Alegorija kao figura čitanja

Bionda, Dinka

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:322679

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet
Diplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Dinka Bionda

Alegorija kao figura čitanja

Diplomski rad

Mentorica: prof. dr. sc. Ružica Pšihistal

Osijek, 2016.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost/ Katedra za hrvatsku književnost
Jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Dinka Bionda

Alegorija kao figura čitanja

Diplomski rad

Znanstveno područje: humanističke znanosti, polje: filologija, grana: teorija i povijest književnosti

Mentorica: prof. dr. sc. Ružica Pšihistal

Osijek, 2016.

Sažetak

Proučavanje alegorije svodi se na njezinu trostrukost, zastupljenost na retoričko-stilskome, hermeneutičkome i književno-žanrovskome polju. Nakon kraćeg pregleda povijesti, o alegoriji se govori kao o figuri i tumačenju. Naglasak će biti na vremenska razdoblja koja obuhvaća srednji vijek i suvremenost. U srednjem vijeku važnost alegorije odnosi se tumačenje biblijskih tekstova, a s tim je povezan pojam egzegeze. U novijim shvaćanjima tumačenje je vezano za čitatelja, odnosno čitanje i interpretaciju.

Ključne riječi:alegorija, figura, tumačenje, egzegeza, čitanje

Sadržaj

Uvod.....1

I. ALEGORIJA

1. Natuknice o pojmu *alegorija*.....3
2. Povijest pojm*a alegorija*.....5
2.1. Etimološka analiza.....5
2.2. Povijesne crtice o uporabi pojma.....5
3. Alegorija kao figura.....7
4. Hermeneutika, egzegeza, interpretacija.....8

II. ALEGORIJA U SREDNJEM VIJEKU

1. Srednji vijek.....9
1.1. *Sensus litteralis* i *sensus spiritualis*.....9
1.2. *Ars interpretandi*.....12
1.3. Skriveni smisao.....15

III. ALEGORIJA I MODERNIZAM

1. Alegorija i modernizam.....20
2. Alegorija i hrvatski modernizam.....24

IV. ALEGORIJA U SUVREMENIM TEORIJAMA

1. Suvremene teorije.....27
2. Moderna hermeneutika, interpretiranje i razumijevanje.....29
2.1. Hermeneutički krug.....29
2.2. Interpretacija kao rekonstrukcija i proizvodna interpretacija.....30
3. Pitanje namjere.....33
4. Čitatelj.....37
5. Paul de Man.....40
6. Feministička kritika.....43

Zaključak.....45
Popis literature.....46

Uvod

Pod natuknicom *alegorija* u Anićevu rječniku može se pročitati sljedeće: „1. opis. pripovijedanje koje se služi metaforom da bi izrazilo opću ili apstraktnu ideju. 2. simbolizirana slika neke ideje predočena likovnim sredstvima (kostur s kòsōm kao alegorija smrti).“(Anić 1991: 4) Ova oskudna objašnjenja potrebno je proširiti pogledom u, naprimjer, *Rječnik književnog nazivlja.* Ondje Milivoj Solar dosta opširno objašnjava i opisuje stilske figure pa za alegoriju kaže da je to „pjesnička figura u kojoj se ono što je izravno rečeno odnosi na nešto drugo, uz pretpostavku da se značenje neke pjesničke slike ili priče može objasniti pojmovima, npr. kada Dante na početku *Božanstvene komedije* susreće zvijeri, one znače grješne strasti. Alegorija je zbog prenošenja značenja srodna metafori, ali se uglavnom drži kako zahtijeva neku veću cjelinu od jedne riječi, prema staroj retorici barem rečenicu, što omogućuje da se vrline, strasti ili prirodne pojave pojavljuju u književnom djelu kao osobe, ili da se putovanje u prostoru shvati kao proces duhovnog sazrijevanja.“ (Solar 2006: 11) Alegorija, dakle, polazi od nastojanja da se apstraktni sadržaji prenesu u konkretnom obliku. Počiva na dvije pretpostavke. Jedna se tiče načina na koji pojmovi postoje, a druga na koji mi te pojmove spoznajemo. „Što se tiče prvoga, uvijek se pretpostavlja da ono što je važno ne dolazi u čistom obliku, nego da je skriveno pod obličjem običnoga i svakodnevnog. Što se tiče drugoga, pretpostavlja se da je lakše spoznati apstrakcije ako su one zaodjevene u nešto konkretno.“ (Pavličić 2013: 8)

Oba navoda počivaju na alegoriji kao stilskoj figuri, bez naznake o njezinoj višestrukosti, odnosno složenosti. Naime, alegorija je pojam koji se može proučavati osim na retoričko-stilskome i na hermeneutičkome te književno-žanrovskome polju, a osim u znanosti o književnosti, koristi se i u filozofiji, teologiji te teoriji likovnih umjetnosti. Ta troslojnost nerijetko čini zbrku u teorijskom diskursu u cjelini pa dolazi, kako će naznačiti Andrea Zlatar, do *teorijske kolizije*. Tako se nedostatkom znanja često figuri pripisuju obilježja vrste, vrsta se određuje na temelju retoričke definicije, ne pravi se razlika između alegorije kao načina prikazivanja u tekstu i alegorije kao razumijevanja/tumačenja teksta. (Zlatar 1995: 263) Te kolizije, navodi dalje, mogu biti jače kao što je slučaj s kolizijom retorike i hermeneutike, ili slabije kao kod semiotike i strukturalističke teorije simbola, a to samo ukazuje na povijesnu, tradicijsku dijakroniju tih istih problema kod kojih se zbog preklapanja različitih poimanja alegorije ni danas u potpunosti ne mogu razdvojiti „niti koje su se međusobno splele“. (Zlatar 1995: 263)

Povijest alegorije dijeli se na dva kraka: povijest alegorije kao interpretacije, kao tumačenja, čitanja i povijest alegorije kao kompozicije, kao strukture teksta. Ova se druga dijeli pak na alegoriju kao figuru i alegoriju kao vrstu – pri čemu je nejasno je li razlika samo pitanje kvantitete, količine teksta na kojemu se rasprostire ili je alegorija pojava na različitim razinama teksta. Moguće su i drugačije klasifikacije, a one ovise o drugačijem gledištu s kojeg se razmatra alegorijski kompleks. Tako će uže književnoteorijsko polazište razlikovati poetičke i retoričke točke gledanja, odvajanje figure od vrste, dok će filozofijska orijentacija biti usmjerena na odvajanje alegorije kao teksture od alegorije kao načina čitanja, odnosno alegorije i alegoreze. (Zlatar 1995: 263)

U ovome radu naglasak će biti na upravo na alegorezi, odnosno na hermeneutičkom polju, bez potpune mogućnosti odvajanja od retoričko-stilske tradicije, dok o alegoriji kao vrsti neće biti značajnijih osvrta. Uz to, u sljedećem naslovu kratko će biti navedene enciklopedijske natuknice o samom pojmu, potom nešto o povijesti pojma te alegoriji kao figuri. Središnji dio rada odnosit će se na alegoriju, odnosno alegorezu srednjega vijeka te interpretacije u suvremenim teorijama. Da se nealegorijski tekstovi mogu čitati alegorijski dokazat će se osvrtom na alegoriju u modernizmu i hrvatskom modernizmu. Čitanje se u suvremenoj teoriji različito vrednuje ovisno o kojoj se kritičkoj tradiciji radi.

I. ALEGORIJA

1. Natuknice o pojmu *alegorija*

U ovome poglavlju iznesene su natuknice o pojmu alegorija prema članku »Naziv alegorija (enciklopedijske natuknice o pridruženim pojmovima)« Ante Stamaća iz zbornika *Tropi i figure*[1]. Ukratko su prikazana sva značenja koja se mogu pridružiti pojmu alegorija redom kako ih i sam autor teksta navodi, ali sa skraćenim objašnjenjima najviše zbog uporabe pojmova izvedenih od središnjega pojma koji će se često pojavljivati i u ostalim poglavljima ovoga rada, ali i kao dobre smjernice za proučavanje ove teme.

alegorija f < l. allegoria< g. ἀλληγορία = allēgorí – *uvk:* prenesen govor; Tuje, ili ſzkrovnogovorenye, alitiprėobrachanye nekoje, tj. dá drugo rechmi, â drúgo z-razumenyemkaſe*gaz. I.*; - < g. ἀλληγορέω = allēgoréō<ἀλλ΄ ἀγορεύω = all' agoreýō<ἄλλος = állos – drugi, drukčiji, različan + ἀγορεύω = agoreýō – govoriti (u skupštini ili javno), jasno označiti, navijestiti; (Šulek, 1860, *njhr:* inokaz, allegoria; 1874, *rzn:* alegorija); / e. allegory / nj. Allegorie; Bildredez; Sinnbild*spr*/ f. allégorie / t. allegoria / š. alegoría / port. alegoria / m. allegória / s. alegorija / p. alegoria, alegorja / č. alegorie / sl. alegoria / m. алегорија / r. аллегория, иносказание / b. аллегория, иносказание / u. алегорія, инакомовление / (Stamać 1995: 253).

1. vrsta govora kojemu se u svim stadijima njegova odvijanja više ili manje jasno nagovješćuju, strukturiraju odn. naziru dva uzajamno pridružena sloja referencijalnog značenja: eksplicitni i implicitni.

2. figura rečenice (sententiae), a temelji se na preinaci značenja per immutationem.

3. alegorijsko djelo, tj. takvo u kojemu je razvidna dvoznačnost sadržaja.

4. smisao što ga tko pridaje alegoričnu tekstu, tj. posljedica alegoričkog tumačenja ili alegoreze.

5. ulomak djela kojemu se alegoričan sadržaj ističe prema (nealegoričnoj) cjelini ili kakav topos odn. lik djela.

alegorika – obilježje alegoričnog izražavanja odn. alegorična teksta.

alegorizacija – postupak kojim se tekstu pridaje alegorično značenje.

alegorizam – čestica teksta kojoj je značenje alegorično.

[1] Zbornik *Tropi i figure* koji su uredile Živa Benčić i Dunja Fališevac izašao je u Zagrebu 1995., u nakladi Zavoda za znanost o književnosti.

alegorizirati – alegorijski prikazati odn. izražavati se.

alegoreza – hermeneutička metoda, alegoričko tumačenje tekstova.

Pri istraživanju bilo koje teme vezane za alegoriju, korisne su i sljedeće natuknice: **alegoričan**, **alegorički**, **alegorijski**; **alegorijsko djelo**; **alegorijska drama**; **alegorični govor**; **alegorijski lik**; **alegorijska pastirska igra**; **alegorijska pjesma**; **alegorijska poslovica**; **alegorijska proza**; **alegorijski roman**; **alegorijska satira**; **alegorijski spjev (alegorični ep)**; **alegoričko tumačenje**; **alegorički tumači mitova**; **alegorijsko viđenje**; **alegorično značenje**.

alegoričar, **alegorik** – autor alegorična teksta.

alegoričnost – svojstvo alegoričnog izražavanja odn. alegorična teksta; slikovitost, zastrtost, uvijenost.

2. Povijest pojma *alegorija*

2.1. Etimološka analiza

Riječ *alegorija* (grč. *ἀλληγορία*, lat. *allēgoria*, *diversiloquium*, *alienloquium*) sastoji se od dva dijela: *állos* (*ἄλλος*) što znači „drugi, drukčiji, različit“ i *agorá* od glagola *agoreúin* (*ἀγορεύειν*) što originalno znači „govoriti javno, u skupšini ili na agori“. Spajajući te dvije riječi, dobila je obrnuto značenje – govoriti drugo od javnoga (usp. Pšihistal 2014: 97; Zlatar 1995: 266). Imenica *agorá* opet upućuje na dva značenja: agora kao politička skupština i agora kao trg (također i Zlatar 1995: 266; Stamać 1995: 253). Stoga se ta dvoznačnost odražava i u glagolskim izvedenicama pa „isti glagol može upućivati na na službeni politički i juridički kontekst, ali i na svakodnevnu, pučku govornu komunikaciju.“ (Pšihistal 2014: 97) U „političkoj alegoriji“ označavala je govor skriven od očiju javnosti, a u „hermetičkoj alegoriji“ značila je govor nerazumljiv mnoštvu (također Pšihistal 2014: 97). „Ta dva suznačenja riječi *alegorija* postaju eksplicitnim dijelovima alegorijske teorije i prakse. Smisao (o)tajnoga u jeziku ima posebnu važnost za politčku alegoriju kojom alegoričar govori drugo od onoga u službenoj javnosti, ono što je u hijerarhijskom smislu više, što svoje značenje zadobiva u jeziku religije i filozofije, za razliku od govora na gradskom trgu.“ (Grmača 2015: 37,38)

Sastavnice riječi *alegorija* – kojima se preokreće postupak tako što se *govori nešto drugo* od onoga što je *mišljeno* – pojašnjavaju distinkciju njezinih dviju tradicija (retoričke i hermeneutičke). „U tradiciji alegorijske kompozicije naglasak je na *kompozicijskoj* tehnici stvaranja alegorijskog teksta. S druge je strane fokus alegorijske interpretacije u koji je smještena *interpretacijska* tehnika izvlačenja *mišljenoga* iz napisanoga teksta.“ (Grmača, 2015: 38) Ili (prema Zlatar, 1995: 266) „*reći nešto drugo* od onoga što je *mišljeno* znači dati naputak za recepciju, usmjeriti čitanje u prostor razumijevanja *iza* onoga što je izrečeno.“

U hrvatskoj tradiciji za alegoriju se još mogu naći termini *inokazanje*, *inoriječije*, *inokaz.* (Bagić 2012: 21; Stamać 1995: 253).

2.2. Povijesne crtice o uporabi pojma

Prva uporaba riječi *alegorija* pripisana je stoičkom filozofu Kleantu (4./3. st. pr. Kr.) koji ju rabi u značenju hermeneutičkoga termina. (Pšihistal 1995: 98; prema Grant 1957: 1-30, 121-123; Rollinson 1981: 215-17; Whitman 1999: 264-268; Hanson 2002:37-59) Međutim, nije sigurno je li ta riječ Kleantova ili zapisivača Apolonija iz Tira. U grčkoj zbirci za školske potrebe pod nazivom *Oblici pisama* (1. st. pr. Kr./ 1. st.) jedan tip pisma naziva se *alegorijskim*.

Alegorija kao pojam ima svoje začetke u helenističkoj gramatičkoj i retoričkoj tradiciji. Prema Demetrijevoj retoričkoj raspravi, tekstu *O stilu* (*Perí hermenéias*) oko čijeg datiranja postoje dvojbe (3. st. pr. Kr. – 1. st.), alegorija je najprikladnija „uzvišenome stilu", a nije preporučljiva kod „jednostavnoga stila. Retoričku definiciju alegorije nalazimo u epikurejca Filodema (1. st. pr. Kr.) gdje se alegorija opisuje kao trop u bliskoj vezi s metaforom. (prema Pšihistal 2014: 98) To je vjerojatno prva definicija alegorije kao figure prenesena značenja (trop) koja znači nešto drugo od onoga što je rečeno.

Retoričke definicije prisutne su i u latinskoj retoričkoj tradiciji u Ciceronovim (106.-43. pr. Kr.) spisima *Govornik* (*Orator*) i *O govorniku* (*De oratore*). U *Retorici za Hernija* (*Rhetorica ad Herrenium,* oko 84. pr. Kr.), alegoriju se kao figuru riječi (a ne misli) može naći pod nazivom *permutatio*, a Kvintilijan u *Obrazovanju govornika* (*Institutio oratoria*) uz grčku posuđenicu *allegoria* daje latinski ekvivalent *inversio*. (Pšihistal 2014: 98)

Usporedno s tom gramatičkom i retoričkom tradicijom razvija se i uporaba alegorije kao interpretacijskog postupka ili načina čitanja teksta koji se veže uz filozofski pojam *alegoreze* i teološki pojam *egzegeze*. U hermeneutičkoj tradiciji riječ alegorija pojavljuje se u 1. st. pr. Kr., a u 6. st. pr. Kr. praksu alegorijskog tumačenja označavalo se riječju *hypónoia- ὑπόνοια* (slutnja, sumnja, aluzija, nagađanje) koja je „upućivala na postojanje drugog smisla, prije svega filozofskog i religioznog – ispod doslovnog, riječ je zapravo, označavala »i izraz i tumačenje skrivenog [...] značenja«, kako navodi Grmača (2015: 40).

