji opisa zbilje te je težio tome da bude poučan. Kasnije, pogotovo 1950-ih i 60-ih godina, s prodorom filozofije egzistencijalizma i apsurdna te romana „granične ljudske situacije“, književnost sve više počinje tematizirati krizu identiteta stavljajući naglasak na nesretne svijesti i osamljene pojedince u predratno i ratno vrijeme te u doba razvoja tehnoznosti. U modernizmu naglasak se stavlja na pojedinca i njegov unutrašnji svijet te se ulazi u dubinu čovjekove psihe, analizira se njegovo unutarnje stanje, kao i u postmodernizmu kada je čovjek paradoksalno osamljeniji nego ikada. No, dok su u postmodernizmu likovi svjesno samokritični, njihov život i njihova tragedija posljedica je slobodnoga izbora te su si za sve „sami krivi“, što rezultira ironijom i cinizmom, najbolje vidljivim u Cvitanova *Polovnjaka*, u modernizmu se tematiziraju likovi koji su žrtve unutarnjih konflikata i izvanjskih okolnosti, nerijetko biološki determinirani. U postmodernizmu su unutarnji konflikti i traume duplicirani nestabilnim i nezdravim okruženjem te pojedinac ne zna gdje tražiti rješenje.

Čovjek danas, dovoljno samosvjestan da shvati vlastitu moć u kreiranju svoje stvarnosti, iz čega proizlazi pretjerani narcizam u slučaju uspjeha te pretjerana samokritičnost u suprotnom, još uvijek nema alate kako najbolje „kreirati“ tu stvarnost, a kad se na to doda njegov fragmentaran identitet i svijest o toj fragmentarnosti, otvara se mogućnost stvaranja postmodernoga shizofreničnoga individualca koji, svjestan nemogućnosti pronalaska rješenja, ostaje zarobljen i paraliziran u krugu narcizma i samokritičnosti.

## 5. Suvremena hrvatska tekstualnost krize i postmoderna filozofija

Nakon što je bilo riječi o hrvatskoj književnosti u 20. stoljeću, obilježjima postmodernizma, postmodernizmu u hrvatskoj književnosti te o krizi identiteta i tekstualnosti krize, prelazimo na središnji dio rada u kojemu će se kroz korpus od petnaest romana novije hrvatske književnosti analizirati filozofija koja je kroz njih iznesena te će se ukazati na tekstualnost krize, odnosno krizu identiteta koja se provlači kroz pojedini roman. Poglavlje je podijeljeno na nekoliko dijelova s obzirom na dominantnu filozofiju u romanu, iako su te filozofije nerijetko isprepletene: u korpusu čitamo filozofiju egzistencijalizma i apsurdna, filozofiju pesimizma i naturalizma, filozofiju fenomenologije te postmodernu filozofiju.

Književnost i filozofija duboko se prožimaju, o čemu govori Milivoj Solar u knjizi *Filozofija književnosti*, navodeći da je u središtu filozofskoga promišljanja pitanje o istinitosti književnosti odnosno pretpostavka da književnost ima nekog posla s istinom (Solar, 1985: 16). Književnost uvijek odgovara na dominantne događaje u stvarnosti, a s prodorom egzistencijalizma, pisci sve više pokušavaju odgovoriti na velika pitanja, uvlačeći u svoje romane filozofiju, religiju i znanost te likovima namjenjujući ulogu nositelja određenih stavova. Solar također ističe razliku između znanosti o književnosti, koja „mora pokušati govoriti o književnosti i samo o književnosti“ i filozofije književnosti, koja „mora pokušati govoriti o književnosti na taj način da govori o svemu što se tiče književnosti, tj. o svemu onome na temelju čega se književnost može izvesti, deducirati ili naprosto 'osmisliti“ (Solar, 1985: 79), dakle o sveobuhvatnom životu i ozračju u kojemu određeno djelo nastaje. Književno djelo treba objasniti kako bi se iz njega iščitala dominantna ideja i filozofija. Objasniti smisao književnoga djela znači „objasniti smisao govora uopće kako bismo mogli utvrditi u čemu se smisao književnog djela, kao osobita govora, razlikuje od smisla bilo kojeg drugačijeg govora“, a objasniti smisao govora uopće „znači objasniti kako čovjek uopće može govoriti, znači objasniti čovjeka koji govori i koji razumije govor, znači objasniti kako je uopće moguć čin govora u svijetu i tako objasniti kakav je uopće svijet u kojem

se može zbivati smisljeni govor. Objasniti smisao književnog djela tako znači, u konzekvencijama, objasniti sve što jest“ (Solar, 1985: 92). Književnost je čovjekova djelatnost i kao takva dopire do svega do čega dopire i sam čovjek, a to obuhvaća čitav svijet (Solar, 1985: 150). U tom smislu, važan je Hegelov pojam umjetnosti prema kojemu je književnost shvaćena kao ona umjetnost koja u sebi „sadrži prevladana načela svih umjetnosti i kao umjetnost koja sadrži elemente prijelaza prema višim područjima iskustva odnosno znanja, koja čine objavljena religija i filozofija, odnosno apsolutna znanost“. Književnost je, prema tome, univerzalna umjetnost (Solar, 1985: 172). Književnost je važna za razumijevanje kulture u određenom vremenu te za razumijevanje cjelokupne povijesti, a time i cjeline ljudskoga svijeta. U svakom razdoblju, književnost je i odraz određenoga stanja svijesti, ali i prevladavanje te svijesti, čime se objašnjava neshvaćenost pojedinih pisaca i djela koja su shvaćena tek poslije svoga vremena, budući da književnost omogućuje slobodu i razmišljanje izvan zadanih okvira. Ona omogućava razumijevanje i „pobjedu“ samoga sebe, odnosno materijalnoga svijeta te predstavlja tračak uvida u beskonačnost.

Obrađeni korpus romana seže u 1917. godinu kada Ivan Mesner objavljuje *Novovjekoga dječaka* pa do 2015. godine kada Luka Bekavac izdaje roman *Policijski sat*. Od filozofije egzistencijalizma, apsurdna i neoegzistencijalizma, pesimizma i naturalizma te fenomenologije koje naglasak stavljaju na unutarnji svijet likova, dolazimo do postmoderne filozofije koja se sada više ne bavi toliko unutarnjim stanjima i analizom psihe likova, već naglasak stavlja na sam tekst.

## 5.1. Filozofija egzistencijalizma, apsurdna i neoegzistencijalizam

Prodor filozofije egzistencijalizma i apsurdna u hrvatsku književnost zbiva se 1950-ih i 60-ih godina 20. stoljeća, a na hrvatske pisce počinju utjecati književnici i filozofi kao što su Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard, Jean Paul Sartre i Albert Camus. Egzistencijalizam je filozofski smjer nastao potkraj 19. i početkom 20. stoljeća koji naglašava subjektivnu dimenziju ljudske egzistencije, smatra da egzistencija (bitak) prethodi esenciji (biti) te da na svijet i život treba gledati iz perspektive individualnoga Ja. U središtu je Pojedinaac koji sam stvara svoju istinu i pronalazi životni smisao, budući da ne postoji istina koja je objektivna i općenito vrijedna za sve ljude. Čovjek je apsolutno slobodan i odgovoran za sebe i svoj život, što ga često dovodi do nemogućnosti otkrivanja pravoga izbora, tjeskobe i očaja. Ivan Mesner, Ivo Kozarčanin i Miroslav Krleža prikazuju introvertirane i osamljene pojedince u nemogućnosti komunikacije s okolinom, nositelje filozofije Sartrea, Kierkegaarda i Nietzschea. Kaleb označava svojevrsnu prekretnicu, a njegov roman *Divota prašine*, objavljen 1954. godine, provlači filozofiju egzistencijalizma, ali i

apsurda u čemu je vidljiv utjecaj S. Becketta, E. Ionesca i A. Camusa. Egzistencijalizam i apsurd čitamo i u Marinkovićevu *Kiklopu* te u Novakovu romanu *Mirisi, zlato i tamjan*. Godine 1984. Dalibor Cvitan objavljuje *Polovnjaka*, ukazujući time na još neiskorištene modele egzistencijalističkoga načina pisanja. Mijenjajući uzroke krize identiteta, slijedi također filozofiju Sartrea, ali u kontekstu postmodernističke slike svijeta u kojoj se čovjekova tjeskoba još povećava razvojem tehnoznanosti. Od osamljenih i nesretnih pojedinaca, preko likova koji prihvaćajući svoju sudbinu pronalaze smisao, dolazimo do postmodernističke cinične ličnosti koja se prepušta potpunom nezadovoljstvu.

### 5.1.1. Filozofija egzistencijalizma

Filozofija egzistencijalizma u hrvatskoj književnosti vidljiva je u Mesnerovu romanu *Novovjeki dječak* u kojemu uočavamo utjecaje Sartrea, Kierkegaarda i Nietzschea. Mesnerov dječak Optujski šesnaestogodišnji je mladić, tjeskoban, diskontinuiran, starmlad individualist koji se bavi najviše svojim unutrašnjim životom konstatirajući kod sebe preranu duševnu zrelost uslijed dubokoga promišljanja o čovjekovoj biti: *U njegovom životu nemaju godine vrijednosti. Čovjek je historija i religija i filozofija. On je muzika vječne violine, trenutačni akord, koji u isponu vidi preko sviju granica, vremena, prostora i šeta po dušama sviju ljudi. Jest, on je sam sve. On je i ništa. Jer uistinu nije ništa, nego jedan instrospektivni momenat božanstva...* (Mesner, 2008: 120). U rečenicama *Jest, on je sam sve. On je i ništa.*, uočavamo filozofiju Sartrea koji smatra da se ništavnost ljudskoga opstanka manifestira u čovjekovoj središnjoj značajki: slobodi. Za Sartrea, čovjek je apsolutno slobodan, oslobođen svake prisile, bez obitelji, domovine, religije itd. Čovjeka ne obvezuje ništa jer on sam jest ništa, i upravo zbog toga je slobodan, a tu slobodu želi Optujski pa u jednom razgovoru s majkom govori da ga njezina ljubav slabi: *Vaša mi promjenljiva nježnost razara mozak. Ja idem. Hoću biti slobodan...* “ (...) „Pustite mi sponu ljubavi, obveze djeteta. (...) Slobode, slobode, a vi mi je oduzimate.“ (Mesner, 2008:148). Optujski je osamljeni pojedinac koji traga za vlastitim smislom, osporava uobičajeni način života kakav nameće društvo te rušeći građanske norme biva neshvaćen: *Sam je kriv. Nije smio ništa pričati ljudima, koji ne razumiju konflikata u čovjeku, kojima se život iscrpljuje u otvaranju čepova pivskih boca, koji ne dolaze nikada na dnu sebe...* (Mesner, 2008:113). On je individua koja „doseže do rubova čuđačkog, ponekad i nedovoljno jasnog“. Sartreovski je ekspresivan sartreovski izraz junakove egzistencijalne mučnine kada shvaća svoju nemoć: *Naprijed, naprijed i uvijek naprijed! A jednoć će stati; nastati će stanka, koja je gora od smrti: Zadnje, zadnje! I njega obuzme strah... (...) Treba*

