



Bosanskohercegovački slavistički kongres

I

ZBORNIK RADOVA | **KNJIŽEVNOST**
ISSN 2303-4106



KNJIGA 2

Bosanskohercegovački slavistički kongres I

ZBORNİK RADOVA | **KNJIŽEVNOST**



KNJIGA 2

BOSANSKOHERCEGOVAČKI SLAVISTIČKI KONGRES

ZBORNİK RADOVA (KNJIGA 2)

© Slavistički komitet; prvo izdanje, 2012. Sva prava pridržana. Nijedan dio ove publikacije ne smije se umnožavati na bilo koji način ili javno reproducirati bez prethodnog dopuštenja izdavača.

Izdavač

Slavistički komitet, Sarajevo
Filozofski fakultet u Sarajevu, F. Račkog 1, Sarajevo, BiH
tel. (+387) 33 253 170 e-mail info@slavistickikomitet.ba
www.slavistickikomitet.ba

Redakcija

Enes Duraković, Sanjin Kodrić, Zvonko Kovač, Nazif Kusturica, Bogusław Zieliński

Glavni urednik

Senahid Halilović

Urednik

Sanjin Kodrić

ISSN 2303-4106

ZBORNİK RADOVA | **KNJIŽEVNOST**

Bosanskohercegovački slavistički kongres

I

Zbornik radova
(knjiga 2)



Sarajevo, 2012.

Objavlivanje ove knjige finansijski su podržali Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke i Fondacija za izdavaštvo.

Sadržaj

Predgovor	9
I. Status i modeli proučavanja književne prakse u BiH	11
Sanjin Kodrić: "Bosanskohercegovačke književne teme" Midhata Begića i problem određenja književnosti u BiH.	13
Zvonko Kovač: Bosanska (i) međukulturna književnost (Opseg pojmovā, granice i prekograničnost)	31
Mirna Brkić Vučina: Predaje o vilama u tradiciji Hrvata Bosne i Hercegovine. . .	39
II. Usmena književnost	37
Amira Dervišević: Postojanost novelističkog sižejnog obrasca na primjerima iz bošnjačke i hrvatske usmene proze.	49
Nirha Efendić: Tematika i motivika porodične pjesme u okviru bošnjačke usmene lirike	53
Mirsad Kunić: Problem ruba i centra u bošnjačkoj epici (O krajiškom / graničnom identitetu još jednom).	65
III. Starija književnost.	77
Vanda Babić: <i>Gizdelin</i> Jure Radojevića od Olova	79
Alena Čatović: Orijentalno-islamska književna tradicija u stvaralaštvu Hasana Zijaije Mostarca: Citatnost klasičnog teksta	91
Dolores Grmača: Spisateljstvo franjevacā Bosne Srebrene u književnoj historiografiji.	101
Галина Мишкинене: Славянская арабскоалфавитная письменность литовских татар	115
Emilian Szymon Prałat: Rukopisna baština srednjovjekovne Bosne i Hercegovine kao primjer kulturnih odnosa između Istoka i Zapada	125
IV. Novija književnost	133
Sava Anđelković: Boravišta komike u dramama o novobalkanskom ratu u Bosni i Hercegovini	135
Lidija Ban: Muško ljubavno pismo u suvremenoj hrvatskoj književnosti i muški pristup motivu ljubavi u suvremenoj bosanskohercegovačkoj književnosti ..	147

Almir Bašović: <i>Smijeh kroz suze</i> (Na primjerima iz ruske i bosanskohercegovačke drame)	155
Mirta Bijuković Maršić: Prostor grada u romanima Jasmina Imamovića	171
Adriana Car-Mihec i Iva Rosanda Žigo: Zašto i kako – tri Hasanaginice i jedan Hasanaga?	181
Suzana Coha: Reprerentacije i funkcije etničkih, kulturnih i političkih granica u procesima hrvatske nacionalne identifikacije u prvoj polovini 19. stoljeća	195
Almedina Čengić: Ekspresionistički porivi kao antagonizam ratu (<i>Vučjak</i> Miroslava Krleže i <i>Pomrčina krvi</i> Ahmeda Muradbegovića)	205
Josipa Dragičević: Žene i slavenska ideja u hrvatskoj preporodnoj ideologiji	217
Dragica Dragun: Usporedno čitanje bosanskohercegovačke i hrvatske dnevničke proze za djecu i mladež (<i>Zlatin dnevnik</i> Zlate Filipović i <i>Mali ratni dnevnik</i> Stjepana Tomaša)	227
Šeherzada Džafić: Irfan Horozović – interkultur(al)na veza hrvatske i bosanskohercegovačke književnosti	237
Sanja Franković: Obiteljska kronika o prerastanju kulturnih i povijesnih granica (<i>Nebo na Zemlji</i> Jasminke Domaš)	247
Dijana Hadžizukić: Prostor kasabe kao semiotički prostor u romanu Ive Andrića, pripovijeci Zije Dizdarevića i putopisu Zuke Džumhura	257
Adijata Ibrišimović-Šabić: Prijevod jedne Makove pjesme na ruski jezik (<i>Kolo bola</i>)	265
Irina Ivanova: Travnik kao orijentalni balkanski grad (<i>Travnička hronika</i> I. Andrića)	271
Andrijana Kos-Lajtman: Nova oblikovnost u južnoslavenskom postmodernističkom romanu (Konceptualno-strukturalne srodnosti romanesknog diskursa Dževada Karahasana, Milorada Pavića i Jasne Horvat)	279
Emilija Kovač: Hrvatsko-bosanskohercegovačka paralela u ženskom ratnom diskursu	291
Kornelija Kuvač-Levačić: Motivi ranih majčinskih praksa unutar konstrukcije književnih ideologema (<i>Melita</i> J. E. Tomića i <i>Mati Mare</i> Švel-Gamiršek)	303
Valentina Majdenić: Zavičaj kao prostor interpretacije	319
Patricia Marušić: Kanon i književnost	335
Jasmina Mojsieva-Guševa: Промените во структурата на идентитетите: генерална тема во современата проза на Балканот	345
Весна Мојсова-Чепишевска: Проксемите како идеологеми	357
Anđelko Mrkonjić: Motiv sjene u likovnom i književnom tekstu	367
Naida Osmanbegović: Egzil i slika domovine u poeziji Jozefine Dautbegović	381
Mirzana Pašić Kodrić: Dva osnovna polazišta interkulturalnih odnosa u putopisima Z. Džumhura	393
Vildana Pečenković: Univerzalizam bosanskohercegovačkog sonetarija u okviru estetskog kanona južnoslavenske sonetistike	409
Ivana Prakaturović: <i>Tragovi prošlosti</i> Vilme Vukelić u emancipaciji žena na slavenskom jugu	421
Marina Protrka Štimec: Svoja, žuđena, nikad zadobivena: Predodžbe Bosne u novijoj hrvatskoj književnosti	429

Đurđa Strsoglavec: Priča po mjeri (Proza Snježane Mulić i Lamije Begagić)	439
Anisa Trumić: U potrazi za identitetom (<i>Mraz i pepeo</i> Jasne Šamić).	445
Zdeněk Valenta: Josip Milaković kao prvi propagator Lužičkih Srba	455
Sanja Vrcić-Mataija: Identitet dječjeg lika	463

Predgovor

Prvi bosanskohercegovački slavistički kongres održan je u Sarajevu od 26. do 28. maja 2011. godine. Organizator ovog dosad najvećeg međunarodnog skupa slavista u Bosni i Hercegovini bio je Slavistički komitet, a domaćin Filozofski fakultet u Sarajevu. U radu Kongresa sudjelovalo je više od 200 stručnjaka za slavenske jezike i književnosti iz 20 zemalja svijeta.

Osnovni ciljevi Kongresa bili su da se bosanskohercegovačka jezička, književna i kulturna savremenost i baština propituju i sagledavaju u širem slavenskom i neslavenskom kontekstu te da se potakne naučna razmjena između istraživača u oblasti jezika i književnosti u BiH i slavista iz inozemstva. Uvjereni smo da su ispunjeni ciljevi zbog kojih je Kongres bio organiziran; zato namjeravamo redovno održavati slavističke kongrese u BiH.

Tematski okvir Kongresa bio je vrlo širok. U oblasti lingvistike izlaganja su obuhvatala savremenu sociolingvističku situaciju u BiH i susjednim zemljama, standardno-jezičku normu, strukturu jezika, narodne govore, historiju jezika, međujezička prožimanja i lingvostilističke analize. U oblasti nauke o književnosti izlaganja su se ticala pitanja identiteta, tradicije, granice i graničnosti u bosanskohercegovačkoj književnosti / bosanskohercegovačkim književnostima, odnosno u slavenskim književnostima i kulturama, kao i bosanskohercegovačke književnosti / bosanskohercegovačkih književnosti te drugih slavenskih književnosti u komparatističkom i interkulturalnom kontekstu.

Većina izlagača pripremila je svoje referate za objavljivanje i dostavila ih Redakciji. U ovom zborniku donosimo 42 pozitivno ocijenjena rada iz oblasti nauke o književnosti, a radovi iz oblasti lingvistike predstavljeni su u zasebnom zborniku (knjiga 1). Radovi se objavljuju u autorskoj verziji; redakcijske izmjene svedene su na tehničko ujednačavanje priloga te na korekturu teksta. Zbornik se objavljuje i u elektronskoj varijanti i kao zasebna knjiga.

Radovi iz oblasti nauke o književnosti u ovom zborniku svrstani su u četiri šire tematske cjeline. U prvoj cjelini dva su rada koja se bave pitanjem statusa i modela proučavanja književne prakse u BiH, u drugoj su četiri rada iz područja usmene književnosti, u trećoj pet radova posvećenih starijoj književnoj povijesti, dok se najveći broj radova – njih 31 – nalazi u četvrtoj cjelini, koja se odnosi na noviju književnost, ovdje tematiziranu kako u radovima o pojedinačnim autorskim djelima ili pojedinim užim književnoliterarnim problemima, tako i u radovima uglavnom komparatističkog ili nekog drugog šireg problemskog usmjerenja.

Ni Kongresa ni Zbornika ne bi bilo da nije bilo prijatelja i sponzora, saradnica i saradnika Slavističkog komiteta. Zahvaljujemo se svima.

I.
Status i modeli proučavanja
književne prakse u BiH

Sanjin Kodrić: “Bosanskohercegovačke književne teme” Midhata Begića i problem određenja književnosti u BiH

*U znak sjećanja na Midhata Begića,
o 100. godišnjici njegova rođenja
i 30. godišnjici njegove smrti*

Predmet rada jeste pristup “bosanskohercegovačkim književnim temama” što ga je u svojem književnonaučnom djelu ponudio Midhat Begić, autor koji se po mnogo čemu može smatrati jednim od utemeljitelja savremene literarne bosnistike i bosniakistike, jednako kao i savremene bosanskohercegovačke literarne komparativistike. Pritom, u radu je posebna pažnja posvećena načinu na koji Begić određuje bosanskohercegovačku književnu praksu i njezin status bilo u integralno-nadnacionalnom, bilo u partikularno-nacionalnom smislu, kao i vezi ovakvog čega s danas utjecajnim idejama interkulturalne historije književnosti i teorije interliterarnog procesa.

Ključne riječi: bosanskohercegovačka književnost, bošnjačka (“muslimanska” ili “bosanskomuslimanska”) književnost, interkulturalna historija književnosti, teorija interliterarnog procesa

M. Begić’s “Bosnian-Herzegovinian Literary Topics” and the Problem of Definition of Literature in Bosnia-Herzegovina

The paper discusses the approach to the “Bosnian-Herzegovinian literary topics” offered in the literary-critical work of Midhat Begić, an author who, in many ways, can be considered one of the founders of modern Bosnian-Herzegovinian and Bosniak literary studies, as well as contemporary Bosnian-Herzegovinian literary comparatistics. In doing so, the paper pays special attention to the way in which Begić defines Bosnian-Herzegovinian literary practice and its status in both integral-supranational and particular-national sense, as well as to the relation of this to currently influential ideas of intercultural literary history and theory of interliterary process.

Key Words: Bosnian-Herzegovinian literature, Bosniak (“Muslim” or “Bosnian-Muslim”) literature, intercultural literary history, theory of interliterary process

1.

Iako je, još 1948. godine, svoj prvi rad nakon Drugog svjetskog rata posvetio Ziji Dizdareviću, i ako je u međuvremenu pisao o još ponekom bosanskohercegovačkom autoru, između ostalih i o Ivi Andriću, Jovanu Dučiću i Isaku Samokovliji, onim što će nazvati "bosanskohercegovačkim književnim temama" Midhat Begić¹ počeo će se baviti znatno kasnije, tek počev od kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina 20. st., kad bosanskohercegovačka književna pitanja postaju dominantan predmet i njegova književno-naučnog rada, ali i šireg angažmana, koji bi se u konačnici mogao nazvati i društvenim (usp. *Selektivna bibliografija radova Midhata Begića* [1987]). Uz važne promjene u širem i jugoslavenskom i bosanskohercegovačkom društveno-političkom i kulturalno-književnom kontekstu njegova vremena, uključujući i procese vezane za *Deklaraciju o nazivu i položaju hrvatskog jezika* (1967) u Hrvatskoj te *Predlog za razmišljanje* (1967) u Srbiji,

¹ M. Begić bio je ugledni dugogodišnji profesor historije jugoslavenskih književnosti na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu, na nekadašnjem Odsjeku za jugoslovenske književnosti, odnosno današnjem Odsjeku za književnosti naroda BiH, kao i posebno cijenjeni historičar književnosti, književni kritičar i esejist. Rođen je 12. 7. 1911. godine u Koraju kod Tuzle, gdje je završio osnovnu školu, dok srednju školu – Šerijatsku gimnaziju završava u Sarajevu. Studirao je francuski, talijanski i srpskohrvatski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, gdje je i diplomirao (1934). Po završetku studija predavao je na trgovačkim akademijama u Banjoj Luci i Novom Sadu (1935–1938, 1939–1941), a potom i u Sarajevu (1941), pri čemu je kao stipendist francuske vlade u međuvremenu boravio u Parizu, pišući rad o Balzacu (1938–1939). U toku Drugog svjetskog rata, kao domobranski poručnik, aktivno je saradivao s NOR-om (povezan s Vladimirom Perićem Valterom, legendarnim sarajevskim ilegalcem), da bi prvih dana 1945. godine, zbog "provale" i ugroženosti od strane ustaša, iz okupiranog Sarajeva prešao na slobodni, partizanski teritorij. Po završetku rata, radi u Ministarstvu kulture u Sarajevu (1945–1948), nakon čega pohađa Institut za društvene nauke u Beogradu (1948–1950). U godinama koje slijede radi, najprije, kao lektor za srpskohrvatski / hrvatskosrpski jezik na Faculté des Lettres u Lyonu (1950–1953), gdje prijavljuje i doktorsku disertaciju o Jovanu Skerliću. Nakon povratka u domovinu, biva biran u zvanje lektora za francuski jezik na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu (1953), a potom i u zvanje docenta za jugoslavenske književnosti (1955). Kratko je bio i lektor srpskohrvatskog / hrvatskosrpskog jezika u Dijonu (1957), što je vrijeme kad pokreće časopis *Izraz* (1957), prvi moderni, antisocrealistički "časopis za književnu i umjetničku kritiku" u BiH, čiji će urednik biti više godina (sve do kraja 1963). Ubrzo brani i doktorsku disertaciju *Jovan Skerlić, critique et historien littéraire serbe* na Faculté des Lettres u Lyonu (1958), koja će potom biti štampana kao izdanje L'Institut d'Études slaves u Parizu pod naslovom *Jovan Skerlić et la critique littéraire en Serbie* (1963). U međuvremenu, biran je i u zvanje vanrednog, a nakon toga i redovnog profesora jugoslavenskih književnosti na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu (1959, odnosno 1965), gdje radi sve do odlaska u mirovinu (1973). Uz ovo, bio je i prvi profesor jugoslavenskih književnosti na tad novoosnovanoj južnoslavističkoj katedri na Sorbonni u Parizu (1966–1969). Po odlasku u mirovinu živi u Sarajevu, gradu u kojem je proveo najveći dio života, dalmatinskom otočkom gradiću Trpnju i Parizu, za koji su ga vezivale i rodbinske veze preko njegove supruge Mauricette Begić, rođene Parižanke, te i dalje piše i aktivno učestvuje na naučnim skupovima u zemlji i inostranstvu. Umire 16. 11. 1983. godine u Praz-Coutantu, u bolnici u francuskim Alpama, napisavši tokom života devet knjiga, uključujući i autorski niz *Raskršća*, te blizu 300 pojedinačnih radova. Bio je dobitnik brojnih uglednih bosanskohercegovačkih, jugoslavenskih i francuskih nagrada i priznanja, između ostalog i: Šestoapriilske nagrade grada Sarajeva, Dvadesetsedmojulske nagrade BiH, Prix de l'Académie française, Ordena Republike sa zlatnim vijencem, Nagrade AVNOJ-a i Ordre du mérite national français, a posthumno mu je dodijeljena i Nagrada ZAVNOBIH-a. Također, bio je redovni član ANUBiH te član Savjeta SRBiH (usp. *Hronologija života Midhata Begića* [1987]). Važniji radovi sabrani su mu u njegovim izabranim *Djelima* (1987; prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić), kao i u strogom izboru *Eseji i kritike* (2004; prir. Sunita Subašić-Thomas), a njegovo književnonaučno djelo kritički je predstavljeno u ediciji *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, knj. VI (*Novija književnost – Književna kritika*) (1998; prir. Enes Duraković i Fahrudin Rizvanbegović).

odnosno promjene koje u BiH, s jedne strane, imaju veze sa sve glasnijim postavljanjem pitanja o bosanskohercegovačkoj poziciji unutar jugoslavenske zajednice, dok su, s druge strane, u vezi i s pojavom posebno značajnih književnih ostvarenja kakva su npr. romani *Derviš i smrt* (1966) i *Tvrđava* (1970) Meše Selimovića, pjesničke zbirke *Kameni spavač* (1966) Maka Dizdara i *Soneti* (1968) Skendera Kulenovića ili pripovjedačka knjiga *Pobune* (1966) Derviša Sušića, a nakon toga i drugi važni bosanskohercegovački književni tekstovi ovog trenutka, neposredan povod za Begićevo bavljenje “bosanskohercegovačkim književnim temama” predstavljat će *Simpozijum o savremenoj književnosti Bosne i Hercegovine* iz novembra 1970, ambiciozno zamišljen skup u organizaciji tad uglednog sarajevskog izdavačkog preduzeća “Svjetlost”, koji je iniciran “s namjerom da se o problemima ove literature progovori kritički i naučno” (Anonim 1971:5), a sve to u kontekstu novonastalih mijena u društvu, politici i kulturi BiH i nekadašnje Jugoslavije.² Blagovremeno prepoznavši ovaj novi trenutak i angažiravši ga u korist pokušaja rješenja bosanskohercegovačkog književnog problema na adekvatan način, svoje temeljne stavove o pristupu “bosanskohercegovačkim književnim temama”, a posebno ključne stavove o složenom statusu i karakteru bosanskohercegovačke književne djelatnosti, Begić će, tako, izraziti upravo u glavnom referatu s ovog skupa *Književna kretanja u Bosni i Hercegovini od 1945. do danas*, a potom i u njegovim naročitim suplementima – u tekstu *U čemu su razlike* i pismu kulturnoj reviji *Odjek* (usp. Begić 1970a, 1970b, 1971), inače replikama na prigovore koji će se javiti na simpoziju te nakon njega, a posebno na simpozijски koreferat Miodraga Bogićevića *O nazivu književnosti* te Bogićevićev odgovor Begiću *U čemu su sličnosti* (usp. Bogićević 1970, 1971).³ Nakon ovih, u sve burnijem vremenu i situaciji intenzivnog širenja rasprava koje je potaknuo simpozij i zbivanja s njim u vezi⁴, slijede i drugi Begićevi duži i kraći napisi, polemički ili uglavnom za naročite prilike posebno pisani radovi i izlaganja, a među njima i, naročito, studija *Razvojne tendencije književnog stvaralaštva u Bosni i Hercegovini od 1945. do 1970. godine*, kao i mahom sažetiji iako ne i manje važni tekstovi poput *U jedinstvenom okviru: Pristup i teze za projekat istorije bosanskohercegovačke književnosti* ili *Školska lektira: Kriteriji*, a posebno

² Na ovom mjestu valja spomenuti i barem neke važnije radove koji neposredno prethode počecima Begićeva bavljenja pitanjima “bosanskohercegovačkih književnih tema”, među kojima su i: *Nesporazumi i sporovi* (1960) Ahmeta Hromadžića, *Bosanski duh u književnosti – šta je to?* (1967) Muhameda Filipovića, *Pred licem i fenomenom bosansko-hercegovačke književnosti* (1968) Riste Trifkovića, *Tendencije u savremenoj književnosti Bosne i Hercegovine* (1970) Novice Petkovića i *O nekim pitanjima pristupa bosansko-hercegovačkoj književnosti* (1970) Radovana Vučkovića, čijim će postavkama Begićeve ideje biti u nekim aspektima slične, dok će u onim drugim biti bitno različite, zavisno od pojedinačnog slučaja.

³ Begićev referat te Bogićevićev koreferat, kao i ostali radovi prezentirani na simpoziju, naknadno su objavljeni i u zborniku radova s ovog skupa, usp. *Simpozijum o savremenoj književnosti Bosne i Hercegovine* (1971).

⁴ Nakon Begićeva nastupa na *Simpozijumu o savremenoj književnosti Bosne i Hercegovine* broj radova koji se tiču bosanskohercegovačkog književnog problema naglo će se povećati, a veći dio ovih, u pravilu polemičkih tekstova objavljen je u časopisu *Odjek* krajem 1970. i početkom 1971. godine, među njima i slijedeći: *Jedan pogled na bosansko-hercegovačku književnost ponovo: Jedna impresija i jedan iznuđeni dijalog* R. Trifkovića (1970), *Citati i još po neka riječ: Odgovor Midhatu Begiću* Ivana Fogla (1971), *Za dijalog dobre volje (Marginalija na temu: ime jedne literature)* Muhameda Nuhića (1971), *Postsimpozijumska sumiranja i nadgovaranja* ponovo R. Trifkovića (1971), *Etnička i etička raskršća Midhata Begića* Vuka Krnjevića (1971), *Značajne ideje na Simpozijumu* Mustafe Imamovića (1971), *Nacionalno osjećanje i pjesnička formula* i *Više svjetlosti i tolerancije* Mladena Oljače (1971a, 1971b) i dr. Usput, zanimljivo je napomenuti i to da se u istoj ovoj kulturnoj reviji istovremeno vodi polemika i o bosanskohercegovačkom jezičkom pitanju kao dijelu šireg nastojanja revidiranja “dvoosovinske” srpskohrvatske ili hrvatskosrpske jezičke politike.

Naš muslimanski pisac i njegova raskršća, uključujući i *Uvodnu te Završnu riječ za Književnost Bosne i Hercegovine u svjetlu dosadašnjih istraživanja* (usp. Begić 1973a, 1972, 1973b, [1973] 1987a, 1977a, 1977b) i dr. – sve redom radovi svaki na svoj način važni za razrješenje bosanskohercegovačkog književnog problema, a posebno za pitanje određivanja književnosti u BiH.⁵

U ovim Begićevim radovima, kao i u odnosima s drugim napisima koji iz književno-kulturalne ili političko-partijske perspektive u ovom vremenu na različite načine tretiraju bosanskohercegovački književni problem, uspostaviti će se osobeno autorovo polazište za pristup "bosanskohercegovačkim književnim temama", pa tako i njegovo naročito shvatanje prirode bosanskohercegovačkih književnih odnosa, odnosno ono što su moguća rješenja za određivanje i status književnosti u BiH, koja, ni u širem, integralno-nadnacionalnom, ni u užem, partikularno-nacionalnom smislu, sve do Begića u zvaničnom književnonaučnom i društveno-političkom okviru nije smatrana zasebnom i samosvojnog književnog pojavom, ili barem ne onakvom kakve su u jugoslavenskom kontekstu tradicionalno bile razumijevane hrvatska ili srpska književnost, te se u najboljem slučaju utapala u naizgled široku koncepciju tzv. *literarnog jugoslavenstva*, bilo u strogo integralističkoj, bilo u donekle pluraliziranoj njezinoj varijanti, a koja je, opet, i sama zanemarivala pojavu književnosti u BiH. Ovu književnonaučnu stvarnost od koje je u svojem nastojanju razrješenja bosanskohercegovačkog književnog problema trebao krenuti Begić, uz niz drugih, sličnih primjera, može posvjedočiti i slučaj *Zbornika savremene bosansko-hercegovačke proze* (1950), prvog izbora iz bosanskohercegovačke književnosti nakon Drugog svjetskog rata, gdje se jasno ukida mogućnost o zasebnom literarnom identitetu bosanskohercegovačke književnosti kao takve, uz rezolutan stav:

Potrebno je i moguće ovdje govoriti samo o književnicima, jer književnost Bosne i Hercegovine sa nekim svojim specifičnim osobinama posebne književnosti ne postoji. (Nazečić 1950:8)

To da ovaj stav nije bio izuzetak, već da je predstavljao uvriježeno i zvanično mišljenje u Begićevu vremenu potvrdit će se i niz puta kasnije, pri čemu će bosanskohercegovački pisci biti razvrstavani u druge, susjedne jugoslavenske literature, bez njihova kontekstualiziranja u neposredni im, bosanskohercegovački okvir, što je bio slučaj i prilikom rasprava o problemima izrade jedinstvene historije jugoslavenskih književnosti vođenih svega nekoliko godina prije Begićeva početka bavljenja "bosanskohercegovačkim književnim temama", a naročito s obzirom na pitanje međusobnih odnosa – veza te razgraničenja – unutar srpskohrvatskog / hrvatskosrpskog jezičkog područja (usp. *O istoriji jugoslovenskih književnosti* [1965]). I tad se, dakle, još jednom potvrdila nemogućnost zvaničnog priznavanja i postojanja bosanskohercegovačke književnosti, ponovo čak i kod autora iz bosanskohercegovačke književnonaučne zajednice (a što, također, u tom trenutku nije mogao do kraja izbjeći ni Begić, uprkos opreznom pokušaju skretanja pažnje na osobeni bosanskohercegovački književni slučaj i njegovu naročitu medijalnu poziciju između hrvatske i srpske književnosti; usp. Begić 1965):

⁵ Ovi te drugi važniji Begićevi radovi posvećeni "bosanskohercegovačkim književnim temama" u svojem konačnom obliku okupljeni su nakon autorove smrti u knjizi *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme, Djela*, knj. V (usp. Begić 1987).

S ovim u vezi je isto tako delikatno pitanje kako će se zvati ta naša istorija književnosti. Meni lično čini se da postoje samo dvije mogućnosti: to može da bude ili istorija jugoslovenske književnosti ili, što je meni lično prihvatljivije, istorija jugoslovenskih književnosti. Pa i kad se tu složimo, ostaje još delikatnije pitanje rasporeda i odnosa, o čemu ovdje treba da se porazgovara. [...] Prije svega, to nije jedna književnost. Gledano sa stanovišta jezika, tu su u pitanju tri jezična područja, od kojih je očigledno najkomplikovanije srpskohrvatsko. Književnost kazana ili napisana na jednom jeziku nije jedna, već dvije. I tu su najsloženiji problemi. Usljed specifičnih uslova istorijskog razvoja Srba i Hrvata, u književnosti na srpskohrvatskom jeziku javile su se pored zajedničkih crta vrlo rano i razlike uslovljene mnogim faktorima. I dok još nismo došli do uobličavanja i formiranja nacija, pa u modernom smislu ni nacionalnih kultura, mi smo se razdvajali u nazivima koji su često bili vjerski ili usko religiozni. [...] No, to je prošlost. A mi treba da kažemo kakvu istoriju književnosti danas hoćemo.” (Nazečić 1965:211)

U ovakvoj situaciji, koja, inače, ima svoju složenu povijest, uključujući, uz brojne druge probleme, i još od međuratnog doba neriješen položaj BiH u nekadašnjoj jugoslovenskoj federaciji, kao i još uvijek brojnim antagonizmima živ ideološki kompleks, Begićev pristup “bosanskohercegovačkim književnim temama” kao svoju polaznu odrednicu podrazumijevao je – temeljem mijenjanja društveno-političkih i ideoloških prilika i odnosa – prije svega *dosljedno* i stvarnom stanju stvari *primjereno*, *cjelovito* ostvareno *pluraliziranje* upravo koncepta literarnog jugoslavenstva, sve to, međutim, na način koji ni u jednom trenutku nije ciljao na osporavanje, a pogotovo ne na odbacivanje onog što je za Begića sve vrijeme bila i ostala *nesporna činjenica* i *neupitna nužnost* – *savremenog jedinstvenog jugoslavenskog / južnoslavenskog književnog okvira* i *brojnih povijesnih međusobnih veza, uzajamnosti i podudarnosti jugoslavenskih / južnoslavenskih literatura*, pa je Begić u osnovi tek upozoravao na *realnu* potrebu uvažavanja i *bosanskohercegovačke*, a potom – naročito nakon izrazitije promjene društveno-političke i ideološke klime omogućene najprije amandmanskim izmjenama, a zatim i donošenjem novog Ustava SFRJ 1971. i 1974. godine – i *bošnjačke* (odnosno, u njegovu vremenu, “muslimanske” ili “bosanskomuslimanske”) književne specifičnosti te posebnosti što bi bila *ekvivalentna* statusu drugih onovremenih jugoslavenskih književnosti. Kao društveno-politički izrazito uvažavana ličnost i neupitni pristalica jugoslovenske socijalističke ideje bez sklonosti društveno-političkom disidentstvu ili nacionalističkim zastranjenjima, Begić će, pritom, svoj koncept rješavanja bosanskohercegovačkog književnog problema tek rijetko, uglavnom u slučajevima odgovorâ na ideološka osporavanja i napade, učvršćivati eksplicitnim ideološkim argumentima, i to prvenstveno pozivanjem na ideološki sklop jugoslavenskog “bratstva i jedinstva”, insistirajući prije svega na književnonaučnoj argumentaciji svoje koncepcije u svojem karakterističnom metodološkom maniru osobene kombinacije klasične marksističke književne misli i moderne evropske književnokritičke svijesti u različitim njezinim varijantama (usp. npr. Kapidžić-Osmanagić 1987; *Međunarodni naučni skup “Midhat Begić (1911–2011) – Život i djelo: Zbornik radova* [2012] i sl.). A upravo tako, konačno, Begić će doći i do postavki koje su umnogome održive te iskoristive i izvan njegova vremena, pa tako i danas, pri čemu u ovom smislu posebno valja istaći Begićev koncept “*dinamičkih*” *književnih odnosa u BiH* te autorovu kritiku

tzv. *općih jugoslavenskih književnih kriterija* – ideje u kojima je, naime, poslovični kozmopolitski senzibilitet ovog nekadašnjeg sorbonnskog profesora i vrsnog književnog znalca u značajnoj mjeri anticipirao i neke od kasnijih, savremenih književnohistorijskih i književnokanonizacijskih koncepcija, a naročito one kojima danas uspješno operira interkulturalna historija književnosti i, posebno, teorija interliterarnog procesa kakvu je svojevremeno uobličio slovački komparativist Dionýz Ďurišin (usp. Ďurišin 1989, 1997), a u južnoslavenskom kontekstu afirmirao i dalje razvio naročito hrvatski južnoslavist Zvonko Kovač (usp. Kovač 2001, 2011).

2.

Prema Begićevu stavu, na različite načine variranom u čitavom nizu njegovih radova (a naročito u radovima kakvi su *Književna kretanja u Bosni i Hercegovini od 1945. do danas* i *Naš muslimanski pisac i njegova raskršća*), bosanskohercegovačko književno stvaralaštvo zaseban je i samosvojan element jugoslavenskog / južnoslavenskog književnog područja, koje Begić vidi kao *pluralno, kompozitno i policentrično*, odnosno kao *višestruko određivo*, a u koje se bosanskohercegovačka književna praksa prirodno uključuje kao jedna od njezinih *statusno ravnopravnih sastavnica*, ali unutar kojeg, također, zadržava i *vlastite značajke te vlastite razvojne zakonitosti i tendencije*, te – iako vrlo blisko, *neraskidivo* povezana s drugim jugoslavenskim / južnoslavenskim literaturama, naročito jezički – ni u kojem slučaju *ne predstavlja tek neki sporedni, zavičajni ili regionalni književni tok bilo koje druge jugoslavenske / južnoslavenske literature*, sasvim, dakle, u skladu s idejama D. Ďurišina, čiji pojam interliterarne zajednice označava, naime, “zbir književnosti među kojima postoje više ili manje uski oblici koegzistencije, veća ili manja mjera razvojne uzajamnosti, među kojima se javlja više ili manje izrazita mjera korelacije”, pri čemu komponente pojedine interliterarne zajednice, “nacionalne ili druge pojedine književnosti, imaju pored toga i vlastita, imanentna razvojna usmjerenja” (usp. Ďurišin 1991). Tako su – kako piše Begić – književna ostvarenja iz BiH “djela bosanskohercegovačke književnosti po tlu”, mada mogu biti “istovremeno hrvatska ili srpska po pojedinačnom opredjeljenju pisca” ili, pak, “srpskohrvatska ili hrvatskosrpska po jeziku”, dok su “jugoslavenska po širem nacionalnom zajedništvu”, pri čemu – ističe Begić – “nijedna od tih oznaka ne smeta im niti može da opovrgne činjenicu da se to stvaranje kao cjelina nalazi na razini modernog književnog iskušenja kod nas i u svijetu” (Begić 1970a:12). Usto, ova-ko shvaćeni karakter bosanskohercegovačke književne situacije – kako se dalje čita kod Begića – ipak neće reći to da književno stvaralaštvo iz BiH treba razumijevati kao pojavu čiji se unutrašnji ustroj ne mijenja kroz vrijeme, štaviše *ovdašnju književnost ovaj autor vidi u stalnim i složenim preobražajima*, pa tako i promjenama one vrste koje se tiču *odnosa između nacionalnih književnih komponenti u bosanskohercegovačkom literarnom sistemu*, a koji se zbog toga na povijesnoj razini mora na *različite načine i nominirati i izučavati*. Jer, Begić je jasan:

Za bosanskohercegovačko književno stvaranje bitan trenutak preloma izvršio se u NOB i socijalističkoj revoluciji: dotad su postojale u Bosni i Hercegovini bar tri odvojene književnosti sa svim potrebnim atributima, istina nejednakih vrijednosti, odvojene među sobom samim duhom životnog i istorijskog podnožja iz kojeg

su izrasle. Izvjesni elementi njihovog zbližavanja i stapanja pojavljivali su se i prije 1941. i između dva rata, ali oni ne mijenjaju osnovnu činjenicu podvojenosti i samostalnosti, što, naravno, ondašnje vlasti nisu priznavale. Jedino takvo viđenje i tretiranje ovih pojava može se nazvati naučnim; jer ono jedino ima svoju osnovu na istini o kulturnom razvitku pojedinih naroda u Bosni i Hercegovini. (Begić 1971:7)

Uz različite kompromise spram aktuelnog društveno-političkog i ideološkog stanja, vidljive i u upornom, nekad čak sasvim prenatlaženom Begićevu insistiranju na vrijednostima i stečevinama jugoslavenskog socijalizma, ali i uz osjetnu anticipaciju elemenata savremenih interkulturalno i interliterarno orijentiranih književnohistorijskih opcija, ovakav stav podrazumijevao je, pritom, najmanje tri ključne ideje.

Prva se ticala Begićeva vrlo razložnog uvjerenja, potvrđenog stvarnim specifičnošću povijesnog razvoja književnosti u BiH, da su naziv *bosanskohercegovačka književnost* i njoj pripadni nadnacionalno jedinstveni koncept nominacija i način razumijevanja odgovarajući – pogotovo u Begićevu vremenu – prije svega za *socijalističko*, odnosno tad savremeno doba u razvoju šarolikog književnog stvaralaštva BiH, a koje je uspostavljeno političkim neutraliziranjem nacionalnog razgraničavanja bosanskohercegovačkog društva i kulture onog trenutka kad se pod krilaticom “bratstva i jedinstva” desio preokret što je bio “potpun i politički i društveno, i duhovno, i čak u izvjesnom smislu i književno” (Begić 1970a:15), mada je – kako je Begić također ispravno primijetio – ovakvo što započelo i ranije, u međuratnom dobu, naročito kod pisaca tzv. pokreta socijalne literature između dvaju svjetskih ratova, kod kojih je ova integralistička namjera bila i dio njihova društveno-političkog i ideološkog programa, pa čak, djelomice, i prije ovog – u prvim bilo manje-više spontanim, bilo širim kulturalnim i društveno-političkim procesima i pojavama potaknutim međusobnim približavanjima bosanskohercegovačkih književnosti u vremenu austrougarske uprave u BiH i tzv. književnog preporoda s kraja 19. i početka 20. st. (usp. Kodrić 2012). Ovu svoju ideju Begić će, pritom, razrađivati u čitavom nizu svojih radova, i to kako u onima o pojedinačnim piscima i pojedinačnim književnim pojavama, tako i, posebno, u onima prvenstveno sintetskog karaktera, insistirajući upravo u svojim književnohistorijskim sintezama na opisu savremene bosanskohercegovačke književne prakse kao neke vrste *sistemskog jedinstva*, koje jeste dio i šireg, jugoslavenskog / južnoslavenskog književnog sistema, ali i zasebna pojava unutar njega, sa svojim *unutrašnjim* specifičnostima i vlastitom, *osobnom* razvojnom logikom, a koja je u nekim elementima *podudarna* s ukupnim jugoslavenskim / južnoslavenskim književnim stanjem kao cjelinom, dok je, pak, u nekim drugim manje ili više *drugačija* i *posebna*, zbog čega i bosanskohercegovačka književna praksa traži (i) *zasebnu* književnonaučnu elaboraciju, kao i statusno uvažavanje (i) njezine književne *samosvojnosti* (usp. npr. Begić 1970a, 1972, 1973a i sl.).

Uporedo s ovim, druge dvije ideje bile su nešto drugačije, ali također jednako razložne, i uopće bile su posebno važne za općenito definiranje onog što su nacionalne literature i njihovi osobeni međusobni odnosi unutar jedinstvenog i zajedničkog bosanskohercegovačkog, a potom i jugoslavenskog / južnoslavenskog okvira, pa tako i za određenje *bošnjačke književnosti*, koja će, naime, u međuvremenu postati drugo važno Begićevo zanimanje, i to i kao jedna od sastavnica bosanskohercegovačkog književnog sistema, ali i kao zasebna, samosvojna cjelina. Jednu od ovih dviju ideja predstavljalo je,

naime, Begićevo isticanje i stvarne *književnoumjetničke* relevantnosti onovremenog bosanskohercegovačkog književnog stvaralaštva, a što je bila ideja koja je nastojala ukazati na manjkavosti te opasnosti tad važećih tzv. općih jugoslavenskih književnih kriterija, sve to u vremenu neposredno nakon pojave posebno značajnih književnih ostvarenja poput romana *Derviš i smrt* i *Tvrđava* M. Selimovića, pripovjedačke zbirke *Pobune* D. Sušića ili pjesničkih zbirki *Kameni spavač* M. Dizdara i *Soneti* S. Kulenovića. U ovom smislu, Begić zapaža da "književnosti malih naroda, i narodnosnih grupa, trpe tu bez iznimke redovno ocjenjivačku nepravdu", naročito u smislu neuvažavanja njihovih izvornih, neposrednih književnohistorijskih okolnosti i konteksta, te, upozoravajući i na književnonaučnu neutemeljenost svejugoslavenske / svejužnoslavenske književne aksiologije, zaključuje kako "nije moguće fiksirati jedan jedinstven kriterij, inače bi on davno u međunarodnoj istorijsko-književnoj nauci bio utvrđen" (Begić 1971:7), pri čemu opravdanost svojeg stava Begić iznova potvrđuje vlastitim čitanjem čitavog niza tekstova bosanskohercegovačkih i bošnjačkih autora od kraja 19. st. pa nadalje, koji tek u njihovu matičnom, prvobitnom i neposrednom kontekstu pokazuju svoju pravu, a naročito književnohistorijsku vrijednost.⁶

Druga (očito dalekosežnija i danas posebno aktuelna) od preostale dvije temeljne ideje Begićeva prijedloga za rješenje bosanskohercegovačkog književnog problema zasnivala je, pak, Begićev naročit, "dinamički" koncept razumijevanja ovdašnje književnosti i književnog života, i – bez ikakve stvarne unutrašnje kontradikcije ili nužnosti konkurentski disjunktivnih opredjeljenja – odnosila se na mogućnost naročitog *literarnog* "dvojstva" književnog razvoja u BiH⁷, i to na način da je, uz svijest o socijalističkom i

⁶ Širi uvid u Begićevo razumijevanje pojave tzv. malih književnosti, a posebno uvid u anticipacijski karakter Begićeve misli, nudi i njegov rijetko spominjani tekst *Bez romantičkog samoljublja: Književnosti malih naroda u odnosu na velike*, važan i zbog toga što neke od značajnijih Begićevih inicijalnih poticaja, ili polazišta, otkriva i u radu *Evropski okvir jugoslavenskih književnosti* (1957) znamenitog hrvatskog književnog historičara Antuna Barca (usp. Begić [1972] 1987i).

⁷ Tragajući za što sigurnijim rješenjem bosanskohercegovačkog, a potom i cjeline jugoslavenskog / južnoslavenskog književnog problema, Begić se ugledao i na ovom po mnogo čemu sličan, ali znatno sretnije riješen švicarski (više)književni slučaj, te je 1982. za *Izraz*, časopis koji je pokrenuo još 1957. godine, preveo u ovom smislu indikativne radove o švicarskom književnom pitanju, o čemu je, također, i sam pisao u tekstu *Uz Gsteigerovu historiju švicarske književnosti* (usp. Begić 1982). Švicarski slučaj u značajnoj mjeri produktivno je učestvovao, dakle, u oblikovanju, ili barem u potvrđivanju i učvršćenju, Begićeve ideje literarnog "dvojstva", a bio mu je inspirativan i prilikom razgovora na okruglom stolu "Nacionalne književnosti i zajedništvo", održanom u novembru 1981. godine u organizaciji sarajevskih i beogradskih dnevnih listova *Oslobođenje* i *Politika*, koji je Begićevu raspravu naknadno objavio pod naslovom *Mogućnost dvojstva*. Tu Begić, sugerirajući poticajnost švicarskog (više)književnog slučaja, podsjeća, između svega ostalog, i na to da "na primjer, mi svi tretiramo Rusoa kao francuskog pisca, a Švajcarci ga tretiraju kao svog prvog velikog pisca", nakon čega nastavlja: "Skoro je preveden Blez Sandrar i on je i sam govorio da je francuski pisac. Ali vi ćete ga naći u švajcarskoj knjizi kao istaknutog švajcarskog pisca koji je čas bio Francuz čas Roman, pa bi prešao u Ženevu, ali mu se Pariz sviđao i opet se vraćao. Ali on je mogao zamijeniti svoju književnu nacionalnost, ali ne i svoje zemaljsko i kosmičko porijeklo." Ovakva, švicarskom slučaju slična rješenja Begić smatra primjerenim i u bosanskohercegovačkom, odnosno jugoslavenskom / južnoslavenskom književnom problemu, te uz druge primjere navodi i primjer S. Kulenovića, "koji je bio beg po porijeklu", ali "1942. godine, 21. avgusta čitao je pred čitavim skupom naroda i vojske na Kozari svoju *Stojanku majku Knežopoljku*": "On to nije činio nekako nesvjesno. To je bilo svjesno i zaista jedno bitno opredjeljenje. Za svoj, ali i za sve naše narode." Privodeći svoje izlaganje kraju, Begić zaključuje i posebno naglašava: "Dakle, ima mnogo zajedničkog u našoj psihi. To prožima sva ta naša područja. // Ja bih pledirao za tu dijalektiku [...], sa nijansiranjima koja nama ne mogu nimalo štetiti i koja nimalo ne idu na uštrb druge književnosti. To su sve naše književnosti. // Ja sam i za tu

uopće savremenom bosanskohercegovačkom (kao i jugoslavenskom / južnoslavenskom) književnom zajedništvu, ovakvo što impliciralo i mogućnost povijesnog postojanja u prvom redu triju različitih, nacionalno distingviranih književnosti u BiH: dotad priznavane (*bosansko*)srpske i (*bosansko*)hrvatske, ali i sve do tog trenutka nepriznate i praktično nespominjane “*bosanskomuslimanske*”, a zapravo bošnjačke književnosti, koja je tako iz društveno-političke rubne, marginalne pozicije pomaknuta ka (iako još uvijek tek načelnoj) mogućnosti i zvanične književnohistorijske egzistencije. Ovo potonje primarno se, istina, odnosilo na dotad gotovo sasvim neistraženu bošnjačku književnu prošlost (čija ozbiljnija proučavanja započinju upravo u ovom vremenom, predstavljajući tako dodatnu osnovu Begićevim nastojanjima), ali se također istovremeno moglo primijeniti i na tadašnji savremeni književni trenutak: bilo je to, naime, opće upozorenje da su književnosti nekadašnjeg srpskohrvatskog / hrvatskosrpskog jezika ne *samo dvije*, već, uz bosanskohercegovačku i bošnjačku, najmanje *tri* ili *četiri* (dok bi ostale predstavljale crnogorska književnost i književnosti nacionalnih manjina u Jugoslaviji, uključujući i jevrejsku književnu tradiciju u BiH, koju Begić također afirmira) i da one, kao takve, uz brojne međusobne veze i uzajamnosti, imaju i vlastite razvojne linije i vlastiti sistem vrijednosti, sve to na način koji ni u kojem smislu nije u suprotnosti s idejom šireg zajedničkog jugoslavenskog / južnoslavenskog književnog okvira, a koji se, dakle, ovim ne odbacuje, već, naprotiv, tek realnije unutrašnje *redefinira* – na način *pluralnog, kompozitnog i policentričnog* jugoslavenskog / južnoslavenskog “*književnog mozaika*”:

Da je, na primjer, u prošlosti postojala samo muslimanska narodna književnost bez ikakvog svog uticaja i produžetka u umjetničkom stvaranju Muslimana, a tu činjenicu niko ne može poreći, toj etničko-nacionalnoj grupi bi se morao priznati njen književni izraz i njena književnost. Da ne govorimo tu i o alhamijado literaturi i stvaranju na orijentalnim jezicima, što samo pojačava naš potvrdni stav. [...] Zato i nacionalna, vertikalna i teritorijalna, horizontalna slika presjeka dolaze u obzir, pa prema tome, na primjer, opravdano je govoriti i o muslimanskim (pa i jevrejskim) piscima u Bosni i Hercegovini i o njihovoj književnosti. To dinamičko shvatanje može se primijeniti i na pisce koji žive van Republike, sa svim ogradama koje proizlaze iz njihove pripadnosti hrvatskoj ili srpskoj književnosti. (Begić 1970a:12)

3.

Begićevi radni pojmovi poput “nacionalna, vertikalna” i “teritorijalna, horizontalna slika presjeka”, njegova inovativna “dinamička” koncepcija prirode književnih procesa i pojava ili, pak, njegovi kritički stavovi o onom što su tzv. opći književni kriteriji primjenjivani u nekadašnjem jugoslavenskom književnonaučnom kontekstu, odnosno ono što je odavde proizašla opaska o “ocjenjivačkoj nepravdi” i njezinoj neadekvatnoj književnohistorijskoj kontekstualizaciji i sl., konačno – ono što je njegovo ukupno razumijevanje integralno-nadnacionalnih i partikularno-nacionalnih književnih procesa i pojava te

jugoslovensku književnost u cjelini, ali i za sve nijanse koje je Barac unio i koje će možda ubuduće još neko vidjeti. // Umjetnost je sloboda i tu je nemoguće staviti ogradu. Novi čitaoci će otkrivati nove suštine. Mislim da to naše nikako ne vodi ka nekakvoj inferiornoj poziciji, nego naprotiv, mislim da je prilično velika zabluda ona ideja sa kojom se borio najviše Deni de Ružmon, taj monstrum nacija-država. Mislim da smo mi u velikoj prednosti u odnosu na te takozvane velike nacije.” (Begić [1981] 1987j:660–663)

njihovih međusobnih odnosa u bosanskohercegovačkom i širem, jugoslavenskom / južnoslavenskom okviru, sve ovo, dakle, zajedno učinak je Begićeva naročitim prilikama u BiH i Jugoslaviji njegova vremena potaknutih ili omogućenih nastojanja da se, nakon desetljeća neriješenih ključnih pitanja u vezi s pojavom književnosti u BiH, konačno razriješi ovaj problem na način koji će istovremeno biti i književnonaučno utemeljen, ali i društveno-politički i ideološki prihvatljiv. Ovakvo što nesumnjivo je podrazumijevalo i Begićevu obavezu – novohistoricistički govoreći – suptilnog "pregovaranja" s pojedinim elementima jugoslavenskog državnog ideološkog aparata vremena o kojem je riječ, kao i s u ovom trenutku sve više rastućim unutarjugoslavenskim nacionalizmima i nacionalnim antagonizmima, ali i vješto, pažljivo osmišljeno korištenje različitih iskustva tadašnje domaće i inostrane književnonaučne prakse, bez posezanja za isključivim i uopće radikalnim rješenjima bilo koje vrste (usp. Kodrić 2010), a što je složenom međusobnom vezom – moguće baš zbog nužnosti potrage za *rješenjem*, adekvatnim i trajnim odgovorom na već predugo trajuću dilemu – rezultiralo takvim viđenjima bosanskohercegovačkog književnog problema koja su u osnovi sasvim bliska i našim mogućim današnjim razumijevanjima ovog pitanja, relevantna, dakle, i danas. Naravno, Begićevu pristupu "bosanskohercegovačkim književnim temama", kao i pojedinim aspektima njegova određenja književnosti u BiH, moguće je danas unekoliko i prigovoriti, ali uglavnom tek u pojedinačnim ili manje važnim detaljima, dok njegov pristup ovim pitanjima kao cjelina, na načelnoj razini, ostaje i dalje smislen i poticajan. A upravo takvo što potvrdit će i tek općenita poredba Begićevih ideja s danas posebno u bosanskohercegovačkom i južnoslavenskom okviru važnim postavkama D. Đurišina, naročito onima koje, u okvirima interkulturalne historije književnosti i teorije interliterarnog procesa, obrazlažu složene odnose između pojedinačne, nacionalne (ili na neki drugi način definirane – nadnacionalne i sl.) literature kao polazišne književnohistorijske jedinice, s jedne strane, i viših, interliterarnih formacija kao općenitijih književnohistorijskih jedinica, s druge strane (poput jugoslavenskog književnog, odnosno – očito – interliterarnog sistema u Begićevu vremenu):

[...] nacionalnoknjiževno u izvjesnom smislu pretpostavka [je] postojanja interliterarnog. [...] Interliterarni proces bilo kakve vrste ne nastaje samo na bazi dela određene aktuelne vrednosti, već uopštavanjem procesa nacionalne književnosti kao celine u određenom istorijskom trenutku. (Đurišin 1997:19, 21)

Nacionalnoknjiževno predstavlja sistemsko jedinstvo sastavnih delova koje je izraženo odnosima i vezama. Nosilac interliterarnosti će biti u suštini taj isti kompleks odnosa, koji je, međutim, izražen drugačijom sistemskom svrstanošću, dakle, i drugačijom hijerarhijom, takvim sistemom odnosa koji će bez razlike da sjedini sve nacionalnoknjiževne pojave. (Đurišin 1997:23)

Takođe nije moguće znati zakonitosti interliterarnog procesa bez istraživanja njegovih materijalizovanih nosilaca – nacionalne književnosti i pojava koje su njegov sastavni deo (autori, dela i sl.). Ova dvopolnost je neizbežan uslov sazajnog procesa kod obe pominjane, uzajamno zavisne, ravni. Zato je npr. nelogičan zahtev da interliterarno istraživanje mehanički ili na neki drugi način zamenjuje obaveze

nacionalnoknjiževnog istraživanja i obrnuto. Ne može to učiniti ako želi da sačuva svoj vlastiti identitet. Zbog toga su eventualni zahtevi ovakvog karaktera, koji prate jedino interes jednog ili drugog istraživačkog aspekta, diktirani samo jednostranim utilitarizmom koji je usmeren protiv dijalektički neizbežne komplementarnosti pomenute dve ravni postojanja književnog istorizma: ili protiv interliterarnog, ili protiv nacionalnoknjiževnog oblika. (Đurišin 1997:28)

U godinama koje su slijedile, svoj prilog rješavanju problema književnosti u BiH Begić će ostvarivati u brojnim svojim tekstovima o književnom radu niza značajnijih pisaca mahom bosanskohercegovačke književnosti novijeg vremena (ne propuštajući, međutim, i dalje pisati i o drugim jugoslavenskim / južnoslavenskim literaturama njegova trenutka, kao i o inostranoj književnoj praksi, pogotovo onoj na francuskom jeziku), u manje-više svim ovim radovima u ovoj ili onoj mjeri, na ovaj ili onaj način varirajući sve svoje temeljne ideje o statusu i karakteru bosanskohercegovačke književne prakse i tako praktično demonstrirajući vlastitu koncepciju bosanskohercegovačkih književnih odnosa i njihov osobeni položaj u ukupnosti jugoslavenskog / južnoslavenskog književnog okvira. Uz poznatije Begićeve radove, poput npr. opsežne studije *Četiri bosanskohercegovačka pjesnika*, posvećene inače pjesničkom djelu S. Kulenovića, M. Dizdara, Dare Sekulić i Anđelka Vuletića, odnosno, preko pjesništva ovih autora, onome što Begić imenuje kao “zajedničku modernu osnovu bosanskohercegovačke osjećajnosti, koja postoji” (Begić [1979] 1987b:654), takav je slučaj i u njegovu slabije poznatom, a nadahnutom studijskom eseju (inače omiljenom Begićevu književnonaučnom žanru; usp. Kapidžić-Osmanagić 1987) *Šantić – Dučić – Humo – Šimić – Dizdar: Poezija ljubavi*, gdje, slično radu *Čorović, Humo, Šimić* (usp. Begić [1975] 1987c), Begić okuplja pet – kako to i sam kaže – “naših” pjesnika, dotad uglavnom posmatranih ne samo bez naglašavanja njihove međusobne veze već, također, i u okvirima zasebnih jugoslavenskih / južnoslavenskih literatura – hrvatske i srpske, mimo njihova (i) bosanskohercegovačkog konteksta, a (i) u koji ih Begić sad, dakle, vraća. Ovaj svoj rad o tek kod njega ujedinjenom (bosansko) hercegovačkom pjesničkom petercu Begić završava, između ostalog, i slijedećim znakovitim riječima:

Postoji neka suptilna, više ili manje primjetljiva veza između naših pjesnika i njihova najužeg zavičaja: veza Šantića i Hume sa Mostarom, Dučića sa Trebinjem, Šimića sa Drinovcima i Dizdara sa Stocem. Jedinstvena je naša zajednička istina, svojstvena upravo našoj jezičkoj i ljudskoj sredini, da je na tom tako malom hercegovačkom prostoru moglo da iznikne tih pet pjesničkih toliko razgovijetnih svjetova. Ta istina bi trebalo da bude u osnovi našeg saznanja o nama, o našem koncentratu stvaralačkih snaga koji od pjesničke Hercegovine čini najljepšu sliku našeg sveukupnog stvaralačkog napona. Naše razlike, na kojima je ponekad izrastala tragična kob naše istorije, mogu tako da postanu i plodotvorna svijest o jedinstvu naše sudbine, eksplozivni naboj naših stvaralačkih pobjeda kao i širokogruđe prijemljive otvorenosti našega duha prema i ranijim i najnovijim dostignućima, poteklim iz bilo kojeg našeg kulturnog i duhovnog izvora. (Begić [1971] 1987d:226)⁸

⁸ U već apostrofiranom izlaganju *Mogućnost dvojstva* Begić je i na slijedeći način pledirao za “našost” cjeline

Uza sve ovo, i zasebno razmatranje bošnjačke književnosti kao takve (doduše, pod tad jedino prihvatljivim "muslimanskim" ili "bosanskomuslimanskim" imenom) bit će, također, dio Begićeva rada na razrješenju bosanskohercegovačkog književnog problema, pri čemu Begić pojavu bošnjačke književnosti ni na koji način neće konkurentski disjunktivno konfrontirati s pojavom bosanskohercegovačke književnosti, već će, naprotiv, u skladu sa svojom idejom "dinamičkog" književnog razvoja u BiH te naročitog bosanskohercegovačkog literarnog "dvojstva", insistirati i na jednom i na drugom konceptu podjednako, ističući – kako piše u prikazu *Biserja* (1972), prvog izbora iz bošnjačke književnosti ikad, a koji, kako kaže, ima svoje "i naučno i moralno, a pogotovu književno opravdanje" – da se ovoj "zanemarivanoj književnosti" tek "u socijalističkoj Jugoslaviji", "kao i njenom narodu", dalo "pravo ravnopravnog građanstva" (Begić [1973] 1987e:179, 181). Pritom, temeljno mjesto u Begićevu bavljenju bošnjačkom književnošću kao takvom zauzimat će njegov glasoviti rad *Naš muslimanski pisac i njegova raskršća* (prvobitno predstavljen na zagrebačkom Književnom petku u aprilu 1973. godine), gdje će pojavu bošnjačke književnosti, baš kao i književnonaučno bavljenje njome, Begić vezati za svoj naročiti, u osnovi liminalni koncept "raskršća", s čim u vezi, pored ostalog, piše:

[...] biti Musliman, a pisac, svakako je mučna samospoznaja, kao što je uvijek bila povoljnija pripadnost što jasnijim i što većim nacionalnim strukturama. [...] Za bosanskohercegovačkog Muslimana a pisca to je odavno psihološka slabost, mučnina, vječni dodir ništavila, pa čak i onda je to tako bilo kada je pod turskom carevinom imao povlašćen položaj, za delikatnije duhove pogotovu tada. Jer Bosnom se nikad nije mogao zaodjeti nacionalno, razvrstavajući i sam sebe po vjeri umjesto po nacionalnosti kao što su ga i svi drugi time označavali. [...] Otuda je pitanje njegova identiteta njegova čvorna nedaća, mučnina i problematika, koja sigurno nije bila manja njegovim pristajanjem uz druga nacionalna određenja, čak ni njegovim uklapanjem u evropski civilizacijski stil i životni oblik. (Begić [1973] 1987a:131)

Na ovaj način, baš kao i u onovremenoj književnoj praksi M. Selimovića, S. Kulenovića, M. Dizdara ili D. Sušića i dr., pitanje bosanskohercegovačkog književnog problema, iako je i dalje bilo i književnonaučno (a što je ono na čemu je Begić posebno insistirao), jasno se pokazalo i kao goruće *identitetsko pitanje* koje, jednako kao i ono u književnoj nauci, traži svoje razrješenje⁹, ali ono kod Begića neće, međutim, nikad postati osnova za

bosanskohercegovačke / bosanskohercegovačkih, kao i uopće jugoslavenskih / južnoslavenskih književnosti: "Kao Musliman, mogu da kažem neke podatke. Na primjer, kod nas u Bosni i Hercegovini kod Muslimana Šantić se uvijek smatrao svojim pjesnikom, muslimanska djeca su ga čitala kao svog pjesnika. I Hamza Humo je rekao da je naš najveći pjesnik Šantić i imao je pravo. Ili, Petra Kočića su muslimanska djeca skoro napamet znala. To se davalo u čisto muslimanskim sredinama. Ja sam iz mjesta gdje su sami Muslimani. Tu su bili specijalisti za izvođenje uloge Davida Štrpca i to nije nikakvo čudo. // Kod njih je isto tako bila veoma razvijena sklonost prema Kraljeviću Marku, koji je bio junak među Muslimanima. Oni su ga jako voljeli, pogotovo kada se sudara sa carem." (Begić [1981] 1987j:662–663)

⁹Dodatni uvid u Begićev pristup pojavi bošnjačke književnosti nudi njegova intimna sfera privatne (izmišljene ili stvarne – svejedno je) korespondencije – *Pismo drugarici M.*, sačuvano u njegovoj rukopisnoj zaostavštini, gdje Begić, u stanju vidno živog zanimanja za "muslimanskost" u književnosti i kulturi, piše, između svega ostalog, i o svojoj "muslimanskoj" mucu, odnosno o onom što određuje kao "moju tjeskobu, moj osjećaj da sam upravo onaj raščerečeni Musliman, koga je Meša tako divno, duboko, simbolično romanom obuhvatio" (Begić 1987k:666).

ma kakva nacionalno-kolektivna antagoniziranja, već, naprotiv, upravo dodatni prilog upotpunjenju predstave o izrazitoj interliterarnoj složenosti jugoslavenskih / južnoslavenskih književnosti, kao i doprinos interkulturalnom unutrašnjem jugoslavenskom / južnoslavenskom međusobnom razumijevanju i uvažavanju, čak i socijalistički ortodoksan prilog ovakvom čemu – podjednako i naučni i moralni, pa i u osnovi partijski korektan čin.¹⁰ Pritom, i u slučaju bošnjačke književnosti kao takve Begić će ispisati niz tekstova o pojedinačnim njezinim piscima i njihovim djelima¹¹, insistirajući i ovdje, kao i u slučaju razmatranja bosanskohercegovačkih književnih procesa i pojava, na onom što su također povijesnorazvojne specifičnosti (i) bošnjačke književnosti, poput npr. sudbonosnog osobenog susreta Istoka i Zapada što, krajem 19. i početkom 20. st., ostvaruje se već u pjesništvu Safvet-bega Bašagića, autora koji je za Begića “temeljnica poetsko-duhovne konstitucije bosanskohercegovačkih Muslimana u fazi njihova snažnog i istorijski nezaobilaznog kretanja ka modernom svijetu, modernom utemeljenju duha i senzibiliteta” (Begić [1972] 1987f:194) ili ovom slične, a upravo za bošnjačku književnost posebno karakteristične “razdjelnosti” Muse Ćazima Ćatića (usp. Begić [1981] 1987g), ali, opet, jednako tako istrajavajući i na trajućem strašnom identitetskom usudu bošnjačkog pisca na “raskršću”, o čemu Begić piše i povodom djela Hamze Hume:

Hamza se između ratova izjašnjavao kao Srbin muslimanske vjere u stilu pojava te vrste još prije 1914. a po tragu S. Bašagića i M. Ć. Ćatića koji su se oba kazivali najprije kao Srbi pa kao Hrvati. Njegov primjer je stoga biografski vanredno značajan, jer bi pokazao u temeljno urađenoj studiji da je on upravo poslije 1945. pokazao koliko je to ranije izjašnjavanje bilo vještačko i neprirodno u znaku nepoetske političke konjunktura, što je Hamzu teško boljelo pod kraj života, jer on je bio u suštini visoko moralna pojava kao čovjek. A tada se opet vratio svome hercegovačkom govoru sa idejom da sva ranija svoja djela u tom smislu priredi. (Begić [1975] 1987h:245)

Begićevo razumijevanje bošnjačke književnosti, dominantno obilježeno njegovom idejom “raskršća”, posebno je naglašavalo upravo književno-kulturalno složeni karakter ove literature, pri čemu je ideja “raskršća” kod Begića funkcionirala “ne samo kao

¹⁰ Također u *Pismu drugarici M.*, a u povodu Isakovićeve *Biserja*, Begić, spominjući Hasana Kikića kao međuratnog bosanskohercegovačkog i bošnjačkog pisca “lijeve” orijentacije, konstatira da ova “jedina antologija muslimanske književnosti do danas trebalo bi da bude prihvaćena kao izvršenje zavještaja H. Kikića i njegovih predratnih drugova koji su se nosili tom mišlju, ali je nikad nisu, u doba profašizma kraljevske Jugoslavije, uspjeli ostvariti” (Begić 1987k:669).

¹¹ Na ovom mjestu treba napomenuti i to da se Begić prvi put cjelovitije i otvorenije pozabavio pitanjem “muslimanske” književnosti 1967. godine (dakle, u isto vrijeme kad izlazi i nekad posebno sporni tekst *Bosanski duh u književnosti – šta je to?* M. Filipovića), i to u danas zaboravljenom radu *Ćetiri romana*, gdje piše, uz ostale, upravo i o M. Selimoviću i njegovu tad tek objavljenom romanu *Derviš i smrt*. Između ostalog, Selimovićev roman Begić tom prilikom određuje – gotovo egzaltirano – i kao “prvi i pravi moderni roman našeg pisca – Muslimana i naše muslimanske književnosti”, konstatirajući i to da je to roman u kojem su Muslimani “jedina sfera i jedini krug svijeta, dovoljan da saopšti ljudsko postojanje u svim vidovima” te koji “Muslimane najedanput stavlja na visoko mjesto, usred naše srpskohrvatske romansijerske umjetnosti”. Begić, također, naglašava da je Selimovićev *Derviš i smrt* i roman u kojem “mit doma bruji dubinom svojih unutarnjih dimenzija i povezuje najedanput umjetničku muslimansku prozu sa narodnom muslimanskom poezijom: mitu roda i rodbine mi vidimo daleki korijen u najljepšoj baladi našeg jezika, *Hasanaginici*”, čime načelno naznačuje i mogućnost dijahronijskog zaokruženja ideje “muslimanske” književnosti i njezinu osobenu povijesnorazvojnu putanju (usp. Begić 1967).

individualni estetsko-stvaralački impuls, nego i kao književnohistorijski produktivna činjenica, kao 'cjelina jedne književnosti kroz historiju"', tim prije što pojam "raskršća" jeste pojam koji "proizlazi iz pojma *između*, koji je kretanje u književno-historijskom vremenu i prostoru, u interpolarnoj otvorenosti i izloženosti, i poredbenosti, u odnosu srodnosti, pomirenja, tolerancije i uzajamnosti, ili antagonizma, razmirja i nerazumijevanja, sa kulturnim razvojem obiju strana, uz vlastitost i osobenost svoga duhovno-estetskog bića, imanentnog književnog puta i kulturnog razvoja", odnosno pojam koji "podrazumijeva onu kritičnu tačku dileme opstanka, egzistencije, pojedinca i naroda, na kojoj započinje unutarnja drama, najprije između duhovno i estetski, ideološki, za-pravo životno, klasno, starog, tradicijskog nekad konzervativnog, nekad još svježeg, što je nastavilo da živi u reinkarnaciji, obnovi, kristalizaciji – i novog, duhovno modernog, stvaralački suvremenog, ali uz opasnost napuštanja vlastitog bića", a zapravo "zastanak, ili dramatični ostanak, u nesigurnom i tjeskobnom trenutku pitanja, u neizvjesnosti duhovnog i stvaralačkog opredjeljenja: da li nastaviti dotadašnji pravac na putu kojim se išlo, ili raskrsti sa svojim bićem, i krenuti na desno ili na lijevo, za Bošnjake kao malehan narod na jugoslavenskom prostoru, konkretno, na hrvatsku ili na srpsku stranu, po alternativnoj liniji koja horizontalno, u prostoru, i sinhronijski, u vremenu, presijeca vertikalnu književno-historijskog identiteta, razvojni put iz vlastite tradicije u budućnost modernog doba", konačno – pojam "emocionalno-estetski neurotičan po svojoj stvaralačko-duhovnoj strukturi i potencijalu", i "historijski složen od više raskršća, koja se ponekad, reverzivno, ponavljaju", ali, isto tako, pojam koji "napon raspinjanja" doživljava i kao nesvakidašnju "stvaralačku eksploziju", "velik stvaralački potencijal koji, kao i svaka neprevaziđena ili neprevazilazna dilema, u umjetnički nadarenom pojedincu-stvaraocu dovodi do prenapregnutosti i usijanja iz kojeg izbija djelo osobene i visoke vrijednosti" (Rizvić 1994:36–39). A upravo ovakvo razumijevanje bošnjačke, kao i cjeline bosanskohercegovačke književnosti, na koju se prirodno također prenosi ovaj osobeni "raskrsni" karakter, Begićev pristup "bosanskohercegovačkim književnim temama" dodatno će učiniti bliskim onom viđenju bosanskohercegovačkog književnog stanja što ga podrazumijeva savremena interkulturalna i interliterarna književnohistorijska perspektiva, pri čemu – u osnovi – i nema suštinskih, principijelnih razlika, a pogotovo ne stvarnih suprotnosti i razilaženja između Begićeva sad već davnog pristupa bosanskohercegovačkom književnom problemu i onog razumijevanja bosanskohercegovačkog književnog stanja koje će ponuditi savremena interkulturalna i interliterarna historija južnoslavenskih književnosti, a kakvu će – primjera radi – prakticirati i Z. Kovač onda kad, između ostalog, zaključuje:

U svjetlu teorije međuknjiževnoga procesa, odnosno posebne interkulturalne povijesti književnosti, slučaj bosanskohercegovačke i bošnjačke književnosti ukazuje se svojom kompleksnom izazovnosti, posebnosti, ne kao stranputica, nego kao ozbiljenje trocivilizacijske interkulturalne retorte svjetske književnosti: ono što se u svjetskim integracijskim procesima događa globalno, u Bosni, upravo u bosanskom jeziku događa se i lokalno. (Kovač 2001:150)

Naprосто, i Begićev pristup "bosanskohercegovačkim književnim temama", upravo onoliko koliko je afirmirao dotad nepriznavane ili marginalizirane književnopovijesne

entitete i fenomene, oformio se kao izraz one svijesti koja, zapravo, zahtijeva izlaženje iz uskih, redukcionističkih okvira sepstva i otvaranje spram Drugog, na način njegova poznavanja, uvažavanja i priznavanja. Pa ipak, i pored ovog, ovakvo Begićevo viđenje bosanskohercegovačkog književnog stanja dosta će sporo pronalaziti svoju punu širu recepciju u njegovu vremenu, naročito u tadašnjem širem, jugoslavenskom kontekstu, a posebno onakvu kakvu će imati kod npr. Muhsina Rizvića, Enesa Durakovića ili Ivana Lovrenovića (usp. Rizvić [1980] 1984/85; Duraković 1977; Lovrenović [1984] 1984/85). Štaviše, kako je to nedavno upozorio Čedo Kisić, Begićev bliski prijatelj i svjedok njegovih nastojanja konačnog razrješenja bosanskohercegovačkog književnog problema, i dalje, već desetljećima nakon Begića, ostaje neispunjena njegova želja da se, konačno, i stvarno uobliči historija književnosti u BiH (usp. Kisić 2012) – historija bosanskohercegovačke, jednako kao i bošnjačke, bosanskohercegovačke i bosanskohercegovačke književnosti, ne izostavljajući ni bosanskohercegovačku jevrejsku književnu tradiciju, uz cjelovito uvažavanje svih njihovih, upravo interkulturalnih i interliterarnih složenosti i osobnosti, a bez ikakvih pojednostavljenja i paušalnih, a pogotovo bilo kojom rigidnom ideologijom vođenih “rješenja”.

Literatura

- Anonim (1971), [Uvodna bilješka], u: *Simpozijum o savremenoj književnosti Bosne i Hercegovine*, 5–6, Svjetlost, Sarajevo
- Begić, Midhat (1965), “Problemi novije istorije književnosti srpskohrvatskog jezika”, u: *O istoriji jugoslovenskih književnosti*, ur. Branko Milanović, *Putevi* XI, 3, 283–291.
- Begić, Midhat (1967), “Četiri romana”, *Izraz* XI, 12, 1155–1179.
- Begić, Midhat (1970a), “Književna kretanja u Bosni i Hercegovini od 1945. do danas: Nacrt”, *Odjek* XXIII, 21–22, 23–24, 15–18, 11–12.
- Begić, Midhat (1970b), “U čemu su razlike”, *Odjek* XXIII, 23–24, 14–15.
- Begić, Midhat (1971), “Pismo Midhata Begića”, *Odjek* XXIV, 4, 7.
- Begić, Midhat (1972), “U jedinstvenom okviru: Pristup i teze za projekat istorije bosanskohercegovačke književnosti”, *Odjek* XXV, 22, 6.
- Begić, Midhat (1973a), “Razvojne tendencije književnog stvaralaštva u Bosni i Hercegovini od 1945. do 1970. godine”, u: *Radovi ANUBiH*, knj. XLVIII, Odjeljenje za književnost i umjetnost, knj. I, 13–36, ANUBiH, Sarajevo
- Begić, Midhat (1973b), “Školska lektira: Kriteriji”, *Odjek* XXVI, 18–19, 8, 10.
- Begić, Midhat (1977a), “Uvodna riječ”, u: *Književnost Bosne i Hercegovine u svjetlu dosadašnjih istraživanja*, Posebna izdanja ANUBiH, knj. XXXV, Odjeljenje za književnost i umjetnost, knj. V, ur. Midhat Begić, 5–7, ANUBiH, Sarajevo
- Begić, Midhat (1977b), “Završna riječ”, u: *Književnost Bosne i Hercegovine u svjetlu dosadašnjih istraživanja*, Posebna izdanja ANUBiH, knj. XXXV, Odjeljenje za književnost i umjetnost, knj. V, ur. Midhat Begić, 235–236, ANUBiH, Sarajevo
- Begić, Midhat (1982), “Uz Gsteigerovu historiju švicarske književnosti”, *Izraz* XXVI, 5–6, 456–467.
- Begić, Midhat (1987), *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme, Djela*, knj. V, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo

- Begić, Midhat ([1973] 1987a), "Naš muslimanski pisac i njegova raskršća", u: Midhat Begić, *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme, Djela*, knj. V, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 130–142, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Begić, Midhat ([1979] 1987b), "Četiri bosanskohercegovačka pjesnika", u: Midhat Begić, *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme, Djela*, knj. V, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 610–656, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Begić, Midhat ([1975] 1987c), "Čorović, Humo, Šimić", u: Midhat Begić, *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme, Djela*, knj. V, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 246–252, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Begić, Midhat ([1971] 1987d), "Šantić – Dučić – Humo – Šimić – Dizdar: Poezija ljubavi", u: Midhat Begić, *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme, Djela*, knj. V, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 221–226, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Begić, Midhat ([1973] 1987e), "Slika jedne zanemarivane književnosti", u: Midhat Begić, *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme, Djela*, knj. V, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 176–181, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Begić, Midhat ([1972] 1987f), "Izabrana djela Safveta Bašagića", u: Midhat Begić, *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme, Djela*, knj. V, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 182–195, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Begić, Midhat ([1981] 1987g), "Čatićeva razdjelnost", u: Midhat Begić, *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme, Djela*, knj. V, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 196–207, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Begić, Midhat ([1975] 1987h), "'Imati' i 'biti' Hamze Hume", u: Midhat Begić, *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme, Djela*, knj. V, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 240–245, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Begić, Midhat ([1972] 1987i), "Bez romantičkog samoljublja: Književnosti malih naroda u odnosu na velike", u: Midhat Begić, *Umjetnost pripovijedanja / Miscellanea, Djela*, knj. VI, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 683–686, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Begić, Midhat ([1981] 1987j), "Mogućnost dvojstva", u: Midhat Begić, *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme, Djela*, knj. V, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 660–663, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Begić, Midhat (1987k), "Pismo drugarici M.", u: Midhat Begić, *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme, Djela*, knj. V, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 665–669, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Bogićević, Miodrag (1970), "O nazivu književnosti: Fragmenti iz koreferata pročitano na simpozijumu *Savremena književnost Bosne i Hercegovine*", *Odjek XXIII*, 23–24, 12.
- Bogićević, Miodrag (1971), "U čemu su sličnosti", *Odjek XXIV*, 1, 13–14.
- Duraković, Enes (1977), "Tri primjera sintetskog prikaza poslijeratne bosanskohercegovačke književnosti", u: *Književnost Bosne i Hercegovine u svjetlu dosadašnjih istraživanja*, Posebna izdanja ANUBiH, knj. XXXV, Odjeljenje za književnost i umjetnost, knj. V, ur. Midhat Begić, 185–191, ANUBiH, Sarajevo
- Đurišin, Dionýz (1989), *Theory of Interliterary Process*, Veda, Slovak Academy of Sciences, Bratislava
- Đurišin, Dionýz (1991), "Daljnje mogućnosti i perspektive istraživanja međuknjiževnog procesa", u: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti*, sv. IV, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Gesta, Zagreb, Varaždin

- Đurišin, Dionýz [Đurišin, Dioniz] (1997), *Šta je svetska književnost?*, prev. Miroslav Dudok, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad
- Filipović, Muhamed (1967), "Bosanski duh u književnosti – šta je to? Pokušaj istraživanja povodom zbirke poezije M. Dizdara *Kameni spavač*", *Život* 3, 3–18.
- Fogl, Ivan (1971), "Citati i još po neka riječ: Odgovor Midhatu Begiću", *Odjek* XXIV, 1, 14–15.
- Hromadžić, Ahmet (1960), "Nesporazumi i sporovi", *Život* 4.
- Hronologija života Midhata Begića* (1987), u: Midhat Begić, *Umjetnost pripovijedanja / Miscellanea, Djela*, knj. VI, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 835–837, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Imamović, Mustafa (1971), "Značajne ideje na Simpozijumu", *Odjek* XXIV, 2, 8.
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa (1987), "Pogovor", u: Midhat Begić, *Umjetnost pripovijedanja / Miscellanea, Djela*, knj. VI, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 701–809, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Kisić, Čedo (2012), "Neispunjena želja profesora Begića (Za istoriju bosanskohercegovačke književnosti)", u: *Međunarodni naučni skup "Midhat Begić (1911–2011) – Život i djelo: Zbornik radova* (2012), Posebna izdanja ANUBiH, knj. CXLIV, Odjeljenje humanističkih nauka ANUBiH, knj. 42, ur. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 149–151, ANUBiH, Sarajevo
- Književnost Bosne i Hercegovine u svjetlu dosadašnjih istraživanja* (1977), Posebna izdanja ANUBiH, knj. XXXV, Odjeljenje za književnost i umjetnost, V, ur. Midhat Begić, ANUBiH, Sarajevo
- Kodrić, Sanjin (2010), "Nevolje s kanonom: Slučaj bosanske i/ili bošnjačke književne historije (Na primjeru okolnosti i karaktera ranog kanonizacijskog rada M. Begića)", u: Sanjin Kodrić, *Književna prošlost i poetika kulture (Teorija novog historicizma u bosanskohercegovačkoj književnohistorijskoj praksi)*, 151–176, Slavistički komitet, Sarajevo
- Kodrić, Sanjin (2012), "Novija bošnjačka književnost, 'unutrašnja' povijest, prošlost i predaja kulturalnog smisla (Paradigmatsko-egzemplarne konstante i varijante u historiji književno-kulturalnih konektivnih struktura)", u: Sanjin Kodrić, *Književnost sjećanja: Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u novijoj bošnjačkoj književnosti*, 59–200, Slavistički komitet, Sarajevo
- Kovač, Zvonko (2001), *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb
- Kovač, Zvonko (2011), *Međuknjiževne rasprave: Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*, Službeni glasnik, Beograd
- Krnjević, Vuk (1971), "Etnička i etička raskršća Midhata Begića", *Odjek* XXIV, 2, 7–8.
- Lovrenović, Ivan ([1984] 1984/85), "Stare osnove i nove vertikale", u: *Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u književnoj kritici*, Savremena književnost naroda i narodnosti BiH, knj. 1, prir. Ivan Lovrenović, Vojislav Maksimović i Kasim Prohić, 35–41, Svjetlost, Sarajevo
- Međunarodni naučni skup "Midhat Begić (1911–2011) – Život i djelo: Zbornik radova* (2012), Posebna izdanja ANUBiH, knj. CXLIV, Odjeljenje humanističkih nauka ANUBiH, knj. 42, ur. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, ANUBiH, Sarajevo
- Nazečić, Salko (1950), "Predgovor", u: *Zbornik savremene bosansko-hercegovačke proze*, ur. Ilija Kecmanović, Marko Marković, Salko Nazečić, Svjetlost, Sarajevo
- Nazečić, Salko (1965), "Problemi rada na istoriji jugoslovenskih književnosti (Uvodna riječ)", u: *O istoriji jugoslovenskih književnosti*, ur. Branko Milanović, *Putevi* XI, 3, 207–212.

- Nuhić, Muhamed (1971), "Za dijalog dobre volje (Marginalija na temu: ime jedne literature)", *Odjek XXIV*, 1–2, 15, 7.
- O istoriji jugoslovenskih književnosti* (1965), ur. Branko Milanović, *Putevi XI*, 3.
- Oljača, Mladen (1971a), "Nacionalno osjećanje i pjesnička formula", *Odjek XXIV*, 4, 6.
- Oljača, Mladen (1971b), "Više svjetlosti i tolerancije", *Odjek XXIV*, 5, 12.
- Petković, Novica (1970), "Tendencije u savremenoj književnosti Bosne i Hercegovine", *Život XIX*, 1, 49–54.
- Rizvić, Muhsin ([1980] 1984/85), "Teze za pristup izučavanju bosanskohercegovačke književnosti i neki primjeri koji ih učvršćuju", u: *Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u književnoj kritici*, Savremena književnost naroda i narodnosti BiH, knj. 1, prir. Ivan Lovrenović, Vojislav Maksimović i Kasim Prohić, 21–26, Svjetlost, Sarajevo
- Rizvić, Muhsin (1994), "Poetika bošnjačke književnosti", u: Muhsin Rizvić, *Panorama bošnjačke književnosti*, 7–42, Ljiljan, Sarajevo
- Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u književnoj kritici* (1984/85), Savremena književnost naroda i narodnosti BiH, knj. 1, prir. Ivan Lovrenović, Vojislav Maksimović i Kasim Prohić, Svjetlost, Sarajevo
- Selektivna bibliografija radova Midhata Begića* (1987), u: Midhat Begić, *Umjetnost pripovijedanja / Miscellanea, Djela*, knj. VI, prir. Hanifa Kapidžić-Osmanagić, 838–858, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Simpozijum o savremenoj književnosti Bosne i Hercegovine* (1971), Svjetlost, Sarajevo
- Trifković, Risto (1968), "Pred licem i fenomenom bosansko-hercegovačke literature – biti ili ne", u: Risto Trifković, *Savremena književnost u Bosni i Hercegovini*, 195–209, Svjetlost, Sarajevo
- Trifković, Risto (1970), "Jedan pogled na bosansko-hercegovačku književnost ponovo: Jedna impresija i jedan iznuden dijalog", *Odjek XXIII*, 23–24, 12–13, 18.
- Trifković, Risto (1971), "Postsimpozijumska sumiranja i nadgovaranja", *Odjek XXIV*, 2, 6–7.
- Vučković, Radovan (1970), "O nekim pitanjima pristupa bosansko-hercegovačkoj književnosti", *Život XIX*, 6, 86–90.
- Zbornik savremene bosansko-hercegovačke proze* (1950), prir. Ilija Kecmanović, Marko Marković i Salko Nazečić, Svjetlost, Sarajevo

Zvonko Kovač:

Bosanska (i) međukulturna književnost (Opseg pojmova, granice i prekograničnost)

U radu se pokušavaju u teorijskom i pragmatičkom obzoru suvremene interkulturalne znanosti o književnosti dovesti u vezu koncepti bosanskohercegovačke i međukulturne književnosti (osobito one srednjejužnoslavenskoga književnoga i književno-kritičkoga komunikacijskog prostora). Razlaže se opseg pojedinih pojmova (književost, kultura, međukulturalnost, bosanska književnost i sl.), njihova teorijska opravdanost, funkcionalna upotrebljivost, njihova idejna orijentacija, kao i ideološka pozadina metodologija koje ih ograničavaju ili ustrajno dovode u pitanje. Slično se pokušavaju problematizirati i pitanja granica, međugraničnosti i prekograničnosti, kako s obzirom na promjenjive povijesne okolnosti tako i glede suvremene međumrežne književne i kulturne komunikacije, odnosno s obzirom na pojavu nove "iseljeničke" i transkulturne globalizacijske kulture.

Ključne riječi: interkulturalna znanost o književnosti, međukulturna književnost, bosanskohercegovačka / bosanska književnost, granica, prekograničnost

Bosnian (and) Intercultural Literature (Definition of Terms, Borders and Transborderness)

Within the theoretical and pragmatic framework of intercultural literary studies, the paper attempted to relate concepts of Bosnian-Herzegovinian and intercultural literatures (particularly those from the central South Slavic literary and literary-critical communication area). It discusses definitions of particular terms (literature, culture, interculturality, Bosnian literature and so on), their theoretical justification, functional usability, their conceptual orientation, as well as ideological background of the methodologies which limit or persistently question them. Similarly, it also attempted to address issues of border, interborderness and transborderness, both with regard to changing historical circumstances and contemporary Internet literary and cultural communication, or with regard to the phenomenon of new 'exile' and transcultural globalization culture.

Key Words: intercultural literary studies, intercultural literature, Bosnian-Herzegovinian / Bosnian literature, border, transborderness

Drage kolegice i kolege,

premda s pomiješanim osjećajima, najljepše vas pozdravljam na početku Prvoga bosanskohercegovačkoga slavističkog kongresa uz zahvalu organizatorima što su mi omogućili da svojim izlaganjem među prvima podijelim tugu i nelagodu, ali i radost što smo se u ovako velikom broju okupili u Sarajevu. Naravno, *tugu* zbog više desetaka tisuća poginulih i dva milijuna raseljenih stanovnika Bosne i Hercegovine u protekla nesretna dva desetljeća. *Nelagodu*, budući da svojim nastupom kao uvodničar na neki način zastupam naslovnu orijentaciju dijela našega kongresa – *Književnost i kulturalni studiji*, a je moja teorijska ambicija mnogo manja od toga, pa bi jedino rješenje bilo da odustanem od nastupa ili da se nadnaslov književnoga dijela kongresa promijeni u – *Književnost i interkulturalni studiji*. Međutim, znajući dobro s kakvom lakoćom preuzimamo strane ili pomodne metodologije, suptilnom neokolonijalizmu na slavu, vjerujem da će ta nelagoda među nama brzo nestati, jer je radost ponovnoga susreta veća od svake terminološke nedoumice. Osim toga, shvatimo li *kulturu* višedimenzionalno, upravo interdisciplinarno, kao *kulture*, međukulturno polje otvorit će se samo po sebi, a kulturni se studiji spontano preobraziti u – interkulture.

Pa ipak, da lekciju ukratko ponovimo: moj je osobni put do koncepcije interkulture povijesti književnosti, kao i pokušaja organiziranja interkulturalnoga studija južnoslavenskih književnosti, bio opterećen praksama paradigmi povijesti i studija nacionalnih književnosti, što će reći i nužnim specijalizacijama prema nacionalnom ključu. Prema mnogima, “idealnim” se smatralo, pa se i danas kadšto tako razumije, ako se slovenskom književnosti bave Slovenci, srpskom Srbi, itd. S druge strane, bilo je uglavnom uobičajeno da se pored dobrog poznavanja domicilne, u našem slučaju – hrvatske književnosti, još od Vatroslava Jagića, za potrebe slavističkoga studija, ali i za obrazovanje nastavnika nacionalnoga jezika i književnosti, pored srpske književnosti i kulture, dobro poznaje barem još slovenska književna i kulturna situacija (Jagić je skup tih znanja zvao – *južnoslavenska filologija u užem smislu*; a poznato je koliko je bio svjestan problema proširenja predmetnoga područja i kako je bez mnogo premišljanja bio spreman u njega uključiti i bosanski jezik, premda je na srednjovjekovnu, narodnu i njemu suvremenu još ne prebogatu noviju književnost gledao integralno).

Neću ovdje podsjećati na svu tragičnu, političku i stručnu “komediju zabluda”, na dugotrajne procese nacionalnih integracija u novijoj povijesti jugoistočne Europe, koji su na kraju doveli do (međusobnoga) oslobođenja i razduživanja, konstituiranja i priznanja čak sedam južnoslavenskih nacija i osam književnosti (u Bosni i Hercegovini dvije: bosansko-hercegovačka i bosanska). Na prvi pogled, za suvremenu slavistiku – mnogo posla.

Međutim, mnoge su slavističke studije istodobno zahvatile tranzicijske reforme, pri čemu su manje štete pretrpjeli studiji koji su se utjecali novim i novim metodama i metodologijama, odnosno podređivali zakonitostima pojedinih disciplina, od onih koji su pratili daljnje “nacionaliziranje” širih predmetnih područja, ma kako one već ionako male bile, poput npr. južne slavistike. Odjednom, kao da smo u prevažnim poslovima reprezentacije država i nacija ostajali sami. Naime, na području znanosti o književnosti ustaljeni nacionalni studiji u svijetu dobivali su svoje opozicijske teorije, ne samo u već pomalo zastarjelim metodama komparativne književnosti nego i u sve brojnijim kulturnim teorijama, od kojih su upravo tzv. kulturalni studiji (studiji kulture, kultur-

ni studiji) izazivali svojom nekonvencionalnom praksom. Zajedno s Deanom Dudom i Stuardom Hallom možemo reći da ono što razlikuje kulturne studije od njegovih imitacija jeste svijest o politici teorije ili pak o teoriji kao politici, jer ih trebamo shvatiti kao pokušaj utemeljenja istinske kulturne i političke prakse koja ne želi postati krovnom metanarativnosti stečenoga znanja ili institucija. Kulturalni studiji, kao načelno otvoren i nedovršiv projekt, osjetljivi na dinamiku konteksta, stvaraju “trajnu napetost i izazivaju promjenu na granicama između intelektualnoga i akademskoga života, zahtijevajući nova pitanja, nove metode i nove načine proučavanja”, kao i da pokušavaju koliko god je to moguće “uputiti središnja, neodgodiva i uznemirujuća pitanja o društvu i kulturi na najstroži intelektualni način kojim raspolažu” (D. Duda). Odnosno, kao što je već općepoznato, premještanjem težišta s teorije književnosti na kulturne teorije, na valu svojedobne i kod nas aktualne dekonstrukcije, dominantne su se struje promišljanja, odnosno metodologija, sve više kretale u idealnom obzoru upravo kulturalnih studija: od popularne kulture i supkulturnih pojava do politika identiteta, potrošnje i medija, ali i od problematiziranja fenomena postmodernoga društva, poput rase, roda ili spolnosti, do ekologije, globalizacije i sl.

Podjednako, upravo usporedno na njemačkom su se govornom području razvijali kulturno-povijesni ili novi, interkulturni hermeneutički koncepti. Oživljen teorijom recepcije, suvremeni interes za povijest književnosti doživljavao je svoje obnove u krilu društveno-znanstveno orijentirane književne teorije, od socijalno-povijesne i sistemske teorije književnosti do kulturno-znanstveno i mediološki orijentirane književne znanosti. Na prvi pogled najbliže tradicionalnim pitanjima interpretacije književnosti, najviše su me bile zainteresirale teorije i studiji njemačke kao strane književnosti, svojevrsna hermeneutika stranoga, interkulturna hermeneutika, koje sam nastojao povezati s teorijom interliterarnoga procesa Dioyza Đurišina. Oba su koncepta zagovarala nov pristup pitanjima tumačenja i književno-povijesne sistematizacije književnosti, istodobno ne odbacujući sasvim tradicionalnije koncepte, odnosno nacionalnu kulturu kao samorazumljivu konstrukciju. Zlosretna slutnja da bi se već dobro udomaćene i kao domaće međusobno čitane, sistematizirane i tumačene, pojedine “naše” nacionalne književnosti mogle ubuduće čitati kao druge i strane, pa čak i neprijateljske, a u sustavu nacionalne kulture zadobiti status “bugarske” književnosti, odvela me u potragu za modelima razumijevanja i studija književnosti koji će me dovesti od regionalno shvaćene književne komparatistike do interkulturne povijesti književnosti, i u krajnjem rezultatu – do interkulturne znanosti o književnosti. O tome sam već dosta pisao i predavao, pa i utjecao na pojedine akademske sredine, posebno u Bosni i Hercegovini, ali i u Sloveniji, koja se suprotno od naše stereotipne vizije monolitne slovenske kulture, i kao književna praksa i kao književna teorija, u novije doba konstituira upravo naglašeno otvoreno prema međukulturnim procesima. (Zašto nisam imao više uspjeha sa svojom, hrvatskom akademskom zajednicom, barem do nedavno, odnosno zašto s velikim zakašnjenjem, inače načelno otvorene kulturne i znanstvene ustanove u Srbiji, sa suzdržanosti prihvaćaju slične koncepte, vi ćete razumjeti: imale su, obje kulturne i akademske sredine, a bojim se još uvijek imaju, velikoga posla s “prostornim obratima”, odnosno teritorijalnim “ustupcima” svojim kulturama).

Obratno od situacije u kulturalnim studijima, umjesto svijesti o politikama teorije ili o teoriji kao politici, naše su se političke, a onda i historiografske prakse uzdale u

politike bez teorije. Nakon veličanstvenih ratnih uspjeha ili paralelno s njima nastajali su pregledi, književne povijesti, antologije, hrestomatije i čitanke, naročito na srednjejužnoslavenskom književnom i kritičko-komunikacijskom prostoru, koji su s osobitom obzirnosti rekonstruirali žanrovski ili po kakvom drugom diktatu “građe” *svoje* književnosti, cjelokupne korpuse, osobito kanonske pisce i djela, koji su trebali pridonijeti legitimaciji već spomenutoga “prostornoga preuzimanja”. Činilo se kao da granice nacionalnih jezika završavaju na stranicama pojedinih autora, a ne obratno kako je vrijedilo po starom filološkom modelu, prema kojemu je nacionalna književnost bila ograničena nacionalnim jezikom. Iako se svijet već kojekako snalazio sa sličnim nesretnim istojezičnim međuknjiževnim zajednicama, kod nas kao da više nije bilo mjesta za neko naopako shvaćanje književne prošlosti, na cijenu su došle samo krovne, nacionalne metanaracije.

Možda bismo, na tom putu iz dvadesetoga u devetnaesto stoljeće, bili i sasvim uspješni da nije bilo razvoja književne znanosti, pa i obnove povijesti književnosti, odnosno da nije bilo diferenciranoga književnoga i kulturnoga naslijeđa Bosne i Hercegovine, kao i da su se strani slavisti i slavistički studiji na vrijeme prestrojili po isključivom nacionalnom principu. Kako nisu, kako nismo – jer i mi smo se preostali južnoslavisti u svojim kulturama našli u sličnom položaju, uglavnom su nas “držali na oku” kao nepodobne strance u vlastitim redovima, kao u Hrvatskoj, ili smo bili marginalizirani smanjenim obavezama u nastavi nacionalnoga jezika i književnosti, kao uglavnom svugdje.

Na ovom bih mjestu podsjetio, da smo već i unutar projekta o komparativnom proučavanju jugoslavenskih/južnoslavenskih književnosti pitanja odnosa hrvatske i srpske (sa crnogorskom) književnosti, kao i probleme konstituiranja bosanske književnosti, tretirali kao posebno predmetno područje, jer se zbog njegova jedinstvena statusa na stranim sveučilištima nametao kao posebno zanimljiv slučaj. Osim što je, svakom od zainteresiranih znanstvenika, omogućavao pregled nad cjelinom, nije mu zabranjivao specijalizacije prema užem nacionalnom principu, pa je i prije bilo slavista koji su se s većim ili manjim zanimanjem bavili nekim dijelom pojedine književnosti ili dakako čak samo jednim piscem, iako se u temeljnom obrazovanju očekivalo poznavanje i prepoznavanje svih književnih i jezičnih varijeteta (ne na kraju i dijalekata, odnosno gradskih žargona i književnosti na njima). Ukratko, ako nas je onda nerješavanje pitanja bosansko-muslimanske ili crnogorske tradicije potaklo da umjesto prema nacionalnim tradicijama svoju pozornost usmjerimo na poredbeni kontekst, u novim okolnostima intenzivnoga rekonstruiranja nacionalnih kulturnih tradicija, pojavio se problem zanemarivanja zajedničkih vrijednosti, svojevrsno nasilno razdvajanje i razgraničavanje pisaca i opusa po striktnom kulturno-konfesionalnom modelu. Ako smo onda uznastojali na priznavanju posebnosti, da bi se one dale adekvatno komparirati, sada su nam specijalizacije po nacionalnom principu izgledale retrogradne.

Pojednostavljeno, premda su se još za hrvatsku i slovensku te srpsku i crnogorsku književnost, zajedno s bugarskom i makedonskom, mogli relativno uspješno opisati širi krugovi standardnih međuknjiževnih zajednica, južnoslavenski se islamski kulturno-konfesionalni kompleks poklapao tek unutar vlastite, novostvorene bošnjačke nacionalne zajednice. Izgledalo je jednostavno, svi će južnoslavenski pisci muslimani postati preko noći bošnjačkim piscima, ne samo unutar granica Bosne i Hercegovine. Međutim, čemu onda studiji, antologije i pregledi bosanskohercegovačke književnosti? Želi li se istodobno naglasiti okvirni, optimalni domicilni državni prostor bošnjačke književno-

sti, kulture i nacije, kao i njihova razvojna međuzavisnost od hrvatske ili srpske književnosti i kulture?

Odgovori na ta pitanja mogu biti različiti i budućnost će pokazati što se krilo iza strategija nacionalnih ideologa i ideologija, aktualne polemike oko prava izdavanja djela Ive Andrića kod hrvatskih izdavača ili oko uvrštavanja djela *starih pisaca hrvatskih* u ediciju *srpske književnosti*, ukazuju da još ima mjesta za drugačije pristupe, suvremene i najsvremenije metode i metodologije, koje ne mare mnogo za nacionalne strategije. Za potrebe interkulture znanosti o književnosti, kao neka vrsta odgovora na posvemašnju marginalizaciju ili nepriznavanje međukulture građe, činjenica i stručnjaka, na svojim predavanjima i posebno na simpoziju o Ivi Andriću u Grazu založio sam se i zalažem se za konstruiranje *južnoslavenske međukulture književnosti*, pri čemu je baš bosanska (bosanskohercegovačka, pa i bošnjačka) književnost njezina središnja kategorija, kao i brojni crnogorsko-srpski, kao i hrvatsko-srpski međukulturni pisci. Pobočne su poluge te međukulture književnosti bugarsko-srpski i srpsko-makedonski međukulturni pisci, zatim mnogi bugarsko-makedonski te hrvatsko-slovenski međukulturni pisci. Do njih možete doći, da ih sada ne nabrajam, jednostavnim postupkom: *izdvajanjem pisaca, dvo- višepripadnih djela i opusa, koje nalazimo u dvije ili više nacionalnih povijesti književnosti, pregleda ili antologija*. Ovako shvaćene, koncipirane potpuno otvoreno prema širem međukulturnom okruženju srednjejužnoslavenskih, pa i balkanskih književnosti, bosanskohercegovačka i bošnjačka književnost, objedinjene u jedinstvenom pojmu – bosanska međukulturna književnost (pa čak i jednostavno, zajedno s jezikom: kao filološki jedinstveno predmetno područje – bosanski jezik i književnost), po uzoru na sve druge nacionalne književnosti čija unutarnja interkulturalnost nije ništa manja od ove tobože eksterne bosanske.

Na kraju, reći ćete s pravom, možda i razočarano: pa što će onda na južnoslavenskom području ostati od nacionalnih jezika i književnosti, npr. od davno afirmiranih književnosti bugarske ili hrvatske, slovenske ili srpske? Vjerujem još dosta, dok ih čuvaju tako snažne nacionalne mornarice, kopnene vojske i pješadije. Ne trebamo biti zabrinuti, nesmiljena borba se nastavlja, novim starim edicijama, pa i mnogim simpozijima: tradicija međukulture dinamike među njima, kao i potreba, potraga za drugosti i Drugim, da ne bismo presahnuli u samozaboravu sebstva i Svojega, osigurat će nam svima ispunjenje nacionalnoga sna: konačnu samospoznaju svoje vlastite drugosti, često tako neugodno srodne s našim ne-prijateljem, susjedom.

A mi ćemo, kao nepatvoreni Srednjoeuroljani, upravo s bosanskom književnosti, kao s *otvorenim književnim međukulturnim Jugom*, s Mediteranom ili Balkanom svejedno, kao lako uočljivim i legitimnim početkom, da još jednom parafraziram Ivana Slamniga, umjesto zatvorene suvislosti Zapada i zatvorene suvislosti Istoka, suprotstaviti otvorenu suvislost Svijeta, makar samo kao ideal. Ujedno usprkos i na slavu svekolike transkulturne globalizacijske književnosti.

Odnosno, da kažemo zaključno, zajedno sa Gayatri Chakravorty Spivak i Vladimirom Bitijem, u duhu kulturalnih studija, odnosno u konstruktivnom hermeneutičkoga trokuta, na njegovu donjem desnom kraku, gdje se najčešće smješta domicilna, domorodačka kultura, izvoditi mogućnosti znanja iz identiteta, naime stav da samo domoroci mogu poznavati domoroce, da samo Hrvati mogu pisati o hrvatskoj književnosti, i tako redom, da samo žene mogu poznavati žene itd. ne može se održati kao teorijska pretpostavka.

“U pitanju je kreativna sloboda govornika koja vraća relativnu autonomiju svakom segmentu kulture nasuprot čestim nastojanjima njezinih teoretičara da njegovu imanentnu drugost pokore ideologijskim indeksima klasne, rasne, spolne, etničke ili nacionalne pripadnosti.” (V. Biti).

A da smo do slobode, kao i u svim razdobljima čovjekove egzistencije, uvijek utoliko dalje koliko se međusobno ne razumijemo ili barem poznajemo, u trajnom interkulturalnom dijalogu, kao preduvjetu svake ljubavi koja ne mora završiti u prijateljstvu i kao preduvjetu svakog prijateljstva koje jeste ljubav. Pa makar samo – ljubav prema književnosti, odnosno možda izvorno *flija*-logija, pomalo zaboravljena prijateljska znanost ili struka prijateljâ.

