

Renesansa alegorije

Pavao PAVLIČIĆ, *Moderna alegorija*, Matica hrvatska, Zagreb, 2013., 266 str.

Pavao Pavličić, ugledni književni znanstvenik i književnik, pripada rijetkome krugu onih čije su znanstvene studije jednako rado čitane kao i djela s područja *lijepje književnosti*. Svjedoči to da i učenje može biti užitak, posebice kada je posrijedi poučavanje u obliku *kolokvija*, razgovora s čitateljem o temama koje zanimaju obje strane. U takvoj će se situaciji zacijelo zateći čitatelj otvarajući novu Pavličićevu knjigu, a njegova će se znanstvena pozornost održavati budnom barem iz triju razloga. *Moderna alegorija* sadrži cjelovite alegorijske interpretacije sedam romana (*Na rubu pameti* M. Krleže, *Divota prašine* V. Kaleba, *Kratki izlet* A. Šoljana, *Bolest* Z. Majdaka, *Mirisi, zlato i tamjan* S. Novaka, *Toranj* I. Kušana, *Bolja polovica hrabrosti* I. Slamniga), koji čine sam vrh hrvatske književnosti modernizma; slijedom uvodnoga i zaključnoga poglavlja, kao i pojedinačnih interpretacija, utvrđuju se relativno pouzdani razlikovni kriteriji za određivanje alegorijskoga statusa književnoga teksta; u širem književnopovijesnom i kulturnom kontekstu, dominacija alegorije u romanima kasnoga modernizma propituje se kao mogući indikator književnopovijesnih i svjetonazorskih mijena.

Jasnoća izlaganja, postupnost argumentacije i koherentnost logičkoga zaključivanja, kao stalne značajke Pavličićeva znanstvenoga stila, osigurani su u ovoj knjizi time što se metodologijski okvir i jedinstveni interpretativni model primjenjuje na pomno odabrani korpus, koji čine djela koja pripadaju jednoj žanrovskoj skupini (roman), u institucionalnome znanstvenom okviru prihvaćena su kao vrijedna književna djela (izuzetak je jedino Kušanov roman) i pripadaju jednome književnopovijesnom razdoblju s graničnim godinama Krležina (1938) i Slamnigova romana (1972). Čvrsta žanrovska konfiguracija alegorije, stilsko-formacijska omeđenost korpusa i vrijednosni kriteriji odabira povratno su odredili teorijske pretpostavke interpretacije, s kojima započinjemo ovaj osvrt.

Teorijske pretpostavke

Alegoriju Pavličić načelno prihvaća u suženome teorijskom vidu. Iz kompleksnih i zamršenih (stilskih, žanrovskih i hermeneutičkih) sastavnica alegorije, on alegoriju opisuje ponajprije kao način oblikovanja književnoga djela kroz standardnu optiku razlikovanja sadržaja i oblika, u bliskoznačnosti s personifikacijom: „Alegorija svagda polazi od nastojanja da se apstraktni

