

**I.**

**POLITIČKO U PROZI TRANZICIJE**

Zrinka BOŽIĆ

## Što je politika (u) romanu? Čitajući Brešanove *Gorgone*

UDK: 32:82-31 \* 821.163.42.09 Brešan, I.  
*Izvorni znanstveni rad*

U kritičkoj recepciji Brešanova opusa nerijetko se ističe kako su politika i ideologija njegove trajne opsesije, a čitanja koja te aspekte njegova stvaralaštva stavljaju u fokus, politiku i ideologiju prepoznaju ili samo na razini priče ili se zadovoljavaju deskripcijom tzv. ideologema opet, nažalost, na razini priče. Pritom se često podrazumijeva da je posve jasno što je politika i što je politika u književnosti zbog čega je obje vrlo lako, bez dostatne teorijske elaboracije, uklopiti u interpretacijski mehanizam čina čitanja.

Cilj ovoga rada je propitati što politika može biti u romanu i kako ona, kada postane sastavnim dijelom književnoga teksta, ostvaruje svoje učinke. Čitanje Brešanova naratološki iznimno zanimljivoga romana *Gorgone* (2006), pokazat će koje bi aspekte rada književnoga teksta i pripovjednoga umijeća trebalo uzeti u obzir kada se govori o politici u romanu ili o političkome romanu kao književnomu žanru.

**KLJUČNE RIJEČI:** *Gorgone*, književnost, politika, politički roman, roman, žanr

Politika u djelima Ive Brešana je konstanta. Jedina je razlika u tome što je, odlučivši „raditi sam sa sobom“ (Cvitan 2022: 129), 90-ih godina prošloga stoljeća postupno odustao od drame i okrenuo se romanu.<sup>1</sup> Zbog nezadovoljstva scenski loše postavljenim dramama, zasićenosti različitim vrstama

<sup>1</sup> U razdoblju od 1990. do 2012. objavio je dvanaest romana: *Ptice nebeske* (1990), *Ispovijedi nekarakternog čovjeka* (1996), *Astaroth* (2001), *Kockanje sa sudbinom* (2002), *Država Božja 2053.* (2003), *Vražja utroba* (2004), *Tri života Tonija Longina* (2005), *Gorgone* (2006), *Katedrala* (2007), *Ništa sveto* (2008), *Prokletnici* (2010), *Sedam stuba do trona* (2012). U rukopisnoj ostavštini ostao je neobjavljen i trinaesti roman *Venera i Proleter*.

suradnji i drugačijega (šireg) vremenskog okvira, izabrao je roman, žanr u kojemu ga, riječima Vinka Brešana, vrijeme „više nije pritiskalo – mogao se raspisati, odlaziti u digresije, bio je slobodniji“ (ibid.: 129). Prema Velimiru Viskoviću, zaokretu prema romanu pripomogla je s jedne strane činjenica „da njegove drame osamdesetih i početkom devedesetih nisu doživljavale uspjehe iz sedamdesetih“, a s druge činjenica „da ratna i poratna vremena u kojima su teatri njegovali nacionalno-patetični stil nisu baš pogodovala uvijek socijalno-kritički raspoloženom Brešanu“ (2006: 23).<sup>2</sup> Bez ikakve želje da utvrdimo je li riječ o jednom posebnom ili kombinaciji više razloga, činjenica jest da je jedan od najuspješnijih i najizvođenijih naših dramskih pisaca postupno odustao od žanra u kojemu je bio „doma“ i okrenuo se prozi i romanu.

„Da je posrijedi (i) inventivan epik koji je iz sebe izbacio dugo akumuliranu narativnu energiju, pokazale su već Brešanove *Ptice nebeske* (1990), pikarski roman s radnjom smještenom u noviju hrvatsku stvarnost“ (2020: 188), piše Krešimir Nemeć povodom izlaska njegova prvog romana. „Svejedno je li riječ o dramama, pripovjedačkoj prozi ili pak romanima, Brešan je autor relevantnih (i dobitnih) književnih strategija“ (2006: 77), primjećuje Ivan J. Bošković. Te se strategije, dodaje Bošković, temelje na tematiziranju povijesti, (tragi) groteski i privlačnoj i dinamičnoj fabuli, a kada je riječ o povijesti, „u njegovu djelu ona se manifestira najčešće kao ideologija/politika, a njezini su oblici zlo, svejedno je li ono oličeno u Sotoni, Astarothu ili kojem drugom obliku pukotina, isključivosti, mržnje“ (ibid.: 77).<sup>3</sup> Nemeć će u jednom od prvih osvrta na roman *Gorgone* tako istaknuti dvije temeljne Brešanove opsesije pre-

<sup>2</sup> U nastavku Visković objašnjava: „Brešan je u svojim romanima i pripovijetkama, dakle u žanrovima koji su manje izloženi pritisku društvene narudžbe od drame, među prvima u našoj književnosti počeo propitivati i neke mračne strane nacionalne ostrašćenosti koja u ideji države vidi ideju važniju od principa humanosti. Njegovo *Kockanje sa sudbinom*, primjerice, bilo je među prvim knjigama u nas koje su se bavile tzv. našim zločinima što su počinjeni u ratu početkom devedesetih“ (2006: 23).

<sup>3</sup> Dvije godine kasnije u svom čitanju Brešanova romana *Katedrala* Bošković će gotovo od riječi do riječi ponoviti: „Da je tema povijesti tako draga Ivi Brešanu, gotovo da i nema potrebe objašnjavati. U njegovu djelu, kako dramskomu tako i pripovjedačkomu – a ono obaseže više od četrdeset naslova – najčešće se manifestira kao ideologija/politika, a njezini su oblici zlo, oličeno u Sotoni, Astarothu ili kojemu drugom vidu isključivosti i mržnje. To zlo (sotona, vrag, nečastivi) u Brešanovu djelu vlada ljudima i njihovim postupcima, ono je njihov pokretač, pa je njihov rasplet, najčešće tragičan ili groteskan, samo posljedica vladavine zla i zlih sila. Brešan ne propušta naglasiti da se zlo nalazi u svakom čovjeku, da se ne da iskorijeniti ni ljudskom ni kakvom božjom/božanskom intervencijom i promišlju, pa se zato i javlja u svim vremenima i u svim sredinama“ (2008: 208).

