

Intermedijalnost u fantastičnim trilerima Večernji akt, Diksilend i Trajanovo pravilo Pavla Pavličića

Raunik, Elizabeta

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:297711>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-16**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Elizabetha Raunik

**Intermedijalnost u fantastičnim trilerima
Večernji akt, Diksilend i Trajanovo pravilo
Pavla Pavličića**

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2021.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Elizabetha Raunik

Matični broj:
00090760790

Intermedijalnost u fantastičnim trilerima
Večernji akt, Diksilend i Trajanovo pravilo
Pavla Pavličića

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: doc. dr. sc. Mario Kolar

Rijeka, 2021.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam diplomski rad naslova *Intermedijalnost u fantastičnim trilerima Večernji akt, Diksilend i Trajanovo pravilo Pavla Pavličića* izradila samostalno pod mentorstvom doc. dr. sc. Marija Kolara.

U radu sam primijenila metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristila literaturu koja je navedena na kraju diplomskoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući navela u diplomskom radu na uobičajen način citirala sam i povezala s korištenim bibliografskim jedinicama.

Studentica

Elizabeta Raunik

Potpis

SADRŽAJ

1. Uvod.....	1
2. Intermedijalnost i postmoderna.....	3
3. Intermedijalnost u fantastičnim trilerima Pavla Pavličića	17
3. 1. <i>Večernji akt</i>	21
3. 1. 1. Roman o mladom krivotvoritelju	22
3. 1. 2. Intermedijalnost u <i>Večernjem aktu</i>	25
3. 2. <i>Diksilend</i>	31
3. 2. 1. Roman o glazbi i smrti.....	32
3. 2. 2. Intermedijalnost u <i>Diksilendu</i>	36
3. 3. <i>Trajanovo pravilo</i>	43
3. 3. 1. Roman o (ne)zaboravljenim sedamdesetima.....	44
3. 3. 2. Intermedijalnost u <i>Trajanovu pravilu</i>	50
4. Zaključak.....	55
5. Popis literature	57
Sažetak i ključne riječi (<i>na hrvatskom jeziku</i>)	
Sažetak i ključne riječi (<i>na engleskom jeziku</i>)	

1. Uvod

U književnopovijesnom razdoblju koje nazivamo postmodernom u prvi plan dolaze postupci u stvaranju tekstova koji se vidno razlikuju od tradicionalnih. No, ne razlikuju se samo postupci stvaranja teksta, već i način viđenja i prikazivanja zbilje. Modernistički i postmodernistički tekstovi različiti su s obzirom na orijentaciju teksta na zbilju ili na druge tekstove – modernistički autori uglavnom se usredotočuju na zbilju i na stvarni svijet, dok se postmoderni uglavnom usredotočuju na druge tekstove i kulturu (Oraić-Tolić 2016: 2). Autori postmoderne epohe počinju se intenzivnije zanimati za strukturu napisanoga teksta te različite perspektive sagledavanja zbilje. Njihova djela prožeta su različitim postupcima kojima se tekstovi međusobno isprepliću ili aludiraju jedni na druge, a sve se svodi na tezu kako su *svi* tekstovi u neprekidnom suodnosu, međusobnom „razgovoru“ i kontaktu. Tako u prvi plan dolazi i intermedijalnost. Intermedijalno proučavanje umjetnosti u 20. stoljeću doživjelo je svoj zamah zbog intenzivnog razvoja samih medija, pa tako i njihovog uspostavljanja veza u umjetnosti. No, proučavanju intermedijalnih fenomena pridonijela je i teorija intertekstualnosti prema kojoj je svako djelo sastavljeno od mreže razlikovnih odnosa s ranijim djelima (Grgurić 2009: 10).

U ovome radu bavila sam se upravo intermedijalnim postupcima u fantastičnim trilerima *Večernji akt*, *Diksilend* i *Trajanovo pravilo* Pavla Pavličića. Cilj je rada prikazati intermedijalnost kao jedno od značajnijih postupaka u postmodernističkoj književnosti, i to upravo u stvaralaštvu najplodnijega postmodernoga hrvatskog književnika. U prvome poglavlju *Intermedijalnost i postmoderna* teorijski sam analizirala pojmove intertekstualnost, metatekstualnost, autoreferencijalnost, citatnost te intermedijalnost, koristeći ponajviše *Književni leksikon* (2007) Milivoja Solara te zbornik *Intertekstualnost & intermedijalnost* (1988). Za obradu pojma citatnosti pomogla mi je i knjiga Dubravke Oraić-Tolić

Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi (2019) Za bolje shvaćanje postupaka intermedijalnosti i uočavanje konkretnih primjera intermedijalnosti poslužili su mi Pavličićev rad *Glazba, slikarstvo i književnost u romanu Giga Barićeva* iz njegove knjige *Barokni pakao* (2003) te knjiga Diane Grgurić *Glazba, riječ: istraživanje suodnosa: intermedijalna i povijesna razmatranja opusa Milutina Cihlara Nehajeva i Nedjeljka Fabrija* (2010). Spomenuti radovi uvelike su mi pomogli prilikom same analize intermedijalnosti u odabranim Pavličićevim fantastičnim trilerima u kojima je intermedijalnost najizraženija. Najviše pažnje posvetila sam pojmu intermedijalnosti, dok su ostali postmodernistički postupci tek ukratko opisani, sve sa svrhom da se uoči postmoderno doživljavanje teksta kao dijaloga s drugim tekstovima i medijima.

U poglavlju *Intermedijalnost u fantastičnim trilerima Pavla Pavličića* pisala sam o životu i radu samog Pavla Pavličića te navela najvažnije podatke o njegovim djelima i postignućima. Za bolje shvaćanje fantastike kao književnoga žanra poslužile su mi knjige *Moć i nemoć fantastike* Kornelije Kuvač-Levačić (2013), *U labirintu teorija: o fantastici i fantastičnom* Tatjane Peruško (2018) te rad Davora Beganovića *Između fantastike i proze detekcije* (1986). U ostalim potpoglavljima predstavila sam pojedino odabrano Pavličićevo djelo, ukratko prepričala njegovu radnju te kao najvažnije, analizirala intermedijalnost. U djelu *Večernji akt* prisutan je i analiziran odnos književnosti i slikarstva, u djelu *Diksilend* odnos književnosti i glazbene umjetnosti, a u djelu *Trajanovo pravilo* odnos književnosti i filma.

2. Intermedijalnost i postmoderna

U poststrukturalističkim se teorijama tekstu, koji je bio tradicionalno shvaćen kao određena smisljena cjelina i u velikoj mjeri poistovjećen s književnim djelom, osporava povezanost s izvanjezičnom stvarnošću, za nešto što bi on opisivao ili odražavao, nego se drži da njegovo značenje proizlazi tek iz novih kombinacija već ranije postojećih tekstova (Solar 2007: 221), pa se tako i u postmodernističkoj književnosti tekst doživljava kao dijalog s drugim tekstovima, ali i s drugim medijima. Podrazumijeva se kako je svaki tekst sastavljen ili složen od kombinacija ili fragmenata ranijih tekstova, kako se u svakom tekstu mogu pronaći tragovi drugih tekstova, kao i tragovi i utjecaji drugih medija. U postmodernističkoj književnosti razvili su se postupci koji posebice ističu i naglašavaju navedeno poimanje i shvaćanje teksta, od kojih su intertekstualnost, metatekstualnost, autoreferencijalnost, citatnost te intermedijalnost samo neki od postupaka.

Za početak krenula bih s pojmom intertekstualnosti, jer je upravo on bio prekretnica na putu od strukturalističkog i postrukturalističkog poimanja teksta i književnog djela do brisanja granica između njih. U *Književnom leksikonu* Milivoja Solara stoji kako u širem smislu intertekstualnost podrazumijeva bitnu ovisnost tekstova jednih o drugima, dok u užem smislu označava takav odnos među književnim tekstovima u kakvom je za razumijevanje jednoga od bitne važnosti poznavanje drugoga (Solar 2007: 221). Takav odnos prožima cjelokupnu modernističku i postmodernističku književnu tradiciju, koja se upravo i shvaća kao nadovezivanje jednih djela na druge, ali intertekstualnost vrhunac svoje važnosti doživljava tek u postmodernizmu. Pojam intertekstualnosti obilježio je dva velika prijeloma krajem 1960-ih i na početku 1970-ih – riječ je o metodološkom prijelazu od strukturalizma prema poststrukturalizmu te kulturnom prijelomu od moderne i modernizma prema postmoderni i postmodernizmu (Oraić-Tolić 2016).

Termin *intertekstualnost* u teorijske rasprave uvela je Julia Kristeva (Oraić Tolić 2019: 44), koja tekst definira kao „permutaciju tekstova, intertekstualnost: u prostoru jednoga teksta susreću se i neutraliziraju različiti iskazi uzeti iz drugih tekstova“ (Kristeva 1976: 12), kao što i Solarova definicija interteksta potvrđuje – „intertekst je tekst ili skupina tekstova koji su u nekom bitnom odnosu prema drugim tekstovima“ (Solar 2007: 221). Govoreći o intertekstualnosti, ne može se zaobići niti Roland Barthes koji je tvorac teorije opće intertekstualnosti te koji intertekstualnost nije poistovjećivao s intertekstualnim susretima poput prepoznatljivih citata, već je u navedenome tražio dublji smisao i dublju povezanost te isprepletenost tekstova jednih s drugima. Smatrao je kako je tekst pluralan, kako on ima i postiže više značenja. Prema Barthesu tekst nije koegzistencija značenja, nego prolaz, prijelaz (Oraić-Tolić 2019: 48). O shvaćanju i tipovima intertekstualnosti pisao je i Pavao Pavličić – u svome radu *Intertekstualnosti i intermedijalnost* razlikuje dva tipa intertekstualnosti. Prema Pavličiću književni tekst stupa u odnos s drugim tekstovima ne samo zbog toga što pripada književnosti, već i obratno, on pripada književnosti zato što uspostavlja veze s drugim tekstovima (Pavličić 1988: 157).

Osim što postmodernistički tekstovi međusobno „razgovaraju“, oni razgovaraju i o drugim tekstovima, ali i o sebi samima. Metatekstualnost se kao pojam počeo razvijati tek krajem dvadesetoga stoljeća, i to kao pojam s područja metafikcije. Njime se označava problematiziranje teksta u određenome tekstu, čime dolazi do osvješćivanja njegove fikcionalnosti. Metatekst je „eksplicitni književnokritički komentar uključen u književni tekst koji problematizira samu tekstualnost, odnosno osvješćuje odnos teksta i izvantekstovne zbilje tematizacijom književnih postupaka“ (Blažević 2018: 12). Oraić-Tolić u svome eseju *Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst* opisuje metatekst kao „književnoumjetnički postupak na području metatekstualnosti, u kojemu su autor i njegova poetika postali predmetom vlastita teksta“ (Oraić-Tolić 1993: 136), te se

autorica nadalje u svome radu koristi pojmom *autometatekst*, kojim označava svijest teksta o samome sebi. Osim toga, autorica autoreferencijalnost dijeli na eksplicitnu i implicitnu. Eksplicitna je, prema njoj, kada je autor svjestan svojega teksta i svoje uloge u njemu, te svoju poetiku onda i tematizira u tekstu, dok je implicitna kada je autor nesvjestan autoreferencijalnosti zbog čega metatekstovima šifrirano govori o sebi i svojoj poetici (Oraić-Tolić 1993: 137). Autoreferencijalnost je pojam sličan pojmu metatekstualnosti, a prema *Hrvatskom jezičnom portalu* podrazumijeva dimenziju izričaja ili teksta kojim se tematiziraju neka njihova obilježja, odnosno upućuju na vlastitu situaciju, subjekt, strukturu, kod ili žanrovsku pripadnost.

Oraić-Tolić se detaljnije pozabavila i pojmom citatnosti te ju je definirala kao „takvu intertekstualnu relaciju u kojoj postoje bilo eksplicitni (citat u užem smislu) bilo šifrirani (paracitati) fragmenti tuđeg govora, *tuđe riječi*, odnosno *tuđeg teksta*“ (Oraić-Tolić 1985: 32). Autorica izdvaja tri distinkcije koje se odnose na pojam citatnosti, od kojih je prva ta da je citatna relacija intertekstualna veza građena na načelu podudaranja ili ekvivalencije između vlastitoga i tuđeg teksta, bilo da je ta veza obilježena u tekstu bilo da je čitatelj realizira u svome iskustvu. Druga distinkcija podrazumijeva da je citatnost eksplicitni intekst (intertekst) u kojemu se tuđi i vlastiti tekst podudaraju u sklopu vlastitoga teksta bez obzira na signalizaciju, dok posljednja distinkcija ističe kako je citatnost takav oblik intertekstualnosti u kojemu je „citatna relacija postala dubinskim ontološkim i semantičkim načelom – dominantom kakva teksta, autorskoga idiolekta, umjetničkoga stila ili kulture u cjelini (Oraić-Tolić 1990: 14-13).

Nakon navedenih i objašnjenih postmodernističkih postupaka slijedi detaljnija obrada pojma intermedijalnosti i intermedijalnih postupaka u hrvatskoj postmodernoj književnosti, s obzirom na to da je u ovome radu naglasak upravo na intermedijalnosti, i to u Pavličićevim fantastičnim trilerima. Solar intermedijalnost definira kao odnos među djelima različitih umjetnosti ili između umjetničkih djela i

drugih kulturnih tvorevina koji je bitan za njihovo razumijevanje (Solar 2007: 214). Pri tome se ne misli samo na izravnu uporabu jednog djela kao građe za drugo, nego na postupak u kojemu se pojedini elementi ili karakteristična struktura nekih medija prenose u druge medije (Solar 2007: 214). Iako je intermedijalnost pojava koja se može razabrati u cjelokupnoj kulturnoj tradiciji, posebnu je pozornost, zbog zahtjeva za prožimanjem svih umjetnosti i života, na nju svratila avangarda, što se očigledno nastavilo i u postmodernizmu, objašnjava Solar, te navodi kako je pojava važna i u semiotici unutar koje se nastoje pronaći mogućnosti da se sve umjetnosti, pa tako čak i sve kulturne pojave, „analiziraju kao znakovni sustavi na temelju istih načela analize procesa komunikacije“ (Solar 2007: 214). Pavličić definira intermedijalnost kao „postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi“ (Pavličić 1988: 170). Posebnost intermedijalnoga odnosa nije u tome što se evociraju pojedinačne fizikalne značajke jednoga medija u drugom, već način organizacije materijala svojstveni drugome mediju, zaključuje Pavličić. Prilikom uspostave intermedijalnoga odnosa, mediji među kojima se taj odnos uspostavlja moraju u tome odnosu ostati prepoznatljivi, što znači da mora biti vidljivo da je neki element djela preuzet iz drugoga te da je on samo „gost“ u tome djelu u kojemu se pojavljuje (Pavličić 1988: 171).

Prema Pavličiću odnos književnosti i drugih medija može se promatrati na dva načina. Ako je u središtu naše pozornosti književnost, promatrat ćemo što književnost preuzima iz drugih medija, a ako su nam drugi mediji u središtu pozornosti promatrat ćemo što oni preuzimaju iz književnosti i pod kojim uvjetima se to zbiva (Pavličić 1988: 171). Književnost može od drugih medija preuzeti materijale, postupke ili gotova značenja, a cilj takvoga preuzimanja je inovacija književnoga izraza. Pavličić u svome radu govori kako umjetnički mediji s kojima književnost stupa u intermedijalni odnos mogu biti prostorni i vremenski. Pod prostorne medije svrstava slikarstvo, kiparstvo i arhitekturu, a pod vremenske film,

glazbu, radio i televiziju. Iz prostornih medija književnost može preuzeti njihova sredstva ili pravila po kojima se inače elementi toga djela organiziraju (Pavličić 1988: 172). Kao najpoznatiji primjer za ovu vrstu intermedijalnoga odnosa možemo navesti Apollinaireove pjesme u obliku vodoskoka ili konja. Pavličić zaključuje kako se u takvome odnosu spajaju sredstva karakteristična za slikarstvo te sredstva književnosti i time nastaje novi oblik koji sadržava karakteristike i jednoga i drugoga u njihovu prepoznatljivom obliku (Pavličić 1988: 172). Što se tiče preuzimanja pravila iz drugih medija, možemo također navesti primjer iz lirskoga pjesništva, u kojemu se često događa da pjesma bude inspirirana određenom slikom, pa tako, prema Pavličićevim riječima, „pjesnički tekst ili nastoji postići onaj isti učinak koji postiže i slika, ili je pak likovno djelo izravni predmet opjevavanja“ (Pavličić 1988: 172). Govoreći o vremenskim medijima, književnost od njih može nešto preuzeti samo u metaforičnome smislu, zato što se u književnome djelu mogu pojaviti određene osobine slike, poput linija, oblika, pa i boja, ali se ne mogu pojaviti osobine filma ili glazbe u doslovnome smislu riječi (Pavličić 1988: 173). Svakako, u književnosti je moguće oponašati određeni ton ili određene muzičke forme, može se pojaviti i prava partitura, ali nije moguće pojavljivanje pravoga tona ili melodije, kao ni prave filmske slike (Pavličić 1988: 174). Zbog toga uspostavljanje relacije književnosti s vremenskim medijima mora biti osobito naglašeno, uključujući specijalne postupke, posebice stilske, koji će „naglasiti i podcrtati intermedijalnost“ (Pavličić 1988: 174).

