

rijanac, Marševski korak pa i *Uho, grlo, nož*. Misija ovdje pretpostavlja slijeđenje smišljenog plana glavnoga protagonista, nesmetano njegovo djelovanje prema cilju, bilo da je riječ o policijskoj istrazi, kriminalu ili potrebi za ispovijedanje. Ove pak priče imaju različito postavljena razrješenja i oblikuju se nekom vrstom epiloga, često s tendencijom pravednog ili pravedničkog zaključenja.

Potrebno je, međutim, upozoriti da se velik dio tekstova opire konstituiranju pripovijesti, već se dominantno oblikuje pripovjednim interesima koji u prvome planu nemaju (samo) sloj naracije. Strategijama pripovijedanja koje se potpuno nadovezuju na ovaj kratak pregled „priča o tranziciji“ bavi se sljedeće poglavlje.

4.3 Pripovjedački postupci

Analiza pripovjedačkih postupaka i pozicija usmjerava pristup tekstovima iz kojeg se razlučuju podudarne mogućnosti njihove obrade, autorski interesi i katkad slični odabiri i strategije. Naravno da se tekstovi pojedinačno opiru sintetičkom gomilanju i taksonomizaciji, na to, uostalom, upućuje poglavlje 4.1 s pojedinačnim interpretacijama, no iščitavanjem korpusa tekstova o tranziciji prepoznaju se karakteristični tipovi pripovijedanja i pozicija pripovjedača. Ovi tipovi se samo u nekim slučajevima poklapaju s određenim književnoteorijski razloženim pozicijama pripovijedanja, poput onih koje opisuju Gérard Genette (1980, 1991) ili Wayne Booth (1983). U ovoj su analizi oni određeni kriterijem pozicioniranja pripovjedača prema široko shvaćenom polju tranzicije.

Tipovi pripovijedanja i pripovjedača prema pozicioniranju spram tranzicije bili bi:

1. privilegirani pripovjedač izgubljenosti u tranziciji;
2. pripovjedač s prinudnog ruba;
3. aktivni suučesnik;
4. travestirani pripovjedač ili igra uloga;
5. složene naracije: metanarativni pripovjedači, promjenjive i mnogostruke fokalizacije i pripovjedački eksperimenti.

4.3.1 Privilegirani pripovjedač izgubljenosti u tranziciji

Oznaka privilegiranosti ovdje se odnosi na neki oblik nadmoći, superordiniranosti, prema obrazovanosti, društvenom statusu, profesiji, općenito, prema sociokulturnom kapitalu, ne ulazeći trenutno u njihove kompleksne relacije ili odnose naslijeđivanja i problem distinkcije (Bourdieu 2011), odnosno nadmoći u nekom vidu intelektualne kapacitiranosti. Ta *nadređena* pozicija omogućuje stalno „povišeno“ i povlašteno kritičko očište prema događajima, ostalim likovima i tematiziranom stanju tranzicije. Riječ je o likovima pisaca, novinara, studenata i bivših studenata te profesora u tekstovima *Wonderland*, *Naš čovjek na terenu*, *Posljednji dani pankaa*, *Playstation*, *dušo*, *Demoni i novinari*, a koji se pojavljuju u nešto složenijoj varijanti i u romanima *Putovanje u srce hrvatskoga sna*, *Gangabanga* i *Adio kauboju*.

Takav je smještaj kritičkog promatrača blizak dijelu modernističkih pripovjedača, i to zbog nekoliko elemenata. Premda je pojam modernosti i modernizma stalni predmet „revizije“, „osporavanja“ i „debate“

(Wolfreys 2004: 151), privilegirano i angažirano očište u opreci je prema realističkom pripovijedanju kakvim ga Barthes opisuje, prema njegovom „formalnom zalogu stvarnog“ (Barthes 1971: 23): konvenciji trećeg lica, prošlog svršenog vremena, odnosno neutralnog pripovjedača realizma, prema „mitologiji univerzalnosti svojstvenoj buržoaskom društvu“ (isto), jer privilegirano očište pojedinca upravo negira univerzalnost u korist individualiziranosti modernističkog subjekta. Očište izdvojenog pojedinca slaže se s individualizmom koji prema Hegelu prati modernizam (Habermas 1988), ostvarujući se kroz pripadajuće likove umjetnika i genija, poziciju upravo povlaštenog promatrača, „božanskoga promatrača“ (Nemec 2010: 80) i tumača znakova, koji se može aktualizirati i kao modernistički hodač lutalica, *flâneur* (Benjamin 2006, usp. Bennett ur. 1990).