Ili, da se, na kraju, s obzirom na najavu referata teorijski “pokrijem” s dvoje svojih mladih prijatelja, suradnika i kolega, Zrinkom Blažević i Ivanom Majićem, na kojima ostaje svijet: ako iz transdiferencijske perspektive kulturne granice nisu demarkacione linije, već međuprostori, međukulturne zone interakcije, prostori prožimanja i preklapanja gdje se u kontingentnoj igri privlačenja i odbijanja konstantno (re)kreiraju kulturni identiteti, onda smo zapadnjačko supstancijalno poimanje identiteta približili dalekoistočnim kulturama koje identitet ne konceptualiziraju u kartezijanskim kategorijama unutarnjeg i vanjskog, sebstva i drugosti, nego kao relaciju koja počiva na “recipročnoj inkluzivnosti” i ostvaruje se u sinergijskoj formi koegzistencije ontološki i epistemološki različitoga. (Z. Blažević). “U takvoj situaciji, pitanje književne pripadnosti, ima li se u vidu jedino nacionalni ključ, više nego ikada prije postaje sporno. Nacionalni i regionalni znakovi identiteta u našem vremenu prolaze kroz procese redefiniranja u kojemu se odvija svakodnevna bitka između globalizacijom omogućene hiperprodukcije ‘brandova’ i vlastitih, specifičnih, ponekad i kontradiktornih unutarnjih glasova identiteta.” (I. Majić).

Ostajući između međukulturne regionalne i zavičajne književnosti, a pomalo protiv nacionalne i globalizacijske, ostavimo mladima, ne na kraju i našem dragom domaćinu, kolegi Sanjinu Kodriću, da svjedoče o raznolikosti svijeta, jer je ona uvjet našega opstanaka. Nojina lađa samo što nije zaplovala.

II. Usmena književnost

Mirna Brkić Vučina: Predaje o vilama u tradiciji Hrvata Bosne i Hercegovine

Tradicija i usmena književnost Hrvata Bosne i Hercegovine bogata je usmenim pričama. Među njima se raznolikošću oblika ističu usmene predaje. U ovom radu bavit ćemo se predajama o vilama koje se pričaju i sada među Hrvatima diljem BiH.

Ključne riječi: usmena književnost Hrvata BiH, predaje o vilama, interpretacija, simbolika

Fairy Tales in Tradition among the Croats in Bosnia and Herzegovina

Tradition and oral literature of the Croats in Bosnia and Herzegovina is rich with storytelling, primarily spoken tales, which are distinguished by the variety of their forms. This paper deals with those which are told even today among the Croats in Bosnia and Herzegovina. In these tales, fairies are depicted as young beautiful girls, with golden hair, wearing white dresses. Only one thing about them was horrible – they used to have a horse, donkey or a goat leg. At night you could hear them singing, dancing or laughing. Fairies' love to horses was well-known, they would visit horse stables at night to play with them and plait their mane. They liked to help the weak and disliked injustice. On the other hand, they mercilessly punished evil people who did bad things or who betrayed them. In the 19th century, Ivan Kukuljević Sakcinski classified fairies according to the place where they lived into: air fairies, earth fairies and water fairies. Earth fairies were further classified as mountain fairies and field fairies. Mountain fairies' homes were in caves and grottoes. In the fairy tales told by the Croats in Bosnia and Herzegovina, the fairies lived mostly in the mountains, where the fairies astral world and the world of the mortals used to intersect. An overwhelming opinion of the modern science is that the fairies were originally the personification of natural phenomena, and only later did different notions about fairies appear in the folk beliefs. In the tales told by the Croats in Bosnia and Herzegovina, there were different explanations on the origin of fairies: some saying that God cursed conceited girls, turning their legs into hooves, which was so embarrassing for them that they had to hide in forests and mountains, the others saying that fairies were Adam and Eve's children not blessed by God. Regardless of their origin, fairies have always symbolized freedom and tamelessness, which cannot be replaced by any human virtue.

Key Words: oral literature of the Croats in Bosnia and Herzegovina, fairy tales, interpretation, symbolization

U radu proučavamo predaje o vilama u tradiciji Hrvata BiH. Rad se zasniva na suvremenim zapisima predaja o vilama prema kazivanjima kazivača među hrvatskim stanovništvom na području BiH u periodu od 2007. do 2011. godine. Među brojnim zapisanim pričama, izdvojene su one koje zorno prikazuju vile, njihove karakteristike te odnos kazivača prema ovim mitološkim bićima.¹

Natko Nodilo u svom djelu *Stara vjera Srba i Hrvata* (1885.–1890.) interpretira vile kao *meteorna* bića koja su povezana uz Gromovnika (Peruna), a interpretira ih u kontekstu vedskih celestijalnih apsara, grčkih terestijalnih nimfa i ratničkih nordijskih valkira. “Vila će biti od viti za to, što ona vije oblake” (usp. Nodilo 1981: VII poglavlje *Vile*).

Neka proučavanja pokušavaju dokazati kako svijet mrtvih nije jedini onostrani svijet jer europska mitologija razlikuje (najmanje) tri svijeta: svijet živih, vilinsko carstvo i svijet mrtvih koji se međusobno prožimaju. Bipolarnost ta tri svijeta određena je pojavnim fenomenom Sunca [dan: svijet živih] i Mjeseca [noć: vilinski carstvo (nepoznate sile) i svijet mrtvih], koja razdvaja njihove stanovnike. Međutim, postoje i mjesta-epicentri njihove dodirnosti: seoske međe, mostovi, raskrižja, vrhovi brežuljaka i podnožja izvora. Planina je mjesto dodirnosti astralnog vilinskog svijeta i svijeta živih, univerzalna os koja povezuje tri kozmičke razine: Nebo, Zemlju i Pod-Zemlje. (Usp. Marjanić:1998:60)

U sustavu hrvatske mitologije mit o vilama motiv je brojnih usmenih priča te je više i duže u uporabi od bilo kojeg slavenskog mitskog bića. Kao motiv javlja se i u brojnim epskim pjesmama, osobito onim s mitskim i novelističkim obilježjima, lirskim usmenim pjesmama, naročito u romancama i baladama, kao i u brojnim narodnim frazeologizmima, npr. *lijepa kao vila*. (Usp. Botica 1990: 30)

Općenito uzevši narodno je vjerovanje vile podijelilo na dobre i zle. Klasičan opis vile ponudio je još u 19. st. (1846.) Ivan Kukuljević Sakcinski, koji je prvi među Hrvatima sustavno i stručno pokušao govoriti o ovom aspektu hrvatskog bajoslovlja. Kukuljević izvodi trijadnu podjelu vila po mjestu na (u) kojem borave: vile zračne, vile zemne i vile vodne. Zračne vile borave daleko od ljudi, “u zvězdah i oblacih” (Kukuljević) i povremeno dolaze u ljudski život. Obavezno imaju krila. Zemne vile dijeli na gorske i poljske vile, pri čemu za gorske vile navodi da prebivaju na visokim planinama i gorama: “...imaju svoje dvorove u spiljah, jamah i pećinah” (Kukuljević). One su najbrojnije u hrvatskom narodnom vjerovanju. Vodene vile narod dijeli na dvije skupine: 1. one koje su napol ribe, napol djevojke (nazivi za njih su “morske cure”, “morske puce”, “morske djevice”, “vodene deklice” i sl.) i 2. one koje stanuju u/uz rijeke, jezera, izvore, zdence (nazivi za njih su “povodkinje”, “izvorkinje”, “jezerkinje”). U usmenoj književnosti vila se javlja iz zapjenjene vode (kao Afrodita).

Ovako je proučavajući hrvatske usmene priče Kukuljević formulirao vilin izgled:

U opće je svaka Vila krasna uvěk mlada žena, blěda lica i u bělo obućena. Imade duge zlatne vlase, koje joj niz čelo i leđa razpušteni dolě do petah vise. Tělo je njezino tanko kao jela, lagano kao u ptice, jer ima i krila. Oči njezine sěvaju kao munja; glas njezin tako je mio i blagozvućan, da onoga, koi Vilu jadanput pěvati čuje, serce od miline kroz sav život boli, te on ne može više slušati čověćjega glasa. Tko ju jadanput vidi, taj ne nalazi više dražesti u zemeljskih lěpotah. (Usp. Botica 1990:30)

¹ Dio predaja o vilama koje se navode u radu zapisala sam prema kazivanju hrvatskih kazivača na prostoru BiH, a jedan dio predaja zapisali su moji studenti sa studija kroatistike na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Mostaru. U radu će biti navedena imena kazivača predaja te mjesto u kojem je određena predaja zapisana.

U tradiciji i usmenim pričama Hrvata prilično se jasno oblikovao izgled vile. On je antropomorfan, kao što je više-manje sa svim mitskim bićima u svim kulturološkim sredinama. Antropomorfnost vile nije potpuna jer su ostali neki detalji animalnog svijeta, a to su viline magareće ili kozje noge. Sličnih primjera antropomorfnog nedostatka ima dosta u grčkoj mitologiji i svi su motivirani nekim unutrašnjim razlogom, npr. Midine magareće uši. A drevni lik kraljice od Sabe poznat je u jednoj islamskoj legendi po "maljavim nogama", što je znak njezina hibridnog podrijetla iz gazele. (Cavendish 1988:117)

U bogatoj i raznovrsnoj tradiciji hrvatskih usmenih priča nalaze se i priče o mudroj i lijepoj sestri kralja Salomona koja se prikazuje s magarećim nogama, što navodi da je vila ili je nalik vili. Tako je prikazana i u priči pod nazivom *Mudri Salamun i sestra*:

Salamun je bi mudri čovik i ima je sestru. Govoru da je bila lipa, lipa kako perla. Ali govorilo se i da ima noge o tovara. Tako su i mudrom Salamunu govorili da mu je sestra vila, bo ima noge o tovara...(Usmene pripovijetke i predaje 1997:224)

A o kralju Norunu/Norinu se na neretvanskom području (drugdje ima drukčije ime, obično Trojan/Trajan) i sada pričaju maštovite priče o njegovim "magarećim ušima".

Neki mitolozi životinjska obilježja mitskih bića vide iz animističkog stava, tj. iz mitološke pretpostavke da je od davnina postojalo jedinstvo organskoga i anorganskoga svijeta pa su pojedini likovi "iz vlastitih tajnih pobuda" ostavili neko animalno obilježje (Cavendish 1988: 194). Kako navodi S. Botica (1990:31), životinjske viline noge koje "kvaru" njihovu savršenu ljepotu mogu biti tako znak prvotne ljudske vezanosti za prirodu, znak jedinstava ljudskog, životinjskog i anorganskog svijeta.

U sljedećoj priči kazivanoj na području Mostara zorno se prikazuje tipičan izgled vile koji odgovara dugoj hrvatskoj tradiciji priča o vilama:

To su bile mlade, lipe divojke, u bijelim dugim haljinama poput svile koje su im sezale do članaka. S dugim isprepletenim kosama i kože bijele poput mlijeka. Samo je jedno na njima bilo strašno, a to je da su imale jednu magareću nogu.²

Narodni pripovjedač ističe da su viline kozje (magareće) noge kazna zbog njihove oholosti. Vila je naime umišljena i jako ponosna na svoju ljepotu. U nekoliko priča vila je okrutno kaznila one koji bi uspjeli vidjeti njihove životinjske noge, a čovjek je nemoćan kad se nađe u nemilosti vila.

U ono vrijeme kazivalo se o nekakvin čudnin ženama. Ko bi in ji vidija lice, više nije bija pametan. Bile su to vile, lipe divojke koje su plesale po noći, plele konjiman kose, pivale su, a krile su noge, jerbo nisu imale prave noge, nego in je umisto nogu bilo konjska kopita. To su one krile, pa ko bi in vidija kopita umisto nogu, umra bi.³

Dakako, narod ne prestaje pokušavati odgonetnuti tajnu vilinog postanka te stoga nastaju brojne etiološke predaje. U jednoj se kaže da je njihova nevidljivost kazna od Boga zbog njihove oholosti, a u drugima se priča da su nastale od Adamove i Evine djece koju su sakrili od Boga.

²Kazivala Mara Drežnjak (djev. Tomić, rođ. 1927.) u Goranacima 2009. godine.

³Kazivao Ljubo Marijanović (rođ. 1926.) u Ružićima 2009. godine.

A kako su one postale, na jedan poseban način. Kad je na primjer Bog od Adama i od Eve tražio da prikažu svoju djecu Bogu, onda je Eva svoje najljepše i najfinije šćeri sakrila od Boga da ih Bogu ne prikaže. A Bog ko Bog svemoguć, bio i znao za sve i zato je on ta njezine šćeri odredio da budu vile, da ih nitko vidjet ne more i da su one posebne.⁴

Brojne priče koje kazuju kazivači diljem BiH govore kako vile noću pjevaju i plešu po gorama. Posebno vole dobre seoske konje koje noću odvođe iz štala, jašu na njima dok ih ne iscrpe i pletu im grive u nerazmrsive pletenice:

...pokojni Mate mi je 100 puta priča, kako konja nestane po noći, ujutro se vrati sav znojan u vodi, spletena mu griva, ali ne bi se smilo rasplest grivu, ili ne daj Bože ostrić, odma bi konj umro.⁵

Također se priča da vile noću znaju doći do štale koje oni žele i tu se igraju s konjevima (ako pretpostavimo da imaju jednu konjsku nogu), s njima plešu i igraju se. Vile dok plešu konju pletu grivu, ali to urade na način da se ne vidi početak ni kraj kako je zapetljano. Seljaci bi se jutrom budili i kada bi vidjeli zapletenu konjsku grivu znali bi da su vile tu noć kod konja obitavale. Ta griva se razvezati ne može, a ne smije se rezati. Kada bi se odrezala konj bi domalo uginuo, a na kuću bi se navuklo prokletstvo...⁶

Česte su priče u kojima se mladići “zagledaju” u vilu nakon čega ne bi više nikad pogledali neku običnu djevojku, toliko bi bili opčinjeni vilinskom ljepotom. Onaj koga su vile omamile svojom ljepotom, kolom ili pjesmom najčešće dijeli sudbinu Odisejevih drugova zbog Sirena. (Botica 1990:35)

U moje vrime znalo se dogoditi da bi koji kršan momak priko noći nesta iz svoje postelje ako bi koja vila na njega oko bacila. Ja se toga nisan boja jer nisan bio od neke lipote, ali se dobro sićam da mi je pokojna mater prija spavanja pokraj glave uvijek ostavljala blagoslovljene vode. Bojala se da se nikad neću oženit jer je bilo na daleko poznato da se momci koji bi povelu noć sa vilom nikad ne bi oženili. Dok bi oni kosili ječam ili šenicu vile bi ih odvodile i znalo se desiti da se ne bi vraćali kući po nekoliko dana. Kad bi se vratili lice bi im bilo tako blistavo, bili su puni sriće, ali isto tako nakon vilinih dodira nisu tili pogledati niti jednu našu kršnu curu. Po njihovim kazivanjima vile su bile dobre i ugodne prema njima. Jadne majke su se bojale za ostale sinove, jer ionako onima koji su već bili pod čarima vila nije bilo pomoći.⁷

Također nisu ni rijetke priče u kojima obični smrtnik oženi vilu. Kompozicijska je shema uglavnom ista. Mladić ugleda vilu i opčinjen je njome. Ako nije dostojan viline ljubavi, nastoji ukrasti vilina obilježja te je tako svladati. Ako mu to uspije, može neko vrijeme živjeti s njom, ali vila u većini priča nakon nekog vremena ostavlja sve i vraća se u svoj svijet. Najviše primjera govori samo o ženskoj djeci iz braka s vilom: “*Ja sam čuo od starih priča da vila nikad ne more rodit muško, one samo žensko rađaju.*”⁸

⁴ Kazivao fra Anto Marić (rod. 1952.) u Grudama 2009. godine.

⁵ Kazivala Anica Karačić (djev. Zeljko, rod. 1938.) u Donjem Crnču 2010. godine.

⁶ Kazivala Manda Talić (rod. 1955.) u Gorancima 2008. godine.

⁷ Kazivao Jozo Jukić (rod. 1925.) u Posušju 2007. godine.

⁸ Kazivao fra Anto Marić (rod. 1952.) u Grudama 2009. godine.

O vilinskoj se djeci govori kao o sretnoj, nadarenoj i lijepoj djeci koja po narodnom vjerovanju znaju razne vještine, dobra su srca, imaju bijelu put i duge (najčešće plave) kose. Zanimljivo je da gotovo ni u jednoj priči, predaji i pjesmi vila ne ostaje s mužem. Čak ni majčinstvo (po narodnom sustavu vrijednosti na samom vrhuncu) nema snagu kao zov slobode. (Botica 1990:36)

Kad se vile javljaju u skupinama, najčešće se javljaju u skupini od sedam ili dvanaest vila. Ako čovjek nagazi na vilinsko kolo ili ih omete u plesu, samo mu se loše stvari mogu dogoditi – može biti izubijan, razboljeti se ili čak umrijeti.

U nas je neka žena čuvala ovce. Svaki dan bi išla s ovcama na livadu. Jedan dan tako ona nji čuvala, a one u jedan čas utekoše. Žena za njima. Nije mogla nać ovaca. Kad ono, vile se stvoriše okolo nje. Upala žena u vilino kolo. Igrale vile tako dugo. Već počeo mrak padat, a žene ni ovaca nema kući. Svi se u selu ustaše i otiđu tražit ovaca i žene. Nisu ništa našli. Pred zoru oni nađu ženu na livadi. Kose joj sve razbacane, aljine pokidane, a za ovce se ništa ne zna.⁹

Vidili mi jednom kako vile igraju na Vardi, u Gornjem Crnču, pa mi po noći tu nesi gnjojiva, đubra, ma svašta nešto po ledini, ujutro ustani nema ništa, potribilo sve. Uvik kolo ostane u obliku slova U, eto tu di se igralo i tu se trava zelenila ko eto. A eto, one to ne bi spajale, da uvik imaju izlaz i da se izađe i uđe. Tako jednom neki momak sa Uzarića pošao curi na silo, i čuje on kako neko fino igra, piva i priša on, mislio cure, ujtile ga one u kolo, i on je tako plesa s njima, i bilo njemu dobro, ujutro kad je doša kući, umro. One su to njega umorile, on nije osjetio tada, ali to kako one plešu, nije za čovika, a one mogu.¹⁰

Vile često znaju izabrati nekoga za svog miljenika pa mu pomagati u životnim opasnostima. To se očituje na razne načine – zov s planine u opasnosti, predskazivanje nesreće, zaštita u toku neke akcije, pomutnja u neprijatelja itd. Ako vilin miljenik zadobije rane, znaju ih izliječiti. Vile se u tim situacijama ponašaju poput bogova-pomagača. Značajniji junaci obično imaju svoju posestrimu vilu. Štoviše, svaki krepostan čovjek, priča se u narodu, ima svoju dobru vilu, nešto slično ulozi koju u kršćanstvu ima anđeo. U pričama one daju slabima snagu, siromasima iznenadno bogatstvo, moći, a istovremeno postiđuju one koji su bogati, nasilni, oholi itd.

Vole pomagati slabijima i ne vole nepravdu. Znaju usput planinom ostavljati hranu umornim putnicima. Predaja govori da se jedna vila sažalila na najmanjeg pastira u planini koga su svi ostali tukli. Dade mu sisati svojega mlijeka i on postade najjači. Ljudima su duboko zahvalne na pomoći i na dobrotu redovito odgovaraju dobrim.¹¹

Tako je jednog dana, mlada vila zapela kosom u grmu, a naišo jedan mladi momak, te je vidio i priskočio joj u pomoć. Kad joj je pomogo, tek je tada vidio njene magareće noge, te se pripo jer je svatio da je ona vila. (A, po predaji, tko bi vidio njihove noge, zauvijek bi nestao.) No, ona ga nije otela, nego mu se zafalila i rekla da ko se got bude kupo na toj strani jezera, di je on nju spasio, neće se nikad udušiti. Iako je ovo samo

⁹ Kazivala Ana Šakić (djev. Breljak, rođ. 1943.) u Bugojnu 2009. godine.

¹⁰ Kazivala Milica Karačić (rođ. 1934.) u Donjem Crnču 2010. godine.

¹¹ Kazivala Manda Talić (rođ. 1955.) u Gorancima 2008. godine.

*predaja, virovali ili ne, na toj strani jezera se stvarno niko nikad nije udušio, a na drugoj strani je bilo takvih, smrtnih slučajeva.*¹²

No, oda li se bilo koja vilinska tajna, ostaje se bez “viline milosti” i slijedi kazna. Vile su osjetljive na izdajnike i one koji im žele nauditi. Istovremeno su dobre i zahvalne onima koji to isto pokazuju za njih. Dobre su ili zle već prema tome kako se čovjek koji je s njima u doticaju ponaša prema njima. (Botica 1990:37)

*U selu Risovac živio je jedan momak. Zvao se Mirko. Svaku večer u isto vrijeme u pola noći je nestajao iz kuće. Nitko nije znao ni gdje ide ni što radi. Ujutro bi se vraćao u zoru, sav jadan, izmučen, iscrpljen... Počeo je mršavjeti, slabiti... Nitko nije znao od čega i zašto mu se to događa. Kad bi ga ljudi pitali što mu je, što mu se događa, gdje nestaje preko noći, on im ne bi odgovarao, samo bi šutio i bio zamišljen. Nakon mjesec dana povjerio se svojoj majci. Više nije mogao šutjeti. Rekao joj je da ga svaku večer odvođe vile – prekrasne plavokose djevojke crnih očiju s jednom magarećom nogom. Rekao je da ga cijelu noć vodaju po šumama, da se igraju, lete nebom, plešu kolo, jašu konje... To mu jako sviđalo, osjećao se sjajno kad je s njima, ali kasnije bi bio sav iscrpljen i neispavan. Ali imao je samo jedan uvjet, to nikome nikad nije smio reći. Nakon što se povjerio majci, otišao je spavati. Ujutro ga nije bilo. Tu večer je nestao i nikad se nije vratio. Nitko ne zna što mu se dogodilo.*¹³

Pored dobrih, kako smo već naglasili, postoje i zle vile. Gledano iz kršćanskog svjetonazora, vile su u nekima od zapisanih priča označene kao nekrštena čeljad, znaju ponekad činiti ljudima zlo i kako bi ih se otjeralo, koriste se razni egzorcizmi te one poput demonskih bića bježe od križa, krštene vode, zvuka zvana i, dakako, dnevne svjetlosti. Navest ćemo dva ulomka iz priča u kojima se kazuje kako vile bježe od križa i svećenika: “...eto samo jedan uspije da utekne, on ima križ na sebi, a vile rekoše: ‘Dobro je da vas više nema križ’”,¹⁴ ili “Svećenik je za to vrijeme glasno molio Boga i diga je križ visoko u zrak i pokaza ga prema vilama. Odjednom su se začuli strašni krici i vile su nestale u dimu prašine”.¹⁵

Kazivači su pripovijedali i priče u kojima su vile nalik suđenicama iz grčke mitologije te običnim smrtnicima u trenutku rođenja proriču sudbinu:

*Tako bila jedna bolesna žena a čovjek joj bio otišo u vodenicu. Tu večer ona rodi sina pokraj vatre i to je još više oslabi i ona umre. Kad se čovjek vratio začu ispred vrata ženske glasove. On proviri kroz pukotinu u vratima i ugleda iznad sinove košare tri vile u bijelim haljinama. “Šta da mu damo?” Jedna reče: “Neka dugo živi i bude fukara”. A druge dvije reku: “Kad mu je mater sad umrla, neka i on umre. Kad ovaj cerov ugarak na vatri izgori”. Na to nestanu. Al bio velik hrslus, pijanac i kavgadžija. Kad je ocu dodijala sinova sramota, uzme onaj ugarak iz sanduka i metne na vatru, da vidi hoće li se sin razbolit. Al izađe iz kuće za poslom i zaboravi na ugarak. Kad se vratio u kuću nađe ugarak dogorio. Zatim potraži sina al nađe ga mrtva.*¹⁶

¹² Kazivala Jaka Čolina (djev. Ljubičić, rođ. 1952.) u Tomislavgradu 2009. godine.

¹³ Kazivala Ivka Zeljko (djev. Bošnjak, rođ. 1938.) na Risovcu 2009. godine.

¹⁴ Kazivao Mario Karačić (rođ. 1989.) u Donjem Crnču 2010. godine.

¹⁵ Kazivao Jozo Jukić (rođ. 1925.) u Posušju 2007. godine.

¹⁶ Kazivao Zvonko – Vladimir Ivandić (rođ. 1927.) u Zavidovićima 2009. godine.

Vile se odlikuju velikom ohološću, tvrdi se da ne mogu podnijeti da je neka djevojka ljepša od njih. Prema pričama, brojne su lijepe seoske djevojke stradale od vila jer su mislile da su ljepše od njih:

U jednom selu, nekad davno bila je jedna djevojka čija je ljepota oduzimala dah. Svi momci su pitali za nju. Imala je dugu plavu kosu, najljepše oči i osmijeh u cijelom selu, a tijelo joj je – gorom gorilo... Jedna vila je načula priču o toj djevojci i odlučila otići do nje. Kad ju je vidjela i sama je pozavidila njenoj ljepoti. Dok je ta djevojka spavala, vila joj je stavila neku travu pod jastuk i djevojka se probudila bolesna. Nekoliko dana nije se mogla ustati iz kreveta. Onda su joj po cijelom tijelu izbacili čudni plikovi, i unatoč tome priča da je ona najljepša djevojka nije prestajala. Jedne večeri vila je ponovno došla k njoj, i kad je otišla djevojci je natekla noga i nije se mogla pomaknuti iz kreveta. Svatko ko bi došao djevojci divio se njezinoj ljepoti, ponajviše njezinoj kosi. Mnogi su govorili kako ima ljepšu kosu i od vila. Sve je to djevojčinoj majci bilo sumljivo, pa se jedne večeri skrila u ormar. Iste večeri došla je vila i bila kod djevojke, kad je otišla zdravlje se te djevojke još više pogoršalo. Majka je odmah ujutro, čim je svenulo ošišala dugu kćerkinu kosu, tako da je nikad više nitko nije usporedio s vilom, a nakon toga su i prestale priče da je ona najljepša djevojka. Ljubomorna vila se nakon toga povukla i nestala. Vila se ponovno vodila kao najljepša djevojka i naravno najnedostižnija.¹⁷

Narod svjedoči da su vile izvrsne pjevačice, premda nema osobitih kazivanja o njihovom pjevanju (Botica 1990:38): “*Stari su ljudi govorili da tko bi mogao dočut njihovu pjesmu da je bila iznimno lijepa, ali nitko je nije mogao zapamtiti.*”¹⁸

Kazivači uglavnom tvrde da su čuli pjesmu, ali nisu mogli razabrati riječi, stoga je iznimno zanimljivo da je u Žepču zabilježen tekst “vilinske pjesme”:

Vile po narodnoj predaji u Žepču najviše se sastaju na Matinskom visu, dva sata sjeverozapadno od Žepča te tamo kolo igraju i pjevaju:

*Ne tari mi se rukavom,
Ne udri konja ularom,
Ne zovi dragog imenom,
Ne udri vola teljigom,
Ne lomi pruće od plota,
Ne drži bijela kokota.¹⁹*

Vile obdaruju svoje miljenike raznovrsnim jelima i pićima. Narod je uvjeren u bogate vilinske gozbe. Zasigurno je, kako navodi S. Botica, takvo zamišljanje svojevrsna kompenzacija za ono što je obično nedostajalo u narodu i da je uvjetovano socijalnim stanjem kazivača.

O narodnom vjerovanju u postojanje vila svjedoče lokaliteti koji se i danas nose nazive po njima. Takav jedan lokalitet pod nazivom Vilino pilje ili Vilinkosa nalazi se u Gorancima kod Mostara:

¹⁷ Kazivala Mira Bubalo (rođ. 1937.) u Trebižatu 2009. godine.

¹⁸ Kazivao Marko Kraljević (rođ. 1940.) u selu Mokro kod Širokog Brijega 2010. godine.

¹⁹ Kazivao Šime Gojić u Žepču 2009. godine.

To je jedna lokacija u Gorancima koja i dan danas nosi naziv Vilinkosa zbog predaje da su se na tom polju vidale vile kako plešu. Naime samo su mladi momci mogli o tome svjedočiti jer su ih jedino oni mogli vidjeti. Pripovjedač tvrdi da je se tada na polju mogla vidjeti elipsasta utabana stazica po kojoj su one plesale držeći se za ruke.²⁰

Vile odlaze sa svijeta zbog narušena jedinstava ljudskog i životinjskog svijeta. Odlazak je uvjetovan ljudskom izopačenošću i sličnim grijesima:

U vrijeme ono ljudi bijahu dobri, a vile njima pomagale polja žeti, travu kositi, korov pljeviti, stoku hraniti, kuće graditi. Tuge nije bilo, jer svuda su vile pomagale. Jedno je bilo srce svih ljudi, jedna volja, jedan običaj, jedan zakon. Ali ljudi iznevjeriše vile, pastiri baciše tambure i svirale, pjesma je utihnula. Zlatno doba je prestalo. Tada su i puške zapucale i narodi se zaratili. Od onda nestade vila i s hrvatskog polja izmakoše nekud u tuđu zemlju.²¹

Proučavajući usmene priče među Hrvatima u BiH možemo zaključiti da su među tim pričama brojne predaje o vilama. Iako usmenu književnost i umjetnost vještog pripovijedanja u suvremenom društvu zamjenjuju drugi oblici umjetnosti i zabave, ipak se mogu naći kazivači koji će i sada dojmljivo i kreativno pripovijedati priče. Predaje koje kazuju o vilama kazivači iznose, uglavnom, kao istinu te vrlo emotivno. Kako samo emotivno kazivači kazuju da nešto tako lijepo i savršeno poput vile nikad prije nisu vidjeli i nakon takvog iskustva više nisu isti:

Bila je lijepa kao cvijet, njena ljepota nije imala mane... Nikad mi nije bilo jasno što se zapravo dogodilo te večeri i tih dana s mojim konjom, ali znam da lice te djevojke koja je bila pred mnom, tko god ona bila, nikad neću zaboraviti.²²

Mnogi se ograđuju da oni zapravo nisu vidjeli vilu, ali da su u kamenu vidjeli njihove stope, utabanu travu gdje su vile plesale, nailazili na dijelove odjeće i kose, čuli vilinu pjesmu.

Arhetip nedostižne, prelijepe žene oduvijek golica maštu. Jesu li to ohole djevojke koje je Bog kaznio zbog njihove oholosti (jasno se iz toga iščitava pouka mladim djevojkama da ne trebaju biti ohole i samodostatne, nego dobre, mile i poslušne) ili su to najljepša djeca Adamova i Evina, možda u konačnici nije niti važno.

Zanimljivo je da u brojnim pričama mladići na neki način uspiju sputati vilu, oženiti se njome, ali u većini slučajeva te priče ne završavaju sretno. Vila kao biće iz nekog drugog svijeta nema što tražiti u svijetu smrtnika. One mogu u našem svijetu provesti neko vrijeme, ali niti majčinstvo ih ne uspijeva zadržati među smrtnicima. U svijetu ograničenja i krutih pravila gdje se zna svačije mjesto u sustavu, vile su simbol nesputanosti i ultimativne slobode. Dano je tek da ih se ponekad vidi noću kako igraju kolo, pjevaju i plešu. Poput svega što je savršeno, na trenutak se čine dostižnima da bi ipak izmahnule.

Zasigurno će se priče o vilama još dugo pripovijedati, razbuđivati maštu, ali i znanstveni interes i proučavanje predaja među hrvatskim stanovništvom u BiH, što je područje koje još nije dovoljno istraženo.

²⁰ Kazivala Mara Drežnjak (djev. Tomić, rođ. 1927.) u Gorancima 2009. godine.

²¹ Kazivala Ruža Petrović (rođ. 1945.) u Kaknju 2010. godine.

²² Kazivao Stanko Čavar (rođ. 1925.) u Čitluku 2009. godine.

Literatura

- Bošković-Stulli, Maja, Divna Zečević (1978), *Usmena i pučka književnost*, Liber – Mladost, Zagreb
- Botica, Stipe (1990), "Vile u hrvatskoj mitologiji", *Radovi Zavoda za slavensku filologiju*, 25, 29-40.
- Botica, Stipe (1992/1993), "Mitološki slojevi hrvatske usmene književnosti", *Croatica*, XXIII/XXIV, 69-76.
- Cavendish, R., T. O. Ling (1988), *Mitologija. Ilustrirana enciklopedija*, Mladinska knjiga, Ljubljana – Zagreb
- Chevalier, Jean-Gheerbrant Alain (1983), *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Nakladni zavod MH, Zagreb
- Čiča Zoran (2002), *Vilenica i vilenjak. Sudbina jednoga pretkršćanskog kulta u doba progona vještica*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb
- Graves, R. (1987), *Grčki mitovi*, Nolit – Jedinstvo, Beograd – Priština
- Kukuljević, Ivan Saccinski (1851), *Bajoslovje i crkva 1. Vile*, Arkiv za pověsnicu jugoslavensku, knjiga 1, uredio Ivan Kukuljević Saccinski, Tiskom dra. Ljudevita Gaja (str. 86-104./članak je prvi put tiskan u Danici 1846. godine), Zagreb
- Lèvi-Strauss, C. (1989.), *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb
- Marjanić, Suzana (1998), "Telurni simbolizam konavoskih vila", *Dubrovnik*, 1, 44-65.
- Narodne pripovijetke* (1963), priredila Maja Bošković-Stulli, PSHK, knj. 26, Matica hrvatska, Zagreb
- Nodilo, Natko (1982), *Stara vjera Srba i Hrvata*, Logos, Split
- Usmene pripovijetke i predaje* (1997), priredila Maja Bošković-Stulli, SHK, Matica hrvatska, Zagreb
- Zorić, M. (1896), *Vile (Kotari)*, ZNŽO, knj. I, Zagreb
- Zovko, I. (1901), *Vjerovanja u Herceg-Bosni*, ZNŽO, knj. VI, Zagreb

Amira Dervišević: Postojanost novelističkog sižejnog obrasca na primjerima iz bošnjačke i hrvatske usmene proze

Upoređivanje poetski najuspjelijih primjera novelističkih pripovijetki zabilježenih u bošnjačkoj sredini sa pripovijetkama iz susjednih usmenoprotnih tradicija otkrilo je da postoji bliskost među kazivanjima i da se sižejni obrasci razlikuju, najčešće, po regionalnim crtama te samosvojnim rješenjima darovitih pripovjedačica i pripovjedača. Cilj izlaganja jeste pokazati postojanost novelističkog sižejnog obrazaca *Patnja u mladosti, a uživanje u starosti* na primjerima iz bošnjačke i hrvatske usmenoprotne tradicije.

Ključne riječi: usmena proza, novelističke pripovijetke, postojanost

Constancy of Novelette Subject Forms in Examples of Bosniak and Croatian Oral Prose

The comparison between poetically most successful samples of novelettes recorded in Bosniak community and those novelettes from the neighbouring oral-prose traditions discovered that there is closeness in narration and that the subject forms mainly differ due to regional traits as well as independent solution of talented male and female narrators. The aim of the exposition is to show the constancy of novelette subject forms in *Patnja u mladosti, a uživanje u starosti* in examples of Bosniak and Croatian oral-prose tradition.

Key Words: oral prose, novelette stories, constancy

U Šadićima, selu u dolini Sutjeske, nadomak Tjentišta, sedamdestih godina prošloga stoljeća, kazivao je Murat ef. Merdan jednog petka na hutbi priču o bogatom trgovcu koji je odabrao patiti u mladosti, a uživati u starosti.

Pet puta trgovcu na san dolazi čovjek u zelenim haljinama sa istim pitanjem: “Dužan si devru, pa ili češ devriti u mladosti ili u starosti?” Poslušavši ženin savjet, on petu noć odabere patnju u starosti i “Božjim emrom, te noći zapališe mu se zgrade, dućani, sve pogorje”. Vrlo brzo izgubi ženu, sinove. Ipak, nakon višegodišnje razdvojenosti i neobičnih dogodovština, čovjek bude izabran za vladara i sastane se sa porodicom te su “od tada fino i hajirli živjeli”.

Žanrovski je ovo novelistička, fabularno razvijena priča. Oblikovno ima elemente koje kazivanje svrstavaju upravo u ovaj žanr – uvodnu motivaciju, višestruko ponavljanje epizoda te formulativni završetak. Kako je Hadžem Hajdarević, tada učenik medrese, kazivanje zabilježio na hutbi, pripovjedačev iskaz dodan nakon formulativnog završetka: “Vladar se sjetio sna i ženina savjeta: ‘Devri u mladosti’, pa je govorio stalno: ‘Sabur – selamet’”, sasvim je u skladu sa izvedbenim kontekstom koji zahtijeva poučnu usmjerenost. Pogrešno bi, međutim, bilo misliti da je religiozno-didaktička sastavnica potisnula estetsku jer, vješto balansirajući između želje da bude poučan, a da pritom ne naruši ljepotu kazivanja, Murat ef. Merdan je pripovijedao zanimljivu priču u kojoj su se, okvireni poetičkim zakonitostima usmene novelističke priče, skrili i elementi drugih usmenoprotnih žanrova, a religiozno-didaktička komponenta izrijekom je data tek na samom kraju, jasno i sažeto.

Kazivanje započinje u času kada trgovac ima sve – sinove kao zlatne jabuke, dućane, blago, robu ili kako je pripovjedač sazeo u dvije riječi, ima: “ama svega”. Dobri (evlija) kao čest lik u predajama i bajkama nastalim u bošnjačkoj sredini, koji svojom pojavom ili narušava (predaja) ili je sastavni dio svijeta (bajka), u ovoj priči pripada snu i nagovještaj je nesreće koja će zadestiti trgovca. Čovjek u zelenim haljinama i nije toliko uznemirujuću svojom pojavom, jer je to ipak san, koliko je uznemirujuće pitanje koje on postavlja: Kada će onaj koji ga sanja devriti, jer “dužan je devru”? Ova misao izazvat će kod čovjeka strah: “Trgovac se u čudu našao. Sve je mislio da je to šala, a bogme nije. Kakvom je to devru dužan? Šta li je to pogriješio?” Lik dobrog (evlije), kao tradicionalni element predaje i bajke kazivaču u ovoj priči pomaže izraziti ideju o čovjekovoj mogućnosti izbora. Iako je sve u životu unaprijed određeno, čovjek ponekad ipak može djelovati na slijed bitnih događaja, važno je samo biti strpljiv i ustrajati u vjerovanju. Upravo ova mogućnost izbora odrediće i individualizaciju likova. Trgovac nije idealizirani junak, on je čovjek kao i svaki drugi, koji se neprestano bori sa svojim sumnjama i strahovima. Vidljivo je to u času kada saznaje da mu je žena oteta: “Čovjeku bi teško, zaplaka, kao dijete u pelenama. Naredi starijem da donese vode ne bi li ispekao kahvu i barem malo ublažio sikiraciju.” Opisujući ovako glavnog junaka, kazivač ga približava slušaocima, on im postaje blizak i čini se kao da se radi o nekom od njih, nekom poznatom.

Veoma važnu epizodu transformacije osiromašenog i unesrećenog trgovca u bogatog vladara kazivač će oblikovati postupkom koji nalikuje predaji. Dotadašnji vladar zemlje umrije: “Sve paše i veziri se iskupili. Svak hoće za vladara. Nikako da nađu zajedničku riječ, pa odluče da bude vladar onaj koga sjutra ujutro nađu pred gradskim zidinama. Odnekle naišao onaj trgovac, zalupao na kapiju, a straža mu nije dala ući. Prislonio se on uz kapiju, pa zaspao. Ujutro krenuše, kad tamo, čovjek spava. Postave ga za vladara.” Kako se kazivač nije duže zadržao na opisivanju, te je čovjekovo postavljanje za vladara dato u samo jednoj rečenici, bez ikakvog komentara, a u svim ostalim epizodama ove priče junak je individualiziran i njegove reakcije su manje-više općeljudske, čini se da je postupak svojstven predaji prevladao u ovom dijelu novelističke priče. Završetkom ove epizode lik trgovca ponovo se vraća pod poetička pravila novelističke priče i junak se ukazuje opet kao običan, poput ostalih ljudi kojima se u životu dešavaju neobične stvari.

Kazivanje je blisko životu ne samo pripovjedačkim postupkom kojim se postiže psihološko nijansiranje likova, nego i lokalizacijom događaja – ribari koji spašavaju djecu “nisu bili iz jednog memlećeta, jedan bio iz Foče, drugi iz Višegrada”, čime jedan međunarodno rasprostranjen sižejni obrazac poprma lokalna i regionalna obilježja.

Gotovo sedamdeset godina ranije, u odnosu na kazivanje Murata ef. Merdana sa Tjentišta, početkom 20. stoljeća, u časopisu *Behar* objavljena je priča o trgovcu koji odabire patiti u mladosti, a uživati u starosti. Kazivanje je zabilježio Mahmud Mehmedbašić, a potom će ga preuzeti i Alija Nametak te objaviti 1944. godine u svome izboru, zbirci *Muslimanske pripovijesti iz Bosne*. Kako Mehmedbašić nije ostavio podatke o tome od koga je čuo priču i gdje, ostajemo uskraćeni za mogućnost makar djelomične rekonstrukcije izvedbenog konteksta.

Sižejni obrazac ove novelističke, fabularno razvijene priče u odnosu na onu iz sedamdesetih godina 20. stoljeća, razlikuje se u vrlo slikovitoj epizodi privremenog gubitka djece – jedno dijete je upalo u vodu, a drugo će ugrabiti medvjed, te ženininm zatočeništvom na brodu koji plovi nepoznatim krajevima, kao i opisom života majke i sinova na brodu.

Epizoda u kojoj trgovac postaje vladar podsjeća stilom na bajku, mada je u ovoj starijoj varijanti lik trgovca ipak oblikovan prema poetičkim zakonitostima novelističke priče. Za razliku od mlađe varijante, u kojoj je religiozno-didaktička sastavnica data izrijekom na kraju, u starijoj varijanti ona je sastavni dio teksta i tri puta se ponavlja iskaz čiji je smisao u strpljenju i vjerovanju. Prvi put sintagma *sabur-selamet* javlja se kada trgovac izgubi djecu. Tješeći ženu on kazuje: “Sabur – selamet, ženska glavo, ovako Bog hoće. Tim ju je dakako malo ohrabrio pa su pošli dalje.” Drugi put kada se razdvojio od žene: “Ali to njega ništa ne smete, nije bio bez nade, znao je da će Bog svoga roba na put izvesti.” Treći put kada bi izabran za vladara, zabezекnut od čuda: “Nije znao, da li je to san ili je java. (...) Sad izide ona riječ na sredinu: Sabur – selamet.”

Ovo trostruko ponavljanje iste misli na završetku vrlo važnih epizoda odrazilo se na oblikovanje glavnog lika. U mlađoj varijanti, onoj kazivača Murata ef. Merdana, osiromašeni trgovac ispunjen je strahovima i nedoumicama. Nesiguran u sopstvenu odluku, pita ženu za savjet i tek na kraju spoznaje smisao svega, tj. koliko je važno biti strpljiv i vjerovati u Boga i Njegove odredbe. U starijoj varijanti glavni lik na kraju bitnih događaja u vlastitom životu uvijek se podsjeća na to da treba biti strpljiv, čak i ženu tješi tim riječima, što ga sve više udaljava od običnog čovjeka, a približava idealiziranim junacima koji u stvarnosti jedva da postoje.

Starija varijanta, kako je manje lokalno i regionalno obojena, mnogo je bliža tipu priče koju poznaju i susjedne usmenoprozne tradicije. Primjeri novelističke pripovijetke o bogatom čovjeku koji odabire patnju u mladosti, a uživanje u starosti i koji nakon gubitka imanja i porodice doživi niz nedaća, ali naposljetku postane “kralj od Engletere” i sretne se sa ženom i djecom zabilježene su krajem 19. stoljeća u Cavtatu a sačuvane u rukopisnoj zbirci čuvenog pravnog historičara i istraživača običajnog prava Valtazara Balda Bogišića.

Otkrivajući tragove hrvatskih usmenih priča u srednjovjekovlju, Maja Bošković-Stulli posebno se osvrnula na ovaj tip pripovijetke. Navodeći dvije inačice fabularno razvijene novelističke priče o patnji u mladosti, a uživanju u starosti sačuvane u Bogišićevoj zbirci, Maja Bošković-Stulli uočava da se njihov sadržaj “susreće u srednjovjekovnim viteškim romanima, kršćanskim legendama, renesansnim zbirkaма novela i izdanjima pučkih pripovijesti. Kršćanska legenda u zbirkaма *Gesta Romanorum*, *Legenda aurea* i dr. pripovijeda o rimskom vojniku Placidu, koji se nakon obraćenja nazvao Eustahije; doživio slične nedaće kao u pustolovnoj pripovijesti, ali su osmišljene u duhu svetačkih hagiografija” (Bošković-Stulli 1997: 44). Prema dosada poznatoj i dostupnoj građi, čini

se da najstariji tekstovi koji govore o sv. Eustahiju pripadaju početku 14. stoljeća, pisani su glagoljicom i sačuvani su u *Pazinskim fragmentima*. Pored ovog glagoljskog rukopisa, sačuvan je i jedan ćirilski rukopis srpske redakcije s istom legendom (*Gračanički prolog*). Kako je to uobičajeno u usmenoj tradiciji, isti sadržaj može biti uobličan, ovisno o izvedbenom kontekstu, prema poetičkim zakonitostima različitih usmenopronih žanrova. Pažnju privlači da “dvije spomenute usmene pripovijetke u cavtatskom rukopisu ne nose nabožna legendarna obilježja” (Bošković-Stulli i Zečević 1978: 91) i obje su oblikovane prema poetičkim zakonitostima novelističke pripovijetke. Ističući da bi neposrednije njihovo porijeklo trebalo tražiti u “domeni usmene pripovjedačke literature”, Maja Bošković-Stulli primjećuje “ali za postojanje takvih priča u našoj usmenoj književnosti i za potpunije njihovo razumijevanje nije nimalo irelevantno da su kao dublja podloga u toj sredini kružile i stare srednjovjekovne legende sa adekvatnim sadržajem” (Bošković-Stulli i Zečević 1978: 91).

Životne tegobe opisane u kršćanskoj legendi bile su zanimljive ne samo sudionicima lanca hrvatske usmene tradicije nego i književnicima. Jedan od njih – Antun Josip Turković, potaknut sadržajem legende, napisao je osmerački spjev *Život svetog Eustakije* 1795. godine i objavio u Osijeku.

Tip novelističke pripovijetke o čovjeku koji odabire patiti u mladosti, a uživati u starosti, međunarodno je raspostranjen. U Arrne-Thompsonovom katalogu tipova pripovijedaka on je obilježen pod brojem 938, a u katalogu Eberhard-Boratav pod rednim brojem 136.

Ovi podaci nedvosmisleno upućuju kako na međunarodnu raspostranjenost motiva tako i na tanku granicu između žanrova usmene proze, ali i neprestano preplitanje usmene i pisane književnosti. Jedan te isti motiv, ovisno o izvedbenom kontekstu, kazivaču i slušaocima, može biti uobličan prema poetičkim zakonitostima različitih žanrova, može biti više ili manje regionalno obojen, ali može poslužiti i kao predložak za pisanu književnost.

Izvori

Narodne pripovijetke iz Bosne i Sandžaka (1977), Sarajevo

Nametak, Alija (1944), *Muslimanske pripoviesti iz Bosne*, Sarajevo

Literatura

Bošković-Stulli, Maja, Divna Zečević (1978), *Usmena i pučka književnost*, Zagreb

Bošković-Stulli, Maja (1997), *Priče i pričanje*, Zagreb

Nirha Efendić: Tematika i motivika porodične pjesme u okviru bošnjačke usmene lirike

Porodične pjesme kao sastavnica bošnjačke usmene lirike, bilježene su, zajedno sa drugom pjesničkom građom već od kraja 19. stoljeća, s posebnim intenzitetom u austrougarskom razdoblju, kada su nastale najobimnije zbirke lirskih usmenih pjesama prikupljenih na području Bosne i Hercegovine – rukopisna zbirka Ivana Zovke i objavljena zbirka Ludvika Kube, obje sa oko 1000 primjera, te niz manje obimnih (A. Hangija, S. Bašagića, M. F. Kulinovića). U razdoblju između dva svjetska rata, između ostalih, nastaje također značajna zbirka Smaila Bradarića od 996 jedinica uglavnom lirskih usmenih pjesama prikupljenih na području sjeverozapadne Bosne, a od značajnih izvora koji se javljaju u kasnijem vremenu, posebanu važnost posjeduje Folklorni arhiv Zemaljskog muzeja BiH zajedno sa rukopisnom zbirkom Arhiva u kojem je pohranjeno više hiljada lirskih pjesama zabilježenih na terenskim istraživanjima šireg bh. područja, mahom u drugoj polovici XX st. Teorijsko određenje porodične lirske pjesme zadržalo se tek na sažetim osvrtima u okviru opširnijih pregleda lirskog usmenog pjesništva. Zbog toga će ovaj rad najprije razmatrati dosadašnja teorijska određenja ove vrste u literaturi, a zatim ponuditi i odgovarajuću analizu provedenu na odabranim primjerima porodičnih pjesama preuzetih iz najobimnijih izvora zabilježene bošnjačke usmenoknjiževne lirske građe.

Ključne riječi: usmena književnost, lirika, porodična pjesma, motiv, tema

Themes and Motifs of Family Songs in the Frames of Bosniak Lyrical Folk Literature

Family songs as a part of Bosniak lyrical folk literature have been recorded along with other literary heritage since the late 19th century, and especially intensely during the Austria-Hungary period. Most comprehensive collections of lyrical songs stem from this period – the manuscript collection by Ivan Zovko and published collection by Ludvik Kuba containing around 1,000 units each, as well as a series of smaller but not less important collections (by A. Hangi, S. Basagic, M. F. Kulinovic). An important but less known collection by Smail Bradaric containing 996 units of lyrical songs collected mainly in North-Western Bosnia was completed in the period between the two World Wars. The most significant among the collections from the later period until 1960's is the four-volume collection by Vlado Milosevic, which contains a significant number of family songs that didn't get an appropriate public attention, left in the shadows of other lyrical forms, mostly love songs. In their theoretical context, family lyrical songs are covered by

brief summaries within the wider framework of reviews of lyrical folk literature in general (V. Latković). Therefore, this paper aimed to offer a theoretical definition of family folk songs, a historical review of the recording of family folk songs and, finally, to analyze themes and motives of these songs.

Key Words: folk literature, lyrical folk literature, family songs, motif, theme

Jedno rano teorijsko određenje porodičnih pjesama, kao lirske usmenoknjiževne vrste na južnoslavenskom prostoru, ponudio je Jaša M. Prodanović opisujući ih kao pjesme prepune "suza i uzdaha, jada i očaja". U predgovoru antologiji južnoslavenske narodne lirike, koju je Prodanović naslovio *Ženske narodne pesme*, navedene su određene poetskoće sa kojima se ovaj rani priređivač susretao prilikom podjele lirskih pjesama uz sljedeće obrazloženje: "Najteže mi je bilo izvesti podelu ženskih pesama. U Vukovoj I knj. one su raspoređene u dvadeset grupa, u V knj. u četrnaest. Ja sam ih podelio u šest: I ljubavne, II svadbene i porodične, III obredne i običajne, IV verske i pobožne, V radne i VI šaljive" (Prodanović 1925: 53). Kako je Prodanović diobu lirskih pjesama utemeljio na raznolikosti tema i motiva zatečenih u obimnoj pjesničkoj građi kojom je raspolagao, namjena pjesme i njezina primjena u kontekstu za njegovu podjelu bile su manje važne. Bez obzira na činjenicu da se u Prodanovićevoj klasifikaciji među porodičnim pjesmama našla svadbena lirika, uspavanke i tužbalice, pa čak i poneka balada poput *Hasanaginice* i balade o smrti majke Jugovića, u tekstu *Porodica u narodnoj poeziji: osećanja i odnosi*, jasno su ustanovljena razlikovna obilježja porodične pjesme kao zasebne lirske vrste (Prodanović 1932: 92). Ocjenjujući poetske vrijednosti porodičnih pjesmama Prodanović im je dodijelio visoku ocjenu riječima: "I taj bol i tuga koji se obilato rasprostiru kroz porodične pesme, uz lepotu stihova i bogatstvo pesničkih figura, čine ove pesme najljepšim posle ljubavnih pesama" (Prodanović 1932: 92). Međutim, jedna od mogućih primjedbi koje bi se mogle uputiti na Prodanovićeve priloge opisima porodičnih osjećanja u narodnoj poeziji odnosi se na činjenicu da je u većini slučajeva, u navedenom ogledu, kao predloške za određena pojašnjenja uzimao primjere iz balada ili čak epskih pjesama, a ne iz čiste porodične lirike, poput razmatranja određenih dionica iz epske pjesme o ženidbi sina Ive Senjanina i drugih sličnih primjera.

Posebnu pažnju porodičnim pjesmama posvetio je Vido Latković. Priređujući širi pregled narodne književnosti, u presjeku kroz lirsko usmeno pjesništvo, Latković je porodičnoj pjesmi dodijelio osobit značaj. Tamo je ona, među ostalim, opisana sljedećim riječima: "Kao opštiju karakteristiku porodičnih pesama treba navesti i to da u njima ima manje slika, a više dijaloga i naracije, te često prelaze u epsko-lirske pesme. Shvatanja izražena u pjesmama o porodičnim odnosima i ideali porodičnog života koji su bili pred očima pevača dok su ove pesme stvarali, zasnivaju se na viševjekovnom životnom iskustvu kolektiva. Otuda je život u njima prikazan preko ustaljenih slika, a shvatanja su, i pored mestimičnih razlika, uglavnom utvrđena" (Latković 1967: 186).

Slično svojim prethodnicima, Vladan Nedić jasno je odijelio porodične pjesme, ocjenjujući ih, između ostalog, sljedećim riječima: "Bliže poznanastvo sa porodičnim lirskim pjesmama otkriva jednu istinu. One samo po izuzetku slikaju patrijarhalnu idilu. Po pravilu, one obasjavaju tamne strane starog porodičnog života" (Nedić 1977: 25). Me-

đutim, u prohodu kroz jugoslavensku narodnu liriku, Nedić je za vlastitu antologiju izdvojio neke pjesme koje je smatrao porodičnim, a riječ je o baladama, što čini isti previd uočljiv i kod Prodanovićevih opisa porodičnih osjećanja u nekim usmenim pjesmama. Naime, sarajevsku baladu o na smrt osuđenom Ibrahim-begu, Nedić je svrstao među porodične pjesme, što je, ako se uzme u obzir tema pjesme koja upućuje na tragična zbivanja u porodici, donekle i razumljivo, ali je ova pjesma po svojoj sadržini zaokružena balada te je kao takva u radovima istraživača usmenog pjesništva bila i razmatrana, osobito kod H. Krnjević i M. Maglajlića.

U poglavlju o narodnoj lirici za *Istoriju srpske književnosti* Jovan Deretić je porodičnu pjesmu, viđenu u okrilju svekolikog lirskog pjesništva, predstavio na sljedeći način: "Najveći krug običajnih pesama, svatovske pesme, u celini je ispunjen raznim vidovima porodičnog života. Uspavanke i tužbalice su porodične pesme naročite vrste. U ljubavnim pesmama, pored devojke i momka čiji su odnosi u prvom planu, u pozadini se javljaju porodični odnosi, kao što je odnos kćerke i majke, sina i majke, brata i sestre i dr. Međutim, ima dosta i takvih pesama u kojima su porodični odnosi najbitniji, u kojima oni nisu okvir nego tema. U njima je svet patrijarhalne porodice viđen iznutra" (Deretić 2007 [1983]: 330).¹

Izrazitije teorijsko određenje ove pjesme doneseno je u *Leksikonu narodne književnosti*, u natuknici koju je napisala Radmila Pešić. Porodične pjesme su u objašnjenju Pešićeve označene kao "kraće narodne pesme koje pevaju o životu u porodici i zadruzi, ili se pevaju isključivo u porodičnom krugu (...) Ove pesme pevaju najčešće o tuzi u porodičnom životu i teškoj sudbini žene dovedene u novi dom. Središni motiv ovih pjesama je ljubav materinska, a osobito sestrinska. Sestra za bratom oči vadi, suzama more uzmuti ili ga u želji od drveta i svile svija. Ljubav brata prema sestri, ili sestara među sobom retko se opeva, kao i očinska ljubav, ili ljubav dece prema roditeljima" (Pešić 1984: 208). U drugoj prilici, sastavljajući natuknicu o porodičnim pjesmama za *Rečnik književnih termina*, Radmila Pešić prikazala je ovu lirsku usmenoknjiževnu vrstu kao "kraće narodne pesme, jednim delom obredne, koje pevaju o životu u porodici i zadruzi, ili se isključivo pevaju u porodičnom krugu" (Pešić 1984: 623).

Porodična je pjesma u bošnjačkoj sredini, koja se ravna po strogom patrijarhalnom svjetonazoru, ponijela velik broj raznolikih motivsko-tematskih sadržaja. Ipak, bez obzira na sve, majka je u njima središnji lik, koji se u većini primjera brine da se patrijarhalni poredak i očuva. Moglo bi se, zapravo, reći da je takvo stanje bilo održivo kroz vjekove više zahvaljujući majčinoj ulozi po kojoj je trebala da sačuva davno ustanovljeni red nego poslovičnoj muškoj snazi koja i jest bila stvarni autoritet u porodici – opet, najviše zahvaljujući majčinom zalaganju među ukućanima da se očeva ličnost nedvojbeno poštuje. Kada je već tako, u porodičnim pjesmama, majci se za pomoć obraćaju kćeri i sinovi, ona bdije nad njihovim životima, stara se da sakrije ili ublaži sve nevolje koje bi mogle povrijediti oca, jednom riječju, majka je ovdje središnji stub za kojeg je cijela porodica vezana najjačim nitima.

Ima porodičnih pjesama koje za temu uzimaju veliku privrženost sestre prema bratu i moglo bi se reći da je ova vrsta odanosti, kada je riječ o krvnim vezama, najjača. Odnosi između supružnika, koji su u većini primjera nepovoljni, također su tema određenog

¹ Prvo izdanje Deretićeve *Istorije srpske književnosti* objavljeno je 1983. godine, ali mi nismo u mogućnosti pozvati se na navode iz prvog izdanja zbog tehničkih razloga.

broja porodičnih pjesama. Središnji lik u takvim pjesmama često je svekrva, muževa majka, koja nastoji potčiniti nevoljnu snahu svojoj *starini*. Novopridošla snaha najviše razumijevanja nalazi kod djevera, muževa brata, a s druge strane djeveru – razboritoj muškoj glavi – veoma često pripadne uloga da smiri uzburkane odnose između snahe i ostalih ukućana. Ponekad se dogodi da i brata odvrati od ishitrenih i pogubnih odluka.

Bilo da su ove pjesme govorile o sreći u porodici, ili da su opjevalave velike porodične udese i nevolje, što većina porodične lirike i čini, njihova funkcija bila je ista – da se sačuvaju drevne narodne mudrosti i da se održe sjećanja na pojedina životno važna iskustva koja će potonjim pokoljenjima u amanet ostaviti uspomenu na unutarnji, porodični život jednog naroda, koji se, po svemu sudeći, morao odvijati prema nekom davno uspostavljenom redu.

Porodično osjećanje u lirskim pjesmama iskazuje se u najrazličitijim oblicima: od najvišeg stupnja ljubavi do najstrašnije mržnje (Prodanović 1925). U najvećem broju primjera porodičnih pjesama našlo se ženino pjevanje o zgodama i nevoljama u krugu porodice. Idilu takvih slika čine doslovce sagledavanja iznutra, uz neizostavno dovijanje kako da se nakon ustanovljene tegobe uspostavi ispravan lijek. Malo je, nažalost, porodičnih pjesama koje pjevaju o sreći. Još je manje onih lirskih pjesama koje slušamo iz ugla muškog pjevača. Ipak jedan uvjerljiv primjer sačuvala je pjesma *Stambolu se vrata ovoriše*, u kojoj mladoženja obećava nevjesti zanosan život opisujući buduće blagostanje u deseteračkim stihovima: *Kraj beše je tanana robinja, / Nek je danom lila i zabavlja, / A ja ću je noću zabavljati, / Zabavljati na desnici ruci!*²

U jednom primjeru žena, također, ne štedi sebe kada je riječ o pažnji koju treba pokloniti mužu. Zanesena srećom dobijanja, ali i darivanja ljubavi, mlada žena obavezuje se na vjernost koju utkiva simboličnim vezom po mahrami: *Ona veze svu od zlata mahramu, / Da je dadne svome dragom Bajramu.*³

Prizori umirujuće porodične idile prisutni su u pjesmi *Svadili se orli i sokoli*, gdje ponosita majka drži dva blizanca sina u krilu dok je viteški čuva čvrsta ruka gordog muža, spremnog da savlada sve prepreke koje bi mogle ugroziti sigurnost porodične sreće. Pjesnik ovu zamamnu sliku uobličava desetercima: *Bunar čuva pašinica mlada, / Na krilu joj dva blizanca sina. / Jednom ime sjajna mjesecičina, / Drugom ime ogrijalo sunce. / Ja da bi se bunar zamutio, / Paša bi im oči izvadio.*⁴ U navedenim stihovima živopisno je oslikana okolnost u kojoj se uzorna žena pokazala kao marljiva i predana majka, čime je, prema narodnom vjerovanju, ispunila svoju dužnost čestite supruge i time doprinijela muževom velikom ugledu.

Porodične pjesme sa motivom lijepog odnosa između snahe i djeverova također pripadaju onom malobrojnijem krugu porodične lirike u kojem prevladavaju vedrija osjećanja. Djeverovi se obično diče nevjestinom glasovitošću i ljepotom. Narodni pjesnik je jedan takav prizor slikao u sljedećim deseteračkim stihovima: *L'jepo ti je kroz tunje gledati, / Gdje se tunje s lišćem izmješale, / A djeveri megju l'jepom nevom.*⁵

² *Stambolu se vrata ovoriše*, Rukopisna zbirka Ivana Zovke 1893. – *Tisuću narodnih ženskih pjesama* – M. H. 24. sv. I, br. 223.

³ *Kolika je Abuhaja k'jalija*, Muharem Kurtagić – *Muslimanske narodne pjesme, ženske* – M. H. 197. sv. VI (I-VI), br. 57.

⁴ *Svadili se orli i sokoli*, Muhamed Hadžijahić, Ms 58 – *Sarajevske narodne pjesme* – FAZM, Rukopisna zbirka Odjeljenja za Etnologiju, br. 39. Pjesmu kazivala Razija Kliman iz Sarajeva.

⁵ *L'jepo ti je kroz tunje gledati*, Zovko, sv. I, br. 248.

Velik broj porodičnih pjesama svjedoče o ljubavi sestre prema bratu. Ovaj motiv rasprostranjen je u svjetskoj književnosti, a jedan od priznatijih primjera nalazi se u antičkoj književnosti, u Sofoklovoj *Antigoni*.⁶ U pjesmi *Sinoć paša kroz Sarajvo prođe*⁷ najstarija sestra nudi paši tri tovara blaga do joj pusti brata na slobodu. Rjeđe nalazimo pjesme koje naglašavaju ljubav brata prema sestri. Ako brojna braća imaju jednu sestru, onda je *seja* prikraćena njihovom riješenošću da je sačuvaju i da ne dozvole nikakvoj “neprilici” da joj priđe. Sliku djevojke koja se našla pod teretom pretjerane brige i nadzora braće nalazimo u stihovima: *Šuti, dragi, ne govori! / Ja bih rado pošla za te, / Al' ne smijem poći za te. / Imam devet devetana, / Devetana, devet bana*.⁸ Ljubav između brata i sestre, koji zajedno odrastaju dijeleći pažnju i podršku majke, ali i obaveze koje se od njih očekuju, opisana je u pjesmi *Vijala se b'jela loza vinova*, gdje se u nekoliko zgusnutih jedanaesteraca čitaju dokazi međusobne privrženosti i povezanosti: *To ne bila b'jela loza vinova, / Već to bilo dvoje mili' i dragi'. / Zajedno su jednu majku dojili, / Zajedno su u mejtefe hodili, / Zajedno su u Musafu učili*.⁹ Ovo osjećanje postojano je i prisutno u zrelijoj dobi, kada se bratac i sestrice pripremaju krenuti u novi život i zasnovati vlastite porodice, pri čemu im je potrebna izdašna potpora ukućana u okupljanju svatova i spremanju darova. Slike takvog svečarskog raspoloženja nalazimo u pjesmi *Raslo drvo tanko i visoko*, gdje se brat i sestra svesrdo ispomažu: *Pod njim sjedi bratac i sestrice, / Bratac sestri perli dibu šije, / Sestra bratu uz rukave veze*.¹⁰

Ljubav između sestara probija iz slika u kojima starija tješi mlađu na dan kada treba napustiti kuću roditelja i zasnovati vlastiti dom u zajednici sa svojim mužem: *Sjela je majci ter plače, / Tiši je starija sestrice, / Šut' ne plači, jedina u majke, / Tvoji su dvori saraji*...¹¹

Kada je pak riječ o pjesmama koje govore o ljubavi između majke i kćerke, onda se tu gotovo u pravilu susreću slike žalobnog djevojačkog ispovijedanja majci s jedne, i majčinu toplu utjehu s druge strane. Uspomenu na takve razgovore sačuvali su i stihovi poznate pjesme: *Drimaš li, kćerko, ne drimam majko*¹² u čijem nastavku slušamo sljedeći dijalog spjevan u ne baš čestom metru lirskog deseterca: *Sanak me mori, sanak me lomi, / Na što te, šćerko, mami tuđinko, / Na žute tunje i na limune*...

Ljubav sinova prema majci i obrnuto predočena je na još izražajniji način. U stihovima razvijene alegorije – *Ljuto su se vjetri zavadili, / Sve su bistre vode zamutili, / Samo nisu pašina bunara* – usmjerena je pažnja na nedvojbenu snagu porodice koja je, zahvaljujući majčinom zalaganju, uspjela sačuvati zajedništvo i mir među svojim članovima do mjere da im je malo koja sila mogla nauditi. Tu čudesnu bliskost koju je majka razvila prema sinovima i koju joj sada oni uzvraćaju, narodni pjesnik je oslikao posredstvom

⁶ Iz mitske priče o kralju Edipu, Sofokle je za ovu dramu izabrao motiv Antigone sahrane brata Polinika onako kako obred nalaže bez obzira na grčevito protivljenje kralja Kreonta da se taj čin dostojno tradiciji obavi.

⁷ *Sinoć paša kroz Sarajvo prođe*, Bradarić, sv. III, br. 60.

⁸ *A djevojko ljepotice*, Zovko, sv. III, br. 4.

⁹ *Vijala se b'jela loza vinova*, Bradarić, sv. I, br. 105.

¹⁰ *Raslo drvo tanko i visoko*, Stevo K. Kukić, Ms 102 – *Narodne pjesme iz Bosne* – FAZM, Rukopisna zbirka Odjeljenja za Etnologiju, br. 59.

¹¹ *Pod onom gorom zelenom*, isto, sv. I, br. 89.

¹² *Drimaš li šćerko, ne drimam majko*, isto, sv. I, br. 110.

hiperbola prisutnih u sljedećim stihovima: *Na krilu joj tri pašina sina, / Jednom ime iza gore sunce, / Drugom ime sjajna mjesčina, / Trećem ime rosa do sunašca.*¹³

Većina porodičnih pjesama tematski je usredsređena na nevolje žene – bilo da su poteškoće žena potaknute svojeglavošću muža – despota, njegovom bezrazložnom ljubomorom ili pak odlukom da dovede inoću, gotovo uvijek je žena, rastrgana između osjećanja povrijeđene supruge i brižljive majke, lirski subjekt koji progovara iz pjesme. Nevolja žene ne ispoljava se samo u odnosima sa mužem: veoma često ona podnosi uvrede zločeste svekrve, zaove ili, tek veoma rijetko, nevjesta mora otrpjeti uvrede svekra. Ima i primjera među porodičnim pjesama koji svjedoče o spletkama i zavjerama potaknutim ljubomorom nekih članova zajednice na pažnju koju muž poklanja ženi, ili pak onih koje pjevaju o ljubomornoj ženi koja se buni protiv muževe pažnje usmjerene na sestru, tj. nevjestinu zaovu.

Kada je riječ o porodičnim pjesmama koje kazuju o mržnji i patnji, može se reći da je najviše onih koje se bave sukobima među supružnicima. U većini primjera žena se žali na muža tlačitelja, zulumčara koji je – umjesto podrškom i razumijevanjem – obasipa uvredama i poniženjima.

Kada je riječ o odnosima među supružnicima, često se susreće tema ljubomornog muža, zbog čijeg – najčešće neopravdanog nezadovoljstva – nedužna žena ispašta. Kada muž dobije vijest od kakvog neobuzdanog jarana da mu ljuba nije vjerna, pohita kući da iskali bijes i srdžbu na ženi. Supruga pak ubrzo shvata da je potvorena ili eventualno prokazana. U jednoj pjesmi vragolasta žena nastoji ubijediti ljubomornog muža da u njezinu veselu pogledu nema nikakve težine te da se on ne treba ljutiti zbog jednog bezazlenog osmijeha: *Ta ako sam koga pogledala, / Ja ga nisam srcem sevdísala: / Oči – voda, gledaju svakoga, / Srce moje neće neg jednoga.*¹⁴ Muž često uобрази da ima pravo na neograničenu vlast nad ženom, nad njezinim kretanjem, oblačenjem i pratnjom. Ona zna trpjeti suprugove pridike o lijepom ponašanju pri čemu za njega nije ni bitno šta je žena zapravo naumila uraditi. Silina pašine ljubomore izbija iz svake slike u sljedećim stihovima: *“Kud ćeš sama preko at-mejdana, / Bez sajvana, bez tahterevana, / Bez fenjera i bez hizmečara, / Bez feredže i bez jemenija?”*¹⁵

Postoje brojne pjesme koje su opjevale nevolje žene u životu s mužem pijanicom. U takvim neprilikama nevoljna žena morala se dovijati kako da prevlada životne tegobe sa kojima je suočena, ali i da očuva bračnu zajednicu. Nisu ova nastojanja jednostavno uspijevala, osobito kada bi muž u stanju pijanstva izlagao ženu zlostavljanju. Zbog toga se ona, u trenucima slabosti, u jednoj pjesmi oglašava osmeračkom žalopojkom: *Imam dragog pijanicu, / Nikad kući ne dolazi, / I kad dojde s jadom dojde. / Sa mnom jadan ne govori, / Već govori buzdovanom...*¹⁶ Motiv naprasitog pijanice u porodičnoj lirici često prate motivi ljubomornog i sumnjičavog muža. Takve okolnosti prisutne su u pjesmi *Kad se aga iz mejhane pomoli*,¹⁷ gdje pijancu ne odgovara čak ni nevjestina lijepa riječ, štaviše, on u njoj vidi već unaprijed pripremljenu spletku te se nabusito raspituje kakvu mu je nevjeru žena priredila.

¹³ *Ljuto su se vjetri zavadili*, isto, sv. I, br. 93.

¹⁴ *Dertli jesam, ni spavala nisam*, Husaga Čišić, Ms. 19 – *Narodne pjesme, lirske* – FAZM, Rukopisna zbirka Odjeljenja za Etnologiju, br. 3.

¹⁵ *Sinoć paša pašinicu kara*, isto, br. 29.

¹⁶ *Tavna noći, tavana li si*, Bradarić, sv. II, br. 10.

¹⁷ *Kad se aga iz mejhane pomoli*, Bradarić sv. IV, br. 124.

Postoje i takvi primjeri porodičnih pjesama u kojima pijanog muža grize savjest zbog lošeg ponašanja. Tada on, u nedoumici kako da priđe supruzi, a znajući pritom da je po ko zna koji put grdno pogriješio, već vidi njezin spreman odgovor: *Vijaju je se po penđzeru zarovi, / Iza zara moja drga govori: / Di si bio do 'vo doba bekrijo*¹⁸

U drugom primjeru žena tuguje i samuje, čak ni večerati ne može zbog neprekidne brige za mužem te zbog njegovih kasnih dolazaka. Njezinu tugu zapamtili su čuveni deseterci: *Kaharli sam, večerala nisam*.¹⁹ U nastojanju da svim dobronamjernicima objasni zašto je tužna i nevesela, mlada žena pojašnjava: *Ni zbog oca, ni zbog mile majke, / Već zbog dragog kasno dolazeći...*

Ženin ponos najviše je povrijeđen kada se suoči sa muževom odlukom da je vrati roditeljima. Pogođen nezajažljivim naletom ljubomore, muž ponekad donosi ishitrene odluke i "pušta ljubiu", na šta zlosretna nevjesta nema pravo da se žali, već se mora pokoriti njegovoj odluci. U stihovima pjesme *Ljubiu pušća Ljuboviću Bego*,²⁰ u svojoj nenadanoj tuzi nevjesta se zapita šta je učinila, da bi na kraju čula vijest kako je silni Hrnjetina Mujo negdje u kafani rekao: "*Volio bih ljubiu Ljubovića, / Neg' njegove obadv' je sestrice!*"

Žena je prema ustaljenoj praksi islamskog društva bila vezana za kuću i tek u rijetkim prilikama uključena u javni život. Zbog toga je ona nastojala održati porodicu na okupu i uzorno odgojiti djecu. Ipak, njen trud i požrtvovanost često su bivali potcijenjeni, a osioni muž katkad je odlazio za drugom ženom. Motiv nevjernog muža, koji odlazi za drugom ženom, prisutan je u trinaesteračkim stihovima: *Ne mogu ti draga doći, za tri godine, / Skoro sam se oženio boljom od tebe...*²¹ Vjerna ljubia se čak ne smije ni pohvaliti kako je uzorno vodila život i podizala djecu, jer već i na takve riječi uzoholjeni muž ima spreman odgovor: *Ako s' dvore sagradila, teb' se bijele / Ako s' dicu poženila stekla s' zaminu / Ako s' kćeri poudala, stekla s' zetove*.²² Kada se povrijeđena žena suoči sa okolnošću da joj suđenik odlazi drugoj, ona žalovito i razočarano preispituje osobine te druge žene uz gotovo neizbježan zaključak da je zapravo pobjegao manje vrijednoj ili kako to iskazuje žalobnim osmeračkim iskazom: *Sama sam jadna jadovna, / Od sveg sam srca žalosna, / Gdje dragi dragoj pribiže, / Pribiže goroj od mene*.²³

Da bi istom mjerom uzvratila na uvredu i poniženje, žena umije spremno prihvatiti suprugovu odluku da dovede inoću uz uvjet da i ona bude slobodna kako bi se udala prema vlastitoj sklonosti. Sjećanje na prkos ojađene žene, kao odgovor na dramatični muški iskaz: *Vjerna ljubio, ženiću se na te, sačuvan je u samosvjesnom odgovoru žene: Žen' se ago i meni je drago*.²⁴

Razlog zbog kojeg uzoholjeni muškarac želi imati dvije žene obično je pripisan *jordamu* – neobičnoj vrsti gordosti, kojom je nerijetko iskazivana tek statusna moć. Sjećanje na nesvakidašnju ženidbu nekog osionog Ali-bega i to dvjema nevjestama istovremeno, sačuvano je u pjesmi: *Kad se ženi beže-Alibeže, / Od jordama dvima djevojkama, / Iz Travnika i iz Sarajeva. / Po Travljanuku šalje milu majku, / Po Sarajku i oca i majku*.²⁵

¹⁸ *Kad puhnuše sabahzorski vjetrovi*, isto, sv. V, br. 185.

¹⁹ *Kaharli sam, večerala nisam*, Hadžijahić, br. 7.

²⁰ *Ljubiu pušća Ljuboviću Bego*, Kukić, br. 47.

²¹ *Vežak vezla Adem kada, mlada nevjesta*, Hadžijahić, br. 19.

²² *Knjigu piše virna ljubia Hasanagina*, Kurtagić, sv. V, br. 15.

²³ *Ah, udovčiću ne boluj*, isto, sv. VI, br. 24.

²⁴ *Omer paša na Bosni sjedaše*, isto, br. 85.

²⁵ *Kad se ženi beže Ali-beže*, Bradarić, sv. V, br. 166.

Obaveza udate žene bila je – između ostalog – da oprema muža u vojsku i da ga čeka kod kuće dok se on sa vojne ne vrati, ako bude te sreće. Ona savjesno prihvata taj svoj zadatak iako često ne može sakriti razočarenje i tugu zbog njegova odlaska. Nevjestina osjećanja potaknuta takvim okolnostima sačuvana su u jedanaestercima pjesme *Karanfil se na put sprema i pjeva*,²⁶ iz kojih se vidi da udata žena odano ispunjava svoju dužnost, ali ipak želi okolini skrenuti pažnju na svoje tegobe iskazom – pitanjem: *Karanfile, rosno cviče iz bašče, / S kim ti mene 'vako mladu ostavljaš?* Na te joj riječi suprug utješnim tonom otpijeva: *Ostavljam te u mom dvoru kod majke, a neutješna nevjestica poentira: Šta će meni tvoji dvori i majka, / Kad ja nemam tebe dragi kraj sebe.*

Nadanje u sretan povratak muža iz vojne znala je prekinuti tegobna vijest da je mladoženja poginuo u kakvom boju te da je nevjestica time stekla status udovice. Motive udovičnih nevolja ponijele su brojne porodične pjesme, koje vjerovatno čine najpotresniju dionicu porodične lirike. Premda se motiv pogibije u krajišničkoj službi najčešće javlja u vojničkim pjesmama, teško je, u razvrstavanju usmene lirike, zanemariti izraze onih trenutaka u kojima su jaka ženska osjećanja oblikovala pjesme u krugu porodice, zapravo pjevala o tegobama i nevolji koje su ih pogađale, posebno kada je riječ o odlasku najmilijeg u neizvjesnu borbu, daleko od kuće. Ako je odsutni muž u međuvremenu saznao da ga njegova odabranica ne čeka kod kuće, rasrđeni junak u povratku sa vojne kreće rušiti sve pred sobom. On želi saznati šta se dogodilo sa njegovom ljubom: da li je umrla ili se udala dok je on bio na vojnom poprištu. U jednom primjeru, uz provalu rušilačke srdžbe, junak se ipak smirujuće obraća gradskom dizdaru, stihovima rijetkog lirskeg deseterca: *Ne boj se gradu, gradski dizdare, / Nisam ja poš'o grada robiti, / Već sam ja poš'o dragu viditi, / Jedni mi kažu da se je udala, / Drugi mi kažu da je umrla.*²⁷

Ponekad mlada žena, pritisnuta obavezama braka i neuvjerenog odnosa koji u novome domu ispoljavaju prema njoj kao pridošlici, uviđa da se prevarila u procjeni onoga za koga će poći, što uveliko otežava njen položaj nevjestice od koje se očekuje bespogovorna poslušnost i dobro raspoloženje. Tada se ona sa žalom prisjeća svoga prvog ašika smjelo zazivajući sudbinu da ostane udovica kako bi se potom udala za "prvog sevdaha". Nesretna žena tada uz bešiku – a to su najintimniji trenuci između majke i čeda – uz najljepše želje koje sadržavaju uspavanke, dodaje stihove čiji je sadržaj daleko od zazivanja lijepe sreće djetetu: *"Nini, sine, ostao bez babe, / K'o ja majka bez prvog jarana. / Ostala ti majka udovica, / Pa s' udala za svoga sevdaha."*²⁸

Mnoge nevolje znali su izazvati ugovoreni ili brakovi uz prinudu. U jednom primjeru nesretna nevjestica, pritisnuta golemom tugom, bolno uzvikuje: *Što me dade u goru zelenu, / Za nekakva hajduk Ibrahima!*²⁹ Ipak, u društvu u kojem se zatekla, žena ne može promijeniti svoje stanje, nego mora strpljivo podnositi sudbinu, ma kako tegobna ona bila.

Ponekad i žena zna osjetiti nastup nezajažljive ljubomore. U jednoj pjesmi znatiželjna je žena našla u muževoj odjeći nepoznati rubac, tj. vezeni jagluk kakav su djevojke poklanjale momcima kao znak ljubavi i odanosti pa se u provali ljubomore odvažila da ga upita: *"Otkud tebi srmom jagluk vezen, / Srmom vezen u đulsiju stopljen?* Na te joj je

²⁶ *Karanfil se na put sprema i pjeva*, Kurtagić, sv. V, br. 30.

²⁷ *Zelena drveće niz more plivaše*, Bradarić, sv. V, br. 168.

²⁸ *Vitar puše, a behar miriše*, Čišić, br. 8.

²⁹ *Čarna goro ne zelenila se*, Hadžijahić, br. 165.

riječi *beg Ali-beg* domišljato odgovorio: “*Ti si mi ga u ruhu donila!*”³⁰ Nevjesta, dakako, zna da pronađeni jagluk nije vezla njezina ruka, ali svaki nastavak rasprave samo bi je još više udaljio od muža, što ona nikako ne želi. S druge strane, mladoženja smatra da bi bilo kakvo pravdanje narušilo njegov ugled, pa je stoga često znao – na smion ali djelotvoran način – okrenuti “opasnu nepriliku” u svoju korist.

Kada netrpeljivost između supružnika dosegne vrhunac, oni prekinu bračnu zajednicu, ali u bošnjačkom patrijarhalnom društvu djeca su uvijek postajali svojina očeva, ostajući da žive u njegovoj kući. Ipak, malodobnoj djeci majka je nezamjenjiva pa su očevi u nekim prilikama pristajali da mala djeca odu s majkom. U jednoj pjesmi *Ali-beg* nakon puštanja ljubve, zadržava dva starija sina, dok kćerku i najmlađeg sina do određenog vremena prepušta majci: *Ljubi daje nejaka Bećira, / I lijepu ćerku Sultaniju, / Jer je nema ko vezu naučit’...*³¹

Netrpeljivost između snahe i svekrve česta je tema porodičnih pjesama. Teško ne-shvatljiva ljubomora, koja se u najvećem broju primjera javlja kod majke, potakla je nebrojene nevolje zapamćene u bošnjačkoj usmenoj lirici. S druge strane, mlada nevjesta, često u želji da se dokaže ili da ukaže na važnost vlastite uloge u porodici znala je prena-gliti u odnosima prema muževim ukućanima, što je također uzrokovalo određene nesuglasnice. Ipak, na samom početku, svjesni da ih ispoljavanje nepoželjnih osjećanja može odvesti predaleko – i svekrva i snaha zale su davati sve od sebe kako bi održale ravnotežu dobrih odnosa u kući. Međutim, sukobi između dvije žene, čije su brige usmjerene na istog čovjeka, postaju gotovo stereotip o čemu kazuje i sljedeća pjesma: *Vidjela sam, što vidjela n’jesam, / Gdje ribica nosi vodu hladnu, / Gdje svekrva ljubi nevjesticu, / Al’ to kratko vr’jeme potrajalo: / Opet voda nosi ribičicu, / A svekrva kara nevjesticu.*³²

Nevjesta je obično svjesna da mužu ne smije govoriti ništa protiv njegove majke, ali ona u isto vrijeme zna i da joj je muž jedina zaštita u novoj kući. Iz tih razloga ona ga smatra osobom kojoj se ima pravo i kojoj se, na kraju, smije ispovijedati. Osim kod muža, nevjesta umije zaštitu potražiti i kod djevera. U jednom primjeru mlada žena želi saopćiti djeveru da postoje određeni nesporazumi između nje i svekrve i to čini tako da zaštititi svekrvin integritet, ali i da razjasni vlastito neraspoloženje u isto vrijeme. Zbog toga ona, u jednoj pjesmi, na djeverov upit: *Šta je tebi, Adem-Kado, mlada nevjesto?*³³, u nastavku spretno odgovara: *Tvoja majka, dobra žena, o zlu govori.* Na ovaj je način mlada žena zatražila zaštitu i razumijevanje od muževa brata, ali mu je u isto vrijeme i naglasila kako je ipak riječ samo o sitnim i prolaznim nesuglasticama pošteđevši ga time nelagodnog položaja presuditelja između majke i snahe.

S druge strane, svekrva se obično rjeđe suzdržava od izravnog komentara na snahino ponašanje. Ona se mudro koristi svojim godinama i ugledom u porodici, pa zato i ne čudi svekrvina neposrednost koju zatječemo u stihovima: *Nevistice, sam te Bog ubio, / Viš’ mi tvoja igra dodijala!*³⁴ Ipak, najbolje je za odnose u porodici da se netrpeljivost, ako se već ne može izbjeći, zaustavi između dvije osobe. Da je bilo i drugačijih ishoda, svjedo-

³⁰ *Ali-beg se s ljubom zavadio*, Bradarić, sv. V, br. 25.

³¹ *Sunce stalo pa se zagledalo*, Kurtagić, sv. I, br. 3.

³² *Vidjela sam, što vidjela n’jesam*, Zovko, sv. II, br. 59.

³³ *Vežak vezla Adem-Kada, mlada nevjesto*, Senija Bajraktarević, Ms 37 – Sarajke. *Muslimanske ženske pjesme* – FAZM, Rukopisna zbirka Odjeljenja za Etnologiju, br. 31.

³⁴ *Konj zelenko rosnu travu pase*, Kurtagić, sv. I, br. 114.

či potresna pjesma baladične intonacije *Zaplakala stara majka, Džafer-begova*,³⁵ u kojoj svekrva potvara snahu sinu, na čije riječi mladoženja – silnik ishitreno reaguje. Dramatičnost radnje kulminira u posljednjem stihu, u kojem pjesnik ukazuje na najveću, a ujedno i najneviniju žrtvu – istom rođeno djete: *Sablja zveknu, ljuba jeknu, čedo zaplaka*.

Ako mlada žena u muževu dvoru, osim svekrve, zatekne još i zaovu, onda je ona u puno većem iskušenju pred mogućim porodičnim sukobima. Zaova će uvijek podržati majku i obrnuto. Osim toga, sestrična ljubav može da izrodi ljubomoru prema ženi – novopridošlici na koju je usmjerena bratova pažnja. U nekoliko osmeračkih stihova koji slijede, žena se žali na tegobe života sa svekrvom i zaovom: *A ja jadna ostarila, / Od zuluma svekrvina, / Od jezika zaovina*.³⁶ Sestrino osjećanje ljubomore usmjereno na nevjestu jasno je opet izraženo u stihovima: *Bratac hoda, svoju ljubvu voda, / Meni, sestri, ni mukajet nije*.³⁷

Odnos maćehe prema pastorku i pastorci u narodnom pamćenju je gotovo u pravilu nepovoljan. Osjećanje netrpeljivosti koje maćeha pokazuje prema pastorci sadržano je u žalopojci: *Sve sam suze na jastuku lila, / Sve od jada, jada maćehina*.³⁸ Pastorak također ne uživa maćehinu naklonost. U jednoj pjesmi momak je poginuo u ratu, a maćeha je tek nakon godinu dana došla da obiđe njegov mezar. Narodni pjesnik je u posljednje stihove pjesme – *Da j' u momka svoja majka / Za dan bi mu jade čula*,³⁹ – utkao željenu poentu.

Nisu sve porodične pjesme, koje svjedoče o sukobu nevjeste sa ukućanima, obavezno usmjerene na svekrvin zulum. Postoje i one koje kazuju o snahinoj lijenosti. U jednom primjeru ukućani se žale da su na vrijeme ustali da sav posao obave dok snaha spava, ali kada je snaha ustala, pokudila je sav obavljeni posao – o čemu svjedoče stihovi veoma rijetkog sedmerca: *Kad ustala nevjesta, / Svemu tome maana*.⁴⁰

Narodni pjesnik se u porodičnim pjesmama, kao i u drugim vidovima liskog pjesništva, koristio različitim stilskim sredstvima, među kojima prednjači hiperbola. Veoma rasprostranjena upotreba ovog stilskog sredstva u nekim pogledima je dovođena u vezu sa utjecajima iz orijentalnog pjesništva. U jednoj pjesmi djevojka je sama, bez oca i majke, ali ima *oči sokolove*⁴¹ – takav dar od Boga da joj ništa više u životu nije potrebno, jer svojim divnim očima sve osvaja. Anafora je također često korišćeno stilsko sredstvo u porodičnoj lirici, a jedan brojnih primjera izražen je stihovima: *Kolo vodi Alibegovica, / Kolo vodi po mermer avliji, / Kolo vodi a pjesme izvodi...*⁴², kojima se nastoji skrenuti pažnja na otmjenost i visoki položaj Ali-begove supruge u društvenoj zajednici.

Kada je riječ o oblicima stiha u bošnjačkoj porodičnoj lirici, može se reći da je raspon metričkih predložaka srazmjerno širok i da se kreće od najzastupljenijeg epskog deseterca: *Kaharli sam, večerala nisam*⁴³, zatim preko nekoliko također rasprostranjenih oblika stiha – simetričnog osmerca: *Imam dragog pijanicu*,⁴⁴ nesimetričnog osmerca: *Sama sam*

³⁵ *Zaplakala stara majka Džaferbegova*, Hadžijahić, br. 106.

³⁶ *Blago suncu i mjesecu*, Hadžijahić, br. 8.

³⁷ *Dragi mi se u soldate sprema*, Kukić, br. 50.

³⁸ *Kolika mi duga zima bila*, Bradarić, sv. I, br. 173.

³⁹ *Igrali se vrani konji*, Bajraktarević, br. 42.

⁴⁰ *Emka odi stranama*, Vuk S. Karadžić, *Srpske narodne pesme I*, Beograd, 1824, str. 270, br. 384. (T*).

⁴¹ *U djevojke ni oca ni majke*, Bradarić, sv. II, br. 133.

⁴² *Kolo vodi Alibegovica*, Bradarić, sv. II, br. 70.

⁴³ *Kaharli sam, večerala nisam*, Hadžijahić, br. 7.

⁴⁴ *Tavna noći, tavna li si*, Bradarić, sv. II, br. 10.

jadna jadovna,⁴⁵ trinaesterca: *Šta je tebi, Adem-Kado, mlada nevjesto*,⁴⁶ jedanaesterca: *San zaspala dilber Mina u majke*,⁴⁷ do onih sasvim rijetkih – lirskog deseterca: *Drimaš li, kćerko, ne drimam majko*,⁴⁸ sedmerca: *Emka odi stranama*,⁴⁹ dvanaesterca: *Divojka je momku prsten povraćala*,⁵⁰ četrnaesterca: *Poletila dva goluba iznad mojih dvora*,⁵¹ i konačno posve rijetkog šesnaesterca: *Zacvilila šećer-Đula, Osman-paše vjerna ljuba*.⁵²

Porodične pjesme izdvajaju se, u cjelini uzevši, među ostalim usmenoknjiževnim lirskim oblicima po raznolikosti motivsko-tematskih sadržaja. Budući da se radi o vrsti gdje su porodični odnosi tema, a ne puki okvir, ne iznenađuje ni činjenica da je majka – najvažnija ličnost porodice – jednako u središtu zbivanja i kod većine porodičnih pjesama. Jedno od najjačih ispoljenih osjećanja u porodičnim pjesmama čini ljubav sestre prema bratu. U zabilježenim stihovima ovog tematskog usmjerenja često se pjeva o odnosima između snahe i svekrve, snahe i novih ukućana te o popratnim nerazumijevanjima koja se gotovo u pravilu javljaju ako se živi u zajednici, pri čemu je majka, odnosno svekrva, ponovo nosilac ključnih zbivanja. Značajan broj porodičnih pjesama svjedoče o odnosima među bračnim drugovima, ali ove se teme nadaju kao sporedne naspram onih drugih, učestalijih koje su zaokupljale ženu rastrganu između djece i velike zajednice u kojoj je živjela te njihovih suprotstavljenih interesa. Najzad, porodične pjesme su uglavnom pamtile tamnije strane porodičnog života. Kakvu god tematiku da je obrađivala, ova lirska usmenoknjiževna vrsta u raznovrsne oblike stiha utkivala je neprolazne mudrosti i iskustva, prenijevši tako cjelokupan način života, običaje i vjerovanja društva u kojem je nastajala u svijet pjesme, a ona dalje u svijest njezinog baštinika i sjećanje čuvara tradicije.

Izvori

a. Rukopisni

FAZM, Rukopisna zbirka Odjeljenja za etnologiju Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine:

Ms 19 – Narodne pjesme, lirske – Čišić, Husaga

Ms 37 – Sarajke, muslimanske ženske pjesme – Bajraktarević, Senija

Ms 38 – Narodne umotvorine iz Dervente i okolice većinom. sv. I-V – Bradarić, Smajl O.

Ms 45 – Muslimanske narodne pjesme (ženske). sv. I, V i VI – Kurtagić, Muharem

Ms 58 – Sarajevske narodne pjesme – Hadžijahić, Muhamed

Ms 102 – Narodne pjesme iz Bosne – Kukić, Stevo K.

Rukopisna zbirka Ivana Zovke, *Tisuću narodnih ženskih pjesama* 1893. M. H. 24.

⁴⁵ *Ah, udovčiću ne boluj*, Kurtagić, sv. VI, br. 24.

⁴⁶ *Vezak vezla Adem-Kada, mlada nevjesto*, Bajraktarević, br. 31.

⁴⁷ *San zaspala dilber Mina u majke*, Kurtagić, sv. I, br. 155.

⁴⁸ *Drimaš li, kćerko, ne drimam majko*, Bradarić, sv. I, br. 110.

⁴⁹ *Emka odi stranama*, Karadžić, str. 270, br. 384.

⁵⁰ *Divojka je momku prsten povraćala*, Kurtagić, sv. I, br. 27.

⁵¹ *Poletila dva goluba iznad mojih dvora*, Isto, sv. VI, br. 3.

⁵² *Zacvilila šećer-Đula, Osman-paše vjerna ljuba*, Bradarić, sv. I, br. 3.

b. Objavljeni

Karadžić, Vuk S. (1824), *Srpske narodne pesme I*, Beograd

Kuba, Ludvík (1984), *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine*, prir. C. Rihtman, Lj. Simić, M. Fulanović-Šošić i Dunja Rihtman-Šotrić, ANUBiH, Sarajevo

Mirković, Petar (1886), *Srpske narodne pjesme iz Bosne*, Štamparija braće Jovanovića, Pančevo

Literatura

Bošković-Stulli, Maja (1978), "Usmena književnost", *Povijest hrvatske književnosti I*, Liber, Mladost, Zagreb

Deretić, Jovan (2007), *Istorija srpske književnosti*, VI izdanje (I izdanje 1983), Sezam book, Beograd

Latković, Vido (1967), "Porodične pesme", *Narodna književnost I*, Naučna knjiga, Beograd

Maglajlić, Munib (2006), "Bošnjačka usmena lirika", *Usmena lirika Bošnjaka*, Preporod, Sarajevo

Nedić, Vladan (1977), "Jugoslovenska narodna lirika", *Antologija narodnih lirskih pesama*, II izdanje, Srpska književna zadruga, Beograd

Pešić, Radmila, Nada Milošević-Đorđević (1984), *Narodna književnost*, Vuk Karadžić, Beograd

Prodanović, Jaša M. (1925), "Uvodna reč", *Ženske narodne pesme*, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, Beograd

Prodanović, Jaša M. (1932), "Porodica u Narodnoj poeziji: osećanja i odnosi", *Naša narodna književnost*, Narodna misao, Beograd

Rečnik književnih termina (1984), Institut za književnost i umetnost, Nolit, Beograd

Simić, Ljuba (1984), "Napomene o redigovanju tekstova", Ludvík Kuba, *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine*, Drugo izdanje pripremio, dopunio neobjavljenim pjesmama i dodao indekse Cvjetko Rihtman uz saradnju Ljube Simić, Miroslave Fulanović-Šošić i Dunje Rihtman-Šotrić, Svjetlost, Sarajevo

Solar, Milivoj (2005), *Vježbe tumačenja, Interpretacije lirskih pjesama*, Matica hrvatska, Zagreb

Mirsad Kunić: Problem ruba i centra u bošnjačkoj epici (O krajiškom / graničnom identitetu još jednom)

Na korpusu od preko četrdesetak pjesama bavim se različitim aspektima epske osobnosti junaka Đerzeleza Alije, a to opravdavam činjenicom da je junak najvažniji segment epske naracije. Epska je radnja u krajiškoj epici nadrasla neke klasične oblike i razvila se, prema Schmausu, sve do epa, a u tako usložnjenom radnji ni junak nije mogao ostati plošno jednostavan. Svu njegovu kompleksnost više ne može pokriti naziv "junak", pa se, u potrazi za boljim, dolazi do termina "lik", preuzetog iz pisane književnosti, insistirajući pri tome na potpuno istim modelima motivacije postupaka. U većem korpusu pjesama uočava se nešto što odstupa od stereotipizirane predstave, tako da pored ranije uočene mitološke, prepoznajem još krajišku i porodičnu dimenziju ovoga lika. Ova tri izdvojena seta osobina daju mi za pravo da konstatiram kako se ovdje, zapravo, radi o dinamici a ne statici, o liku koji se, jednostavno, razvija na isti način kako to rade njegovi bliži i dalji rođaci iz pisane književnosti, posebice romana. Krajnje je uzbudljivo bilo uočavati sofisticirane tehnike transformacije mitskoga Đerzeleza u krajiškog junaka u pjesmi *Bećir-begova ženidba* Halila Bajgorića, tehnike i postupke njegovog prostornog i simboličkog premještanja iz zaboravljenog središta na krajnje uzbudljivi rub Carstva. I poslije svih tih avantura u prostoru, našem junaku ostalo je samo još da se suoči sa središtem u sebi u pjesmi *Gerzelez Alija* iz zbirke Mehmeda Dž. Kurta.

Ključne riječi: epski junak, mitski junak, krajiški junak, granica / rub, središte / centar

Problem of Edge and Center in Bosniak Epic Poetry (On Boderland / Border Identity Once More)

In the corpus of over forty songs I deal with different aspects of the epic personality of the hero Đerzelez Ali, which I justify by fact that hero is the most important segment of an epic narrative. Epic action in the borderland epics outgrown some classic forms and developed, according to Schmaus, all to epic (epos), and in this complex action hero could not remain flatly simple either. All the complexities of his personality can no longer cover the term "hero", so, looking for a better one, I come up to the term "character", taken from written literature, insisting in this way on the exact same model of motivation processes. In a larger corpus of poems, something that departs from the stereotyped performances is seen, so, in addition to the previously observed mythological one, I re-

cognize borderland and family dimension of this character as well. These three separate sets of features give me the right to conclude that here, in fact, we are talking about the dynamics rather than statics, about the character who, simply, develops in the same way as his close and distant relatives of written literature, especially novels. It was extremely exciting to notice sophisticated techniques of transformation of the mythical Đerzelez into a borderland hero in the poem *Bećir Bey's Wedding* by Halil Bajgorić, techniques and procedures of its spacial and symbolic transfer from the forgotten center to the exciting border of the Empire. And after all these adventures in space, our hero had to cope with the center in himself in the poem *Gerzelez Ali* from the collection of Mehmed Dž. Kurt.

Key Words: epic hero, mythical hero, borderland hero, boundary / edge, middle / center

Teorijski pojmovi ruba i centra mogu svoju praktičnu primjenu naći i u bošnjačkoj usmenoj epici. Koristim ih u sljedećem teorijskom ključu: usljed zamora metafiziranim centrom poseže se doslovno za njegovim demetafiziranim rubom, pri čemu je više nego očigledno da se radi o pukom pomjeranju fokusa sa jedne na drugu tačku, tako da se one (tačke) uzimaju kao suprotni polovi dijalektičkog odnosa, kako bi se odnosom napetosti između njih (teze i antiteze) moglo doći do dijalektičkog razrješenja – sinteze. Rub, za ralik od centra, ne nosi u sebi osjećaj samodovoljnosti, čak, recimo, superiornosti, kao što je nosio centar, dok je bio u fokusu, jer sebe stalno ovjerava u svome kontekstu – ogledalu.

