

Tatjana Jukić

## Hrvatski roman 1960-ih: od metafore prema parataksi

---

Polazim od metafore kako je opisuje Roman Jakobson, a potom Jakobsonov opis stavljam u relaciju prema njegovu shvaćanju dominante te prema metafori kako joj pristupa Shoshana Felman u studiji *Skandal tijela u govoru*. Prema Felman, upravo metafora najčišće upućuje na uvjete ovlaštenja, autoriteta i očinskoga u jeziku. Metafora bi zato u krajnjem izvodu bila politička funkcija jezika, a ta se funkcija osobito jasno pokazuje usporede li se diskursi književnosti, filozofije i psihoanalize. Tu konstelaciju uzimam kao polazište za analizu hrvatskoga romana u 1960-ima, koji pokazuje izrazitu sklonost metafori ili se prema metafori nastoji odrediti; nije nevažno što u Marinkovićevu *Kiklopu*, jednome od najglasovitijih romana desetljeća, metafora ima status dominante. Šoljanov *Kratki izlet* još je simptomatičniji jer se nastoji konstituirati oko čiste metafore ili kao čista metafora, čime se roman stavlja u položaj žrtve, a za pripovijedanje se zahtijevaju uvjeti žrtvovanja. Ako to upućuje na stanovitu teologizaciju metafore u hrvatskome romanu 1960-ih, pokazuje se da je teologija metafore hrvatskome romanu bila okvir da domisli uvjete vlastite modernosti.

### 1.

Hrvatski roman šezdesetih pokazuje osobit afinitet prema metafori. Pritom nije posrijedi naprosto afinitet prema metafori koliko zanimanje romana za disciplinarne zahtjeve moderne filologije, jer je metafora u velikoj mjeri uporište moderne filologije, a ne samo jedna retorička figura među mnogima. Dovoljno je podsjetiti na glasovitu studiju Romana Jakobsona iz 1956. o dvama tipovima afazije u kojoj Jakobson pokazuje da metafora i metonimija opisuju zapravo funkcioniranje jezika.<sup>1</sup> To se Jakobsonovo istraživanje pokazalo toliko važnim – i za razumijevanje metafore i za samorazumijevanje filologije kao discipline – da je upitno možemo li o modernoj filologiji uopće govoriti bez opisa metafore Romana Jakobsona. Stoga, čak i ako ne želimo poći od Jakobsona, njegova teorija metafore ostaje nezaobilazna i nameće se kao svojevrsna intelektualna i disciplinarna obaveza. Slijedom toga, u modernoj filologiji metaforu je možda nemoguće razumjeti osim u relaciji prema

---

1 Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. Vidi Jakobson 1987: 95–114.

obavezi. (Zato i u ovome eseju rasprava o metafori nužno prethodi raspravi o hrvatskome romanu šezdesetih.)

U spomenutoj studiji o dvama tipovima afatičnoga poremećaja Jakobson pokazuje da jezik funkcionira na presjecištu metaforičkoga i metonimijskoga principa: metafora označava vertikalne odabire u jeziku, po načelu sličnosti i supstitucije, a metonimija horizontalne odabire, po načelu susljednosti, kontigviteta. Zanimljivo, to podsjeća na Jakobsonovo predavanje o dominantu, iz 1935, u kojemu objašnjava funkcioniranje književnosti. Polazeći od središnje premise ruskoga formalizma da je umjetnost postupak, odnosno skup postupaka, Jakobson zastupa tezu da neki postupci preuzimaju funkciju dominante u umjetničkom djelu; dominantu opisuje kao onaj postupak koji „vlada preostalim komponentama, determinira ih i transformira“ (1987: 41). Način na koji Jakobson povezuje skup postupaka i dominantu odgovara njegovu kasnijem razumijevanju metonimije i metafore: ruskoformalistička zamisao o postupcima koji tvore skup zapravo je zamisao o postupcima u metonimijskom odnosu, dok dominantu stavlja postupke u situaciju vertikalnoga odabira, na tragu metafore. To bi značilo da dominantu opisuje primarno metaforu, ali ne i metonimiju; jednako, to bi značilo da je u metaforu unaprijed ubilježen djelokrug dominacije. Uostalom, sličnost i supstituciju, koje Jakobson izdvaja kao načela metafore, lako je dovesti u vezu s determinacijom i transformacijom kao funkcijama dominante: i sličnost i supstituciju mogli bismo opisati kao rezultat procesa determinacije i transformacije.