sadržaji prenesu u konkretnom obliku.” (8) Alegorija je nadalje autonomni književni postupak jer ima važnost u određivanju literarne kvalitete djela, točnije njegove *literarnosti* (Jakobson) i posljedično tomu estetske kvalitete djela. Alegorijska su djela stoga i literarno najkvalitetnija, što potvrđuje odabir djela iz hrvatske, kao i svjetske književnosti modernizma (12). Alegorija nadalje nije, prema Pavličiću, plod čitateljske recepcije, niti tehnička dosjetka autora, nego osmišljeni (autorov) postupak kojim se u paralelni suodnos dovode doslovna i nedoslovna razina značenja, pri čemu je njihov odnos zadan relacijom konkretno – općenito. Pridružimo li tako shvaćenoj alegoriji njezinu klasičnu stilsku retoričku odrednicu figure (Bagić), alegorija bi se u Pavličićevu smislu mogla opisati kao svojevrsna makrostrukturna figura ili stilaska dominanta (Katnić-Bakaršić), točnije onaj element stila kojemu su podčinjeni svi drugi. U interpretaciji pojedinih tekstova, kao i na razini eksplicitnoga imenovanja (65), razvidno je da Pavličić alegoriju shvaća kao *postupak* stilizacije koji se provodi intervencijom u doslovni sloj značenja. Potvrđuje to, primjerice, interpretacija Kalebova romana *Divota prašine*, gdje se nedoslovni sloj značenja (potraga junaka za srećom, potraga za smislom života, potraga za razlozima vlastitoga putovanja) opisuje kao učinak stilizacije koja zahvaća ključne aspekte teksta (66). U konkretnom primjeru, stilizacija se provodi redukcijom podataka na doslovnoj razini značenja, što polučuje učinkom općenitosti pripovijedanja (recipijentu brzo postaje jasno da informacije koje su mu uskraćene nisu presudne za ono što mu se zapravo želi priopćiti, nego da treba usmjeriti pozornost na bitno i općenito) i neobičnom hijerarhijom među pripovjednim motivima (očekivano važne informacije, primjerice o glavnome liku ostaju uskraćene, dok se naoko nevažni detalji izlažu potanko, čime se stvara dojam da pripovijedanje ima neku osobitu svrhu). Alegorijski su tekstovi, dakle, takvima unaprijed zamišljeni (11), te sadrže naputak, uputu u vlastito tumačenje, a vrijedi i obrnuto: ondje gdje se pojavljuje alegorijsko tumačenje prisutna je alegorija. Iz toga bismo mogli zaključiti da Pavličić ne prihvaća alegoriju kao latentnu mogućnost svakog teksta, niti alegorijsko tumačenje kao nužni modus svakog tumačenja koje prelazi granice filološke analize (Frye). Uzajamna ovisnost alegorije kao kreacije i alegorije kao tumačenja, neupitna je pretpostavka Pavličićeva pristupa pri čemu se čin tumačenja odvija *iserovski* rečeno kroz interakciju tekstnih signala i činova razumijevanja.

Kako prepoznati alegoriju

Ključno je dakle pitanje što pokreće tumačenje, na temelju kojih konkretnih signala čitatelj prepoznaje da ispropovijedanu priču treba razumjeti na nedoslovan način. Između potencijalno neograničenog broja tekstnih signala i indicija, Pavličić bira one koji vode do cilja postavljajući pitanje na način detektiva: „Upitajmo se najprije po čemu čitatelj zapravo zna da roman treba čitati kao alegoriju, odnosno, što ga navodi da priču o jednom ne osobito