Osim Kleantove hermeneutičke uporabe pojma, potrebno je spomenuti grčkoga geografa i povjesničara Strabona (1. st. pr. Kr./1. st.) koji u *Geografijama* odbacuje ona tumačenja koja Homerove spjevove pretvaraju u alegoriju, a nasuprot njemu, grčki gramatičar Heraklit u svome djelu *Problemi Homerovih spjevova* brani homersku alegorezu. (Pšihistal 2014: 99) Strabon (izuzev Kleanta) prvi upotrebljava gramatičko-retorički pojam alegorije u značenju alegorijske interpretacije. Heraklit i Filon iz Aleksandrije isprva ravnopravno upotrebljavaju oba pojma i *hypónoia* i *allēgoría*, a Plutarh će u *De audiendis poetis* utvrditi da alegorija pokriva značenje starije riječi *hypónoia*. (Grmača 2015: 41)

Filon Aleksandrijski (oko 25. g. pr. Kr.-oko 40. g. po. Kr.) upotrebljava metodu alegorijskoga tumačenja na Stari zavjet te tako potpuno učvršćuje hermeneutičko značenje termina *alegorija*. Od te židovske alegoreze potječe i kršćanska alegoreza crkvenih otaca. Najstariji dokument koji dokazuje da je alegoreza preuzeta u kršćanskom krugu nalazi se u Novom zavjetu, u Poslanici Galaćanima (Gal 4, 24) gdje Pavao upotrebljava glagol *allegoréo* kojim izražava svoje tumačenje odnosa Starog i Novog saveza „koje se ne temelji na logičkim dokazima, nego na slikovitu govoru, na prispodobi". (Grmača 2015: 41, 42)

3. Alegorija kao figura

Kanonska definicija alegorije kao figure pripisuje se Kvintilijanu koji analizira Horacijeve stihove: *„O navis, referent in mare te novi*

fluctus: o quid agis? fortiter occupa portum“

s hrvatskim prijevodom: *Lađo, mnogi valovi će te opet vratiti na more,*

Što radiš? Čvrsto se drži luke! (Kvintilijan, 1985: 272)

Prema ovome cijela je pjesma alegorija, a nastala je od niza metafora: lađa je država, valovi i oluje građanski ratovi, a luka mir i sloga. Takva je alegorija „čista“ ili „potpuna“. Kvintilijan spominje i tzv. „miješanu alegoriju“ gdje se pojavljuju i doslovni denotati.

U latinskoj tradiciji, grčka riječ *ἀλληγορία* prevodi se kao *permutatio* (u djelu *Rhetorica ad Herrenium*) i smješta u figure riječi. Ciceron ipak upotrebljava izvornu grčku riječ i definira alegoriju kao ulančani niz metafora. (Zlatar 1995: 266) Na tom tragu su i suvremene definicije poput npr. one Umberta Eca prema kojoj je „alegorija samo lanac kodificiranih metafora, izvedenih jedne iz druge.“ (Eco 2001: 168)

U hrvatskoj filološkoj tradiciji, prvi ususstavljeni retorički opis figura i tropa uvodi Luka Zima. On se više oslanja na Cicerona: „Da ukratko kažemo, alegorija postaje kad se matafora kroz cielu misao (tj. krzo sve dielove jedne izreke) ili još dalje proteže.“ (Zima 1988: 28) Upozorava na nedostatak i nefunkcionalnost Kvintilijanove definicije (Pšihistal 2014: 103) koja rezultira gubitkom razlikovnih obilježja između alegorije i ostalih tropa, a počiva, kako Zima primjećuje, na etimološkome porijeklu riječi: „Pravo čine oni, koji alegoriju sasvim diele od ironije, jer što je zajedničko njima, to je zajedničko medju svimi tropi, t.j. da se riječi u promijenjenom značenju uzimati imaju. A kad bi se pazilo na etimologiju riječi ἀλληγορία mogli bi se pod nju s istim pravom kao ironija i ostali tropi računati.“ (Zima 1988: 28)

Dubravko Škiljan u svojoj studiji *Antičke figure i tropi i znanost o jeziku* (1992: 75) alegoriju smješta unutar područja tropa mišljenja, podvrste tropa preskakanja: „Alegorija (ἀλληγορία, *inversio*) je zamjena jednog sadržaja drugim koji mu je u nekim elementima i općoj strukturi sličan. Alegorija može biti potpuna ako ne sadržava nijedan element zamijenjenog sadržaja (*Hor. Carm.* 1, 14 sa glasovitim alegorijskim prikazom državne politike s pomoću broda u oluji), ili nepotpuna: *equidem ceteras tempestates et procellas in illis dumataxat fluctibus contionum semper putavi Miloni esse subeundas* (*Cic. Mil.* 2, 5), gdje je izraz contionum preuzet iz stvarnog plana sadržaja.

4. Hermeneutika, egzegeza i interpretacija

Hermeneutika je teorija i praksa izlaganja i tumačenja tekstova. U antici i srednjem vijeku zadaća joj je bila *egzegeza* klasičnih ili kanonskih tekstova. U novome vijeku razvija se u nauk o *interpretaciji*, a kasnije i u filozofiju *razumijevanja* uopće. (Nöth 2014: 418)

Mitološki je bog hermeneutike Hermes koji je imao umijeće prevođenja na vlastiti jezik. Pa tako Nöth dalje navodi da je hermeneutičar ujedno i semiotičar „jer se značenje jezičnih znakova prema Peirceu i Jakobsonu može istraživati samo njihovim prijevodom na druge znakove.“ Po tome je hermeneutika ujedno i prethodnica, ali i susjedna disciplina semiotici teksta. (Nöth 2014: 418)

II. ALEGORIJA U SREDNJEM VIJEKU

1. Srednji vijek

Kao što je već napomenuto u ranije u tekstu, kršćanska alegoreza potekla je od židovske, a ona od antičke. Bitno se razlikuje od klasične alegorije. Dok se klasična alegorija gradi na tvrdnji da se duhovno značenje nalazi izvan teksta te da je funkcija alegorijskog postupka povezati unutartekstne elemente i njihova izvantekstna značenja pri čemu doslovno značenje gubi na važnosti, a duhovno stavlja u prvi plan, kršćanska alegorija gradi se na tvrdnji da je alegorijsko značenje ovisno od doslovnog značenja teksta. U alegorezi biblijskog teksta doslovni smisao (*sensus litteralis*) istovremeno postoji s duhovnim smislom (*sensus spiritualis*). (Grmača 2015: 41)

Koliko su u srednjem vijeku alegoreza i egzegeza bile zastupljene, svjedoče brojni teolozi, filozofi i retoričari onoga doba. Pojam alegorije objašnjavaju Augustin, Hraban Maur, Hugo od Sv. Viktora, Isidor Seviljski. (Zlatar 1995: 269)

Alegorija kao praksa tumačenja prvo se sakrivala pod nazivom *hypónoia,* a u srednjem će vijeku riječ *alegorija* pokrivati i *ono što je napisano* kao i *ono što se čita*. „U pozadini takvoga jedinstva leži jedinstveni način mišljenja – onaj koji je u srednjovjekovlju trebalo učiti i usvajati.“ (Zlatar 1995: 269) Taj način mišljenja nije uvjetovan strogoćom ili krutošću nego je posljedica složenosti fenomena alegorije u cjelini pa tako i njezina izdvojivog izdanka - biblijske egzegeze. Može se reći da ona izaziva neku vrstu *semiotičke nelagode, tjeskobe* i *straha,* navodi Zlatar oslanjajući se na Irvina.[2] Svaka egzegeza konstruirana u jeziku i sklopljena kao tekst traži svoje tumačenje, a višestrukost tumačenja opasna je za tekstove koji se prihvaćaju kao autoriteti poput npr. Biblije. Stoga nastaju kanonizirana tumačenja, čitanje i razumijevanje mora biti vođeno nekim pravilima. (Zlatar 1995: 270)

1. 1. *Sensus litteralis* i *sensus spiritualis*

Hypónoia (podsmisao) i *allēgoría* (trop prijenosa značenja) povezana su s dubljim značenjem mitologije. Alegorijsko tumačenje imalo je obrambenu funkciju kako bi se dokazala vrijednost već kanoniziranih tekstova (Homerovi, Biblija) čiji status u određenom povijesnom trenutku postaje upitan. Tako alegorija dobiva moć osmišljavanja drugoga, kozmološkog,

[2] Martin Irvine, »Interpretation and Semiotics of Allegory«, *Semiotica* 1987/1-2. str. 33-71.

prihvatljiva značenja ispod doslovnosti teksta. „Alegorijskoj je interpretaciji cilj razumjeti skrivenu namjeru teksta odgonetavajući njegove figure.“ (Grmača 2015: 43)

Pišući o autorskoj namjeri – o autoru kao namjeri – Compagnon se osvrće i na prošlost te navodi da cijela retorička tradicija razlučuje *inventio* (potragu za zamislima) i *elocutio* (pretakanje zamisli u riječi) i obiluje slikama koje ih suprotstavljaju, kao metafore tijela i odjeće. (Compagnon 2007: 56) Time se od namjere nameće i pitanje stila. Kathy Eden u svojoj knjizi *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition* (Hermeneutika i retorička tradicija, 1997.) ustvrđuje da je takva distinkcija sačuvana od retoričke *interpretatio scripti* u Aurelija Augustina. (usp. Compagnon 2007: 56; Grmača 2015: 43)

Kako je alegorija i figura misli i figura riječi (Kvintilijan i Ciceron), ona je dvoznačna, „kao da pluta između prvog dijela retorike, *inventio*, upućujući na pitanje namjere, i trećega dijela, *elocutio*, upućujući na problem stila.“ (Compagnon 2007: 59, 60) Na taj način alegorija dobiva moć posredništva kroz koju je cijeli srednji vijek promišljao pitanje namjere jer ona počiva napreklapanju juridičkog i stilističkog interpretativnog načela. (Grmača 2015: 43)

Ta načela hremeneutika u svom ranom razvoju preuzima od retoričke tradicije, a na njima se i temelji tumačenje Pisma (*interptetatio scripti*). „Da bi razriješili pravnu distinkciju između *intentio* i *actio,* ili *voluntas* i *scriptum*, retori su posezali za stilističkom metodom i u tekstovima tražili dvoznačnosti, razlikovanje pravog i prenesenog značenja, kojima su prelazili sa *scriptum* na *voluntas*.“ (Grmača 2015: 43) Pravnu distinkciju – *voluntas* i *scriptum* – zasatrla je stilistička distinkcija – pravo značenje i preneseno značenje. Iako su one zadirale jedna u drugu, ne smije se zanemariti da su posrijedi u teoriji dva različita načela. (Compagnon 2007: 57)

Sveti Augustin ponovo navodi razliku pravnog tipa između onoga što znače riječi koje autor upotrebljava da bi izrazio namjeru (*semantičko* značenje) i onoga što autor hoće reći upotrebljavajući te riječi (*dianoetička* namjera). On će se u skladu sa ostalim retoričkim raspravama, prikloniti namjeri, stavljajući *voluntas* nekog autora iznad onoga što je *scriptum* teksta. U spisu *De doctrina christiana* (I, XIII, 12) interpretaciju pak stavlja u širi etički kontekst i odnos *scriptum* i *volutntas* uspoređuje s odnosom duše (*animus*) ili duha (*spiritus*) i tijela u koje su zatočeni. (Compagnon 2007: 57, Grmača 2015: 43) Odlučuje se za duhovno čitanje teksta nasuprot putenome ili tjelesnome čitanju pa tijelo poistovjećuje s doslovnošću teksta, a puteno čitanje s doslovnim čitanjem. Budući da tijelo zaslužuje poštovanje i doslovnost teksta mora se očuvati, ne zbog sebe sama, nego kao polazište duhovnoga tumačenja.

Tu distinkciju tumačenja prema puti i prema duhu zapravo preuzima od svetoga Pavla koji u Drugoj poslanici Korinćanima kaže: *littera occidit, spiritus autem vivificat – slovo ubija, a duh daje život*. Ona nije stilističkog nego pravnog podrijetla. Sveti Pavao par iz grčke retorike

(*rheton* i *dianoia*) istovrijedan latinskome paru (*scriptum* i *voluntas*), zamjenjuje parom *grama* i *pneuma* (slovo i duh)[3]. „No distinkcija između slova i duha u svetoga Pavla, ili pak između tjelesnog tumačenja i duhovnog tumačenja u svetoga Augustina, koju smo skloni pripisivati stilistici, načelno je kršćanska transpozicija distinkcije između djelovanja i namjere, koja potječe iz juridičke retorike. U prvobitnom je kršćanstvu njezina svrha ionako i dalje pravna jer novi zakon treba opravdati nasuprot starozavavjetnome zakonu.“ (Compagnon 2007: 58)

Zbrka nastaje Augustinovom primjenom i stilističke tradicije temeljene na *interpretatio scripti*, tvrdi Grmača. U praktičnoj primjeni njegova se duhovna interpretacija često preklapa s figurativnom, iako je u teoriji uvijek zadržana pravna razlika između slova i duha tj. između *scriptum* i *voluntas,* ili *actio* i *intentio* – i stilistička razlika između doslovnog značenja (*significatio propria*) i prenesenog značenja (*significatio translata/figurata*). (Compagnon 2007: 58; Grmača 2015: 44) Kasnija tumačenja dovode do „nereda“ jer se pravna (hermeneutička) i stilistička (semantička) distinkcija upotrebljava dvoznačno, označavajući tjelesno značenje u opreci prema duhovnome, i ujedno i pravo značenje u opreci prema prenesenom.

No Augustin (kao i Ciceron) izričito razdvaja pravnu i stilističku distinkciju iako njegova vlastita hermeneutička provedba često miješa ta dva interpretativna načela. „Retorička tradicija dvije glavne teškoće u tumačenju tekstova pripisuje s jedne strane raskoraku između teksta i autorove namjere, a s druge strane dvoznačnosti ili nejasnoći izraza, neovisno o tome je li ona namjerna ili nije. Moglo bi se još reći da problem psihološke namjere (slovo prema duhu) potječe iz prvoga dijela retorike, *inventio*, dok problem semantičke nejasnoće (doslovno značenje naprama prenesenom značenju) izrazitije potječe iz trećega dijela retorike, *elocutio.*“ (Compagnon 2007: 59)

Alegorija je uvijek dvoznačan govor. Supostoje i ukrštavaju se *sensus litteralis* i *sensus spiritualis, sensus litteralis* i *sensus figuralis*. U srednjem vijeku posebno se problemi tumačenja odnose na biblijski tekst u vezi s antičkim interpretacijskim strategijama. Kasnoantička i ranosrednjovjekovna kršćanska egzegeza religiozne tekstove shvaća kao proročanstva koja funkcioniraju po alegorijskom principu: „alegorijska interpretacija nastoji tekst osloboditi njegova alegorijskog ruha tako što proizvodi komentar kao zamjenski tekst koji je nedvosmislen.“ (Grmača 2015: 45) Klement Aleksandrijski, Origen i Augustin pokazuju da je „svako tumačenje alegorijsko te nužno proizlazi iz načela semioze“, tj. da je riječ o „naizgled beskonačnom preispisivanju tekstova u lancu komentara“ u kojem se pokušava „uhvatiti“ jednosmisleni *logos* oslobođen svog jezičnog prikaza.[4]

[3] Compagnon (2007: 58) prema Kathy Eden, »The Rhetorical Tradition«, str. 57.
[4] Dolores Grmača (2015: 45) prema Martin Irvine, »Interpretation and Semiotics of Allegory«, str. 34.

