Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti

Ana Marić

**Intertekstualni dijalozi u**

**suvremenoj slovenskoj kratkoj prozi**

Zagreb, 2022.

Ovaj rad izrađen je na Odsjeku za južnoslavenske jezike i književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu pod mentorstvom doc. dr. sc. Ivane Latković i predan je na natječaj za dodjelu Rektorove nagrade u akademskoj godini 2021./2022.

Sadržaj:

[Opći i specifični ciljevi rada 1](#_Toc107439143)

[Uvod – o pojmu intertekstualnosti 2](#_Toc107439144)

[Intertekstualni dijalog s narodim motivom 8](#_Toc107439145)

[Intertekstualni dijalog s matičnom književnošću 12](#_Toc107439146)

[Intertekstualni dijalog sa stranom književnošću 19](#_Toc107439147)

[Intertekstualni dijalog sa žanrovskom poetikom 27](#_Toc107439148)

[Intertekstualni dijalog s prikazivanjem realnog događaja 35](#_Toc107439149)

[Zaključak 38](#_Toc107439150)

[Popis literature 40](#_Toc107439151)

[Sažetak 43](#_Toc107439152)

[Summary 44](#_Toc107439153)

## **Opći i specifični ciljevi rada**

Kroz analizu deset kratkih priča iz suvremene slovenske književnosti u radu se propituju modusi intertekstualnih dijaloga, načini njihove uspostave, kao i učinak na značenje. U uvodnom dijelu rada predstavljen je pojam intertekstualnosti, opisani su načini na koji se taj književni postupak uspostavlja, razložene su dvije različite vrste intertekstualnosti s obzirom na književna razdoblja s kojim novi tekstovi uspostavljaju intertekstualni odnos, pojašnjena je razlika konvencionalnih i nekonvencionalnih tipova intertekstualnosti, navedeni su tipovi funkcija intertekstualnosti kao i najučestaliji postupci uspostavljanja intertekstualnosti i njezinih tipova, vrsta.

Za analizu odabrane kratke priče pripadaju suvremenoj slovenskoj književnosti i reprezentativne su s obzirom na njezine prevladavajuće tendencije, što potvrđuje i istodobna književnokritička i književnopovijesna refleksija. U glavnom dijelu rada analizirani su intertekstualni dijalozi koji se uspostavljaju s narodnim motivom od kojih je jedan od najzastupljenijih odabran za analizu, s matičnom i sa stranom književnošću, i to tekstovi sa sinkronijskim i dijakronijskim intertekstualnim relacijama, sa žanrovskom poetikom autora koji se često unutar vlastitih opusa oslanjaju na žanrovsku književnost i na koncu s prikazivanjem realnog događanja, jednim šire i drugim manje poznatim. Analizirat će se postupci kojima se stupa u intertekstualni dijalog, funkcije intertekstualnih ukrštavanja priča, ali i vrste citatnosti koje su zastupljene u tekstovima koji citiraju.

U zaključnom će se dijelu usporediti pojavnosti i funkcije intertekstualnih dijaloga i citatne konvencije te konfiguracije njihova značenja.

## **Uvod – o pojmu intertekstualnosti**

Suvremena književnost i osobito unutar nje ona postmodernističkih tendencija, a potom i njezina teorijska i kritička refleksija pomnije se bavila proučavanjem odnosa između tekstova i pitanjima njihove originalnosti. Upravo se s tom poetikom javljaju mnoge teze koje zagovaraju kako originalnih tekstova zapravo nema, odnosno kako su svi svojevrsna preradba ili parafraza nečeg već prije zapisanog. Znana je studija na tu temu ona Rolanda Barthesa, *Smrt autora* (1980) u kojoj zagovara da su čitatelji ti koji zapisuju tekstove, a ne autori. Navodi kako „nastupa smrt samog pisca, a počinje pisanje“ (1999: 197), a za tekst govori kako se sastoji od citata različitih kultura (isto: 199). Autori po njemu tek oponašaju nešto prethodno, nešto već zapisano, izravne veze između autora i teksta kojeg autor piše nema. Takvoj tezi u prilog ide i poznati esej Johna Bartha *Književnost iscrpljenja* (1967) koji slično zagovara da je sve već prije zapisano. On pod iscrpljenjem podrazumijeva iscrpljenje književnih mogućnosti zbog čega se književnost uvijek vraća glavnoj temi (Barth 2000: 319). Teza o literaturi iz literature, odnosno o književnosti koja nastaje iz druge, ili pod utjecajem druge književnosti, sve je snažnije zastupljena.

Pojam intertekstualnosti, koji je naglasak stavio na „ideju tekstualne proizvodnje“, a ne na autore tekstova (Hutcheon 1996: 211), šezdesetih je godina dvadesetog stoljeća, pod utjecajem teza Ferdinanda de Saussurea i Mihaila Bahtina formulirala Julia Kristeva (Allen 2000: 2–3), i to kao oznaku za razne međutekstualne odnose koji u prvom planu podrazumijevaju međusobno citiranje. U Hrvatskoj se intertekstualnošću, među drugima, pomnije bavio Pavao Pavličić koji navodi da veze između citiranih tekstova moraju biti vidljive, mogu biti prikrivene, ali se moraju uočiti, moraju se uspostaviti određenim sredstvima i one moraju imati određeno značenje (Pavličić 1988: 157).

Prema Juvanu, slovenskom teoretičaru književnosti koji je istraživao književni postupak intertekstualnosti, intertekstualne se veze postižu putem opisa, prijenosa i imitacijakoji su nerijetko međusobno isprepleteni. Intertekstualni se opisi postižu parafraziranjem i sažimanjem citiranog teksta, te je unutar takvog intertekstualnog postupka on podređen novom tekstu, odnosno tekstu koji ga citira (Juvan 1999: 404). Stari tekst novom služi kao aparatura kojom iznosi vlastiti komentar neovisno o njegovim konvencijama. Odnos novog teksta prema citiranom je, kako Juvan navodi, metajezičan, na citirani se odnosi oznakama, komentarima, opisima, raščlambama, sažimanjem, interpretacijom ili ocjenom (isto: 404). Intertekstualni prijenos se najčešće odnosi na preuzimanje doslovnih citata starijeg teksta, a uspostavlja se kako bi se dopunila ili nastavila već poznata priča. Unutar takve vrste intertekstualnosti mogu se prenositi i likovi, događaji i scene već postojećih literarnih svjetova, ali u ovu vrstu intertekstualnosti spadaju i razni prijenosi iz mitologije i folkloristike ili pak javnog diskursa (isto: 405). Intertekstualni opisi i prijenosi često su eksplicitno istaknuti čime će se takve vrste intertekstualnog povezivanja različitih tekstova lakše detektirati. Unutar intertekstualne imitacije stari se tekstovi citiraju postupkom stilizacije te se citirani tekst unutar takvog postupka postavlja u novu perspektivu čime se mijenja njegov smisao i funkcija (isto: 405). Čitateljstvo će stilsku imitaciju ponekad teško uočiti jer je taj intertekstualni postupak često implicitno prisutan, odnosno, novi tekst ne daje neke direktne, izvanjske znakove o tekstu kojeg citira.

Pavličić navodi kako tekstovi mogu stupati u veze s tekstovima istog književnog razdoblja ili s prošlim književnim razdobljima i s obzirom na to dijele se na sinkronijske i dijakronijske veze. Sinkronijske veze postižu se u književnim tekstovima istog razdoblja i istih poetika dok se dijakronijske veze postižu između tekstova različitih književnih razdoblja i poetika (Pavličić 1988: 158). Pored sinkronijske i dijakronijske podjele intertekstualnosti Pavličić također razlikuje konvencionalni te nekonvencionalni tip. Za konvencionalni tip intertekstualnosti, koji sjedinjuju književno-povijesna razdoblja renesanse, klasicizma i realizma, navodi kako postoje već nametnuta pravila i konvencije koje se prate i kojima se teži. Prema njemu intertekstualnost se u tim razdobljima percipira kao „autonomna književna vrijednost“ (isto: 159). Neko-nvencionalnitipovi intertekstualnosti, koji se pronalaze u književnim razdobljima manirizma, romantizma i avangarde, nemaju unaprijed propisana pravila kojima bi se uspostavljali odnosi između tekstova te takvi odnosi u konačnici uopće ne moraju biti ostvareni (isto: 159). Kako nadalje navodi Pavličić, razlika intertekstualnosti ta dva tipa očituje se u tome da su već u konvencionalnim književno-povijesnim razdobljima pravila pisanja izraženija, ideali su propisani i nametnuti dok je u nekonvencionalnim književno-povijesnim razdobljima na cijeni eksperimentiranje, originalnost i rušenje pravila i konvencija nametnutih u prošlim razdobljima. Ističe da se to onda naravno uočava i kod samog postupka intertekstualnosti koji je prirodan i očekivan za konvencionalna razdoblja, dok u nekonvencionalnim autori sami aktivno donose odluku stupiti u međuknjiževne odnose zbog čega intertekstualnost toga tipa ima veću važnost (isto: 159-160).

Sinkronijski tipovi nekonvencionalne intertekstualnosti ne tretiraju konvencije kao propisano pravilo koje djelo mora slijediti, konvencije tada postaju materijali, a ponekad i sama tema (isto: 164). Pavličić govori kako žanrovi u ovom tipu intertekstualnosti služe kao podloga koja će pomoći u prepoznavanju inovativnosti novog teksta. Ako je neki žanr već sam po sebi inovativan, tada se lako slijede takve poetike dok se u drugom slučaju žanrovi namjerno miješaju (isto: 164-165). Teme kojima se tekstovi bave apsolutno su slobodne, nisu vezane za određene žanrove i stilove što znači da pri njihovoj uspostavi nisu propisani ni poetički oblik ni stilska sredstva. Kako bi se što jasnije vidjelo odstupanje od starih pravila najčešće se uzimaju stare i poznate teme koje se obrađuju na nov način (isto: 165-166). Stilska se intertekstualnost uspostavlja tako da se ili preuzimaju stilski modeli koji su karakteristični za druge žanrove ili da se problematizira konvencionalni stil (isto: 166).

Dijakronijski tipovi nekonvencionalne intertekstualnosti stupaju u odnose s ranijim tekstovima kako bi im dali novo značenje ili pak s ciljem da u opreku postave vrijednosne kriterije stvaralačkog doba kojem pripadaju i vrijednosne kriterije minulih epoha i starijih djela (isto: 166). To se najčešće čini kako bi se stara već postojeća priča ispripovijedala na nov način, s novim pripovjednim sredstvima (isto: 166). U ovom tipu intertekstualnosti najčešće se uzimaju žanrovi prethodnih epoha s ciljem da se inoviraju i da se naglasi razlika starog i novog (isto: 166). Neizmjerno je široko područje tema koje se obrađuje, obuhvaćene su sve od nesuvremenih do suvremenih. Tematiziranjem nekih nesuvremenih otkrivaju se njihovi novi aspekti, ali se istovremeno zadržavaju i one stare koje je djelo s kojim se stupa u intertekstualni dijalog ustalilo (isto: 167). Pavličić također navodi kako se intertekstualni odnosi ovakvog tipa najčešće uspostavljaju putem stila s težnjom da se polemizira sa suvremenim tekstovima gdje stari tekst služi kao prikaz kontrasta ili da se sa starim tekstom stupi u „misaoni dijalog“ (isto: 167).

Žmegač pak opisuje funkcije intertekstualnosti i tu tom smislu razlaže tri tipa. Prvi jetip funkcija po njemu „demonstrativnog očitovanja literarnosti“ (Žmegač 1993: 29) gdje se tekstovi ne predstavljaju kao nešto što nisu, intertekstualnost ovog tipa nije skrivena, otkriva se i naglašava fikcionalni književni status djela, unutar te je funkcije ogoljen pripovjedni čin (isto: 29). Drugi je tip funkcije „odmaka od književne tradicije“ (isto: 29) gdje su tekstovi pokazatelji posrednih ili neposrednih kritika prema drugim tekstovima, ali je naglasak na promijeni i dinamici unutar književnog sustava, u središtu su inovativne težnje (isto: 29–30). Treći tip funkcija, koji je ujedno i najčešći, je „reinterpretacija poznate teme“. Takva vrsta intertekstualnosti ujedno služi i kao komentar i kao novo tumačenje (isto: 33).

Naravno, od velike su važnosti i sami tekstovi s kojima se uspostavlja međuknjiževni dijalog. Intertekstualni se odnosi uspostavljaju putem intertekstakoji predstavlja mjesto gdje dva različita teksta stupaju u međusoban odnos (Moranjak-Bamburać 1991: 28). Citatu se zbog toga u intertekstualnim analizama otvara važno mjesto čime on postaje krucijalni dio istraživanja, dok je njihov sami cilj „prosljeđivanje kontekstualnih transformacija citata i procesa generiranja smisla“ (isto: 28). Moranjak-Bamburać polazi od teze da je svaka intertekstualna analiza obilježena kontekstom. Tekst je za intertekstualni postupak semantički prostor unutar kojeg se popunjavanjem „tzv. semantičkih praznina“ jedan tekst dešifrira putem drugog (isto: 30).

Citatnošću, kao jednim od glavnih postupaka kojim se uspostavlja intertekstualnost, bavila se Dubravka Oraić Tolić, te u knjizi *Teorija citatnosti* naglašava da se taj intertekstualni postupak sastoji od tri dijela. Prvo, od „vlastitog teksta, odnosno teksta koji citira, drugo, tuđeg citiranog teksta i treće, tuđeg necitiranog teksta, ali podrazumijevanog teksta“ (Oraić Tolić 1990: 15). Tipove citatnosti dijeli se na ilustrativne i iluminativne tipove. Ilustrativni tipovi citatnosti su prema njoj oni gdje tekstovi citiraju tuđe tekstove imitacijom i gdje su imitirani dijelovi tekstova važniji od onog teksta unutar kojeg su sadržani**.** Tekstovi ovdje predstavljaju tuđi, citirani tekst, tuđe kulture i tuđa čitateljska iskustva, a pritom orijentirani su na čitatelje i na njihova čitalačka znanja (isto: 45).Iluminativne tipove citatnosti, prema njezinoj podjeli, predstavljaju oni tekstovi gdje citirani tekstovi služe kako bi kreirali nov smisao, orijentacija je na originalnom tekstu, unutar njih ne postoji hijerarhijski odnos kao što je on prisutan pri ilustrativnom tipu citatnosti. Novi tekst nije podređen starom, vodi „ravnopravan intertekstualni dijalog“ s kulturnom tradicijom i tuđim tekstom (isto: 45). Za ilustrativnu vrstu citatnosti važniji su tuđi tekstovi i tuđa kultura, dok su za iluminativnu važniji vlastiti tekst i vlastita kultura (isto: 45). Ilustrativni tipovi citatnosti dominantni su u književnim razdobljima klasike i antike, srednjovjekovlja, renesanse, klasicizma, realizma i suvremenog postmodernizma dok su iluminativni dominantni u manirizmu, romantizmu i avangardi (isto: 57).