Problem odnosa ruba i centra u bošnjačkoj epici može se sagledati kroz lik Alije Đerzeleza. Koristim pojam lik, a ne uobičajeni pojam junak, zato što se u krajiškoj epici desio razvojni pomak u višu fazu postojanja, u kojoj fazi se sa epske prešlo na realističku motivaciju, zbog čega je moralo doći do proširenja (detaljiziranja) epske radnje, a epski junak, usljed socijalno-psihološke uslovljenosti,¹ počeo se ponašati kao i svi drugi književni likovi. Alois Schmaus je ovu pojavu nazvao “umjetničkim obzirima višeg reda” (“Razlog, nesrazmernom zbijanju ili proširivanju nije samovolja pevačeva, nego izvesni umetnički obziri višeg reda”. Schmaus 1953: 202), koji, sasvim komotno, korespondiraju sa procesom epizacije, karakterističnim od svih južnoslavenskih jedino za krajišku epiku:

Tek na ovom stupnju, kad pevač ne stoji više pod pritiskom i stegom starih upe-smljenih sadržaja a s druge strane ima izgrađenu novu tehniku za prikaz složenijih psihičkih procesa, može pojedinac iz prilično amorfnе mase krajinske epske tradicije da stvori novu pesmu sa novim psihološkim jezgrom kao presudnim faktorom unutarne, idejne integracije i da time učini najodlučniji po našem mišljenju korak ka pravom epu. [...] Mislim da nam je uspelo dokazati da je proces epizacije, za koji

¹ “Junak se stavlja u višestruku zavisnost. On nije više jedini nosilac zbivanja koje se odigrava dinamično i pravolinijski, a sa elemntarnom snagom, i u kome prepreke predstavljaju samo probni kamen za volju i borbeni elan.” (Schmaus 1953: 178)

“Ovim procesom se korenito menja i pojam variante. Jer iako se pripovedna grada za pokušaje potpune psihološke reintegracije uzima iz tradicionalnog fonda, vrhovni princip novog jedinstva je određen karakter glavne ličnosti odnosno određen psihološki konflikt, tj. završna integracija se postizava iz psihološkog centra, ne iz jezgra starog motiva, nego iz određenog shvatanja neke dominantne karakterne crte glavne (ili glavnih) ličnosti.” (Schmaus 1953: 212)

krajinska epika daje ilustraciju, zaista u 18. veku tekao življe i brže i da je 19. vek preuzeo novi stil uglavnom kao gotovu tekovinu. Skok od “pesme” do epa je nemoguć. [...] Ujedno je razvio i unutarnje impulse u pravcu traženja novog idejno-psihološkog jedinstva, novih “osnovnih tema”, kojima je trebalo prevazići funkciju proste zabave i izdići pesmu na viši plan. Čini se da je Kolaković sa izvesnom doslednošću išao tim putem, i ja se lično ne bih ustručavao da njegovu pesmu o Mehmedbegu proglasim za jedan mali ep. (Schmaus 1953: 218)

Do motivacije višeg reda dolazi, između ostalog, popunjavanjem epskoga prostora čitavim mnoštvom različitih likova, čime se smanjuje prostor centralnog lika za djelanje, tako da se on mora postaviti i odrediti naspram svakoga, a radnja se premješta sa vanjskog na unutrašnji plan. Sa krajiškom epikom dešava se nešto što je više odlika romana, a to je psihološka motivacija postupaka i iskorak ka romanu. Uz ovaj događa se i drugi – ka epu – postupcima autoreferencije, autopoeitike i sistematske dovršenosti opjevanoga svijeta.

U takvim okolnostima i pojam *Krajine* biva na drugačiji način motiviran, poprma sasvim drugačija značenja od uobičajenih. Đenana Buturović je Aliju Đerzeleza nazvala “prvim bosanskomuslimanskim krajišnikom”, pozivajući se na prvobitni naziv i status Bosne u sastavu Osmanske imperije – Serhat ili Krajište. Bosna je i u petnaestom i šesnaestom stoljeću, kada je živio i djelao stvarni Gürz Ilyias, bila pograničnom zemljom. U prvim stoljećima osmanske vlasti tek uspostavljeno Bosansko krajište služilo je Carstvu za dalja osvajanja i prodore na zapad, a od osamnaestog stoljeća ono sve manje služi bilo kome osim sebi i svojoj nezavisnosti.

Pjesme

U zbirkama izvan Parryjeve sačuvano je 11 pjesama:

1. Nepoznati pjevač, *Đerzelez Alija i Vuk Jajčanin*, Hörmann 1888, 382 stiha
2. Nepoznati pjevač, *Đerzelez Alija*, Hörmann 1888, 450 stihova
3. Salko Vojniković, *Gerzelez Alija, carev mejdandžija*, Marjanović 1898, 1009 stihova
4. Nepoznati pjevač, *Đerzelez Alija i Kraljević Marko*, Buturović 1997,² 67 stihova
5. Murat Kurtagić, *Katal-ferman na Đerzelez Aliju*, Čolaković 2004, 1591 stih
6. Bećir Islamović, Marjanović 1898–1899, pjesma broj 30, 105 stihova
7. Bećir Islamović, Marjanović 1898–1899, pjesma broj 31, 247 stihova
8. Mehmed Kolaković, Marjanović 1898–1899, pjesma broj 45, 406 stihova
9. Bećir Islamović, Marjanović 1898–1899, pjesma broj 48, 97 stihova
10. Nepoznati pjevač, Marjanović 1898–1899, 1367 stihova
11. Nepoznati pjevač, *Đerzelez Alija / Đerz Elez Ali*, Mićović, internetsko izdanje, 187 stihova

Uz ovih jedanaest izvan pridodajem još 34 (zasada) identificirane pjesme o Aliji Đerzelezu unutar Parryjeve zbirke:

² Pjesma je prvi put objavljena u *Beharu* br. 2 za 1901. godinu.

1. Bajgorić Halil, *Ženidba Bećirbega Mustajbegova*, PN6699, 1030 stihova
2. Bašić Ibro, *Đerzelez Alija i od Karlova ban* 6596a, 1444 stiha
3. Bašić Ibro, *Đerzelez Alija i od Karlova ban* (sa pričanjem), PN 291a, 1391 stih
4. Bašić Ibro, *Đerzelez Alija i od Karlova bane*, PN 291, 690 stihova
5. Čelebić Mustafa, *Sultan Selim uzima Bagdat*, PN 12404, 986 stihova
6. Čustović Hasan, *Vuk Jajčanin i Đerzelez Alija* PN 1066, 589 stihova
7. Čustović Hasan, *Đerzelez Alija i tri gorska hajduka*, PN 1065, 189 stihova
8. Dupljak Šaćir, *Pjesma od Bagdata*, PN 12422, 538 stihova
9. Đozo Hajdar, *Razbolje se sultan Ibrahime* PN 554³
10. Đozo Hajdar, *Bolest sultana Selima* PN 562*
11. Đozo Hajdar, *Đerzelez Alija i Starina Novak* PN 558*
12. Ferizović Hajro, *Pjesma od Bagdata* PN 12406, 1436 stihova
13. Ferizović Hajro, *Sultan Selim uzima Bagdat* PN 12444, 1217 stihova
14. Fortić Suljo, *Pjesma od Bagdata* LN 10*
15. Fortić Suljo, *Sultan Sulejman uzima Bagdat*, PN 676, 880 stihova
16. Gojaković Ragib, *Sedam Kralja traže glavu Đerzelez Alije*, PN 12407, 3094 stiha
17. Kalaba Uroš, *Marko Kraljević i Đerzelez Alija* PN 538, 84 stiha
18. Kukuruzović Mujo, *Zadarski ban i Đerzelez Alija*, PN1869, 1810 stihova
19. Makić Sulejman, *Đerzelez Alija*, PN 677, 797 stihova
20. Makić Sulejman, *Sultan Ibrahim uzima Bagdat* PN 679, 710 stihova
21. Međedović Avdo, *Junaštvo Đerzelez Alije*, PN12379, 2624 stiha, publicirana u Z. Čolaković: "Mrtva glava – jezik progovara", pod naslovom *Katal-ferman na Đerzelez Aliju*
22. Morić Hasan, *Jajčanin Vuk i Đerzelez Alija* PN 642*
23. Pižurica Stanko, *Smrt Đerzelez Alije* PN 6761
24. Škeve Ante Antin, *Kommen bajraktar i Đerzelez Alija* PN 497*
25. Tanović Avdo, *Komlen kapetan traži glavu Đerzelez Alije* PN 6313, 95 stihova (nepotpuna)
26. Ugljanin Salih, *Kraljević Marko i Đerzelez Alija*, PN 280, 190 stihova
27. Ugljanin Salih, *Sultan Selim uzima Bagdat* PN 668, 1620 stihova
28. Ugljanin Salih, *Ženidba Đerzelez Alije*, PN 277, 1368 stihova
29. Ugljanin Salih, *Ženidba Đerzelez Alije*, PN 277a, 1272 stiha
30. Velić Mujo, *Tokalija kralj traži glavu Đerzelez Alije*, PN 1913, 614 stihova
31. Vojičić Milovan, *Banović Sekul i Đerzelez Alija* PN 104*
32. Zubović Ahmet, *Đerzelez Alija izbavlja šćer Gazi Hrustanbega iz Petribura* PN 6594, 748 stihova
33. Žunić Murat, *Đerzelez Alija djeli mejdan sa Sibirjanin Jankom*, PN 1936, 567 stihova
34. Žunić Murat, *Đerzelez Alija ide u Toku*, PN 1935, 442 stiha

Iz nemalog broja pjesama vidljivo je da lik nije kompaktan, sazdan samo od jedne skupine ličnih osobina: u jednima se javlja kao usamljeni junak nadnaravne snage, u drugima kao junak koji postaje dio krajiške družine a u trećima kao junak okrenut

³ Pjesme označene zvjezdicom (*) ili nisam uspio pronaći u prostorijama gdje se čuva Milman Parry Collection ili ih nisam uspio kopirati na svoj disk.

porodici. U skladu sa tim se može govoriti o Aliji Đerzelezu kao: mitskom, krajiškom i porodičnom ‘junaku’. Kao mitski junak on lično ima nadnaravne moći, ima konja nadnaravnih sposobnosti i odlikuje ga (mitski) individualizam (“uvijek radi sam”, kako kaže Murat Kurtagić, ili je “alone wolf”, kako tvrdi J. M. Foley). Kao krajiški junak on je sada naravne snage, njegov konj ima naravne sposobnosti te ‘radi’ u društvu (krajiški kolektivizam).

I kao mitski i kao krajiški junak Đerzelez se kreće u prostoru javnoga dokazivanja u mejdanima, otmicama, svadbama, osvajanjima i sl. Kao porodični junak on je, međutim, potpuno fokusiran na privatnu sferu, na porodicu, posebno na odnos prema ljubi, majci i kuli. Epski pjevač, kao da je htio svoga junaka sagledati i iz toga ugla, osvijetliti i tu stranu njegove ličnosti, kao da je želio pokazati kakav je ‘junak’ u svojoj kuli.

Ove krajnje pojednostavljene osobine trebaju mi zbog toga kako bih pokazao da Alija Đerzele nije *statičan* lik, uvijek isti u svim pjesmama, već da se njegove karakterne crte mijenjaju od pjesme do pjesme i da on kao takav poprma osobine dinamičnoga lika. Ako sve pjesme do kojih se može doći, a koje pjevaju o našem junaku, posmatram kao cjelinu, a na okupu ih drži sâm junak, onda se, jednostavno, ne mogu oteti utisku da se ovdje, zapravo, radi o liku koji se *mijenja*.

Mitski junak

Kosta Hörmann u svojoj zbirci “Narodne pjesme muhamedovaca u Bosni i Hercegovini” donosi predaju o snovima i mejdanu Alije Đerzeleza i Kraljevića Marka – dvojice junaka mitskih karakteristika. Kraljević Marko je sanjao san u kome mu posestrima vila dovodi Aliju da se pobrati s njim, jer je, kako ona kaže, bolji junak od Marka. Isti san je usnio i Alija, te su obojica krenuli u svijet da potraže jedan drugog. Alija se preoblači u derviško odijelo i sa još dva derviša, koji su sanjali isti san, polazi u potragu. Kada naiđu na naoružanog junaka na šarenome konju, dva derviša mu se sklone sa puta a treći ne htjedne. On potegne čelični nadžak na derviša, a derviš mu ga otme iz ruku zajedno sa buzdohanom. Marko siđe sa svoga Šarca i predloži da popiju vina prije nego mejdan podijele. Mejdan je trajao punih osam sati; kad je Marko vidio da će biti poražen, pozvao je vile posestrime, a one mu sa osmijehom na usnama ne htjedose pomoći. Pošto je bio već savladan, on zatraži od derviša da mu kaže svoje ime. Alija se konačno otkriva, a i Marko njemu, te se tako pobrate, i ispune vilino proročanstvo iz sna.

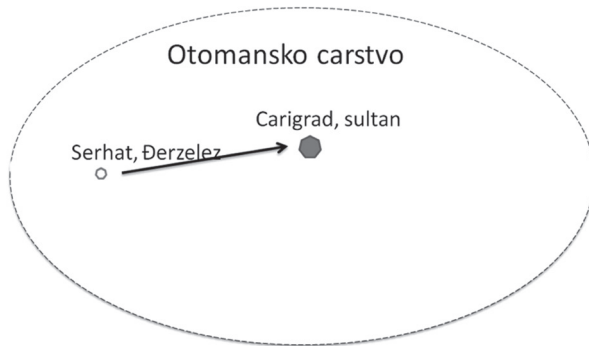
Bio je puno snažniji od kasnijih junaka i bio je junak kojemu zbog toga nije trebalo nikakvo društvo, junak koji je uvijek radio sam (Kurtagić u: Čolaković 2004). Murat Kurtagić ga naziva najvećim junakom prve generacije, zajedno sa Markom Kraljevićem, dok Halila Hrnjicu, naprimjer, drži najvećim junakom druge generacije. Kao junak mitskih sposobnosti bio je predodređen da bude carski mejdandžija, odnosno, junak koji u odsudnim trenucima spašava samog sultana i Carstvo. U šematskom pregledu tema krajiške epike Alois Schmaus na prvo mjesto stavlja temu “Sultanske i vezirske pjesme”, a kao prvu podtemu – “Carske mejdandžije”. Našega junaka Đerzeleza kao carskog mejdandžiju Schamus je prepoznao tek u dvije Marjanovićeve i jednoj Hörmannovoj pjesmi.⁴ Uvidom u dostupnu građu Parryjeve zbirke pokazalo se da je taj broj znatno veći:

1. Bašić Ibro, *Đerzelez Alija i od Karlova ban* PN 6596a, 1444 stiha

⁴ Marjanović 1898/1899, pjesma br. 1 i 31; Hörmann 1996, pjesma br. 8.

2. Bašić Ibro, *Đerzelez Alija i od Karlova ban* (sa pričanjem), PN 291a, 1391 stih
3. Bašić Ibro, *Đerzelez Alija i od Karlova bane*, PN 291, 690 stihova
4. Čelebić Mustafa, *Sultan Selim uzima Bagdat*, PN 12404, 986 stihova
5. Dupljak Šaćir, *Pjesma od Bagdata*, PN 12422, 538 stihova
6. Đozo Hajdar, *Đerzelez Alija i Starina Novak* PN 558
7. Ferizović Hajro, *Pjesma od Bagdata* PN 12406, 1436 stihova
8. Ferizović Hajro, *Sultan Selim uzima Bagdat* PN 12444, 1217 stihova
9. Fortić Suljo, *Pjesma od Bagdata* LN 10
10. Fortić Suljo, *Sultan Sulejman uzima Bagdat*, PN 676, 880 stihova
11. Gojaković Ragib, *Sedam Kralja traže glavu Đerzelez Alije*, PN 12407, 3094 stiha
12. Kukuruzović Mujo, *Zadarski ban i Đerzelez Alija*, PN1869, 1810 stihova
13. Makić Sulejman, *Đerzelez Alija*, PN 677, 797 stihova
14. Makić Sulejman, *Sultan Ibrahim uzima Bagdat* PN 679
15. Međedović Avdo, *Junaštvo Đerzelez Alije*, PN12379, 2624 stiha
16. Nepoznati pjevač, *Đerzelez Alija / Đerz Elez Ali*, Mićovića, internetsko izdanje, 187 stihova
17. Tanović Avdo, *Komlen kapetan traži glavu Đerzelez Alije*, PN 6313, 95 stihova (nepotpuna)
18. Ugljanin Salih, *Sultan Selim uzima Bagdat* PN 668, 1620 stihova
19. Ugljanin Salih, *Ženidba Đerzelez Alije*, PN 277, 1368 stihova
20. Ugljanin Salih, *Ženidba Đerzelez Alije*, PN 277a, 1272 stiha
21. Velić Mujo, *Tokalija kralj traži glavu Đerzelez Alije*, PN 1913, 614 stihova
22. Žunić Murat, *Gerzelez Alija ide u Toku*, PN 1935, 442 stiha
23. Žunić Murat, *Đerzelez Alija dijeli mejdan sa Sibinjanin Jankom*, PN 1936, 567 stihova

Radnja ovih pjesama može se uklopiti u sljedeću narativnu šemu: traženje glave Alije Đerzeleza u zamjenu za bogatu nagradu, žrtvovanje zamjenika/bedela umjesto junaka Đerzeleza, prevara i prijetnja onih koji su tražili pogubljenje, uzaludno suprotstavljanje moćnome neprijatelju, pozivanje sakrivenog junaka Đerzeleza da se suprotstavi neprijatelju, mejdan i pobjeda nad protivnikom, zaslužena nagrada i povratak u Bosnu. On je u ovim pjesmama junak koji živi u Bosni, a Bosna je unutar Osmanske carevine bila Serhat, zapadna pokrajina, dakle, u najširem smislu, on je "prvi bosanskohercegovački krajišnik", kako ga je nazvala Đenana Buturović. Pošto pod nazivima "Krajina" i "Krajišnik" podrazumijevam mnogo toga podložnog teorijskoj manipulaciji, čemu ću dati više prostora nešto kasnije, ovdje ću se zadovoljiti ovom odrednicom Đenane Buturović, koja ima čisto historijsko značenje. Kao junak ruba, on svoje junaštvo demonstrira, a junačku egzistenciju ispunjava smislom, u borbama za očuvanje samog središta Carstva, Carigrada i sultana, bez kojih, kao takav, jednostavno, ne može.



Granica, u današnjem značenju te riječi, praktično ne postoji u ekspanzionističkoj fazi Carstva, u prvoj polovini XVI stoljeća, kada je Sulejman Veličanstveni bio nadomak Beča, zbog čega je upisana isprekidanim crtama. Sa porazom Sulejmanove opsade počinje faza gubljenja zauzetih teritorija i pomjeranje granica nauštrb Carstva, faza stalne dekadencije sve do konačne propasti u XX stoljeću, zbog čega granica dobija na važnosti.

Junak je mitske veličine, između ostalog, i zbog toga što, uglavnom, u borbama nastupa sam, što kao takav nema potrebu za drugim, nema suboraca, (uglavnom) nema svoju ljubav, niti porodicu, ali zato ima sultana, kojemu se bespogovorno potčinjava. Antimitska je, u pojedinim pjesmama, posebno u paganskoj dimenziji mita, njegova snažna privrženost vjeri, koja se, kao takva, simbolički može posmatrati kao pokornost sultanu kao vjerskom autoritetu.

Krajiški junak

Generalno posmatrano, Gürz Ilyias, Đerzelezov historijski prototip, zaslužni je ratnik i timarnik koji svoje zasluge stječe u borbama za **proširenje** Carstva, a njegovi lički nasljednici iz 17. i 18. stoljeća su ratnici koji svoje zasluge stječu u borbama za **očuvanje** bosanske nezavisnosti. Dugo sam vjerovao da je ova historijska relacija primjenjiva i na epsku zbilju, da Đerzelez jednostavno, u duhu svoje historijske misije, ne može biti krajiški junak, da ne može biti "graničar" kao Mustaj-beg i njegovi bajraktari, da nije junak koji svoju sudbinu veže za granicu, da nije junak koji neminovno mora prelaziti preko granice, da nije junak kome je četovanje osnovna forma epskoga življenja, da ne poznaje begovat kao plemićko-stalešku organizaciju društva, koja ima potrebu za epsko-pograničnim dokazivanjima. Vjerovao sam da je neustrašiv snažan junak koji snagu crpi samo iz svoga tla i svoje vjere, dok "ličke nabodice" na određeni način ne mogu ni bez tuđega tla ni bez tuđe vjere, da je junak koji nema porodicu, niti svoju družinu, i da uvijek radi sam.

A onda sam naišao na pjesmu Halila Bajgorića *Ženidba Bećir-bega Mustaj-begova* u zbirci Milmana Parryja, PN6699, 1030 stihova, snimljenu 13. 06. 1935. u Stocu. Pjesma, dakle, počinje s Alijom Đerzelezom, sa scenom buđenja i ispijanja kahve. Stihovima "u bečara nema hizmečara, / jer Alija niđe nikog nema, / samo sebe i svoga dorata" epski pjevač Bajgorić još jednom potcrtava junakov individualizam (bečarstvo), čime, zapravo, kontrastira njegovu usamljenost kolektivizmu Mustaj-begovih Ličana, i čime se snažno

motivira Đerzelezova odluka da se pridruži Ličanima. Navedeni stihovi otkrivaju jedan važan psihološki detalj – on prvi put **osjeća samoću**, mora da krene bilo kuda, bez poziva, bez knjige. Motivi za akciju su, dakle, unutrašnje a ne vanjske prirode.

Prethodno uočena namjera za motivacijom postupaka na sljedećem primjeru biva potvrđena kao pravilo, a ne izuzetak. Naime, već etabliranoj slici mitskog junaka, koji sa lahkoćom na svome konju preskače Drinu, pridodata je ova ironijska – slika junaka koji “iz čizama vodu iscijedi”, nakon što je sa konjem preplivao rijeku. Skretanje sa glavnog epskog toka i zalaženje u zbiljske detalje, ovaj brutalan pad junaka iz mitskih visina u konkretan prostor i vrijeme nije samo ironijsko kontrastiranje mitskome, već i obol realnome motiviranju radnje. Međutim, ni slika mitskoga junaka nije u potpunosti izbljeldjela, nju nam narodni pjevač plasira preko Mustaj-bega, koji iz svoje mejhane posmatra dolazećeg junaka:

*Moj Đuliću – Đula te rodila –
jev' vozдала једног момка млада 160
na doratu konju kosmatome.
Dobro jaše pretila dorina.
Dobar momak a dobar mu dorat;
na prsima carevi nikšani,
more biti neko vod Stambola, 165
vod Stambola stojna carigrada.
Da je soja turskoga sultana,
nije čudo momka pa ni konja;
čudo mi je dva zelena vuka,
a koko je pa i' pripitomijo, 170
va da vidu pa za njim vukovi,
pa da skaču sve na krilo momku.⁵*

Ključni simboli te slike su “carevi nikšani”, odlikovanja koja se dobijaju za najveće zasluge, i pripitomljeni vukovi, hrtovi, koji ga stalno prate, što su, zapravo, samo ostaci, krhotine njegove nekadašnje mitske veličine.

Prema povijesnim dokazima, Gürz Ilyias i Mustaj-beg Hasumović (ili Mustafa Hurakalović ili Lipovača) živjeli su u različitim vremenima i nisu se mogli poznavati, u epskoj pjesmi oni su savremenici i poznanici, junaci iste priče. Epska pripovijest čini ono što povijest ne može učiniti, spaja ono što je u povijesti nespojivo i nezamislivo, te time, još jednom, ukazuje na potpunu autonomiju sopstvenoga prostora i vremena, koje ću radi lakšega razlikovanja jednostavno nazvati epskima. Dakle, samo u epskome prostoru je moguće da junak Đerzelez, na svome putu od Sarajeva do Udbine/Krajine, jaše preko Drine, Šumadije, pa zapadno uz Posavinu do Krajine i Udbine. Njegovi su postupci motivirani razlozima epske prirode, tako da se ovdje, zapravo, radi o epskoj a ne *zbiljskoj* geografiji, koja geografija svoje opravdanje nalazi u potrebi ponovnog suočavanja junaka Đerzeleza sa rijekom Drinom. Dirljive su riječi Alije Đerzeleza kojima se predstavlja Mustaj-begu na Udbini:

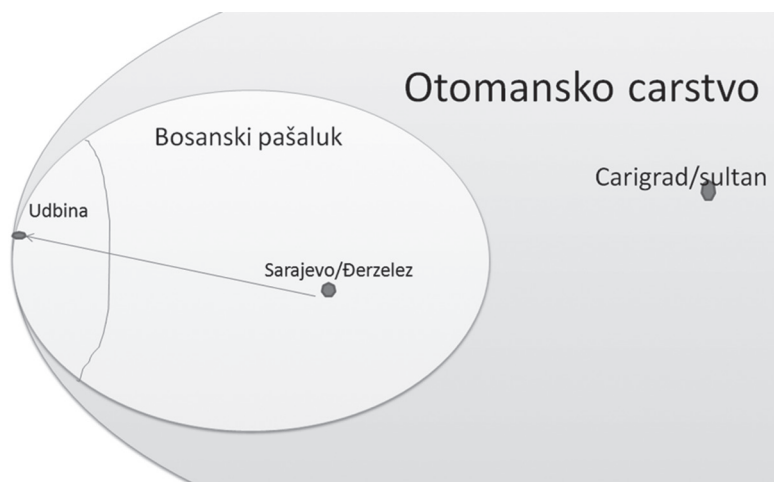
⁵ *Bećirbegova ženidba*, stihovi 159-172.

*Ja sam samac ost'ò navrh kule,
va ja, beže, niđe nikog nemam
– samo Boga i dorata moga –
pa sam za te čuvo na Lijeci
da si, beže, dobar za mladega,
pa se tebi došò pridvoriti,
da mi krojiš krpù i barjaka,
da ja budem četi bajraktare.⁶*

Iz ovih riječi izbija očaj i tuga usamljenika, ali i epska samoća, tuga junaka o kojemu više niko ne pjeva. One istovremeno mogu da znače napor i želju kolektivnog uma za prevladavanjem zaborava, za uspostavljanjem kontinuiteta epskog pamćenja, bez kojega nema dovršetka započete priče, bez kojega nema ni epa.

Mustaj-beg pokazuje da zna za slavnog junaka, za “carevog gaziju”, koji je “carsku zemlju proširio” i želi mu odati veću počast od bajraktarske, jer “za tebe je, sine, buljubastvo”. U službi autoritativnog Mustaj-bega i u društvu velikih junaka Muje i Halila Hrnjice te Budalastog Tale oni će zajedno poći u svatove Mustaj-begovu sinu Bećir-begu i suprotstaviti se neprijateljskom junaku Baturić-banu. Epskome pjevaču Bajgoriću, kreatoru ove zanimljive pripovijesti, bilo je važno, u vrijeme kada su se najviše pjevale pjesme o krajiškim junacima, iščupati iz zaborava jednog velikog junaka zaslužnog za očuvanje Carevine.

U ovoj pjesmi, kao i u nekolicini drugih, Đerzelez Alija nije više okrenut ka Carigradu i sultanu, kao svome centru, nego prema Udbini/Krajini i Mustaj-begu, kao svome rubu. Moram biti vrlo oprezan sa upotrebom ovih pojmova, jer ono što je važno nekada ne važi više, stvari su se potpuno promijenile. Naime, rub (Sarajevo, Bosna) iz mitske postaje centar u krajiškoj fazi, a rubom se, ovaj put, nameće sama Krajina.



Ove elipsoidne vizualizacije rezultat su potrebe da se stvari predstave jednostavnijim nego što jesu. Sužavanje prostora sa cijeloga Carstva na Bosnu, pa na Udbinu i Kraji-

⁶ Bećirbegova ženidba, stihovi 236-243.

nu, nužna su posljedica promjena koje su se odigrale na historijskome planu: u početnoj, ekspanzionističkoj fazi Carstva Bosna je privremeno nazivana serhatom/krajinom, jer su se granice pomjerale ka vani. Đerzelez Alija, kao najveći junak, bio je pozvan da štiti svoje sveto središte i da učestvuje u osvajačkim pohodima, na Bagdat, recimo. Sa gutbitkom ekspanzionističke energije/premoći granice se pomjeraju ka unutra, Carstvo se smanjuje, a Bosna dobija status pašaluka, zasebne upravne jedinice. Zasebna upravna jedinica djelimično zadobija svoj identitet i, što je još važnije, postaje jedan zaokružen i zanimljiv svijet – svijet koji ima svoje konkretne ljude i običaje, svoje priče i svoje junake.

Međutim, najzanimljivijim dijelom toga svijeta postaje, ipak, prostor uz granicu – krajina – prostor koji ispunjavaju ljudi, i u kome caruje život u svim svojim varijacijama. Zato u epskoj pjesmi Đerzelez u svojoj kuli više Sarajeva, dok ispija kahvu, osjeća nepodnošljivu samoću, koja ga tjera da krene tamo gdje sigurno neće više biti sam – na Krajinu – a Krajina postaje novo, epsko, središte.

Čin dovođenja junaka iz drugog vremena (iz prvih decenija osmanske vlasti kada su junačke borbe imale sasvim drugi smisao i cilj) i sa drugog prostora (iz Sarajeva) gest je prizivanja i čuvanja sjećanja na tog junaka, a sa njim i na njegovo vrijeme. Ali i čin povezivanja periferije sa njenim središtem, jer niti ima periferije bez središta, niti ima središta bez periferije, konačno – ispunjenje žudnje za cjelinom (prostorna dimenzija) i kontinuitetom (vremenska dimenzija). Đerzelez kao junak središta ne može bez svoje periferije (a to se vidi u osjećaju nepodnošljive samoće, koja ga tjera na put ka granici/periferiji), kao što ni krajiški junaci sa granice ne mogu bez svoga središta (to se vidi iz njihovog respekta prema dolazećem junaku). Krajiški junaci su zbog svoje udaljenosti od centra, a još više zbog svoje potrebe za stalnim prelaženjem granice, osuđeni na zaborav, zato je potrebno dovesti *junaka centra* (Đerzeleza) da ih spase od tog zaborava. Međutim, njihovo pamćenje nikada neće biti motivirano pamćenjem radi pamćenja, nego pamćenjem da se ne zaboravi. Njihovo pamćenje će uvijek biti u opasnosti da se prekine onoga trenutka kada se prekine komunikacija sa središtem, a ta se komunikacija prekida sa svakim prelaženjem granice, a svaki prelazak granice je prekid u pamćenju. Koliko je junak upućen na granicu, tolika je mogućnost da počne zaboravljati. Zapravo je krajiški junak, svojom vezanošću za granicu, osuđen istovremeno i na pamćenje i na zaborav, što je, da podsjetim, optimalni uvjet nastanka i trajanja usmene narodne književnosti (zaborav i pamćenje u optimalnom odnosu). Usmena se tradicija Bošnjaka na taj način u svojoj posljednjoj fazi razotkriva kao *optimalna* i *cjelovita* tradicija u svakom pogledu – nju krase težnja ka optimumu i cjelini.⁷

Porodični junak

Pjesmu *Gjerzelez Alija*, iz zbirke Mehmeda Dželaludina Kurta, sakupljač je atribuirao kao “žensku” (Kurt 1902). Ženska je po odsustvu “akcije” i junaka te po prisustvu drugačije teme – teme porodičnih odnosa. Pjesma ima isti ili sličan početak kao u znamenitoj

⁷ U etnopsihološkom smislu nije teško pretpostaviti, a naše savremene prakse su to i pokazale, šta biva kada se zaboravi na periferiju i sva pažnja fokusira samo na središte (na duhovno, kulturno, vjersko, historijsko središte), kada se zaboravi na zaborav a istrajava samo na pamćenju, kada se zaborav prohibira kao društveno zlo, a pamćenje, upravo obrnuto, kao društveno dobro, dakle, nije teško pretpostaviti da tako obremenjeno pamćenje prijeti da postane, a naše su savremene društvene prakse najbolje pokazale, mitomansko pamćenje otupjelih čula za bilo šta drugo izvan toga središta.

baladi *Hasanaginica*, samo što se u gori umjesto Hasan-age razbolio Đerzelez. Zapravo, po tome što se Alija razbolio a nije bio ranjen, kao Hasan-aga, pjesma i njen junak gube vezu sa epskim do te mjere da Đerzeleza više i ne doživljavamo kao junaka, već kao potencijalno tragičnu ličnost jedne nagoviještene porodične tragedije.

Đerzelez se razbolio u planini, ne liječe ga ni ljuba ni majka niti sestrice, već sivi soko, koji na ovaj način vraća uslugu Đerzelezu što mu je mlade sokolove nekad ranije spasio. Alija ga moli za dodatnu uslugu, da mu odleti do kule ispod Sinanove tekije u Sarajevu i vidi je li mu kula mahovinom obrasla, je li stara majka živa, jesu li se sestre poudale i je li mu se ljuba preudala. Sivi soko donosi vijest da mu kula nije zapuštena, da mu majka i sestrice tuguju za njim i da mu se ljuba preudaje. Alija se preoblači u prosjaka, ide pred svatove i traži molostinje, a ljuba ga bogato daruje za dušu Alijinu a ne za zdravlje budućeg muža Hasan-bega. Kada su stigli njenom novom domu, on je moli za dozvolu da zapjeva i opijeva u pjesmi sve ono što mu se dogodilo do tog trenutka. Pjesma u pjesmi služi mu da ispriča svoju priču, da objasni razloge svoga odsustvovanja, da svojoj ljubi pruži mogućnost *prepoznavanja* i da, na kraju, kroz to prepoznavanje ispita njene reakcije. Sve se u toj njegovoj pjesmi ponavlja od riječi do riječi i sve je u njoj obuhvaćeno do trenutka pjevanja. Na tom mjestu se odigrava ključni zaokret ka sretnom završetku – ljuba ga prepoznaje i raduje se njegovom povratku. Radnja koja je nagovještavala tragediju dobija svoj nagli zaokret, što je tipično za romansu, i završava u hepiendu.

Sa čisto epskog plana i junakovih podviga u očuvanju Carstva ili Mustaj-begove Udbine prelazi se na priču o povratku junaka iz boja, s akcentom na savladavanje prepreka na putu do kuće i suočavanju sa vjernom ljubom, dakle, stvar se prenosi sa epskog i vanjskog na porodični i unutrašnji plan, što je, u suštini, jedna Odisejeva priča. Ako smo u pjesmi *Bećirbegova ženidba* imali Aliju Đerzeleza pomjerenog iz jednog vremena u drugo, ovdje ga imamo potpuno izmještenog iz vremena.

Dok prethodna pjesma barem djelimično čuva sjećanje na Đerzeleza junaka, ova nudi zaborav na njegovu junačku prošlost. Ni romansa ni balada, inače, nisu opterećene historijskom perspektivom, njihove su teme i likovi uglavnom ahistorični, one, naspram epskoga pamćenja, nude historijski zaborav. Od epskog junaka Alije Đerzeleza u pjesmi *Gjerzelez Alija* ostalo je samo ime i mjesto stanovanja – kula mu se nalazi ispod Sinanove tekije u Sarajevu. Ova pjesma počinje tamo gdje epska završava, poslije velikih bojeva i podviga, kada se junak, poslije dugog izbivanja, mora vratiti kući i suočiti sa porodicom, tačnije, sa kulom, majkom i ljubom. Lik Đerzelez Alije savršeni je primjer za pravljenje takvog eksperimenta – da sa javnog bude prebačen na intimni porodični plan, da bude stavljen i pred tu vrstu iskušenja. Dakle, stvari se sa vanjskog prebacuju na unutrašnji plan, u jednu nesvakidašnju, rekao bih, *graničnu* porodičnu situaciju – pred junakom na mejdanu nisu drugi junaci, već on sâm naspram svoje ljube. *Granica* je povučena njegovim dugogodišnjim odsustvom, ljubinim zamorom od dugog čekanja i iznuđenom odlukom da se konačno preuda. Đerzelez ostaje dosljedan sebi, ne prihvata ni ovu granicu i svoj junački dignitet brani odlukom da prekorači i tu granicu, i ponovo uspostavi ravnotežu, a u porodicu vrati sklad i harmoniju.

Ako sada sve tri faze u razvoju lika Đerzeleza Alije posmatram u cjelini, onda, za kraj, moram zaključiti nešto što se nameće samo od sebe. Naime, sve se ovdje može posmatrati kao razvojni put lika/junaka, koji polazi od mitske, ide preko krajiške da bi došao do faze u kojoj ispoljava porodične karakteristike. Svaka od ovih dimenzija entitet

je za sebe, odijeljen od drugog entiteta nevidljivom granicom, tako da se prelazak iz jedne faze/entiteta može posmatrati i kao prelazak granica. U dubinskim strukturama Alije Đerzeleza je krajiški lik, jer je u jednoj zaokruženoj i dovršenoj epskoj tradiciji doživio i svoje dovršenje, potvrdio se u potpunosti u sve tri dimenzije – prostornoj, vremenskoj i unutrašnjopsihološkoj. Konačno, zar mitska, krajiška i porodična faza ne odgovaraju trima fazama u razvoju ljudske ličnosti (djetinjstvo, mladost i zrelost), ili, koje se, opet, kao takve, mogu preslikati na adekvatne faze u razvoju naše kulture i civilizacije.

Literatura

- Buturović, Đenana, Munib Maglajlić (1998), *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, knj. II, Usmena književnost, Alef, Sarajevo
- Čolaković, Zlatan, Marina Rojc-Čolaković (2004), *Mrtva glava jezik progovara*, Almanah, Podgorica
- Durić, Rašid (1984), *Pjesme o Budalini Tali*, Glas, Banja Luka
- Hadžiomerspahić, Esad (1909), *Narodne junačke pjesme*, nakladnik i izdavač S. Ugrenović, Banja Luka
- Hörmann, Kosta (1996), *Narodne pjesme Muslimana u Bosni i Hercegovini*, knj. I–II, Preporod, Sarajevo
- Karadžić, Vuk St. (1972), *Srpske narodne pjesme III – Pjesme junačke srednjih vremena*, Nolit, Beograd
- Karadžić, Vuk St. (1974), *Srpske narodne pjesme III – Pjesme junačke srednjih vremena: Iz neobjavljenih rukopisa Vuka St. Karadžića*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd
- Kay, Matthew W. (1995), *The Index of the Milman Parry Collection 1933–1935, Heroic Songs, Conversations and Stories*, Garland Publishing, New York, London
- Krauss, Friedrich S. (1886), Smailagić Meho (pjesan naših Muhamedovaca), Dubrovnik
- Kurt, Mehmed Dželaludin (1902), *Hrvatske narodne ženske pjesme (muslimanske)*, Mostar
- Lord, Albert B. (2000), *The Singer of Tales*, 2. izdanje, Harvard University Press, Cambridge
- Marjanović, Luka (1898/1899), *Junačke pjesme (muhamedovske)*, I i II, (III i IV), Matica hrvatska, Zagreb
- Nametak, Alija (1967), *Junačke narodne pjesme bosansko-hercegovačkih Muslimana*, Sarajevo
- Parry, Milman, *Milman Parry Collection of Oral Literature*, Harvard University, Cambridge, USA, <http://chs119.chs.harvard.edu/mpcl/>, januar 2012.
- Schmaus, Alois (1953), *Studije o krajinjskoj epici*, Zagreb
- Vrčević, Vuk (1890), *Hercegovačke narodne pjesme (koje samo Srbi Muhamedove vjere pjevaju)*, Nakladom knjižare D. Pretnera, Dubrovnik

III.

Starija književnost

Vanda Babić: "Gizdelin" Jure Radojevića od Olova

Malo poznati, ali vrijedni pjesnik Jure Radojević Gizdelin u svojim dvama djelima *Okolišenje i uzetje grada Budina* i *Skazanje vazetja lipoga Biograda* upućuje svoje "verseti" Gospi od Olova. Cijelim njegovim književnim radom proteže se vapaj za njegovom Bosnom i svetištem Gospe od Olova. Te dvije sastavnice Gizdelina drže i kao pjesnika i kao "viteza" koji se osjeća pozvanim i potrebnim da svojom pjesničkom riječi odgovori na izazov vremena u kojima je živio. U ovom radu autorica će se posebno zadržati na stihovima posvećenima Gospi Olovskoj, usporediti legende o nastanku olovskog svetišta te Radojevićev skromni književni uradak uvrstiti u okvir hrvatske i bosanskohercegovačke književnosti.

Ključne riječi: Gospa od Olova, versi, legende

"Gizdelin" Jure Radojević of Olovo

A little known but valuable poet Jure Radojević Gizdelin in his two works *Okolišenje i uzetje grada Budina* and *Skazanje vazetja lipoga Biograda* forwards its "verseti" to Gospa od Olova. His entire literary work extends to his cry for Bosnia and its sanctuary of Gospa od Olova. These two components held Gizdelin as a poet and as a "knight" who feels called and required to manage his poetic word to answer to the challenge of time in which he lived. In this paper the author will retain the special verses dedicated to Gospa od Olova, compare legends about the origin of the Marian shrine, and also include Radojević's modest literary artwork in the framework of literature in Croatian and Bosnian-Herzegovinian literatures.

Key Words: Gospa od Olova, "versi", legends

Malo poznati, ali vrijedni hrvatski pjesnik Jure Radojević Gizdelin gotovo je nepoznat u znanstvenim krugovima kao pjesnik. Ostavio je iza sebe dva djela *Okolišenje i uzetje grada Budina*, koje je tiskano u Padovi 1686. godine i *Skazanje vazetja lipoga Biograda* tiskano također u Padovi dvije godine poslije. Jedini primjerak, koliko znamo, čuva se u osobnoj knjižnici don Rozarija Šutrina, svećenika u miru u Zadru. Preslik originala i transkripcija koja je objavljena 2007. u zasebnom izdanju (Babić, Knežević 2007) trebali bi ovog pjesnika predstaviti književnoj javnosti, ali i sačuvati njegova djela.

O Juri Radojeviću ne znamo mnogo. Gizdelin mu je nadimak. Naslov zrcali njegovu pjesničku ostavštinu, poglavito onu marijansku, upućenu Gospi od Olova, potom njegovu vezanost za rodni kraj – Bosnu i Olovo i na kraju prema svim odrednicama i kriterijima hrvatske barokne poetike Jure je Radojević Gizdelin dobio svoje mjesto unutar korpusa hrvatske književnosti i ovim radom uputili smo na njegovo djelo koje se treba naći i u okviru bosanskohercegovačkog književnog izričaja.

1.0. Tko je bio Jure Radojević Gizdelin?

O biografskim podacima Jure Radojevića Gizdelina znamo vrlo malo¹. Većinu njegovih biografskih podataka možemo rekonstruirati na temelju dva notarska spisa, Gizdelinovi molbenica, koje je u zadarskom arhivu pronašao Šime Urlić i kao takve uza svoj komentar i objavio. Na tom temelju saznajemo da je rođen 1630. godine. U molbenici datiranoj na 3. veljače 1653. godine, Jure Radojević Gizdelin u svoje i u ime svoga oca Nikole, moli mletačkoga dužda da im ustupi zemljište "na Kamenu u splitskom polju između Splita i Klisa." (Urlić 1915:208) Navodi kako je njegov otac Nikola zajedno sa svojom braćom iz Žrnovnice, no kada je Žrnovnica pala pod tursku vlast oni su prebjegli na područje mletačke države. Vjerojatno je to bio Split, jer je Radojevićeva molbenica, kako navodi Urlić (1983:208), poslana iz Zadra u Split. On, također, svoje djelo *Skazanje vazetja lipoga Biograda* posvećuje Ivanu Žuri, građaninu splitskom. U molbenici Jure Radojević Gizdelin piše kako očekuje novu prigodu da preuzme službu u kojoj će služiti do kraja života, a u tim nemirnim ratnim vremenima to je sigurno bila vojnička služba. Uz to, Radojević za sebe u oba svoja djela kaže da je vojvoda, i to iz loze bosanskih knezova. U tom spisu Radojević Gizdelin traži zemlju koja je za turske okupacije pripadala nekom Turčinu Zelaliću, a mletačkome duždu obećava da će na tom imanju popraviti i obnoviti srušene kuće te utvrditi daljnju obranu od neprijateljskoga nadiranja.

Šime Urlić donosi podatke kako je mletačka vlada na Gizdelinovu molbenicu odgovorila tek 1664. godine, te da je odgovor na nju po svemu sudeći bio negativan. "Iz molbenice je jasno, da Gizdelini, iako potječu iz sela Žrnovnice kraj Splita, današnjoj poljičkoj općini na zapadu, nijesu se u nju vratili ni poslije g. 1648., kada je opet došla pod vlast mletačku, već su kao beskućnici išli, štoto se kaže trbuhom za kruhom. Ta Juraj ni u samoj molbenici g. 1653. nije zabilježio mjesta, gdje stanom stoji." (Urlić 1915:209)

U svojim djelima *Okolišenje i uzetje grada Budina* i *Skazanje vazetja lipoga Biograda* Jure Radojević Gizdelin sebe naziva vojvodom te se tako predstavlja već na naslovnim stranicama djela – "... složeno u verseti po meni vojvodi Juri Radojević GIZDELINU..." *Okolišenje i uzetje grada Budina*, Padova 1686.) ili "... složeno u kratko u veras po meni vojvodi Juri RADOJEVIĆ GIZDELINU" (*Skazanje vazetja lipoga Biograda*, Padova 1688.).

Nesumnjivo je da nastavlja on tradiciju pjesnika i vojskovođa – Brne Karnarutića, Petra Zrinskog, Frana Krste Frankopana i mnogih drugih. Ipak, Gizdelin je svjestan svojih nešto skromnijih poetskih dostignuća, stoga se i sam opravdava stihovima – "Prosti prijatelju / ako sam što falijo / zašto nisam dragi / mudrinu učio // Mudrinu i knjigu / za verse činiti / nego obslužiti / i sablje nositi." (Babić, Knežević 2007:163-164)

¹ Više o djelu Jurja Radojevića Gizdelina u: Babić, Knežević 2007.

Branko će Vodnik izričito kazati da u Gizdelinovo vrijeme sve što se tiče plemićkih povelja treba prihvatiti s određenom dozom suzdržanosti² (Drechsler 1909:122-123), premda vjeruje u Gizdelinovu povezanost s plemićkom lozom Grgurić-Ohmučević. Dragutin Prohaska Juru Radojevića Gizdelina u svom pregledu hrvatske i srpske književnosti u Bosni i Hercegovini smješta u poglavlje bosanskih književnika – emigranata. No, u raskrinkavanju Gizdelinova plemićkoga podrijetla ne može se zaobići njegova duboka, pa slobodno možemo kazati i intimna, privrženost pobožnosti Gospi od Olova. U obje svoje knjižice on donosi i crtež lika Gospe od Olova ispod kojeg stoji – “*Blažena Gospe od Olova, pomoćnica i odvitnica od kraljevine Bosne i plemena Radojević Gizdelina*”. U *Enciklopediji Jugoslavije* o Olovu u Bosni i Hercegovini između ostalog stoji da je nakon smrti bosanskoga kralja Tvrtka 1391. godine ono prešlo u ruke kneza Pavla Radenovića čiji su se potomci po njemu kasnije nazvali Pavlovićima (Kovačević 1965:381). Olovo je u njihovom posjedu ostalo sve do pada Bosne 1463. godine. Nadalje, o Pavlovićima u *Enciklopediji Jugoslavije* stoji: “... srednjovjekovna vlasteoska porodica, s glavnim posjedom u istočnoj Bosni. Njen uspon je počeo s knezom Pavlom Radenovićem, pred kraj vlade Tvrtka I (1353-91), koji je držao krajeve oko rijeke Krivaje i Prače. U njegovim rukama bio je rudnik Olovo, trgovi Borač i Prača, a potkraj XIV. st. također Trebinje, Vrm s Klobukom i polovina Konavala s Cavtatom. Kao jedan od najmoćnijih velmoža, uz Hrvoja Vukčića i Sandalja Hranića, odlučno je utjecao na političke prilike u Bosni. (...) Naslijedio ga je prvo stariji sin Petar (poginuo 1420.), zatim mlađi Radoslav, najpoznatiji član ove porodice.” (Kovačević 1965:447)

Vodnik i Urlič navode da je poticaj za pozivanje na svoga slavnog pretka Radivoja Gizdelin našao u Miniatijevju djelu gdje se spominje porodica Grgurić-Ohmučević. No, možemo ipak pretpostaviti i ovo: Gizdelin možda i jest poticaj za isticanjem svoga plemićkoga podrijetla od kneza Radivoja našao u Miniatijevju djelu, ali iznimna privrženost Gospi Olovskoj, čije je svetište na posjedu knezova Radenovića, kasnije Pavlovića, čiji je kasnije najslavniji potomak Radoslav upućuje nas i na jedno novo razmišljanje o plemićkom podrijetlu Jure Radojevića Gizdelina. Oko 1463. godine Pavlovići su pod najezdom Turaka bili primorani napustiti Olovo, svakako su se uputili prema hrvatskim zemljama, vjerojatno u nekoliko navrata i nekoliko skupina, a možda su neki od njih tijekom vremena dospjeli čak i do Žrnovnice pokraj Splita. Nadalje, ako su Pavlovići, a posebno s Radoslavom Pavlovićem na čelu, bili jedna od najslavnijih bosanskih plemićkih porodica, nije li Gizdelin svoga mogućeg pretka kneza Radoslava Pavlovića poistovjetio s Miniatijevjom Radivojem.

Mogli bismo reći da se Jure Radojević Gizdelin prema obiteljskoj predaji sjeća svoga plemićkoga roda iz Olova i Bosne, te da mu je tada popularno Miniatijevo djelo dobro došlo da svoju uspomenu učini vjernom pozivajući se na plemićku kuću kneza Radivoja. Jer, ne bi bilo moguće da se u obiteljskoj predaji nisu spominjala imena obiteljskih junaka poput kneza Radoslava Pavlovića, a Gizdelin iščitavajući Miniatijska vrlo je lako mogao dovesti u svezu kneza Radoslava i kneza Radivoja. Ako li ne možda iz osobnog uvjere-

² “U pitanjima genealoškim valja biti vazda na oprezu, a osobito ne valja ništa uizmati na vjeru u XVII. i XVIII. stoljeću, jer to je doba najvećeg falzificiranja plemićkih povelja i grbova. Od hrvatskih krajeva to se osobito razmahalo u Dalmaciji, gdje je bilo aventuriera, kojima bijaše ovaj posao pravo zanimanje. Veliki historički događaji, neprekidna useljivanja i političke promjene, a u drugu ruku cvjetanje kroničarstva – to su bili poticaji za ovakav posao.”

nja, u svakom slučaju bi mu dobro došlo u krajevima pod mletačkom upravom gdje se je sklonio kao izbjeglica predstaviti se kao potomak slavnoga bosanskoga kneza koji je svoje mjesto našao i u djelu jednoga Talijana.

1.1. Marijansko svetište Gospe od Olova³

Pretpostaviti je da danas malo tko zna kako je svetište u Olovu jedan od najstarijih marijanskih svetišta na ovim prostorima⁴, kao i da je Gospa od Škrpjela ispred Perasta u Crnoj Gori, najjužnije marijansko svetište u Hrvata, umjetno napravljen otok, i da ga s razlogom nazivamo hrvatska "Sikstina".

Olovo je gradić između Sarajeva i Tuzle u kojemu su poznata nalazišta ruda po kojima je i dobio ime. Od 1382. godine tu je postojao franjevački samostan, a uz njega i svetište Majke Božje. (Pranjić 1997:193) Franjevački samostan nalazi se na popisu samostana fra Bartola Pizanskoga iz 1385. godine i ide u red najstarijih samostana na području Bosne. Dugo je bio napušten, a 1700. svi su se franjevci, osim gvardijana, preselili u Ilok. U noći 1. na 2. kolovoza 1704. samostan i crkva su zapaljeni, a počinitelj je ne samo bio poznat već je naručen i bogato nagrađen za takav čin.⁵ Samostan je bio vrlo bogat dragocjenostima ali su se franjevci zbog velikih nameta i dugovanja morali zadužiti pa su kod jednog dubrovačkog vlastelina ostavili veći dio svojih dragocjenosti, no oni, kao i mnogi drugi koje su ponijeli sa sobom kad su napuštali Olovo su zagubljeni. Nakon požara 1704. godine od samostana i crkve ostale su samo ruševine. Tek 1867., jednu godinu nakon velikog hodočašća od oko 5000 vjernika, podignuta je drvena crkva koja se 1913. srušila. Nakon 1923. pokrenuta je akcija obnove crkve i svetišta te joj je 1938. postavljen kameni oltar, a tek 1961. sanirani su i temelji crkve.

Činjenica jest da se ono unatoč svim nevoljama, požarima, ratovima nije ugasilo pa ni onda kada na tom mjestu nije bilo ničeg osim crnog kamena oko kojeg su hodočasnici obavljali svoje zavjete Gospi i na njemu palili svoje zavjetne svijeće. Svetište Majke Božje u Olovu spadalo je među najstarija hodočasnička mjesta na južnoslavenskom prostoru.⁶ O tome svjedoče i nalazi dobro sačuvanih temelja crkve u Bakićima, mjestu tik uz Olovo gdje se prema zapisima nosila Gospina slika u procesiji od Olova do Bakića. U stvari smatra se da je manja slika, izrađena na drvetu, veličine 70x50 bila od početka u crkvi u Bakićima, ali se iz sigurnosnih razloga u tursko vrijeme postavila na pomoćnom oltaru svetišta u Olovu. Ona se na Veliku i Malu Gospu nosila do crkve u Bakićima, a velika slika Gospe od Olova stajala je na glavnom oltaru. (Pranjić 1997:194) Doduše, nameti, progoni i pljačke još su u 16. i 17. utjecali na migracije, pa se bilježi da je 1655. u Olovu još bilo 175 katoličkih obitelji spram 54 muslimanske. (Pranjić 1997:194) Od turskih vremena Olovo nije župa već dio župe Vijaka.

³ Više o ovome vidi u: Babić 2011.

⁴ Svoju privrženost Bosna pokazuje kroz svoja svetišta: Gospa od Kondžila u Komušini, Gospa od Stupa u Sarajevu, Gospa od Snijega u Draževici, Gospa ramska u Rami (Šćit), Gospa fojnička u Fojnici, Gospa dolačka u Dolcu, Gospa lipnička kod Tuzle i Gospa husinska u Husinu.

⁵ Prema www.bosnasrebrena.ba/v2010/pastoral/svetista/olovo-svetiste-majke-bozje.html

⁶ Prvi podatak o tome da je olovska crkva svetište nalazi se u Dubrovačkom ljetopisu od 10. travnja 1454. g.

Osim zapisa koji datiraju iz 17. stoljeća olovsko svetište opjevano je kako u narodnoj pjesmi, tako i u narodnoj predaji. Važna je spoznaja kako ono nije bilo štovano i posjećivano isključivo od autohtonog katoličkog pučanstva, već su ga štovali i drugi.

Godine 1640. godine fra Pavao iz Rovinja piše: *Vidio sam kako muslimanske žene mole starješinu samostana da ostavi crkvu otvorenu kasno u večer kako bi one mogle obaviti svoju pobožnost prema Gospi. Na golim koljenima puzale su od crkvenih vrata do Gospine slike, zazivajući je time najganutljivijim zazivima.* (Mijatović 1983:186)

Isto nam govori i zapis fra Franje iz 1679. godine:

Olovskoj Gospi hodočaste ne samo katolici iz Bosne i Dalmacije nego i inovjerci iz Bugarske, Srbije i Albanije, i to radi čudesnih ozdravljenja. Vrhunac je svečanost na Veliku Gospu. Uoči blagdana, na sam blagdan pred podne i na večer propovijedaju po dva propovjednika, jedan u crkvi drugi pred crkvom. Redovito dolazi bosanski biskup i osobno propovijeda. Svi se katolici-hodočasnici ispovjedu i pričeste: i to javno pred crkvom na očigled Turaka. Osmanlijske vlasti znadu za svečanosti i uvažavaju ih... (Matić 1980:33:34)

Da je tomu tako svjedoči i putopisni zapis fra Nikole Ogramića-Olovčiča:

U Olovu sam našao najstariju, po svoj Turskoj i okolišnim mjestima, i najglasovitiju crkvu čudotvorne majke Božje, i u crkvi najuzvišeniju sliku Djevice, koju je naslikao sv. Luka. Radi veoma velikih i gotovo svakidašnjih čudesa Turci i svi inovjerci štuju ovu Majku Božju. Baš radi ove Gospine časti i štovanja, silne skupine obližnjih naroda: Madžara, Slavonaca, Hrvata, Dalmatinaca, Dubrovčana, Bošnjaka, Turaka, pravoslavnih Grka i Židova, dolaze ovamo na Veliku Gospu. Tada najmilostivija Majka roda ljudskoga pomaže svakome u nevolji, osobito onim opsjednutim i na očigled samih nevjernika. (Mijatović 1983:186)

Bartul Kašić u svom djelu *Život Pričiste Bogorodice* piše:

Pojdite, ako možete, i žudite očima gledati čudnovate stvari, koje se događaju svako lito na Veliku Gospu ili Stomorinu, na petnadeste agosta kolovoza miseca po sred Turske zemlje u Bosni blizu sela Olova imenom. Ovdje ćete viditi kakono se strašno muče vragovi prid onom slavnom Prilikom B Gospe, u ljudih i ženah karštenih, i jedni ozdravljahu, izgoneći iz njih B. Gospa nečiste hudobe, a druzi se muče govoreći u prikazanju njim B. Gospa, da ih ne će tada osloboditi, i naredjuje njima, da koji god dan poste i žežinjaju, ili kojegod drugo dobro dilo da učine, i da se opet do godišta vrate k njoj, ili do dva, i tada će ih osloboditi; i tako im se dogaja. (Katalinić 1983:159)

Osim zapisa usmena je predaja sačuvala je duh onog vremena u priči i narodnoj pjesmi. Tako imamo narodnu predaju o nastanku Gospina svetišta u Olovu koju ovdje donosimo u jednoj od njezinih varijanata:

Poslije tog događaja ostavi Gospa svoje mjesto na drvetu i preseli se na jedan brežuljak nedaleko od franjevačkog samostana u Olovu. Kršćani odluče na tom mjestu sagraditi crkvicu u čast Majke Božje, a dok je ne sagrađe odnesoše je na čuvanje u samostan. Međutim, franjevci nagovore narod da je bolje Marijinu crkvicu sagraditi kraj samostana jer bi gore na brežuljku bila ugrožena od Turaka, no Gospi se nije svidjela ta odluka. Što god bi zidari sagradili preko dana, to bi se preko noći srušilo. Vidjevši u

tome Gospinu želju, svi zajedno odlučše – i narod i fratri – da crkvicu podignu na brežuljku, gdje su našli čudotvornu sliku. Na tom je mjestu i gradnja tako brzo napredovala kao da su zidovi sami od sebe rasli iz zemlje. Turcima nije bilo drago što Hrvati grade crkvu te su tražili priliku da spriječe njezinu gradnju. Kada je za to saznala Anica djevojka, pokloni ona sultanu čador⁷ koji je vezla devet godina. Sultanu se svidio čador i on joj ponudi nebrojeno blago. No, Anica odbije sve to blago pa je začuđeni sultan upita što bi htjela, a ona mu odgovori:

“Daj mi dozvolu da moliti smidnem

Sultan care, iza gore sunce,

Dopusti mi da sagradim crkvu

U Olovu, mjestu čestitome.”

Iznenadaeni sultan udovolji njezinoj želji i naredi svojim begovima u Olovu da ne ometaju gradnju crkve za koju ga je tako svesrdno molila pobožna Anica djevojka. (Đurić 2005:37-38)

U Tarčinu, u Bosni zabilježena je pjesma *Postanak olovske crkve* (Mijatović 1983:187) koja također govori o djevojci Anici koja veze “čador”, devet godina i dariva ga caru u Stambolu i daje nam još malo ‘podataka’ o tome kako je nastalo svetište. Iako joj car šalje za uzdarje “blago nebrojeno, mlada haznadara” s trinaest robinja, Anica ga odbija. A. Mijatović (1983:187) preporučava:

Na pitanje cara što bi joj darovao, Anica mu ‘knjigom’ odgovara neka joj dade ‘izun’ da smije moliti. Car joj u knjizi odgovara da će joj darovati sve što ima u svojem carstvu. Anica mu otpiše neka joj dopusti sagraditi crkvu ‘u Olovu, mjestu čestitome’. Car joj otpiše da može graditi crkvu ‘dugu i široku’ i da će je on obdariti ‘suhim zlatom i dragim kamenjem.’ Anica se povjeri fratra Marijanu i traži savjet kome će posvetiti crkvu. Fra Marijan joj savjetuje da se moli sv. apostolima Petru i Pavlu i oni će je u snu uputiti. Anica se moli apostolima Petru i Pavlu i kada je bilo ‘noći po ponoći’ otvore se nebesa, ukaza se svjetlost velika, te mnoštvo anđela i Djevice Marija koja kaže Anici djevojci, kad je već naumila graditi crkvu da je posveti njenom Uznesenju. Ujutro se Anica umije, pomoli se Bogu, odlazi fratra Marijanu i sve mu kaže. U nedjelju fratar oglasi gdje se treba graditi crkva, puk se prihvati posla i za godinu dana crkva je sagrađena. Na njeno posvećivanje skupio se silni narod, oko crkve se jelo kruh i ovnovinu, vino se pilo iz pušaka se pucalo i djevojke kolo igrale. Dolazi fra Marijan, ulazi u crkvu, pred oltarom se tri puta poklekne te rekne misu na čast svetoj Djevici Mariji. Nakon mise pozove narod da se zahvali ‘Bogu velikomu i caru čestitome’. Narod se zahvali Bogu i caru te razide se kući pjevajući, puškarajući i hvaleći ‘Boga velikoga i presvetu Djevicu Mariju’.

Ovdje smo naveli samo neke primjere koji su ostali u pučkoj ‘bilježnici’. Narod je osim pjesama Gospi Olovskoj zabilježio i manje lijepe događaje u svojoj povijesti, tako pronalazimo i pjesme koje govore o stradanjima Olova, planiranim pljačkama, ali i o uspješnoj obrani od ponekog hajduka (Mijatović 1983:187). Jednako tako, ustvrditi je da običaj štovanja Blaženoj Djevici Mariji u ovom svetištu trajan je od njezina nastanka, bez obzira na uvjete života. To iščitavamo u nekim zapisima, primjerice:

Ni u proteklom ratu, u najtežim godinama za ovu zemlju, Olovsko svetište nije zamrlo.

⁷ Šator (tur. cadir).

U ratnom vremenu, godine 1993., na blagdan Velike Gospe ovdje smo imali samo jednu hodočasnicu – Janju Lekić iz Vijake, koja je Gospi došla pješke, bosih nogu.”⁸

ili pak:

Tradicionalno, naše su bake i bake njihovih baka (znate li da se Olovo smatra najstarijim marijanskim svetištem na Balkanu?) u noći 14/15. 08. pješice, kroz prelijepu šumu, moleći i pjevajući hodočastile Gospi olovskoj. Ovaj pobožni ritual dio je našeg vareškog ozračja...⁹

Prvi put nakon rata, kardinal Puljić hodočastio je 1996. godine i pri tom rekao: *Htio sam da ljudi probude radost vjere, da na neki način liječe one rane koje nose u duši i da ojačaju se uz nošenje svakdašnjeg križa, da se ne boje života, a to posebno krijepi molitva s Marijom i Mariji.... Sam sam čovjek koji je ljudski ranjen jer sam brojne jade vidio. Bogu sam htio zahvaliti prvo što sam preživio, a drugo što stvarno trebam hrabriti ljude, a da bih mogao hrabriti, moram i sam se ohrabriti...!¹⁰*

1.2. Gizdelinovi “Verseti” Gospi Olovskoj

Jure Radojević Gizdelin u svome djelu *Okolišenje i uzetje grada Budina* u pohvalu Gospe od Olova piše pjesmu “*Verseti u pohvalu B. D. M. od OLOVA U BOSNI*”, dok je izričito kao “pokretača radnje” spominje i u pjesmi “*Skazanje dija života i sramotne smrti Baezeta petoga kralja kuće Otmanović koji uze kraljevinu BOSNU*”. U svome nešto kasnijem djelu *Skazanje vazetja lipoga Biograda Gospi od Olova* Radojević Gizdelin posvećuje dvije pjesme – “*Verseti ali pisam B. D. M. od Olova koja prosiva čudesi u kraljevstvu Bosanskomu*” i “*Druga pisam B. G. od Olova*”. Međutim, pobožnošću i uzdanošću Gospi Olovskoj cjelovito su protkana oba spjeva. Sve to ide u prilog da je Radojević Gizdelin zasigurno svojim podrijetlom vezan uz Olovo, a time moguće i za kneževsku porodicu Pavlovića.

U pjesmi “*Verseti u pohvalu Bosne i gospode u njoj rođeni, njihovo vladanje zapovid i pleme, i knežtvo*” iz *Okolišenja i uzetja grada Budina* Jure Radojević Gizdelin iznoseći osnovnu misao svoga djela, ujedno nam otkriva i svoju privrženost Bosni i Olovskoj Gospi:

Svak trudi životom / nišće se ne krati / i želi iznova / da s’ u Bosnu vrati // I na druga mista / gdi kod ki ostavi / zač svak svoje želi / i hvali i slavi // Gospe od Olova / svi tebe molimo / naša pomoćnice / da tebe vidimo // U tom našem mistu / u svetoj prilici / da t’ se poklonimo / u tvojoj crikvici. (Babić, Knežević 2007:162)

Zaključak

Hrvati su uvijek pokazivali posebno štovanje prema svojoj zaštitnici Blaženoj Djevici Mariji kojoj su upućivali zavjete, molitve, krunice, pjesme. U hrvatskoj književnosti po-

⁸ www.youtube.com/watch?v=rWigw3KmHcM

⁹ www.youtube.com/watch?v=rWigw3KmHcM

¹⁰ www.youtube.com/watch?v=3fiEww5_1N0

veliki je broj pjesama napisanih u čast Djevici Mariji. Mnoge su legende vezane za nastanak njezinih svetišta, poput Gospe od Škrpjela ili Gospe od Olova kojima je zajednička upravo *slika koja je sama pokazala mjesto na kojemu se treba napraviti svetište*. U Boki je to bila hrid na sred mora, na kojoj su Peraštani umjetno napravili otok, a u Olovu je to na vrhu brežuljka. Čudotvorne moći Gospine slike u Perastu ozdravljaju njezine nalaznike, a u Bosni i kašnjavaju Turčina. U oba svetišta hodočasnici iz svih krajeva, 15. kolovoza dolaze se pomoliti Majci Božjoj.

No, svetišta su oduvijek privlačila i inovjerce, ljude iz različitih krajeva svijeta koji su svoj mir i pomoć tražili i dobivali u okrilju Bl. Djevice Marije. Tako je i danas na oba područja.

Gizdelin Jure Radojevića pjev je o rodnom kraju, domotužje, a vezanost za Olovo i olovsko marijansko svetište utkano je u njegov bitak. U ovom radu predstavljen je dio do sada nepoznatog književnog uratka Jure Radojevića Gizdelina, opisani su marijanski običaji u Olovu uz legendu o Gospi Olovskoj pa možemo zaključiti kako su, u ona vremena, i u ona još teža, a danas poglavito ovakvi pjesnici dobitak u obje nacionalne književnosti kao svjedočanstvo zajedničkog suživota i življenja.

Literatura

- Babić, Vanda (2011), "Od Olova do Škrpjela", *Vrhbosnensia*, vol. 15, br. 2, 361–379.
- Babić, Vanda, Sanja Knežević (2006), "Štovanje Majke Božje u djelima Jure Radojevića Gizdelina", *Hum*, 91–113.
- Babić, Vanda, Sanja Knežević (2007), *Gizdelin*, HKD "Napredak", Zadar
- Bogišić, Rafo (1991), "Hrvatski barokni slavizam", *Hrvatski književni barok*, ur. Dunja Fališevac, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb
- Bosanski franjevci* (1994), priredio i predgovor napisao Marko Karamatić, Erasmus naklada, Zagreb
- Đurić, Tomislav (2005), *Legende puka hrvatskoga*, Meridijani, Samobor
- Fancev, Franjo (1936/37), "Tri priloga za proučavanje hrvatske književnosti", 3, *Nastavni vjesnik*, god. XLV, br. 1-3, 73.
- Georgijević, Krešimir (1969), *Hrvatska književnost od 16. do 18. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni*, Matica hrvatska, Zagreb
- Jurišić, fra Mario (1976), *Majčini domovi*, Makarska
- Kolumbić, Nikica (1991), "Neke osobitosti žanrova hrvatskoga književnog baroka", *Hrvatski književni barok*, ur. Dunja Fališevac, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb
- Kombol, Mihovil (1961), *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, II. izdanje, Matica hrvatska, Zagreb
- Kovačević, Desanka (1965), "Pavlovići", *Enciklopedija Jugoslavije*, sv. 6, LKZ FNRJ, Zagreb
- Kovačević, Desanka (1965), "Olovo", *Enciklopedija Jugoslavije*, sv. 6, LKZ FNRJ, Zagreb
- Kragujević, Milan (1955), "Beograd. Osvajanje Beograda 1688.", *Enciklopedija Jugoslavije*, sv. 1, LKZ FNRJ, Zagreb
- Kukuljević, Sackinski Ivan (1860), *Bibliografija hrvatska*, Dio prvi, Zagreb

- Kuna, Herta (1974), *Hrestomatija starije bosanske književnosti*, knj. I, Svjetlost, Sarajevo
- Ljubić, Šime (1869), *Ogledalo književne poviesti jugoslavjanske na podučavanje mladeži*, knji. II, Riečki, Emidija Mohovića, Tiskarski kamen.
- Mijatović, Anđelko (1983), "Lik Majke Božje u nekim junačkim narodnim pjesmama", *Mundi melioris origo, Marija i Hrvati u barokno doba*, Zbornik radova hrvatske sekcije IX. Međunarodnog mariološkog kongresa na Malti, Radovi Hrvatskog mariološkog instituta, sv. 7–8, Zagreb
- Orbini, Mavro (1999), *Kraljevstvo Slavena*, Povijest hrvatskih političkih ideja, Golden marketing – Narodne novine, Zagreb
- Peričić, Eduard, Bernardin Škunca (2001), "Gospa Olovska – Olovo", *Čudesnost marijanskih hodočašća*, HILP, Zadar
- Pranjić, Pero (1997), "Marijanska svetišta u Nadbiskupiji vrhbosanskoj prije i poslije rata 1992.–1995.", *Marijin lik danas*, Zbornik radova XII. Međunarodnog mariološkog kongresa, KS i HMI, Zagreb
- Prohaska, Dragutin (1911), "Die Katolische Literatur – Die Emigrantenliteratur", *Das Kroatisch-serbische Schrifttum in Bosnien und Herzegovina*, Zagreb
- Šabanović, Hazim (1955), "Bajazid I. Jildrim", *Enciklopedija Jugoslavije*, sv. 1, LKZ FNRJ, Zagreb
- Šutrin, Rozario (1989), "Vjerna pjesnik Marijin", *Marija*, god. 27, br. 3.
- Urlić, Šime (1907), "Ivan Tanzlinger Zanotti i njegove pjesme", *Građa JAZU*, knj. V, Zagreb
- Urlić, Šime (1915), "Nekoliko sitnih vijesti o Jurju Gizdelinu", *Nastavni vjesnik*, sv. 3, knj. XXIII.
- Urlić, Šime (1920), "Juraj Gizdelin imenovan vojvoda g. 1655.", *Građa JAZU*, knj. IX, Zagreb
- Vodnik (Drechsler), Branko (1909), "Jura Radojević Gizdelin, knez od Bosne – crtica iz stare bosanske književnosti", *Savremenik*, god. IV, br. 3, Zagreb
- Vodnik, Branko (1913), *Povijest hrvatske književnosti*, knj. I., Matica dalmatinska, Matica hrvatska, Zagreb
- Zloušić, Ljudevit (1952/53), "Najnoviji podatak o slici Olovske Gospe", *Dobri pastir*, sv. I-IV, god. III.

Prilozi



Prilog 1: Crtež lika Gospe od Olova iz oba Gizdelinova djela

J³

VERSETI ALI,
PIŠAM; B.D.M.
OD OLOVA.

koyia prošiva ėudefi ukraglieštvu
BOSANSKOMV,

Molitva.

Oteċe Nas. Zdrava Maria eera²

O'Gospoie ti Prislavna,
Nad zvizdami uzvisena,
Kij primudro tebe štuori,
Tiga Tvoim Mlikom doij.
Stonam Eva Tuxna odnii
Ti nam šcašnim šinkom Prinij
u Ray Plasni da uhode,
biv tij vrata Tobom štoie.
Tif veloga kraglia Vrata,
Ivrarniċa švitla švita
Nam Diviċom xivot dani,
Raduymofe od kovani;

šlava

Alena Ćatović: Orientalno-islamska književna tradicija u stvaralaštvu Hasana Zijaije Mostarca: Citatnost klasičnog teksta

U istraživanju odnosa stvaralaštva Hasana Zijaije Mostarca i orijentalno-islamske književne tradicije, rad polazi od analize međutekstualnog dijaloga koji poezija ovog mostarskog pjesnika iz 16. stoljeća uspostavlja sa literarnom tradicijom kojoj je pripadala. Analizirajući korpus za ovaj rad, koji su činila izdanja Zijaijinog *Divana* i *Priče o Šejhu Abdurezaku* u latiničnoj transkripciji, posebno smo se zadržali na kategoriji intertekstualnosti. Intertekstualnost, kao doslovno i efektivno prisustvo nekog teksta u drugom tekstu, u korpusu se mogla pronaći u obliku citata na arapskom i osmanskom turskom jeziku, i aluzija koji potječu iz različitih referentnih područja. Razmatranje prisutnosti orijentalno-islamske književne tradicije u stvaralaštvu Hasana Zijaije Mostarca, sa aspekta citatnosti kao oblika intertekstualnosti, ukazuje da bi, bez poznavanja poetike i općenito ove tradicije, bilo nemoguće sagledati i valorizirati književni opus jednog od najranijih bosanskohercegovačkih pjesnika na orijentalnim jezicima.

Ključne riječi: citatnost, intertekstualnost, orijentalno-islamska književna tradicija

Oriental-Islamic Literary Tradition in the Work of Hasan Ziyai Mostari: Citation in the Classic Text

Within the wider scope of exploring the relation between the work of Hasan Ziyai Mostari and the Oriental-Islamic literary tradition, this study begins with the analyses of the dialogue between the poetry written by the 16th century poet from Mostar and the original literary tradition it belonged to. The materials used in this study include the original manuscripts as well as the Latin alphabet transcription of both Ziyai's *Divan* and *Story about Sheikh Abdurrezzak*. While analyzing them, we stopped and focused thoroughly on the category of intertextuality or of direct and effective appearance of one text in another, which in Arabic and Ottoman Turkish language is visible through quotations as well as allusions stemming from different fields of reference. Analysis of the presence of Oriental-Islamic literary tradition in the work of Hasan Ziyai Mostari, from the aspect of citation as a form of the intertextuality, proves the impossibility of grasping and correctly valorizing the poetry of this author, one of the earliest Bosnians to create in oriental languages, without background information on this tradition and its poetic standards.

Key Words: citation, intertextuality, Oriental-Islamic literary tradition

Hasan Zijaija Mostarac (umro 1584/5) jeste jedan od najranijih bosanskohercegovačkih divanskih pjesnika koji je stvarao u 16. stoljeću na osmanskome turskom i, manjim dijelom, na perzijskom jeziku. Za sobom je ostavio *Divan* – zbornik poezije (preko 550 pjesama) i *Priču o Šejhu Abdurezaku* u formi mesnevice. Posmatrajući stvaralaštvo Hasana Zijaije iz današnje perspektive, nameće se pitanje recepcije koje se ne odnosi samo na razumijevanje stranog i arhaičnog jezika, posebnog sistema simbola, motiva, aluzija, već i načina na koji je sam Zijaija percipirao orijentalno-islamsku književnu tradiciju u svom stvaralaštvu. Imajući u vidu ovakav značaj kulturnog konteksta, istraživanje semantike stvaralaštva Hasana Zijaije nemoguće je realizirati bez obnavljanja pokidanih veza sa prošlošću, odnosno, analize autorovog odnosa sa drugim djelima književne tradicije kojoj pripada. “Semantički zasićeni” dijelovi Zijaijinog teksta, kakvi su citati, aluzije, reminiscencije, svoju funkciju i značenje dobivaju tek u kontekstu šire orijentalno-islamske tradicije.

U ovom radu posvetit ćemo posebnu pažnju fenomenu citatnosti u tekstovima mostarskog pjesnika. Citatnost se u Zijaijinoj poeziji javlja u različitim oblicima koje je ponekad teško klasificirati, ipak u smislu pozicioniranja autora unutar tradicije kojoj je pripadao moguće ih je podijeliti u dvije grupe prema jeziku na kom su napisani, odnosno na citate na arapskom i osmanskome turskom jeziku.

Citati na arapskom jeziku

U analizi porijekla citata na arapskom jeziku, koje nalazimo u tekstovima Hasana Zijaije, uočili smo da dominiraju tri referentna područja:

1. Kur’an;
2. hadis, te fraze i izreke koje pripadaju islamskoj tradiciji u širem smislu;
3. usmena kultura.

Iz navedenih semantičkih polja sa kojima se uspostavlja citatni odnos možemo zaključiti da u prva dva slučaja imamo transsemiotičke citate, odnosno citatni odnos koji je realiziran sa prototekstom, koji ne pripada umjetnosti. Posljednja kategorija ukazuje na intrasemiotičke citate, odnosno citate koji se uspostavljaju na relaciji književnost – književnost; ovdje je to odnos usmene i pisane književnosti, odnosno anonimne narodne i autorizirane književnosti.

Gledano tipološki, mogu se uočiti velike sličnosti u ponašanju citata na arapskom jeziku, bez obzira na njihovo porijeklo. Naravno, citate iz Kur’ana, pa i hadisa nešto je jednostavnije identificirati u odnosu na fraze i poslovice preuzete iz arapske narodne književnosti, s obzirom na to da su se neke od njih vremenom izgubile, ali su, prije svega, postale i neprepoznatljive savremenom čitaocu.

Već smo naglasili da je orijentalno-islamska književna tradicija njegovala citiranje iz Kur’ana, kao posebno cijenjen književni postupak koji je kasnije prerastao u stilsku figuru *iktibas*. Promatramo li sa ovog aspekta tekstove Hasana Zijaije, citate iz Kur’ana možemo identificirati, kako u proznom dijelu teksta (predgovoru *Divana*), tako i u poetskom. Nastojimo li ih klasificirati prema tipologiji koju je ponudila Oraić-Tolić (usp. Oraić-Tolić 1990), tekstovi u prozi i stihu imat će gotovo identične karakteristike.

Naime, kao prvi kriterij tipologije citatnosti navodi se razlikovanje "citata po citatnim signalima", gdje se može govoriti o podjeli na *prave* i *šifrirane*, odnosno one sa vanjskim i unutarnjim citatnim signalima. Kao vanjski citatni signali, u zapadnoevropskim tekstovima, definiraju se navodni znaci, upotreba kurziva, drugog tipa slova i sl. Naravno, kada je u pitanju tekst napisan arapskim pismom u 16. stoljeću, bespredmetno je tražiti ovakve citatne signale¹. U konkretnom slučaju citata iz Kur'ana unutar proze ili poezije na osmanskome turskom jeziku, kao vanjski citatni signal, mogla bi se percipirati, prije svega, upotreba stranog, arapskog jezika Kur'ana. Upotreba arapskog jezika stvara začudnost pri čitanju ili slušanju književnog teksta na osmanskome jeziku i kod recipijenta, koji pripada istoj interpretativnoj zajednici, budi očekivanje da se radi o citatu, vrlo često iz Kur'ana. Isti slučaj je i sa citatima koji potječu iz islamske tradicije kao i usmene kulture: upotreba stranog, arapskog jezika, kao i izrazita stilogenost citata, ovdje su vanjski signali citatnosti. Naravno, treba imati u vidu da su ciljani recipijenti divanske književnosti bili, upravo, obrazovani ljudi, često i sami pjesnici koji su poznavali Kur'an, arapski jezik i islamsku tradiciju, pa im identifikacija ovakvog citata ne bi trebala predstavljati poteškoću. Imajući u vidu ovakvu recepciju osmanske poezije, upotreba izvornog jezika Kur'ana, unutar teksta na osmanskome turskom jeziku, može se promatrati kao vanjski citatni signal, a citati iz Kur'ana, hadisa ili usmene kulture kao pravi, a ne šifrirani citati.

Drugi kriterij tipologije citatnosti jeste onaj zasnovan na opsegu podudaranja između citata i prototeksta. U vezi sa citatima iz Kur'ana, u tekstovima našeg pjesnika, valja reći da se ne susrećemo ni sa nepotpunim niti vakantnim ili praznim citatima, tj. prisutni su isključivo potpuni citati. Iako su kao citat preuzete ponekad samo pojedine riječi ili samo sintagme iz nekog kur'anskog ajeta, one nikada ne dolaze u nekom drugom, osim u izvornom obliku. Insistiranje na potpunim citatima Hasana Zijaije, ogleda se u pjesnikovom insistiranju da se zadrži arapski padež iz prototeksta, iako se on ne uklapa u smisao stiha. Primjer potpunog citata možemo vidjeti u četvrtom bejtu 344. gazela u *Divanu*:

Veliki sam bol i nesreću pretrpio u tamnici razdvojenosti od tebe
Ili će se ova nevjernica smilovati ili "Vladaru na Dan Vjere"²

(Zindân-ı firâkından çok derd ü belâ çekdüm
Rahm ide mi ol bî-dîn yâ 'mâliki yevmü'd-dîn)

Dakle, iako bi u drugom misrau sintagma "Vladar na Dan Vjere" trebala, kao subjekat rečenice, doći u nominativu, pjesnik je zadržao izvorni oblik u genitivu iz trećeg ajeta sure "Raskrilnica", odakle je preuzet. S druge strane, upotrebom citata pjesnik je ostvario unutrašnju rimu unutar misraa, kao i posebnu igru riječi, koja se može percipirati kao figura paronomazije, odnosno *cinasa* prema klasičnoj stilistici. Na osnovu ovoga, uočava se da su za pjesnika fonetske karakteristike bile ispred gramatičkih, prilikom utkivanja citata iz Kur'ana u vlastiti tekst. S druge strane, potpuno citiranje dijelova kur'anskih ajeta sasvim je prirodno, ako imamo u vidu da je tekst Kur'ana predstavljao apsolutni

¹ Stari arapski tekstovi, u pretklasičnom i klasičnom periodu, nisu imali nikakve interpunkcijske znakove.

² Sura "Raskrilnica". 3. ajet: "Vladaru na Dan Vjere".¹ I. Hvala pripada Allahu, Koji Gospodar svjetova je, 2. Svemilosnom i Samilosnome, 3. Vladaru na Dan Vjere", prev. Esad Duraković.

uzor i autoritet među orijentalno-islamskim pjesnicima, sa kojima se i Hasan Zijaija želi identificirati. Nepotpuno ili pogrešno navođenje kur'anskog teksta pjesnik bi smatrao neoprostivim grijehom.

U citiranju hadisa, također, u uporedbi sa Poslanikovim riječima, zabilježenim u poznatim zbirkama hadisa, može se uočiti podudarnost između citata i citiranog teksta. Kada je, pak, u pitanju citiranje poznatih izreka iz arapske usmene književnosti, jednako kao što ih je teško identificirati, teško je i utvrditi opseg njihovog podudaranja sa originalnim tekstom, s obzirom da većinu njih ne bilježe frazeološki rječnici arapskog jezika.

Islamska orijentacija Hasana Zijaije u citiranju Kur'ana bit će od presudnog značaja i u analizi njegovog citatnog postupka na semantičkoj razini, te ćemo teško, kod ovako orijentiranog pjesnika, moći govoriti o polemici sa sakralnim tekstom. Ipak, ne možemo govoriti ni o klasičnoj imitaciji, jer pjesnik, ni formom ni stilom, ne nastoji imitirati Kur'an; takav postupak unutar islamske kulture smatrao bi se blasfemijom. Ako kažemo da je u pitanju dijalog, onda i ovdje treba biti vrlo oprezan, s obzirom da se ne radi o ravnopravnom dijalogu. Naime, kur'anski tekst prisutan je uvijek kao nepriko-snoveno uporište, odnosno krajnji argument svih tvrdnji i stavova. U prvom bejtu 385. gazela lirski subjekt, obraćajući se zaljubljenima, savjetuje ih da žrtvuju dušu kako bi realizirali svoju ljubav prema voljenoj. Ovu svoju tvrdnju argumentira citatom iz sure "Porodica Imranova":

O, vi koji želite doći do drage na ovom svijetu
Dajte dušu jer "Dobročinstvo nećete postići dok ne budete od onoga što vam je drago dijelili"³

(Ey kılanlar 'âlem içre vasl-ı yârı ârzû
cân virün kim 'len-tenâliü'l-birre hattâ tenfikû')

Citat ovdje predstavlja "neprikosnovenu istinu" kojom se obrazlaže i podupire značenje Zijaijinog teksta. U semantičkom pogledu, sadržaj citata nadređen je sadržaju teksta u koji je integriran. Ovakav odnos između teksta i citata dovodi nas do pitanja na sintaktičkoj razini kategorijalnog citatnog četverokuta, odnosno, da li se radi o subordiniranom ili koordiniranom odnosu. Osvrnemo li se na prethodni primjer, gdje se smisao teksta oslanja na sadržaj citata, možemo reći da je tekst subordiniran u odnosu na citat. U pogledu sadržaja, Kur'an, pa tako i islamska tradicija i narodne izreke, prihvaćaju se kao *riznica* iz koje treba crpiti primjere i argumente za sva ljudska iskustva.

Promatramo li citate na arapskom jeziku sa pragmatičke razine, zaključujemo da je posebno značajna njena vanjska dimenzija, koja podrazumijeva odnos recipijenta i citata u sistemu kulture. Kako bi mogao identificirati citatni postupak, recipijent mora posjedovati posebno obrazovanje, što i sam Zijaija u predgovoru svome *Divanu* navodi. Dakle, čitalac / slušalac poezije treba biti upućen u orijentalno-islamsku književnu tradiciju, kur'anski tekst, kao i poznate izreke iz islamske i narodne tradicije. Orijetiranost citata na recipijentovo poznavanje sakralnog teksta, islamske tradicije i usmene kulture, ukazuje na citatni postupak koji ima za cilj afirmiranje i očuvanje upravo tih tekstova.

³ Sura "Porodica Imranova". 92. ajet: "Dobročinstvo nećete postići dok ne budete od onoga što vam je drago dijelili, a koliko god udijelili – Allah će za to znati", prev. Esad Duraković.

Citiranje ovih tekstova određivalo je ne samo karakter poezije i pjesnikovu poetiku već i kulturu kojoj je pripadao. Drugim riječima, orijentalno-islamska kultura, u kojoj se pjesnici u svojim tekstovima oslanjaju na *riznicu* tekstova, mogla bi se okarakterizirati kao kultura vertikalnog tipa, u kojoj se osnovna funkcija citatnosti zasniva na reprezentaciji i afirmaciji te kulture.

Citati na osmanskome turskom jeziku

Za razliku od citata na arapskom jeziku, koji uglavnom potječu iz sakralnog teksta i tekstova koji se odnose na islamsku tradiciju, odnosno uglavnom ne pripadaju književno-umjetničkim tekstovima, citati na osmanskome turskom jeziku, koje smo identificirali u opusu Hasana Zijaije, uglavnom su u odnosu književnost – književnost. Drugim riječima, citati na osmanskome turskom predstavljaju odlomke ili čitave pjesme (žanrovski to su prvenstveno gazeli) koje su preuzete od drugih pjesnika i integrirane u višestrofne forme *musammat* našeg autora. Ovakav postupak bio je vrlo čest u divanskoj književnosti 16. stoljeća i na njemu su se zasnivali poetski žanrovi poput *tahmisa* i *tesdisa*.

U *Divanu* Hasana Zijaije nalaze se četiri *tahmisa*: jedan na *gazel Vusuli-bega*, jedan na *gazel Emrija Čelebija* i dva na *gazele Baki-efendije*. Poznato je da su pjesnici pišući *tahmise* zapravo birali, kao predložak pjesme, autore koje su posebno cijenili i sa kojima su se željeli nadmetati u pjesništvu. U žanru *tahmisa* susrećemo se sa zanimljivim fenomenom međutekstovnog semantičkog “nadovezivanja” stihova u pjesničku cjelinu. Kao prototekst ovdje imamo *gazele Vûsûlija, Emrija i Bakija*, koje je Hasan Zijaija citirao u svojoj pjesmi i na njih spjevao vlastite stihove, koji su semantički subordinirani spram prototeksta. Sama forma *tahmisa* ima strogo definiranu paradigmu citiranja koja izgleda ovako:

3 originalna polustiha + distih prototeksta = 5 polustihova jedne strofe

Ovakvo nizanje strofa nastavlja se kroz cijeli *gazel* koji čini prototekst, odnosno – koliko bejtova (*distiha*) ima *gazel*, toliko će i forma *tahmisa* imati strofa.

Ako se prisjetimo tipologije citatnosti prema citatnim signalima, odnosno podjele na *prave* koji posjeduju vanjske citatne signale kao što su navodni znaci, drugi tip slova, navođenje izvora, i *šifrirane citate* čiji unutrašnji signali mogu biti navođenje naslova citiranog teksta ili imena njegovog autora, u kontekstu *tahmisa*, moramo imati u vidu da se radi o tekstu napisanom u 16. stoljeću, arapskim pismom i u specifičnoj pjesničkoj formi, koja je u orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji poznata kao žanr primarno baziran na citatnom postupku. Navodni znaci ili pisanje kurzivom jesu, prije svega, odlike interpunkcije i grafije u različitim jezicima evropske kulture. S obzirom da klasični arapski ili pak osmanski jezik ne poznaje ovakve *vanjske citatne signale*, ne mogu se ni smatrati validnim citatnim signalima za arabički tekst. S druge strane, arabički tekstovi, kao eventualne vanjske citatne signale razvili su korišćenje tinte u drugoj boji, najčešće crvenoj, ili specifičnu upotrebu margine. Međutim, to nije slučaj sa *tahmisom* – njegov osnovni citatni signal jeste *mahlas* (pseudonim) pjesnika na čije stihove je *tahmis* spjevan, kao i strogo određena forma *tahmisa*, koja tačno definira poziciju prototeksta u odnosu na vlastiti tekst. U tom smislu, samu formu *tahmisa* trebalo bi posmatrati kao vanjski citatni signal.

Strogo definirana forma tahmisa, također, jeste determinirajuća, kada je u pitanju tipologija citata prema njihovom opsegu podudaranja sa prototekstom. U ovom smislu razlikujemo potpune, nepotpune i vakantne ili prazne citate. Imajući u vidu strukturu samog tahmisa, kao i drugih sličnih formi u divanskoj književnosti baziranih na citiranju prototekstova, koji citirajući pjesničku tradiciju, u isto vrijeme, i čuva i afirmira, nema prostora za sumnju da se radi o pravim citatima. Ustvari, divanski pjesnik nema ni namjeru da eventualno skriva citatni postupak, njegov cilj i jeste da odmjeri vlastite snage sa citiranim tekstom. Ovakav pristup od velike je važnosti u pogledu opsega podudaranja citata, odnosno odgovora na pitanje da li imamo potpune, nepotpune ili, pak, vakantne citate, gdje je presudna pjesnikova namjera da se takmiči sa već afirmiranim tekstom, što će ga svakako potaknuti da operira sa potpunim citatima. Same žanrovske odlike forme tahmisa u divanskoj književnosti, također, zahtijevaju od pjesnika da potpuno citira prototekst.

Interesantno je da Hasan Zijajija u citiranju stihova pokazuje određene razlike u odnosu na tekstove gazela koje nalazimo u izdanjima divana Bakîja i Emrîja. Sasvim je moguće da postoje odstupanja i od izvornog teksta gazela pjesnika Vusûlija, ali budući da njegov divan do sada nije objavljen, nemoguće ih je utvrditi. Kada su u pitanju razlike u odnosu na tekst Emrijevog gazela, one se mogu uočiti na osnovu kritičkog teksta njegovog divana koje je priredio Yekta Saraç u svojoj neobjavljenoj doktorskoj disertaciji (usp. Saraç 1991). Na osnovu Saračevog rada možemo utvrditi da u prvom distihu, koji Zijajija citira umjesto riječi "haddün", što bi značilo *tvoje lice*, koja se nalazi u kritičkom tekstu, nalazimo riječ "hüsnün", što bi značilo *tvoja ljepota*. Slično je i u četvrtom bejtu, gdje kod Zijajije pronalazimo riječ "dehrde" u značenju *na zemlji*, umjesto riječi "çerhte" – *na (nebeskom) točku*, ili u petom bejtu, gdje umjesto "âhîndan", u značenju *od tvog uzdaha*, imamo "sûzîndan" – *od tvoga plamena* i, konačno, u posljednjem, sedmom bejtu umjesto sintagme "tîg u tîr-i Emrî", koja znači *Emrijeve strijele i sablje*, upotrijebljena je sintagma "tîr-i âh-i Emrî", u značenju *strijele Emrijevog uzdaha*.

Također, podudaranje Zijajijinih citata sa tekstom dva Bakijeva gazela iz izdanja *Divana* koje je priredio Sabahattin Küçük (usp. Küçük 1988) nije potpuno, odnosno možemo uočiti manja odstupanja. U prvom tahmisu nalaze se dva takva odstupanja, prvo u drugoj strofi, odnosno citatu drugog bejta, gdje je umjesto imenice "safâya" u dativu ista upotrijebljena u apsolutnom padežu, te u trećoj strofi, odnosno bejtu gdje je, umjesto riječi "bardak", upotrijebljena riječ "zevrak". Razlika u padežu u drugoj strofi ne samo da utječe na metriku stiha, koji sa jednim slogom manje gubi svoj kalup aruz metra, već i sam bejt gubi svoje značenje. Prema Küçüku, navedeni distih bi trebao izgledati ovako:

Ako se dođe do kraja života i radosti sa napunjenim (čašama)
Neka se u flaše opet napuni slatkog vina

(Kenâr-ı 'aÿs u safâya geçilse tolmiş ile
Yine pür olsa mey-i hoş-güvâr zevrakda)

Kod Zijajije, pak, prvi stih izgleda ovako:

Kenâr-ı 'aÿs u safâ geçilse tolmiş ile,

što bi se moglo prevesti: “Ako kraj života i radosti se provede sa napunjenim.” Ovakav oblik stiha, odnosno sama razlika u padežu značajno mijenja smisao, ili, bolje reći, potpuno ga gubi.

Nedosljednost u citiranju sljedećeg Bakijevog stiha ne predstavlja tako značajno odstupanje, budući da se riječi *zevrak* i *bardak*, zbog jednakog broja i dužine slogova, ponašaju istovjetno u pogledu metra, a upotrijebljene u lokativu tvore istu rimu. Također, u pogledu semantike, posebno upotrebe riječi “zevrak” u divanskoj poeziji, mogu se smatrati blisko značnicama. Naime, riječ “zevrak”, čije primarno značenje jeste čamac, koristila se i u značenju flaša, posuda, testija, što je vrlo blisko osnovnom značenju riječi “bardak”, tj. čaša. Upotrijebivši riječ “zevrak” u citatu, Hasan Zijaija je stvorio svojevrsnu igru riječi koja glasi ovako:

Şarâbı zerak ile içmenün zamânı degül
Efendi keştîyi kâğıdda suyı zevrakda (2002: 121)

(Nije vrijeme da se vino pije čamcima / flašama
Gospodaru, lađe na papiru a vodu u čamcima / flašama)

Prema izdanju koje je priredio Küçük, drugi dio Bakijevog bejta ima sljedeći oblik: “Efendi keştîyi kâğıdda suyı bardakda” (Gospodaru, lađe na papiru, a vodu u čašama).

I u drugom tahmisu na Bakijev gazel može se zapaziti nepotpuno podudaranje citata sa štampanim izdanjem gazela. Naime, u trećoj strofi u prvom misrau kod Zijaije stoji oblik “kılmaz” glagola *kılmak* (činiti, raditi, stvarati), dok prema tekstu koji je priredio Küçük ovaj stih završava oblikom “olmaz” glagola *olmak* (biti, postati). Ovakvo odstupanje ne remeti metriku i rimu bejta, ali značajno utječe na njegov smisao, odnosno stih u obliku u kome ga Zijaija navodi postaje besmislen:

Binâ-yı ‘aşka tûfân-ı havâdis kâr-ger kılmaz
(Potop ne čini onog koji utječe na kuću ljubavi)

U ovom kontekstu vrlo je važno značenje riječi “kâr-ger” (učinkovit, aktivan, utjecajan), koje teško može ići uz prijelazni glagol kakav je *kılmak*. U kombinaciji sa glagolom *olmak*, stih dobiva suvislo značenje, pa nas to upućuje da izvorni oblik treba izgledati ovako:

Binâ-yı ‘aşka tûfân-ı havâdis kâr-ger olmaz
(Potop ne može ništa učiniti kući ljubavi)

Analiza ovih leksičkih odstupanja zahtijeva poseban oprez, jer ne znamo koji je predložak teksta Zijaija imao ispred sebe kada je spjevao svoje tahmise. Pjesnik je mogao čitati ove gazele iz nekog rukopisa divana ili čak samo neke medžmue, u koje priređivači kritičkih izdanja *Divana* nisu imali uvida. Također, vrlo je moguće da Hasan Zijaija nije ni čitao tekst predložka, već da ga je samo čuo, što je bila vrlo raširena praksa u recepciji divanske poezije u to vrijeme, naročito, ukoliko znamo da je tada dominirala usmena kultura i da se gazel često izvodio na različitim skupovima i usmeno prenosio. U sluča-

ju usmene recepcije gazela, vrlo su moguće određene devijacije teksta, odnosno vrlo je moguće da recipijent pogrešno čuje pojedine dijelove teksta, pa ih tako upamti i zapiše. Tome u prilog, u konkretnom Zijaijinom slučaju, ide i činjenica da je on, prema Saraču i Küçükü, originalne lekseme iz prototeksta zamijenio, po značenju i obliku, vrlo bliskim, odnosno leksemama koje se na fonetskoj razini mogu učiniti vrlo sličnim. Također, nepodudaranje citata sa izvornim tekstom ne mora, a priori, biti Zijaijin propust, odnosno, sasvim je moguće da potječe od prepisivača *Divana*, posebno jer znamo da jedini rukopisni primjerak *Divana* nije autograf.

Gledano sa semantičke razine, podređenosti teksta tahmisa citatima doprinosi i rima koja je već zadana unutar citiranog gazela. Sama činjenica da rima, ponekad izražena određenom leksemom ili čak cijelom predikatskom frazom, kao što je u šestoj strofi “Tahmisa na Emrijevi gazel”, koja se završava na “sürh olur” u značenju “postaje crven / crvena / crveno”, determinira jedinstvo značenja, kao i pjesničke slike koju pružaju citat i tekst:

Suze mojih očiju od odraza rubina drage postaju crvene
 I u grudima mi tužno srce od njih postaje boje crvene
 Ako kažeš strijele tvojih trepavica u srcu od krvi postaju crvene
 Ne misli da su strijele tvog pogleda u srcu od krvi postale crvene
 Vatra tuge je uzrok što su oštrice strijela crvene (2002:120)⁴

Osnovno pitanje na sintaktičkoj razini bavi se odnosom prototeksta i teksta, tj. Emrijevog, Bakijevo ili Vusulijevo gazela i Zijaijinog tahmisa. Vidjet ćemo da su Zijaijini stihovi bili subordinirani u odnosu na predložak, čemu je posebno doprinijela forma, rima i atmosfera koju je naš pjesnik morao očuvati. Na nivou sintaktike, odnosno unutar teksta kao mikrosistema, Zijaijini dijelovi teksta jesu subordinirani u odnosu na citate. S druge strane, ako ih promatramo šire u sistemu kulture, odnosno na razini sintaktike žanrovsko-medijalnog sistema, odnos prototeksta i autoteksta određen je okvirima samog žanra tahmisa, koji podrazumijeva da autotekst afirmira i imitira prototekst, kako u pogledu forme, tako i sadržaja unutar književne tradicije kojoj pripada.

Književna tradicija ima značajnu ulogu i u analizi tahmisa na pragmatičkoj razini, odnosno pripadnosti recipijenta orijentalno-islamskoj književnoj tradiciji u širem, to jest, poznavanje osmanske lirike 16. stoljeća u užem smislu preduvjet je za odgovarajuću recepciju i interpretaciju tahmisa. To znači da će recipijent moći prepoznati žanr i samim tim usmjeriti svoju percepciju citatnog postupka, odnosno novonastalog teksta u odnosu na prototekst, te eventualno – kod afirmiranih pjesama – prepoznati porijeklo citata, odnosno prototekst. Recipijent koji ne pripada datoj interpretativnoj zajednici teško se može snaći u tekstu tahmisa, odnosno on ne spada u grupu primatelja prema kojoj je orijentiran citatni tekst, i njegov obzor receptivnog očekivanja svakako će se razlikovati od onog kanoniziranog orijentalno-islamskom književnom tradicijom.

Koliko je pripadnost određenoj kulturi primatelja citatne poruke značajna na pragmatičkoj razini, toliko je određena kultura bitna, kao sistem u kome citatni tekst obavlja globalnu kulturnu funkciju. Drugim riječima, kulturna funkcija teksta odgovara na pitanje da li se radi o *reprezentaciji* tuđeg teksta i kulture, što bi se moglo definirati kao “vertikalna kulturna tradicija” ili, pak, *prezentaciji* vlastitog teksta i vlastite kulture, što

⁴ Prev. Alena Čatović.

se realizira unutar “horizontalne kulturne tradicije”. U ovom kontekstu, orijentalno-islamska književna tradicija za Hasana Zijaiju, slično kao što su rimski klasici bili za zapadnu srednjovjekovnu kulturu, predstavljala je dragocjenu *riznicu* koju je trebalo crpiti i citatno oponašati. Tahmis kao poetski žanr, pa tako i tahmis Hasana Zijaije, usmjeren je očuvanju i afirmiranju te tradicije, a samim time i potvrđivanju postojeće kulturne tradicije i konvencionalnog obzora čitateljskog očekivanja, što bi se definiralo kao *reprezentacija* tuđeg teksta i kulture. Naravno, kada je u pitanju orijentalno-islamska književna tradicija, teško ju je, a priori, definirati kao horizontalnu, odnosno vertikalnu književnu tradiciju; ipak, nakon određenog perioda ekspanzije, ona je svakako postala “vertikalna kulturna tradicija” koja je opstajala upravo održavanjem autoriteta po vertikali. U tom smislu, i tahmis kao poetska forma, s obzirom da se u osmanskoj književnosti javlja tek u 15. stoljeću, svakako je produkt vertikalne kulturne tradicije i tako ga treba posmatrati.