Druga podudarnost s modernističkom paradigmom potvrđuje se u neodređenom odnosu pripovjedača/fokalizatora prema dijegetičkoj zbilji. Tranzicijski svjetovi nadmoćnim, povlaštenim promatračima strani su, zamućeni, nejasni i ne-potpuno-spoznatljivi i razumljivi. Pripovjedačka svijest u srazu je s izmićućim svijetom te upravo kruta *trenja* fokalizatora koji tragaju za uporištem i pripovjedne zbilje koja se tome opire, kao kod Baumanovih *čvrstog* i *tekućeg* moderniteta (Bauman 2011), zapravo mogu generirati tekst, primjerice u Valentovoj pripovijesti ili u romanima *Wonderland* i *Posljednji dani pankaa*. Uglavnom je riječ o pripovijedanju u prvome licu, homodijegetičkom pripovjedaču ili bliskome odnosu na osi pripovjedač-fokalizator-lik, no različiti poticaji za tumačenjem pripovjedne zbilje i djelomična uspješnost tog projekta pripovjedače mogu učiniti nepouzdanima, kao pri-

mjerice u romanima *Wonderland* ili *Posljednji dani pankera*. Potonji je ujedno i dobar primjer kako tako konstituirani pripovjedači zapadaju u odnos podređenosti spram stvarnosti, odnosno gotovo u Fryevski „ironijski modus“ (Frye 1979) sa „slabim junakom“, koji potvrđuje pripovjednu modernost te narativom o gubitku kontrole otvara modus *tragike*. Ta tragika i nemoć subjekta bačenog u svijet, njegova „autentična spoznaja svoga stanja kroz stupnjeve osjećanja više nego refleksije“ (Milanja 1996: 50) prepoznatljive su odrednice egzistencijalizma kao kasnomodernističkog projekta.

Privilegirani pripovjedači izgubljenosti u tranziciji zato se moraju usidravati u čvrstim shemama vlastitog identiteta; upravo ovaj tip pripovjedača inzistira na nekoj odrednici (supkulturnog) identiteta i autolegitimaciji rubnosti kao (bivšeg) pankera, roquera, alternativca i sl., o čemu će biti riječi u poglavlju 4.6.6. Budući da se pojavljuje u reprezentativnom broju tekstova, ovaj je tip pripovijedanja toliko karakterističan da predstavlja pravi topos tranzicijskih narativa, odnosno mogući konstitutivni sloj tranzicijskog *kronotopa* (Bahtin 1989).

4.3.2 Pripovjedači s prinudnog ruba

Ako privilegirani pripovjedač, kao mahom pripadnik obrazovanja srednje klase (kako god se to definiralo, usp. poglavlje 4.6.3) konstituirao svoju rubnost uklanjajući se supkulturnim identitetima kako bi opravdao ili podcrtao nesnalaženje u tranzicijskoj slagalici, kod ovog tipa pripovijedanja autorska namjera pripovjedače i pripovjedačice smišljeno smješta na pozicije društvenog ruba, no to mjesto nije stvar izbora

već stvarnosne prinude. Moguće je prepoznati javne ili osobne pripovjedače, no češće se radi o fokalizatorima kao likovima tzv. *gubitnika tranzicije*, o čemu će još biti riječi u poglavlju 4.6.3 o klasnim i socijalnim identitetima i društvenom raslojavanju.

Karakteristično je da se pozicija pripovjedača s prinudnog ruba javlja zamjetno rjeđe u romanima, a dosta je frekventna u kraćim proznim vrstama, noveli i kratkoj priči; kao da se pripovjedni model gubitništva lako iscrpljuje u kompleksnoj i obuhvatnoj romanesknoj strukturi. Dominantnog se rubnog pripovjedača ipak može prepoznati u romanima *Metastaze* Alena Bovića i u romanima Aljoše Antunca, dok je popis gubitničkih fokalizatora u kraćim vrstama, pričama i novelama, veći (i nedovršen).

Pri tome se ne može identificirati izdvojena ili zajednička pripovjedna strategija kao u prethodnom modelu. Pripovjedače s prinudnog ruba susreće se u romanima u većemu broju u romanima genetteovske promjenjive fokalizacije. Spomenuti primjer *Metastaza*, romana koji je i tematski organiziran kao proizvod predodžbe o tranzicijskim gubitnicima, prikazuje gubitništvo kroz izmjenu pripovjedačko-fokalizatorskih poglavlja u kojima se redaju svi likovi iz kvartovske klape. Gubitništvo je u ovom romanu polifonično, no ono je i slojevito: kôd gubitništva i rubnosti kod nekih je fokalizatora svjestan (Dejan, Mrtvi), dok je kod lika Krpe artikuliran otporom kroz bijes i nasilje. Lik i fokalizator Filip mogao bi pak potvrđivati primjer djelomično povlaštenog pripovjedača.