nesene iz dramskoga u romaneskni opus: „Prva je opsjednutost ideologijom i politikom kao ključnim determinantama koje određuju putanje individualnih ljudskih sudbina; druga je važna komponenta oslanjanje na neki poznati literarni predložak ili arhetipski obrazac u gradnji vlastite priče“ (2006: 88). Drugim riječima, Brešan je opsjednut ideologijom koja je isto što i politika koje su istodobno i očitovanje povijesti i čisto zlo. Usredotočivši se na tzv. „društveni ideologem“ u književnosti, ponešto drugačiji pristup obećale su ponuditi u svojem komparativnom čitanju Brešanove fantastične proze Kornelija Kuvač-Levačić i Amanda Car. Premda se u njihovu tekstu „Društveni ideologemi hrvatske fantastične proze (na primjeru Desnice, Čuića i Brešana)“ ambiciozno metodološki najavljuje minuciozna analiza diskursa s ciljem identifikacije „ideologemske strukture izabranih tekstova“ (2012: 288), sve garnirano citatima iz relevantne teorijske literature (Van Dijk, Jameson, Biti) – čitanje samih tekstova ne izlazi izvan okvira banalnog biografizma zasnovanog na izjednačavanju instanci autora i pripovjedača sve popraćeno brkanjem pojmova politike, ideologije i vlasti. Što je točno ideologem nije posve jasno, ali da se identificira na relaciji autor – priča, za autorice nema nikakve dvojbe.<sup>4</sup>

Kada je pak riječ o Brešanovu pripovjednom umijeću, Nemeč piše kako je za njegov „narativni rukopis karakteristična hipertrofija pripovijedanja“ i kako su priči „podređeni svi drugi strukturni aspekti, od izgradnje karaktera do kompozicijskih rješenja“ (2020: 205). Potom zaključuje:

<sup>4</sup> Pojam ideologema u radu je doslovno objašnjen u dvije rečenice: „Ideologem se prema F. Jamesonu (*Političko nesujesno*, 1981.) definira kao povijesno određen pojmovni ili semički kompleks koji se može projicirati bilo u obliku 'vrijednosnog sustava', 'filozofijskog pojma' ili u obliku protopripovijesti, osobne ili kolektivne pripovjedne fantazije (prema: Biti 1997: 134). V. Brešić ideologem u širem smislu definira kao način upotrebe ideologije u književnosti ili – u užem – kao ideološku značajku nekog pisca ili djela, odnosno element književnoumjetničke strukture koja sadržava ideološku obavijest po načelu *ideologija izvriče, ideologem ističe* (Brešić 1991: 47).“ Jamesonova koncepcija ideologema prenosi se posredno (preko Bitija), prelazi na Brešićevo tumačenje i potom slijedi analiza književnih primjera. Nema nikakve dodatne elaboracije pojma „društveni ideologem“ koji se pojavljuje u naslovu, kao da bi ideologem uopće mogao biti „nedruštven“. Moguće na tragu citirane Brešićeve tvrdnje da je riječ o ideološkoj značajki pisca ili djela, autorice ne vide nikakav problem u analitičkom postupku u kojemu su osobni stavovi pisaca nedvosmisleno izraženi u stavovima pripovjedača i likova kao da stoljeće razvoja naratologije (počevši s doprinosima ruskih formalista, preko čeških i francuskih strukturalista do danas) nije ni postojalo. Pojmovi politike, ideologije ili vlasti (koja se često spominje) nisu ni jasni, ni elaborirani, funkcioniraju isključivo na razini prazne etikete kao da svaki od tih pojmova nema genealogiju koju bi itekako valjalo uzeti u obzir, pogotovo jer i u sferi znanosti o književnosti postoji bogata tradicija njihove primjene.

Nasuprot bogatom semantičkom potencijalu priče stoji izrazita deficitarnost stilskoga plana i nebriga za kulturu rečenice. U prvim romanima piščeva silna narativna energija s pravom je doživljena – i kod kritike – i kod publike – kao mjesto razlike u hrvatskoj književnoj sceni. Ta će djela ostati sastavnim dijelom našega književnog kanona. Poslije su sve više dolazili do izražaja nedostaci takve bujnosti: zamor materijala, trošivost, samoiscrpivost i neekonomičnost naracije, repetitivnost situacija, žanrovska konfuzija. (Nemec 2020: 205)

Tomu prethodi prikaz Brešanova romanesknog opusa koji započinje s *Pričama nebeskim* (1990), pikarskim romanom u kojemu se žanru svojstvena „osamljenost pikarskog marginalca zamjenjuje parom pikarskih junaka“ (ibid.: 188) koja se onda spaja sa „studijom domaćeg mentaliteta, satiričkom ‘obradom’ hrvatskoga društva i kritičkim portretom vremena, a posredno i sa socijalnom karakterizacijom“ (ibid.: 188–189). Prema Nemecovu mišljenju, riječ je o u biti populističkoj pikaeski usmjerenoj „na slikoviti nered, na simpatične vragolije, na demaskiranje ljudske gluposti, na veseli relativizam i vedru, karnevalesknu stranu života“ (ibid.: 189). Kad je pak riječ o pripovijedanju, ističe snagu i privlačnost fabule koja je linearno-progresivna i koja kao takva „povremeno zastire pogled na ostale romaneskne slojeve“ (ibid.: 188). O kojim se točno romanesknim slojevima radi, ne doznajemo. Potom slijedi osvrt na *Ispovijedi nekarakternog čovjeka* (1996), drugi Brešanov pikarski roman, koji ne izlazi izvan okvira interpretacije priče i sudbine glavnoga junaka što je dovoljno da Nemec zaključi kako su za Brešana „politički projekti i velike ideje, npr. o pravednijem društvu, o općem dobru, progresu, jednakosti, slobodi, pravdi i sl. najčešće samo ideološke floskule iza kojih se kriju posve sitni privatni interesi“ što se onda „najbolje vidi u trenutku kada se ti ideali ‘oživotvore’ i pretoče u društvenu praksu“ (ibid.: 191). Roman *Kockanje sa sudbinom* (2002) koji se hvata ukoštac s temom ratnih zločina koje je počinila hrvatska vojska u Domovinskom ratu, opisan je kao fantastični triler i „tipičan roman s tezom“ (ibid. 190). Iz vrlo šturog opisa u kojemu se navodi da je riječ o romanu „u kojemu se propituje u kojoj se mjeri ljudsko ponašanje odvija po pravilima višeg umnog načela (*logosa*) (...), a u kojem ovisi o pukom slučaju“ (ibid.: 190) nije posve jasno što bi ga takvim činilo. Nemec se u svom tekstu usput dotiče i romana *Ništa sveto* (2008), *Tri života Tonija*