Intertekstualnost je upravo jedan od najčešćih književnih postupaka kojim se služe suvremeni pisci. U tome književnom razdoblju vlada vjerovanje da ništa novo ne može biti zapisano i da je čitava sadašnjost prožeta prošlošću koja se ponovno oživljava u postmo-dernističkim tekstovima. Pisci toga razdoblja takvim oživljavanjem prošlosti putem intertekstualnih pojava, s prošlošću stupaju u dijalog (Pavličić 1989: 34). Postmodernizam polazi od stajališta da tekst ne može biti autonoman, on je vrednovan preko drugih tekstova i tumači se pomoću njih. Tekst koji nije uspostavio odnos s drugim tekstom neće biti razumljiv zbog čega postmodernistički pisci namjerno stupaju u odnose s drugim tekstovima (isto: 39). Svrha intertekstualnosti u tom razdoblju je već postojećem značenju, onome koje je uspostavljeno u prošlosti, pridodati novi tekst, a ne nametnuti određeno značenje. Kvalitetan odnos između tekstova javlja se ondje gdje tradicija dobiva novi, još neotkriven smisao (isto: 41).

Brišu se granice visoke i niske književnosti i to nerijetko upravo raznim intertekstualnim postupcima (isto: 34) bilo parodiranjem ili preuzimanjem raznih žanrovskih obrazaca ili preuzimanjem obrazaca čitave epohe i književne konvencije, što je glavni objekt izražavanja intertekstualnosti. Postmodernistički pisci intertekstualnost najčešće iznose parodiranjem što ne znači da time uništavaju prošlost, oni je tako ujedno čine svetom i osporavaju je (Hutcheon 1996: 211). Forma postmodernističke književnosti očituje su u usvajanju žanrovskih ili drugih konvencija kojih su se tekstovi držali. Unutar toga javljaju se razni pseudocitati i mistifikacije (Pavličić 1989: 35 - 37) gdje književni tekstovi stupaju u intertekstualne dijaloge s tekstovima koji uopće i ne postoje (Juvan 1999: 403). Sve navedeno rezultira poigravanjem žanrovskom literaturom koja se na razne načine prepliće s visokom literaturom. Žanrovska literatura tada dobiva na značaju te su takvi tekstovi sve češći. Primjerice kriminalistički žanr jedan je od popularnijih te se njegovi žanrovski obrasci često pronalaze i u visokoj književnosti.

U samom procesu uočavanja intertekstualnih postupaka veliku ulogu igraju i čitatelji tekstova jer ono ovisi o njihovom prepoznavanju književnog kanona i konvencija citatnosti. Književno-kulturološki kod koji se isprepliće u intertekstualnom odnosu, osim autoru, mora biti poznat i čitatelju iz čega proizlazi zaključak da je riječ o izrazito elitističkom književnom postupku (Juvan 1999: 398–399). Čitatelju od pomoći pri određivanju intertekstualnosti mogu biti određene nedosljednosti unutar čitanog teksta, npr. neke žanrovske nepodudarnosti ili nepodudarnosti unutar stila (isto: 401). Takvi tekstovi bit će popularni ako se preplitanje tekstova odnosi na najuži dio klasičnog repertoara s kojim je većina obrazovanih čitatelja upoznata. Nasuprot tomu stoji hermetična vrsta intertekstualnosti koja je namijenjena tek užem krugu čitateljstva. Ondje se povezivanje tekstova događa na implicitnijoj razini, prožeto je nekonvencionalnim referencama i zbog toga je teže uočljivo (isto: 399). Na razne interte-kstualne postupke upućuju i skreću pažnju književni kritičari, povjesničari književnosti i publicisti, ali se takvi postupci daju naznačiti nekada i iz samog naslova teksta, podnaslova ili epigrafa koji se na neki način dovode u vezu s drugim tekstom (isto: 398–399).

## **Intertekstualni dijalog s narodim motivom**

Mnogo je narodnih motiva, prije svega narodnih pjesama, iz kojih nastaju razni interte-kstualni nizovi. Na primjer, narodna pjesma *Desetnica* bila je inspiracija za pisanje prvog slovenskog romana *Deseti brat* (1866), a kasnijih je godina nastala i parodija prvog slovenskog romana istog naziva (Juvan 2000: 405). Mnogi su intertekstualni nizovi nastali i iz pjesme *Krst pri Savici* (*Krštenje na Savici*), a najznačajnija reinterpretacija tog narodnog motiva nastala je u književno-povijesnom razdoblju romantizma, iz pera Franca Prešerna čije se stvaralaštvo često nadovezivalo na narodne motive ili je bilo pisano pod utjecajem prethodnika. Romantičarska je pjesma, koja se oslanjala i na stvaralaštvo kanonskih autora Janeza Vajkarda Valvasora i Antona Tomaža Linharta (Cesar i Pogačnik 1991: 88, 93), utjecala i na nadolazeće generacije koja ju je reinterpretirala, bilo posuđivanjem likova i događanja pjesme ili preuzi-manjem raznih žanrovskih obrazaca (Juvan 2000: 405, 408).

Mnogi su se suvremeni pjesnici, npr. Svetlana Makarovič, Gregor Strniša, Veno Taufer, Dane Zajc, u svom stvaralaštvu nadovezivali upravo na narodnu tradiciju (Koron 2006: 11), no premda je narodna tradicija zastupljenija u poeziji, prisutna je i u prozi. Tako primjerice jedan od značajnijih prozaista slovenske književnosti 20. stoljeća, Lojze Kovačič dio svog opusa stvara upravo pod utjecajem narodnog stvaralaštva (isto: 11). U kontekstu suvremene slovenske kratke proze valja spomenuti i zbirku *Mistifikacije* (1987) Branka Gradišnika koja je čitava prožeta snažnim intertekstualnim vezama.

Jedan od najučestalijih narodnih motiva svakako jest onaj iz pjesme o *Lijepoj Vidi* koja ujedno čini i konstantu u povijesti slovenske književnosti, on je, naime, u različitim reinterpretacijama prisutan od romantizma sve do danas u pjesničkim, proznim i dramskim varijacijama. Svakako jedna od poznatijih je romantičarska inačica *Od lepe Vide* (*Od lijepe Vide*) Franca Prešerna napisana početkom devetnaestog stoljeća, u kojoj je od motiva zadržana samo polazna ideja, a intertekstualnost je u romantičarskom duhu poslužila za reinterpretaciju otprije poznatog. Na Prešernovu reinterpretaciju će se kasnije osloniti mnogi važni tekstovi koji se pozivaju na narodni motiv.

Samim time što motiv lijepe Vide proizlazi iz narodne književnosti, književnosti koja nije bila zapisivana, već usmeno prenošena, očekivano je da će imati različite inačice. One se očituju u različitom svršetku, a Ivan Grafenauer u svojoj opsežnoj studiji tog narodnog motiva navodi tri inačice. Prva je inačica tragična svršetka gdje junakinja između robovanja i smrti bira potonje, druga je inačica sretnog svršetka gdje junakinja sama za sebe i svoje dijete odabire novi život u novom kraju, u Španjolskoj, i posljednja inačica elegičnoga zaključka gdje junakinjin povratak iz nove zemlje u staru nije moguć i gdje ona svoje dijete odgaja kao španjolskog kraljevića (Grafenauer prema Šundalić 1990: 352). Neki su polazni motivi ipak zajednički svim inačicama, a to je pokretanje radnje koje proizlazi od otmice lijepe Vide, mlade žene-majke kojoj je suprotstavljen muški antagonist poznat kao „črn zamorec“, ili u prijevodu crnac (Grafenauer 1943: 16).

Uspješna i manje uspješna poetska dostignuća na tu temu nastaju sve od spomenutih romantičarskih ostvarenja do suvremene književnosti, ali i u suvremenoj književnosti. U tom smislu, prepoznatljiva inačica intertekstualne reinterpretacije tog motiva ostvarena je u modernističkoj drami Ivana Cankara koja u središte postavlja motiv slovenskog „hrepenenja“, odnosno žudnje, što lijepa Vida i simbolizira, a koji se ipak, u toj modernističkoj verziji, ne ostvaruje. Drama je tom simbolu pristupila na sasvim inovativan način (Pogačnik 1988: 117), a nadovezuje se upravo na romantičarsku inačicu Franca Prešerna. Dakako, uspješna dramska ostvarenja tog mita nastala su i u suvremenom stvaralaštvu, npr. u drami Rudija Šeliga u kojoj se javlja postupak citatnosti jer suvremena drama citira modernističku, ali je i imitira i na implicitnoj razini.

Na planu proznih intertekstualnih nizova svakako valja istaknuti realistički roman *Lepa Vida* (*Lijepa Vida*) Josipa Jurčiča, autora prvog slovenskog romana, napisan 1877. godine, Cankarevu modernističku kratku prozu *Lepa Vida* (*Lijepa Vida*) napisanu 1904. godine, ali se Cankar motivom lijepe Vide koristi i u prvom slovenskom romanu struje svijesti, *Nini* (1906), kratku prozu Borisa Pahora *Vrnitev Lepe Vide* (*Povratak Lepe Vide*) iz 1948. godine, kao i njegov opsežniji prozni oblik, roman *Mesto v zalivu* (*Grad u zaljevu*, 1955), i *Lepu Vidu prekmursku* (*Lijepu Vidu prekmursku*) iz 1972. Miška Kranjeca. Jurčičeva inačica kao i Cankareve i Pahorove inačice nadovezuju se na Prešernovu tradiciju, odnosno na njegovu pjesmu *Od lijepe Vide*. Intertekstualno nadovezivanje na Prešernovu inačicu u Cankarevu romanu *Nina* i Pahorovu *Grad u zaljevu* uspostavlja se intertekstualnim opisima, odnosno, pripovjedačevim prepričavanjima navedene romantičarske inačice, dok se intertekstualno nadovezivanje na Prešerna u Jurčičevu realističkom romanu događa u parafraziranju njegova stiha „Poslušah nerazborite svjete“ (Prešeren 2000: 35) koji uopće nije zastupljen u narodnoj tradiciji (Avsenik Nabergoj 2010: 471). Svima njima je zajedničko da preuzeti motiv iz narodne pjesme oblikuju u skladu s vlastitom poetikom i s obzirom na vrijeme kada nastaju, čime se već poznata tema reinterpretira uz komentar o vremenu kada intertekstualna veza nastaje.

Jednu od najupečatljivijih reinterpretacija tradicionalnog motiva koja je prožeta snažnom simbolikom i metaforikom, pronalazimo u Pahorovoj prozi gdje motiv služi kao aparatura kojom tekst daje komentar na stanje u Sloveniji za vrijeme drugog svjetskog rata, a što tematski i odgovara autorovu opusu. Tekst putem dobro poznatog i ustaljenog motiva opisuje kako je to bilo živjeti u Sloveniji za vrijeme fašističke okupacije (isto: 514).

Iako nastaje u suvremeno doba, kratka proza Miška Kranjeca *Lijepa Vida prekmurska*, tom motivu pristupa mnogo tradicionalnije. Tekst se, što je vidljivo iz naslova, nadovezuje na prekmursku inačicu narodne pjesme. Tradicionalnost se očituje u karakteriziranju glavne junakinje Vide kroz specifičan socijalni status i postavljanjem tog lika na specifično, ruralno mjesto radnje. Ovu inačicu reinterpretacije lako je povezati s realističkom inačicom reinterpretacije Josipa Jurčiča i lijepom Vidom njegova romana, koja je, baš kao i ova inačica, primorana udati se za muškarca samo zbog boljeg socijalnog statusa. Funkcija ovog intertekstualnog dijaloga jest reinterpretacija otprije poznate teme.

Simbolika motiva lijepe Vide ne jenjava ni u suvremenoj književnosti, te je uočavamo u kratkoj priči *Pismo očetu* (*Pismo ocu*) iz zbirke *Zakon želje* (2000) Andreja Blatnika. U skladu s minimalističkim tendencijama svojstvenim za suvremenu kratku priču, ovdje se motiv koristi na inovativan način, i to prije svega odabirom pripovjedača. Sada se radi o muškom pripovjedaču, ali korištenjem tog motiva i dalje se opisuje traumatičan odnos s muškarcem, u ovom slučaju s ocem. Intertekstualnost se uspostavlja na mnogo implicitniji način, iako se pripovjedač ove kratke priče na jednom mjestu eksplicitno poziva na narodni motiv.

„Bio sam lijepa Vida. Stajao sam kraj mora, čekao svog crnca da se vrati. Ali nije ga bilo. Dugo sam čekao. Muškarci su prolazili i nudili mi svoje sjeme. Dugo sam se branio. I čekao“ (Blatnik 2002: 89).

Iz citiranog ulomka uočava se tematiziranje traumatičnog odnosa između sina i oca i pripovijedanje funkcionira kao sinovljeva ispovijed ocu. Pripovjedač se, sin, poistovjećuje s mnogim poznatim likovima, fiktivnim i realnim. Poistovjećuje se s Črtomirom, Kopernikom, Antigonim, Titom… ali kao što se vidi iz citiranog ulomka, poistovjećuje se i s lijepom Vidom. Svi citatni obrasci koji sačinjavaju priču sadržani su u citiranom ulomku. Tekst preko iluminativnog tipa citatnosti stupa u intertekstualni dijalog s narodnim motivom. Stariji je tekst dakle podređen novijem, ali isto tako ovisi o čitateljskim konvencijama publike i njezine mogućnosti da bez dodatnih i popratnih objašnjenja o simbolizmu kojeg lijepa Vida posjeduje unutar slovenske kulture shvati pravo značenje. Tekst, za čije je razumijevanje ipak potreban kontekst poznavanja tog motiva, polazi od stava da je njegovo implicitno čitateljstvo svjesno simboličkog potencijala tog motiva zbog čega nije potrebno davati neke podrobnije informacije.

Intertekstualnost se unutar ove priče uspostavlja postupcima prijenosa. Iako se kratka priča povezuje s narodnim motivom odmah tijekom čitanja jer novi tekst eksplicitno naglašava motiv starog, prenose se i neki od implicitnih starih motiva. Kratka priča koja citira tako od narodnog motiva preuzima već razrađene motive mora i crnca, ali također preuzima i ponovno citira već zastupljenu ideju Vide kao potlačene strane koja se mora braniti protiv muškaraca, ali se preuzima i ideja čekanja. Implicitni čitatelj bit će upoznat s tim konvencijama jer su dobro zastupljene na književnoj, ali i kulturnoj sceni, a tekst dobro iskorištava taj svojevrsni privilegij.

S obzirom na to da se čitava ideja priče veže na centralni motiv čekanja oca, poistovjećivanje pripovjedača s lijepom Vidom, čekanje svog crnca da se vrati, potonji je negativno okarakteriziran, pa figura oca intertekstualno preuzima negativne konotacije. Dakle on je taj suvremeni antagonist iz narodne vizure, čime se inovira stari simbol i time ovaj intertekstualni dijalog pruža novo viđenje starog motiva, i to upravo kroz prizmu pripovjedača koji nastupa iz muške pozicije te postaje glavno sredstvo reinterpretacije već poznate priče i sve to kroz minimalističku poetiku i naglašenu simboliku.