Dosljedna promjenjiva fokalizacija s izmjenom pripovjedača kroz svako poglavlje može se prepoznati i u romanu *Razbijeni* Gorana Gerovca, u kojem se nekoliko pripovjedačkih pozicija može odrediti

bliskima pozicioniranju fokalizatora uz prinudni rub. Simptomatično je pri tome što su ti fokalizatori zapravo statusno bliži nekoj ideji srednjeg sloja, ali kroz njihove unutarnje monologe i eksplicitan cinizam probijaju se autoidentitarne oznake rubnosti i prinudnosti, „luzeri“ koji bi „vrlo rado promijenili tu svoju poziciju, ali je posve jasno kako je to samo još jedna od nemogućih misija“ (Pogačnik 2010): srednjoškolka koja se bez suviše moralnih dvojbi odlučuje na prostituciju, korumpirani novinar *slizan* s tajnim službama i kriminalcima, sredovječna supruga koja je ostala bez posla zbog seksualnog uznemiravanja, neki su od primjera sužavanja manevarskog prostora tog srednjeg sloja, običnih ljudi i njihova uzmicanja ili izguravanja prema prinudnome rubu.

Eksplicitno i ponovo dosljedno, tematski i motivski prikazano je gubitništvo u romanu *Neka vrsta ljubavi* Aljoše Antunca. Također u kratkim formama, promjenjiva fokalizacija bez jasne identifikacije likova, intimna i gotovo bez konteksta, u osobnim fragmentima na nekoliko stranica impresija i refleksija na vlastito gubitništvo pripovjedačka je strategija Antunca. Pripovjedači u tim intimnim monolozima znaju više od čitatelja (Genette 1980), a gomilanje iskustava tog tipa čitatelja dovodi do pozicije neugode u sučeljavanju s eksplicitnošću, intimnošću i kvantitetom.

Uz primjere u romanima promjenjive fokalizacije, rubna je pozicija karakteristična za kratku priču. Dobar dio dijaloških vinjeta u zbirci *Kavice Andreja Puplina* (2002) humorno neutralizira pozicije tranzicijskog gubitništva, to je i pozicija većine pripovjedača u zbirci Roberta Perišića *Možeš pljunuti onoga tko pita za nas* (1999) i *Užas i veliki troškovi* (2002). Kratke priče u zbirci *Kino Lika* ostvarene su neutralnim, izma-

knutim pripovjedačem, no naglasak je prvenstveno na dijalozima, čime autor naglašava realistički postupak koji u prvi plan postavlja namjeru dokumentarnosti u prikazivanju likova s društvene i geografske margine. U „grupnim“ zbirkama koje obuhvaćaju teme nogometa *Slobodni udarac* (2006) ili korupcije *Ispod stola* (2011) nailazi se na niz pojedinačnih kratkih priča i novela s pripovjedačima s pozicija gubitnika tranzicije (priče Vlade Bulića *Kompletan igrač*, Julijane Matanović *Gore i gore* itd.). Zanimljivo, i oni uključuju ne samo „socijalno osjetljive“ skupine, već također, kao i kod Gerovca, i široko shvaćenu „srednju klasu“ legitimiraju kao gubitnike (npr. Ivica Đikić *Ribar*).

Može se primijetiti da pozicija gubitnika tranzicije, kao karakteristična za kraće forme time potvrđuje intrinzični zaziv za dijalogičnošću.²⁷ Izmjena subordiniranih perspektiva, kratko kadriranje gubitništva zapravo ostvaruje izvjesnu društvenu panoramičnost, demokratičan privid pojedinačnog oprimjeravanja kolektivnog iskustva. Iznimku predstavlja dosljedna

27 Dijalogična (no nebahtinovska) namjera nadovezuje se i na formalna rješenja te je moguće primijetiti da se pozicija gubitništva snažno vezuje uz tekstove kojima dominira dijalog kao pripovjedni modus. Pripovijedanje je, i radi privida dokumentarnosti i realističnosti, delegirano likovima koji se identificiraju i idiomom i vlastitom pričom. Karakteristično je to za sve spomenute tekstove; najočitiji primjeri su kod Šimprage, Perišića i Karakaša, a taj bi korpus tekstova-pozornica korelirao s čestom praksom i izrazitim interesom za prikazivanje likova s rubova društva i gubitnika tranzicije u hrvatskim suvremenim dramama i filmovima, još od Borivoja Radakovića i drame *Dobro došli u plavi pakao* (1994), do nedavnih inscenacija i ekranizacija Bovićeve romana.

epizodična monologičnost Antunčevih tekstova, no ona je više u vezi s problemom posredovanja iskustva, temom koja se obrađuje u poglavlju o medijima i posredovanju.