*iznaći odnos između čovjeka i svega, što jest. Treba razdrijeti tajanstvenu koprenu... Naprijed! Smiri se Optujski, smiri! Sustavljao je korake, ali ih nije mogao sustaviti. Uplaši se tog stanja. Sve razabire, a ne može ništa* (Mesner, 2008: 92). Obilježje je filozofije egzistencijalizma da čovjek sam određuje svoj smisao, prema tome svi su odgovori već u njemu, što Optujskom govori glas njegova djeda samoubojice: *Ti si blizu ponora. Gledaš u blještave iskre, kojima drugi ne znaju vrijednost. Ništa nije daleko od vas, sve je u vama. Tu stoji rješenje sviju pitanja, što dominiraju svim ljudima, svim vremenima* (Mesner, 2008: 59). Optujski osjeća strah sličan onomu strahu s kojim je u egzistencijalnom smislu bio povezan Kierkegaard, koji govori da je egzistencija poseban način opstojanja čovjeka, a određena je mogućnošću, što znači apsolutnom slobodom i tjeskobom koja proizlazi iz spoznaje o mogućnosti krivoga izbora. Navodi da postoje tri stadija ljudskoga života: estetski, etički i religiozni kao najviši stadij izlaženja iz sebe i okretanja Bogu. Čovjek svojim znanjem i osjetilima ne može spoznati esenciju života, a kako bi se spasio od besmisla treba se okrenuti Bogu. Optujski pokušava pronaći spas, no ne uspijeva ostvariti kierkegaardovski ideal religioznoga stadija: *Onda se požurio u crkvu. (...) Nije ga zanimala poezija voštanih svijeća i kandila, jer je onaj strašni osjećaj jači* (Mesner, 2008: 152). Kao što navodi Jakovljević, umjetnik Mesner je anarhist i „voli ono što je na dnu čovjeka“. Religioznost je za njega nezdrava pojava i možda najspecifičnija oznaka savršeno čovječjega, a mistika je bolest koja vodi do manije ili podjetinjenja. Na tragu Nietzschea, Mesner je „umjetnik što je u crnoj viziji prikazao najmarkantnije tipove našeg društva“ i koji „pokraj svega toga i suviše veruje u unutarnjeg čoveka da bi osetio potrebu jednog transendentalnog objavljenja, dakle pozitivne religije“ (Mesner, 2008: 313).

I Ivo Kozarčanin provlači filozofiju egzistencijalizma Sartrea u romanu *Sam čovjek*. Ivona Sabljak u članku *Pjesnik osamljenosti i tuge* navodi da čovjek u Kozarčaninovim prozama ne pati i ne propada zbog nekih činjeničnih nesretnih okolnosti, već je njegova propast sadržana u njemu samome. Roman *Sam čovjek* istovremeno je komentar socijalnih, političkih i ekonomskih prilika, u čemu je vidljiva realistička poetika i odgojna funkcija književnosti, ali i psihološki produbljena proza koja analizira ljudsku osamljenost, nemogućnost uspostave komunikacije, bačenost na milost i nemilost egzistenciji te će zbog toga „ovaj roman svojim egzistencijalnim negativitetom, zajedno s Krležinim romanom *Na rubu pameti*, anticipirati i prozu egzistencijalističke inspiracije u hrvatskoj književnosti“ (Sabljak, 2011). Iako je raznožanrovski, možemo ga odrediti ponajprije kao roman „odrastanja“ jer se Kozarčaninov junak retrospektivno prisjeća djetinjstva i mladosti, školovanja, braka i zaposlenja. Cijeli je roman ispovijest glavnoga lika Valentina, a svaki događaj gledamo iz njegove vizure i u skladu s njegovom unutrašnjom realnošću koja se nadaje kao jedina



prava. Sve to svjedoči o filozofiji egzistencijalizma koja se proteže u romanu stavljajući u središte Pojedince i njegovu istinu budući da ne postoji nikakva objektivna i općevrijedna istina za sve ljude. Valentin je osamljeni pojedinac, svjestan utjecaja oca koji je opisan kao škrt, grub i bezdušan te majke koja je tiha i žalosna, svakome na usluzi, vrijedna i marljiva: *Možda je moja kasnija nesposobnost, da se snađem u životu (...) imala svoj korijen u tim tako čestim materinim suzama, koje sam iz najranijeg djetinjstva ponio sa sobom u život mjesto roditeljskog blagoslova; možda je sve ono, što je kasnije došlo, moralo doći, da upotpuni materino stradanje, a ja sam u svemu tome bio posve nemoćan i bezvrijedan, noseći na sebi breme prokletstva* (Kozarčanin, 1998: 36). Svjestan je svoje podvojenosti, svojih suprotnosti uzrokovanih roditeljima, ali i nemogućnosti da pobijedi svoju „tamnu stranu“: *Zgražao sam se tog drugog čovjeka u meni, koji me je istisnuo iz mog vlastitog tijela...* (Kozarčanin, 1998: 20). Tu opažamo sličnost s njegovim ocem: *Danas mi je jasno, da su u njemu zapravo bila dva čovjeka: jedan iskren i otvoren, kakav je on bio od naravi, drugi lažan i namješten, kakvim ga je učinio život* (Kozarčanin, 1998: 73). Otac, iako se obogatio uslijed kapitalizma: *Mladi, poletni evropski kapitalizam, koji je prodro k nama sa zapada, (...) očarao je oca* (Kozarčanin, 1998: 61), počinje fizički propadati i ostaje razočaran u život. Za razliku od nesvjesnoga oca, Valentin shvaća što se u njemu događa, ali ne može ništa promijeniti te svjesno srlja u propast, a svakim ponavljanjem postupaka koje je osvijestio kao „loše“, jača njegova svijest o ponavljanju i nemogućnosti promjene. Zahvaljujući obiteljskom „prokletstvu“, Valentin trpi osude i osamljenost: *Ja sam sam čovjek... (...) Ne bojim se nikoga, pijem svoje vino, pušim svoju lulu, ubio sam svoju ženu... (...) za mene više ne vrijede vaši ljudski zakoni ni propisi, koje ja prezirem (...); ja sam izopćen iz društva, koje mi nikada nije ništa dalo, samo mnogo suza i gorčine, ali se ne tužim. Nemam nikoga, ne trebam nikoga... (...) Ne volim nikoga, jer mene nitko ne voli* (Kozarčanin, 1998: 241-242). U njegovim riječima *za mene više ne vrijede vaši ljudski zakoni ni propisi* možemo uočiti sličnost sa Sartreovim Mersaultom, no za razliku od Mersaulta koji proživljava život čisto fizički, Valentin ga duboko osjeća i promišlja. Pokušava se integrirati u društvo, no ljudi su ga već unaprijed odredili kao lošega te on postaje „clown“ koji ugađa ljudima koji žele uništiti sve uzvišeno u njemu ismijavanjem i iskorištavanjem. U nemogućnosti uspostave zdrave komunikacije, Valentin se povlači: *Ja ništa ne bih htio, ja samo molim, da me ostavite na miru. Ja sam čovjek sam, koji ni od koga ništa ne traži i koji nikoga ne treba* (Kozarčanin, 1998: 27). Vidljiva je sličnost s Mesnerovim dječakom koji također teži slobodi i samoći, shvaćajući da ljudi ne razumiju njegove uzvišene osjećaje. U Valentinovoj otuđenosti i izolaciji vidimo utjecaj Sartrea koji smatra da je odnos čovjeka prema čovjeku selekcionirajući rivalitet. Kroz „pogled“ drugoga, o kojemu moramo voditi računa, čovjek postaje njegov predmet i rob, lišen slobode da

bude ono što uistinu jest. Ljudi vode borbu jedni protiv drugih kako bi drugoga učinili svojim predmetom, a u toj borbi koriste se šutnjom, lažima, laskanjem, licemjerstvom itd.

Primjer rivaliteta, licemjerja i prijetvornosti prikazuje i Miroslav Krleža u romanu *Na rubu pameti*, opisujući također osamljenoga pojedinca koji se ne uspijeva integrirati u društvo. Za razliku od Valentina koji se cijeli život pokušavao integrirati u društvo, ali nije uspio, Krležin Doktor je bio dio društva, ali vidjevši njegovu prijetvornost, odlučuje se povući i živjeti za sebe. Roman je to koji se bavi problemima krize identiteta, otuđenosti, samoće i nemogućnosti komunikacije te donosi kritiku društvenih mehanizama kojima upravljaju dvolični građani. To je jedini Krležin roman pisan u prvome licu jednine. Sve vidimo kroz subjektivnu vizuru protagonista, neimenovanoga Doktora i sve je rezultat njegovih subjektivnih procjena. Doktor nastupa u trostrukoj ulozi: kao akter, svjedok i tumač, ali u svojstvu antijunaka. Svjestan jalovosti svakoga napora, njegov je pogled na svijet ironičan jer „ironija je još jedino oružje koje je preostalo revoltiranom, diskriminiranom i poraženom intelektualcu“ (Nemec, 2003: 245). Doktor je do svoje pedeset i druge godine živio miran, uzoran, ali dosadan i jednoličan život i bio uredna ništica među masom urednih sivih ništica, naizgled sredenoga braka, pristojnoga položaja u društvu te solidnih prihoda u kartelu Domaćinskoga. No, naoko slučajan incident, koji se dogodio tijekom jednoga banketa, u vinogradu Domaćinskoga, u prisustvu mjesne elite, Doktora izopćuju iz društva. Retrospektivno, u formi ispovjednoga monologa, Doktor prati posljedice toga slučajnoga ekscesa. Nakon sukoba slijedi izolacija, poraz i rezignacija, odnosno sudnica, tamnica i ludnica, a to su simboličke postaje na junakovu katarzičnu putu potrage za istinom i pravdom (Bačić-Karković, 2003: 78). Doktor je izložen hajci čitave sredine, ali i vlastite obitelji, supruge Agneze: *Dok nije došlo do ovog skandala s Domaćinskim, ja nisam imao ni pojma da me na svijetu nitko ne mrzi i ne prezire tako toplo kao moja vlastita supruga* (Krleža, 1988: 16). U tim se riječima iščitava prijetvornost društva, a dovodi se u pitanje i institucija braka. Cjelokupno okruženje Doktoru se doima kao klupko laži i klevete te je gotovo posve sam, izložen osudi okoline, no „njegova usamljenička pozicija u neku je ruku i privilegij: to je pozicija slobode i dostojanstva. Ona mu omogućuje da prkosno zaigra novu životnu ulogu: ulogu skidača maski i suca koji podiže optužnicu protiv društvene hipokrizije, totalitarizma, samovolje pojedinca, nasilja i laži“ (Nemec, 2003: 245-246). Kao i u Kozarčanin, Krleža prikazuje rivalitet među ljudima koji nastoje drugoga učiniti svojim predmetom. Društvo je puno laži, laskanja i licemjerja, a moć imaju oni koji znaju najbolje lagati i uvjeriti druge u nužnost i pravednost svojih postupaka pa bili oni i ubojstvo. Doktor odlučuje, kao što odlučuju Optujski i Valentin, ne biti sudionik licemjernoga društva, te etičke i moralne krize nakon što se tijekom večeri kod Domaćinskoga u njemu *u oblacima dima,*

*u bunilu alkohola, od glupe nametljivosti i od slaboodgojenih drskosti, od zlobe tuđih jezičina taložio mučan talog zasićenja, gađenja* (Krleža, 1988: 8) te se izolira i postaje meta klevete i progona od strane ljudi koji nikada nisu skinuli svoju masku i pokazali pravo lice. Iskren i neprijetvoran, svjestan sebe i živeći u skladu sa svojim uvjerenjima koje drži pravednima, u svijetu maski, Doktor ostaje osamljenik i stranac.

Mesner, Kozarčanin i Krleža u romanima tematiziraju zaokupljenost pojedinca samim sobom i svojim unutrašnjim konfliktima te sukob i nemogućnost komunikacije s drugima. Takva se tema nastavlja i u sljedećim romanima, no Kaleb, Marinković i Novak više naglasak stavljaju na izvanjske okolnosti te utjecaj atmosfere rata na osjetljive pojedince.