Pavličić navodi i da je moguće razlikovati postupke koji se odnose na organizaciju materijala te postupke koji se usredotočuju na smisao koji se tome materijalu pridaje. Kada se od vremenskih medija preuzima način organizacije materijala, književnost se vodi pretpostavkom kako je jedan isti postupak u drugim medijima običan i neizbježan, dok je taj isti postupak u književnosti inovativan i pun značenja. Međutim, sam taj postupak nije dovoljan sam po sebi, pa će se tako morati

uvesti i druge karakteristike koje upućuju na porijeklo postupka iz drugog medija (Pavličić 1988: 174). Za razliku od navedenoga načina preuzimanja organizacije, za preuzimanje značenja i učinaka koji su za vremenske medije karakteristični, književnost se vodi pretpostavkom kako se isti učinak može ostvariti u raznim medijima. Tada će veza među medijima često biti suptilna i teško uočljiva, redovito će se nalaziti u sferi onoga što je u djelu umjetničko, a neće biti prepoznatljiva kao pojedinačna struktura ili postupak. Tada će se na određenu vezu upozoravati najčešće naslovom koji će imati pretenziju da definira čitavo djelo. Da bi navedeno bilo jasnije, Pavličić nam daje primjer prve zbirke Slavka Mihalića, *Komorna muzika*, a među njegovim se pjesmama mogu naći naslovi poput *Etude*, *Arija*, *Akord*, *Mala fuga* i slične. Takvim je naslovima često pridružen još poneki element koji uspostavlja intermedijalni odnos s glazbom, ali često i sam naslov dovoljan za uspostavljanje intermedijalne situacije. Tako u Mihalićevim pjesmama naslov često predstavlja ključ za razumijevanje teksta. Samim time što je naslov intermedijalan, uspostavljanje veze je neizbježno. Može se zaključiti da intermedijalni postupci imaju ulogu usmjeritelja recepcije čitatelja, a na temelju navedenoga primjera „muzički termini upozoravaju čitatelja na atmosferu teksta, a kadikad i formalno organiziraju taj tekst“ (Pavličić 1988: 175). Potrebno je svakako napomenuti da preuzimanje materijala i postupaka iz drugih umjetničkih medija u književno djelo pretpostavlja kako čitatelj poznaje druge medije te ih je u stanju opaziti, ali i doživjeti. Takvo je preuzimanje namijenjeno obrazovanoj publici, a velika će se pažnja poklanjati originalnosti (Pavličić 1988: 179). Primjere miješanja medija možemo pronaći i u pučkoj književnosti, ali to nećemo shvaćati kao intermedijalni postupak, zato što autori takvo miješanje ne čine s namjerom da bude zapaženo kao intermedijalno, a ni publika nije u stanju uočiti takav umjetnički efekt, objašnjava Pavličić u svome radu (Pavličić 1988: 175).

Kao što književnost preuzima sredstva i postupke iz drugih medija, tako i drugi mediji posežu za određenim postupcima i elementima iz književnosti. Drugi se mediji koriste književnim elementima i postupcima da bi povećali atraktivnost svoga izraza te da bi obogatili smisao poruke koju prenose. U prostornim medijima pojavljuju se elementi književnosti u dva glavna oblika, neposrednom i posrednom (Pavličić 1988: 179). Što se tiče neposrednog oblika, Pavličić objašnjava da se to događa tako da se književni elementi i tvorevine pojavljuju u nekome ostvarenju prostornoga umjetničkog medija, dok u posrednome obliku tako što određeni prostorni mediji nastoje da u svome materijalu ostvare ono što je u književnosti već otprije razvijeno te poznato kao konvencija (Pavličić 1988: 180). Kod vremenskih medija i njihova uspostavljanja veza dolazi se do pitanja trebaju li se takve veze smatrati intermedijalnim ili ne, s obzirom na to da je oduvijek u tradiciji bilo da se pojedine pjesme uglazbljuju, da se po narativnim djelima snimaju filmovi ili stvaraju filmski scenariji. Odgovor na postavljeno pitanje ovisi o perspektivi promatranja veze, ponajviše zato što je podrijetlo nekih od tih pojava zacijelo intermedijalno, ali svaka od uspostavljenih veza nije nužno intermedijalna, zaključuje Pavličić (1988: 181). Osobine književnosti prenašaju se kako u prostorne tako i u vremenske medije ili u svome gotovom obliku (kao tekstovi) ili tako što se sredstvima vremenskoga medija nastoji rekreirati ono što je u književnosti već ostvareno kao konvencija (Pavličić 1988: 182).

Da bi navedeno bilo jasnije, poslužimo se primjerima: Čest je slučaj da se u filmovima citiraju dijelovi književnih tekstova i da ti tekstovi imaju u fabuli ili simboličkoj nadgradnji filma važnu ulogu, a slično se događa i u glazbi. Razlikujemo glazbene žanrove u koje književna djela ne ulaze samo kao predlošci, u službi muzike, već u onom obliku u kojemu su izvorno i napisana. Tako se primjerice u oratoriju pojavljuju citati iz književnih djela koje glumci čitaju na pozornici. Književni tekst u takvom slučaju ima i muzičku funkciju jer najčešće biva izgovoren

uz pratnju glazbe, a u partituri se obično propisuje kakav glas treba taj tekst izgovarati, objašnjava Pavličić (1988: 182). Može se stoga zaključiti da se intermedijalni odnosi između vremenskih medija i književnosti ostvaruju putem onih osobina književnoga djela koje su i same vremenske ili pak to mogu postati, kao što je naprimjer fabula, kao što se veza s prostornim medijima često uspostavljuje putem prostornoga aspekta književnosti, tj. grafičkog izgleda teksta (Pavličić 1988: 183).

Kao primjere dosadašnjih analiza intermedijalnosti u književnosti navela bih radove Pavla Pavličića te Diane Grgurić. Pavličić se pozabavio analizom intermedijalnih postupaka u Begovićevu romanu *Giga Barićeva* te upravo na temelju tog djela i analize može nam biti jasnije samo shvaćanje intermedijalnosti, kao i uočavanje intermedijalnih postupaka kojima se određeni autori koriste. Roman *Giga Barićeva* iskače iz korpusa „uobičajenih“ hrvatskih romana upravo zbog inovativnih i neuobičajenih postupaka za hrvatsku književnu tradiciju. Riječ je o postupcima koji povezuju roman s drugim žanrovima i umjetnostima (Pavličić 2003: 345). Prvo zapažanje miješanja s drugim žanrovima odnosi se na priče koje Giga pripovijeda vračari, riječ je o portretima njezinih prosaca, a to su zapravo novele, iako nisu deklarirane kao novele, već kao *portreti*, kao što i sam taj dio romana nosi naslov *Galerija prosaca*. Ovim je postupkom u roman inkorporirano nešto što pripada drugoj književnoj vrsti, zaključuje Pavličić (2003: 345). Svaki tekst iz *Galerije prosaca* nosi kao podnaslov naziv neke likovne tehnike, kao što je *ulje*, *karikatura*, *terakota* i slično, a i samo pripovijedanje o proscima u spomenutim tehnikama daje romanu potpuno drugačiju dimenziju, stvarajući intermedijalni odnos s likovnom umjetnosti. Svaki od portreta može se promatrati kao zaokružena i samostalna pripovijest, koja bi mogla stajati i izvan samog romana, pogotovo zato što između novela ima vrlo malo vezanoga teksta. Umetnute novele omogućuju čak da se zaboravi na glavnu fabulu romana i samu priču o Gigi Barićevoj, one su ispričane iz

perspektive sveznajućeg pripovjedača ili iz perspektive samih glavnih likova novele, pa saznajemo stvari koje ni Giga Barićeva ne bi mogla o njima znati, čime se njihova neovisnost o cjelini romana još više ističe. Autori rijetko miješaju književne vrste zato što bi im granice žanra bile preuske u formalnom smislu, već zato da bi njihovo djelo dobilo nova i drugačija značenja, sugerira Pavličić (2003: 350). Povezivanje ovoga djela sa slikarstvom možemo promatrati i odrediti kao metaforičko povezivanje, povezivanje s glazbom možemo shvatiti kao alegorijsko, a sa kazalištem kao kompozicijsko.

Odnos prema glazbi uočljiv je u pretposljednem poglavlju romana koje nosi naslov *Beethoven: Sonata quasi una fantasia, op. 27. No 1*, ali važnost nije samo u naslovu, već u funkciji te kompozicije. Naime, čitateljima se sugerira kako je za razumijevanje teksta upravo ta skladba važna, a upravo u tom poglavlju se na glasoviru svira navedeno Beethovenovo djelo. Djelo nema izravan utjecaj na radnju, ali ju upotpunjuje i korespondira s atmosferom u tim trenucima u romanu. Skladba se kao glazba ne komentira u romanu, već se prilikom sviranja skladbe, točnije paralelno s njom, opisuju misli i osjećaji likova. Vješto se opisuje duševno stanje likova, a njihovo stanje korespondira s određenim trenucima u skladbi, bila to uzbuđenost ili ravnodušnost (Pavličić 2003: 353). U posljednjem poglavlju romana nailazimo na eksplicitno povezivanje s kazalištem, odnosno, s dramom, jer *Drama* je upravo naslov tog poglavlja. Poglavlje je podijeljeno na tri čina, a likovi su Giga i Marko. Radnja se zbiva na istom mjestu i u jednom danu. Osim toga, u poglavlju dominira dijalog, a vezani tekst nalik je didaskalijama. Posebnost je u tome što se radnja poglavlja može shvatiti i bez konteksta, baš kao u samostalnoj drami. Naravno, posljednje poglavlje romana nije drama, nego je *kao* drama. To poglavlje treba sugerirati atmosferu drame, pa se Begović tako služi jednim medijem (kazalištem) kako bi stvorio nove postupke unutar drugog medija (romana), zaključuje Pavličić (2003: 357). Može se zaključiti kako se intermedijalne veze

uspostavljaju zbog različitosti dvaju medija, ali je rezultat takve veze isticanje njihove sličnosti.

U svojem radu *Intermedijalnost u romanu Berekina kosa Nedjeljka Fabrija* Diana Grgurić se usredotočila na suodnos glazbe i književnosti u tome romanu. Grgurić iznosi kako teorije intermedijalnosti podrazumijevaju tri osnovna oblika fuzije glazbe i književnosti, a to su (1) glazba u književnosti, (2) književnost u glazbi te (3) glazba i književnost. Oblik glazbe u književnosti, smatra autorica, pretpostavlja „fiktionalno hipostaziranje teksta u njegovoj reprezentativnosti“ (Grgurić 2009: 45). Promatrajući odnos glazbe i književnosti iz povijesne perspektive, Grgurić zaključuje kako su književnost i glazba ostvarile čvrstu i specifičnu intermedijalnu vezu na planovima različitih odnosa. Prvi se plan odnosa očituje u oblicima vokalno-scenske glazbe, tj. u operama, oratorijima i kantatama, koje predstavljaju „eksplicitni primjer pomaka dominantnog (umjetničkog) oblika unutar intermedijalnog sistema umjetničkih oblika“ (Grgurić 2009: 47). Drugi plan odnosa ostvaruje se u programnoj glazbi, u kojoj se literarnost kao izvanglazbeni sadržaj izražava glazbenim sredstvima, a taj se intermedijalni odnos ostvaruje upravo putem zajedničkog vremenskog medija – fabule. Grgurić u svome radu poziva na spomenutu trijadnu podjelu književno-glazbenog odnosa Stevena Paula Schera koja se danas smatra osnovom istraživanja intermedijalnosti – (1) glazba u književnosti, (2) književnost u glazbi te (3) književnost i glazba. Prema Scherovoj podjeli glazba u književnosti biva zastupljena na dva načina. Prvi je način u obliku eksplicitnog tematiziranja, odnosno, *telling* – npr. evokacije glazbenih pojmova naslovima, opisi glazbenog doživljaja ili komentari glazbenih djela, dok drugi oblik podrazumijeva inscenaciju glazbe¹, odnosno, *showing* – implicitno ukazivanje na glazbu opisima same glazbene strukture, ali ovaj oblik podrazumijeva i analogije s

¹ Insceniranje glazbe u književnosti naziva se još i muzikalizacija fikcije (Grgurić 2009: 48).

formom, strukturom ili tehnikama poput imitacija, varijacija, fuga, sonata i slično (Grgurić 2009: 48).

Govoreći o samom Fabrijevom romanu *Berekina kosa*, u njemu je intermedijalnost postignuta već podnaslovom koji glasi *Familienfuge*. Dakle, već sam podnaslov upozorava na obilježja svoje strukturne organizacije izvedene iz suodnosa djela s glazbenom fugom, zaključuje Grgurić (Grgurić 2009: 51). Mnogi književni teoretičari zamjećuju kako su od usporedbe sa sonatom mnogo češće usporedbe s muzičkom fugom, i to se odnosi najviše na romane u kojima jedna tema otvara djelo, nakon nje slijedi druga tema, zatim i treća, da bi se priča naposljetku opet vratila na prvu temu. Samim time, autorima biva omogućeno paralelno vođenje fabularnih nizova. (Grgurić 2009: 52).

Kao što je već prije navedeno, značenje fuge u podnaslovu romana izravno upućuje na namjeru uključivanja glazbe te pokušaja intermedijacije tipa *showing*. Organizacija pripovjednoga teksta podređena je prikazu geometrijske progresije obiteljskog grananja, a upravo tim prijenosom geometrizirane pripovjedne mape romana omogućeno je njezino uspoređivanje sa strukturnom mapom dvoglasne fuge (Grgurić 2009: 54). U romanu su česte retrogradne pripovjedne tehnike kojima se priča vraća u neko drugo vrijeme, u vrijeme koje je pripadalo prvoj generaciji talijanskog rodoslovnog stabla. Važno je navesti kako se u sedmome poglavlju javlja lik Ivana Mateja Gorme, glavni muški lik hrvatske obitelji, čija se pojava može poistovjetiti s glazbenim odgovorom *comesom*, koji se prema pravilima fuge javlja u drugoj dionici. Također, susret drugih likova, Bartula i Fosce, potvrđuje postojanje dvoslojnih planova radnje kao literarni pokušaj simuliranja paralelnih glazbenih zbivanja, ali s druge strane označava i princip povijesne ponovljivosti (Grgurić 2009: 55). Fabio se i u središnjem dijelu romana držao pravila fuge, a koristio se različitim taktikama pripovijedanja i montaže, kao tehnikama obrađivanja. Od dvadesetdrugog poglavlja pa sve do kraja djela spekulira se o *strettu* ili tjesnacu kao završnom

odsjeku fuge, koncipiranu na sustizanju teme koja vodi prema cilju autoreferencije teme, kao što je u samome uvodu i rečeno (Grgurić 2009: 55). Zaključno, rezultati komparativne metode korištene na planovima kompozicija fuge i romana pokazuju da analogne točke postoje. Prema Grgurić, glazbena organizacija povijesne mnogoznačnosti izvanredno je uključila mnoštvo tema i time je omogućen panoramski doživljaj povijesti, ali i ljudskih sudbina. Osim toga, česte epizode o sviranju klavira i glazbenim djelima pokazuju autorovo shvaćanje glazbe kao uzvišene umjetnosti i puta prema „sretnom izlazu iz patnji ljudskoga života“ (Grgurić 2009: 57).

Osim upravo spomenute analize Fabrijeve *Berenikine kose*, Grgurić se u svojoj knjizi *Glazba, riječ* bavila i opusom te značajkama stvaralaštva Milutina Cihlara Nehajeva. Autorica već u predgovoru iznosi kako je Nehajev ostavio za sobom brojne tragove svoje neposredne prisutnosti u glazbenome ozračju svojega vremena (Grgurić 2010: 7). Diskurs o glazbi Milutina Cihlara Nehajeva pripada isključivo njegovim publicističkim tekstovima koji prvenstveno imaju težinu povijesnog materijala, tvrdi Grgurić. Teorijska podloga iščitavanja tih tekstova vezuje se uz muzikološke pristupe koji su nezamjenjivi kada je riječ o vrednovanju glazbene kritike, estetike i povijesti glazbe (Grgurić 2010: 8). Kao i Fabrijevi, tako se i Nehajevljevi tekstovi mogu intermedijalno iščitati. Milutin Cihlar Nehajev napisao je mnogo glazbenih kritika i drugih programskih tekstova o glazbi koji čine dio njegova književnoga opusa, a upravo se njima autor zbližava s intermedijalnom praksom.