Iako je taj motiv iz kojeg su nastali mnogi intertekstualni nizovi konstanta slovenskoj književnosti, suvremena kratka proza ipak ponešto rjeđe ulazi u intertekstualni dijalog s ovim narodnim motivom. S druge strane on nije nepoznat u suvremenoj romanesknoj produkciji, pa se tako, primjerice, pojavljuje u romanu *Sušna doba* (*Sušno doba*, 2012) Gabriele Babnik u kojem, doduše, nije izravno prisutan narodni motiv lijepe Vide, ali, kako ističe Potisk (2014: 67), postoje implicitne veze prema tom motivu. Ona u glavnoj junakinji tog romana vidi modernu inačicu slovenskoga narodnoga motiva lijepe Vide. Glavna junakinja Ana s lijepom Vidom dijeli osjećaj fizičkoga i duševnoga nezadovoljstva, dijele osjećaj neslobode, ali spajaju ih i motivi bolesnoga oca i muža u tuđini (isto: 74). Poveznica prema narodnom motivu implicitno se pojavljuje i u drugom autoričinom romanu *Koža iz bombaža* (*Koža od pamuka*, 2007), prvo u tome što je glavna junakinja razdijeljena između tuđine i vlastite domovine (doduše, kao i junakinja *Sušnog doba*), a glavnu poveznicu pronalazi u motivu „hrepenenja“, odnosno žudnje (isto: 71–72).

Dakle, učestalim reinterpretiranjem narodnog motiva, sve od Prešerna pa do danas, njegov se simbolizam uvriježio u kulturu te je u suvremenom stvaralaštvu poslužio mnogim autorima kako bi ispripovijedali intimne priče njihovih junaka pritom stvarajući eksplicitne, ali ponekad i implicitne veze, koje se uspostavljaju simboličkim pristupom prema nekim dobro poznatim i ustaljenim motivima.

## **Intertekstualni dijalog s matičnom književnošću**

Sasvim je očekivano da je velik utjecaj na suvremenu generaciju književnika, pored narodnog stvaralaštva, ostavio matični kanon, što se vidi i na već spomenutom primjeru Franca Prešerna i raznih reinterpretacija njegova romantičarskog stvaralaštva. Pored njega svakako valja izdvojiti Ivana Cankara čiji je utjecaj također ovjekovječen u tekstovima – bilo u raznim tekstualnim inovacijama koje je svojedobno uveo i koje se i danas koriste ili u eksplicitnom spominjanju njega kao velikog modernističkog književnika. Neke od inovacija koje je u slovensku književnost svojom prozom uveo, a na što se ugledaju suvremeni književnici su fragmentiranje priče, oslobađanje od uzročno-posljedičnog, odnosno, kauzalnog načina pripovijedanja, pasivnost glavnih likova utemeljenih na svijesti ili na nesvjesnom (Zupan Sosič 2020: 329). Njegovi su duh i važnost, posebice u suvremenim romanima, izneseni kroz kreiranje figure genija i velikog pisca što se očituje u nerijetkim referencama primjerice, u romanu *Prišleki* (*Pridošlice*, 1984) Lojzeta Kovačiča gdje ga pripovjedač uspoređuje s velikim Dostojevskim, u *Nesesah v robidah* (*Nebo u kupinama*, 2007) Nataše Kramberger, u *Čefurji raus!* (*Čefuri raus!*, 2008) Gorana Vojnovića gdje ga pripovjedač navodi kao sinonim za Sloveniju i Slovence,u *Belo se pere na devedeset* (*Bijelo se pere na devedeset*, 2018) Bronje Žakelj gdje se pripovjedačica nadovezuje na njegovu već spomenutu dramu *Lepa Vida* (*Lijepa Vida*).

Ono što je zajedničko svim spomenutim romanima jest da se na njega referira kroz dječju i nezrelu perspektivu čime se stavlja naglasak na Cankara kao opće mjesto dijaloga, polemike s tradicijom. Cankar kao velika ličnost prisutan je i u romanu za mlade *Zmenki* (*Spojevi*, 2020) Mojce Rudolf, Andrej Blatnik se nadovezuje na njega u svom postmodernom romanu *Plamenice in solze* (*Baklje i suze*, 1987) gdje se javljaju reference na autorovo stvaralaštvo iz njegove druge „dunajske“, odnosno bečke faze, dok se izravna intertekstualna veza javlja u odnosu Cankareve i Blatnikove *Skodelice kave* (*Šalice kave*). Ova kratka priča objavljena je 2009. godine u zbirci *Saj razumeš*? (*Razumiješ, ne?*) i izravno se intertekstualno, putem imitacije povezuje s Cankarevom istoimenom crticom koja je prvi put objavljena 1910. godine u časopisu „Ljubljanski zvon“ te kasnije, 1920. godine u zbirci *Moje življenje* (*Moj život*).

Intertekstualnost se uspostavlja putem imitacije, a povezivanje tekstova se odmah događa i na naslovnoj razini. Budući da je Cankareva crtica sastavni dio osnovnoškolskog kurikuluma i da je, među ostalom, i zbog toga slovensko čitateljstvo dobro upoznato s tim djelom, već samim naslovom Blatnikove kratke priče izazvat će se izravna poveznica prema slovenskom klasiku[[1]](#footnote-1).

Uz eksplicitno nadovezivanje naslovom, u intertekstualnoj vezi između ovih dvaju tekstova vidljiva je i implicitna poveznica, i to ona koja se očituje u stilizaciji i preuzimanju određenih književnih postupaka i motiva. Intertekstualna veza se očituje na formalnoj razini teksta, iako je tu sadržana i razlika. Cankareva bi se crtica, s obzirom na sadržajnu razinu mogla podijeliti na dva različita dijela što vrijedi i za Blatnikovu suvremenu varijantu, no u njoj razlika nije toliko naglašena. Prvi dio u dvadesetostoljetnoj crtici[[2]](#footnote-2) dominantno je esejistički oblikovan, dok se u drugom dijelu pripovjedač referira na sebe i svoj život i tako pojašnjava svoje stanje u prvom dijelu. Takav postupak i kompozicijska razdijeljenost, pa i svojevrsna žanrovska hibridnost koja ističe subjektivizaciju pripovjedača i njegovo monologiziranje, naglašava modernost same crtice. Sadržajna razlika o podijeljenosti teksta na dvije različite razine koja se javlja u Cankarevom tekstu nije toliko naglašena u suvremenoj Blatnikovoj priči, no osjetna je, ona se unutar intertekstualne relacije uspostavlja se na razini mjesta radnje. Takvim fokusiranjem na mjesto radnje koje se proširuje u odnosu na citiranu Cankarevu crticu, novi tekst na sličan način problematizira pitanje grijeha, no na široj relaciji, glavna ideja modernističke crtice se pomiče od jedinke prema čitavom sustavu. U prvom dijelu Blatnikove kratke priče pripovjedač je u toplini svog doma, nalazi se u intimnom okruženju, gotovo da je nemoguće utvrditi vrijeme radnje. Postavljaju se pitanja tematizira li se uopće suvremeni svijet dvadeset i prvog stoljeća, referira li se pripovjedač na Ivana Cankara ili na njegova pripovjedača, no razlika se uspostavlja u drugom dijelu gdje se doznačava da se pripovjedač nalazi u modernom, suvremenom svijetu koji je polazišna točka koju Blatnik problematizira u gotovo svoj prozi.

Intertekstualni se prijenosi događaju u preuzimanju knjiženog postupka autoreferencija-lnosti. Autoreferencijalnost Blatnikove kratke priče proizlazi iz autorova distopijskog romana *Spremeni me* (*Promijeni me*, 2008) te se na dva mjesta eksplicitno referira na spomenuti tekst. „Zrak na ulici, užaren i ljepljiv, kao da bi skliznuo u osvježavajuće piće s neonskih reklama. Iznad svih domaćih reklamnih natpisa nov. Velik najveći. Global player. Global prayer. Global payer[[3]](#footnote-3). Osluhneš, kimneš, potvrdiš, ali ne razumiješ poruku“ (Blatnik 2012: 63). Njegov pripovjedač također na samom kraju govori: „Promijeni. Mene. Me. Nema[[4]](#footnote-4)“ (isto: 64). Autoreferencijalnost koja se uspostavlja nadovezuje se na pripovjedača romana koji je dugo pridonosio društvenom poretku kojem nije bilo stalo do pojedinca nego do globalnog profita. Čitava ideja Blatnikova romana počiva u pripovjedačevoj želji da se promijeni, – na što upućuje i sami naslov – a radnja prati tu promjenu. Blatnikova kratka priča time naglašava potrebu za promjenom unutar suvremenog svijeta, što preuzima od Cankareve modernističke crtice gdje se promjena ne odnosi na šire globalne razine već ostaje u intimnom svijetu pripovjedača.

Autoreferencijalnost koja se pak koristi u Cankarevoj modernističkoj crtici lakše je uočiti jer njegov pripovjedač sam eksplicitno govori kako piše priču o ljubavi, direktno spominje imena likova o kojima piše, što ujedno sadrži i metafikcijski postupak i što proširuje značenjski i interpretacijski obzor. Pripovjedač Cankareve crtice *Šalica kave* se referira na autorov tekst *Ponesrečeni feljton* (*Nesretni feljton*, 1910) u čijem je fokusu motiv ljubavi. Upućivanje na vlastiti tekst koje se uspostavlja u Blatnikovoj kratkoj priči bit će teže uočljiva jer sam pripovjedač ne eksplicira vezu prema prethodnom tekstu, samocitiranje je skrivenije i u tom su smislu prisutne veze dostupnije čitatelju upoznatim s romanom *Promijeni me*, on će moći uočiti takvu vrstu posudbe, samocitiranja i povezivanja tekstova.

Motivi koji se vežu uz postupak autoreferencijalnosti oba teksta na prvi su pogled različiti, ali je njihova funkcija jednaka. Citirani tekst autoreferencijalnost veže uz prikaz ljubavi dok tekst koji citira autoreferencijalnost veže za otuđenog pojedinca u suvremenom svijetu. Funkcija ovog književnog postupka je podudarna, razlika se očituje tek u implicitnoj naglašenosti odvojenosti pripovjedača od svijeta u prvom primjeru, odnosno u njegovom izravnijem prikazivanju u drugom slučaju.

Intertekstualni su prijenosi prisutni i najizraženiji u reinterpretiranju glavnog i naslovnog motiva šalice kave oko kojeg se gradi priča u oba teksta. Naravno, kako se radi o dijakronijskoj uspostavi povezivanja tekstova, ne čudi da se različite konotacije vežu uz dva teksta. Ono što je usko povezano s tim motivom, i što novi tekst preuzima, je poveznica između motiva šalice kave i grijeha. U citiranom, Cankarevu tekstu šalica kave predstavlja nedostižnu žudnju, nešto što je teško priuštivo te postaje okidač za emotivni raspad pripovjedača pred majkom što rezultira neslućenim osjećajem krivnje. U Blatnikovu tekstu taj motiv predstavlja sigurnost, toplinu doma, dostupan je (u sveopćem blagostanju naše suvremenosti), no ipak izaziva ogroman osjećaj krivnje, ali ovaj put širih razmjera. U Cankarevoj crtici je grijeh izravna posljedica pripovjedačeva (ne)djelovanja dok u Blatnikovoj kratkoj priči on proizlazi od svijeta unutar kojeg živi i kojem svjedoči. U tom se smislu problematizira iskrivljeni vrijednosni sustav suvremenog svijeta, i to prije svega u kontekstu izrabljivanja dječjeg rada i njegove potplaćenosti. U tome se očituje kritička dimenzija oba teksta, a novijem upravo interte-kstualnost omogućuje kritičku reaktualizaciju. Naime, novi tekst preuzima problematiku starog i osuvremenjuje je naglašavajući kritiku društva u spomenutom segmentu i tako ukazuje na nepromjenjivost stanja. Kritika tog stanja pokazuje se i u ironiziranju nekih općih vrijednosti i korektiva: “Gledaju… „Gledaju čudesni svijet TV prodaje. Jer Alah ne donosi, jer Buda ne daje, trake za mršavljenje mole Djeda Božićnjaka“ (Blatnik 2012: 63).

Još jedan od intertekstualnih motiva jest motiv doma. Iako povezuje dva teksta, on uspostavlja različite konotacije. Pripovjedač citiranog teksta svoj dom opisuje kao “težak”, “oduran” i povezan s neimaštinom, pa ga vjerojatno stoga i potiče na grijeh. Pripovjedač Blatnikova teksta nalazi se u drugačijoj situaciji. On se unutar svog doma osjeća sigurno, zaštićeno, a grijeh dolazi izvana. U starijem tekstu naglasak je na osobnom, intimnom svijetu pripovjedača, ondje su svi uzroci i povodi njegovu nesretnom stanju. S druge strane, u Blatnikovu tekstu taj je unutarnji svijet dinamiziran.

Svime navedenim uočava se da novi tekst preko vidljivih (naslov, književni postupci, motivi) i smislenih (kako bi pružio komentar i reinterpretirao stari tekst i prilagodio ga novom svijetu) intertekstualnih odnosa izravno stupa u dijalog sa starim. Posuđuje raznovrsne postupke, ali i poruku koju je tekst slao, no prilagođava ih dobu, čime vlastito značenje dodatno proširuje.

Andrej je Blatnik jedan je od najcjenjenijih suvremenih književnika, a njegovi počeci blisko su povezani s postmodernističkom poetikom kojoj je uvelike pridonio u slovenskoj književnosti. Naime, iako se u pregledima slovenskih književnosti najčešće tek tri romana navode kao postmodernistička, *Izganjalec hudiča* (*Istjerivač vraga*, 1994) Tone Perčiča, *Vrata skozi* (*Vrata kroz*, 1997) Gorana Gluvića i *Plamenice in solze* (*Baklje i suze*, 1987) Andreja Blatnika, jedino potonji roman u potpunosti pripada toj poetici koja je zastupala intertekstualna prožimanja, rušenje granica visoke i niske literature, ironijsko postavljanje pripovijedanja (Pavličić 1989: 34). Roman je izravnom i neizravnom intertekstualnom odnosu s tekstovima Danila Kiša, Jorgea Luisa Borgesa, Georgea Orwella, Ivana Cankara, Williama Burroughsa i mnogim drugim (Juvan 1999: 405), ali se u romanu miješaju i različiti tipovi diskursa (primjerice, posuđuje udžbeničke konstrukcije), kao i različiti žanrovski obrasci čime, kao što to priliči postmodernističkoj književnosti, ruši granice visoke i niske literature. U romanu pronalazimo obrasce kriminalističkog, ljubavnog, pustolovnog, distopijskog romana. Tekst je ispunjen raznovrsnim citatima i referencama, ali prenosi i likove iz drugih literarnih svjetova kao i prave osobe (npr. Max Brod) koje sudjeluju u radnji (Vollmaier Lubej 2017: 58).

Blatnikova postmodernistička kratka proza, *Šopki za Adama venijo* (*Buketi za Adama venu*, 1983) i *Biografije brezimenih* (*Biografije* bezimenih, 1989) kao i navedeni postmoderni roman *Baklje i suze* (1987), na formalnoj razini obiluju žanrovskim obrascima, intertekstualnošću, citatnošću, metafikcijskim elementima (Borovnik 2001: 191).

Andrej Blatnik na prijelazu iz osamdesetih u devedesete, pa i možda naglašenije početkom novog tisućljeća, mijenja tadašnje postmodernističke književne konvencije za minimalističke. Takva poetika tematizira međuljudske odnose, partnerske i obiteljske veze unutar suvremenog svijeta i modernog načina života (Bošnjak 2005: 94). Od sinkronijskih intertekstualnih veza unutar suvremene kratke priče kao zanimljiv njihov primjer moguće je navesti kratku prozu Polone Glavan, čija proza dijelom slijedi Blatnikovu, kako u smislu poetičkih oznaka tako i u izravnom intertekstualnom povezivanju. Naime, njezina kratka priča *Pravzarav* (*Zapravo*), sadržana u zbirci *Gverilci* (2004) odličan je prikaz takvih poetika, a ujedno se nalazi u intertekstualnom odnosu s istoimenom kratkom pričom (1990) Andreja Blatnika.