### 5.1.2. Egzistencijalizam i apsurd

Krešimir Nemeć o Kalebovu romanu govori u kontekstu nove duhovne klime 1950-ih i 60-ih godina kada se pojavljuje niz romana „granične ljudske situacije“ koji baštine glavne moduse od realističke pripovjedne tradicije, ali donose drukčiji izraz i analitički pristup novim temama kao što su apsurd, tragično osjećanje sudbine, metafizička samoća itd. (Nemeć, 2003: 30). *Divota prašine*, roman prožet filozofijom egzistencijalizma i apsurdna, opisuje dvojicu partizanskih boraca, Dječaka i Gologa koji pokušavaju pronaći svoju brigadu koju su izgubili poslije bitke, a njihova potraga i borba za život prikazuje sva tjeskobna egzistencijalna stanja s kojima se susreće čovjek u ratnim vremenima nesigurnosti: *Poznavali su oni nekoliko stupnjeva gladi. (...) Prvi je stupanj kada čovjek prosto žudi za kakvim doručkom, ručkom ili večerom; u drugom stupnju želudac se skupi od praznine, i kako se prilično vremena odricao zabave i izgubio svaku nadu, tijelo žudi samo za snom; u trećem stupnju se organizam naglo iscrpljuje pa osjećajući skoropropast (...). O četvrtom, predsmrtnom stupnju, nećemo ni govoriti iako su, i Goli i Dječak, vidjeli drugove i u tom stupnju, a i sami bili na rubu njega* (Kaleb, 1973: 119). Tjeskobu izaziva i stalan strah pred potencijalnim napadom pa Dječak i Goli, iako gladni i izmoreni, moraju svakoga trenutka biti na oprezu od potencijalne opasnosti. Pavličić govoreći o alegorijskom sloju romana dovodi Kalebov roman u vezu s Beckettovim djelom *U očekivanju Godota*. Kao i Beckettovi, Kalebovi su likovi svedeni samo na funkciju, oni čak nemaju ni ime, a to možemo povezati i s Ionescovom dramom *Stolice* koja prati Staru i Staroga, koji nemaju druga imena, čime se stavlja naglasak na univerzalnost likova. Nadalje, Pavličić navodi da se prigušavaju „konkretne povijesne okolnosti, individualne karakteristike junaka“, a ističu se univerzalni motivi koji se „svagda postavljaju kao problem pred većinu ljudi“ (Pavličić, 2010: 20). U romanu su vidljiva tri provodna motiva: čovjek-

pojedinaac, cilj prema kojemu čovjek teži i kretanje prema tome cilju. Kroz likove Gologa i Dječaka uočava se da je samoća bitna osobina egzistencije svakoga čovjeka, pa iako Dječak i Goli pronalaze jedan drugoga, svjesni su da će se u jednom trenutku morati razdvojiti. Njihova potraga za brigadom znači simbolično dokidanje samoće, a na putovanju pronalaska suočavaju se s egzistencijalnom tjeskobom, shvaćajući da ni brigada zapravo nije krajnji cilj te da je zajedništvo privremeno. Postoji također mogućnost da brigada više ne postoji ili da nije onakva kakva je bila i u tom je smislu moguće da je krajnji cilj putovanja zapravo iluzija. Ako brigada i postoji, ona se stalno kreće i neizvjesno je hoće li ju Goli i Dječak uspjeti pronaći. Ako putovanje Dječaka i Gologa shvatimo kao životno putovanje, onda je ovakav raspored motiva u skladu s modernim shvaćanjem života koje dopušta mogućnost da cilj kojemu težimo zapravo i ne postoji, odnosno da životno ispunjenje nije moguće dosegnuti (Pavličić, 2010: 23). Njihovo mehaničko, ali dosljedno kretanje egzistencijalno je motivirano, oblik je opstanka i samoprovjere, a smisao je u samom traženju, u stalnom izazovu, izdržljivosti i kušnji, u Sizifovskom naporu koji je istodobno i uzvišen i apsurdan: *Bilo je u njihovoj vjeri mnogo sumnje. Bilo je u njihovoj vjeri čak i uvjerenja da neće nakon ovoga napora ugledati svijetle oblake, kako su većim dijelom života navikli na neispunjenja želja, ali sve to nije moglo pokolebati težnju za svrhom* (Kaleb, 1973: 57). Dječak i Goli, usprkos mogućem uzaludnom trudu, ostaju na putu prihvaćajući kao Sizif svoj kamen – svoju borbu, s nepokolebljivom, utopijskom nadom u bolje sutra shvaćajući da je brigada tek etapni cilj te da je kretanje smisao cijeloga putovanja.

Apsurd, egzistencijalizam te najava postmodernizma čita se u Marinkovićevu *Kiklopu*, romanu koji Cvjetko Milanja navodi kao paradigmatički primjer dezintegracije romana te utvrđuje da je postupcima intertekstualnosti i metaliterarnosti, miješanjem života i umjetnosti, dehijerarhizacijom odnosno miješanjem kodova visoke umjetnosti i popularne kulture, nastupio kao prethodnik literarne prakse što će je kasnije razviti hrvatski postmodernisti (Milanja, 1996: 25-31). *Kiklop* prikazuje zagrebačku tjeskobnu boemsku i intelektualnu sredinu neposredno prije izbijanja Drugoga svjetskoga rata, u kojoj vladaju strah, otuđenje, rasap svih etičkih vrijednosti, društveni kaos i dehumanizacija. Dvostruka fabula koja sadrži realistički i mitološko-simbolički sloj, prati dramu kazališnoga kritičara, Melkiora Tresića, anksiozna intelektualca koji se izgladnjuje pokušavajući izbjeći novačenje, a njegova se drama projicira i na alegorijsko-simbolički plan u kojemu prevladavaju mitološke slike. U snovima i solilokvijima Melkior nadolazeću opasnost zamišlja kao jednookog Kiklopa koji vreba da proždere sve oko sebe, a Melkior, da bi opstao u dehumaniziranom svijetu, spušta se na razinu životinje, predaje se u ruke Kiklopu i puže u Zoopolis: *Ja sam čovjek začet u sljepilu strasti, u mraku utrobe, porinut u vrijeme*

za mučno trajanje. Dali su mi na put radosti i boli (više boli, manje radosti) i dva oka da gledam mučenje i dva uha da slušam jecanje najmukotrpnijeg bića koje je izmislilo i plač i smijeh. I usta su mi dali da žvačem gorki zalogaj. I jezik da govorim: jao! Dali su mi ruke da gradim i rušim, da grlim i ubijam! I noge da bježim kad me progone, i sam da progonim. Imam srce da bih trpio jače od svih životinja. Imam razum da bih se mogao nadati sutrašnjemu danu koji bi mogao donijeti nešto radosti. A kad radosti ne bude, opet ću se nadati i lažima ispunjavati misli svoje da bi mi san pao na oči. I sanjat ću da sam živ zauvijek. Ali probudit će se tada Polifem-kiklop jednooki, i navalit će golem kamen na spilju moga sna i neće biti izlaza (Marinković, 2018: 220). Melkior nemoćno shvaća da se nalazi u poremećenom svijetu u kojemu je „naivno i glupo biti dobar“ i u kojemu *postojati znači otresati tugu sa sebe* (Marinović, 2018: 131), duboko svjestan dehumanizacije i zatrovanosti modernoga čovjeka: *Vučemo se kao bolesni psi uz plotove tuđih sreća, tuđeg smijeha... Zalajemo sami u noći. Gledamo sumnjičavo, razroko, na obje strane života, oprezno. Otrovani. Osakaćeni za toplinu nekog dodira, za mirise cvijeća, za proljeća, za jutro, za buđenja, za smisao hodanja, gibanja... Kamo? Otrovani. Otrovani. Otrovani.* (Marinković, 2018: 103). To je svijet ispunjen tjeskobom i strahom, koji zbog ljudskih zala srlja u propast, a ljudska je egzistencija lišena svakoga smisla. Čovjeku se u tom vremenu destrukcije humanosti, izbezumljenosti i izgubljenosti nameću egzistencijalna sudbinska pitanja na koja ne zna odgovore. No, atmosfera djela preobražava se u humorno susretima uzvišeno-patetičnog i vulgarnog, smiješnog i ozbiljnog, tragičnog i komičnog, i upravo to stvaranje karnevalske slike svijeta, „cirkusa“, izaziva smijeh nad apsurdom, jer Marinković preobražava nepodnošljivo surovu stvarnost u komičan i podnošljiv besmisao (Nemec, 2003: 245), iako se iza prizora raspojasanosti i opijanja, koji predstavljaju nemogućnost prihvaćanja i suočavanja sa stvarnošću, naziru osjećaj neizvjesnosti i strah od smrti.

Dječak i Goli ne gube nadu u bolje sutra te ustraju u borbi, Melkior se potpuno predaje strahu i besmislu, a Mali, svjestan besmisla, ustraje u borbi odlučujući upravo u njoj pronaći razlog svoga postojanja. Novakov roman *Mirisi, zlato i tamjan* Cvjetko Milanja spominje u kontekstu „novoga realizma“, u kojemu se teme posvećuju individuumu, odnosno čovjeku kao generičkomu, a ne samo kao društvenomu biću, ali ne više u egzistencijalističkome habitusu, nego kao antijunaku koji rezignantno promatra život kušajući shvatiti promjenu i u sebi i u društvu (Milanja, 1996: 56-57). Krešimir Nemec naziva Novakov roman reprezentativnim primjerom proznoga modela „ljudske situacije“ koji se pod utjecajem Sartrea i Camusa i s generacijom „krugovaša“ pojavljuje na tragu egzistencijalne filozofije. Egzistencijalistički tip romana zaokupljen je analitikom postojanja, a prikazuje otuđene i apatične ljude, opterećene osjećajima krivnje, kajanja, straha i

tjeskobe. Između njih i okoline zjapi tragičan nesporazum, svijet oko njih je neprijateljski, a oni se osjećaju isključeno – zato ulogu protagonista preuzimaju društveni autsajderi i antiheroji. U središtu su interesa njihovi unutrašnji doživljaji kriznih situacija, psihička stanja i duševni nemiri. *Mirisi, zlato i tamjan* roman je pisan u prvome licu i cijelo zbivanje pratimo kroz perspektivu ispovjednoga subjekta, Maloga, koji sa svojom Dragom dolazi na neimenovani otok brinuti o Madoni. Mali je rezignirani humanist i moralist koji ispašta grijeha i zabluda prošlosti, a u čijem je liku sažeto iskustvo cijele jedne generacije koja je prihvatila utopijski projekt, pokušala srušiti tradiciju, a zatim, u stvorenom „novom društvu“ doživjela bolno otrježnjenje i razočaranje (Nemec, 2003: 120). Pravi „junak“ zapravo je Ideologija koja zarobljava pojedinca i određuje njegovu egzistenciju, a u romanu su sukobljene dvije ideologije: ideologija katoličke crkve i komunizma/marksizma. Mali je dualist, utjelovljenje kontradikcije, čiju opsjednutost religijom kasnije zamjenjuje opsjednutost komunizmom, tj. ateizmom, a njegova je tragedija u tome što je prema oba sustava ostao u ambivalentnom odnosu, bez mogućnosti njihova prevladavanja, zbog čega doživljava potpuni rasap koji uzrokuje izgubljenost i unutarnje konflikte. Lik Madone, nekadašnje predsjednice kongregacije Marijinih djevoja, sada je simbol staroga društva i tradicije, glas prošlosti koji upozorava da nema nade u bolje sutra, ideali su slomljeni, svaki je otpor uzaludan, a očaj je potpun: *Kako je nestao sjaj iz ove sobe, iz ove bogate kuće, kamo odbjeglo nebo, gdje je moja radost što sam živ?!* (Novak, 2016: 121). Suočen s graničnom egzistencijalnom situacijom iz koje nema izlaza, Mali odustaje od svijeta kako bi pokušao sačuvati svoju individualnost te izvršava neku vrstu dokinuća, iako je njegovo povlačenje izraz zauzimanja stava, stoičkim pristajanjem na nužnost (Dalmatin, 2011:173). Mali odabire svoju svrhu boravka na otoku i smisao vlastite egzistencije prihvaćajući brigu o Madoni, u atmosferi truleži, smrada i umiranja, kao svojevršno iskupljenje, pokoru koju mora stoički podnijeti, poput Sizifa: *Ali godi mi ovo gađenje, potrebno mi je. Da se iskupim pred sobom, pred svojom mladošću* (Novak, 2016: 129). Mali prihvaća i pristaje na postojanje onakvo kakvo jest, time ustrajavajući u apsurd: *Dok ona živi, dotle ću osjećati neposredno da smo nešto učinili, da smo u nešto uložili svoju mladost... Onda, neka živi Madona, zar ne?! Neka traje, da se njome bavim!* (Novak, 2016: 233).