uzbudljivom izletu (*Kratki izlet*, nap. R. P.) razumije kao izlaganje o nekim daleko složenijim pitanjima svijeta i života. Ne vidim druge mogućnosti osim da priča sadrži stanovite osobine koje služe kao signali da postoji i druga, nedoslovna razina.” (98) Među neizravnim signalima na prvom je mjestu fabula. Fabula je hrvatskih alegorijskih romana, kojima autor pridružuje i djela iz svjetske književnosti (Alberta Camusa, Ernesta Hemingwaya, Williama Goldinga, Georgea Orwella, Samuela Becketta, Güntera Grassa, Arthura Millera i Itala Calvina), jednostavna do te mjere da ju je moguće parafrazički zbiti u jednu, najmanju rečenicu s ključnim alegorijskim jednadžbama. Alegoričnost fabule može se također prepoznati prema tipičnim alegorijskim topoima (putovanje, potraga, *robinzonada*) i redovito je neobična, često bizarna i utemeljena na paradoksu ili na dosjetci, što može poslužiti kao koncesija nedoslovnom sloju priče. U moderno vrijeme u sjevernoj Africi pojavila se kuga (*Kuga* A. Camusa), stari ribar na morskoj pučini ulovio je golemu sabljarku (*Starac i more* E. Hemingwaya), nakon pada zrakoplova, na pustom se otoku nađu dječaci bez nadzora odraslih (*Gospodar muha* W. Goldinga). U hrvatskim se inačicama neobičnost realizira prema modelu „iskakanja iz tračnica” (240). Najavljuje to ponajprije Krležin roman *Na rubu pameti*. Sve do određenog trenutka, život Doktora nalikovao je kretanju po pruzi koju su drugi trasirali i na kojoj su drugi odredili prometna pravila. Napustivši ju, on se našao u novoj situaciji za koju je morao pronaći nov način kretanja. „Iskakanje iz tračnica” može se narativno realizirati situacijom dislociranosti ili općim alegorijskim mjestom putovanja, kako je kod Kaleba i Šoljana (dvojica boraca kroz cijelo vrijeme trajanja priče tragaju za brigadom od koje su se odvojili u ratnom metežu; Roko s ekspedicijom putuje u potrazi za Gradinom i tajanstvenim freskama). Likovi se također mogu zateći u bizarnim situacijama samoizolacije, kao kod Novaka (narativni lik Mali i Draga njeguju staricu na Otoku), u društvenoj izolaciji, kako je kod Kušana (Mišo je čak i u zabačenu Surkovcu *autsajder*) ili su u psihološkoj izolaciji, kako je kod Majdaka i Slamniga (bolest glavne junakinje završnica je njezine posvemašnje psihološke izolacije; Flaks ulazi u izolacijski krug s čitanjem Tetina rukopisa kao njezin jedini prosuditelj i jedini sugovornik). U različitim pripovjednim inačicama i kombinacijama, glavni su likovi dakle uvijek „izvan tračnica”, što Pavličić prepoznaje kao specifičnu alegorijski motiviranu situaciju koja pred likove postavlja izbore i odluke. *Velika pitanja* i egzistencijalne odluke zajedničke su tematske značajke svih alegorijskih romana, posebice onih s filozofemima egzistencijalizma, što Pavličićeve zaključke približava Fryeovoj tezi o alegorijskim djelima kao „tematskim djelima”, ili djelima u kojima dominira ideja, misao (*dianoia*). Umjesto usredotočenosti na pitanje što se dogodilo, kod alegorijskih je tekstova čitanje upravljeno pitanjem koji je smisao onoga što se dogodilo, čime upravlja specifična narativna logika i raspored građe kao odgovorni nositelji alegorijskoga smisla (59). Fabula je u pravilu čvrstoga ustroja, često simetrične ili uokvirene kompozicije i ne razvija se iz središnjeg događaja, nego kruži oko

središnjeg motiva (164), a narativne strategije ostvaruju se uglavnom kao opreka mimetičko-realističkome pripovijedanju. Budući da u alegorijskim narativnim matricama nema slučajja, može se govoriti o modelima *teleoloških* zapleta u kojima se akcidentalno pretvara u sudbinsko: prema simboličkim koordinatama priče, na kraju putovanja znanstvene ekspedicije kod Šoljana je „morao” stajati upravo samostan, u njemu je „morao” postojati bar jedan redovnik i ona je „morala” završiti neuspjehom (101, 113). Svaki drukčiji rasplet doveo bi do preoblikovanja procesiranih informacija tijekom čitanja u posve drugom smjeru, iznevjerivši pri tomu *telos* pripovijedanja. U tom smislu likovi kao nositelji određenih načela, uglavnom škrte karakterizacije, jasno i pregledno raspoređeni, ostaju nedodirnuti zapletom i mogu preuzeti metanarativne zadaće objavljivanja značenja i svrhe svojega poslanja, što može poslužiti kao eksplicitni alegorijski signal čitatelju na koji je pripremljen već simboličnim imenima ili odsustvom imena glavnih likova.

Uz radnju i likove, važan čimbenik u pokretanju alegorijskoga čitanja može biti izvantekstualni kontekst, što potvrđuje primjerice aktualna recepcija Šoljanova i Kušanova romana (205), gdje su političke aluzije bile toliko jasne da bi njihovo tumačenje bilo ne samo opasno, nego i neprilično. Konsenzus šutnje u takvim je situacijama podrazumijevao da svi znaju o čemu je riječ pa i pod cijenu reduktivnih i pogrešnih „prepoznavanja”. U dekodiranju alegorijskoga smisla važnu ulogu imaju također čitateljske vještine i kompetencije, kao i čitateljsko iskustvo koje oblikuje i preoblikuje susret s novim tekstem. Kroz spontano usvojene recepcijske obrasce i razvijene navike alegorijskoga čitanja, čitatelj ih s lakoćom primjenjuje na nove tekstove. Tako je primjerice alegorijsko čitanje Kušanova *Tornja* već pripremljeno istovrsnim modelom čitanja Kalebove *Divote prašine*, Šoljanova *Kratkog izleta* i Novakovih *Mirisa*.