Minimalistička poetika, unutar koje oba autora stvaraju, u svom središtu sadrži tematiku svakidašnjice (Jezernik 2005: 65). Na prvi pogled odabir tema i stil pisanja mogu krivo uputiti da se radi o manje kompliciranoj prozi dok zapravo autori svjesno manipuliraju simboličnim jezikom s ciljem da neki manji događaj predstave kao prikaz čovjekovog stanja i mogućnosti (isto: 67).

Intertekstualna veza između tekstova Andreja Blatnika i Polone Glavan uspostavlja se na eksplicitnoj razini, putem raznovrsnih intertekstualnih prijenosa koji se detektiraju u preuzimanju naslova, ali i u preuzimanju same radnje, konstelacije likova i određenih motiva, ali se uočava i implicitna intertekstualnost koja se uspostavlja stilskom imitacijom koja se očituje stvaranju priče putem ispraznih, banalnih dijaloga muško-ženskog para, čime se ističu njihovi površni odnosi.

Citatnost je vidljiva u imitiranju radnje kao i tipova likova – u oba slučaja u središtu je muško-ženski par koji dijalogizira o međusobnoj otuđenosti, po čemu radnja uglavnom počiva na ispraznom dijalogu i ni u jednom trenutku ne doživljava kulminaciju, barem ne onu u tradicionalnom smislu. Tekst Polone Glavan preuzima muškog pripovjedača čija je perspektiva u Blatnikovu tekstu dominantnija, dok je u novom dominantnija perspektiva ženskog dijela para. Tekst Glavan, iako ima muškog pripovjedača, u prvi plan postavlja njegovu partnericu čime se odvaja od citiranog teksta i daje mu novu perspektivu. Naravno, odmah je uočljivo i intertekstualno preuzimanje dijaloga.

Intertekstualni postupak preuzimanja vidljiv je i u posuđivanju određenih motiva, a ovom slučaju identitetske problematike, no na tome staje jer se oni drugačije koncipiraju što opet daje novi pogled na već dobro razrađenu temu. Vječita pitanja o identitetu ne vežu se uz isključivo određene poetike već more čitavu književnost.

„Ja neću biti izmišljena.

Te mi riječi zvuče nekako prazno. Uopće me ne privlači da ih zapišem.

Rado bih živjela, stvarno živjela

To me podsjeća na nebrojeno mnogo poznatih stvari. Doista, otrcana fraza. Ako je zapišem, morat ću

je nekako preokrenuti, nekako ironizirati. Ali kako da je ironiziram?“ (Blatnik 1998: 115 – 116)

U Blatnikovu tekstu identitetska problematika muči ženski dio para, ali je ona prisutna i u međusobnom odnosu toga para. Identitetska problematika se kod Glavan, odnosno u tekstu koji citira, javlja u poistovjećivanju s fiktivnim likovima čime novi tekst ne reflektira samo istoimenu kratku priču već se dotiče i šire poznatog, svjetskog kanona. Pravi se paralela, i to prožeta ironijom, između ženskog dijela para i *Trnoružice*, jer ga ona dok spava upravo podsjeća na taj poznati lik bajke. Ironijsko se pripovijedanje također intertekstualno preuzima. U Blatnikovu tekstu ono proizlazi iz citiranog ulomka gdje pripovjedač prenosi svoj odnos s partnericom u vlastite literarne svjetove, no taj mu odnos nije dovoljno zanimljiv, te ga želi poboljšati i to upravo omiljenim pripovjednim alatom postmodernističkih književnika, ironiziranjem. U tome se ujedno krije i metafikcijski element priče. Ironija u novijem tekstu Glavan proizlazi iz urušavanja paradigme ljubavnih priča i njihovih sretnih svršetaka.

„Pogledaj: Trnoružica se ubode u prst i zaspe na sto godina. Onda dođe princ, zaljubi se u nju i poljupcem je probudi. Zatim žive dugo i sretno jer imaju hrpu djece“ (Glavan 1998: 110[[5]](#footnote-5)).

Intertekstualno povezivanje s popularnom bajkom postiže se njezinim direktnim imeno-vanjem, ali i citiranjem radnje. Taj razgovor i preispitivanje partnerovih osjećaja dovodi ženski dio para do pitanja što bi se uopće desilo kada nje ne bi ni bilo što u potpunosti zadire u sferu egzistencijalnog. Ta su preispitivanja para o njihovim međusobnim osjećajima također dodirna točka tekstova i još nešto što se preuzima.

Od Blatnikova se teksta također preuzima i svojevrsna kružna kompozicija jer se u oba slučaja kraj nadovezuje na početak priče. Pripovjedač citiranog teksta uviđa kako je njegova partnerica u pravu te joj govori kako će još večeras otići prijateljima u posjet kao par. On je ovdje donio nekakvu odluku, ali njezinu realizaciju nećemo vidjeti, zadržavamo se tek u jednom trenutku, tj. u jednoj epizodi njihova života. Do zaključka dolazi i pripovjedač u tekstu Glavan, a taj je zaključak isti kao i u citiranom tekstu, njegova je partnerica u pravu, oni ne znaju razgovarati.

Poznato je da minimalistička proza nerijetko u središte postavlja pasivne pripovjedače što je prisutno i u analiziranim tekstovima, no kod njih je ipak prisutna neka vrsta aktivnosti. U Blatnikovu tekstu imamo pripovjedača koji donosi odluku kojoj će sam morati doprinijeti dok u pripovjedač u tekstu Glavan uviđa problem, no ne donosi aktivnu odluku promijeniti ga. Također je svijest pripovjedača u starijem tekstu izraženija, u novijem je tekstu gotovo nepostojeća. Sve što se nalazi izvan dijaloga ne doprinosi podrobnijoj karakterizaciji lika, iznose se tek bazične informacije čitatelju za orijentaciju. Taj izvandijaloški tekst kao da imitira dramsku formu didaskalija, osim što služi pojašnjavaju tko zapravo govori, mjestimično opisuje i geste koje likovi izvode, primjerice kada netko digne obrvu, slegne ramenima i slično.

Tekst se pored raznih eksplicitnih i implicitnih intertekstualnih postupaka, dovodi u odnos i s čitavim žanrom ljubavnih pripovijesti, koje, u skladu u suvremenom poetikom, pretjeranim hiperboliziranjem ironizira. Javljaju se aluzije na neke od najtragičnijih književnih djela, na Shakespereavu dramu *Romeo i Julia* i na Tolstojev roman *Ana Karenjina*. Aluzija na renesansnu tragediju postiže se u dijalozima muško-ženskog para gdje se u hipotetskom razgovoru raspravlja o, kako sami tekst navodi, „ludoj romansi“ (isto: 111) u kojoj bi si par zajedno okončao život, nakon čega bi svi razgovarali o njima i osnovali „njihov kult“ (isto: 111).

„Znaš li što bi još bilo ludo lijepo?“ kaže nakon nekoliko trenutaka i nagne se nad mene.

„Što?“ upitam.

„Kada bi otišli na željezničko raskrižje i legli svako na svoju prugu,“ kaže. „Primili bismo se za

ruke i čekali vlak. I onda bi, kada bi nas totalno rastrgalo, ostale samo naše ruke koje se trnovito

drže. To bi bilo baš legendarno, možeš li zamisliti?“ (isto: 111)

Odabirom motiva vlaka u citiranom ulomku javljaju se snažne aluzije na Tolstojev realistični roman *Ana Karenjina*, jer tekst Glavan opisuje hipotetsko samoubojstvo para bacanjem pod vlak, baš kao što je to učinila Ana Karenjina.

Tekst dakle ne citira samo imitirani tekst već poseže i u šire poznati, svjetski kanon kroz intertekstualne aluzije, ali se dotiče i čitavog žanra uglavnom tragičnih ljubavnih pripovijesti koje se tretiraju s ironijskim odmakom. Istoimeni stariji tekst citira i imitira na stilskoj i motivskoj razini, dok su sami citati koje koristi iluminativnog tipa (preko njih se stvara nova priča) – u službi su novog teksta koji je gotov čitav protkan intertekstualnim trenucima. Funkcija književnog postupka intertekstualnosti u ovom je tekstu reinterpretacija već poznate teme, ali s naglaskom na sve veću otuđenost suvremenog svijeta, upravo kroz isprazne i/ili bizarne dijaloge, ona se kritičnije prikazuje.

## **Intertekstualni dijalog sa stranom književnošću**

Drago Jančar, jedan od najprevođenijih slovenskih pisaca čiji je opus uvelike obilježen povijesnom tematikom, u postegzistencijalističkoj noveli *Smrt pri Mariji Snežni* (*Smrt kod Marije Snježne*) iz istoimene zbirke kratkih priča (1985) uspostavlja snažne dijakronijske intertekstualne veze, izražene postupkom citatnosti, s romanom *Bijela garda* (1925) ruskog pisca Mihaila Bulgakova.

Postegzistencijalizam se u Sloveniji znatnije izražava u tekstovima napisanim poslije drugog svjetskog rata, te je zastupljen u kratkoj prozi (ali i romanima) već navedenog Drage Jančare, ali primjerice i kod Marjana Rožanca i Janija Virka. Takva poetika podrazumijeva, kako ističe Tomo Virk (2006: 20), miješanje tradicionalnih i postmodernističkih književnih postupaka, te su u njoj zastupljena temeljna egzistencijalna pitanja o Bogu, sudbini, ljubavi, smrti.

U Jančarevoj noveli javlja se citatnost ilustrativnog tipa, drugim riječima, razumijevanje novog teksta ovisi o poznavanju konvencija citiranog zbog čega sami tekst daje eksplicitne znakove intertekstualnosti koja je prije svega dolazi do izražaja u već spomenutom postupku citatnosti. Tekst kombinira dosljedan prijenos citata koje na formalnoj razini označava kurzivom, i sažimanje teksta u smislu prepričavanja, te već poznatu priču nadograđuje vlastitim i originalnim idejama. Citatnost je najizraženija u uvodnom dijelu ove novele, dok drugi dio predstavlja originalno zamišljanje nastavka, no i u njemu je prisutna citatnost. Naglašavanjem citatnih konvencija kurzivom sam tekst čitateljima sugerira da se ti dijelovi po nečemu razlikuju od ostatka teksta, a kasnije se i naglašava da su to preuzeti dijelovi. Direktnim spominjanjem Bulgakova kao autora, ali i imenovanjem samog citiranog romana čitateljstvo se eksplicitno navodi na povezivanje dva teksta te se lako naslućuje da je kurzivni dio teksta zapravo originalno zapisan u izravno imenovanom romanu: „*Velike i strašne godine 1919* mladi bi doktor Aleksej Vasiljevič Turbin zamalo izgubio život samo zbog toga što je zaboravio skinuti časničku kokardu sa šubare. O tome govori Mihail Bulgakov na nekom mjestu u svom romanu Bijela garda“ (Jančar 1985: 5).

Takvim eksplicitnim imenovanjem autora, romana, navođenjem citata i prepričavanjem radnje čitatelj dobiva temeljene informacije o kontekstu citiranog teksta od kojeg nastaje novi tekst, dakle, polazi se od pretpostavke da širi krug implicitnog čitateljstva nije upoznato s radnjom romana s kojim se uspostavlja intertekstualni odnos. Poznavanje konteksta romana *Bijela garda*, osim što je važno za prepoznavanje one intertekstualnosti koja je zastupljena na implicitnoj razini, bitno je i za razumijevanje novog teksta, odnosno teksta koji citira. Razumijevanje novog u potpunosti je ovisno o uključivanju starog teksta, pa za razliku od ranije analiziranih, podređen je starom i citiranom tekstu.

Pored uočavanja ovih eksplicitnih intertekstualnih konvencija koje su u tekstu naglašene, prisutne su i one implicitnijeg tipa. Jančareva novela od citiranog romana preuzima i neke određene motive kojima, naravno prilagođenim formi kratke proze, gradi priču. Preslikava se atmosfera koja je obilježena hladnoćom i snijegom, čime se dodatno osnažuje opisana ratna atmosfera, ali i ona iz romana *Bijela garda*. Prenosi se i motiv lika Majke Božje koji ipak snažnije dominira u tekstu koji citira, a što na kraju krajeva i odgovara postegziste-ncijalističkom opredjeljenju priče. Taj se motiv povezuje s idejom sudbine koju novi tekst problematizira i koji starom daje dodatna značenja. Preuzimaju se i vremenski okviri koji su, pored mjesta radnje, od krucijalne važnosti, ali to je ujedno i mjesto gdje se priče razlikuju. Naime, radnja *Bijele garde* obuhvaća 1918. i 1919. godinu dok vremenski okviri u noveli *Smrt kod Marije Snježne* nisu u potpunosti linearno izloženi, događaju se neki omanji vremenski skokovi i radnja tako obuhvaća vremenski period od 1918. do 1945. godine čime se nameće zaključak da novela, uvjetno rečeno, ne samo da reinterpretira već poznati roman, već služi i kao njegov svojevrsni nastavak. Kao da preispituje njegove granice i proširuje ga, upravo glavnim motivom sudbine koji nije zastupljen u originalnom tekstu.

Pažljivijim će se čitanjem uočiti da je također „posuđen“ i intertekstualnim postupkom preuzet glavni lik romana – Aleksej Vasiljevič Turbin koji je u kratkoj priči, kako bi se zaštitio, promijenio identitet i postao Vladimir Semjonov. Promjena imena glavnog junaka javlja se i u romanu. Taj se zaključak povlači jer likovi dijele mnoge karakteristike što, zbog citatnih konvencija prisutnih u priči mogu povezati i oni koji nisu čitali roman (iako su neke od karakteristika ostavljane na povezivanje samo onima koji su upoznati i s originalnim tekstom). Tome pomaže upravo ono citiranje i prepričavanje s početka priče. Zajedničko im je da su obojica doktori – Turbinovo zanimanje istaknuto je prepričavanjem romana, bivši časnici ruske vojske – što mogu povezati samo oni koji su čitali roman jer se ni u citatima ni u citatnim prepričavanjima ne spominje Turbin u tom kontekstu, te činjenica da su obojica pobjegla smrti – što saznajemo kroz citatna prepričavanja. Novi tekst već postojeći lik samo postavlja u novi prostor, onaj blizak njegovom implicitnom čitateljstvu, i među druge, nove ljude također bliske implicitnom čitateljstvu: „I možda je istinita priča koja slijedi zapisana u život Vladimira Semjonova samo zato da bi je razigrana volja sudbine u drugom kraju, drugom vremenu i među drugim ljudima zabilježila kao drugačiju verziju i drugačiji izlaz iz neke beznadne situacije“ (isto: 7).