### 5.1.3. Neoegzistencijalizam

Filozofija egzistencijalizma nastavlja se u hrvatskoj književnosti i 1980-ih godina, ali u nešto izmijenjenom obliku, prikazujući nesretne pojedince u kontekstu postmodernističke slike svijeta. Nemec navodi da egzistencijalističko pismo traje i nakon 70-ih godina, a tek su Cvitanovi

romani podsjetili na neke još neiskorištene potencijale toga proznoga modela, koji se počeo gubiti u postmodernističku višeglasju. U središtu neoegzistencijalističke proze i dalje su nesretne svijesti, no mijenjaju se uzroci kriznih stanja koje sada uzrokuju kaotične okolnosti suvremene postmoderne pozornice (Nemec, 2003: 385). Roman je prožet filozofijom egzistencijalizma, ali u kontekstu postmodernizma. Analizira negativnu egzistenciju Ervina Lakošte kojemu je „dosadilo biti čovjek“: *Tako je Ervin odasvud dolazio do ideje o vlastitoj negaciji. Jer, i njemu je dosadilo biti čovjek* (Cvitan, 1984: 52) i živjeti po mjeri drugih, a u svjesnom odmaku od društvenih normi, pronalazi očaj i nezadovoljstvo te postaje oličenje apatije, mrzovolje i cinizma. Koristi se mehanizmima samoobrane koji ga vode u samoizolaciju i samoću, a rezultat je odbijanje Drugoga, otuđenje i nesposobnost komunikacije, u čemu vidimo sličnost s Optujskim, Valentinom i Doktorom. U romanu se ocrta i svojevrsna pustinja apsurdna (post)modernoga čovjeka (Nemec, 2003: 386). Ervin je prikazan kao suvremeni, rastrojeni pojedinac zarobljen u paradoksu, a to je prema Gillesu Lipovetskom čovjek postmodernoga doba koji se ne može opredijeliti za određenu težnju već razvija dvojne logike. Postmoderni čovjek narcis je koji nastoji negirati Drugoga, time prebacujući fokus na sebe, što dovodi do beskonačnoga analiziranja samoga sebe. Paradoks i očaj narcisa leži u tome da je subjekt suviše zaokupljen sobom da bi ga Drugi zainteresirao, da bi izašao iz sebe te nedovoljan samome sebi jer i dalje žudi za emotivnim odnosima s Drugim (Lipovetsky, 1987: 68): *Prazno, to je ono Drugo, suprotno nama. (...) Depresija je bila uviđanje prestanka našeg postojanja u prostoru izvan nas. Rezanje svih konaca, niti koje su se iz nas pružale izvan nas. (...) Ta đavolska tuđost...* (Cvitan, 1984: 130). Ervin je istovremeno samodostatan i plaši se samoće, čezne za tuđom ljubavlju, ali ga odbija riječ tuđ jer to znači da više nije dio njega: *Histerično ga je počela mučiti tuđost stvari. (...) Htio je u Veri i Dijani prepoznati sebe, a dočekivao bi ga mutni lik nepoznatih žena (...)* „Pa onda je bolje da živim sam“, *zaključivao je* (Cvitan, 1984: 228-229). Odnos muškarca i žene prikazan je negativno jer davanje drugom je gubitak sebe, na tragu Sartrea – pakao – to su drugi. Otvoreno je i pitanje slobodne volje, a Sartre govori da je čovjek apsolutno slobodan, no budući da je okružen s „ništa“, njegova sloboda više nije dar, nego prokletstvo. Ervin promišlja o slobodnoj volji: *Dovraga i ta sloboda subjekta, koja je bila najgore moguće prokletstvo* (Cvitan, 1984: 178), te ju primjenjuje u svojem pravu na nesreću, jer svjesnim izborom nesreće upravlja vlastitim životom: *Đavla je tražio kad nije bio zadovoljan ni onda, ni sada, ni u društvu, ni u samoći, tražio je, dakle, pakleno nezadovoljstvo...* (Cvitan, 1984: 203). Kierkegaard u djelu *Ili-ili* navodi da je izbor presudan za sadržaj ličnosti jer ako ličnost ne bira, pada u iscrpljenost i bira nesvjesno. Čovjek je uvijek osuđen na izbor, a Ervin odgađajući nešto učiniti konačnim pokušava sačuvati ideju i time učiniti to beskonačnim: *Da ostavi stvar za sutra? Sutra, (...)... To je uvijek volio. Obožavao je stvar ostaviti za sutra. A to je*

za njega značilo – ne obaviti je nikada (Cvitan, 1984: 105). No, trenutak odluke uvijek se približava i tragedija je u nemogućnosti očuvanja nečega beskonačnim, što se vidi u odnosu Ervina i Ele za kojom istinski žudi, ali na kraju je sretan da može sve pokvariti jer *Nesretan bi bio da je ostao, a nesretan je i zato što je otišao* (Cvitan, 1984: 174). Milanja smatra da se na prvi pogled može zaključiti da je Cvitanov roman egzistencijalistički, no to je prije roman o egzistenciji jedne suvremene, onečišćene sredine. Također, iako ima mnogo postmodernističkih elemenata, kao što su ironizacija, intertekstualna parodiranja i književna autorefleksija, roman ne bi okarakterizirao kao postmodernistički, već prije kao post-postmodernistički roman (Milanja, 1996: 122).

## 5.2. Filozofija pesimizma i naturalizma

Filozofiju naturalizma čitamo i u Kozarčanina, u liku Valentina koji je svjestan utjecaja roditelja na njegovu ličnost, no naglasak je ipak više stavljen na njegovu unutarnju borbu nego na biološku predodređenost njegove propasti. Za Cvitanov bismo roman također mogli reći da je prožet pesimizmom budući da se Ervin prepušta potpunom nezadovoljstvu. Cesarec u romanu *Zlatni mladić i njegove žrtve* u potpunosti oblikuje Pankraca u duhu Schopenhauerove filozofije pesimizma te filozofije naturalizam koju razvijaju E. Zola i H. Taine. Krešimir Nemeć navodi da *Zlatni mladić* prikazuje dehumanizirani svijet, sloj ljudi ogrežao u opačinama i zločinu, a Vice Zaninović primjećuje da se Cesarec „nije naročito zadržavao na vanjskoj radnji, već je pokazao glavno zanimanje za unutrašnji život svojih lica“ (Cesarec, 1974: 13), u čemu uočavamo i elemente egzistencijalizma. Pankrac, mladić potpuno neosjetljiv na moralna pitanja, predstavnik je svijeta negativne i bezidejne omladine odrasle u sredini okruženoj atmosferom zla. On je „pravi Mefisto, žrec zla koji i kriminalna djela obavlja gotovo mehanički“ (Nemeć, 2003: 126). U razgovoru s kapetanom Bratićem koji mu govori da je Mefistofelski sve kako se odnosi spram ljudi i života, Pankrac iznosi svoju životnu „filozofiju“: *No zlo, što je to, i što se mene ono tiče? Živi se samo jedanput, smrt prelazi ravnodušno preko zla i dobra, pa je prema tome glavno da mi je dobro za života. Dobro meni, a drugi neka se za sebe brine sam!* (Cesarec, 1974: 220). Pankrac je opisan kao bezobziran, ravnodušan, s pustoši u srcu: *Pustoš je zapravo bio njegov unutarnji život, i on ju je ispunjavao spoljašnjim sredstvima...* (Cesarec, 1974: 39), a takva mu je bila i majka Lucija, tvrdoglava, nevjerna žena. I ostali likovi su tamno ocrtani, sredina je mračna, vulgarna i pesimistična, a portretiraju se likovi s „dna života“ u njihovim niskim strastima i porocima, determinirani biološkim i društvenim čimbenicima. E. Zola, predstavnik naturalizma, navodi da su rasa, sredina i trenutak tri glavne odrednice koje utječu na razvoj čovjeka te od pisca traži da u



skladu s tim opisuje prirodu i postupke svojih likova (Hrvatska enciklopedija, 2018, naturalizam). Cesarec je u *Zlatnom mladiću* sljedbenik naturalističke doktrine i prakse, a pesimizam struji iz djela. U romanu se pojavljuje jedan donekle pozitivan lik, kapetan Bratić, koji osvjetljava filozofiju koja prožima atmosferu djela, svjestan stranputice i pesimizma, govori Pankracu o svojim knjigama, filozofiji Schopenhauera, Faustu i Nietzscheu, no u Pankraca Bratićeva filozofija izaziva samo smijeh i *sve mu se kod njeg u suštini činilo samo fantazijom slabića*. (Cesarec, 1974:156). „Kapetan Bratić, čovjek plemenitih uzbuđenja i razvijenog osjećaja za pravdu, ali bez snage da se za nju otvoreno i odlučno založi“ razlikuje se od drugih negativnih likova (Cesarec, 1974:13), jer je svjestan kapitalizma i stranputice u koju on vodi, a kao primjer navodi staroga Smuđa: *I zar ne vidite (...) u čemu je tragizam staroga Smuđa? O da, ne smije se samo sa smiješkom prijeći to da je on jučer plakao sjetivši se teatra i prodavši klarinet! (...) Tu je on, mislim, možda sam spoznao svoju stranputicu...* (Cesarec, 1974: 169). Stari Smuđ, također biološki determiniran, iako voli teatar, odlučuje se na novac: *Krv je to progovorila: trgovčev je bio sin, sin čovjeka kome nikad nije bilo dosta...* (Cesarec: 1974: 199). Svojom pohlepom odredio je i sudbinu svoje djece, a pred kraj života, unutrašnjim propitivanjima i progonjen osjećajem krivnje uviđa da mu je trgovina donijela novac, ali i prokletstvo te isprazan život bez ljubavi i sreće. U zadnjim trenucima života u teatru doživljava katarzu: *...zapljusnulo o staroga Smuđa odista (...), sagorilo na njemu sve teške oklope briga, rastopilo (...) sve ono kamenje koje mu je ležalo na duši. I oslobodilo ga, pročistilo, uzdignulo tako da je, kad se spustio zastor i zamrla glazba, ostao doduše nepomičan, (...), no u sebi bio i sam uznesen, uznesen i tijelom i dušom... (...) sad je sjedio tu sa smiješkom u licu; preobražen, neki sasvim drugi Smuđ...* (Cesarec, 1974: 198). Pankrac, predstavnik ideologije zla, ostaje međutim dosljedan do kraja, duboko određen naslijeđem i atmosferom pesimizma, što se vidi u njegovu zadnjem pojavljivanju kada nagovara Bratića da odu u javnu kuću.