Grgurić uzima na razmatranje tekstove, odnosno Nehajevljeve kritike koje su nastale u vremenskom rasponu od 1902. do 1928. godine. Njegovi tekstovi o glazbi snažno su obilježeni duhom svoga vremena, posljednjeg desetljeća 19. stoljeća i početnim desetljećima 20. stoljeća. Iz Nehajevljevih kritika uočljivi su elementi intertekstualnosti, jer Nehajev nerijetko piše o skladateljima i o njihovim poetikama

na temelju inozemnih izvora, a s obzirom na to da u svojim kritikama često poseže i za parafraziranjem, uočljiva je i njegova sklonost citatnosti ilustrativnoga tipa, zaključuje Grgurić (2010: 40). Osim kritika, Nehajevljev opus čine i polemike, rasprave i eseji. Programski tekstovi, prema riječima autorice, uglavnom svjedoče o „vremenima umjetničkih težnji hrvatske prijelomne generacije skladatelja koja je imala tešku zadaću, danas povijesno kvalificiranu pojmom začetaka nove hrvatske muzike“ (Grgurić 2010: 57). Nehajev je pisao o glazbenim zbivanjima, ali i o hrvatskom glazbenom životu u čijem je središtu bilo koncertno siromaštvo i zaostala glazbena percepcija, pa tako i sam potiče na njihovo oživljavanje. Nehajevljev tekst o historijskom koncertu mladih hrvatskih skladatelja održan 1912. godine izdvaja se od ostatka opusa zato što donosi popis djela izvedenih na koncertu. Ovakva rijetkost, da se ispiše repertoar skladatelja i djela, izravno je povezana s činjenicom kako je autor bio zadivljen i s događajem i procjenom povijesne važnosti trenutka, sugerira Grgurić (2010: 59). Potrebno je navesti kako je Nehajev pisao i o operama i opernom životu, bio je okupiran umjetnošću iz umjetničkih, ali i iz nacionalnih razloga. U mnogim tekstovima Nehajev govori o krizi opere te izriče sumnje u njezinu opstojnost, a posebno pokazuje kako aktivno razmišlja o već spomenutom kriznom stanju opere, pa tako pokušava osmisliti koncepciju koja će povezati glazbu i film i predlaže filmsko-opernu simbiozu (Grgurić 2010: 61). Njegovi programski tekstovi *Pučki element u glazbi* i *Glazbeni pabirci* iz 1917. godine bave se pitanjima nacionalnog koncepta glazbe, a poslužili su i za motrenje značenja pojma pučke glazbe kojemu se približava pojam folklorne glazbe (Grgurić 2010: 63). Nehajevljevi ogledi o glazbi predstavljaju svjedočanstva o duhovnim (kulturnim) proizvodnjama među kojima važno mjesto zauzimaju ona o zborskoj glazbi, i to zato što se zbarsko pjevanje počelo razvijati tijekom 19. stoljeća kao najviša razina reproduktivnog amaterizma, čime se i broj novoosnovanih zborova naglo povećao, a funkcije nastupa i koncerata zbarskih društava odnosile su se na promicanje

narodne umjetnosti i stvaranje uvjeta za razvoj nacionalne glazbe (Grgurić 2010: 64). Govoreći o Nehajevljevom književno-umjetničkom djelovanju, potrebno je navesti kako je sam autor smatrao da umjetničko djelo mora izražavati misao i duh vremena u kojemu nastaje, tako u svojim književnim djelima Nehajev unosi modernog čovjeka, njegov unutrašnji nemir, psihološku krizu, pa je moguće govoriti i utvrditi zajedničku crtu njegovih tekstova o glazbi i književnih radova (Grgurić 2010: 67).

3. Intermedijalnost u fantastičnim trilerima Pavla Pavličića

Pavao Pavličić rođen je 1946. godine u Vukovaru, gdje je završio osnovnu školu te gimnaziju. Studirao je na Filozofskom fakultetu Zagrebačkoga sveučilišta i 1969. godine diplomirao komparativnu književnost i talijanski jezik, a 1974. doktorirao tezom iz područja metrike. Od 1970. godine redoviti je profesor na Filozofskom fakultetu u Zagrebu na Odsjeku za komparativnu književnost (Matanović 1995: 1), gdje je 2017. godine izabran u počasno zvanje *professor emeritus*. Od 1997. redoviti je član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Osim književnim radom, bavio se i prevođenjem te uredničkim radom, a pisao je i stručna djela, feljtone i scenarije. S razlogom nosi titulu najplodnijeg hrvatskog književnika, jer se doista okušao (i uspio) na raznim poljima književnosti. Najveći broj njegovih djela pripada kriminalističkoj prozi i fantastičnim trilerima, ali pisao je i djela za djecu i mlade, povijesne romane i memoaristiku. Nekoliko Pavličićevih djela uvršteno je na popis lektire za osnovne i srednje škole, a djela su mu prevedena i na desetak svjetskih jezika. Neki od Pavličićevih najpoznatijih i najčitanijih romana su *Večernji akt*, *Plava ruža*, *Bakrene sove*, *Eter*, *Stroj za maglu*, *Krasopis*, *Rakova djeca*, *Koraljna vrata*, *Rupa na nebu*, *Škola pisanja*, *Diksilend*, *Odbor za sreću*, *Krvnik u kući*, *Nevidljivo pismo*, *Trajanovo pravilo*, *Tajno ime*, *Žive igračke* i još mnogi drugi, dok od romana za djecu *Trojica u Trnju*, *Zeleni tigar*, *Petlja*, *Lopovska uspavanka*, *San koji se ponavlja* i *Mjesto u srcu*.

S obzirom na to da je u ovome radu naglasak na intermedijalnosti u Pavličićevim fantastičnim trilerima *Večernji akt*, *Diksilend* te *Trajanovo pravilo*, objasniti ću detaljnije što su to fantastični trileri te koje su njihove karakteristike, ali prije toga bit će riječi i o samom poimanju fantastike i fantastičnoga.

Polazeći od samog termina, fantastika i fantastično potječu od grč. *fantastikos*, značenja „biti sposoban predočavati, tvoriti slike“, a sam termin veže se i uz termin

fantasia – predstava, predodžba, mašta (Kuvač-Levačić 2013: 10). Prema Korneliji Kuvač-Levačić fantastično je u najširem značenju „kvaliteta vezana za svako književno djelo koje sadržava irealne, surrealističke i čudesne elemente snoviđenja, vizije, straha i budućnosti, počevši od bajke do znanstvene fantastike“ (Kuvač-Levačić 2013: 10), dok se u užem smislu fantastično sagledava kao obilježje literarnoga prikazivanja koji čitatelja i likove dovodi u situaciju da nisu više sigurni u granice između stvarnosti i imaginacije. Po definiciji spomenute autorice, fantastika je specifičan književni žanr koji pokušava ne samo tematizirati nadnaravno (čudno, čudesno, iracionalno) ili opisati njegovu pojavu i djelovanje, nego ga čak i ostvariti u percepciji čitatelja. Fantastika unosi kolebanje, nemir, strah i nesigurnost kod čitatelja jer narušava njegovo povjerenje u egzaktno, materijalno i povjerljivo, čime ruši njegov koncept svijeta (Kuvač-Levačić 2013: 5). Prema Jurici Pavičiću Neil Cornwell je djelom *The Literary Fantastic from Gothic to Postmodernism* dao najrašireniji suvremeni sintetski pregled povijesti fantastične književnosti. Slijedi kako fantastično, dakle, ima dva značenja, jedno je više tehničko, korespondira s fantazijom, kao artistskičko umijeće u kojemu prijanjanje uza stvarnost nije stalno, a drugo, općenitije, podcrtava nevjerojatnost, čudnovatost događaja što ne korespondiraju s onima iz „normalnoga“ svijeta (Kuvač-Levačić 2013: 11). Davor Beganović u svome članku *Između fantastike i proze detekcije* iznosi kako je povjesničar, filozof i strukturalistički književni kritičar Tzvetan Todorov u svojoj knjizi *Uvod u fantastičnu književnost* fantastiku definirao „kao oklijevanje između čudnog i čudesnog. Centralna inteligencija“, odnosno, čitalelj, „stavljani su u situaciju koja ne odgovara svakidašnjem iskustvu“ (Beganović 1986: 556). Teorija Tzvetana Todorova jedna je od najutjecajnijih, a temelji se na odbacivanju dotadašnjih pristupa fantastičnome žanru te priklanjanju strukturalističkome pristupu. Prema Todorovu fantastično je uvijek vezano za fikciju i doslovno značenje, a temelji se na neodlučnosti čitatelja, koji se poistovjećuje s

glavnim junakom, s obzirom na prirodu začudnog događaja. Ako čitatelj prihvati da zakoni stvarnosti ostaju netaknuti i da pružaju objašnjenje opisanih pojava, u tom se slučaju smatra kako djelo pripada drugome žanru – čudnom, a ako se moraju prihvatiti novi zakoni prirode, kao što se događa u bajci, djelo se tada svrstava u žanr čudesnog (Todorov 1987: 160). Todorov stoga zaključuje kako fantastično djelo obilježava kolebanje između čudnog i čudesnog. Međutim, Jacques Le Goff ističe kako navedena Todorovljeva definicija nije primjenjiva na srednjovjekovno čudesno, jer u slučaju čudnog i čudesnog zahtijeva uključenog čitatelja koji teži prirodnom ili natprirodnom objašnjenju, što bi značilo da srednjovjekovno čudesno isključuje uključena čitatelja jer je ono dano kao objektivno preko impersonalnih tekstova (Kuvač-Levačić 2013: 12).

U novije se vrijeme pojavio cijeli niz teorija fantastike, koje u svojoj knjizi pregledno izlaže Tatjana Peruško (2018). Prema Patricku Parrinderu, fantastika se pojavila kao naziv za neodređeno osmišljen književni oblik ili žanr, podrazumijevajući da fantastično počinje tamo gdje duboko vjerovanje prestaje (Kuvač-Levačić 2013: 13). S navedenim Parrinderovim zaključcima slaže se i Darko Suvin, koji to smatra ujedno i prvim ili dijakronijskim paradoksom fantastike, jer prema njegovim riječima „bilo koji tekst prije predromantizma ni u kom povijesnom smislu nije usporediv s fantastičnom prozom“ (Suvin 2001: 51). Prema Kathryn Hume fantastika bi bila svaki otklon od konsenzualne stvarnosti koja se može manifestirati u bezbroj varijacija, „od monstruma do metafore“ (Kuvač-Levačić 2013: 13). Hume uočava kako se u najvećem dijelu književnosti nalaze fantastični elementi, čak i kad je u pitanju *mimesis*, a jedan od takvih oblika je upravo mitska priča, toliko bez odmaka da i pripovjedač i publika potpuno vjeruju u opću dostupnost toga fantastičnog fenomena (Hume 1996: 61). Govoreći o samoj ulozi fantastike neizbježno je navesti kako je to vrsta bijega od zbilje – bijeg u imaginaciju i u „paralelne svijetove“. Fantastika predstavlja otpor prema zbilji, posjeduje

spoznajno-kritički angažman, a može se sagledati i kao subverzija prema ideologiji, sustavu vrijednosti te društvenom poretku.

Kuvač-Levačić navodi i kako porijeklo hrvatske fantastične proze nalazimo u usmenim i srednjovjekovnim književnim oblicima koji tematiziraju onostranost, čudesnost ili nadnaravnost (Kuvač-Levačić 2013: 23), a govoreći o sedamdesetim godinama prošloga stoljeća, potrebno je navesti kako je od 1969. do 1975. godine u Hrvatskoj postojala manja, neformalna i heterogena skupina mladih prozaika koji su gajili sklonost fantastici. Razlikujemo nazive borgesovci (B. Donat), mlada proza (V. Visković) te fantastičari (Pavao Pavličić). Hrvatski su fantastičari pisali uglavnom kratku prozu, a neki od hrvatskih autora koji su pripadali toj skupini su Goran Tribuson, Stjepan Čuić, Stjepan Tomaš, Dubravko Jelačić Bužimski, Vesna Biga te svakako Pavao Pavličić. Našim su autorima uzori bili Edgar Allan Poe, Nikolaj Vasiljevič Gogolj, Mihail Afanasjevič Bulgakov, Franz Kafka, Jorge Luis Borges Italo Calvino i drugi. Govoreći o karakteristikama djela hrvatskih fantastičara, važno je napomenuti da se radilo uglavnom o subverzivnoj i epistemološkoj fantastici, koja hini realizam, ali se također u nju uvode i motivi neobjašnjivog koji su tu realističnost i potkopavali. U njihovim djelima bili su vrlo izraženi postmodernistički postupci, poput metatekstualnosti, autoreferencijalnosti i intertekstualnosti, što je potvrđivalo postojanje postmodernizma u hrvatskoj književnosti.

Prelazeći na definiranje fantastičnih trilera, potrebno je navesti kako je riječ o spoju elemenata fantastike s elementima kriminalističkoga romana, a u Pavličićevu slučaju najčešće se u njima obrađuje i specifična kulturološka ili općeljudska problematika, a često se prati i ljubavni zaplet koji pripada sporednoj narativnoj liniji (Kolar 2019). Elementi fantastike koje možemo pronaći u fantastičnome trileru najčešće su tajni dokumenti, tajni prostori, tajna društva i njihovo tajno djelovanje, a pojavljuju se i predmeti, osobe ili pojave koje imaju racionalno neobjašnjiva

svojstva. Govoreći o kriminalističkim elementima potrebno je navesti kako su u djelima neizbježne potrage i istrage, ali i zločin te zločinac. Kolar napominje da se u Pavličićevim fantastičnim trilerima često obrađuje i općeljudska problematika, poput etičkih pitanja dobra i zla, istine i laži, ili se problematizira odnos između pojedinca i kolektiva, zakonitosti i kaosa, zdravlja i bolesti. Osim općeljudske problematike, nailazimo i na kulturnu te nacionalnu problematiku. Kulturna se problematika odnosi npr. na opreke između stvarnosti i fantastike, zbilje i fikcije, originala i falsifikata, tradicije i suvremenosti, povijesti i zaborava, dok nacionalna ili zavičajna problematika podrazumijeva npr. opreke između lokalnog i globalnog, zavičaja i svijeta, domaćeg i stranoga, tradicionalnoga i modernoga, nacionalnoga i multinacionalnoga (Kolar 2019).

Sve navedene karakteristike možemo pronaći u odabranim Pavličićevim djelima, a o njima samima biti će riječ više u sljedećim potpoglavljima.

3. 1. *Večernji akt*

Djelo je prvi puta objavljeno 1981. godine, a sljedeće je nagrađeno prestižnom NIN-ovom nagradom za najbolji roman na srpskohrvatskom jezičnom prostoru (Kvasina 2016: 29). Riječ je o djelu u kojemu se isprepliću elementi fantastičnog i kriminalističkog, ali i društvenog romana. *Večernji akt* fantastični je triler u kojemu glavnu ulogu zauzima mladić Mihovil, neobjašnjivih slikarskih i falsifikatorskih sposobnosti koje su ga proslavile, ali i uzrokovale mnoge probleme. Na intrigantan se način u djelu proziva umjetnost našeg vremena i samo njezino shvaćanje, ali i društvo koje dokaze povijesti prilagođava svojim potrebama i ciljevima. Djelo je bogato pitanjima koja se tiču odnosa dobra i zla, laži i istine, te najvažnije – originala i falsifikata.

3. 1. 1. Roman o mladom krivotvoritelju

Djelo se sastoji od devet poglavlja, a na kraju romana priložen je i *Dodatak*, o kojemu će poslije biti više riječi više. Naslovi poglavlja romana zapravo su kratke rečenice u kojima se u najkraćim crtama opisuje ili najavljuje ono što će se u pojedinom poglavlju i dogoditi, npr.: Glava prva, u kojoj se govori o jednom mladiću i njegovoj baki, Glava druga, u kojoj jedna tajna prestaje biti tajnom itd. Radnja romana započinje *in medias res*, jednog travanjskog jutra kada Baka budi Mihovila, glavnog lika djela, koji je svoj talent otkrio prije samog početka vremena radnje romana. Radnja romana obuhvaća tri mjeseca – od travnja do srpnja. Osim Mihovila, najvažniji likovi u djelu su Baka, njegova djevojka Dina, prijatelj Zoran, Zoranov otac, Velečasni, stari slikar Kolarić, docent Goran Car te doktor Kruškić. Zanimljivo je kako se za pojedine likove ne saznaje ime i/ili prezime, što dovodi do zaključka kako njihov identitet i nije bitan koliko i njihova funkcija u djelu i način na koji doprinose razvoju radnje.

Mihovil je mladić od uskoro dvadeset godina koji izvrsno slika i crta, a nedavno je otkrio da savršeno i falsificira. Falsifikatom i započinje radnja romana – novčanicom od 500 dinara, koju odlučuje upotrijebiti tog jutra prilikom kupovine potrebnih namirnica za Baku.