Pokazuje se tako da Jakobsonova teorija jezika prati njegovu studiju o dominantu u književnosti, to jest njegovu zamisao o jeziku književnosti kao pitanju dominacije. Stoga, nije li pitanje svih pitanja Jakobsonove filologije zapravo pitanje odnosa metafore i dominacije? Odnosno: ne proizlazi li iz Jakobsonovih istraživanja teza da metafora u jeziku označava primarno relaciju dominacije? Što bi, istom mjerom, značilo da metafora označava političku funkciju jezika, odnosno jezik kao političku funkciju.

## 2.

Na sličan način metafori pristupa i Shoshana Felman u studiji *Skandal tijela u govoru* iz 1980. godine. Prema Felman (1993: 32), metafora upućuje na uvjete ovlaštenja i autoriteta; metafora je, kaže, obećanje očinskoga u jeziku. Metafora je zato i kod Felman u krajnjem izvodu politička funkcija jezika, a ta se funkcija osobito jasno razaznaje usporede li se diskursi književnosti, psihoanalize i filozofije jezika.

Književnost je za Felman od posebne vrijednosti jer unutar sebe mobilizira različite koncepte jezika. Moglo bi se reći da se u književnosti kako je vidi Felman različiti koncepti jezika metonimijski povezuju i tvore metonimijske skupove, onako kako prema ruskim formalistima različiti postupci tvore skupove u umjetničkom djelu. Psihoanaliza i filozofija, sugerira Felman, od književnosti se razlikuju po tome što unutar sebe ne mogu podržati različite

koncepte jezika; zato psihoanaliza i filozofija i ne mogu bez književnosti, koja to može. Ipak, to ne znači da pitanje dominacije u tako shvaćenoj književnosti izostaje ili gubi na značenju. Upravo suprotno: kad se u književnosti susretu različiti koncepti jezika, književnost ni jednome od njih ne može trajno pridružiti dominaciju, nego se dominacija, pokazuje se, sve vrijeme smješta u zonu dodira tih koncepata a da sama njima ne biva obasegnuta.

Slično Jakobsonu i Felman dominaciju pridružuje metafori. Proistječe to iz njezina čitanja Molièreova *Don Juana*. Ukratko, ako je Don Juan drugo ime za uspješno zavođenje, on je to primarno kao funkcija jezika jer Don Juan znalčki zavodi žene svojim govorom, uglavnom time što svakoj obećava brak: on svakoj daje riječ.

Felman ističe da je princip Don Juana princip anafore – retoričke figure u kojoj se ista riječ ili skupina riječi ponavlja na početku niza rečenica, strofa ili stihova. Don Juan je anaforičan jer svakoj novoj ženi obećava brak, potom krši svoju riječ i tako svaki put ispočetka.<sup>2</sup> Ipak, Molièreov komad nije zato nezaključiv. Zaključit će ga kamena gozba, *le festin de pierre*: komad završava kad se Don Juan susretne na večeri s kipom Zapovjednika koji će ga spaliti i tako mu naplatiti smrtnu kaznu za grijeh i prijestup. Moglo bi se reći da Zapovjednik na naplatu uzima anaforu kao onaj koji vlada, determinira i transformira; Molièreov Zapovjednik ponaša se zapravo kao Jakobsonova dominanta. Iz toga ne proizlazi samo to da se anafora načelno kosi s dominacijom pa ne može biti funkcionalna dominanta Molièreova komada (odnosno anafora može biti dominanta Molièreova komada samo funkcionalno), nego i to da Jakobsonov koncept dominante deprivilegira anaforu, jednako kao što deprivilegira zamisao o počecima i krajevima, u množini. Naravno, uzmemo li u obzir to da je dominanta u podlozi Jakobsonova kasnijeg razumijevanja metafore, Zapovjednik ujedno korespondira s metaforom: ako je anafora Don Juanov princip, metafora je Zapovjednikov princip, a onda i princip vlasti i dominacije. Nije slučajno što se u Molièreovu komadu Zapovjednik pojavljuje kao zamjena za Don Louisa, Don Juanova neučinkovitoga oca: Zapovjednik u komadu radi ono što otac pokušava, ali ne uspijeva, a to je vladati Don Juanom, determinirati ga i transformirati. Zato kameni Zapovjednik nije naprosto metafora za oca, nego upozorava da je samo očinsko fundamentalno metaforično.

Istina, Shoshana Felman povezuje metaforu s Don Louisom, ocem Don Juana. Don Louis zastupa tezu da je sin replika oca, da je sin onaj koji je na oca nalik; zbog toga Felman povezuje očinstvo primarno s metaforom, a metaforu s načelom sličnosti.<sup>3</sup> Ipak, ostaje pripovjedna činjenica da Don Louis nije dostao očinskoj funkciji i da će je umjesto njega izvršiti kameni Zapovjednik. U Zapovjedniku otac se bez ostatka svodi na očinsku funkciju kao funkciju zakona, vlasti i dominacije: kao što je sin sin po tome što je nalik na oca, tako

2 O anafori vidi Felman 1993: 33.

3 Usp. Felman 1993: 32.

je i otac otac po tome što je nalik na Zapovjednika. Metafora se tako posve razotkriva kao načelo dominacije, a zakon se čovjeku i grešniku doista razotkriva jedino pod uvjetom metafore.