### 5.3. Filozofija fenomenologije

Svojevrsni odmak, ali i pokoje obilježje filozofije egzistencijalizma sadrži Desničin roman *Proljeća Ivana Galeba*, u kojemu čitamo filozofiju fenomenologije i utjecaj Prousta. Nemeč navodi da je Desničin roman primjer sinkretičke proze jer su u cjelinu spojeni različiti tipovi diskursa kao što su „fiktionalni pasaži, dnevnički zapisi, poetski fragmenti, kontemplacije, esejiistička ćaskanja i ozbiljne filozofske refleksije“ (Nemeč, 2003: 110). U romanu nema fabule odnosno događajnosti i jedinstvene niti koju možemo pratiti već je djelo satkano od tematskih

analiza, digresija i analitičkih inserata, a sjećanja, razmišljanja i asocijacije tvore zasebne, relativno samostalne cjeline (Nemec, 2003: 110). Radnja se premješta u čovjekovu svijest, u središtu je misaoni/spoznajni subjekt te njegova iskušenja duha i razmišljanja, a naglasak je upravo na subjektivnom doživljaju vremena što rezultira statičnošću i atemporalnošću. Ivan Galeb jedini je pravi subjekt djela, ali i njegov objekt: postoji Galeb pripovjedač, rezoner, analitik, koji secira vlastitu dušu te ispriповijedani Galeb odnosno junak priče i akter svih zbivanja, u čemu je Desnica sličan Proustu koji u svom ciklusu *U potrazi za izgubljenim vremenom* prikazuje pripovjednog ja i ispriповijedanog ja, dvostruku optiku dviju vremenskih perspektiva. Kao i Desničin Galeb, Proustov glavni lik prisjeća se djetinjstva i mladosti, a njegovo pripovijedanje prate psihološki komentari, stvarajući djelo s naglaskom na stanjima svijesti, introspekciji, fragmentaciji i asocijativnom povezivanju (Hrvatska enciklopedija, 2020, Marcel Proust). Budući da su tekstovi utjelovljenje piščeve svijesti, a na sve se isječke teksta gleda kao na dijelove jedne složene cjeline koju čini piščeva svijest, možemo ove romane povezati s fenomenologijom, filozofskim pravcem koji se bavi proučavanjem biti i pokušava izravno opisati naše iskustvo upravo takvo kakvo ono jest „a bez obzira na njegovu psihološku genezu i kauzalna objašnjenja“ (Merleau-Ponty, 1978: 5). Galeb, ležeći u bolničkom krevetu prisjeća se, metodom slobodnih asocijacija, različitih i kontradiktornih dijelova sebe u pojedinim životnim razdobljima. Osim što priča o svome djetinjstvu, mladosti, prijateljstvu i braku, on promišlja i donosi zaključke o raznovrsnim temama, napose o umjetnosti, pokušavajući njome pobijediti prolaznost. I naoko beznačajne sitnice, u njega mogu pobuditi sjećanja i potaknuti ga na razmišljanje. Kao što u Prousta kolačić *madeleine* umočen u lipov čaj pokreće u junaku reminiscencije na sobu tete Leonie i na djetinjstvo u Combrayu, tako se zbog „slučajnih“ vanjskih poticaja, Galeb prisjeća svoga djetinjstva, dječastva, mladosti itd. Sunčev odraz na bolničkom prozoru, prizvao je sjećanje na „miša“, svjetlosnu igru iz djetinjstva: *Uvijek kad na paviljonu preko puta otvore ili zatvore jedan prozor, mojom sobom preleti miš. I taj me miš podsjeti na jednu svjetlosnu igru iz djetinjstva* (Desnica, 2004: 12), a nedjelja u bolnici pokreće sjećanja na nedjeljna podneva u djetinjstvu. Iako leži u bolničkom krevetu, on u svojim mislima oživljava i proživljava pojedine dijelove svoga života. Roman pokatkad ima pesimističan ton zbog mnogobrojnih referenci na egzistencijalne situacije straha, smrti, osamljenosti, patnje, uzaludnosti i prolaznosti, zbog čega se može analizirati i u kontekstu egzistencijalizma, no takve se teme promišljaju samo u svrhu prisjećanja i promišljanja o vlastitome životu, a konačne poruke koje roman nudi su optimistične jer je Galeb svjestan da je u stvarima *jedna luda zbrka i jedna mudra harmonija; jedan pijani besporedak i jedan dublji smisao*, te napokon pomiruje svoje kontradiktornosti i pronalazi mir: *Na koncu sviju staza stoji šutnja i mir sa svime: široki mir sa bolom, s ljudima, sa životom – sa samim sobom. (...) Je li to starost,*

*preživjelost, umor? Ili posljednja, vrhovna mudrost: krajnja odreka svega? Ne znam, osjećam samo da nema stvarnijeg dobra od toga: mir sa radošću, s bolom – i preplavljenost – suncem* (Desnica, 2004: 311). Po optimističnom završetku, roman se može povezati s Kalebovim i Novakovim romanima budući da su i likovi Gologa, Dječaka i Maloga na kraju „pomireni“ sa sudbinom i naslućuju tračak ako ne svijetle, onda barem podnošljive budućnosti.

#### 5.4. Postmoderna filozofija

Postmodernizam se u hrvatskoj književnosti pojavljuje 1970-ih godina, a podrazumijeva nove načine i tehnike pisanja, kao što su autoreferencijalnost, metaliterarnost, intertekstualnost i intermedijalnost te nove pravce i filozofske sustave. Korpus u kojemu čitamo postmodernističku filozofiju čine Mara Švel-Gamiršek, Ivan Slamnig, Ivan Aralica, Goran Tribuson, Pavao Pavličić i Luka Bekavac. Kriza identiteta sada više nije toliko analizirana, a naglasak se prije svega stavlja na formu i priču, odnosno na sam tekst i mogućnosti poigravanja tekstem. Romane ćemo, radi lakše preglednosti, podijeliti prema zastupljenom pravcu koji se u njemu uočava, iako su svi elementi duboko isprepleteni postmodernističkim obilježjem svijesti teksta o samome sebi. Tako ćemo u kontekstu strukturalizma promatrati Švel-Gamiršek, Slamniga, Pavličića i Bekavaca. Araličin će roman poslužiti kao primjer oblikovanja novoga historizma, dok ćemo Tribusonov roma promatrati kroz filozofiju dekonstrukcije.

##### 5.4.1. Strukturalizam

Već 1942. godine, Mara Švel-Gamiršek objavljuje roman *Hrast* koji nagoviješta postmodernističke tehnike oblikovanja romana te postmodernističku filozofiju. U romanu se još uvijek uočava realistički opis, prije svega u oblikovanju likova, ali naglasak više nije toliko na njihovom unutarnjem stanju, već na samome tekstu. Goran Rem i Sanja Jukić čitaju šokačku spisateljicu preko postmodernoga teoretičara Ihaba Hassana i strukturalista Gerarda Genettea. Kompozicijski, roman *Hrast* podijeljen je u tri dijela – *Oko nasipa*, *Gusjenice* i *Veliki četvrtak*, a na tematskoj razini prikazuje zbivanja u Hrvatskoj od 1915. do 1941. (Rem, Jukić, 2017: 35). Švel-Gamiršek predstavnica je modernoga objektivizma, ali i anticipatorica postmodernističkih strategija (Rem, Jukić, 2017: 30). Postmodernističke tehnike pisanja kojima se služi su žanrovska kombinatorika i dekronologizacija ostvarena umetanjem dnevnčkih zapisa glavnoga lika Marka Ivnatića čime se prekida linearni tijek pripovijedanja i radnja se iz 1924. seli u 1915. godinu, a

ugroženost logičnoga kronološkog tijeka „zrcali subjektovo stanje psihoemocionalne ugroženosti uzrokovano društvenom zbiljom“ – nadolazećim ratom i poplavama (Rem, Jukić, 2017: 38). Drugi je postmodernistički postupak resemantizacija paratekstualnih dijelova – predgovora, pogovora, epiloga te mota. Svako poglavlje započinje citatom iz romana *Dewajtis* poljske spisateljice Marie Rodziewiczówna i završava epilogom *Hrast*, a funkcija uokvirivanja je uspostavljanje koherentnosti romana na temelju tematsko-motivskih ponavljanja, razdvajanje romaneskkih segmenata te retardacija fabularnoga tijeka. Pri oblikovanju likova, također se služi postmodernim strategijama jer „likovi anticipiraju protuslovlje kao jedan od najparadigmatskijih vidova identitetnog oblikovanja u postmoderni!“ (Rem, Jukić, 2017: 39). Ivana Buljubašić također navodi da je David Lodge (1988: 290) kao jedno od obilježja postmodernističke strategije naveo upravo protuslovlje (Buljubašić, 2015: 7). Iako su likovi u romanu stereotipni u realističkome kodu (Rem, Jukić, 2017: 39), prikazana je njihova višeslojnost i složenost te posljedično, psihologija, afiniteti i uzroci djelovanja. Nada Ivnatić determinirana je patrijarhalnim diskursom i feminističkom subverzijom toga diskursa: ona je uzorna žena „podređena“ mužu, ali sposobna preuzeti na sebe i muške poslove. Protuslovni vid Nadina identiteta oblikuje se intertekstualiziranjem s Ibsenovom *Norom* – ona najprije pristaje na podređenost, a potom osvještava i odbija poziciju ovisne i pasivne ibsenovske lutke: *Ona je htjela Marku pomoći, barem je morala kušati, jer se je sama sebi činila lutkom, gledajući ga ovako u brizi i sjedeći kod kuće* (Rem, Jukić, 2017: 195). Nadina osviještenost postiže se intermedijalnošću: *Oštro rasvijetljena sjala se šarena reklama filma Marlene Dietrich. Kupila je ulaznicu i unišla u gledalište. Brzo je počeo film. Marlena je prikazivala ženu, koja se kroz život gura, stradava i napokon pobjeđuje. Prilično nestvaran film na Nadu je zbiljski djelovao. Štoviše, u njoj se je nešto budilo, što je davno zaspalo: smiona djevojčica na konju, (...) koja je voljela zapreke* (Rem, Jukić, 2017: 201), kojom se postiže i ponovno prikazivanje njezine ambivalentnosti: *Unišla je opet u kino. Prikazivao se neki američki film na engleskom jeziku. Nada je odmarala noge i bez zanimanja gledala u platno* (Rem, Jukić, 2017: 214). Markova se ambivalentnost očituje u njegovim postupcima koji ga određuju kao tradicionalista odbijanjem društveno-hijerarhijskoga uspona i prihvaćanjem egzistencijalne nesigurnosti: *...Marko s uspjehom svršio trgovačku školu, da je poslije toga neko vrijeme radio u jednoj od najvećih banaka, gdje mu je stric bio glavni ravnatelj, i da su se mnogi čudili, kad je jednog dana ostavio priliku za sjajnu budućnost u gradu i vratio se na svoju zemlju* (Rem, Jukić, 2017: 165) te kao reformista koji pristaje na moderniziranje seoskoga gospodarenja gradnjom nasipa: *Opet je razlagao, koliku štetu nanosi jedna poplava, (...), da je njihov kraj prisiljen, da prinese žrtve za gradnju nasipa, da svojoj djeci zajamči bolju budućnost* (Rem, Jukić, 2017: 145). Marko je također ocrtan i kao lik jakoga stava, spreman djelovati u skladu sa svojim uvjerenjima: *...ali jedno tražimo*

*i za jedno se borimo: da nam svima bude bolje i da budemo gospodari na svome* (Rem, Jukić, 2017: 141), a Nemeć govori i o intertekstualnom sloju koji se ostvaruje na razini glavnoga lika Marka koji je varijanta Kozarčeva Vlatka Lešića iz *Mrtvih kapitala* (Rem, Jukić, 2017: 36).