Dvije teološke škole razvile su kršćansku egezegetsku praksu: u Aleksandriji se alegorijom nastojalo prodrijeti do dubljeg smisla, a u Antiohiji je škola kritična prema alegorizmu i zagovara doslovnu egzegezu i tipološki pristup svetoj povijesti. Upravo alegorijsku metodu začetu u aleksandrijskoj školi (zasnovanoj na stoičkim i platonističkim tradicijama helenističke kulture) razvili su crkveni oci Ambrozije i Augustin.

1. 2. *Ars interpretandi*

Alegorija je anakrono tumačenje prošlosti, čitanje staroga po obrascu novoga, hermeneutički čin posvajanja, ponovno posvajanje staroga teksta pridajući mu drugo, duhovno, preneseno, skriveno značenje – staru namjeru nadomješta namjerom čitatelja, tvrdi Compagnon. (Compagnon 2007: 60) Po tome kriterij dobre (odnosno loše) interpretacije ovisi o sadašnjosti. Kompleksnost egzegeze proizlazi iz njezine sklopljenosti u tekstu koji i sam traži čitanje i razumijevanje. Problem višestrukog smisla rješava se kanoniziranim tumačenjima i pravilima za egzegezu na primjeru tekstova koji su stekli svoj autoritet (Biblija) kao što je već rečeno ranije u radu. (Zlatar 1995: 270)

U ranosrednjovjekovnoj biblijskoj egzegezi razlikuju se dva modusa: alegorijski i tipološki. Alegorijski se ostvaruje tako što se doslovna razina poništava alegorijskom nakon što egzegeza uspostavi dodatno značenje. Sekundarno odnosno značenje postaje pravo značenje, posredovano „retorikom skrivanja" božanske istine. U tipološkom modusu izvanjezični referent u svetoj povijesti uspostavlja se kao novi znak koji upućuje na događaje u svetoj povijesti koja slijedi. Za razliku od alegorijskog modusa koja ima jednu interpretativnu razinu i višestruki smisao, tipologija ima dvije razine tumačenja koje su u paralelnome odnosu. Unatoč različitim vremenskim kontekstima u tipologiji se dvije stvarnosti dovode u odnos: model se nalazi u tipu (prošlome), a antitip se izravno odnosi na sadašnjost. (Grmača 2015: 47)

Augustinove hermeneutičke postavke ključan su autoritet do Tome Akvinskoga. Kršćanska tradicija tako preuzima najveću zaslugu alegoreze u srednjem vijeku. Srednjovjekovna egzegeza Biblije polazila je od toga da Sveto pismo kao *cortex* posjeduje sloj tek površnih značenja koja obavijaju jezgre neke dublje istine. Egzegetova zadaća bila je razotkrivati tu jezgru. Hermeneutička tradicija pravi razliku među trima stupnjevima analize Biblije. Prvi je *littera* i odnosio se na gramatičku strukturu. Na drugom stupnju – *sensus* – razumijevaju se jednoznačna i doslovna značenja. Ta dva stupnja čine izvanjski ogrtač teksta. (To je prvotno razgraničenje smislova – *sensus litteralis* i *sensus spiritualis*, o čemu je bilo riječi u prethodnom poglavlju.) *Sensus* istodobno obuhvaća i prvu od četiriju razina biblijskih

značenja. Kao takvu, nazivali su je doslovnim ili historičnim značnjem. To dublje značenje koje se tiče biblijske jezgre otkriva se na trećem stupnju egzegeze zvanu *sententia*. (Nöth 2004: 418) Stupanj egzegeze *sententia* stupanj je dubljih biblijskih značenja u Svetome pismu. Diljem prvog, doslovnog ili historičnog značenja, razlikovala su se tri stupnja duhovnog značenja: alegorijski, tropologijski i anagogijski. U takvoj četverostrukoj shemi pojam alegorije zadobiva specifično značenje: on nije samo oznaka za preneseno, duhovno značenje nego predstavlja njegov prvi smisao.

Prema pravilima egzegeze, svaki biblijski tekst ima dva-tri duhovna značenja. (Nöth 2004: 418) Primjer može biti značenje riječi *Jeruzalem* u Danteovu djelu *Il Convivo* (II, 1,2-15) gdje se povijesno ili doslovno *Jeruzalem* odnosi na glavni grad Židova, tropološki smisao tog grada glasi *duša čovjekova*, u alegoričnu značenju misli se na *Crkvu Kristovu*, a u anagoškom se odnosi na *Božji grad na nebu*. (Nöth 2004: 419)

Tako i odlazak Izraelaca iz Egipta u Obećanu zemlju predstavlja doslovnu razinu, Kristovo otkupljenje alegorijsku ili tipološku, obraćanje duše milosti pripada tropološkoj ili moralnoj razini, a prolazak duše u vječnu slavu eshatološkoj ili anagogijskoj.

Način razlikovanja triju duhovnih smislova povezan je s vremenom: alegorijski se smisao odnosi na prošlost (raskriva značenjski sloj koji upućuje na Krista), moralni na sadašnjost (nudi smisao za život svakog pojedinca na zemlji), a anagogijski usmjerava na budućnost (onostranost u kojoj čovjek može imati udjela). (Grmača 2015: 47, 48)

Pojednostavljeno i pregledno, to se može prikazati tablicom:[5]

Tablica 1. *Srednjovjekovni egzegetski kodovi*

	stupnjevi egzegeze	smisao Pisma
cortex (površinska struktura)	1. *littera* (gramatika)	----------
	2. *sensus* (semantika)	(1) *sensuslitteralis* (*s. historicus*)
nucleus (dubinska struktura)	3. *sententia* (interpretacija teksta)	tri spiritualna smisla: (2) *s. tropologicus* (3) *s. allegoricus* (4) *s. anagogicus*

Tetradu patrističke i srednjovjekovne egzegze Nikola iz Lire oko 1330. shematizira u mnemotehničku formulu: »Littera gesta docet, / Quid credas alegoria, / Moralis quid agas, / Quo

[5] Tablica VII.6.1: Srednjovjekovni egzegetski kodovi, preuzeta iz *Priručnika semiotike* Winfrieda Nötha, Ceres Naklada, Zagreb 2004., str. 419.

tendas anagogia« što u prijevodu glasi: »Doslovno značenje podučava o stvarnim događajima, / alegorija o onom što da vjeruješ, / moralno značenje što ti je činiti, / a anagogija čemu da težiš.« (Grmača 2015: 48)

U toj teoriji četverostrukog smisla, koju je kodificirao Toma Akvinski, alegoriji je pridano specifično značenje, duhovno, ali i njegova prva razina. Alegorijski sloj kao prvi među duhovnim slojevima, navodi Zlatar, ima poseban status jer predstavlja najveći skok – prebacuje iz doslovnog (povijesnog) u duhovno, a sva kasnija raslojavanja u području duhovnog značenja manje su međusobno udaljena. Alegorija je „ona koja čini korak iz ovostranog u onostrano, iz čulima dostupnog u natčulno, iz konkretnog u apstrakno, iz historijskog u vječno" – alegorija je „stvar vjere", „mistični čin". Ograničenost alegorijskog značenja u biblijskoj egzegezi vezana je za odnos Staroga i Novoga zavjeta – alegorijsko značenje je ono koje putem pojmova tipologije i prefiguracije povezuje starozavjetni i novozavjetni tekst. (Zlatar 1995: 270, 271)

Odnosom prefiguracije biblijska egzegeza ističe međusobno omogućavanje i supostojanje doslovnog, povijesnog i duhovnog smisla. Osobe i događaji Starog zavjeta viđeni su kao anicipacije i prefiguracije osoba i događaja Novoga. Biblijska tipologija predviđa da ono što je predstavljeno (kao tip, simbol ili alegorija) bude alegorija koja se odnosi ne na način kojim jezik predstavlja činjenice, nego na same činjenice. (Eco 2007: 72)

Takvo će usmjerenje biblijske alegorije na tipološki, prefiguracijski odnos razultirati potrebom njezina kategorijskog odvajanja od retoričkog pojma alegorije. Dijakronijskim i sinkronijskim supostojanjem teorije i primjene alegorije čitanja i višestrukih razina značenja otvara se i tema označena sintagmama *allegoria in verbis* i *allegoria in factis*. Crkveni oci *alegoriju u djelima* (*allegoria in factis*) oprimjeruju stvarnim povijesnim događajem kao simbolom drugog događaja. Npr. Abraham je imao dva sina pa postoje i dva Saveza. Oba događaja imaju svoj referent i svoj znak (označitelj i označeno). Odnos između njih nije metaforički već se uspostavlja tako da se znak prvog događaja (Abraham ima dva sina) odnosi na referent drugoga (dva Saveza). Događaji iz Staroga zavjeta unaprijed su pripremljeni od Boga „kao da je povijest knjiga pisana njegovom rukom"[6], a događaji djeluju kao slike novog zakona. (Zlatar 1995: 271, 272; Eco 2007: 72-74)

S druge strane, *alegorija u riječima* (*allegoria in verbis*) utjelovljuje tekst metaforički (vjetar kao alegorija duše npr.) te ima na raspolaganju samo jedan red označitelja i dva reda označenih. U procesu razumijevanja doslovnu razinu potiksuje stvarni referent (vjetar za vjetar) i po načelu sličnosti u prvi plan dolazi metaforička veza s drugim referentom (duša). (Zlatar 1995:

[6] Dolores Grmača (2015: 49) prema Armand Strubel, »*Allegoria in factis* et *allegoria in verbis*« u *Poétique* br. 23, Pariz, 1975., str. 342-357.

272; Grmača 2015: 49) *Alegorija u riječima* tako potpuno djeluje u prostoru „pjesničke fikcije" na metaforičkom načelu sličnosti, nema kronološku odnosno „povijesnu dimenziju ekonomije spasenja."[7]

Ukratko, *allegoria* se može razlučiti na dva pojavna lika – *in factis* i *in verbis. Allegoria in verbis* odgovara retoričkoj definiciji alegorije kao tropa i ne može unutar sebe razviti trodijelnu shemu duhovnoga smisla, a ostvaruje se u primjerima alegorije u djelima. *Allegoria in factis* zauzima važno mjesto unutar biblijske egzegeze, ali i u povijesti pojma zbog strukturnog elementa narativnosti, sposobnosti uvođenja događaja umjesto statičnih znakovnih elemenata. Gledano u povijesnoj perspektivi dvaju odvojenih alegorijskih tradicija – interpretacijskoj i kompozicijskoj – „čini se paradoksalnim što je presudni impetus za nastanak složene alegorijske kompozicije na razini književne vrste došao iz područja egzegeze tumačenja, a ne retoričkih postupaka", zaključuje Zlatar.

O tom trećem značenju pojma alegorija – onog za oznaku književne vrste - u ovom radu neće biti više riječi.

1. 3. Skriveni smisao

Prvotni tragovi hermeneutičkih nastojanja bili su vezani za snagu tumačenja, sposobnost razumijevanja i interpretaciju tekstova koji nisu bili strukturirani kao alegorije. U alegorijskom se kontekstu dakle *volja za moći* pojavljuje kao *volja za interpretacijom*. (Zlatar 1995: 269)
Stoga je pitanje svjesne strukturiranosti teksta već od početka egzegeze bilo nezaobilazno te sastavni dio obrazovnog sustava kršćanskoga srednjeg vijeka koji se nastavlja na antičku tradiciju, odnosno obrazovne običaje staroga Rima[8] – egzegezu klasičnih i kanonskih tekstova.
Problem koji kršćanska tradicija ima s poganskom mitologijom u tom pjesništvu, zapravo je problem koji je i filozofija u grčkoj antici imala s pjesništvom.

Vrhunac rasprave između filozofije i poeezije rezultira Platonovim[9] progonom mimetičke poezije (tragedija, komedija, ep) iz idealne države jer se ona protivi istini i pravednosti. Usprkos Platonovu i Aristotelovu ambivalentnu odnosu prema alegoriji, izlaz iz te situacije našao se upravo u alegoriziranju kojim se opravdava pjesništvo. Alegoreza koja je započela tumačenjem i

[7] Grmača (2015: 49) također prema Strubel, »*Allegoria in factis*«, str. 351.
[8] Rimskim autorima u srednjovjekovnim i renesansnim udžbenicima bavi se Robert Black u 5. poglavlju »Reading Latin Authors in Medieval and Renaissance Italian Schools« u *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, 2001., str. 275-330. Black ističe da su gotovo svi autoriteti zastupljeni u srednjovjekovnim gramatikama književni (Vergilije, Ciceron, Ovidije, Lukan), tri su filozofska (Aristotel, Platon i Seneka), a samo tri teološka (Boetius, Augustin i Jeronim).
[9] Dolores Grmača (2015: 55) prema Platonovoj *Državi*, Zagreb, 2004., knj. X, 595-608b.

obranom Homera prenosi se na Bibliju i Vergilija te konačno u srednjem vijeku postaje dominantnim postupkom kojim se problematično klasično naslijeđe uklapa u kršćanski svjetonazor. Srednjovjekovni alegorizam s korijenima u biblijskoj i vergilijanskoj alegorezi očituje se u moraliziranju i Ovidija i drugh autora. Najveći doseg alegorizacije mitološkog naslijeđa Boccacciovo je enciklopedijsko djelo *De genealogia dorum gentilium* (*Rodoslovlje poganskih bogova,* 1350.-1374.) u kojem se skoro svakom božanstvu koje spominje pridružuje alegorijska interpretacija. Boccaciova su alegorijska opravdanja pjesništva koje skriva jezgru istine ispod „lijepe priče" i rasvjetljavanja univerzalnih značenja zakritih velom doslovnoga sloja bila čitana u čitavom zapadnom svijetu te tako utjecala na cjelokupnu književnu kulturu zapadnoga civilizacijskog kruga. (Grmača 2015: 55)

Nikola iz Lire i pojedini skolastičari između 12. i 14. stoljeća ističu problematičnost arbitrarnog alegoriziranja i zahtijevaju jasnije definiranje doslovnoga smisla. Takva promišljanja upućuju na potrebu razlikovanja teološke alegorije i pjesničke figure, teološke hermeneutike i profane književne teorije. (Grmača 2015: 56)

Najutjecajnije postavke o tom problemu iznosi Toma Akvinski u *Sumi teologije*. Za alegorezu Svetoga pisma Akvinski kaže da je prikladno da se u svetom tekstu božanska i duhovna zbilja izlaže u „metaforama s tjelesnim stvarima" jer je on upućen svim ljudima. Pjesnik se služi metaforama radi slikovitosti u kojoj se čovjek po naravi naslađuje, a sveti nauk zbog nužnosti i koristi jer je nemoguće da nam „božanska zraka svijetli drukčije nego obavijena raznolikošću svetih koprena."[10] Pod doslovnim smislom Toma smatra onaj smisao koji autor podrazumijeva, a kako je autor Svetoga pisma Bog, onda i taj doslovni smisao može imati više značenje. Ne radi se o doslovnom smislu kao smislu onoga što iskazano denotativno kaže već o smislu kakav je pridan samom činu iskaza. Na doslovnom, povijesnom smislu temelji se duhovni smisao koji je ono značenje po kojemu riječima označene stvari opet označuju neke druge stvari. *Plures sensus* svojstveni su i doslovnom i duhovnom smislu. Višeznačnost i mnogostrukost značenja nastaju zato što „same riječima označene stvari mogu biti znaci drugih stvari." Doslovnom smislu tako pripada povijest, uzročnost i analogija (usklađivanje). Povijest se sastoji u tome da se „nešto jednostavno izloži, uzročnost u tome da se navodi razlog neke izjave", analogijom se dokazuje da se „istina jednog svetopisamskog teksta ne protivi istini drugoga teksta."[11] Na temelju doslovnog smisla koji se sastoji od činjenica i događaja – od Boga predodređenih kao znakova, tumač mora dalje tražiti trostruko duhovno (alegorijsko, moralno i anagogijsko) značenje. „Naime, reći da se na doslovnom smislu temelji duhovni smisao znači