*Longina* (2005), *Sedam stuba do trona* (2012), *Vražja utroba* (2004), *Prokletnici* (2010), prepričava zaplet *Države Božje 2053.* (2003), a pored prva dva pikarska, najveću pozornost posvećuje romanima *Astaroth* (2001), *Katedrala* (2007) i *Gorgone* (2006). S obzirom na temu ovoga rada, osvrnut ću se prvenstveno na zapažanja o *Astarothu* i *Gorgonama*. Sve su „tematske opsesije“, piše Nemeć, do punog izražaja došle u *Astarothu*, romanu iznimno razvedene događajne linije izvedene oko faustovskoga motiva koja je „vođena sigurnom rukom i s puno invencije“ s ponekim „potezom ‘viška’, lakim feljtonskim rješenjima posuđenim iz popularnih romana i nebrigom za mikrostrukture stila“ (ibid.: 191). U romanu se u Nemećovoj analizi politika identificira, kao i u ranije spomenutim radovima, na razini priče ili zapleta:

Gradeći svoje carstvo na ritmičkoj izmjeni rasula i prividne ravnoteže, gospodar zla koristi se ideologijom i politikom kao svojim glavnim instrumentom u upravljanju svijetom pa se *Astaroth* u Brešanovu romanu pojavljuje kao *demon politike*, dok je politika dosljedno viđena kao sotonsko djelo. U tako konstruiranoj antihgelijanskoj teleologiji, u povijesti ne postoje dobro i zlo, zločin i pravda, nego samo vječna igra rušenja i građenja, prividnoga reda i kaosa, kojom suvereno upravlja *Astaroth* kao veliki metafizički redatelj. (Nemeć 2020: 193)

Nemećovim čitanjem Brešanova romana *Gorgone*, približavamo se i središtu našega problema. Prvo, istaknuvši njegov mitski okvir (mit o Perzeju), Nemeć u romanu prepoznaje „trokatnu strukturu: prvi je fabularni sloj realistički, drugi mitološko-simbolički, a treći autobiografski“ (ibid.: 197). U analizi koja slijedi, Nemeć prvi sloj veže uz sudbinu Mauricija Novaka – Mora od njegova rođenja do smrti, drugi sloj prepoznaje u spjevu *Perzeida* koji u prepjevu donosi fikcionalni Inoslav Vilović, a treći sloj, prema njegovu mišljenju, „čine komentari u prvome licu u kojima u brojnim točkama, aluzijama i referencama prepoznamo ‘realnoga’ autora pa možemo govoriti i o autobiografskim elementima“ (ibid.: 198). Drugo, ponavlja se isti tip izvoda kao u čitanju *Astarotha*, samo što Nemeć sada zaključuje kako Brešan Gorgonu „dosljedno prikazuje u obliku ideologije koja zaluduje mase i u njihove okamenjene mozgove urezuje dogme po kojima oni misle i djeluju“ (ibid.: 198). Potom slijedi interpretacija koja kreće od razine priče o Moru, modernom Perzeju, koji je,

kako Nemeć istiće, ųrtva svih triju Gorgona<sup>5</sup> i ide prema tzv. autobiografskom sloju u kojemu „pripovjedać priznaje da je u brojnim ųivotnim situacijama jedva izbjegao Meduzin pogled“<sup>6</sup> da bi došao do zakljućka:

Iako je politika glavna tema, *Gorgone* se ne moųe nazvati politićkim romanom. Brešan ne piše svoje djelo iz nekog određenog politićkog ili ideološkog stajališta, lijevoga ili desnoga. Sve iskljućivosti, bile one ideološke, politićke ili vjerske, za njega su gorgonski porod: fašizam, nacizam, boljševizam, vjerska zatucanost. Ta se teza dosljedno provlaći kroz ćitav Brešanov opus, no ovdje je dovedena do paroksizma. Politika je u djelima ovoga pisca tek pozadina za analizu ljudskih sudbina, i to sudbina ljudi koje je na ovaj ili onaj naćin ošinuo pogled Meduze. (Nemeć 2020: 199)

Drugim rijećima, *Gorgone* nisu politićki roman jer Brešan, zbiljski autor romana, ne piše ni iz lijeve, ni iz desne pozicije. U tome je zakljućku saųeto sve ųto je u tekstu metodološki problematićno: pozivanje na zbiljskoga autora Brešana da bi se tekst ųanrovski definirao, paušalno baratanje pojmovima politike i ideologije i nićim obrazloųena tvrdnja da se ne radi o politićkome romanu.

Da je rijeć o romanu koji problematizira poziciju i status autora, njegovu ulogu u procesu interpretacije i njegove ingerencije nad znaćenjem nastojala je pokazati Miranda Levanat-Perićić u svom ćitanju *Gorgona*: „Ćijeli je roman u određenom smislu proųet nametljivom autorskom intencijom kontrole nad ćitateljem i kritićarem, a istaknuta potreba redukcije njihove uloge u tumaćenju znaćenja u konaćnici dovodi do toga da se pisanje fikcije i pisanje interpretacije napisane fikcije u *Gorgonama* javlja gotovo simultano“ (2020: 332).

<sup>5</sup> Nemeć ilustrira: „On je pogledao Meduzi u oći i ona ga je okamenila, zatim ga je Stena zapalila mrųnjom pa je postao slijepi fanatik. Konaćno, Eurijala mu je ispila dušu pa je njime zavladala potpuna pustoš. Meduza, Stena i Eurijala (dakle dogmatizam, fanatizam i duhovna pustoš) uvijek idu zajedno, jedna bez druge ne mogu i generiraju zlo u svijetu.“ (ibid.: 199)

<sup>6</sup> Nemeć nastavlja: „Odvratio je od nje oći doslovno u posljednji ćas i tako sprijećio da mu ideologija ne pomuti mozak. Autobiografski subjekt preprićava razne događaje iz svoje mladosti i za vrijeme studija u Zagrebu, a osvrće se i na poznata i manje poznata mjesta iz svoje spisateljske karijere kad se našao na udaru dogmatskih, okamenjenih duhova i kad se – ųeleći saćuvati ljudsku i umjetnićku autonomiju – borio protiv raznih Gorgona.“ (ibid.: 199)