Slamnigov roman *Bolja polovica hrabrosti*, objavljen 1972. godine, u potpunosti anticipira postmodernu filozofiju. Nemeć navodi da Slamnigovo „metatekstualno poigravanje pripovjednim mogućnostima i miješanje narativnih razina, tj. parodijsko izvrtnje zbilje i literature“ stavlja ovaj roman na sam početak postmodernističke fikcije (Nemeć, 2003: 245). Kristina Grgić u radu *Slamnigov postmoderni bijeg* govori da se Slamnigov roman pridružuje korpusu tekstova hrvatske proze 50-ih i 60-ih godina 20. stoljeća koji tematiziraju svijet mladih, suprotstavljen svijetu tradicije, po čemu je jedan od ponajboljih ostvarenja *proze u trapericama*, a metanarativni postupak udvajanja pripovjedne proze i narušavanja granice među njima svjedoči i o poetici postmodernizma (Grgić, 2010: 262-263). Glavnom liku Flaksu, teta njegove prijateljice, Matilda, daje na čitanje dijelove svoga romana i time ga uvlači u priču šaljući mu šifrirane poruke. Dvije pripovjedne razine način su na koji autor sučeljava i dvije tradicije hrvatskoga narativnoga diskursa: tradicijski i moderni. Dok tetina priča tvori smislenu cjelinu po uzoru na tradicijski, devetnaestostoljetni roman: *Ali Anin je život bio samosadržan, ili bar priča o njemu, pa se kraj morao bližiti*, Flaks poima svoj život kao niz fragmentarnih iskustava, samosadržanih života koji su bili *razasuti po cijelome svijetu* te nigdje nema korijene: *Povremeno sam pomišljao da dolazim među prijatelje da nađem permanentnu zavičajnost, ali oni nisu nužno, pa ni uopće, značili teritorijalnu vezanost* (Slamnig, 2004: 80). U romanu se tematizira i odnos prema jezičnoj, kulturnoj i književnoj tradiciji, koja je istodobno i predmet nostalgije i ironijskoga propitivanja. Tetina pripovijest uvodi se kao plod književnopovijesne nostalgije, a okupljanje Flaksa i klape, kao i Flaksova disertacija, također je želja da se rekonstruira i oživi prošlost. Teta za rekonstrukciju koristi postojeće knjige i povijesne zapise, a Flaks natpise po crkvama, dvorcima, stara pisma i spomenare, a tradicija u njegovu pripovijest ulazi i u obliku izravnih citata i intertekstualnih poveznica s različitim tekstovima iz hrvatske književnosti. Flaks je lingvist, svjestan vrijednosti tradicije i kulture, no dok teta piše tekst na *neutralnoj hrvaštini* (Slamnig, 2004: 71), u Flaksovoj pripovijesti sukobljavaju se različiti jezici i dijalekti, čime se pruža otpor tradiciji. Ono što je karakteristično za postmodernizam je i autoreferencijalnost, a tetina pripovijest postaje predmetom autoreferencijalnih komentara u razgovoru s Flaksom kojemu iznosi teoriju o autonomiji književnoga teksta, „koji ne obavlja ni refencijalnu ni pragmatičku funkciju u odnosu prema povijesnoj zbilji i autorovu životu“ (Grgić, 2010: 2771), kao i svijest o autonomiji jezika: *Čini mi se da među gotovim djelima ima još mjesta da se napiše još koje, a ako se počne od toga da je*

književnost jednoga naroda, pa možda čak i evropska, cjelina s mnogobrojnim organskim vezama, onda se novo djelo može uklopiti među postojeća, a da se pri tome ne obraća ukusu publike, niti da bude u vezi sa stvarnim životom pisca (Slamnig, 2004: 22). Ipak, teta pri kraju sve češće miješa književnost i zbilju, a granica između dijegetskih razina počinje se urušavati, no do prave metalepse ne dolazi pa se pokušaj tetina zavođenja razrješava na razini okvirne pripovijesti. Flaks bježi od tetine i od Anitine ljubavi jer oba odnosa u njemu izazivaju tjeskobu i strah od odgovornosti, promišlja o individualnosti i slobodnoj volji, u čemu je vidljiva egzistencijalna problematika: (...) postoji i rješenje vječne permanentne samoće, čovjek ima na sebi samo one kvačice na koje se drugi priljepljuju, a on se sam dohvaća tuđih, ali nema tu nikakve posebne dvojne vezanosti... (Slamnig, 2004: 108). Flaksov bijeg upućuje na još jedan aspekt metanarativne strukture romana, a to je propitivanje fikcionalne prirode književnoga teksta i njegova odnosa prema izvanknjiževnoj zbilji. Nemeć navodi da kada Flaks odgonetne zagonetku i shvati da bi mogao biti „upećan“, „bira odmak od hipotetičke zbilje tekstova u spasonosnu životnu zbilju“ i odlazi u Brestovje (Nemeć, 2003: 245), a upravo miješanjem zbilje i književnosti udvajanjem pripovjednih razina, roman označava zaokret prema postmodernizmu.

Primjer poigravanja tekstem je i Pavličićev roman, *Većernji akt*, objavljen 1981. godine. U romanu također ima i elemenata fantastike, a već je bilo riječi o tome da u postmodernizmu dolazi do okretanja fantastici koja omogućuje širenje granica umjetnosti. Nemeć navodi da Pavličićevu prozu obilježava povratak priči te da se njegov roman ne bavi isključivo društvenim problemima već je cilj prvenstveno zabaviti čitatelja, što rezultira posuđivanjem postupaka iz popularne kulture te čišćenjem romana od psihologije, filozofije i „velikih tema“ (Nemeć, 2003: 299). U središtu više nije analiza unutarnjega stanja lika već sam događaj. *Većernji akt*, paradigmatički primjer Pavličićeve poetike sadrži kriminalističke, fantastične i društvene elemente, a to miješanje žanrova karakteristično je za postmodernizam. Dubravka Oraić-Tolić navodi Pavličićev roman kao početak postmodernoga virtualnoga realizma u hrvatskoj književnosti (Oraić-Tolić, 2005: 125). Roman je prožet intermedijalnošću i intertekstualnošću, spominjući mnoga slikarska i književna djela koja Mihovil falsificira. Postmodernizam je razdoblje u kojemu sve prolazi te stoga sadrži brojne autorske eksperimente, a jedan se spominje i u romanu: Duchampova zahodska školjka nazvana *Fontana*: – *Hoćeš li početi raditi mrljama? Apstraktno, minimalno, konceptualno, i sve ono što ti i Zoran spominjete? – Izložiti zahodsku školjku – nacerio joj se. – Pa da, i to rade, sam si mi pričao* (Pavličić, 1999: 53). Spominje se i Hektorovićevo *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, Matoševa pisma te Danteov *Pakao*, a pojavljuju se i intertekstualne veze u kontekstu umjetnika Griblera, kada usklikne stihove iz Ujevićeve zbirke

*Kolajna: Nisam li pjesnik, ja sam barem patnik!* (Pavličić, 1999: 92) te veza s Krležinim *Povratkom Filipa Latinovicza*, kada Gribler piše djelo te u prvoj rečenici razvija vezu s prvom rečenicom Krležina romana: *Šikljalo je kada je Vergilije vriskao na šaranski prigovor* (Pavličić, 1999: 96). Kada mu Mihovil kaže da ne razumije rečenicu, Gribler mu objašnjava da djelo ne govori ni o čemu, *govori samo o sebi. To je čista literatura* (Pavličić, 1999: 97), u čemu je vidljiv utjecaj strukturalističke teorije koja književno djelo, odnosno svijet koji ono oblikuje, vidi kao autonomnu jezičnu djelatnost koja tvori samodostatan značenjski sustav. Gribler na kraju nestaje u svome djelu: – *Sjećaš se što je govorio Gribler? – rekao je Mihovil. – Da dijeli sudbinu svojega djela. Da je izjednačio život i pisanje. Vidiš, dovršio je. – Vidim – rekao je Zoran. – Ali gdje je sad? – Pa kažem ti da je dovršio. Dakle, ipak se može – rekao je Mihovil. – On je tu negdje, unutra – kucnuo je prstom po papirima* (Pavličić, 1999: 225). Još jedan postmodernistički postupak ostvaren je na kraju romana, zadnjom rečenicom koja je ujedno prva i na taj način djelo čini potpuni krug, kraj označava novi početak te se tako još više naglašava sam proces pisanja. Mihovilovo nestajanje odnosno pretvaranje u starca te prepiska pisca i urednika, također svjedoče o književnome djelu kao zasebnom univerzumu. Govoreći o nemogućnosti falsificiranja neoriginalnih umjetničkih djela, Pavličić otvara pitanje istinitosti tradicije: *Sve što je postojalo, moglo je biti i nešto drugo, moglo je biti laž i falsifikat. Društveno je ustrojstvo na najozbiljniji način dovedeno u pitanje. Suočeno sa činjenicom da živi u moru falsifikata, društvo se moralo zamisliti i nad onim što je odvajkada smatralo nepovredivom istinom (naime originalom)...* (Pavličić, 1999: 289). Na kraju, Mihovil falsificira i samoga sebe čime dolazi do potpunoga miješanja fikcije i faksije, odnosno fikcija postaje još zbiljskija od stvarnosti, a o tom obilježju postmodernizma govori Oraić-Tolić navodeći da „mimetički realizam i avangardno otuđenje pretpostavljaju postojanje autentične zbilje, [dok] u postmodernom virtualnom realizmu te vjere nema“, a to znači da „fikcija, fantastika i iluzija postaju jednako zbiljske ili zbiljskije od zbilje, a zbilja za koju smo vjerovali da je stvarnosna postaje iluzorna i fiktivna“ (Oraić Tolić, 2005: 125).