Valorizacija stvaralaštva svakog pjesnika zahtijeva njegovo smještanje u određeni društveno-kulturni kontekst. U tom smislu, tahmisi Hasana Zijaije mogu biti od posebnog značaja u sagledavanju njegovog odnosa spram književne tradicije i kulture kojoj je pripadao. Tahmisi, jednako kao što svjedoče o književnoj tradiciji koju nastoje afirmirati i očuvati, tako nam i ukazuju na pjesnikov ukus, njegove uzore u pjesništvu, ali i njegovu stvaralačku moć da odgovori zahtjevima tradicionalno strogo utvrđene forme.

Literatura

- ‘Adallah al-Hâmid, ur. (1994), *Al-Adab, Gâmi’at al-Îmâm*, Riyad
- Andrews, Walter G. (2000), *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* İletişim Yayınları, İstanbul
- Dilçin, Cem (1995), *Örneklelerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Duraković, Esad (2007), *Orijentologija – univerzum sakralnoga teksta*, Tugra, Sarajevo
- Duraković, Esad (2005), *Prolegomena za historiju književnosti orijentalno-islamskoga kruga*, Connectum, Sarajevo
- Genette, Gerard (1997), *Palimpsestes – Literature in the Second Degree*, prev. Channa Newman & Claude Doubinsky University of Nebraska Press, Lincoln and London
- Hasan Ziyâ’î (2002), *Hayatı- Eserleri-Sanati ve Divanı*, ur. Müberra Gürgendereli, Türk Tarih Kurumu basımevi, Ankara
- Küçük, Sabahattin (1988), *Bâkî ve Divanından Seçmeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Kur’an s prijevodom na bosanski jezik* (2004), prev. Esad Duraković, Svjetlost, Sarajevo
- Maković, Z., M. Medarić, D. Oraić-Tolić, P. Pavličić, ur. (1988), *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb
- Moranjak-Bamburać, Nirman (2003), *Retorika tekstualnosti*, Buybook, Sarajevo
- Nametak, Fehim (2007), *Pojmovnik divanske i tesavvufske književnosti*, Orijentalni institut, Sarajevo
- Nemec, Krešimir, (1995), *Tragom tradicije*, Matica hrvatska, Zagreb
- Oraić-Tolić, Dubravka (1990), *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
- Orr, Mary (2005), *Intertextuality: Debates and Contexts*, Polity Press, Cambridge
- Saraç, Yekta (1991), *Emri ve Divanı*, İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul

Dolores Grmača: Spisateljstvo franjevaca Bosne Srebrene u književnoj historiografiji

U književnim je povijestima redovito naglašavan doprinos franjevaca Bosne Srebrene dopreporodnoj hrvatskoj književnosti. Stalna mjesta u književnoj historiografiji koja se mogu uočiti polaze od činjenice da se o hrvatskoj književnosti u Bosni može govoriti isključivo zahvaljujući fratrima na periferiji moćnog Osmanskog Carstva. Potom da je riječ o književnosti koja je inicirana ciljevima katoličke obnove, te je stoga isključivo utilitarna i didaktično-nabožna karaktera. Posebice se ističe iznimna popularnost na koju nailaze knjige vjerskoga sadržaja, koje sa sobom nose “svu prtljagu srednjovjekovnog katolicizma” (Krešimir Georgijević). S jedne strane dakle književni povjesničari ističu pragmatičnu ulogu i nisku estetsku razinu franjevačke književnosti, dok s druge pak strane upućuju na vitalnu ulogu franjevačke jezične prakse u 17. i 18. stoljeću u stvaranju temelja hrvatskoga jezičnoga standarda. Svojevrsni je paradoks u tome što je mjesto franjevačke popularne književnosti koja sudjeluje u važnim integracijskim procesima razvoja književnog jezika u književnoj hijerarhiji posve marginalno. Stoga se nadaje nužnim propitivanje strategija oblikovanja mjesta kulturne periferije koje se nudi franjevačkoj književnosti u hrvatskome književnome kanonu, što ga posređuju i održavaju književne historiografije. Rasvjetljavanje mehanizama oblikovanja nacionalnoga kanona trebalo bi reći nešto više o pozicioniranju popularne književnosti i sociokulturnome kontekstu književnosti u Bosni i Hercegovini.

Ključne riječi: franjevačka književnost, Bosna Srebrena, književna historiografija, jezični standard, integracijski procesi, književni kanon

The Treatment of Literary Works of Franciscans from the Province of Bosna Srebrena in Literary Historiography

The important role of franciscans from the province of Bosna Srebrena in the pre-19th century Croatian literature has regularly been recognised in literary historiography. Some of the facts that have been commonly stressed include, for instance, the claim that it was only through the activities of franciscan monks on the periphery of the powerful Ottoman Empire that Croatian literature existed in Bosnia in this period. Furthermore, their literary activities have generally been described as inspired by Catholic Revival, and hence as primarily religious and didactic. The most popular are said to have been different religious texts carrying “all traditional ‘baggage’ of medieval catholicism” (Krešimir Georgijević). Thus, on the one hand, literary historians insist on the pragmatic role and low aesthetic value of franciscan literature, but, on the other, emphasise the crucial role of franciscan literary activities in the 17th and 18th centuries, which paved the way for

the establishment of modern Croatian standard language. It seems therefore paradoxical that franciscan popular literature, which participated in the key processes of standard language formation, has been completely marginalised in Croatian literary canon. This paper focuses on various strategies employed in defining the position of franciscan literature within this canon, which is as a rule located within the borders of cultural periphery. Uncovering the mechanisms of national canon formation should provide further insight into the process of positioning of popular literature and the socio-cultural context of literature in Bosnia and Herzegovina, which, having developed no forms of high literature during the 17th and 18th centuries, existed only in its popular forms.

Key Words: franciscan literature, Bosna Srebrena, literary historiography, standard language, integration processes, literary canon

1. Uvod: polazišta

Počeci hrvatske književnosti u Bosni i Hercegovini vezani su uz franjevce redodržave Bosne Srebrene, najjače katoličke crkvene organizacije u najzapadnijoj osmanskoj pokrajini, koja se do početka 18. st. prostire od Jadrana do Crnoga mora i od Budima do Albanije. Povijest tog prostora prisutnost franjevaca kroz sedam stoljeća pamti kao dominantno kulturološku. Tijekom razdoblja osmanske vlasti (1463–1878) jedini nositelji (hrvatske) pismenosti bili su franjevci, te samostani nisu samo jedina središta vjerskog (katoličkog) života nego i jedine prosvjetno-kulturne institucije.¹ U književnim je povijestima redovito naglašavan doprinos franjevaca Bosne Srebrene dopreporodnoj hrvatskoj književnosti. Točka uporišta u književnoj historiografiji upravo je činjenica da se o hrvatskoj književnosti u Bosni može govoriti isključivo zahvaljujući franjevcima kao nositeljima određenog tipa popularne kulture na periferiji moćnog Osmanskog Carstva.

U prvom dijelu rasprave kratko ću prelistati pojedine književnopovijesne preglede te recepciju franjevačke književnosti sumirati u nekoliko ključnih postavki. U drugom dijelu ukazat ću na neke paradokse koji izranjaju u kontekstu strategija oblikovanja kulturne periferije što se nudi franjevačkoj književnosti u hrvatskome književnome kanonu, koju posreduju i odražavaju književne historiografije. Zaključni dio rada otvara pitanje pozicioniranosti franjevačke književnosti u bosanskohercegovačkome književnome kanonu.

2. Književnopovijesna promišljanja

Sve reprezentativnije hrvatske književne povijesti posvećuju dosta prostora četiri stoljeća dugoj spisateljskoj tradiciji bosanskih franjevaca.² Uz određene prosudbe koje postaju historiografska stalna mjesta, iz povijesti u povijest sele se najvažniji franjevački autori i opisi njihovih djela. Književni povjesničari obično autorski niz započinju s utemeljiteljem franjevačke i bosanskohercegovačke književnosti Matijom Divkovićem (1563–1631)

¹ Uvodne konstatacije redovito se ponavljaju od najstarijih književnopovijesnih pregleda do novijih studija. Vidi primjerice: Šurmin (1898), Kreševljaković (1912), Bogišić (1994), Lovrenović (2002, 2012), Pranjković (2000; 2005; 2008), Džaja (2001), Pejić (2002; 2004), Ivanković (2007; 2010).

² Prema nekim istraživanjima nastanak franjevačke nabožne literature mogao bi se pomaknuti puno dublje u prošlost, naime *Šibenska molitva* iz 14. st. nosi pečat franjevačke duhovnosti. No kontinuitet franjevačke književne produkcije teče tek od početka 17. st. Vidi o tome Džaja 1979. i Džaja 2001.

i njegovim djelima na bosančici: *Nauk krstjanski za narod slovinski* i *Sto čudesa aliti zlamenja* (Mleci, 1611), *Nauk krstjanski s mnozijemi stvari duhovnijemi* i *Besjede* (Mleci, 1616).³ Nezaobilazan je i Ivan Bandulavić (između 1580. i 1585. – oko 1655) koji je svojim lekcionarom na latinici *Pištrole i evanđelja priko svega godišta* (Mleci 1613) izvršio velik utjecaj na autora prve hrvatske gramatike Bartola Kašića. Potom Stjepan Matijević (oko 1580–1654?) s djelom *Ispovjedaonik* (Rim 1630), Pavao Papić (1593 – nakon 1650) s prijevodom djela *Sedam trublija za probuditi grešnika na pokoru*, Pavao Posilović (1600–1653) sa svojim djelima *Naslađenje duhovno* (Mleci 1639) i *Cvijet od kripostih duhovni i tilesnije* (Mleci 1647), Ivan Ančić (1624–1685) sa svojim vjerskopoučnim djelima *Vrata nebeska i život vični* (Ancona 1678), *Svitlost krstjanska* (Ancona 1679) i *Ogledalo misničko* (Ancona 1681), Stjepan Margitić (oko 1650–1730) s djelima *Izповijed krstjanska* (Mleci 1701) i *Fala od sveti* (Mleci 1708), Lovro Šitović (1682–1729) sa stihovanim pučkim prikazom teološkoga nauka o paklu *Pisma od pakla* (Mleci 1727), Toma Babić (1680–1750) s pobožno-poučnom čitankom *Cvit razlika mirisa duhovnoga* (Mleci 1726), Jeronim Filipović (1688–1765) sa svojim vrlo popularnim propovijedima o kršćanskom nauku (*Pripovidanje nauka krstjanskoga*, Mleci 1750) i njegov učenik Petar Knežević (1701–1768) s vrlo popularnim pasionskim spjevom *Muka Gospodina našega Isukrsta i plač matere njegove* (Mleci 1753).

Niz franjevačkih spisatelja u (hrvatskim) povijestima književnosti obično se zatvara Filipom Lastrićem (1700–1783), začetnikom bosanskohercegovačke historiografije, Ivanom Franom Jukićem (1818–1857), prvim bosanskohercegovačkim prosvjetiteljem i zanimljivim putopiscem (*Putovanje po Bosni 1842*, *Putovanje iz Sarajeva u Carigrad godine 1852. mjeseca svibnja*), i Grgom Martićem (1822–1905), najplodnijim epskim pjesnikom među bosanskim franjevcima (*Osvetnici*) te njegovim memoarskim *Zapamćenjima*. U nekim se književnim povijestima tom autorskom nizu pridružuju samostanski ljetopisci Nikola Lašvanin (1703–1750), Bono Benić (oko 1708 – 1785), Marijan Bogdanović (1720–1772) i Jako Baltić (1813–1887).⁴ Sa spisateljskom tradicijom franjevača Bosne Srebrene povezani su i franjevci mletačke Dalmacije Filip Grabovac (1697–1749) s *Cvitom razgovora naroda i jezika iliričkoga* (Mleci 1747) i Andrija Kačić Miošić (1704–1760) s *Razgovorom ugodnim naroda slovinskoga* (Mleci 1756, 1759).⁵ Obojica su, naime, obrazovani u Provinciji Bosni Srebrenoj od koje su se za njihova života 1735. odijelili samostani pod mletačkom vlašću u samostalnu Provinciju Sv. Kaja (od 1743. Provinciju Presvetog Otkupitelja).⁶

³ U stručnoj literaturi često citirana tvrdnja Mídhata Begića (1982: 20) izrečena povodom 350. godišnjice smrti Matije Divkovića, da je naime Divković “utemeljitelj kako bosanske franjevačke, tako i, moderno rečeno, cjelokupne književnosti Bosne i Hercegovine”, u novije je vrijeme marginalizirana te se i samo obilježavanje 400. obljetnice prve tiskane knjige u BiH na narodnom jeziku – Divkovićeve *Nauka* iz 1611. – tijekom 2011. potihlo događalo. Na to prešućivanje važnih događaja iz kulturnog pamćenja, koje razotkriva razdrtost i na kulturnoj kako i na političkoj sceni današnje BiH, reagiraju Lovrenović (2011) i Ivanković (2011: 5–7).

⁴ Sudbinu ljetopisa u književnopovijesnim pregledima istražila je Iva Beljan (2011a: 5–14).

⁵ Vidi primjerice Vodnik (1913: 330) i Kombol (1961: 355–366).

⁶ Do kraja 17. stoljeća samostani Bosne Srebrene nalaze se u većem dijelu Dalmacije, u Slavoniji, u Srijemu, Bačkoj, Banatu, južnoj Ugarskoj, u okolici Beograda te u Rumuniji i Bugarskoj. Nakon Bečkog rata (1683–1699) Bosna Srebrene se našla u trima državama: velik je dio Dalmacije pod vlašću Mletačke Republike, svi krajevi sjeverno od Save pripali su Habsburškoj Monarhiji, u Bosni, i dalje pod turskom vlasti, ostala su samo tri samostana (Kraljeva Sutjeska, Kreševo i Fojnica), ostalih sedam je spaljeno i/ili iseljeno. Nakon odvajanja dalmatinskih samostana, odvajaju se i prekosavski 1757, te je Bosna Srebrene svedena na područje Bosne i Hercegovine. Polovicom 19. stoljeća odjeljuju se i hercegovački franjevci u samostalnu kustodiju, koja 1892. postaje provincijom.

Korpus franjevačkog spisateljstva u književnoj se povijesti promatra kao zatvoren sustav unutar kojeg se nudi pregled najvažnijih franjevaca i njihovih djela postavljenih na vrh hijerarhije više kulturnopovijesnih negoli književnih vrijednosti. Franjevački spisatelji koji su djelovali u 20. st. spominju se samo u književnopovijesnim pregledima Bosne i Hercegovine (Rizvić 1985). U bosanskohercegovačkom će književnohistoriografskom okviru biti zastupljeni i “manji” i neki suvremeni franjevački spisatelji, ali samo u ediciji *Hrvatska književnost Bosne i Hercegovine u 100 knjiga* Matice hrvatske i Napretka u Sarajevu.

Važnost franjevačke spisateljske uloge u oblikovanju hrvatske kulturne tradicije ističe već začetnik (hrvatske) književne historiografije Vatroslav Jagić (1867), a temelje ozbiljnome proučavanju franjevačke književnosti postavlja njegov bečki student Dragutin Prohaska (1911).⁷ Prohaskino je istraživanje spisateljske baštine franjevaca Bosne Srebrene i nakon stotinu godina još uvijek najiscrpnije te u njegovu pregledu svoje mjesto nalaze brojni franjevački spisatelji. Prohaskina je knjiga “uvelike poravnala putove do shvaćanja koje je u naše vrijeme počelo utemeljivati sliku o cjelovitosti hrvatske književnosti, jezičnoga razvoja i svega kulturnoga i duhovnog života” (Katičić 2003: 32). Trajna je vrijednost Prohaskina prinosa književnoj povijesti dakle u razumijevanju uloge franjevačke književnosti kao mosta između hrvatskih regija. Takav će *kartografski* smještaj franjevačkog spisateljstva usvojiti gotovo sve hrvatske književne povijesti u 20. stoljeću, bez obzira na različitost njihovih metodoloških pristupa, što će bitno utjecati na vrednovanje ne samo franjevačke kulturne djelatnosti nego i cjelovite slike hrvatske i bosanskohercegovačke književne pisane riječi.⁸ Recepcija franjevačkog spisateljstva kakvu oblikuju i posreduju književne povijesti kreće se po koordinatama koje je zacrtao Prohaska: od ocrtavanja povijesnog okvira i općih obilježja, pa do isticanja kulturnopovijesnih činjenica.⁹ Uz te opće karakteristike, književnopovijesni prikaz spisateljske baštine bosanskih franjevaca može se sažeto sagledati u nekoliko važnijih postavki: 1. kulturnopovijesna vrijednost, 2. umijeće pripovijedanja, 3. ciljevi katoličke obnove i 4. vitalna uloga u stvaranju nadregionalne jezične norme.

2.1. Kulturnopovijesna vrijednost

Plodna i raznovrsna spisateljska djelatnost bosanskih franjevaca obuhvaća raspon od teoloških i filozofskih spisa, propovijedi i katekizama do jezikoslovnih djela (latinske gramatike, lingvističke rasprave i sl.), memoarskih zapisa, ljetopisa, eseja i putopisa, pripovijesti i romana, lirskih i epskih pjesama, političkih proglašaja, priručnika za osnovno obrazovanje (bukvari ili početnice) i ljekaruša. Na takvu raznolikost tekstova u književnim su povijestima obično primjenjivani suvremeni kriteriji te su zaobilazeni svi rubni žanrovi. Premda je već odavno u teoriji posve jasna razlika između predromantičarske

⁷ Na Jagićevu inicijativu Prohaska se uključuje u projekt enciklopedije slavenske filologije, koju je na ruskom izdavala Petrogradska akademija, sa zadatkom da obradi književnost u Bosni i Hercegovini. Kao posljedica Prohaskinih idejnih stajališta iz njegove knjige izostaje književnost muslimana u Bosni i Hercegovini. Detaljnije o tome vidi Katičić (2003).

⁸ Iznimka je povijest Ive Frangeša (1987) u kojoj izostaje franjevačka književnost, što je ispravljeno u dopunjenom njemačkom izdanju (Frangeš 1995) u koje je uključena. Vidi također Frangeš 2000.

⁹ Primjerice da su franjevci u mnogočemu prvi u Bosni i Hercegovini, prvi liječnici, prvi autori latinskih, hrvatskih i turskih gramatika, konkretnije, Matija Divković je prvi pisac na narodnom jeziku, Filip Laštrić je prvi moderni historiograf, Ivan Frano Jukić pokretač prvog časopisa, Augustin Miletić začetnik školstva itd.

poetike i suvremenog poimanja kategorije originalnosti koje baštiniamo od romantizma, ipak je hijerarhijska ljestvica književnih vrijednosti sazdana na kriteriju originalnosti i visokokanoniziranih žanrova. Time je stavljen znak jednakosti između originalnosti i umjetničke vrijednosti, a kako franjevačka spisateljska tradicija ne odgovara takvim parametrima, izlaz je pronađen u tretmanu franjevačkih tekstova kao kulturnopovijesnih spomenika.¹⁰

Uz isticanje važnosti činjenice postojanja izravne veze između Bosne i Hercegovine i Hrvatske u kulturnome, književnome i književnojezičnome smislu, u književnim se povijesima obično, kao svojevrsna isprika za nedostatak estetske vrijednosti književnosti bosanskih franjevaca, eksplicira kulturnopovijesna vrijednost. To se ističe već u jednoj od prvih književnih povijesti i postaje stalnim mjestom u prikazu franjevačkog spisateljstva:

Ako i jesu franjevci pisali u duhu nabožnom, ipak se njihove knjige razlikuju od prijašnjih spomenika narodu pristupnih, za to i pripadaju u literaturu, koja nije čisto poučna, ali ni sasvim zabavna, a ne spadaju u literaturu strogo crkvenu. Lijepo književnosti ili poezije nema, poradi čega se i ne može s estetične strane govoriti o njoj; no ova franjevačka književnost ima u tome svoju vrijednost, što predočuje čisti narodni govor kao najbolja hrvatska proza u XVII. stoljeću; znamenita je ta literatura i za kulturnu povjest, budući da se obazire na narodne potrebe i njegove pogreške, i što se udešavalo prema narodnim potrebama, a narod njezinu nauku mnogo puta primao i dalje je obrađenu širio. (Šurmin 1898: 115)

2.2. Umijeće pripovijedanja

Franjevačko stvaralaštvo već Vatroslav Jagić (1867) stavlja kao uzor popularnog pripovjednog diskursa, ističući pritom posebice ulogu priča (*prilika*):

Iz naših fratarskih knjiga srednjega vieka, osobito bosanskih, dade se liepo razabrati, što i kako se je nekoč propoviedalo narodu. Sveštenici nastojahu svaku nauku zasladiti po kojom pričom, što bješe čas iz knjiga izvadjena, čas dosjetljivo izmišljena, te se nekoje ismedju njih odlikovahu tolikom živosti, da ih je narod lako i rado pamtio i dalje pripoviedao sa svojimi pridjevci. Evo nam dakle jedno bogato vrelo narodnoga pripoviedanja. (Jagić 1867: 105)

Nedostatak originalnosti i estetske vrijednosti franjevačkih tekstova u književnopovijesnim je pregledima nadomješten isticanjem popularne dimenzije takve književnosti, kojoj i nije bio cilj umjetnički izraz, nego praktična namjena, što je istaknuto, primjerice, u jednoj od najutjecajnijih povijesti književnosti:

A bosanski Franjevci, koji su se tijesno privili uz svoje duhovno stado u posljednjim zakloništim, kad se općeno radilo oko obnovljenja i utvrđenja kršćanske nauke prosvjetnim sredstvima, i sami su osjetili u sebi probudjenu kulturnu snagu, što je bila kao obamrla u sredini bez kulturnih težnja, te su podupirani iz Rima upravo oni stvorili najljepšu i najvažniju protivureformatorsku nabožno-poučnu književnost na hrvatskom jeziku. (Vodnik 1913: 217)

¹⁰ Detaljnije o takvome književnopovijesnome pozicioniranju franjevačke književnosti na primjeru Matije Divkovića vidi Beljan (2011b: 113-131).

Prosudbu bosanske franjevačke književnosti kao najljepše i najvažnije nabožno-po-
učne proze Vodnik oprimjeruje njezinim rodonačelnikom Divkovićem kojemu “i nije
bila svrha, da piše samostalna djela; on sam ne mjeri književnom mjerom svoj rad, već
mu je glavno, da stvori dobru pučku knjigu u duhu novog vremena, i to je postigao, pa
njegova djela zapremaju i u razvitku hrvatske književnosti odlično mjesto, jer ga u toj
svrsi nitko ne prestiže i jer su ta djela počeci našega književnog rada u Bosni” (Vodnik
1913: 219). Rješavanje pitanja vrijednosti franjevačkog spisateljstva premještanjem na-
glaska na umijeće pripovijedanja ponavljat će se u književnim povijestima metaforičkim
prosudbama o vještome načinu pričanja, oživljavanju istrošenih pobožnih priča lijepim
jezikom i sl. sve do najnovijih radova. Živahno i slikovito pripovijedanje, umijeće tran-
sformacije predložka i prilagodbe široj publici franjevačkim djelima priskrbljuje osobitu
popularnost i prihvaćenost u narodu.¹¹ Upravo će inzistiranje na promatranju franjevač-
kog spisateljstva kroz očiste fenomena popularnog diskursa u novije vrijeme postati je-
dan od plodnijih pristupa. U interakciji između “primatelja poruke, posrednika poruke
i poruke same” stvara se “zanimljiv prostor utjecaja” u kojem se “izostankom original-
nosti i individualnosti” otvara “mogućnost za ostvarivanjem popularnosti, kao izrazito
receptijskog fenomena, a time je prosvjetiteljska uloga bosanskih franjevaca dolazila do
izražaja” (Majić 2009: 17, 24).

2.3. Ciljevi katoličke obnove

U književnoj se historiografiji obično ističe da je presudnu ulogu u oblikovanju
franjevačke kulturne povijesti odigrala katolička obnova koju je inicirao Tridentski kon-
cil (1543–1563) kao odgovor na protestantsku reformaciju. Književnost koja nastaje u
tom kontekstu nosi utilitarna i didaktično-nabožna obilježja, u njezinu je središtu os-
tvarivanje komunikacije s pučkim primateljem i prilagođavanje njegovu horizontu. To
se može oprimjeriti citatom iz povijesti književnosti Krešimira Georgijevića (1969: 149-
150):

*Književnost franjevaca u Bosni ne čini posebno, izdvojeno poglavlje od ostalog toka
književnosti u našim krajevima: ona po svojim osnovnim crtama i tendencijama
ulazi u okvir protureformatske književnosti, kakva se razvijala u Dalmaciji, Hrvatskoj
i Slavoniji. Osobito i znamenito je to što je ona na štokavskom dijalektu, uglavnom
ijekavskom govoru, što ona krči put jedinstvenom jeziku u književnosti, kako Hrvata
tako i Srba. Karakter književnosti bosanskih franjevaca određen je [...] i duhovnom
razinom njihove bosanske pastve, jer se većina štampanih knjiga ne izdiže iznad
moći shvaćanja prosječnog čitaoca, uljuljkanog u predrasude srednjeg vijeka.
Popularne knjige s vjerskim sadržajem (a drugih knjiga nema) nose sa sobom svu
prtljagu srednjovjekovnog katolicizma – misticizam, legendarnost, anegdoticnost s
intervencijama pobožnih fratara i svećenika.*

¹¹ O tome govore brojna izdanja i omiljeni narodni nazivi pojedinih djela: *Fratarica* za Divkovićeve *Besjede*, *Babuša* za Babićev *Cvit razlika mirisa duhovnoga*, *Stipanuša* ili *Stjepanuša* za *Izповјед krstjansku* Stjepana Margitića, *Čizmar* za *Od'uzame* Filipa Lastrića, *Biskupovača* za katekizam *Istomačenje stvari potribiti nauka krstjanskoga* biskupa Augustina Miletića. U književnoj je historiografiji često ponavljana Fortisova anegdota o utjecaju Divkovićeve *Nauka krstjanskoga* kod morlačkih čobana koji ispravljaju svoga župnika. Vidi primjerice Vodnik 1913: 222, Georgijević 1969: 152.

Pri uspostavi vrijednosnog koncepta franjevačke književnosti vjerojatno je najveći kamen spoticanja upravo kontekst katoličke obnove, jer, Georgijevićevim riječima, takve knjige sa sobom nose “svu prtljagu srednjovjekovnog katolicizma”. Književna historiografija uočava kako je takvo štivo postalo vrlo popularno, ali obično previđa činjenicu da u Bosni protestantizam uopće nije ni uhvatio korijena.¹² Međutim, u pozadini franjevačkog spisateljstva jest odnos prema vjerski Drugome, “nevjerniku”, “otpadniku”, te je ključni pragmatični cilj – učvrstiti u vjeri pripadnike vlastitog tabora, ponuditi običnome vjerniku živopisne, lako pamtljive i primjenjive, primjere kako treba a kako ne treba kršćanski živjeti. Upravo zato što je vjerskoga sadržaja i što je isključivo poučno-nabožna karaktera takvo stvaralaštvo doživljava iznimnu popularnost. K tome, franjevačka je književnost oblikovana na granici pisanog i usmenog medija, iako napisana, namijenjena je auditivnoj recepciji, odnosno prenošenju putem propovijedi nedjeljama i svetkovinama. U takvoj horizontalnoj, pučkoj usmjerenosti književnog djelovanja važno je nekoliko elemenata: umijeće izbora tekstova koji će biti razumljivi svima onima kojima su namijenjeni, prilagođenost kršćanskoj pouci u skladu s duhovnim horizontom i intelektualnim mogućnostima recipijenta te memorija primatelja zahvaljujući kojoj poruka postaje dio kulturnog pamćenja. Život na granici dviju kultura, pisane i usmene, determiniranost usmenim medijem i vjerski sadržaj ključ su fenomena popularnosti i prihvaćenosti franjevačkog stvaralaštva.¹³

2.4. Vitalna uloga u stvaranju nadregionalne jezične norme

Franjevačka je spisateljska djelatnost – u težnji da njihova riječ bude razumljiva i dostupna što većem krugu recipijenata – odigrala i širu kulturnu ulogu: ona je imala nadregionalni karakter. U razdoblju od 17. do 19. stoljeća stizala je do svih hrvatskih regija, sudjelujući u nastanku nadregionalne jezične norme i pripremajući odabir štokavštine kao književnog jezika. Vrijednost toga projekta naglašava i inače vrlo strogi nasljedovatelj Croceovih estetičkih postavki Mihovil Kombat:

Ako ta djela i nisu imala, ili su samo izuzetno imala i književnih osobina, ipak ona nisu bez kulturnohistorijskog značenja, navlastito zbog toga, što se u njima ogleda tadašnja hrvatska proza, koja se ni sad nije u našoj ostaloj književnosti mnogo njegovala. [...] Ali ima nešto, što pojedinim piscima ove književnosti daje naročito obilježje, a to je njihovo svijesno nastojanje oko izgradnje jedinstvenog hrvatskog književnog jezika. (Kombat 1961: 215)

Takve postavke eksplicira i jedna od posljednjih književnih povijesti:

Franjevci su imali istančan osjećaj za rubno, za sve što se odnosilo na periferiju. [...] Sve više je književnost bosanskih, podunavskih i dalmatinskih franjevaca postajala univerzalnom hrvatskom činjenicom, njihove knjige i njihov jezik ili izbor vrijedili su u svakom kutku Hrvatske, pomažući da i oni koji su govorili i pisali kajkavskim i čakavskim književnim jezikom osjete štokavski jezični izbor i kao svoj. (Novak 1999: 901-902)

¹² Na cijelome prostoru Bosne Srebrene protestanata je bilo tek na rubnim dijelovima Južne Ugarske.

¹³ Veze franjevačke s usmenom književnosti tema su su brojnih studija. Vidi primjerice *Zbornik radova o Matiji Divkoviću* (Kuna 1982), *Ivanković 2008*.

Upravo je zbog uloge jezičnog mosta između sjevera i juga, od Jadrana do Drave, te vitalne uloge u stvaranju nadregionalne jezične norme u istraživanjima franjevačkog spisateljstva najviše jezikoslovnih radova.¹⁴ Hrvatska, naime, “standardnojezična tradicija gotovo je isključivo (zapravo sve do pred kraj 19 stoljeća) vezana za djelatnost franjevača Bosne Srebrene” (Pranjković 2008: 27).

3. Paradoksi: kulturna središta i periferije

U temelju književnopovijesnih promišljanja franjevačke književnosti sagledanih kroz nekoliko stalnih mjesta te ilustriranih citatima iz starijih i novijih književnih povijesti, može se uočiti nekoliko proturječnih postavki. Prvi je paradoks u tome što nema kritičkih izdanja većine bosanskih franjevačkih tekstova. Veći je dio tog korpusa vrlo teško dostupan, što zbog starih izdanja koja su već odavno u raritetnom knjižnom fondu, što zbog činjenice da su brojni tekstovi još u rukopisima rasijani po samostanskim knjižnicama i arhivima. Tako veliki dio književnopovijesnih pregleda, pa i stručnih studija nastaje na antologijama, panoramskim izborima, hrestomatijama, a ne na izvornicima.¹⁵ Ne treba ni napominjati kako i na koji način stoga u fokus proučavanja dolaze uglavnom samo najutjecajniji predstavnici bosanskih franjevača, dok cjelina i kontinuitet njihova kulturnog djelovanja ostaje u magli kroz koju se važniji elementi tek naziru. Nije se teško složiti sa začetnicima filologije da su tekstološka kritika i dobro poznavanje izvora temelj svim znanstvenim pristupima. Tek su pojedine obljetnice franjevačkog spisateljstva prigode da se počne neki franjevački pisac sustavnije proučavati.¹⁶ Drugi je paradoks u tome što se korpus franjevačkog spisateljstva u hrvatskoj književnoj povijesti promatra kao zatvoren sustav na čijem početku stoji Matija Divković a na kraju Grgo Martić, nakon kojeg kao da nijedan franjevački autor nije ništa (vrijedno) napisao. Drugim riječima franjevačko je spisateljstvo dio samo starije (hrvatske) književnosti, odnosno do kraja 19. stoljeća, dok se posve previđa franjevačko književno stvaralaštvo 20. stoljeća. Tim se paradoksima mogu pribrojiti i dvije opreke koje izranjaju iz recepcije franjevačkog spisateljstva u književnoj historiografiji, i koje valja iscrpnije eksplicirati, vezane uz proces stvaranja književnog kanona i standardizacije zajedničkog jezika.

3.1. Opreka centar – periferija

U razdoblju od 16. do 18. stoljeća na hrvatskoj kulturnoj karti izdvaja se nekoliko regija: dubrovačko-dalmatinska, sjevernohrvatska (s ozaljskim krugom), bosanska i slavonska (nakon mira u Srijemskim Karlovcima 1699). Znatna većina djela koja čine blago starije hrvatske književnosti visoke umjetničke razine nastala je u dubrovačko-dalmatinskome kulturnome krugu te su u književnoj historiografiji ostale regije omjeravane o ta dostignuća. Na taj se način uspostavlja opreka kulturnog centra koji predstavlja idealni model za kulturu koja nastaje na periferiji, premda je riječ o kulturološki drugom

¹⁴ Vidi popis literature u Pranjković 2008: 148-177. Može se uočiti kako su autori prvih monografija o jeziku bosanskih franjevača srpski filolozi, koji franjevačku književnost uključuju u srpsku. U novije vrijeme prevladavaju radovi hrvatskih jezikoslovaca.

¹⁵ Najvažnije su izbore priredili: Kuna (1974), Lovrenović (1982), Karamatić (1994. i 2006), Gabrić-Bagarić (2004) i Pranjković (2005).

¹⁶ Znanstveni skupovi koji se pritom organiziraju bili bi daleko korisniji kad bi uz zbornike radova priredili i koje kvalitetno izdanje djela pojedinog franjevačkog autora.

prostoru u kojem vlada drugo vrijeme.¹⁷ Dok su u jadranskim gradovima “satovi izbjali renesansu, barok, rokoko; izvan zidina kao da se vrijeme zaustavilo u naizgled nepokretnom vremenu srednjeg vijeka jer kulturni karakter toga drugog prostora određuje sustav koji je stvorilo hrvatsko srednjovjekovlje” (Rapacka 2005: 367). Franjevački pisci, počevši od Divkovića, prenose neke elemente dubrovačke i dalmatinske kulturne baštine na široki prostor Bosne Srebrene od Jadrana do Drave, ali ne one kulturne elite, nego uglavnom djela koja zauzimaju nešto niže mjesto na hijerarhijskoj ljestvici književnih vrijednosti.

U temelju je usporedbe bosanske s dubrovačko-dalmatinskom regijom činjenica raslojavanja između visoke i pučke kulture, odnosno rascjep između estetske i popularne književnosti koji je “dio procesa autonominacije nacionalne književnosti” (Protrka 2008: 72). S tom je polarizacijom u procesu stvaranja i legitimacije nacionalne zajednice povezana polemika oko izbora književnog kanona, pojašnjava Marina Protrka (2008).¹⁸ Na jednoj će se strani tako naći estetičari koji zagovaraju estetske zasade “visokog kanona” u čijem su središtu dubrovački velikani 17. stoljeća: Gundulić, Palmotić, Đurđević i dr. Na suprotnoj su strani populisti, zagovornici “pučkog kanona” na čijem je vrhu Andrija Kačić Miošić, čija djelatnost izravno proizlazi iz tradicije pučke književnosti franjevac Bosne Srebrene te predstavlja njezin kraj, a ujedno i vrhunac. Time je skromna franjevačka knjiga za puk *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* postala narodnim klasikom i zauzela mjesto pored *Osmana* Ivana Gundulića kao drugi, popularni pol modela narodne tradicije.¹⁹

3.2. Sudjelovanje književnosti niske estetske razine u standardizacijskim procesima

Navedene opreke nastale u istodobnom procesu stvaranja književnog kanona i standardizacije zajedničkog jezika rezultiraju paradoksom bez presedana. S jedne strane književni povjesničari ističu pragmatičnu funkciju i nisku estetsku razinu franjevačke književnosti, dok s druge pak strane upućuju na vitalnu ulogu franjevačke jezične prakse u 17. i 18. stoljeću u stvaranju temelja hrvatskoga jezičnoga standarda. Svojevrsni je dakle paradoks u tome što je mjesto franjevačke popularne književnosti koja sudjeluje u važnim integracijskim procesima razvoja književnog jezika u književnoj hijerarhiji posve marginalno, na što upućuje poljska slavistica Joanna Rapacka (2005: 369). U oblikovanju drugih zapadnoeuropskih nacionalnih kultura integrativnu je, naime, ulogu imala kultura koju je prije svega stvarala elita (ibid.: 371). Društveno uvjetovan način postojanja starije hrvatske književnosti zapravo je pridonio tome da je integrativnu ulogu odigrala kultura niskog stila (usp. ibid.). Unutar sustava popularne književnosti, koji povjesničari književnosti tretiraju kao drugorazrednu pojavu i koji ima kontinuitet od početka sve do 18. stoljeća, naime, odvijalo se ono najvažnije za oblikovanje općenacionalne hrvatske književnosti. Stoga Joanna Rapacka (2005: 369) zaključuje da se tako susrećemo “sa situacijom, gotovo bez presedana, odvajanja glavnoga pravca razvoja književnosti od

¹⁷ O centrima i periferijama starije hrvatske književnosti vidi Rapacka 2005.

¹⁸ Ovdje je posebice relevantan prvi dio poglavlja “Strategije oblikovanja kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. st.” u Protrka 2008: 53-84.

¹⁹ Tome je, dakako, pridonijela predromantička i romantička fascinacija folklorom, štokavski jezični izraz i vizija južnog slavenstva kao zajednice, što je odgovala ilirskim narodnim koncepcijama.

glavnoga pravca razvoja književnog jezika.” Unatoč tome što je književna, znanstvena, popularnojezikoslovna i uopće kulturna djelatnost franjevac Bosne Srebrene presudno važna za povijest hrvatskoga jezika, posebice za njegovu standardizaciju utemeljenu na (novo)štokavskome narječju, ta činjenica, međutim, nije ni do danas na odgovarajući način osviještena ni vrednovana (usp. Pranjkić 2000: 6). Štoviše, u jezikoslovnoj svijesti prevladava mišljenje da je u standardizacijskim procesima franjevačka književnost odigrala važniju ulogu negoli estetski neusporediva i neprocjenjivo vrijedna književnost starog Dubrovnika.

4. Epilog: strategije oblikovanja književnog kanona

Iznesena promišljanja i uočavanje paradoksa nameću nužnost propitivanja razloga pozicioniranja franjevačke književnosti na marginu u hrvatskome književnome kanonu. Ako je popularna književnost imala integrativnu ulogu, onda se valja složiti s Joannom Rapackom (2005: 371) da se u središte zanimanja mora staviti ono što se do sada smatralo kulturnom marginom. Bosanski su franjevci “simbol neobično važnog tijeka hrvatske kulture, koji se smatra značajnijim od narodnoga, pučkog pravca”, a ujedno su i “simbol hrvatske prisutnosti u Bosni” (Rapacka 2002: 18), pa samim time i “simbolički kapital”. Standardizacija jezika i stvaranje književnog kanona u procesu oblikovanja nacionalne zajednice “posljedica su odnosa snaga unutar društva”, te “raspodjele društvene moći i ideologije” (Protrka 2008: 12). U procesu oblikovanja književnog kanona, dakle, estetska je vrijednost manje djelatna nego što je to “politika moći” (ibid.). Rasvjetljavanje mehanizama oblikovanja (hrvatskog) nacionalnog kanona trebalo bi reći nešto više o pozicioniranju popularne književnosti i sociokulturnome kontekstu književnosti u Bosni i Hercegovini. Time se otvaraju važna i aktualna pitanja. Na koji će se način književnost bosanskih franjevac pozicionirati u potencijalnome kanonu književnosti Bosne i Hercegovine i kakva će joj funkcija biti dodijeljena u oblikovanju njezine kulture? Stavljaju li strategije integracijske ideologije, neuhvatljivi i sveprisutni oblici moći, franjevačku književnost kao “simbolički kapital” na marginu ili u središte nacionalnog kulturnog pamćenja?

Pitanje oblikovanja bosanskohercegovačkog književnog kanona na južnoslavenskoj je kulturnoj karti vjerojatno jedno od najsloženijih, jer još uvijek nije znanstveno obrađena cjelovita povijest književnosti koja bi bila određiva tim imenom.²⁰ Proces je književne kanonizacije u BiH “proces specifičnih pregovaranja” (Kodrić 2010: 155) u kojem se razotkriva ideološka motiviranost odnosa prema kulturnome naslijeđu. Činjenica da je franjevačko spisateljstvo vjerskoga sadržaja i da je poteklo iz pera pripadnika male braće, zasigurno je presudna u pozicioniranju u književnome kanonu.²¹ Vjerojatno su upravo u tom okviru “granice između diskurza znanosti i ideologije”, riječima Sanjina Kodrića (ibid.: 164), “izrazito propusne i međusobno zamjenjive”. U forsiranju zasebnosti vlastite nacionalne književnosti vjerski sadržaji zauzimaju vrlo visoko mjesto na ljestvici

²⁰ Tu je problematiku iscrpno istražio Sanjin Kodrić u poglavlju “Nevolje s kanonom: slučaj bosanske i/ili bošnjačke književne historije. (Na primjeru okolnosti i karaktera ranog kanonizacijskog rada M. Begića)” u Kodrić 2010: 151-176.

²¹ U tom je smislu vrlo indikativna primjedba D. Prohaske (1911: 146) da je u slučaju franjevačke proze vjerski sadržaj isključivi krivac “što se ne cijeni više nego dubrovačka renesansna književnost u stihovima.”

kulturnih vrijednosti, no, s gledišta univerzalnijih književnoteorijskih paradigmi, mogu odvesti u izoliranost u odnosu na druge jednakovrijedne sastavnice drugih nacionalnih kultura koje nastaju na istom prostoru. U kojem god kulturnome kontekstu da nastaje – bosanskohrvatskome, bosanskosrpskome ili bošnjačkome – riječ je o književnosti kakva je mogla nastati samo na rubu Zapada i na rubu Istoka i koja se oblikuje u dinamičnome odnosu prema Drugom i drugačijem te je kao takva neodvojiva od “topografije duha” prostora stvaranja. Nadalje, bosanskohrvatska i bosanskosrpska književnost u kulturnome će životu i tijeku svoga matičnoga konteksta hrvatske odnosno srpske književnosti uvijek biti na periferiji, omjeravane u odnosu prema centrima koji su oblikovani negdje drugdje, te će u književnome kanonu biti smještene na marginu. Komplementarno je takvim procesima stavljanje u središte svijesti o karakterističnosti bosanskohercegovačkoga kulturnoga stvaralaštva i imperativ interkulturalnosti. Tek u tom kontekstu književno stvaralaštvo, bez obzira na pripadnost određenoj sastavnici, može pokazati svoju pravu, književnopovijesnu vrijednost.

U tom je smislu važna cjelovita povijest književnosti svake od triju književnosti u BiH kao i povijest cjeline bosanskohercegovačke književnosti, u kojoj bi umjesto zapletenosti u raspodjelu kulturne baštine i trvenja triju nacionalno (i vjerski) distingviranih književnosti, ravnopravno ostvarivale svoje pravo na vrijednost pregovaranjem različitih kulturnih slojeva. Temeljno je pitanje, dakako, kakav bi model književne povijesti u tom slučaju uopće mogao biti moguć. Jedno od plodotvornih rješenja svakako je Begićev koncept bosanskohercegovačkog književnog dinamizma, na koji upućuje Kodrić (2010), kao i poredbena odnosno interkulturalna povijest književnosti, koju zagovara Zvonko Kovač (2011), u čijem bi središtu bile specifičnosti interkulturalnog dijaloga, a reflektirala bi, uz nacionalnu i poredbenu književnost, “zaseban identitet *interkulturalne književnosti*” (Kovač 2011: 142). Možda bi adekvatne odgovore mogla ponuditi i sociološka povijest književnosti koja bi proučavala djelovanje i institucije, tehnike, običaje i kolektivne mentalitete, povijest u kojoj bi “siva zona” između “ideološkog i estetskog” prestala biti “traumatičnim mjestom vlastite (‘nezrele’ za ‘europskim’ književnostima zaostale) književne povijesti” (Protrka 2008: 21).

Unatoč bezrezervnoj vjeri u književnu povijest – i usprkos krizama i smjenama metodoloških paradigmi historiografskog pisma – kao temelju književnoga identiteta, njihovu ulogu sve više nadomještaju leksikoni, enciklopedije i panoramski izbori autora i tekstova koji prepuštaju odgovornost čitatelju da ih umreži te postavi u širi kulturološki i sociološki okvir. Ako su takvi projekti nosiva konstrukcija svakog manje ili više ambicioznog modela književne povijesti, tim je akutniji imperativ dostupnosti književnih tekstova suvremenoj čitateljskoj javnosti. Da je, primjerice, cjelovit franjevački spisateljski korpus dostupan, onda bi dijalog s važnim dijelom kulturne tradicije bio lakše uspostavljen. Otvorio bi se, između ostaloga, prostor za interdisciplinarno proučavanje cijeloga niza dosad nedotaknutih tema, od franjevačke uloge u procesu demokratizacije književnosti, kriterija emocionalnosti te poimanja emocija i grijeha do općenito kulturno i književnoantropoloških, etnoloških te imagoloških dimenzija utkanih u franjevačko spisateljstvo.

Konačno, umjesto mitologiziranja i instrumentaliziranja kulturnoga naslijeđa, valjalo bi staviti u središte stvaranje interkulturalne platforme za odgovorno proučavanje i (u)poznavanje tradicije u komunikacijskome prostoru razumijevanja književnih odnosa

u BiH. Do ravnopravna dijaloga s riznicom tradicionalne kulture, mirnoga koegzistiranja i integriranja mnogostrukosti kulturnoga, pa i svakog drugog oblika mirnog (su) života s onim Drugim, bez kojega ne možemo pravo razumjeti i spoznati ni sami sebe, čini se da je dalek put. O tom se putu zasigurno puno može naučiti i iz franjevačke kulturne tradicije.

Literatura

- Beljan, Iva (2011a), *Pripovijedanje povijesti. Ljetopisi bosanskih franjevacu iz 18. stoljeća*, Synopsis, Zagreb – Sarajevo
- Beljan, Iva (2011b), “Fra Matija Divković u znanosti o književnosti: Zbornik radova iz 1982. godine”, *Bosna franciscana* XIX/34, 113-131
- Bogišić, Rafo (1994), “Književnost bosansko-hercegovačkih franjevacu u hrvatskoj književnoj matici”, u: M. Karamatić, ur., *Znanstveni skup Sedam stoljeća bosanskih franjevacu 1291–1991. Zbornik radova*, 183-196, Franjevačka teologija – Sarajevo, Samobor
- Džaja, Srećko M. (1979), “Tlo nastanka i protubogumilska komponenta *Šibenske molitve?*”, *Croatia Christiana Periodica* III/3, 80-92
- Džaja, Srećko M. (2001), “Spisateljstvo bosanskih franjevacu i *bosnicitet*”, u: I. Pranjković i S. Jeličić, ur., *Zbornik u čast dr fra Rastislava Drljića i dr fra Berislava Gavranovića*, 93-106, Udruga đaka Franjevačke klasične gimnazije – Visoko, Zagreb
- Frangeš, Ivo (1987), *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba, Zagreb – Ljubljana
- Frangeš, Ivo (1995), *Geschichte der kroatischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Böhlau Verlag, Köln – Weimar – Wien
- Frangeš, Ivo (2000), “Bosna Argentina. Književno i kulturno djelovanje franjevacu u Bosni i Hercegovini od 13-20. stoljeća”, *Vijenac* VIII/167, Zagreb, 27. srpnja 2000. (<http://www.matica.hr/Vijenac/Vij167.nsf/AllWebDocs/Knjizevnoikulturnodjelovanje>).
- Gabrić-Bagarić, Darija (2004), *Primjeri bosanskohercegovačke pismenosti i književnosti od 11. do 19. stoljeća*, HKD Napredak, Zagreb
- Georgijević, Krešimir (1969), *Hrvatska književnost od 16. do 18. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni*, Matica hrvatska, Zagreb
- Ivanković, Željko (2007), “Povijest kao kulturna povijest (ili Bosna Srebrena kao kulturološki fenomen)”, *Bosna franciscana* XV/26, 81-90
- Ivanković, Željko (2008), “Katolička usmena, nabožna i dušobrižnička književnost u Bosni XVIII stoljeća”, u: M. Karamatić, ur., *Zbornik o Marku Dobretiću*, 189-204, Općina Dobretići – Kulturno-povijesni institut Bosne Srebrene Sarajevo, Sarajevo – Dobretići
- Ivanković, Željko (2010), “Kraljeva Sutjeska kao mjesto nastanka značajnih djela književnosti Bosne Srebrene”, u: M. Karamatić, ur., *Zbornik radova Stoljeća Kraljeve Sutjeske*, 507-521, Franjevački samostan Kraljeva Sutjeska – Kulturno-povijesni institut Bosne Srebrene Sarajevo, Kraljeva Sutjeska – Sarajevo
- Ivanković, Željko (2011), “Slovo na početku”, u: Ž. Ivanković, ur., *Četiri stoljeća nauka krstjanskog fra Matije Divkovića 1611.-2011.*, 5-7, HKD Napredak, Vareš
- Jagić, Vatroslav (1867), *Historija književnosti naroda hrvatskoga i srbskoga, knjiga prva: Staro doba*, Zagreb

- Karamatić, Marko (1994), *Bosanski franjevci*, Erasmus naklada, Zagreb
- Karamatić, Marko, prir. (2006), *Hrvatska književnost Bosne i Hercegovine od sredine XVIII. do konca XIX. stoljeća*, Matica hrvatska u Sarajevu, HKD Napredak Sarajevo, Sarajevo
- Katičić, Radoslav (2003), "Književni povjesničar Dragutin Prohaska u svjetlu svojega prikaza starije pismenosti u Bosni i Hercegovini", u: T. Maštrović, ur., *Zbornik o Dragutinu Prohaski književnom povjesničaru i književnom kritičaru. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa Osijek, 16. i 17. svibnja 2002.*, 27-36, Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb
- Kodrić, Sanjin (2010), *Književna prošlost i poetika kulture. (Teorija novog historizma u bosansko-hercegovačkoj književnohistorijskoj praksi)*, Slavistički komitet, Sarajevo
- Kombol, Mihovil (1945, ²1961), *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb
- Kovač, Zvonko (2011), *Međuknjiževne rasprave. Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*. Glasnik, Beograd
- Kreševljaković, Hamdija (1912), *Kratak pregled hrvatske knjige u Herceg-Bosni od najstarijih vremena do danas*, Prva hrvatska tiskara Kramarić i M. Raguz, Sarajevo
- Kuna, Herta, prir. (1974), *Hrestomatija starije bosanske književnosti. Srednjovjekovna književnost i hrvatska književna tradicija*, knj. 1, Svjetlost, Sarajevo
- Kuna, Herta, ur. (1982), *Zbornik radova o Matiji Divkoviću*, Institut za jezik i književnost, Sarajevo
- Lovrenović, Ivan (1982), *Književnost bosanskih franjevaca. Izbor tekstova iz starije hrvatske književnosti*, Svjetlost, Sarajevo
- Lovrenović, Ivan (2002), *Bosanski Hrvati. Esej o agoniji jedne evropsko-orijentalne mikrokulture*, Durieux, Zagreb
- Lovrenović, Ivan (2011), *Jubileji zaborava i razdora*, <http://ivanlovrenovic.com/2011/11/jubileji-zaborava-i-razdora/> (10. 01. 2011)
- Lovrenović, Ivan (2012), *Književnost bosanskih franjevaca. (Enciklopedijski prikaz)*, <http://ivanlovrenovic.com/2012/02/književnost-bosanskih-franjevaca/> (07. 02. 2012)
- Majić, Ivan (2009), "Biblijski tekst kao popularni intertekst (na primjeru bosanskih franjevaca)", *Bosna franciscana* XVII/30, 17-25.
- Novak, Slobodan Prosperov (1999), *Povijest hrvatske književnosti. Od Gundulićeva poroda od tmine do Kačićeva* Razgovora ugodnog naroda slovinskog iz 1756., knj. 3, Antibarbarus, Zagreb
- Pejić, Marko (2002), "Mjesto franjevaca u kulturnom i socijalnom životu u prošlosti BiH", *Bosna franciscana* X/17, 275-279.
- Pejić, Marko (2004), *Doprinos bosanskih franjevaca društveno-kulturnom identitetu bosanskohercegovačkog društva u periodu 1878-1918. godine*, Štamparija Fojnica, Fojnica
- Pranjković, Ivo (2000), *Hrvatski jezik i franjevci Bosne Srebrene*, Matica hrvatska, Zagreb
- Pranjković, Ivo, prir. (2005), *Hrvatska književnost Bosne i Hercegovine od XIV. do sredine XVIII. stoljeća*, Matica hrvatska u Sarajevu, HKD Napredak Sarajevo, Sarajevo
- Pranjković, Ivo (2008), *Franjevačko spisateljstvo na hrvatskome jeziku*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb
- Prohaska, Dragutin (1911), *Das kroatisch-serbische Schrifttum in Bosnien und der Herzegowina von den Anfängen im XI. bis zur nationalen Wiedergeburt im XIX. Jahrhundert*, Verlag der Buchhandlung Mirko Breyer, Zagreb
- Protrka, Marina (2008), *Stvaranje književne nacije. Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb

- Rapacka, Joanna (2005), "Centri i periferije starije hrvatske književnosti", u: D. Fališevac, J. Lisac i D. Novaković, ur. *Hrvatska književna baština*, knjiga 4, 359-373, Ex libris, Zagreb
- Rapacka, Joanna (2002), *Leksikon hrvatskih tradicija*, Matica hrvatska, Zagreb
- Rizvić, Muhsin (1985), *Pregled književnosti naroda Bosne i Hercegovine*, Veselin Masleša, Sarajevo
- Šurmin, Đuro (1898), *Povjest književnosti hrvatske i srpske*, Lav. Hartman, Zagreb
- Vodnik, Branko (1913), *Povijest hrvatske književnosti*. Knjiga I. Od humanizma do potkraj XVIII. stoljeća, Matica hrvatska, Zagreb

Галина Мишкинене: Славянская арабскоалфавитная письменность литовских татар

Появление арабскоалфавитных славяноязычных рукописей у литовских татар в XVI веке связано с утратой литовскими татарами их родного тюркского языка. И хотя на протяжении веков татары не утратили связи со своими соотечественниками на Востоке, – сохранилось немало информации о путешествиях татар на Балканы, в Стамбул и Мекку, – незнание литургического языка – арабского и утрата своего родного – тюркского, стали основной причиной для перевода религиозной литературы на (старо)белорусский, а позже и на (старо)польский языки. Таким образом, в среде литовских татар зарождается арабскоалфавитная славяноязычная рукописная традиция. Основная отличительная черта рукописей литовских татар – это многоязычные памятники. Тексты записывались на (старо) белорусском, (старо)польском, арабском и тюркском языках, причем восточным текстам в большинстве случаев сопутствуют переводы на белорусский или польский языки. Имеется небольшое количество рукописей, датированных концом XIX – началом XX века, в которых использовано кириллическое или латинское письмо. Для мусульманской рукописной литературы характерно соединение в одном произведении материалов разных тематических групп и жанров. Традиционно принято различать *китабы*, *полукитабы*, *хамаилы*, *Кораны*, *тефсиры*, *теджвиды*. При определении названия рукописи учитываются содержание документа, его форма, а также информация переписчика из колофона. Все жанровые разновидности славяноязычной арабскоалфавитной письменности являются ценными источниками по изучению уникальной культуры литовских татар.

Ключевые слова: литовские татары, славянские языки, арабская графика, *китаб*, *хамаил*, *тефсир*

Lithuanian Tatars' Slavic Writing in the Arabic Alphabet

Lithuanian Tatars' manuscript tradition is a unique cultural phenomenon, which was born in XVI century, when Lithuanian Tartars lost their Turkic language, and it composed an exclusive heritage feature of Grand Duchy of Lithuania. The scientific literature refers to four literary languages recorded in Lithuania Tartars' manuscripts. These are Chozem, Chagatai, old Ottoman and Crimean Tatar languages. Over the centuries,

Tatars have not lost connection with their compatriots in the East. There is much information about Tartars' trips to Istanbul, the Balkans and Mecca. However, inaptitude of the liturgical Arabic language and loss of the Turkic language was the reason why Lithuanian Tartars were constrained to change their religious literature into Old Belorussian and later into Polish. In this way, Lithuanian Tartars' manuscript tradition was born, when Slavic text was written in the Arabic alphabet. One of the peculiarities of these manuscripts is that it is a multilingual monument. In manuscripts, beside the Slavic languages, there are many texts written in Arabic and old Ottoman words. Lithuanian Tartars' writing tradition, little bit modified and modernized, remained till our days. At the end of XIX century Chamail written in Cyrillic alphabet appeared, whereas Kitab written by printing-machine in the Latin alphabet appeared in 1980s. The oldest Tartars' manuscripts (kitabs, chamails, tefsirs and tedžvids), written in the old Belorussian and Polish languages in the Arabic alphabet, are dated back in the middle of XVII century. The meaning of the word *kitab* in the Arabic language is a *book*. However, *kitab* refers only to a very large size and scope of a book. Kitabs for Lithuanian Tartars had a great cultural and educational value. It was possible to learn from them about Muslim rituals, traditions, and access to popular *hadith* – stories about prophet Muhammed and his predecessors. There were also a lot of Eastern stories, folklore, sometimes biblical legends. *Chamail* (prayer-book) consists of prayer text written in the Arabic and Turkic languages and explanation of the text in old Belorussian and Polish. It is also possible to find knowledge about Muslim chronology, advices how to heal disease by praying, dreams interpretations, lucky and unlucky day predictions. Quran reading rules are stated in *tedžvid*. *Tefsir* is the Quran with narration between the lines and comments in Polish. It helps to understand content of the Scripture. All the written forms are equally important and reflect the unique Lithuanian Tartars' culture and its links with other cultures.

Key Words: Lithuanian Tatars, Slavic languages, Arabic alphabet, Kitab, Chamail, Tefsir

В европейском контексте письменная традиция литовских татар стоит в одном ряду с подобной литературой, которая традиционно называется *альхамиада*. Термин *альхамиада* употреблялся для обозначения испаноязычных памятников, писанных арабским письмом. Вид письма, названный *альхамиада*, в переводе с арабского языка означает иностранный (*альхам* – иностранец). Первым ученым, применившим этот термин для обозначения славяноязычных памятников, писанных арабским письмом, был Фехим Байрактаревич (Suter 2004: 13). Возникновение славяноязычной литературы арабским письмом в Боснии и в Великом княжестве Литовском тесно связано с историей Османской империи. Несмотря на то, что обе литературные традиции возникли примерно в одно и то же время, во второй половине XVI в., эти традиции формировались совершенно в разных исторических и социальных условиях. На отсутствие взаимовлияния одной традиции на другую не раз указывали в своих работах Вернер Лефельт (1969, 1989) и Антон Антонович (1968). Самый ранний из известных боснийских текстов арабским письмом *Hirvat Türkisi* датируется 1588 годом (Suter 2004: 13), а дошедшие до нас наиболее ранние рукописи литовских татар – началом XVII в. (Miškinienė 2001). В отличие от боснийской литературы, в которой преобладали поэтиче-

ские жанры такие как: мавлид, иляхи и касыды, в литературе литовских татар предпочтение отдавалось прозаическим жанрам, тесно связанным с религиозной жизнью мусульманской общины. И хотя обе традиции просуществовали у обоих народов до конца XX в., у литовских татар так и не появилось печатных изданий арабским письмом. В Боснии же печатная традиция, возникшая в начале XX в., перестала существовать в 1941–1942 гг. (Suter 2004: 16). В нашей статье остановимся на особенностях формирования письменной традиции у литовских татар, последовательно оговорим условия появления рукописей, их типы, кто, когда, где и с какими целями занялся переводом и сочинительством, состояние и перспективы исследований данной традиции.

Рукописи литовских татар и их жанровые разновидности

Появление арабскоалфавитных славяноязычных рукописей у литовских татар в XVI веке связано с утратой литовскими татарами их родного тюркского языка. В научной литературе упоминаются четыре литературных языка, которые зафиксированы в рукописях мусульман Великого княжества Литовского. Это хорезмийский, чагатайский, староосманский и крымско-татарский литературные языки (Тарэлка, Сынкoва 2009: 15). И хотя на протяжении веков татары не утратили связи со своими соотечественниками на Востоке, – сохранилось немало информации о путешествиях татар в Стамбул и Мекку, – незнание литургического языка – арабского и утрата своего родного – тюркского, стали основной причиной для перевода религиозной литературы на (старо)белорусский, а позже и на (старо)польский языки. Таким образом, в среде литовских татар зарождается арабскоалфавитная славяноязычная рукописная традиция. Основная отличительная черта рукописей литовских татар – это многоязычные памятники. Тексты записывались на (старо)белорусском, (старо)польском, арабском и тюркском языках, причем восточным текстам в большинстве случаев сопутствуют переводы на белорусский или польский языки. “Употребление арабского письма для записи славянских языков можно объяснить проверенной в истории человечества зависимостью, выражающейся в определении: Алфавит идет вслед за религией” (Deringer 1972: 525). Имеется небольшое количество рукописей, датируемых концом XIX – началом XX века, в которых использовано кириллическое или латинское письмо.

Для мусульманской рукописной литературы характерно соединение в одном произведении материалов разных тематических групп и жанров. Традиционно принято различать *китабы*, *полукитабы*, *хамаилы*, *Кораны*, *тефсиры*, *теджвиды* (Miškinienė 2001: 15). В литературе предмета неоднократно давалось пояснение этим терминам. При определении названия рукописи учитываются содержание документа, его форма, а также информация переписчика из колофона. Больше сложностей вызывает определение такого для литовских татар важного литературного жанра, как *китабы*. В научной литературе чаще всего встречается такое определение: “Китабы – одна из жанровых разновидностей рукописей литовских татар, это объемные сборники, в которые входят тексты различного содержания: основы исламского вероисповедания, предания о жизни и деятельности пророка Мухаммеда, описания обрядов и ритуалов, а также основных религиозных и се-

мейно-бытовых обязанностей мусульман. Нередко в них встречаются библейские легенды, нравоучительные рассказы, иногда даже восточные авантурные повести” (Miškiniene 2009: 9). Слово *китаб* в арабском языке означает ‘книга’. Поэтому при пояснении данной жанровой разновидности рукописей трудно избежать описательного характера этого термина. Еще В. Демидчик предполагал, что “первоначально под словом *китаб* понимался Коран или коранические тексты. В дальнейшем произошло переосмысление. Непонятные места комментировались, в китабы вносились дидактические материалы, а затем апокрифическая литература... Китаб превратился в своеобразный сборник, включавший коранические тексты, тексты апокрифической литературы, гаданий, предзнаменований, источники которых определить будет делом нелегким” (Кулинич 2007: 144). Имеет смысл вернуться к краткому определению термина *китаб*, которое в свое время предложил Али Воронович: “Китаб – религиозная книга литовских татар” (Woronowicz 1937: 13). Знаменательно то, что в последнее время наука, занимающаяся рукописями литовских татар, стала называться *китабистикой*, так как традиционно местные татары все рукописи называют китабами.

Среди других важных жанров литературы литовских татар следует выделить *хамаилы*, *тефсиры* и *теджвиды*. *Хамаилы* являются сборниками молитв на арабском и тюркских языках, включающими в себя также материалы по мусульманской хронологии, советы по лечению болезней при помощи молитв, толкование снов. *Тефсиры* представляют собой Коран на арабском языке с подстрочным переводом (пересказом или комментарием) на белорусский или польский языки. *Теджвиды* излагают правила чтения арабского текста Корана.

Следует оговорить еще одну жанровую разновидность, встречающуюся в рукописях литовских татар. Это двуязычные словари-разговорники, которые могли входить в состав китабов, а также переписываться в отдельные тетради (Александрович-Мишкинене, Шупа 1995; Majda 1995: 139–158; Güllüdağ, Miškiniene 2008). Среди материалов, содержащихся в десятках китабов, хамаилов, тефсиров и сборников иного характера, только пояснительные словари, разговорники и двуязычные словари представляют собой практико-дидактическую литературу, значение которой, несомненно, велико. Появление подобного жанра в рукописях литовских татар опровергает гипотезу о том, что после XVI–XVII века – периода наибольшей активизации переводческой деятельности, более поздние рукописи обнаруживают уже устоявшуюся переводческую традицию и даже инерцию методов перевода.

Рукописи всех жанровых разновидностей были достоянием татарских семей, которые их как самую ценнейшую реликвию передавали из поколения в поколения, иногда даже записывая в завещание. Рукописи были своеобразной семейной реликвией, столь необходимой для сохранения своей религии – ислама и национального идентитета в мультикультурном окружении.

Коллекции рукописей

Письменная традиция литовских татар сформировалась еще в XV–XVI вв., но до наших дней дошли лишь поздние списки (XVII–XX вв.) более ранних памятников.

В результате войн, миграций, пожаров и других несчастий рукописи литовских татар стали библиографической редкостью. Первая попытка учесть имеющиеся рукописи была сделана Л. Кричинским в подготовленной им “Библиографии к истории польских татар”. Библиография содержала 1957 названий, в том числе упоминания о 72 рукописях (Krucziński 1935). Данная публикация была началом задуманного обширного исследования по татарской библиографии. Задумкам Л. Кричинского не суждено было сбыться, в начале войны в результате пожара в разбомбленной Варшаве сгорел подготовленный четвертый том журнала “Rocznik Tatarski” (Татарский ежегодник) и все подготовленные к нему материалы. Судьба спасаемых Л. Кричинским рукописей и материалов исследований к ним после его ареста в Гданьске в сентябре 1939 г. и расстрела вместе с двенадцатью тысячами польских патриотов в Пянице под Вейхеровом остается не известной (Демидчик 1987: 243).

В межвоенный период информацию о рукописной книге литовских татар находим в разрозненных публикациях исследователей (Miškinienė 2001: 29–40). Попытки свести воедино данные по рукописям предпринимаются в 1961 и 1968 гг.

В 1961 г. Отдел восточных языков при Польской Академии наук попытался каталогизировать рукописи литовских татар на территории Польши. Данная инвентаризация не принесла ожидаемых результатов, по-прежнему оставались неучтенными многие рукописи, хранящиеся в частных коллекциях и музеях (Łapicz 1986: 165).

В 1968 г. проф. Вильнюсского университета А. Антонович в монографии “Белорусские тексты, писанные арабским письмом, и их графико-орфографическая система” рассматривает двадцать три рукописи, оговаривая их локализацию, время переписки, место хранения, графико-орфографические и языковые особенности.

Коллекции рукописей, хранящиеся в государственных хранилищах и в частных коллекциях Белоруссии, Литвы и Польши описаны в четырех каталогах, изданных в 1997, 2000, 2003 и 2005 гг. (Рукапісныя і друкаваныя...1997; Drozd, Dziekan, Majda 2000; Рукапісы беларускіх татараў... 2003; Мишкинене, Намавичюте, Покровская 2005).

В данный момент на основе имеющихся публикаций, книг и каталогов ученым удалось идентифицировать 181 рукопись литовских татар (Цітавец 2009: 49–62). Из этого числа – 70 хранится в частных коллекциях. Наиболее значимая коллекция, которую составляет 25 единиц хранения, принадлежит Ибрагиму Канапацкому (Минск). Эта коллекция описана исследовательницей из Белоруссии Еленой Титовец (Цітавец 2006: 147–156).

Из 181 рукописи только 27 по своим жанровым особенностям могут быть причислены к китабам. 16 китабов находятся в государственных коллекциях, а 11 – в частных. Кроме того на сегодняшний день из описанных китабов 3 китаба считаются утерянными. Самые большие коллекции рукописей хранятся в Белоруссии и Литве, соответственно 47 и 41 единица хранения. В том числе тефсир Буцутки (сигнатура F 3-392) и китаб Абрахама Корицкого (сигнатура F 3-391) хранятся в Рукописном отделе библиотеки Вильнюсского университета (Мишкинене, Намавичюте, Покровская 2005: 11–12, 58–61). Здесь же находится и переданный

семьей А. Антоновича фонд профессора (сигнатура F 150). Благодаря имеющимся в фонде профессора копиям рукописей, утерянный kitab Александра Хасеневи́ча (1868 г.) из коллекции Национального музея Литвы, остался доступен ученым для исследований (Мишкинене, Намавичюте, Покровская 2005: 62–64). Сохранившиеся материалы и документы фонда позволяют судить о намеченных А. Антоновичем исследованиях в области китабистики (Мишкинене 2009: 231–238). В планы профессора входило издание хрестоматии с текстами XVI–XVII вв., составление словаря китабов, публикации расшифрованных текстов, с которыми могли бы работать не только лингвисты, но и историки, этнографы, фольклористы.

Судя по имеющимся исследованиям литературного наследия литовских татар, до сих пор не было последовательно проведено сравнение описанных и сохранившихся памятников. Такое сравнение помогло бы составить более точное представление обо всем рукописном фонде. В последнее время коллекции пополняются новыми поступлениями, в татарских семьях находят новые рукописи (Мишкинене 2007: 263–285; Титовец 2009: 88–90). С учетом этих новых поступлений и открытий возрастает необходимость создания сводного каталога рукописей литовских татар. В сводном каталоге были бы объединены данные по рукописям, хранящимся в Казане, Минске, Лейпциге, Лондоне, С.-Петербурге и т.д.

Рукописи как объект исследований

Первым ученым, описавшим хамаил литовских татар, был немецкий востоковед Х. О. Флейшер (Fleischer^{1838: 450–451}). Однако, судя по описанию, Х. О. Флейшер ничего не знал ни о литовских татарах, ни об их письменности. Поэтому первооткрывателем письменности литовских татар принято считать профессора кафедры восточных языков Петербургского университета А. Мухлинского, в работах которого приводятся отрывки польских и белорусских текстов, писанных арабским письмом (Мухлинский 1857). Несмотря на то, что работы А. Мухлинского внесли значительный вклад в изучение истории и письменности литовских татар, к концу XIX – началу XX вв. они были основательно забыты.

С обнаружением Иваном Луцкевичем (1915) рукописи в дер. Сорок Татар (Вильнюсский район) начинаются интенсивные исследования культурного наследия литовских татар в межвоенный период, который явился периодом национального возрождения татарской общины Литвы. В печати появились сообщения о рукописях литовских татар, а исследованию китаба Луцкевича было посвящено несколько работ (Луцкевич 1920: 28–39; Станкевич 1924: 46–52).

Прерванные второй мировой войной исследования литературного наследия литовских татар возобновляются с публикацией монографии А. Антоновича “Белорусские тексты, писанные арабским письмом, и их графико-орфографическая система” (1968). Эта монография на многие годы стала настольной книгой для последующих поколений исследователей-китабистов. Разработанная профессором система транслитерации памятников и принципы датировки рукописей на основе их графико-орфографических особенностей стали тем необходимым введением в текстологию памятников литовских татар, без которого было бы трудно подступиться к самим текстам. Достаточно сложная арабская транскрипция

и смешение в текстах белорусских, польских, арабских и тюркских слов делали памятники сложными для восприятия и исследований.

Проблемы транслитерации и транскрипции текстов рукописей литовских татар на долгие годы становятся одним из основных направлений в исследовании этой уникальной письменности. Профессор Торуньского университета Ч. Лапич разрабатывает принципы транслитерации польскоязычных памятников на латиницу (Łapicz¹⁹⁸⁶). Ученица В. Н. Чекмонаса, поддержавшего традиции исследований славяноязычных арабскоалфавитных рукописей в Вильнюсском университете, Г. Мишкинене, в 1988 г. защитившая дипломную работу “Графические особенности и проблемы транслитерации хамаила ЛУ-893”, предложила арабскоалфавитные тексты XVI–XVII вв., написанные в основном по-старобелорусски транслитерировать “по Антоновичу”, тогда как тексты XVIII–XX вв., в которых доминирует польский язык, транслитерировать “по Лапичу”. В научно-популярных работах имеет смысл пользоваться упрощенной транслитерацией.

Актуальным для исследователей остается публикация расшифрованных текстов, доступ к которым позволил бы более полно представить культуру и историю литовских татар. В настоящее время расшифрованы пять рукописей, в том числе полностью расшифрован и вместе с факсимиле памятника опубликован китаб Луцкевича (Miškinienė 2001; Miškinienė 2009; Akiner 2009).

Некоторые из опубликованных рукописей переведены на современные белорусский, литовский, польский и русский языки (Jankovski, Łapicz 2000; Miškinienė 2001; Miškinienė 2009). Перевод арабскоалфавитных рукописей литовских татар на современные белорусский и польский языки, с одной стороны, и на русский, литовский, английский – с другой, можно считать одним из неперемных условий понятности текстов и необходимым этапом для последующего языкового анализа. Перевод на другой язык способствует также выявлению “темных мест” в славянском оригинале и подготавливает читателя к целостному восприятию текста со всеми особенностями его структуры и содержания. Перевод на белорусский и польский языки помогает выявить изменения, произошедшие в языке оригинала на протяжении веков. Перевод же на языки по убывающей степени родства может быть использован, помимо прагматических целей, в качестве одного из средств лингвистической интерпретации корпуса подобных текстов.

Кроме работ, посвященных проблемам транслитерации и транскрипции текстов рукописей литовских татар, их каталогизации, публикации источников, много внимания уделяется текстологическому анализу текстов и анализу текстов, написанных на арабском и тюркских языках. В настоящее время работа по текстологическому анализу китабов ведется Г. Мишкинене и С. Темчином в Институте литовского языка (Мишкинене, Темчин 2009). Начатое А. Зайончковским, Т. Майдой исследование тюркских и арабских текстов, продолжено Н. Гюллюдаг, А. Дроздом, Х. Дургутом, Г. Мишкинене, П. Сутером (Drozd 1999; Güllüdağ, Miškinienė 2008; Дургут, Мишкинене 2009; Suter 2004).

По-прежнему актуальным остается установление источника, с которого был сделан перевод. Среди источников, которыми пользовался составитель рукописи, следует различать мусульманские и немусульманские. Часто в самом тексте можем найти указание на источник: “как в Духан-суре Господь Бог сказал”; “как

в Коране записано”; “как Господь Бог в суре ар-Рахман пишет”. Основным источником арабских вставок служил Коран, определенные суры которого, например сура Ал-Хамд, может быть процитированы целиком несколько раз, в иных случаях приводятся лишь их фрагменты. Другим источником цитирования служили хадисы – предания об изречениях и деяниях Мухаммеда. Установить, откуда именно взяты эти хадисы, довольно сложная работа. Среди источников следует отметить и различные мусульманские книги о деяниях пророков, сборники молитв. Так, например, в книгах можно встретить такие указания на конкретные источники: “у китабе кензеде значи”; “у мешарику ки́абе пише”; “баб у китабе шуруту селоту пише”; “баб у китабе кузуде пише”; “у фетвайу пише” и т.п. Версии об использовании того или иного источника могут быть самыми разнообразными в силу недостаточной изученности материала и наличия огромного количества мусульманских книг со сходными названиями.

К наиболее популярным немусульманским источникам следует отнести Тору, Библию и Псалмы Давида. Библия Симона Будного (Biblia 1572) стала той Библией, к которой чаще всего прибегали литовские татары, используя ее в своей полемике с христианами и иудеями (Мишкинене 1997: 234–250).

Вместо вывода

Обращаясь к сохранившемуся литературному наследию литовских татар, должны иметь в виду что перед нами многоязычные памятники, являющиеся богатым материалом для исследований белорусского, польского, арабского и тюркского языков. Поэтому по-прежнему актуальной остается расшифровка всего памятника, а не отдельно взятых частей: будь то славяноязычных или арабо- и тюркоязычных. Только комплексный подход к изучению памятника позволит сделать правильные выводы о его локализации, времени написания и прочих как лингвистических, так и историко-культурных особенностях. Работая с этими уникальными рукописями, нельзя забывать, что они появились на территории, удаленной от ортодоксального мусульманского Востока и сочетают в себе уникальный синтез культур. Очень важно обратить внимание на локально-исторические реалии, географический пейзаж, перевод и пояснения арабских терминов, точность цитирования Корана и т.п. В рукописях употребление лексем “надворный гетман”, “сегосветный господин”, “замки”, “червонец”, “гроши”; равнинный пейзаж вместо горного, обилие воды и т.д. не редкостное, а закономерное явление. На этих примерах видно приспособление ислама к местным обычаям и поверьям, как это, собственно, происходило повсеместно с исламом в различных зонах его распространения.

Исследователям по-прежнему не хватает транслитерированных текстов рукописей для всестороннего исследования. Не начаты работы и по сканированию рукописей, чтобы доступ к ним по интернету стал возможным для всех заинтересованных лиц. Положительное решение данных проблем помогло бы сохранить для последующих поколений и приблизило бы к нам столь уникальное явление как рукописи литовских татар.

Літаратура

- Александровіч-Мішкінене, Галіна; Шупа, Сяргей (1995), *Турэцка-беларускі размоўнік 1836 году з збораў Нацыянальнага музея Літоўскай Рэспублікі ў Вільні*, New York
- Антонович, Антон (1968), *Белорусские тексты, писанные арабским письмом, и их графико-орфографическая система*, Вильнюс
- Демидчик, В. П., (1987), “Памятники белорусской литературы, писанной арабским письмом, и легенда о ночном вознесении Мухаммада”, у: *Проблемы арабской культуры: памяти академика И. Ю. Крачковского*, 238–253, Москва
- Дургут, Хусейн; Мишкинене, Галина (2009), “Легенда ‚Мирадж‘ из китаба Ивана Луцкевича”, у: *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kalbos, kultūros ir raštijos tradicijos: [straipsnių rinkinys]*, 357–375, Lietuvių kalbos institutas, Vilnius
- Кулинич, Елена (2007), Перевод Корана в среде литовских татар: история и перспективы изучения. Іš *Четвертые Торчиновские чтения*, СПб, 144.
- Луцкевіч, І. (1920), “Ай Кітаб (3 пасьмертнай спадчыны Івана Луцкевіча)”, у: *Наша Ніва: зборнік*, 28–39, Вільня
- Мишкинене, Галина (1997), “Идеологические споры между мусульманами и иудеями (на материале арабскоалфавитных рукописей литовских татар середины XVII в.)”, у: *Krakowsko-Wileńskie studia slawistyczne: seria poświęcona starożytnościom słowiańskim* 2, 234–250, Kraków
- Мишкинене, Галина; Намавичюте, Сигита; Покровская, Екатерина (2005), *Каталог арабскоалфавитных рукописей литовских татар*, Вильнюс
- Мишкинене, Галина (2007), “По следам Казанского китаба КУ-1446”, у: *Senoji Lietuvos literatūra* 24, 263–285.
- Мишкинене, Галина (2009), “Развитие китабистики в Вильнюсском университете”, у: *Kalbotyra* 54 (2), 231–238.
- Мишкинене, Галина; Темчин, Сергей (2009), “О текстологии рукописных китабов литовских татар: Диалог пророка Мухаммеда с шайтаном”. [В печати]
- Мухлинский, Антон (1857), *Исследование о происхождении и состоянии литовскихъ татаръ*, Санкт-Петербург
- Рукапісныя і друкаваныя... (1997), *Рукапісныя і друкаваныя кнігі беларускіх татараў: каталог выставы*, Мінск
- Рукапісы беларускіх татараў... (2003), *Рукапісы беларускіх татараў канца XVII – пачатку XX стагоддзя з калекцыі Цэнтральнай навуковай бібліятэкі Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі: каталог* [Составители: Іннеса Адамовна Ганчарова, Алена Іосифовна Цітавец, Міхаіл Уладзіміравіч Тарэлка], Мінск
- Станкевіч, Ян (1924), “Адрывак з Аль-кітабу”, у: *Крывіч*, 46–52, Коўна
- Тарэлка, Міхась; Сынькова, Ірына (2009), *Адкуль пайшлі ідалы. Помнік рэлігійна-палемічнай літаратуры з рукапіснай спадчыны татараў Вялікага княства Літоўскага*, Мінск
- Титовец, Е. И. (2009), “Рукописная книга татар Беларуси как элемент книжной культуры (новая рукопись в Национальной библиотеке Республики Татарстан)”, у: *Славянское книгопечатание и культура книги: материалы международной конференции* (Минск, 16–18 сентября 2009 г.), 88–90, Москва

- Цітавец, Алена (2006), “Беларускія кнігазборы татарскіх рукапісных кніг”, у: *Інфармацыйнае забеспячэнне навукі Беларусі: ад рукапісаў да электронных інфармацыйных рэсурсаў*, 147–156, Мінск
- Цітавец, Алена (2009), “Рукапісы нашчадкаў татараў Вялікага княства Літоўскага ў калекцыях свету”, у: *Забуткі: дакументальныя помнікі на Беларусі*, 49–62, Мінск
- Biblia (1572), *Biblia, to jest księgi Starego a Nowego Przymierza, znowu z języka ebrejskiego, greckiego y łacińskiego na polski przelożone*, Nieśwież
- Deringer D. (1972), *Alfabet, czyli klucz do dziejów ludzkości*, Warszawa
- Drozd, Andrzej (1999), *Arabskie teksty liturgiczne w przekładzie najęzyk polski XVII wieku*, Dialog, Warszawa
- Drozd, Andrzej; Dziekan, Marek; Majda, Tadeusz (2000), *Piśmiennictwo i muhiry Tatarów polskolitevskich*, Warszawa
- Fleischer, H. O. (1838), “Codices Arabici, Persici, Turcici”, u: *Catalogus librorum manuscriptorum qui in Bibliotheca senatoria civitatis Lipsiensis asservantur*. Ed. Nauman A. G. R., 450–451, Grimae
- Güllüdağ, Nesrin; Miškinienė, Galina (2008), *Litvanya Tatarlarına ait el yazmalarından Türkçe-Lehçe kılavuz (yıl 1840)*, Lietuvių kalbos institutas, Vilnius
- Jankowski, Henryk; Łapicz, Czesław (2000), *Klucz do rajů: księga tatarów litewsko-polskich z XVIII wieku*, Warszawa
- Kryczyński, L. (1935), *Bibliografia do historii Tatarów polskich*, Zamość
- Łapicz, Czesław (1986), *Kitab Tatarów litewsko-polskich: (paleografia, grafia, język)*, Toruń
- Lehfeldt, Werner (1969), “Das serbokroatische Aljamiado-Schrifttum der bosnisch-herzegovinischn Muslime. Transkriptionsprobleme”, u: *Beiträge zur Kenntnis Südosteuropas und des Nahen Orients* 9, Trofenik, München
- Lehfeldt, Werner (1989), “Eine Sprachlehre von der Hohen Pforte. Ein arabisch-persisch-griechisch-serbisches Gesprächslehrbuch vom Hofe des Sultans aus dem 15. Jahrhundert als Quelle für die Geschichte der serbischen Sprache” / Mit Beiträgen von Tilman Berger, Christoph Corell, Günther S. Henrich und Werner Lehfeldt / hrsg. Von Werner Lehfeldt, u: *Slavistische Forschungen* 57, Köln, Wien, Böhlau
- Majda, Tadeusz (1995), “Turkish–Byelorussian–Polish Handbook”, u: *Rocznik Orientalistyczny* 49 (2), 139–158, Warszawa
- Miškinienė, Galina (2001), *Seniausi Lietuvos totorių rankraščiai: grafika, transliteracija, vertimas, tekstų struktūra ir turinys*, Vilniaus universiteto leidykla, Vilnius
- Miškinienė, Galina (2009), *Ivano Luckevičiaus kitabas – Lietuvos totorių kultūros paminklas*, Lietuvių kalbos institutas, Vilnius
- Suter, Paul (2004), *Alfurkan Tatarski: Der litauisch-tatarische Koran-Tefsir*, Köln
- Woronowicz, Ali (1937), “Język polski w transkrypcji arabskiej”, *Życie Tatarskie* 1, 13.

Emilian Szymon Prałat: Rukopisna baština srednjovjekovne Bosne i Hercegovine kao primjer kulturnih odnosa između Istoka i Zapada

Ovaj je rad posvećen rukopisnoj baštini Bosne i Hercegovine, formiranoj prije pada Bosne 1483., koja je odraz kulturnog bogatstva nastalog u tom prostoru kroz povijest. U isto vrijeme tekstovi rukopisa i njihove iluminacije pokazuju elemente iz različitih tradicija, za koje je glavna odrednica bila isповijed (*Slavia Latina*, *Slavia Orthodoxa*). Ova posebna crta je suočena sa suvremenim političkim i kulturnim prilikama u Poljskom kraljevstvu i malo kasnije u Poljsko-litvanskom kraljevstvu (*Kraljevina Poljske i Veliko vojvodstvo Litve*, *Res Publica Utriusque Nationis*). Primjer Hrvojevog misala i dvorske kapele u Lublinu najbolji su dokaz vitalnih struja povezanih s infiltracijom različitih etničkih skupina i njihovih umjetničkih tradicija. Ova je činjenica pridonijela tome da su te dvije dualističke zemlje postale značajna središta umjetnosti i čvorovi kulturne komunikacije s izuzetno jakim utjecajem. Posebno mjesto u radu će imati analiza perspektive i iluminacije u kulturološkom pogledu, uzimajući u obzir granični karakter umjetnosti Balkana, njezinu homogenost i heterogenost. Ovom prigodom neophodno je spomenuti i političku povijest tog prostora, njegovu multikulturalnost i različite vjeroispovijesti.

U raspravi će također pokušati predočiti problem južnoslavenskog minijaturnog slikarstva, slabo prisutnog u svijesti istraživača, a koji će omogućiti puniji i koherentniji prikaz umjetničke karte srednjovjekovne Europe. Osnovni argument ove teme je njezina valjanost za kulturnu obnovu potpune slike Južnih Slavena u srednjem vijeku.

Ključne riječi: rukopis, Hrvoje Vukčić Hrvatić, Bosna, Kraljevina Poljske i Veliko vojvodstvo Litve, Jagelović, iluminacije, homogenost, heterogenost, baština, odnosi

The manuscript heritage of the medieval Bosnia and Herzegovina as an example of cultural relations between East and West

The article is devoted to the legacy of selected manuscripts from Bosnia and Herzegovina, formed before the fall of Bosnia in 1463, which is the reflection of the cultural wealth that was created in the area throughout history. At the same time in the texts of manuscripts, their illuminations, we can see elements from different traditions, which main determinant was confession (*Slavia Latina*, *Slavia Orthodoxa*). This specific feature will

be confronted with the contemporary political and cultural situation of the Polish Kingdom and slightly later Polish-Lithuanian Commonwealth (Polish Kingdom and Grand Duchy of Lithuania, *Res Publica Utriusque Nationis*).

Example of Hrvoje Vukčić Hrvatinić Missal and the chapel at Lublin Castle is the best paradigm of vital currents associated with infiltration of various ethnic groups and their nurtured artistic traditions. This fact made those two dualistic countries significant centers of art and cultural communication nodes with an extremely strong influence on Europe at this time.

A special place in the article will take analyze the cultural perspective and illumination, taking into account the border nature of Balkans art, its homo- and heterogeneity. On this occasion, may be necessary to appeal to the complicated political history of the area, its multiculturalism and multi-confessional nature.

Article will also attempt to bring the problem of South Slavic miniature painting, in a little present in the minds of western researchers, which will allow for fuller and more coherent view of the artistic map of Europe in the Middle Ages.

The basic argument for the desirability of taken theme is its validity from the standpoint of cultural reconstruction of the full picture of South Slavs in the medieval period, which is an important aspect of miniature paintings, tested and well known in relation to Western Europe.

Synchronous perspective of history and culture of BiH and the Polish-Lithuanian Commonwealth will find the universal elements, as well as those who contributed to the uniqueness of the analyzed area.

Key Words: manuscript, Hrvoje Vukčić Hrvatinić, Bosnia, Polish Kingdom and Grand Duchy of Lithuania, Jagelović, illuminations, homogeneity, heterogeneity, heritage, relations

Pregledajući popularne rasprave, kao i stručnu literaturu posvećenu srednjem vijeku, a posebno tadašnjim rukopisima, nećemo naći spomenike iz područja Balkanskog poluotoka (osim možda grčkih rukopisa). Glavnu dominantu određuju francuski, njemački, talijanski, engleski i irski rukopisi. Rjeđe se navode poljske, češke ili ruske starine. Odatle taj trend? Zar Bosna i Hercegovina, Hrvatska, Srbija, Bugarska nemaju sačuvanih srednjovjekovnih rukopisa? Zar nisu uređeni na jedinstven način, koji često prelazi razinu umjetničkih radova sa Zapada? Zašto se u svijesti zapadnih znanstvenika ignorira to nasljeđe?

U modernim vremenima promiču se zaštita nacionalnih manjina, prirodene tradicije, naglašava se uloga pograničnih područja. Taj se kontekst čini najbolji da se kroz njegovu prizmu gleda politička situacija i prepoznaju kulturne ovisnosti Bosne i Hercegovine između 11. i 15. stoljeća.

Ovaj je rad posvećen rukopisnoj baštini Bosne i Hercegovine, formiranoj prije pada Bosne 1483., koja je odraz kulturnog bogatstva nastalog u tom prostoru kroz povijest. U isto vrijeme tekstovi rukopisa i njihove iluminacije pokazuju elemente iz različitih tradicija, za koje je glavna odrednica bila isповijed (*Slavia Latina*, *Slavia Orthodoxa*). Ova posebna crta je suočena sa suvremenim političkim i kulturnim prilikama u Polj-

skom kraljevstvu i malo kasnije u Poljsko-litvanskom kraljevstvu (Kraljevina Poljske i Veliko vojvodstvo Litve, *Res Publica Utriusque Nationis*). Primjer Hrvojevog misala i dvorske kapele u Lublinu su najbolji dokaz vitalnih struja povezanih s infiltracijom različitih etničkih skupina i njihovih umjetničkih tradicija. Ova je činjenica pridonijela tome da su te dvije dualističke zemlje postale značajna središta umjetnosti i čvorovi kulturne komunikacije uz izuzetno jak utjecaj na tadašnju Europu.

Posebno mjesto u radu će imati analiza perspektive i iluminacije u kulturološkom pogledu, uzimajući u obzir granični karakter umjetnosti Balkana, njezinu homogenost i heterogenost. Ovom prigodom neophodno je spomenuti i političku povijest tog prostora, njegovu multikulturalnost i različite vjeroispovijesti.

U raspravi će također pokušati predočiti problem južnoslavenskog minijaturnog slikarstva, slabo prisutnog u svijesti istraživača, a koji će omogućiti puniji i koherentniji prikaz umjetničke karte srednjovjekovne Europe. Osnovni argument ove teme je njezina valjanost za kulturnu obnovu potpune slike Južnih Slavena u srednjem vijeku.

Polonia versus Bosna

14. kolovoza 1385. u Krevu je potpisana unija između Kraljevine Poljske i Velikog vojvodstva Litve, koja je spojila u jedno državno ustrojstvo dvije moćne nacije. Glavni razlog za formiranje takvog ugovora bili su napadi Teutonskog reda na pagansku Litvu te potreba da se sačuva kontinuitet dinastije u Poljskoj. Nemajući muškog nasljednika, Ludovik I. Anžvinac dao je poljskom plemstvu povlasticu u Košicama i stoga je dopustio prijenos prijestolja na jednu od svojih kćeri. 1384. Hedwiga, kći Elizabete Kotromanić, postala je kraljica Poljske: "Hedvigis Dei Gracia Rex Poloniae, necnon terrarum Cracoviae, Sandomiriae, Syradiae, Lanciciae, Cuyaviae, Pomeraniaeque domina et heres" etc."

Ubrzo nakon toga, 15. veljače 1386. pokrstio se prema rimskom obredu Jagelo, veliki vojvoda Litve (ranije kršten u pravoslavnoj crkvi [Zernov 1967:119 "Krštenje je primio zbog majke Juliane Alexandrovne Tverske (Ульяна Александровна Тверская)"]), tri dana kasnije oženio je Hedvigu u Vavelskoj katedrali u Krakovu. 4. ožujka 1386. godine Jagelo, koji je na krštenju dobio ime Ladislav, bio je okrunjen za kralja Poljske [Wladislaus dei gracia Rex Polonie, nec non terrarum Cracovie, Sandomirie, Siradie, Lancicie, Cuyauie, Lituaniae princeps supremus, Pomeraniae, Russieque dominus et heres, etc.]. Personalna unija, koju je vezala osoba monarha, preživjela je do 1. srpnja 1569. godine, kada je u Lublinu, zahvaljujući Sigismundu II. Augustu, sklopljen novi savez, polurealan, tvoreći Poljsko-litvansko kraljevstvo (Речь Посполитая lub Республіка Обоих Народов, *Res Publica Utriusque Nationis*), koje je postojalo do konačne podjele Poljske 1795. godine.

Jagelo je zbog svoje majke, princeze od Tvera, bio snažno povezan s Pravoslavnom crkvom, a time i s kulturom, koju je ona (ta Crkva) stvorila. Koliko je jaka bila ova povezanost pokazuje donacija Ladislava Jagelovića u dvorskoj kapeli u Lublinu. 1407. godine kralj ju je dao obnoviti u gotičkom stilu, a 1418. godine majstor Andrija je prekrrio unutrašnjost rusko-bizantskom polihromijom. Ikonografski program Istoka bio je prilagođen unutrašnjosti, u kojoj se slavila liturgija zapadne Crkve. Osim vjerskih predstava, slike dvaput prikazuju lik Jagelovića. Moglo bi se reći da vjerska tolerancija, koja je ka-

snije postala pozanata u Poljsko-litavskom kraljevstvu, svoj početak ima u slikama dvorca u Lublinu.

Tadeusz Chrzanowski tako komentira taj slučaj na umjetničkoj karti Poljske:

Nažalost, fenomen ove koegzistencije trajao je kratko i bili su različiti uzroci budućih polarizacija pojava, nesumnjivo je da je u 15. stoljeću bilo bitno natjecanje između umjetničkih vrsnoća rusko-bizantskog i gotičko-latinskog slikarstva koje se završilo pobjedom tog drugog. [Chrzanowski 1993:295]

Da bi se prikazale neke paralele između Poljske i Bosne tog vremena, treba spomenuti i Ljudevita I. Anžuvinca, koji osim što je bio poljski kralj, također je vladao kao hrvatsko-mađarski kralj (1342.-1382.). Tijekom svoje vladavine osvojio je Slavoniju, Dalmaciju s dijelom Bosne i Bugarske. Vjenčanje s kćerkom Stjepana II. Kotromanića zapečatilo je utjecaj kralja na sudbinu Bosne. Mletačka republika, poražena u to vrijeme, odrekla se cijelog dalmatinskog kopna [Malcolm 1994:15]. Država kojom je vladao Ljudevit i njegovi nasljednici, širila se od Baltika do Jadrana i bila je mozaik etničkih skupina, jezika, religija, povijesti i umjetničke tradicije.

U isto vrijeme u Bosni također su se dogodile značajne promjene koje su utjecale na cijelu povijest regije. Susjedne države Mađarska i Srbija su ojačale i postale opasne za državu, koja je ostala u rukama nekoliko istaknutih obitelji i bila je *de facto* podijeljena. Kruna svetog Stefana pokušala je ukrotiti Bosnu, navodeći potrebu borbe protiv krivovjerna crkve. Kao rezultat toga bosansko je svećenstvo bilo podređeno Mađarskoj. Sjeverna Bosna, zahvaljujući Stefanu Kotromaniću, koji je oženio nasljednicu Vojvodstva Mačve (jugoistočni dio Bosne) izrađenog od Mađarske, postala je jezgra obnovljene samostalne države [Malcolm 194:16]. 1322. godine obitelj Kotromanić preuzima Banat Bosne, sakupljajući u ruci značajnu političku snagu. Suradnja s Raguzom, Dubrovačkom republikom, i mađarskim vladarima u suzbijanju ustanaka plemstva u Hrvatskoj, pojačava položaj vladara Bosne na političkoj areni. Međutim, kao problem, hereza, smatrana je nacionalna Bosanska crkva, koja je bila uzrok sukoba s papstvom. Iz tog razloga 1340. u Bosnu dolaze franjevci, koji će igrati jednu od glavnih uloga u političkoj i kulturnoj povijesti zemlje. Na području Balkana osnovana su četiri samostana koji su postali vrata zapadne infiltracije, po uzoru na apeninsku umjetnost [Visoko, Lašva, Sutjeska, Olovo].

Osim franjevačkih samostana, postoje i neki drugi izvori utjecaja. Teško je zapravo identificirati određena središta umjetničke djelatnosti, no komparativne analize djela susjednih naroda omogućuju procjenu puta prožimanja umjetničkih impulsa. U procesu prilagodbe stvaralaštva Istoka, a osobito Bizantskog carstva, važno je posredovanje područja Srbije, gdje se mora tražiti utjecaj na stvaralaštvo Bosne i Hercegovine. Malo je lakše identificirati izvor zapadnih inspiracija. Politički savezi sklopljeni između Bosne i snažnih gradskih općina Dalmacije, kao što su Dubrovnik, Zadar i Split, u rezultatu odnosili su se ne samo na ekonomski prosperitet nego i na kulturne razmjene. Bitan značaj ima također tradicija Venecije ili Mađarske kao političkih središta koje su desetljećima utjecale na Balkan. Treba također imati u vidu da su u kancelarijama vladara i plemstva radili predstavnici svijeta Slavia Latina, najčešće svećenici. S druge strane, koegzistirale su tri crkve: Bosanska, Katolička i Pravoslavna – svaka s vlastitim pismom, književnošću, kulturnom baštinom i malo drugačijim ikonografskim resursima.

Međutim, dugo prije nego što su bosanski franjevci stigli u Bosnu, domaći skriptoriji stvorili su mnoga djela koja su vidljiva svjedočanstva prožimanja kultura, pismenih i slikarskih tradicija. Rukopisni spomenici omogućuju periodizaciju kulturne povijesti područja koje nas zanima. Zahvaljujući njima možemo razlikovati sljedeća razdoblja:

1. 12. i 13. stoljeće, kada su postali evanđelje humskog kneza Miroslava i Gligorović-Giljferdingovi odlomci
2. polovina 14. stoljeća i u njemu Mostarsko evanđelje, evanđelje Divoša Tihoradića
3. kraj 14. i 1. polovina 15. stoljeća, koje reprezentiraju Hrvojev misal, Hvalov zbornik i i više iluminiranih rukopisa [Anđelić 1984:506]

Analiza iluminacije spomenika stvorenih u različitim periodima naglašava kulturne specifičnosti, istovremeno omogućuje da se utvrde mogući putevi za pojedine ikonografske uzorke i svjedoči ne samo o političkim nego i kulturnim kontaktima u povijesti.

Evanđelje kneza Miroslava pokazuje prisutnost utjecaja romanike i manjih pozajmica od Bizanta. U ukrasu dominiraju teratološke teme i mnoga obilježja životinja i ljudi umetnutih u inicijale. U Gligorović-Giljferdingovim odlomcima vidimo arhaične elemente koji vuku korijene od staroslavenskih rukopisa i predstavljaju tzv. narodnofantastički stil [Anđelić 1984:507].

Modifikaciju ovog tematskog resursa vidimo u evanđelju Divoša Tihoradića, gdje se osim klasičnog repertoara ukrasa (romanika i raniji rukopisi) pojavljuju crteži koji vežu značajke romanike i gotike. Ovaj spomenik je tipičan primjer tzv. bosanske minijature, čije su karakteristike:

[...] sklonost za dekorativnosti u ornamentu, tako da i figuralne kompozicije više djeluju svojom dekorativnošću nego ikonografskim sadržajem. Sve iluminacije su, u stvari, obojeni crteži, bez ikakvih tonkih efekta, a kao glavne boje su; crvena, plava, ljubičasta, crna i žuta odnosno zlatna [Anđelić 1984:510].

Veće promjene odvijaju se u 15. stoljeću, gdje tipične teme dosežu novu, posredno s drugim umjetnostima. Kao primjer navodimo Beogradsko četvoroevanđelje, Kopitarovo, Čajničko i Pripkovićevo evanđelje, Giljferdingov apostol i Rukopis krstjanina Radosava. Malo kasnije, dominantan položaj u književnom slikarstvu zauzimaju gotički uzorci. Najbolji primjer takvih rukopisa su Mletački zbornik, Nikoljsko, Daničićevo, Srećkovićevo evanđelje [Anđelić 1984:509].