[10] Dolores Gmača (2015: 56) prema Toma Akvinski, *Izabrano djelo*, Zagreb, 2005., str. 282-284.
[11] Grmača (2015: 56) prema Toma Akvinski, *Izabrano djelo*, str. 284.

reći da likovi i činjenice Svete povijesti posjeduju vrijednost *znaka*, te pored svoje povijesne istine i povijesne zbilje posjeduju simboličku zbilju.“ (Eco 2001: 173)

Izuzev spomenutih značenja postoji i parabolično značenje sadžrano u doslovnom smislu koji se ne odnosi na sliku nego što slika predstavlja. To se može oprimjeriti sintagmom Božje ruke: doslovni smisao nije u tome da Bog ima tjelesnu ruku, nego da ima stvaralačku snagu (to ruka predstavlja). No ovo vrijedi samo za tumačenje svetih tekstova – alegorijama *in factis,* a ne vrijedi za svjetovni sadržaj. (Grmača 2015: 57)

Za svjetovno pjesništvo Akvinski tvrdi da sadrži retoričku figuru i *sensus parabolicus*. Međutim, parabolički je smisao dio doslovnoga pa kad se čita alegorija *in verbis* nije potrebna hermeneutička analiza jer se na temelju kodificiranih retoričkih pravila lako može prevesti. Ukratko: u pjesništvu, pa ni u Svetom pismu kad upotrebljava retoričke figure, nema duhovnog smisla nego samo doslovni kakakv je autor htio. U Svetom pismu postoji duhovni smisao jer su činjenice o kojima se pripovijeda znakovi o čijem nadznačenju autor (iako Bogom nadahnut) nije ništa znao. Takve tvrdnje opravdavaju biblijski alegorizam, a književni prebacuju na paraboličko polje. (Eco 2001: 175) Pjesnička tvorevina i njezino značenje tako su ujedinjeni da njihovo razumijevanje pripada još uvijek doslovnom smislu. Stoga je figurativni smisao dio parabolične konvencije: čin, izraz, predmet zbog uvriježene konvencije poprima određeno značenje i predočuje drugu zbilju. (Eco 2007: 83-87)

Dante u „autoegzegezi“[12] opisanoj u posvetnom pismu Cangrandeu razgrađuje teoriju alegorije na *Božanstvenoj komediji*, a vrlo slično Tomi Akvinskome. Primjenjuje biblijsku alegoriju na svjetovno djelo. Tom epistolom nudi se srednjovjekovni tip čitanja, a zahtijeva ispravno razumijevanje sklonosti prema „višku smisla“ i prema „neizravnu značenju, crpljenom iz biblijske i teološke kulture. (Grmača 2015: 58) Prema Danteu *Božanstvena komedija* nema jednostavan smisao, upravo suprotno. „Jedan smisao je po slovu, a drugi po značenju tih istih slova“ odnosno prvi je doslovan, a drugi alegorijski ili ćudoredni ili anagogijski.[13] Ta četiri smisla Dante oprimjeruje Psalmom 113: »Kad izađe Izrael iz Egipta, i kuća Jakovljeva iz naroda barbarskog, Judeja mu posta svetište, a Izrael kraljevstvo njegovo«. Doslovni smisao je izlazak Izraelova naroda iz Egipta, alegorija označava naše iskupljenje po Kristu, u moralnom smislu to je obraćenje duše od plača i bijede grijeha u stanje milosti, a anagogijski smisao označava izlazak duše iz ropstva zla u slobodu vječne slave. (Grmača 2015: 58)

[12] Ovaj termin preuzet je iz Curtiusove *Europske književnosti i latinskog srednjovjekovlja*, Matica hrvatska, Zagreb. 1971. str. 229-233.
[13] Grmača prema Dante Alighieri »Poslanice, XII, Cangrandeu della Scali«, *Djela*, knj. I., Zagreb 1976., str. 569.

Dante, dakle, za primjer alegorijske pjesničke lektire uzima himan – pohvalnu molitvu iz Biblije – Psalam 113 na temu Izlaska. Taj tekst se tumačio kao alegorija duhovnog odnosa između Boga i Izraela, putovanja k Bogu, napredak u životu i u egzilu i u oslobađanju te pronalaženje puta prema slobodi. Osim njega, slične primjere uzimali su i srednjovjekovni teolozi. Na iste izvore upućuje i općeprihvaćeno pojašnjenje da se ti *otajstveni smislovi* mogu nazvati alegorijskim jer su različiti od doslovnog i povijesnog smisla. Odstupanja od interpretativne strategije izložene u *Gozbi* od one u *Poslanici XIII,* danteolozi pripisuju njegovom »krivovjerju« spram tomističke teorije pjesničkog značenja koja se temelji na Aristotelovoj *Metafizici,* a ne *Poetici*.

U *Gozbi* Dante slijedi Akvinskog i njegove komentare Aristotela te razlikuje pjesničku od teološke alegorije. U *Poslanici* to zanemaruje te govori o alegoriji *in factis*. Po tome će neki proučavatelji tvrditi da Dante nije »pravovjerni tomist« te da je posrijedi vječna rasprava između filozofa i pjesnika.[14]

Dante povezuje dva modela egezgeze: retorički, *in verbis* (alegorija pjesnika) i egzegetski, *in factis* (alegorija teologa). Sveza svete i profane alegorije u stvaranju pjesničke sume povijesnoga svijeta i svijeta duhovnosti, *poetha theologus*[15] naglašava važnost doslovnog, povijesnog sloja, a za svoje djelo zahtijeva priznavanje i primjenu alegorije *in factis*. Doslovno i alegorijsko nisu nužno različiti iskazi već slojevi istoga teksta koji prenosi više značenja jer je i sagrađen od više smislova. Takvo tumačenje (svjetovnih) pjesničkih djela ima temelje na biblijskoj hermeneutici.

S gledišta kasnosrednjovjekovnoga razvoja književnosti, Danteove postavke mogu se promatrati kao korak untrag. Toma Akvinski nastojao je osloboditi teološku alegoriju iz konfuzije s književnom koja je ipak (nenamjerno) razultirala oslobađanjem književnih mogućnosti alegorije iz spletenosti s teolškom, a Dante je učinio upravo suprotno. Unatoč proklamiranom odvajanju alegorijske književnosti od teološke egzegeze, ona je od nje preuzela pravo na istu alegorijsku istinu koju je za sebe zadržala duhovna tradicija pisane egzegeze. (Grmača 2015: 60)

Danteova poetika ukazala je na dvije stvari: vjeru da se pjesnički govor može kodificirati i da je dekodifikacija dio užitka u čitanju. Postavlja se pitanje zašto je potrebna kodifikacija, odnosno zašto je tamnim mislima sakriveno „pravo značenje“? Što se to ne smije ili ne može

[14] O Danteovu shvaćanju pjesnika piše Umberto Eco u *Umjetnost i ljepota u srednjovjekovnoj estetici*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2007., str. 132-137.

[15] Termin preuzet iz *Europska književnost i latinskog srednjovjekovlja* E. R. Curtiusa, Matica hrvatska, Zagreb, 1971., str. 227. *Poeta theologus* – pjesnik kao posrednik božanskih istina. S tim je povezana rasprava o gnoseološkoj vrijednosti pjesništva koja se vodila između preteča humanista i zastupnika tomizma.

javno izreći? Odgovore je moguće pronaći u religioznom načinu mišljenja i vjerovanju da se bogovi izražavaju u zagonetnu obliku. Pjesnik postaje ezoteričar, mudrost skriva pod velom koprene. Na čitatelju je da pronikne u te koprene i nađe istinu. Takvo shvaćanje blisko je biblijskoj egzegezi. Čovjek ne može do najviše istine doći tako lako. Zakrivena je da bi je dostojni proučili i shvatili.

Govor o alegoriji koristi se različitim metaforama o zaogrnutom smislu: ogrtač, koprena, veo, ljuska i jezgra – odnosno suprotnostima vanjština/nutrina, površina/dubina – s kojima se signalizira primjena alegorijskoga postupka. Tražiti alegorijski smisao, tumačiti, značilo je najveći užitak. Pavlove riječi iz Prve poslanice Korinćanima (13, 12) snažno su utjecale na razvoj kršćanskoga shvaćanja alegorije: *Videmus enim nunc, per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem; nunc cognosco ex parte, tunc autom cognoscam, sicut et cognitus sum* - »Doista, sada gledamo kroza zrcalo, u zagonetki, a tada – licem u lice! Sada spoznajem djelomično, a tada ću spoznati savršeno, kao što sam i spoznat!«[16] Biblijski komentar pojašnjava da će nakon nejasne spoznaje Boga u »zrcalu« stvorenih stvari doći »izravna i jasna spoznaja (*licem u lice*) vječnog života«. (Grmača 2015: 60)

[16] Preuzeto iz *Nevolje s tijelom* Dolores Grmače (2015: 61) prema *Novi zavjet s uvodima i bilješkama Ekumenskog prijevoda Biblije*, Zagreb, 1992., str. 486.

III. ALEGORIJA I MODERNIZAM

1. Alegorija i modernizam

U knjizi *Moderna alegorija* (2013: 8) Pavličić postavlja pitanje zašto moderni pisci posežu za alegorijom. U srednjem je vijeku to jasno. U to doba svijet nije još cjelovit, sve je sa svime povezano i sve se u svemu odslikava. Moderni je svijet nejedinstven, proturječan, a kod ljudi prevladava svijest o njegovoj fragmentiranosti i o međusobnoj nepodudarnosti njegovih sastavnica. Stoga Pavličić misli da pisci u alegoriji vide način da izraze što im je na umu i inoviraju sam postupak pripovijedanja.

Najbolji dokaz *popularnosti* alegorije u 20. stoljeću jesu romani koji su bili u središtu pažnje literarne javnosti. O tome svjedoči i Nobelova nagrada koja je često išla piscima čija su djela alegorična, a ujedno su ta djela i najvažnija u opusima tih pisaca. Ali, što je još važnije, vrijednost djela očituje se i u recipijentima koji su prepoznali vlastite potrebe u tim djelima. (Pavličić 2013: 8)

Po čemu se ta djela prepoznaju kao alegorijska i imaju li kakvih sličnosti, specifičnih osobina koje čitatelja upozoravaju da obrati pažnju na preneseno značenje? Odgovor je potvrdan. Pavličić razlog tomu nalazi u naravi suvremene književnosti: „u moderno vrijeme ne postoji neki univerzalni sustav stvaranja simboličnih tekstova i njihova alegorijskog dešifriranja, nego se taj sustav izgrađuje za svako djelo posebno pa u nekom smislu svaki autor koji za alegorijom posegne, izmišlja tu figuru iznova.“ (Pavličić 2013: 12, 13) Uz to, ima tekstova koji nisu zasnovani na alegoriji, ali ga čitatelj može razumijevati drugačije.

Pavličić navodi sličnosti i podudarnosti koje su u službi stvaranja nedoslovne dimenzije značenja, a smatra da ne mogu biti slučajne:

a) Fabula. Zasnovanost na dosjetci i mogućnost izražavanja sadržaja jednom rečenicom karakteristična je za ova djela. Lako je moguće utvrditi problem kojim se djelo bavi. Fabula se razvija po vlastitoj logici, a ne toliko zbog djelovanja likova pa onda i sam kraj nije rezultat onoga što likovi poduzimaju nego dolazi kao *deus ex machina*.
b) Struktura. Radnja ovih djela strukutrirana je na osobit način, a može se nazvati simetričnom. Likovi su raspoređeni tako da njihovi odnosi budu sasvim pregledni. U svakom je trenutku jasno tko kome teži i tko je kome suprotstavljen. Taj simetrični odnos obično je nepromjenjiv i traje jednako od početka do kraja priče. Simetrija upućuje na

postojanje neke skrivene poruke: raspored likova i motiva podrazumijeva postojanje neke više sile koja je tako stvari rasporedila pa čitatelj pokušava ustanoviti zašto je to tako i što mu to poručuje.

c) Likovi. Likovi su postavljeni simetrično te postaju nositelji, branitelji i zagovornici određenih principa. Oni eksplicitno iznose teze na kojima počiva njihovo djelovanje, nositelji su pojedinih filozofskih stavova koje brane, a istaknuti su nevještim izražavanjem.

Sredina 20. stoljeća obiluje romanima i alegorijskim tekstovima kojima su dakle zajedničke značajke reducirana fabula, simetrična radnja i likovi koji zastupaju načelne teze. To ne znači nužno da su sva ta djela alegorična, ali djela koja jesu zasnovana na alegoriji, uvijek sadrže ta tri obilježja. No poticaj za čitanje neće dolaziti iz samoga teksta na temelju tih triju značajki već iz konteksta. Pri tome se ne misli na kontekst što ga čini autorov opus ili tekstovi istoga žanra nego društveni, odnosno kontekst kulture u koju takvo djelo svojim objavljivanjem ulazi. Pavličić navodi tri glavna aspekta koji taj kontekst čine:

1) Recipijentova prijašnja čitateljska iskustva. Čitatelj će lakše primiti takvo djelo ako se već prije susretao s tekstovima koji su koncipirani alegorijski. (Pavličić 2013: 15) Prijašnje čitateljsko iskustvo lakše će primijeniti na književni tekst s kojim se prvi put susreće. Ako ga se prije toga neki alegorijski tekst istoga autora dojmio i novi će pokušati pročitati u istom ključu. Isto tako lakše će prepoznati tu figuru kod nekoga drugoga pisca.
2) Kritička čitanja u javnosti. Neovisno o tome je li neko djelo procjenjeno kao uspješno ili neuspješno, kritička čitanja stvaraju atmosferu u kojoj je pojava priče s alegorijskom podlogom nešto prirodno i očekivano. Čitatelj može biti potaknut kritičarevom interpretacijom pa i sam pokušati tumačiti tekst drugačije.
3) Zbilja u cjelini. Pitanja kojima je društvo obuzeto u određenom vremenu bilo u implicitnom ili eksplicitnom obliku. Sredina 20. stoljeća obilježena ratnim razdobljima i prijetnjama apokaliptičnim nuklearnim sukobom pa se i u književnim djelima mogu naći aluzije na to stanje. Pitanje odnosa i morala moći, odgovornosti pred poviješću i obrazaca po kojima se društvene situacije smjenjuju teme su javnih rasprava, književnosti, filma, slikarstva kazališta.

Sličan postupak kojim se tekstovi služe i kontekst na koji računaju dovodi i do tema koje se podudaraju. Veliki broj romana 20. stoljeća u svom nedoslovnom smislu bave se pitanjem

odnosa dobra i zla, a priroda je jedan od elemenata koji simbolizira okonosti u kojima se dobro i zlo sukobljavaju u čistom obliku.