Roman Luke Bekavca, *Policijski sat* također je primjer autonomije književnoga djela i teksta koji se poigrava. Vanjskom je kompozicijom podijeljen na dva dijela koja se paralelno izmjenjuju te se mogu čitati kao dva zasebna teksta. U dijelu *Policijska uprava osječko-baranjska*, riječ je o Osječaninu koji piše tekst dnevničkim ispovjednim tonom prvoga lica, vraćajući se zapisima i doradujući ih kako bi sebi objasnio što se događalo ratnih godina, „No, svakim novim vraćanjem tekstu dodatno zamagljuje sjećanje i slutnje na proteklo vrijeme i zbivanja. Ipak, mogućnost i slutnja postojanja onostranog ne izostaje, već je dana kroz prikaz prisjećanja na predmete, prostorije i objekte koje, kao da je Proust umjesto kolačića za okidač uzeo LSD,

Bekavac opisuje detaljno ih transformirajući i mijenjajući im svojstva i značenje...<sup>1</sup> Umetnutih dvanaest poglavlja, koji čine drugi tekst romana, nazvani su *Druga prostorija*, a odnosi se na opisivanje prostorija, iako do kraja ostaje nejasno radi li se o kompleksu bolnice, umobolnice, vojske ili škole. Roman je fragmentarne strukture, nema kauzalnosti te se čitatelj suočava s problematikom vremena i prostora, a brojne su i druge tehnike koje navode na postmodernističko čitanje romana. U priču se uvodi i lik Luke Bekavca te potiče čitateljevu neodlučnost oko autorstva *Druge prostorije* jer se govori da je objavio knjižicu maloga formata od pedesetak tiskanih stranica naslovljenu „Divizija“, u kojoj se nalaze nefabularni opisi nepoznatih prostora bez jasnoga konteksta (Bekavac, 2015: 120-121). Ostale postmodernističke strategije kojima se Bekavac koristi su autoreferencijalnost, postupak kojim se u književnome djelu tematizira literarnost toga istoga djela: (...) *redovito bih dolazio do točke u kojoj mi se činilo da treba svaku riječ, ne samo „ključne riječi“ staviti pod navodnike* (Bekavac, 2015: 24). Promišlja se o tekstu te se opisuje proces nastajanja teksta, nadopisivanja i preslagivanja: *Preuređujem posljednje stare komade papira, išarane neodgonetljivim bilješkama, pa nakon provlačenja kroz stroj režem tekst škarama i premještam fragmente poput dijelova slagalice, a zatim sve opet lijepim selotejmom u format A4...* (Bekavac, 2015: 88). Opisane tehnike zapravo govore da je riječ o diskursu koji ništa ne odbacuje, ali to što prikazuje prikazuje kao rastavljeno, nestabilno i otvoreno promjeni. U romanu ima i intertekstualnosti – navode se zbirke poezije koje su osamdesetih objavili quorumaši: *Gnomi i Sretne ulice* Delimira Rešickog, *Zapadano-istočni spol* Branka Čegeca, *Komete, komete* Zvonka Makovića, *Jesenji metak* Gorana Rema, *Praksa laži* Branka Maleš, a u tekstu funkcioniraju kao figure sjećanja na ratni Osijek (Bekavac, 2015: 101). U romanu je prisutno i mnoštvo žanrova. Pripovjedač umeće pismo nepoznatog pošiljatelja i tu vidimo elemente dnevničkoga romana, no nedostaju neki elementi dnevnika kao što su organiziranost u manje cjeline, datumi zapisivanja te kronološki redosljed. Možemo govoriti o pseudoautobiografiji zbog nepouzdanog pripovijedanja iz sjećanja i pitanja znanja i vremena. Stil pisanja je i književnoumjetnički s elementima razgovornoga (vulgarizmi i žargonizmi), a u opisivanju *Druge prostorije* jezik obiluje stilskim figurama koje podsjećaju na tehničko-znanstveni diskurs. Pripovjedač (pre)ispisuje tekst kako bi pripitomio sjećanja i slutnje kao tragove koje je pokupio družeći se s grupom za vrijeme rata, iako mu ona stalno izmiču. „Naposljetku njegovo razumijevanje događaja u kojima je sudjelovao ostaje onkraj mogućnosti transponiranja u cjeloviti tekst: (...). Subjektov se rukopis stoga svodi na

---

<sup>1</sup> Glavaš, Marijo. *Luka Bekavac: Policijski sat*, 2015., <https://mvinfo.hr/clanak/luka-bekavac-policijski-sat>



fragmente prepune izbljedjelih referencija kojima se pokušava obuhvatiti širina i rastočenost cijele priče, on je prožet popratnim osjećajem tjeskobe i rastrojenosti...“ (Buljubašić, 2016).

U ovim romanima vidljiv je još uvijek utjecaj poučne funkcije književnosti, kao i opis unutarnjega stanja likova te izvanjskih okolnosti koje na njih utječu. No, analiza psihe lika više nije primarna zadaća književnoga djela. Cilj je ponuditi čitatelju štivo koje će ga zabaviti te ukazati na mogućnosti poigravanja tekstem u svrhu čega se najviše koristi postupak autoreferencijalnosti.

#### 5.4.2. Novi historizam

Primjer historiografske fikcije koja se razvija u postmodernizmu, a koja sada prikazuje povijest ne kao učiteljicu, već naglasak stavlja na nesigurnost povijesne građe, Araličin je roman *Psi u trgovištu*, koji se može čitati kroz smjer novoga historizma. Nemeč govori o Aralici u kontekstu nove tekstualnosti, kada, između ostaloga, i povijesni roman postaje jedna od zastupljenijih prozih vrsta, ali to više nije šenoinski model povijesnoga romana, već historiografska metafikcija, tip povijesnoga romana u kojemu se briše granica između povijesti i fikcije, (...), a umjesto subjekta junaka, povijesni roman sada „zastupa slabe likove, žrtve i objekte povijesnih zbivanja“ (Nemeč, 2003: 268). Linda Hutcheon definira historiografsku metafikciju kao paradigmatičan postmoderni žanr koji integrira „teorijsku samosvijest o povijesti i fikciji kao ljudskim konstruktima“ i stvara „temelje za preispitivanje i preradu oblika i sadržaja prošlosti“ (Hutcheon 1996: 19-20). Milanja također navodi Araličine romane kada govori o novopovijesnom hrvatskom romanu nastalom unutar postmodernističkoga horizonta i novoga historizma (Milanja, 1996: 100), a za novi historizam ističe karakterističnim nepouzdana pripovjedača jer u povijesti vidi element sumnje i relativizacije, „a porazna iskustva modernističkoga uma ponudila su mu isuviše argumenata za tu skeptičnu vizuru“. Također navodi da instanciju „nepouzdana pripovjedača“ nedovoljno koristi hrvatski novopovijesni roman, što rezultira „potpunim“ znanjem i vladanjem situacijom (Milanja, 1996: 108). Povijesna faktografija ne pojavljuje se više radi povijesti, nego je u funkciji priče kojoj se daje alegorijska i parabolična razina. Velimir Visković navodi da Aralica koristi povijesne događaje kao paradigmu opće ljudske sudbine te „inzistira na spoznajnoj i etičkoj funkciji književnosti, a povijesni roman je idealna forma za realizaciju tih funkcija jer omogućuje piscu da iz određenih povijesnih procesa izvuče univerzalne poučke“ (Aralica, 1990: 19). Roman nudi fikcionalnu sliku povijesti ovjerenu konkretnim situacijama i biografijama autentičnih likova, no kroz stvarne odnose otkrivaju se „opća mjesta svake vlasti u svakom vremenu te univerzalni mehanizam na kojemu se temelji svaka tiranija“, a poprimajući

dimenziju univerzalnoga djelo postaje parabola o vlasti i ropstvu (Nemec, 2003: 269). Roman se sastoji se od tri dijela: *Nekamo moraš*, *Mač samosjek* i *Koža za bubanj*. Prvi dio čine pisma koja Vrančić piše bratu Mihovilu u Šibenik, a koja tematiziraju kompleksan Vrančićev odnos prema rodnome gradu. Zaviduje bratu na životu u poznatom okruženju, ali istovremeno se ne želi vratiti u rodni kraj. Izbjegava svećenički poziv, ali i brak u kojemu bi dobio mnoštvo drugih obaveza. Izvješćuje o povijesti i sadašnjosti iz vlastite perspektive, ali ostavlja dojam marionete bačene u svijet velikih događaja, koja iz prve ruke gleda političke igre koje dovode do sudbinskih kretanja povijesti, ali nema dovoljnu moć da na njih utječe. Likovi su psihološki ocrtni i kompleksni, imamo uvid u njihovo razmišljanje i strahove. Sulejman je prikazan tako da su sva njegova djelovanja manifestacija kukavičkoga straha od gubitka moći, a strahovi i kalkulacije tvore od njega čudovište sposobno gaziti preko leševa. Roman sadrži intertekstualne reference: iznijete su interpretacije fiktivnih povijesnih i književnih tekstova, koje donose likovi unutarnjim monolozima, a vidljiva je i metatekstualnost kada Sulejman razmatra stil kojim je napisano Mustafino pismo, svjestan Mustafine talentiranosti, zaključuje da on nije sam napisao pismo već ga je dao na uređivanje pisaru koji ga je neukusno nakitio, i time ponizio Sulejmana: *Ali kad je stil stvoren, kad su se ustalili njegovi oblici i sadržaji, a pisari se svejednako trudili da lijepo još više poljepšaju i uzvišeno učine uzvišenijim, od te praznoglave trke tko će kititi kićenije, pisma su postala bljutava* (Aralica, 2004: 199). Roman je prožet postmodernističkom filozofijom, ali se kroz prikaz odnosa pojedinca i totalitarnih režima ukazuje i na društvenu problematiku. Također, dobivamo uvid u psihologiju likova čime se roman može dovesti u vezi s korpusom romana nastalim prije afirmiranja suvremene hrvatske književnosti.

#### 5.4.3. Dekonstrukcija

Primjer postmodernističke filozofije, fantastike te filozofije dekonstrukcije, pravca koji je utemeljio Jacques Derrida, Tribusonov je roman *Snijeg u Heidelbergu*, objavljen 1980. godine. Roman se sastoji od tri dijela: prvi dio *Razgovor s učiteljem* temelji se na faustovskom motivu ugovora s đavlom. Drugi dio, *Potruga za učenicom* funkcionira kao metatekst, dodatak u kojemu se „književnoznanstvenim i pseudoznanstvenim metodama interpretira i komentira uvodna fantastična priča“ (Nemec, 2003: 311), a treći dio romana, *Pogovor ili racionalizacija tuge*, sadrži piščev dnevnik s detaljima iz privatnoga svijeta, ali s korelacijama s prethodnim dijelovima romana. Kristina Bobovečki u diplomskome radu *Dekonstruktivski pristup romanu Snijeg u Heidelbergu* iščitava roman kroz filozofiju dekonstrukcije. Derrida, predstavnik dekonstrukcije,

tvrdio je da je pismo podvojeno jer tvori element u kojemu se suprotstavljaju opreke, kretanje i igra kojom se svaka oprečna strana ponovno dovodi u vezu s onom drugom stranom (Culler, 1982: 123) te su u tom smislu te opreke duboko povezane i neodvojive, odnosno prožimaju se. To se uočava u odnosu učitelja demona i učenika Nikolasa. Pojam učitelja više nije, kao što je to po tradicionalnom shvaćanju, nadređen učeniku, već oni postaju jedno: *...obojica znamo da smo, kako se naš hijerarhizirani odnos učitelja i učenika sve više razglobljavao i propadao, postajali polovima jedne te iste stvari, elementima jedne te iste igre...* (Tribuson, 1980: 13). Nikolasa obilježava dvostrukost, istodobno je „i učitelj i učenik, demonsko i zemaljsko, nagonsko i potisnuto, svjesno i nesvjesno“ (Bobovečki, 2017: 13). Pitanja podvojenosti, jastva i identiteta ključna su filozofska pitanja, a dekonstrukcijom se prikazuje sva Nikolasova složenost. U drugom dijelu romana, prilikom čitanja rukopisa, nagađa se da je on podvojena ličnost, da se u njemu *javljaju dva sugovornika, dvije različite tajne krinke njegove svijesti* (Tribuson, 1980: 152). Nikolas, uz pomoć svoga osobnoga demona, koji je zapravo on sam, odnosno njegovo nesvjesno, spoznaje slobodu, nedostižnu ljudima koji žive u skladu s društveno zadanim obrascima: *...za razliku od njih ti nisi morao koračati stazama jalove tame i besmislene patnje, ti si imao privilegij da saznaš što je sloboda...* (Tribuson, 1980: 14), a na putu do slobode mora se odreći svega što je poznato kao društveno prihvatljivo: *...slobodi te ne može naučiti niti majka, niti škola, niti vlast; slobodi te može naučiti samo demon, i to ne bilo koji, nego samo onaj pravi, jedan jedini, tvoj demon...* (Tribuson, 1980: 14). Podvojenost se postiže i inverzijama, kao što su „dijabolična dobrota“ i oksimoronom „zlo anđeosko“: *nitko nije mogao prozrijeti da je njezina dobrota bila dijabolična, a tvoje zlo anđeosko* (Tribuson, 1980: 22), što je karakteristično za dekonstrukciju koja je sklona izmjeni poretka i spajanju nespojivoga. Roman sadrži i postmoderne strategije kao što je ukidanje prostorno-vremenske kauzalnosti i razvlašćenja subjekta, a najizrazitiji element je metatekstualna dimenzija književnoga djela, pa se tako u drugome dijelu komentira pronađeni rukopis: *...ovaj „koncept slobode“ upravo zbog svoje neargumentiranosti i nedorečenosti, pruža čitaocu onaj slobodni interpretativni prostor koji ovaj tekst dovodi u najveću moguću blizinu literarnoga čina* (Tribuson, 1980: 154). Činjenice i događaji iz prvoga dijela nastoje se provjeriti na temelju novinskih članaka, dnevničkih zapisa i drugih relevantnih izvora te se kombiniraju neobjašnjivi događaji sa stvarnim događajima i povijesnim ličnostima. Pokušava se utvrditi Šramova biografija, no povijesni zapisi ne mogu objasniti neobjašnjivo što se u njemu događalo te se na taj način ironizira znanost o književnosti koja ne može objasniti svijet fikcije, a izražava se i nepovjerenje u pojam povijesti, o kojoj Derrida govori da više nema povlašteni autoritet: *Zbir kronoloških fakata i dosadne povijesne interpretacije potpuno su nam sakrile pripovijesti o burnim životima velikih atentatora...* (Tribuson, 1980: 186). Literatura i povijest sve se više počinju