U alegorijskim čitanjima nema međutim lakih i sigurnih rješenja, a krug potencijalno neograničenog broja tumačenja nije moguće zatvoriti. Otok iz Novakova romana može primjerice biti mjesto djetinjstva, idile, najljepših trenutaka života, kao i mjesto progonstva, patnje i suočavanja s uzaludnošću egzistencije. On može biti u isto vrijeme i Itaka i Goli otok, pozornica sudbine, kao i dokaz da sudbine zapravo nema (172). Simbolizacijski sustav teksta može aktualizirati metaforički, kao i metonimijski pol: Madona može metaforički označiti prošlost (stari svijet i poredak), ali i metonimijski ideale mladosti (164). Poteškoće su tim veće kada se narativne strategije opiru čvrstom shematizmu te bujnošću stilema, potankom psihološkom karakterizacijom likova i realističnošću opisnih dionica, kako je primjerice kod Novaka ili Krleže ne zahtijevaju nužno alegorijsko tumačenje. Posebnim signalizacijskim sustavom takvi tekstovi prizivaju i dopuštaju alegorijsko tumačenje, ali posve dobro funkcioniraju i bez njega, za razliku od Kalebova, Šoljanova ili Kušanova romana, gdje je alegorijski smisao u prvome planu i ne mogu se tumačiti, pa čak ni ikako razumjeti, bez uključivanja nedoslovnoga smisla (100). U stupnjevitosti alegorijskih pripovjednih

modela granični je slučaj Slamnigov roman koji najavljuje postmodernizam i time što nedoslovni sloj romana posve izručuje slučaju, slutnji i nagađanju (225), otvarajući krug potencijalno beskonačnoga broja različitih čitanja ili *de manovski* rečeno izručujući se *nečitljivosti*.

Tko je gospodar igre

Premda Pavličić ne problematizira za teorijske prijepore oko alegorije gotovo sudbinski nerješivo pitanje autorske namjere, iz postupaka i rezultata njegovih tumačenja razabire se da (empirijskoga) autora nipošto ne isključuje iz igre poštujući njegovu ulogu u proizvodnji značenja te načelno podržava tezu o jedinstvu i koherenciji teksta koji je unaprijed alegorijski zamišljen: „Nema, ukratko, ni jednog aspekta u radnji koji se ne bi nekako odnosio prema središnjoj alegorijskoj slici i koji ne bi pridonosio da ta slika nastane ili da bude uvjerljiva. Cjelina skladno proizlazi iz dijelova i povratno im daje puni smisao.” (174) Postupak tumačenja tako je svojevrsno uklanjanje zapreka u potrazi za koherencijom značenja, pri čemu interpretator treba napustiti iluziju o zamjeni mjesta s autorom (156), ali također i pomisao da je moguće u cijelosti obnoviti ona značenja koja je autor mogao imati na umu (181). Prednost teksta i autora pred čitateljem ontološki je zadana i Pavličić ju postupkom tumačenja ne dovodi u pitanje, upozoravajući čitatelja da slijedi tragove u tekstu i kloni se opasnosti učitavanja vlastitih pretpostavki (155–156). S druge pak strane, on prepoznaje poseban mehanizam alegorije: „Kad jednom ključni motivi postanu nedoslovni, onda i sve drugo zadobije simboličko značenje, čak i onda kad se pisac oko toga posebno ne trudi.” (108) Uloga čitatelja, nazvali ga mi *implicitnim čitateljem*, *metačitateljem* ili *model-čitateljem*, u alegoriji je posebno aktivna – koliko i nadzirana – i empirijski joj se čitatelj mora pokoriti želi li stići do odredišta. Sloboda mu se suzuje na popunjavanje *praznih* mjesta: „Čim recipijent mora stavljati likove i njihove postupke u nove izvanfabularne kontekste, više ne može biti riječ o doslovnom nego isključivo o prenesenom smislu.” (36) No, tko je pri tomu uistinu gospodar igre? Zanimljiv je u tom kontekstu Šoljanov „slučaj”, točnije „nesporazum” između autorske intencije i čitateljske recepcije.