4.3.3 Aktivni suučesnik

Kada glavni lik s pripadajućim pripovjedačkim razinama sudjeluje u nekoj aktivnosti, a ta je vezana uz društveno devijantne pojave tranzicije, može se locirati tip aktivnog suučesnika. Za razliku od tipova koji uglavnom problematiziraju različite opcije nemoći, nesnalaženja, nerazumijevanja i okupiraju pasivni pol mogućnosti, ovaj tip pripovjedača aktivan je, djelatni sudionik događaja, suučesnik katkad i u kriminalnim aktivnostima. I ta je pozicija, dakako, u određenoj mjeri, privilegirana, no nije unutarnje konfliktna: lik (i pripovjedač) djeluju nošeni osobnom misijom koristeći mogućnosti koje nudi organizirani sustav razorenog društva, neka vrsta zrcaljenog, iskrivljenog, ali djelotvornog izokrenutog svijeta, parasistema, anti-sustava. Pripovjedači su utoliko sigurni jer su „provalili“ taj sistem pa „plivaju nizvodno“; oni ne ispisuju unutarnja *trenja* s površinom razorenog tranzicijskog društva, već ga nadmoćno komentiraju i u njemu djeluju, kao u romanu *Gangabanga*, te su tako i pripovjedačke pozicije mahom one pouzdanih pripovjedača.

Ovakve aktivne likove i pripovjedače u prvome licu može se locirati u tekstovima *Gangabanga* Ivana Vidića i u romanu *Ljudožder vegetarijanac* Alena Bovića, kao primjerice i u seriji žanrovskih *hard-boiled* kriminalističkih romana Roberta Naprte o inspektoru Čensu gdje je pripovijedanje upravo karakteristično za taj žanr. Svi glavni akteri, premda obavljaju civilne

poslove (trgovac, liječnik, policajac), postaju bliski s organiziranim kriminalom i upadaju u neki oblik neraskidivog odnosa suučesništva. U *Gangabangi* to je organiziranje pljačke radi „osiguranja budućnosti“, Dr. Mrkana pokreću osobna pohlepa i specifičan *lifestyle* kao potpuno neupitna motivacija, dok je Čens tip okorjelog policajca koji se bori za goli život, ali i za veliku svotu novca otuđenu mafijašima. Svi oni iskorištavaju vlastitu nišu u anti-sustavu radi osobne misije.

Ovakva pripovjedačka pozicija omogućuje predodžbu beskrupuloznosti svijeta tranzicije (izazivajući čitateljski emocionalni ulog), no karakteristično je da svi tekstovi završavaju u nekome obliku pravednog epiloga. Zanimljivo je kako upravo potreba rehabilitiranja urušenog sustava, nastojanja u davanju legitimiteta institucijama koje su kroz cijeli tekst opisivane kao devijantne predstavljaju očekivane, ali i najosjetljivije, najneuvjerljivije pa i kontradiktorne dijelove teksta.²⁸ Oni zapravo slijede Lasićev model uspostavljen u kriminalističkom romanu: onaj o pravednoj kazni – „(...) prijestupnik će biti kažnjen u skladu s normama društva, organizacije ili sekte u okviru koje se radnja romana događa“ (Lasić 1973: 121), koji pretpostavlja ponovnu uspostavu poretka. U tom je smislu

28 Utoliko je zanimljivo da je u ekranizaciji romana *Ljudožder vegetarijanac* redatelj Branko Schmidt zajedno sa scenaristom romanopiscem Bovićem/Balenovićem promijenio epilog i ponudio kraj u kojem glavni lik nije kažnjen, već napreduje na hijerarhijskoj ljestvici. Time se onemogućuje subverzija anti-sustava, što je i logično u ovome slučaju, jer je lik Dr. Mrkana takav da ga ne pokreće ništa osim osobne pohlepe, ali i takvo narativno razrješenje filma uspijeva ostvariti tendencioznost s porukom o nemogućnosti utjecaja i promjene anti-sustava.

Gangabanga, premda žanrovski ne pripada klasičnom krimiću, iznimka, i to zbog toga što zločin nije počinjen prema društvu, već pojedinačno prepoznatom zajedničkom neprijatelju „stoglavoj kapitalističkoj zvijeri“ (Vidić 2006: 61), apstraktnoj konstrukciji u koju je moguće upisivati tranzicijske frustracije.