Najzanimljiviji su rukopisi iz četvrte skupine spomenika, s prepoznatljivim Misalom Hrvoja i Hvalovim zbornikom. Obojica, po narudžbi Hrvoja Vukčića Hrvatinića, predstavljaju bogatstvo ikonografskih tema, odjek su stare tradicije u obliku prikaza radova u svakom mjesecu u godini ili nadovezivanje na utjecaje francuske provenijencije. Navedeni spomenici izuzetno dobro ilustriraju homogenost kulture Bosne, koja se temelji na heterogenom mozaiku impulsa sa Istoka i Zapada. Na konačan izgled Misala utjecali su politički čimbenici, koji su bili izraz orijentacije samog donatora (ktitora). Marija Pantelić [1970:39-96] savršeno pokazuje odnos između izbora imaginarija svetaca i želje donatora (ktitora) za ulazak u sferu francuske kulture koja je promicala kult dinastičkih svetaca kao faktora koji ujedinjuje različite sfere utjecaja. Očigledan primjer toga je portret svetaca kralja Ljudevita I. Blizak kontakt s Francuskom bio je rezultat

činjenice da je Hrvoje bio uvučen u sukob između Ladislava Napuljskog i Žigmunda Luksemburškog oko prijestolja Napuljske kraljevine. Opredijelivši se za stranu prvog, jamčio je sebi suverenitet banovine Hrvatske i Dalmacije. Stojeći uz Stjepana Dabišu angažirao se u borbama protiv Turaka, formalno je jamčio kraljevsku vlast kao vazal, čime je zaradio zahvalnost vladara. Snažan politički odnos s Napuljskom kraljevinom, pa linijom Anjou-Valois prouzročio je da se ambiciozni Hrvatinić našao u orbiti francuskog utjecaja. Dinastija Capeta i njihovi nasljednici širili su kult svetaca: Marije Magdalene, Marte i Lazara. Posebno poštovanje imali su oni u Provansi pod vladavinom Napulja. Njegovi vladari promovirali su taj kult u Italiji. Štovanje svetaca od francuske vladarske kuće naglašeno je u Misalu.

Posebna vrsta koegzistencije i primjer prijenosa obrazaca i ideja jeste iluminacija kupanja Krista. Ovaj je motiv preuzet iz bizantske tradicije, apokrifa a posebno iz božićne ikone [Charkiewicz 2004:96]. Bizantska teologija objašnjava da je Božja Riječ, koja je preuzela ljudski oblik, trebala njegu kao svako novorođenče. Prezentacija kupanja morala je naglasiti autentično ljudstvo Spasitelja. Prema apokrifima, pri Kristovom kupanju pomagale su dvije sluškinje – Salome i Maja. U analiziranom prizoru obje imaju tunike bez rukava koje simboliziraju službenički odnos. Božje Dijete u aureoli stoji u zlatnoj kadi, koja alegorično predstavlja prvo krštenje vodom. Prizor je dopunjen krštenjem iz ruke Prodromosa, koje nalazimo malo dalje u tekstu. Kao što je spomenuta ikona sadržavala u sebi teološko tumačenje, koje se odnosi na rođenje, bogojavljenje i krštenje Gospodnje, tako minijatura kojom se bavimo, minimalno koristeći verbalne osnove teži za maksimalnim teološkim sadržajem. Misal, koji je jedna od najvažnijih liturgijskih knjiga, kao kanon liturgije i *ex definitione* nepromjenjiv njezin element, ukrašen je nekanonskim prikazima. Imamo dakle primjer miješanja kanonskih i nekanonskih tradicija, odnosno legitimiranje usmene tradicije i narodnih vjerovanja u tekstu visokog ranga. Ovdje nemamo izravnu referenciju u obliku odlomaka teksta apokrifa, ali je njegovu ulogu preuzela slika, postavši piktogramski komentar Svetog pisma.

Analizom odabranih iluminacija mogu se također vidjeti utjecaji orijentalne provenijencije. Istok je vezao u jedan komad prizore rođenja, poklonstva mudraca i kupanja, dok je slikar Hrvojevog misala ove događaje podijelio. Scena bogojavljenja ne nalazi se u perikopi, kao što je predviđeno za ceremoniju tog dana, ali je u oktavi Božića, prema istočnoj tradiciji zajedno s bogojavljenjem ide scena krštenja Gospodnjeg [Pantelić 1970:45-47]. Način na koji Prodromos drži Kristovu aureolu u spomenutoj sceni također je rezultat ikonografije, što je tipično za carigradsku tradiciju, kao i primjerice Spasitelj koji sjedi razgovorajući sa Samarijankom ili predstavljenje duhova u simboličkom obliku kao goluba koji sjedi na knjizi Evanđelja ili stupu [Pantelić 1970:58]. U tom mjestu mora se spomenuti prisutnost Bizanta na Zapadu. U 8. stoljeću kao rezultat ikonoklastičnih nereda, većina štovatelja ikone našla se u području Apulija i Kalabrije. Početkom 9. stoljeća područje Egipta, Sirije i Palestine uključeno je u krug arapske kulture. Mnogobrojni imigranata traže utočište u južnoj Europi. Mnogo Basiliana došlo je pod nadležnost benediktinskog opata, posebno opatije La Cava. Samostan koji se može uspoređivati sa samostanom iz Clunyja odigrao je važnu ulogu u duhovnom i kulturnom preporodu Crkve. Umjetničko stvaralaštvo tog središta ima zajedničke karakteristike s minijaturama Toskane [Elba 2009:63-73]. Njezina tradicija očituje se u minijaturama Hrvojevog misala, što je dokaz podora umjetničkih uzora iz Italije, iz područja gdje je

došlo do simbioze istočne i zapadne tradicije. Prema Wickhoffu [1891:110] ikonografske kompozicije misala su povezane s umjetnošću Bizanta, dok se stilski oblik približava slikarstvu Giotta, Firenze i toskanske škole.

U kontekstu Hrvoja i njegove političke uloge, a prilikom uspomene izabranog kulta svetaca, moraju se spomenuti lokalni zaštitnici, čiji su likovi vidljivi na stranicama misala. Nalaze se tamo iluminacije zaštitnika Splita: svetih Dujma, Mihovila, Lovra, Kuzme i Damjana, Apolinara, Jere, Kirijaka, Martina, Anastazije, Franja, Antonija i Klare [Pantelić 1970:62-65]. Crkva duguje franjevcima stjecanje vjernika u Bosni, dakle povezivanje ovih informacija s biografijom Hrvoja svjedoči s jedne strane o snažnom položaju reda, s druge naglašava njihovu misionarsku karizmu. Kako što se može vidjeti, mnogi od navedenih svetaca pripadali su redu asiškoga siromaha. U Splitu su se nalazile tri crkve posvećene navedenim svecima. Redakcija liturgijskih tekstova koja se odnosi na njihove svetkovine jednaka je franjevačkoj, naglašavajući ideološki odnos autora teksta i iluminacije prema susjednom franjevačkom središtu u Toskani i njezine umjetničke baštine. Sveti Kirijak, ranokršćanski mučenik, bio je poštovan od Pravoslavne i Katoličke crkve. Povezan je s kultom svetog križa, koji se u jeruzalemskoj verziji našao u grbu Anžujaca [Ökumenisches Heiligenlexikon]. Njegove su relikvije pokopane u Anconi, iz koje se vjerojatno širio kult svetog Kirijaka prema Dalmaciji i dalje Bosni. Ranije spomenuti Dujam i Anastazija bili su zaštitnici dvaju glavnih gradova u regiji, Splita i Zadra, dakle ne iznenađuje prisutnost njihovih slika.

Gore spomenute analize ograničene su samo na nekoliko znamenitosti i prizora; ipak pokazuju bogatstvo umjetničke tradicije koja ulazi u jedinstvenu kulturu srednjovjekovne Bosne. Zatim, teško je odgovoriti zašto je ovakvo naslijeđe rukopisne baštine u tom području zapravo neprisutno u univerzalnoj povijesti umjetnosti. Jezička barijera nije problem, kao i dostupnost povijesne građe, koja je preživjela unatoč tragičnim događajima Drugog svjetskog rata. Nije to samo naslijeđe Bosne i Hercegovine, već, u širem kontekstu, svih Slavena.

Bosna, koja je stoljećima bila središte komunikacije u kojem su se prožimali različiti umjetnički trendovi i tendencije, postala je neka vrsta ikonografskog i ideološkog centra revitalizacije i transformacije tema koje su već stoljećima funkcionirale paralelno, ali ipak zajedno:

U bosanskoj historiji bilo je sukoba i međusobne penetracije i slabljenja uticaja Istoka i Zapada, ali se ovdje snažno i neočekivano za ovako mali prostor pojavila još jedna reakcija: u konstelaciji sukoba, međusobnog prožimanja i slabljenja elemenata istočne i zapadne kulture došlo je do pojave još jedne komponente – stvaranja novih, originalnih, vlastitih kulturnih kvaliteta. U osnovi ovog originalnog stvaranja leže vrednote staroslavenske kulturne baštine, u kojoj se, na ovom prostoru i u ovo doba, još nije bila izvršila polarizacija u pravcu Istoka i Zapada. [Anđelić 1984:439]

Duboki osjećaj svoje prošlosti izražava se čak i u onim ranije spomenutim primjerima iluminacije nastalim u prvom razdoblju formiranja bosanskog stila minijaturnog slikarstva. Bosna je sačuvala ono što je poljska umjetnost izgubila u dvorskoj kapeli u Lublinu, znači: raznolikost i sinkretizam. Nesumnjivo je eksperimentima na području formalnih inovativnosti pomagala glagoljica i ćirilica, zajedno s velikim resursom diftonga, koji su postali okvir za iluminacije koje predstavljaju cvjetne i zoomorfne motive

ili likove svetaca. Osim jezika i pisma, bitne su i doktrinarna i ideološka pozadina koje iza njih stoje, a zbog kojih se stoljećima BiH vidjela kao područje gdje se *credo* liberalnije interpretira, da se ne kaže da je to njegova antiteza. Snažna pozicija Bosanske crkve i njezine veze s istaknutim političarima, kao što je nekoliko puta spomenuti Hrvoje, pridonijela je naglašavanju vlastitog identiteta i kreativne osobnosti. Ističe to Noel Malcom u odnosu na monaški pokret, navodeći da je ovaj pokret bio baziran na vladavini sv. Bazilija, podrijetlom iz tradicije istočnog kršćanstva, iako su formalno bazilijanski samostani u Bosni bili u papinoj nadležnosti [Malcom 1997]. Nedvojbeno, istočna duhovnost kao temelj bazilijanskog reda utjecala je i na umjetnost. Jaki položaj Bosanske crkve u 14. i 15. stoljeću, brojni samostani plaćani od plemstva i magnata, pridonijeli su stvaranju mnogih književnih djela na istoj razini kao što vidimo kod franjevac i dominikanaca.

Da zaključimo: kad bismo za analizu povijesnih rukopisa koristili teoriju Aby Warburga, kad bismo stvorili *atlas Mneme* s iluminacijama, tada bi se pred očima gledatelja otvorila perspektiva slična kolažu inspiracija, tema, stilova, misli, koje se prožimaju, podržavaju i stvaraju koherentnu cjelinu. Srednjovjekovni odnosi i dijalog između Istoka i Zapada, zatim mozaička homogenost kulture tadašnjeg vremena postaju univerzalni i nalaze odraz u sadašnjosti, kao što je primjerice *Bosanskohercegovački slavistički kongres*, gdje se Istok i Zapad ponovo susreću u Bosni.

Bibliografija:

- Andelić, P. (1984), "Doba srednjovjekovne bosanske države" [u:] *Kulturna istorija Bosne i Hercegovine od najstarijih vremena do pada ovih zemalja pod osmansku vlast*, Sarajevo, Veselin Masleša, Sarajevo, 435-587.
- Charkiewicz, J. (2004), *Ikongrafia święt z liczny dwunastu*, Warszawska Metropolia Prawosławna, Warszawa
- Chrzanowski, T. (1993), *Sztuka w Polsce Piastów i Jagiellonów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa
- Cyriacus, *Ökumenisches Heiligenlexikon*, <http://www.heiligenlexikon.de/BiographienC/Cyriacus.htm>
- Elba, E. (2009), "Between Southern Italy and Dalmatia: Missal MR 166 of Metropolitana Library, Zagreb" [u:] *Zograf* 33, 63-73.
- "Fenomen 'Krstjani' u srednjovjekovnoj Bosni i Humu" [2005], [u:] *Zbornik radova*, Institut za istoriju Sarajevo, Hrvatski institut za povijest Zagreb
- Jagić, V., Thallóczy, L., Wickhoff, F., (1891), *Missale glagoliticum Hervoiae ducis Spalatensis, Vindobonae typis Adolphi Holzhausen, Vindobonae*
- Malcolm, N. (1994), *Bosnia. A short story*, Basingstoke, London
- Malcolm, N. (1997), "Kościół Bośniacki" [u:] *Krasnogruda* Nr 7 Bractwa narodowe i religijne
- Mikulić, P. (2000), "Bosanski i humski iluminirani rukopisi", [u:] *Bosna franciscana: časopis Franjevačke teologije*, Sarajevo 8 [2000], 13, 134-176.
- Pantelić, M. (1970), "Povijesna podloga iluminacije Hrvojeva misala", [w:] *Slovo: časopis Staroslavenskog instituta*, No. 20 Rujan, 39-96.
- Zernov, N. (1967), *Wschodnie chrześcijaństwo*, PAX, Warszawa

IV.
Novija književnost

821.163.4(497.6).09-2]; 355“1992/1995”

821.163.42.09-2]; 355“1992/1995”

821.163.41.09-2]; 355“1992/1995”

Sava Anđelković: Boravišta komike u dramama o novobalkanskom ratu u Bosni i Hercegovini

Mnogi dramski tekstovi, pa i oni koji govore o tragičnim događajima u BiH u periodu 1992–1995., nisu lišeni komičkih elemenata. U radu se ispituju komično i smešno u dramskim tekstovima napisanim na BCHS jeziku sa zajedničkom temom: ratni sukobi na prostoru Bosne i Hercegovine. Granice smešnog i komičnog, kao i njihova funkcija u ideologiji drame, određuju se u delima autora iz Bosne i Hercegovine: Almira Imširevića (*Kad bi ovo bila predstava...*) i Zlatka Topčića (*Sretna nova 1994!!!*), Hrvatske: Damira Šodana (*Zaštićena zona*) i Srbije: Isidore Bjelice (*Saga o UNPROFORU*) i Gorana Markovića (*Turneja*).

Ključne reči: bošnjačka / bosanskohercegovačka književnost, hrvatska književnost, srpska književnost, Almir Imširević, Zlatko Topčić, Damir Šodan, Isidora Bjelica, Goran Marković

The place of the comic in dramas about the new Balkan war in Bosnia and Herzegovina

The author deals with drama texts written in the BCMS language about the war in Bosnia and Herzegovina between 1992 and 1995, and discusses comic and humourous elements in them. He determines the function of the comic in the plays of authors from Bosnia and Herzegovina: Almir Imširević (*If This Were a Performance...*) and Zlatko Topčić (*Happy New Year 1994!!!*); from Croatia: Damir Šodan (*Protected Zone*); and from Serbia: Isidora Bjelica (*The Saga About UNPROFOR*) and Goran Marković (*The Theatre Tour*). He concludes that Šodan means to convey that the former common state (Yugoslavia) used war to treat the madness which had struck all levels of society. Imširević speaks about love, which constantly tries to overshadow hatred in his play, with “characters and witnesses” that should point out the culprits, but since it is nevertheless impossible to do so, the verdict is left to swearwords. Bjelica tries her hand at the genre of “propaganda drama”, using militant humour to try to prove that the Serbs (especially in Bosnia) are the most courageous. Marković manages to amuse with an interesting play about actors in the war, but does not succeed in equalizing the misdeeds of all the belligerents. Topčić shows how war frightens and destroys, but his subconscious and implicit thesis is that life is killed by war itself, and not by the shell fired by a warrior.

Key Words: Bosniak / Bosnian-Herzegovinian literature, Croatian literature, Serbian literature, Almir Imširević, Zlatko Topčić, Damir Šodan, Isidora Bjelica, Goran Marković

1. Izbor

Svaki izbor teme, kojom planiramo da se bavimo, otkriva naša interesovanja, afinitete ili namere. Govoreći o drugima mi, i nehotеći to, govorimo o sebi. Još više, pisati dramske tekstove na temu svežih novobalkanskih ratnih događanja, znači istovremeno govoriti o sebi, koliko o drugima u tom vremenu. Većina drama koje se bave “ratnim dramskim pismom” imaju oslon u realnosti i/ili fikciji zasnovanoj na elementima te realnosti, sa namerom da pruže piščev doprinos svedočenju o tom vremenu. Ma koliko bio užasan rat na balkanskim prostorima, u dramama koje se njime bave ima replika sposobnih da izazovu smeh (poput onog koji se ponekad “otme” na sahranama), ali i komičkih situacija, pripremljenih i osmišljenih da deluju na smanjenje tenzije o neuralgičnim i bolnim događajima.

U radu ćemo ukazati na ovakve malobrojne elemente komičnog i smešnog u dramskim tekstovima napisanim na BCHS jeziku koji imaju temu ratnih sukoba na prostoru Bosne i Hercegovine. Razmatraćemo pet dramskih tekstova autora sa različitih (zaraćenih) bivših teritorija iste bivše države: *Zaštićena zona* (2001.) Damira Šodana,¹ *Kad bi ovo bila predstava...* (1997.) Almira Imširevića,² *Sretna nova 1994!!!* (2005.) Zlatka Topčića,³ *Turneja* (1996.) Gorana Markovića⁴ i *Saga o UNPROFORU* (1993.) Isidore Bjelice.⁵ Svi navedeni tekstovi, osim poslednjeg, izvedeni su i nagrađeni. Ove drame su plod spisateljske imaginacije sa oslonom na neke stvarne događaje koje autori nude pozorišnoj i čitalačkoj publici. Obratićemo pažnju na smešno i komično i pokušaćemo da vidimo njihovu funkciju u ideji drame, nameravanoj ili nesvesnoj, koja se “otela” autoru.

1.1. Šodan: *Metafora jugoslovenske ludnice*

U savremenoj drami ludnicu, kao simbol opšteg ludila u novobalkanskim ratovima pre Šodana je iskoristio Filip David u “dramskom oratoriju” (koji nije završen niti se pojavio na sceni) sa naslovom *Zemlja palih anđela ili Brod ludaka* čiji je odlomak objavljen mnogo kasnije. (David 2004) Radnju svog prvog dramskog teksta Damir Šodan je smestio u jednu duševnu bolnicu “usred takozvane zaštićene zone” (Šodan 2001:8) kakva je bila i Srebrenica. U razgovoru za zagrebački *Nacional* on kaže: “Drama je blago bazirana

¹ Damir Šodan (Split, 1964.), pesnik i prevodilac, autor je drama: *Zaštićena zona* (izvedena u “Zagrebačkom kazalištu mladih” 2002.), *Kain ili njegov brat* (2002.), groteske *Noć dugih svetala* (2005. izveo Teatar mladih u Mostaru) i dramoleta *Hrvatski idol* (izveden 2008. u Herceg Novom u okviru predstave “Naš čovjek” koju potpisuje više autora).

² Almir Imširević (Bihać, 1971.), dramski pisac i docent na dramaturgiji sarajevske Akademije scenskih umjetnosti, autor je drama *Kad bi ovo bila predstava...* (1997.), *Balkanski đavo* Sram (1998.), *Playback* sevdalinka (1999.), *Cirkus Inferno* (2001.), *Po istinitoj priči, igra plakanja* (2007.) i *Mousefuckers* (2009.).

³ Zlatko Topčić (Sarajevo, 1955.), književnik, direktor i umetnički rukovodilac sarajevskog “Kamernog teatra 55”, autor je knjiga drama *Kolaps* (1988.), *Drame* (1995.), *Izbjeglice* (1998.), *Time Out* (2001.), *Osam komada* (2005.) i *Gola koža* (2007.)

⁴ Goran Marković (Beograd, 1948), dramski pisac, pozorišni i filmski reditelj, profesor na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu i autor je više drama: *Turneja* (1996.), *Govorna mana* (1997.), *Parovi* (1999.), *Pandorina kutija* (2002.), *Villa Sachino* (2004.), *Delirium tremens* (2005.) i *Falsifikator* (2009.); dok mu je štampana knjiga *Osma sednica i druge drame*.

⁵ Isidora Bjelica (Sarajevo, 1967.), pored 40 knjiga proze, 2001. objavila je knjigu drama *Psovači druge drame* (“Samertajm”, “Dramopsovači” i dve “biografske” drame o Simeunu Nemanji i Isidori Sekulić), sama je režirala svoju dramu *Sarajka* u Beogradu ili sevdah *Stane Popičke*; inače je koautor knjige *Nova srbska drama*.

na stvarnom predlošku jer se nekoliko puta za vreme rata u Bosni dogodilo da je osoblje ostavilo duševne bolesnike [...]” (Anonimus 2002).

I pored izvesnih manjkavosti, tekst je nagrađen u Nemačkoj upravo zbog izbora mesta dramske radnje i činjenici da komad govori o tragičnim dešavanjima na komično-realistični način. To je prikaz naše “balkanske ludnice”, našeg usuda, “one stvarne i one na izgled imaginarne”, koji je “između skeča i estetizovanog dokumentarističkog prikaza represije u doba ratnih stradanja”. (Vrgoč 2003:14) U komediji ima mnogo likova: Hanka, neostvarena folk pevačica, provincijski roker Đeger, Profesor, heidegerovac i lakano-ovac (uz to, teoretičar postmoderne) – lik koji podseća da su kreatori ratne stvarnosti iz intelektualnih krugova društva, dok su ostali koji upotpunjuju galeriju različitih tipova: režimski umetnik, zatim dva direktora velikih preduzeća, rudar, konobar koji studira, sitni švancer... i svi su bolesni i komični u svojoj bolesti, jer imaju pravo na svoje sumanute poglede na svet. Najveći bolesnik među njema je Gvozdin koji je umislio da je drug Tito. Pored “ludaka” na sceni su “mirovnjaci” u uniformama sa zadatkom da evakuišu ostavljene bolesnike, zatim lica koja ovima prevode na engleski ludilo ratne stvarnosti: Miranda i Hikmet i, naravno, predstavnici zaraćenih strana: Jovan, Ante, Hakija, sa ličnim obezbeđenjem.

U takvom interesnom krugu zanimljivih likova komički potencijal vrlo obećava, kasnije ćemo obrati pažnju na njihove dijaloge i komiku koju oni nude.

1.2. Imširević: *Zaštićena zona pozorišne scene*

Govoreći o svakodnevnicima Sarajeva i njegovih građana na snajpreskom nišanu, Almir Imširević u *Kad bi ovo bila predstava...* locira svoje protagoniste u jednu drugu “zaštićenu zonu” – na teritoriju pozorišne scene. Svakodnevne sarajevske drame on pretvara u pozorišnu igrariju, zasnovanu na kenoovskim stilskim poigravanjima oko jednog tragičnog događaja – ubistva mladića u gradskom prevozu. U ovom modernom tekstu u kome se “negiraju” klasične dramske kategorije lika i akcije, verzije nesrećnog događaja variraju shodno likovima koje glumci igraju.

O Imšireviću i njegovom reprezentativnom tekstu *Kad bi ovo bila predstava...* je prilično rečeno (bilo je predmet izglanja na više međunarodnih skupova o savremenom dramskom tekstu održanih u Parizu: P-L. Thomas, S. Anđelković, T. Miletić-Oručević, Lj. Ostojić, [Anđelković 2004], u Podgorici: P. Pejaković [Anđelković, Vojvodić 2005] i u Zagrebu: G. Muzeferija [Anđelković, Senker 2007]), tako da njega ne treba posebno predstavljati, kao ni ovo delo, ali vratićemo im se kad budemo govorili o komici i smehu.

1.3. Topčić: *Novogodišnje granate*

U *Sretnoj novoj 1994!!!* Zlatka Topčića, scene iz Sarajevu se smenjuju sa simultanim scenama koje se događaju u Londonu poslednjeg dana 1993. god. Na sceni su roditelji bez svojih sinova: Rade i Mina, bez Tarika/Srđana, koji je izbeglica u Londonu, a John i Eli, bez Billa, privremenog žitelja Sarajeva. Dok je Bill kao vojnik UNPROFOR-a morao doći u Bosnu, sin sarajevskog nacionalno mešovitog para (za majku je Tarik Osvajač, dok je za oca Srđan) morao su skloniti iz svog grada “Jer svi imaju pravo na jednu polovicu našeg sina, koja, međutim, nikom nije dosta.” (Topčić 2005:253) Scene iz londonskog hotela Palace i scene iz Sarajeva se pretapaju nastavljanjem isto započetih replika ili su odeljene “međuigramama” u kojima mladić snima video-pisma goluždravoj kalendarskoj Pleyboy

lepotici. Sarajevski roditelji na početku komada upoznaje Billa, prijatelj se sa njim, dok u pretposlednjoj sceni, pred njihovom kućom, granata pogađa vozilo UNPROFOR-a. Londonski par saznaje da je konobar koji treba da im donese šampanjac u hotelsku sobu Bosanac i da se zove Tarik.

Sudeći prema ovom rezimeu ništa u komadu ne obećava smeh, osim mladićeve video-korenspondencije sa papirnatom lepoticom bujnih oblina. Međutim, biće još reči o Topčiću.

1.4. *Bjelica: Srpska Vila Republike Srpske*

Najprovokantniji dramski tekst iz čitavog korpusa "ratnog" dramskog pisma južnoslovenske interliterarne zajednice dolazi iz pera Isidore Bjelice, spisateljice, dramskog pisca i deklarisanе hrišćanske fundamentalistkinje. Njena "teho-pastorala" *Saga o UNPROFORU*, koju je pisala "između Urala i Pala", počinje prologom u kojem nastupaju dva hora, četnički i UNPROFOR-ovski, dok se prva scena događa "Usred Bosne, usred šume po čijim je ivicama prosuta srpska, hrvatska, muslimanska i francuska krv". (Bjelica 1994:131) Slede prizori iz neimenovanog malog srpskog mesta u Bosni "negde na koridoru – (blizu Brčkog)" (str. 168), dok se "pastorala" završava na "livadi u (Republici Srpskoj)" (str. 175).

Glavna junakinja je Srpkinja, Nebesna, vila i prevoditeljica u koju su zaljubljeni četnički komandant Stevan i francuski vojnik Žan. Ona u jednoj sceni puca sebi u stomak pokazujući Žanu da joj metak ne može ništa. Zbog predviđanja Nebesne, Crnac Filip, Žanov prijatelj u nameri da spreči masakr nad muslimanskim stanovništvom interveniše kod komandanta Džeizona da ranije nego što je planirano prikupe srpsko oružje, ali avaj..., balije pobiju 200 srpskih civila. Filip u pretposlednjoj sceni ubija Nebesnu tako što uništi njenu kosu verujući da nije vila već srpski špijun. Kad uvidi svoju grešku, i sam se ubija. U poslednjoj sceni Žan juriša u četničkoj uniformi na srpske neprijatelje; uostalom to je zov njegove krvi jer je njegov čukundeda bio Srbin. Motiv vile iz usmene narodne književnosti integrisan je u strukturu dramskog teksta i razvijen do naglašene metafore u cilju poetizuje mita i glorifikacije (srpske) ratničke hrabrosti.

U tekstu (kao i u iznošenju njegovog sadržaja) ima smeha, ali ne treba misliti da se radi o montepajtonovskoj komediji. Detaljnije ćemo videti šta nudi replički tekst dijaloga.

1.5. *Marković: Tezgaroši na minskom polju*

Drama Gorana Markovića počinje i završava se u Beogradu, odakle pozorišna trupa glumaca, nadajući se zaradi, polazi na turneju po Srpskoj krajini, gde se susreću sa realijama rata, udaljenog samo stotinak kilometara od njihovog bezbrižnog velegradskog života. Najpre su prinuđeni da se u Srbobranu odreknu honorara u korist Kola srpskih sestara... Konfrontacija ratnika i umetnika postaje žešća kada se trupa nađe na hrvatskoj, potom na muslimanskoj teritoriji na kojoj se književnik i veliki Srbin Ljubić odriče svog identiteta pred muslimanskim komandrom kada ovaj bolno prepoznaje beogradske glumce koje je nekada voleo.

Marković vešto balansira između tragičnog i komičnog u zadatku koji je sebi postavio – umetnost kao tema preživljanja. Prema ovoj drami, napisanoj 1996. on je posle 12 godina napravio istoimeni film koji je imao mnogobrojniju publiku od čitateljske i one

koja je videla njeno izvođenje. Stoga je, ovde, predstavljanje drame svedeno na osnovne podatke.

Šta u ovoj drami obećava smeh i komiku? Najpre to je ponašanje publike za vreme izvođenja predstava sa nepričnim upadicama i glumačko snalaženje u različitim situacijama da bi izbegli smrt, dosetka da se posluže hrvatskom jezičkom varijantom, naučenom na pozorišnoj akademiji ili usavršavanom na lektorskim probama, kao i iskorišćenim komičkim postupcima.

2. Smeh i smešno, komika i komično

Smeh je psihofiziološki fenomen izazvan opažanjem smešnog. Postoje različite vrste smeha na skali između burnog, "smeha kroz suze" i tihog smeha ili "smeha u sebi". Ima komedija u kojima smeh ne deluje, kao što ima smeha u delima koje nisu komedije. Smeh je širi pojam od komičnog i smešno ne mora istovremeno da bude i komično. Viktorov razgraničava kategoriju smešnog na statičko smešno i dinamično smešno sa stanovišta receptora, i još na prirodno (ridikulno) i veštački smešno (komično) sa stanovišta pisca. Kategorija statički smešnog zanemaruje faktor vremena, dok na verbalnom planu neobično ime ili ljudske mane spadaju u statičko smešno. Vreme u dinamički smešnom igra bitnu ulogu. Kada se ispune oba uslova, prema njemu, reč je o statičko-dinamično smešnom, kada statički smešno lice vrši radnju dinamički smešnog. (Videti: Victoroff 1953:19-127)

Kod Šodana izbor imena Tito ili Klinton za psa avlijanera izazivaju smeh: ĐEGER: Vid' budale. Pa šta to radiš, družo Tito, jebem te luda! (str. 17) i GENERALNI: Imamo problem jer se usro Klinton. (str. 9)

Komično, koje pripada široj oblasti smešnog je pripreman i osmišljan postupak sa ciljem da se izazove određena reakcija i zato je komično estetska kategorija koja, kao takva, ne mora uvek da se ispolji smehom. Estetski nivo komičnog ima dozu angažovanosti jer se izazvan smeh zalaže se za afirmaciju jedne vrednosti na uštrb druge. Vladimir Prop u *Problemima komike i smeha* (1984) pojmove komičnog i smešnog obuhvata jednim terminom – komičko; ali je ipak predložio razlikovanje podrugljivog smeha od drugih oblika smeha (dobročudnog, zlobnog, ciničnog, vedrog, raskalašnog, obrednog itd). Kao i mnogi autori, on razlikuje komiku reči, karaktera i situacije.

Ističemo Žan-Mark Defajsove distinkcije smeha kao fiziološkog efekta i komike kao: "intelektualnih stimulansa koji izazivaju smeh jer su namerno pripremani i/ili svesno sračunati u odnosu na takav efekat", dok je smešnost "svaki intelektualni stimulans koji može da izazove smeh (ako su za to povoljni uslovi)". (Defays 1996:8)

3. Ekstralingvistička komika

Komika čije je poreklo u nelingvističkim elementima (mimika, gest, radnja) vezana je za dijaloški tekst, prethodi mu, prati ga ili se javlja kao reakcija na njega. Nelingvistički elementi ispoljavaju se kao dekor govora, upotpunjuju tekst dijaloga i često su naznačeni u didaskalijama. Ponavljanje i mehaničko izvođenje gestova, prema Bergsonu je jedan od osnovnih uzroka smeha. "Držanje, gestovi i kretanje ljudskog tela su smešni upravo u tolikoj meri koliko nas to telo podseća na prostu mehaniku" (1940:22-23) jer se udalja-

vaju od životnosti i vrše automatske kretnje, kao u Topčićevom komadu koje mogu biti komične:

[...] glumci bez riječi, i u beskraj, ponavljavaju niz naučenih radnji: John ustane do kućnog bifea, naspe piće, zavili se u fotellju i promijeni kanal na tv. Zatim opet i opet. Ela također [...] (Topčić 2005:234)

U komediji, kao i u svakom drugom pozorišnom tekstu, naznačene radnje imaju cilj da “dopune” i nekada pojasne odnose u dijaloškom tekstu i pre svega da vizualizuju delovanja likova. Pomenimo slikovitost didaskalijskih tekstova Isidore Bjelice, npr. kad njena junakinja doji vojnika, jer su najveći junaci srpske usmene književnosti odhranjeni mlekom vila:

Nebesna u sceni sa Žanom vadi svoju desnu dojku koja je bela, obla i sa prekrasno ružičastom bradavicom na sredini [...] Nebesna mu gurne usta na bradavicu i on kao beba prvo sporo a onda sve smelije i smelije pije [...] i zaista, on sutradan izbegne skoro sigurnu smrt i od običnog vojnika UNPROFORA postaje junak, hrabar ‘kao da je Srbin’. (Bjelica 1994:150 i 153)

4. Verbalna komika

Verbalna ili detaljna komika, kao osnovni oblik izražavanja komike, počiva na jeziku komičkih likova. Razlikujemo komiku koja proizlazi iz karaktera likova i iz situacija u kojima se nađu, od komike u izboru reči (grupa reči ili rečenica). Gipkost i bogatstvo, isto koliko krutost i siromaštvo u govoru likova sudeluju u komičkim konstrukcijama scenskih situacija koje otkrivaju njihove karaktere:

HANKA (Pjeva): “Mila majko ti ne roni suza, lijepo stoji partizanska bluza.”
DEGER (Udari je po stražnjici.): A i guza dobro stoji, je li.
HANKA: Vala stoji, ali neću s tobom. (Šodan 2001:18)

LALE: Ja nisam Srbin, ja sam glumaaaaac!!!
SONJA: Šta se dereš, konju jedan! K'o da mi nismo glumci?!!! (Marković 2002:57)

Rad na stvaranju komike je vrlo kompleksan zadatak, jer smeh koji ona treba da proizvede mora biti opravdan, doziran, izdejstvovan njom samom, osmišljen i nameran, a ne slučajan (ili, što je najgore, izazvan neumećem). Skoro je nemoguće odrediti koja pravila treba poštovati da bi se stvorila dobra komedija: “Sudiji je potreban zakon da bi sudio, kritičaru su potrebna pravila. A ova, takoreći, ne postoje za komiku. Na nju se primenjuju ona pravila koja postoje i koja su prihvatljiva i u ozbiljnim delima.” (Sareil 1984:40) Imširević i Šodan su sposobni da čitav lik okarakterišu jednim “detaljem” – markantnom osobinom govora uzrasta, odnosno profesije dramskog lica:

BEBE – djetinjasto: Bila sam u tlamvaju bloj tli...to je ovojiko, tli, jedan, dva, tli. Onda smo pjošli poled hoteja “Hojidej Inn”, i onda je puc'o metak i jedan ciko, ciko je bio u clnoj

majici, on je pao... ovako. Onda je jedna teta pocela da vlisti, ona je bila sva klvava i onda je i ona paja...ovako. Ja sam onda poslije opet vidjeja tu tetu, tamo kod, kako se ono zove, kod one vejike kuce... kod Katedjale; ona vise nije padaja nego je picala sa jednom dugom tetom. (Imširević 2001:16)

PROFESOR: Faličkom funkcijom predstavljena je moć općenito, a gubitak moći kastracijom. Gdje god je falus u funkciji javlja se i mogućnost kastracije. Kastracija u ovom smislu nema ništa sa odstranjivanjem organa, već predstavlja gubitak moći, ili njeno umanjivanje. (Šodan 2001:14)

Veća ili manja, burnija ili umerenija, površnija ili sadržajnija komičnost se postiže opštom atmosferom u komadu. Ona je u stvari osnovna namera pisca komedije, a u scenskom izvođenju i reditelja, glumaca i drugih saradnika u želji da je stvore u komadu koji izvode.

Igra reči i nesporazumi zbog krivog shvaćanja reči je čest izbor pisca komedije, pa i Šodana. Ima ih dobro izabranih:

DEGER: Če-ti-na-ri, a ne četničari, jebem te luda. Zimzeleno drveće, to je ono kojemu ne opada lišće. (Šodan 2001:10)

LANOIS: Ladies and gentlemen, his royal highness the envoy of the High Commissioner and his crew! (Izgovori "his crew" tako da zvuči "screw".) (Šodan 2001:27)

i "nasilno" umetnutih:

HANKA: [...] da mu pjevam kao ona iz Denis & Denis.

DOVANI: Iz penis i penis. (Šodan 2001:12)

ANTE: Ko ti je taj Hoki?

BRZI: Pa Hašim?

ANTE: Hašiš? (Šodan 2001:34)

PROFESOR: Hm, vrsta bitka tih bića i jeste priučenost.

DEGER: Reč je o piću – a ne o biću, kretenu! (Šodan 2001:24)

Izbor reči iz neodgovarajućeg leskičkog registra je dobar teren za komički "proizvod". Tako se u ljubavnom video-pismu lepotici Playboya neočekivano javljaju pojmovi iz ratnih izveštaja: "List s vašim uspjelim fotosom bio je namijenjen potpali neophodne vatre, ali sam oštrom i rezolutivnom intervencijom spriječio taj gnusni čin." (Topčić 2005: 225)

Gotove formule mogu da zasmiju u zavisnosti od situacije u kojoj su upotrebljene, kao i ove preteće konstrukcije (zbog nedolične ishrane) iz posmrtnica:

ELA (deklamuje): [...] Otišao je kada nam je najviše trebao!" I "Nikada nećemo iz sjećanja izbrisati njegov plemeniti lik i djelo!" i "Pamtićemo ga sve dok ga sutra ne zaboravimo!" (Topčić 2005:248)

4.1. Ponavljanje i ritam

Samo po sebi, ponavljanje nije komično. Ono postoji u drugim književnim rodovima, kao i u umetnosti uopšte (muzika, film, arhitektura) kojima se postižu sasvim drugi efekti, dok je u komediji ponavljanje jedno od najčešćih sredstava da se izmami smeh. Ponavljaju se reči, sintagme, čitave rečenice, ali i pokreti ili specifičan izgovor, kao što postoji i repetativnost istih situacija. Ali komično se ne postiže samo jednostavnim ponavljanjem. Njemu prethodi razmišljanje o smislu i značenju, pretraga po drugim planovima, pokušaj i/ili iznalaženje skrivenog smisla i načina povezivanja sa ranije izrečenim.

U komediji ponovljeno skoro nikada nije ponovljeno na isti način, mada je najčešće ponovljeno bez većih promena. Kada jedan lik ponavlja, postoje tonske i intonacijske, logičke varijacije, što je uočljivije u scenskom izvođenju kada se po pravilu ponavljanje realizuje drugačijim ritmom, tonom i emotivnom motivacijom ili sasvim suprotnom emocijom.

Kada Topčićev John govori o jagnječim kotletima, ritam replika njegove supruge kadar je da nasmeje, upravo zbog dozirane ritmizacije:

ELA (deklamuje): Trigliceridi. Holesterol. Arterioskleroza. Angina pectoris! Infarkt miokarda. Embolija pluća. Moždani udar! Aritmije! Kateteri! Bajpasi! Pejсмеjkeri! [...] (Topčić 2005:248)

Imširević koji je sagradio čitavu dramu na ponavljanju sa različitim varijacijama, stvarajući komiku odstupanjima od "ustanovljene" verzije centralnog događaja – nesreće u gradskom prevozu. Kao npr. u replikama srpskog Političara na TV-u laži jer on, pored sasvim izmenjenih identiteta žrtve i ostalih učesnika, daje i lažno mesto događaja. Ponavljanje u komičkoj svrsi dobro funkcioniše kada Snajperista nemilosrdno upotrebljava pridev neprijateljski (za tramvaj, osobu, ženu, Katedralu, čak za sladoled). Oba navedena monologa navode čitaoca/gledaoca na smeh i zbog toga što se on, zahvaljujući Imširevićevom postupku, emocionalno ne određuje prema likovima koji su predstavljeni glumcima koji ih igraju.

4.2. Preuveličavanja, kontrasti, komparacije

Komedija inače podrazumeva izvesna preuveličavanja na situacijskom nivou, u karakterima likova, kao i njihovih osećanja. Preuveličavanje i njegov ekstremni vid preterivanje kao komički prosede je česta praksa u komičkim tekstovima, ali se moraju opravdati intencijama lika u datoj dramskoj situaciji. "Da bi preterivanje bilo komično, ne treba da izgleda kao cilj, već jednostavno sredstvo kojim se destinator služi" (Bergson 1940:21-22), kao što nije čest slučaj u Šodanovoj komediji.

Poređenja u komičkom tekstu imaju komički efekat ako su spontana, neobična ili neočekivana, ali uvek oba poredbena činioca moraju biti poznata. Načini poređenja se obično ostvaruju upotrebom priloga *kao* ili hipotetičkim rečenicima:

FILIP: [...] dva meseca odlaziš na front kao na plažu, gledaš u metke kao u zvezde. (Bjelica 1994:162)

DOVANI: *Pa čuj je, majke ti, zavija ko džuboks, ko da je progutala cijeli PGP RTB. A ti kažeš nježno pjeva.* (Šodan 2001:8)

DOVANI: *Da je bilo kasnije sad bi pišo na slamku ko eunuh u haremu.* (Šodan 2001:13)

RADE: *Ličim li ja na muhu, gospodine? [...] da jesam muha, s lakoćom bih odlepršao iz ovih govana.* (Topčić 2005:229)

Pored komparacija, kontrasti mogu da posluže da se akcentuje ili detektuje odstupanje od norme, pa se kao takvo izražava smehom.

ELA: *Nego?! Gdje se nalazi to Sarajevo, ako već nije na obali Crnog mora?!* (Topčić 2005:266)

4.3. Interferencija serija

Interferencija serija prema Bergsonu (1940: 73-74) je situacija koja istovremeno pripada dvema serijama događaja, sasvim nezavisnim, a koja može u istom trenutku da se različito interpretira. Zasniva se na verbalnom nivou, odnosno na razumevanju dva značenja reči ili diskursa ciljanog od adresanta i drugačije, najčešće krivo, prihvaćenog od adresata. Deniz Žurdon za interferenciju kaže da se: “[...] događa na dva nivoa razumevanja, sve je dvostruko i to je, u duhu onoga koji se smeje, veza dva označena za jedan označitelj ili dva označitelja za jedno označeno koji vode smešnom”. (Jourdon 1995:30) Tako možemo razlikovati verbalne interferencije serija u horizontu očekivanja i izvan njega. U horizontu očekivanja su interferencije nastale kada asocijacija iz druge serije, koja je izazvala replika ili reč iz prve serije, pripada istom leksičkom polju:

TITO: *Gospodine Alighieri, ima li poruka od Winstona za mene?*

DOVANI: *Ima li od gospodina Marlboro za nas? Nema veze može i zlatni i crveni. Mi pušimo sve šta nam se da. Bez predrasuda.* (Šodan 2001:27)

Sa interferencijom serija izvan horizonta očekivanja srećemo se kada ciljano značenje i asocijacija koja ju je proizvela nemaju isto leksičko polje. Ovakve interferencije su uspješnije, kreativnije i zasmevaju svojom nepredvidivošću, a da ne izgledaju apsurdne, jer iza svake ovakve interferencije serija čvrsto stoji lik sa jednim od svojih obeležja koja omogućavaju asocijaciju druge i sasvim drugačije serije, kao što je u replici lika mlade glumice:

ŽAKI: *Da uzmemo “Kadinjaču”. Ili ono “Deset na jednoga...” [...]*

SONJA: *Uzmi “Smrt majke Jugovića”...*

JADRANKA: *Ona je bila baba!* (Marković 2002:39)

5. Ideja drame

Površina svakog dramskog teksta se lako iščitava, ali ne u do nevidljive ideje drame koja se nalazi u ideologiji i nesvesnom, gde je sve latentno i implicitno. Ovakav sadržaj često se prenosi podtekstom, utočištem najvažnijeg u poruci. Šta to žele da nam kažu ovi dramski pisci, odnosno šta njihov tekst nesvesno izražava?

Damir Šodan poručuje da su žitelji bivše države bili neuračunljivi i da je njihovo ludilo zahvatilo sve slojeve društva i prouzrokovalo novobalkanske ratove, da je Jugoslavija sa narodima različitih nacionalnosti bila zabluda koje se trebalo rešiti. Ludilo kao metafora u *Zaštićenom zoni* je najlakše objašnjenje za sve što se dogodilo. Latentna ideja njegove komedije je da je bivša zajednička država lečila ludost – ratnim razaranjem i ubijanjima. A da li je baš tako? I možemo li čitanjem teksta ili gledanjem predstave da doživimo komičku katarzu i krenemo iznova?

Almir Imširević eksplicitno tvrdi da ne može napisati dramu o ratu, pokretajući (ne)mogućnost pisanja tragedija u savremenom društvu. U tekstu koji nosi materijalni trag scenskog iskustva obilno se poslužio Kenoom, ali je pokazao da se principom variranja može napisati moderan dramski tekst o opsednutom Sarajevu koji je u stanju i da zasmeje. Mešanje leksičkih polja pozorišta i rata je prirodno i sasvim opravdano u drami u kojoj se voli život i govori o ljubavi koja sve vreme pokušava da zaseni mržnju. Glumci kao dramska lica, pisac (kao učesnik pozorišnog čina) zajedno sa publikom (kao sastavnim delom komada *Kad bi ono bila predstava...*) jesu “lica i svedoci”. Na njima je, mnogo više nego na čitaocu, da odrede krivce, što je ipak nemoguće kada se lice rata i teatra spajaju u jedan odraz; stoga se na kraju javlja psovka koja je rečitija od svega što ona može da izrazi.

Isidora Bjelica, inače “Sarajka u Beogradu”, važi za autoricu lake proze koja se prodaje u velikom tiražu, a ne za dramskog pisca, pa stoga njena herojska pastorala nije izazvala nikakvo interesovanje, kao ni kod onih koji se bave savremenim dramskim pismom – ona za njih kao da i ne postoji. Izvesno je da *Saga o UNPROFORU* zaslužuje mnogo više pažnje od svih njenih romana, zbog iskušavanja žanra “tehno-pastorale” protkane “militantnim humorom”, još više zbog žanra propagandne drame u službi političke agitacije kakva nije pisana ni u periodu 1945–1948. god.

Goran Marković dobro poznaje život na daskama i van njih. Za razliku od Bjelice, on nije bio patriotski-nacionalno nastrojen. Svestan zla koje je proizišlo iz nacionalizma, bio je i aktivan u opoziciji režimu Slobodana Miloševića, a ipak je, suprotstavljajući svet umetnika i ratnika, napisao *Turneju* koja jeste da govori protiv rata i ljudi koji na bilo koji način u njemu učestvuju, ali koja neravnopravno pokazuje lice nacionalizma kod zaraćenih naroda. Dok su u drami Hrvati i Srbi skoro izjednačeni po ratnim nedelima, Muslimani su prikazani kao najgori učesnici rata. Ipak treba uzeti u obzir vreme u kome je delo nastalo. Marković se već usudio da srpskoj publici prikaže stvarnost srpskih ratnika na frontu, ali kako bi ta ista publika mogla da “proguta” ovu istinu, bilo mu je potrebno da nekog drugog oslika krvoločnije i nečovečnije. “Grešku” iz ove drame je pokušao da ispravi u istoimenom filmu iz 2008. u kojem se ne pominje da je muslimanski vođa kastirao ratnog hušakača, srpskog književnika Ljubića (inače, dramski lik bez piščevih simpatija).

Topčićeva drama ima mnogo plemenitije namere. Da pokaže da su svi ljudi sagrađeni od istog materijala, da poseduju iste emocije i želje, da ih muče isti ljudski problemi. U komadu *Sretna nova 1994!!!* jedan isti mladić igra i Billa i Tarika/Srđana. Ukoliko nestane jedan od njih, nema ni drugog. Smejući se ponekad njegovim likovima, u homeopatskim dozama i brižljivo odabranim situacijama, mi se smejemo sebi samima. Činjenica da rat zastrašuje i uništava nije toliko naglašena u drami, koliko je jasna implicitna teza da rat ubija život, a ne granata koju je ispalio ratnik.

Literatura

- Andželković, Sava, ur. (2004), *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori (Međunarodni simpozijum univerzitetskih predavača, teatrologa i pozorišnih kritičara, Université Paris IV – Sorbonne)*, Sterijino pozorje, Međunarodna asocijacija pozorišnih kritičara (AICT), Novi Sad
- Andjelković, Sava, Radmila Vojvodić, ur. (2005), *Dramski tekst u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori: Mogućnosti dramaturških čitanja*, Fakultet dramskih umjetnosti, Cetinje
- Andjelković, Sava, Boris Senker, ur. (2007), *Govor drame – govor glume. Dramski tekst u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, Disput, Zagreb.
- Anonimus (2002), “Damir Šodan: znao sam da će moji luđaci osvojiti zagrebačku publiku”, *Nacional*, br. 332, 26. 03.
- Bergson, Henri (1940), *Le Rire*, PUF Quadrige, Paris
- Bjelica, Isidora (1994), “Saga o UNPROFORU”, *Nove srbske drame*, 123-177, Orbis, Beograd
- David, Filip (2004), “Zemlja palih anđela ili Brod ludaka”, *Kovine*, IV 6, 47-50.
- Defays, Jean-Marc (1996), *Le comique*, Seuil, Paris
- Imširević, Almir (2001), “Kad bi ovo bila predstava” *Kad bi ovo bila predstava... Balkanski đavo sram*, 5-29, Akademija scenskih umjetnosti, Sarajevo
- Jourdon, Denise (1995), *Du comique dans le texte litteraire*, Duculot, De Boeck, Bruxelles, Louvain-la-Neuve.
- Marković, Goran (2002), “Turneja (Na tihoj vatri)”, *Osma sednica i druge drame*, 9-81, Dnevnik, Novi Sad
- Prop, Vladimir (1984), *Problemi komike i smeha*, Dnevnik, Književna zajednica, Novi Sad
- Topčić, Zlatko (2005), “Sretna nova 1994!!!”, *Osam komada*, 221-268, Društvo pisaca u BiH, Sarajevo
- Sareil, Jean (1984), *L'écriture comique*, PUF, Paris
- Šodan, Damir (2001), “Zaštićena zona”, *Scena*, XXXVII 1-2, 7-39.
- Victoroff, David (1953), *Le rire et le risible*, PUF, Paris
- Vrgoč, Dubravka (2003), “Tranzicijski izgledi hrvatskog teatra”, *Scena* XXXIX 1-2, 10-21.

Lidija Ban: Muško ljubavno pismo u suvremenoj hrvatskoj književnosti i muški pristup motivu ljubavi u suvremenoj bosanskohercegovačkoj književnosti

Cilj je ovoga rada reći nešto više o pojavi muškog ljubavnog pisma na hrvatskoj književnoj sceni te dovesti u interkulturalni odnos muško poimanje ljubavi i razotkrivanje intime u novijoj hrvatskoj i bosanskohercegovačkoj književnosti. Nastojat će se odgovoriti na nekoliko pitanja: je li muška ljubavna proza odgovor na žensko popularno pismo *chicklit*, koja su osnovna stilski i tematska obilježja takvog izraza na primjeru književnih djela dvojice autora, Krešimira Pintarića i Gorana Samardžića, a ustvrdit će se i kada i zašto dolazi do pojave tog fenomena na svjetskoj razini te kako se i je li se on uopće u cijelosti manifestirao u bosanskohercegovačkoj i hrvatskoj književnosti ili je tek riječ o nekolicini autorskih ostvarenja.

Ključne riječi: hrvatska suvremena književnost, bosanskohercegovačka suvremena književnost, muška proza, motiv ljubavi

***Lad lit* in Contemporary Croatian Literature and Male Approach to the Motif of Love in Contemporary Bosnian-Herzegovinian Literature**

This paper discusses position of male authors in the context of contemporary men's fiction. Men's notion of love and exposure of intimacy are being discussed within the domain of intercultural relations of contemporary Croatian and Bosnian-Herzegovinian literature. Paper will try to answer the question whether the *lad lit* is a response to popular female *chicklit*. Basic stylistic and thematic characteristics of male fiction will be discussed in the case of two authors: Krešimir Pintarić and Goran Samardžić. Also, this paper addresses questions regarding when and why this phenomenon of *lad lit* emerged on a global level and how it is being manifested in the Bosnian-Herzegovinian and Croatian literature – can we speak about full manifestation of phenomenon or just about a few attempts in the male fiction prose.

Key Words: contemporary Croatian literature, contemporary Bosnian-Herzegovinian literature, men's fiction, motif of love

1. Uvod

Suvremena književnost plodno je tlo za reafirmaciju nekadašnjih pripovjednih formi i žanrova ispunjenih ironiziranjem tradicije i stvarnosti ili pak metaforičkim aludiranjem na zbilju, brisanjem granica između stvarnog i fantastičnog u tekstovima natopljenim ludizmom, hermetičnim izrazom ili pak literarno zamaskiranim, autobiografskim ispovijedanjima. No, ona je i plodnim tlom za razvoj novih žanrova, ili barem inovativnih iskoraka u odabiru teme koja je često odraz doba u kojem živimo, ali i stvaranje unutar okvira starijih pripovjednih ili žanrovskih modela koji su polučili uspjeh kod publike i kojih se ona nikada nije zasitila. Ukoliko se osvrnemo na hrvatsku suvremenu književnu produkciju posljednjih desetak godina, zamijetit ćemo raznolikost književnu ponudu tematskih i žanrovskih odabira. U bosanskohercegovačkoj suvremenoj književnosti, većina je književnih djela i dalje natopljena iskustvima rata te raznolikim individualnim pristupima njihove interpretacije tadašnje mučne stvarnosti, ali i ove današnje koja još uvijek teško zaboravlja duboko usječene prizore ljudske patnje.

Prema Baldicku (2008:181) *lad lit* (u hrvatskoj se književnoj teoriji ustalio naziv muško ljubavno pismo) je marketinški termin nastao u Velikoj Britaniji 1990. godine i odnosi se na novu vrstu popularne proze, držeći *lad* (gospodu, muškarce) toga razdoblja navodno bezbrižnim hedonistima koji uživaju u nogometu, pivu, glazbi i neobveznom seksu. Ključni su tekstovi toga žanra rani romani Nicka Hornbya, *Fever Pitch* (1992) i *High Fidelity* (1995), s protagonistom kojim dominira tipična muška opsesija (nogometni klub Arsenal, zbirka ploča) koja ističe njegovu nesposobnost komuniciranja sa ženama. Ostali autori povezani s ovim novim valom proze o nedoraslim britanskim muškarcima su Tony Parsons, Tim Lott i Mike Gayle. Termin *lad lit* u literaturi se povremeno i retrospektivno proširio kako bi obuhvatio raniju prozu o sebičnim, mladim muškarcima. S obzirom da je britanski *lad lit* u Ameriku stigao neznatno kasnije nego daleko uspješniji prvi val *chicklit-a*¹, pogrešno se vjerovalo da je riječ o reakciji protiv fenomena Bridget Jones. Zapravo je točan odgovor na pitanje "Tko je došao prvi – dame ili muškarci?" – muškarci. Bentley (2008:15) smatra da je 1980. godine počela kružiti slika Novog Muškarca koja se odnosila na muškarca (obično heteroseksualca) koji je bio u dodiru sa svojom ženskom stranom i koji se općenito slagao s idejom o jednakosti žena. Mnogi muški autori počinju istraživati nove okvire unutar kojih se proučava rodnost, koji su bili u nastajanju zbog uspjeha i vidljivosti feminizma, i njihov utjecaj na razvoj nove definicije muževnosti. Pisce poput Martina Amisa i Juliana Barnesu u 1980. i Nicka Hornbya, Tonya Parsonsa i Johna Kinga zanimalo je u što se pretvorila muževnost u 1990. i koliko se to promijenilo od generacije njihovih očeva. Pojava novih žanrova popularne

¹ Često se literatura vezana uz pojavu *lad lita-a* dovodi u svezu s ženskom varijantom toga načina pisanja – *chicklitom*. Andrea Zlatar smatra kako *chicklit* "s jedne strane, termin svoje porijeklo vodi od naziva za kaogumu, pa je prva asocijacija "književnost za razbibrigu", za nešto što "razvlači i smiruje živce" poput gume za žvakanje; s druge strane, nesretni dio sintagme "chick" uvodi nas u svijet literarne peradi, stvara asocijacije tipa "književnost za pileći mozak", "književnost za kokoši" i slično. I jedno i drugo su evaluacijski negativne oznake, koje podupiru razlikovanje "visoke" i "niske" književnosti, "ozbiljne" i "trivijalne" literature, dakle upravo one diferencijacije protiv kojih ustaje popularna kultura." Zlatar u tekstu *Tendencije "chicklita" u suvremenoj hrvatskoj književnosti* tvrdi da iskopana ratna sjekira između *chicklita* i ozbiljne književnosti nije ni danas zakopana, uvjerenje da su ženske kolumne slabija književnost toliko je jako da često i same autorice glatko odbijaju svaku povezanost s *chicklitom* (Zlatar).

fikcije, kojima su dana provokativna imena *chicklit* i *lad lit*, odražavala je ovu zabrinutost pomoću novih parametara ženskosti i muškosti, a individualci, koji su odrastali u suvremenom društvu, prisiljeni su nositi se s tim novim pojavnostima.

Kada govorimo o autorima u suvremenoj hrvatskoj književnosti koji su se u svojim romanima dotaknuli ljubavne tematike možemo spomenuti Borivoja Radakovića (*Virusi*), Zorana Ferića (*Djeca Patrasa*), Ivicu Prtenjaču (*Dobro je, lijepo je*), Romana Simića Bodrožića (*U što se zaljubljujemo*) te Krešimira Pintarića (*Ljubav je sve, U tvom zagrljaju zaboravljam svako pretrpljeno zlo*). Riječ je o autorima koji su tematizirali pojam zabranjene ljubavi, seksualnog i emotivnog oslobađanja proizašlog iz braka bez tjelesne strasti ili pak literarno zabilježili zaljubljanje i odljubljanje, a kao najčišći primjerak žanra izdvajaju se djela potonjeg autora koji ljubavi nije posvetio tek nekoliko epizoda, nego između ostalog i dva romana, ali i zbirke pjesama kojima se prvi puta obratio književnoj publici. Ukoliko se osvrnemo na suvremenu bosanskohercegovačku književnost (koja, kao što je napomenuto, i dalje u velikoj mjeri bilježi iskustva rata) prema Enveru Kazazu (2007), zbirke priča *Tajna džema od malina* Karima Zaimovića, *Đavo u Sarajevu* Nenada Veličkovića, *Kesten* Damira Uzunovića, *Sikamora* Gorana Samardžića, *Sarajevski malboro* Miljenka Jergovića i *Život i djelo Alphonsea Kaudersa* Aleksandra Hemona predstavljaju uobličavanje poetike nove pripovjedačke Bosne.

(...) bosanskohercegovačku književnost na prelazu iz 20. u 21. stoljeće karakterizira ne samo veliki poetički obrat iz visokog modernizma u postmodernizam, te pad postmodernističke poetike i pojava postističkih poetika, kritičkog mimetizma, osjetilnog realizma i nove osjećajnosti, nego i reakcija književnosti na rat i njegov užas, gdje primarnu ulogu ima nova književna generacija. Ona će presudno obilježiti pripovjedačku, ali i poetsku produkciju postavljajući nov poetički poredak, estetske i etičke kriterije u književnosti. Iznikla na fonu ratnog haosa i njime temeljno obilježena, ova generacija za osnovno tematsko područje svojih priča, ali i poezije uzima stravično ratno iskustvo (Kazaz 2007).

2. O muško-ženskim odnosima iz muške perspektive

Krešimir Pintarić pripadnik je mlađe generacije spisatelja koji je na hrvatskoj književnoj sceni debitirao 1997. godine zbirkom pjesama i proznih tekstova *Tour de force*. Ovo je djelo "odmah dobilo pažnju kritike koja se raspisala o njegovim inovativnim metodama postmoderne referencijalnosti. Međuljudske relacije bile su glavni motivi, kroz koje su se provlačile i melankolična raspoloženja i autoironija." (Crnjac 2008) Nakon još dvije zbirke pjesama, *Divovski koraci* (2001) i *Commedie* (2002), Pintarić se čitateljima obraća duhovitom zbirkom priča *Rebeka mrzi kada kokoši trče bez glave* u kojoj nastavlja bilježiti crtice iz života, tako obične i svakodnevne, s čvrstim uporištem u Njoj.

Riječ je o muškom autoru koji se ne srami otkriti javnosti svoje osjećaje i onda nastaviti živjeti u toj stvarnosti. Bilježeći literarizirane svakodnevne pojavnosti, koje ne namjeravaju svjedočiti o velikim ljubavnim spajanjima ili pak emocionalnim usponima i padovima koji bi trebali održati napetost fabule, autor nas veže uz tekst običnim pregledom dana i svog običnog života, ni po čemu zanimljivijeg ili dosadnijeg od našeg vlastitog. U *Ljubav je sve* svjedočimo bijegu "(...) od velikih, političkih i nac. tema u korist ljubavne priče, ispričovijedane nepretenciozno i bez patetike" (Visković, ur. 2011:362).

Publika je očigledno bila voajerski gladna nečeg svakodnevnog i opipljivog, a ženski dio osobito oduševljen uvidom u svijet muškarca koji ljubav i osjećaje ne ismijava, skriva ili pak metaforički pridaje u vlasništvo imaginarnih likova. Njegovo cjelokupno stvaralaštvo muzej je njegove prošlosti s Njom, a njihovu svakodnevicu, životne zavrzlake koje im donosi novi dan, sitne ljubomore, nedorazume i dragocjenosti života u dvoje, pratimo neprestance svakim novim objavljenim tekstom. Velik je uspjeh polučio kod ženskog dijela publike koji je željan ogoljenih informacija iz svijeta muškaraca i koji je željan spoznaje da su na posljetku i muškarci i žene jednako sposobni patiti i voljeti. Glavni lik u romanu *Ljubav je sve* odlikuje se nesigurnošću, paranoidnošću, povremenom tjeskobnošću te potrebom za pretjeranim razlaganjem događaja na manje detalje, odnosno izraženom zaokupljenošću i promišljanjem o određenoj temi što ćemo opet radije, stereotipno, pripisati ponašanju zaljubljene žene budući da muškarci ne govore i ne zamaraju se pretjerano mislima o problemima u ljubavnom odnosu. Sam je autor u intervjuu za portal za knjigu i kulturu *Moderna vremena Info* (Pintarić 2005) izjavio da je od iznimnog značaja “kako” nešto napisati, a ne “što” ili o čemu pisati te se tako uhvatio u koštac s temom koja je svojevrstan odmak od uobičajenog prikazivanja ljubavi u književnosti, svjestan kako je odmak na kompozicijskoj razini morao imati svoj odraz na stilskoj razini te stoga u svom romanu donosi kombinaciju humora i autoironije upakiranu u pažljivo izbrušene rečenice. I premda čitatelj podsvjesno očekuje ili se pak nada nekakvom preokretu koji će začiniti njihovu svakodnevicu i dovesti do nekih prijelomnih događaja, do posljednje stranice romana “u unutarnjim monolozima pripovjedača, koji naknadno ‘komentira’ sve ono što im se događa, do izražaja dolaze strahovi i sumnje, vječne teme nerazumijevanja među spolovima, kao i javno vidljiva glavna teza romana; zadovoljstvo pripovjedača jer je spoznao kako se smisao nalazi upravo u kratkom iskazu iz naslova romana” (Pogačnik 2006:245).

Ukoliko se osvrnemo na karakteristike stila u djelima Krešimira Pintarića, zamijetit ćemo obilje dinamičnih, duhovitih dijaloga i unutarnjih monologa prožetih autoironičnim komentarima pripovjedača, ali i jednostavan izraz i prohodnu sintaksu. Autor njeguje stilski minimalizam zbog čega nije manje intelektualno izazovan, nego je riječ o slikovito ispisanim doživljajima vezanima uz muško-ženske odnose i svakodnevicu dvoje ljudi koja nosi brojne pozitivne i negativne osobine, a o kojima nenametljivo govori i koje nesebično dijeli čitateljima uporabom kratkih i jednostavnih rečeničnih konstrukcija. Pintarić je sklon detaljističkom pristupu tijekom opisivanja ili rekonstruiranja određenog događaja, određenoj slikovitosti, no ipak pretjerano ne poseže za stilskim figurama niti tekst opterećuje hermetičnim internim dosjetkama, nego svoju estetiku teksta uobličava načelom minimalizma i jezgrovitošću izraza. Govorna karakterizacija lika može iznimno doprinijeti ritmičnosti teksta, a kod Pintarića zamjećujemo skladnu uporabu standardnog i razgovornog jezika čime omekšava standardni diskurz i time ga približava čitatelju, čini ga prirodnim i srodnim onom jeziku kojim se koristi sam čitatelj. Uporaba standardnog jezika kod čitatelja može izazvati odbojnost zbog artifičnosti izraza, no i usiljena uporaba leksika svojstvena određenom dijalektu ili žargonu ponekada može biti kontraproduktivna. Pintarić pak nije lišio jezik urbanog senzibiliteta, no nije ga niti opteretio kolokvijalizmima. U tekstu susrećemo frazeme i duhovito preneseno značenje pojedinih riječi koji su umnogome svojstveni mlađoj generaciji kojoj autor pripada ili se tako osjeća čime svjesno utječe na aromu teksta. Sam tijek priče, prikaz stvarnog doga-

đaja ili razmišljanja o njemu, nerijetko prekida epizodama koje su u neposrednoj svezi s glavnom temom, no ipak se na neki način od nje udaljavaju. Glede uporabe sredstava koja su svojstvena književnim tekstovima postmodernizma zamjećujemo tek zanemari-vanje pravopisne norme u zbirkama poezije, intertekstualnost te intermedijalnost koja također doprinosi karakterizaciji likova. Njegov je tekst otvoren prema vezi s filmom i glazbom kao i urbanom jeziku i senzibilitetu.

Premda se Pintarić dosljedno pripisuje titula predstavnika muškog ljubavnog pi-sma, spomenute romane ne možemo nazvati ljubavnima jer ne zadovoljavaju osnovne kriterije žanra niti temeljni razvoj radnje² koji je svojstven popularno nazivanim *lju-bičima*. I sam se autor ogradio od takve klasifikacije rekavši da nije napisao ljubavni roman i ne vidi nikakvu poveznicu s tim žanrom na tematsko-kompozicijskoj razini. U samom početku romana kod Pintarića možemo zamijetiti izrugivanje tradicijskim odrednicama žanra što je svojstveno postmodernizmu.³ Uvodni su signali, odstupanje od stereotipnih junaka ljubavnog romana i odstupanje od stereotipnog razvoja radnje, dovoljni putokazi kako je riječ o književnom ostvarenju temeljenom na originalnosti i individualnom pečatu koji je ostavio u svojim tekstovima ogolivši jednu sasvim običnu ljubavnu priču na sasvim jednostavan, ali ipak neočekivan način. Pintarić se usprotivio nametnutom klasičnom idealizmu u ljubavi možda jer je bio revoltiran stalnim prikazi-ma idealnog u medijima, a osobito ženske opsjednutosti navedenim, a možda jer je htio obznaniti da i ove opipljive, obične ljubavne priče, koje sa sobom donose razmirice i male tjeskobe i ljubomore, nisu manje važne niti literarnog bilježenja niti življenja. Razbija-njem iluzija o samo jednom obliku savršene ljubavi, njegov je roman određena protuteža njezinom uhodanom predočavanju i upućuje na određeno odstupanje u obradi pojava iz društvene zbilje.

Među mnogim autorima suvremene bosanskohercegovačke književnosti, izdvojit ćemo Gorana Samardžića te na temelju njegove zbirke poezije i kratke proze *Ljudi koje su na krilima donijele guske* promotriti pristup tematiziranju ljubavi. "Autor svoje ratno iskustvo javno nikada nije isticao. O njemu posredno govore njegova prozna djela jer je pisanje o ratu i poraću gotovo neizbježna tema svih autora na ovim područjima" (Crnjac 2008). Kao pjesnik javio se zbirkom poezije *Lutke iz 1990. godine*. Nakon pet godina uslijedila je zbirka *Otkazano zbog kiše*, a 1996. godine *Između dva pisma*. Kratke priče *Sikamora* objavljene su 1997. godine. Njegov najveći kreativni, ali i komercijalni uspjeh dogodio se u Hrvatskoj gdje je Samardžićev prvi roman *Šumski duh* (2004) postao vrlo uspješan.

Autor je u romanu *kolažirao* iskustva i sjećanja vezana za djetinjstvo i odrastanje, ostavivši na stranicama značajnu galeriju likova koji zauzimaju ili su zauzimali posebno mjesto u njegovom životu. Između redaka, čitatelju je dao na znanje kako su sve priče *kozmetički tretirane* osim one o piscu Oskaru Daviču. Riječ je o romanu u kojem poezija prije svake pripovijetke čitatelju služi kao svojevrsna uvertira u svijet koji se otvara pred nama. Nanizao je tako slike iz najmlađe dobi, pisavši o ocu, njegovoj bolesti i nevjeri,

² Helen Mae Sterk zapazila je osobine tipičnog ljubavnog romana i devet osnovnih koraka u razvoju radnje ljubavnih romana: "slatki" susret, komplikacije, okolnosti blizine, eskalacija privlačnosti, skladnost, izdaja (prevara), kriza, zajedništvo i posljednje iskušenje i "sreća do kraja života" (Sterk 1986).

³ Sličan primjer poigravanja s uhodanim elementima ljubavnog romana, odnosno "parodijsko preoblikovanje osnovnih obrazaca klasičnog ljubića" (Lukić 1995) zamjećujemo i kod autorice Dubravke Ugrešić u njezinom romanu *Štefica Cvek u raljama života*.

majci, djevojkama te anegdotama koje vezuje uz njih, prijateljima, ali i neizbježne slike rata. Poput literarizirane kronologije jednog života za koju nismo sigurni koliko je istinita, a koliko nije budući da se odvija na tankoj crti između stvarnog i izmišljenog. Ljubav mu pomaže pobjeći od rata, ponekada nosi sa sobom razmirice i bolesnu ovisnost, a ponekada pruža utočište od zbilje koliko god posesivnosti nosila u sebi. Premda kod Samardžića ne možemo govoriti o žanru ljubavnoga pisma, posebnu ćemo pozornost obratiti na autorov pristup u portretiranju ljubavnih epizoda te odnosu muškarca prema ženi, viđenju žena i načinu na koji su opisane one i događaji u kojima sudjeluju. Samardžić uglavnom govori o seksualnoj privlačnosti, sinergiji dvaju tijela koja izgaraju od žudnje koju posvjedočuje eksplicitnim slikama spolnog odnosa, a manje o unutarnjim osjećajima čime se u potpunosti razlikuje od Pintarića. Mjesto gdje pokazuje otvorenu emocionalnu privrženost prema ženi ostvareno je u pripovijetci u kojoj govori o ženi i djetetu koji ga čekaju kod kuće, usprkos tomu i dalje se mora suzdržavati od tjelesnog kontakta s drugim ženama i obuzdavati svoju maštu. Budući da njegov opis odnosa među partnerima obiluje seksualnom energijom dok su emocije potisnute i neizgovorene, u *Šumskom duhu* smatraju da bi osjetljivije čitatelje “afektirana frajerština i prenaglašeni mačizam lako mogli iritirati” (Alajbegović 2005), možemo reći kako se čitatelj susreće s uvriježenim prikazom muško-ženskih odnosa.

Samardžić u svojim tekstovima gaji “urbanu poetiku dinamičnog, fragmentarnog pripovijedanja, si(u)rovih i oporih dijaloga, šturog i sažetog, gotovo asketski ekonomičnog stila sa rečenicama s kojih je oglodana i najmanja naznaka banalnosti” (Alajbegović 2005). Njegov je izraz jednostavan, a priče su, kako je i sam spomenuo na kraju pripovijetke *Oskarovi Bubljevi*, “pune laži osim ove koja to priznaje i koja je očito podvrgnuta izvjesnom kozmetičkom tretmanu” (Samardžić 2007:110). Možda je upravo zbog nastojanja za očuvanjem i ogoljivanjem dijelova svojih sjećanja posegnuo za hermetičnim izrazom na pojedinim mjestima koja su nam teško prohodna poput priče *Otkazano zbog kiše*. Njegov jezik kombinacija je govora beogradskih i sarajevskih ulica⁴ čime još više stječemo dojam kako autor ovom zbirkom poezije i proze nije samo ostavio *homagge* jednoj generaciji nego i svim svojim dosadašnjim iskustvima skupivši ih između korica u jednu literariziranu autobiografiju. Prostor je vidno utjecao na autorovo stvaralaštvo i ostavio je traga u njegovim tekstovima.

Budući da se u konkretnim mjestima konzerviraju slojevi vremena, urbani prostor tretira se kao medij, poticaj za sjećanje. Tekstovi koji se temelje na upisivanju sjećanja u prostor i retrospektivnom pripovijedanju pokazuju neke sličnosti i/ili podudarnosti u oblikovanju narativnih strategija. Najčešće su posrijedi fragmentarne mozaične strukture s labavo povezanim dijelovima i s asocijativnom tehnikom koja ne slijedi kronologiju nego formira samostalnu vremensku dinamiku (Nemec 2010:201).

⁴ Günzel (2007) tvrdi da poseban model tekstualne proizvodnje grada čine proze koje se temelje na upisivanju sjećanja u (urbani) prostor. U takvoj koncepciji grad nema više samo objektivna, fizička svojstva već postaje produktom složenih relacija i interakcija između osobnih i društvenih, političkih, ekonomskih i umjetničkih praksi. Prema Nori (2006:25), “tekstura prostora u znaku je rekreiranja mnoštvo događaja, emocija, trauma, susreta i osobnih veza koje supostoje u vremenu. Sve te komponente mogu biti biografski relevantne jer su na neki način odredile autora teksta, tj. presudno utjecale na njegovo formiranje, a on ih svojim prisjećanjem – obično s većim vremenskim odmakom – ‘restaurira’, dešifrira, arhivira i pretvara u posve osobnu priču. Pamćenje se ukorjenjuje u konkretnom u prostoru, činu, slici i predmetu.”

Tekst obiluje psovka i eksplicitnim slikama spolnog odnosa čime je autor vjerojatno htio izbjeći neuvjerljivost i neprirodnost u izrazu približavajući likove čitatelju i temeljeći njihovu karakterizaciju na stvarnosnim uporištima, crpeći *materijal* s ulice i svakodnevnog života. Svaka priča završava s godinom svoga nastajanja čime se ova zbirka približila dokumentarnom romanu, gdje su nam ostavljeni tragovi koji dodatno zamućuju razliku između fikcije i stvarnosti. Pažljiv kada je riječ o zamjećivanju detalja, čime čitatelja vezuje uz tekst natapajući tekst banalnim svakodnevnostima, Samardžićev se izraz odlikuje visokom razinom humora, onog intelektualnog, a ne banalnog iako bi nam se na trenutke moglo učiniti da mu se približio. Uvjerljiva govorna karakterizacija kao i autorova ironična, crnohumorna i često sarkastična zapažanja razlogom su uspješnog komuniciranja s čitateljem.

Pintarićevo se književno stvaralaštvo svrstava u muško ljubavno pismo zbog drugačijeg pristupa motivu ljubavi i tematiziranju intimnoga života mladog para. Prema dostupnim podacima u bosanskohercegovačkoj književnoj kritici nije zamijećena takva pojava niti se Gorana Samardžića svrstava u pripadnike takvog stvaralaštva. Ovdje se suodnosi s Pintarićem prije svega jer je riječ o pripadniku mlađe generacije suvremenih književnika, ali i zbog motiva ljubavi koji je realiziran u njegovim djelima. Premda se Pintarić u iznošenju svojih pogleda na ljubav i zajednički suživot udaljuje od stereotipnog očekivanja iznošenja emocija iz muške perspektive, a Samardžić je pak bliži tom očekivanju, nikako se ne želi reći da su svi autori iz suvremene bosanskohercegovačke književnosti skloniji potiskivanju emocija te isticanju eksplicitnijih slika spolnog odnosa, a autori iz suvremene hrvatske književnosti otvorenom progovaranju o ljubavi i ljubavnom odnosu. Riječ je o usporedbi dvojice spisatelja mlađe generacije i njihovom tematiziranju ljubavi i ljubavnog odnosa (Pintarić je tome gotovo u potpunosti posvetio svoje književno stvaralaštvo, a kod Samardžića je taj motiv ravnopravno isprepleten s drugim motivima) bez ikakvih aluzija na ostatak književnoga stvaralaštva obiju književnih scena. Možemo reći kako je na hrvatskoj književnoj sceni odjeknula pojava *lad lita* i kako se u književnom stvaralaštvu suvremenih hrvatskih autora pojavila slika drugačijeg muškarca dok se u bosanskohercegovačkoj književnosti (prema dostupnim podatcima iz suvremene kritike) takva pojava nije zabilježila u značajnijem obliku.

Izvori

Pintarić, Krešimir (2005), *Ljubav je sve*, Profil, Zagreb

Pintarić, Krešimir (2008), *U tvome zagrljaju zaboravljam svako zlo*, Profil, Zagreb

Samardžić, Goran (2007), *Ljudi koje su na krilima donijele guske*, Profil, Zagreb

Literatura

Alajbegović, Božidar (2005), *KRITIKA: Goran Samardžić – ‘Šumski duh’* (2004), <http://knjigo-ljub.blog.hr/2007/05/1622645321/kritika-goran-samardi-umski-duh-profil-2004.html> (14. 3. 2011.)

- Baldick, Chris (2008), *The Oxford dictionary of literary terms*, Oxford University Press, Oxford, New York
- Bentley, Nick (2008), *Contemporary British fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh
- Bun, Jennifer C. (2007), *The Effects of Romance Novel Readership on Relationship Beliefs, Romantic Ideals, and Relational Satisfaction*, Boston College, Boston
- Crnjac, Ivan (2008), *Krešimir Pintarić*, <http://www.books.hr/dossier/47> (14. 3. 2011.)
- Crnjac, Ivan (2009), *Goran Samardžić*, <http://www.books.hr/dossier/51> (14. 3. 2011.)
- Günzel, Stephan, ur. (2007), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in der Kultur- und Medien Wissenschaften*, Transcript Verlag, Bielefeld
- Kazaz, Enver (2007), "Nova pripovjedačka Bosna. Nacrt pripovjednih modela", *Sarajevske sveske*, br. 14, <http://www.sveske.ba/bs/content/nova-pripovjedacka-bosna> (10. 4. 2011.)
- Lukić, Jasmina (1995), *Ljubić kao arhetipski žanr, proza Dubravke Ugrešić*, http://www.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=162 (14. 3. 2011.)
- Nemec, Krešimir (2010), *Čitanje grada: Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb
- Pierre, Nora (2006), "Između Pamćenja i Historije. Problematika mjesta", u: *Kultura pamćenja i historija*, prev i pril. Maja Brkljačić, Sandra Prlenda, 23–43, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb
- Pintarić, Krešimir (2005), *Napisao sam roman o ljubavi, a ne ljubavni roman*, <http://www.mvinfo.hr/izdvojeno-razgovor-opsirnije.php?ppar=279> (10. 2. 2011.)
- Pogačnik, Jagna (2006a), "Novi hrvatski roman, Jedno moguće skeniranje stanja", *Sarajevske sveske*, br. 13, <http://www.sveske.ba/bs/content/novi-hrvatski-roman> (10. 2. 2011.)
- Pogačnik, Jagna (2006b), *Proza poslije FAK-a*, Profil, Zagreb
- Solar, Milivoj (1995), *Laka i teška književnost: Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb
- Sterk, Helen M. (1986), *Functioning Fictions: The Adjustment Rhetoric of Silhouette Romance Novels*, University of Iowa Press, Iowa
- Visković, Velimir, ur. (2011), *Hrvatska književna enciklopedija 3, Ma-R*, Leksikografski zavod Miroslava Krleža, Zagreb
- Vuković, Tvrtko (2003), "Što je stvarno u stvarnosnom pjesništvu? Etika čitljivog teksta", 146–160, u: *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti: Zbornik radova s II. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (29. XI-30.XI. 2002.)*, ur. Cvjetko Milanja, Altagma, Zagreb
- Zlatar, Andrea (2006), *Tendencije "chicklita" u suvremenoj hrvatskoj književnosti*, Zagrebačka slavistička škola, www.hrvatskiplus.org (15. 2. 2011.)

Almir Bašović: *Smijeh kroz suze* (Na primjerima iz ruske i bosanskohercegovačke drame)

U evropskoj tradiciji od njenog početka postoje dvije vrste smijeha. Jedna vrsta smijeha je ona koja se zasniva na distanci, emotivnoj neutralnosti, suspenziji osjećanja u odnosu na ono čemu se smijemo. Ta vrsta smijeha karakteristična je za onu liniju evropske komedije koja insistira na vanjskoj perspektivi, komedija zasnovana na ovom tipu smijeha svoj vrhunac doživljava u vodvilju čija radnja ne proizvodi značenje, ta komedija je puno bliža igri nego klasičnoj književnosti. Drugi tip smijeha u evropskoj tradiciji zasniva se na suosjećanju, njega karakteriziraju sjeta i bol, bliskost sa onim čemu se smijemo. Linija evropske komedije koja se gradi na ovom tipu smijeha traje još od stare antičke komedije i ta komedija svoje porijeklo ne duguje društvenim već religijskim izvorima. Ta komedija u pravilu ima i spoznajnu funkciju, ona se zasniva na unutarnjoj perspektivi, smijući se likovima i njihovim egzistencijalnim situacijama, mi se zapravo smijemo i sebi samima. Smijeh karakterističan za ovu liniju evropske komedije jeste "smijeh kroz suze". Moj rad se bavi ovom pomalo potisnutom linijom evropske komediografske tradicije, bavi se komedijama koje se ne događaju drugom već nama. Kao primjer iz ruske književnosti uzima se *Revizor* Nikolaja Vasiljeviča Gogolja, slučaj komedije koja promovira *smijeh kroz suze*. Kao primjer ovog tipa komedije iz bosanskohercegovačke književnosti uzimaju se drame Abdulaha Sidrana i Dževada Karahasana.

Ključne riječi: smijeh kroz suze, tipovi komike, komedija distance, komedija suosjećanja, totalitet

***Laughter through Tears* (Examples from Russian and Bosnian-Herzegovinian Drama)**

This text consists of three parts. The first part of the text deals with comical means in *The Government Inspector* by Nikolai Vasilievich Gogol, the play which is the first to promote *laughter through tears*. Comical means in *The Government Inspector* are treated through influential theory of comical/laughter of Henri Bergson. However, it is also revealed how – in relation to the type of comedy based on human society and emotional distance – *The Government Inspector* displays certain surplus. The second part of this text examines two examples from Bosnian-Herzegovinian drama – plays *Childhood Disease: When Father Was Away on Business* by Abdulah Sidran and *Grow in Width* by Dževad Karahasan. Starting from reflection on stylistic tendencies introduced by Volker Klotz in his book on closed and open forms of drama, this text shows that Sidran's play is written entirely in accordance with the rules of open form of drama, while Karahasan's play is written

in accordance with the rules of closed form. Finally, in the third part, this text shows that, despite the difference in style, these two plays demonstrate certain resemblance with the tradition of *laughter through tears* which was introduced by Gogol in his *The Government Inspector*. This leads to conclusion that this type of comical/laughter is broader than the notion of style and that it could be described as a genre in the European dramatic tradition.

Key Words: laughter through tears, types of comical, comedy of distance, comedy of compassion, totality

Smijeh u *Revizoru*

Ovaj rad kreće od početne pretpostavke o organskom jedinstvu onoga što ulazi u sastav drame, jedinstvu koje se prilikom opisivanja drame i raščlanjivanja materijala mora uzeti u obzir, onako kako to pišući o problemima dramaturške analize predlaže Sergej Baluhatyj (1969:7). To u ovom slučaju znači da *smijeh kroz suze* kojim se ovaj rad bavi jeste organski povezan sa različitim aspektima drame zasnovane na tom smijehu; zadatak koji ovaj rad stavlja pred sebe jeste ukazati na vezu između tog tipa smijeha i nekih osobina konkretnih drama koje se na tom tipu smijeha zasnivaju.

Pojam *smijeh kroz suze* povezuje se sa romanom *Mrtve duše* Nikolaja Vasiljeviča Gogolja. Kako je to u svom radu o tehnici komičkog kod Gogolja sugerirao Aleksandar Slonimski (1990), taj pojam je od početka povezan sa čežnjom za totalitetom. Pišući o humoru i grotesci, Slonimski kreće od razmišljanja Jeana Paula koji kao bitno obilježje humora navodi totalitet, a drugi period Gogoljevog pisanja "okarakterisan je znakom *sveopštosti*, širokog obuhvata života i ujedno jačanjem komičnog elementa" (1990:440). Slonimski tu podsjeća da sam Gogolj za početak *smijeha kroz suze* smatra komediju *Revizor*, nakon koje je "osjetio potrebu za jednim potpunim djelom, u kojem ne bi bilo samo ono čemu se treba podsmijevati". Ovdje će se ponuditi samo letimična analiza tipova komike u Gogoljevom *Revizoru*, dakle u komediji koja promovira *smijeh kroz suze*, ukazat će se na vezu između tih komičkih sredstava i cjeline ovog komada. Nakon toga će se neke osobine *smijeha kroz suze* razmatrati na primjeru dvaju bosanskohercegovačkih autora, u dramama *Dječija bolest: otac na službenom putu* Abdulaha Sidrana i *Rasti u širinu* Dževada Karahasana.

Čini se da bismo u *Revizoru* mogli prepoznati gotovo sve tipove komičnog koje u svojoj utjecajnoj studiji o smijehu izdvaja Henri Bergson (1987). Uzimajući u obzir Bergsonovu teoriju smiješnoga, Vladimir Kralj (1966:128-129) komad *Revizor* navodi kao primjer za komediju situacije. Od komičkih sredstava Kralj u vezi sa *Revizorom* naglašava mehaničko ponavljanje, koje on prepoznaje u ponovljenim posjetama trgovaca i činovnika umišljenom *Revizoru*. Bergson ponavljanje tretira kao jednu od osnovnih karakteristika vodvilja, u kojem se "grupa lica iz čina u čin vodi kroz najrazličitije sredine i pritom, u uvijek različitim okolnostima, ponavlja isti niz događaja ili neprilika, među kojima postoji simetričan odnos" (62). U *Revizoru* se ponavljanje pojavljuje i na kraju, u replici koju izgovara Žandar informirajući Gradonačelnika i ostale likove da je stigao *revizor*, a vidjet ćemo da to ponavljanje ima važnost pri razmatranju cjeline ovog komada.

Sa cjelinom *Revizora* povezana je i profesionalna komika, za koju Bergson kaže da njen okvir priprema samo društvo i da se ona najlakše gradi ako je utvrdimo unutar jezika kojim se služi. U *Revizoru* poštar čita tuđa pisma; bolesnici liče na kovače i puše jak duhan, sreski ljekar ne zna ruski jezik i ispušta neke čudne zvukove; u sreskom sudu nalaze se guske sa guščićima, a na ormaru sa aktima nalazi se lovački korbac; član suda zaudara na rakiju, i to se objašnjava time da ga je dadilja povrijedila kad je bio mali; nastavnici prave čudne grimase i zanose se lekcijama iz historije do te mjere da razbijaju inventar... Bergson profesionalnu komiku povezuje sa iluzijom o dostojanstvenosti koja opravdava postojanje profesija čija je korisnost sumnjiva; Gogolj u *Revizoru* specifičnim korišćenjem profesionalne komike gradi svijet pomjerenih proporcija, što je kao važan Gogoljev postupak naglasio Boris Ejhenbaum u svom tekstu *Kako je napravljen Gogoljev "Šinjel"*. Kao što se iz gore navedenih primjera može zaključiti, profesionalna komika u *Revizoru* mogla bi se povezati sa obratom, "preokrenutim svijetom", drugim postupkom koji Bergson navodi kao karakterističan za vodviljski tip komičnog.

Osim u tretiranju profesija, obrat ili "preokrenuti svijet" u *Revizoru* je prisutan na primjer i kao nadmetanje majke i kćerke, Ane Andrejevne i Marije Antonovne, za naklonost Hljestakova. Na izvjestan način bi se i odnos Hljestakov – Osip mogao povezati sa "preokrenutim svijetom". U *Napomeni gospodi glumcima* Gogolj navodi da je Hljestakov prigrup, da govori i radi bez ikakvog razmišljanja, a za Osipa se kaže da je pametniji od svog gospodina i voli da mu očita lekciju. Ovaj odnos Hljestakov – Osip jeste *preokrenut* posebno ukoliko imamo u vidu dugu tradiciju odnosa gazda – sluga koji u evropskoj tradiciji traje još od rimske komedije i koji je uvijek podrazumijevao da se to u sebi udvoje-no djelatno lice dijeli na plan refleksije koji pripada gazdama i plan akcije koji je ostavljen slugama. Osim što mu je uslovno govoreći oduzet plan akcije, u *Revizoru* Osip odudara od sluga iz komediografske tradicije i zato što pokazuje suprotnu inicijativu: on nagovori svoga gazdu da napuste i grad i sve počasti koje im se u tom gradu dodjeljuju.

Kao posebnu vrstu obrtanja zdravog razuma Bergson navodi slučajeve kada nastojimo oblikovati stvari prema nekoj svojoj ideji, a ne svoje ideje prema stvarima, to obrtanje "sastoji se od toga da pred sobom vidimo ono na šta mislimo, umjesto da mislimo na ono što vidimo" (118). Na toj vrsti obrtanja *Revizor* se u prvom redu gradi kao komedija zabune, dakle kao komedija čiji siže je put ka otkrivanju pravog identiteta centralne ličnosti. Zbog zabune koja stoji u osnovi *Revizora*, čitav siže mogli bismo povezati i sa komičkim postupkom ukrštanja nizova, trećim postupkom komedije koji navodi Bergson: "Neka je situacija komična kad je povezujemo istovremeno sa dva niza međusobno potpuno nezavisnih događaja i kad je možemo tumačiti istodobno na dva različita načina" (118). Čitav niz događaja u *Revizoru* možemo istovremeno tumačiti iz perspektive grada kao djelatnog lica i iz perspektive para koji čine Hljestakov i Osip.

Shvaćen kao komedija zabune, *Revizor* od osme scene drugog čina, od susreta Gradonačelnika i Hljestakova, funkcioniра kao tip komada za koji J. L. Styan kaže da nam pruža zadovoljstvo jer događaji potvrđuju našu mudrost. Styan dodaje: "U tom je prava ironija drame i pomoću nje dramatičar obavi veći deo svog posla; privilegovanom gledaocu se stalno i uporno saopštavaju značenja skrivena od ličnosti u komadu" (1970:46). Ovako shvaćen, *Revizor* bi se mogao povezati sa komičnim koje promovira nadmoć čitalaca/gledalaca u odnosu na likove komada. Taj tip smiješnog razmatra Charles Baudelaire u svom tekstu *O suštini smijeha i uopšte o komičnom u umjetnosti* (1979:223-245),

pišući da komično uvijek leži u posmatraču i da se ono uvijek zasniva na osjećanju nadmoći, bilo da se radi o sopstvenoj nadmoći ili nadmoći čovjeka nad prirodom.

Na tragu ovog razmišljanja o komičnom i prirodi, Bergson polazi od definiranja smijeha kao “društvene geste” (20), tvrdeći kasnije da komedija prihvaća društveni život kao prirodnu okolinu (109). Tretirajući smijeh kao društveni fenomen, Bergson kao da je u potpunosti komediju lišio mogućnosti suosjećanja, jer on tvrdi da “smijeh nema većeg neprijatelja od emocije” (11). U tom smislu, *Revizor* bi mogli shvatiti kao društvenu satiru, posebno imajući u vidu razmišljanje o satiri Andrea Jollesa (1978:181), koji kaže da je satira poruga s onim što korimo i što nam je daleko, pa ne želimo imati ništa zajedničko s prekorenim, oštro smo mu protivni, otud ga rješavamo bez sućuti, bez samilosti.

Važno iskustvo književne teorije dvadesetog stoljeća sadržano je u činjenici da korpus književnih tekstova od kojih teoretičar polazi bitno određuje mogućnosti njegove teorije. U skladu sa dominantnom komediografskom praksom na kojoj temelje svoja razmišljanja o komediji, različiti autori o toj formi razmišljaju uzimajući kao okvir ljudsko društvo i emotivnu distancu od kojih većina komedija devetnaestog i dvadesetog stoljeća zaista živi. Tako da su razumljivi razlozi zbog kojih *suze* narušavaju čistoću ovako definiranog *smijeha*. S tim u vezi, Vladimir Volkenštajn piše:

Smeh je neprijatelj suza. Komedija koja u pojedinim momentima izaziva suze, ozbiljno duševno uznemirenje, nije komedija čistog žanra. Teorija “smeha kroz suze” nastala je delimično na osnovi dela gde se smešni momenti stalno smenjuju sa dramatičnim, na primer u Gogoljevim “Zabeleškama ludaka”, delimično kao samoodbrana autora komedija – tog istog Gogolja, koji je pokušao da opravda spoljnu neozbiljnost svoje umetnosti. I zaista, narušavajući smešno prikazivanje nikolajevske Rusije, Gogolj je na kraju stvarao efekt tuge, utučenosti, u svima u kojima su još bila živa društvena osećanja (1966: 68).

Ovakva razmišljanja o komediji zasnivaju se na dugoj tradiciji razumijevanja tog fenomena, tradiciji koja se još od Aristotelove *Poetike* zasniva na usporedbi komedije sa tragedijom. Moglo bi se reći da na izvjestan način još od Aristotela traje uvjerenje da temeljna razlika između tragedije i komedije jeste razlika u perspektivi, jer tragedija čitaocu i gledaocu nudi unutrašnji pogled na događaje i mogućnost da egzistencijalnu situaciju likova doživi kao sopstvenu, a suprotno od toga – komedija bi bila zasnovana na promatranju izvana. *Smijeh kroz suze* očigledno dovodi u pitanje mogućnost jasnog diferenciranja tragedije i komedije.

U vezi sa *Revizorom* različiti autori koji su se bavili ovom Gogoljevom komedijom, kao uostalom i sam Gogolj, veliku pažnju posvetili su kraju komada. Jurij Lotman pomoću početka i kraja definira okvir umjetničkog teksta, navodeći da početak ima odredbenu modelativnu funkciju, da on nije samo svjedočanstvo o postojanju nego i zamjena kasnije kategorije uzročnosti. Isti autor kaže da kraj ne svjedoči samo o završetku nekog sižea, nego i o konstrukciji svijeta u cjelini (1976:281-286). Upravo početak i kraj *Revizora*, njihova simetričnost, možda na najbolji način svjedoče o svijetu u kojem žive likovi tog komada. Komad počinje i završava informacijom o dolasku revizora, što na najbolji način definira dramsku radnju.

Kako je to primijetio Vladan Švacov (1976), svaki ljudski postupak ima svoje unutarnje i vanjske uzroke i svoja ograničenja. Dramska umjetnost postavlja i demonstrira

konkretnu, neponovljivu mjeru odnosa među uzročnim nizovima. Ona, kaže dalje Švacov, pita i djelomice odgovara na pitanje: šta čovjek u datim okolnostima može *uraditi*? U tom je smislu drama pitanje koje se postavlja i na koje se odgovara radnjom. Tu radnju, zaključuje Švacov, obilježava ishodišna situacija, organizirano kretanje i situaciji primjeren ishod. Ishodišna situacija *Revizora*, nijema scena na kojoj Gogolj insistira, svjedoči o preobraćanju ličnosti u okamenjene poze, radnje u sliku, a živih ljudi u lutke, kako je to primijetio Boris Uspenski (1979:208).

Vratimo se još jednom sa te završne scene na početak komada i razmotrimo implikacije koje proizlaze iz činjenice da komična umjetnost može imati izvore koji "nisu socijalni već religiozni" (Mauron 1981:411). Naime, drama je, kako kaže Manfred Pfister (1997:27), umjetnost neposrednog predstavljanja, koju odlikuje "dojam neposredne sadašnjosti prikazanog događaja, istovremenosti prikazivanog s prikazivanjem i postupkom recepcije". To znači da se u drami ono odsutno u sadašnjost doziva radnjom. Teško bi se našao neki komad u evropskoj dramskoj tradiciji, bez obzira na njegov žanr, u kojem se u tolikoj mjeri prizivaju Bog i onostrano, kao što je to slučaj sa *Revizorom*.

Odmah nakon informacije koju Gradonačelnik dijeli sa ostalim likovima o tome da im dolazi revizor, slijedi Gradonačelnikova ispovijest o snu u kojem je vidio pacove, crne i neprirodno velike, a san je u evropskoj dramskoj tradiciji uvijek značio anticipiranje budućeg vremena i čvrstu vezu sa onostranim. Zatim na pitanje otkud revizor, isti lik odgovara da je to očigledno sudbina. Uzimanju mita, dakle radnji koja bi mogla biti predmet istrage revizora, Gradonačelnik suprotstavlja optužbu da sreski sudija Amos Fjodorovič ne vjeruje u Boga, da ne ide u crkvu, a čovjeku se diže kosa na glavi kad on govori o postanku svijeta. Na vijest Bopčinskog i Dopčinskog da su vidjeli revizora, Gradonačelnik reagira replikom: *Gospode, smiluj se nama grešnicima!*; isti lik kasnije govori o tome kako će Bogu, čim se od revizora oprosti, upaliti najveću moguću svijeću. Dajući prvi put Hljestakovu novac, Gradonačelnik se poziva na hrišćansko čovjekoljublje.

Dozivanje Boga u *Revizoru* povezano je i sa taštinom kao komičkom osobinom, koju Bergson imenuje kao najpovršniju i najdublju manu, kao divljenje samom sebi (110-111), tvrdeći da je smijeh specifičan lijek protiv taštine (112). Specifičnost upotrebe ovog komičkog sredstva povezana je sa specifičnom sižejnom konstrukcijom *Revizora*, sa činjenicom da Hljestakov nije djelatno lice u pravom smislu riječi. Hljestakov tokom dramskog sižea samo pristaje na sliku drugih likova o sebi, a on za te likove postepeno dobija gotovo božanski status. Hljestakovljeva taština i djelovanje ostalih likova dovode do toga da u jednom trenutku Hljestakov izgovori: *Ja sam sebe poznajem. Ja se svuda nalazim. Svuda!* (III, 6) Ovdje Gogolj očigledno bira replike koje povezuju definiranje Jahve iz *Starog zavjeta*: *Ja sam onaj koji jesam!* sa Descartesovim definiranjem i sebe i modernog čovjeka: *Mislím, dakle jesam.*

Nakon tih replika Gradonačelnik muca, i ta nemogućnost govora kao da priprema zadnju, nijemu scenu koja dolazi nakon prepoznavanja kao dramske radnje. Iako je na početku rečeno da taj lik ne vjeruje u Boga, IV čin počinje riječima sudije Amosa Fjodoroviča: *Zaboga...* Upravo je sudiji pripala dužnost da Hljestakovu prvi ponudi mito, i taj lik u susretu sa Hljestakovom više puta zaziva Boga i presvetu Bogorodicu (IV, 3), pripremajući scene u kojima će Hljestakov funkcionirati kao jedna vrsta božanstva u odnosu na koje su mehanički prostor i mehaničko vrijeme relativni. U istom činu, Hljestakov staratelju sirotišta kaže: *Recíte mi, molím vas, meni se čini kao da ste vi juče bili malo niži*

rastom, nije li tako? Na to mu Artemije Filipovič odgovara: *To je vrlo moguće.* (IV, 6) Odmah u narednoj sceni Dopčinski moli Hljestakova da njegovom sinu koji je rođen prije braka prizna pravo na prezime, što implicira Hljestakovljevu mogućnost da promijeni mehanički, pravolinijski vremenski tok.

I u molbi Bopčinskog sadržano je istovremeno tužno i smiješno uvjerenje o Hljestakovljevim mogućnostima: Bopčinski moli Hljestakova da obavijesti važne ljude u Petrogradu kako u takvoj i takvoj varoši živi Petar Ivanovič Bopčinski (IV, 7), što upućuje na paralelu sa ispovijestima likova iz Danteovog *Pakla*. Naime, *Božanstvena komedija* obilježena je time što je u svakoj ispovijesti imanentno prisutna molba Danteu da putem pjesme prenese ljudima da je vidio onog ko se ispovijeda, a to je istovremeno molba Bogu koja sadrži kajanje lika i opis strahota Pakla (Dželimović 2008). Sižejna pozicija Bopčinskog i Dopčinskog, likova koji funkcioniraju kao jedan lik i u čijim je imenima i postupcima Gogolj sugerirao pretvaranje organskog u mehaničko kao valjda najstariji oblik komičnog, neodvojiva je od njihove motivacije. Upravo ti likovi u Hljestakovu prvi prepoznaju revizora, kojeg se ne boje ništa manje nego što se inače boje svih drugih ljudi. Ono po čemu se Bopčinski i Dopčinski razlikuju od ostalih predstavnika grada, samo naglašava sličnost svih likova u odnosu na Hljestakova, koji sve vrijeme umjesto Boga priziva anonimnu silu, najprisutnije motivacijsko sredstvo u formama građanskog teatra: sveprisutni slučaj.