Naoko, kameni Zapovjednik ipak ne odgovara zamisli o čistome zakonu jer je od kamena: naoko, Molièreov Zapovjednik reduktivno je materijalan. No to što je Zapovjednik od kamena govori, čini se, ponajprije o stanju svijeta u kojemu metafora označava načelo dominacije: suočen s čistim zakonom, svijet se pokazuje kao prazan, jalov i izgubljen, to je svijet svediv na kamenu pustinju. Zato je Felman u pravu kad kaže da je Zapovjednik od kamena jer Don Juan, koji hranu konzumira jednako kao što konzumira seks, kamen ne može pojesti: suočen s kamenim Zapovjednikom, Don Juan se konačno suočava s čistim zakonom, a onda i sa svijetom koji se, naspram zakona, pokazuje konzistentno osiromašen, jalov, izgubljen.

Na tome mjestu dolazi do stanovite teologizacije metafore. Pokazuje se, naime, da Molièreov *Don Juan* odgovara pretpostavkama starozavjetne priče o Abrahamu i Izaku: komad može završiti kad Don Juan preuzme ulogu Iza-ka, Don Louis ulogu Abrahama, a Zapovjednik ulogu Jahve. Tomu se, doduše, može prigovoriti da u starozavjetnoj priči, zahvaljujući Jahvinoj intervenciji, Abraham na kraju neće žrtvovati Izaka, a da u Molièreovu komadu Don Juan biva usmrćen, kao grešnik, nipošto kao žrtva. Ipak, za priču o Abrahamovu žrtvovanju Izaka zapravo je nevažno žrtvuje li Abraham na kraju Izaka ili ga, zbog Božje intervencije, ipak ne žrtvuje, jer ga je Abraham zapravo žrtvovao u času kad se na to obavezao Jahvi, pa su njegova žrtva i obaveza uvijek žrtva i obaveza unaprijed, prije nego što se realiziraju u svojim povijesnim ili pripovjednim uvjetima. Drugim riječima, sin u toj priči, ovdje Izak, uvijek je i unaprijed samo metafora, a metafora je uvijek metafora unaprijed, prije svakoga pojedinog pripovjednog sina ili oca, jednako kao što žrtva prethodi krivnji. Pritom je svijet priče o Abrahamu upravo svijet kamena, svijet inatljive, nepopustljive materijalnosti i osiromašenja. Jedino u takvu svijetu, svijetu koji je unaprijed izgubljen, priča kakva je ona o Abrahamovoj žrtvi uopće ima smisla, kao apsolutna žrtva, s Izakom kao apsolutnom metaforom.

A time se zatvara i krug prema Jakobsonovu shvaćanju metafore: svijet priče o Abrahamu, kamena pustinja, svijet je koji je žrtvovao susljednost i kontigvitet metonimije u korist metafore kao apsolutne dominante.

### 3.

U modernoj književnosti to se pitanje posebno zaoštrava s romanom jer roman nalazi svoje žanrovsko utemeljenje u preispitivanju uvjeta ovlaštenja i dominacije. Moderni roman žanrovski je zadan svojom novošću: on se u književnosti formira kao *the novel*, nov u odnosu na postojeće žanrove, s pretpostavkom da žanr ne može unaprijed vrijediti kao zakon. Zato roman i jest primjeran moderni žanr: jer se, barem od reformacije naovamo, modernost definira svojim interesom za otvoreno pitanje utemeljenja i ovlaštenja. Mogli

bismo reći da je modernost modernost po tome što ne može pristati na koncept apsolutne dominante.

Za roman je to uvijek ujedno i pitanje subjekta i subjektivacije, u svijetu u kojemu su protokoli ovlaštenja i subjekcije načelno otvoreni. Svakako je simptomatično to što hrvatska književnost roman proizvodi razmjerno kasno i nevoljko (za razliku, naprimjer, od engleske ili francuske književnosti), pa hrvatski roman žanrovski dozrijeva tek u drugoj moderni. Dotad, stječe se dojam, u hrvatskoj se književnosti pišu pojedinačni romani, ali se roman ne ponaša kao žanr. Tek su u 1960-ima objavljeni romani koji su odredili kako se roman kao žanr zamišlja u hrvatskoj književnosti, odnosno romani u kojima roman žanrovski doseže sam sebe. To možda također znači da moderna hrvatska kultura tek u šezdesetima doseže vlastite intelektualne uvjete, uvjete svoje modernosti.