Otvorivši svoje razmatranje romana uvodom u stanje teorijske rasprave nakon strukturalističkog i antihumanističkog izгона autora (u slijedu eliminacije građanskog subjekta), Levanat-Peričić podsjeća da se i u okvirima postklasične naratologije o njemu još uvijek ima što reći jer je „ponovno okretanje prema autoru posljedica (...) instaliranja postkolonijalnog i feminističkog subjekta koji postaje osviještena osoba oslobođena glasa, koja ne pristaje na to da bude Drugi niti da netko/nešto govori u njegovo/njezino ime“ (ibid.: 327). I tako se ono što se smatralo mrtvim i pokopanim vratilo na krilima teorijske problematizacije različitih identitetskih pozicija, a pokazalo se i da je zapravo pojam implicitnoga autora kakav je uveo Wayne Booth još 1961. godine u svojoj *Rhetoric of Fiction*, a potom različito tretirali Seymour Chatman i Shlomith Rimmon-Kenan,<sup>7</sup> zapravo, prema Levanat-Peričić, „pokušaj spašavanja teksta od autora, kako od svih personalnih, biografskih obilježja, tako i od tragova njegove intencionalnosti“ (ibid.: 330). Nadovezujući se, s jedne strane na koncepciju implicitnog autora kao implicitne ideologije djela Wolfa Schmida,<sup>8</sup> a s druge na Antoineta Compagnona koji „u toposu smrti autora (...) vidi brkanje autora u biografskom i sociološkom smislu s autorom u hermeneutičkom smislu, u smislu namjere ili intencionalnosti kao kriterija tumačenja“ (ibid.: 332), Levanat-Peričić pristupa Brešanovim *Gorgonama* kao tekstu koji upravo kroz pripovjedne tehnike problematizira status autorskih instanci. Prema njezinu čitanju romana, pripovijedanje se odvija na dvjema odvojenim razinama koje se povremeno dotiču u drugome dijelu romana, na kraju spajaju i među kojima se uspostavljaju „vrlo složeni odnosi ne samo na relaciji (implicitni) autor – (implicitni) čitatelj nego (...) i na relaciji između različitih autorskih instanci“ (ibid.: 333). Dok na prvoj pripovjednoj razini

<sup>7</sup> Kako Levanat-Peričić s pravom primjećuje: „Bez obzira na redukciju Chatmanova dijagrama iz kojega Rimmon-Kenan uklanja 'supstituirajuće posrednike' autora i čitatelja, zajednička je objema teorijama de-personifikacija implicitnog autora – on je bez roda, on je bez spola, bez osobnih karakteristika; dakle on je zapravo 'ono'. Jasno, ni Chatman ni Rimmon-Kenan ne govore o osobi autora, a glavni razlog zbog kojega Chatman uvodi implicitnog autora, a Rimmon-Kenan ga isključuje, zapravo je podudaran – negacija autora kao subjekta kroz njegovo uklanjanje iz pripovjedne komunikacije.“ (2020: 330)

<sup>8</sup> Schmid tvrdi kako nije neobično da autori eksperimentiraju sa svojim svjetonazorima te da svoja uvjerenja propituju u djelima koja pišu: „U nekim slučajevima autori rabe svoja djela da bi prikazali mogućnosti koje su neostvarive u kontekstu njihove zbiljske egzistencije, preuzimajući pritom stavove o određenim pitanjima koje se u zbilji ne bi usudili preuzeti. U takvim slučajevima implicitni autor može biti radikalniji nego što zbiljski mogao biti (...)“ (2014: 295–296). A postoje slučajevi, dodaje Schmid, kada su ideološki horizonti implicitnoga autora širi od onih zbiljskoga autora.

heterodijegetički pripovjedač pripovijeda neobičan život Mauricija Novaka Mora, na drugoj pripovjednoj razini pojavljuje se lik Autora, prema Levanat-Peričić, koji je ujedno i *ghostwriter* pseudoepa *Perzeide* (koji je s grčkoga preveo stanoviti, izmišljeni Inoslav Vilović) i pripovjedač vlastitoga života čije epizode povremeno prekidaju pripovijedanje na prvoj pripovjednoj razini. U romanu tako dolazi do umnožavanja autorskih instanci pa imamo: autora *Perzeide* koji je ujedno i „književni lik Autora u romanu“ i koji želi pisati kantovski bezinteresno, implicitnog autora *Gorgona* koji se formira na razini recepcije odnosno „onaj koji iz prikrajka povezuje *Perzeidu* s glavnom radnjom“ (ibid.: 336) i autor *Došljaka* „kojemu, premda se čini da je isti lik kao i autor *Perzeide*, pripadaju estetička promišljanja i drukčiji autopetički komentari jer on ne piše bez razloga“ (ibid.: 337). Tri autorske instance, smatra Levanat Peričić, donose priču na trima razinama i u tri različita modusa: na mitološkoj razini u visokomimetičkom modusu, na povijesnoj (epskoj) razini u niskomimetičkom modusu i na dramskoj razini u ironijskom modusu. Bez obzira na politiku koja se tematizira na svim razinama, zaključuje se kako je riječ u romanu u kojemu je središnja tema „borba autora za pravo nad značenjima koje je odredio svojim namjerama“ (ibid.: 339). Vjerojatno bi se dalo još raspravljati o koncepciji autorske intencije koja se ovim čitanjem Brešanova romana vraća u igru kroz rekonstrukciju tragova u narativnoj strukturi djela, no zaključak da se u prostoru teksta odvija borba autora za ingerencijama nad značenjem iznimno je poticajna za daljnji korak u čitanju *Gorgona*.

Međutim, umjesto upuštanja u nastavak rasprave o autoru i borbi za ingerenciju nad značenjem koja se, prema Levanat-Peričić, tematizira u romanu, napraviti ćemo korak unatrag da bismo eventualno napravili korak naprijed u čitanju. U tom smislu bit će nužno razmotriti još neke aspekte narativne strukture Brešanova romana, a tiču se primarno pripovjednih instanci koje nas (tradicionalno strukturalistički) vraćaju u stroge okvire teksta. Kad je pak riječ o slojevima pripovijedanja u *Gorgonama*, valjalo bi krenuti od dijegetičkoga univerzuma koji se raslojava u nekoliko razina: prvu koja donosi priču o Mauriciju Novaku Moru (s ekstradijegetičkim pripovjedačem u trećem licu), drugu koju nastanjuje Perzej, treću u kojoj je Pisac lik vlastitog pripovijedanja i četvrtu koju nastanjuje Pisac koji istodobno piše spjev *Perzeidu* i pripovijeda svoj vlastiti život. Polazeći od čuvenoga Genetteova uvida prema kojemu „svaki događaj koji priča prenosi automatski je na višoj dijegetičkoj razini od