Prije čitanja pisma iz kojeg ostali likovi saznaju da Hljestakov nije nikakav revizor, Gradonačelnik izdaje naredbu da se *objavi kakvu je sreću njemu Bog poslao, da kćer udaje za takvog kakav još nije postojao na svijetu, koji sve može uraditi, sve, sve, sve!* (V, 1) To definitivno potvrđuje status koji Hljestakov ima za stanovnike grada, a iznenadni izlazak iz scenskog prostora i Gradonačelnikovo obraćanje publici: *Čemu se smijete? Sebi se smijete!* (V, 8) povezuje se sa cjelinom ovog komada. Slonimski kaže da se upravo u tom monologu Gradonačelnika pojavljuje mogućnost suosjećanja i da se tu otkriva "subjektivna strana humora – posmatranje čitave ukupnosti događaja, posmatranje njihovog 'sveopšteg' značenja" (441). U prihvaćanju i razumijevanju takvog djela, kaže dalje Slonimski, "sudjeluje elemenat uživljanja, koji je nespojiv sa čisto-posmatračkim stanjem svijesti, kakvo traži komičko poimanje" (443).

To bi *Revizor* dovelo u vezu sa ironijom kako je definira Jolles (1978:181-182), koji naglašava da ironija nije protivna onome čemu se ruga, već uključuje sudioništvo. U ironiji, kaže Jolles, osjećamo nešto od naklonosti i povjerljivosti, a svijest o tome da sami spoznajemo ono čemu se rugamo čini da u ironiji možemo s komičnim povezati sva sjenčenja, od sjete do boli. Razlika između satire i ironije, kako te tipove smijeha definira Jolles, jeste u tome što je satira ogorčena na svoj predmet, a ironija čini da ono gorko otkrivamo u nama samima.

Odnos između satire i ironije u *Revizoru* mogli bismo povezati sa cjelinom ove komedije, jer se sva komička sredstva karakteristična za satiru uklapaju u ironijski modus u kojem se ovaj komad ostvaruje kao cjelina. Kraj komada sugerira da će, u skladu sa prirodom pravog revizora, sve mane likova biti učinjene neškodljivim za društvo. Imajući u vidu odnos između početka i kraja ove drame, odnosno uzimajući u obzir da kraj komada znači vraćanje na njegov početak, mogli bismo se upitati o smislu događaja smještenih u "sredinu" ove priče. U tom smislu bismo *Revizor* mogli definirati onako kako je litvanski reditelj Oskaras Koršunovas (2002) definirao Sofoklovu tragediju *Car*

Edip. Naime, objašnjavajući svoju postavku ovog slavnog komada, Koršunovas kaže da je za njega to priča o čovjeku koji se prestao bojati Boga i počeo se bojati svega ostalog. Ovakو pročitana, *Revizor* bi mogao biti priča o odnosu čovjeka prema odsutnom Bogu, a *smijeh kroz suze* bi mogao svjedočiti o težnji za totalitetom izgubljenim u devetnaestom stoljeću, stoljeću koje je konačno “ubilo Boga”.

Otvorena drama o bolesti i zatvorena drama o smrti

Prije nego što se pozabavimo *smijehom kroz suze* na primjerima dviju bosanskohercegovačkih drama, možda treba podsjetiti na polaznu pretpostavku iznesenu na početku ovoga rada, na uvjerenje o organskoj prirodi drame. Ovdje se sasvim prihvata uvjerenje Etiennea Souriaua (1958:287) da je umjetničko djelo *biće koje valja unaprijediti, ostvariti ono što je u njemu jedinstveno, nezamjenjivo*. To uvjerenje znači da razmatranje elementa *smijeha kroz suze* ne znači previđanje razlika među dramama *Dječija bolest: otac na službenom putu* Abdulaha Sidrana i *Rasti u širinu* Dževada Karahasana. *Smijeh kroz suze* će se razmatrati na primjerima dviju drama koje se po svojim stilskim tendencijama u značajnoj mjeri razlikuju, što bi moglo značiti da naslijeđe jednog tipa smiješnog koje počinje sa Gogoljevim *Revizorom* jeste šire od pojma stila i da možda postoji mogućnost da se u radu ambicioznijem nego što je ovaj to naslijeđe opiše kao žanr.

Drama Abdulaha Sidrana *Dječija bolest: otac na službenom putu* u velikoj mjeri se podudara sa tipom dramskog pisma koji Volker Klotz u svojoj utjecajnoj knjizi *Zatvorena i otvorena forma u drami* zove dramom otvorene forme. Radnja otvorene drame kako je definira Klotz (1995:89) odriče se ekspozicije i već konstelacija prve scene pokazuje partnere u borbi, a to su persona dramatis i svijet. Sidranova drama počinje u psihijatrijskoj ordinaciji u kojoj pred psihijatrom Krešimirom Klarićem, kao pred *isljednikom*, sjedi centralni lik drame Sabahudin Zolj. Mnoštvo disperzivnih scena i raznoliki svijet koji se u njima otkriva, u ovoj drami otvorene forme na okupu drži centralno Ja (Klotz 1995:88).

Važne karakteristike otvorene forme u Sidranovom komadu proizlaze i iz činjenice da se u njemu dramska napetost gradi na odnosu između tridesetogodišnjeg Sabahudina i istog tog lika dok je bio dječak, što naglašava širok vremenski raspon, a pravilno ritmičko vraćanje iz mnoštva mjesta koja se u drami pojavljuju u prostor psihijatrijske ordinacije ukazuje da se vrijeme tretira kao “besciljno kruženje” (Klotz 1995:94) i da se radnja u komadu *Dječija bolest: otac na službenom putu* ne kreće naprijed, ne napreduje linearno od određene polazne tačke ka određenom cilju, nego se kružno vraća na početak.

Čitava Sidranova drama gradi se od “fragmenata sopstvene životne historije”, što je približava ekspresionističkoj drami za koju Peter Szondi još kaže da “umjesto radnji koje se odvijaju među ljudima, oblikuje put kroz otuđeni svijet” (1995:94). Ta drama figuru putovanja ima i u svom naslovu, a *službeni put* povezuje privatnu nit Očevog kurvaluka sa javnom niti političkog progona. Čitav siže u ovoj drami se na izvjestan način gradi kao u drami stanica. Očevo doslovno putovanje (sugerirano čestim promjenama mjesta: Zagreb, kupe voza, Sarajevo, Goli otok, Kreka, Drina, Zvornik, Banja Koviljača, pa ponovo Sarajevo) komentira se Sabahudinovim metaforičkim putovanjem. Polimitija, kao sljedeća važna karakteristika drame otvorene forme, ogleda se u tome što su te dvije radnje isprepletene, međusobno uravnotežene, imaju jednaku težinu i značaj (Klotz 1995:81).

Osim centralnog Ja i figure putovanja, događaji u ovom komadu drže se na okupu i pomoću principa komplementarnih niti što je, kako kaže Klotz, jedno od sredstava da se rasutost zbivanja u drami otvorene forme usmjeri, da se raščupanoj radnji postave osnovne linije, da se uspostavi unutarnja komunikacija među spolja razbacanim i usamljenim dijelovima (85). Te niti se pojavljuju i na intimnom i na javnom planu, prije svega u međusobnom komentiranju ljubavnih trouglova Majka – Otac – Ankica i Otac – Ankica – Faruk te kao paralelizam između Očeve i sudbine Vlade Petrovića koji se potcrtava završnom scenom svadbe Dininog dajdže Fahre i Vladine kćerke Nataše Petrović. Ti ljubavni trouglovi se kometiraju i Dininom ljubavlju prema Mašenjki. Komad završava Dininim glasom kao izvjesnim komentarom svih događaja.

DININ GLAS:... ja tebe, Mašenjka, svaki dan stalno puno volim i neću te zaboraviti nikada dok sam živ. Ja hoću da se ti udaš za mene kad još malo porastemo pa da budemo muž i žena. Ako ti nećeš da se udaš za mene, to jest, ako ti mama ne da, ja ću biti najtužniji čovjek na ovoj planeti. A tebe onda molim da se nikad ne udaš za muža koji ide na službeni put jer je to nešto najgore na svijetu... A najbolje je da ti dođeš u Sarajevo pa da opet budemo stalno zajedno... Meni je ovako glupo da živim. (Epilog)

Dinina ljubav prema Mašenjki funkcioniše kao jedna vrsta integracione tačke u ovom komadu. Taj odnos nije najmanje važan za ono što Klotz zove *metaforičkom ligaturom*, koja se u ovoj drami jasno povezuje sa centralnim Ja. Mašenjkina bolest povezuje se sa Sabahudinovom *dječijom bolešću* koja se liječi u psihijatrijskoj ordinaciji. Na kraju Drugog dijela čuje se zvuk klofanja čilima sa početka komada, zatim slijedi dijalog Sabahudin – Doktor:

SABAHUDIN: Neko opet klofa čilim. Čujete li?
DOKTOR: Da. Stvarno: neko opet klofa čilim.
SABAHUDIN: Stvarno čujete? Onda meni nije ništa?
DOKTOR: Nije ti ništa, Dino. Dječija bolest.
 (39. scena, Ordinacija...)

Istovremeno, *dječija bolest* se povezuje sa Očevom egzistencijalnom situacijom i njegovom čežnjom za Sarajevom. U Banji Koviljači, doktor Ljahov Ocu uspostavlja istu onu dijagnozu koju Sabahudinu uspostavlja psihijatar:

OTAC: Sad je, Ostoja, moja na redu. Ali, imam molbu! Doktore ti ćeš me podržat, tu smo isti.
OSTOJA (Kome se ne dopada ovo naglo uozbiljenje): Nemoj srat! Kakva, bre, molba?
OTAC: Da kažu: "za društvo iz Sarajeva".
OSTOJA: Znaju, bre, svi ko smo, odakle smo!
OTAC: Nek znaju. Za moju dušu. Da čujem!
OSTOJA: (Vratio policijsku sabranost) Ili si debelo prefrigan, ili stvarno budala! Nek ti bude.
LJAHOV: Ni budala ni prefrigan, Cekiću - nego dete! Dete! Ja ti kao lekar kažem: dečija bolest!

(26. scena, *Banja Kobiljača*)

Nakon uspostavljanja dijagnoze, slijedi pjesma *Je l' Saraj'vo gdje je nekad bilo*, a istu tu pjesmu na početku i na kraju komada pjeva Ankica. Sasvim u skladu sa stilskom tendencijom ovog komada, jer metaforički materijal se u otvorenoj drami ne hrani iz mitologije, historije i književnosti, nego je pristupačan svakom čovjeku (Klotz 1995:153-156), kod Sidrana je slikovni svijet povezan sa narodnim pjesmama. Osim pjesme o Sarajevu kao simptomu Očeve *dječije bolesti*, ponavlja se i pjesma o Zemlji usred Balkana koja se pjeva na priredbi u dvorištu i u Banji Kobiljači. Pjesme u strukturi Sidranove drame potvrđuju otvorenost dramske forme, jer funkcioniraju kao ono što Klotz zove singularnim medijem za vlastiti problem i nadindividualnim izvorom metaforičkog materijala.

Ovaj Sidranovov komad naglašene osobine otvorene forme pokazuje i na planu vremena i na planu prostora. Okvir koji čine scene iz ordinacije naglašava u kojoj mjeri sadašnjost zatvara centralnom liku povratak u rezervate refleksije (Klotz 1995:98), a na planu prostora tjeskoba ordinacije, kao područje savjesti i privatnog, suprotstavlja se širini otvorenog prostora kojim dominira historija (Klotz 1995:104). U prostornom smislu bi se dvorište kuće moglo smatrati važnom integracionom tačkom. Nije slučajno da prostor ordinacije više puta u komadu (na prelazu sa 1. na 2., a zatim sa 7. na 8. scenu u Prvom dijelu, kao i između kraja Drugog dijela i Epiloga) smjenjuje prostor dvorišta i da se kao lajtmotiv kroz razgovor Sabahudina i Doktora provlači klofanje ćilima u tom dvorištu. U otvorenoj drami mnoštvo pojedinačnih iveraka radnje, kako kaže Klotz, samo se skicira, a način da se skrivena koncepcija otvorene drame osvjetli jeste integraciona tačka kao tačka presjeka različitih perspektiva (91). Upravo se u dvorištu kao graničnom prostoru susreću intimno i javno, unutrašnje i vanjsko, a u tom prostoru se spajaju Sabahudinove opsesije i konačni kraj Očevog putovanja: Majčin pucanj koji Oca vezuje za invalidska kolica.

Kraj drame *Dječija bolest: otac na službenom putu* također svjedoči da je to cjelina u isječcima, kako Klotz definira otvorenu dramsku formu, u kojoj se spoljašnja radnja probija izvan granica koje su date početkom i krajem drame (176). Iako za podnaslov ima odrednicu *Pozorišni komad u dva dijela sa epilogom i dvostrukim završetkom*, posljednja didaskalija u ovom Sidranovom komadu upućuje na nemogućnost da se ta drama smisaono zaokruži. U toj didaskaliji stoji da glumci izađu na poklon, a zatim: *Majka, pred sobom gura invalidska kolica, u njima sjedi otac, u krilu mu ono (...) što bijaše u njenom trbuhu.* (Epilog)

Drama *Rasti u širinu* Dževada Karahasana spada u tip drame koju Klotz imenuje kao zatvorenu dramsku formu. Za razliku od drame otvorene forme koja se gradi od u sebi zaokruženih scena, zatvorena forma naglašava važnost činova. Sasvim u skladu sa karakteristikama zatvorene drame, Karahasan naglašava kontinuitet onoga o čemu se raspravlja u dijalogu, a granice jednog segmenta i novi počeci javljaju se samo prilikom promjene čina. U ovom Karahasanovom komadu mogu se primijetiti sva kompoziciona obilježja zatvorene drame: simetrija, analogija i proporcija (Klotz 1995:57). Simetričnu strukturu zatvorene drame ističe njen prostor, taj prostor je i u ovoj drami zatvoren prostor koji zaklanja prirodu i spoljašnji svijet. Simetrija se u komadu *Rasti u širinu* ogleda i u tretiranju vremena, jer između činova prolazi po šest mjeseci, a tu simetriju naročito

naglašava činjenica da su svi činovi građeni kao ceremonijalna okupljanja motivirana smrću koja kao događaj svaki put ostaje izvan scene.

Karahasanovi likovi su karakteristični likovi zatvorene dramske forme po tome što su povezani sistemom referencija koji im je zajednički, bilo da je riječ o religiji ili o humanističkom obrazovanju (Klotz 1995:52). Nurija je novinar, Alma je kustosica muzeja, Sabit i Mile su ljekari, Kliment je student filozofije, Milanka je viši socijalni radnik, Ivan je svećenik. Kako kaže Klotz, u zatvorenoj dramskoj formi ličnost je istovremeno individua i funkcija, čovjek i uloga, ta ličnost postupa i reagira kao čovjek, ali imajući u vidu način postupanja i reagiranja koji iziskuje uloga nosioca pogleda na svijet (48).

U prvom činu drame *Rasti u širinu* likovi su okupljeni u kući Sabitovog oca kojem je tog dana obavljena dženaza. Karahasanov izbor likova, odnosno fond zajedništva koji postoji među njima, omogućuje da se prvi čin gradi kao aranžman različitih pogleda na smrt Sabitovog oca, kao dijalog o upravo završenoj dženazi. Od rasprave o konkretnoj dženazi, likovi svoj pogled na svijet pokazuju postepeno raspravljajući o smrti uopće, i to u širokom rasponu: od Milinog materijalističkog stava da se mrtvaci sahranjuju da ne zagađuju okolinu, ne šire infekciju i zarazu, preko pogleda na smrt kao pitanja socijalne hijerarhije koji uvodi Sabit vodeći računa o tome ko je sve poslao vijenac na grob njegovog oca, pa do Klimentovog hegelijanskog pitanja: ko je subjekt sahrane.

Sasvim u skladu sa činjenicom da se zatvorena drama bavi unutrašnjim procesima u čovjeku, da otkriva duševne nijanse, zbog čega su iz scene uklonjene sve oštre akcije (Klotz 1995:26), radnja u komadu *Rasti u širinu* se više odnosi na svijet ideja. Nedostatak oštrih akcija Karahasan potcrtava neznatnom fizičkom radnjom koja se u svim činovima pojavljuje kao bacanje papira u zrak, a tom radnjom se gradi shematičnost, uslovno govoreći opozicionih parova. Na kraju prvog čina Sabit baca listove herbara uvis, pokazujući svoj odnos prema Nuriji. Upravo zato što nastupa i kao uloga – kao otac dječaka sa kojim je Nurija pregledao herbar umjesto da ide na dženazu, kao glava porodice i sin čovjeka kojeg su taj dan sahranili – Sabit osjeća obavezu reagirati na Nurijinu želju da ostane nevidljiv na ceremonijalnom okupljanju oko kojeg se gradi ovaj čin. Sabitovo proglašavanje Nurije čovjekom koji mu ruši očevu dženazu vodi ka njihovom mogućem sukobu, a pošto se klasično građena drama zasniva na napetosti a ne na sukobu, tu prvi čin ovog komada završava.

Drugi čin događa se u stanu Mile Tice, a organiziran je oko posljednje večere koju Mile priređuje jer želi sa Ivanom i svojim mrtvim sinom otputovati u Palestinu. Činu prethodi Milin i Ivanov izlazak iz zatvora, u kojem su bili zbog skrnavljenja groba Milinog sina. Milin pokušaj da ponovo sahrani sina, ovaj put uz vjerski obred, pokazuje da se promjene u ovoj Karahasanovoj dramati ne zasnivaju na vanjskim događajima, već se pravo događanje, u skladu sa obilježjima zatvorene forme, odigrava u junakovoj duši (Klotz 1995:75). Milina radikalna promjena i sve što se dogodi između prvog i drugog čina svjedoči o kontinuitetu kao osobini zatvorene drame u kojoj se sve ono što se ne prikaže, nadoknadi tako što se ispriča (Klotz 1995:20).

Za razliku od likova u otvorenoj dramskoj formi, likovi u zatvorenoj dramati za vremensko stajalište uzimaju historiju ili mit. Drama *Rasti u širinu* je zajedno sa dramom *Tamo je dobro* objavljena u knjizi pod zajedničkim nazivom *Misionari*. Karahasan upravo u drugom činu ove drame najjasnije opravdava naziv knjige, ali i njenu žanrovsku odrednicu: *dvije komedije*. Mile koji u prvom činu tvrdi da prava historija počinje sa nama, lik

koji želi brisati granice među ljudima izmišljajući komunistički pogrebni obred, završi u zatvoru jer je pokušao po kršćanskom obredu sahraniti sina; lik koji u prvom činu vjeruje isključivo u materijalistički svijet, u drugom činu se pretvorio u misionara koji u snu doživi otkrovenje i dobije nalog da posjeti Svetu zemlju... Svi Karahasanovi likovi su komični upravo zbog nedostatka korelacije između onoga što govore, onoga što rade i onoga što im se tokom sižea događa.

Onako kako u prvom činu rasprava o upravo obavljenoj dženazi prerasta u raspravu o smrti kao temi na koju likovi reagiraju u skladu sa obrisima svojih karaktera i svojom ulogom nosilaca pogleda na svijet, tako se u drugom činu otkriva važnost procesa u duši dramskih ličnosti. Poseban vremenski kvalitet nekog spoljašnjeg događaja u ovoj drami postaje beznačajan. Drugi čin funkcionira kao jedna vrsta ose simetrije u kojoj se ogledaju prvi i treći čin. Tu se potvrđuje da se ova drama manje zanima za ono što se upravo događa, a više za uzajamni uticaj, akciju i reakciju koju događaji izazivaju u svijesti dramskih ličnosti. Ono što se može dogoditi i ono što se zaista događa, kaže Klotz u vezi sa zatvorenom formom, postaje ravnopravno (35). Ovaj čin počinje tako što Nurija baca uvis Miline dokumente pokazujući svoj odnos prema Milinom novootkrivenom misticizmu i lažnom redu u društvu, a na kraju tog čina isti lik baca uvis novine, izgovarajući monolog o nedostatku dubine i visine u svijetu u kojem se može rasti samo u širinu. Izvjesni kontinuitet između prvog i drugog čina ogleda se u činjenici da je i ovdje Nurija suprotstavljen svim drugim likovima.

Treći čin događa se u Alminom stanu, a razlog okupljanja je Nurijina smrt. Od svih likova koji se u ovoj drami o smrti pojavljuju, Nurija jedini umire, što također naglašava njegovu važnost za dramsku konstrukciju. Posljednji čin počinje tako što Alma baca novine na Sabita, preuzimajući osim ove fizičke radnje i Nurijin pogled na novine, na Sabita, na svijet... Govoreći Sabitu kako smrt nije priredba i soda-voda da bi se oglašavala te da svi misle kako imaju pravo na svoj dio leša, Alma kao da preuzima Nurijinu ironiju koja je razotkrivala ispraznost ceremonijalnih okupljanja u prva dva čina. Nurijinu perspektivu Alma preuzima i oživljavajući prošlost snažnim slikama, podsjećajući Sabita na događaj iz djetinjstva kada je Nuriju tjerao da piša na grob starca kojeg je Nurija volio više od svojih roditelja.

Čitav niz paralela povezuje Nuriju i tog starca Bahtijara, a to se posebno naglašava stalnim tematiziranjem Bahtijarovog herbara kao ukroćenog pejsaža koji, kako kaže Klotz, ima cilj da bude spomenik i istovremeno dragocjenost koja upućuje izvan sebe (40). Ako bismo mogli reći da u Karahasanovoj drami koja nema glavnih i sporednih likova postoji junak, onda bi upravo herbar koji završi na školskoj izložbi umjesto da svjedoči o čežnji za nevidljivošću, mogao biti signal o važnosti Nurijinog lika. Želja za vidljivošću i rastom u visinu na kojoj se zasniva poredak svijeta, potvrdila bi vezu ove drame sa zatvorenom formom, jer bi se Nurijina smrt mogla shvatiti kao propast junaka koja potvrđuje zakoniti poredak cjeline (Klotz 1996:174). Nurija koji iskorači i sa trotoara i iz života i Alma koja na kraju drame odahne jer je konačno ostala sama, možda najbolje svjedoče o prirodi te cjeline.

Gozba suza

Ovdje se pokušalo pokazati da dvije drame koje su bile predmet rasprave pripadaju različitim stilskim tendencijama, da je Sidranova drama građena kao otvorena, a Karahasanova drama kao zatvorena dramska forma. Sada se još želi ukazati na njihovu sličnost u vezi sa naslijedom *smijeha kroz suze* koje proizlazi iz Gogoljevog *Revizora*. Te sličnosti pokazuju se u okviru koji je širi od pojma stila, već je rečeno da se one možda mogu obuhvatiti pojmom žanra koji u sebi okuplja i sadržajnu i formalnu stranu, a u svakom slučaju te sličnosti se tiču osjećanja povezanog sa dramom kao cjelinom.

Vidjeli smo da *Revizor* kao cjelina upućuje na nepomičnost svijeta. U Sidranovoj drami siže se gradi na figuri putovanja koja samo još više naglašava suštinsku nemogućnost bilo kakve promjene. Otac koji tokom komada čezne za Sarajevom i koji je pokretljiv protiv svoje volje (gotovo da bi se moglo reći kako u Sidranovoj drami prevozna sredstva – voz, splav, kamion – čine važno djelatno lice), na kraju dođe u Sarajevo i tu ostane bukvalno nepokretan, vezan za invalidska kolica. Na početku komada *Dječija bolest: otac na službenom putu* Očev službeni put je “šifra” za njegovu aferu s Ankicom, zbog te afere Otac odlazi na “službeni put” političkog progona, a na kraju komada se nije ništa promijenilo: Otac i Ankica vode ljubav u dvorištu. Ista nepokretnost prisutna je i u drugoj niti ove drame: umjesto da izliječi Sabahudina, psihijatar na kraju i sam čuje klofanje ćilima koje, kako kaže zadnja didaskalija prije Epiloga, iz nestvarne dolazi u realnu akustiku.

Svi Karahasanovi likovi imaju neke želje koje u dramu uvode napetost na planu vremena, kao iščekivanje koje dramu vodi naprijed, tu “s jednakim pravom žive jedno pored drugih realnost doista odigranih i potencijalnost planiranih, željenih, pretpostavljenih događaja” (Klotz 1995: 75-76). Kod Karahasana na kraju svi likovi odustaju od svojih želja: Nuriya od Lubecka i od života; Ivan od misionarstva; Kliment od juga i apsolutnog duha; Alma od putovanja u Veneciju; Mile od odlaska u Ženevu, zatim i od odlaska u Palestinu; Sabit bi volio otići u Afriku ili arapske zemlje kako bi se tamo borio za ljude, a na kraju se pretvara u funkcionera; Milanka koja sve vrijeme kuka o svom nepodnošljivom mužu na kraju ostaje živjeti sa njim... Alma je na početku komada sama, ona je jedina žena muslimanka u “muškoj” sobi, tu je usamljena i zato što Nuriya sa malim Amerom razgleda herbar, ona čak počinje koketirati sa Milom ne bi li tako privukla Nurijinu pažnju. Komad završava njenom replikom: *Otišli su. Dobro je.*

Gogoljev komad svojim naslovom sugerira radnju koju bismo mogli definirati kao reviziju. Pojam revizije ima i značenje polaganja računa, ovaj pojam bi se mogao dovesti u vezu sa pojmom suđenja, a to cjelinu ovog komada povezuje sa dramom onako kako je definira Emil Staiger, koji kaže:

Život se tako u drami i u sudnici ne prikazuje, nego mu se sudi. Zato drama iznutra, iz same sebe, i teži prema izvanjskom obliku sudišta, o čemu svjedoči velik broj kazališnih djela iz različitih razdoblja (...) Najviša instanca pred kojom se vodi proces ne suodređuje savršenost (to znači stilsko suglasje) neke drame, ali suodređuje njezin rang, njezino dublje značenje (1996: 156-157).

Ta najviša instanca pred kojom se životu u drami sudi neodvojiva je od vrijednosti zajedničkih za publiku i autora drame. U svojoj knjizi *Elementi drame* Styan (1970) kaže da se komad ne nalazi na pozornici, već u svijesti. Styan kao elemente drame navodi

one koji grade događaje, zatim elemente koji su vezani za način sklapanja tih događaja i elemente koji se tiču reakcije gledaoca a koje Styan zove "vrijednosti". Styan insistira na tome da se "vrijednost" ne pojavljuje kao problem sve dok komad ne osjetimo kao cjelinu. U antičkoj drami se, nakon raspada olimpijske religije, kao vrijednost i kao instanca pred kojom se događajima u tragediji sudi uvodi porodica. Kod Euripida su svi događaji naglašeno povezani sa tom vrijednošću, njegovi bogovi sa mašine često djeluju zapravo kao rođaci heroja koji stoji u centru drame. Porodicu kao okvir možemo prepoznati i u Shakespeareovim tragedijama, posebno nakon što se počne dovoditi u pitanje totalitet koji je garantiralo prisustvo Dobrog Boga, a Racineove tragedije uvijek uvode napetost na planu: porodica – državni zakon – razum. U *Revizoru* kao gorko iskustvo koje ostaje nakon završetka komada jeste gubljenje i ono malo ugleda što ga je imala Gradonačelnikova porodica.

U Sidranovoj drami tema jeste doslovni, brutalni raspad porodice Zolj, raspad porodice Dinine majke i porodice Petrović. U Karahasanovoj drami porodice, nakon što su se raspale, sa dosta ironije ostaju na okupu. Mili se vratila njegova žena Šemsa, koja je bila pobjegla sa automehaničarem. Milanka ostaje sa svojim mužem iako je ona u prvom činu u ljubavnoj vezi sa Milom, a u drugom činu sa Klimentom. Sabit u svijet drame ulazi govoreći o firmi, kombiju, vijencima i autobusu za dženazu svoga oca (112), pretvarajući porodični gubitak u statusni simbol, a u trećem činu se Sabitov i Ismetin brak tretira doslovno kao prepreka njegovoj karijeri (182).

Nemogućnost da se barem u porodici nađe neko središte naglašava u kojoj mjeri, kako povodom utjecajnog Lukacsevog razmišljanja o modernoj drami kaže Marvin Carlson (1997), subjektivnost karaktera prožima čitav svijet moderne drame. Karakter je, kaže se dalje, pomična, neustaljena stvar, a moderna drama predstavlja potragu za vitalnim središtem koje suvremeni život ne nudi. I Sidran i Karahasan uvode temu djetinjstva, i tako kao da pokušavaju likove vratiti u prostor koji bi im ponudio kakvu-takvu stabilnost i cjelovitost. Sidranova drama je u suštinskom smislu pokušaj da se razumije mogućnost gradnje klasičnog karaktera, povodom kojeg Mihail Bahtin kaže da u pitanju "ko sam?" zvuči pitanje "ko su moji roditelji, kakvog sam roda?" (1991:191). Ta potraga kod Sidrana je naglašena u didaskaliji koja kaže: *Sabahudin u hipnotičkom snu, potonuo u svoj negdašnji identitet, kazuje svoju dušu, s one egzistencijalne ivice gdje je desno smijeh, lijevo plač. (7. scena, Ordinacija)* U Karahasanovoj drami Nurija jedini stvarni dijalog uspostavlja sa dječakom Amerom, pokušavajući tako shvatiti događaj iz vlastitog djetinjstva koji ga je zauvijek obilježio i možda čak naveo na samoubistvo.

Objekte drame tematiziraju i smrt kao mogućnost da se identitet zaokruži. Smrt Vlade Petrovića kometira se cirkusom od sahrane, obredom tokom kojeg se sahranjuje prazan kovčeg. Mašenjkina smrt ostaje izvan scene, a Dino nikad nije saznao je li ona zaista mrtva, ili ga to brat samo zeza. Dedo koji više puta u drami lažno umire, Očevu situaciju prvo komentira riječima da je jedna selidba k'o pola smrti, a kasnije kaže da su dvije selidbe k'o smrt. Kod Karahasana smrt je centralna tema drame, ona prerasta u vrhunski analogon. Njegovi likovi o toj temi toliko govore, da bi se kao njihova osnovna osobina mogla navesti strast za analizom smrti. Za razliku od komedije distance koja svu metafiziku reducira na ljudsko društvo, u dramama koje su se ovdje razmatrale, komika proizlazi i iz činjenice da smrt kao metafizičku kategoriju likovi pokušavaju prevesti na jezik društvenih rituala, pokazujući tako težnju za bilo kakvom dovršenošću.

U Platonovoj *Gozbi*, dakle u prvom spisu koji se bavi važnošću komedije, upravo komediograf Aristofan žali što je Zeus rasjekao ljude, žaleći tako za izgubljenom cjelovitošću. Nije slučajno to da se važnost komedije naglašava u spisu koji se bavi spoznajom, jer bi se iz toga mogao izvući zaključak da je komedija ozbiljna forma čija se spoznajna funkcija možda ogleda i u njenoj sposobnosti da kroz smijeh koji nas boli iskaže sasvim konkretnu, ljudsku i ovozemaljsku čežnju za totalitetom. Čežnju koju tragedija kao totalna forma i komedija reducirana na ljudsko društvo ne mogu poznavati.

Izvori

- Gogolj, Nikolaj Vasiljevič (1972), *Revizor*, Svjetlost, Sarajevo
 Karahasan, Dževad (1989), *Misionari*, Svjetlost, Sarajevo
 Sidran, Abdulah (1983), *Dječija bolest: otac na službenom putu*, Zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine, Sarajevo

Literatura

- Aristotel (1983), *O pjesničkom umijeću*, August Cesarec, Zagreb
 Bahtin, Mihail (1991), *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Bratstvo-jednstvo, Novi Sad
 Baluhatyj, Sergej (1969), *Problemy dramaturgičeskogo analiza. Čehov*, Wilhelm Fink Verlag, München
 Baudelaire, Charles (1979), *Slikarski saloni*, Narodna knjiga, Beograd
 Bergson, Henri (1987), *Smijeh*, Znanje, Zagreb
 Carlson, Marvin (1997), *Kazališne teorije 2*, Hrvatski centar ITI, Zagreb
 Dželilović, Muhamed (2008), *Slaveni o Danteu*, Connectum, Sarajevo
 Ejhenbaum, Boris (1970), "Kako je napravljen Gogoljev *Šinjel*", u: A. Petrov, ur., *Poetika ruskog formalizma*, 245-263, Prosveta, Beograd
 Jolles, Andre (1978), *Jednostavni oblici*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb
 Klotz, Volker (1995), *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd
 Koršunovas, Oskaras (2002), Bilješka u Programskoj knjižici za Sofoklovu predstavu *Car Edip* u režiji Oskarasa Koršunovasa, Oskaro Koršunovo Teatras, Vilnius
 Kralj, Vladimir (1966), *Uvod u dramaturgiju*, Sterijino pozorje, Novi Sad
 Lotman, J.M. (1976), *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd
 Mauron, Charles (1981), "Pobednička mašta", u: M. Miočinović, ur., *Moderna teorija drame*, 409-427, Nolit, Beograd
 Pfister, Manfred (1998), *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb
 Platon (1983), *Gozba*, Bigz, Beograd
 Slonimski, Aleksandar (1990), "Humor i groteska", u: Z. Lešić, ur., *Teorija drame kroz stoljeća III*, 438-450, Svjetlost, Sarajevo

- Staiger, Emil (1996), *Temeljni pojmovi poetike*, Ceres, Zagreb
- Souriau, Etienne (1958), *Odnos među umjetnostima*, Svjetlost, Sarajevo
- Styan, J. L. (1970), *Elementi drame*, Umetnička akademija, Beograd
- Szondi, Peter (1995), *Teorija moderne drame*, Lapis, Beograd
- Švacov, Vladan (1976), *Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb
- Uspenski, Boris (1979), *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Nolit, Beograd
- Volkenštajn, Vladimir (1966), *Dramaturgija*, Umetnička akademija, Beograd

Mirta Bijuković Maršić: Prostor grada u romanima Jasmina Imamovića

Jasmin Imamović, bosanskohercegovački književnik, u svojim romanima *Ubijanje smrti*, *Besmrtni jeleni*, *Obožavatelj trena* i *Molim te, zapiši* pokazao se kao izvrstan kroničar duha vremena. Rad prikazuje na koji je način Imamović ispisivao urbani identitet, i to: analizirajući načine kako je upisivao individualna sjećanja i doživljena iskustva u urbani prostor, promatrajući specifičnosti piščeve društveno-kulturne konstrukcije grada i tražeći u tekstovima manifestacije svakodnevnih praksi u gradskom okruženju.

Ključne riječi: roman, grad, dokumentarnost, identitet, svakodnevica

Urban space in Jasmin Imamović's Novels

Jasmin Imamović, Bosnian writer, in his novels *The killing of death*, *Immortal deer*, *The adorer of a moment* and *Please, write* proved himself as an excellent chronicler of the Zeitgeist. The paper shows the way in which Imamović inscribed urban identity, including: analyzing ways that was either experienced individual memories and experiences in urban space, watching the writer's specific socio-cultural construction of the city and looking for events in the texts of everyday practice in an urban environment.

Key Words: novel, city, documentariness, identity, every-day life

0. Pisac i grad

“Pisac i grad, to je gotovo posebni status; jedva se može naći pjesnik koji se nije baktao gradom kao poetskom temom, opjevao njegove čari, njegove tajne, ovjekovječio ga ili udario na njegove mitove. U Pariškim slikama Baudelaire pjeva da pjesnik poput kralja silazi u grad da oplemeni stvari. On veli: ‘U labirintima velikoga grada, čak i užas neke čarolije krije’. Za Whitmana je grad ljubavnik, ondje se orgija uz ‘bljesak oka’; za Borgesa je Buenos Aires labirint, on ga stalno čuti, jer ‘spojeni nismo ljubavlju već strahom’. On svoj grad smatra osobom koja ne voli njegovu poeziju. Italo Calvino izabrao je Torino kao ‘idealni grad za pisanje, jer poziva na strogost i stil’, a danasve ‘krase ga vrline slične vrlinama mojih sunarodnjaka’. On tvrdi da gradovi utječu na pisca isto koliko i knjige koje čita. Pariz naziva enciklopedijom. Uostalom, Calvino je autor divne knjige Nevidljivi gradovi u kojoj uzbuđljivo pripovijeda o imaginarnim gradovima kao simbolima

traganja za nekim svojim carstvom, jer grad sa svim proturječnostima jest carski posjed. Calvino, kao i glasoviti nizozemski arhitekt Rem Koolhaas, doživljava grad kao ‘metafizičku oš’; unatoč svim svojim stvarnim crtama, prljavštini, izlokanim ulicama, urbanom kaosu ili pak ljepoti i skladu prekrasnih zdanja i trgova, lijepih kaštela i dobro uređenih perivoja. Uza sve, za Calvina je grad ‘ženski princip.’” (Kovač 2008:13)

1. Grad kolijevka

Grad je živo biće u kojemu pulsira skup svih svojstava njegovih žitelja, svih razlika kulturoloških, povijesnih, antropoloških, klasnih i dr. U nj se sažima sve ono što vam daje pravo da bez susprezanja rabite termine da je grad nekoga prihvatio, prognao, proslavio, odužio mu se, ubio ga, itd., jer smo ga uzdigli do osobe i poistovjetili sa životom. Rodni grad je, kako Pessoa veli, “kao kolijevka”; za nj nas drže uspomene, boje, mirisi djetinjstva, prijateljstva, bližnji, pa ipak smo toliko puta maštali o bijegu iz te kolijevke i tjeskobe, sukobljavali se s gradom, proglašavali ga neprijateljem ili ga pokušali mijenjati. (Kovač 2008:13)

Pripovjedačka autorska proza je neraskidivo vezana za grad, kako historijski, svojim nastankom, tako i tehnički, uvjetima koji su neophodni za postojanje i normalan život pripovjedačke književnosti. (Karahasan 2008:156) Jasmin Imamović također je neraskidivo vezan za grad, kako svojim političkim i kulturnim djelovanjem tako i književnim stvaralaštvom. U ovome ćemo se radu baviti samo posljednjim – književnim. Iščitavanjem cjelokupnog Imamovićeva književnog opusa da se zaključiti kako je on kulturološki dokument grada Tuzle druge polovine 20. stoljeća i to romanima *Ubijanje smrti*, *Besmrtni jeleni* i *Obožavatelj trena*. Imamoviću je Tuzla kolijevka, ishodište, stalna asocijacija, ali i idealan grad za pisanje kao, prije navedeno, Calvinu Torino.

2. Tuzla, rat i svakodnevica

Roman *Ubijanje smrti* počinje 1980., smrću Josipa Broza Tita, ali je primarni fokus interesa na 1990-ima i ratnim strahotama u Bosni i Hercegovini, kao i u romanu *Besmrtni jeleni*. Autor razotkriva strahotu rata i njegov utjecaj na svakodnevicu.

“Tipično vrijeme u kojem su ljudi izloženi žestokim doživljajima je vrijeme rata. U njemu se događaji smjenjuju brzinom slike gledane kroz prozor brzog voza. Nema vremena za mirno sagledavanje i prilagođavanje. Novi događaj preči je od prethodnog. Zato svaki trenutak spoznaješ brzo i površno, potiskuješ u stranu, jer ne smiješ stati, niti se okretati. U tom vrtoglavom slalomu kroz vrijeme i strašne doživljaje na nogama ostaju samo vješti, snažni i sretni. Kada se, savladavši sve prepreke, nekako povuku i stignu na cilj, shvatiće da su platili visoku cijenu.” (Imamović 2000:5)

Imamović u romanima *Ubijanje smrti* i *Besmrtni jeleni* prikazuje ratnu svakodnevicu, ispisuje intiman doživljaj grada Tuzle kroz svakodnevne priče iz vlastitog života, kao i iz života sebi bliskih ljudi i daje izniman ratni mozaik prostora. Svakodnevica koja se prikazuje poprima sasvim nova obilježja, primjerice uobičajena šetnja s djetetom pretvara se u opasan i rizičan poduhvat. Sjećanja na djetinjstvo jedina su poveznica s mirnodopskim vremenom.

Ulice kao najčešće prve asocijacije na pojam grada zauzimaju počasno mjesto u leksikonu urbanizma. Ulice imaju glavnu ulogu u uspostavljanju urbanog života, ali one u ovom kontekstu postaju prostor destrukcije grada, prostor kojim će zavladati neuobičajen mir i praznina u međuprostoru jake buke rata. "Ulice su sve praznije." (Imamović 1996:18)

"Zatekao sam se tog sunčanog jesenjeg dana usred raskoraka između želja i mogućnosti. Valjda zbog naročitog umora i nervoze, odlučio sam da povratak kući pretvorim u ugodnu šetnju gradom, bez obzira na stalno prisutnu opasnost od granatiranja. Rizično je šetati po asfaltu izbraždanom granatama i stalno očekivati zlokobni fijuk, ali čovjeku nekada oprez dosadi i dogodi mu se da počne otvoreno i svjesno uživati u opasnosti.

Šetajući lagano, došao sam i do Oktobarske ulice. Sve ulice Tuzle smatram stazama svoje mladosti, za svaku njenu stopu vezane su moje drage uspomene, ali Oktobarska zauzima posebno mjesto. Ljepšom od ostalih čini je besprijekoran drvored brijestova. Tog jesenjeg dana 1993. godine, grane i oktobrom išarane listove brijestovog drveta savijao je i okretao topli jugo. Miris blagog vjetra probudio je u meni neka nejasna, ali lijepa i prijatna sjećanja. Bilo mi je dobro dok sam punim plućima udisao odavno poznati miris drage ulice." (Imamović 2000:122)

Udahnuti poznati miris ulice, prošetati ulicom u potrazi za sjećanjem, pronaći trenutak za malo mira želje su Imamovićevih likova. Junaci su to svakodnevnog života, likovi ulice, likovi s margine, ali na svojim leđima nose grad, oni su grad. Ti se likovi hazarderski nose sa svakodnevnim trenucima. U Imamovićev meki grad upisani su i neobični likovi, dobri duhovi grada, ljudi koje "djeca zadirkuju i u koga pokazuju prstom, ljudi koje svi poznaju i vole... sjetne slike na dobre duše. Ante Daske, Muharema Pike, Sadana i mnogih drugih, bezazlenih i dobrih." (Imamović 1996:59) Uobičajene dnevne aktivnosti poprimit će nove dimenzije okrutnog okruženja, a intima (posebice ženska) bit će u potpunosti narušena brutalnom agresijom.

"Moj grad se budi. Poteći će potoci iz slavina i vodokotlića, upaliće se radio-aparati, nastaće gužva u kupatilu između onih koji se briju i onih koje se šminkaju, usput će vriskati djeca i onda će odjednom, u zadnji čas, svi istrčati na ulice. Evo, na ulicama nisu više samo plavi autobusi. Pune ih i automobilima. Jure, žure, pa na semaforu stanu. Onda opet jure. Trotoari su prepuni. Žene su interesantne kad žure. Lupkaju štiklama, prođu, a iza njih ostaje miris... vode i sapuna. Mnogo je lijepih žena u ovome gradu. Svake godine pojavljuju se čitava jata novih. Uvijek dolete sa nekom novom modom. Oči su im sjajne, a pogledi drski. Starija jata tad prelaze na skupu garderobu i dijetu. Nekad su im muškarci bili odvratni zato što se neprekidno udvaraju, a sad im ne valjaju što se ne udvaraju. Neke će jutros otići na fakultet, neke u školu, na posao, a neke na kiretažu. Na ginekologiji ovih dana prekidaju i željene i neželjene trudnoće. Nakon pokolja koji srbijanski fašisti počinise ovog proljeća, nestade kod žena želje za trudnoćom." (Imamović 1996:15-16)

"Moj grad odjednom postade veliki, prostrani logor. Opoljeni od Karadžićevih barbara, opkoljeni od svih, izgladnjeli, prestrašeni i umorni ubijani smo i ranjavani svakoga dana. Glad, neizvjesnost, pustoš i smrt." (Imamović 1996:61)

Jasmin Imamović autobiografskim zapisima upisuje sebe i svoju obitelj u prostor grada Tuzle. Intimna priča postaje dokument prostora. Britanski esejist Jonatan Raban u interakciji pojedinca i grada opisuje mekoću grada: nasuprot “tvrdomu gradu” (hard city) koji se može locirati na mapi ili pronaći u sociološkim, demografskim, geografskim ili arhitektonskim monografijama, “meki grad” (soft city) onaj je koji nastaje upisivanjem identiteta, koji poziva stanovnike da ga prerade, prilagode, oblikuju. To je grad koji pojedinac prisvaja i transformira, humanizira, “investira” s kulturom i “oblikuje svojom svakodnevnom snalažljivošću” (Gulić Zrnić 2009). Time se ukida svaki pretpostavljeni prostorni, arhitektonski i urbanistički determinizam i u središte se interesa stavlja svakodnevno i individualno iskustvo grada. Imamovićev je grad taj “meki grad”, nastaje upisivanjem identiteta i mikropovijesti, lomova pojedinaca, hrabrosti pojedinaca, razdvajanjem obitelji, upućivanjem majki i djece u sigurnije prostore, preuzimanjem novih životnih uloga, preoblikovanjem prostora, primjerice prostori igre postaju prostori straha. Tuzla se uvlači u svoju utrobu, zatečena je u pokretu i skamenjenoj gimasi.

“Lana, u Tuzli će biti opasno i ružno. Ti i mama idete u drugi stan. Nitko ne smije znati gdje se nalazite i zato vas neću posjećivati. Dok ovo ne prođe ne smiješ izlaziti. (...) izašli smo na glavnu ulicu. Moje dijete i ja. Držali smo se za ruke. Neprekidno je govorila, pokušavala zakoračiti brže i duže kako bi mi mogla vidjeti lice. Čudila se zašto šutim kad me nešto pita. A ja sam se opraštao od svog jedinog djeteta. Ja sam se s njom opraštao!” (Imamović 1996:27-28)

“Dogodilo se u centru grada. Neki su pošli po cigarete, neki u videoteku, drugi u večernju šetnju. I djeca su se u dvorištima igrala. Poneki muž je zalupio vratima... dosta je njemu pridike... i dogodio se prasak. I vriska. Pucjava, grmljavina, vatra i crni dim. U dvorištima su ostali bicikli, lopte, o klin okačene jakne, dječija kolica... nitko nije imao vremena. Stepeništa su tutnjala od krovova do podruma i čitav grad se uvukao u svoju utrobu. Zatečen u koraku, pokretu i skamenjenoj grimasi.” (Imamović 1996:39-40)

“Gore desno, prema istoku su nove gradske četvrti, blokovi, kule i superblokovi. Pretežno bijeli. Izgledaju kao lego-kockice. Bezbroj prozora. Iza svakoga po jedna drama. Prekinuti ovu moru i pobjeći daleko, što dalje... ili ostati ovdje pa šta bude. Jedna majka čitavu noć plače jer sin student sinoć joj reče da ide u Opštinu da se pridruži braniocima Tuzle. U džepu mu je našla amblem sa ljiljanima.” (Imamović 1996:17)

“Kad mi kažu škola, pomislim na dječiju graju, gužvu oko vrata, skakanje po klupama i smijeh. U mojoj školi smješteni su protjerani ljudi. Iako je među njima mnogo djece, graje i veselosti nema. Ova djeca se više ne smiju. Kažu da naša svježina zavisi od lijepih sjećanja iz djetinjstva. Šta će ova djeca sa svojim sjećanjem? Već su proživjeli i svoj život i svoju smrt. Oni su već bili s onu stranu života i vidjeli ono što su do sada znali samo mrtvi.” (Imamović 1996:20)

Ratne prizore upotpunio je Imamović medijem glazbe, stihovima Iana Gillana (hard rock grupe Deep Purplea), Azre, ali i zvukovima Bedricha Smetane i sevdalinki.

“Vltava stiže do Višegrada, a Drina do našeg Višegrada. I ponovo voda, njen tok, prolaznost, vječnost vječite prolaznosti, neprekidnog kretanja, žubor vode, ljepota i veličanstvo Smetanine muzike, a onda sevdah, kao dubok i tužan uzdah.” (Imamović 1996:73-74)

Glazbenim mozaicima, na prvi pogled nespojivih komponenti, Imamović pokazuje svoju tankočutnost za prostor grada, kao i za prostor teksta. Rat daje prostor za prikaz različitih i dijametralno suprotnih lica grada; nosi okrutna lica ratnika osvajača, nosi hrabro lice svojih branitelja, nježna lica majki, uplašena lica djece i tužna lica prekinutih ljubavi.

2.1. Planet Sarajevo

Stalni je topos Imamovićevih romana, osim Tuzle, i grad Sarajevo. U poglavlju nazvanom *Planeta Sarajevo* prikazuje prijeratno Sarajevo s osobitim poštovanjem. To je posve idiličan prostor, prostor ugodne svakodnevice, prostor slobodnih i uzvišenih žena, prostor za opuštanje, zabavu i kao prostor interkulturalnog dijaloga.

“Spuštamo se niz Masarikovu i ulazimo u rijeku šarenog mnoštva. Sarajevo noću poprima poseban, naročito svečan i prazničan izgled. Danju je ovaj grad ozbiljan, užurban i neugodno bučan. I zgrčen u tipično evropskoj užurbanosti. A Bosanci se u žurbi ne snalaze. Ona im stvara neprirodan izraz lica, grč i nervozu. Uveče, opuštaju se sarajevske duše. Naročito su slobodne i uzvišene žene. Izgledaju nasmijano čak i kada se ne smiju. Privlačne u svojoj samouvjerenosti, ukrašene odjećom, biranom sa osjećajem mjere i dobrog ukusa, šetaju, smiju se, razgovaraju i gledaju s visine.” (Imamović 1996:92)

Ratno Sarajevo opisuje Imamović s još većim iskazima poštovanja i podiže ga na pijedestal svetosti. Ono postaje simbol stradanja, ali i obrane Bosne i Hercegovine.

“Dolazim i ja sa kolonama hodočasnika iz čitave Bosne i čitavog svijeta. Želim se pokloniti Njemu i njegovoj svetoj patnji. Izraziti poštovanje našem Šeheru koji već 1000 dana, usprkos svemu, odolijeva barbarskoj opsadi.” (Imamović 1996:96)

3. Kulturološki mitemi Tuzle 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća

Urbana svakodnevica 1960-ih i 1970-ih tematska je okosnica romana *Obožavatelj* trenu koji prati odrastanje skupine dječaka u Tuzli. Radnju romana autor pritom usredotočuje na glavni lik i njegov proces sazrijevanja. Slika djetinjstva pritom se širi na oslikavanje specifičnog društvenog horizonta, njegove kulture i sustava vrijednosti, ideoloških i političkih simbola, amblema i znakova, odnosno na proces raspada jednog društvenog obrasca. Roman je kronika jednog odrastanja koji postaje humoristična slika razaranja jednog društvenog obrasca pa se Imamovićev roman nužno ukazuje i kao kulturološka priča koja iz pozicije alternativne subkulture provocira i analizira centar, odnosno ideološki postavljen službeni, vladajući kulturni model. Roman je pisan u prvom licu. Dječak iz naselja Tušanj u Tuzli upisuje dječja razmišljanja i doživljava vezane kako za samu obitelj tako i za društvo u kojem se kreće.

“Tušanj ima rudnik. Mnogi imaju rudnike, ali rudnik soli, osim Tušnja, nema nitko. Ima i stadion, mezarje, prugu i čitaonicu. I najbolju rajnu. Iz Tušnja su narodni heroji Pašaga Mandžić i Jusuf Jakubović, ovdje su bokseri Beneš i Brandalek, Tušnjak je i onaj pisac Meša Selimović. Moglo bi se kazati da smo, u čitavoj Tuzli, glavni.”

Tušanjaska pruga. Sjajna kao escajg. Čekamo voz.” (Imamović 2003:23)

Na početku romana dječaku je samo pet godina i on upisuje zanimljivosti koje ga okružuju, s pravilima koja vladaju u njegovoj okolini i naravno sa svojim društvom. “U Šestoj bosanskoj ulici naučio sam da nije važno da li se bojiš ili ne bojiš. Važno je strah od drugih dobro sakriti, da od tebe ne bude jači.” (Imamović 2003:31) Vođa društva je najjači, a samim tim i najpametniji među njima, Tarzo, kome se svi sklanjaju s puta i dodvoravaju. Prvi preokret u životu ovog dječaka je polazak u školu, sljedeći je već gimnazija, a iza nje dolazi vojska, što u prvom redu ukazuje na mozaičnost priče. Svaka od kockica mozaika predstavlja priču za sebe, najčešće anegdotalnog karaktera. Na tako postavljenom romanesknom okviru Imamović uspijeva u vrlo napetoj, ponekad poetski intoniranoj, ponekad humorističnoj, pa ironičnoj priči opisati kako individualnu, tako i širu, društvenu dramu.

“U to doba samo su očevi išli na posao. Majke su govorile kako spremaju, kuhaju i peru, podižu djecu i kako ih boli glava. A po čitavo jutro su išle s kafe na kafu i tek popodne pravile frku, panično i u zadnji čas iznosile pred očeve vrele jela. Teže kućne poslove ostavljale su za vikend da dokažu muževima da su kućni poslovi daleko teži od njihovih.” (Imamović 2003:6)

Roman Obožavatelj trenu predstavlja neobičnu kombinaciju narativnih i nenarativnih oblika teksta koji se međusobno nadopunjuju, oni kao intermedijalni dokumenti vremena daju potpunu kulturološku sliku prostora, primjerice: stranice stripa, reklame koje nude neki domaći proizvod te stranice novina, citati iz filmskih časopisa, pjesme o Che Guevari, pjesme Indexa, Deep Purplea, grafiti iz zatvorskih ćelija, citati filozofije sofizma i taoizma... Navode se i nazivi slatkiša: Negro bomboni, 505, sportska čokolada, rum-pločica, Braco i seka... kino predstave: u Radniku igra La Dolce Vita, u Mladosti Roko i njegova braća, a u Centru Pobuna na brodu Bounty, dolazi Kleopatra (Imamović 2003:16), kao i navike starijih članova susjedstva: “Ljudi su tih godina voljeli širom otvoriti prozor i do daske pojačati gramofon. Kupovali su male ploče sa šarenim omotima s kojih su se smiješili Meksikanci s brkovima, sombrerima i gitarama.” (Imamović 2003:5)

Posebno je značajan urbani mitem ulice. Ulica je prostor koji se “posjeduje”, kojem se pripada, prostor prijateljstva i sukoba. Ulica je prošireno shvaćanje okruženja doma, kuće, prostor dijaloga, prostor za šalu i upadice, prostor jasnih hijerarhijskih odnosa.

“U mojoj se ulici govorilo drugačije nego u školi.” (Imamović 2003:9)

“...osmjehnuo se i uradio mi to što ne volim da radi u mojoj ulici – uhvatio me za ruku. Idemo ulicom. Kod čitaonice stoje Tarzo, Žuti, Tergalka i ostali.” (Imamović 2003:15)

Ulice su simboli grada i prve asocijacije na grad. Boravak u Sarajevu opisan je iz perspektive pravog šetača/flaneura:

“Izašli smo iz Kamernog teatra 55, do suza nasmijani predstavom Nije čovjek ko ne umre. Zagrljeni smo otišli na Baščaršiju, pojeli čevape u Želji i navratili na piće u kafe 071. Idemo prema Principovom mostu. Na trotoaru u koji su utisnuli, kobajagi, Principove stope, da bi se znalo s kojega je mjesta pucao u Franza Ferdinanda i njegovu trudnu ženu, u Principove stope stao pijanac i kažiprstom puca u prolaznike.

Pucao je i u nas. Nije prestao ni kada smo prešli ulicu. Smijemo se budali i čekamo tramvaj. (...) Tramvaj je obišao Bašćaršiju, sjurio se niz Titovu i stao na stanici preko puta zgrade Predsjedništva. Zastave Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, Saveza komunista i Republike Bosne i Hercegovine spuštaju tri čovjeka u uniformama i s bijelim rukavicama.” (Imamović 2003:116)

4. Srednjovjekovni gradski prostori

Srednjovjekovni je grad upisan u roman *Molim te, zapiši*. Roman obuhvaća razdoblje 14. stoljeća, počinje 1332. godinom. Na ugarskom je prijestolju tada kralj Lajoš I. Veliki koji pokazuje svoju moć gradnjom gradova. “U posljednjih nekoliko godina izgradili smo sigurna gradska utvrđenja, više nego bilo ko u svijetu. Dok se u svijetu utvrđenja i gradovi ruše, mi ih ovdje gradimo.” (Imamović 2009:121-122)

Imamović u tekst upisuje i natpise sa starih stećaka i time dobiva na dinamičnosti, živosti, ali i autentičnosti. Glavni je lik romana Gorčin, vlastelin iz Soli, u službi bana Stjepana II. Kotromanića, osoba od velikog povjerenja obitelji Kotromanić. Progovara o povijesti, povijesnim osobama, Srebreniku, Soli, neostvarenim ljubavima, njegovim službenim posjetima Dubrovniku, ugarskom kralju i Veneciji, Višegradu na Dunavu, Carigradu, ratovanju protiv srpskog cara Dušana. Imamović se kreće između povijesnog romana i romana o povijesti (Matanović 2009). Ističući kronologijske povijesne slijedove, pozivanjem na povijesne dokumente, navodeći povijesne osobe i poštujući povijesnu zbilju (odnosi Dubrovnika, Venecije, Bizanta i bosanskih vladara, Bitka za Bobovac, svjedočenja o Crkvi bosanskoj, zapisi sa stećaka...) roman pripada kategoriji povijesnog romana, ali subjektivan odnos pripovjedača u romanu, ljubavne epizode likova, upisivanje životnih iskustava ukazuju na kategoriju romana o povijesti. Povijesni se dokumenti ne uzimaju kao jedina istina, autor sumnja u vjerodostojnost povijesnih dokumenata te tako ulazi u otvoren dijalog sa čitateljem.

“Osim toga, Dušana uvijek prate pisari. Oni pišu o onome što je bilo. Ako se desilo nešto što nije po želji Dušanovoj, oni napišu onako kako bi po njegovoj volji bilo. To rade i ostali vladari.” (Imamović 2009:170)

4.1. Srebrenik

Grad Srebrenik opisuje se kao “najtvrdi i najljepši grad u ovom dijelu Bosne. U podgrađu, gužva. Pazarni je dan, ljudi prodaju sušeno voće, sir, kovinu, nakit, vosak... Pažnju mi privlače posude od žućkastog i zelenkastog stakla, pećnjaci u oblicima čaša, posuđe, raznovrsne, bogato ukrašene keramičke i staklene svjetiljke, noževi, britve, nakit i srebrom ukrašene tkanine. Prodaje se sve što se prodavati može. Trgovci uzvikuju, lijepo obučene dvorske dame zagledaju robu, pokazuju prstom, a sluge plaćaju i nose. Akrobate i gutači vatre izvode čuda, muzičari sviraju, pjevači višeglasno pjevaju, brda odjekuju. Prolazimo pored glumaca. Nešto govore i plešu. Oko njih okupljen narod se smije i radosno uzvikuje. Prepoznao sam grupu komedijanata izbjeglih iz južne Francuske. Nedavno su bili i u Soli.” (Imamović 2009:8)

“Volim Srebrenik. To sasvim jasno osjetim kad ga, na povratku s dalekog putovanja, ugledam u daljini. Iznad visokih, zelenih brda izdiže se sivi greben ukrašen gradom boje srebra. Dišem duboko i gledam, svaki put iznova opčinjen njegovom ljepotom.

Ne znam da li više volim gledati Srebrenik izdaleka ili s njegovih debelih zidina posmatrati zelenoplave daljine.” (Imamović 2009:89)

4.2. Soli

Soli su kolijevka, mjesto rođenja i ponovnih rađanja. “Od svih mjesta na svijetu najviše volim Soli. Idem početak ljeta dočekati u svojoj Soli. Samo tu mogu zaliječiti dušu ranjenu iznenadnom očevom smrću i tijelo koje su surovo batinali inkvizitori. Kod kuće sam dosta pisao i do kasno u noć s majkom razgovarao. Prijepodneva sam provodio pored slanih izvora, pokušavajući u slanici izliječiti izudarano tijelo.” (Imamović 2009:65)

4.3. Carigrad

Grad od kojeg se strahuje, grad koji se poštuje, grad duge tradicije, ali i stalnih prevrata. “Carigrad je pamtio i veličao svoje velike pobjede, a poraženi i opljačkani su pamtili i svakoj novoj generaciji prenosili svoju tugu, gorčinu i ozlojađenost zbog nanesene im sile i nepravde, a onaj koga jednom svirepo osvojiš, opljačkaš i popališ, vratit će ti. Kad tad. (...) Carigrad je oduvijek bio poprište surovih prevrata i međusobnih ubistava, što je moralo dovesti do njegovog unutarnjeg slabljenja i gubitka teritorija. Prevrati, obmane, intrige i zasjede postali su dio njegove tradicije. Sve vrijeme boravka u Carigradu imao sam osjećaj da se tamo svaka greška plaća glavom. (...) Ljudi u Carigradu se međusobno toliko mrze da je sasvim jasno da ovaj grad mora propasti.” (Imamović 2009:81-82)

4.4. Višegrad na Dunavu

Višegrad na Dunavu, ugarska prijestolnica, u Gorčinu izaziva divljenje, ali i prazninu. Grad nestaje iseljavanjem njegovih stanovnika. “Dok smo splavom plovili Dunavom divio sam se ljepoti Višegrada. Čitavo brdo predstavlja tvrđava. Na različitim visinama brda stoje debele kamene zidine i kule s krovovima na četiri vode. Njihove zidine upadljivo su deblje od naših, bosanskih. Unutrašnjost tvrđave na vrhu brda izgleda čisto. Sve je izgrađeno od kamena, drveta i keramike. Ugari dosta pažnje posvećuju lijepom izgledu svojih građevina. Kao da su svaku građevinu gradili za vječnost. (...) Kažu da Višegrad ima više mrtvih nego živih stanovnika.” (Imamović 2009:118-119)

5. Grad – prostor

Prostor grada u romanima Jasmina Imamovića upisan je kao idealiziran prostor, kao prostor iz kojeg se bježi, prostor u koji se bježi, kao prostor sukoba i kao prostor ljubavi. Temeljni je gradski topos ulica i u njoj se oslikavaju sve promjene gradskog prostora. Imamovićev se pripovjedni zanos razvijao iz romana u roman. Prvotna kratka rečenica i kratki prozni zapis, zadržavanje na trenutku i jednom liku u posljednjem romanu *Molim te*, zapiši prerastaju u suptilno razvijenu dugu rečenicu, razgranatu fabulu i niz likova. Stalna Imamovićeva stilska označica od koje ne odstupa svakako je poetičnost diskursa, posebno naglašena u naslovnim i podnaslovnim sintagmama. Stalna je karakteristika i dokumentarnost, nastojanje upisivanja dokumenata u tekst (tekstovi stećaka, povijesni dokumenti, glazbeni trendovi, filmski kino naslovi, reklame i sl.). Upravo tim upisivanjem dokumenata vremena u prostor teksta ti su romani postali i kulturološki dokumenti gradova o kojima govore, a ponajviše kulturološki dokumenti grada Tuzle.

Izvori

Imamović, Jasmin (1996), *Besmrtni jeleni*, Radio Kameleon, Bosanska biblioteka, Tuzla

Imamović, Jasmin (2000), *Ubijanje smrti*, Meandar, Zagreb

Imamović, Jasmin (2003), *Obožavatelj trenu*, Meandar, Zagreb

Imamović, Jasmin (2009), *Molim te, zapiši*, V.B.Z., Zagreb

Literatura

Fajf, Nikolas (2002), *Prizori ulice*, Clio, Novi Sad

Gulin Zrnić, Valentina (2009), *Kvartovska spika*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb

Karahasan, Dževad (2008), "Pripovijedati grad", 156–179, *Sarajevske sveske*, 21–22

Kovač, Mirko (2008), "Pisac i grad", 13–21, *Sarajevske sveske*, 21–22

Matanović, Julijana (2009), "Zapisala sam, Jasmine", u: Jasmin Imamović, *Molim te, zapiši*, V.B.Z., Zagreb

Adriana Car-Mihec i Iva Rosanda Žigo: Zašto i kako – tri Hasanaginice i jedan Hasanaga?

Posvećeno Gordani Muzaferiji

Na primjeru četiriju scenskih tekstova dvadesetog stoljeća: *Hasanaginici* (1909) Milana Ogrizovića te istoimenim dramama Alije Isakovića (1981) i Nijaza Alispahića (1999) te *Hasanagi* (1991) Tomislava Bakarića (1990) autorice razmatraju razlike u načinu tumačenja i transpozicije narodne balade o Hasanaginici.

Ključne riječi: Hasanaginica, balada, drama, segmentiranje priče, segmentiranje prikazivanja

Why and how-three Hasanaginicis and one Hasanaga?

Hasanaginica (1909) by Milan Ogrizović, the two homonymous plays by Alija Isaković (1981) and Nijaz Alispahić (1999), as well as the play *Hasanaga* (1990) by Tomislav Bakarić are four examples of twentieth-century theatrical texts whereby the authors consider the difference in interpretation and transposition of the folk ballad *Hasanaginica*.

Key Words: Hasanaginica, ballad, drama, story segmentation, representation segmentation

Narodna balada o nesretnoj Hasanaginici preko dvjesto godina predmetom je znanstvenog interesa koji ne jenjava ni do današnjih dana. Mnogobrojne studije, eseji, kritički članci ispisani tijekom vremena bavili su se različitim pitanjima vezanim uz njeno postojanje, a poticajom našeg istraživanja znanstveni je rad Dagmar Burkhart, objavljen pod naslovom '*Hasanaginica*' kao predložak dramatizacije u časopisu *Umjetnost riječi* iz 1998. godine u kojem autorica poznatu narodnu baladu razmatra kao predložak dramatizacije u scenskim tekstovima Milana Ogrizovića, Ljubomira Simovića i Tomislava Bakarića. Priča na kojoj se sve njihove obrade temelje po njenu je sudu strukturirana prema klasičnim strukturalnim dijelovima zatvorene dramske forme¹, epski joj je karakter

¹ Autorica, slijedeći Pfisterova promišljanja ističe: "Balada je strukturirana prema klasičnim strukturalnim dijelovima zatvorene dramske forme: uvod/ekspozicija (→ pobuđujući moment) → porast napetosti → vrhunac (→ tragični moment) → pad/obrat (→ moment finalne napetosti) → katastrofa." (Burkhart 1998: 47)

rudimentaran, a eliptičnu joj je i skokovitu priču moguće s razine dubinske strukture² prikazane priče segmentirati u dvadeset i dvije sintagmatske cjeline³ cjeline koje dobiva vodeći se primarno semantičko-logičnim razlozima, a koje za potrebe našega rada preuzimamo u potpunosti. Autoričino smo, pak, raščlanjivanje priče o Hasanaginici u pet faza donekle revidirale⁴ vodeći se promišljanjem da se pri stvaranju faza radnje, kao i pri određivanju pojedinih radnji valja pridržavati promjene situacije “s tom razlikom što na razini faza radnje promjena situacije mora biti obuhvatna, a ne odnositi se jedino na neki ograničeni broj likova.” (Pfister 1998: 336)

Baladu o Hasanaginici u kontekstu našeg istraživanja tretirale smo kao priču, zajednički kostur nepromijenjenih odnosa koji na različite načine korelira s površinsko-strukturnim slojem u četirima scenskim tekstovima: *Hasanaginici* Milana Ogrizovića, istoimenim dramama Alije Isakovića i Nijaza Alispahića te *Hasanagi* Tomislava Bakarića. Dakle – zašto i kako naši autori posežu za pričom o Hasanaginici pitanje je na koje ćemo pokušati dati odgovor kako bismo, parafrazirajmo Alispahićev epiloški prostor,

² O razlici između površinsko i dubinsko – strukturalnog segmentiranja priče vidi u: Pfister 1998.

³ Dvadeset i dvije sintagmatske cjeline koje autorica navodi umnogome korespondiraju Pfisterovu tumačenju pojma radnje (u smislu pojedine radnje lika u određenoj situaciji). Usporedi: Pfister: 1998: 290. - Burkhart 1998: 44–45.

⁴ Priču o Hasanaginici (koja je, pfisterovskim rječnikom rečeno, predstavljena kao jedna jedinstvena *sekvenca radnje* koju povezuje neprekidni kauzalni slijed radnji i događanja) raščlanile smo u pet faza: (I) sukob, (II) protjerivanje, (III) prosidba, (IV) priprema vjenčanja, (V) smrt. Tim slijedom I. faza u našoj raspodjeli obuhvaća prve 4 baladne cjeline, II. faza cjeline 5 – 11., III. faza 12 – 16, IV. faza 17 – 19, V. faza 20 – 22 (usp. s Burkhart 1998: 44 – 45). U takvu kontekstu površinsko-strukturnim rezovima između pojedinih dijelova drama koje smo analizirale *ne mogu ovdje u smislu dubinske strukture odgovarati nikakvi rezovi između potpuno ili relativno samostalnih sekvenca, nego možda samo neki, slabije obilježeni rezovi između pojedinih, kronološki poredanih i kauzualno povezanih faza radnje.* (Pfister 1998: 332)

Prva od baladnih faza, ona ekspozicijska započinje uvodnom formulom, poznatom slavenskom antitezom (*Što se b' jeli u gori zelenoj?...*), nakon čega se opisuje početna situacija u kojoj teško ranjeni Hasan-aga iz bijelog šatora u kojem ga posjećuju majka i sestra šalje svojoj ‘vjernoj ljubi’ (koja ga od stida nije mogla posjetiti) poruku da ga ne čeka ni ‘u dvoru, ni u rodu’ njegovu. U drugoj fazi balade primivši pismo (i shvativši njegov sadržaj) očajna Hasanaginica začuje topot konja te pohita na kulu kako bi se bacila s prozora, no za njom trče dvije kćeri i zovu je neka se vrati jer nije došao Hasanaga, već njen brat Pindorović beg. Hasanaginica se vješa bratu oko vrata i žali se zbog nanijete joj sramote – potjerat će je i odvojiti od petoro djece. Potom šutke beg izvadi ‘knjigu oprošćenja’ koja Hasanaginici jamči povrat cijelog miraza te povratak majci. Pročitavši pismo Hasanaginica poljubi svoja dva sina i svoje dvije kćeri, no od najmlađeg djeteta, dojenčeta u kolijevci, ne može se rastati. Stoga ju brat otrgne od kolijevke, posjedne je kraj sebe na konja i odjaše s njome ‘dvoru bijelome’. Slijedi treća, središnja faza priče u kojoj se opisuje kako niti tjedan dana Hasanaginica nije bila kod svoje rodbine, gdje su je salijetali prosci, a među njima najveći je prosac imotski kadija. Hasanaginica moli svoga brata da je nikomu više ne daje za ženu kako joj se srce ne bi slomilo kad ugleda svoju siročad. Brat ne mari za Hasanagićine molbe i daje ju imotskom kadiji za ženu. Sestra ga pritom moli da u njeno ime pošalje pismo kadiji u kojem ga moli da ponese za nju dugu koprenu kojom bi se zakrila u svadbenoj povorci kako ne bi vidjela svoju siročad dok prolaze kraj Hasanagina dvora. Nakon toga slijedi slijedeća faza balade (ili tzv. pad po mišljenju D. Durkharta) u kojoj, primivši pismo, kadija okuplja goste te u svadbenoj povorci dolazi po mladu na njen dvor. Prolazeći pokraj Hasanagina dvora kćeri ugledaju svoju majku, a sinovi je pozivaju da se vrati i ‘užina’ s njima. Čuvši te pozive Hasanaginica moli ‘starješinu svatov’ da se zaustavi kako bi podijelila darove svojim ‘siroticama’. Slijedi završna faza, tj. tragičan rasplet – konji stanu i Hasanaginica dijeli darove: svakom sinu pozlaćen nož, svakoj kćeri dugu čohu, a najmlađem sinu u kolijevci ‘uboške haljine’. Kad to vidi Hasanaga, zove k sebi sinove, ‘sirotice’ svoje, kazujući kako im se majka neće smilovati, jer da je u nje prostačko srce (kod V. Karadžića: ‘srce od kamena’). Čuvši te riječi Hasanaginica probljedi i pade na zemlju te od bola izdahne dušu pred svojom djecom.

dale skroman prilog (poticaj) otvorenoj i nikada završenoj raspravi o tragičnoj sudbini jedne bez-imene žene.

Pogledajmo sada redom na koji se način ovakvo segmentirana priča realizira u površinskim realizacijama naših četiriju dramskih varijanti.

1. S obzirom na površinsku strukturu, tj. razinu prikazivanja, prvi tekst kojeg valja spomenuti je *Hasanaginica* Milana Ogrizovića iz 1909. godine. Ta je modernistička drama podijeljena u tri čina kojih su granice definirane potpunom promjenom konfiguracije likova, prekidanjem prostorno-vremenskog kontinuiteta te zavjesom i pauzom.⁵ Njena tri čina različita su opsega (najopširniji je prvi, potom treći, dok je opsegom najkraći drugi čin što možemo prikazati kao odnos: x, z, y) i razlikuju se u broju prizora (I. čin – 10 prizora, II. – 6, III. – 7, tj. x, z, y). Dakle, s obzirom na odnos opsega i broja prizora (kojih je ukupno dvadeset i tri) u ovoj modernističkoj drami ne dolazi do većih odstupanja.

U pokušaju odgovora na pitanje ima li takva struktura teksta svoj korelat u segmentiranju priče, tj. podudara li se raspodjela na činove s rezovima, tj. fazama radnje u baladi moramo odmah primijetiti da njeno segmentiranje u pet faza nije sukladno sa segmentiranjem fabule, tj. prikazivanjem u tri čina. Naime, prva i druga faza balade smještene su u I. čin Ogrizovićeve drame, treća faza okupira gotovo cijeli II. čin, a posljednje su dvije faze situirane u III. čin drame. Površinsko je segmentiranje, za razliku od onog dubinskog, dakle, suženo na tri velike cjeline⁶ tipične aristotelovske fakture, pa u tom kontekstu slijed činova u ovoj drami možemo označiti kao slijed: proteza – epitaza – katastrofa.

Iako gotovo u potpunosti slijedi baladni predložak i pojedine faze raspoređuje po načelu rasta njenih sastavnih dijelova, autor bitno u odnosu na priču mijenja njihov opseg te neke od pojedinih radnji/događanja ponavlja i varira u više različitih fabularnih faza. Prvu (najkraću opsegom) i drugu (najdužu) fazu iz predloška uokviruje u zasebnu prvošinsku cjelinu. Pritom je upravo prva faza u potpunosti narativno posredovana,⁷ kao i baladne jedinice kroz koje se opisuju okolnosti u kojima je Hasanaga donio odluku o protjerivanju svoje žene kroz susret Hasanaginice i kćeri joj Sultanije kojima se pridružuje sluga Husein u trećem prizoru ovoga čina.⁸ Ovakvim dvostrukim narativnim posredovanjem postiže se prijenos informacija iz 'druge ruke' čime autor otvara prostor novoga, osobitoga i bitno drugačijega u odnosu na polazišnu priču tumačenja te s nji-

⁵ Zanimljiv je način na koji autor gradacijskim poigravanjem s konvencionalnim signalom segmentiranja teksta – zavjesom – ritmizira, pojačava patetičnost teksta, ali i semantički usložnjava njegovo značenje. Na kraju, naime, svakog čina članovi gradacijskog niza poredani su klimaktično (od slabijeg prema jačemu) – na kraju I. 'pada zavjesa' (sugerirajući postojanje nesuglasja među supružnicima, ali dajući istovremeno mogućnost da se ono eventualno i razriješi), na kraju II. 'lagano pada zavjesa' (tj. sukladno činu kojeg zatvara potencira se njegova usporenost, statičnost, dodatno se širi neizvjesnost i potencira Hasanagičin očaj), a III. čin, tj. kompletna drama završava snažnom finitivnom sintagmom 'padne zavjesa' (ističući pritom dojam tragične konačnosti).

⁶ Neovisne o činjenici sadrže li pojedine faze radnji preokret u radnji ili ne.

⁷ Nakon prvog prizora u kojem je prezentiran prostor Hasanagina dvora, mermer-avlija u kojoj su prikazana bezbrižna djeca u idiličnoj igri (dakako – simboličnoj – svatovskoj) i iščekivanju očeva povratka slijedi poznata baladna formula s antitezom koja je u Ogrizovićevu dramu ugrađena kroz dijalog sluga Husejina i sina Ahmeda u drugom prizoru drame.

⁸ Okolnosti protjerivanje Hasanaginice iz njena doma, kao i sadržaj same poruke koju je Aga odaslao ženi bitno su nadograđene u odnosu na predložak te prikazane narativnim posredovanjem.

me usko vezanog diktiranja dramskoga tempa.⁹ Jer, za razliku od baladne priče u kojoj je naglasak na majčinskoj ljubavi, Ogrizović u svojoj drami semantičko težište stavlja na problematiku bračnoga odnosa.¹⁰ Emocionalni konflikt između glavnih protagonista – Hasanaginice i Hasanage (uokviren, dakako, slavensko-muslimanskim moralnim kompleksom i socijalnom hijerarhizacijom) postavlja u središte svoga fokusa, a čini to kontroliranjem fokusa prikazivanja, osobitim rasporedom i načinom posredovanja te proširenjem opsega pojedinih segmenata polazišne priče. Insistirajući na prikazu nespo- razuma dvoje nesretnih bića čiji se osjećaji, unatoč nizu tragičnih okolnosti zapravo nisu promijenili dramatičar već od samog početka svoje drame bitno proširuje konfiguracija likova u odnosu na predložak – posebno mislimo pritom na uvođenje već prethodno spomenutih posrednika, tj. sluge koji prenosi (a samim time i komentira) Hasanaginu odluku, te najstarije kćeri Sultanije koja postaje glavnim posrednikom između oca i majke.¹¹ Opsegom, pak, najdominantnija scena prvog čina ona je u kojoj konflikt (koji neprestano vibrira na granici mogućeg pomirenja) između supružnika dodatno potiču Hasanagina majka Umihana i beg Pindorović, dakle ponovno posrednici koji se u baladi tek usputno spominju. Sve su netom spomenute scene, dakle, ne samo konfiguracijama bitno transformirane u odnosu na ishodišnu priču već i svojim opsegom bitno utječu na pomake u tumačenjima.¹²

Sličnu situaciju imamo i u narednim činovima – treća baladna faza smještena je, kako smo već i konstatirale, unutar kompletnoga (doduše opsegom najkraćega) drugog čina i njoj Ogrizović, u odnosu na baladni predložak posvećuje mnogo više pažnje. Tu pratimo dvije radnje – onu glavnu kroz koju se oslikava Hasanaginičina situacija u roditeljskom domu (čime se dodatno potencira njena perspektiva priče te otvaraju mnogo- brojna pitanja vezana uz položaj muslimanskih žena u obitelji i društvu – posebno u vrlo opširnoj, drugoj sceni), ali i onu sporednu u kojoj se kroz Sultanijinu priču čitatelj/gledatelj upućuje u Hasanagino duševno stanje nakon ženina odlaska. U tom je činu opsegom

⁹ Otvara se, naime, prostor iščekivanja i tumačenja proturječnih informacija o svim nerazumljivim razlozima Agina čina (posredujuća uloga automatski nalaže mogućnost da se dobivena informacija tumači kao eventualno lažna ili barem donekle iskrivljena).

¹⁰ O Ibsenovu utjecaju vidi u Burkhart 1998, Shakespearovu Senker 1989, Pavličić 1985.

¹¹ Upravo scenama u kojima Sultanija razgovara s jednim od roditelja autor najsnažnije dočarava nesporazume uvjetovane nekomunikacijom supružnika. Kako bi istaknuo fokus, navedenim scenama daje i u smislu opsega dominantne uloge – i u prvom i u drugom činu scene u kojima Sultanija posreduje u odnosu između roditelja opsegom teksta druge su po veličini, dok je u trećem činu scena u kojoj dolazi Sultanija otkriti ocu da je posjetila majku najduža unutar čina.

¹² Ovim prilikom valja napomenuti da, za razliku od Ogrizovića, posredničku ulogu u Isakovićevu tekstu ne preuzima kćer Sultanija, već Agina sestra Ajkuna.

¹² Spomenute scene u kojima se javlja lik Sultanije tematiziraju ujedno i jedan od središnjih motiva ove modernističke drame – motiv smrti koji, samozatajno prisutan tijekom dramske radnje od njena početka pa sve do samoga kraja, svojim varijacijama predstavlja jednu od ključnih komponenti u definiranju napetosti, tj. tempa ove drame (vidi: Vidanec 2011). Jedan od svakako najeklatantnijih primjera vezanih uz tu temu je Hasanagičin pokušaj samoubojstva – ta se cjelina (u baladi šesta po redu) u raznim varijacijama (neposredno ili narativno posredujućim putem) javlja više puta tijekom teksta i time dobiva bitnu, integrativnu funkciju – na samom početku (kao pokušaj 'činjenja'), u sceni s begom Pindorovićem (kao priznaje slabosti), na kraju prvog čina (kroz Hasanagino posrnuće), potom u središnjem prizoru II. čina u kojem Sultanija opisuje majci Hasanagina unutarnja previranja (kojima se, dakako, ponovno otvara mogućnost eventualnog sretnog okončanja sukoba) i na kraju u prvom i drugom prizoru III. čina u scenama dijaloga Hasanage i Vlahinjice, tj. Hasanage i majke Umihane u kojima spomenuti čin Hasanaga prepoznaje kao dokaz Hasanagičine ljubavi.

dominantan prizor između Hasanaginice i imotskoga kadije koji zrcalno (dakle, opet posrednički) tematizira problem ljubavi, erosa.¹³ Treći, pak, čin Ogrizovićeve drame započinje prizorima u kojima Hasanaga razgovara s Vlahinjom, tj. majkom, a potom i Sultanijom, dakle, prizorima kojih nema u predlošku – nadopunjujući njima opet svoju viziju priče. Četvrtu i petu baladnu fazu potom smješta u sam kraj drame intenzivirajući na taj način dinamiku tragičnoga završetka teksta.

Činjenicom da prvu i drugu fazu smješta u I., treću u II. a četvrtu i petu fazu u III. čin Ogrizović svaki od svojih činova organizira kao zatvorenu tematsku cjelinu. Stanku između svakog od njih premošćuje na specifičan način – pred sam kraj prvog čina (u deveti prozor) ubacuje lajtmotivsku temu koja se u baladnoj cjelini pojavljuje na samom početku druge faze – onu vezanu uz pokušaj Hasanagičina samoubojstva. Na taj način otvara prostor daljem preispitivanju temeljnog sukoba između supružnika u smjeru vođenja radnje na stalnoj, tijesnoj granici pomirenja, tj. konačnog kraha. Kraj, pak, drugog čina obilježen je Hasanagičiniim očajničkim krikom ‘Što učini aga, Hasanaga! Što učini... da od Boga nađeš!’ (Ogrizpvoć 2002:125) čime Ogrizović potencira dojam predstojeće, neumitne strahote i vodi nas ka konačnom tragičnom krahu, tj. završnom prizoru ove drame u kojem autor zgusnuto i pregnantno smješta sve tri posljednje baladne jedinice.

Spomenuti postupci u strukturi pojedinih činova koji, dakako, pojašnjavaju njihovu semantičku komponentu, ne ograničavaju se samo na svršetke činova, već uključuju i ostale pozicije u ovom dramskom tekstu. Oni su istovremeno i u suglasju s osobitim tretmanom opsega, trajanja i smještanja konfiguracije likova unutar svakog od čina ponao-sob.¹⁴ Petročlana, linearna struktura baladne priče, transformira se tako u Ogrizovićevu slučaju u tročlanu, simetričnu, čvrsto zaokruženu cjelinu pri čemu upravo elementi kojih u baladnoj priči zapravo i nema postaju presudnima (primjerice, scena povratka Hasanage u prvome činu, razgovor Hasanaginice i kadije u drugome činu, tj. Sultanijino priznanje ocu da je razgovarala s majkom). Proizvodnja novih smislenih odnosa, daka-ko, na taj je način i više nego očigledna.

2. *Hasanaginica* Alije Isakovića objavljena je 1974. godine kao rezultat dugogodišnjega autorova bavljenja povijesnim okvirom i estetskim vrijednostima poznate narodne bošnjačke balade. Podijeljena je u dvadeset i jednu scenu različita opsega čije su granice definirane potpunom promjenom konfiguracije likova, ali i, za strukturu samog teksta izrazito važnom, promjenom mjesta radnje. Jer, upravo su prostorne opozicije temelj semantičkih opozicija ove drame *jedinstvene scene* čiji segmenti, kako tvrdi sam autor, omogućuju *naizmjenično, zapravo paralelno odvijanje radnje*. Suprotstavljajući, nai-

¹³ Valja ovom prilikom dodati da, promatramo li drugi čin u odnosu na preostala dva, vidimo da Ogrizović među njima uspostavlja odnose na način radnja – događanje – radnja. Dodamo li istome i faktor promjene mjesta radnje onda također dobivamo tročlanu strukturu: kula – dom – kula.

¹⁴ Prvi čin tako svoj vrhunac dostiže u velikoj, masovnoj sceni smještenoj pri njenu samom kraju (8. scena). U svojoj raskoši, prenapregnutosti emocijama, sukobima, strastima, sveobuhvatnosti svojih tema koje iz njega isijavaju on postaje središnjom peripetijom komada nakon koje, neminovno, slijedi nagli pad – scenu u devetom prizoru napuštaju prvo Hasanaginica i beg Pindorović, a potom, u posljednjem prizoru, i svi ostali sudionici. Hasanaga tako ostaje sam te skršen ulazi na vrata svoga doma. Taj se postupak ponavlja i u drugome činu u kojem na sceni potpuno sama ostaje Hasanaginica (kao i u I. činu i tu je između umetnuta jedna međuscena u kojoj se postupno smanjuje broj prisutnih protagonista). Potencirajući na taj način duboki nesporazum između dvoje nesretnih i u traženju razrješenja potpuno osamljenih pojedinaca, Ogrizović svoj tekst na samome kraju okončava masovnom scenom u kojoj svi sudionici radnje, poput grčkog kora, svjedoče neumitnosti i veličini njihove tragedije.

me, lijevi, raskošniji i povišeniji prostor odaje u kući bega Pindorovića s desnim, nešto skromnijim i nižim odajama u kući Hasan-age Arapovića, Isaković potencira kontraste temeljene na društvenoj opoziciji (begovi / kadije). Potonje postaje tako središtem zanimanja ovoga dramskog djela uokvirenog dvama izrazito simboličnim scenama (prvom pred Hasan-aginim šatorom, te drugom na svatovskom putu).¹⁵ Na spomenuti način strukturiran prostor svoj korelat nalazi u segmentiranju prikazivanja koje, pak, bitno odudara od segmentiranja dubinskoga nivoa priče koju slijedi. Prvu i drugu fazu priče autor smješta na sam početak – u prvu i četvrtu scenu,¹⁶ treću, središnju fazu priče u sedamnaestu i osamnaestu te dvadesetu scenu, a četvrtu i petu, posljednju fazu priče situira u posljednji prizor svoje drame. Dakle, pet je faza baladne priče suženo na tri cjeline – uvodnu i završnu koje poput prstena uokviruju petnaest prizora trećeg, središnjeg dijela koji predstavlja svojevrsan prazan prostor (u odnosu na predložak) rezerviran za ‘nadopisivanje’ autorovih refleksija usmjerenih ponajprije na sociološki i povijesni okvir priče.¹⁷

Tomu valja dodati i slijedeće – za razliku od Ogrizovićeve raskošna, stilizirana i emocijama do maksimuma prenapregnuta, melodramatična konteksta fokusiranoga primarno na nesporazum ljudi koji se strasno vole, Isaković dinamičnim smjenjivanjem prostorno i semantički kontrastnih scena stvara ritmičnu scensku strukturu. Kroz niz, posebice u njenu središnju dijelu, izrazito opsegom kratkih scena izmjenjuje pregnantne i koncizne replike likova u permanentnom sukobu brzo i bez većih pauza, dok pritom situacije ostaju zapravo nepromijenjene. Brzi tempo površinske strukture ove drame stoji tako u stalnoj opoziciji spram dubinske strukture priče čije su pojedinačne faze raspoređene sukcesivnim, linearnim, relativno jednoličnim, bitno usporenijim slijedom. Oslobađa se tako prostor nadasve funkcionalnog ‘nesklada’ koji autoru ostavlja mogućnost za nova i drugačija tumačenja. Najočitiije to, ponavljamo, dolazi do izražaja u središnjem, krajnje oduševljujućem i stiliziranom prostoru koji je dodatno potpuno ispražnjen i od Hasanagičina prisustva. Na taj način određen, on postaje izrazito signifikantan glede definiranja tragične uvjetovanosti njena bića. Jer, za razliku od Hasanaginičina lika u Ogrizovićevu tekstu, Isakovićeva je zamjениčka ‘ona’ svojom beznadnom majčinskom zarobljenošću, supružničkom bezimenošću bliža baladnoj kaduni. Ova je Hasanaginica, parafrazirajmo riječi Gordane Muzaferije, sazdana od nesalomivog ponosa svojstvenog plemenitu sloju i veličini žrtve, ali i potpuno bespomoćna u svojoj sudbinski ukletoj podijeljenoj (porodičnoj /bračnoj) kastinskoj ulozi te slobodna tek u odluci da bezglasno prihvati smrt kao jedino moguće rješenje.¹⁸

Isakovićev tretman opsega, trajanja i smještaja konfiguracija likova unutar pojedinih prizora krajnje je funkcionalan i znakovit – početni, kao i završni prizori njegove drame u kojima se, slijedom predložka, izlažu temeljne faze balade opsegom su, za ra-

¹⁵ O simboličnim umetnutim scenama vidi: Muzaferija 2011.

¹⁶ Pritom izostavlja, tj. supstituiraju baladnu uvodnu antitezu putem mizanscenskih rješenja. Prijelaz između prve i druge faze svoje fraze Isaković naglašava didaskalijskim naputkom *blago zatamljenje*, a na prijelazu između druge i treće faze scenu, pak, preplavljuje *dim iz pušaka*. Usp. s Ogrizović 2002.

¹⁷ Vežanost uz čvrsti povijesni okvir Isaković potvrđuje i uvodnom napomenom: “Dogada se u prvoj polovici 17. stoljeća u Zagvozdu, podno Biokova, i na Klisu.” (Isaković 2009:11) čime se bitno razlikuje od Ogrizovića čije je doba prikazivanja, kako i tvrdi B. Senker, “određeno neuobičajenom – ali time indikativnom – sintagmom: *hrvatska narodna pjesma*.” (Senker 1989:139)

¹⁸ Vidi: Muzaferija 2000.

zliku od onih središnjih, bitno duži. Brojem, pak, protagonista odudara drugi prizor u kojem sa svrhom uvođenja u kontekst sukoba te opisivanja Hasanaginčina lika osim Hasanaginice i Hasan-agine majke nalazimo i Ajkunu i djecu. Odudara brojem i sedamnaesti, opsegom najduži prizor u kojem Ajkuna donosi vijest da je Hasanaginica isprošena nakon čega kroz dijalog majke i sina pratimo Hasan-agine dvojbe, a kroz prisustvo djece dodatno se podcrtavaju nepremostive razlike između supružnika. Spomenuti prizori korespondentnim tretmanom pojedinih motivskih jedinica ujedno zaokružuju priču o tragičnom sukobu.¹⁹ Usmjeravaju je prema krajnjoj, završnoj sceni u kojoj autor, koristeći (kao i Ogrizović) konfiguraciju ansambla, dodatno naglašava težinu Hasanaginčina usamljenička usuda postupkom njena potpuna isključenja pred očima cjelokupne zajednice. Hasanaginčina smrt, njeno potpuno i duhovno i tjelesno uništenje odvija se, dakle, u istom onom okruženju u kojem je formiran i njen karakter i njeni pogledi. Obilježena definitivno svojom sredinom, tjelesnošću i biografijom Hasanaginica je upravo u spomenutu dijelu ispisana, pfišterovskim rječnikom rečeno, isključivo tuđim komentarima kroz repetitivna variranja podudarnih konfiguracija čije distribucije u ovome tekstu nisu nimalo slučajne.²⁰

Isakovićeva je drama²¹ organizirana na svojoj površinskoj strukturi kao kombinacija više jednakovrijednih sekvenci i događanja koje, dakako, nisu predstavljene kao zatvoreni, već otvoreni sustav kronoloških i kauzalnih odnosa smještenih simultano na istoj razini fikcije.²² Sekvence su, dakako, povezane tematskim podudarnostima i sa svrhom kako intenziviranja napetosti, tako i s integrativnim ciljem, gotovo bismo mogli reći – glazbenom simetrijom. Takvi su podudarni odnosi istovremeno korespondentni u tematskom, a kontrastni u prostornom i konfiguracijskom smislu; dosljedno su provedeni tijekom cijelog Isakovićevoga teksta zrcaleći, naizmjenično pojašnjavajući, ali i dovodeći u pitanje te ironizirajući ekvivalentne pristupe središnjoj temi teksta. Ponavljajući zapravo slično, autor svakim novim prizorom proširuje značenje sukoba potencirajući užas i neminovnost nadolazećeg tragičnog učinka.

Peteročlana, linearna baladna priča ovdje je, zaključimo, transformirana u repetitivnu, dvadeset i jedno prizornu strukturu unutar koje zamjećujemo jasnu, trodijelnu

¹⁹ Posebno mislimo pritom na potenciranje odnosa snaha – svekrva. Vidi: Softić 1988.

²⁰ Jer, sve od petog do sedamnaestog prizora svoje drame autor naizmjenice ponavlja konfiguracije Hasan-age i bega Pindorovića s nekim od njima pridodanih sugovornika kroz čije se dijaloge razotkrivaju i pojašnjavaju temelji sukoba na relaciji age – begovi, odnosno refleksije koje posljedično definiraju Hasanaginčinu sudbinu. Ovakvim višestrukim tematiziranjem nepremostivog sukoba između begova i aga Isaković postiže funkciju emfatičnosti, privlači pažnju na svoj osobiti vid interpretacije, pobuđuje napetost i, što je najvažnije u ovome tekstu, kontrastira različite, dijametralno suprotne perspektiva sučeljenih strana. Neprekidnim prekidanjem, tj. izmjenjivanjem simultanih tijekom događanja čvrsto vezanih uz društveni okvir teksta u središnjem dijelu svoje drame situacijskim i tematskim ekvivalencijama, kao i preklapanjem konstelacije njihovih protagonista (Aga, Majka/Beg, Hasanaginčina majka; Beg Pindorović, Guslar/Hasko, Hasan-aga i sl.) Isaković gradi uobličenu dramsku strukturu zatvorenu i uokvirenu završnom scenom u kojoj kumulira čak pet sintagmatskih baladnih cjelina potencirajući dodatno dojam tragične neminovnosti.

²¹ Za razliku od polazne priče koja je, kako smo već i napomenule, organizirana kao jedinstvena sekvenca radnje.

²² Posebno je to vidljivo, kako smo već i spomenule, u središnjem dijelu drame u kojem se kao vremenski podudarne nižu jedna za drugom radnje/događanja povezane ponajprije povijesnim, društvenim, ali i državnim okvirom, te tematskim podudarnostima kao što je, primjerice, definiranje položaja žene te poštivanjem tradicionalnih obiteljskih vrijednosti.

raspodjelu.²³ Za razliku od Ogrizovićeve interpretacije koja putem detaljno analiziranih protagonista težište stavlja na tragičan nesporazum dvoje usamljenih bića, na njihovu strastvenu ljubav²⁴, Isakovića u središte svoga zanimanja stavlja problem njihova podrijetla. Iz tog se razloga vraća izvornom tekstu balade, dublje prodire u njegovu društvenu dimenziju, a ljubavničku komponentu odnosa potpuno zanemaruje²⁵ te putem uglavnom tipski i u funkciji klasne pripadnosti oblikovanih, kontrastno organiziranih protagonista težište vraća na materinsku ljubav. Lirska, tj. epska komponenta raskošnog i patetikom na trenutke preopterećenoga Ogrizovićeva teksta²⁶ u Isakoviću je slučajju pritom u potpunosti reducirana u korist izrazito kontrastno, temperamentno satkane, ekoniomske dramatičnosti. Organizirana je kroz dinamičnu smjenu kratkih i pregnantnih scena koje u pravom staccato, ‘morajućem’²⁷ ritmu okončavaju nakon ironijski, komično-tragično organizirane epizode na svatovskom putu – baš kao i u baladi, jedinim mogućim rješenjem – šutnjom zaogrnutim smrtnim Hasanagićnim posrnućem.²⁸

3. *Hasanaginica* Nijaza Alispahića (1999) suvremeno je dramsko štivo organizirano, baš kao i Ogrizovića drama, u dvadeset i tri odjelita segmenta. No za razliku od njege (strukturiranog u tri čvrsto zaokružena čina), izgrađena je od dvanaest slika i devet međuprizora na početku kojih autor umeće Prolog, tj. Epilog na njenu samom kraju. Fabulu temelji u tipičnoj postmodernističkoj maniri na mreži intertekstualnih odnosa, tj. kako ističe Gordana Muzaferija “njegova je drama svojevrsan metatekst i predstavlja *kreativni komentar* ne samo balade nego i Ogrizovićeva, kao i Šantićeva i Isakovića teksta. Na bazi citatnosti, reminiscencija i aluzija u odnosu na prototekst, Alispahić gradi vlastito originalno djelo, koje se odlikuje konzistentnošću strukture na svim razinama.” (Muzaferija 2000:15) Dakle, pri analizi ove drame moramo neprestano imati u vidu usporedbu ne samo s baladnim predloškom, već i s na njemu izgrađenim dramatizacijama.²⁹ Prva i druga faza balade tu su smještene u njene prve četiri jedinice, druga kroz slijedećih pet, treća je u potpunosti ubačena u njen deseti segment, a posljednja faza (bitno reducirana u odnosu na predložak) u dvadeset i drugi³⁰ segment teksta³¹ nakon koje slijedi izrazito autoreferencijalni organizirani Epilog. Autor se pritom služi osobitim postupkom zgušnjavanja, tj. pojedine baladne jedinice najčešće smješta unutar

²³ Ponovimo – prve dvije faze balade smještene su u samu početnu fazu Isakovićeve drame, posljednje tri na njen kraj, a cijeli središnji prostor otvoren je za upisivanje novog i drugačijeg tumačenja priče tijekom kojeg autor razvija konfliktan potencijal priče na potpuno novi i u odnosu na svoje prethodnike drugačiji način.

²⁴ Koja je, kako tvrdi B. Hećimović, “to dvoje oprečnih stvorenja dovela do raskida, a zatim i do konačne tragedije, jer su se sukobili nazori i shvaćanja.” (Hećimović 1976:136)

²⁵ Samim time isključuje i lik imotskog kadije koji se, kao i u baladi, tek usputno spominje.

²⁶ Vidi Hećimović 1976:137.

²⁷ Baš kao što i nad Hasanaginicom neprestano poput mača stoji ono ‘moraš’.

²⁸ Baladna je priča pritom i ovdje na svojoj fabularnoj razini bitno izmijenjena, transformirana kao i u Ogrizoviću slučaju u tročlanu, ali nizom kontrastnih prizora bitno olabavljenju dramsku strukturu u kojoj se, uokviren dvama cikličnim i simetričnim cjelinama, izdvaja upravo njen središnji dio kao poprište novog tumačenja bezvremene priče.

²⁹ O tematsko fabularnom utjecaju balade Hasanaginica, kao i drugih djela usmene poezije na Alispahićevu dramu vidi u: Šemsović 2011.

³⁰ Pritom ne smijemo zaboraviti činjenicu da je balada, kako smo već i pokazale na početku, podijeljena u dvadeset i dvije faze!

³¹ Točnije, njegovu dvanaestu sliku.

jedne do dvije slike nakon čega slijedi 'nadopisivanje' autorskim ili pak intertekstualnim sklopovima.³²

Zanimljivo je da u Alispahićevu primjeru Hasanaginica i Hasanaga nisu oni koji sami odlučuju, već oni to tek moraju činiti posrednim, citatnim putem. Naime, ne postaju oni dramski likovi svojim unutrašnjim razvojem kao u Ogrizovića ili svojim funkcijskim usudima kao u Isakovića³³, već ih autor na otvorenoj pozornici pokazuje izvana, posredstvom drugih oni zapravo postaju djelatnim likovima.³⁴ Upravo ti drugi koji zapravo i nisu dramski likovi već svojevrsna personifikacija drame u drami, tj. Kazivači i Pehlivani u ovom tekstu imaju višestruku ulogu: oni komentiraju i sugeriraju tumačenja balade,³⁵ recitiraju baladni tekst,³⁶ pomažu u dramskoj akciji.³⁷ Kroz njihovo prisustvo u prvi plan zapravo dolazi kazalište, nešto što baladu o Hasanaginici kao dramu u suvremenom dobu, zapravo, tek čini mogućom.³⁸ Ono što u takvom kontekstu balada za-

³² Tako, primjerice, u Prologu autor donosi gotovo sve informacije vezane uz prvu fazu balade. Potom kroz prvu i drugu sliku, te kroz prvi međuprizor tematizira socijalne i porodične uvjetovanosti Hasanagićina i Hasanagina početna sukoba kombinirajući elemente Ogrizovićeve, ali velikim dijelom i Isakovićeve i Šantićeve teksta – posebice u tretmanu svekrvine uloge u spomenutu sukobu (tretman laitmotivskih sekvenci u Alispahića umnogome korespondira onomu u Ogrizovića, kao i pridavanje većeg opsega pojedinim tematskim cjelinama – primjerice scena dijaloga Hasanaginice i imotskog kadije). U Prologu su pritom prve tri sintagmatske cjeline iz balade narativno posredovane kroz dijalog Pehlivana i Kazivača, a nakon njih u prvoj i drugoj slici fokus se usmjerava prema četvrtoj baladnoj cjelini vezanoj uz Aginu poruku 'vjernoj ljubi' da ju odbacuje. Ta prva faza završava kod Alispahića u četvrtoj cjelini, tj. prvom međuprizoru u kojem spuštajući se "iz neba dva cuga i dva konopca, Šahin i Tamburija donose poruku Hasanaginici dakako u svojoj interpretaciji" (Alispahić 2000:565) čime autor zaokružuje uvodni dio drame snažno potencirajući značaj trenutaka u kojem su se "zakopitile i pjesma i priča o lijepoj aginici" (Alispahić 2000:561). Već ovaj ekspozicijski dio ponajbolji je pokazatelj odmaka ovoga teksta u odnosu na sve dosad spomenute dramatizacije balade o Hasanaginici. Jer, upravo u prološkoj sekvenci dva Kazivača i dva Pehlivana "problematizirajući način građenja drame iz sebe same, tako da je i u literarni i u scenski aspekt djela inkorporiran autoreferencijalni koncept. Kazivači u dijaloškom prijepletu govore baladu i oni donose dah starine dajući metafizičku dimenziju zbivanjima koja slijede, kao pri antičkim inscenacijama mita, a Pehlivani komentiraju njihovu priču iz aspekta suvremenog čovjeka i unose komična olakšanja u tragični ton baladeske građe. Ova dvosložna funkcija likova produžava se i u daljnjem toku drame i kroz spiraloidnoj kompoziciji slika urasta u tkivo agona kao unutarnji glas autora sa kojim se realizira modernost izraza i univerzalnost problema." (Muzaferija 2000:15)

³³ Razlika u tretmanu likova kod do sad spomenutih dramatičara reflektira se i kroz tretman prostora – u Ogrizovića, vidjeli smo, to je prostor 'hrvatske narodne pjesme', kod Isakovića to je 'prva polovica 17. stoljeća u Zagvozdu, podno Biokova, i na Klisu', dok u Alispahića izostaje bilo kakvo jasno određenje prostora i vremena odvijanja radnje.