Aludiram ponajprije na četiri romana: *Kratki izlet* (1965) Antuna Šoljana, *Kiklopa* (1965) Ranka Marinkovića, *Mirise, zlato i tamjan* (1968) Slobodana Novaka i *Zastave* Miroslava Krleže (I–V, prva knjiga 1962). Osim što su posrijedi romani koji su, bez sumnje, odredili zamisao o romanu u hrvatskoj književnosti, indikativno je što sva četiri za svoje ime uzimaju metaforu – što sebe, dakle, identificiraju metaforom ili se identificiraju s metaforom. Tako je kiklop u imenu Marinkovićeve romana primarno metafora za rat; zastave u imenu Krležina romana primarno su metafora za politički odabir; mirisi, zlato i tamjan u imenu Novakova romana metafora su za izmet. *Kratki izlet* u imenu Šoljanova romana bio bi čista, totalna metafora jer upućuje na alegoriju kao težište Šoljanova pripovijedanja – a alegoriju bismo mogli opisati kao pripovijedanje koje teži posve se izlučiti u metaforu.

Valja naglasiti i to da su 1960-e politička dekada *par excellence*, koja sama sebe definira u relaciji prema pitanjima moći i dominacije. Kad govorimo o šezdesetima kao vremenu oslobođenja i emancipacije, mi ustvari govorimo o vremenu koje sebe ne može zamisliti osim u odnosu prema dominaciji. Pritom šezdesete nisu samo **politička** dekada *par excellence*, nego su i politička **dekada** *par excellence*: one teže u sebe sažeti političku modernost 20. stoljeća i na taj način historičnost, ključnu odrednicu modernosti, zamišljaju zapravo metaforički.

S tim je u vezi i to kako točno spomenuti romani mobiliziraju metaforu kao vlastito ime. Kod Krleže i Marinkovića metafora je metafora za politički događaj; u oba slučaja taj događaj na kraju se može opisati kao svjetski rat. U *Zastavama* posrijedi je Prvi svjetski rat, u *Kiklopu* Drugi. Oba romana sugeriraju, dakle, da je svjetski rat ne više historijski događaj koliko, sada u šezdesetima, primarno koncept, i to koncept koji dominira semiotičkim okvirom unutar kojega roman nalazi smisao. Nadalje, oba romana sugeriraju da je metafora logičan instrument za proradu svjetskoga rata iz događaja u koncept: kao da je dosljednu proradu svjetskoga rata iz događaja u koncept nemoguće adekvatno označiti, osim metaforom. I opet, moglo bi se reći da svjetski rat tek u šezdesetima doista doseže svoje intelektualne uvjete, sada kao hladni

rat: kao da tek u hladnome ratu svjetski rat doista postaje koncept u punome smislu te riječi.

Možda je još zanimljivije što se s metaforom događa u imenima dvaju krugovaških romana iz šezdesetih, kod Novaka u *Mirisima, zlatu i tamjanu* i kod Šoljana u *Kratkome izletu*. Iako su i ovdje posrijedi politički romani, možda i više nego što su to *Zastave* i *Kiklop*, metafora u njihovu imenu ne opisuje proradu političkoga događaja u koncept, nego, obratno, ispituje mogućnost razgradnje političkoga koncepta u događaj. Također, ako su *Kiklop* i *Zastave* donekle zamišljeni kao povijesni romani, pa vremenu svjetskoga rata pristupaju kao prezentu svoje priče, Novakov i Šoljanov roman naglašeno su smješteni u suvremenost šezdesetih i rat izričito zahvaćaju kao neki oblik perfekta.

Polazište obaju romana jest sjećanje pripovjedača na Drugi svjetski rat, koji u šezdesetima postaje sve više dostupan samo kao koncept. U oba slučaja pripovjedače traumatizira prije konceptualizacija rata nego što ih je traumatizirao svjetski rat kao događaj; pritom obojici svjetski rat naglašeno koincidira s revolucijom.

Metafora je obojici prizorište razgradnje takve konceptualizacije svjetskoga rata, u korist događaja. Novak uzima mirise, zlato i tamjan, darove novozavjetnih triju kraljeva, kao metaforu za izmet Madone Markantunove: izmet što ga njegov ja-pripovjedač iščekuje jednako budno i pažljivo kao što iščekuje i Madoninu smrt. Činjenicu da je jednu od središnjih novozavjetnih figura Novak uzeo kao metaforu za izmet kritičari obično tumače kao kritički istup pripovjedača koji je izgubio vjeru u različita politička obećanja, prije svega u komunizam. No valja pogledati što točno Novak radi metafori. Mobiliziravši darove triju kraljeva kao metaforu za izmet, Novak zapravo desemantizira metaforu: jer izmet nije ništa, već je manje od ničega, čak i kad je više od ničega, on je konačan, neprisvojiv presežak materijalnoga – izmet je upravo ono što metafora ne može biti. Priča romana završava kad pripovjedač prigrli taj gadljivi, neprisvojivi presežak, sada kao metonimijsku poveznicu s golim životom kao jamstvom smisla, zbog čega Madonin izmet za njega na kraju doista koincidira s epifanijom. Tako dekonstrukcija metafore Novakovu pripovjedaču vraća svijet kao polje označavanja: njegova epifanija, za razliku od novozavjetne, počiva na ustrajnoj, dosljednoj razgradnji metafore i alegorije.