Mihovil svoj talent i svoje sposobnosti otkriva postepeno, i to gotovo paralelno s čitateljem. Vrlo uočljiva je gradacija njegovih sposobnosti i umijeća falsificiranja, pa tako od „običnog“ preslikavanja djela dolazi do falsificiranja radova koje nikada prije nije ni vidio, stvaranja živih duplikata (stvorio je cvijet geranij jednak kao bakin te bijelog goluba istovjetnog onom golubu koji je Velečasni posjedovao), duplicirao je i gramofonsku ploču, a nakon toga biva i u mogućnosti falsificirati prostor i stvarati drugu zbilju i druge dimenzije, noć pretvara u dan, a u stanju je falsificirati i samoga sebe.

Mihovil je posjedovao i sposobnost da razlikuje, da osjeti je li neko djelo original ili falsifikat.

Sljedeći fantastični elementi djela tiču se odnosa zdravlja, odnosno bolesti i falsificiranja. Naime, Mihovil nekoliko dana nije falsificirao te se razbolio, imao je visoku vrućicu, buncao je i čak mu je i ruka počela trzati. No, kada je napokon skupio snage i pokušao crtati usprkos drhtajućoj ruci, počelo mu je biti bolje.

Nažalost, iako je falsificiranje Mihovilu dolazilo kao lijek, na drugima je falsifikat uzrokovao bolest. Tako su se razboljeli svi prisutni koji su jedne večeri u disko-klubu ušli u sliku, u *drugu* dvoranu – Dina, Zoran, cijela redakcija i ostali prisutni, a s obzirom da im *pravi* lijekovi nisu pomagali, jedino su im falsificirani lijekovi mogli pomoći.

Vraćajući se na radnju romana, ona se zapetljava kada Mihovilu počnu prilaziti i stupati s njim u kontakt različite osobe koje od njega nešto traže, jer su čule za njegov talent. Tako ga je doktor Kruškić „htio zamoliti za jednu malu uslugu“ (Pavličić 1999: 86), a ta je usluga podrazumijevala da Mihovil za doktora Kruškića napravi jedan dokument, nekakvo pismo koje jedan naš latinist šalje svome prijatelju u Italiju u kome moli prijatelja da pozdravi Dantea i obavještava ga da je Danteu poslao jedan svoj opis Postojnske jame. Pismo bi koristilo doktoru da pokaže javnosti kako su njegovi zaključci točni, kako je Dante napisao *Božanstvenu komediju* i opisao Pakao po uzoru na Postojnsku jamu, jer je ondje i bio. Mihovil je, naravno, odbio učiniti doktoru ovu uslugu.

Mihovil je postao poznat u javnosti, gdje god bi se pojavio ne bi ostao neprimijećen, imao je prilike dati intervju koji je kasnije objavljen u novinama, te je čak i održana izložba njegovih slika, tj. njegovih falsifikata. Međutim, sve se dodatno zapetljava kada Mihovil jednoga dana u stanu nailazi na trojicu muškaraca koji su mu pretražili cijelu sobu i pregledali sve radove, a sve s ciljem da pronađu

falsificirane novčanice. Kako nisu bili zadovoljni Mihovilovim odgovorima i time što (ni)su pronašli, odlučili su uhititi ga. Pustili su ga nakon pet dana, kada su uhitili međunarodnu grupu falsifikatora, pa za Mihovila nisu imali čvrste dokaze da je on načinio krivotvoreni novac. Za Mihovila se situacija dodatno komplicira kada počinje oko sebe, nenamjerno, okupljati obožavatelje i pratitelje. Masa ljudi očekivala je od Mihovila da ih vodi, da im kaže što moraju učiniti, a državnim institucijama se to nikako nije sviđalo jer su se pribojavali da će buknuti kakva revolucija ili jednostavno kaos, pa Mihovila ponovno odluče zatvoriti. Prvo su ga držali zatvorenog na Sljemenu, a kasnije u zatvoru u Lučkom.

Što se tiče kriminalističkih elemenata, među njih svrstavamo zločin koji se u djelu čini – falsificiranje. Iako spomenuti čin nije prikazan kao pravi zločin jer Mihovil nije to činio iz koristi i pohlepe, svejedno mu falsificiranje stvara probleme, biva ispitivan, praćen, ucijenjen, uhićen pa i tražen. Da bi djelo bilo fantastični triler po svim svojim aspektima, potrebna je i sekundarna narativna linija koja prati ljubavni zaplet, a i ona je u ovome djelu očigledno prisutna – veza Mihovila i Dine. Osim upravo navedenoga, u djelu je uočljiva i izražena općeljudska problematika koja se dotiče etičkih pitanja poput dobra i zla, istine i laži, pa čak i zakonitosti i kaosa. Također, najizraženija je kulturna problematika koja se bavi odnosima između stvarnosti i fantastike, zbilje i fikcije te svakako i originala i falsifikata.

Kao što je u uvodu poglavlja rečeno, djelo osim fantastičnih i kriminalističkih elemenata posjeduje i elemente društvenog romana, povezuje se samo postojanje društva i istina o njemu – o njegovoj kulturi, vjerovanjima i povijesti. Dovodi se u pitanje koliko su falsifikati do sada utjecali na povijest ili na pojedinu državu, te se također razmatra način razmišljanja i poimanja falsifikata i originala što nas okružuju, a javljaju se i pitanja zbog kojih se likovi počinju pitati o ustroju svijeta, vjerodostojnosti čitave povijesti, moralnoj hijerarhiji, smislu umjetnosti i umjetničke originalnosti.

O svim događajima u djelu saznajemo od sveznajućeg, pouzdanog pripovjedača koji ne sudjeluje u priči. On je objektivni ili autorski, „ličnost koja govori s određenim širokim poznavanjem ličnosti i događaja, te s nekom vrstom objektivnog stava prema onom što pripovijeda“ (Kvasina 2016: 44). Tako pripovjedač djela svakako zna više od bilo kojeg drugog lika, ali ne mnogo više od samog Mihovila. Što se tiče Pavličićeva stila pisanja, djelo je bogato dijalozima koji su vrlo razumljivi i jasni, dinamični su i pisani su stilom svakodnevnog razgovora, nema prevelikih digresija koje bi skrenule pozornost s glavne narativne linije. Fantastični elementi čine djelo dodatno zanimljivijim, do kraja se čitatelj pita kako će djelo završiti i sam nas kraj nikada ne razočara – završava fantastično i tajanstveno kao što je i započelo.

3. 1. 2. Intermedijalnost u *Večernjem aktu*

Intermedijalna veza između djela *Večernji akt* i likovne umjetnosti vidljiva je već u samome naslovu djela. Naime, *Večernji akt* naziv je kolegija koji Mihovil pohađa na Akademiji, te saznajemo i što taj termin označava u likovnoj umjetnosti:

„Večernji akt, koji nazivaju još i malim aktom, jer se crta na malome formatu, uči se za cijelo vrijeme trajanja studija i glavna mu je namjena razvijanje tehnike i stjecanje rutine: pod umjetnom rasvjetom anatomske osobine modela bolje se vide, a istodobno ih je nekako i teže prikazati.“ (Pavličić 1999: 139)

Osim naslova, i tema potvrđuje intermedijalnu povezanost između književnosti i likovne umjetnosti. Kao što se na temelju prepričane radnje iz prethodnoga potpoglavlja može shvatiti, radnja prati mladog umjetnika i falsifikatora koji upoznaje svoje slikarske sposobnosti i vještine, koje mu donose i

probleme. Saznajemo o Mihovilovim životnim, ali i slikarskim navikama, čitamo o pojedinim slikarskim tehnikama i upoznajemo se s određenim metodama i načinima slikanja:

„Kolarić je bio znamenita figura našega slikarstva. Uživao je glas da je najveći majstor tehnike kojeg smo ikada imali, a i da je vrstan crtač. Tjerao je neku vrstu fovizma, vrlo privlačnog, a poslije rata uživao je glas bjesomučnoga modernista.“ (Pavličić 1999: 35)

„– Dobro – kazala je. Zasad radiš ovako. Po modelu. Figuratивно. Tako se zove? – Figuralno – rekao je Mihovil. – Dobro, figuralno. A što će biti poslije? Sad vas još tjeraju da ovako radite. A kad više ne budeš imao profesore nad glavom? Hoćeš li početi raditi mrljama? Apstraktno, minimalno, konceptualno, i sve ono što ti i Zoran spominjete?“ (Pavličić 1999: 53)

„– A kojom ste? – upitao je starac, misleći na tehniku. – Ulje – rekao je Mihovil sramežljivo.“ (Pavličić 1999: 82)

U djelu nailazimo i na velik broj naziva poznatih slika i umjetničkih djela, kao i imena njihovih autora:

„Bila je to tabla Maurovićeva *Starog mačka*, stripa koji je izlazio tridesetih godina.“ (Pavličić 1999: 31)

„Bila je to jedna tabla *Supermana* iz 1939. godine.“ (Pavličić 1999: 34)

„Pred njim je bila reprodukcija Leonardove slike *Ginevra de'Benci*.“ (Pavličić 1999: 55)

„Bile su tu tri Mihovilove slike: jedna, najveća, bila je odmah lijevo, uz naslov, na njoj se Mihovil vidio za stolom, a pred njim, naslonjena na nešto, bila je reprodukcija Karasove *Rimljanke s lutnjom*, dok on radi na istoj takvoj slici.“ (Pavličić 1999: 122)

„Posao je išao kraju: vrlo brzo bila je gotova slika šoltanskog naivca Eugena Buktenice.“ (Pavličić 1999: 152)

„Bio je to *Gundulićev san* Vlaha Bukovca.“ (Pavličić 1999: 153)

„(...) Evo, recimo... Pogledaj ovog ovdje Tomislava – upro je Mihovil prstom u kip na svojoj desnoj strani. Frangeš-Mihanovićev crni hrvatski kralj isticao se kao silueta na svijetloplavom ljetnom nebu, između krošanja lipa, obavijen benzinskim isparinama.“ (Pavličić 1999: 222)

„Mihovil se sagnuo i digao ih. Gledao je crteže svojih vjernika. Bilo je tu *Mona Lisa*, bilo je Picassa, Račića i Kraljevića, Hegedušića i Ivekovića, Quiquereza; *Ilirskih preporoda* i *Dolazaka Hrvata na Jadran*.“ (Pavličić 1999: 230)

Kao intermedijalne elemente mogli bismo navesti i detaljne slikovite opise pejzaža i drugih motiva:

„(...) Iza kuće stajao je visok orah, u sjeni kojega su bili parkirani automobili, a s prozora se pružao vidik na sjeverozapad, na široka polja s plavim masivom Medvednice u dnu. Nad Medvednicom kružili su bijeli oblaci, a polja su bila žuta i zelena. Zid sobe bio je gotovo sav u staklu, pa je dobro uokvirivao sliku.“ (Pavao Pavličić 1999: 248)

„(...) Pritisnuo je dugme, i odjednom se vani vidjelo more, blagi valovi pod udarom maestrala i brodice što se ljuljaju privezane u portu. (...) Mihovil je još jednom pritisnuo dugme i slika se vani promijenila. Sad se vidjela Grškovićeve ulica, kuće s tihim vrtovima, red plinskih svjetiljaka, neki čovjek kako šeće sa psom.“ (Pavao Pavličić 1999: 251-252)

Iako sličnih intermedijalnih elemenata ima mnogo, smatram kako je za intermedijalnu poveznicu između ovoga djela i likovne umjetnosti najznačajniji sam odnos između umjetnosti i falsifikata o kojemu se u djelu progovara, kao i poimanje same umjetnosti i njezine prirode. Naime, Pavličić u spomenuti odnos na zanimljiv

način upliće i vjersko stajalište o falsificiranju i o stavovima vezanih za umjetnost. Njih saznajemo iz dijaloga s Velečasnim:

„Evo kako. Ako je priroda umjetnosti božanska, onda je božansko i nadahnuće koje pokreće slikara ili kipara. Bog odlučuje kad će se jedno umjetničko djelo pojaviti i tko će ga načiniti. Shvaćate li sad? – Da – rekao je Mihovil zamišljeno – Shvaćam. Kad falsificiram, uzimam pravo koje nemam, je li tako? Umnožavam nešto što se ne smije umnožavati i, osim toga, uzimam sebi pravo da odlučujem kad će se pojaviti umjetnost?“ (Pavličić 1999: 102)

„– Dobro – rekao je – ali možda... Ako ja jedini uspijevam to postići... Mislim, neki savršeni falsifikat, onda... Onda možda u tome također ima... Šta ja znam, ako ne umjetnosti, a ono ipak neke vrste nadahnuća? – Nema – dahnuo je Velečasni, i ponovio: Nema. – Možda je i to božja volja, da se ti falsifikati pojave – nastavljao je Mihovil, zamišljeno, ali i nekako šaljivo. – Nije – kazao je Velečasni. Ako u tome ima nekog nadahnuća – dodao je – njemu se ne treba radovati. – Zašto? – upitao je Mihovil. – Zato – jer je savršenstvo na zemlji dostupno i nekim drugim silama, ne samo božanskoj. (...) – Silama – kazao je Velečasni šaptom, u gotovo potpunom mraku – koje su bogu suprotne i neprijateljske.“ (Pavličić 1999: 103)

Iz upravo priloženih citata može se shvatiti kako se s vjerske strane na falsificiranje gleda kao na grijeh, i to vrlo nemoralan i uzrokovan neprijateljskim silama, a kao što iz sljedećeg citata vidimo, Velečasni u razgovoru sa Zoranovim ocem iznosi kako smatra da je Mihovil opsjednut zlim silama, upravo iz razloga što je u stanju falsificirati, i to tako savršeno:

„– Ukratko – rekao je Velečasni – nama se čini da je dječak opsjednut. O Opsjednutosti postoje danas u teologiji različita mišljenja, vode se rasprave, i tako dalje... (...) – Ne vjerujem – rekao je Velečasni. – Hipnoza, ni bilo koja druga vještina, ne može stvoriti ono što imamo kod ovog mladića. Naime savršenstvo.“ (Pavličić 1999: 245-246)

Osim što se u djelu progovara o samoj umjetnosti i falsificiranju s vjerske strane, čini se to i sa filozofske. Filozofska stajališta i viđenja umjetnosti te falsificiranja u djelu najizraženija su prilikom opisivanja i prepričavanja predavanja mladog docenta Gorana Cara. Docent je održao predavanje pod naslovom *Etički i estetički aspekti umjetničkog falsifikata*, najprije je prikazao problem iznoseći temeljne dileme koje se u vezi s falsifikatom u umjetnosti otvaraju, dotaknuo je pravne i ekonomske aspekte stvari, a dao je i kratak povijesni osvrt, pa je počeo govoriti o poimanju falsifikata kao umjetničkoga djela, ukoliko ni ne znamo da je promatrano djelo falsifikat, te postavio dva osnovna pitanja:

„(...) Ako se divimo nekoj slici koja je zapravo falsifikat, a mi to ne znamo, onda taj falsifikat za nas preuzima ulogu umjetničkog djela. Ako, dakle, falsifikat (za koji ne znamo da je falsifikat i možda nikada nećemo ni saznati) za nas igra ulogu umjetničkog djela, nije li on onda doista umjetničko djelo? I, s druge strane, hoće li takva slika ili kip prestati biti umjetničko djelo onoga časa kad original ipak iskoči iz kakve privatne zbirke ili se pojavi na kakav drugi način?“ (Pavličić 1999: 129)

Postavljena pitanja doista potiču na dublje razmišljanje o falsifikatima te o umjetnosti, a nastavak docentovog predavanja omogućava nam da proširimo granice svojega viđenja i shvaćanja umjetnosti, pa da i promislimo o samome društvu i njegovom načinu shvaćanja umjetnosti:

„(...) Gledano s aspekta jedne epohe, odgovor na pitanje što je umjetnost bit će jedan, s aspekta druge epohe opet drugi. (...) S druge strane, danas smo suočeni i s takvom umjetnošću koja se proizvodi zato da bi se reproducirala u milijunima kopija, da bi se trošila, ili da bi je potrošač mijenjao i na nju utjecao. (...) Mi smo u stanju razumjeti da umjetnost nije nužno izraz subjekta, da ona može biti i čin i proces, i da se može multiplicirati.“ (Pavličić 1999: 129-130)

Odnos umjetnosti i falsifikata te jedan od načina viđanja tog odnosa docent pojašnjava na sljedećem primjeru:

„Koliko ćemo falsifikat biti u stanju da primimo kao umjetničko djelo, ovisit će o nekoliko stvari: u kakav je kontekst stavljen, prema čemu stoji u nekome bitnom odnosu i kakva mu je namjera.(...) Ako naš mladi prijatelj ovdje načini savršenu kopiju *Mona Lize*, pa taj svoj rad izloži u galeriji, on zapravo izlaže umjetničko djelo. Kad bi naslikao nešto u Leonardovu stilu i počeo tvrditi da je to još neotkriveno Leonardovo platno, to, bar po mome mišljenju, ne bi bila umjetnost.“ (Pavličić 1999: 131)