Pitanje odnosa dobra i zla bilo je zastupljeno i u srednjem vijeku. Tada su ljudi vjerovali da znaju kako je svijet uređen i kako funkcionira. Bio je to svijet s jedinstvenim središtem i jedinstvenim pokretačkim principom s kauzalitetom kao vrhovnim načelom. Moralna vrijednost iznosila se i u književnim djelima. Književnost je prijenosnik spoznaje, nečega što je spoznato unutar neke druge discipline. (Pavličić 2013: 21, 22)

U 20. stoljeću sve je suprotno. Nitko više ne zna kako je svijet uređen ili kako funkcionira pa se sumnja i u to da postoji nekakav jedinstveni svijet. Nema analogije među pojedinim razinama egzistencije, a jedan subjekt sadrži u sebi mnogo osoba i mnogo shvaćanja svijeta u raznim ulogama u društvu. Tada književnost nije prenositelj sveobuhvatnoga znanja kao u srednjem vijeku, nego se njezin spoznajni domet svodi u granice pojedinog opusa i pojedinačnog književnog teksta. Spoznaja je subjektivna i domašaj ograničen. (Pavličić 2013: 22)

Upravo zbog toga pisci ponovno potiču tu temu moralnosti. Jer ako se ništa ne zna, barem se zna da postoji razlika između dobra i zla i ona se treba naglašavati u djelima kako ne bi došlo do potpunog moralnog relativizma. Tim pitanjima bavi se književnost iz razloga što su one discipline koje su u srednjem vijeku bile uvjerljive, u 20. stoljeću postale neuvjerljive. Znanost nadilazi pojedinčeve spoznajne mogućnosti, filozofija je odustala od sveobuhvatnog tumačenja svijeta koji je složen i višeznačan, a religija je izgubila svoj nekadašnji autoritet.

Međutim, potreba za sveobuhvatnim tumačenjem nije posve nestala. Književnost kao pogodan instrument za spoznaju počiva na nadi su istine skrivene pod naslagama običnoga i svakodnevnog protumačive kao nešto značajno i veliko.

Moderna alegorija nastala je iz jednog specifičnog povijesnog iskustva tj. jedne konkretne povijesne situacije. Ona je bila proizvod duha vremena. A kada se taj duh vremena počeo mijenjati, tako se i alegorija počela gubiti. Ispalo je da je svaka priča s ključem vezana uz svoje vrijeme. Poslije sredine 20. stoljeća, šezdesetih godina, kada nastupaju brojne promjene na području komunikacija, modnoj i seksualnoj revoluciji, studentskom pokretu, popularnoj glazbi, čini se da svijet više nije onakav kakvim ga alegorija u svojim konstrukcijama poznaje.

Nestaju ratne traume, misao o dobru i zlu blijedi, a nove spoznaje alegoriju vide kao simplifikaciju, kao nešto što složena i teška pitanja svodi na jednostavne opreke. Iako se djelima htjelo rješavati filozofska pitanja, inovativnih odgovora nije bilo. Čitatelj se nije mogao snaći u zapletenim moralnim dilemama oko sebe. Literatura se nastavila čitati kao zanimljiva priča, a ne spoznaja o životu. Da književnost alegorijom nije uspjela promijeniti svijet dokazuje to da nije ni

potaknula čitatelja na djelovanje. Ono što se činilo kao prednost alegorije, sad se stalo doimati kao nedostatak. Pokazalo se da je repetitivna zato što se zasniva na dosjetci, ali i na planu nedoslovnoga značenja. Čitatelju je moglo biti poticajno da se bavi pitanjem odnosa dobra i zla sve dok je to dio svijeta u kojem živi.

To ne znači da je uzalud nastajala. Naprotiv, u dobu dok je vladala, bila je ukorak sa svojim vremenom. A kad je nestala, pojavile su se naznake novog književnog razdoblja. Književnost se počela okretati sama sebi i o sebi se pitati: ako već ne može objasniti svijet, možda može objasniti vlastitu narav. (Pavličić 2013: 25-27)

2. Alegorija i hrvatski modernizam

Alegorija je bila zastupljena i u hrvatskom romanu od pedesetih do sedamdesetih godina 20. stoljeća. Pavličić ističe da je najava u Krležinu djelu *Na rubu pameti*. Za početak se može uzeti i Kalebova *Divota prašine,* a za kraj Slamnigova *Bolja polovica hrabrosti*. U to doba alegorija je među najomiljenijim figurama te se osim u romanu pojavljuje i u drugim književnim vrstama. Prisutna je u noveli, osobito kod krugovaša Šoljana i Novaka, ali i u lirici (Mihalić, Šoljan, Kaštelan, Parun, Horvatić i Petrak). (Pavličić 2013: 239)

Pavličić ističe kako je u hrvatskoj književnosti još popularnija nego u tadašnjoj svjetskoj, a razlog tomu vidi u činjenici da su „naši pisci živjeli u totalitarnom društvu pa su morali govoriti ezopovskim jezikom“. (Pavličić 2013: 240) Preduvjeti važni za alegoriju upravo su shvaćanje života koje polazi od pretpostavke da se ono što je važno može predočiti jednostavnom pričom, a drugi da je književnost trebala rješavati neka temeljna pitanja toga vremena.

Pavličić navodi neke zajedničke crte tih djela, a sugeriraju da se takva djela mogu čitati kao alegorije:

1) *Iskakanje iz tračnica*. Ova metafora odnosi se na lika koji se odjednom nađe u situaciji koja nije karakteristična za njegov život. Susreće se s novim situacijama i biva stavljen na kušnju te prisiljen suočiti se s nekim pitanjima. Napuštanje uobičajenog i očekivanog puta ima tri oblika:

   a) fizička izolacija – situacija u kojoj je junak dislociran iz mjesta gdje se inače odvija njegov život pa se nađe u nepoznatom okruženju gdje vrijede neka druga pravila i on se mora prilagođavati ili se boriti protiv novih okolnosti. Upravo junakova reakcija na njih dobiva simboličnu dimenziju. Nerijetko se junaci odvajaju od svakodnevnog i suočavaju s elementarnim, vječnim i metafizičkim pa njihov odnos prema univerzalijama postaje to očitiji.

   b) društvena izolacija – junaci se zateknu u situaciji koja nije uobičajena za njihov život, oni sami nisu to planirali ni očekivali, a odjednom se pokazuje da upravo o toj situaciji ovisi i njihova sudbina. Prekidaju odnose s prijateljima i znancima, a izolirani su i na način što nitko ne razumije što oni rade. Redovito se nalaze na margini društva.

   c) psihološka izolacija – junak se u nekom trenutku osjeća izdvojen i osamljen što mu postavlja zadaće na koje se on trudi odgovoriti. Psihološka izolacija nastaje tako što junak na određeni način interpretira ono što su mu okolnosti donijele i utvrđuje da je prepušten sam sebi.

Svaka od tih izolacija nije prisutna pojedinačno. One se javljaju istodobno. Ako nema psihološke, ona je uvijek bar donekle društvena i fizička. Dakle, glavni junak romana koji se čita kao alegorija, uvijek se nalazi nekako izvan tračnica. (Pavličić 2013: 240-244)

2) *Ustrajnost u misiji* – bi mogla biti druga zajednička značajka ovih djela. Naime, junaci nikada ne napuštaju svoju osamljeničku poziciju, ne vraćaju se u običnost i svakodnevicu. Kad bi se vratili, odustali, alegorije ne bi bilo. Načini na koji se junak može zateći na tom sudbonosnom prijelomu su sljedeći:

a) okolnosti – likovi nisu voljni birati svoj položaj. Kad su se jednom našli u određenoj poziciji, onda dosljedno igraju svoju ulogu i ne daju se skrenuti s puta. Ono što im priječi povratak je osjećaj pripadanja ili dužnosti te uvijek ustrajavaju do kraja.

b) odnos prema samome sebi – junak ne može odbaciti svoju situaciju jer bi na taj način sam sebe iznevjerio ili propustio da oduži nekakav dug što ga prema samome sebi vuče kroz život.

c) obveza prema književnosti – junak ne odustaje zato što ima neku ovezu prema književnosti. To je zbog toga što je taj junak i predstavljen čitatelju kao literarni autor. On kao pisac biva stavljen u osobitu poziciju i upravo pišući izvršava svoju misiju. (Pavličić 2013: 244-247)

Izuzetkom navodi Pavličić Slamnigova junaka Flaksa. Budući da se *Bolja polovica hrabrosti* uzima kao prvi naš postmodernistički roman, onda nije čudno što Flaks svoju misiju ne prihvaća nego odbacuje. Taj bijeg jasno markira prijelaz iz moderne u postmodernu. U modernizmu je još postojala vjera u moć književnosti i u simboliku ljudskih čina pa su zato junaci prihvaćali svoju simboličku misiju doku postmodernom doživljajuju svijeta književnost može postojati bez velike društvene moći, „čovjek može djelovati bez svijesti o simbolici vlastitih gesta i bez hipertrofiranog osjećaja odgovornosti za te geste“. (Pavličić 2013: 248)

3) *Pitanje života i smrti*. Težina junakova poslanja uvijek se tiče života i smrti. Tko će živjeti, a tko umrijeti, čiji će život imati smisla, a čiji neće odnosi se i na glavne i na sporedne likove. U tim djelima život je u pitanju na dva načina i u dva smisla – doslovno i simbolično. Ponekad pitanje života i smrti može biti samo simbolično – nije upitno da bi tko mogao izgubiti život nego bi li taj život neizvršavanjem misije postao besmislen, izgubljen. (Pavličić 2013: 248-251)

4) *Moralna pitanja*. Junaci stalno dvoje o ispravnosti vlastitih postupanja, ali ne sa stanovišta koristi nego sa stanovišta etičke ispravnosti. Oni se bave moralnošću svojih ciljeva i sredstava kojima se pri postizanju tih ciljeva služe. Društveni pad može značiti i moralno uzdizanje. Cilj ne mora biti velik za ostale koliko za samoga junaka. Ono što je njemu važno često je upravo suprotno uobičajenom sustavu vrijednosti pa se može činiti da sam sebi šteti umjesto radi dobro.

I u ovome je Slamnigov junak izuzetak, on naime zanemaruje moral. (Pavličić 2013: 251-255)

5) *Nema sretnog kraja*. Iako je sretan kraj rijetka pojava u svim vrstama modernih tekstova, u djelima koja se čitaju kao alegorijska to je još izrazitije. Junakovi napori završavaju doslovnim ili simboličnim porazom u nastojanju da postigne svoj cilj. A zašto je tome tako, Pavličić nudi odgovore da su uzroci u naravi same alegorije i u duhu vremena. U naravi alegorije uzrok bi mogao biti zato što se u takvim pričama čovjek uvijek hvata ukoštac s nečim što nadilazi njegove sile pa je takva borba osuđena na propast. Sama djela nastala su u vremenu kada je i senzibilitet ljudi bio takav da im se poraz činio kao jedina mogućnost. Čitatelju se prikazuje zbilja jer je i književnost tada imala zadaću priopćiti istitnu. (Pavličić 2013: 255-259)

Navedene podudarnosti koje Pavličić pronalazi u hrvatskim romanima 20. stoljeća svjedoče da je alegorija kao postupak bila u skladu sa suvremenim misaonim tokovima. Iako se danas takve priče, pogotovo u mlađih recipijenata smatraju pojednostavljenima, one se i dalje čitaju onako kako se inače čitaju tekstovi iz prethodnih razdoblja: kao nešto što ima u sebi crtu univerzalnosti, ali prema čemu se osjeća stanoviti odmak. Taj odmak proizlazi iz osjećaja da su ti tekstovi nastali u jednom sasvim različitom svijetu od našega. Ipak, on nije posve nestao, još ga se može proučavati i razumijevati.

IV. ALEGORIJA U SUVREMENIM TEORIJAMA

1. Suvremene teorije

Northop Frye (2000: 106) upozorava da je svaki komentar alegorijska interpretacija, pripajanje ideala strukturi pjesničkih slika. Svaki kritičar komentirajući neko djelo počinje alegorizirati. Koristeći frazu »drugim riječima«, otkriva alegorijski »drugogovor«. Doslovni smisao (*sensus*) zamjenjuje se onim što je nedoslovno označeno. U tom je smislu alegorijska interpretacija paradigma za interpretaciju bilo koje vrste: interpretacija ili komentar nastoji *drugim riječima*, u drugom tekstu providjeti jednoglasno, detekstualizirano značenje na koje tekst upućuje, ali koje nikada u potpunosti ne izražava. Stanje nesređenosti od »govoriti drugo« u figurativnom jeziku i »govoriti o Drugome« u spiritualiziranoj interpretaciji (diskurzivnoj ili narativnoj), istovremena podređenost dijalektici skrivanja i otkrivanja, prate povijest alegorije od njezinih početaka do danas. A ta složenost čitanja (razumijevanja i interpretacije) teksta dovodi do (već ranije spominjane) »semiotičke nelagode«. (Grmača 2015: 32)

Literatura o alegoriji može se kontinuirano i gradacijski pratiti od samog početka 20. stoljeća, a odnosi se na alegoriju i metaforu, alegoriju i simbol, alegoriju i mit, simboličku sliku svijeta i mjestu alegorije u retoričkom sustavu. No prije toga, točnije u razdoblju romantizma, alegorija je bila omalovažavana na račun simbola. (Biti 2000: 5) Objavljivanjem *Porijekla njemačke žalobne igre* Waltera Benjamina[17] nastaje preokret u suvremenom tretmanu alegorije. Benjamin alegoriju uspoređuje s ruševinama i fragmentima, opisuje ju kao intuiciju i unutarnje iskustvo enigmatična svijeta u kojem je alegorija proces transformacije stvari u znakove. (Benjamin 1989: 166) Njegova teorija alegorije bitno je utjecala na De Manov »otpor vlastite metode čitanja« i tumačenje alegorije kao nepremostiva vremenskog raskoraka između referencije (*reference*) i značenja (*referent*), koji jezik skriva snagom »figuralnog zavođenja«. (Biti 2000: 6)

U 21. stoljeću obnovljen je interes za različite uporabe alegorije u umjetnosti i u kulturnoj teoriji. Suvremena promišljanja u središte stavljaju »drugogovor« (*alieniloquium*) te fenomen metaforičkog prijenosa značenja čija je uporaba izvor propitivanja prirode i granica jezika i znanja postala jedan od središnjih pojmova suvremene književne teorije, ali i lingvistike, psihologije, sociologije, filozofije, teologije, glazbe, prava pa i umjetne inteligencije. (Grmača 2015: 32)

[17] Izvorno: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928.

Procvat interesa za fenomen metafore svjedoči o iskliznuću alegorije iz retoričkog i poetičkog područja u teorijski diskurs u cjelini. Retoričko poimanje alegorije ustalilo je predodžbu o »produljenoj metafori«, kontinuiranom nizu metafora, tj. da je alegorija za (najmanje) rečenicu ono što je metafora za riječ. Pripisujući metafori sposobnost tekstualnog širenja – uklapanjem semantike riječi u semantiku rečenice – na strategiju diskursa, alegorija je na području retorike postala „suvišna“, ali zato ulazi u druga područja. (Grmača 2015: 34)

2. Moderna hermeneutika, interpretiranje i razumijevanje

Moderna hermeneutika počinje sa širenjem teološkog umijeća na filološko umijeće. U doba prosvjetiteljstva teološki se nauk o interpretiranju proširio filološkom i književnom hermeneutikom. (Nöth 2004: 418) U romantizmu historičnost značenja teksta postaje središnjom temom hermeneutike. Razvojem europske svijesti, hermeneutika više nije samo pomoćna disciplina teologije, ona postaje znanost tumačenja svih tekstova. (Compagnon 2007: 64) Utemeljiteljima moderne hermeneutike smatraju se Friedrich D. E. Schleiermacher (1768-1834) i Wilhelm Dilthey (1833.-1911.). U 20. stoljeću glavni predstavnici su M. Heidegger, Rudolof Bultmann, H.-G. Gadamer, E. Betti, J. Habermas. (Nöth 2004: 418) Nöth ističe da su za vezu sa semiotikom važne dvije teme: hermeneutički krug i problem „točnog razumijevanja".

2.1. Hermeneutički krug

Ovu temu spominjao je Schleiermacher, a Dilthey ju je razvio te do danas u području hermeneutike ima središnje značenje.