Šoljan u *Kratkom izletu* radi nešto slično. Izletovanje u naslovu upućuje na alegoriju kao metaforu koja bez ostatka kolonizira naraciju, sada kao apsolutizirana, čista dominantna pripovijedanja. I većina kritičara opisuje *Kratki izlet* kao alegoriju.<sup>4</sup> U eseju „Kratka povijest *Kratkog izleta*“ Šoljan, doduše, gorljivo poriče da se rukovodio alegorijom (1990: 60). Ipak, njegova potreba da poriče

4 Pavao Pavličić započinje esej o *Kratkom izletu* napomenom da „svaki čitatelj lako uviđa da neuspješno putovanje koje se u priči opisuje ima neko alegorijsko značenje, a mnogi su [...] zaključili kako se to značenje odnosi na jugoslavenski put u socijalizam“ (2012: 176). Pavličić polazi od hipoteze da je takvo čitanje alegorije reduktivno te da je alegorija u Šoljanovu romanu dominantna u odnosu na zamisao o povijesnom događaju. O alegoriji u Šoljanovim romanima vidi također Nemeč 2003: 128–129, 134 te Visković 1996: 22, posebno

alegoriju svjedoči prije o tome da se ona pred autora ili autorstvo postavlja kao svojevrsan zahtjev, na koji pripovjedač i pripovijedanje ne mogu nego odgovoriti. Tako se roman naposljetku stavlja u položaj žrtve, a za naraciju se zahtijevaju uvjeti žrtvovanja: roman se abrahamizira, a naracija se stavlja u položaj koji u priči o Abrahamu zauzima Izak.

#### 4.

Slično Novaku i Šoljan uzima Novi zavjet kao primjeren i primjeran okvir za metaforu, odnosno alegoriju, uz pretpostavku da je pripovijest o žrtvi logičan okvir za rad i funkciju metafore – uz pretpostavku da naracija može razumjeti i mobilizirati metaforu samo u parametrima žrtve i žrtvovanja. Novi je zavjet logičan izbor jer su mu žrtva i žrtvovanje jedini funkcionalan pripovjedni interes: Novi zavjet cijeloga sebe mobilizira oko abrahamske situacije Staroga zavjeta.

U fokusu *Kratkog izleta* jest skupina mladića i djevojaka koji kreću na kratki izlet kroz unutrašnjost Istre u potrazi za ruševnim samostanom s posebno zanimljivim srednjovjekovnim freskama. Naraciju odlikuje struktura hodočašća, karakteristična za srednjovjekovne alegorije.<sup>5</sup> Potraga za samostanom naglašeno je potraga za smislom i označavanjem: posrijedi je panična i neurotična potraga za semiozom i znakovima, a samostan i freske trebali bi dati okvir tome smislu, označavanju i tumačenju. Skupinu predvodi Roko, mladić istodobno iznimno krhak i iznimno izdržljiv, iznimno slijep i lud, a opet iznimno inteligentan, koji je u ratu čudom izbjegao smrt strijeljanjem. Roko je tako od početka, odnosno i prije početka, obilježen čudesnom regeneracijom i uskrsnućem. Čak i njegovo ime, Roko, može se uzeti kao alegorijska oznaka za rok ili za vrijeme bez roka, ali je također anagramski i aliteracijski okvir za Krista. Grupa oko njega od početka se formira kao grupa učenika, sljedbenika i apostola: roman apostrofira kako će jedan od njih, pripovjedač, tri puta izdati i zaniijekati Roka, a Ivan će otpasti među posljednjima. Među njima su i dvije žene, ali su one deerotizirane, a Šoljan ih opisuje kao dvije Ofelije. Istina, one će se odvojiti od grupe prije samostana, ali ih Šoljan, u skladu sa Shakespeareovom Ofelijom, određuje naspram samostanske seksualnosti koja se ima isprazniti. Najzad, svijet putovanja Šoljanove grupe pust je i kamenit: on je nalik na svijet priče o Abrahamu – to je svijet unaprijed izgubljen.