Zaključujemo kako su likovi, ali i mi čitatelji, motivirani promišljati o pitanjima koja se dotiču ustroja svijeta, vjerodostojnosti cjelokupne povijesti, moralne hijerarhije, a ponajviše se obrađuju pitanja smisla umjetnosti i umjetničke originalnosti. Sva ta pitanja vode nas do kraja romana kada glavni junak falsificira samoga sebe te započinje pisanje teksta čije su prve rečenice identične početnim rečenicama romana. Time se ruši prozni tekst, stvara se iluzija bilo kakve stvarnosti. Kao što Mihovil falsificira, zapravo poništava sama sebe, tako i tekst koristi mogućnost da se na višoj razini poništi kao neproblematični prikaz izvanknjiževnoga realiteta (Jurić 1999: 11). No, na kraju romana, u *Dodatku*, čeka nas još jedno iznenađenje – još jedna igra s različitim razinama i stvarnosnim poretcima. Autor se u *Dodatku* poigrao, odlučio je završiti djelo na neočekivani način, pa tako svoje ime i prezime dodjeljuje novom pripovjedaču koji negira autorstvo nad romanom, čime se „fingira novi iluzionizam“ (Jurić 1999: 11):

„(...) Mogu to reći zato što ja nisam autor toga teksta: niti sam vam poslao tekst, niti sam potpisao ugovor. Tekst je zanimljiv, a događaji koji ga, eto, prate, svjedoče, da se možda i ne radi o čistoj fikciji, odnosno literaturi. Pitam se, doduše, zašto su upravo mene izabrali, ali nemam ništa protiv da se knjiga izda pod mojim imenom, s tim da se uz nju objavi i ovo moje

pismo, iz kojega će biti jasno da ja nisam autor. (...) Pavao Pavličić, v. r.“ (Pavličić 1999: 292)

Posljednjim bih citatom iz djela privela kraju analizu ovoga djela, te bih napomenula kako pronalazim sličnost, ako ne i jednakost, između autora i glavnog lika djela. Naime, baš kao što je Mihovil od početka govorio;

„– Ja sam otkrio masu falsifikata svuda oko nas. Ali ti falsifikati neće to da budu, nego se predstavljaju kao istina. Ja polazim od falsifikata koji ne žele biti ništa drugo nego samo falsifikat. A to znači da polazim od istine.“ (Pavličić 1999: 179)

Tako i sam Pavličić u *Dodatku*, u svom odgovoru izdavaču priznaje kako poslani/dobiveni tekst nije on napisao, ali da nema ništa protiv toga da se knjiga izda pod njegovim imenom, ali da se uz nju objavi i njegov odgovor iz kojega će biti jasno kako nije pravi autor, što se u velikom omjeru podudara s Mihovilovim stavovima o autorstvu i priznanja da je nešto falsifikat. Pavličić ne spominje nikakav falsifikat, ali se svejedno lišava autorstva teksta. Ovaj Pavličićev postupak na kraju djela smatram odličnom igrom koja nas dodatno tjera na promišljanje o svemu pročitane, a samo nas djelo još jednom uvjerava kako iza svega stoji dublja i veća pozadina koja otkriva pravu, *originalnu* istinu stvari.

3. 2. *Diksilend*

Roman je prvi put objavljen 1995. godine. Grad u kojem se odvija radnja po prvi put u Pavličićevu romanesknom opusu nosi ime Vukovar. Do tada su čitatelji vrlo često u Pavličićevim romanima prepoznavali piščev rodni grad, ali tek se u ovom, njegovom devetnaestom romanu eksplicitno spominje njegovo ime. U djelu se isprepliću elementi romana odrastanja, ratnog romana te fantastični elementi (Matanović 2019). *Diksilend* je vrlo opsežan i pripovjedački jedan od najslojevitijih

Pavličićevih romana, obuhvaća radnju od trideset godina te prati sudbine sedmorice prijatelja koje povezuje zajednička želja i neprestano pokušavanje sastavljanja diksilend-ansambla. Priča započinje 1960. godine, a završava u teškim danima 1991. godine.

3. 2. 1. Roman o glazbi i smrti

Radnja započinje kada profesor glazbene umjetnosti Viktor Angelus okuplja pripovjedača i još šestoricu učenika, s ciljem da pokušaju zasvirati diksilend. Učenici pristaju, nisu htjeli razočarati starog i ozbiljnog profesora, a nisu željeli ni da se profesor naljuti. Svaki od učenika svirao je po jedan instrument. Tako je Joško Vrbanić svirao trubu, Hanzo Hirsch glasovir, Saša Polak kontrabas, Jure Kosančić saksofon, Dragan Veselinović bubanj, Zdenko Škrinjar klarinet, a pripovjedač trombon. U djelu pratimo više narativnih linija, te su radnje u poglavlju odijeljene malim crtežom odgovarajućeg instrumenta iz poglavlja. Tako u jednom dijelu poglavlja, primjerice, čitamo o tome kako je pripovjedač u osnovnoj školi, kako je sviranje diksilenda tek započelo, u drugome o tome kako je istraživao profesorovu povijest, u trećemu je pripovjedač već u gimnaziji, u četvrtome iznosi osjećaje i strahove iz vremena početka Domovinskoga rata, u petome se vraća u svoju mladost i opisuje životne putove i sudbine svojih prijatelja, u sljedećem govori o njihovim neprestanim pokušajima sviranja diksilenda itd. Ta „potpoglavlja“ omogućuju autoru da prelazi iz jednog vremena u drugo, da nam postepeno otkriva tajne i događaje bitne za radnju, ali i da nas zaintrigira i da s nestrpljivošću nastavimo čitati djelo.

Važan lik u romanu je profesor Viktor Angelus. O njemu se znalo kako se prije tridesetak godina i sam bavio komponiranjem, njegove su se skladbe izvodile na školskim predstavama, bio je slavan skladatelj, ali dječacima, ili barem nekima

od njih, nisu bili poznati razlozi profesorovog prestanka komponiranja i povlačenja sa scene. Njih je pripovjedač otkrivao postepeno, godinama, razgovarajući s mnogo osoba, tražeći stare članke iz vukovarskih novina i tako je slagao komadiće slagalice o profesorovom životu i njegovoj skladbi *Kestenov cvijet*. Bila je to vrlo poznata skladba i izvodila se i izvan granica Republike Hrvatske, ali nesretnim slijedom događaja su šira javnost, kao i stari profesor, shvatili kako njegova skladba tjera slušatelje na samoubojstvo. Angelus je odlučio zabraniti izvođenje skladbe, a tijekom ostatka života pokušavao je skladati skladbu koja bi imala suprotne učinke na slušatelje, skladbu koja u slušateljima budi sreću, a ne želju za oduzimanjem vlastita života. Navedeno je pokušavao upravo sviranjem diksilenda. Diksilend je za njega predstavljao život, stoga je uporno pokušavao da diksilend-sastav uvijek bude u funkciji i da prilikom svakog ponovnog sastavljanja iznova pokuša pronaći protulijek svojoj kobnoj skladbi. Već sama ova činjenica potvrđuje fantastičnu narav djela, ali posebnost cjelokupnog romana jest u tome što u svakom od poglavlja saznajemo fantastičnu priču o određenome liku koji je zajedno sa instrumentom koji je svirao posjedovao nezamisliv talent i mogućnosti. Tako saznajemo o trubaču Janku Brdaru koji je neobično dugo mogao na trubi držati ton i to poprilično visok, o sviraču kontrabasa Benjaminu Polaku koji je u svom kontrabasu krijumčario duhan te koji je u sanduku tog istog kontrabasa ležao nakon smrti, o klarinetistu Laszli Fenyvesy koji je svojim visokim tonom ubijao ljude, o saksofonistu Alojzi Grebenaru iz čijeg su saksofona izlazile neprimjerene riječi, zbog čega je i sam zanijemio, o bubnjaru Milenku Živanoviću koji je bolovao od *hiperritmije*, koji je imao natprosječan sluh pa je mogao oponašati sve zvukove oko sebe, zbog čega mu je na kraju tijelo poludjelo, o nesretnom pijanistu Johannu Hirschu kojega je glazba na kraju i ubila – što je više svirao to ga je više i boljelo, ali nije mogao stati te o trombonistu Ivanu Iveziću koji bi prouzrokovao razne nedaće, nesreće, pa čak i smrti

kilometrима daleko, a to se sve događalo kada bi sa svojim trombonom svirao upravo u tom smjeru.

Fantastičnih elemenata ima još mnogo, od tajnih prostora u kojima je pripovjedač pronalazio i čitao stare novinske članke, prostora u kojima je Angelus pokušavao zapisati svoju skladbu obrnutim slijedom, prostora u kojima je stari domar Franjo pomagao Angelusu oko prepisivanja nota, do općenitih tajni koje radnju i zapetljavaju – poput pravog identiteta Angelusova i Terezijina sina Iva, koji je zapravo bio sin Benjamina Polaka i djevojke Vere, o tajnom pobačaju gospođe Terezije koji je izvršio doktor Duić, pa sve do tajne Angelusove zaljubljenosti u pripovjedačevu baku, zbog koje je skladba *Kestenov cvijet* i napisana. Fantastična je priča i o Zdenkovu djedu Andriji koji je rasparana trbuha i držeći si crijeva u rukama uspio vratiti se kući nakon napada razbojnika i nakon toga preživjeti još mnogo godina, a još fantastičnije je to što je takva sudbina zadesila i njegovog unuka Zdenka, koji je na isti način hodao s crijevima u rukama nakon što je na njega pala granata.

Da glazba djeluje fantastično – da ubija, ali i da vraća u život, potvrđuju događaji iz djela prilikom kojih je mačka oživjela, utopljenik je ponovno prodisao, Angelus se oporavio od potresa mozga nakon pada na ledu, a sve to tijekom svirke diksilend-sastava. Također, profesor Angelus je u svoje doba zajedno sa doktorom Duićem u bolnici provodio eksperimente, želio je vidjeti djeluje li glazba na bolesnike, oporavljaju li se oni brže i lakše, a rezultati su pokazali kako je to doista istina. Ova čudesna priča počinje šezdesetih godina prošloga stoljeća, a završava u teškim danima 1991. godine, kada završava i život profesora Angelusa. Kroz tih tridesetak godina dobivamo uvid u pripovjedačev život, saznajemo o osjećajima i prvim uzbuđenjima u pubertetu, rastemo zajedno s njim, s njegovim mislima i shvaćanjima, saznajemo o suočavanju sa gubitkom dragih osoba, pratimo pripovjedačevo sazrijevanje po pitanju životne sudbine i njezina prihvaćanja,

pratimo neprestano pokušavanje sviranja diksilenda i održavanja tog sastava. Autor nam kroz pripovjedačeve riječi pomno i detaljno opisuje svaku ulicu, svaki krov u Vukovaru, žuborenje Dunava, možemo i sami zamisliti taj grad iako ondje nismo nikada bili, možemo omirisati ono o čemu pripovjedač priča, možemo osjetiti bol u teškim situacijama koje su zadesile glavne likove. I sami počinjemo drugačije gledati na život i smrt, a trenutci kada su se dječaci suočili sa posljedicama smrti bili su kada je Janku umrla majka te kada je njihov školski prijatelj Golub poginuo zbog naleta kamiona:

„I, u tome je bilo neke istine. Jer, Golubova nam je smrt po prvi put otkrila da smo i sami smrtni, da se nešto slično može i nama dogoditi. Otkrila nam je to, naravno, tek kao primjer, kao racionalnu spoznaju, jer smrt tada još nismo osjećali u sebi kao nešto realno, kao nešto što je nadohvat ruke, onako kako se to osjeća u zrelijim godinama. Zato smo toga poslijepodneva na groblju mislili samo o životu i njega se hvatali (...), ali, premda je život bio tako jak u nama, znali smo da je Golubova smrt činjenica i da nakon nje neće ni za nas više ništa biti isto.“ (Pavličić 1995: 57)

Diksilend je doista posebno djelo, bogato je opisima i dijalozima, radnja je ispričana jednostavnim riječima, ali složenim postupcima pripovijedanja koji prate više narativnih linija. Djelo je tajanstveno, prepuno misterija, tajni i fantastičnih događanja, likovi su posebni i drugačiji jedni od drugih po mnogim karakteristikama, a zapravo su svi međusobno isprepleteni i povezani. Vukovar doživljavamo kao jednu veliku obitelj, kao *mjestašce* u kojemu svi sve i svakoga znaju, mjesto u kojemu se spajaju različite nacionalnosti i vjere. Autor je ovim djelom odlučio progovoriti o Vukovaru i o ratu, za što je nekima još uvijek to bilo prerano, ali progovorilo se i o vječnoj temi odnosa umjetnosti i smrti.

3. 2. 2. Intermedijalnost u *Diksilendu*

Već sam naslov romana aludira na povezanost s glazbenom umjetnošću, kao što to čini i prva rečenica djela – „Svirao je diksilend.“ Osim naslova, specifična je i kompozicija djela – djelo je sastavljeno od devet poglavlja. Prvo poglavlje nosi također glazbeni naslov *Ugađanje glazbala*, što u potpunosti odgovara uvodnome poglavlju kakvog drugog romana, ali i početku kakve svirke. Ovo uvodno poglavlje ima svrhu sažetka u kojemu se upoznajemo s pripovjedačem i ostalim likovima djela, a tajanstvene autorove riječi i način završavanja poglavlja tjeraju nas na daljnje čitanje – neizostavna je to značajka Pavličićeva načina pisanja.

„Nismo znali što činimo, ali smo slutili da je to naš život. Jedino što nismo slutili – to je prisutnost smrti u Angelusovoj zamisli, u tom proljeću, čak i u nama samima. A upravo je ona, smrt, u svemu tome bila najvažnija.“ (Pavličić 1995: 14)

Ostala poglavlja nose naslove po nazivima instrumenata koji i čine diksilend-ansambl: *Truba, Kontrabas, Klarinet, Saksofon, Bujanj, Glasovir, Trombon*, te kao svojevrsan zaključak, epilog romana *Tuš*. U svakome se od tih poglavlja govori upravo o instrumentu po kojemu poglavlje i nosi naziv, pa tako čitavo djelo *oponaša* sastavnice diksilend-ansambla. Posebnost kompozicije ovog romana uočljiva je i po tome što u svakom poglavlju saznajemo po jednu od fantastičnih priča koje su se dogodile poznaniku, članu obitelji ili pak samome liku iz djela. Priče su to za koje je pripovjedač čuo davno, s vremenom je i zaboravio od koga je čuo pojedinu priču, ali posebnost je svake priče j u tome što se u svakoj nalazi obilje fantastičnih elemenata, a svejedno se svaku prihvaća kao „uobičajenu i normalnu“. U tom smislu kompozicija romana prepletanjem različitih priča (od kojih bi one o neobičnim glazbenicima mogle stajati samostalno) kao da imitira strukturu diksilenda, u kojem

svaki instrument svira svoju dionicu (priču). Završno poglavlje, *Tuš*, dobro je odgovorilo ulozi *kode* u narativnom tekstu, zaključuje Julijana Matanović, u kojemu pripovjedač ocjenjuje izgovoreno, odnosno napisano, i jasno zaključuje priču:

„Još točnije, priznat ću sada, koliko god da me je sram vlastite preuzetnosti: sve ovo što sam napisao htjelo je biti improvizacija, bijeg od smrti. Ne znam jesam li uspio, ali znam da je to sve što sam htio, i sve što ću ikada htjeti. Jer, moram makar pokušati, toliko sam dužan starom Angelusu i svima njima. A i Vukovaru. Ovi moji papiri – ova tiha svirka – preslabi su da ga ožive; zato oni tek žele sačuvati nadu da ćemo jednom, ako se skupimo mi koji smo preživjeli, ako zasviramo dobro i s vjerom, dići iz mrtvih svoj grad, što znači i sebe.“ (Pavličić 1995: 366)

Pripovjedač, dakle, vlastiti tekst naziva improvizacijom, odnosno „tihom svirkom“, što su također odlike diksilenda, što možemo shvatiti kao utorovo implicitno svjedočanstvo o intermedijalnim nakanama njegova djela.