Schleiermacher je opisao metodu *suosjećanja* ili *divinacije*, a ona se poslije nazivala *hermeneutičkim krugom* (*Zirkel im Verstehen*). (Compagnon 2007: 66)

Hermeneutički krug znači da se dio uvijek može razumijevati samo mjerilom cjeline, ali se i cjelina može pojmiti samo iz svojih dijelova. Tako se značenje neke riječi može ustanoviti iz sklopa rečenice kojoj je dio, ali se i rečenica može razumjeti samo poznavajući njezine riječi. Stoga se razumijevanje hermeneutičaru ne objašnjuje ni induktivnom, a ni deduktivnom metodom. Ono što hermeneutika nudi kao rješenje jest abdukcija – objašnjavanje podataka na temelju postavki o vjerojatnim, ali ne još sigurnim zakonima. (Nöth 2004: 419) Ova je hipoteza problematična jer nisu svi tekstovi povezani. Filološka metoda postulira da hermeneutički krug može premostiti povijesni raskorak između sadašnjosti (tumača, interpreta) i prošlosti (teksta), prispodobom dijelova ispraviti početni čin divinacijske empatije s cijelinom i tako se vinuti do povijesne rekonstrukcije prošlosti. Hermeneutički krug se istodobno poima i kao dijalektika između cjeline i dijelova i kao dijalog između sadašnjosti i prošlosti kao da se te dva raskoraka mogu razriješiti jednim te istim potezom. (Compagnon 2007: 66)

Dilthey snizuje filološki zahtjev za iscrpnošću, suprotstavljajući *eksplikaciji* (objašnjenju), koja jedina može dosegnuti znanstvenu metodu kakva se primjenjuje na pojave u prirodi, *razumijevanje*, koje će biti skromniji cilj hermenetuike ljudskoga iskustva. Tekst se može razumjeti, ali ne objasniti, primjerice, nekom namjerom. (Compagnon 2007: 67)

Hermeneutički model razumijevanja, hermeneutički krug, predstavlja ovako:

„Cjelinu nekog djela valja razumijevati iz pojedinih riječi i njihovih sveza, a ipak potpuno razumijevanje pojedinosti već pretpostavlja razumijevanje cjeline. Taj se krug ponavlja u odnošaju pojedinog djela prema naravi duha i razvoju njegova tvorca, te se isto tako vraća i na odnos tog pojedinačnog djela prema njegovu književnom rodu.“ (preuzeto prema Nöth 2004: 419)

Na taj način pri objašnjenu razumijevanja najvažniju ulogu ima individualno predrazumijevanje, opće i posebno znanje, te povijesna uvjetovanost i interpretovo iskustvo. To predrazumijevanje čini nekakav smisaoni sklop u koji uvrštava tekst i iz kojega se tekst čini razumljivim. Uklopi li se tekst u taj interpretativni okvir predrazumijevanja, ono se potvrđuje. A ne uklopi li se, protuslovi određenim očekivanjima smisla, biva čitatelju odbojan što dovodi do situacije koja neophodnom čini eksplicitnu interpretaciju. Razumijevanje teksta shvaća se kao integracija nečega nepoznatog, stranog u nešto poznato.

Heideggerova feneomenologija još se temelji na hermeneutičkom načelu cirkularnosti i predrazumijevanja ili prethodnog poimanja značenja, ali argument prema kojemu naša povijesna uvjetovanost kao predrasuda uspostavlja svakim iskustvom implicira da je rekonstrukcija prošlosti postala nemoguća. »Smisao jest«, tvrdi Heidegger, »Natemelju-čega projekta, koje je strukturirano putem predimovine, predvidika i predmnijevanja i iz kojega biva razumljeno nešto kao nešto.« (preuzeto iz Compagnon 2007: 67) S empatije se prešlo na projekt, zatim na predrasudu, a hermeneutički krug je postao ako ne začaran ili sudbinski, u najmanju ruku neizbježan i neprevladiv jer samo razumijevanje više ne izmiče povijesnoj predrasudi. (Compagnon 2007: 68)

Gadamer, oslanajući se na Heideggera za hermeneutički krug zaključuje:

„On nije ni subjektivan ni objektivan, nego opisuje razumijevanje kao uzajamnu igru gibanja predaje i gibanja interpreta. Anticipacija smisla, koja vodi naše razumijevanje teksta, nije čin subjektivnosti, nego se određuje iz zajedništva koje nas povezuje s predajom.“ (preuzeto prema Nöth 2004: 420)

Iako se Heidegger, Husserl, Gadamer nisu u prvom redu bavili tumačenjem književnih tekstova, načinjući raspravu o filološkome krugu potiču na pitanja o značenju teksta i autorskoj namjeri (o čemu će biti više riječi u narednom dijelu rada).

2.2. Interpretacija kao rekonstrukcija i proizvoljna interpretacija

Schleiermacherova misao predstavlja najtvrđi filološki (ili antiteorijski stav) koji značenje djela strogo poistovjećuje s uvjetima kojima je ono odgovaralo kad je nastalo, a njegovo razumijevanje s rekonstrukcije izvorne proizvodnje. Po tome načelu povijest mora

ponovo uspostaviti izvorni kontekst; rekonstrukcija autorske namjere nužan je uvjet koji određuje značenje djela. (Compagnon 2007: 65) Sa stajališta filologa, tekst ne može značiti poslije ono što nije značio izvorno. Schleiermacherova tvrdnja iz 1918. glasi: »Sve što još potrebuje pobližu odredbu u nekom danom govoru smije se odrediti samo iz područja jezika koje je zajedničko piscu i njegovu izvornu publikumu«. (preuzeto prema Compagnon 2007: 65) Zbog toga povijesna lingvistika, kojoj je zadaća jednoznačno odrediti jezik zajednički autoru i njegovoj prvoj publici, zauzeti središte filologije. Alegorijsko načelo moćnije je od filološkoga načela, koje, pridajući apsolutnu prednost izvornome kontekstu, zapravo poriče da tekst znači ono što se u njemu pročitalo, odnosno ono što je značio tijekom povijesti. A filologija u ime povijesti, paradoksalno, niječe činjenicu da tekst može značiti što je značio. (Compagnon 2007: 66)

Postavlja se pitanje je li moguća točna interpretacija ako razumijevanje ovisi o predrazumijevanju i interpretovu znanju.

Cilj *točne* interpretacije temelji se na otklanjanju drugih koje se osuđuju kao *krive*. Za pravo značenje se uzima samo ono izvorno koje odgovara autorovoj intenciji. Korijeni toga stajališta su u dogmatici teološkog i pravničkog nauka o interpretaciji. Schleiremacher tvrdi da je interpretacija rekonstrukcija autorove misli, a zasniva se na području koje je zajedničko autoru i njegovoj publici te smjera otkrivanju jedinstva djela ako se gleda na nj kao načelo koje pokreće pisca tj. njegove samosvojne naravi.

Dilthey to naziva *objektivnom* interpretacijom u poetici koja teži objašnjavati tekstove na podlozi psihologije i biografije njihovih autora. Interpretatorova hermeneutička djelatnost opisuje se kao doživljaj autorovih psihičkih uvjeta i to toga interpretator može doći amo pozivanjem na iskustva vlastitog jastva. Taj Diltheyev hermeneutički ideal „opetovanog doživljavanja“ podvrgnut će kritici Habermas, povukavši paralele s jednako tako kritički upitnim pozitivističkim idealom da se dođe do mogućnosti objektivne spoznaje i teorije odraza zbilje.

Ideal interpretativne objektivnosti uz otklanjanje višeznačnosti teksta zastupaju Betti (1962.) i Hirsch (1967.). Betti će interpretaciju opisati kao primjerenu rekonstrukciju nakanjena značenja i interpretu priznati samostojnu ulogu u interpretaciji, ali će ju svesti na minimum jer se „subjektivna samovolja“ može krivotvoriti u točnu interpretaciju. Hirsch pak iznosi da tekst ima određen smisao koji se sastoji u tome što je pisac htio izraziti nizom znakova. Naprotiv tomu, značenje je suodnos smisla i neke osobe, zamisli, situacije. Značenje se za autora može mijenjati, ali smisao nipošto. (Nöth 2004: 240)

U Schleiermacherovoj i Diltheyovoj hermeneutici nazire se i interpetacijakoja nadilazi puku proizvoljnost. Razlog tomu je teorijski zahtjev da cilj interpetacije ima biti razumijevanje

bolje nego u sama autora. Schleiermacher je mislio kako inerpret čitajući nekoga autora može bolje razumjeti nego što je on mogao sam sebe. Gadamer pak naglašava ovisnost razumijevanja o duhovnom i povijesnom znanju inerpretovu zalažući se za motrište *proizvoljnosti* hermeneutičke tradicije: »Smisao nekog teksta nadilazi svog autora ne samo prigodice, no uvijek. Stoga razumijevanje nije samo reproduktivno, nego uvijek i produktivno ponašanje. [...] [...]. Dovoljno je reći da se, *razumijeva li se uopće*, razumijeva *drugačije*« (preuzeto prema Nöth 2004: 240)

3. Pitanje namjere

Compagnon (2007: 49) ističe kako se najspornija stavka u proučavanju književnosti odnosi na pitanje mjesta koje pripada autoru, odnosno autorskoj *namjeri*. Odnos teksta i njegova autora, odgovornost za značenje i smisao teksta promatra se sa staroga i modernoga nazora.
Stari je naslijeđeni nazor smisao djela poistovjećivao s autorovom namjerom; bio je uvriježen u doba filologije, pozitivizma, historizma. A moderni naslijeđeni nazor prokazuje mjerodavnost autorove namjere da bi se odredili i opisali smislovi djela; proširili su ga ruski formalizam, američki novi kritičari i francuski strukturalizam. (2007: 49) Američki novi kritičari govorili su o *intentional fallacy* ili »zabludi o namjeri«. Mislili su da je štetno u proučavanju književnosti posezati za pojmom namjere.
Sukob se može opisati i kao prijepor između pristaša književne *eksplikacije* (objašnjenja) kao autorove namjere (u tekstu treba tražiti što je autor htio reći) i zagovornika književne *interpretacije* kao opisa smislova djela (u tekstu treba tražiti što on kaže, neovisno o namjerama njegova autora). Da bi se izbjegla ta prisilna alternativa i izmirila posvađana braća, treći put, kojemu se danas često daje prednost, kao mjerilo književnoga smisla ističe čitatelja. (2007: 49)

Intencionalistička teza odnosi se na to da je autorska namjera tradicionalni pedagoški ili akademski kriterij književnoga značenja. Glavni cilj eksplikacije teksta bio je ponovno je uspostaviti. Prema uobičajenoj predrasudi, značenje teksta je ono što je autor toga teksta htio reći. Predrasuda nije nužno lišena bilo kakve istinitosti, no glavna je prednost poistovjećenja značenja s namjerom što dokida problem književne interpretacije. Ako se zna što je autor htio reći ili ako se to može doznati uloži li se napor – tekst nije potrebno tumačiti. Objašnjenje namjerom književnu kritiku dakle čini beskorisnom. Osim toga suvišnom postaje i sama teorija: ako je značenje intencionalno, objektivno, povijesno, nema potrebe ni za kritikom ni za kritikom kritike. (Compagnon 2007: 51, 52)

Namjera i autor bili su povlaštenim poprištem sukoba između starih (književne povijesti) i modernih (nove kritike) šezdestih godina. Barthes s člankom »Smrt autora« (1968.) i Foucault s predavanjem pod naslovom »Što je autor?« (1969.) svode autora na karikaturu nasuprot književnoj tradiciji koja književne pojmove izvodi iz autorske namjere. (Compagnon 2007: 52)
Autora kao proizvodno i eksplikativno načelo književnosti Barthes nadomješta jezikom koji je neosoban i anoniman, a da se on smatra isključivom građom književnosti redom su malo-pomalo zahtijevali Mallarmé, Valéry, Proust, nadrealizam te naposljetku lingvistika, za koju »autor nikada nije više od slučaja pisanja, isto kao što *Ja* nije ništa više doli slučaj kada kažem *Ja*« (Compagnon 2007: 53) Autor, dakle, prednju stranu pozornice ustupa pismu, tekstu ili pak

onome tko piše i tko nikad nije drugo do »subjekt« u gramatičkom ili lingvističkom smislu, papirnato biće, a ne »osoba« u psihološkom smislu: on je subjekt iskazivanja, koji prije svojega iskazivanja ne postoji, nego nastaje zajedno s njim, sada i ovdje. Iz toga slijedi da i pismo ne može »predstavljati«, »oslikavati« bilo što što bi prethodilo njegovu iskazivanju te da ono nema podrijetla , jednako kao što ga nema ni jezik. Bez podrijetla, »tekst je tkanje citata«: iz smrti autora ishodi i pojam intertekstualnosti. Što se tiče eksplikacije, ona nestaje zajedno s autorom jer nema jedinstvenog, izvornog značenja na početku, u temelju teksta. Napokon, i posljednja se karika novoga sustava u cijelosti izvodi iz smrti autora: čitatelj je, a ne autor, mjesto gdje nastaje jedinstvo teksta, na svojemu odredištu, umjesto na izvorištu, ali čitatelj nije ništa osobniji od netom razvlaštenoga autora, nego se i on poistovjećuje s funkcijom: on je »onaj *netko* koji sadrži na jednom mjestu sve tragove od kojih se pisani tekst sastoji« (Compagnon 2007: 53, 54)

Pitanje odnosa između teksta i njegova autora, ne svodi se na pitanja biografije. Tezom o smrti autora kao povijesne i ideološke funkcije zastire se teži i važniji problem: problem autorske namjere, u kojemu je kao kriterij književne interpretacije namjera kudikamo važnija od autora. Iz svoje koncepcije književnosti može se odstraniti biografski autor, a da s pritom ne dovede u pitanje uobičajena predrasuda, koja nije nužno pogrešna, a prema kojoj je namjera neizostavni preduvjet svakog tumačenja.

Sva kritika pod nazivom kritike svijesti okupljena oko Georgesa Pouleta, poznata kao ženevska škola, postupa na takav način. Taj pristup od kritičara zahtijeva empatiju i identifikaciju kako bi razumio djelo, pošao u susret drugome, autoru, putem njegova djela, kao prema dubinskoj svijesti. Ta vrsta kritike obično zapostavlja povijesni kontekst u korist imanentna čitanja koje u tekstu vidi aktualizaciju autorove svijesti, a ta svijest nema skoro nikakve veze s biografijom ni refleksivnom ili unaprijed smišljenom namjerom. Ona odgovara dubinskim strukturama viđenja svijeta, svijesti o sebi i preko te svijesti o sebi, svijetu ili pak namjeri na djelu. Autor „preživljuje“ makar kao i »neodređena misao«, kako to izražava Poulet u svojoj knjizi. (Compagnon 2007: 70)

Povratak tekstu kakav je zahtijevala nova kritika bio je samo povratak autora kao »stvaralačkog projekta« ili »neodređene misli« kako pokazuje i polemika između Barthesa i Picarda, vođena šezdesetih godina 20. stoljeća. (Compagnon 2007: 71) Barthes, blizak tematskoj kritici, s djelom *Sur Racine* (O Racineu, 1963.) postupa kao s cjelinom iz koje treba razabrati dubinsku ujediniteljsku strukuru tzv. Racineova čovjeka što je dvoznačan izraz koji se odnosi na Racineov lik ili tvorevinu, ali kroz njegove tvorevine i na samoga tvorca kao dubinsku svijest ili kao intencionalnost. Strukturalizam je i dalje bio fenomenološka hermeneutika, a Picard je upravo ukazao na tu proturječnost iznoseći da nova kritika zahtijeva povratak djelu, ali da to nije

književno djelo nego sveukupno piščevo iskustvo. Jednako se proglašava strukturalističkom premda nisu posrijedi književne strukture. Picard »književne strukture« razumijeva kao ono što je »smišljeno, svjesno, namjerno«. »Jasna i prisebna namjera iz koje je nastalo književno djelo koje pripada stanovitoj vrsti i namijenjeno je određenoj funkciji drži se neučinkovitom: njezina u pravom smislu književna zbilja je iluzorna.« (navod prema Compagnon 2007: 72) Time je sažeta Barthesova misao. »Jasnoj i prisebnoj namjeri« Barthes će suprotstaviti podsvjesno ili nesvjesno Racineova djela koja djeluju kao imanentna namjera. U tome je obnovljenom obliku očuvao lik autora. Picard ima pozitivistički pogled, ali njegova kritika nije neopravdana. U *La mort de l'auteur* (Smrti autora, 1968.) Barthes mora priznati kako je nova kritika utvrdila utjecaj autora na način da je biografiju, autora i djelo samo zamjenila dubinskim čovjekom (životom, egzistencijom).