U navedenom je citatu skrivena i glavna ideja teksta i zapravo funkcija intertekstualnog postupka koju Žmegač u svojoj podjeli naziva demonstrativnim očitovanjem literarnosti. Intertekstualni postupak nije duboko utkan u samu priču, eksplicitno je iznesen, ne skriva se toliko u tekstu kao što je to bio slučaj s ranije analiziranim tekstovima, uočljiv je i na samoj površini teksta. Istinitost se priče relativizira (i to na nekoliko mjesta) i ona zapravo za analizirani tekst i nije bitna, ali se isto tako naglašavaju oni preuzeti dijelovi i oni originalni. Relativizacija istine i odvajanja dvije razine teksta nalazimo i na samu početku kratke priče: „Dvadeset i sedam godina kasnije, na tisuće i tisuće kilometara dalje, u nekom europskom kutu kojega ne nađeš ni na jednom pravom zemljovidu završi neka druga životna priča“ (isto: 6).

Postegzistencijalizam Jančareva teksta, kojim su gotovo svi preuzeti intertekstualni motivi obilježeni, bitna je odrednica novog teksta i za glavnog lika koji je protkan njime. Sejmonov, koji je preuzet iz citiranog romana, u strahu za život, što je ujedno i jedan od postegzistencijalističkih motiva novele, dolazi u nepoznat kraj pokraj Mure, bježeći i skrivajući se od neprijateljske vojske koja je također motiv zastupljen u citiranom romanu, kao što je i motiv bijega. Sejmonov svoj spas vidi u oltaru Majke Božje, koji je još jedan od postegzistencijalističkih motiva koje novi tekst uvodi. Za potrebe novog teksta on ne samo da govori ruski i njemački, već i slovenski te se, u novom kraju, predstavlja kao doktor, u čemu se ponovno reflektira originalni tekst. Novi mu tekst pruža i svojevrstan razvoj jer, dok u originalnom tekstu radi neka upitna i nemoralna djela, u novom je pobožan lik. Zanima se za ratna događanja, pomno prati približavanje Crvene armije njegovom novom prebivalištu i zbog toga se na koncu povlači, razgovarajući samo s Marijom Snježnom.

„Semjonov ne kleči i ne moli za milost jer Semjonov sada više ne vjeruje da bi bilo što moglo zaustaviti veliku i strašnu armadu koja je došla za njim, sto tisuća vojnika i bubnjanje koje dolazi s njima. Sagledava svoj život i moli je samo za to da mu pomogne razumjeti taj strašni nesporazum“ (isto: 12) .

U dijelu autorefleksije svoga života također se osvrće i na originalni tekst: „Možda je, kao Turbin, trčao s časničkom kokardom, smrtnom oznakom na čelu, ispred progonitelja, njihovih krikova i strijela (isto: 12). Time se ponovno dva lika izjednačavaju, sudbina jednoga označava sudbinu drugoga, ali se isto tako i relativizira.

Novi tekst također, kao što je već napomenuto, radi distinkciju prema citiranom, odnosno preuzetom tekstu i vlastitom originalnom interpretiranju kraja i to preko pripovjedača čija je uloga zapravo komentiranje i pojašnjavanje relacija između dva teksta. To odvajanje odmah je prisutno na početku priče gdje se navodi da je ono što u novom tekstu slijedi „neka druga životna priča“ (isto 17). Odvajanje je prisutno i u citatu: „Ovdje ga je dovela [sudbina] samo zato da bi zapisala drugu varijantu priče koja se nekoć razriješila sretnim krajem.“ (isto 15).

Svaki je trenutak nove priče, obilježen intertekstualnošću koja se ni u jednom trenutku ne skriva, već se, upravo suprotno, naglašava. Intertekstualnost se postiže već spomenutim prijenosima (preuzimanje citata, motiva, glavnog lika, vremenske okosnice, glavne ideje), opisima (što je vidljivo u sažimanjima, odnosno prepričavanjima originalnog teksta), te u imitaciji (uočljivo na stilskoj razini). Iako nova priča obiluje originalnošću, ipak je podređena starijoj koja joj je i bila polazna točka, novi tekst svoju ideju gradi starom. *Smrt kod Marije Snježne* otkriva nove aspekte (pitanja sudbine koja nisu naglašena u originalnim tekstu) *Bijele garde*, ali isto tako ovisi o čitateljevim poznavanjima originalnog teksta od kojeg se, putem pripovijedanja, trudi odvojiti (odvajanje se postiže naglašavanjem citatnih elemenata ili na formalnoj razini kurzivom, ili u naglašavanju da se radi nekoj vrsti intertekstualnih prepričavanja), odnosno želi da citirano i originalno budu prepoznati. Dakle, nova je priča duboko isprepletana citatnim konvencijama starije, ali je ujedno i originalna zamisao.

Proza Andreja Blatnika usko je povezana s onom američkog minimalista Raymonda Carvera. Carver je jedan od ponajboljih predstavnika minimalističke i intimističke struje u književnosti, predstavlja važno mjesto za američku literaturu osamdesetih godina, posebice njegove kratke priče. Ne samo da je oživio tradiciju kratke priče u Americi, već je dobio i oponašatelje, kako ističe upravo jedan od njih, Andrej Blatnik (2001: 29).

Carver je za minimalizam iznimno važan jer se u Americi o toj poetici počelo pričati upravo njegovim djelovanjem, a njegov je utjecaj toliko značajan da se pisanje o, na prvi pogled, običnim motivima, motivima svakodnevice, o muško-ženskim odnosima, nevjeri, problemima s alkoholom, besposlicom naziva „carverovskom strukturom kratke priče“, Carverovo stvaralaštvo također karakteriziraju eliptični dijalozi, ironično strukturiranje naslova priča, manjak pravog događaja, fragmentirana struktura, otvoren kraj (Jezernik 2005: 68), što sve pronalazimo i u Blatnikovu stvaralaštvu.

Carverov je utjecaj vidljiv već u ranije analiziranom Blatnikovom tekstu *Zapravo* i to ponajprije u preuzimanju razgovora muško-ženskog para, odnosno dijaloga koji je isprazan od značenja, a što je prisutno u gotovo svakoj priči u zbirci *Zakon želje* (2000). No, intertekstualni postupak je ponajviše prisutan u kratkoj priči *O čem govoriva* (O čemu govorimo) koja se na razne načine dovodi u vezu s Carverovim tekstom *What We Talk About When We Talk About Love* (*O čemu govorimo kada govorimo o ljubavi*, 1981) iz istoimene zbirke kratkih priča.

Intertekstualni postupci kojima se nova priča koristi su prijenos i imitacija, ali se tekstovi također povezuju direktnim imenovanjem citiranog autora i citiranog dijela, što uvelike olakšava prepoznavanje književnih matrica kojima se novi tekst vodi. Intertekstualni prijenosi, iako ne apsolutno doslovni, vidljivi su u preuzimanju naslova, ali su i mjesto gdje novi tekst naglašava vlastitu originalnost i odvojenost od citiranog teksta. Naslovi tematski odgovaraju pričama koje predstavljaju – junaci Carverova teksta, dva muško-ženska ljubavna para na osamnaest stranica priče doista pokušavaju pronaći pravo značenje ljubavi, pritom lamentirajući o vlastitim iskustvima, dok se likovi Blatnikova teksta, ponovno muško-ženski parovi, na nešto većem broju stranica, pokušavaju dosjetiti o čemu bi uopće, usred ispraznosti svijeta usred kojeg su se našli, mogli razgovarati kako bi popunili tišinu dvadeset i prvog stoljeća koju novi tekst uvjerljivo reflektira.

Budući da se Carver i njegova zbirka spominju na samom početku, za čitatelja je intertekstualno povezivanje jasno i nedvojbeno: „Sreo sam je u Američkom centru. Morao sam vratiti Carverovu knjigu *What We Talk About When We talk about Love* koju sam iščitavao dulje no što bih smio, pa sam išao s nelagodom, bezvoljno, znajući da me čeka oštar pogled knjižničarke i mahanje glavom kad rok za vraćanje knjige usporedi s današnjim datumom“ (Blatnik 2002: 7[[6]](#footnote-6)).

U citiranom dijelu teksta također je uočljiva i kompozicijska intertekstualnost jer novi tekst, baš kao i stari, in medias res postupkom uvodi čitateljstvo u samu priču, a takva je intertekstualnost uočljiva i u načinu na koji tekstovi završavaju svoje priče. Naime, novi tekst od originalnog reflektira i otvoreni kraj. U oba se teksta prate junaci u tek jednom trenutku, i premda se ponegdje ukratko prisjećaju vlastite prošlosti, akteri bivaju u tek jednom trenutku sadašnjosti, svoje i naše.

To nije jedino eksplicitno nadovezivanje na Carverovu prozu. Pripovjedač Blatnikova teksta u jednom trenutku o Carverovoj zbirci razgovara sa ženom koju susreće u Američkom centru i koja konstatira kako joj se svidio tek naslov jer „rekla je da je previše žalosna, da svi govore u isto vrijeme. Rekao sam nešto glupo, rekao sam naime: Ali takav je život! – Jest – rekla je. – Baš zato“ (Isto: 10[[7]](#footnote-7)). Implicitnije spominjanje Carvera događa se kada pripovjedač novog teksta, u nedostatku ideja što bi radio sa sobom, na televiziji pušta Altmanov film *Short Cuts* iz 1993. godine koji je upravo inspiriran Carverovim kratkim pričama.

Intertekstualnost je prisutna i u preuzimanju obrazaca minimalističkih poetika starijeg teksta. Minimalizam je ponajviše prisutan u karakterizaciji likova, kao i u manjku prikaza nekih velikih događanja, odnosno u poprilično ogoljenom sižeu. Djelovanje i iskazi pripovjedača vođeni su načelom stvarnosnog, odnosno uvjerljivosti svakodnevne komunikacije, dakle, priča se iznosi i gradi prateći gotovo hiperrealistička načela, pa je i unutarnja fokalizacija u službi toga. Preuzet je tip glavnog junaka, odnosno sredovječnog intelektualca, pasivnog promatrača. Premda je Blatnikov tekst ponešto precizniji u karakterizaciji glavnog lika, u Carverom tekstu on je barem imenovan. Obojica su zapravo ponajviše određena putem međuljudskih odnosa koje ostvaruju. O Nicku, pripovjedaču originalnog teksta ne znamo ništa osim činjenice da je intimno vezan za Lauru te da mu je Mel, čiji je glas ujedno i najprisutniji u priči, najbolji prijatelj. S druge strane, o pripovjedaču Blatnikova teksta mnogo saznajemo preko međuljudskih odnosa koje on ostvaruje, ili bolje reći ne ostvaruje. O njemu znamo da nije ostvario intimne (ljubavne) odnose za kojima žudi (iako je u romantičnoj vezi), znamo da se pravi interes za misterioznu ženu koju susreće u Američkom centru javlja tek u onom trenutku kada saznaje da bi joj mogao ispričati svoju životnu priču koju ni s kim ne može podijeliti, znamo da mu je stalo do dojma kojeg ostavlja, ali isto tako znamo da puno premišlja zbog čega bogatije razgovore vodi sam sa sobom negoli s ljudima koji ga okružuju. Dakle, iako se pri karakteriziranju glavnog lika uspostavlja intertekstualnost, on je za potrebe novog teksta (isticanje bizarnosti suvremenog svijeta) senzibilnije opisan.

Novi se tekst od starog odvaja u načinu kreiranja priče, odnosno razliku pronalazimo u sižeu. Iako je siže Blatnikova teksta ogoljen i manjkav u nekim velikim događanjima, ipak je postojaniji od sižea Carverova teksta koji obuhvaća tek jednu večer u domu glavnih junaka gdje se čitava radnja provodi kroz dijalog koji ne vodi nigdje. Siže Blatnikova teksta, za koji je također dijalog važan, postojaniji je jer se ne zadržava samo na jednom mjestu radnje, kao što je situacija u Carverovom, alternira između više njih, postoje neki omanji zapleti radnje koji ipak, upravo zbog minimalističkih poetika, nisu toliko naglašeni. Zapleti sižea u Carverovu tekstu proizlaze iz dijaloga u trenutku međusobnog neslaganja likova. U Blatnikovu tekstu postoji koliki-toliki niz kauzalnih događaja dok bi se za Carverov tekst moglo reći da postoji tek jedan događaj.

U oba teksta dijalozi funkcioniraju kao glavni pokretači radnje. Napetost se u Carverovu tekstu postiže upravo tom pripovjednom tehnikom, što i Blatnikov tekst preuzima pritom testirajući te granice. Najnapetiji trenutak novog teksta pronalazimo u dijalogu. Pripovjedač svoju partnericu susreće ispred njihova stana dok u isti vodi ženu iz Američkog centra. Njih dvoje, kako bi izbjegli neugodan razgovor, ali ipak razgovor bogat u značenju, prave se da se ne poznaju dok se parovi u originalnom tekstu ne libe zaći u neke tabu teme za koje znaju da se vrlo vjerojatno neće složiti. Ta se odvojenost koju novi tekst problematizira, naglašava i odabirom drugog, stranog jezika komunikacije. U tom izuzetno neugodnom trenutku oni razgovaraju na engleskom jeziku čime je njihova intima još i snažnije prodrmana, ali time tekst ujedno i pomiče horizont očekivanja jer ruši uobičajen zaplet (partnerica se uopće ne zanima za taj događaj kojemu je svjedočila, ne želi o tome razgovarati). Time se novi tekst ujedno i odvaja od citiranog jer je ondje razgovor ipak bogatiji i smisleniji. Ondje sve proizlazi upravo iz dijaloga, dok u novom tekst imamo više radnje negoli nekog razgovora bogatog u značenju.

Funkcija intertekstualnog preuzimanja Carverove ideje o međusobnoj otuđenosti u Blatnikovu tekstu funkcionira kao komentar o ispraznosti značenja što se najbolje očituje u sasvim intimnom trenutku otkrivanja posla žene iz Američkog centra. Naime, nju ljudi zovu preko telefona i iznose vlastite životne priče kako bi ih ona realistički ispisala. Ispraznost od značenja se naglašava jer nešto što bi trebalo biti dio svakodnevice, smislen dijalog i dijeljenje vlastitih priča i iskustava u Blatnikovu literarnom svijetu postaje posao i najveća žudnja.

Blatnikov tekst također sadrži i metafikcijski element. Pripovjedač teksta koji citira usko je povezan s književnošću, prevodi knjige, ali je i sam pisac. Čitateljstvo glavnog protagonista prati u njegovoj borbi s (ne)smislenim razgovorima dok se sam, u priči koju piše, bavi istom tematikom: „To je bilo nekakvo potpitanje onoga čime sam se bavio u priči koju sam tada pisao: o čemu se uopće može govoriti?“ (Blatnik 2002: 9[[8]](#footnote-8)).

U tom je citatu sažeta glavna ideja zbirke priča, ali i funkcija intertekstualnog postupka, odnosno reinterpretacija otprije poznate teme. Novi tekst, preko određenih obrazaca starog teksta – intertekstualnim posuđivanjem, intertekstualnom stilizacijom i citatnošću ilumi-nativnog tipa – stvara originalnu priču koja propituje pitanja ljudske intime u dvadeset i prvom stoljeću. Svi motivi koje originalan tekst razrađuje postavljeni su u suvremenije doba i tek su aparatura kojom se pripovijeda nova, pomalo bizarna priča. Blatnik se upravo nadovezuje na Carvera jer se baš kao i on zanima za intimne, male priče pojedinaca koji, usred ispraznosti svijeta, ne može uspostaviti smislen odnos s drugom osobom.