Intermedijalnost je u ovome djelu vrlo uočljiva i po pitanju same teme djela – kroz čitav roman upoznajemo likove i njihove životne priče koje je obilježio određeni instrument, ali i glazba općenito, a osim toga i sama radnja romana vrti se oko odnosa glazbe (ili umjetnosti općenito) i života, odnosno smrti. Stari profesor Angelus davnih je dana skladao *Kestenov cvijet* koji slušatelje tjera na samoubojstvo, a tijekom ostatka života pokušava pronaći skladbu ili način izvođenja skladbe koji će imati upravo suprotan efekt na slušatelje, koji će poništiti zlo koje je u prošlosti učinjeno:

„Pokušao je svojoj skladbi o kestenovu cvijetu načiniti protutežu. Pokušao je monstrumu dati blizanca koji će biti savršen. Stvorivši demona, pokušao je sad stvoriti i anđela, kad se već opustio u demijurški posao.“ (Pavličić 1995: 163)

Spomenuti odnos glazbe i života, odnosno smrti, omogućava da se djelu približimo i na ozbiljnijoj, mračnijoj razini, da ne ostanemo samo na doživljavanju djela kao romana koji kao glavne likove ima dječake koji pokušavaju svirati diksilend, već da nas se potakne na razmišljanje kako iza svega toga stoje veće i jače sile – sudbina i smrt. I sam diksilend nije više „samo“ diksilend i puki pokušaj dječaka da isti i zasviraju, već predstavlja nešto mnogo veće i važnije. Glazba – diksilend u ovome slučaju – može se usporediti sa samim životom, a upravo to Pavličić i radi. Prilažem citate iz djela koji o tome i govore:

„Kod diksilenda je – tako je otprilike kazao – najvažnije to što je sve nepredvidivo. (...) Nijedna se pjesma ne može odsvirati dvaput na isti način, čak ni da se muzičari ne znam koliko trude. To je zato što je u diksilendu sve stvar improvizacije i inspiracije. Ta glazbala, da tako kažem, upadaju jedno drugome u riječ, a dok jedno vodi, sva ostala sviraju pratnju, ali iz vlastite melodije. Kod pratnje se pak također improvizira, a nitko ne može zapamtiti vlastitu improvizaciju, koliko da je nadaren. Jer, sve ovisi o raspoloženju svirača. (...) I, ako to raspoloženje progovara kroz njihove instrumente, onda će i svirka biti svaki put drugačija. A to i jest ono najljepše.“ (Pavličić 1995: 90)

„Zato je diksilend idealan da izrazi ono što je neponovljivo. Neponovljiv je, dakako, svaki trenutak u životu (...), ali, taj se trenutak može umjetnički izraziti, glazbom, ako se svira zajednički, ako se svira srcem i dobro. (...) Može se izraziti to što vi imate sedamnaest godina i kako se osjećate. Sve je to neponovljivo i jedinstveno, pa se zato i može najbolje iskazati upravo diksilendom, koji je i sam jedinstven i neponovljiv.“ (Pavličić 1995: 91)

Razmišljajući i zaključujući u tome smjeru, ako je glazba život, ona može biti i smrt. Upravo tako profesor Angelus vidi glazbu i strukturu svake skladbe. Za njega je smrt uočljiva ne samo u glazbi, u umjetnosti, već i u krajoliku, u nama samima, u svemu što nas okružuje:

„Smrt je u svakoj skladbi prisutna zato što je svaka kompozicija struktura. Ona ima neku svoju arhitekturu, svoju statiku i dinamiku, svoje zakonitosti. I sad, kad sve to preokreneš naopako, kad gledaš s druge strane, onda vidiš da se u tome, u toj strukturi koja drži kompoziciju na okupu, zapravo krije propast. Ne samo za skladbu, nego i za onoga tko je sluša. jer, ta struktura je kao kostur, a tonovi su meso, mišići. Mišići su život, a kost je mrtva, neživa materija. zato kostur i inače simbolizira smrt, to je poznato.“ (Pavličić 1995: 335)

„Smrt je nerazdvojan dio umjetnosti? – upitao sam. (...) Važan dio – rekao je Angelus poučno. Onaj dio koji umjetnosti daje težinu, a životu ozbiljnost. Nije moguća glazba bez smrti, dečki, jer upravo je smrt ono što u svakoj skladbi najbolje zvuči.“ (Pavličić 1995: 337)

„Pa sam se pitao: da doista jest slika, da se nađe kakav umjetnik, pa da sve to fiksira kistom, što bi se dogodilo? Kako bih sve to vidio? Ako malo zaokrenem prizor, ako lipovo lišće shvatim kao ljudsko tkivo i obojim ga crveno, ako granje obojim žuto, hoću li tada ugledati, negdje u kutu, možda odmah do mog lika koji sjedi na klupi, hoću li ugledati nadohvat ruke, tu, u ovim sjenama, u dodiru ovog naslona, u luku šake što pridržava knjigu u krilu, hoću li ugledati i na toj slici malu skrivenu smrt?“ (Pavličić 1995: 283)

Međutim, za profesora Angelusa diksilend predstavlja život, i to je razlog zašto je tijekom čitavog svog života pokušavao održati diksilend-sastav u funkciji, razlog zašto mu je diksilend bio toliko važan:

„A diksilend... (...) Da, on je improvizacija. U njemu nema nikakve stalne strukture, nema čvrste kompozicije. U njemu instrumenti razgovaraju, nadglasavaju se, love se i bježe jedni od drugih. (...) Tu je sve jednokratno, i sve je nepredvidivo, ništa se unaprijed ne zna. Nema strukture. Nema kostura. Čisti život.“ (Pavličić 1995: 336)

U svakom slučaju, ovo djelo doista na dublji i ozbiljniji način diskutira o značenju glazbe i njezinu poimanju. Naizgled „obična“ tema djela sve je samo ne obična.

Osim svega dosad navedenoga, u romanu nailazimo i na činjenice o shvaćanju glazbe kroz povijest. Točnije, pripovjedač nam iznosi kakav je odnos bio prema glazbi, prema diksilendu kroz povijest, za vrijeme NDH, a te činjenice saznajemo iz sljedećih ulomaka iz romana:

„Kažem, Joškov otac nam nije mogao sve ispričati toga predvečerja, pa zato ni meni nije već tada mogla pasti na pamet misao kako je Angelusu diksilend lijek u jednome točno određenom smislu: da se on od ideologije, kojom je bio okružen, brani tom određenom vrstom glazbe. Jer, dakako, vlast je u doba NDH bila protiv diksilenda iz raznih razloga, dok je vlast koja je došla poslije nje zabranjivala diksilend iz klasnih; ona prva je tvrdila da je to muzika niže rase, a ova druga da je to kapitalistička propaganda.“ (Pavličić 1995: 61)

„Čini se, naime, da su se oni razišli onda kad je došla NDH. Tada je Joškov otac odlučio poći u partizane, pa je poslije doista i otišao. Možda je već prije bio organizirani komunist, možda je naprosto imao neke ideje, u svakom slučaju, došlo je do spora između njega i Angelusa. Joškov otac je tvrdio kako nije moralno svirati toj vlasti koja je tek uspostavljena, kako treba nešto poduzeti i kako, zapravo, tim vremenima ne bi više trebalo ni taknuti nikakvo glazbalo.“(Pavličić 1995: 62)

Pavličić je ovo djelo povezao s glazbenom umjetnošću i na način da se koristio glazbenom terminologijom, i to vrlo često prilikom opisivanja određenih situacija ili krajolika. Navodim ulomke iz djela u kojemu je korištenje glazbene terminologije najizraženije, kao i opisivanje korištenjem poredbi sa glazbom:

„Dunav je izgledao kao notni sistem toga poslijepodneva dok sam stajao kraj žičane ograde i gledao nizvodno. Daleko nalijevo, visoka dizalica u luci bila je kao violinski ključ, trag broda koji je upravo prošao nalikovao je na crtovlje, a crni čamci na vodi bili su kao osminke i četvrtinke u svome neobičnom rasporedu. Taj prizor gotovo da se mogao odsvirati, tako mi se činilo dok sam gledao nadesno, prema mjestu gdje je rijeka zavijala i gdje se melodija gubila u tko zna kakvim pustolovnim varijacijama.“ (Pavličić 1995: 15),

„Tada je Dragan maljicama triput lupio jednom o drugu, i mi smo započeli. Trebala su biti dva akorda u osminkama (bar je tako kod mene pisalo), a onda odmah i prve sinkopirane četvrtinke, s ligaturom.“ (Pavličić 1995: 42),

„Na titravom crtovlju što su ga sunčane zrake vukle po plavom asfaltu odbojkaškog igrališta, žuta je plastična lopta bila prema potrebi četvrtinka, osminka i šesnaestinka što je, skačući s noge na nogu, ispisivala skladbu naše mladosti.“ (Pavličić 1995: 113),

„(...) dok je mirisao ter i dok je vjetar sviruckao među crepovima, otegnuto i visoko, poput umirućeg soprana u kakvoj tužnoj operi.“ (Pavličić 1995: 127),

„Note su bile ispisane vještom rukom rutirana glazbenika: vidjelo se to po tome što su osminke i četvrtinke dolazile samo kao malo veće točke, a nisu bile uredno nacrtane i zacrnjene, zastavice na osminkama bile su tek male crtice bez ikakvih vitica, dok su četvrtinske pauze ličile na pomalo nervozne gliste.“ (Pavličić 1995: 128),

„Požurio sam dalje, bilo je dvadesetak listova, i na svima se ponavljalo isto. Ona ista, prvotna skladba (koja je na prvom papiru bila napisana u C-duru) dolazila je i na svim sljedećim listovima, provučena kroz sve durove i molove kroz koje se mogla provući.“ (Pavličić 1995: 129),

„Svaki od tih fragmenata imao je svoj broj, i svaki je bio nekakav novi početak, o tome nije moglo biti sumnje. Pred svakim je bio ključ, znak tonaliteta i znak tempa, a tonaliteti su bili različiti.“ (Pavličić 1995: 232),

„Kad smo potegnuli *Alexander's Ragtime Band*, Kos je zatvorio oči, žile na vratu su mu iskočile, i nakon prvih taktova uletio je u solo koji je zvučao kao niz jauka, povika i groktaja, a u isto je vrijeme bio pun nekog bolnog veselja. Dok se zelena svjetlost rasipala po nama, dok su nam oči letjele po bijelim kestenovim cvjetovima, Joškova je truba klikćući vukla nekamo uvis, iznad krošanja, a ja sam je pokušavao slijediti trombonom, Hanzin klavir zvučao je kao trka malih demona, a Zdenkov klarinet kao hihot vještica, dok je bas oponašao brundanje pčele oko bijelog kestenova svijeća. (...) I uspio sam tada vidjeti, premda sam i sam činio isto što i svi, kako nam se svima oči otimaju prema onoj krošnji, kako gledamo bijele cvjetove, a cvjetovi note u njemu.“ (Pavličić 1995: 243),

„Svjetlost svijeća potitravala je po njegovu licu (u tim je podrumima uvijek bilo propuha), i na licu su se, čak i u toj slaboj rasvjeti, vidjele jetrene pjege, nalik na note, na osminke i šesnaestinke, pa se na trenutke činilo da se cijeli njegov lik može odsvirati.“ (Pavličić 1995: 334)

Osim toga, intermedijalnost i neraskidiv odnos djela s glazbom možemo uočiti i na temelju činjenice kako je ovo djelo bogato naslovima drugih pjesama i pripadajućih stihova:

„Jer, on je svirao pjesmu *Plakala mala Vidica*, koju smo i inače izvodili u mandolinskom orkestru. (...) Jošku je dao pjesmu *Sjedi Mora na kamen-studencu*. (...) Zbog toga sam bio ka malo uvrijeđen. Ali, onda sam prepoznao tu koračnicu, i to me presjeklo. Bio je to *Lenjinov posmrtni marš*. (...) Zdenko je na klarinetu svirao jazz-verziju pjesme *Marjane, Marjane*, Kos na saksofonu sinkopiranu *Bilećanku*, a Saša na basu ništa manje nego *Konjuh planinom*.“ (Pavličić 1995: 40-41-42)

„A onaj glas je i dalje pjevao, sad romancu *Oj, spomenče, plavo cvijeće*“ (Pavličić 1995: 85)

„(...) Razradili smo bili grifove, i sad nam se činilo da znamo sasvim pristojno svirati *Saint Luis Blues*, pa gotovo da i nismo bili zabrinuti za ishod.“ (Pavličić 1995: 141)

„Mogao sam, dapače, zamisliti – moja je pretpostavka odmah dobila potvrdu u Franjinim riječima – da su poslije šlagera i romanci došle na red malko ozbiljnije stvari: Dvořakova *Humoreska*, Bumberov let Rimski-Korsakova, Ravelov *Bolero*, Hačaturijanov *Ples sa sabljama*, a da je osobito mnogo bilo kompozicija koje su se zvale *Scherzo*, *Divertimento* ili *Allegro*.“ (Pavličić 1995: 181)

„(...) Ako se u svakoj, baš svakoj skladbi krije smrt, onda *Kestenov cvijet* nije ni po čemu izuzetan. (...) Isti učinak mogla bi imati i *Mala noćna muzika*, ili *Hej, Slaveni*, samo ako se na određen način odsviraju.“ (Pavličić 1995: 209)

„(...) Tako je onda odnekud dao nabaviti partituru *Mozartova Requiema*.“ (Pavličić 1995: 300)

„(...) A osjećalo se da se pjevač trudi, sjedeći, valjda, na nekom od bolničkih prozora, da nastoji što bolje pogoditi tužne polutonove one mađarske romance što počinje riječima *Htio vih te vidjet još jedared, mila*, i gdje se govori kako to treba da bude u onom času *kad se purpur sunca bori sa sumrakom*.“ (Pavličić 1995: 76)

Na kraju, nakon analize intermedijalnosti u ovome djelu, zaključila bih kako je fantastični triler *Diksilend* doista bogat intermedijalnim postupcima – od samog naslova djela, naslova poglavlja te kompozicije, teme i radnje djela, mnogobrojnih spomenutih skladbi, pjesama i njihovih stihova, pa sve do načina poimanja glazbe, umjetnosti, života i smrti. U ovome djelu intermedijalno se spaja više medija – književnost i glazba, književnost i umjetnost općenito, ali „šok“ u ovome djelu predstavlja spajanje života i smrti s umjetnošću. Smatram kako se čitatelju nakon ove pročitane knjige obzor znanja i svjetonazora promijenio, ovo nas djelo potiče na širenje granica svoga uma i svog horizonta, da u svemu „običnome“ tražimo nešto posebno, nešto komplicirano i fantastično, te na kraju krajeva da u svemu tome i uživamo dok možemo.

3. 3. Trajanovo pravilo

Roman je prvi put objavljen 2009. godine. U njemu se isprepliću događaji iz pripovjedne sadašnjosti (dvijetisućite) i događaji iz 1971. godine, točnije, događaji vezani uz studentski pokret, koji su ostavili neizbrisive posljedice na živote sudionika pokreta. Posebnost romana leži u tome što crpi radnju iz stvarnosti te se na taj način progovara o povijesti Hrvatske i njezinom nastajanju, jer „bez zbivanja sedamdesetih godina Hrvatska ne bi bila ovakva kakva je danas.“ (Pavličić 2009: 260) Osim toga, djelo propitkuje odnos realnosti tj. istine i laži te originala i falsifikata na području filmske umjetnosti, ali se ta problematika može primijeniti

na čitav današnji svijet – slično problematici *Večernjeg akta*. Ovaj fantastični triler bogat je kriminalističkim elementima te prati napetu priču punu preokreta i neodgovorenih pitanja. Djelo obuhvaća razdoblje od deset tjedana, i to prepričanih iz perspektive mladog asistenta i novinara Vita Galovića koji uviđa kako stvari i osobe nisu uvijek onakvima kakvima se i čine.

3. 3. 1. Roman o (ne)zaboravljenim sedamdesetima

Vito Galović mladi je novinar i asistent na Studiju novinarstva u Zagrebu. Svoju priču i događaje koje je proživio u deset tjedana odlučuje zapisati još prvog tjedna kada je shvatio kako mu se događa nešto neobično – nešto što se ne smije zaboraviti, nešto što je u jednome pogledu tajna, ali u drugome ne bi smjelo biti. Djelo nosi naslov *Trajanovo pravilo* i možda na samome početku nije jasna i vidljiva njegova poveznica s radnjom djela, no to se poslije uviđa. Trajan je rimski car koji je prema predaji imao kozje uši i to je strogo tajio. Za to je znao samo njegov brijač, a njega je tajna toliko grizla da je odlučio iskopati rupu u zemlji i u nju viknuti carevu tajnu. Međutim, iz te je rupe niknula vrba, neki je pastir od vrbe načinio sviralu, a svirala je ljudskim glasom vikala kako car Trajan ima kozje uši. Poput spomenutog brijača osjećao se i Vito, i on je posjedovao tajnu i teško se nosio s njom, „bojao se da će nesavršenost njegova pamćenja okrnjiti njezinu važnost, pa čak i sam njezin smisao“ (Pavličić 2009: 6). Stoga je tu tajnu odlučio zapisati na svome računalu – za njega je hard-disk računala bila rupa u zemlji.

Vito je bio asistent profesoru Milanu Klobučaru, poznatijem kao Domac. Domac je bio njegov životni uzor, počeo je čitati članke o njemu još kada je bio u pubertetu, jer Domac je bio među vođama studentskoga pokreta 1971. godine, a kada je taj pokret propao, on je završio u zatvoru. Odsjedio je u zatvoru gotovo dvije godine, potom je nestao iz javnosti, a iz članaka se moglo saznati kako je većinu

sedamdesetih i osamdesetih godina proveo radeći u nekoj muzejskoj instituciji. Kasnije se Domac zaposlio na Fakultetu novinarstva, a Vito se osjećao počašćenim što ima priliku slušati njegova predavanja i čak pod njegovim mentorstvom pisati doktorski rad.