one na kojoj je smješten pripovjedni čin koji proizvodi priču“ (1972: 238), možemo nastaviti svoj izvod. Naime, četirima jasno identificiranim razinama valja dodati i onu ekstradijegetičku s koje operira (ekstradijegetički) pripovjedač odgovoran ne samo za prvu razinu nego i za sve ostale razine u kojima ostavlja tragove svoga postojanja. Dok na prvoj dosljedno pozicioniran izvan dijegetičkoga univerzuma pripovijeda životnu priču Morovu, na četvrtoj koju nastanjuje Pisac *Perzeide* i pripovjedač vlastitoga života, ekstradijegetički pripovjedač ostavlja trag u datacijama na početku svakoga poglavlja ukazujući na Piščevu situaciju pisanja i pripovijedanja 2005. godine, ali i na značajne godine njegova vlastitoga života o kojemu pripovijeda i koje upućuju na treću (nižu) razinu, a koje su znakovito stavljene u zagradu. A što s *Perzeidom*? Ako je Pisac rukopis na kraju zakopao kako djelo bez svrhe ne bi nikada ugledalo svjetlo dana i kako bi zauvijek nestalo sa životnom pričom Morovom, kako je moguće da ga mi ipak čitamo uklopljenoga u tekst *Gorgona*?! Jer Pisac nam ne otkriva ni riječ od onoga što mu je ostarjeli Moro ispričovijedao o svom životu, a priča o Morovu životu uklopljena je u tekst *Gorgona* s datacijama kao i na početku svakog poglavlja u kojemu se pojavljuje Pisac, međutim bez ikakve vremenske indicije koja bi otkrila išta o stajalištu ekstradijegetičkoga pripovjedača.

U narativnoj strukturi romana iznimno važnu ulogu igraju dvije hipodijegetičke razine: razina koju nastanjuje mitski Perzej i razina koju nastanjuje Pisac kao lik vlastite životne priče. Kako Rimmon-Kenan objašnjava, hipodijegetičke priče imaju različite funkcije u odnosu na priče u koje su ugrađene, „te su funkcije katkada prisutne odvojeno, a katkada u kombinaciji“ (2002: 95). Može se raditi o funkciji u radnji (akcijskoj funkciji) kada hipodijegetička priča doprinosi napretku prve priče, može se raditi o eksplikativnoj funkciji kada hipodijegetička priča objašnjava dijegetičku ili o tematskoj funkciji kada se između hipodijegetičke i dijegetičke priče uspostavlja odnos analogije. Tako, primjerice, hipodijegetička *Perzeida* objašnjava dijegetičku priču Morova života: epizode Morove izmjenjuju se s epizodama spjeva pa tako spjev Mora prokazuje kao modernoga Perzeja koji Gorgoni Meduzi (Mirandi Gogi, fašističkoj špijunki i priležnici) odrubljuje glavu. I kao da nije dovoljan takav očiti eksplikativni odnos dviju priča, i u inicijalima GM-MG prepoznaje se dodatno zrcaljenje. Kada je pak riječ o drugoj hipodijegetičkoj priči koja donosi život Piščev, njezina je funkcija u odnosu prema onome što je njoj dije-

getička razina, ona koju nastanjuje Pisac koji piše *Perzeidu* kao bezinteresno djelo, također primarno eksplikativna jer upravo ona pokazuje da je Pisac sve suprotno od onoga što bi htio postići *Perzeidom*. No da je ono što se odvija na razini pripovjedne strukture gotovo jednako zanimljivo i intrigantno kao dvije životne priče (Morova i Piščeva), pokazuju točke prekoračenja dijegetičkih razina u kojima lik jedne isprva odvojene priče postupno ulazi u drugu priču. Prvo se pojavljuje kao glasina na kraju jedne dramatične epizode iz vremena Piščeva studija: „Ah, da! Saznao sam i tko je organizirao onaj masakr u Frankopanskoj: navodno pukovnik Udbe, stanoviti Mauricije Novak, poznat po nadimku Moro“ (Brešan 2006: 119). Potom se pojavljuje u trenutku Piščeva trijumfa nakon premijere drame *Došljak*: „Dopustite da vam i ja čestitam! Čovjek ne može, a da se ne zamisli nakon što izide s predstave. Ja sam sekretar unutarnjih poslova, Mauricije Moro Novak“ (ibid.: 224). I potom u istom razgovoru nagoviješta: „Dođite jednom k meni! Ja vam iz svojega života mogu dati obilje građe za drame ovakve vrste“ (ibid.: 224). Zatim slijede povremeni susreti s Morom u Piščevim zrelijim godinama, glasine o njegovim životnim nepogodama, da bi na samome kraju Pisac Moru dao na čitanje *Perzeidu*. „Nego, najprije bih vas želio upitati: jeste li vi išta znali o meni prije nego li ste ovo napisali?“, upitao je Pisca i nakon što mu je ispričovijedao svoju priču nastavio: „Rekli ste mi da ste se htjeli, pišući ovo, isključiti iz stvarnosti. Što sad kažete? Može li se to u potpunosti?“ (ibid.: 337).

Vratimo se Nemecovoj tvrdnji da *Gorgone* nisu politički roman i da je politika „tek pozadina za analizu ljudskih sudbina“ (2006: 199). Možda se u ovo-me času još ne može tvrditi da *Gorgone* jesu politički roman, ali se zasigurno može odbaciti tvrdnja da je politika tek pozadina za motrenje pojedinačnih sudbina i to onda potkrijepiti zapažanjem da je to zato što se ne priklanja ni lijevoj ni desnoj političkoj poziciji. Problem je s jedne strane u elementarnom nerazumijevanju pojma politike, a s druge u nerazumijevanju što je politika u književnosti, kako se u ona u njoj očituje i na koji se način prožima s književnim tekstom. Tomu valja dodati i ne uzimanje u obzir načina na koji je politika od početka 1970-ih godina, doduše različitim ritmovima u različitim akademskim kontekstima, ulazila u polje studija književnosti, i to najčešće „kao reakcija na zahtjeve studenata i profesora“ (Philips 2013: 2). Kako Deborah Philips podsjeća, upravo su kulturalni studiji, feminizam i postkolonijalna teorija „bile one intelektualne discipline koje su dovele u