Kao i kod Novaka tako teologizirana naracija uzima se kao podloga za kritiku komunizma i socijalizma, u onoj poziciji gdje obećanje komunizma ima mesijansku strukturu, koju socijalizam nužno iznevjerava. Nije nevažno

---

*o Kratkom izletu.*

5 Analizirajući elemente turizma u *Kratkom izletu*, i to kao aspekt modernosti Šoljanova romana, Lana Molvarec upozorava na „zamku modernizma“: a to je da potraga za autentičnim, karakteristična za turizam, odgovara potrazi za svetim, zbog čega turist postaje „moderni hodočasnik“ (2012: 103).

što se, uz Petra i Ivana, kao jedan od najupornijih Rokovih sljedbenika izdvaja Vladimir, evidentno aluzija na Vladimira Iljiča Lenjina. Francuski filozof Alain Badiou, naprimjer, u studiji o svetom Pavlu i utemeljenju univerzalizma Karla Marxa uspoređuje s Kristom, a Lenjina sa svetim Pavlom (2006: 8–9), pa bismo Šoljanova Vladimira slijedom toga mogli usporediti sa svetim Pavlom. S tim u vezi, indikativno je to što Vladimir najizrazitije istupa u epizodi prolijevanja vina, odnosno krvi, odnosno crvene boje, a to je jednako oznaka komunističke revolucije i oznaka žrtve.

Ipak, tokom putovanja osipaju se i gube članovi skupine. Petar će zaostati kod čudovišnih, hiperseksualiziranih seljanki, Vladimir u orgijastičnoj krčmi kojom šprica gusti teran nalik na krv, a Ivan kod ruševina rodne kuće. Roko gubi učenike onako kako Odisej gubi suputnike, s tim da se pri kraju, s Ivanom, gubi i zamisao o Itaci, oznaci za dom i zavičaj, ujedno konačno svjetovno odredište. Unaprijed izgubljen svijet evidentno treba još jedanput izgubiti, pa je on nalik i na svijet antičke epike, posebno *Odiseje*: to je svijet paratakse, serije, dodavanja, svijet Jakobsonove metonimije. Tako se stječe dojam da se u samostan može prispjeti tek kad se svijet još jedanput izgubi. I doista, roman završava kad pripovjedač, sam s Rokom, nabasa na samostan i ondje doživi viziju koja je, ispostavlja se, tek spektakularna iluzija: samostan je beznaдна ruševina, ni po čemu doista izdvojen iz kamenjara, a čuva ga stari fratar koji čeka smrt. Fratar Roka i pripovjedača dočekuje kao glasnike smrti, otprilike onako kako Edgar Allan Poe dočekuje gavrana.<sup>6</sup> U tome času pripovjedač se prvi put istinski suočava s Rokom i traži od njega da preuzme odgovornost i krivnju za uzaludan put, za nenalaženje značenja, za ništa koje ih je u samostanu dočekalo: pripovjedač traži od Roka da preuzme ulogu žrtve. Roko, međutim, odriče ulogu Isusa, iskupitelja, žrtve i obećanja, i pripovjedača suočava sa svijetom u kojemu nitko i ništa nisu jamac smisla, pa onda ni funkcionalna žrtva.<sup>7</sup>

6 Fratar u iščekivanju smrti, potkraj pripovijesti, usto čuvar iluzornih fresaka u istarskoj ruševini, zauzima u *Kratkom izletu* ono mjesto koje u „Rodendanu“, završnoj priči Šoljanovih *Izdajica* (1961), zauzima „austrijski lešinar“, također ostarjeli čuvar istarske ruševine, kojega pripovjedač opisuje kao glasnika smrti među slikarima hrvatske moderne. (Pripovjedač ga izriječkom upleće u mrežu referencija na Edgara Allana Poea.) Slično pripovjedno mjesto u *Drugim ljudima na Mjesecu* (1978) pripada propadljivim antičkim amforama iz kvarnerskoga podmorja te mreži referencija na *Prve ljude na Mjesecu* Herberta Georgea Wellsa. U sva tri slučaja posrijedi su pripovijesti o uzaludnoj potrazi (za značenjem) i ustrajnom putovanju jalovim, kamenim svijetom – slično, uostalom, kao i u *Luci*, Šoljanovu romanu iz 1974. Više o parataktičkoj seriji među Šoljanovim romanima vidi u Jukić 2011: 305–316 i Jukić 2014: 28–31.