4.3.4 Travestirani pripovjedači ili igra uloga

Vrlo je problematično upotrijebiti oznaku pripovjedačke maske jer je samo pripovijedanje čin skrivanja iza drugog glasa, posredovanja, zastupanja ili delegiranja. Pripovjedač je „glas koji upućuje na onoga tko govori“ (Solar 2006: 234), „*posrednik* koji u konačnici pripovijeda ili je uključen u neki oblik djelatnosti koja služi potrebama naracije“ (Rimmon-Kenan 2005: 91, istaknuo B. K.), pripovijedanje uvijek pretpostavlja neki oblik apstraktne instance koja igra ulogu, služi ili „preuzima odgovornost za pripovjedni iskaz“ (Biti 2000: 439). Ipak, u korpusu tekstova o tranziciji postoje oni kod kojih su pozicije pripovjedača upravo naglašeno prerusene, konstruirane i artificijelne. To je česta strategija u žanrovima bliskim satiri, primjerice u zbirkama priča koje pripovijeda osnovnoškolac Robi K. Viktora Ivančića ili u davanju glasa liku psa Šarka u *Pasjim noveletama* Miljenka Smoje. U romanima je ovaj tip razmjerno rjeđi kao dominantan pripovjedni model, ali bi ga bilo moguće prepoznati u kratkim formama i u tipovima romana sa složenim i meta-narativnim pripovjedačima (npr. izdvojeno poglavlje „Krug“ s Franjom Tuđmanom kao fokalizatorom u romanu *Vita activa* Viktora Ivančića). Dobar primjer za travestiranog pripovjedača prepoznaje se u romanu *Uho, grlo, nož* Vedrane Rudan gdje se izravno u uvodu

apostofiraju traženje uloge, publika, žanr monodrame i preuzimanje glasa „jezika bez glave“ (Rudan 2002: 11). Takva pripovijedanja omogućuju konstrukciju specifične perspektive, očišta s kojih se tranzicijska stvarnost može komentirati proizvodeći u polju oslobođenih okvira te pozicije efekt začudnosti. To uključuje strategiju „pripovjedača koji zna manje“ pa je riječ o tekstovima koji se određuju kao humoristični ili humoristično kritički (usp. Mikulaco 2010).

Budući da ironijski modus i pomaknuta perspektiva humora pretpostavljaju pripovjedačku travestiju, pripovjedača iza specifične maske mogli bismo uočiti i u humorističnim romanima bestselerima poput *Što je muškarac bez brkova* Ante Tomića. Tomićev tekst na više pripovjednih razina, do one implicitnog autora,²⁹ igra na kartu *snižavanja registra*, travestiranja u neki oblik pučkog pripovjedača s jasno apostrofiranim „mi“, kategorijom „običajnosti“ i „normalnosti“ i nastojanjem za identifikacijama u okvirima tih registara.

4.3.5 Složene naracije: metanarativni pripovjedači, promjenjive fokalizacije i pripovjedački eksperimenti

Bitno je odmah napomenuti da se kod posljednjeg tipa pripovjedača ne koristi kriterij „odnosa pripovjedača prema tranzicijskoj zbilji“ već se analitički pogled upućuje prema postupcima naracije. Ovo odstupanje od zadanog kriterija događa se zbog brojnosti tekstova koje je moguće izdvojiti u ovaj specifičan tip i

29 Ponovo je riječ o ilustrativnom primjeru implicitnog autora koji se otkriva u naslovljavanju poglavlja i proleptičkim komentarima, najavama poglavlja.

bitno je odmah naznačiti da se u njemu pojavljuju i premrežavaju gotovo svi prethodno spomenuti tipovi pripovijedanja.

Tekstovi poput romana Vlade Bulića, Kristiana Novaka, Olje Savičević Ivančević ili Luke Bekavca, premda nedvojbeno snažno vezani uz iskustvo tranzicije, ne bi mogli jednoznačno pripadati ni jednom od prethodnih tipova; to su romani kompleksnijih struktura i obuhvatnije polilogične ambicije. Ipak, i pripovjedači u tim romanima najbliži su tipu privilegiranog pripovjedača s izraženim modernističkim impulsom premda posežu za obuhvatnijim i kompleksnijim naracijskim rješenjima; upravo je taj tip dominantan i predstavlja glavni glas u pripovjednom tkanju. Oni bi se mogli podvesti pod tip koji se prepoznaje upotrebom različitih mogućnosti svjesne metanaracije, no ne samo u obliku postupaka postmodernističke autoreferencijalnosti, već iz mogućnosti upućivanja na konstruktibilnost teksta, odnosa priče i pripovijedanja, jednog tipa *autopoiesisa* (usp. Biti 2000). To su postupci bliski interdiskurzivnosti, upravo oni karakteristični za suvremenu hrvatsku kratku priču (Bagić 2006, Ryznar 2013) koji se mogu opisati kao supostavljanje i sučeljavanje različitih žanrova, stilova, tipa diskurza i posebice medijskih i novomedijskih oblika tekstualnosti. Oni su, uz metanaraciju, također jedno od mjesta prepoznavanja ovoga tipa pripovijedanja.