pitanje pojmove književnog teksta, književne tradicije i autorstva pri čemu su istodobno obogatile i sam predmet Književnosti“ (ibid.: 3). Bez obzira na razlike u načinima, putevima i brzini recepcije ovih tendencija u različitim kontekstima, u godinama i desetljećima koja su uslijedila svjedočili smo općoj politizaciji studija književnosti na institucionalnoj razini, što je, dakako, vidljivo u sadržajnim promjenama u studijskim programima i u pojedinačnim kolegijima. Pritom treba imati na umu da je u temelju ovih tendencija, kao što je to konstantno bilo u okvirima marksističke književno-kritičke tradicije, upravo svijest o nedokidivoj političnosti književnosti kao takve. I upravo nas to vraća kompleksnom pojmu politike (*la politique, Politik, politics*) koji u paru s pojmom političkoga (*le politique, das Politische, the political*) stvara čvrst okvir za razmatranje spomenutoga aspekta književnosti.<sup>9</sup> Kako je Chantal Mouffe svojevremeno objasnila: „mogli bismo, posuđujući Heideggerov rječnik, reći da politika referira na ‘ontičku’ razinu, a političko ima veze s onom ‘ontološkom’“ (2005: 8). Drugim riječima, dok pojam politike na tzv. ontičkoj razini pokriva uobičajene prakse i pojave konvencionalne empirijski vidljive politike, pojam političkoga tiče se samih osnova društvenosti koje se mogu zahvatiti jedino teorijski i motriti u različitim drugim sferama poput, primjerice, umjetnosti ili književnosti. Međutim, situacija s pojmom političkoga nije ni jednostavna ni jednoznačna jer, kako Mouffe upozorava: „Neki teoretičari poput Hanne Arendt zamišljaju političko kao prostor slobode i javne rasprave, dok ga drugi vide kao prostor moći, konflikta i antagonizma“ (ibid.: 9). Mouffe se priklanja ovoj drugoj koncepciji koja svoje korijene vuče iz teorije kontroverznoga Carla Schmitta iz 30-ih godina prošloga stoljeća.<sup>10</sup> No bez obzira na dvije različite paradigme političkoga, arendtovski asocijativne i šmitovski disocijativne, u oba slučaja središnji problem je nestanak političkoga, bilo da se radi o njegovoj neutralizaciji ili sublimaciji: „političko biva sve više neutralizirano i kolonizirano od strane društvenoga“ ili „sublimirano u ne-političke domene“ (Marchart 2007: 44). Opasnost se zapravo skriva u potpunom nestanku političkog (kao antagoniz-

<sup>9</sup> Više o motrenju književnosti iz perspektive pojmovnoga para politika/političko pisala sam u: Božić Blanuša, Zrinka (2014). „Ispisivanje traga: književnost, politika i političko“. *Umjetnost riječi* 53 (2): 119–137.

<sup>10</sup> Riječ je o Schmittovoj studiji *Der Begriff des Politischen* (1932) kojom se zapravo inauguriira pojam političkoga.

ma) ili u njegovu zatočenju u „željezni kavez’ birokratiziranog, tehnologiziranog i depolitiziranog društva“ (ibid.: 44). Zašto je to opasnost? Zato što je u osnovi široko rasprostranjene predrasude spram politike „strah da bi se čovječanstvo moglo politikom i sredstvima sile koja joj stoje na raspolaganju samo uništiti“ (Arendt 2013: 13). Zato bi umjesto da uništi sebe, tvrdi Arendt, čovječanstvo trebalo ukloniti politiku, no tada bismo „dobili do čudovišta povećan despotski oblik vlasti u kojemu je jaz između vladajućih i podvlaštenih poprimio tako gigantske razmjere da ne bi bile moguće čak ni pobune, a kamoli kontrola, u bilo kojem obliku, vladajućih od podvlaštenih“ (ibid.: 14). Neovisno o tome kojoj se koncepciji politike i političkoga priklonimo, radi se o potrebi, kako su svojevremeno Jean-Luc Nancy i Philippe Lacoue-Labarthe upozorili prilikom osnivanja pariškoga Centra za filozofska istraživanja političkoga, „da se propitivanjem onemogućí zatvaranje, ograničavanje i svodenje pojma političkog na uobičajene kategorije“ (Božić Blanuša 2014: 119). To znači da je u kontekstu rastuće depolitizacije suvremenoga društva od presudne važnosti bavljeno političkim u drugim sferama društvenoga života. Zato brojni suvremeni filozofi i teoretičari i zazivaju povratak političkoga. Kada je riječ o sferama umjetnosti i književnosti, Yannis Stavrakakis s pravom se pita: „kakvu je vezu moguće uspostaviti danas, nakon ere avangarde, između umjetnosti i politike?“ (2012: 551) Upravo je Mouffe bila jedna od onih koji su na tragu Schmitta, Leforta i drugih „opetovano upozoravali da je svaki društveni poredak u potpunosti politički“ (ibid.: 552). Radi se zapravo o shvaćanju da je „javni prostor bojno polje na kojem se suprotstavljaju antagonističke hegemonijske prakse i gdje se trenutne ‘agonističke’ artikulacije među njima mogu iskristalizirati, premda do konačnog izmirenja ne može doći nikada“ (ibid.: 552). Ako je književnost društvena institucija, sfera unutar društvenoga polja ili društveni fenomen, onda je i ona ispresijecana suprotstavljenim hegemonijskim i antihegemonijskim silnicama i, prema tome, poprište političke borbe za autoritet nad značenjem. Književna je teorija od 1970-ih naovamo nalazila različite načine da artikulira i problematizira upletenost književnosti u različite prakse političke dominacije kao što je istodobno pokušavala dokazati njezin inherentan politički subverzivni potencijal. Ovisno o političkoj i teorijskoj optici (marksističkoj, postkolonijalnoj, feminističkoj, *queer* itd.), nalazili su se različiti načini identifikacije političkoga u književnome tekstu.