U želji da preduhitri aktualna politička čitanja, Šoljan je pri prvom objavljivanju *Kratkog izleta* u *Forumu* (1964) izostavio njegov epilog, a Matković je „ublažio neke formulacije”. Ni kada objavljuje roman u integralnom obliku (1987), Šoljan ne odvaja epilog od ostatka teksta i pretvara ga u posljednje poglavlje kako bi još jednom sakrio „pogrešni” ključ čitanja. Neobično je pri tomu, zaključuje Pavličić, da su unatoč kraćenjima i izostavljanjima „cenzora” i autora, čitatelji u romanu vidjeli neposredne političke aluzije na „jugoslavenski put u socijalizam” ili kasnije na ne manje opasnu nihilističku misao. Takvo tumačenje današnjem čitatelju, koji ne poznaje neposredni političko-kulturni kontekst može biti čudno, ali još je čudnije Šoljanovo čuđenje (94) jer je neposredni kontekst upravo nalagao takvo čita-

nje unatoč svim mjerama zaštite. Možemo li konačno vjerovati autoru da mu političke aluzije nisu bile primarni cilj? Znakovito je da Pavličić u interpretaciji poštuje volju autora. Nije tomu međutim uzrok hermeneutička pretpostavka da je značenje teksta ekvivalent onoga što je pisac htio reći, niti postovjećivanje smisla djela i autorove namjere. Pavličić respektira Šoljanovu volju i „vjeruje mu” zbog pitanja koje slijedi: „Koje je to šire i općenitije značenje svoje alegorijske fabule Šoljan imao na umu i u kojoj mjeri je to značenje uspio ostvariti.” (95) Slično je postupio i u tumačenju Krležina romana (46), izbjegavajući aktualna politička čitanja i jednokratne političke ekvivalencije. Izuzetak je tu Kušanov *Toranj* gdje se citatni odnos s općim mjestima „samoupravnog socijalizma” nije mogao izbjeći, ali i na tom primjeru Pavličić ide korak dalje i nastoji otkriti arhetipska i univerzalna značenja romana (208). Posljedica je to konzekventnoga poštivanja uvodno postavljene teze kojom se alegorijom nužno uspostavlja odnos između pojedinačnog/ konkretnog i općega/ univerzalnoga. Zbog istih razloga „roman s ključem”, koji bi u drukčijem teorijskome okviru mogao biti primjerni model alegorijskoga romana, iz ovoga motrišta nije alegorija (58).

Alegorija i modernizam

Poseban afinitet između alegorije i romana može se objasniti narativnošću kao imanentnom strukturnom osobinom alegorije. Pavličiću je međutim posebno stalo do toga da naglasi da je u romanima modernizma alegorija zadani strukturni i oblikotvorni čimbenik, a ne postupkom tumačenja učitani ili akcidentalni dodatak, do te mjere da bi se moglo govoriti o dominaciji alegorije u žanrovskome smislu. Ekspanzivnost alegorije sredinom prošloga stoljeća podudara se s posljednjim valom modernizma i najavom *postmodernoga stanja* koje ujedno označuje novi duh vremena u kojemu alegorija prestaje biti privlačni žanrovski model. Ovdje bismo mogli zastati i upitati se s autorom što se dogodilo s postmodernom *duhovnom situacijom vremena* da alegorija – ili barem oni modeli alegorije koje obuhvaćaju interpretirani uzorci – više ne oblikuje prepoznatljiv sloj suvremene literature? Mogli bismo ga poduprijeti i protupitanjem: Kako je moguće da je alegorija bila visokoliterarni model u razdobljima koja su prema slici svijeta bila posve oprečna, primjerice u srednjovjekovlju i modernizmu, dok je u postmodernizmu izgubila na snazi? U odnosu na moderni, postmoderni se svijet nije promijenio. I dalje živimo u svijetu u kojem ne postoji središte, okruženi smo spoznajnim relativizmom ili točnije epistemološkim nihilizmom, a povjerenje u znanost ili u „znanstveno znanje” u postmodernizmu je pojačano posvemašnjom krizom svih velikih metanaracija, ponajprije one o neprekidnom napretku (progresu) spoznaje, koja je sve razvidnije tek sredstvo moći i u funkciji iste te priče o napretku (Lyotard). Sve nam je jasnije kako postmoderna nije novo razdoblje, nego neka nova ili druga „druga” moderna u kojoj se nastavlja i sve više produbljuje kriza modernoga. Na čemu onda