U *Critique et Vérité* (Kritici i istini), Barthes ne brani svoju knjigu *O Racineou*, nego radikalizira njegovu poziciju i čovjeka zamjenjuje jezikom: »Pisac je onaj kojemu [jezik] predstavlja problem, onaj tko iskušava njegovu dubinu, a ne istrumentalnost ili ljepotu.« (navod prema Compagnon 2007: 72, 73) Književnost je otad nesvodljiva na namjeru čime se odstranjuje autor.

Barthes ponovo dolazi do pravnog aspekta pojma namjere i povlastice što ju je prvotnoj recepciji dodijelila filološka hermeneutika, da bi ih kritizirao u ime odsutnosti bilo kakva htijenja da se nešto kaže.

Suprotstavlja im djelo kao mit, djelo koje je potpisa lišila smrt. Autor i djelo su tek polazišta analize kojoj je obzor jezik. Gadamer je razumijevanje predstavljao kao stapanje sadašnjosti i prošlosti, a Barthes djelo od njegova podrijetla potpuno razdvaja. Smatrajući da djelo kad je izdvojeno iz bilo kakve situacije postaje podložno istraživanju. Ništa ne preostaje od hermeneutičkoga kruga ni od dijaloga pitanja i odgovora. Tekst je zatočenik svoje recepcije sada i ovdje. Iz strukturalizma se prelazi u poststrukturalizam ili u dekonstrukciju. (Compagnon 2007: 74)

Taj dogmatski relativizam još će se dodatno pogoršati u američkoga kritičara Stanleya Ficha koji u svojoj knjizi *Is There a Text in This Class?* (1980.) suprotno objektivizmu kakav zagovara inherentno i permanentno značenje djela, tvrdi da tekst ima onoliko značenja koliko ima čitatelja te da nema načina da se ustanovi *valjanost* (ili *nevaljanost*) tumačenja. Čitatelj otad zamjenjuje autora kao kriterij tumačenja. (Compagnon 2007: 74)

Za autorsku namjeru vezana je i tzv. metoda usporednih ulomaka (*Parallelstellenmethode*). Ona je, da bi rasvijetlila nejasan ulomak teksta, sklona drugi ulomak istog autora pretpostavljati ulomku drugoga autora. Autorska namjera tako dobiva na važnosti.

Ta metoda bila je najmanje osporavana i vrlo važna za postupak proučavanja i istraživanja književnosti. Jer ako neki ulomak teksta dovodi do teškoće nejasnoćom ili dvoznačnošću, u istome ili u drugome tekstu traži se usporedan ulomak radi rasvjetljivanja značenja tog zagonetnog ulomka. Razumjeti, tumačiti tekst uvijek znači zajedno s identitetom proivoditi razliku, za jedno s istim drugo. Stoga je ta metoda osnovna tehnika tumačenja koja se koristila i u srednjem vijeku. Ona omogućuje da se od pojedinačnosti prijeđe na mnoštveno i sinkronijski i dijakronijski. Hermeneutičku funkciju usporednih ulomaka prvi je formalizirao u 18. stoljeću Georg Friedrich Meier u *Raspravi o univerzalnome umijeću tumačenja*. (Compagnon 2007: 74, 75)

Metoda usporednih ulomaka ne pretpostavlja samo da je autorska namjera mjerodavna za tumačenje tekstova nego i da je autorska namjera dosljedna. Pretpostavka o namjeri je pretpostavka o dosljednosti (teksta, djela), ona uspostavlja stanovitu vjerojatnost. Ako se ne pretpostavi dosljednost, tj. namjera u tekstu, paralelizam (metoda usporednih ulomaka) je slab pokazatelj, neizvjesna potudarnost: ne možemo se osloniti na vjerodostojnost da ista riječ ima isto značenje kad se pojavi na dvama mjestima.

Posezati za metodom usporednih ulomaka, unatoč predrasudama protiv autora, biografije, književne povijesti, nužno znači prihvatiti pretpostavku o intencionalnosti, to jest o dosljenosti, pri čemu namjera ne znači hotimičnost nego namjeru na djelu. Zato metoda usporednih ulomaka ostaje eminentno sredstvo kritike svijesti, tematske kritike ili psihokritike: uvijek se na temlju usporednih ulomaka razabere latentna, dubinska, podsvjesna ili nesvjesna mreža. (Compagnon 2007: 85)

Compagnon svoje izlaganje o namjeri nastavlja iznoseći i objašnjavajući dva argumenta protiv namjere. Suprotstavlja dva krajnja polemička stava o tumačenju - intencionalistički i protuintencionalistički. (1): U tekstu je potrebno i dovoljno tražiti što je htio reći autor, njegovu »jasnu i prisebnu namjeru«. (2): u tekstu uvijek nalazimo što nam kaže neovisno o namjerama svoga autora; nema kriterija valjanosti tumačenja. Compagnon namjeru želi pokazati kao jedini pojmljivi kriterij valjanosti tumačenja, ali da se ona ne poistovjećuje s »jasnom i prisebnom« hotimičnošću. Tako preoblikuje ta dva stava: (1'): U tekstu se može tražiti ono što on kaže s obzirom na njemu svojstveni izvorni (jezični, povijesni, kulturni) kontekst. (2'): U tekstu se može tražiti što on kaže s obzirom na kontekst koji je suvremen čitatelju.

Te dvije teze se ne isključuju već nadopunjuju. Ponovno nas vode u oblik hermeneutičkoga kruga koji povezuje predrazumijevanje i razumijevanje te postuliraju da se drugo ne može potpuno proniknuti, ali se barem može malo razumjeti. (Compagnon 2007: 88)

4. Čitatelj

U proučavanju književnosti oko čitatelja (kao i s problemom namjere) vodile su se rasprave. S jedne strane postoje pristupi koji posve zanemaruju čitatelja, a s druge koji ga stavljaju u prvi plan.

Iako su se historizam (koji djelo privodi njegovu izvornom kontekstu) i formalizam (koji zahtijeva povratak k imanenciji teksta) sporili o autorskoj namjeri, složili su se kad je trebalo izgnati čitatelja. Posebnu ulogu u tome imala je nova kritika. Djelo su definirali kao samodostatnu cjelinu koju treba čitati pomno, deskriptivno, pozorno prema paradoksima, višeznačnostima i napetostima. Novi kritičari su zato prokazivali zabludu o osjećajnosti koja je u njihovim očima tvorila par sa zabludom o namjeri. Jedan od osnivača nove kritike, filozof I. A. Richards, ustvrđuje kako je čitanje teksta neuspješno. Nije shvatio da bi se promašajima i nerazumijevanjem pri čitanju trebala baviti hermeneutika (poput Heideggerove i Gadamerove) već je ponovno uspostavio načela pomnog čitanja koje bi ispravilo uobičajene pogreške.
Za književnu teoriju strukturalizma, čitatelj također nema vrijednost. Za hermeneutiku čitanja nema mjesta. Čitatelj se mora prilagoditi onome što tekst od njega očekuje, on je funkcija teksta, poput *arhičitatelja* (Riffaterre), sveznajućega čitatelja s kojim se ne bi mogao poistovijetiti nijedan stvarni čitatelj jer su mu interpretativne sposobnosti ograničene. Može se reći da književna teorija zapostavlja stvano čitanje u korist teorije čitanja, odnosno definicije kompetentnog ili idealnog čitatelja, čitatelja kakvoga zahtijeva tekst i koji se podrvrgava očekivanju teksta.

Formalizam, pozitivizam, novu kritiku i strukturalizam, neovisno o tome usredotočuju li se na autora ili tekst, ističu negativan stav prema čitatelju. (Compagnon 2007: 165)

Argumenti u prilog čitanju i fenomenološka hermeneutika pomogli su da se čitatelj vrati na književno poprište jer je svako značenje pridružila nekoj svijesti.Važnosti čitanja pozornost će posvetiti brojni teorijski pristupi kao što su estetika recepcije (Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss) i *Reader-Response Theory* – teorija o učinku tekstova (Stanley Fish, Umberto Eco). I Barthes će nagnuti čitatelju čija je uloga napor čitanja i otkrivanja hermeneutičkoga kôda. Bez toga napora kniga bi ostala beživotna. No Barthes ustrajno čitanju prilazi iz teksta kojega poima kao program (hermeneutički kôd) kojemu se čitatelj podređuje. To dovodi do pitanja koliku *slobodu* tekst ostavlja čitatelju. (Compagnon 2007: 169)

Postoje proučavanja recepcije koja su se usredotočila na način na koji djelo *djeluje* na čitatelja i to na čitatelja koji je istovremeno i pasivan i aktivan. Radovi te vrste dijele se na dvije velike kategorije: s jedne strane oni koji ishode iz fenomenologije pojedinačnog čina čitanja

(Roman Ingarden, WolfgangIser), a s druge one koji se zanimaju za hermeneutiku javnog odgovora na tekst (Gadamer, Hans Robert Jauss). (Compagnon 2007: 171) Fenomenologija je pozornost usmjerila na vrijeme potrebno za čitanje. Ingarden kao utemeljitelj fenomenološke estetike u tekstu vidi potencijalnu strukturu što je čitatelj konkretizira, a u čitanju proces koji tekst postavlja u odnos prema izvanknjiževnim normama i vrijednostima posredovanjem kojih čitatelj pridaje smisao svojem doživljaju teksta. Tu se ponovno susrećemo s predrazumijevanjem kao nužne pretpostavke svakoga razumijevanja. Nema prozirnog čitanja, čitatelj tekstu pristupa sa svojim normama i vrijednostima. Kad čitamo, naše očekivanje ovisi o onome što smo već pročitali (i u tom tekstu i u drugim tekstovima), a nepredviđeni događaji na koje nailazimo tijekom čitanja primoravaju nas da očekivanja preustrojimo i iznova tumačimo ono što smo pročitali. Prema Iseru značenje je učinak koje doživi čitatelj, a ne zaokružen predmet koji bi postojao prije čitanja. Isto kao u Ingardena, značajka je književnog teksta što je nedovršen, a književnost nastaje čitanjem.

Iser će reći da je djelo postojano, pruža osjećaj da posjeduje objektivnu strukturu, ali su unatoč tome njegove moguće konkretizacije brojne. Glavni pojam koji će proizaći iz tih pretpostavki u Isera je *implicitni čitatelj*. Iser navodi da tekst od čitatelja zahtijeva da se pokori njegovim uputama: »Pojam implicitnog čitatelja je [...] tekstna strukutra koja prefigurira nazočnost primatelja, a da ga pritom nužno ne određuje; pojam unaprijed strukturira ulogu koju mora preuzeti svaki primatelj, i to vrijedi čak i kad se čini da tekstovi ne vode računa o potencijalnom primatelju ili ga aktivno isključuju. Zato pojam implicitnog čitatelja označava mrežu struktura koje iziskuju odgovor, koje čitatelja primoravaju da shvati tekst« (navod prema Compagnon 2007: 175,176)

Dovodeći u pitanje moć implicitnoga čitatelja i sve više rasterećujući stvarnoga čitatelja od prisila skopčnaih s njegovom upisanošću u tekst, teorije čitatanja zatim su se radikalizirale kroz dvije uzastopne proturječne etape ističe Compagnon. Kad su čitatelju dale svu slobodu, ponovno su mu je oduzele. Najprije su književni smisao potpuno smještale u čitateljevo iskustvo, a ona sve panje ili skoro nimalo, u sam tekst. Zatim su počele osporavati samu dihotomiju teksta i čitatelja. Čitatelj je stekao prednost pred tekstom. Kao i Iser, Fish je prokazao tlapnju o objektivnosti i autonomiji teksta, no ne zadugo. Počeo je tvrditi da čitanje ima pravo na subjektivnost i slučajnost. Tako je i sav smisao prenio na čitatelja. Ipak, učinilo mu se da taj stav pravi previše ustupaka starome intencionalizmu. Na kraju će „ukinuti“ autora, tekst i čitatelja

„Prema Fishu, dokaz je da su najsloženije teorje recepcije u nepriznatom dosluhu sa starom filološkom hermeneutikom što se tiče teškoće čitanja i dalje prikazuju kao da bi ih čitatelj morao *riješiti*, a ne samo iskusiti. Te teškoće, međutim, nisu samostalne činjenice (koje bi

postojale prije čitanja i bile neovisne o njemu), nego pojave što ishode iz naših činova čitanja i interpretativnih strategija. Fish odbija priznati uvriježenu postavku o uzajamnoj prethodnosti hipoteze i promatranja, komplementarnu postavci o uzajamnoj prethodnosti cjeline i djela, koja, prema njegovu mišljenju, i dalje opravdava moderne hermeneutike. Budući da čitatelj uvijek počinje od nekog tumačenja, nema prethodno postojećeg teksta koji bi mogao nazirati njegov odgovor: tekstovi su naša čitanja tekstova; mi pišemo pjesme koje čitamo.“ (Compagnon 2007: 187, 188)

Na kraju Compagnon zaključuje da je iskustvo čitanja neizostavno dvostruko, višeznačno, rastrgano iskustvo: „između razumijevanja i ljubavi, između filologije i alegorije, između slobode i prisile, između pažljivosti prema drugome i zaokupljenosti sobom“. (Compagnon 2007: 191)

5. Paul de Man

Benjaminova disertacija o njemačkoj baroknoj žalobnoj igri, aktualizirana u raspravama o postmoderni, preokret je u suvrmenenom tretmanu alegorije. Benjamin je pokazao kao se u baroknom pogledu svijet očituje kao zbirka ruševina, nepovezana nakupina (*bricolage*) umrtvljenih predmeta lišenih vlastitog značenja. Da bi se razumjeli i spazili prolaznosti i osjećaja krivnje, oni traže interpretativan sklop. Kako nijedan interpretativni sklop u nastalim okolnostima nije prirodan, svaki sam potražuje daljnje tumačenje. Zbog toga se baroknom alegoričaru jedanput dokučeni smislovi ponovno pretvaraju u šifre. Alegorizacija svijeta ugrađuje u znakove mehanizam značenjske odgode. Takvo razumijevanje alegorije preuzima i de Man te na njemu gradi otpor vlastite metode čitanja, zasnovane na konstitutivnoj nečitljivosti teksta, preuranjenoj hermeneutičkoj totalizaciji.