U tih deset tjedana saznajemo sve što se Vitu događalo, i to iz njegove perspektive. Saznajemo o njegovim stavovima, mislima i osjećajima, ali i o brigama i strahovima. Vitov se život mijenja kada ga Domac zamoli može li na nekoliko tjedana provesti istraživanje u Zagorju, u Martinovcu, u vezi kakvih sumnjivih ekoloških radnji. No, ono što je Vita još više potreslo bilo je saznanje da je njegov mentor bolestan, da ima tumor na mozgu:

„Jer, pomisao da će Domac uskoro umrijeti, naprosto nisam mogao prihvatiti. Dok sam povremeno padao u polusan, činilo mi se bjelodano da je posrijedi nekakva pogreška, da će doći opoziv, pomilovanje, da će primarijus Cecelja već sutra telefonirati kako se prevario, kako su aparati zeznuli stvar i kako je s Domcem zapravo sve u redu. Nisam mogao zamisliti svijet bez Domca, novine bez Domca, fakultet bez Domca i sebe bez Domca.“ (Pavličić 2009: 50)

S obzirom na to da Domac nije imao djecu ili druge članove obitelji, Vito se brinuo za njega – vodio ga je na preglede i na kemoterapije, oblačio ga je i uvijek mu bio na raspolaganju u bilo koje doba dana ili noći. Zbog svega navedenoga Vito je odnos s Domcem počeo doživljavati kao odnos s drugim ocem, jer sa svojim ocem Galetom nije nikada razgovarao o ozbiljnim temama i nije osjećao takvu povezanost i povjerenje. Domac je još jednu stvar zamolio Vita, a to je da sazna što će se sve prikazivati u novoj dokumentarnoj seriji *Zaboravljene sedamdesete* koja će se emitirati na *TV-Grič*. Riječ je o dokumentarnoj seriji koja obuhvaća deset emisija, materijali su bili novi i nikada do sada prikazani i njihov je izvor bio nepoznat, a Domca se njezino prikazivanje ticalo zato što će upravo o *njegovim* godinama biti

riječ, pa se samim time bojao što će se sve prikazati i što će se iz emisija o njemu saznati. U svakoj od epizoda obrađivala se drugačija tema, tako se moglo saznati o studentskom štrajku, o suđenju studenata i vođama štrajka, o političkim procesima, o stanju u Jugoslaviji i cijelom nizu drugih događaja toga desetljeća.

U djelu postepeno otkrivamo novosti o istraživanju u Martinovcu i o sadržaju serije, Vito naizmjenično piše o tome svakoga tjedna, redom kao što i njegova istraživanja napreduju. Vito se u Martinovcu sastaje sa Domčevim poznanikom Radočajem, koji mu objašnjava kako u blizini ima brežuljak te da se iza njega nalazi stari napušteni rudnik lignita, a svakog prvog i trećeg ponedjeljka u mjesecu nepoznati šleperi dolaze noću i radnici istovaruju nepoznate predmete. Vito i Radočaj odluče i sami otići tamo noću i snimiti sve, ali nažalost ne ide sve po planu jer Radočaja radnici primijete, uhvate i odvedu sa sobom, kao i videokameru kojom je sve snimio. Nakon što je Radočaj priznao s kim radi, Vitu prijete da će nauditi i njemu i njegovoj obitelji ukoliko ne odustanu od „njuškanja“ oko rudnika.

Što se dokumentarne serije tiče, Vito je pozvao svog poznanika Šimunjaka koji radi na *TV-Grič*. Ubrzo je saznao kako je autorica serije Franka Modrušan. Stupio je u kontakt s njom, a njihovo poslovno sastajanje ubrzo je preraslo u nešto intimniji odnos. Serija se emitirala srijedom navečer, a već sama najava njezinog emitiranja uzorkovala je veliko zanimanje, ali i negodovanje javnosti. Naime, mnoge poznate ličnosti i same su sudjelovale u tadašnjim događajima iz sedamdesetih godina, pa su se sada bojale da ih javnost u seriji ne vidi u drugačijem svijetlu nego što se danas predstavljaju. Upravo se toga i Domac bojao. Vito i Domac su zajedno pogledali nekoliko epizoda, u svakoj se moglo vidjeti profesora, ali problem nije bio u tome što je sam Domac tvrdio kako snimke nisu originalne, kako ne prikazuju ono što se tada doista događalo, već su to tvrdili i drugi koji su također bili dio sedamdesetih godina. Time dolazimo do općeljudske i kulturne problematike djela, uočavamo odnos istine i laži, originala i falsifikata. Na to da je serija falsifikat

upućuju izjave Domca i gospodina Vlaha Traživuka koji tvrde kako se oni ne sjećaju da je te događaje itko snimao ili da su određene izjave uopće dane:

„Čega se ne sjećate? – Pa ničega, kažem ti! Sjećam se onoga što su snimali Tadić i Ivanda, i to je sve autentično. Ali, ne sjećam se da nas je itko snimao dok smo sastančili u onoj kancelariji, ni da je mene netko snimao dok sam donio onu obavijest o nastavku štrajka. A pogotovo se ne sjećam da sam dao ovu izjavu. Uostalom, kome bih je i dao? Tko je tada imao kameru?“ (Pavličić 2009: 49)

„I to su vaši stavovi u toj izjavi? – Samo djelomično. Ne sjećam se da sam tako odlučno zagovarao izlazak na ulicu. Samo mi nije jasno tko je to mogao snimiti i kada. Možda sam tako govorio u nekom privatnom razgovoru? Da sam dao takvu izjavu, valjda bih se sjećao, bila bi mi prva u životu pa bih je i pamtio, majka mu stara! Koji je ovo vrag?“ (Pavličić 2009: 49)

„Još sam se samo nagnuo k Vlahu i upitao: Znete li možda kojim slučajem tko je snimio sve to što smo sinoć vidjeli? – Vidiš – to je dobro pitanje. Nemam pojma. Inače sve drugo znam o tome vremenu, a to ne znam. Ja se ne sjećam nikoga s kamerom.“ (Pavličić 2009: 57)

„Ovo nije moguće! – oglasio se Domac. – Sasvim sam siguran da nisu dopuštali snimanje u dvorani! – Možda je snimala sama policija? Možda potajno? – Nije tada bilo takve tehnike.“ (Pavličić 2009: 76-77)

„Domac uporno tvrdi da su ti filmovi krivotvorina, da se radi o kompjutorskoj simulaciji. Domac, doduše, ne mora biti u pravu, jer on je osobno zainteresiran. Ali, isto to kaže i Andrija Jerkunica, a on sigurno nema razloga lagati. Isto to govore i mnogi drugi ljudi koji se u seriji pojavljuju, i govore to u javnosti.“ (Pavličić 2009: 233)

Potvrdu kako je ovo djelo fantastični triler pronalazimo u vidljivim kriminalističkim elementima kao što su istraga i istražitelj te napeta i tajanstvena radnja, dok su fantastični elementi tajni dokumenti – u ovom slučaju filmski zapisi – njihovo nepoznato i tajanstveno podrijetlo, kao i neobjašnjivo nepodudaranje prošlih događaja, tj. zbilje, i sadržaja filmskih zapisa te opisa fotografija:

„Sumnjam – rekla je Franka na drugoj strani. – Pokazalo se da natpis na kutiji ni u jednom slučaju ne odgovara stvarnom sadržaju! Pričala sam ti: svuda je pisalo da su to nastavni filmovi, a kad tamo...“ (Pavličić 2009: 184)

„No, podatak koji je bio na poledini fotografije napisan tiskanim slovima govorio je nešto sasvim drugo. Ondje je stajalo: *Na Sljemenu, rujan 1970.* (...) Brzo sam posegnuo za još jednom slikom. Bio je to portret Domca kao vodnika JNA, snimljen možda za vojnu knjižicu. (...) Otraga je pisalo: *Baška Voda, srpanj 1976.*“ (Pavličić 2009: 270-271)

Sekundarna narativna linija koja prati ljubavnu priču Vita i Franke je još jedan uobičajeni element Pavličićevih fantastičnih trilera, a navedene opaske o fantastičnim elementima potkrijepit ću sljedećim ulomcima romana u kojima sam pripovjedač progovara o svojim zaključcima u vezi s fantastičnim događajima i s neočekivanim nestankom Domčeva tumora na sam dan operacije:

„(...) Sve su to pitanja koja već i sama po sebi zvuče fantastično. I zato mi sad pada na pamet mogućnost da je i odgovor na njih jednako fantastičan kao i pitanja sama. A odgovor opet ima oblik pitanja. Pitam se, naime – ovdje, gdje za to pitanje ne zna nitko drugi nego samo ja – jesu li filmovi mogli nastati spontano? Postoji li takav neki kemijski proces (izazvan vlagom, plijesni, temperaturom, protjecanjem vremena) koji bi mogao pretvoriti jedan film u drugi, preobraziti bezazleni dokumentarac u ovako kompromitantno svjedočanstvo o jednom desetljeću? Ukratko, je li taj slikovni materijal – naprosto zbog činjenice da je postojao ovdje, u ovoj zemlji, u ovoj povijesti, među ovim ljudima – nekako fermentirao i pretvorio se u ovo što je sad? Je li se s njim dogodilo ono isto što i s glasom onog brijača koji je u rupu viknuo da car Trajan ima kozje uši? Ondje se glas na zagonetan način pretvorio u vrbu koja se javlja ljudskim glasom, a ovdje se neki bezazleni filmić preobrazio u krvavi dokument o nečemu što svi žele zaboraviti.“ (Pavličić 2009: 233)

„Moja teorija zasniva se na djelovanju duha na materiju. Time se danas bavi i ozbiljna znanost: koliko smo puta već čitali o ljudima koji snagom uma pokreću pokušstvo, pale i gase električne uređaje ili potiču rast biljaka? Pa,

ako se uzima kao dokazano da je nešto takvo moguće, zašto onda da ne dopustimo da um može djelovati i na kemijske procese? Zašto da ne prihvatimo da on može utjecati na emulziju na filmu odnosno fotografiji? Zašto psihički utjecaj ne bi mogao promijeniti sadržaj onoga što je na filmu ili na fotografiji snimljeno?“ (Pavličić 2009: 272)

„Ja, doduše, ne znam objasniti kako se to događa, ali prilično sam uvjeren: Domac je djelovanjem svoje psihe promijenio i filmove i fotografije. Ne zaboravimo, naime, da je on jedina osoba koja je imala trajan pristup i do jednoga i do drugoga. Fotografije su bile u njegovu posjedu, a s filmovima je dolazio u dodir u Arhivu grada Zagreba, gdje su bili pohranjeni i gdje je upravo Domac bio za njih zadužen.“ (Pavličić 2009: 272)

Na samome kraju Vito saznaje pravu istinu o svome idolu. Pojedine je činjenice mogao i sam vidjeti u dokumentarnoj seriji, ali pravu istinu otkrila mu je Domčeva bivša žena Višnja. Njegov životni uzor daleko je od toga kakvim se zadnjih desetak godina predstavljao, svoju je tajnu vješto krio, sve do emisije *Zaboravljene sedamdesete* čija posljednja dva nastavka nisu emitirana jer je emisija skinuta s programa *TV-Grič*. Domac je sve to vrijeme radio za UDBA-u, a Vito zaključuje kako ga je sve to vrijeme grizla savjest, imao je silnu potrebu da se ispovjedi, da prizna i da se iskupi, ali ne samo pred svojom ženom, nego i pred svima drugima, osobito pred onima koje je otkucao i izdao.

„Njega je to strašno žderalo, i oko njega je lebdjela nekakva aura, elektricitet ili vrag zna što. I, ta aura utjecala je na one fotografije i filmove. Tako je na njima ostalo zabilježeno ono čega se Domac sjećao, i što je bilo njegova strašna tajna. Što doista nikad nije bilo snimljeno, ali je živjelo – kao film ili kao slika – u njegovoj glavi. Na taj je način on u rupu u zemlji viknuo da car Trajan ima kozje uši.“ (Pavličić 2009: 273)

Problematiku istine i laži ponovno uočavamo prilikom poistovjećivanja Domčevih laži s njegovom bolešću, kao što sam pripovjedač zaključuje:

„A ipak, čini se da ni to nije njegovoj savjesti bio dovoljan odušak. Jer, to su bile samo skrivene fotografije i odbačeni filmovi, to nije bilo pravo priznanje. A pravo priznanje on sebi nije mogao priuštiti. Uvjeren sam da je zato i dobio rak: toliko ga je to grizlo da je moralo izbiti u obliku bolesti.“ (Pavličić 2009: 273)

„Ono je moglo biti ispravno samo pod jednim uvjetom: da je ispravno i moje objašnjenje podrijetla onih fotografija i filmova. Ako su te slike nastale pod utjecajem Domčeve psihičke energije, onda je rak nestao zato što su slike izašle u javnost. Slike su bile ispovijed, priznanje, ali to priznanje sve donedavno nitko nije čuo, pa nitko nije ni mogao dati Domcu odrješenje. Rak se pojavio zato što ga je tajna potkopavala iznutra, zato što je željela izaći. Sad, kad se to i dogodilo, otrovni sadržaj je – kao iz probušenog čira – iscurio preko ekrana. I, rak je jednostavno iščezao.“ (Pavličić 2009: 279)

Djelo *Trajanovo pravilo* na zanimljiv i neuobičajen način progovara o problematici istine i laži, originala i falsifikata, čime nas potiče na razmišljanje i razmatranje pravog lica određenih ljudi, ali i prave istine u vezi s određenim situacijama i povijesnim događajima, pa i povijesti općenito.

3. 3. 2. Intermedijalnost u *Trajanovu pravilu*

Za razliku od djela *Večernji akt* i *Diksilend* koji već u naslovu otkrivaju intermedijalne poveznice, u slučaju *Trajanova pravila* to nije tako. No, iako naslov djela nije u izravnoj vezi s filmom i filmskom umjetnošću, njegova tema svakako jest. Na temelju prethodnog potpoglavlja i prepričane radnje djela možemo zaključiti kako se čitava narativna linija vrti oko problematike dokumentarne serije i izvornosti njezinih nastavaka. Intermedijalnost je postignuta tako da se o filmskoj umjetnosti, praksi i filmskim tehnikama u djelu govori u okviru problematike dokumentarne serije *Zaboravljene sedamdesete*. Otkrivanje izvora dokumentarne serije te sadržaja njezinih nastavaka proteže se kroz čitavo djelo, kao i gledanje tih nastavaka i otkrivanja novih podataka i razotkrivanja prave istine. Samim time, u djelu se

konstantno raspravlja o dokumentarnoj seriji i spomenutim problemima čime se i ostvaruje poveznica s filmom, a u nastavku potpoglavlja izdvojiti ću nekoliko primjera i ulomaka iz romana u kojima se spominju i koriste termini vezani uz filmsku umjetnost i praksu, kao i komentiranje pojedinih scena serije i njihovog načina snimanja:

„Što se tiče sadržaja, snimke su se pretežno ticale zbivanja u Studentskom centru, gdje su se štrajkaši bili okupili i zabarikadirali mitingujući nekoliko dana i iznoseći svoje zahtjeve. Bilo je i nekoliko snimaka iz studentskih soba u domovima, nekoliko snimaka s gradskih pločnika (...), a većina ostaloga bila je snimljena u kinodvorani i u okolnim prostorijama, gdje je zasjedao stožer cijeloga pokreta.“ (Pavličić 2009: 47)

„Kamera je toga časa zaokrenula prema publici i jasno se vidjela provala ushita, neki su čak skočili na noge i stali skandirati.“ (Pavličić 2009: 47)

„Tako je nekako završila i ta emisija, a i ta večer. U emisiji nije bilo više ničega osobito zanimljivog. Izvještavalo se o prekidu štrajka, pokazali su nekoliko kadrova okolnih ulica i željezničkog nasipa, (...) a onda je autoričin glas konstatirao kako su vođe studentskoga pokreta ubrzo uhićeni. Nakon toga krenula je odjavna špica...“ (Pavličić 2009: 49)

„Prvo, gdje je našla taj materijal. Drugo, ako je ikako moguće, tko je snimatelj, ili snimatelji, i kojom je tehnikom to snimljeno.“ (Pavličić 2009: 62)

„Jer, pojavila se odmah panoramska crno-bijela snimka Zagreba iz helikoptera, a potom slike s gradskih ulica: pješaci, tramvaji, izlozi, automobili. Jasno se vidjelo – po odjeći, frizurama, pročeljima – da je sve to snimljeno prije četrdesetak godina. To je tako išlo možda pola minute, a onda se preko tih snimaka protegao natpis ZABORA VLJENE SEDAMDESETE, i ime autorice. Sama se autorica nije pojavila na ekranu, nego je ispod onih slika sa zagrebačkih ulica išao njezin glas.“ (Pavličić 2009: 45)

„I doista, i ja sam uočio razliku. Ovi su kadrovi bili neoštriji i slabije kvalitete nego oni što smo ih otprije poznavali, ali su začudo bili bolje

osvijetljeni, duži i logičniji. Osim toga, za mnoge od tih kadrova jasno se vidjelo da su snimljeni iz ruke, što je moglo značiti da je posrijedi amaterska kamera.“ (Pavličić 2009: 46)