## **Intertekstualni dijalog sa žanrovskom poetikom**

Žanrovima se posebno zanimaju suvremeni književnici čije stvaralaštvo karakteriziraju postmodernističke tendencije. Oni testiraju granice visoke i niske književnosti upravo miješanjem konvencija žanrovske literature s visokom (Pavličić 1989: 34). Cilj dijakronijske uspostave intertekstualnog odnosa sa žanrovskom poetikom jest naglašavanje razlika između starog i novog, a u intertekstualni odnos sa žanrom se stupa kako bi ga se inoviralo (isto: 166), dok se u sinkronijskoj uspostavi žanrovske konvencije, ako je žanr sam po sebi inovativan, lako slijede, a ako nije, tada se miješaju s drugim žanrovima (isto: 164–165). Kao je jedan od zanimljivijih primjera dijaloga s kanonski najreprezentativnijom tradicijom jest onaj poezije Borisa A. Novaka. U njoj se, naime, tragom simbola tradicije, Prešernova soneta, intertekstualnim dijalogom reispisuje suvremena varijanta sonetnog vijenca, *Kronanje* (*Krunidba*), a intertekstualnost se uspostavlja, među ostalim, preuzimanjem naslova Prešernova najpoznatijeg soneta *Magistrale*, kao i u preuzimanju postupka akrostiha kojim je pjesma građena.

Intertekstualne veze, s druge strane, u proznim se ostvarenjima, uglavnom pod utjecajem postmodernističkih tendencija, ostvaruju na različitim razinama. Jedna od njih je i ona koja se dotiče žanrovskih odrednica, njegovih normi i konvencija. U drugoj polovici dvadesetog stoljeća, sa sve većom zastupljenošću autorica u kanonskim ostvarenjima, formulira se sintagma „žensko pismo“koje se od „muškog“ razlikuje u stilu. Naime, ono podrazumijeva izrazito subjektivno, djelomično poetično, metaforično pripovijedanje koje je slično onom modernističkom (Virk 2006: 24). U suvremenoj je književnosti motiv šivanja zanimljiv element gdje ga spisateljice, poput primjerice, Dubravke Ugrešić u romanu *Štefica Cvek u raljama života* ili Olivere Ćorveziroske u kratkoj priči *(S)pletena priča,* koriste kao ikonički (Kolanović 2005[[9]](#footnote-9)) prikaz samog pripovijedanja. Žensko pismo prisutno je u suvremenoj slovenskoj kratkoj prozi, što potvrđuje i tipologija Tome Virka (2006) unutar koje se razlikuje osam tipova suvremene kratke proze, a među njima je i žensko pismo.

Kratka priče *Gutijeve zgodbe* (*Gutijeve priče*) iz zbirke *Strašljivke* (1990) Silvije Borovnik upravo je jedan od primjera intertekstualnog dijaloga sa žanrovskom konvencijom, koja problematizira rodno tretiranje književnosti, a takvo je problematiziranje stereotipnog prika-zivanja ženske uloge karakteristično za čitavu zbirku kratkih priča koju Bošnjak svrstava u postmodernističke poetike (Bošnjak 2005: 156). Zbirka ironijski prikazuje horor priče pritom se oslanjajući na citatne konvencije različitih uzora (isto: 156) kako bi ismijala, pa i problematizirala tradicionalne društvene uloge stvarajući tragikomične situacije čemu svjedoči i *Gutijeva priča* (Vollmaier Lubej 2019: 238). Analizirana kratka priča prije svega ironijski obrće nametnute ideale tog žanra i pripovijeda neobičnu, pa i grotesknu priču s elementima fantastike, naravno sa ženskom pripovjedačicom u središtu.

Priča, i to izrazito hiperbolično, dijakronijskom uspostavom intertekstualnosti kritizira ideju žena kao osjetljivih, punih predrasuda, opsjednutih odjećom, a pripovjedna ideja, koja se šije nekim ustaljenim tradicionalnim motivima, u ovoj priči polazi od pripovjedačičine nemogućnosti da zapiše originalni tekst: „Tako da opet samo kradem. Vjerojatno više nikada ni neću moći zapisati nešto svoje“ (isto: 179). Tragom Barthove ideje o “književnosti iscrpljenja”, ona se bori s nedostatkom ideja (baš kao i neki protagonisti u nekim ranije analiziranim tekstovima). Pri tome se ističe rodna razlika: „Muškarci pišu tako lijepe referate. Meni su tako ostale samo priče o emancipaciji…“ (isto: 178) jer žene mogu pisati samo o vlastitu iskustvu kako je to biti žena, za drugo nema mjesta, čime tekst problematizira stereotipno očekivanje.

Intertekstualni su postupci ovdje duboko utkani u tekst, a kratka priča problematizira čvrsto uvriježena vjerovanja o tome žanru time da ih zapravo sve obrće. Temeljna oznaka “ženskog pisma” polazi od pretpostavke o naglašeno emocionalnom pripovijedanju. Upravo u tome ogleda se odmak *Gutijeve priče* ili, drugim riječima, u nedostatku emocionalnog pripovijedanja uočava se odmak od tradicije. Pripovjedačica ne naglašava svoje emocije, ona sasvim ogoljeno, izrazito objektivno, uz pokoju psovku i, uvjetno rečeno, muške motive (kao što su npr. kobasica i pivo) izlaže priču, baš kao što bi to mogao bilo koji pripovjedač, neovisno o rodnom opredjeljenju. U njezinu doživljaju svijeta nema te tzv. ženske senzibilnosti koja je pripisivana ženskim spisateljicama i načinu njihova pripovijedanja.

Sama se pripovjedačica, sveučilišna profesorica, nikako ne uklapa u ustaljeni tip pripo-vjedačice ženskog pisma jer je u potpunosti negativno okarakterizirana. Ova (anti)junakinja laže, krade, pretvara se, nije moralno osviještena, a to sve čini samo kako bi uspjela napisati priču. Njezinim ironijskim pripovijedanjem problematiziraju se stereotipne predodžbe “drugog spola”. Kroz njezinu se karakterizaciju, postupkom citatnosti uspostavlja intertekstualni odnos. Naime, kratka priče preuzima tradicionalni žanrovski motiv „femme fatale“ ili demonske žene koje su u povijesti književnosti bile opisivane kao tajanstvene, raskošne i opasne zavodnice koje muške junake dovode u kušnju i vrlo često na kraju i u propast (Nemec 1989: 173), u čemu se krije stereotipno prikazivanje žena. Tekst taj motiv iskorištava na implicitnoj razini. Muškarac je iz ženske perspektive prikazan, izrazito hiperbolično: „Inače bih ga iscrpila, isušila, smoždila, uništila bih ga“ (Borovnik 2006: 180). Suprotno konvenciji prikaza „femme fatale“ stoji lik „fine gospe“ koja se moralno uzdiže od društva kojem pripada te osuđuje pripovjedačicu koju gleda kako „samo žene znaju pogledati ženu“ (isto: 181) čime također zadire u uvriježeno vjerovanje o ljubomornoj prirodi žena. U tome je također isprepleten motiv odjeće jer njih dvije razgovaraju upravo o tome jer „žene su žene […] uvijek će razgovarati o odjeći“ (isto: 181) kada o drugome ne znaju.

Podrobnijoj karakterizaciji pripovjedačice služi glavni muški lik. U skladu sa sveprisutnom ironijom naspram tradicionalnih i stereotipnih viđenja, on je ovdje majmun Guti. Njezine su osobine naglašene putem njegovih. On je odličan kuhar, netko tko zna raspolagati novcem i, ironijski zaoštravajući, ističe se kako je majmun čak i bolji spisatelj od nje. Njegove su priče „oštre, agresivne, edukacijske, narodnooslobodilačke, emancipirane, pročišćene“ (isto: 188) baš onakve kakve je ona nekoć htjela pisati, a čak su i objavljene u časopisu, ali pod njezinim imenom. U povijesti poznate situacije stavljanja muškog imena na ženski rad (poznati su slučajevi slikarice Margaret Keane ili Francisa Scotta Fitzgeralda), ovdje je obrnuto postavljena – žena više nije obespravljena strana, ona je sada kradljivac čime se ironizira tradicionalna pozicija žene kao žrtve (nepravde). Pripovjedačica je svoja (zlo)djela opravdavala time da je Guti bio umjetnik kojega nije zanimala slava. Aludira se da žene, kroz ironijski postavljenu prizmu pripovjedačice, nisu toliko zainteresirane za umjetnost već samo za ono što s time dolazi, slava i novci. Svoju krađu i potpisivanje tuđeg rada opravdava i argumentom da bi se zasigurno „našao netko (…) tko bi rekao da majmuni ne smiju pisati književnost. Da literatura nije za njih“ (isto: 189).

Od citatnih motiva najzastupljeniji je motiv odjeće, nerijetko i u humorističnom tonu, čime se kritizira tradicionalna uspostava tog žanra. Motiv odjeće zastupljen je i u dijelu priče opisa grada gdje su krunili kraljeve i kraljice. Ponovno u ironijskom tonu, ističe se i da je ono što kraljice čini upravo odjeća, da bez toga ne bi ni postojale, kraljice su one kojima odjeća nije bila po volji „vjerojatno zbog toga naljutile i otišle iz bajke“ (isto: 184).

Uz to, tekst sadrži implicitne komentare na položaj žena, osobito onih koji se dotiču njihove tjelesnosti, iz ove perspektive, osobito problematičnim mjestom “ženskog pisma”. „Ja bih u tvojoj koži… Ne bi još mogao ni zamisliti kako je zbilja u mojoj koži. Pored moje kože. Nad mojom kožom. Na mojoj koži. Pod mojom kožom“ (isto: 180). Iako taj citat u tekstu služi kao komentar na radoznalu prirodu ljudi koji se zanimaju za pripovjedačičino putovanje u drugu državu ujedno može biti iščitan kao i komentar na položaj žena u kanonu svjetske književnosti gdje su samo tijelo, ali je ujedno i komentar na to da muškarac ne može znati kako je to biti žena. Samo su majke, nevine djeve ili kurtizane. Još jedan od komentara na položaj žena javlja se i u trenutku kada pripovjedačica svjedoči samozadovoljavanju majmuna. Ona na to ne reagira jer je naviknuta na sve loše čime tekst još jednom komentira mnoge stvari koje žene moraju trpjeti da se tako nešto bizarno i traumatično učini bezazlenim.

U kontekstu žena bez nekakvih originalnih ideja, pripovjedačica se poziva i na poratnog slovenskog pisca Vitomila Zupana, kao oličenja muške figure kanona i njegovih prikaza žena isključivo kroz njezinu tjelesnost i kao puki objekt (takva je percepcija najučestalija među, ali i ne samo, ženskim čitateljstvom).

Intertekstualni dijalog ovdje se uspostavlja prije svega na razini žanrovskih odrednica, pri čemu se problematiziraju učestali motivi i postupci. Od motiva istaknuti su, primjerice, femme fatale, koja je suprotstavljena ideji „fine gospe“, tjelesnost, a najzastupljeniji motiv, kao svojevrsna oznaka spola jest odjeća, a od stavova prema ovom žanru problematizira se stereo-tipna ideja o naglašenom emotivnom pristupu pripovijedanja. Citatnost je u ovom slučaju iluminativnog tipa, iako je bitna odrednica za prepoznavanje intertekstualnosti, tekst ipak ne ovisi o citiranome, što se vidi iz toga da citirano ponajprije problematizira i uvodi novu interpretaciju tih motiva.

Intertekstualni postupak koji tekst ovdje koristi sadržan je u imitaciji koja se postiže ironijskim pripovijedanjem (koje nerijetko, u problematičnim segmentima, biva i hiperbolizirano). Javlja se i intertekstualni postupak prijenosa motiva ustaljenih za taj žanr te im se pridodaje novi smisao. Putem već obrađenih motiva, kao što je npr. odjeća, iscrpljenih motiva, kao što je npr. femme fatale, ali usred inovativnog i pomalo bizarnog događanja radnje (krađa priče nekoga tko bi trebao predstavljati izuzetno senzibilnog pojedinca, od majmuna) daje se oštar komentar na već ustaljena vjerovanja o rodnoj opredijeljenosti da im, usred najsuvremenije književnosti, nema mjesta. Intertekstualnim postupkom prije svega se naglašava odmak od književne tradicije kako bi se istaknule promjene koje su se dogodile unutar književnosti te kako bi se komentiralo da je danas besmisleno gledati na književnost kroz prizmu toga žanra koji je ipak u svoje vrijeme mnogo doprinio, ne samo književnicama, ali i književnosti sveukupno. Kao da kratka priča žanru poručuje da se i ipak mora inovirati ili da se barem stavovi o njemu moraju promijeniti.

Kao primjeri intertekstualnih dijaloga sa žanrovskom matricom, mogu se navesti i kraći prozni tekstovi *Misterij lihega dvigala* (*Misterij neparnog dizala*)Maje Novak i *Materin glas* (*Majčin glas*) Andreja Blatnika. Tekstovi stupaju u intertekstualni dijalog s detektivskim i horor žanrom.

Detektivski žanr koncipiran je prije svega kao otkrivanje određenog neriješenog misterija, uglavnom zločina. Glavni protagonist je lik detektiva koji taj misterij kroz stranice priče pokušava, a do svršetka uglavnom i uspijeva razriješiti. Sama priča čitateljstvu daje neke direktnije i indirektnije informacije o tom zločinu, kako bi, pored detektiva, i ono moglo sudjelovati u razrješenju misterija (Rzepka 2005: 10). Najpoznatiji detektivi, poput Hercula Poirota i Miss Marple Agathe Christie, kao i Sherlocka Holmesa Arthura Conana Doyla žive i danas kroz raznorazne intertekstualne i intermedijalne prijenose, a popularnost horor žanra iz pera Stephena Kinga velikim dijelom proizlazi i iz vrlo uspješnih filmskih i televizijskih adaptacija.

Kratka priča *Misterij neparnog dizala* iz zbirke *Zverjad* (*Zvijeri*, 1996) Maje Novak, koju Tomo Virk u svojoj podjeli kratke proze svrstava u postmodernizam (Virk 2006: 20), a u kojoj Hudolin (1996[[10]](#footnote-10)) uočava isprepletenost kriminalističkog žanra sa neurotično-ironijskom groteskom, intertekstualno se nadovezuje na detektivski žanr. Žanrovska se opredijeljenost uočava već u samom naslovu, odnosu u “misteriju” koji je ishodišna točka stvaranja priče. Pripovjedač je ekstradijagetički, iznosi priču iz trećeg lica i heterodijagetički, ne sudjeluje u njoj, kao što je to i uobičajeno i očekivano za analizirani žanr, no njegovu objektivnost u prikazivanju uvelike narušava ironija. Prihvaćanje konvencija i njihovo ironiziranje nerijetko je formulirano i kao poziv čitatelju da se angažira u razrješavanju misterija: „[…] u našem su hotelu najljepša dizala. I hodnici su vrijedni spomena. Do gležnjeva su zameteni nježnom kišicom cigaretnog pepela, a između su veće, čvršće grudice za koje ne želite znati što su“ (Novak 1996: 77).