U različitoj tematskoj obradi i u različitoj mjeri upotrebe svjesnih metanarativnih postupka ni jedan tekst ne bi se moglo jednoznačno odrediti kao postmodernistički. Moguće je detektirati postmodernističke postupke, interdiskurzivnost, pa i intertekstualnost u prvom redu, no ovo upućivanje na konstruktibilnost teksta nema namjeru prikazivanja „raspada velikih

naracija“ (Lyotard 2005: 22), već znači upravo „upućivanje“ na smjer kojim se konstituira govor o tranziciji; ono prikazuje (su)postojanje diskurzivne polifonije kao konstitutivnog elementa pisanja, iskustva i proizvodnje tranzicije.

U tipu složenih naracija, posebice kod romana promjenjive fokalizacije, mimetički impuls, stvarnost kao referenca, podrazumijeva i pripovjedačku složenost, panoramičnost, fragmentiranost, polifoniju i u ovim slučajevima svojevrsni pokušaj ublažavanja i problematiziranja pozicije povlaštenog glasa, odnosno pokušaj njegovog smještanja u odnose s drugim modelima govora o tranziciji. U ove tipove romana sa složenijom naracijom mogu se svakako uvrstiti i romani s promjenjivom unutrašnjom fokalizacijom – Tomislav Zajec s romanom *Soba za razbijanje* ili Goran Gerovac s romanom *Razbijeni*, Alen Bović i *Metastaze* – svugdje je ona dosljedno provedena izmjenom poglavlja.

Složene naracije u prozi aktualiziraju se u različitim pripovjedačkim postupcima od kojih se neke može opisati gotovo kao pripovjedačke eksperimente.

Primjerice, roman *Drenje* Luke Bekavca poseže za modernističkim tipom naracije, visoko stiliziranim, no u strukturi dvostrukog kodiranja slijedi i kompoziciju trilera, odnosno romana misterije. Tematski, sadržajno i problemski, pa i naracijski interpretacija *Drenja* zahvatila bi široke teme humanističkih disciplina i filozofije, probleme interpretacije, interpretacijskih (ne)mogućnosti, tumačenja stvarnosti, odnosa Teorije i svijeta i konačno pitanja proizvodnje i nadzora nad diskurzom interpretacije. Moglo bi ga se odrediti kao poststrukturalistički pripovjedni tekst koji stvara interpretacijska uporišta „bezdane strukture“ i „beskonačne semioze“.

Kod Vlade Bulića problem je dijelom sličan, no opet strukturno sasvim drugačije izveden. Bulićev roman temelji se na premisi mnogostrukosti (pripovjedačkog/posredovalačkog) identiteta, što je i tematski i naracijski problem romana. Kod Bulića je multipliciranje svijesti iščitljivo upravo i u metanaracijskim postupcima – teksta koji proizvodi drugi tekst, a jednoznačno, monosubjektno autorstvo problematizirano je s različitih razina. Glavni lik Denis Lalić je kolumnističko-blogerski alter ego pisca Vlade Bulića; postoji istovremeno kao lik, pripovjedač i zapisivač, pisac, kolumnist i novinar, a kroz priče se prožima pripovjedna stvarnost s mikrotekstovima unutar priča. I roman *Adio kauboju* Olje Savičević Ivančević koristi kombiniranje pripovjedačkih tehnika, interžanrovski kod vesterna posebice, a zasebno izdvojeno je poglavlje kulminacije delegirano nepouzdanoj fokalizatorici, dok je sam završetak oblikovan metanarativnim i autoreferencijalnim postupkom upućivanja na ispisivanje osobne pripovijesti o potrazi za sudbinom vlastitoga brata.

Roman Viktora Ivančića *Vita activa* bavi se političkom temom, vrlo aktualnom u vrijeme kada je napisan, a nedvojbeno potaknutom autobiografskim iskustvom – represijom državnog obavještajnog aparata nad intelektualcima. Tema se razvija u smjeru koji je, čini se, tipičan za narative o obavještajnom aparatu u totalitarnim režimima – progonitelj i proganjani razvijaju neki odnos bliskosti, sličnosti i prepoznavanja. U ovom romanu tekstovi progonjenog Pisca proizvode i motiviraju radnju te profesionalno izvještavanje, upravo ispisivanje tekstova (primjerice elektroničke pošte pod lažnim identitetima) špijuna Edmorda proizvodi bliskost koja evoluirá do stupnja

snažne interferencije pa do nemogućnosti potpunog razdvajanja identiteta Pisca i njegove sjene; špijun progonitelj na kraju je u mogućnosti (re)producirati tekstualne, pa i misaone tokove progonjenoga. U nemalom broju motiva roman *Sanjao sam slonove* Ivice Đikića podudaran je s romanom Viktora Ivančića (mladi pripadnik obavještajne zajednice opterećen je sudbinom oca kojega nikada nije upoznao) premda su interesi ovih tekstova različiti. Đikić gradi priču usporednim odjeljcima o tipičnim sudbinama trojice arhi-likova koji su obilježili hrvatske tranzicijske devedesete: obavještajci, kriminalci i ratni zločinci. U tom tekstu, u kojem nema izrazitih metanarativnih postupaka jer prevladava mimetički impuls, naglasak je na konstrukciji priče izmjenama pripovjedača i pripovjednog vremena koje se prema kraju zgušnjava u nekoj vrsti složenog raspleta.