7 O parataksi kao pripovjednome stilu, s posebnim naglaskom na *Odiseji*, vidi Auerbach 1959. Erich Auerbach parataksu određuje nasuprot hipotaksi; ako parataksu definira dodavanje i pribrajanje pripovjednih segmenata koji su „povezani u zajednicu bez lakuna“, hipotaksu definira njihova subordinacija „jednome izdvojenom cilju“ (1959: 16). To znači da hipo-



To je svijet koji će pripovjedač na kraju izrijeком opisati kao ništa-ništa (1996: 138) i tako ga tri puta odreći i izdati; to je svijet koji koincidira s Madoninim izmetom u Novakovu romanu. Prigriliti taj nejestivi, kameni svijet bez nade u žrtvu, iskupljenje i metaforu konačni je zadatak koji pripovjedač stavlja pred sebe; to je ujedno uvjet za njegovu epifaniju i za označavanje. U tome času *Kratki izlet* privsjaja, zajedno, uvjete *Odiseje* i uvjete priče o Abrahamu, jer mu novozavjetno objašnjenje žrtve ne dostaje. Naime, za priču o Abrahamu nevažno je je li Abraham na kraju žrtvovao Izaka ili nije, jer ga je žrtvovao onaj čas kad je na to prisegnuo Bogu: žrtva je uvijek žrtva unaprijed, ona je uvjet, ne ishod, i to uvjet odnosa s Bogom, odnosno smislom: svijet je zato unaprijed izgubljen. No zato bi Izak, pokazuje se, mogao biti parataktičan i anaforičan, a ne (samo) hipotaktičan i metaforičan; Izak je i metonimija u priči o Abrahamu, toj primjernoj priči metafore i o metafori. Simptomatično, *Kratki izlet* završava u času kad se pokaže da Roko nije Isus, nego Izak, a pripovjedač shvaća da mu je zadatak to prikazati i objasniti, jednako kao što mu je zadatak objasniti sebe ne kao učenika ili apostola, nego kao još jednoga Izaka u nizu.<sup>8</sup>

## 5.

Tek sad ima smisla upozoriti na možda najzanimljiviji detalj u Šoljanovu romanu, a to je pripovjedačevo ime. Za razliku od Roka, Petra, Ivana i Vladimira pripovjedač nema imena; tek ga na kraju Roko stavlja u odnos prema sebi kad ga nazove Zganarelom, imenom Don Juanova sluge i sugovornika. Šoljan, dakle, pripovjedača izrijeком stavlja u ulogu sluge i sugovornika, a Roka u ulogu Don Juana. I doista, Roko zavodi suputnike onako kako bi Molièreov Don Juan zavodio žene: obećanjem, ne doduše braka, nego samostanskih freski, obećanjem smisla i smislene povijesti, obećanjem stanovite političke teologije. Petar, Ivan i Vladimir otpadaju iz priče na narativnim mjestima na kojima bi u *Don Juanu* otpadale zavedene žene. Uostalom, i pripovjedna struktura *Kratkog izleta* naglašeno je anaforična, kao što to Shoshana Felman tvrdi za Molièreova *Don Juana*. Najzad, kao što će Molière razriješiti svoj komad kamenom gozdom, kad Zapovjednik na posljednjoj večeri preuzme očinske prerogative i spali Don Juana, sličnu ulogu u *Kratkom izletu* ima ostarjeli, polumrtvi fratar u kamenoj ruševini samostana koji Roku i Zganarelu nudi posljednju večeru toliko oskudnu da bi mogli jesti kamen.

---

taksa, kako je opisuje Auerbach, odgovara Jakobsonovu tumačenju dominante. Svakako je simptomatično što je Auerbachu *Odiseja* ogledni primjer paratakse, dok mu je ogledni primjer hipotakse starozavjetna priča o Abrahamovu žrtvovanju Izaka. Gotovo bi se moglo reći da je Šoljan uzeo prvo poglavlje Auerbachove studije i *Kratki izlet* napisao kao odgovor na njega.

8 Giorgio Agamben (2011: 57–58) otvara sličan problem u vezi s Isusom kad razmatra anarhične implikacije arijanske hereze za povijest kršćanstva.

Ako Šoljanova kamena samostanska gozba ima značenje kamene gozbe kod Molièrea, to znači da Šoljanov opsesivni kamenjar upućuje na abrahamsku disciplinu i dominaciju, na metaforu, i to na mjestima koja bi i Roko i Don Juan inače prisvojili za anaforu, ponovni početak. Naravno, indikativno je to što je Šoljanov Don Juan, za razliku od Molièreova, izrazito deseksualiziran: kao u studiji Viktora Tauska o hrvatskoj književnosti prve moderne stječe se dojam da i u drugoj moderni politika u hrvatskoj književnosti dolazi na mjesto koje bi inače zauzimala seksualnost.<sup>9</sup> A ako to znači da je studija Shoshane Felman o Molièreovu *Don Juanu* očekivan okvir za analizu *Kratkog izleta*, to u istoj mjeri znači da način na koji Felman opisuje metaforu i sam reflektira teološke uvjete priče o Abrahamu: psihoanalitički i filozofski aparat Shoshane Felman, a onda i njezin opis metafore, sadrže uvjete starozavjetne priče o Abrahamovu žrtvovanju Izaka.