³⁴ "A sad, narode moj, pođimo da zajedno pogledamo kako će glumci priču o lijepoj Hasanaginici predstavljati i izigravati." (Alispahić 2000:561.)

³⁵ Primjerice: "More biti da je tako bilo. More biti da i nije bilo!" (Alispahić 2000:561)

³⁶ U Prologu autor didaskalijskom natuknicom otvoreno kaže: "Kazivači govore integralni tekst balade HASANAGINICA" (Alispahić 2000:560)

³⁷ Jedan od najočitijih primjera svakako je onaj u kojem se Pehlivani poput svojevrsnog *deus ex machina* iz antičke tragedije spuštaju s neba usmjeravajući tako radnju drame k neizbježnom i, dakako, tragičnom sukobu.

³⁸ Isto ponajbolje možemo iščitati iz ulomka kojim završava ova drama: "Predstava se nikada ne završava, vječna je kao i priča o plemenitoj Hasanaginici. Ovaj epiloški prostor ostaje otvoren: za domišljanje koreografskih numera, scenske metafore čija je poruka u trajnoj vrijednosti etičkih proplamsaja kojima vjekovima zrači, i trajno će isijavati svjetlost – diljem svijeta poznata balada." (Alispahić 2000:609) Spomenuti fragment, napomenimo, svojim pokazivačkim potencijalom podsjeća na antičku parabazu.

htijeva od svojih protagonista ispunjava se dokle god djeluje predstava, dok priča traje.³⁹ Autoreferencijalnim umetcima, kao i komentarima Pehlivana i Kazivača reflektiraju se baladni, ali i nizom dramatisacija pre/do/rađeni likovi, radnje i događanja – refleksi-ja rastvara njihovu prisutnost povratkom kroz sjećanje njezinim temeljnim dilemama. Djelovanje baladnih likova podliježe tako ironiji njihove glume, a kraj komada preo-smišljava se i otvara novim univerzalnim, vječitim i beskrajnim, uvijek obnavljajućim i trajno isijavajućim počecima.

Posredstvom komentatora u prostor Alispahićeve teksta prodire i komika iako, da-kako, sam komad nije komičan time kako završava, već time što se u samom sebi pred-stavlja kao autoreferencijalnošću i intertekstualnošću obojena kazališna igra i iznošenje. Baladu o tragičnu stradanju ona ne pripovijeda ‘tek još jednom’, nego je prevodi na po-zornicu s bremenom tuđih prerada i izlaže igri komedije stremeći iskustveno sadržaju svake istinske tragedije. Fokusira se prema njenoj razornoj ironiji, odnosno djelovanju koje težeći vlastitu uspijevanju nužno zapada u neuspjeh i nesreću onoga koji djeluje.

Zato, nadograđujući se na mnogobrojne izvore ili, kako i sam kaže, *spjevajući i do-pjevavajući* u pokušaju davanja odgovora na ključno (a u ovom tekstu i posljednje Hasa-nagičino) pitanje ‘zašto’, Alispahić svoju dramu organizira na površinskoj strukturi kao otvorenu kazališnu konstrukciju osobite formalne organizacije labavo povezanih slika i međuprizora uokvireni prološkom i epiloškom sekvencom koje se u epskoj, brehtov-skoj maniri, za razliku od prethodnika, ne usredotočuju na razvoj i krizu. Štoviše, nudi prekide, izdvojene fragmente⁴⁰ čija je supstancijalna izdvojenost premošćena naslovi-ma – sažecima izdvojenih scena, tj. međuprizora, te često i autorskim didaskalijskim natuknicama na njihovim završecima. Upadicama likova-komentatora prekida dram-sku iluziju, naglašavajući tako artifičijelnost vlastitog djela kojemu pruža mogućnost da ironijski prepozna samoga sebe kao reprezentaciju, ali i upozori na ograničenje vlastite reprezentacije. Izmjenom prozih i verificiranih odlomaka/međuprizora Alispahić, za-ključimo, vješto tematizira vlastiti tekst, u autoreferencijalnoj maniri briše/premošćuje njegove žanrovske granice. Brzim, gotovo vrckavim i nadasve funkcionalnim tempom površinske strukture svoje drame temeljenim na mahom opsegom vrlo kratkim segmen-tima i dinamičnoj izmjeni replika malog broja likova vješto gradi suvremeno dramsko štivo reinterpretiranjem “svih dosadašnjih raspoloživih resursa” (Horozić, Alispahć 2011) stvarajući pri tome kompleksni, metatekstualni sustav novih, izvornih značenja.

4. U svom dramskome tekstu *Hasanaga* (1990.) Tomislav se Bakarić u tipičnoj pos-tmodernističkoj maniri različitim figuralnim i autorskim tehnikama karakterizacije likova, osobitim načinom konstituiranja likova u njihovim jezičnim replikama, kao i

³⁹ Ili, dodale bismo, upravo stihovima Kazivača kojima se zaokružuje drama ovoj se priči-drami razvidnom daje sadašnjost, budućnost, štoviše i njena vječnost, njen univerzalni smisao:

*Bijel duvak nebo puno zvijezda
Leti lasta oko svoga gnijezda
Bješe vedro pa se naoblači
Lastu zgodi damla iz oblaka
S teška slova olovna bolovna*

*Osta lasta bez svojega gnijezda
I postade najsjajinja zvijezda (Alispahić 2000:609)*

⁴⁰ Posebno to do izražaja dolazi od 10. do 21. cjeline Alispahićeve drame.

žanrovskim poigravanjima odmiče od predloška na kome gradi svoj tekst. Prvi element koji pri susretu s njime zamjećujemo svakako je naslov koji kao tzv. 'jaka pozicija teksta'⁴¹ pruža osnovne informacije o sadržaju koji slijedi, ali i izražava njegovu osobnost i samosvojnost. Njime se neminovno referira na prototip, tj. otvoreno eksplicira intertekstualno okruženje na kojem drama počiva, ali se istovremeno potencira i njegov pomak – riječ ovdje više nije o Hasanaginici, već se fokus zanimanja premješta na ratnika Hasanagu i njegovu, kako i slijedi iz podnaslova, 'tragičnu priču u sedam prizora'. Naslov je, dakle, u ovom slučaju etiološka sintagma koja polazeći od vlastita imena 'priča priču' čija je namjera opravdati čitanje tog istog imena izdvojenoga iz tradicionalnoga, ne samo baladnoga, već i različitim dramaturškim preradama nadograđivanoga okruženja. Realizirana je ona snažnim isticanjem, osamljivanjem spomenuta, vlastita imena, tj. glavnoga protagonista čime autor čitatelju nesumnjivo nameće protokol nekog novog čitanja, tj. potencira potpuno novu, samosvojnu vizuru i semantičku fokusiranost koje se potom realiziraju tijekom teksta koji slijedi. Pridodanom žanrovskom odrednicom, kao i bitnim izmjenama u popisu likova u odnosu na svoje prethodnike, dodatno upućuje na pomake u načinu transpozicije balade u odnosu na klasični predložak, potencira mušku stranu baladne priče, izvlači "ju iz kanoniziranog oblika obiteljsko-supružničkih odnosa ljubavi, stida i bijesa i (ulazi...) u polje egzistencijalnih pitanja pojedinca u okvirima političko-društvene drame" (Muzaferija 2005:171). Osim, dakako, spomenutim elementima, autor bitno drugačije u odnosu na prethodnike na površinskoj strukturi svoga teksta preraspodjeljuje faze radnje iz narodne balade. Kako i navodi u podnaslovu, tekst organizira u sedam odjelitih prizora od kojih prva četiri čine njegov prvi, a preostala tri njegov drugi dio. Indikativno je da, u odnosu na sve dosad spomenute dramatizacije, u Bakarićevom *Hasanagi* izostaje najveći broj sintagmatskih cjelina baladnog predloška – u prvi prizor smještene su tek druga, treća i četvrta, u drugom se četvrta, uz petnaestu, nanovno tematizira, u trećem deveta te, napokon, u sedmom prizoru nalazimo dvadeset i prvu i dvadeset i drugu, završnu cjelinu. Dakle, u ovom slučaju dolazi do najvećeg odstupanja u odnosu na prethodnike: druga baladna faza gotovo sasvim izostaje (tematizira se tek povrat 'knjige oprošćenja'), iz treće autor tek navodi podatak da brat Hasanagicu udaje za imotskog kadiju, četvrta faza vezana uz pripremu vjenčanja u potpunosti je izostavljena, a posljednja se fokusira na završni, tragičnim ishodom obilježen konflikt supružnika. Valja dodatno napomenuti da su granice između pojedinih prizora obilježene djelomičnom ili potpunom promjenom konfiguracije likova te većim dijelom i promjenom mjesta radnje. Pritom imamo indikativnu situaciju – do promjene mjesta radnje ne dolazi jedino u četvrtom i petom prizoru teksta iako upravo njihove unutarnje granice predstavljaju prijelaz između prvog u drugi dio drame. Promatramo li sukladno toj činjenici kvantitativne odnose dominacije likova, primijetit ćemo da se lik Hasanage pojavljuje ovdje u svim, osim spomenutim prizorima. Štoviše, upravo se u njima neometano (jer to su jedini prizori koji se odlikuju stalnim konfiguracijama) kroz dijaloge bega Pindorovića i Hasanagicine, tj. bega i kadije (dakle, posredno) tematizira njegov lik. Prvim dijelom drame pritom dominira odnos Hasanage prema fra Lovri i

⁴¹ J. Derrida tvrdi da riječ u naslovu uvijek zvuči kao svojevrsna obaveza. Vidi: Derrida 1988; G. Genette pak dodaje kako isti ima funkciju zavođenja čitatelja – vidi: Genette 1997. O naslovu kao tzv. jakoj poziciji teksta vidi i Katnić-Bakaršić 2001.

begu Pindoroviću, a drugim Hasanagin prema kadiji.⁴² Temeljem iznesenog, dalo bi se zaključiti da ovakvom (dvodjelnom) strukturom Bakarić na specifičan način (pre)raspoređuje, ali istovremeno i vješto zaokružuje odjelite tematsko-formalne sklopove svoga teksta iz kojih izranja iznimno suptilno satkan, nadasve kompleksan psihološki profil glavnog lika drame. Hasanaga je tu doveden u jedinstven, osamljenički odnos prema svim ostalim protagonistima, nosiocima određenih psiholoških, moralnih, egzistencijalnih, emocionalnih, epistemoloških, društvenih, političkih, vjerskih i inih dilema; unaprijed je izmanipuliran, parafrizirajmo riječi Gordane Muzaferije, voljom carskog vrha, u situaciji u kojoj mu se otima sve čega se dohvati njegova osobna žudnja. U širokom rasponu tema iskazuje se sva veličina njegove tragične sudbine u ratom i političkim djelovanjem ograničenom okružju razuma, poretka i pravde. Odnosno, parafrizirajmo Stainera, i unutar i izvan Bakarićeva Hasanage postoji ‘drugost svijeta’ kojeg u ovom slučaju možemo nazvati – politikom koja mu se ruga i u potpunosti ga uništava.

U sedmom, završnom, opsegom (baš kao i u svim ostalim predlošcima) najdužem prizoru Bakarić na scenu dovodi sve protagoniste svoje drame. Time, kao i Ogrizović, Isaković i Alispahić, potencira dramatičnost radnje, točnije njenu neumitnu tragičnost, no (za razliku od njih) Hasanaginu sudbinu obilježava ponajprije ironičnom dramskom figurom. Jer, jedino njegov Hasanaga u bezumnom, slutnjama nadolazećeg rata strahom natopljenom, prepolovljenom svijetu provodi postupak sudbonosnog preispitivanja vlastitih čina kao velikih pogrešaka koji, dakako, neminovno vodi ka presuđivanju samome sebi. Postajući autor vlastita suda, on “sam sebe čini (‘dramskom’) osobom koja može samo još naknadno izgovoriti ono što joj je propisano, još samo izvršiti ono što su joj odredili.” (Menke 2008: 81)

Zaključimo stoga, Tomislav Bakarić najradikalnije u odnosu na svoje prethodnike pristupa baladnom predlošku na kojem tumači vlastiti tekst. Fragmentarnim, krajnje reduciranim posezanjem za odabranim segmentima balade otvara prostor za potpuno novo, iz današnjeg kuta gledanja gotovo proročansko⁴³ preusmjeravanje konotativnih vrijednosti izvornika, tj. specifičnim premještanjem pojedinih faza balade u odabrane segmente svoje drame gradi osobito i inventivno intertekstualno postmoderno dramsko štivo samosvojne interpretacije bitno obilježene političkim, društvenim trenutkom u kome je ono nastalo.

Literatura

- Alispahić, Nijaz (2000), “Hasanaginica”, u: Muzaferija, G., Rizvanbegović, F., Vujanović, V., ur. *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*, 555-610, Alef, Sarajevo
- Bakarić, Tomislav (1994), “Hasanaga”, u: Bakarić, T., *Malleus Maleficarum. Malj koji ubija*, 229-332, AGM, Zagreb
- Burkhardt, Dagmar (1998), “*Hasanaginica* kao predložak dramatizacije”, *Umjetnost riječi*, 1, 43-54.
- Derrida, Jacques (1988), *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo
- Genette, Gérard (1997), *Paratext. Thresholds of interpretation*, Cambridge, New York, Melbourne

⁴² Vidi: Lederer 2004.

⁴³ Mrduljaš 1994:341.

- Hećimović, Branko (1976), *13 hrvatskih dramatičara. Od Vojnovića do Krležina doba*, Znanje, Zagreb
- Horozić, Asim, Alispahić, Nijaz (2011), *Hasanaginica – prva bosanskohercegovačka opera*, URL: <http://vkbi.open.net.ba/Tribine/000408.html> (8. 01. 2011)
- Isaković, Alija (2009), "Hasanaginica", u: *Bošnjačka književnost*, URL: <http://knjiga.files.wordpress.com/2009/05/hasanaginica1.pdf> (3. 09. 2010.)
- Katnić-Bakaršić, Marina (2001), *Stilistika*, Sarajevo
- Lederer, Ana (2004), *Vrijeme osobne povijesti*, Ljevak, Zagreb
- Menke, Christoph (2008), *Prisutnost tragedije: ogleđ o sudu i igri*, Multimedijalni institut, Zagreb
- Mrduljaš, Igor, "Oporbeno glumište" u: Bakarić, T., *Malleus Maleficarum. Malj koji ubija*, 333-341, AGM, Zagreb
- Muzaferija, Gordana, (2000), "Predgovor", u: Muzaferija, G., Rizvanbegović, F., Vujanović, V., ur. *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*, 5-16, Alef, Sarajevo
- Muzaferija, Gordana (2005), "Tomislav Bakarić: *Hasanaga*", u: *Kazalište* 21/22, 171-173.
- Muzaferija, Gordana (2009), "Isakovićeve *Hasanaginica*", u: *Bošnjačka književnost*, URL: <http://knjiga.files.wordpress.com/2009/05/hasanaginica1.pdf> (3. 09. 2010.)
- Ogrizović, Milan (2002), "Hasanaginica", u: *Klasici hrvatske književnosti, drama i kazalište*, Bujala naklada, Zagreb
- Pavičić, Pavao (1985), *Stih u drami & drama u stihu*, Zagreb
- Pfister, Manfred (1998), *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb
- Senker, Boris, (1989), *Hrvatska drama 20. stoljeća*, Logos, Split
- Softić, Aiša (1988), "Balada o Hasanaginici u dramama Milana Ogrizovića i Alije Isakovića", u: Šarić, Z., ur., *Motivi narodne književnosti u modernoj suvremenoj jugoslavenskoj drami*, 266-281, Sterijino pozorje, Novi Sad
- Šemsović, Sead (2011), *Tematsko fabularni utjecaj balade Hasanaginica na dramu Nijaza Alispahića*, URL: <http://www.bosnjaci.rs/tekst/105/tematsko-fabularni-utjecaj-balade-hasanaginica-na-dramu-nijaza-alispahica.html> (11.1.2011)
- Vidanec, Dafne (2011), *Hasanaginica od Fortisa do Ogrizovića*, URL: <http://www.centar-fm.org/index.php/component/content/article/122> (10.01.2011.)

Suzana Coha: Reprezentacije i funkcije etničkih, kulturnih i političkih granica u procesima hrvatske nacionalne identifikacije u prvoj polovini 19. stoljeća

U radu se, s obzirom na njegovo etničko i kulturno relacioniranje prema (južnome) slavenstvu te političko pozicioniranje u Austrijskome Carstvu, interpretiraju značajke utemeljivanja hrvatskoga nacionalnog identiteta u razdoblju hrvatskoga narodnog preporoda. Predstavljenim se interpretacijama nastoji ukazati na razloge zbog kojih se preporodna kultura te jedan od njezinih najfrekventnijih toposa Vojna krajina (granica) u suvremenoj hrvatskoj kulturi doživljavaju kao *kontroverzni*, *paradoksalni* ili kao *otvorene rane* (Rapacka). Zaključuje se da ti razlozi proizlaze iz ambivalentnih funkcija što su ih oba analizirana fenomena, pojedinačno i u međusobnome odnosu, imali u stvarnome ili simboličnome otvaranju i zatvaranju nacionalnih granica.

Ključne riječi: hrvatski narodni preporod, Vojna krajina, (južno) slavenstvo, Austrijsko Carstvo, hrvatska nacionalna identifikacija

Representations and Functions of Ethnic, Cultural and Political Borders in the Processes of Croatian National Identification in the First Half of the 19th Century

The paper examines the processes of national identification during the Croatian National Revival, taking into consideration its relations with (South) Slav ethnic and cultural identity and Croatian political position in the Austrian Empire. It aims to show the possible reasons why the Croatian National Revival and Vojna krajina (Military Border), as one of its most frequent motifs, are perceived as *controversial*, *paradoxical* or as *open wounds* (Rapacka) in contemporary Croatian culture. In conclusion, the origin of such perceptions is found in the ambivalent functions which the Croatian National Revival and Military Border have had in the processes of real or symbolic opening and closing of national borders.

Key words: Croatian National Revival, Military Border, (South) Slavs, Austrian Empire, national identification

1. Nadilaženje upravno-političkih, regionalnih i dijalektalnih granica otvaranjem prema (južnom) slavenstvu

Status ključnoga razdoblja hrvatske političke i kulturne povijesti pripada, kao što je poznato, prvoj polovini 19. stoljeća, kada su se u okrilju hrvatskoga narodnog preporoda uspostavile pretpostavke formiranja i institucionaliziranja modernoga nacionalnog identiteta.¹ U to su vrijeme u sklopu Austrijskoga Carstva hrvatske zemlje bile administrativno razjedinjene. Dok su austrijskoj upravi izravno podređene bile Vojna krajina (pod nadležnošću središnjih vojnih vlasti) te Istra i Dalmacija, Banska Hrvatska, koja je obuhvaćala tri tzv. hrvatske (Zagrebačku, Križevačku i Varaždinsku) i tri slavonske županije (Virovitičku, Požešku i Srijemsku), bila je pod ugarskom ingerencijom. Iako politički autonoman, s banskom i vlašću Hrvatskoga sabora, taj je prostor administrativno bio podređen, s jedne strane, Ugarskome namjesničkom vijeću te, s druge, bečkoj vladi, pri čemu su u specifičnome, zavisnijem položaju bile slavonske županije, koje su svoje izaslanike slale u Hrvatski sabor, ali su bile zastupane i izravno u Požunu te obvezane posebnim porezom. Neposrednoj su ugarskoj upravi bili podređeni i Rijeka i Međimurje (iako je Međimurje bilo dijelom Zagrebačke biskupije, dok je riječki upravitelj, makar i neredovito, sudjelovao u radu Hrvatskoga sabora).²

Suočeni s, u odnosu na konstelaciju vlasti in habsburškome imperiju, subordiniranim političkim statusom i upravnom rascjepkanošću teritorija čijoj su nacionalnoj integraciji težili, inicijatori su se i promotori hrvatskoga narodnog preporoda usredotočili na strategije nacionalne identifikacije specifične za uvjetno nazivane kulturne (*Kultur-nation*) (F. Meinecke), istočne (H. Kohn)³ ili etničko-genealoške nacije (A. D. Smith).⁴ Iako je preporodna nacionalna identifikacija pretpostavljala i niveliranje staleških razlika, koje su tada još uvijek dijelile hrvatsko društvo, glavni joj je cilj, kao i u sličnih romantičarskih pokreta inspiriranih Herderovim poimanjem *duha naroda*, bio postizanje kulturne homogenosti, koja, međutim, nije bila ništa lakše dostižnom od one političke. Pored upravno-političkih granica kojima se hrvatski teritorij dijelio "izvana", on je zbog svoje tradicionalne regionalne diferenciranosti, koja je za sobom povlačila i kulturološku heterogenost, najočitiju u jezičnim, dijalektalnim i grafijskim, divergencijama, bio rascjepkan i "iznutra". Zbog dijalektalnih razlika koje su hrvatski nacionalni korpus dijelile na čakavska, štokavska i kajkavska područja, otežavajući u slučaju dvaju potonjih diferencijaciju od srpskoga i slovenskog jezičnog identiteta, on u očima nekih od onodobnih vodećih slavista koji su narode identificirali preko jezika nije zauzimao poseban status, što je i glavni razlog zbog kojega se hrvatski narodni preporod u svojim središnjim etapama nije odvijao isključivo pod nacionalnim imenom (koje se kao "horvatsko" vezivalo primarno uz kajkavski identitet), već pod nadnacionalnim, ilirskim, koje je referiralo na sve južne Slavene. U tome smislu, shvaćajući jezik kao uporišnu osnovicu i ključnu legitimaciju nacionalnoga identiteta, vođa se hrvatskoga preporodnog pokreta, Ljudevit

¹ O tome razdoblju hrvatske povijesti usp. npr.: Iveljić 2010, Kessler 1981, Stančić, ur. 1985b, Šidak 1973, 1981a, Šidak, Foretić, Grabovac, Karaman, Strčić, Valentić 1990, Šišić 1913, Šurmin 1902, 1903, 1904.

² Usp. npr. Iveljić 2010: 15-16, Markus 2000: 35-37, Šidak, Foretić, Grabovac, Karaman, Strčić, Valentić 1990: 166.

³ Prikaz i kritiku Meineckeove i Kohnove teorije nacionalnih identiteta i nacionalizama usp. npr. u: Katunarić 2003: 140, Özkırımlı 2000: 41-43 i Smith 1993: 8, 80-81.

⁴ Usp.: Smith 1993: 79-84.

Gaj priklonio shvaćanjima onodobne slavistike koja je, riječima Nikše Stančića (1989: 100), polazila “od uvjerenja o postojanju jednog slavenskog jezika i naroda koji se nakon prvobitnog jedinstva raspao na brojna narječja a zatim na varijetete tih narječja”. Ugleđajući se na četveročlanu podjelu slavenskih jezika koja je prema konceptu Jána Kollára kao stožerne podrazumijevala rusku, poljsku, češku i srpsku jezičnu (i narodnu) skupinu, Gaj je umjesto potonje počeo govoriti o južnoslavenskom i(li) “ilirskom” narječju suprotstavivši se time i ondašnjim slavističkim autoritetima Jerneju Kopitaru, Vuku Stefanoviću Karadžiću i Pavelu Jozefu Šafáriku, koji su južnoslavenski jezični i, posljedično, narodnosni areal dijelili na “slovenski” (kajkavski) i “srpski” (štokavski).⁵

Nastojanja za kulturnim (poglavito jezičnim) prevladavanjem društvenih i regionalnih razlika odredila su, među ostalim, i program i sadržaj središnjih preporodnih medija, Gajevih *Novina Horvatzkih* te njihova književnog priloga *Danicze Horvatzke, Slavonzke y Dalmatinzke* od samoga početka njihova izlaženja, što se vidi npr. u “Oglaszu” kojim se njihov urednik 20. listopada 1834. obratio “Szvetloy y Prepostuvanoj Goz-podi vszakoga Ztalisha y Reda szlavnoga Naroda Szlavenzkoga vu jusneh ztrankah, kakoti: Horvatom, Slavonczem, Dalmatinom, Dubrovnichanom, Szerblyem, Krajnczem, Stajerczem, Korushczem, Iztrianom, Boshnyakom, ter oztalem Szlovenczem, vszem zandnyich Roda nashega y Jezika Lyubityem y Zavetnikom.”⁶

Narod reprezentiran hrvatsko-slavonsko-dalmatinskim imenom istaknutim u naslovu prvoga godišta *Danice* svoj je identitet legitimirao državnom pravnom tradicijom Trojedne Kraljevine⁷, a njegova uklopljenost u slavenski etnički i kulturni korpus ilustrirala se predodžbom goleme zajednice manjih, biološkim, rodbinskim i jezičnim sporama povezanih narodnosnih skupina. Tako npr. poznati Gajev članak “Naš narod”, objavljen u *Danici* (1835, 34: 234-236), inspiriran Šafárikovom *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* (1826)⁸, govori o narodu “goropadnoga tĕla” čije “kosti i meso” jesu “bratja Slavjani”, dok mu je krv “jedna narodnost Slavenska” (234). Kao poseban odvjetak slavenskoga naroda, personificiranoga u slici “goropadne velikoće” *orijaša* (ibid.), Gaj je, umjesto Šafárikova srpskog (koje je uključivalo i Slavonce i Dalmatince) i hrvatskog, izdvojio “ilirsko koljeno” uvrstivši u njega *Slovence, Horvate, Slavonce, Dalmatine, Bošnjake, Cernogorce, Serblje i Bugare* (235-236).⁹

⁵ O tome usp. opširnije: Stančić 1985a, 1989: 97-116, 1997. Slično Kopitaru, Karadžiću i Šafáriku, i “otac” je “suvremene slavistike”, Josef Dobrovský južnoslavenske jezike dijelio na kajkavski i štokavski, no kajkavski je identificirao kao hrvatski, a ne slovenski. Usp. npr. Stančić 1989: 101.

⁶ *Novine Horvatzke* i njihov književni prilog *Daniczu Horvatzku, Slavonzku y Dalmatinzku* Gaj je objavljivao u Zagrebu počevši od siječnja (kajkavski *Proszincza*) g. 1835. Isprva na kajkavskom narječju i s pripadajućom grafijom, ti su mediji s vremenom prešli na štokavštinu i novi, reformirani Gajev ortografski sustav. Definitivan prijelaz s kajkavske na Gajevu grafiju evidentan je u 29. broju prvoga godišta *Danice*, čiji se dometak u naslovu otada piše kao *Horvatska, Slavonska i Dalmatinska*. U razdoblju 1836-42. list se zvao *Danica Ilirska*, a od g. 1843. nakon što je upotreba ilirskoga imena u Hrvatskoj zabranjena, ponovno svojim prvotnim imenom. Nakon predbroja iz 1849. koji u naslovu osim osnovnoga imena nije sadržavao nikakve druge atribucije, *Danica* ponovno izlazi kao *Ilirska* te je s br. 31 od navedene godine obustavljena. U ovome se radu njezini citati donose u izvornim dijalektalnim i grafijskim verzijama prema pretisku iz 1970-72. Citirani oglas objavljen je u sklopu 1. knjige reprintsa.

⁷ O Kraljevni Hrvatskoj, Slavoniji i Dalmaciji kao znaku političkoga subjektiviteta koji je povezivao srednjovjekovnu s hrvatskom državnošću u 19. stoljeću pregledno usp. Rapacka 2002: 110-113.

⁸ Usp. Stančić 1990: 62-71.

⁹ Usp. ibid.

Nasljedujući koncepte identificiranja sa slavenstvom i ilirštvom prisutne u hrvatskoj političkoj i kulturnoj tradiciji od ranije¹⁰, preporoditelji su si u zadaću postavili zbližavanje južnoslavenskih regionalnih, etničkih i političkih zajednica, vjerujući da one dijele istu jezičnu jezgru, poistovjećujući je s jedinstvenim narodnim iskonom. Stoga je npr. urednik *Danice* u proglasu za njezino drugo godišće, a ujedno i prvo u kojemu će izlaziti pod ilirskim imenom, južnim Slavenima, čiju je domovinu *Iliriju* prisposodio liri položenoj u ruke djevojke Europe, poručio: “Prestanimo svaki na svojoj struni brenkati, složimo *liru* u jedno soglasje, jerbo je i ona samo jedina, premda su nje[z]ine strune, svaka za se više, ili manje od prvoga naravskoga glasa odaljene” (1835, 48: 292-293, cit.: 292).

Određujući se etnički i kulturno (južno)slavenskom pripadnošću, o čemu bi, osim netom spomenutih Gajevih proglašenja, mogao posvjedočiti i niz drugih kanonskih, ali i manje poznatih preporodnih, kako publicističkih, tako i književnih tekstova, hrvatska se nacionalna identifikacija u prvoj polovini 19. stoljeća oslanjala i na svoje državnopravne argumente¹¹, posredstvom kojih se njezin identitet nužno oblikovao u ovisnosti spram ostalih (sub)državnih entiteta Habsburškoga Carstva. Oponirajući sve izrazitijim mađarskim hegemonijskim aspiracijama, hrvatske su se politika i kultura (tada nerazdvojivo povezane) koncentrirale na ekspliciranje lojalnosti habsburškim carevima (najprije Franji, a potom Ferdinandu), pri čemu, međutim, nije izostala ni kritika austrijskoga imperijalizma. Posebno pogodnim toposom izražavanja ambivalentnih poruka monarhijskoj središnjici pokazala se Vojna krajina (granica), odnosno hrvatski prostor koji se u 15. stoljeću počeo organizirati u svrhu suzbijanja turskih najezdi, a koji se, nakon što su vlast u Hrvatskoj u 16. stoljeću preuzeli Habsburgovci, upravno odvojio od matice zemlje da bi se s njom sjedinio tek 1881. godine.¹²

2. Vojna krajina (granica): bolni *corpus separatum* i(li) najčvršće uporište nacionalne identifikacije; lojalnost Monarhiji i(li) subverzija njezine politike

Preporodna percepcija Vojne krajine može se, među ostalim, provjeriti na stranicama u prethodnim dijelovima ovoga teksta spominjane *Danice*, koja je već naslovnicom svojega prvog broja (1835) sugerirala istaknutu važnost Krajine, donijevši na njoj, osim prigodne, kajkavskom grafijom otisnute pjesme Dragutina Rakovca naslovljene “Danicza” i slavonskom grafijom tiskanu pjesmu “Granici i Danici” Vjekoslava Babukića. Dok je prva pjesma simboliku imena glasila što ga je najavljivala i promovirala povezivala sa simbolikom zvijezde Danice, odnosno njezinom ulogom u “buđenju” identiteta funkcionalnih u simboličkoj reprezentaciji i konsolidaciji narodnoga kolektiva (od ratara preko trgovca do junaka), druga je opjevala povratak hrvatskih vojnika iz Italije. Zanimljivo je da se

¹⁰ Pregledno o tome usp. Rapacka 2002: 74-77, 113-115.

¹¹ O modelima tzv. “jezične” i “državne” nacije u hrvatskoj povijesti 19. st. usp. Stančić 1999.

¹² U međuvremenu, kako sumira J. Rapacka (2002: 195-202, cit.: 197), krajiški su vojnici participirali u “svim ratovima koje je Austrija vodila u Europi u 18. i 19. stoljeću: u Ratu za sukcesiju (1741-1748), u Sedmogodišnjem ratu (1756-1763), u Ratu za bavarsku sukcesiju (1778-1779), u ratovima protiv revolucionarne Francuske (1792-1800), u Napoleonskim ratovima (1805-1815), u ratovima s Italijom (1848-1849, 1859, 1860), kao i 1848. godine u ratu protiv revolucionarnih snaga u Ugarskoj i Austriji.” Prikaze i interpretacije pojedinih aspekata povijesti Vojne krajine usp. npr. u: Holjevac 2007, Horvat 2002, Iveljić 2010: 134-174, Kaser 1997, Krajasich 1974, Moačanin 1981, Moačanin, Valentić 1981, Pavličević, ur. 1984, Roksandić 1988, Rothenberg 1960, Schumacher [1940], Valentić 1981, Vaníček 1875. i dr.

u objema, inače slabije poznatim pjesmama mogu prepoznati sadržajne interferencije s dva stožerna preporodna teksta koji će se u *Danici* objaviti nekoliko brojeva kasnije. Dok su Rakovčevi stihovi "Divojchicze brusze szerpe,/ Zterni senyu, sznope verpe" sadržajno nalik jednoj od slika iz prototeksta hrvatske himne, poznate Mihanovićeve "Horvatske domovine", objavljene u br. 10 prvoga godišta ([37])¹³, Babukić je u svojoj pjesmi opjevao *Horvatjane* sastav kojih se dobrim dijelom poklapa sa sastavom *Horvata* "Ztare Dersave" iz čuvene pjesme Lj. Gaja "Horvatov szloga y Zjedenyeny za szvojega vszelyublyenoga Czeszara y Kralya Franyu I. proti Franczuzom vu letu 1813.", publicirane u 5. broju istoga godišta ([17]-18).¹⁴ Gajevim *Horvatima* "Ztare Dersave", koji su u jednome dijelu *Daničine* naklade specificirani kao "Ztaroy Szlavi verni szvati/ Z Like, Kerbave,/ Krajnczi, Stajer, Gorotanczi/ Y Szlavonija,/ Boszna, Szerblji, Iztrijanczi/ Ter Dalmaczija" ([17])¹⁵, odgovarali bi Babukićevi *Horvatjani*, u opseg kojih ulaze *stari Horvati, Serblji, Bosna, Hercegovci brati, Shtajerci i Krajnici, Gorotanci* ([1]). Pored identificiranja hrvatskoga s drugim južnoslavenskim entitetima, Gajeva se i Babukićeva pjesma podudaraju i u izrazima lojalnosti Caru. Dok Gajeva naslovom eksplicira g. 1813, kada su krajišnici u šleskoj Glogovi napustili Napoleonove i priklonili se austrijskim četama, u Babukićevoj su pjesmi *Horvatjani*, prije nego su otpušteni, pohvaljeni od svojih generala jer su "vjernost pokazali Caru,/ Pradidovah svojih krjepost staru" (ibid.).

Ipak, premda na prvi pogled djeluju kao nedvojbena potvrda hrvatske podložnosti austrijskome žezlu, i Gajeva i Babukićeva pjesma mogu se čitati i kao tekstovi ambivalentnih političkih poruka. Dok se u Babukićevoj krajiška odanost Caru (nagrađena otpustom!) interpretira kao prvi korak na putu do identifikacije *Horvatjana*, Gajeva je prvotno i bila napisana bez referenci na carske i monarhijske institucije.¹⁶ Štoviše, ona se i u kolektivno nacionalno pamćenje upisala svojim prvim stihom "Još Horvatska nij' propala", nakon što je bez naslova iz *Danice* i bez zadnjih dviju strofa koje su slavile Cara, a kojih nije bilo ni u prvopisu, iste, 1835. godine objavljena u zbirci *Glogovkinje horvatske* zajedno s pjesmom Ljudevita Farkaša Vukotinovića slične sudbine.¹⁷ Potonja je, nakon što je pod naslovom "Pěsma Horvatov vu Glogovi leto 1813." publicirana u 13. broju *Danice* ([49]), u *Glogovkinjama* također objavljena bez navedenoga naslova, proslavivši

¹³ Posrijedi su Mihanovićevi stihovi "Ženju serpi, mašu kose,/ Děd se žuri, snope broji,/ Škriplju vozi, brašno nose,/ Snaša preduc málo doji."

¹⁴ Inače, prva verzija te pjesme napisana je otprilike dvije godine ranije, u vrijeme nakon što je njezin autor razradio dvočlanu strukturu južnoslavenskoga ("ilirskog") naroda, samo što nije, poput npr. Karadžića i Kopitara, govorio o slovensko-srpskoj, već o hrvatsko-srpskoj diobi. Nju je temeljio ne samo na ustanovljavanju jezičnih osobitosti, već i na interpretaciji državne povijesti (pa se hrvatski etnikum nije dijelio između kajkavskoga i štokavskog), pri čemu je, kako je zaključio N. Stančić, mogao biti inspiriran i tezama iznesenima u poznatoj *Disertaciji* Janka Draškovića (1832). Usp. Stančić 1989: 131-142. Od ovakve je dvočlane strukture Gaj počeo odustajati u drugoj polovini 1835, priznajući i Slovencima njihovu samosvojnost, što se odrazilo i na njegov ranije spomenuti članak "Naš narod". Usp. ibid.: 139-140.

¹⁵ U *Danici* su, naime, bile objavljene dvije verzije pjesme o kojoj je riječ. Gore citirana varijanta postala je poznatijom, među ostalim i stoga što je objavljena u *Daničinu* pretisku iz 1970-72. Ta je varijanta g. 1835. bila uvrštena u onaj dio naklade koji je računao s recepcijom širom od kajkavske Civilne Hrvatske. Druga je po sastavu *Horvata stare države* odgovarala Gajevu prvopisu i nije spominjala Srbe. Usp. ibid.: 19-47.

¹⁶ Usp. ibid.: 39-41.

¹⁷ Usp. ibid.: 31-32, 47-49.

po svojemu prvom stihu "Nek se hrusti šaka mala."¹⁸ Osim toga, u oblicima u kojima su slavile njihov prelazak na austrijsku stranu, ove su pjesme svjedočile i o tome da su krajišnici svojevrsno bili i oruđe Napoleonovih osvajanja.

Izoštravanje janusovskoga karaktera preporodnih poruka Austriji evidentno je naročito u posljednjim dvama godištim *Danice*, tj. 1848. i 1849, kada su u (post)revolucionarnoj atmosferi najprije kulminirala hrvatska očekivanja od Dvora, da bi se onda, nakon što su ostala neispunjena, ona preobrazila u najveće razočaranje.¹⁹ Tako se npr. u br. 8 iz 1848. ([29]-30) objavljuje pjesma Jove Blagaića "Pozdrav iz domovine našoj vojničkoj bratji slav. ogulinske i slunjske graničarske regimente u Italii" sa stihovima koji prenose krajiške iskaze "Slidimo uvijek zapoviedi/ Cara našeg dobrog" ([29]), a u sljedećem "Pjesma Pârve čete Druge banovačke krajiške narodne regimente, pri polazku njezinom na vojsku 21. V[!]eljače 1848. iz Petrinje" Ognjeslava Utješenića Ostrožinskog ([33]-34), koja poziva na borbu za "Cara, vieru i dom" (34). U sljedećem je broju osvanula pjesma "Odlaz pârve čete I. banske regimente, dne 20. veljače god. 1848." Josipa Marića ([41]-43), koja, uz to što ih pismom i na usta Josipa Jelačića (koji će 19 dana nakon objavljivanja pjesme postati hrvatskim banom) poziva na "vojniciu,/ U lijepu zemlju Italii" ([41]), poručujući im neka se sjećaju da su "grane od onoga stabla,/ Na kojima od davnih vriemenah/ Carski oro savio je gnjezdo" (42), u ime iskaznoga subjekta progovara o iscrpljenome krajiškom puku koji se odaziva svakome nalogu Dvora i istovremeno čuva u velikoj oskudici na marginama Carstva stražu dok "oholost", koja ne zna "za zlo i nevolju", mirno "spava" (43). Slično Marićevome, ni iskazni subjekt Blagaićevih stihova odlazak krajišnika ne prati s veseljem, već sa žalošću jer ostavljaju svoj "mili dom", "domovinu" i "zavičaj" ([29]). Marićeva, pak, pjesma, proklamirajući krajišku jed(instve)nost (Jelačić se vojnicima obraća kao *Hàrvatima*, a Slavonce naziva "naše gore" liščem), ukazuje i na njezino cijepanje: prije nego što će otići u rat, četa se razbije "na dvoje" te svaka polovina odlazi po blagoslov u svoju crkvu da bi se ponovno sjedinila pod carskom zastavom (42-43).²⁰

Razlog zbog kojega je upravo Vojna krajina postala jednim od središnjih preporodnih toposa može se povezati sa simbolikom njezina prostora, odnosno ulogom što ju je on imao u razgraničenju Monarhije, ali i u nadilaženju unutarnjih hrvatskih granica. Interpretirana, pored Dalmacije i dijela bosanskih zemalja, kao bolni *corpus separatum* Hrvatske Kraljevine, Krajina je ujedno, protežući se od istoka Hrvatske do Primorja i graničeći s Bosnom, povezivala razdvojene hrvatske *membra disiecta*.²¹ Za hrvatski nacionalni identitet Vojna krajina je predstavljala prostor odvajanja od Drugoga, izlaganja za Drugog i kontakata s Drugim, ali i prostor razdvajanja i povezivanja unutar vlastitoga sebstva. Njezina povijesna geostrateška funkcija simbolizira ambivalentnost granice kao takve, kao linije kojom završava jedan i počinje drugi identitet ili kao prostora najizrazi-

¹⁸ Osim u *Danici* obje su pjesme u kontekst svjedočenja krajiške/ hrvatske odanosti Monarhiji dovedene i tako što su izvođene u zagrebačkoj predstavi *Die Magdalenen-Grotte bei Ogulin* Josefa Schweigerta, u kojoj su se prikazivali, kako je stajalo u *Daničinoj* najavi (1835, 4: 15-16), događaji iz 1813. "po kojih hrabri Krajinje naše vitezovi neozkrunyenu vernozt, opet y nazopet vszemu szvétu odicheno dokazali szu" (17).

¹⁹ O tome razdoblju hrvatske povijesti usp. opširnije npr. Markus 2000, Stančić 2002: [175]-180, Šidak 1979, 1981b.

²⁰ O Krajini kao žarištu vjerskih (katoličko-pravoslavnih) i posljedično etničkih (hrvatsko-srpskih) sporova usp. sumarno Rapacka, 2002: 198-200.

²¹ O ideologemu *membra disiecta* usp. ibid. 2002: 127.

tijih disocijacija i konstruiranja različitosti, ali i njihova nužnog i stoga najlakšeg približavanja i prožimanja.

3. Graničnost: destabilizirajuća i(li) utemeljujuća činjenica hrvatskoga nacionalnog identiteta

Kao granični prostor *par excellence*, Vojna krajina je postala sinegdohom hrvatskoga položaja u Monarhiji i u Europi uopće. Pitanje u kojemu su se interpretacije Krajine i interpretacije hrvatskoga narodnog preporoda preklapile i u kojemu se preklapaju do danas svodi se na temeljni prijedor oko kojega se izgrađivala moderna hrvatska nacionalna kultura, odnosno na dvojbu što ju je J. Rapacka (2002: 84) artikulirala kao dvoumljenje oko toga “da li Hrvatska jest ili nije na Balkanu, čini li ona njegov zapadni rub ili pak istočni rub Srednje Europe ili, govoreći drugačije: *ex Oriente* ili *ex Occidente lux*.”

Budući da je neupitno da Hrvatska ne može pobjeći od identiteta graničnoga prostora i granične kulture, neriješenim ostaje jedino to hoće li se graničnost o kojoj je riječ interpretirati kao nepoželjna prijetnja stabilnosti nacionalnoga identiteta ili kao neosporan uvjet njegova postojanja. Ukoliko bi se išlo za potonjim, ne bi trebalo prezati od analiza koje graničnost inherentnu procesima nacionalne identifikacije neće zaobilaziti, koje je neće ublaživati, pošto-poto prilagođavati jednoj strani ili svoditi na jedan predznak, ni onda kada je riječ o fenomenima poput preporoda ili Vojne krajine, koji su se u nekim svojim aspektima nastojali prikazati u ovome radu, a koji se u suvremenoj hrvatskoj kulturi još uvijek doživljavaju kao *kontroverzni*, *paradoksalni* i kao *otvorene rane* (usp. Rapacka 2002: 78-84, 195-202).

Literatura

- Danica Ilirska. [1835-1849. Reprint izdanje] (1970-72), ur. Ivo Frangeš, Mladen Kuzmanović, Liber, Zagreb.
- Holjevac, Željko (2007), “Hrvatsko-slavonska Vojna krajina u ranome novom vijeku”, u: isti, Nenad Moačanin, *Hrvatsko-slavonska Vojna krajina i Hrvati pod vlašću Osmanskoga carstva u ranome novom vijeku*, 9-107, Leykam international, Zagreb.
- Horvat, Darko (2002), “Vojna krajina u doba francuske vladavine”, *Lucius* 2, 101-113.
- Iveljić, Iskra (2010), *Banska Hrvatska i Vojna krajina od prosvijećenog apsolutizma do 1848. godine*, Leykam international, Zagreb.
- Kaser, Karl (1997), *Slobodan seljak i vojnik*, prev. J. Brkić, Naprijed, Zagreb.
- Katunarić, Vjeran (2003), *Sporna zajednica. Novije teorije o naciji i nacionalizmu*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb.
- Kessler, Wolfgang (1981), *Politik, Kultur und Gesellschaft in Kroatien und Slawonien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Historiographie und Grundlagen*, R. Oldenbourg Verlag, München.
- Krajasich, Peter (1974), *Die Militärgrenze in Kroatien*, Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, Wien.
- Markus, Tomislav (2000), *Hrvatski politički pokret 1848.-1849. godine. Ustanove, ideje, ciljevi, politička kultura*, Dom i svijet, Zagreb.

- Moačanin, Fedor (1981), "Društveni razvoj u Vojnoj krajini", u: Mirjana Gross, ur., *Društveni razvoj u Hrvatskoj (od 16. stoljeća do početka 20. stoljeća)*, 83-101, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
- Moačanin, Fedor, Mirko Valentić (1981), *Vojna krajina u Hrvatskoj*, Povijesni muzej Hrvatske, Zagreb.
- Özkırımlı, Umut (2000), *Theories of Nationalism. A Critical Introduction*, St. Martin's Press, New York.
- Pavličević, Dragutin, ur. (1984), *Vojna krajina. Povijesni pregled – Historiografija – Rasprave*, Sveučilišna naklada Liber, Centar za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Rapacka, Joanna (2002), *Leksikon hrvatskih tradicija*, prev. D. Blažina, Matica hrvatska, Zagreb.
- Roksandić, Drago (1988), *Vojna Hrvatska. La Croatie Militaire. Krajiško društvo u Francuskom Carstvu (1809-1813)*, Školska knjiga, Stvarnost, Zagreb.
- Rothenberg, Gunther Erich (1960), *The Austrian Military Border in Croatia. 1522-1747*, The University of Illinois Press, Urbana, 1960.
- Schumacher, Rupert von ([1940]), *Des Reiches Hofzaun. Geschichte der deutschen Militärgrenze im Südsten*, Ludwig Kichler, Darmstadt.
- Smith, Anthony D. (1993), *National Identity*, University of Nevada Press, Reno, Las Vegas, London.
- Stančić, Nikša (1985a), "Gajeva klasifikacija južnoslavenskih jezika i naroda u vrijeme nastanka 'Kratke osnove Horvatsko-slavenskoga pravopisanja' iz 1830. godine", *Radovi*, Sveučilište u Zagrebu, Institut za hrvatsku povijest 18, 69-106.
- Stančić, Nikša, ur. (1985b), *Hrvatski narodni preporod. 1790-1848. Hrvatska u vrijeme Ilirskog pokreta*, Povijesni muzej Hrvatske, Muzej za umjetnost i obrt, Muzej grada Zagreba, Globus, Zagreb.
- Stančić, Nikša (1989), *Gajeva "Još Horvatska ni propala" iz 1832-33. Ideologija Ljudevita Gaja u pripremnom razdoblju hrvatskog narodnog preporoda*, Globus, Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta, Zagreb.
- Stančić, Nikša (1990), "Naš narod' Ljudevita Gaja iz 1835. godine", *Radovi* 23, 53-80.
- Stančić, Nikša (1997), "Idea o 'slavenskoj uzajamnosti' Jána Kollára i njezina hrvatska recepcija", *Radovi*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za hrvatsku povijest 30, 65-76.
- Stančić, Nikša (1999), "Hrvatski identitet kao razlika u Europi nacija 19. stoljeća", *Historijski zbornik LII*, 143-147.
- Stančić, Nikša (2002), *Hrvatska nacija i nacionalizam u 19. i 20. stoljeću*, Barbat, Zagreb.
- Šidak, Jaroslav (1973), "Hrvatski narodni preporod – ideje i problemi", u: isti, *Studije iz hrvatske povijesti XIX stoljeća*, 95-111, Sveučilište u Zagrebu – Institut za hrvatsku povijest, Zagreb.
- Šidak, Jaroslav (1979), *Studije iz hrvatske povijesti za revolucije 1848-49.*, Sveučilište u Zagrebu – Institut za hrvatsku povijest, Zagreb.
- Šidak, Jaroslav (1981a), "Ilirski pokret", u: Mirjana Gross, ur., *Društveni razvoj u Hrvatskoj (od 16. stoljeća do početka 20. stoljeća)*, 191-215, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
- Šidak, Jaroslav (1981b), "Hrvatski pokret u doba revolucije 1848-49.", u: Mirjana Gross, ur., *Društveni razvoj u Hrvatskoj (od 16. stoljeća do početka 20. stoljeća)*, 217-230, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
- Šidak, Jaroslav, Vinko Foretić, Julije Grabovac, Igor Karaman, Petar Strčić, Mirko Valentić (1990), *Hrvatski narodni preporod. Ilirski pokret*. II. Izdanje, Školska knjiga, Stvarnost, Zagreb.

- Šišić, Ferdo (1913), *Hrvatska povijest. Treći dio: Od godine 1790. do godine 1847*, Matica hrvatska, Dionička tiskara, Zagreb.
- Šurmin, Gjuro (1902), *Bilješke za hrvatski preporod*, Dionička tiskara, Zagreb.
- Šurmin, Đuro (1903), *Hrvatski preporod. I. Od godine 1790. do 1836.*, Tisak Dioničke tiskare, Zagreb.
- Šurmin, Đuro (1904), *Hrvatski preporod. II. Od godine 1836. do 1843.*, Tisak Dioničke tiskare, Zagreb.
- Valentić, Mirko (1981), *Vojna krajina i pitanje njezina sjedinjenja s Hrvatskom 1849-1881*, Sveučilište u Zagrebu – Centar za povijesne znanosti, Odjel za hrvatsku povijest, Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske, Školska knjiga, Zagreb.
- Vaníček, Fr.[anjo] (1875), *Specialgeschichte der Militärgrenze, aus Originalquellen und Quellenwerken geschöpft*, Aus der Kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, Wien.

Almedina Čengiđ: Ekspresionistički porivi kao antagonizam ratu (*Vučjak* Miroslava Krleže i *Pomrčina krvi* Ahmeda Muradbegovića)

Rad se bavi poetikom ekspresionizma i antiratnim stavom u dramskom djelu Miroslava Krleže i Ahmeda Muradbegovića. Posebno su fokusirane drame *Vučjak* M. Krleže i *Pomrčina krvi* A. Muradbegovića. U tom smislu, naročita pažnja posvećena je junacima ovih dramskih tekstova – Krležinom Krešimiru Horvatu i Muradbegovićom Ekrembegu.

Ključne riječi: poetika ekspresionizma, dramska književnost, rat

Expressionist Impulses as Antagonism to War (*Vučjak* by Miroslav Krleža and *Pomrčina krvi* by Ahmed Muradbegović)

The paper deals with poetics of Expressionism and anti-war position in Miroslav Krleža and Ahmed Muradbegović's dramatic works. It specially focused the plays *Vučjak* by M. Krleža and *Pomrčina krvi* by A. Muradbegović. In this connection, particular attention was paid to the main characters of these dramatic texts – Krleža's Krešimir Horvat and Muradbegović's Ekrembeg.

Key Words: poetics of Expressionism, dramatic literature, war

Ekspresionizam kao pravac nije u potpunosti slijedio liniju razvoja književno-umjetničkog proseada. On je bio rezultat bunta grupacije intelektualaca koji su u sublimaciji elemenata ratnog stradanja i postratnih trauma težili da izraze makrokosmički revolt populacije čiji je opstanak doveden do krajnje kritične tačke egzistencije. Sukus tragedije, beznađa i bezizlaznosti stvorio je začahurenu kružnicu obavijenu ljudskom patnjom koja je motivski mamila i usmjeravala umjetnički poriv čitave jedne generacije pisaca ovog burnog perioda civilizacije.

Uklješten temporalnom odrednicom neshvatljivo kratke pauze između Prvog i Drugog svjetskog rata, ekspresionizam je u svojoj negativnoj odrednici spram vrijednosti ljudskog života kulminirao u svojoj svojoj veličini umjetnički uobličujući ljudsku patnju i stradanja kroz zastrašujući krik ranjenog čovječanstva. S druge strane, kao književni pravac, on je ustvari eksplicitna reakcija na događanja koja su obilježila prve dece-

nije XX stoljeća. Erupcija koherentnih buntovnih reakcija kao rezultat stradanja čovjeka i čovječanstva tokom Prvog svjetskog rata i trajnih posljedica koje su značajno poljuljale svijet, u potpunosti će idejno usmjeriti ovaj pravac.

Suvremenici ovog nihilističkog perioda, u odnosu na poimanje vrijednosti ljudskog života, na početku "modernog doba", svjedoci su bahatosti homo sapiensa čija se kreativnost, od njegovog prvog pojmovnog određenja do tog perioda krajnje destruktivnog i rušilačkog djelovanja, u potpunosti banalizuje i poništava. Taj pomahnitali "razumni čovjek", krajnji rezultat evolucionog razvoja, gubi kontrolu nad sobom i sopstvenim postupcima, i u svojim mislima luta prostranstvima dementnog uma, s težnjom da povрати mir i vjeru u vrijednosti života i opravdanost življenja, te da potvrdi smisao svog postojanja u jednoj tački na kosmičkoj liniji između dvije krajnje odrednice univerzuma erosa i tanatosa. Kao jedinka, on nakon svih iskušenja koja je prošao, potpuno je dezorijentiran i izgubljen, raspolučen između konfesionalno određenog patrijahalnog mira i neizvjesne emancipacije novog vremena koje dolazi. To neminovno prouzrokuje kidanje veza koje su u nekom drugom vremenu, u urbanoj ili ruralnoj sredini, svejedno, značile sigurnost u idealiziranom poimanju osnovne društvene jedinice, porodice, kao i potpuni raskid sa tradicionalnim poimanjem "idiličnog doma". Krećući se eliptičnom kružnicom zemaljske putanje, on ne može da shvati da se konstantno iznova vraća na haotični početak u delirijumskom transu i fiktivnoj zanesenosti. Ostavši bez nade i ideala, raspolučen između vjekovne stereotipne prošlosti i atipične neizvjesne budućnosti, taj junak tragičnog vremena postaje vodeći lik ekspresionističkog uobličjenja i sinonim svih stradalnika koji su prošli strahote ratnih događanja, dok će sam ekspresionistički prosede postati najrepresntativniji način plasiranja antiratnih ideja i pacifističkih stremljenja, pogotovo u skupinama mladih avangardnih pisaca sa prostora Balkana, kao i gotovo cjelokupnog evropskog tla.

Dokazano je da je u osnovi ljudskog postanka sukob. Bez sukoba koji je pokrenuo promjene u antropološkom poimanju nastanka čovjeka, čovječanstva i njegovog sveukupnog okruženja, vjerovatno, današnji svijet ne bi ovako izgledao. Sve dok je sukob dvije oprečnosti kontrolirala i uslovljavala priroda i njene zakonitosti, on je bio u skladu sa promjenama. Međutim, onog trenutka kada je čovjek preuzeo dominaciju u iniciranju nepredvidivih promjena, svijetom su zavladaile zakonitosti i prava jačeg, mijenjajući i diktirajući čak i sudbinu kao apsolutnu odrednicu u budućnosti.

Rat kao najviši nivo eskalacije sukoba među ljudima, potpuno je poremetio funkcionalnu svrhu ustaljenih promjena. U svojoj nasilnosti, neopravdanosti i krvoproliću, promijenio je i čovjeka i stvorio dvije kategorije unutar čovječanstva, one koji su tendenciozno inicirali ratna događanja i profitirali na njima i one koji su stradavali i gubili sve od tih istih djelatnosti. Nesreće i posljedice rata pokrenule su veoma snažan emotivni poriv koji je tražio put da iskaže sva nezadovoljstva i stalnu patnju koju je doživjelo čovječanstvo. Ta ekspresionistička eksplozija negativnog i bolnog doživljaja zbog raspadanja cijelog jednog sistema, društva i zajednice, kao i totalno uništenje čovjeka i pojedinca, bila je motiv mladim avangardnim piscima, dvadesetih godina XX stoljeća, da se hrabro upuste u projiciranje umjetničke vizije tragičnog iskustva o životu čovjeka.

Specifikum tog umjetničkog uobličjenja predstavljala je posebna dezorijentirana skupina, koju su pisci ovog doba preferirali u svojim tekstovima, jer se nije uklapala ni u kakve šablone, osim obilježja determiniranog fenomenom postratnog sindroma koji je u

moralnom i psihičkom smislu obilježio generaciju potpuno deformiranih i destruktivnih pojedinaca i skupina. Oni su u sopstvenom strahu rušili i uništavali čitave civilizacije, društva, porodice, povodeći se krivicom čiji uzrok i početak nisu nikada mogli realno spoznati ni prihvatiti, a to ih je neminovno vodilo ličnom tragičnom kraju.

Književnost je u svojim umjetničkim uobličenjima mogla konkretno pružiti naj-reprezentativniji model onim piscima koji su bili suvremenici tih tragičnih vremena, i koji su mogli, u sferama sopstvenog iskustva, izraziti taj i takav duboko lociran tragični psihološki poremećaj u čovjeku. Taj doživljaj je eskalirao u kriznim periodima velikih svjetskih sukoba, svjetskih ratova, koji su u svojoj morbidnoj determinanti započeli onda kada je i započeo period simptomatičnog naziva “moderno doba čovječanstva”.

Čovjek je postao simbolom “topovskog mesa” i opravdana žrtva kolateralne štete u uobrazilji ratnih vođa da čine dobro čovječanstvu. Suvremenici tog okrutnog početka ljudske agonije i straha od stalne kulminacije sukoba jesu i pisci čiji je proseedo određen trajnim pečatom pacifističkih ideja sa krajnjom željom i nastojanjima da upozore i spase čovjeka, a time i samo čovječanstvo. Društveno-politički sistem u totalitetu je narušen i uslovljen velikim preokretima u svjetskom poretku, u svom analognom procesu nihilizirao je sve vrijednosti ljudskog bitisanja i življenja. Čovjek je satjeran u sami kut svog životnog okruženja, jer viruozna epidemija stradalništva i posljedica rata osvaja sve prostore ljudskog obitavanja.

Društvena uvjetovanost ekspresionizma kao pravca s početka XX stoljeća time je jasno određena. Ovaj pravac se istovremeno javio na području više evropskih država, ali upravo ta društvena uvjetovanost, proizašla iz historijsko-političke situacije u pojedinim zemljama, uslovlila je njegovu šarolikost u tretiranju tematskih odrednica. Mada je tematski, uglavnom, vezan za *globalni otpor čovjeka protiv negativne tehnologizacije* (uglavnom korištene za napredak ratne tehnologije), vremenom su specifična idejna usmjerenja ovog pravca podilazila problematici pojedinih prostora koji su u sopstvenom empirijskom doživljaju tretirali temu rata i ratnih posljedica.

Zemlje balkanskog prostora, koje su tada još bile pod austrougarskom vlašću (Slovenija, Hrvatska, Bosna i Hercegovina), potencirale su, prije svega, problem odnosa među nacijama, socijalnu problematiku, problematiku raspadanja društvenog sistema i podanički položaj čitavih nacionalnih grupacija u odnosu na vladajuću Monarhiju.

Dakle, pored spomenute problematike koja se načinom prezentacije uključivala u moderne ekspresionističke tokove, uočljiv je i veoma specifičan razvoj modernističkih doktrina ovog pravca. Pisci su konkretno zaintrigirani za veoma eksplicitan problem totalne dezorijentacije puka i njihovu poremećenu svijest, a književnost približena govornom jeziku, bliska sukusu tragičnih događanja i njihovih posljedica, ima moralno-etičku funkciju.

Književno-kritičke odrednice usmjeravaju pisce ka otvorenom komentiranju ruralnih i urbanih sredina i njihove populacije koje, pritisnute poslijeratnom krizom, ekonomskim (ne)slobodama i ličnom egzistencijom, zapadaju u sve veću psihozu dezorijentiranosti i duhovne raspolućenosti. U genezi ekspresionizma na području Balkana jasno su izdiferencirane dvije razvojne linije. Prva je prepoznatljiva u recepciji evropskih književnih smjernica i uzora; druga u okviru autohtonih i lokalno određenih ekspresionističkih impulsa.

Vrijednost pojedinih dramskih tekstova sa prostora Balkana koji su napisani i plasirani u periodu između dva svjetska rata, a konotiraju sa destruktivnim utjecajem na čovjeka i cjelokupnu populaciju, parira aktualnim pravcima onoga vremena i najvećim dramskim autorima u cijeloj Evropi.

Na ulicama, po gradovima, u daljinama golemih prostora urlao je ovaj hijenski od-vratni rat, povampirio se narodni život vijekova, nagomilala se ogromna količina patnje. Patnja je tekla na sve strane rijekama, patnja je plazila po našem balkanskom reljefu u vidu nevjerojatnih, mračnih zlosutnih zmijurina, patnja je bučala kao crna ponornica pod svakom stopom, tlo se treslo pod grmljavinom antipatičnih slijepih vulkana, a u našoj književnosti nekoliko lirika simuliralo je pobožnost i harmoniju "Zdravomarija" i samostanskih litanija. U svakoj vojničkoj rugalici, kao čistoj improvizaciji po vagonima i grabama na ratištu, bilo je više duha, više pameti i više narodne i evropske svijesti nego u čitavoj našoj salonskoj lirici kakva se njegovala kod nas prije trideset godina. Osjećalo se na sve strane u tim vojničkim karmanjolama, kako je narodnim masama uzduž i poprijeko dozlogrdilo sve što se zvalo trgovinom konvencionalnih laži po gradovima. Kroz vijekove išlo je u ovom narodu podjednako zlo i naopako. Vuci i Turci, tuđinska pravda, švapska pera, solunski lihvari, arnautske i kurdistske, austrijske i venecijanske krvopije, Grci, Fanarioti, Latini, turske čorde i fratarske torbe, a hljeba sve manje. U Solunu čakšire marijaš, a do Soluna sto somuna, a od Soluna sto somuna, na sve strane turska kopita i mletački cekini, a sada je još i ovaj rat zagrdio sasvim i ne će biti reda dok ne stigne narod do Beča pak da tamo preispita kako se to carska pravda kroji? (Krlježa 1981:411)

Unitarizam je, u plasiranju vodećih ideja tog vremena, osobito prepoznatljiv kod dva velika književnika – Miroslava Krlježe (1893–1981) i Ahmeda Muradbegovića (1898–1972), koji dramski uobličavaju motive stradanja jedinke, a time i cjelokupnog društva pod pritiskom dvije velike katastrofe izazvane haotičnim stanjem ljudskog uma i njegove neracionalnosti.

Krlježin Horvat i Muradbegovićev Ekrem nose pečat stradalništva i krivnju bez krivice poput afirmativne sublimacije negativnih emocija u tragičnom junaku. Ovi junaci uglavnom egzistiraju na margini života, potpuno dezorijentirani i distancirani od okruženja i sredine iz koje su ponikli i kojoj su nekada pripadali; a koja se opet, opterećena neizvjesnošću i pritisnuta osnovnim egzistencijalnim problemima, gubi u sopstvenoj autentičnosti. Oni žive u teškim vremenima, dobu između dva svjetska rata, vremenu straha, stradanja, neimaštine, neizvjesnosti i poremećenosti psihe prouzrokovane nasiljem. Pojam "ogoljelog čovjeka", u značenju napuštene individue koja u duhovnom poimanju luta bez cilja i bježi od istine, jedan je od reprezentativnih načina skiciranja lika u ekspresionističkom prosedu. Tako je potpuno opravdano su da kulminacione tačke negativnog djelovanja njihovih likova locirane u gluhim noćnim satima kada duhom čovjeka vladaju sjene i prikaze i kada se um potpuno predaje nagonima i porivima.

Simptomatično je to da ova dva suvremenika, reprezentativna ekspresionistička pisca sa ovih prostora, M. Krlježa i A. Muradbegović, gotovo istovremeno objavljuju svoje tekstove, pamflete, u svrhu pacifističkog iniciranja buđenja svijesti čovjeka i čovječanstva, uobličujući ih u tragične priče o jedinki, stradalniku koji projicira stradalništvo

rata na sopstveno okruženje i sebe samoga. Bježeći od sredine okužene ratom i sukobima njihovi likovi se prepuštaju nekontroliranoj agoniji, koja se još tragičnije i kompleksnije razvija u njihovoj svijesti.

Drama *Vučjak* prvi put je štampana 1923. godine. Ona je druga drama ekspresionističko-realističkog ciklusa M. Krleže (druga verzija u još kompleksnijem ekspresionističkom prosedeu dopunjena *“bjesomučno-skandaloznim snom Krešimira Horvata”*, napisana je 1953. godine, što će i nakon dužeg perioda potvrditi piščevo jasno opredjeljenje ka specifičnom načinu dorade teme, koju je već ranije umjetnički uobličio).¹

Drama “Vučjak”, nazvana po selu, u kome se radnja odigrava, bila je sastavljena od fragmenata proze, najavljene u obliku romana pod naslovom “Zeleni Barjak” (god. 1920-21)

“Zeleni Barjak”, zamišljen kao dekorativni panneau posljednjih dana Austrije, kada je carstvo izdisalo na smrti, polaganim je svojim ritmom bio kronika zelenokaderaški motiva, kada je kod nas, u Podunavlju i po čitavoj Srednjoj Evropi dozrijevala objektivna revolucionarna situacija, ona ista, koja je dala Lenjinski oktobar.

Do štampanja “Zelenog Barjaka” nije došlo, jer je poslije donošenja Zakona o zaštiti države cenzura pokazivala iz dana u dan sve veći nemir i nepovjerenje, i tako, iz istih razloga, i u scenskoj obradi ove teme, anabaza glavnog lica, Krešimira Horvata, svršava upravo u onome trenutku, kada se čovjek našao na rubu propasti među zelenokaderaškim buntovnicima. Sama drama bila je tako prekinuta više manje nelogično, sa sentimentalnim sordinom jednog histeričnog samoubijstva, u momentu kada svi elementi teksta smjeraju logično spram uspona i daljnjeg porasta same scenske radnje. (Krlęža 1955:492)

Drama *Pomrčina krvi* A. Muradbegovića je, također, prvi put štampana 1923., što svakako nije koincidencija, nego rezultat istih interesnih sfera dvaju modernih pisaca sa područja južnoslovenskih zemalja, različitih nacionalnih pripadnosti, ali svakako istih emocionalnih poriva prouzrokovanih žalom nad tragičnom sudbinom žrtvovanog čovjeka, kao posljedicom ispraznih ideala rata i opravdanja ratovanja, ali i potpunog nerazumijevanja intelektualne i kulturološke sredine u kojoj su ti avangardni tekstovi izazivali podozrenja i nevjericu, ne u kvalitetu, nego u razumijevanju njihove tematike i načina na koji je uobličena. Ta odbojnost je kod samih autora izazivala suprotan efekt, tako da su oni sami tražili način da uvjere sopstveno okruženje u validnost novonastalih djela, koja će kasnije postati krucijalni svjedoci veličine njihove umjetničke kreacije.

Kasnije dođu ferije i ja se zaputim u Bosnu. U kupeu sam sjedio sam i bila je večer... To je početak priče o nastajanju moje druge drame... Sunce krvavo i nebo krvavo. Suton oboje gasi, kao da gasi crvenu ljudsku krv. Nastaje pomrčina krvi...

¹ Usp.: *“Vučjak* prikazivan je u Zagrebu prvi put 30. XII.1923., tri godine poslije *Galicije*, i nagrađen Demetrovom nagradom za tu godinu. *Vučjak* je igran u Beogradu 13. III. 1924. prigodom prvog gostovanja zagrebačkog Narodnog kazališta. *Vučjak* štampan je god. 1923. u *Savremeniku*, a u Koprivnici u knjizi god. 1924. i u Zagrebu deset godina kasnije godine 1934, i godine 1947. Varijanta posljednje scene *Vučjaka*, koja se objavljuje u ovom izdanju, odigrana je po kolektivu Beogradskog Dramskog pozorišta, u režiji Predraga Dinulovića, od godine 1953. pedesetak puta.” (Krlęža 1955: 492, 493)

Katkada je dovoljna samo jedna izreka, jedan usklik, pa da se u čovjeku probudi čitav niz psiholoških zbivanja, doživljaja, da se uzbuni mašta i otpočne materijalizirati na papiru, platnu, u glini...ono što je čovjek doživio. Tako je bilo i kod mene. Mašta je radila, krv se uzbunila i ja sam gledao pred sobom scenu za scenom, sa groznim sukobima i lomljivom raspljenog ljudskog mesa, kojim teče crna, pomračena krv. Prešao sam Savu i došao u hotel gdje ću prenočiti a sutra nastaviti put. Kad je osvanuo dan imao sam nekoliko prizora svoje nove drame pod naslovom "Pomrčina krvi".

Radio sam na toj drami još pola godine i kad je bila gotova odnio sam je Ogrizoviću da čujem njegov sud i vidim dojam koji je proizvela. Iskreno da priznam, ja sam mislio da sam sa tom dramom konačno postigao svoj san. Međutim, poslije tri dana došao je Ogrizović i pomalo se smješkao:

– Vidi se da ste Bosanac.

– Zašto?

– *Htjeli bi sve najedamput, pa navalite svom snagom bez ikakove ekonomije. A drama nije novela, ni roman, pa da imate odriješene ruke. Ostavite malo i za kasnije, nije ovo valjda jedina vaša drama. A to je kao kad voda provali brijeg i ponese i zemlju sa sobom.*

Mislio sam da mi se ruga, uzeo sam dramu pod pazuhu i odnio je gosp. Bahu, koga sam istom upoznao. Gosp. Bah je tu stvar po poznatom svome sistemu u jednu noć pročitao. I rezultat toga čitanja je bio nepovoljan. Išao sam dalje. Odštampao sam dramu u Vijencu i predao je Gavelli. I Gavella ju je odbio..." (Muradbegović 1998:147)

Oba teksta koncipirana su strukturalno u tri čina, a naslovima *Vučjak (drama u tri čina s predigrom i intremecom)* i *Pomrčina krvi (drama iz bosanskog muslimanskog života u tri čina)*², konotiraju sa simbolističkim značenjem i alegorijskim poimanjem i tematski su predisponirani kao priče koje govore o krvoločnosti kojom je ljudska svijest zatrovana.

Prividno, Krleža, kao i njegov suvremenik Muradbegović, dramsku radnju koncentriraju u seosko-prigradskoj sredini, ali je to ustvari slika mutnog vremena koja se odražava u zrcalnom prikazu sveukupnog evropskog poslijeratnog vremena. Ovi pisci ne konkretiziraju niti direktno dotiču vrijeme rata koje je prouzročilo neminovna događanja u njihovim dramama i postupke njihovih likova, ali je simptomatična ovisnost vremena koje oni projiciraju u svojoj viziji i o kojem oni pišu, u odnosu na ratni period. Ta stvarnost je inicirana afektivnim doživljajem svijeta koji se u svijesti njihovih glavnih likova ruši i nestaje, nakon čega njihovim umom zavlada beznađe. Krajnji rezultat emotivne povezanosti ta dva doba je bio identičan, neminovno određen tragedijom kao apsolutom i za pojedinca i za društvo, kao suvremenike tog doba. U simboličnom prikazu "civilizacijskog napretka čovječanstva" koji se potvrđuje kroz ratne uspjehe ogrezle u krvi i smrti; projicirana je slika mutnog vremena i neizvjesnost koja dominira evropskim tločak i u najzabačenijim prostorima ovog starog kontinenta.

Ova dva velika intelektualca i umjetnika s ukusom sopstvenog iskustva gotovo identično profiliraju dramsku priču kao lični doživljaj tragedije pojedinca i posljedica koje trpi sveukupno društvo. Osobnosti tih postupaka su određene dijelovima koji su skoro faktografski precizirani i prikazani kroz pojedine scene i likove. Oni se mogu u pot-

² Praizvedba: *Gradsko pozorište Tešanj*, 26. IV 1998, režija: Vojislav Vujanović.

punosti poistovjetiti sa stvarnim ličnostima i događanjima iz biografiji M. Krleže i A. Muradbegovića.

13. III 1916.

Oštro pucanje na Kajzerici sa punom ratnom spremom. Čitav bataljon u ratnom stavu. U svakome vodu šezdeset domobrana. U razvijenim linijama, u blatnoj vlažnoj travi, među krtičnjacima, sve blatno i teško. Cvjetaju topole nad svijetloplavim ogledalom vode, a boja topolinskih cvjetova boja je blijedog, posve prozirnog crvenkastog porculana. Neobično harmoničan odnos palete tih blijedoružičastih porculanskih latica sa jakom tamnomodrom dinamikom azura. Nebo je tako veselo kao djevojački smijeh. Tiha voda, tihe vrbe, tiha ravnica, ptice, a u ovim lirskim koprenama, u ovim velovima sunčanog dana miris baruta sasavim smolav; hefajstovska kovačnica puna dima, gdje se vatrenim čavlima zakivaju gvozdeni sanduci na ovim posmrtnim počastima duha ljudskog. Svako je tane ognjen čavao u našu pamet. Brutalno. Prolaze vozovi i odjekuje tutanj voza na tramovima starog mosta i sve klepeće kao mlin u paklu. Putuju čete na Kvarner. Prolječno jutro. Orači kreću se mokrim brazdama; dostojanstvena rabota koja prati sve zločine u historiji. Nije bilo takvog zločinstva u prošlosti čovjeka da ga nije pratio dostojanstveno uzvišeni i tihi hod orača. (Krleža 1981:103)

Krešimir Horvat u Krležinom uobličanju predstavlja njega samoga jer ideje i misli koje autorov lik protežira u drami prepoznatljive su kao dio onoga što je sam autor govorio i zapisivao. Gotovo da je i sam ekspresionistički poriv time određen, jer pisac je u stanju tako precizno proniknuti u svijet nutrine svojih junaka samo ako je i sam doživio njihovu sudbinu i sjedinio se sa tim duboko intuitivnim emotivnim nabojem bola i stradanja.

HORVAT: Izaći, izaći bi trebalo iz svega toga blata! Ja sam bio iluzionist! Ja sam sve to dekorativno shvaćao! Ja sam sebi utvarao da ću negdje u vinogradu ležati i oblake gledati kako mi nad glavom prelijeću! Ha- ha! Oblaci nad glavom! Kako možeš gledati oblake nad glavom kad pakao u sebi nosiš? (Krleža 1988a:227)

Ovaj lik, u mnogim postupcima prikazanim kroz umjetničku projekciju, jasno prenosi stavove i mišljenja koja su u svojoj krajnosti poistovjećena sa tvrdnjama i porukama koje je M. Krleža plasirao u svojim kritičkim osvrtima; kao što je i Ekrembeg profilirani lik A. Muradbegovića, uobličeni na osnovu prepoznatljive skice koloritno obojene etnološkim nijansama njegove zavičajne sredine i specifikuma običaja i naslijeđa podneblja u kojem je ovaj pisac rođen. Istovremeno na makro planu, ova dva lika su u svom krajnjem opredjeljujućem stavu i konstanti konačnog djelovanja univerzalni predstavnici i zagovornici prava čovjeka i čovječanstva.

Iako tematizira rasap tradicionalnih vrijednosti u jednoj staroj bošnjačkoj porodici, "Pomrčina krvi" svojom metafizičkom dimenzijom nadrasta realnu sferu sukoba, pa mimetički postupak intimno-psihološke drame podiže do univerzalnog značenja ekspresionističke scenske parabole u kojoj vlada imperativ sverazarajućeg unutarnjeg diktata "mesa" i "damara". (Muzaferija 2000:7)

Muradbegovićev tekst *Pomrčina krvi* je sukes simbola, metafora i alegorija isforsiranih psihotičnim stanjima pomračenog ljudskog uma, sukobljenog sa samim sobom, koji je u stanju opsjednutosti prizorima kasapnica na bojnim poljima Prvog svjetskog rata. Duboko uranjajući u čovjekovu nutrinu i njegovu svijest, i opisujući ga u potpunosti kao autentičnu i specifičnu figuru, određenu okruženjem, ovaj pisac će inicirati spontanu reakciju lika, kao revolt na sve promjene koje su destruktuirale njegovu etnološku i genetsku koegzistenciju. On analitičkim postupkom zalazi duboko u svijest svojih glavnih junaka, u kojoj su u jednom antagonističkom grču istovremeno isprepletene i suprotstavljene dvije krajnosti ljudskog karaktera, dobro i zlo. U toj bjesomučnoj borbi čovjek gubi kontrolu nad sobom, a negativna energija, koja svoje izvore crpi upravo iz nihilističkog odnosa prema povjerenju, raste i kulja u mlazovima straha i mržnje. Ta asocijalna agonija inicira potpunu izolovanost u realnom poimanju stvarnosti i reprodukuje se kroz stanja apsolutne dezorijentiranosti i latentne depresije. Muradbegovićevi likovi tako postaju potpuno predani spostvenoj tragediji, ne prezajući čak ni od toga da zajedno sa svojim žrtvama i svjesno srljaju ka tragičnom kraju.

Taj inovativni način sagledavanja tragične stvarnosti i projiciranje slike tragičnog junaka u ekspresionističkom proseyu Muradbegović će kao specifikum uobličiti osobenim postupkom, otkrivajući tako umjetničkom kreacijom, svijetu gotovo nepoznatu, svoju zavičajnu sredinu i njeno okruženje uklješteno između prošlog vremena određenog strogom tradicijom i suvremenog doba određenog nasilnim promjenama.

“Pomrčina krvi” bi se žanrovski mogla odrediti upravo kao porodična tragedija: otac jedno svoje dijete ubija metaforički (udajući ga za primitivnog starca), a drugo bukvalno (daveći ga). Na klasičnu tragediju se aludira i poštivanjem “jedinstva” – zbivanja su koncentrirana na jedno mjesto (Zijahbegova kuća), u jedan dan (doduše ne “od izlaska do zalaska sunca”, ali zato od jutra do kasne noći) i objedinjena su jedinstvenom radnjom (potragom za “golim čovjekom”, za onim mitskim, supstancijalnim, najdubljim u čovjeku). Ali se aludira i “visokim socijalnim krugom” likova (klasična tragedija se uvijek događa u “višim društvenim slojevima”, naprosto zato što tragički junak mora imati značaj za čitavu socijalnu sredinu, a Zijahbeg ga ima jer je “s prinčevima sjedio” i doživljava kao znak svoje smrti to što mu se “ni ime u mahali ne čuje”, a ponajviše geometrijskim rasporedom likova, njihovih uzajamnih odnosa i postupaka. (Karahasan 1998:159)

I Krleža i Muradbegović u svojim tekstovima potenciraju prikaz mikrosredine u kojoj njihovi junaci traže spas od globalizacije ratnih stradanja, s osnovnom težnjom i nadom da će u njoj pronaći svoj izgubljeni spokoj i ponovno uskladiti ritam života utapajući se u stereotipnost svakodnevnice. To ustvari i postaje okosnica centralnog sukoba u njihovoj psihi, jer shvatajući neminovnost promjena i u takvom okruženju oni doživljavaju apsolutno razočarenje koje potencira njihovu dezorijentiranost. Horvat i Ekrem po inerciji zapadaju u zamke vlastitih zabluda i neminovno srljaju ka tragičnom kraju koji se ne manifestira krajem života, nego početkom vlastite patnje i vječnog nemira. Ovi pisci u sukesu sopstvenog iskustva modeliraju dramsku priču. Osobenosti tog postupka određene su dijelovima faktografski prikazanih događaja kroz autentičnost pojedinih

likova i preciznost scena. Tako se u krajnjim odrednicama pistovjećuju stavovi pisaca i njihovih glavnih protagonista.

HORVAT: Htio bi ja da to sve istrgnem iz sebe! Htio bih da ustanem iz svega toga, naprosto u dvadesetičetiri sata da ustanem i da odem! Zar misliš da ja to možda ne bih htio? Ali ne mogu! Preduboko je sve to zadrlo u mene, a da bih mogao! Preduboko! Jest! Ja sam mislio ovako: položiti ću te pišljive rigoroze pak otići nekamo u provinciju na koju gimnaziju za profesora. (Konačno netko mora biti profesor.) Tamo ću na gimnaziji odlajati onih svojih petnaest ili sedamnaest sati na nedjelju, a drugo će vrijeme biti lično moje! Bit ću u ona četiri zida, razumiješ li, sam sa sobom, odmorit ću se u onoj tišini, živjet ću svoj život tamo kako mene bude moja sveta volja! Izliječit ću se od svega onoga! Zaboravit sve ono glupo, idijotsko, kretensko, sve ću ono zaboraviti! Frontu ću zaboraviti i to da sam bio carski soldat! Znaš li ti, ženo što to znači biti carski soldat? One užasne i beskrajne noći kada se čovjek smlavljen i umoran kao dotučeni pas povlači po onom blatu i osjeća u nosnicama dim što kulja ispod slamnatih krovova, i sve je crno, čađavo, zadimljeno, i sve je zagušljivo! Ne vidi se nigdje ništa! Samo jedna uš plazi po vratu! Bijela masna sita uš! Oh, pa onda ona redakcija! Ženo! Pakao gdje novine smrde!... (Krlježa 1988a:210)

Horvatovo nastojanje da pronađe "oazu mira" u buri stradanja, nakon svih strahota koje je prouzrokovao veliki svjetski sukob, kao i njegov bijeg od haotičnog stanja urbane sredine koja je te strahote zadržala u sebi, dugo vremena poslije sukoba kao već prepoznatljiviji "poslijeratni sindrom", isto tako je utopijski postupak kao i težnja Ekrembega da pronađe mir u skrivenoj sredini "toplog doma", koja je u njegovoj maštovitoj projekciji ostala netaknuta prije nego što je otišao u rat. Ta izolirana sredina u viziji sigurnog utočišta, kojoj teži Horvat, a Ekrembeg pokušava da je ponovno doživi, u realnom poimanju postaje paradoksalna parafraza o idiličnom poimanju sretnog života i življenja.

Kroz saznanje da je ta intimizirana vizija idilične sredine samo projekcija mašte koja se hranila nadom, i Horvat i Ekrembeg doživljavaju potpunu i krajnju transformaciju na intelektualnom i psihološkom nivou. U mikrosredinama koje tu transformaciju do krajnosti intenziviraju, a u kojima se ova dva lika nalaze u ključnim momentima svog preobličenja, dolazi do erupcije i eksplozije emotivnih naboja nagomilanih u sublimaciji ratnog stradalništva. Taj emotivni naboj definitivno razara psihi čovjeka vukući ga ka potpunoj destrukciji ličnosti i potpunom nihiliziranju svih humanih vrijednosti ljudskog života. Ne nalazeći odgovore na ključna egzistencijalna pitanja o vrijednosti ljudskog života i opravdanosti življenja, ta "pomahnitala zvijer" u podsvijesti jednog sasvim običnog i dobrodušnog čovjeka postupa van svih zakona prirode i srlja ka uništenju svih humanih vrijednosti oko sebe i konačnom samouništavajućem kraju, bez mogućnosti razumnog djelovanja.

EKREMBEG: Ali ja moram znati šta je sa mnom bilo? Šta se to navalilo na me, pa steže, davi guši...Oh, kako je strašno ničega se ne sjećati...Ja ništa više ne shvaćam... Jesam li ja poludio ili sam još pri svijest...?Zašto sve pilji u me...? Kakvi su to milioni očiju. Rešetke...željezna vrata... drveni kapci... kapije... balvani... mandali... Ja sam u ludnici... u špilji, pod zemljom, ili nad zemljom. Gdje sam ja? Aaa. Ja sam zadavio

svoje dijete! Eno ga tamo zakopanog u dušeke i jastuke... Ja sam ubojica! Krv mi se pomračila... (Muradbegović 2000:233)

Bilo da se miri sa zlom ili ga prihvata kao jedini mogući izraz svog djelovanja, u oba slučaja ekspresionistički čovjek gubi kontinuitet u poimanju normalnog života i prihvatanju postojećeg okruženja.

HORVAT: Jasno, sasvim jasno gledao sam lice svoje pokojne matere! Sirota! Ona se mnogo patila u životu! I sve je to bilo zapravo bez rezultata! Ja sam sve jasno gledao, ali nikako nisam mogao (razumiješ li?) da zahvatim u stvar! Da se bacim u borbu! Uostalom, u snu često puta čovjek mnogo jasnije vidi stvari nego na javi! I zapravo i jesam neka nemoguća kreatura! U boju s maglama i fikcijama, da, tu sam ja tvrd i intransigentan! Ovako s fantomima mogu da se borim cijele noći! A sve se to može oduhnuti kao ovaj dim ovdje! (Krlježa 1988a:227)

“Bjesomučno skandalozni san Krešimira Horvata” (1953.) u drugoj je verziji Krlježinog teksta *Vučjak* dopisani dio, ali je tendencionalno prepoznatljiva težnja autora da upravo ova scena predstavlja centralni motiv ekspresionističkog prosedea ovog dramskog djela.³ U svojoj idejnoj uobrazilji on je gotovo identičan halucinativnom stanju u koje zapada Muradbegovićev Ekrembeg kada u noćnim satima počini ubojstvo vlastitog muškog potomka u potpuno nesvjesnom aktu samoodbrane i straha od onoga što je sam proživio i onoga što bi to dijete moglo proživjeti u sopstvenoj budućnosti. Ako je san K. Horvata halucinacija podsvijesti sa tendencijom njenog preispitivanja u stvarnosti, onda bi se moglo pretpostaviti da je halucinativno stanje podsvijesti Ekrembega rezultat tendencije prelaska u vječni san bez povratka u stvarnost. Dok Horvat vidi trudnu ženu, majku, oca, prijatelje i neprijatelje u formi iniciranog polusvjesnog sna, dotle Ekrembeg gotovo istovjetne likove: bremenite supruge, nerođenog sina, majku, oca iz stvarnosti projicira u memorisanu sliku idiličnog doma koji je napustio prije polaska u rat. Bježeći od stvarnosti, oni se prepuštaju nekim drugim silama čija snaga upravlja njihovim porivima dok nekontrolirano divljaju u svojim pomahnitalim i krvoločnim postupcima nasilja i ubojstava. Faze tih halucinacija u projekcijama sna i polusvjesnih stanja u oba ova teksta eksaliraju u svojim negativnostima, pritišću svijest i savjest glavnih protagonista. Oni kao takvi okajavaju krivicu bez krivice i prelaze u agonalno stanje potpune inercije u odnosu prema sopstvenom životu.

EKREMBEG: Da. Sjetio ga sam se i vidio ga. I njega i đavla, obojicu: Kad sam ulazio unutra, da ga zadavim, čudan sam san usnio... Možda je to i priviđenje, možda sam to negdje i čuo ili pročitao, ko bi znao kako se to zbiva u našim dušama. Na jednom obrazu moga sina sjedio je Bog, a na drugom đavo. Obadva manja od makova zrna.

³ Usp.: “Podvesti ovu dramu nasilno pod jedno stilsko jedinstvo, što je i činjeno izbacivanjem scene sna iz trećeg čina, znači samo osiromašiti je, dati joj po svaku cijenu – čistu – formu. Upravo ta scena sna, sa čijim se isključivanjem, po riječima Gavele, sam Krlježa pomirio, daje cijeloj dramu jednu dopunsku dimenziju, ona je slika čitavog sistema odnosa u kojem leže korijeni onog prolaznog, dubokog nesporazuma koji je glavni uzročnik svih potonjih Horvatovih lutanja, onog prvog – pogrešnog koraka – na putu ka Sreći. Tim snom sudbina glavnog junaka prerasta – kroniku zelenokaderaških motiva – i dobija novu dimenziju postaje: slika ljudske sudbine.” (Miočinović 1975:224)

Đavo je vikao: Ubi! A Bog vikao: Poljubi! A oba su bila preslaba, da me nagovore. Ja sam čuo samo hujanje svoje krvi i kucanje svojih damara – i tako sam radio, kako sam u sebi ćutio... Sasvim neovisno, svojom voljom... A tako se valjda i uvijek radi. (Muradbegović 2000:235)

Smiraj koji osjećaju poslije paranoične ekstaze u kojima izvrše zločine, nije katarza, nego potpuno predavanje stihiji bezumlja. Djelovanje ovih junaka biva zaustavljeno u jednom trenu njihovog života i postojanja. Njihova budućnost nije neizvjesna, ona ne postoji, iako oni i dalje žive, ali je njihov život okončan onog trenutka kada shvate njegovu nesvršishodnost. Svrha ljudskog postojanja, u tom tragičnom vremenu, još se jedino može definirati lucidnim intervalima poremećenog uma da ciljevi rata i ratovanja mogu biti opravdanje za sva zlodjela, ubojstva i stradanje nevinih ljudi u dvije sukobljene strane.

Aktuelnost ove teme je u svojoj konstanti univerzalizirana od prvih sukoba čovjeka do krajnosti zaraćenog čovječanstva. Rat i ratovanje kao rješenje postojećeg problema je, nažalost, paranoično otisnuto u ljudskoj psihi i uvijek primjenljivo kao krajnji ishod. To saznanje individuu, kao osnovnu jedinku društvenog ustrojstva, dovodi u poziciju napadača ili branjenika i u tom agonálnom transu izlaže je opasnosti od samoinicijativnog ugrožavanja produžetka ljudske vrste i egzistencije čovječanstva. Samo jedan pokret ljudske ruke, kako kaže M. Krleža, u stanju je da sruši civilizacije, da uništi svijet i da Zemlja kao planeta nestane zauvijek.

MORGENS, kao da se vratio na ovaj svijet: Evo svjetlosti! Tu svjetlost poklonila nam je ljudska ruka. Ne sjećam se tko je to od starih hipokratika rekao da ne zna da li je čovjek najmudrija životinja zato jer ima ruke ili ima ruke jer je najmudrija. U svakom slučaju ljudska ruka je savršenstvo od remek-djela kome se ne bi moglo ništa ni dodati ni oduzeti.

APATRID B: Da, ali ima tamo jedna Aretejeva emendacija toga galenskog apokrifa. Ima tamo jedan "a ipak!" A ipak je to remek-djelo ruka majmuna. (Krleža 1988b:115)

Vrijeme individualne tragedije, opće tragedije, vrijeme ljudskog bola, vrijeme užasa i patnji pojedinca i kolektiva, jeste doba prvih decenija XX stoljeća, u kome i M. Krleža, a i njegov suvremenik i sljedbenik po vokaciji, A. Muradabegović, žive i projiciraju umjetnost. Obuhvatajući sfere ljudskog djelovanja od historijskih odrednica, politike, kulture, etike i morala, ovi pisci namjenski pokušavaju osvijestiti čovjeka, upravo kroz vizuru likova koje će na osnovu sopstenog empirijskog doživljaja i uobličiti. Neprilagođavanje i bunt tih likova prema svim promjenama unutar historijskih zbivanja proizvest će nesporazum i sukob na relaciji vijekova u dramaturškom smislu. Poimanje svjetske katastrofe koja se događala upravo tu pred njima i nemogućnost da se inicira bilo kakva pozitivna promjena u tom haotičnom stanju, rezultirala je okvirnom dramskom pričom, koja pritisnuta agonijom rata, ubistava, zločina, pulsira u skladu sa vojničkim batom, zastrašujućim fjučima metaka, granata i bolnim umirućim kricima čovjeka zabilježanim u svijesti njihovih junaka i dugo nakon što je potpisano primirje. Krajnji rezultat tog doživljaja je zlo u čovjeku koje se kreće u koncentričnim krugovima kroz književna djela, jednako nazad i naprijed kroz historiju, sa konstatacijom da se iz takvog haosa rata i ratnih događanja profilirala bolesna, u umjetničkom uobličanju prepoznatljiva, krležijanska skupina, *Mörder und Falschspieler* (ubojice i varalice).

Literatura

- Karahasan, Dževad (1998), "Potraga za golim čovjekom", u: Gordana Muzaferija, prir., *Bošnjačka književnost u književnoj kritici: Novija književnost – Drama*, knj. V, Alef, Sarajevo
- Krleža, Miroslav (1955), *Tri drame*, Zora, Zagreb
- Krleža, Miroslav (1981), *Dnevnik 1914–17*, Oslobođenje, Sarajevo
- Krleža, Miroslav (1988a), *Drame*, Oslobođenje, Sarajevo
- Krleža, Miroslav (1988b), *Aretej*, Oslobođenje, Sarajevo
- Lešić Josip (1991), *Dramska književnost I–II*, Institut za književnost, Svjetlost, Sarajevo
- Miočinović, Mirjana (1975), *Eseji o drami*, Vuk Karadžić, Beograd
- Muradbegović, Ahmed (1987), "Kako se postaje dramatičar", u: *Izabrana djela*, knj. III, Sarajevo
- Muradbegović, Ahmed (2000), "Pomrčina krvi", u: Gordana Muzaferija, Fahrudin Rizvanbegović, Vojislav Vujanović, prir., *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*, Alef, Sarajevo
- Muzaferija, Gordana, prir. (1996), *Antologija bošnjačke drame XX vijeka*, Alef, Sarajevo
- Muzaferija, Gordana, prir. (1998), *Bošnjačka književnost u književnoj kritici: Novija književnost – Drama*, knj. V, Alef, Sarajevo
- Muzaferija, Gordana, Fahrudin Rizvanbegović, Vojislav Vujanović, prir. (2000), *Antologija bosanskohercegovačke drame XX vijeka*, Alef, Sarajevo

Josipa Dragičević: Žene i slavenska ideja u hrvatskoj preporodnoj ideologiji

Početak 19. stoljeća dodjeljivanje važne uloge ženama u provedbi preporodnih ideja pronalazimo u svim slavenskim zemljama zahvaćenima preporodnim gibanjima, a na hrvatskim će prostorima posebnu ulogu u stalnom poticaju za uključivanje žena u preporodni krug imati časopisi. U izlaganju će se analizirati onaj dio tekstova iz časopisne produkcije koji će na primjeru žena iz drugih slavenskih nacija poticati ženski društveno-kulturni i književni angažman u Hrvatskoj, s posebnim osvrtom na Kollárovu ideju o "slavenskoj uzajamnosti" i njezinu recepciju kod hrvatskih preporoditelja.

Ključne riječi: hrvatski narodni preporod, žene, slavenska ideja, Jan Kollár, Danica ilirska

Women and Slavic Idea in Croatian National Revival Ideology

At the beginning of 19th century within national revival movements in Slavic countries an important role in spreading new ideas was assigned to women. Considering Ján Kollár's idea of "Slavic interdependency" and its reception in Croatia, this presentation deals with articles on women's national revival engagement in other Slavic nations published in Croatian periodicals in order to induce the same women's response in Croatia.

Key Words: Croatian National Revival, women, Slavic idea, Jan Kollár, Danica ilirska

1. Hrvatski narodni preporod i slavenska ideja

Kada je riječ o hrvatskom narodnom preporodu koji obuhvaća razdoblje od kraja 18. do sredine 19. stoljeća može se govoriti o njegove tri faze: pripremnom (1790–1830), neposredno pripremnom (1830–1835) te punom preporodnom razdoblju (1835–1848) (Stančić 2008:6). Početak potonjeg vezan je uz pokretanje Gajevih *Novina* i *Danice ilirske* oko kojih se pod ilirskim imenom organizirano okupljaju hrvatski preporoditelji. Preporoditelji su pred sobom imali zadaću očuvanja odnosno reafirmacije hrvatskog nacionalnog identiteta koji je, posebice od druge polovice 18. stoljeća, pod utjecajem austrijske i mađarske politike gubio svoju prepoznatljivost unutar Habsburške Monarhije. U takvom je nastojanju Ljudevit Gaj, uvidjevši važnost pokretanja novina s obzirom da taj medij "prostorno dopire dalje i brže od knjige te šire i brže mijenja socijalnu i kulturnu sliku pokrivenoga prostora" (Brešić 2005:108), odigrao iznimno značajnu ulogu.

Sve konkretne akcije preporoditelja, čijim dijelom je i bilo pokretanje *Danice ilirske* koje postaju nositeljem poduzetih akcija, polazile su od pokušaja rješavanja jezičnog pitanja odnosno stvaranja jedinstvenog hrvatskog standardnog jezika i grafije (Gaj objavljuje *Kratku osnovu horvatsko-slavenskoga pravopisanja* 1830, novi pravopis uvodi u *Danicu ilirsku* početkom 1836) što je trebalo stvoriti pretpostavke za kulturno povezivanje cijelog, tada teritorijalno razdijeljenog, hrvatskog prostora i to ponajviše kroz stvaranje zajedničke književnosti. No, preporodna proklamirana ideološka pozadina bila je daleko složenija i funkcionirala je na nekoliko razina: od kroatizma, preko južnoslavenstva ili ilirizma do slavenstva. Iako je hrvatska ideja bila u temelju preporodnih gibanja od samih početaka (usp. Stančić 1990, 2008), upotreba ilirskog imena i pozivanje na ilirsko podrijetlo Hrvata trebalo je ukazati na dugu hrvatsku tradiciju, a zbog spomenute razjedinjenosti hrvatskog prostora ilirska ideja dijelom je "imala i funkciju neutralizacije hrvatskih pokrajinskih partikularizama" (Stančić 2008:10). Južnoslavenska ideja ujedno je bila direktno povezana sa slavenskom idejom koja je temeljena na izgradnji zajedničkog prepoznatljivog jezično-kulturnog identiteta slavenske zajednice nasuprot dominantnih neslavenskih nacija u Habsburškoj Monarhiji.

Slavenska ideja, iako nastala kao reakcija na političku situaciju, prema vani se predstavljala kao povezivanje Slavena isključivo na književnom i kulturnom planu. Većinom na temelju rezultata filoloških istraživanja gradila se u zaseban ideološki sustav, a pojavilo se nekoliko njezinih varijacija među kojima je za ideologiju hrvatskog narodnog pokreta najznačajnija Kollárova ideja – ideja o slavenskoj uzajamnosti koju je u konačnom obliku Kollár predstavio široj javnosti na njemačkom jeziku u djelu *O kulturnoj uzajamnosti između različitih plemena i narječja slavenskog jezika* objavljenu 1837.¹

S Kollárovim se razmišljanjima o potrebi međusobnog slavenskog približavanja Gaj upoznao još 1829. za vrijeme školovanja u Pešti, a u svom nacrtu autobiografije čak ustvrdio da je Kollár ideju o slavenskoj uzajamnosti stvorio njegovim kazivanjem legende o gradovima braće Čeha, Leha i Meha iznad Krapine odakle su se braća razišla i stvorila češku, poljsku i rusku državu (Gaj 1875:29). No, bez obzira koliki je stvaran bio Gajev utjecaj na Kollárovu konkretnu ideju o slavenskoj uzajamnosti, vjerojatno je da je njihovo druženje potaknuto sličnim razmišljanjima bilo plodonosno za obojicu čemu u prilog svjedoči činjenica da i Gaj i Kollár istodobno, 1830. godine, objavljuju svoja značajna djela kreirana upravo u skladu s mislima o potrebitosti kulturnog približavanja slavenskih naroda – Gaj *Kratku osnovu*, a Kollár djelo *Rozprawy o gmenách, počátkách i starožitnostech narodu slawského a geho kmenů* (usp. Stančić 1997). U bilješci u *Rozprawy* Kollár govori o međusobnom kulturnom ujedinjenju glavnih slavenskih "plemena", kojih, smatra, ima četiri, kroz ujednačavanje grafije i približavanje jezika. Gaj u *Kratkoj osnovi* također zastupa ideju o približavanju slavenskih jezika do razine četiri književna jezika. No, dok Gaj četiri "glavna narječja" ne imenuje, Kolláru su nositelji "glavnih narječja" četiri slavenska "glavna plemena" – Rusi, Poljaci, Česi i Srbi. Za hrvatske je preporoditelje takva klasifikacija bila neprihvatljiva (kao i za dio Slovaka koji su prema Kollárovej podjeli kao "podpleme" s "podnarječjem" pripali češkom "glavnom plemenu"), odnosno onaj dio koji je južne Slavene – Hrvate, Slovence, Srbe i Bugare objedinio pod srpskim imenom, pa su i hrvatski i slovački preporoditelji uputili primjedbe

¹ Johann Kollár, *Ueber die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawischen Nation*, Trattner-Károlyischen Schriften, Pesth, 1837.