Roman Kristiana Novaka pripovjedački je izazovan jer je mu je kompozicija interdiskurzivna, odnosno Novak se poigrava, i to vrlo funkcionalno i osviješteno, različitim stilovima. Roman započinje odmjerenim i objektivnim akademskim izvješćem o misterioznim samoubojstvima da bi u drugome poglavlju otvorio pripovijest o spisateljskoj krizi protagonista u maniri suvremenog ironičnog, no gotovo parodiranog *povlaštenog pripovjedača*. Već naredno poglavlje o odnosu Matije Dolenčeca s djevojkom otvara i kôd intimističke proze, ali i romana misterije, da bi nakon psihološkog okidača sjećanja čitatelj bio privoljen sudjelovati u najopsežnijem dijelu romana, u osobnoj, i jezično autentičnoj, ispisanjoj ispovijedi s elementima horora pod vodstvom potpuno nepouzdanog pripovjedača. Kod Novaka se radi o promjenjivoj (prvo poglavlje), ali dijelom i o mnogostrukoj nepouz-

danoj fokalizaciji istog fokalizatora, odnosno o različitim uvjetima u kojima upravo izmjena i nadogradnja pripovjednih svijesti proizvodi tekst. Ne samo to, među interpretacijama ovoga romana, svakako valja izdvojiti sjajnu kritiku Kristine Špiranec koja prepoznaje da upravo različite narativne linije upućuju na psihoanalitički problem razumijevanja *cjeline*, kao i tematsku, ali i formalnu karakteristiku teksta te smjer kojim se u traganje upućuju i čitatelji: „Matijina psihoza pokazuje nam na koji način jezik funkcionira: kad pokušamo zaustaviti kruženje oko jezgre, odnosno zaustaviti značenje i zaputiti se izvan simboličkoga sustava – koje simbolizira i Matijina potraga za mrtvim ocem – prestajemo se uklapati i dolazimo do zida“ (Špiranec 2013).

U nekim slučajevima metanarativne intertekstualne postupke može se, pomalo neočekivano, prepoznati kao periferne elemente, na rubnim mjestima tekstova. U slučaju privilegiranih pripovjedača citatnost i intertekstualnost su očekivane i pretpostavljene, no ona se može ostvarivati i kod drugih tipova pripovijedanja. Primjerice, unutrašnji monolog, koji je i početak romana *Metastaze*, započinje parafrazom *Povratka Filipa Latinovicza*, a Filipove su halucinacije prepune „knjiških“ elemenata (Bović 2006: 37).³⁰ Još je neobičnija „podvala“ Ivana Vidića u romanu *Gan-gabanga*; u nekom bezazlenom dijalogu glavni lik/ pripovjedač, referirajući se u unutarnjem monologu na

30 Ti intertekstualni motivski umetci imaju funkciju u naraciji i služe određenju lika Filipa kao obrazovanijeg, bivšeg studenta Filozofskog fakulteta i u kontrastu su prema mimetičkom modelu građenja ove pripovijesti i prema gubitničkim artikulacijama ostalih pripovjedača.

svoju neugodnu situaciju kao zaposlenika s austrijskim vlasnicima trgovačkog centra citira i ne toliko lektirno emblematičnu rečenicu iz zadnjeg pisma Frana Krste Frankopana prije pogubljenja: „*Sutra buju mene glavu sekli*“ (Vidić 2006: 28). Svakako je u ovim primjerima riječ o nekom obliku implicitnoautorske samo-legitimacije, prerusene poruke o pripadanju korpusu hrvatske književnosti, postupku čije razumijevanje valja tražiti izvan teksta, u širemu polju književnosti, ali i u autorskoj potrebi da se lika koji je prividno s društvenog ruba optereti elementima srednjeklasnog kulturnog kapitala.