Šoljanova intervencija sastoji se u tome što će težište prebaciti s Don Juana na Zganarela, slugu. Kao i Molièreov i Šoljanov Zganarel ostaje bez plaće i nagrade, ali nastavlja nastavati kamenjar. Stječe se dojam da je zadatak moderne književnosti upravo to: angažirati svijet koji je dvaput izgubljen, prvi put unaprijed, abrahamski, u korist metafore, a drugi put i za metaforu. Tek tako Šoljanov Zganarel, ujedno pripovjedač, može preuzeti od Don Juana načelo anafore, kao što je iz priče o Abrahamu preuzeo pripovjedno mjesto Izaka. Takav Zganarel opisuje Šoljanova pripovjedača uopće. Od *Izdajica* preko *Kratkog izleta* do *Luke* i *Drugi ljudi na Mjesecu* Šoljanovi pripovjedači svaki put iznova, anaforički, započinju priču o izgubljenom svijetu i kamenoj gozbi, a pripovijedanje preuzima funkciju anafore i paratakse kad se u priči, fabuli, to više ne može. I zato Šoljanov pripovjedač svojoj priči nije ni junak ni žrtva, nego sluga.<sup>10</sup>

9 Usp. Tausk (Slovačić) 1898: 6.

10 Na kraju bi se mogla postaviti teza da, u pripovijedanju, anafora sadržava i zadržava neke značajke metafore u većoj mjeri nego metonimija; to je, naravno, predmet daljnjega naratološkog istraživanja. (Ova studija proizašla je iz rada u projektu „Ekonomski temelji hrvatske književnosti“, HRZZ, IP-2016-06-2613.)

## Literatura

- Agamben, Giorgio. 2011. *The Kingdom and the Glory. For a Theological Genealogy of Economy and Government*. Stanford: Stanford University Press.
- Auerbach, Erich. 1959. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke.
- Badiou, Alain. 2006. *Sveti Pavao. Utemeljenje univerzalizma*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Felman, Shoshana. 1993. *Skandal tijela u govoru. Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*. Zagreb: Naklada MD.
- Jakobson, Roman. 1987. *Language in Literature* (ur. K. Pomorska i S. Rudy). Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press.
- Jukić, Tatjana. 2011. *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Jukić, Tatjana. 2014. Revolucija između biopolitike i psihoanalize. U: *Otpor. Subverzivne prakse u hrvatskom jeziku, književnosti i kulturi* (ur. T. Vuković i T. Pišković): 21–34. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Molvarec, Lana. 2012. Turist i antiturist u romanima Antuna Šoljana. U: *Vila – kiklop – kauboj. Čitanja hrvatske proze* (ur. A. Ryznar): 89–110. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
- Pavličić, Pavao. 2012. *Kratki izlet kao alegorija*. *Forum* 51: 176–203.
- Slovačić, Vladoje. 1898. *Dr. A. Tresić-Pavičić kao liričar. Študija*. Beč: vlastita naklada.
- Šoljan, Antun. 1990. *Kratka povijest Kratkog izleta*. Bilješka uz novo izdanje. *Republika* 7–8: 59–65.
- Šoljan, Antun. 1996. *Kratki izlet*. Zagreb: Konzor.
- Visković, Velimir. 1996. Šoljanov roman egzistencije. *Republika* 3–4: 18–28.

## The Croatian Novel in the 1960s. From Metaphor to Parataxis

### Summary

Drawing on Roman Jakobson's study of aphasia, I first analyze how Jakobson's description of metaphor derives from his concept of the dominant in literature, and then demonstrate how that juncture pertains to Shoshana Felman's discussion of metaphor in *The Scandal of the Speaking Body*. When Felman relates metaphor to the paternal, and the paternal to metaphor, she suggests that metaphor may be how the very conditions of authority and authorization are articulated. Metaphor thus turns out to coincide with a political function of language, to be observed at its most critical in modernity, in the intersections of literature, philosophy and psychoanalysis. It is with this in mind that I proceed to analyze the Croatian novel in the 1960s and its emphatic use of metaphor, taking Antun Šoljan's *A Brief Excursion* as a specimen story. I argue that metaphor colonizes Šoljan's narration so consistently that the novel assumes for itself the position of sacrifice, demanding that metaphor be addressed in terms of a theology. It is almost as if it took a theology of metaphor for the Croatian novel to process the conditions of its modernity.

**Ključne riječi:** metafora, metonimija, anafora, parataksa, roman

**Keywords:** metaphor, metonymy, anaphora, parataxis, the novel