Da bi se zahtjevu za identifikacijom političkoga u književnome tekstu moglo udovoljiti, tekst sam, njegovo tkivo, pregibi, slojevi ne bi ni u jednom trenutku smjeli nestati iz čitateljskoga analitičkog vidokruga. Jer upuštanjem u čitanje u kojemu se naglasak stavlja isključivo na autorsku biografiju, na reprezentaciju ovoga ili onoga političkog fenomena ili događaja, ovoga ili onoga zastupljenog ili podzastupljenoga identiteta i pritom ne nadilaze granice puke tematizacije na razini priče, fabule, zapleta, izlažemo se opasnosti previđanja upravo specifično literarnoga poprišta manifestacije političkoga. Stoga, kada Jacques Derrida u svom čuvenom razgovoru s Derekom Attridgeom kaže da je književnost institucija koja podrazumijeva da je „piscu dano pravo da kaže sve što želi ili sve što može i da je pritom zaštićen od svake cenzure, religijske i političke“ (1992: 37), on u vidu ima upravo sve specifične mogućnosti koje ta institucija pruža, naročito sam književni tekst. To je tako zato što se ne radi samo o fikciji koja je dobila instituciju, nego i o instituciji koja je fiktivna, tvrdi Derrida. A ovo pravo da se kaže sve podrazumijeva potkopavanje pravila i rušenje zakona pa je, paradoksalno, književnost institucija čiji zakon se sastoji u potkopavanju upravo njega samoga. No bez književnoga teksta kao tkiva institucije, ništa od toga ne bi bilo moguće. Umjetničko djelo, piše Herbert Marcuse, „može postati politički relevantno jedino kao autonomno djelo“ (1981: 232). To znači da političko koje se manifestira u književnosti ne smije u pitanje dovesti ono što je čini književnošću, *literarnost* ne smije biti dovedena u pitanje, a poprište njezine manifestacije upravo je književni tekst. Zato Marcuse i inzistira na tome da je estetska forma bitna za društvenu ulogu umjetničkoga djela jer upravo njezina obilježja „poriču obilježja represivnoga društva“ (ibid.: 232). Riječ je zapravo o odjeku argumenta koji je još 1930-ih formulirao Walter Benjamin kada je tvrdio da „tendencija nekog dela može politički biti dobra samo ako je i u književnom pogledu dobra“ (1974: 96). Prema tome, „politički ispravna tendencija uključuje u sebe književnu tendenciju“ (ibid.: 96) i ne smije je nikada ni pod kojim uvjetima dovesti u pitanje. U protivnom, književnost nestaje. Baveći se desetljećima kasnije politikom književnosti, Jacques Rancière inzistirao je upravo na tom balansu koji „podrazumeva da se književnost bavi politikom ostajući književnost“ (2008: 7). A da književnost ne nestane iz vidokruga, ključan je upravo tekst.

Imajući sve to u vidu, vratimo se Brešanovim *Gorgonama*, romanu u kojemu je, prema Nemecu, politika tek pozadina za motrenje pojedinačnih sudbina.

Pisac, intradijegetički pripovjedač koji kao lik nastanjuje četvrtu pripovjednu razinu, pokušava napisati *Perzeidu*, spjev bez ikakve svrhe:

Nema nikakva razloga zbog kojega sam poduzeo ovaj posao. I upravo zato sam ga poduzeo.

U zadnje vrijeme sve više me progoni pitanje je li uopće moguće napraviti nešto bez razloga? Kad god sam to pokušao, uvijek bih, prije ili kasnije, otkrio ono što me poticalo i čega u početku nisam bio svjestan. (Brešan 2006: 33)

Istodobno s pisanjem spjeva, pripovijeda svoj život od djetinjstva, gimnazijskih nevolja do studija i samoga pisanja. U to ulaze uspjeh drame *Došljak* 1971. godine, nevolje koje su potom uslijedile, dvojbe koje su se javile, ali i priznanje da nije uvijek bilo tako kako je u toj 2005. kada je zaokupljen spjevom: „Život mi nije protekao ovako u ravnodušnosti prema svemu i bavljenju nečim što nema nikakva smisla. Ne, ne treba se čitatelj bojati da ću sada početi izlagati svoju biografiju; sumnjam da bih time išta rekao o sebi“ (ibid.: 34).

No događa se upravo suprotno, iznevjerava se dano obećanje i počinje pripovijedanje o sebi u kojemu dolazi do cijepanja na pripovjedno ja i ispričovano ja, tj. Pisca kao pripovjedača u 2005. i Pisca kao junaka vlastitoga pripovijedanja u nizu epizoda iz prošlosti. Pisac koji pripovijeda o sebi mora zadržati autoritet jer se ono što pripovijeda, kako primjećuje Mark Currie, „mora prikazati kao pouzdana pripovijest kako bi se distancirala od nepouzdanosti onoga o čemu se pripovijeda“ (2002: 192). Naime, „pouzdanost pripovijesti o sebi ovisi o vremenskom razmaku između pripovjedača i onoga o čemu se pripovijeda“ pri čemu se istodobno „mora žrtvovati iskrenost pripovjedne samosvijesti da bismo toj pripovijesti vjerovali“ (ibid.: 193). No kako životne priče Mora, Pisca i samo pisanje spjeva napreduju, distanca između Pisca kao pripovjedača i Pisca kao junaka postupno se smanjuje, a Moro prekoračuje granice svoje dijegetičke razine i nastanjujući se u Piščevoj postaje akter razrješenja četverostrukoga pripovjednog čvora romana. Moro, junak prve dijegetičke razine, postaje u određenom trenutku gledatelj Piščeve drame *Došljak* i, uz Piščevu suprugu Adrianu, jedini čitatelj spjeva. Njegovo čitanje spjeva, njegova interpretacija kroz vlastitu životnu priču koju pripovijeda Piscu, donose preokret:

K vragu! prokleo sam kad smo se rastali. Sve sam vrijeme bio u zabludi. Znao sam, a opet sam smetnuo s uma: mi smo *zarobljenici* svijeta u kojem živimo. Ne možeš pobjeći od stvarnosti. Dapače, što više pokušavaš, više upadaš u njezina kliješta. Koliko god daleko odlutao u prostore mašte, nisi se odlijepio od tla na kojem stojiš. Moro je sve shvatio; čak i simboliku Gorgona (...). Nitko nije u stanju stvoriti djelo koje je samo sebi svrhom i koje postoji *po sebi*, a ne i *po drugima*. Ali odlučio sam barem ostati dosljedan: neka mi ovaj debakl ne bude važan. (Brešan 2006: 339)

I tako je Moro, lik jedne dijegetičke razine prešavši u drugu i prisvojivši ulogu čitatelja, vratio Pisca svrsi njegova pisanja. Jer u razgovoru s Adrianom koja je razočarana jer *Perzeida* odudara od svega što je pisao do tada, Pisci kaže kako je „htio izbjeći sve zamke angažiranosti i takozvane književne vrijednosti“ jer je htio napisati nešto za sebe što postoji „isključivo *po sebi i za sebe*“ (ibid.: 334). No preokret koji Pisci vraća svrsi njegova pisanja rezultira zakopavanjem *Perzeide* na Morovu grobu, a kada ne bi bilo pripovjedača ekstradijegetičke razine, i životna priča Morova i rukopis spjeva bili bi za čitatelja ovoga romana trajno izgubljeni.