De Man tumači alegoriju kao nepremostiv vremenski raskorak između značenja i referencije koji jezik skriva snagom svojeg »figuralnog zavođenja«. Uvlačeći naslovljenika u svoju retoričku mrežu, jezik ga naovodi da zaboravi kontingentnost referencije i usvoji je u liku značenjske izvjesnosti (tj. zamijeni označeno za referent). »Ta je metaforička zamjena nastrana, ali nijedno se ljudsko biće ne bi moglo roditi bez te greške. Jedino referencijski nagon izbavlja čovjeka od ludila permanentne značenjske odgode, od neumorna suočavanja sa slučajnošću i beznačajnošću vlastita položaja u kozmičkom poretku.« Ali ne samo taj nagon, »nazire se mogućnost da je svukupna konstrukcija nagodna, nadomjestaka, potiskivanja i predodžbi nastran, metaforički korelativ posvemašnje besmislenosti jezika« pa tako i sva značenjaska postavljanje, sve jezične kategorizacije i klasifikacije bile estetične i etične odabrane od te imanentne besmislenosti. Ni književnost koja objelodanjuje »da je *ja* donekle laž« ne izmiče zbog toga obmani jer i u njoj učinc iskazivanja potkopavaju značenjske ishode iskaza. »Pravo teorijsko pitanje glasi što je to u jeziku nužno što proizvodi značenja, ali uvijek razgrati to što proizvede.« Alegorija će tako za de Mana postati generativnim mehanizmom povijesti. (citirano prema Biti 2000: 5)

U eseju *Semiologija i retorika* de Man upozorava na česta protuslovlja između gramatičkog i retoričkog značenja rečenice. Dekonstrukcija metafora (ali i drugih figura) dovodi nas natrag do »impersonalne točnosti gramatike i semiologije«. Smatra da se taj tip dekonstrukcionističke kritike može primijeniti na širokom rasponu književnosti i završava tvrdnjom da će »to biti zadaća književne kritike sljedećih godina«. (Beker 1999: 250)

Paul de Man najistaknutiji je pobornik dekonstrukcionističke kritike. U njegovim kritikama potpuno je proveden postupak dekonstrukcionističkog čitanja iako nigdje nije

eksplicitno definiran. (Radaković 2011: 366) Istovremeno, on je i najpoznatiji kritičar Derridine dekonstrukcijske teorije kojoj se posve protivi. (Milić 1998: 47) Specifičnost je de Manova diskursa što kritičarima pristupa onako kako kritičari postupaju autorima književnih djela. Njegov dokonstrukcionistički postupak pokazat će kako tumačenje podriva teoriju na kojoj počiva. Primjeri za to su Derridino čitanje Rousseaua i poglavlje iz zbirke eseja *Blindness and insight* (1971.) u kojem govori o Pouleteu i ženevskoj školi. Za ženevsku školu koja se bavi tumačenjem djela, reći će da je to više kritika jezika nego kritika svijesti. Smatra da su cogito i subjektivno shvaćanje vremena identične stvari kod Pouletea. Polazi od izvjesne pasivnosti na koju se oslanja kritičarski cogito. Ta pasivnost nije jednostavno opuštenost ili udobnost nego neka vrsta nagrade upućenesvijesti koja će biti podobna da se identificira.

U zbirci eseja *Allegories of Reading* (Alegorija čitanja, 1979.) više govori o nečitljivosti tekstova nego o tumačenju. Čitanje shvaćeno kao pokušaj razumijevanja pisma svodi se na ukidanje prepreka i na prevođenje figurativnog u doslovno. A kako je sav jezik metaforičan ili figurativan, prema dekonstrukciji, čitanje je neostvarivo. Retorika teksta to onemogućava jer nema jednog i konačnog značenja, već sam tekst nosi u sebi mogućnost raznorodnih tumačenja. (Radaković 2011: 372) Dok je moguće razlikovati figurativno od doslovnog značenja, moguće je i figuru svesti na njen referencijalni oblik. Razlika između referencijalnog i retoričnog jezika je razlika između metafore i metonimije. Kolebanje između metafore i metonimije, ili simboličnog i alegorijskog tumačenja, osnova je de Manova diskursa. Stvaranje figure i njena dekonstrukcija ne mogu se uočiti i tumačiti samo putem „običnog“ čitanja pa se kritičar mora opredijeliti za jedno od va moguća čitanja – naivno ili dekonstrukcionističko. Od dekonstrukcije figura dolazi do *alegorije čitanja.* Alegorijske priče su one koje govore o nemogućnosti čitanja, odnosno tumačenja. Te priče stvara autor djela, koji nije ništa drugo do metaforički proizvod gramatičkog sastava. Ili kako bi rekao Derrida, sve je u jeziku, nema ničeg izvan teksta. (Radaković 2011: 372, 373)

Rasprava između de Mana i Derride, tj. između dva najvažnija vida/teorije dekonstrukcije značajnija je od svih drugih kritika. Paul de Man osvrće se na Derridino čitanje Rousseaua iz *Gramatologije* (1967.) u eseju *Retorika zaslijepljenosti*. (Milić 1998: 47) Derrida za sredstvo na koje se oslanja dekosntrukcija uzima jezik, odnosno retoričnost. Tvrdi da nije moguće kritizirati teoriju. Dekonstrukcija književnim tekstovima pristupa isto kao i filozofskim, ne traga za sadržajem ili temom, ili lingvističkim komponentama i obilježjima stila, već ispituje metafizičke aspekte i njihova neslaganja i način na koji do nesuglasja dolazi u metaforama ili drugim figurama. (Radaković 2011: 354) Budući da je Derrida bio protivnik svake sistematizacije i izbjegavao definicije, zalagao se za »slobodnu igru« jezika koju je de Man „ukrotio“. De Man

govori o nečitljivosti Rousseauovih tekstova i o pogrešnim čitanjima koja ti tekstovi nameću. U okviru teorije o alegorijskom čitanju, nalazi da je »pomak s dekonstrukcije figure na alegorije čitanja svojstven logici figura, no da neki tekstovi, poput Rousseauovih, aktivno i blistavo osiguravaju alegorije o svojoj nečitljivosti.« (Culler 1991: 222)

6. Feministička kritika

Feministička kritika[18] bavi se pitanjem postoje li razlike u »čitateljevu iskustvu« ako je čitatelj književnoga djela žena.

Antologija *The Authority of Experience: Essaysin Feminist Criticism* (Autoritet iskustva: ogledi o feminističkoj kritici) ističe neprekidnost veze između ženskog iskustva i iskustva ženskog čitanja. Jedna od sudionica, Maurianne Adams, istaknut će feministička pitanja do kojih je došla čitajući roman *Jane Eyre*: status i ekonomija ženske ovisnosti u braku, ograničene mogućnosti izbora izlaza, potreba da voli i bude voljena, da bude korisna i potrebna. (Culler 1991: 38)

Žensko iskustvo, prema mnogim feminističkim kritičarkama, navest će ih da djela različito vrednuju od muškaraca. Uvjerenost da su ta iskustva izvor autoriteta njihovih čitateljskih odgovora, ohrabrila je na vlastito prevrednovanje hvaljenih i zanemarenih djela. (Culler 1991: 39) Pojam čitateljice doveden je to tvrdnje o neprekidnosti veze između ženskog iskustva društvenih i obiteljskih sturktura i ženskog čitateljskog iskustva. Kritika zanovana na postulatu kontinuiteta ove povezanosti zanima se situacijama i psihologijom ženskih likova, istražujući stavove prema ženama u djelima autora, književne vrste ili razdoblja. (Culler 1991: 40)

Kritika utemeljena na predmnijevanju kontinuiteta između čitateljičina iskustva i ženina iskustva pokazala se najsnažnijom kao kritička procjena falocentričkih pretpostavki koje ravnaju književnim djelima. Simone de Beauvoir u djelu *Drugi spol* optužuje uobičajene načine razmišljanja o ženama. Takva kritika omogućuje čitanja mitova o ženama u radovima Montherlanta, Lawrencea, Claudela, Bretona i Stendhala. Sličan je pothvat, u kojem čitateljica kritički odgovara na viđenja utjelovljena u književnosti kakvu veliča njezina kultura, *Spolna politika* Kate Millett, koja raščlanjuje seksualna viđenja ili ideologije Lawrencea, Millera, Mailera i Genetta. (Culler 1991: 40)

Carolyn Heilbrun smatra da se žensko čitanje ne javlja nužno čim neka žena čita. Žene mogu čitati, i čitale su, kao muškarci. Feministička čitanja ne nastaju pukim bilježenjem onoga što se zbiva u mentalnom životu neke čitateljice. Tražiti od žene da čita kao žena zapravo je dvojan i podijeljen zahtjev. Jer uvjet »biti žena« nije nešto dano i istodobno nalaže da se taj uvjet stvori ili stekne. Žensko čitanje nije samo teorijska pozicija jer se poziva na spolni identitet i jer daje prednost iskustvima združenim s tim identitetom. (Culler 1991: 43)

[18] U knjizi *O dekonstrukciji* Jonathan Culler postavlja pitanje što sve podrazumijeva čitateljsko iskustvo ako je čitatatelj žena. Izlaže feminističku kritiku dajući primjere i referirajući se na mnoge kritičarke koje su se bavile tom temom.

Unatoč odlučnom prizivanju autoriteta ženskog iskustva i iskustva čitateljice, feministička kritika zapravo se bavi »načinom na koji *hipoteza* o čitateljici mijenja naše razumijevanje nekog poznatog teksta, otvarajući nam oči za značenje njegovih seksualnih kodova«. (Culler 1991: 43)

Pojam *hipoteze* o čitateljici Showalterin označuje dvojnu ili podijeljenu strukturu »iskustva« u kritici okrenutoj čitatelju. Kritika koja se bavi muškim odgovorom prikriva ovu strukturu tvrdeći da čitatelji uistinu jednostavno imaju stanovito iskustvo. Ta se struktura, međutim, pojavljuje u velikom dijelu feminističke kritike koja se bavi problemom da žene ne čitaju uvijek kao žene ili da nisu uvijek tako čitale – one su bile otuđene od iskustva primjerenog njihovom položaju žena.

Druga razina feminističkoga kritičkog bavljena čitateljem bavi se problemom što žene nisu čitale kao žene (za razliku od prve razine na kojoj se kritika poziva na iskustvo kao neku danost koja može zasnovati ili opravdati tako čitanje. Tu je ključno da je čitanje *naučena* djelatnost koja je neizbježno spolno kodirana i razlikuje gramatički rod. Od žena »se očekuje da se poistovjete s muškim iskustvom i nazorom, koji se prikazuje jedinim ljudskim.« Druga razina feminističke kritike obvezuje se da preko potulata o čitateljici proizvede novo iskustvo čitanja i da čitatelje (i muškarce i žene) navede na preispitivanje književnih i političkih pretpostavki na kojima se temeljilo njihovo čitanje. (Culler 1991: 44)

Novija feministička kritika (Grubitsch, Wagner, Stepan, Weigl) u kontekstu okreta prema proučavanju žene kao jezičnog i kulturalnog konstrukta, skreće pozornost na to da su alegorijska utjelovljena vodećih pojmova Francuske revolucije ženskog roda isto kao i pojmovi istinitog, lijepog i dobrog u europskoj filozofiji. (Biti 2000: 5) Glavni prigovor feminističke kritike tim idealiziranim plodovima muškog uma jest istovremeno marginaliziranje uloge žene i njezinih stvarnih osobina. (Grmača 1015: 35)

Zaključak

Za bavljenje, odnosno proučavanje alegorije, potrebno je uložiti veliki napor. U literaturi se često ističe njezina složenost, nejasan i disperzivan sadržaj. Već etimološkom analizom same grčke riječi *ἀλληγορία,* koja je sastavljena od dva dijela (*állos* i*agorá*) dolazi se do obrnutog značenja od onoga što te riječi znače. Od njih će imenica *agorá*opet upućivati na dva značenja što će rezultirati nastankom tzv. političke i hermetičke alegorije.

Zbog mogućnosti preuzimanja različitih oblika na stilskome, hermeneutičkome i književno-žanrovskome polju, izmiče pokušajima disciplinarnog istraživanja u okviru samo jednoga znanstvenoga polja. U ovome radu isprepliću se retoričko-stilska faktura alegorije i receptivni proces čitanja/tumačenja alegorije i to s pogledom u srednji vijek i suvremene teorije.

Prvi nastup alegorije kao prakse vezan je uz alegoriju kao tumačenje i to u 6. st. pr. Kr., ali pod nazivom *hypónoia*, a kao termin najprije se javlja u retoričkom smislu (oko 3. st. pr. Kr – 1. st. pr. Kr.). Rasprava o alegoriji kao figuri dovest će do različitih retoričkih definicija (trop, figura riječi, figura misli) od Kvintilijanove do suvremenih.
Retorička i hermeneutička tradicija supostojale su i razvijale se istodobno.

Uporaba alegorije kao interpretacijskog postupka ili načina čitanja teksta koji se veže uz filozofski pojam *alegoreze* i teološki pojam *egzegeze* obilježila je cijeli srednji vijek. Doslovnim i duhovnim značenjem teksta (najčešće Biblije) bavit će se sv. Augustin čije će hermeneutičke postavke biti ključan autoritet do Tome Akvinskoga koji će kodificirati teoriju četverostrukog smisla. Dante će, pak, biblijsku alegoriju primijeniti na svjetovno djelo.

Da se djela, koja nisu pisana kao alegorije mogu čitati alegorijski, objašnjava Pavličić na temelju najvažnijih književnih svjetskih i hrvatskih djela 20. stoljeća. Uspoređujući romane toga razdoblja, pronalazi i iznosi zajedničke značajke koje upućuju na moguću alegorijsku interpretaciju.

Suvremene teorije čitanje će različito vrednovati, ali i promatrati kroz problem autorske svijesti i čitatelja. Pri tome će i filozofska misao imati značajnu ulogu.

Popis literature

1. Anić, Vladimir. 1989. *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi liber.
2. Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
3. Beker, Miroslav. 1999. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
4. Benjamin, Walter. 1989. *Porijeklo njemačke žalobne igre*. Sarajevo: Veselin Maleša.
5. Biti, Vladimir. 1977. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
6. Compagnon, Antoine. 2007. *Demon teorije.* Zagreb, AGM.
7. Culler, Jonathan. 1991. *O dekonstrukciji. Teorija i kritika poslije strukturalizma*. Zagreb: Globus
8. Curtius, Ernst R. 1971. *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Zagreb: Matica hrvatska.
9. Eco, Umberto. 2001. *Estetički problem u Tome Akvinskoga*. Zagreb: Nakladni zavod Globus
10. Eco, Umberto. 2007. *Umjetnost i ljepota u srednjovjekovnoj estetici*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
11. Frye, Northop. 2000. *Anatomija kritike*. Zagreb: Golden marketing.
12. Grmača, Dolores. 2015. *Nevolje s tijelom: alegorija putovanja od Bunića do Barakovića*.Zagreb: Matica hrvatska.
13. Kvintilijan, Marko Fabije. *Obrazovanje govornika.* Preveo Petar Pejčinović. Veselin Masleša, Sarajevo, 1985.
14. Milić, Novica. 1998. *ABC Dekonstrukcije*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
15. Nöth, Winfried. 2004. *Priručnik semiotike*. Zagreb: Ceres Naklada.
16. Solar, Milivoj. 2006. *Rječnik književnog nazivlja.* Zagreb:Golden marketing – Tehnička knjiga.
17. Stamać, Ante. 1995. Naziv alegorija (enciklopedijske natuknice o pridruženim pojmovima). U: *Tropi i figure.* Živa Benčić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti,253-259.
18. Pavličić, Pavao. 2013. *Moderna alegorija*. Zagreb: Matica hrvatska.
19. Pšihistal, Ružica. 2014. Uvod u alegoriju: *aliudverbis, aliudsensu*. U: *Anafora*: *časopis za znanost o književnosti*. 1, 1 (2014), 95-117.
20. Radaković, Vanja. 2011. Recepcija dekonstrukcije u američkoj teoriji književnosti. U: *K.: časopis za književnost, književnu i kulturalnu teoriju*, 10, 10 (2011), 347-388.
21. Škiljan, Dubravko. 1992. *Dijalog s antikom*. Zagreb: Latina et Graeca.

22. Zima, Luka. 1880. *Figure u našem narodnom pjesništvu.* Zagreb: Globus.
23. Zlatar, Andrea. 1995. Alegorija: figura, tumačenje, vrsta. U: *Tropi i figure*. Živa Benčić i Dunja Fališevac, ur. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 261-279.