U ovome slučaju mjesto radnje obuhvaća hotel, a sami misterij na kojeg se naslov referira, odvija se u neparnom dizalu hotela koje je tako nazvano jer se zaustavlja samo na neparnim katovima. Ovakvo intertekstualno preuzimanje vrši se putem citatnosti u širem smislu jer se preuzima ideja polazne strukture teksta, ali i daljnjeg tijeka radnje, odnosno sižea. Priča ugrubo obuhvaća okolnosti misterija, njegovo otkrivanje i rješavanje.

Za taj su žanr od presudne važnosti i likovi te je za očekivati da će glavni lik biti upravo detektiv u čemu navedena priča odudara od uobičajenog i ustaljenog pravila jer toga lika postavlja u drugi plan, pretvara ga u pasivnu instancu koja nije presudna za tijek radnje, a zapravo u njoj niti ne sudjeluje. Umjesto toga, kao glavni se lik postavlja „snažna žena s bujnom crnom grivom i uzvišenim polupraznim licem“ (isto: 77) koja uostalom, uz „pomalo histeričnu umirovljenu knjižničarku“ (isto: 77), u dizalu igrom slučaja pronalazi žensko truplo skriveno u kanti za smeće. Uz navedene, ističe se i lik recepcionara, a usputno se navode i neki gosti hotela. Razrađenija konstelacija likova za ovaj je žanr važna zbog njihova zajedničkog angažmana u potrazi za zločincem.

Snažna žena kao glavni lik relativizira ustaljene konvencije žanra, jer je upravo ona ta koja na kraju rješava slučaj, dok je detektiv u svom djelovanju izjednačen s ostalim gostima hotela koji tek povremeno više ili manje doprinose rješavanju zločina. Oslabljena uloga detektiva kulminira u trenutku kada upravo ona pojašnjava kako je zločin izveden, odnosno kako zločina u onom najširem smislu nije ni bilo. Dodatno će se zaoštriti problematizacija žanrovskih konvencija upućivanjem na tradiciju, odnosno razotkrivanjem samog postupka:

„Vjerojatno ne trebam posebno objašnjavati da je u teoriju kriminalističkog žanra pojam žute sobe prvi uveo Gaston Leroux sa svojim romanom Le Mystère de la chambre jaune: truplo pronađeno u sobi u kojoj su vrata i prozori zaključani s unutarnje strane, a isto tako nema drugih skrivenih ili manje skrivenih izlaza iz sobe (…) Više od odgovora na pitanje tko je počinio zločin zanima nas kako se zločinac uspio iskrasti iz žute sobe. Odgovor kojeg nam nudi Gaston Leroux glasi: uopće nije ni bio u njoj“ (isto: 85).

Na ovo njezino ambiciozno pojašnjenje detektiv će tek odgovoriti „Dani se“ (isto: 86), u čemu je zastupljena ironija. Karakterizacija detektiva u jednu ruku prati žanrovske norme, dok se istovremeno i odmiče od njih, sve kako bi se ironizirala tradicionalna figura detektiva na kojem počiva ovaj žanr. Njegovo fizičko isticanje jest u skladu sa žanrovskim normama, izgleda kao da pripada nekom drugom vremenu, dok se odstupanje uspostavlja njegovom psihičkom karakterizacijom, on je emotivan umjesto trezven i racionalan.

Ironija je zastupljena i u sumnji u detektivove sposobnosti čime se relativiziraju pretpostavke raspleta koje su u tradicionalnoj varijanti žanra važna okosnica, te je rasplet zapravo antiklimaks, ali i ono najvažnije, zločina zapravo nema, sve su žrtve umrle prirodnim načinom, čime se postiže vrhunac ironizacije žanrovske konvencije.

Intertekstualnost s kriminalističkim žanrom ovdje se uspostavlja prijenosima i imitacijama i to koristeći za žanr prepoznatljive motive kojima se poigrava ironizirajući ih u imitaciji konvencionalnog kriminalističkog stila. Citatnost kojom se uspostavlja intertekstualnost iluminativnog je tipa jer novi tekst, iako koristi konvencije žanra, njima pristupa ironijskim pripovijedanjem. Tekst također eksplicitno naglašava svoju vezu sa žanrom kojeg testira i to kroz metafikcijski narativ. Uloga intertekstualnosti ista je kao i u ranije analiziranom, odmak od književne tradicije koja se implicitno evocira, čime se s njom izravno polemizira.

Priča *Majčin glas* iz zbirke *Menjave kož* (*Promjene koža*, 1990) Andreja Blatnika uspostavlja intertekstualnu vezu s horor žanrom čiji se nastanak najčešće veže tradiciju gotičkih romana (Ognjanović 2014: 37), a koji je početkom devetnaestog stoljeća popularizirala engleska spisateljica Mary Shelly s romanom *Frankenstein* *ili moderni Prometej* (1818). Žanr, odnosno njegovo djelovanje na čitatelja blisko je povezano s emocijama koje bi trebao izazvati, među kojima se ističe strah (sam naziv potječe od latinske riječi *horrere*, što znači biti nakostriješen) (Carroll 1990: 24). Dva su načina na koja spisatelji to postižu. Takav se učinak najčešće postiže prikladnim motivima i temama, ali i putem žanrovske retorike koja ima za cilj kod čitatelja izazvati osjećaj „neizvjesnosti, strepnje, nelagode, slutnje, jeze, strave, straha, iznenađenja, neočekivanog šoka i groze“ (Ognjanović 2014: 39).

Priča *Majčin glas* sadrži sve navedene elemente, gradi atmosferu punu slutnje, jeze i straha, čime potvrđuje tu važnu žanrovsku oznaku. Premda bi naslov čitatelja mogao navesti na pogrešan trag, pa i naslovnim motivom majke izazvati očekivanje cankarevski pozitivne slike majke, taj je motiv ovdje prezentiran u prilično drugačijem žanrovskom ruhu.

Glavni lik kratke priče nije i pripovjedač, dvije se instance razlikuju, on pripovijeda iz dječje perspektiva što nije toliku uobičajeno za suvremenu slovensku kratku prozu (Bošnjak 2005: 75). Pripovjedač je, kao i u ranije analiziranoj priči ekstradijagetički i heterodijagetički i upravo se kroz njegovu perspektivu gradi atmosfera slutnje i jeze, a glavni je lik dječak kojeg čitateljstvo prvo prati u kinu dok gleda thriller, zatim na ulici dok ide prema doma, i na koncu u kući gdje je horor atmosfera na vrhuncu. Ekstradijagetički-hererodijagetički pripovjedač opisuje snažne reakcije koje na glavnog lika, dječaka, izaziva film kojeg gleda, i dok on strepi od narednog kadra, čitatelj istodobno strepi od narednog poglavlja

Od učestalih postupaka ovoga žanra ovdje se koristi tzv. jump scare, kojemu je glavna zadaća u atmosferi slutnje, iščekivanja da se nešto dogodi iznenada izazvati osjećaj nelagode. Uz to, prisutna je i “paranoidna osoba” također svojstvena ovome žanru, osoba kojoj se događaju neobjašnjive stvari i kojoj nitko ne vjeruje. Dječak dobro raspoznaje granice fiktivnog svijeta i realnosti, pa je time prisutno poigravanje dvjema razinama priče. Dakle, tema filma o nevidljivom ubojici koji je poubijao obitelj i kasnije preuzeo majčin glas kako bi namamio i ubio sina, prenosi se i na život samog dječaka. U tom smislu, ističe se repetitvna priroda žanra (Caroll 1990: 97) jer se radnja filma o kojem se pripovijeda ponavlja u prvoj razini priče, onoj o dječaku. Tim ponavljanjima radnje konzumenti mogu, a u većini slučajeva to i uspješno rade, pretpostaviti što će se dalje zbiti jer, generalno gledajući, horor priče prate određenu šablonu događaja i tematika (isto: 97): „Znali su da se dječačić neće izvući, bio je lakovjeran, nije moglo završiti drugačije, govorili su sebi“ (Blatnik 1998: 19[[11]](#footnote-11)).

Povlačeći paralelu između gledatelja u kinu i čitatelja ove priče, uspostavlja se svojevrsna metarazina tumačenja, pa se time izravno upućuje na proces dekodiranja značenja, ali i naglašava važnost čitateljskog angažmana.

Intertekstualnost se ovdje prije svega postiže kroz raznovrsne imitacije stila poetike horora putem ilustrativne vrste citatnosti. Razumijevanje je ovisno o poznavanju tradicionalnih konvencija žanra i koristi ih u kreiranju priče koja prati uobičajene smjernice sižea. Imitacija stila se postiže kreiranjem atmosfere koja se stvara ustaljenim elementima i motivima imitiranog žanra. Od stare vizure žanra ovaj se Blatnikov tekst prije svega odvaja dupliciranjem instance konzumenta – onog fiktivnog koji gleda film unutar stranica teksta i onog realnog koji uistinu čita tekst. Žanr horora je sam po sebi relativno nov, a u posljednje vrijeme i sve popularniji zbog čega ga novi tekst relativno lako prati, ali kao da to snažnije radi u pripovijedanju o filmu. Intertekstualni se postupak koristi kako bi se ispripovijedala nova i originalna priča koja pritom slijedi već ustaljene konvencije žanra.

## **Intertekstualni dijalog s prikazivanjem realnog događaja**

Autor priče *Majčin glas*, Andrej Blatnik, pored intertekstualnosti na određeni tekst ili šire gledajući, na poetiku, stupa i u intertekstualni dijalog s prikazima povijesnih događanja što čini u tekstovima *Dan, ko je umrl Tito* (*Dan kada je umro Tito*) iz zbirke kratkih priča *Menjave kož* (*Promjene koža*) i *Norin obraz* (*Norino lice*) iz zbirke *Zakon želje*.

Kao što je to bilo karakteristično za autorove ranije analizirane priče, i ove dvije se uvrštavaju u minimalističku poetiku kojom se, preko postupka intertekstualnosti, stavlja komentar o tretiranju važnih i velikih povijesnih događanja i lica. Za ova dva teksta funkcija minimalizma, koji se očituje i na formalnoj razini teksta, jest pražnjenje smisla i značenja povijesnih događaja i likova.

Blanka Bošnjak (2005: 76) u svojoj tipologiji kratke suvremene slovenske proze priču *Dan kad je umro Tito* svrstava u povijesni podtip, te ističe kako, iako se temom poziva na povijesni trenutak, povijest ne igra presudnu ulogu. U kratkoj priči *Norino lice* Blatnik se pak poziva na povijesne osobe, povijesni je trenutak ponovno postrani.

Intertekstualni postupak u tim se dvjema pričama uvelike se razlikuje, a najizraženija je razlika možda već na naslovnoj i sadržajnoj razini. Nasuprot *Norina lica* gdje referenca na realno nije izravno prisutna, u *Dan kada je umro Tito* povijesni okvir i kontekstualne odrednice priče dane su već naslovom. Unatoč tome, postoji i svojevrsno „nepoklapanje“ naslovne razine sa sadržajnom, naime, prva priča iako u naslovu ima povijesnu osobu na koju se referira, na sadržajnoj je razini nema, iako je posrijedi veliki događaj, ipak je fokusirana na „običan dan“, dok druga priča u naslovu ima ponešto manje poznatu realnu osobu koja je prisutna na sadržajnoj razini teksta – implicitno čitateljstvo ova dva teksta, zbog povijesno kulturoloških razloga prije će uspjeti povezati tekst i kontekst prve priče negoli druge.

*Dan Kada je umro Tito* povijesnom kontekstu pristupa iz pozicije infantilnog pripovjedača koji je u službi problematiziranja prikazivanja velikog povijesnog događaja. Pripovjedač, koji je ujedno i glavni lik, tek promatrajući ponašanje svoje obitelji i prateći neke izvanjske znakove, razumije važnost povijesnog trenutka kojemu svjedoči. Priča svoju radnju smješta na mjesta duboko povezana uz dječaka – u školu i u njegov dom, odnosno veliki povijesni događaj smješta na „obična mjesta radnje“ koja se vežu uz „običnog lika“.

Priča *Norino lice* povijesni kontekst na koji se referira izlaže na drugačiji način pažljivije se, naime, podastiru povijesni podaci (koje za prvu priču uopće i nije potrebno iznijeti, sve je sadržano u naslovu) u uvodu se navodi kako se veliki irski modernistički pisac James Joyce sa suprugom Norom, na koju se naslov referira, zatekao u jednom ljubljanskom parku ispred željezničkog kolodvora. Tekst kao da time govori da poznaje čitateljstvo iskustvo implicitnog čitateljstva koje samo, bez danih navoda u uvodu, ne bi mogli ovaj tekst povezati s navedenim podatkom. Ova priča, za razliku od prve u kojoj je fokus realno događanje, u svom središtu ima povijesne ličnosti koje se banaliziraju, svode se na običnost, kao što se u prvoj priči realno događanje svodi na običnost.

Ono što pristup realnom događanju i realnim osobama spaja dvije priče su već spomenute minimalističke odrednice kojima se umanjuju povijesni trenutak i povijesna ličnost i to instancom pripovjedača. U priči *Dan kada je umro Tito* ono se banalizira kroz prizmu infantilnog, takoreći nevinog pripovjedača: „Zato su izmislili komemoraciju, poslali me natrag kući i radili ono što su radili, bez mene; što je to bilo, ni dan danas ne znam“ (Blatnik 1998: 20[[12]](#footnote-12)). U *Norinu licu* priča se također banalizira instancom pripovjedača koji je u tom slučaju autoreferencijalan.

„Razmišljam što da učinim. Mogao bih potražiti odgovore na njegova pitanja. Mogao bih mu dati što god bi želio. Novi vlak do Trsta za nekih par minuta, koliko je potrebno laganim hodom preko pruge do perona. Druga mjesta, druga vremena. Paleozoik. Svjetski rat. Mirno vrijeme uz čaj. Bilo što. Dovoljno je nekoliko kombinacija na strojiću koji nosim sa sobom. Nekoliko pravih povezivanja na ekranu i sve je moguće.“ (Blatnik 2002: 94[[13]](#footnote-13))

Postavljanje pripovjedača iznad priče i njegova autoreferencijalna pozicija se ponavlja:

„Znam: kad bude govorio o svom životu, ovaj mladi muškarac neće reći ništa o današnjoj noći. Ni o meni. Ni o gradu na čijem tlu stojimo i slušamo njegov prigušeni hropac. Iako će u njegovim riječima, bez pretjerivanja, biti *čitav svijet*“ (isto: 95[[14]](#footnote-14)).

Ogoljavanjem postupka se relativizira se nastanak svake priče, pa i velike povijesne priče. Zapravo se autoreferencijalnom pozicijom pripovjedača problematizira pitanje „pisanja po-vijesti“ gdje oni koji je pišu, nakon što se ona dogodila, imaju svu moć. S druge pak strane, u *Danu kada je umro Tito*, imamo instancu pripovjedača koja uopće nije svjesna povijesnog trenutka. Takvim odabirima pripovjedača Blatnik ističe čitav krug osoba koje svjedoče povijesti i njezinim ličnostima – od onih na samom dnu, kao što je to dječak, pa do onih koji posjeduju svu moć, kao što je to pisac.

Uočljiva je i razlika u „korištenju“ povijesnih likova na koje se referira. Lik Tite se, suprotno onome što bi se moglo očekivati, ne pojavljuje u priči, niti se na njega u bilo kojem trenutku (osim na naslovnoj razini) referira. Čitavo pripovijedanje u ovoj priči proizlazi iz sfere intimne priče pojedinca, u ovom slučaju djeteta kojem nije sasvim jasno što se događa, ali koje dobro upija ono što se oko njega događa i kako na njega na kraju krajeva i utječe veliki povijesni događaj. Priča nije vezana uz kolektiv što bi se moglo zaključiti osvrćući se na sami naslov koji upućuje na priču o utjecaju važnog povijesnog događaja.