„Moram nešto reći i o stilu emisije. On se izrazito razlikovao od stila prvoga nastavka. U prvom nastavku jasno su se razabirale umjetničke ambicije onoga tko je snimao i vidio se utjecaj pravca zvanog *cinéma-vérité* koji je, koliko znam, harao u šezdesetim godinama: sve je vrvjelo od krupnih planova, detalja, vožnji naprijed i natrag. A u ovom nastavku takvih kerefeka nije bilo, jer sve je nalikovalo na ono što se danas zove kućni video: kao da je netko ne osobito stručan dograbio kameru pa je uperio u nešto što mu je bilo zanimljivo, vodeći prije svega računa da bilježi sam događaj.“ (Pavličić 2009: 73)

„Na stražnjem sjedalu bila je televizijska kamera, i tako sam doznao da Franka povremeno i snima. Na *TV-Grič* koriste se svjetskim iskustvima, prije svega zbog manjka novca: novinar ode na mjesto događaja, ponese kameru sa stativom, ondje je postavi pred neki zanimljiv objekt i uključi, a potom stane pred nju i govori svoj tekst.“ (Pavličić 2009: 160)

Osim opisa i pripovjedačevog komentiranja scena i načina snimanja, u djelu možemo saznati i o tehnologiji kojom se likovi koriste, a koja je za njih tada bila novost:

„(...) A čim sam ušao, shvatio sam i zašto je to bilo potrebno: stolić na kojem je stajao televizor bio je odmaknut od zida, a po podu su se vukli kabeli. Na polici ispod stolića stajao je videouređaj, još nepriključen i nespojen s televizorom. Domac je odlučio snimiti seriju Zaboravljene sedamdesete i sad je kupio ili negdje posudio tu spravu pa očekuje od mene da je spojim i pustim u pogon. Tri kasete ležale su na uređaju koji je, koliko sam na prvi pogled mogao procijeniti, bio razmjerno nov i dobar. Trebalo mi je ipak neko vrijeme dok sam shvatio koja utičnica dođe u koju rupu, i koji gumb pokreće koju funkciju, a pogotovo kako se točno spajaju video i televizor s antenom. (...)“ (Pavličić 2009: 72)

„(...) Čuli su se isti zvukovi kao kad se pali obično računalo: uostalom, to i jest bila kompjutorska montaža kakvu sam već nekad prije negdje vidio. Na njoj se slike – kadrovi i sekvence – mogu po volji premještati kao što se na tekst-procesoru premještaju riječi i ulomci.“ (Pavličić 2009: 178)

Osim svega navedenoga, poveznica s filmom vidljiva je i u tome što se u djelu spominju institucije i ličnosti povezane s televizijom i filmom:

„Napokon sam i to razabrao: sve što je u tim zbivanjima čudno i nevjerojatno vrti se oko onih filmova koji su ležali najprije u Arhivu grada Zagreba, a onda u Hrvatskome filmskom institutu.“ (Pavličić 2009: 232)

„Uzeo sam u ruke jednu od kutija i stao je razgledati. (...) Na gornjoj strani bilo je flomasterom napisano NASTAVNI FILM. A po rubu je bila nalijepljena papirnata traka koja je obavijala kutiju cijelim opsegom. Natpis na njoj bio je otipkan na stroju, ali se već donekle izbrisao. Pisalo je: KREŠO GOLIK, *Od 3 do 22*. Brzo sam odložio kutiju i uzeo drugu. (...) Ovaj put sam na njoj pročitao: KRSTO PAPIĆ, *Čvor*. Uzeo sam i treću. Na njoj je pisalo ZORAN TADIĆ, *Poštar s kamenjara*. – Nisu to nastavni filmovi – rekao sam. – Nego dokumentarci. Netko je svoje dokumente skrio među tuđe.“ (Pavličić 2009: 188)

Vratila bih se na problematiku originala i falsifikata, ali sada sagledanu iz tehnološke perspektive. Usredotočila bih se na pojam filmske montaže, ali ne klasične montaže scena, sekvencija i slika, već na nerealnu montažu koja ne prikazuje zbilju – govorim o simulaciji i simulakrumu (Jean Baudrillard) kojima se briše granica između stvarnosti i njezinih kopija i koji zauzimaju važno mjesto u kritici postmoderne kulture. Izdvojit ću nekoliko ulomaka u kojima se upravo o tome i govori, kao i o do tada poznatim načinima filmske montaže i mogućnostima krivotvorenja filmskih snimaka:

„Pa, čekajte – rekao sam oprezno. – Kako se to može krivotvoriti? To su očito dokumentarne snimke, izvorne, prikazane su onako kako su

pronađene... – Te su snimke manipulirane! – lupio je on šakom po niskom stoliću. – Ja se ne razumijem mnogo u tu tehnologiju, ali znam da je tako nešto danas moguće. Kao oni dinosauri u igranim filmovima! Danas možeš postići da ti se Charlie Chaplin i Goran Višnjić pojave u istom kadru i da razgovaraju! Vidjeli smo to! (...) – Takvi trikovi strašno puno koštaju. Kome bi se isplatilo da to radi ovdje kod nas, i to još na maloj privatnoj televizijskoj stanici? – Ne znam ja ništa! – odvratio je Domac bijesno. – Ja samo znam da te snimke lažu. ja nisam plakao na suđenju, eto, ako baš hoćeš da ti izravno kažem! Nisam! Ili su našli nekoga sličnog, ili je to kompjuterska simulacija!“ (Pavličić 2009: 120)

„To znači da je cijela ova stvar falsifikat, eto, to znači! Kao što sam ti već govorio! Manipulacija! Ne znam kako su to izveli, ali znam... Uostalom, postoje načini da se nova snimka napravi tako da izgleda kao stara...“ (Pavličić 2009: 158)

„(...) O tome vodstvo Instituta nema pojma, niti ga zanima: uvjeren je da ono što se prikazuje na TV-Grič nikako ne mogu biti oni isti filmovi koje je povjerenstvo otpisalo, jer takvi nisu nikad u Institutu ni postojali. Ako slučajno to ipak jesu taj isti materijal, onda se njime manipuliralo.“ (Pavličić 2009: 219)

„Domac uporno tvrdi da su ti filmovi krivotvorina, da se radi o kompjutorskoj simulaciji. (...) Pa, ako svi tako složno tvrde, kako su onda filmovi nastali? Možda ipak manipulacijom? No, zašto bi netko to učinio, s kojom namjerom? Što je vrijedno tolikog truda i troška? Pa čak i ako dopustimo da je netko kompjutorski manipulirao, zašto bi taj netko onda svoje djelo pustio u javnost baš preko Franke, i zašto baš preko *TV-Grič* koja ima slab domet i neveliku gledanost (barem donedavno)?“ (Pavličić 2009: 233)

Prethodno navedeno pokazuje i potvrđuje kako se Pavličić oduvijek bavio intrigantnim i aktualnim temama, jer ovo o čemu likovi razmišljaju i o čemu govore, danas je ostvarivo i vrlo lako izvedivo. U današnjem svijetu na velikim, ali i malim ekranima stalno se susrećemo s kompjutorskim i filmskim simulacijama. Toliko nas toga nestvarnoga okružuje da toga nismo ni svjesni. Vjerujemo svemu što vidimo, a da se ni ne zapitamo je li to doista istina ili istina leži duboko ispod lažne maske?

4. Zaključak

Književnopovijesno razdoblje postmoderne sa sobom je donijelo mnogo promjena u načinu stvaranja tekstova, ali i u shvaćanju njihove prirode. U prvi plan dolaze novi postupci stvaranja tekstova koji se vidno razlikuju od tradicionalnih, a prihvaća se i teza kako se *svi* tekstovi međusobno isprepliću ili aludiraju jedni na druge. Također, važno je napomenuti kako se smatra da su tekstovi u neprekidnom suodnosu, međusobnom „razgovoru“ i kontaktu. Postupci kojima se sve navedeno potvrđuje, ali i omogućava, su intertekstualnost, metatekstualnost, autoreferencijalnost, citatnost te intermedijalnost. Proučavanju intermedijalnih fenomena pridonijela je teorija intertekstualnosti, prema kojoj je svako djelo sastavljeno od mreže razlikovnih odnosa s ranijim djelima. Intermedijalno proučavanje umjetnosti u 20. stoljeću doživjelo je svoj zamah, kako zbog intenzivnog razvoja samih medija, tako i zbog sve češćeg uspostavljanja njihovih veza u umjetnosti. Podrazumijeva se kako je svaki tekst sastavljen ili složen od kombinacija ili fragmenata ranijih tekstova, kako se u svakom tekstu mogu pronaći tragovi drugih tekstova, pa tako i tragovi te utjecaji drugih medija.

Ovaj je rad napisan s ciljem da se intermedijalnost prikaže kao jedno od najznačajnijih postupaka u postmodernističkoj književnosti, i to upravo u stvaralaštvu najplodnijega postmodernoga hrvatskog književnika – Pavla Pavličića. Pavličićev je opus širok, najveći broj njegovih djela pripada kriminalističkoj prozi i fantastičnim trilerima, ali pisao je i djela za djecu i mlade, povijesne romane, memoaristiku, feljtone, interdiskurzivna te stručna djela. Usredotočivši se na fantastične trilere, zaključujemo kako je fantastika specifičan književni žanr koji pokušava ne samo tematizirati nadnaravno – čudno, čudesno i iracionalno, ili opisati njegovu pojavu i djelovanje, nego ga čak i ostvariti u percepciji čitatelja, što se u Pavličićevim djelima uvijek i postiže. Fantastični trilери predstavljaju spoj

fantastičnih i kriminalističkih elemenata, te se u njima vrlo često uočava općeljudska problematika poput etičkih pitanja dobra i zla, istine i laži, a nailazimo i na različite opreke poput onih između pojedinca i kolektiva, zakonitosti i kaosa, zdravlja i bolesti. Osim općeljudske problematike, često nailazimo i na kulturnu problematiku koja se odnosi na opreke između stvarnosti i fantastike, zbilje i fikcije, originala i falsifikata, tradicije i suvremenosti, povijesti i zaborava. Zaključujemo kako odabrani naslovi *Večernji akt*, *Diksilend* te *Trajanovo pravilo* ispunjavaju sve navedene uvjete te posjeduju sve važne značajke fantastičnih trilera, ali u ovome radu poseban je naglasak stavljen na postupke intermedijalnosti.

Tako u *Večernjem aktu* uočavamo intermedijalni odnos između književnosti i likovne umjetnosti koji je ostvaren na temelju samoga naslova, teme i radnje djela, na temelju mnogobrojnih opisa i naziva slika te njihovih autora, ali i na temelju razmatranja odnosa umjetnosti i falsifikata, te prirode i smisla umjetnosti općenito. U djelu *Diksilend* nemoguće je ne uočiti intermedijalni odnos između književnosti i glazbene umjetnosti koji je također postignut na razini naslova djela i njegovih poglavlja, njegove teme i radnje, ali i mnogobrojnih opisa i termina iz područja glazbene umjetnosti, kao i obrade same problematike koja se tiče odnosa glazbe i smrti. Intermedijalnost u djelu *Trajanovo pravilo* nije uočljiva na temelju naslova djela, ali nas postepeno ulaženje u radnju romana uvjerava kako su intermedijalni postupci doista mnogobrojni u djelu, polazeći od same teme i ideje djela, pa sve do problematike djela koja se bavi pitanjem odnosa originala i falsifikata te zbilje i fikcije, odnosno, simulacije zbilje.

Sve navedeno još jednom potvrđuje kako je Pavao Pavličić doista veliki autor koji svoj naum uvijek uspijeva ostvariti, u svakom djelu progovara o temi važnoj za društvo, ali i za samog pojedinca, i to na vrlo zanimljiv i sasvim drugačiji način – potpuno fantastičan.

5. Popis literature

Izvori:

Pavličić, Pavao (1995) *Diksilend*. Zagreb: Znanje.

Pavličić, Pavao (2009) *Trajanovo pravilo*. Zagreb: Mozaik knjiga.

Pavličić, Pavao (1999) *Večernjiakt*. Zagreb: Hena com.

Literatura:

Grgurić, Diana (2009) *Intermedijalnost u romanu Berekina kosa Nedjeljka Fabrija*. Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci.

Grgurić, Diana (2010) *Glazba, riječ: Istraživanje suodnosa: Intermedijalna i povijesna razmatranja opusa Milutina Cihlara Nehajeva i Nedjeljka Fabrija*. Zagreb-Rijeka: Hrvatska sveučilišna naklada.

Kuvač-Levačić, Kornelija (2013) *Moć i nemoć fantastike*. Split: Književni krug.

Maković, Zvonko i sur. (1988) *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Oraić Tolić, Dubravka (2019) *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Oraić Tolić, Dubravka (1993) *Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst*, u: D. Oraić Tolić, V. Žmegač (ur.): *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Pavličić, Pavao (2003) *Barokni pakao: rasprave iz hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada Pavičić.

Peruško, Tatjana (2018) *U labirintu teorija: o fantastici i fantastičnom*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Solar, Milivoj (2007) *Književni leksikon: pisci, djela, pojmovi*. Zagreb: Matica hrvatska.

Todorov, Cvetan (1987) *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad.

Članci iz časopisa:

Beganović, Davor (1986) *Između fantastike i proze detekcije: skica za žanrovsku tipologiju proza Pavla Pavličića*. *Republika* 42 (1986), br. 5-6, str. 555-563.

Mrežni izvori:

Blažević, Katarina (2018) *Intertekstualnost i metatekstualnost u djelu „Alias Grace“ Margaret Atwood*. Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci. URL: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:709380> . Pristupljeno 1. ožujka 2021.

Intertekstualnost. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 9. siječnja 2021. URL: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27671>

Intermedijalnost. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 10. siječnja 2021. URL: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27638>

Autoreferencijalnost. *Hrvatski jezični portal*. Pristupljeno 9. siječnja 2021. URL: <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>

Kolar, Mario (2019) *Fantastični trileri Pavla Pavličića* [neobjavljeni nastavni materijal]. Rijeka: Filozofski fakultet.

Kvasina, Josipa (2016) *Postaje na putu od rukopisa do lektire (na primjeru romana Večernji akt Pavla Pavličića)*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. Pristupljeno 25. travnja 2021. URL: http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/8631/1/Kvasina,%20Josipa_dipl.pdf

Matanović, Julijana (2019) *Glazba kao bijeg od smrti*. Pristupljeno 12. ožujka 2021. URL: <http://julijana-matanovic.com/glazba-kao-bijeg-od-smrti/>

Oraić Tolić, Dubravka (2016) *Zašto je Pavao Pavličić postmoderni pisac?* Kolo 26 (2016), br. 3. Pristupljeno 15. ožujka 2021. URL: <https://www.matica.hr/kolo/500/zasto-je-pavao-pavlicic-postmoderni-pisac-26328/>

Sažetak

U razdoblju postmoderne književna djela postaju naglašenije prožeta različitim postupcima kojima se tekstovi međusobno isprepliću ili aludiraju jedni na druge, što je izazvalo teorijske teze kako su *svi* tekstovi u neprekidnom suodnosu, međusobnom „razgovoru“ i kontaktu. Među postupcima koji ukazuju na to pojavljuje se i intermedijalnost. Intermedijalno proučavanje umjetnosti u 20. stoljeću doživjelo je svoj zamah zbog intenzivnog razvoja samih medija, pa tako i njihovog uspostavljanja veza u umjetnosti. No, proučavanju intermedijalnih odnosa pridonijela je i teorija intertekstualnosti prema kojoj je svako djelo sastavljeno od mreže različitih odnosa s ranijim djelima. Intermedijalnost podrazumijeva odnos među djelima različitih umjetnosti ili između umjetničkih djela i drugih kulturnih tvorevina. Upravo takvi postupci uočeni su i analizirani u fantastičnim trilerima Pavla Pavličića – u *Večernjem aktu* promotren je odnos između književnosti i likovne umjetnosti, u *Diksilendu* između književnosti i glazbe, a u *Trajanovu pravilu* između književnosti i filmske umjetnosti.

Ključne riječi: postmoderna, intermedijalnost, Pavao Pavličić, *Večernji akt*, *Diksilend*, *Trajanovo pravilo*

Intermediality in Pavao Pavličić's fantastic thrillers *Večernji akt*, *Diksilend* and *Trajanovo pravilo*

Summary

During postmodernism literary works became more imbued with various ways and methods that intertwine texts or claim that texts allude one to each other. It all comes to the thesis that all texts are in a constant correlation, in a „conversation“ and in contact with each other. One of these methods is intermediality. The intermedial studies in the 20th century contributed to the intensive development of the media themselves and with that their connections in art were created. Also, to the study of intermedia phenomenon contributed the theory of intertextuality according to which each literary work is composed of distinctive relations with earlier works. Intermediality implies a relationship between different works of art, different arts or other cultural creations. Such ways and methods were analyzed in Pavao Pavličić's fantastic thrillers – in *Večernji akt* is analyzed the relation between literature and fine art, in *Diksilend* between literature and music and in *Trajanovo pravilo* between literature and film art.

Keywords: postmodernism, intermediality, fantastic thrillers, Pavao Pavličić, *Večernji akt*, *Diksilend*, *Trajanovo pravilo*