Pavličić temelji zaključak da je nestanak alegorije s krajem modernizma – poslije kratkotrajna, ali blistava uzleta 50-ih i 60-ih godina – ujedno i znak književnopovijesnih mijena, koje povratno upućuju na svjetonazorske, odnosno na duhovnopovijesne mijene?

U modernizmu još uvijek postoji *vjera* u moć literature i *nada* u smisljenost svijeta (24). Štoviše, književnost sredinom prošloga stoljeća preuzima svojevrsne „meta” zadaće pružanja odgovora na sveobuhvatna egzistencijalna pitanja od kojih su odustale ili ih više nisu mogle ponuditi ni filozofija ni religija ni znanost (22–24, 31). Alegorija je stoga posljednji pokušaj ispunjavanja obećanja moderne književnosti da se umjetnošću može promijeniti svijet (26). Utoliko Flaks (*Bolja polovica hrabrosti*) koji odustaje od svoje misije i simbolički i godinom stupanja na scenu (1972) označuje prijelaz iz moderne u postmodernu (247). Zaoštrenim gubitkom središta, a time i sustava (rubova i granica), nisu samo nestale „meta” zadaće literature, nego je literatura u opsesivnoj zaokupljenosti samom sobom (180–181, 235), oduzta ne samo od davanja odgovora, nego i od postavljanja pitanja. Za Flaksa je tako književnost ponajprije zabava i nema obvezu postavljati pitanja života i smrti. Pitanje dobra i zla, ili alegorijski konkretnije tema *psihomahije*, kao *borba u duši* (*borba za dušu*), s kojom započinje alegorija kao narativni žanr (Prudencije), a svoju modernističku visokoliterarnu kreaciju dostiže kod Calvina (*Prepolovljeni vikont*), više nije literarna tema. Nestankom velikih tema i velikih pitanja iz literature, zaključuje Pavličić, nestaje i alegorija, jer bez njih alegorija jedva da može postojati (251). Ne moramo se nužno u cijelosti složiti s ovim zaključkom i možemo mu kao protuargument navesti selidbu alegorije u svojevrsne književne *protusvjetove* (Kravar) s popularnim žanrom *high fantasy* (J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis), no ostaje činjenica da u suvremenoj priznatoj ili staromodnije rečeno „visokoj literaturi” – jer podjelu na „visoku” i „nisku” literaturu postmoderna službeno ne priznaje – alegorijska tema dobra i zla više nije literarno korektna. No, ako je literatura doista odustala od priča o sukobu dobra i zla kao odveć simplificiranim oprekama (25–26), a knjiga je samo jedna od senzacija (235), roba na tržištu zabave kojom upravlja nevidljiva ruka kapitala, nismo li time izloženi znatno razornijem gubitku humanističkoga *ozonskoga* sloja naše civilizacije koji počiva na razlikovnosti dobra i zla ili se možda – pitamo s optimističkom zadržkom – vremenu *ciničnoga uma* ipak nazire kraj? Na marginama Pavličićevih interpretacija otvara se međutim još jedno pitanje koje se može preoblikovati u tvrdnju. Alegorijsko čitanje pretpostavlja strpljiva uvježbana čitatelja, koji je spreman na napor razabiranja doslovnoga od nedoslovnoga smisla (162) i navlastito čitatelja koji uživa u *sporom* i ponovljenom čitanju, što je u epohi rađanja novih *nadčitatelja* koji ne poniru u tekst nego plutaju *nad* (hiper) tekstovima vjerojatno najteže savladiva ili točnije nesavladiva prepreka.