„Taj dan bila je nedjelja, vrlo topla, ta poslijepodne smo na ulici bacali frizbi. Zatim sam ušao u kuću i sjeo pred televizor, i odmah, čim sam čuo kakvu glazbu vrte, znao sam“ (Blatnik 1998: 19[[15]](#footnote-15)).

Norin lik je prisutan u priči, ali je gotovo usputni motiv. Pripovjedač se zapravo poigrava osmišljavanjem priče. Time se dvije priče još jednom odvajaju jedna od druge, jer prva prati povijesno događanje na koje pripovjedač nema utjecaja, dok druga prati pripovjedačevo okorištavanje povijesnim likovima kako bi ispripovijedao vlastitu priču.

Intertekstualni se dijalog postiže izravnim referencama na stvarne povijesne osobe i događaje, ili već u samom naslovu ili izlažući o njima u samoj priči u čemu se također krije i intertekstualni postupak prijenosa. Citatnost u ova dva teksta je iluminativnog tipa, preko povijesnih informacija koja su polazišna točka pripovijeda se neka nova priča smještena u intimne priče pojedinaca, obje priče time urušavaju i ironiziraju paradigme velikih povijesnih priča. Ono što se intertekstualnim postupkom ovdje postiže je kreiranje apsolutno originalne priče koja u svojem središtu neće imati te povijesne osobe na koje se referira, već preko njih naglašava intimne svjetove pojedinaca koji su tek do neke granice povezani s tim realnim povijesnim osobama i trenutcima. Odabirom takvih tema ovi tekstovi propituju i granice književne forme jer na podlozi realnih, velikih, dobro poznatih ili objašnjenih događanja zadiru u takoreći male priče dok se pritom ideje velikih ruše.

## **Zaključak**

Kroz analize deset kratkih priča u ovome su se radu nastojali prikazati njihovi intertekstualni odnosi, i to prema narodnom motivu, matičnoj književnosti, stranoj književnosti, žanrovskoj poetici kao i prema realnom događanju. Neovisno kojemu od njih pripadali, sve ih odlikuje reinterpretacija motiva, tema, ali i tradicionalnih konvencija i normi. U svim analiziranim tekstovima intertekstualnost je snažno naglašena, implicitno ili eksplicitno formulirana. U intertekstualnim vezama s narodnim motivom iskorištava se simbolički potencijal motiva, te ono postaje glavno sredstvo reinterpretacije već poznate priče. U sinkronijskim i dijakronijskim intertekstualnim vezama s matičnom književnošću, novi tekst pozivajući se na stariji, dijakronijski, proširuje vlastito značenje, dok se drugi poziva na problematiku sinkronijskog teksta te ga prikazuje s oštrijom dozom kritičnosti. U intertekstualnim vezama sa stranom književnošću, dijalogizira se sa dijakronijskim tekstom kojeg se vlastitim inovacijama proširuje, dok se u dijalogu sa sinkronijskim tekstom dodatno kritizira problematika koju on istražuje. Intertekstualnim vezama sa žanrovskom poetikom se s jedne strane pristupa ili kako bi se problematizirao konvencionalni žanr, i to ironijskim postavljanjem pripovijedanja ili kako bi se njegovim konvencijama ispripovijedala nova i originalna priča. U intertekstualnim vezama s realnim događanjem prazni se smisao i značenje povijesnih događanja i likova, banaliziraju se veliki povijesni događaji i lica te se problematizira njihovo zapisivanje u povijest.

Svih deset priča smišljeno ulaze u intertekstualne dijaloge jer i same imaju poruku koju žele naglasiti, a pritom se pozivaju na starije, citirane tekstove, poetike ili događaje. Gotovo sve, izuzev dvije, sadrže dozu kritičnosti. Kratka priča koja je u intertekstualnom dijalog s narodnim motivom ga koristi kako bi se ispripovijedala priča traumatičnog obiteljskog odnosa, priče koje su u intertekstualnom dijalog s matičnom književnošću preko citiranih tekstova proble-matiziraju suvremeni svijet u kontekstu ispraznosti ljubavi i krivo postavljenog sustava vrijednosti, jedna od priča u intertekstualnom dijalogu sa stranom književnošću kritizira ispraznost dijaloga koje još jače banalizira, dvije od priča u intertekstualnom dijalogu sa žanrovskom književnošću polemiziraju sa ustaljenim konvencijama prema kojima su kritiče, te su priče u intertekstualnom dijalogu s realnim događanjem kritične spram uspostave takvih važnih događanja. Priče koje u intertekstualnim dijalozima nisu kritične prate konvencije citiranih tekstova pomoću kojih pišu vlastitu priču te, za razliku od ostalih osam priča, sadrže ilustrativni tip citatnosti.

U intertekstualnom dijalogu s narodnim motivom citatne se konvencije uspostavljaju direktnim imenovanjem narodnog motiva, kao i u preuzimanju nekih ustaljenih motiva poznatih širem čitateljstvu, u intertekstualnom dijalogu s matičnom književnosti najnaglašenije su veze u preuzimanju naslovnih formulacija kao i u imitaciji stila, u intertekstualnom dijalogu sa stranom književnošću veze se ponovno uspostavljaju na naslovnoj razini, ali i u direktnim imenovanjima autora i njihovih djela, u dijalogu sa žanrovskom poetikom veze se prvotno uočavaju u imitaciji stila, a u dijalogu s realnim događanjima najnaglašenije su one koje se direktno pozivaju na povijesni trenutak i na povijesne osobe. Od intertekstualnih funkcija najzastupljenija je reinterpretacija teme, zatim odmak od književne tradicije dok se tek u jednom tekstu pronalazi funkcija demonstrativnog očitovanja literarnosti. Intertekstualnost u tekstu koji ispunjava potonju funkciju je najnaglašenija, citatnost ilustrativnog tipa, zastupljena je od početka do samog kraja.

Svih deset analiziranih priča kratke suvremene slovenske proze prikazuju da se interte-kstualnim vezama, pa čak i onda kada je novi tekst podređen starijem i citiranom, može ispripovijedati originalna priča koja svojim intertekstom stvara novo značenje i smisao.

## **Popis literature**

Knjiga:

Allen, Graham. *Intertexstuality*. Routledge. London. 2000.

Avsenik Nabergoj, Irena. *Hrepenenje in skušnjava v svetu literature: Motiv Lepe Vide*. Mladinska knjiga. Ljubljana. 2010.

Blatnik, Andrej. *Papirnati labirinti, Vodič za autostopere po američkoj metafikciji i njezinoj okolici*. HENA COM. Zagreb. 2001.

Borovnik, Silvija. *Slovenska književnost III*. DZS. Ljubljana. 2001.

Bošnjak, Blanka. *Premiki v sodobni slovenski kratki prozi*. Slavistično društvo Maribor. Maribor. 2005.

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge. New York. 1990.

Cesar, Ivan; Pogačnik, Jože. *Slovenska književnost*. Školska knjiga. Zagreb. 1991.

Grafenauer, Ivan. *Lepa Vida – študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o lepi Vidi*. Akademija znanosti in umetnosti v Ljubljani, Filozofsko-filološko-historični razred. Ljubljana. 1943.

Hudolin, Jurij. u: *Zverjad*. Maja Novak. Cankarjeva založba. Ljubljana. 1996.

Ognjanović, Dejan. *Poetika horora*. Orfelin izdavaštvo. Novi Sad. 2014.

Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb 1990.

Pogačnik, Jože. *Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno*. Cankarjeva založba. Ljubljana. 1988.

Prešeren, France. *Pjesme*. Matica hrvatska. Zagreb. 2000.

Rzepka, J. Charles. *Detective Fiction*. Polity press. Cambridge. 2005.

Virk, Tomo. *Sodobna slovenska krajša pripoved*. Ljubljana. 2006.

Članak:

Barth, John. The literature of exhaustion. *Postmodern literary theory: an anthology*. Blackwell Publishers. Oxford, 2000. 310–322.

Barthes, Roland. Smet autora. *Suvremene književne teorije*. Matica hrvatska. Zagreb, 1999. 197–207.

Hutcheon, Linda. Intertekstualnost, parodija, i diskurs istorije. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija,* 1996. 208–236.

Jezernik, Andreja. Minimalizem v sodobni slovenski kratki prozi. *Jezik in slovstvo*, 2005. 65–77.

Juvan, Marko. Medbesedilnost – firuge in vrste. *Slavistična revija*, 1999. 393–416.

Koron, Alenka.. Intertekstualnost, rewriting in samocitiranje: Zgodbe z Panjskih Končnic Lojzeta Kovačiča. *Simpozij Obdobja 23: Slovenska kratka pripovedna proza*, 2006. 149–161.

Moranjak-Bamburać, Nirman. Intertekstualnost/metatekstualnost/alteritet. *Književna smotra,* 1991. 27–36.

Nemec, Krešimir. Femme fatale u hrvatskom romanu XIX. Stoljeća. *Forum : mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, 1989. 172–181.

Pavličić, Pavao. Intertekstualnost i intermedijalnost: tipološki pregled. *Intertekstualnost i intermedijalnost*, 1998. 157–195.

Pavličić, Pavao. Moderna i postmoderna intertekstualnost. *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti*, 1989. 33–50.

Potisk, Martina. Lepovidovstvo v romanih Gabriele Babnik Koža iz bombaža in Sušna doba. *Jezik in slovstvo*, 2014. 68–77.

Šundalić, Zlata. O mitu lijepe Vide u usmenoj i pisanoj književnosti. *Slavistična revija*, 1990. 351–361.

Vollmaier Lubej, Janja. Motivno-tematska razčlemba polja umetnosti v literarnih delih sodobbnih koroških pisateljic*. Filološke pripombe*, 2019. 234–248.

Vollmaier Lubej, Janja. Tema umetnosti in umetnika v romanih Plamenice in solze Andreja Blatnika in Dvanaest krogov Jurija Andruhoviča. *Jezik in slovstvo*, 2017. 55–68.

Zupan Sosič, Alojzija. Pitanja književne interpretacije i prijedlog za tumačenje i vrednovanje romana Ivana Cankara. *Umjetnost riječi*, 2020. 319–334.

Žemgač, Viktor. Tipovi intertekstualnosti i njihova funkcija. *Intertekstualnost i autoreferencijalnost*, 1993. 25–45.

Web izvori:

Kolanović, Maša: Presvlačenje naslovnica. <https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1906&naslov=presvlacenje-naslovnica>

Izvori:

Blatnik, Andrej. 1998. *Promjene koža*. Durieux. Zagreb.

Blatnik, Andrej. 2012. *Razumiješ, ne?*. CeKaPe. Zagreb.

Blatnik, Andrej. 2002. *Zakon želje*. Meandar. Zagreb.

Bošnjak, Blanka. 2006. *Gutijeve zgodbe*. U: Sodobna slovenska krajša pripoved. Uredio Virk, Tomo. DZS. Ljubljana.

Glavan, Polona. 1998. *Pravzaprav*. U: Čas kratke zgodbe. Uredio Virk, Tomo. Študentska organizacija Univerze, Študentska založba. Ljubljana.

Jančar, Drago. 1985. *Smrt pri Mariji Snežni*. Mladinska knjiga. Ljubljana.

Novak, Maja. 1996. *Zverjad*. Cankarjeva založba. Ljubljana.

## **Sažetak**

Ana Marić

**Intertekstualni dijalozi u suvremenoj slovenskoj kratkoj prozi**

Rad istražuje različite tipove intertekstualnih dijaloga unutar suvremene slovenske proze, i to kroz analizu deset za taj korpus reprezentativnih tekstova. Pritom se istražuju modusi uspostave intertekstualnosti s narodnim motivom, s matičnom književnošću i sa stranom književnošću na tekstovima sa sinkronijskim i dijakronijskim intertekstualnim vezama, sa žanrovskom poetikom i na koncu realnog događanja. Kroz analize citiranih tekstova utvrđuju se raznolike intertekstualne pojavnosti u suvremenoj slovenskoj kratkoj prozi i nastoje se utvrditi tipovi intertekstualnih veza i njihov učinak na značenje.

Ključne riječi: *intertekstualnost, citatnost, intertekst, suvremena slovenska književnost, kratka proza*

## **Summary**

Ana Marić

**Intertextual dialogs in contemporary Slovenian short prose**

The paper explores different types of intertextual dialogues within contemporary Slovenian prose, through the analysis of ten representative texts for that corpus. In doing so, the modes of establishing intertextuality with folk motifs, with native literature and with foreign literature on texts with synchronic and diachronic intertextual connections, with genre poetics and at the end of a real event are explored. Through the analysis of the cited texts, various intertextual phenomena in contemporary Slovenian short prose are determined and the types of intertextual connections and their effect on meaning are sought to be determined.

Key words: *intertextuality*, *citing conventions, intertext, contemporary Slovenian prose, short prose*

1. Naslov je, u sklopu zbirke *Istina i ljubav*, uključen i u hrvatski osnovnoškolski kurikulum. [↑](#footnote-ref-1)
2. Koji je u hrvatskom prijevodu u potpunosti izostavljen. [↑](#footnote-ref-2)
3. „Global player. Global prayer. Global payer“ dio je koji se pojavljuje u romanu *Promijeni me.* [↑](#footnote-ref-3)
4. Referirajući se na sami naslov romana. [↑](#footnote-ref-4)
5. Ako nije drugačije navedeno, ovdje i u nastavku rada, prijevod – Ana Marić. [↑](#footnote-ref-5)
6. Prevela Jagna Pogačnik. (Blatnik, Andrej. 2002. *Zakon želje*. Meandar. Zagreb) [↑](#footnote-ref-6)
7. Prevela Jagna Pogačnik (Blatnik, Andrej. 2002. *Zakon želje*. Meandar. Zagreb) [↑](#footnote-ref-7)
8. Prijevod: Jagna Pogačnik (Blatnik, Andrej. 2002. *Zakon želje*. Meandar. Zagreb) [↑](#footnote-ref-8)
9. Web izvor [https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1906&naslov=presvlacenje-naslovnica]. [↑](#footnote-ref-9)
10. Na kolofonu knjige Novak, Maja. 1996. *Zverjad*. Cankarjeva založba. Ljubljana. [↑](#footnote-ref-10)
11. Prevela Jagna Pogačnik [Blatnik, Andrej. 1998. *Promjene koža*. Durieux. Zagreb] [↑](#footnote-ref-11)
12. Prevela Jagna Pogačnik [Blatnik, Andrej. 1998. Promjene koža. Durieux. Zagreb] [↑](#footnote-ref-12)
13. Prevela Jagna Pogačnik [Blatnik, Andrej. 2002. Zakon želje. Meandar. Zagreb] [↑](#footnote-ref-13)
14. Prevela Jagna Pogačnik [Blatnik, Andrej. 2002. Zakon želje. Meandar. Zagreb] [↑](#footnote-ref-14)
15. Prevela Jagna Pogačnik [Blatnik, Andrej. 1998. *Promjene koža*. Durieux. Zagreb] [↑](#footnote-ref-15)