podvoditi pod zajednički nazivnik fikcije te se opreka više ne može jasno razgraničiti, a naizgled nebitna svojstva teksta postaju njegova značenjska poruka. Naglasak nije na povijesnim i socijalnim problemima već na onom rubnom i mračnom unutarnjem stanju čovjeka, a tematikom potrage za slobodom roman se može povezati s početkom analiziranoga korpusa, odnosno s Mesnerovim *Novovjekim dječakom*, koji, kao i Šram, odbacuje stege i norme ustaljenoga društvenoga života, kako bi spoznao viši smisao i dosegno slobodu.

## 6. Zaključak

U radu se kroz čitanje korpusa od petnaest romana novije hrvatske književnosti 20. stoljeća analizira tekstualnost krize i prevladavajuća filozofija. Na početku je iznesen pregled razvoja hrvatskoga romana u 20. stoljeću te utjecaj političkih i društvenih zbivanja na taj razvoj. Objasnen je postmodernizam, pravac koji se javlja u drugoj polovici 20. stoljeća u književnosti, umjetnosti, arhitekturi, filozofiji, povijesti i kulturi. Različiti su književni teoretičari pokušavali, iznoseći različita obilježja, definirati pojam postmoderne, no on i dalje ostaje mnogoznačan. U hrvatskoj književnosti, postmodernizam, odnosno razdoblje suvremene hrvatske književnosti, počinje 1970-ih godina, a glavno je obilježje razdoblja pluralizam stilova. Sve veći razvoj znanosti i tehnologije u postmodernizmu, dovodi do produbljanja krize identiteta, a budući da književnost uvijek odgovara na poticaje izvana, tekstualnost krize u romanu 20. stoljeća posebno je zastupljena.

Početak stoljeća, u romanima je još uvijek uočljiv utjecaj modernizma koji donosi opise unutarnjih stanja čovjeka, osamljenih pojedinaca i njihovu nemogućnost komunikacije s okolinom. Jak je utjecaj egzistencijalizma i filozofije Sartrea, Kierkegaarda i Nietzschea, a pod njihovim utjecajem pišu Mesner, Kozarčanin i Krleža. Egzistencijalistička se tematika nastavlja i u romanima Kaleba, Marinkovića i Novaka, no naglasak se više stavlja na izvanjske okolnosti te utjecaj atmosfere rata na osjetljive pojedince, a također je vidljiva i Camusova filozofija apsurd. Cvitanov roman, objavljen 1894. godine, također je pisan pod utjecajem filozofije egzistencijalizma, no mijenjaju se uzroci krize identiteta: sada je ona uvjetovana postmodernističkom slikom svijeta i razvojem tehnološke znanosti. Osim filozofije egzistencijalizma, u hrvatskom romanu 20. stoljeća čitamo i filozofiju pesimizma i naturalizma u romanu Kozarčanina te filozofiju fenomenologije koju na tragu Prousta kroz svoj roman provlači Desnica.

Slijedi razdoblje od 1970-ih godina koje donosi nove tehnike pisanja, kao što su autoreferencijalnost, metaliterarnost, intertekstualnost i intermedijalnost te nove pravce i filozofske sustave, kao što su strukturalizam, novi historizam i dekonstrukcija. Korpus u kojemu čitamo postmodernističku filozofiju čine Švel-Gamiršek, Slamnig, Aralica, Tribuson, Pavličić i Bekavac. Kriza identiteta i opis unutarnjega stanja i psihe čovjeka sada više nije središnja tematika, već se naglasak se stavlja na sam tekst i mogućnosti poigravanja tekstem.

## 7. Literatura i izvori

### Primarna

1. Aralica, Ivan. *Psi u trgovištu*, Zagreb, Večernjakova biblioteka, 2004.
2. Bekavac, Luka. *Policijski sat*, Zaprešić, Fraktura, 2015.
3. Cesarec, August. *Zlatni mladić i njegove žrtve: roman o svijetu na stranputici, priredio Vice Zaninović*, Zagreb, Školska knjiga, 1974.
4. Cvitan, Dalibor. *Polovnjak*, Zagreb, Globus, 1984.
5. Desnica, Vladan. *Proljeća Ivana Galeba*, Zagreb, Večernji list d.d., 2004.
6. Jukić, Sanja; Rem, Goran. *Cvelferica, ili jedan je Cvelfer tjedan-dva ranije sanjao (proza)*, Osijek, Udruga Duhovno hrašće; Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemski, 2017.
7. Kaleb, Vjekoslav. *Divota prašine*, Zagreb, Matica hrvatska: Zora, 1973.
8. Kozarčanin, Ivo. *Sam čovjek / Ivo Kozarčanin*, Vinkovci, Riječ, 1998.
9. Krleža, Miroslav. *Na rubu pameti*, Zagreb, Savez slijepih i slabovidnih Hrvatska, 1988., [http://newpolis.org/files/miroslav\\_krlea\\_-\\_na\\_rubu\\_pameti.pdf](http://newpolis.org/files/miroslav_krlea_-_na_rubu_pameti.pdf)
10. Marinković, Ranko. *Kiklop*, Zagreb, Impresum, 2018.
11. Mesner, Ivan. *Bolno odrastanje (cjelokupno djelo); priredio Branimir Donat*, Zagreb, Dora Krupićeva, 2008.
12. Novak, Slobodan. *Mirisi, zlato i tamjan*, Kostrena, Lektira, 2016.
13. Pavličić, Pavao. *Večernji akt*, Zagreb, Hena com d.o.o., 1999.
14. Slamnig, Ivan. *Bolja polovica hrabrosti*, Zagreb, Večernji list, 2004.
15. Tribuson, Goran. *Snijeg u Heidelbergu*, Zagreb, August Cesarec, 1980.

### Sekundarna

1. Aralica, Ivan. *Svemu ima vrijeme*; predgovor Velimira Viskovića „Individua, nacija, povijest“, Mladost, Zagreb 1990.
2. Bačić-Karković, Danijela. „O ranim Krležinim romanima II.“, *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, Vol. 15. No. 1., 2003., str. 59-90.
3. Bobovečki, Kristina. *Dekonstruktivski pristup romanu Snijeg u Heidelbergu Gorana Tribusona*, diplomski rad, Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Odsjek za kroatistiku, 2017., <https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri%3A1572>

4. Buljubašić, Ivana. *Destrukcija pripovjedne linearnosti u suvremenoj hrvatskoj prozi*, diplomski rad, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, Odsjek za hrvatski jezik i književnost, 2015., <https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos:1026>
5. Buljubašić, Ivana. "Interferencije u sjećanjima", *Hrvatska revija*, 4, Matica hrvatska, 2016., str. 63-64.
6. Culler, Jonathan. *O dekonstrukciji. Teorija i kritika poslije strukturalizma*, Zagreb, Globus, 1982.
7. Dalmatin, Ana. *Egzistencijalistički roman u hrvatskoj književnosti*, Dubrovnik, Matica hrvatska, 2011.
8. *Filozofija egzistencijalizma – I. dio: Bog i Sartre u Filozofiji egzistencijalizma*, <https://www.obnova.com.hr/blog/autori/93-filozofija-egzistencijalizma-i-dio-bog-i-sartre-u-filozofiji-egzistencijalizma>, 24.8.2020., 12:23.
9. Glavaš, Marijo. *Luka Bekavac: Policijski sat*, 2015., <https://mvinfo.hr/clanak/luka-bekavac-policijski-sat>, 24.8.2020., 12:45.
10. Grgić, Kristina. „Slamnigov postmoderni bijeg“, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 36 No. 1, 2010., str. 262-288., <https://hrcak.srce.hr/72796>
11. *Naturalizam*. Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslava Krleže, elektroničko izdanje, 2018., <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43102>, 31.8.2020., 10:16.
12. Hutcheon, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad, Svetovi, 1996.
13. Hutcheon Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
14. Huyssen, Andreas. „Zemljovid postmodernog“, u knjizi: *Feminizam/ Postmodernizam*, Zagreb, Liberta: Centar za ženske studije, 1999., str. 206-242.
15. Kalanj Rade, „Identitet i politika identiteta (Politički identitet)“, u knjizi: *Hrvatski nacionalni identitet u globalizirajućem svijetu*, Zagreb, Pravni fakultet: Centar za demokraciju i pravo „Miko Tripalo“, 2010.
16. Kusić, Ante. „Dva aspekta suvremenog egzistencijalizma“, *Crkva u svijetu*, Vol. 11. No. 2., 1976., str. 123-131., <https://hrcak.srce.hr/91183>
17. Lipovetsky, Gilles. *Doba praznine: ogleđi o savremenom individualizmu*, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1987.

18. Lodge David. *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*, Zagreb, Globus/Stvarnost, 1988.
19. Lyotard, Jean-Francois. *Postmoderna protumačena djeci – Pisma 1982 – 1985*, Zagreb, August Cesarec, 1990.
20. *Marcel Proust*. Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslava Krleže, elektroničko izdanje, 2020., <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=50790>, 31.8.2020., 10:19.
21. Marleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1978.
16. Milanja, Cvjetko. *Hrvatski roman 1945.-1990. Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*, Zagreb, Biblioteka L, 1996.
17. Nemeć, Krešimir. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb, Znanje d.d., 2003.
18. Oraić-Tolić, Dubravka. *Muška i ženska postmoderna – Rođenje virtualne kulture*, Zagreb, Ljevak, 2005.
19. Pavličić, Pavao. „Divota prašine kao alegorija“, *Adrias*, No. 17., 2010., str. 9-30., <https://hrcak.srce.hr/72504>
20. *Postmodernizam*. Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslava Krleže, elektroničko izdanje, 2020., <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=49698>, 31.8.2020., 10:08.
21. Sabljak, Ivona. „Pjesnik osamljenosti i tuge“, *Kolo*, 4, Matica hrvatska, 2011.
22. Solar, Milivoj. *Filozofija književnosti*, Zagreb, Liber, 1985.
23. Solar Milivoj. *Teorija književnosti*, Zagreb, Školska knjiga, 2001.
24. Tolle, Eckhart. *Nova zemlja: Osvještavanje životne svrhe*, Zagreb, V.B.Z, 2008.