Zanimljivo je da spomenuti romani Viktora Ivančića, Ivice Đikića, Olje Savičević Ivančević, kao i onaj Luke Bekavca, a u određenoj mjeri i Vlade Bulića, kao središnji motiv određuju problem potrage, tražanja te tumačenja, interpretacije i razumijevanja. U romanima *Adio kauboju* i *Sanjao sam slonove* jasna je namjera otkrivanja i razumijevanja sudbine člana obitelji, u romanu *Vita activa* potraga se usmjerava semi-ozom, tumačenjem i praćenjem znakova, upravo kao i u *Drenju*. Raspleti, interpretacije, rasvjetljavanje, razumijevanje, iščitavanje, osim u *Drenju*, donose i rasplete narativā, a likovima i pripovjedačima željenu mogućnost razrješenja zrcaljenjem i (auto)reinterpretiranjem subjekta potrage. Kod Kristiana Novaka traga se za uzrocima potiskivanja sjećanja na djetinjstvo, ali i cijeli sadržaj tih sjećanja predstavlja priču o potrazi.

Moglo bi se u ovim primjerima upotrijebiti književnopovijesni potez kojim se opisuje razdoblje od kasnih dvadesetih godina prošloga stoljeća, razdoblje *sintetičkog realizma* kao „obnovljeni realizam istodobno obogaćivan novim obilježjima, iskustvom tradicionalnoga modernističkog stvaralaštva“ (Šicel

2009: 11). Suvremenu bi se prozu moglo tako opisati obuhvatom iskustva, točnije postupaka postmoderniteta, kako bi se kroz mimetički impuls otvorio prostor za modernističke pripovjedne artikulacije i odrediti je kao neki oblik sintetičkog pseudomimetičnog modernizma.

Kada je riječ o tipologiji pripovjedačkih instanci prema kriteriju odnosa prema tranziciji, moguće je primijetiti da se *privilegirani pripovjedači* aktualiziraju u tekstovima u kojima je naglasak na monološkom modusu, kao i *travestirani pripovjedači*. *Pripovjedači s ruba* u tekstovima su pak inscenirani s naglašenim dijalozima (ne nužno i bahtinovski dijaloškim tekstovima), dok su za *aktivne pripovjedače* karakteristični upravo naglasci na naraciji i radnji. Posljednji podtipovi „metanarativnih pripovjedača“ upravo se otkrivaju u interesu za interpretaciju i preinterpretaciju, tumačenje i razotkrivanje te su motivi i momenti traganja, potrage i interpretacije očekivani saveznici tih tekstova.

Budući da dio tekstova proizvodi zaplete potraga i traganja, vrijedi podsjetiti na usporednicu iz šireg humanističkog konteksta. Članak koji problematizira pozicije „domaćih“ akademskih istraživanja tranzicije etnologinja Ines Prica naslovljava upravo „U potrazi za postsocijalističkim subjektom“ („In Search of Post-socialist Subject“) (Prica 2007, istaknuo B.K.). Premda je članak uokviren nedoumicama i prijeporima postmoderne antropologije i upućuje upravo na otvorena pitanja, on locira nekoliko poteza koji se ovjeravaju i u književnoj fikciji o tranziciji. Sama gesta, potez, zaplet, proces traganja prvi je i odmah prepoznatljiv čin, dok se drugi potez odnosi na procese (samo)artikulacije identiteta u tranziciji, o čemu će riječ biti u

poglavlju o identitetima. Pokazuje se da je proces *traganja* imanentan stanju tranzicije, subjektima u „tekućemu modernitetu“, i da indicira topos imaginarija tranzicije koji je u znatnoj mjeri formativan.

4.4 Prostori tranzicije

Pitanje prostorā u posljednjem je desetljeću artikulacije „lakog kapitalizma“ (Bauman 2011: 59–62) postalo problemom koji nadilazi okvire urbanizma i arhitekture i postaje žarištem interesa raznorodnih disciplina, poput humane geografije, koje epistemološka uporišta pronalaze upravo u humanistici, posebice u sociološkim i antropološkim istraživanjima, u konstelaciji poteza koji se okupljaju oko tema vezanih uz simboličke i političke prakse artikuliranja prostora, uz pitanja distribucije moći, slobode, reprezentacije identiteta i uz pojmove vezane uz modernitet i paradigme nakon njega. U tom, i terminološki označenom, „prostornom zaokretu“ (*spatial turn*) proisteklom iz poststrukturalističkih istraživačkih interesa prostori se nameću kao simbolički pregnantna mjesta; naglasak je na istraživanjima „proizvodnje prostora“ (Lefebvre 1991).

Problematika prostorā aktivira se nadalje iščitavanjima u okvirima dovršenih projekata, industrijalizacije, moderne, „teškog kapitalizma“ i sl., u okviru „postmodernog stanja“, kao u najznamenitijem primjeru Davida Harveya (Harvey 1990), „supermoderniteta“ kod Marca Augea (Auge 2001) ili Lefebvreove „potpune urbanizacije društva“ (Lefebvre 2003). Pri tome smjer humane geografije, započet još u sedam-