Alegorija je moderna

Pavličićeve interpretacije udaljene su od svakog oblika hermeneutičkoga konstruktivizma, po kojemu je značenje teksta tek plod interpretativnih strategija i ostaju u krugu standardnih interpretativnih modela poštujući komunikacijski trokut (autor – tekst – čitatelj) dajući prvenstvo tekstu, u kojemu se traže potvrde za svaku tvrdnju, i proširujući ga kontekstom. Nije nevažno u interpretaciji alegorijskih slojeva romana ni vrijeme ni mjesto objavljivanja i Pavličić brižno bilježi biblioteke i časopise prvotiska rekonstruirajući iz njih aktualni recepcijski horizont i perceptivne modele suvremenih čitatelja, proširujući ga kritičarsko-recepcijskim odjekom i sažetim unutaropusnim uvidima. Postupku interpretacije redovito prethodi potanka parafraza čime se ispunjava važan preduvjet za hermeneutičku rekonstrukciju. Parafraza je gotovo sinonim za doslovno razumijevanje i stoga prva pretpostavka za razlučivanje doslovnoga od nedoslovnoga smisla, no ona također omogućuje primjenu retroaktivnoga modela čitanja pri kojemu zapreke na doslovnome smislu postaju ključevi za otkrivanje nedoslovnoga sloja i detektiranje značenjske jezgre koja upravlja ukupnim simbolizacijskim sustavom teksta. U pozornom odabiru putova interpretacije i izbjegavanju slijepih ulica, Pavličić na poseban način osviješteno preuzima ulogu *implicitnoga čitatelja* predlažući empirijskim čitateljima perspektivu kojom će okupiti i rekonstruirati nedoslovna značenja teksta odgovarajući ih od površnoga procesiranja podataka. On dakle nije „šetač” koji bezbrižno šeće šumom, poslužimo se *borhesovsko-ekovskom* figurom teksta, nego – nalik lovcu ili detektivu – prepoznaje i slijedi tragove oblikujući iz njih koherentan sustav značenja drugoga reda.

Discipliniranost i preglednost njegovih čitanja, „običnom” će čitatelju zacijelo olakšati posao (16) – nadamo se ne i posve „olakšati” lektirno iskustvo – a nešto uvježbanijima osvijestiti vlastito znanje, osnažiti kompetencije pomnoga čitanja i pomoći im u postavljanju „pravih” pitanja čije odgovore treba potražiti u novim čitanjima. Poziv ili točnije prinuda na ponovljena čitanja temeljni je *modus vivendi* alegorijskih tekstova koji žive pod vlašću *dvoznačnosti* (Hassan). Potvrđuje to Kafka, koji je nažalost zbog korpusnoga ograničenja ostao izvan istraživačkoga kruga ove knjige, kao amblematska figura moderne alegorije: sva se njegova umjetnost, po riječima Camusa, sastoji u tome da se čitatelja *prisiljava* na ponovljena čitanja.

Novost koju Pavličićeva knjiga unosi u našu književnoznanstvenu zajednicu krije se već u naslovu. Već naslovom, ona najavljuje da alegorija nije samo baština srednjovjekovlja i ne pripada samo didaktičko-utilitarnim žanrovima ili jednostavnim oblicima, nego je upravo žanrovski fokusirana na elitnu književnu vrstu modernizma i njezine najprobranije primjerke. S druge pak strane, iako Pavličić opisuje kraj dominacije alegorije kao figure u književnome postmodernizmu, vlastitom praksom alegorijskih čitanja on zapravo najavljuje kraj zaborava ili početak renesanse alegorije kao *figure čita-*

nja u akademskim interpretativnim strategijama. Poslije strukturalističkoga *pantekstualizma* u kojemu su bili važniji žanrovi, kóдови, konvencije i posebno izgradnja sve složenijih modela metajezika od čitanja i razumijevanja književnih djela, novi rasplamsaj alegorije u de Manovim dekonstrukcijskim strategijama, označio je poststrukturalistički povratak alegorijskim čitanjima i kada se odvijaju pod drugim imenima.

U tom smislu, naslov se može također alegorijski prekodirati: Alegorija je (opet) moderna!

Ružica PŠIHISTAL