Prema tome, ako želimo odgovoriti na pitanje kakav su *Gorgone* roman, treba dobro promotriti međusobnu igru dijegetičkih razina i pripovjednih instanci u kojoj se jasno ocrtavaju obrisi politike, i to ne kao puke pozadine ili tek jedne od sastavnica zapleta, nego kao instance koja zabludjeloga Pisci vraća svrsi pisanja i podsjeća na društveno utemeljenje književnosti. Kao što Hannah Arendt s pravom primjećuje, „ono što danas uobičajenoj predrasudi spram politike daje pravi naglasak“ jest „bijeg u nemoć, očajnička želja da se općenito liši sposobnosti djelovanja“ (2013: 15). Odustajanje od nemoći i vraćanje Pisci svrsi pisanja je ono što ovaj roman čini političkim, ne čine ga političkim ni biografija Brešanova, ni njegovo eventualno pristajanje uz ovu ili onu politiku, niti ga čine politički motivi kojima roman obiluje. Upravo je najvažniji učinak pripovijedanja repolitizacija Pisci, ali ne na način dnevnopolitičkoga svrstavanja lijevo ili desno (u ontičkom smislu politike), nego kao agensa koji u polju književnosti ne može izbjeći političku subjektivaciju (u ontološkom smislu političkoga), i to primarno na način književnosti. „Govoriti znači delovati: svaka stvar koja se imenuje više nije ista, ona je izgubila

svoju nevinost“, piše Sartre kada objašnjava osnove književnoga angažmana (1984: 28). Govorenje je za njega isto što i djelovanje, jer govor o stvarima ih otkriva u novome svjetlu, a svako otkrivanje je i mijenjanje samih stvari. Prozni pisac je za Sartrea „čovjek koji je izabrao jedan način sporedne akcije koji bismo mogli nazvati akcijom putem otkrivanja“, a angažirani pisac zna „da je reč jednaka delu: on zna da otkriti znači menjati i da se ne može otkrivati bez želje za promenom“ (ibid.: 28). Povratak Pisca *Perzeide* svrsi pisanja jest vraćanje upravo ovoj sartrovskoj koncepciji književnoga angažmana. *Gorgone* su roman u kojemu politika jest dio priče ili zapleta, ali se i političko manifestira na razini pripovijedanja kao odsutni temelj društvenosti pisanja. „Nitko nije u stanju stvoriti djelo koje je samo sebi svrhom i koje postoji *po sebi*, a ne *po drugima*“, zaključuje Pisac nakon posljednjega razgovora s Morom (Brešan 2006: 339). Jesu li *Gorgone* politički roman? Jesu, ali je jedina politika koja ga čini takvim – politika književnosti.

## LITERATURA

- ARENDRT, Hannah (2013). *Što je politika*. Preveo Ivan Prpić. Zagreb: Disput.
- BENJAMIN, Walter (1974). *Eseji*. Beograd: Nolit.
- BOŠKOVIĆ, Ivan J. (2006). „Nekoliko refleksija o romanima Ive Brešana“. *Književna republika* 11/12: 65–78.
- BOŠKOVIĆ, Ivan J. (2008). „Povijesna zbilja u romanu *Katedrala* Ive Brešana“. *Titius* 1 (1): 207–225.
- BOŽIĆ BLANUŠA, Zrinka (2014). „Ispisivanje traga: književnost, politika i političko“. *Umjetnost riječi* 58 (2): 119–137.
- BREŠAN, Ivo (2006). *Gorgone*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- CAR, Amanda i Kornelija Kuvač Levačić (2012). „Društveni ideologemi hrvatske fantastične proze (na primjeru Desnice, Čuića i Brešana)“. *Croatica et Slavica Iadertina* 8 (1): 287–297.
- CURRIE, Mark (2002). „Istinite laži“. U: *Politika i etika pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Hrvatska sveučilišna naklada: Zagreb.
- CVITAN, Grozdana (2022). *Trajni sukob s nečastivim*. Šibenik: Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku.
- DERRIDA, Jacques (1992). *Acts of Literature*. New York & London: Routledge.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- LEVANAT-PERIČIĆ, Miranda (2020). „Što je autor *Perzeide* autoru *Gorgona*?“ U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sveučilište u Zadru, 321–344.
- MARCHART, Oliver (2007). *The Post-Foundational Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MOUFFE, Chantal (2005). *On the Political*. London & New York: Routledge.
- NEMEC, Krešimir (2006). „Brešanova poetika mitologiziranja“. *Književna republika* 11/12: 88–91.
- NEMEC, Krešimir (2020). „Poetičke mijene u romanima Ive Brešana“. U: *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*. Ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović. Zadar: Sve-

- čilište u Zadru, 187–207.
- PHILIPS, Deborah (2013). „Introduction: The Politics of Literature and the Literature of Politics“. U: *Literary Politics: The Politics of Literature and the Literature of Politics*. Ur. Deborah Philips i Katy Shaw. London: Palgrave Macmillan, 1–13.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (2002). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London & New York: Routledge.
- SARTRE, Jean-Paul (1984). *Šta je književnost*. Beograd: Nolit.
- SCHMID, Wolf (2014). „Implied Author.“ *Handbook of Narratology, Vol 1*. Ur. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid. Berlin & Boston: De Gruyter, 288–300.
- STAVRAKAKIS, Yannis (2012). „Challenges of Re-politicisation: Mouffe’s Agonism and Artistic Practices“. *Third Text* 26 (5): 551–565.
- VIŠKOVIĆ, Velimir (2006). „Velike ideje i mali čovjek“. *Književna republika* 11/12: 21–24.

## What is Politics in a Novel? Reading Brešan's *Gorgons*

In the critical reception of Brešan's work, it is often pointed out that politics and ideology are his constant obsessions, while readings that focus on these aspects of his work either recognise politics and ideology only at the level of the plot or are content with describing the so-called ideologems, unfortunately again at the level of the plot. It is often assumed that it is completely clear what politics is and what politics is in literature, which is why it is very easy to fit both into the interpretative mechanism of the act of reading without sufficient theoretical elaboration.

This article deals with the question of what politics is in a novel and how it unfolds its effect when it becomes an integral part of a literary text. By reading Brešan's narratologically extremely interesting novel *Gorgons* (2006), it will be shown which aspects of the literary text and the narrative technique must be taken into account when talking about politics in the novel or the political novel as a literary genre.

**KEYWORDS:** genre, *Gorgons*, literature, novel, political novel, politics