Kolláru. No, unatoč neodgovarajućim nazivljima spomenutih slavenskih glavnih grupa-cija, Kollár hrvatsku etničku i jezičnu individualnost ne osporava (kao ni slovačku), pa je time, za razliku od Šafaříkove i Kopitarove klasifikacije prema kojoj se negira hrvatska nacija, a hrvatski prostor dijeli između Slovenaca i Srba, Kollárova ideja za hrvatske preporoditelje bila prihvatljivija varijanta.

Milivoj Šrepel u članku "Jan Kollár i Hrvati" Kollára proglašava "kumom" ilirizma, razdoblja u kojem je, smatra, u potpunosti zaživjela slavenska ideja koja "živi u hrvatskoj književnosti gotovo od početka knjige" (1893:466). No, čini se da su ilirci najviše oduševljenja pokazivali prema Kolláru kao pjesniku, posebice zbog njegove poeme *Slávy dcera*, koja je bila "brevijar u rukama oduševljene omladine ilirske" (Šrepel 1893:467) i koja je imala velikog utjecaja na pjesništvo preporodnog razdoblja (usp. Živančević 1968), pa će tako Gaj u jednom pismu Rakovcu u oštrom tonu o Kolláru napisati da je "kao poeta velik, kao historik mal, a kao politik najmanji" (Šrepel 1901:254). Konkretna ideja o slavenskoj uzajamnosti, iako najbliža hrvatskim preporoditeljima od ostalih "slavenskih" ideja, nije ušla u hrvatsku preporodnu ideologiju u cijelosti, već se radi tek o prihvaćanju njezinih odgovarajućih elemenata (usp. Stančić 1997) (Kolar 1836). O tome svjedoči i članak u *Danici* "O slovstvenoj uzajamnosti među kolěni i narěčji slavenskimi", prijevod Kollárovog teksta preuzetog iz časopisa *Hronka*, gdje se primjerice srpski naziv za sve južne Slavene i "narječja" zamjenjuje nazivom "ilirski" (tu će izmjenu, iako nekonzistentno, Kollár provesti objavljujući sljedeće godine *O kulturnoj uzajamnosti između različitih plemena i narječja slavenskog jezika*). No, jedna takva šira ideja, kako je već navedeno, preporoditeljima se činila potrebitom radi afirmacije hrvatskog nacionalnog identiteta kao dijela velike slavenske zajednice u svrhu opozicije neslavenskim identitetima (mađarskom i njemačkom) Habsburške Monarhije. Ipak, u pokušajima približavanja razdijeljenih hrvatskih prostora ona se između ostaloga javlja i kao potvrda ispravnosti nastojanja hrvatskih preporoditelja koji svojim djelovanjem postaju dijelom aktualnih europskih kretanja, pa se kao takva našla kao uporišna točka većine tekstova preporodnog doba. U tu su svrhu preporoditelji na stranicama tadašnje periodike čitatelje redovito izvješćivali o kulturno-književnim gibanjima u ostalim slavenskim zemljama većinom kroz kratke vijesti o njihovoj književnoj proizvodnji ili pak preuzimanjem i prijevodom članaka koji se javljaju u stranim publikacijama.

2. Poticaji prinosu žena hrvatskoj preporodnoj ideologiji kroz primjere iz drugih slavenskih naroda

Na ideju o slavenskoj uzajamnosti pozvat će se i jedan od prvaka hrvatskog preporodnog pokreta grof Janko Drašković u knjižici *Riječ veledušnim kćerima Ilirije o starijoj povijesti i o najnovijem preporodu književnosti njihove domovine*, objavljenoj na njemačkom jeziku 1838., kojom poziva žene da se priključe preporodnim nastojanjima (Drašković 1838, 2007). Knjižica je kompilacija više radova i donosi Draškovićev tekst o povijesno-kulturnom razvoju tzv. "Ilirije"; pjesmu Ignjata Gjorgjića *Krijesnica* s njemačkim prijevodom Dimitrije Demetra kako bi se pokazala ljepota skladanja na hrvatskom jeziku u najuzvišenijoj – pjesničkoj – formi; Šafaříkov pohvalan tekst o nastojanjima Ljudevita Gaja oko jezika, pravopisa, novina i tiskare; te tekst Dimitrije Demetra koji ponovno govori o hrvatskom jeziku i književnosti ističući važan Gajev prinos u potrebitom uspostavljanju jednog, za sveobuhvatan hrvatski prostor, standardiziranog hrvatskoga jezika.

Takvo predstavljanje novih kretanja na kulturno-književnom polju kako bi žene pridobio u preporodni krug i uopće argumentacija za prihvaćanje preporodnih ideja temeljena na dugoj *ilirskoj* tradiciji, na pozivanju na raširenost ideje o slavenskoj uzajamnosti i na autoritete, u ovom slučaju Šafařika, ne razlikuju ovu knjižicu od većine tekstova iste intencije te se u konačnici može zaključiti da Draškovićevo djelo zapravo i nije posebno prilagođeno ženama. Ženama je posebna uloga dodijeljena u naslovu djela odnosno u imenovanju primatelja informacija i tek nekoliko rečenica na početku teksta, ali je njegov najveći značaj upravo u tome što se Drašković izravno i ekskluzivno obraća inače zanemarenom faktoru u raspodjeli javne društvene odgovornosti – ženskom dijelu populacije.

Da to nije usamljen slučaj govore i brojni tekstovi u hrvatskoj periodici tog razdoblja namijenjeni ženama, a koji se bave ulogom žene i njezinim značajem za društvo te istodobno služe kao poticaj hrvatskim ženama da se uključe u preporodni krug i prihvate preporodne ideje koje su već prigrlili muškarci. Preporodna politika prema ženama odvija se na nekoliko paralelnih razina – širenje materinjeg jezika među ženama, učenje i/li prihvaćanje materinjeg jezika te njegova stalna uporaba, a važnost je pridodana ženama kao značajnoj čitateljskoj publici, pa se potiče proizvodnja štiva namijenjena ženskom ukusu (pri tomu treba imati na umu i ekonomski faktor – potražnja potiče proizvodnju što direktno utječe na razvoj domaće književnosti). Preporoditelji su istodobno, imajući na umu važnost odgoja kao sredstva za "usađivanje" narodnog duha kod mladeži te raspodjelu društvenih uloga toga doba – a ženi je prvenstveno pripadala uloga odgajateljice, prepoznali žene kao ključni faktor koji će omogućiti, ne samo tadašnjem naraštaju, već i budućima da usvoje dobre temelje na kojima će se nadograđivati hrvatski identitet.

Dodjeljivanje važne uloge ženama u ostvarivanju preporodnih ciljeva ne nalazimo samo kod hrvatskih preporoditelja; takva nastojanja vidljiva su i u ostalim slavenskim zemljama zahvaćenim vlastitim preporodnim gibanjima. Za ovaj rad od značaja je onaj dio tekstova koji se javlja u hrvatskoj preporodnoj periodici, prvenstveno *Danici ilirskoj*, vezan uz tematiku žena drugih slavenskih zemalja. Oni se ugrubo mogu podijeliti u dvije skupine: u prvoj su članci preuzeti iz stranih časopisa u kojima se tematizira problematika odnarođenih žena ili koji govore o iskoracima koje žene poduzimaju u prihvaćanju novih kulturnih kretanja dok su u drugoj skupini vijesti o aktivnostima žena u svijetu književnosti. Ovi potonji obuhvaćaju informacije o objavljenim djelima čeških, poljskih i ruskih književnica te obavijesti o časopisnoj i književnoj produkciji gdje su žene na mjestu urednica i kod njih je znakovito da je u naslovu ili sadržaju uvijek naglašeno da se radi isključivo o ženskom udjelu u književnoj proizvodnji.

Članci preuzeti iz strane (slavenske) periodike odraz su i hrvatskih prilika; radi se o istom shvaćanju važnosti žene i potrebi za njihovim prihvaćanjem preporodnih ideja te istim problemima pri pokušajima da se te ideje približe ženskom dijelu populacije. Nerijetko se takvi članci u prijevodu dijelom i prilagođavaju, ne gubeći svoju idejnu podlogu, pa će tako Babukićev prijevod članka iz češkog *Kwetyja* govoriti o *ilirskim* ženama koje odbacuju narodni jezik i običaje (Babukić 1838). Autor članka se poziva na susrete s pojedinim ženama koje su se bilo sramile govoriti materinjim jezikom bilo da su ga ismišljale kada ga je sam upotrebljavao. Prijekor ženama zbog takvog stava prema vlastitom identitetu dodatno je naglašen oprečnim odnosom muškarca i žene; muškarci su u ovom slučaju osviješteni pripadnici "ilirskog" naroda, ponosni na svoje podrijetlo, tradiciju i

jezik, dok se žene tek susreću sa zadaćom da to postanu. Poziv za sjedinjenjem muškarca i žene u narodnosnom očitovanju odvija se u skladu s ilirskim jezično-stilskim inventarom – muškarci su braća, a žene sestre zajedničke majke "Ilirije", a njihova trenutačna razjedinjenost rezultat je vanjskih utjecaja, a nikako prirodnog razvoja.

Navedeni članak u cjelini ne uvodi značajniji pomak u diskursu spram ostalih tekstova s tematikom žena, ali je zanimljiv zbog otvorene sumnje u brzo ostvarenje preporodnih nastojanja smatrajući da će tek budući naraštaji u potpunosti ostvariti preporodne ciljeve čime zapravo deklamatorski stavlja u središte ženu-odgajateljicu kao najvažniji čimbenik za opstanak nacionalnih ideja.

Danica donosi još jedan Babukićev prijevod teksta objavljenog u *Kwětyju* u kojemu se autor osvrće na širenje "češkoslavjanskih" nacionalnih ideja, jezika i literature, a s posebnim zadovoljstvom ističe prihvaćanje narodnog jezika kod djevojaka (iako "Njihov broj nije tako velik", Babukić 1841:62) za što su zaslužna prvenstveno češka kazališta i govori na češkom jeziku koji poticajno djeluju i na zaokret prema češkoj literaturi (Babukić 1841). Pri tom će izdvojiti, za razliku od uobičajene prakse koja nalaže strane odgajateljice i učenje stranog jezika od rođenja, vrlo rijedak primjer "vodkinje djece" odnosno "bonne" koja je Čehinja i koja djeci čita knjige na češkom jeziku držeći važnim da djecu prvo nauči materinjem jeziku, a tek potom stranom, ovdje francuskom. Istovremeno će se osvrnuti na više slojeve društva i njihove odgajateljice koje, smatra, treba postupno upoznavati s domaćim jezikom kako bi ga prenijele na djecu što će nadalje dugoročno povezati s obogaćivanjem književnosti, ali i što će "na izobraženje i ublaženje našega naroda silno i dugotrajno djelovati..." (Babukić 1841:64).

Među tekstovima preuzetima iz *Kwětyja* naći će se još onih vezanih uz žene i njihov poticaj u uporabi narodnog jezika. Tako će se javiti i tekst o slovačkim ženama koje u sve većem broju govore materinjem jezikom, pjevaju narodne pjesme, čitaju knjige na slovačkom, a u svakodnevici se vraćaju stari slavenski običaji, posebice plesovi gdje je slovački narodni ples zamijenio uobičajeni "Magyar szóló". Tekst će uz pohvalu domoljubnim Slovačkinjama znakovito završiti: "A takove ... kad ljube svoj jezik, svoj narod, moraju i od pravih sinovah njegovih poštovane i ljubljene biti" (Anonim 1840:16).

Posebnu pozornost privući će tekst epistolarnog oblika jedne Slovačkinje upućen sestri u Peštu (M. P. 1841) u kojemu otvoreno negoduje zbog pokušaja mađarizacije koji se odvijaju prvenstveno kroz nametanje mađarskog jezika. Ne treba zaboraviti da se sve aktivnosti vezane uz hrvatski narodni preporod odnosno ideje (južno)slavenstva i slavenske uzajamnosti predstavljaju s isključivo kulturnim predznakom, pa je uzimajući u obzir oštri ton pisma, njegovo objavljivanje zapravo kanaliziranje hrvatske problematike kroz oči Drugoga, Slovaka čija je, pak, politička pozicija bliska hrvatskoj te bi sljedeći citat zasigurno autorizirao bilo koji *Daničin* suradnik:

Nek Magjari, kako jim je volja, na nas nasèrtaju, znamo mi cilj njihov, koi je Slovakom sladkozvučni materinski jezik i slavjanski život uzeti, i njima tuđi jezik – skèrpljenu magjarštinu – nametnut. Ali tim nasilnim natèrivanjem sami Magjari njih trostručno oživljavaju. Oni nek zadèrže jezik svoj (prem veći dio iz našega slavjanskoga imaju), a mi ćemo jezik naš zadèržat, i uništiti ga nedamo. Dužnost je svakoga pravoga Slavjana, hrabro braniti majku Slavie, to jest jezik slavjanski. (M. P. 1841:172)

Odjeci ideje o zajedništvu slavenskih naroda, usmjereni ka legitimaciji i prihvaćanju slavenskog identiteta od neslavenskih naroda, nerijetko su zauzimali prostor u *Danici*. Kada je riječ o ženama, vijest će biti češka pjevačica Tonnerova koja je u Weimaru oduševila njemačku kazališnu publiku kada je neočekivano tijekom izvedbe *Seviljskog brijača* izvela ariju na češkom jeziku (Anonim 1846a). Uskoro je pozvana kao gošća na weimarski dvor gdje je izvela tri češke narodne pjesme za što je bila i nagrađena.

Naći će se i zanimljivosti poput svojevrsne anegdote iz čeških kulturno-književnih krugova kada su se pojavile pjesme, "izvorne, narodnoga duha pune", stanovite Marije Čacké, koju nitko nije osobno poznao (Anonim 1846b:138). Potraga za njezinim identitetom rezultirala je pretpostavkom da se radi o seljanki iz hrudimskog kraja, a vijest o njezinoj smrti izazvala je veliku žalost. Naknadno se saznalo da je autorica hvaljenih stihova ugledna Františka Bohunka Pichlová koja će kasnije svoju zbirku pjesmama objaviti, a ona će doživjeti više izdanja (*Písně Marie Čacké*, Prag 1857).

Kada Jan Kollár objavljuje svoj *Cestopis*, u *Danici* se predstavlja to "netárpljivo očkivano djelo" (Kollár 1843:98), a objavljuje se izbor iz djela na temu slavenske narodnosti u Trstu (Kollár 1843). Kollár piše o Hrvatici Sofiji Rušnov, rođ. Žinić rodom iz Zelendvora kraj Varaždina, koja živi u Trstu, a koju će prozvati "slavoilirskom Safo" te o njoj reći da "izobraženiu, oštromniu, uz to pako gorljiviu ljubiteljicu ukupnoga našega naroda, nego je ona, nisam još vidio" (Kollár 1843:98). Kollár će detaljno progovoriti o domoljublju Rušnerove koja se osim pjesništva bavi i pisanjem knjiga o narodnom odgoju, posebice djece i mladeži smatrajući da se ljubav prema domovini i materinjem jeziku treba usaditi još kod male djece, a u tom domoljubnom duhu odgaja i vlastitu djecu.

No, druga vrsta informacija možda je bila plodonosnija kao poticaj ženama za konkretnim akcijama i to ona koja se bavi rezultatima ženskog kulturno-književnog angažmana. Tako će *Danica*, koja iz broja u broj na svojim stranicama, najčešće u obliku izvješća unutar svojih stalnih rubrika, iznosi podatke o književnoj produkciji drugih slavenskih naroda, donositi i vijesti o ženskom prinosu književnostima na narodnim jezicima. Godine 1843. *Danica* javlja o projektu izdavanja "slovara za žene" na kojemu već tri godine rade žene, a u njemu će se okupiti "sve, što god duhovno i gospodarstveno izobraženje lěpoga spola, te ljubav k domovini i narodnosti unaprediti može" (Spisatelji 1843:131) dok će ilustracije, djela Václava Merklasa, prikazivati kako znamenite žene tako i druge prikaze korisne za njih. Obavijest je ujedno i poziv drugim ženama da se svojim priložima ("o našoj domovini, o slavni Slavjankah, narodnih običajih, domaćem životu, osobito pako članci o domaćitosti i spodobne stvari", Spisatelji 1843:131) priključe realizaciji slovara. U duhu slavenske ideje članak je zaključen mislima o važnosti zajedništva, odnosno potrebi međusobnog povezivanja za postizanje viših društvenih ciljeva. U *Danici* iz 1864. godine naći će se najava za sličnu knjigu sa životopisima slavni žena iz svih slavenskih naroda, koju će 1868. u Pragu objaviti František Sk. Steyskal-Lažanský pod nazivom *Věvec slávy žen slovanských* (Anonim 1864).

Kada je riječ o poljskoj književnosti i ženskom udjelu u književnoj proizvodnji, *Danica* će ih okarakterizirati kao "nečuvano književno gibanje među krasnim spolom", jer "ima sad tamo više spisateljka nego u čitavoj Českoj, a o našoj Iliriji niti da nespominjemo" (Anonim 1842:48) pri čemu će navesti čak 16 imena čeških književnih djelatnica. Zanimljivo je da ih se u članku navodi prema njihovom bračnom statusu, pa će navesti gospođe: "Orłowska", Izabela Barcińska, Ludwika Jędrzejewiczowa, Eleonora Ziemięcka,

Katarzyna Lewocka, Paulina Krakowowa, Joanna Widulińska, Wanda Malecka, Tekla Biesiekierska, Anna Nakwaska i Antonina Jachowiczowa. Navedene gospođice su: Józefa Prusiecka, Walentyna Trojanowska, Józefina Osipowska, Albina Ostrowska i "grofica Lubieńska". (Anonim 1842:48) No, njihove radove nećemo pronaći na stranicama *Danice*, niti će se u većoj mjeri pratiti njihova produkcija. O Poljakinjama će se još nešto reći u članku "Spisateljice poljske", preuzetom iz *Jutrzenke*, gdje će biti riječi o knjigama autorica objavljenima u Varšavi: *Mysli o wychowaniu kobiet* (1843) Eleonore Ziemieckie, *Zgliszcza kościola Maryi-Dziewicy i Anna Pauline Wilkońskiej* (1842) te *Powieści dla siostry* Florentine Kunicke. Ujedno će se spomenuti časopisi koje uređuju žene: *Zorza*, list za mladež urednice Pauline Krakowowe koja uređuje i almanah *Pierwiosnek* u kojem objavljuju samo žene, a objavit će se i najava za još jedan časopis za mladež, pod uredništvom Józefe Prusieckie. (Anonim 1843)

Kasnije se u *Danici* može pročitati i tekst o objavljivanju djela *Marzenia i rzeczywistość* Karoline H. S. i *Powieści nieboszczyka Pantofla* Eleonore Szyrmerove koja je pak muškarac Ludwik koji objavljuje pod supruginim imenom. (Anonim 1845)

O ruskoj ženskoj književnoj produkciji naći će se samo jedan članak sa šturom informacijom o izlasku knjige pjesama grofice Rostopčin te kako su među suvremenim ruskim književnicama najpoznatije gospođe: "Pavlov, Sukov, Isimov i Teplov; gospođična Durov, koja je kao oficir Aleksandrov poznata, broji se među muške glave". (Anonim 1841:188)

3. Prema zaključku

Zaključno se može reći da je, uz hrvatsku i južnoslavensku, slavenska ideja značajan dio ideologije hrvatskog narodnog pokreta, posebice Kollárova ideja o slavenskoj uzajamnosti. Prihvatanjem te ideje Hrvati se priključuju snažnim novim gibanjima na slavenskom prostoru deklarirajući se dijelom slavenskog kulturnog identiteta čime rade značajan otklon od dominantnih neslavenskih nacija u Habsburškoj Monarhiji. Sve navedene ideje ugrađene su u tekstove preporodnog doba, pa i one namijenjene ženama koje preporoditelji prepoznaju kao neizostavan element za ostvarivanje preporodnih ciljeva. Iz tekstova namijenjenih ženama, posebice u *Danici ilirskoj*, vidljiv je napor koji su hrvatski preporoditelji ulagali kako bi potaknuli njihov angažman u preporoditeljskim krugovima. Iako ne u većem broju, žene se ipak odazivaju; pokreću salone kao mjesta društvenih okupljanja te organiziraju zabave s isključivo hrvatskim predznakom, a javljaju se i kao autorice, većinom domoljubnih stihova slabije književne vrijednosti, ali od kojih neke ostvaruju i ozbiljnu književnu karijeru (primjerice Dragojla Jarnević i Ana Vidović). No, iako hrvatski preporoditelji muškarce i žene ravnopravno pozicioniraju u svojim nastojanjima, na primjeru osobnog dnevnika Dragojle Jarnević, inače važnog svjedočanstva jednog vremena i njegovih aktera, može se posumnjati u pragmatičnu prirodu takve ravnopravnosti, ali i zaključiti da je stereotipna raspodjela rodnih uloga, gdje ženi pripada uloga brige za kuću i obitelj, ipak duboko ukorijenjena u hrvatskom/slavenskom/europskom društvu toga doba. Iako nijedan *Daničin* suradnik nije ništa slično napisao, za ilustraciju treba izdvojiti citat iz članka objavljenog u *Danici*, a preuzetog iz poljske *Jutrzenke*:

Nismo mi priatelji mužkobanah (Mannweib) i prenapetoga affektiranja mužkih dĕlah; dopuštamo, da je literatura mužki posao: nu s radostju pozdravljamo na ovom polju gospoje, koje ni ovdĕ naznačeno sebi od naravi područje neprestupljaju; kojim nestoji do tašte slave, nego do izobraženja svojih sestarah i dĕce. (Anonim 1843:199–200)

Ipak, hrvatski preporoditelji, koji se vode načelima da je narodnosno određenje neodvojivo od onog jezičnog, prihvaćanje hrvatskog jezika povratak korijenima nacionalnog identiteta, a uvođenje narodnog jezika u svaki dom preduvjet za uspjeh preporodnih ideja u čemu dodjeljuju najvažniju ulogu ženama, ženama otvaraju mogućnost šireg djelovanja. Preporoditeljska nastojanja da se žene uključi u novonastala kulturno-književna gibanja, u koju se svrhu, između ostaloga, i objavljuju informacije o takvom prinosu žena u drugim slavenskim narodima, postavljaju temelje i za pokušaje žena kasnijih razdoblja da zauzmu značajnije mjesto u društvenom životu i nadvladaju očekivane rodne uloge. Ti će pokušaji zaživjeti tek u drugoj polovici 19. stoljeća, i to uvelike potpomognuto dostupnijim institucionaliziranim obrazovanjem, kada započinje afirmacija hrvatskog ženskog identiteta u kulturno-društvenom životu Hrvatske.

Literatura

- Anonim (1840), "Iz Slavie ugarske. (Polag 'Českich Kwětú')", *Danica ilirska*, 6/4, 16.
- Anonim (1841), "(Ruske spisalice.)", *Danica ilirska*, 7/45, 188.
- Anonim (1842), "(Krasno spisateljstvo poljsko.)", *Danica ilirska*, 8/12, 48.
- Anonim (1843), "Spisateljice poljske", *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*, 9/50, 199–200.
- Anonim (1845), "Poljska književnost. (Konac.)", *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*, 9/8, 32.
- Anonim (1846a), "Slavjanska vĕst", *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*, 12/1, 4.
- Anonim (1846b), "(Iz Česke.)", *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*, 12/34, 138.
- Anonim (1864), "(Česko-slovačka.)", *Danica ilirska*, 18/47, 376.
- Babukić, Vjekoslav (1838), "Domorodkinjam ilirskim za lĕto 1838. Polag Dragutina bar. Villania", *Danica ilirska*, 4/4, 15–16.
- Babukić, Vjekoslav (1841), "Nĕšto o narodnom životu literarnom u Českoj. (Od Fr. D.)", *Danica ilirska*, 8/16, 62–64.
- Brešić, Vinko (2005), *Čitanje časopisa*, Matica hrvatska, Zagreb
- Čacka, Maria (1857), "Pĕsnĕ Marie Čackĕ", Tisk a sklad Kateřiny Jeřábkové, Prag
- Drašković, Janko (1838), *Ein Wort an Iliriens hochherzige Töchter über die ältere Geschichte und neueste literarische Regeneration ihres Vaterlandes*, Druck der k. ilir. Nat. Typographie von Dr. Ljudevit Gaj, Agram
- Drašković, Janko (2007), "Riječ veledušnim kĕcerima Ilirije o starijoj povijesti i o najnovijem preporodu književnosti njihove domovine, s njemačkog jezika preveo Ante Stamać", *Kolo*, 17/3, 14–45.
- Gaj, Velimir (1875), *Knjižnica Gajeva. Oglad bibliografskih studija*, Tisak narodne tiskare Gajeve, Zagreb

- Kolar, Ivan (1836), "O slovstvenoj uzajemnosti medju kolěni i narěčji slavenskimi", *Danica ilirska*, 2/29–31, 114–120, 122–123.
- [Kollár, Jan] (1843), "Narodnost u Tàrstu*", *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*, 9/25 i 37, 98–99, 146.
- M. P. (1841), "Iz Slavie ugarske. (polag Āeskoga cvětja.)", *Danica ilirska*, 7/42, 172.
- Spisatelj svenaučnoga slovara (1843), "Isvětje o izdavanju svenaučnoga slovara českoga (Conversations-Lexicon.)", *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*, 9/33, 130–131.
- Stamać, Ante (2007), "Kuju je to 'Rijeć', i kakvu, Drašković uputio 'kćerima Ilirije'?", *Kolo*, 17/3, 8–13.
- Stančić, Nikša (1990), "'Naš narod' Ljudevita Gaja iz 1835. godine", *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, 23, 53–80.
- Stančić, Nikša (1997), "Ideja o 'slavenskoj uzajamnosti' Jána Kollára i njezina hrvatska recepcija", *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, 30, 65–75.
- Stančić, Nikša (2008), "Hrvatski narodni preporod – ciljevi i ostvarenja", *Cris*, 10/1, 6–17.
- Šrepel, Milivoj (1893), "Jan Kollár i Hrvati", *Vienac*, 25/29–31, 466–468, 484–486, 497–499.
- Šrepel, Milivoj (1901), "Iz ostavine Dragutina Rakovca", *Građa za povijest književnosti hrvatske*, 3, 241–293.
- Živančević, Milorad (1968), "Kollárov ilirski krug", u: *Literárne vzťahy Slovákov a južných Slovanov*, Sbornik prác z vedeckej konferencie v Smoleniciach od 30. 10. do 1. 11. 1966, 158–182, Vydavateľstvo Slovenskej akademie vied, Bratislava

Dragica Dragun: Usporedno čitanje bosanskohercegovačke i hrvatske dnevničke proze za djecu i mladež (*Zlatin dnevnik* Zlate Filipović i *Mali ratni dnevnik* Stjepana Tomaša)

U radu se daje usporedna analiza dvaju dnevničkih predložaka. Razmatra se nefikcionalno (*Zlatin dnevnik*) i fikcionalno (*Mali ratni dnevnik*) dvaju subjekata – Zlate i Cvijete te njihovo motrenje dvaju ratnih prostora – sarajevskoga i osječkoga, bosanskoga i hrvatskoga. Dnevnicu se prepoznaju kao mjesto psihološke autopomoći, ali i kao dokumenti vremena. Središnja je tematska linija rat, koji Osijeku i Sarajevu donosi razaranja grada, obitelji, prijateljstva, smrt... Oba su dnevnička subjekta približno iste dobi, a razdoblje djetinjstva provode u podrumu, mjestu uvjetne sigurnosti, ili odvojene od roditelja. Tragove rata prije svega primjećuju na najbližima. Iako je središnja tematska linija rat, Zlatini i Cvijetini zapisi otvaraju i neke posve neratne teme, društvene i kulturne, osobne (one koje se u dnevnik najčešće upisuju), ali koje su samo privremene digresije što ih rađa potreba za odmakom od egzistencijalne zabrinutosti djevojčica koje, suočene s tragičnim ratnim kontekstom, prerano sazrijevaju.

Ključne riječi: Stjepan Tomaš, Zlata Filipović, Osijek, Sarajevo, dnevnički subjekt, Cvijeta, Zlata, rat, dokumentarizam, privatno, metatekstualni segmenti

Comparative Reading of Bosnian-Herzegovinian and Croatian Diary Prose for Children and Young Readers (*Zlata's Diary* by Zlata Filipović and *Small Wartime Diary* by Stjepan Tomaš)

The paper represents a comparative analysis of two diary specimens. It considers the non-fictional (*Zlata's Diary*) and the fictional (*Small Wartime Diary*) of two diary subjects – Zlata and Cvijeta and their observations regarding two war-stricken areas – of Sarajevo and Osijek, Bosnia and Croatia. The diaries are recognised as a source of psychological self-help, but also as documents of the specific time. The central topic is the war, which both in Osijek and in Sarajevo brings about destruction of towns, families, friendships; death... Both diary subjects are more or less of the same age and they spend the described period of their childhood in a cellar – place of conditional safety, or separated from their parents. They both notice the consequences and traces of war primarily on the people closest to them. Although the central line of both stories is the war, both

Zlata's and Cvijeta's records deal also with some topics which are not related to the war, whether on the social, cultural or personal level (the ones which are most frequently recorded in diaries), which are however only temporary digressions sprung from the need to take a distance from the existential anxiety of the girls who, faced with a tragic, wartime context, reach maturity before their time.

Key Words: Stjepan Tomaš, Zlata Filipović, Osijek, Sarajevo, diary subject, Cvijeta, Zlata, war, documentary fiction, private, metafictional segments

Kada govorimo o hrvatskim književnoznanstvenim tekstovima i studijama koje opisuju i/ili usustavljaju književnu produkciju nastalu ratnih godina i onu koja o ratu govori, mišlimo prije svega na *Hrvatsko ratno pismo 1991/92.: apeli, iskazi, pjesme* (2003.), *Poetika buke: antologija slavonskog ratnog pisma* (2010.) te *Hrvatska književnost u domovinskom ratu* (2011.), zbornik radova o Domovinskom ratu. Malo je književnoznanstvenih studija o Domovinskom ratu u okviru hrvatske književnosti za djecu i mlade, možemo izdvojiti studiju *Hrvatska dječja književnost o ratu* Dubravke Zime (2002.) kojom se koristimo u ovome, uvodnome dijelu teksta. Već je Milan Crnković (1990: 153) isticao da "grozota i apsurdnost rata nikada nije strašnija nego kada se odražava u zrcalu dječjih očiju". Iz povijesnih ili žanrovskih pregleda o dječjoj književnosti mogu se sažeti odrednice u svezi s hrvatskom dječjom književnošću o ratu. Riječ je, kao prvo, o strukturiranju korpusa u dvama velikim tematskim krugovima – dječja književnost o Drugome svjetskom ratu te dječja književnost o Domovinskom ratu, tj. o ratu devedesetih na prostorima bivše Jugoslavije. I u jednome i u drugome slučaju uglavnom je riječ o prozi. Autori koji pišu o ratu u hrvatskoj dječjoj književnosti referiraju se na dva stvarna, doživljena rata, na povijesne i društvene činjenice u svezi s njima. Da bi rat uopće mogao biti percipiran kao sadržajni element u dječjoj književnosti, autor odabire dječju pripovjednu perspektivu. Govoreći o dječjoj književnosti o ratu, Zima (2002: 84) kaže da u hrvatskoj dječjoj književnosti o ratu autori – gotovo bez iznimke – odabiru između dvije pripovjedne instancije. Prva je pripovjedna instancija ona koja pokušava pripovijedati o ratu onako kako ga vidi i doživljava dijete (što podrazumijeva odsutnost ili barem ublažavanje autocenzure, težnju da se neshvatljivo pretoči u barem djelomično shvatljivo, inzistiranje na predočavanju svakodnevice, na utjecaj rata na djetetov život, odnosno dječji život i život uopće). Druga je pak instancija ona koja rat prikazuje onako kako ga odrasli djetetu pripovijedaju, tumače i opisuju (što uključuje i ideologiziranost diskursa, shematičnost, dječje likove s funkcijom). Te se dvije instancije, međutim, u mnogim slučajevima prepleću i spajaju i tek poneki autor konzekventno primjenjuje samo jednu od njih, smatra Zima.

Rečena, početna perspektiva ovoga izlaganja/ rada može se potvrditi na primjeru dvaju dnevničkih pisama i njihova usporednoga iščitavanja – riječ je o *Zlatinu dnevniku* bosanske, sarajevske autorice, u trenutku pisanja još djevojčice, Zlate Filipović¹ i *Moj*

¹ Zlata Filipović (Sarajevo, 1980.), kada počinje rat jedanaestogodišnjakinja koja vodi dnevnik. Dnevnik je prvi put objavljen u jeku sukoba u Bosni i postaje bestseller. Zahvaljujući dnevniku, uspijeva krajem 1993. izići iz Sarajeva. Živi u Irskoj. Suurednica je, s Melanie Challenger, knjige *Stolen Voices (Ukradeni glasovi)*, u koju je uvršteno 14 dijelova dnevnika djece koja žive u ratnim zonama širom svijeta.

tata spava s anđelima (*Mali ratni dnevnik*) hrvatskoga prozaika, Osječanina Stjepana Tomaša².

Riječ je o stvarnome, privatnome dnevniku Zlate Filipović, koji objavljivanjem postaje književnim predloškom, i fikcionalnome dnevniku, u kojemu autor progovara kroz fikcionalni dnevnički subjekt – djevojčicu Cvijetu.

Specifičnost dnevnika Stjepana Tomaša *Moj tata spava s anđelima* (*Mali ratni dnevnik*) jest u tome što se društveno-povijesni kontekst teksta podudara s onim dnevničke radnje te određuje profiliranje svih strukturnih sastavnica teksta. Kako podnaslovno stoji, riječ je o zbilji promijenjenoj ratnim vremenom i prostorom, a naslov otkriva i perspektivu motrenja te zbilje. Riječ je o svojevrsnome infantilnome subjektu, odnosno o dobno ograničenoj pripovjedačkoj svijesti – o devetogodišnjoj Cvijeti Matković, koja, očevitno iz naslovnoga eufemizma, pronalazi vlastiti mehanizam suočavanja s tragičnim ratnim kontekstom, a, čitanje pokazuje, ograničenje dobi iščezava nužnim preranim sazrijevanjem. Isto će se dogoditi i sa sazrijevanjem Zlate Filipović, dnevničkoga subjekta stvarnoga, nefikcionalnoga dnevnika.

Kompozicijska je složenost Tomaševa dnevnika ostvarena spajanjem dijelova dnevničke trilogije *Moj tata spava s anđelima* (1992.) i *Maloga ratnoga dnevnika* (1993.) u kojemu se uz *Sto pinkafeldskih dana* i *Mir, ali rat* pojavljuje i prvoobjavljeni dio *Moj tata spava s anđelima*. Novo ruho tekstovi poprimaju ujedinjavanjem naslova, kada se počinju pojavljivati pod nazivom *Moj tata spava s anđelima* (*Mali ratni dnevnik*) 2002. godine, te ih pod takvim, konačnim naslovljavanjem i promatramo ne zaboravljajući, dakako, i prijašnje godine pojedinačnih objava (to su godine kada rat još traje, 1992. i 1993., što pridonosi autentičnosti, iako fikcionalnoga zapisa).

Vjerodostojnost, pa onda i emotivna dojmljivost Tomaševa dnevnika, dakako i Filipovićkina, ostvaruje se upravo interpoliranjem dokumentarističkih elemenata (stvarno vrijeme rata 1991. i 1992. godine i mjesto zbivanja Osijek – radnja utemeljena na stvarnim događajima) u fikcionalnu fabulu. Autor ne piše iz promatračke perspektive odmanutosti, iz medijskih informacija, nego iz *iskustva vlastite kože*, upravo kao i Zlata.

Zlatin dnevnik, prvo objavljivanje³ u Hrvatskoj 1994. god., Znanje, Zagreb, u biblioteci Hit Junior. Takav tip podatka o biblioteci najčešće bilježimo u fusnotnome prostoru, ali spominjemo ga u glavnome dijelu teksta ne želeći da ostane, eventualno, neregistriran, želimo istaknuti kako je Zlata djevojčica koja čita te su mnogi od pročitanih naslova,

² Stjepan Tomaš (Nova Bukovica, 1947.), prozni i dramski pisac. Prvu knjigu kratkih proza naslovljenu *Sveti bunar* objavljuje 1972. godine. Napisana u žanru fantastike, pojavila se u godini u kojoj su Tomaševe naraštajne kolege, tzv. fantastičari i borgesovci, svoje prvijence objavljivali u omladinskim bibliotekama, u tada vodećoj biblioteci Razlog. Mijenjajući prozne modele, od fantastike do novopovijesnoga romana, Tomaš je uvijek pokazivao dovoljno pripovjedačke spretnosti, zbog čega ga čitatelji i književni kritičari primaju kao jednoga od najvažnijih prozaika njegova proznoga naraštaja. Piše za odrasle i za djecu.

³ Dnevnik je prvi objelodanio francuski izdavač Bernard Fixot, zahvaljujući kojemu je Zlata izišla iz Sarajeva. Zlata o tome, s vremenskim odmakom (29. 1. 2007.), kaže: 23. prosinca 1993. godine bio je jedan jako važan dan u mom životu i u životu mojih roditelja – to je dan kada smo uspjeli da izađemo iz Sarajeva. Jedini razlog zašto smo uspjeli da izađemo, bila je velika intervencija od strane francuskih izdavača koji su prvi izdali moj dnevnik, i francuske Vlade. To je bio jedan veliki poduhvat. Uspjeli smo izaći, došli smo u Pariz, nakon čega je uslijedila velika turneja po čitavom svijetu. Moj dnevnik je izdat u raznim zemljama po Europi, u Americi, Kanadi... Putovala sam, pričala o svojim iskustvima, o Sarajevu i svima onima koji su ostali, koji nisu uspjeli da izađu jer nisu napisali taj dnevnik, jer to je bio jedini razlog zašto sam ja uspjela izaći iz Sarajeva. <http://dalje.com/hr-scena/dnevnici-djece-u-ratu/17851>; 20. 11. 2011.

vjerojatno, naslovi spomenute izdavačke kuće, tj. poznate biblioteke za mlade, što je, pretpostavljamo, Zlatu čitateljicu profiliralo i u Zlatu pisateljicu. Zapis iz dnevnika datiran 26. 7. 1992. govori da je od osam knjiga koje je autorica u to vrijeme čitala⁴ pet iz biblioteke Hit Junoir. Među naslovima je i *Tajni dnevnik Adriana Molea*. Možemo pretpostaviti da su spomenuti *Tajni dnevnik Adriana Molea* te *Dnevnik Ane Frank* i žanrovski usmjerili Zlatu.

Metatekstualni segmenti u *Malome ratnome dnevniku* i *Zlatinu dnevniku* uobičajeni su dijelovi, ali s nešto drukčijim smjerom razmišljanja, koji opet uvjetuju ratne okolnosti. I ovdje pisateljice Cvijeta i Zlata razmatraju razloge vođenja dnevnika uopće, kao i svoje intimne pobude, koje Cvijeta iznosi u svojevrsnome predgovoru svojih zapisa, a Zlata nešto poslije početnoga bilježenja. Osim što u dnevniku prepoznaju mjesto psihološke autopomoći u egzistencijalno kriznome vremenu, pripovjedačice dnevničke zapise prepoznaju kao dokument vremena i kao terapijsko mjesto identifikacije za one s identičnim egzistencijalnim – ratnim iskustvom: “Zapisati ili ne. Svoju preveliku muku ne možeš zadržati u sebi. Kada je izgovoriš, olakšaš si dušu. Podijeliš li s nekim svoju bol, ona će se – kažu – prepoloviti. Tražim li ja to opravdanje za odluku da počnem pisati svoj mali ratni dnevnik – u opkoljenom gradu, u zaposjednutom zavičaju? Možda, iako mi se čini da je zašto pisati krivo postavljeno pitanje. Pravo je pitanje da li je moguće ne zapisati. Kako ne zapisati ono što se događa meni, mojoj obitelji, mojim susjedima i sugrađanima, mojoj domovini?...” (Tomaš 2006), ili: /Četvrtak, 26. 12. 1991./ “17,45h. Nisam ti se dugo ispo- vijedala, Dnevniče! Eh, pa ovako, idem redom.” (Filipović, 1994: 23); /Ponedjeljak, 30. 3. 1992./ “Ej, dnevniče! Znaš šta mislim? Pošto je Ana Frank svoj dnevnik nazvala Kitty, možda bih i ja tebe mogla zvati nekim imenom? Možda: ASFALTINA... Odlučila sam! Zvat ćeš se MIMMY...” (Filipović, 1994: 35). Pozivajući se na Anu Frank, Zlata sugerira svjesnost o ratu i svemu što on može donijeti.

Sva tri kompozicijska dijela *Maloga ratnoga dnevnika* uglavnom su formalno tipični dnevnički zapisi. Pod *uglavnom* mislimo na datacijsku organizaciju vremena/zapisa – godina je naznačena na početku svakog dijela trilogije, a iznad zabilješki stoje zagradno spomenuti nadnevak i dan. Kako zagrada upućuje na neposrednu hijerarhijsku sekundarnost, ali i nužnost informacije, možemo pretpostaviti da takva gesta vremenskoga označavanja u prvi plan stavlja dvije stvari – tekstualnu građu i godinu koja poput naslova semantički natkriljuje čitav tekst, dok su datumi i dani orijentacijske točke. *Moj tata spa- va s anđelima*, prvi dio dnevničke trilogije, obuhvaća razdoblje od 6. rujna do 2. prosinca 1991. godine. Dnevnički subjekt počinje pisati svoje zapise prvoga dana nove školske go- dine, koja ne počinje nastavom, nego ratnom opsadom grada, čime se prikazuje jedan od mnogih oblika ratnoga destruiranja svakodnevlja: /6. rujna, petak/ “U utorak je trebala započeti nova školska godina, ali nije.” (Tomaš 2006: 17). Drugi dio, *Sto pinkafeldskih dana*, obuhvaća prognaničke mjesece u austrijskome gradiću, s dnevničkom datiranošću od 4. prosinca 1991. do 11. ožujka 1992. godine, a treći ciklus dnevničkih bilješki (naslov- ljenom *Mir, ali rat*, Cvijeta je opet u Osijeku) datira od 14. ožujka do 7. lipnja 1992. godine.

Datacijska je organiziranost *Zlatina dnevnika* nešto drugačija, ona ima potpunu nadnevačku informaciju: Ponedjeljak, 2. 9. 1991. (početak bilježenja) / Nedjelja, 17. 10.

⁴ /Nedjelja, 26. 7. 1992./ "... Do sada sam pročitala sljedeće knjige: *Mama, volim te, Mala Toto, Ringo star, Sumrak genijalaca, Štrklja Hockerica se fiksa, Hajduk u Beogradu, Slijedi me, Tajni dnevnik Adriana Molea. Fino!*” (Filipović, 1994: 80)

1993. (kraj bilježenja). Početak se bilježenja podudara kao i kod Cvijete – s početkom školske godine: /*Ponedjeljak*, 2. 9. 1991/. “Iza mene dugo toplo ljeto, bezbrižni dani raspusta, a ispred mene nova školska godina. Krećem u V. razred. Poželjela sam se svoje školske drugarice, ponovna druženja i u školi i van nje.” (Filipović 1994: 5). Iako obje djevojčice započinju dnevničke bilješke početkom nove školske godine, vidljive su razlike. Dok se Zlata veseli novome početku, prijateljima i druženju, Cvijetin je odlazak u školu odgođen, što izaziva tugu: /6. rujna, petak/ “Lani bi me zakašnjeli početak školske godine radovao, ali ove, rastužuje me.” (Tomaš 2006: 17).

Prostor zbivanja, odnosno prostorni pomaci uvjetovani su ratnim okolnostima. Javni se prostor privatizirao, intimizirao sa svojim likovima, što na stvarnoj ili fikcionalnoj razini, što na razini intimne percepcije. Javni Grad, Osijek i Sarajevo, postao je Dom, baš kao i prostori skloništa i podruma. Semantika Kuće sužena je na fizički prostor privremenoga boravka i ne nužno sigurnosti. Sve je to razaznatljivo iz Zlatina i iz Cvijetina dnevnika koji postaju njihovi mali privatni prostori, baš onako kako piše Zima (2002.) za Cvijetin dnevnik ... *mali privatni prostori u kojem je moguće ostati dijete*. One zapisuju što se događa s njihovim roditeljima, susjedima, prijateljicama, bilježe dan za danom opsjednutoga grada koji više nije blizak i prislan prostoru njihova odrastanja, nego prepoznatljiva i tužna svakodnevica ograničena na vlastitu ulicu i kuću iz koje je opasno izaći, baš kao što je opasno i u njoj ostati. Djevojčice nemaju izlaza: one moraju pisati kako bi uopće mogle posvijestiti ono što im se događa i kako bi mogle preživjeti neizvjesnost i tmurnu jednoličnost ratnih popodneva i večeri.

U obama dnevnicima važnu ulogu ima element dokumentarističnosti koja se ostvaruje i posredno, pismima, radijskim izvješćima, tekstovima iz lokalnih glasila – Glasa Slavonije, osječkih, tj. sarajevskih radiopostaja, Deutsche Wellea, Jutela..., subjekti grade status svojevrsnoga kroničara tog ratnoga vremena, interpolirajući ih u svoje dnevničke zapise kao autentične osobe i mjesta. Zlata i Cvijeta (kao i subjekti drugih proza ratne tematike) rat ne razumiju i ne pokušavaju ga razumjeti, nego zapisuju vlastito iskustvo i ono što je dostupno kao tumačenje rata na temelju interpretacija odraslih, priča svjedoka i medija.

Dnevnički zapisi obaju predložaka, nadalje, pokazuju kako se u tragično promijenjenim okolnostima prevrjednuju neke konvencionalne socijalne relacije, primjerice odnos učenici – škola, koji, inače uobičajeno opozicijski, postaje posve inverzan i literariziran subjektovom emotivnošću – naime objema škola nedostaje: /29. listopada, utorak/ “Nedostaje mi razred i školsko dvorište. Vika dječaka i smijuckanje djevojčica; juriš na izlasku iz zgrade (pa makar me dečki i gurali i vukli za kosu). Nedostaju mi igra na ulici, šetnja sa Zlaticom po parku i sunce, pa bilo i zubato. Zrak, pa bio i maglovit, jesenji.” (Tomaš 2006: 46).

Rat, osim što je primarni generator svih događanja te postupaka i osjećaja likova, izobličuje i važna egzistencijalna razdoblja poput sazrijevanja, koje se za Cvijetu odvija mimo obiteljskoga pokroviteljstva (odlaskom u Pinkafeld), a za Zlatu u skućenu sarajevskome prostoru bez moguće intime: /Srijeda, 6. 1. 1993./ “... Sada nam je kuhinja – i kuhinja, i dnevni boravak i spavaća soba, pa i kupatilo. Kupanje je posebno neobično. Prostru se najloni a onda – škaf je kada, bokal tuš, i tako to.” (Filipović, 1994: 131).

Središnja je tematska linija rat. Rat u Osijeku i u Sarajevu donosi razaranje grada, razaranje čovjeka, obitelji, prijateljstava, smrt... Oba su dnevnička subjekta jedinice, mi-

ljenice koje prije svega primjećuju tragove na najbližima, svojim roditeljima: /Ponedjeljak, 28. 12. 1992./ "... Pod svjetlošću kandila (svijeće više nemamo pa pravimo kandilo od ulja), nešto mi još tužnije djeluju. Gledam tatu. Baš je smršao. Na vagi je to 25 kg, a ovako, kada ga gledam, čini mi se da je još više. Čak mi se čini da su mu i naočale prevelike. A mama, i ona smršala. Nekako se skupila, rat joj ucrtao bore. Bože, šta ovaj rat čini od mojih roditelja! Pa oni više ne liče na moju staru mamu i starog tatu: Hoće li prestati ove naše patnje, pa da i moji roditelji budu kao što su bili – a bili su vedri, nasmijani, dotjerani." (Filipović, 1994: 126-127).

Već spomenuta semantika Doma kao prostora sigurnosti sužena je na prostor podruma, privremenoga boravka, u koji se spuštaju radi sigurnosti (no podrumi nisu nužno sigurni). Podrumski su prostori obaju gradova (kao uostalom i sami gradovi – razbijeni izlozi, granatirana pročelja, usmrćeni ljudi...) vrlo slični, i život u njima: osjeća se hladnoća i vlaga, skromno osvjetljenje plamičaka svijeće, uokolo odbačene i nekorištene stvari, improvizirani ležaji... Početna perspektiva doživljava podruma kao ružnoga i za boravak neprihvatljivoga prostora poprima sasvim druge konotacije, on postaje mjesto jedine sigurnosti, a samim time postaje i lijepo: /Subota, 2. 5. 1992./ "Podrum je ružan, mračan, smrdljiv. Ma, pošto se užasno boji miševa, borila se sa dva straha. Sve troje smo bili u onom istom ćošku od neki dan. Slušali smo tresak granata, pucnjave, grmjelo je iznad nas. Čuli su se avioni. U jednom trenutku sam shvatila da je ovaj ružni podrum jedini spas za naše živote. Počeo je biti čak topao i lijep." (Filipović 1994: 48). Nadalje, Zlata zapisuje: /28. 12. 1992./ "... Kada izađem i kada se ne puca, čini mi se kao da je rat gotov, ali ova struja, voda, mrak, ova nestašica drva i hrane..." (Filipović 1994: 126), čime ukazuje na nedostajanje osnovnih ovovremenih civilizacijskih, ali i egzistencijalnih standarda (hrana), s čime se svakodnevno i mjesecima susreću građani Sarajeva. No u takvim se uvjetima, i usprkos njima, u Sarajevu svakodnevno rađa, simbolično "proslavljaju" rođendani, ispraćaju stare i dočekuju nove godine... – život se ipak odvija.

Odlazak iz Osijeka, onako kako se u ratnim vremenima svakodnevno napuštao grad, Cvijeti kao dnevničkome subjektu, odnosno Tomašu koji kroz subjekt progovara, omogućava zabilježiti još jedan segment tematsko/motivske (izvan)književne zbilje. Izmještanjem iz prostora ratne izloženosti Cvijeta više nije životno ugrožena, no neće prestati biti opterećena ratom i životnom ugroženošću svojih najbližih. Cvijeta, nakon vijećanja s roditeljima ostati ili otići, protivljenja, suza (/1. prosinca, nedjelja/ "... Jecala sam glasno iako sam nastojala plakati najtiše što mogu. Poslije je došla mama. I ona je plakala." (Tomaš 2006: 66)), napušta grad, stiže u idiličan austrijski gradić Pinkafeld, ali razdvojenost od roditelja, izmještenost iz svoga grada teško podnosi. Dani su joj ispunjeni brigom, iščekivanjem telefonskih poziva. Čini se da je slika telefonske komunikacije o kakvoj govori Cvijeta: /16. prosinca, ponedjeljak/ "Čim začujemo zvonjavu telefona, sjurimo se na hodnik (Austrijanci sigurno misle da smo poludjeli), sudaramo se nestrpljivi da čujemo koga od nas zovu iz zavičaja. Brzopleti, kakvi jesmo, danima smo griješili. Zaboravljali bismo da telefon mora triput zazvoniti prije nego što smijemo podići slušalicu. Inače bi se veza prekivala. Znali smo to ali čim bismo začuli telefon, na to bismo zaboravili..." (Tomaš 2006: 83) upravo ona slika u kojoj se mogu prepoznati svi oni koji oni su organizirano ili samostalno, radi sigurnosti, devedesetih godina, bilo da su živjeli u Hrvatskoj ili Bosni, napuštali svoje gradove.

Iako je središnja tematska linija rat, oba teksta otvaraju i neke posve neratne, društvene i kulturne teme, koje su ipak samo privremene digresije što ih rađa novi prostor i podsvjesna potreba za odmakom od egzistencijalne zabrinutosti: /26. veljače, srijeda/ “Proteći će zima a u Austriji, u Pinkafeldu, neću ugledati snijeg. Mislila sam da je Austrija šest mjeseci pod snijegom. Ovih smo dana gledali prijenos zimskih olimpijskih igara iz Francuske, iz Albertvilla. Da je Pinkafeld bio domaćin zimskih olimpijskih igara, one se ne bi mogle održati.” (Tomaš 2006: 114).

Valja se dotaknuti još jednoga prostora dnevnčkih zapisa, jezika. Upravo je tretiranje jezika ono što razotkriva raskorak između dobi i sposobnosti percepcije svijeta dnevnčkih junakinja. One svjesno stiliziraju svoje zapise, one ne samo da konstatiraju emociju nego je i izvode stilskim postupcima: /3. svibnja, nedjelja/ “**Bojim se**. Bojim se od ranog jutra do kasne noći. Trzam se u snu i buncam nerazumljive riječi. Mama kaže da je to zato što gledam filmove ‘strave, užasa i jeze’ koje donosim iz videoteke. Ne gledam više takve filmove, ali i dalje se bojim. **Bojim se** po cijeli dan. **Bojim se** kad mama i tata odu na posao a ja ostanem sama. Što je dulje tiho, sve je veća vjerojatnost da će se oglasiti sirena označavajući opću opasnost, pa se bojim i tišine...” (Tomaš 2006: 152), ili: /Nedjelja, 17. 10. 1993./ “... OPET! Opet i opet su nam sve lađe potopili, sve nade oduzeli i spalili. Pričalo se da neće više. Da će uskoro kraj, da će se sve raspetljati. DA ĆE SE ZAVRŠITI OVAJ GLUPI RAT!... Ponekad mislim da bi bolje bilo da stalno pucaju, tako da nam ne pada teško kada ponovo počne. A ne ovako, malo se opustiš, a onda OPET! Sada sam sigurna da se nikada neće završiti.” (Filipović, 1994: 212). Ponavljanje je gesta koja se redovito povezuje s isticanjem, naglašavanjem. Ponavljanje sintagme *bojim se* (ponovljeno je deset puta) kod Cvijete ili *OPET, UŽAS...* kod Zlate (u izdvojenome navodu *opet* je ponovljeno pet puta) dodatno je pojačano grafemskom izvedbom – podebljavanjem slova, ili kurzivom, što dvostruko umnožava potrebni učinak. Na strah se ukazuje kao na rubno egzistencijalno stanje koje postaje identitetno, iracionalno i paralizirajuće obilježje dnevnčkih pripovjedača.

Spomenuto svjesno stiliziranje zapisa u odnosu prema *Zlatinu dnevniku* potrebno je dodatno objasniti. S obzirom na objavljivanje dnevnika dok se rat još vodi, i dnevnik još ispisuje, svjesno u ovome slučaju ne znači svijest s ciljem, s namjerom, nego kao dio odnosa prema intimnome prostoru – bilježnici u koju se katkada ima potreba ulijepiti sličica, nešto nacrtati, pošarati, zapisati rečenicu na brzinu ili, pak, stilizirati i/ili literarizirati misao. Dakle, to stiliziranje/literariziranje ne događa se radi objavljivanja. Naime, prve informacije da bi dnevnik jedanaestogodišnje sarajevske djevojčice, privatni dnevnik, mogao postati javan saznajemo iz zapisa koji datira od 21. 10. 1992., godinu dana nakon početnih bilješki (2. 9. 1991.), i kada Zlata zapisuje: “... I tako ti neki dan mene Maja pita: “Pišeš li ti dnevnik, Fipo?” (moj nadimak). Ja kažem: “Pišem”. Pa kaže Maja: “Je li to dnevnik pun tvojih tajni, ili ratnih događanja?” Ja joj kažem: “Sada, ratnih događanja”. A ona kaže: “Fipo, ti si Bog”. To je tako rekla jer treba neki dječji dnevnik da izađe, a to bi, možda mogao biti moj dnevnik, tj. TI, MIMMY... A ja upravo sada dobijem vijest da ćeš se ti, Mimmy, štampati. Za “Nedjelju UNICEF-a” izaći će knjiga koju sam ja napisala.” (Filipović, 1994: 106). Potom, nakon nešto više od sedam mjeseci iz zapisa koji datira od 13. 6. 1993.: “*Dear Mimmy!* Danas sam dobila pet primjeraka TEBE. Onaj dio mog ispovijedanja tebi odštampan je, odnosno fotokopiran je moj rukopis. Na naslovnoj strani je moja slika, a u pozadini je neko oko. Nije loše! Ali, da se ne pravim važna!” (Filipović

1994: 167) saznajemo da je objavljen. Nakon toga uslijedila je i medijska pozornost pa Zlata 23. 7. 1993. bilježi: “Od 17. jula oko mene se vrte neki ljudi – novinari, fotoreporteri, snimatelji. Neki Španjolci, Francuzi, Amerikanci, Englezi... A jučer mi je bila ekipa ABC-NEWS-a.” (Filipović 1994: 178), ili četiri dana poslije, 27. 7. 1993.: “*Dear Mimmy!* Novinari, foto-reporteri, TV i radio-ekipe iz svih dijelova svijeta (čak i Japan). Zanimaš ih ti, Mimmy, pa sa mnom razgovaraju o tebi i o meni.” (Filipović 1994: 179). Kada govorimo o objavljivanju, dnevnik je objavljen *odmah, iz sad!*⁵, znači bez odmak, sređivanja dojmova, intervencija koje odmaci, a posebice odrastanje, nose. Ovako, *odmah, iz sad!* čini dnevnik jednim od najautentičnijih predložaka dječje književnosti nastale u ratu, i o njemu, bosansko-hercegovačkoga prostora i njezine književnosti, ali i šire.

Izvedeno, i opisano, usporedno čitanje dvaju dnevnika zahtijeva i pojašnjenje zašto se pristupilo tekstu *Moj tata spava s anđelima (Mali ratni dnevnik)* kao dnevniku, a ne kao romanu, kako je inače imenovan/određen u tekstovima o hrvatskoj dječjoj književnosti. Autobiografska proza (dnevnici, memoari, pisma) *nedječje* književnosti intenzivnije se književnopovijesno i književnoteorijski proučava tek od devedesetih godina dvadesetoga stoljeća. U hrvatskoj dječjoj književnosti dnevnik nije promatran kao autonomni autobiografski žanr, nego najčešće kao strukturalna varijanta kojega drugoga žanra, primjerice romana⁶. Značajna pojava autobiografskih ili pseudoautobiografskih djela i tzv. metafikcionalne proze u središte suvremenih književnoteorijskih razmatranja dovodi rasprave o *fikciji i zbilji*. U tim se raspravama odnos između *fikcije i zbilje* najčešće razmatra iz naratološke perspektive. Primjerice – polazeći od mišljenja Johna Searlea, za kojega ne postoji tekstualno, sintaktičko ili semantičko obilježje koje bi omogućilo identifikaciju teksta kao fikcijskoga djela i mišljenja Käte Hamburger da se u fikcijskim djelima nalaze neprijeporni tekstualni tragovi fiktivnosti. Gérard Genette dolazi do zaključka da ne postoji čista fikcija ni čista faktografska priča. Upravo je takvo razumijevanje fikcije i faksije te primjena spoznaja književnih teoretičara⁷ koji se bave autobiografskim modelima, time i dnevnikom, dovelo do zaključka kako i Tomašev *Moj tata spava s anđelima (Mali ratni dnevnik)* možemo promatrati kao dnevnik, a ne kao roman. Uvažavajući definiciju dnevnika kakvu nudi Manfred Jürgensen: “Dnevnik registrira dnevne poticaje koje Ja doživljava istovremeno kao privatni individuum i kao društveni suvremenik. Dnevnik postaje povijesnim svjedočanstvom toga Ja: ono u dnevniku svjedoči o sebi i ‘svome’ svijetu, o sebi i ‘svome’ vremenu. U tom smislu dnevnik je reprezentativno-subjektivna povjesnica; u njegovim zabilješkama čitatelj susreće individualnu historijsku egzistenciju.” (Jürgensen 1991: 234), možemo reći da su promatrani dnevnički subjekti, bilo da je, dakle, riječ o fikcionalnome – Tomaševu subjektu Cvijeti ili stvarnome dnevničkome subjektu – Zlati, upravo *školski* ispisali promatrane dnevničke naslove, a time i približili djeci i mladima uvid u intimno ispisivanje iznimno teškoga povijesno-društvenoga trenutka kao što je rat.

⁵ Koristim se sintagmom Gorana Rema koji je rabi u *Poetici buke: antologiji slavonskog ratnog pisma* (2010.).

⁶ U *Pregledu hrvatske dječje književnosti* Stjepan Hranjec (2006.) ističe posebnu strukturiranost fabule nekih djela (fabula se događa dnevnički, spominju se nadnevi, vrijeme od – do i kao kronološki niz).

⁷ Književnoteorijska promišljanja o autobiografskome žanru u hrvatskoj su književnoj teoriji započeta radovima Mirine Velčić (*Otisak priče*, 1991.) i Vinka Brešića (*Autobiographies by Croatian Writers*, 1992.), nastavljena istraživanjima Andree Zlatar (*Autobiografija u Hrvatskoj: Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, 1998.) i Helene Sablić Tomić (*Intimno i javno*, 2002.).

Literatura

- Brešić, Vinko, ur. (1997), *Autobiografije hrvatskih pisaca*, AGM, Zagreb
- Crnković, Milan, Dubravka Težak (2002), *Povijest hrvatske dječje književnosti, od početaka do 1955. godine*, Znanje, Zagreb
- Culler, Jonathan (2001), *Književna teorija – vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb
- Hranjec, Stjepan (2006), *Pregled hrvatske dječje književnosti*, Školska knjiga, Zagreb
- Tomaš, Stjepan (1992), *Moj tata spava s anđelima*, Mladost, Zagreb
- Tomaš, Stjepan (1993), *Mali ratni dnevnik*, Alfa, Zagreb
- Tomaš, Stjepan, (2006), *Moj tata spava s anđelima*, Mozaik knjiga, Zagreb
- Crnković, Milan (1990), *Dječja književnost*, Školska knjiga, Zagreb
- Filipović, Zlata (1994), *Zlatin dnevnik*, Znanje, Zagreb
- Genette, Gérard (2002), *Fikcija i dikcija*, Ceres, Zagreb
- Jelčić, Dubravko, Martin Grgurovac (2011), "Hrvatska književnost u Domovinskom ratu", u: *Zbornik radova uz 20. obljetnicu Domovinskoga rata, 1991.–2011.*, Privlačica, Vinkovci
- Jürgenson, Manfred (1991), "Dnevnik: Uvod", 231–247, Gordogan, 31–32–33, Zagreb
- Lejeune, Philippe (1999), "Autobiografski sporazum", u: *Autor, pripovjedač, lik*, ur. Cvjetko Milanja, 201–236, Biblioteka Theoria Nova, Osijek
- Rem, Goran, ur. (2010), *Poetika buke: antologija slavonskog ratnog pisma*, Privlačica, Vinkovci
- Oraić Tolić, Dubravka, ur. (2003), *Hrvatsko ratno pismo 1991/92.: apeli, iskazi, pjesme*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb
- Sablić Tomić, Helena (2002), *Intimno i javno*, Naklada Ljevak, Zagreb
- Sablić Tomić, Helena (2008), *Hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb
- Zima, Dubravka (2002), Hrvatska dječja književnost o ratu, 81–122, *Polemos*, IV, 2
- Zlatar, Andrea (1998), *Autobiografija u Hrvatskoj*, Matica hrvatska, Zagreb

Šeherzada Džafić: Irfan Horozović – interkultur(al)na veza hrvatske i bosanskohercegovačke književnosti

Irfan Horozović, kao primjer pisca koji je stvarao izvan teritorijalnog, jezičnog, ideološkog i egzistencijalnog okvira matične sredine, postao je središte zanimanja novijeg teorijskog promišljanja kojim se u prvi plan stavlja njegov identitet/diverzitet. Ovaj rad ima drugačiji pristup usmjeren ka tome da se na Horozovića ne gleda kao na "dvopripadnika" već na hrvatsku i bosanskohercegovačku književnost kao svojevrsne interkultur(al)ne književnosti. Postavljaju se pitanja zašto je o Horozoviću pisano u kritikama i studijama o hrvatskim fantastičarima (B. Donat, V. Visković i J. Pavičić), a istovremeno se nalazi u svim zbornicima bosanskohercegovačke književnosti i sam se opredjeljuje kao bosanskohercegovački pisac. U radu će se pokušati odgovoriti na ta pitanja, odnosno potvrditi teza da "interkulturalna povijest književnosti može višestruko koristiti i pomoći kroatistici ne oduzimajući joj ništa od sociokulturne, rodoljubno-prosvjetiteljske funkcije ni od njezine nacionalno-društvene važnosti, tako da oslobođenje shvati svoju iznimnu diferenciranost, književnost svoje dijaspore, pa onda i svoju interkulturalnu svojevrsnost u kontekstu južnoslavenskih/slavenskih kultura" (Z. Kovač). Krajnji cilj rada je i da se na primjeru Irfana Horozovića ukaže na to kako naglašena osobina bosanskohercegovačke književnosti da "dijeli" svoje pisce sa drugim književnostima ustvari nije nedostatak nego prednost, budući da time ona dobiva na raznovrsnosti i interkulturalnosti, otvorenosti i posebnosti, što su sve važne karakteristike suvremene književnosti uopće.

Ključne riječi: interkulturalna književnost, nacionalna književnost, hrvatska književnost, bosanskohercegovačka književnost, Irfan Horozović

Irfan Horozović – Intercultural connection between Croatian and Bosnian-Herzegovinian Literature

Irfan Horozović, as an example of a writer who has been writing out of territorial, linguistic, ideological and existential framework of the home environment, has become a spotlight of the recent theoretical considerations which emphasizes his identity / diversity. This paper takes a different approach aimed to see Horozović not as "two-literature writer" but Croatian and Bosnian literatures as a kind of inter-cultural literatures. The question is why it was written about Horozović in critical papers and studies of Croatian fantasists (B. Donat, V. Visković and J. Pavičić) while we can find him in all Bosnian-

Herzegovinian literature books and while Horozović himself chooses to be a Bosnian-Herzegovinian writer. This paper attempted to answer these questions and confirm the thesis that “intercultural history of literature can be useful in many ways and help Croatian studies not taking away anything from their socio-cultural, patriotic-enlightenment functions or of their national and social importance, so that they can, in a more relaxed way, understand their particular differentiation, literature of their diaspora, and then their intercultural specificity in the context of South Slavic / Slavic culture” (Z. Kovač). The ultimate goal of this paper is also to show, in the case of Irfan Horozović, that specific feature of Bosnian-Herzegovinian literature to share its writers with other literatures is, in fact, not a disadvantage but an advantage, the more so because it gets in this way diversity and interculturalism, openness and specifics, which are all important characteristics of modern literature.

Key Words: intercultural literature, national literature, Croatian literature, Bosnian-Herzegovinian literature, Irfan Horozović

Uvod: Balkanski specijalitet

Ne tako davne 1988. godine, pisac Irfan Horozović nije ni slutio da će lik Grga u romanu *Kalfa* riječima da je “nacionalno internacionalno, a internacionalno nacionalno” (1988:75), ističući kako je to balkanski specijalitet, proroči budućnost i predvidjeti današnja strujanja u književnosti i kulturi. Naime, ovaj “balkanski specijalitet” naći će se na trpezi mnogih književnih teoretičara i kritičara koji će od njega uzimati samo parče koje im odgovara i time izazvati različite (ne)mogućnosti tumačenja određene književnosti. Između ostalog, to će biti razlogom pojave nacionalnih govora koji umjesto da otvore određenu književnost, zatvaraju je i ograničavaju.

U nešto bližoj prošlosti (2003. godine) Frantz Fanon u svom tekstu *Klopke nacionalne svijesti* ističe da u borbi za nacionalnu svijest, u malim još nerazvijenim zemljama koje su u utrci da postignu nezavisnost, pored onih koji se drže monoloških, nacionalnih govora punih mržnje i zaziranja od drugoga, uvijek postoje i intelektualci koji (ne) posjeduju veoma precizne ideje o politici te koji su instinktivno nepovjerljivi prema trci za pozicije, vlast, moć. Oni nastoje da na fini način izgrade nove identitete i Fanon naglašava da moramo znati kako iskoristiti te ljude u “odlučnoj borbi koja treba da dovede do zdravijeg izgleda nacije” (2003: 101). Sa druge strane, nacionalisti pokušavaju razoriti sve zajedničke mostove. Takvi nacionalni zahtjevi su faza koju je čovječanstvo ostavilo za sobom, “došao je dan velikih usuglašanih akcija i nazadni nacionalisti bi kao posljedicu toga trebalo da isprave svoje greške” (2003 :112). Stoga je pogrešan stav držati se nacionalnih monologa i zatvarati naciju jer upravo nacionalno oslobađanje vodi naciju ka tome da bude dio svjetske historije.

U skladu s tim, javljaju se nove ideje o komparativnim, interkulturalnim izučavanjima književnosti i kultura što je od posebnog značaja za književnost jer ona je “oduvijek bila poprište međunarodnih dodira i utjecaja” (Mađarević 1974, Beker 1995). To podrazumijeva da nijedna kultura nije potpuna i da nužno u sebi nosi tragove druge sredine.

Na temelju toga, možemo istražiti u kolikoj mjeri se prožimaju dvije (ili više) književnosti, u ovom slučaju, hrvatska i bosanskohercegovačka.

U prvome redu, presudno za razvoj i vezu između ove dvije književnosti je filološko i kulturno naslijeđe. U drugome redu, geografska, odnosno teritorijalna blizina koja će biti dobar povod za mnoge književnike da pod različitim okolnostima mijenjaju mjesto boravka iz jedne u drugu zemlju, ostavljajući traga i na jednoj i drugoj teritoriji, pružajući time mogućnost razvoja i jedne i druge struje – onih koji će prisvajati te pisce, držeći se nacionalnih kanona i onih koji će u tim piscima vidjeti sponu/vezu i svoje ideje temeljiti na kulturnim/književnim prožimanjima.

Interkulturalno proučavanje hrvatske književnosti

Vrstu “pomirenja” između onih koji su se zalagali za nacionalni model i onih koji su skloni vraćanju zajedničkim korijenima, koji u drugim kulturama vide mogući dijalog, ponudila je ideja interkultur/al/ne¹ povijesti književnosti. U hrvatskoj književnosti, ugledajući se u nekim aspektima na njemačku i slovačku književnost², za takav pristup zalaže se Zvonko Kovač ističući da “kriza povijesti književnosti nije bila kriza povijesti, književnopovijesnoga studija, nego kriza mononacionalnoga pristupa, monoloških govora, nacionalnih filologija” (Kovač 2001: 114). Kovač smatra da se taj kulturni dijalog, odnosno književna proizvodnja sve više odvijala u međunarodno zavisnim društvima i to u posebnim međuknjiževnim zajednicama. Unutar hrvatske književne historiografije, Kovač zaziranje od uviđanja i proučavanja o prožimanjima sa drugim kulturama, kao i mononacionalni pristup književnosti, vidi kao nedostatak, naglašavajući bespotrebnu “brigu”:

Interkulturalna povijest književnosti može višestruko koristiti i pomoći kroatistici ne oduzimajući joj ništa od sociokulturne, rodoljubno-prosvjetiteljske funkcije ni od njezine nacionalno-društvene važnosti, tako da oslobođenije shvati svoju iznimnu diferenciranost, književnost svoje dijaspore, pa onda i svoju interkulturalnu svojevrsnost u kontekstu južnoslavenskih/slavenskih kultura. (Kovač 2001: 124)

Na sličnu tezu, sa malo drugačijim pristupom, ukazuje Dubravka Oraić Tolić koja dvije struje u hrvatskoj književnosti vidi još u 19. stoljeću kada je hrvatska kultura stvorila dvije ideologije: kroatocentrizam (u politici A. Starčević, u književnosti A. G. Matoš) i južnoslavizam (u politici J. J. Strossmayer, u književnosti Miroslav Krleža). Zbog toga je sudbina hrvatske nacije stalna, “nezavršena i nezavršiva diseminacija tih dviju ideja i njihovih simboličnih svjetova” (Oraić Tolić 2006: 29). Nacionalni pristup književnosti zatvara književnost. Takav pristup književnosti oduvijek je snažno pritiskao nacionalnu književnu historiografiju i teško je bilo doći do autonomnog prostora koji bi “ostavljao

¹ Termin *interkulturelle* preuzet je iz njemačkoga jezika. Termin *interkulturelle* prevodi se dvojako: *interkulturalno* i *interkulturalno* i ti prijevodi se koriste kao sinonimi, s tim da *interkulturalno* uključuje i interdisciplinarno, a da se *interkulturalno* odnosi na uži pojam (usp. Kovač 2001: 108).

² U slovačkoj književnosti, odnosno književnoj teoriji sličan koncept dao je Dionyz Ďurišin, koji uvodi sintagmu *međuknjiževne zajednice* i ističe da je “jedan od oblika književnopovijesne sinteze općih tvorevina kakve su međuknjiževne zajednice proučavanje njihovih pojedinih komponenata u uvjetima njihove uzajamnosti. Cilj je istraživanja otkrivanje, demonstriranje oblika i mjere njihova povijesnog suživota, koegzistencije, a time i unutrašnje esencijalne uzajamnosti.” (Ďurišin 1991: 37)

dovoljno slobode autoru da ne mora pisati iz neke a priori određene pozicije: npr. nacionalne funkcionalnosti, podložnosti nekoj ideologiji ili robovanju ideji nekoga pre-sumptivnoga zajedništva (npr. ilirizam ili jugoslavenstvo)” (Nemec 2010: 47). U sličnom kontekstu Dubravka Oraić Tolić naglašava da je tragičnost hrvatske kulture upravo u njezinoj ideološkoj bipolarnosti i “kao kultura maloga naroda Hrvatska ima perspektivu pod uvjetom da svoju tradicionalnu ideološku dualnost usmjeri prema dijalogu, a ne prema polemici, da se izvuče iz binarne klopke prema složenijim modelima mišljenja i simbolične tvorbe identiteta” (2006: 43). Ovu tezu potvrđuje i Kramarić naglašavajući da “oni koji žele suzbijati druge/tuđe glasove, koji inzistiraju da njihov glas ostane jedini, trebali bi znati da jedan takav projekt, zapravo nije ostvariv” (Kramarić 2009).

Na temelju svega navedenog možemo zaključiti da je za hrvatsku književnost veoma bitno da neprestano bude u kontaktu sa drugim književnostima i tradicijama (Kovač 2001, Oraić Tolić 2006, Kramarić 2009, Nemec 2010), posebno što se njena kulturna povijest razvijala u zajedništvu sa drugim zemljama (uključujući i bosanskohercegovačku).

Interkultur(al)no proučavanje bosanskohercegovačke književnosti

Gledam te knjige i čini mi se da je to putokaz za unutrašnju zemlju, za moju unutrašnju zemlju. (Irfan Horozović)

Kada je u pitanju inetrkultur(al)no izučavanje bosanskohercegovačke književnosti, najboljim zaključkom se čini zaključak Enesa Durakovića, koji u knjizi *Bošnjačke i bosanske književne neminovnosti* u vlastito polje izučavanja uvodi interkulturalni model povijesti književnosti, i to interliterarne zajednice koju nudi Dionyz Đurišin, interkulturalne procese u međuknjiževnim zajednicama koje nudi Zvonko Kovač³ te nacionalne i interkulturalne zajednice koje nudi Mihailo Pantić. Kako Duraković i sam naglašava, do takvoga stava je došao nakon prečitavanja književne tradicije duge stoljeće i po. Po njemu bi iz interkulturalne perspektive bilo moguće prevazići nacionalno definiran koncept kulture u pravcu regionalnosti i interregionalnosti pa bi se na adekvatniji način mogle objasniti interkulturalne veze između bi- ili višekulturalnih regija. Time se tematiziraju kulturalne hibridnosti i književnonaučni, kao i književnopovijesni, diskurs koji bi pokrивao polje *od pojedinačnih tekstova do kulturalnih polisistema* (Duraković 2003). Na ovaj način Duraković sugerira smjer metodološkog pristupa bosanskohercegovačkoj i bošnjačkoj književnosti i ukazuje na koncept njene moguće ostvarivosti. Ovim činom, autor bošnjačku književnost i njenu povijesnu dimenziju sagledava u dvostrukoj perspektivi – kao povijest nacionalne književnosti i kao sastavni i integralni dio bosanskohercegovačke književnosti.

Priznati, u zadnje vrijeme, najaktivniji kritičar bosanskohercegovačke književnosti, Enver Kazaz, u svojim se radovima, posebno u studiji *Nacionalni književni kanon – mjesto moći*, (in)direktno zalaže za interkulturalno izučavanje bosanskohercegovačke knji-

³ Za ideju interkulturalnog izučavanja bosanskohercegovačke književnosti, Kovač se posebno založio u knjizi *Međuknjiževna tumačenja*, u tekstu *Interkulturalna povijest bosanske književnosti*, gdje uz vrlo studiozno obrazloženje donosi stav da se “bosanska književnost (i bosanskohercegovačka i bošnjačka), mora razumjeti, naglašenije nego li bilo koja druga nacionalna slavenska književnost, kao dio šire južnoslavenske međuknjiževne zajednice, odnosno kao svojevrsna interkulturalna književnost” (Kovač 2005: 57).

ževnosti. Kazaz ističe da akademska institucija unutar svake kulturne zajednice nastoji nametnuti jedan, normativni, sveti kanon koji bi suzbio svako apokrifno čitanje i time hibridiziranje kulture i identiteta te zajednice:

Konstruiranje ortodoksnog kanona i nije ništa drugo do bliska, najtješnja saradnja vladajuće ideologije i akademske institucije. U toj raboti ideologija nastoji sebi podrediti estetičku normu kako bi je natjerala da razvije onaj sistem vrijednosti što će biti u službi realizacije takve vrste identiteta koji će ideologiju učiniti činjenicom kulture, tj. kulturalnim proizvodom, nečim što izgleda prirodnim, izniklim iz same biti kulture date zajednice. (Kazaz 2005: 120)

Drugim riječima, Kazaz daje prednost interkulturnom prožimanju (izučavanju) naspram vladajuće nacionalne ideologije.

Sa druge strane, neki kritičari bosanskohercegovačke književnosti smatraju da će interkulturno proučavanje ove, unutar nje bošnjačke nacionalne i kulturne povijesti dovesti do “gašenja” identiteta – geneze naroda, jezika, vjere, granice, imena, kulturnog naslijeđa, nesvjesni da upravo takvo razmišljanje koči razvoj ove književnosti. Takvo razmišljanje, kroz historiju bilo je uzrokom slabijeg razvoja književnosti i usmjeravanja na bitno. Između ostalog, bilo je uzrokom da se

prije demokratskih promjena tokom dvadesetih godina 20 st. ovdašnja akademska zajednica neće intenzivnije i bez zadržke uključiti u širom evropskih književnih studija odavno prisutno i aktuelno karakteristično prestrukturiranje tradicionalne književnoznanstvene hijerarhije (Kodrić 2010: 131),

što nas vodi ka zaključku da se bosanskohercegovačka književna historiografija treba okrenuti bitnijim pitanjima, uključiti u aktuelna pitanja šire (evropske, južnoslavenske) književne zajednice te svoju interkulturalnost gledati kao svojevrsnu prednost.

Ukoliko se u potpunosti okrene interkulturnom izučavanju, bosanskohercegovačka književna historiografija dobit će na specifičnosti i svojoj posebnosti jer kao “multi” u svim aspektima (multikulturalna, multinacionalna, multijezična), ova književnost je Begićevim terminom *raskršće* i domovina mnogih kultura i književnosti, ali i privremeni dom, *raskrsnica* mnogim piscima na putu do neke druge kulture.

Vama Horozović, nama Irfan

Zato je u njegovim dokumentima pisalo njegovo ime, ime njegova oca i prezime. A sva su ta imena bila pogrešna, pogrešna za vrijeme i ulicu kad su ga u njoj legitimirali. (Irfan Horozović)

Sva prethodna “priča” o interkulturnoj književnosti svoju najbolju potvrdu nalazi u piscima koji su svojim opusom i bogatstvom pisanja ostavili traga na “više frontova”. Takav pisac upravo je Irfan Horozović.

Naime, nemoguće je raditi pisca kao što je Horozović, a da se u određenom momentu ne upitate “kome pripada”!? Razlog tome nije njegovo književno stvaralaštvo, posmatranje njega kao hibridnog autora, niti je upitno njegovo vlastito opredjeljenje i porijeklo, već književna kritika i percepcija ovoga pisca u očima hrvatske i bosanskohercegovačke

književnosti. Tako će Horozović svoje mjesto naći u antologijama hrvatske fantastične proze, u antologijama hrvatskog povijesnog romana, bit će “okrunjen” pretečom hrvatske avangarde, bit će smatran uzorom ostalim hrvatskim piscima. Radeći na njegovom opusu nemoguće je izbjeći nedoumicu gdje svrstati tog autora i onda sami dođete do zaključka da je to “svrstavanje” nemoguće pa i nepotrebno. I kako sad objasniti autora koji je stvarao u dvije književnosti, a opredjeljuje se za jednu!? Jedini ispravan odgovor bio bi da su književnosti u kojima je Horozović stvarao *interkulturalne*. Kao uporište ovoj tezi navest ću nekoliko primjera.

Kao uzor vrsnog hrvatskog fantastičara, Horozović će se naći u mnogim antologijama hrvatske književnosti. Prije antologija našao se u tekstu Branimira Donata u *Astrolabu za hrvatske borhesovce* (1972)⁴, gdje ga autor stavlja u skupinu sa ostalim hrvatskim fantastičarima.

Isto to čini i Jurica Pavičić naglašavajući kako su hrvatski fantastičari svoje radove počeli objavljivati u periodici i zbirkama, a prvi list u kojem su se počeli okupljati je bio *Studentski list*: “Studentski list otvara rubriku kratke priče i počinje sustavno objavljivati priče budućih fantastičara – Horozović, Čuić, Kekanović, Bužimski, Pavličić i Šembera” (Pavičić, 2000: 15).

Jagna Pognačink u Izboru iz hrvatske fantastične proze *Prodavaonica tajni*, smješta Horozovića u krug hrvatskih fantastičara sedamdesetih godina naglašavajući kako je to pisac koji je “po vlastitom opredjeljenju pripadnik bošnjačke i hrvatske književnosti (2001: 537). Uz to naglašava kako ga kritika smatra najvećim talentom među fantastičarima uz hrvatske pisce Pavličića i Tribusona.

Julijana Matanović u raspravama i esejima o povijesnom hrvatskom romanu *Krsto i Lucijan* (2003) u novopovijesni hrvatski roman ubraja i roman Irfana Horozovića. Matanović na sarkastičan način kritičare književnosti (posebno misleći na kritičarski osvrt na rad Irfana Horozovića) naziva higijeničarima povijesnknjiževnih kretanja i pita se kako će oni, dakle “higijeničari”:

objasniti prekid Irfanove banjalučke faze, faze kojoj književni kritičari dodjeljuju redni broj dva, ako znamo da je u pripovjednom modelu ostao dosljedan samom sebi (...), hoće li biti dovoljno jaki da zabilježe da je i u prvoj, onoj zagrebačkoj, pisao o svom gradu, ali da je i u trećoj, započetoj devedesetih godina prošlog stoljeća, i to u danima progonstva u kojima će se uz Berlin, na putu prema današnjem prebivalištu u Sarajevu, ponovno naći i studentski Zagreb, i dalje ostao istom prostoru?” (Matanović 2003: 182)

Ovim Matanović naglašava kako je upravo nebitno gdje je Horozović “prisutan”, gdje boravi fizički već je bitno gdje boravi duhom, odnosno kroz svoja književna djela.

Iako je Irfan Horozović istisnut iz *Panorame novije hrvatske fantastične proze*, Velimir Visković (1983) ga izdvaja od svih hrvatskih fantastičara i govori o njegovoj originalnosti kada je u pitanju kratka forma fantastičke proze.

⁴ Branimir Donat je u tekstu *Astrolab za hrvatske borgesovce* prvi put nazvao skupinu (zagrebačkih) pisaca borgesovcima i tu je uvrstio: Gorana Tribusona (“Zavjera kartografa”, 1973), Pavla Pavličića (“Lada od vode”, 1972), Irfana Horozovića (“Talhe ili šedrvanski vrt”, 1972), Dragu Kekanovića i Stjepana Čuića (Donat 1979: 136).

Slične poglede dat će i mnogi kritičari, posebno u novije vrijeme, kada se pokušava na Horozovića gledati kao na autora koji je dao djela neprocjenjive vrijednosti, stvarane u različitim okolnostima i prostorima. Tako je i poetika Irfana Horozovića “skup konstanti i promjenljivih, gdje iz pozitivističke perspektive dominiraju označitelji vezani za biografske detalje (studije, uredništvo i egzil), a koji se tiču toponima: Zagreb, Banjaluka, Zagreb – Berlin – Sarajevo⁵ (Delić 2008: 124).

Željko Grahovac u tekstu *Žudnja je putokaz i klopka za putnika* navodi kako tvrdnja da se Horozović može smatrati “jednim od utemeljivača avangardne pripovjedačke proze u Hrvatskoj” (1999: 133), koliko god bila tačna i prihvatljiva, nekonsekventno je izveden zaključak o stvarnoj “intencionalnosti” i karakteru Horozovićevog “genetskog” opredjeljenja da bude pisac. Ako je, dakle, ta tvrdnja i tačna, nije za njega i programski relevantna, jer se Horozović “ni u vrijeme onih sedam – osam godina provedenih u Zagrebu, a niti kasnije, nije trudio biti začetnikom nekakvih avangardnih umjetničkih stremjenja; nije tražio stvaralačke uzore, a niti je uznastojao biti nekome uzor” (Grahovac 1999: 133). Ovim se vidi nastojanje bosanskohercegovačke književne kritike da se veća pažnja posveti Horozovićevu književnom opusu i njegovoj vrijednosti nego tome kome će ovaj pisac pripadati.

Bosanskohercegovačka književna kritika, za razliku od hrvatske, želi Horozovića “pokazati” svima i ukazati na njegov književni doprinos. Stoga bi bilo posve pogrešno Irfana Horozovića i njegovo stvaralaštvo bez ostatka situirati u okvire i značenske atribucije bosanskohercegovačke (bošnjačke) književnosti bez obzira koliko oni bili široki i vrijednosno relevantni, jer:

njegovo književno djelo prekoračuje sva regionalna, nacionalna i kulturološka ograničenja, kao što se opire i svim žanrovskim, stilskim i književnoteorijskim klišeima. Stoga je, u najmanju ruku, nedostavno, da ne kažemo pogrešno, Horozoviću kao stvaraocu tražiti uzore u obrascima pomodnih literarnih trendova poput borhesovskog strukturalističkog modernizma, a pogotovo u tzv. postmodernističkoj orijentaciji jednog dijela avangardno nastrojenih književnih stvaraoca sa prostora bivše Jugoslavije. (Obradović 1996: 8)

Od svoje prve do posljednje knjige njegova osnovna preokupacija je biti pisac – tavim ga i treba posmatrati, pri tom vrednujući i istražujući posebnost i specifičnost njegova bogatog književnog opusa.

Ka zaključku

To sam ja. Moram znati kakav sam. Čemu bojazan. Nije to toliko strašno. Moraš se suočiti sam sa sobom. (Irfan Horozović)

Na temelju svega navedenog možemo zaključiti da je za obje književnosti, i hrvatsku i posebno za bosanskohercegovačku, najadekvatniji model interkulturalnog izučavanja književnosti. Svojim položajem, svojom prošlošću, istim korijenima, filološkim i kulturnim temeljima, ove dvije književnosti vezane su dubokim vezama, tako da je svaki pokušaj

⁵ Horozovića je životni put dva puta doveo u Zagreb, jednom kao studenta književnosti, a drugi put kao prognanika iz ratom zahvaćene domovine (usp. *Odjek*, LXI, 2, 124).

da se hrvatska i bosanskohercegovačka književnost, unutar nje i bošnjačka književnost, međusobno “zatvore” na duži rok osuđen na propast. S druge strane, otvoren pristup ovim književnostima, dakako, i njihov otvoren pristup prema drugim književnostima, ukazuje na njihovu posebnost, vrijednost, raznovrsnost, bogato kulturno naslijeđe te na neprocjenjivo kulturno bogatstvo.

Irfan Horozović je pisac kojeg treba posmatrati iz perspektive njegova književnog stvaralaštva i svi odgovori na pitanja o njegovom stvaralaštvu, njegovoj ličnosti nalaze se u njegovim književnim djelima: to je pisac kojeg je životni put odveo u hrvatsku književnost pa ga opet vratio u bosanskohercegovačku (on ima svoje mjesto i u jednoj i u drugoj). Takvim posmatranjem njega kao jedinstvenog književnog stvaraoca njegovom identitetu dodjeljuje, umjesto “hibridni” titulu “unikatni” autor, a hrvatskoj i bosanskohercegovačkoj književnosti nudi mogućnost neraskidive interkulturalne veze.

Na ovom primjeru (ali i mnogim drugima), vidimo da je u neposrednoj budućnosti neophodno da se okrenemo onome što je zajedničko i kulturološki blisko za obje književnosti. To može biti osnova za kulturne mostove, istovremeno i baza za zajedničko ili paralelno kulturno djelovanje i razvijanje unutar buduće Evrope jer kulture nema bez povezivanja, bez interkulturalnosti, bez interkulturalnog dijaloga. Naposljetku, dozvolimo da koncept interkulturalne interpretacije i interkulturalne povijesti književnosti, kako je svojevremeno prorekao Horozovićev lik Grga, doista bude *balkanski specijalitet*.

Literatura

- Beker, Miroslav (1995), *Uvod u komparativnu književnost*, Školska knjiga, Zagreb
- Delić, Dinko (2008), “Protiv žrtvovanja”, *Odjek*, LXI, 2, 124–134.
- Duraković, Enes (2003), *Bošnjačke i bosanske književne neminovnosti*, Vrijeme, Zenica
- Donat, Branimir (1979), “Astrolab za hrvatske borgesovce”, *Približavanje beskraj*, 116–144, Nolit, Beograd
- Đurišin, Dionyz (1991), “Daljnje mogućnosti i perspektive istraživanja međuknjiževnog procesa”, *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti*, knj. 4, 28–43, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb
- Fanon, Frantz (2003), “Klopke nacionalne svijesti”, *Razlika / Difference*, 3-4
- Grahovac, Željko (1999), “Žudnja je putokaz i klopka za putnika”, *Novi Izraz*, 5
- Horozović, Irfan (1988), *Kalfa*, Svjetlost, Sarajevo
- Kazaz, Enver (2005), “Nacionalni književni kanon – mjesto moći”, *Sarajevske sveske*, 8/9, 123–135.
- Kodrić, Sanjin (2010), *Književna prošlost i poetika kulture (Teorija novog historicizma u bosanskohercegovačkoj književnohistorijskoj praksi)*, Slavistički komitet, Sarajevo
- Kovač, Zvonko (2001), *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*, Biblioteka književna smotra, Zagreb
- Kovač, Zvonko (2005), *Međuknjiževna tumačenja*, Biblioteka književna smotra, Zagreb
- Kramarić, Zlatko (2009), *Identitet, tekst, nacija*, Naklada Ljevak, Zagreb
- Mađarević, Vlado (1974), *Književnost i revolucija*, August Cesarec, Zagreb

- Matanović, Julijana (2003), *Krsto i Lucijan: Rasprave i eseji o povijesnom romanu*, Biblioteka razotkrivanja, Zagreb
- Nemec, Krešimir (2010), "Prokletstvo zaborava. Neki problemi hrvatske književne historiografije nakon raspada Jugoslavije", *Desničini susreti 2005–2008: Zbornik radova*, 46–57, Centar za komparativnohistorijske i interkulturalne studije Filozofskog fakulteta, Zagreb
- Obradović, Džafer (1996), *Kroz nepredvidive hodnike knjiga*, Preporod, Sarajevo
- Oraić Tolić, Dubravka (2006), "Hrvatski kulturni stereotipi", *Koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*, FF press, Zagreb
- Pavičić, Jurica (2001), *Hrvatski fantastičari – jedna književna generacija*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb
- Pogačnik, Jagna (2001), *Prodavaonica tajni: Izbor iz hrvatske fantastične proze*, Znanje, Zagreb
- Visković, Velimir (1983), *Mlada proza*, Znanje, Zagreb

Sanja Franković: Obiteljska kronika o prerastanju kulturnih i povijesnih granica (*Nebo na Zemlji* Jasminke Domaš)

Roman *Nebo na Zemlji* Jasminke Domaš obiteljska je kronika kojoj su glavne nositeljice žene iz triju naraštaja zagrebačke židovske obitelji. Struktura romana je dvoslojna: na prvi pogled sasvim obična životna priča iz prvoga sloja asocijativnim se vezama učestalo prekida pričom o ljubavnoj prošlosti bake Haje, fotografkinje koju je posao odveo u Indiju, zatim pričom o ratnom djetinjstvu i odrastanju majke Ade te razmišljanjima njezine kćeri, djevojke Lior, koja se suočava sa životnim izborom (odabirom studija). Preplitanje svakodnevnice sa sjećanjima iz prošlosti ili s razmišljanjima o budućnosti uspostavlja se asocijativnom vrijednošću pojedinih motiva (uporabnih predmeta, hrane, društvenih i vjerskih običaja židovske i indijske kulture) te dnevnih situacija koje podsjećaju na neki od posebnih događaja iz prošlosti likova. Valja istaknuti duhovni odnos prema tragičnoj židovskoj sudbini tijekom Drugoga svjetskoga rata i seobama na koje je obitelj bila prisiljena. Ženski likovi romana i otac Hagaj prihvaćaju svoje postojanje kao nerazdruživ splet vlastitoga, pojedinačnoga života sa sudbinom Božjega, Izabranoga naroda, što je vidljivo u povezivanju vlastitih životnih situacija sa situacijama iz starozavjetnih priča. U duboku poštovanju prema daru života njihov odnos prema gubicima svoje obitelji i naroda nadilazi tragiku oslanjajući se na duhovni sustav židovske vjere i kabale, mističnoga učenja o Bogu i svijetu. Stoga obiteljska kronika nije postala pravom povijesnom kronikom, nego je prerasla u jedinstveno iskustvo svijeta i života kao dimenzije u kojoj supostoje sve vremenske kategorije, a ljubavlju se nadilaze sve kulturne granice.

Ključne riječi: obiteljska kronika, povijest kao analeptički umetak, asocijativno pripovijedanje, vjerski običaji, transcendentalni svjetonazor, starozavjetni intertekst

Family Chronicle on Outgrowing Cultural and Historical Boundaries (*Sky on the Earth* by Jasminka Domaš)

Key Words: family chronicle, history as an analeptic inset, associative narration, religious customs, transcendental worldview, Old Testament intertext

The novel *Sky on the Earth* by Jasminka Domaš is a family chronicle whose main bearers are the women from three generations of a Jewish family from Zagreb. The structure of the novel is twofold: on the first sight totally ordinary life story from the first layer is

being interrupted by associative connections with the story about love past of grandma Haja, a photographer who had been taken to India by her work, then with the story of war childhood and growing up of mother Ada and with reflections of her daughter, girl Lior, who is faced with a life choice (choosing of the study). The interlacing of the everyday life with the memories from the past or with the reflections about the future is established by the associative value of particular motifs (applied things, food, social and religious customs of the Jewish and Indian culture) and daily situations that remind of some of the special events from the character's past. What has to be emphasized is the spiritual relation towards the tragic Jewish destiny during the Second World War and migrations the family was forced on. The female characters of the novel and father Hagaj accept their existence as an inseparable intersection of their own individual life with the destiny of God's Elected nation, which is visible in the connecting of their own life situations with situations from the Old Testament. In deep respect to the gift of life their relation towards the family and national losses outgrow the tragic leaning on the spiritual system of Jewish religion and Kabbalah, mystical doctrine about God and the world. So the family chronicle has not become the true historical chronicle, but has outgrown into a unique experience of the world and life as a dimension in which all time categories coexist, and all cultural boundaries are being outgrown by love.

1. Odnos obiteljske i povijesne priče

Okvir romana tvori svakodnevni život zagrebačke židovske obitelji, koju čine baka Haja, njezina kći Ada sa suprugom Hagajem i kćerkom Lior. Opisuju se zajednički obroci i razgovori, odlasci na židovske svečanosti u sinagogu te meditacije bake i unuke. Obiteljsko i povijesno pamćenje javljaju se kao asocijativni analeptički umeci u pripovijedanju. Svakodnevna zbivanja, stanja i osjećaji likova uspoređuju se sa starozavjetnim situacijama i tako "ovjeravaju" u ogledalu židovske tradicije. Pripovijedanje povlači uspomene u sinkroniju; analepse nastaju asocijativnim putem, potaknute svakodnevnim situacijama (spomenom nekoga uporabnoga predmeta, toponima, običaja, situacije iz prošlosti).

Kontrapunkt pripovijedanja odvija se na relaciji od blagovaonice do različitih prostora iz osobne prošlosti. Tradicionalna kuhinja, običaji i duhovne vrijednosti suprotstavljeni su suvremenoj potrošačkoj kulturi (sapunicama, hollywoodskim filmovima, gaziranim pićima). Rječnik na kraju romana objašnjava nazive pojedinih jela, blagdana, religijske zazive i izraze. Roman predstavlja refleksivno putovanje iz svakodnevnice u osobna sjećanja, povijesno i političko kao izvore problema sadašnjega vremena (nasilje je problem svih vremena, samo se naziva drugim imenima). Baštineći u sebi minula stoljeća, pojedinac je svjedok ponavljanja povijesnih patnja, ali i životne nade. Povijesna se zbivanja u romanu iznose samo kako bi se pokazao njihov trag u životu obitelji, pa se udio povijesti svodi na manje analeptičke umetke. Svaki član obitelji kao fokalizator predstavlja određeni svjetonazor i razmišlja o važnim životnim pitanjima. Otac Hagaj, matematičar i fizičar, racionalnim pogledom na svijet propituje kulturne, nacionalne i međunarodne odnose. Njegova supruga Ada praktična je domaćica, posjeduje osjećaj za lijepo, zbog čega je židovska zajednica često poziva na priređivanje svečanosti. Njezina sjećanja prikazuju stradanja Židova u Drugome svjetskom ratu, vlastitu prisilnu odvo-

jenost od roditelja i upoznavanje s budućim suprugom Hagajem. Adina majka Haja, po zanimanju fotografkinja, posjetila je Indiju, gdje je doživjela nesretnu ljubav, zahvaljujući kojoj njezin pogled na svijet objedinjava više svjetonazora: židovsku vjeru, kabalu i indijsku jogu. Unuka Lior u baki vidi životni uzor. Tri su žene jake svaka na svoj način, a otac Hagaj spojem racionalnosti i duboke ljudskosti održava ravnotežu među njima.

2. Pozicija pripovjedača i identitet subjekata fokalizacije

Pripovjedački glas u romanu odgovara Stanzelovu *personalnome pripovjedaču* koji pripovijeda u trećem licu (tj. objektivno), ne sudjeluje u radnji i dobrim se dijelom povlači u korist glavnoga lika (Peleš 1999:62). Prema Genetteovu modelu takav je pripovjedač *ekstradijegetski heterodijegetski* jer ne sudjeluje u radnji (ekstradijegetička razina) i pripovijeda o drugima (heterodijegetički odnos) (Peleš 1999:79). U *heterodijegetskoj fikciji* nema podudarnosti između autora, pripovjedača i lika. Razdvajanje lika i pripovjedača upućuje na heterodijegetski režim pripovijedanja, a neistovjetnost autora i lika upućuje na alobiografiju (biografiju drugoga), koja može biti fikcijska ili faktografska. Iako se u romanu *Nebo na Zemlji* pripovjedač ne predstavlja, odnos između autora i pripovjedača ipak nije istovjetan. Da bi bio takav, autorica bi morala preuzeti odgovornost za tvrdnje iznesene u priči i ne bi smjela davati autonomiju bilo kojemu drugom pripovjedaču (Genette 2002:56-61). U romanu pripovjedač u trećem licu iznosi misli i zbivanja iz vizure članova obitelji, pa je riječ o *unutarnjoj fokalizaciji*, iznošenju zbivanja iz perspektive sudionika (Peleš 1999:73).

Prema kriteriju subjekta fokalizacije nizozemska teoretičarka Mieke Bal razlikuje *vanjsku fokalizaciju* s integralnim subjektom pripovjedača, koji je izvandijegetičan (kao u pripovijedanju u 3. licu) ili unutardijegetičan (kao u pripovijedanju u 1. licu), i *unutarnju fokalizaciju* s podvojenim subjektom u tekstovima (u 1. i 3. licu) gdje je pripovjedač izvandijegetičan, a fokalizator unutardijegetičan. U romanu *Nebo na Zemlji* javlja se unutarnja fokalizacija s podvojenim subjektom, pri čemu su likovi fokalizatori, tj. subjekti iskaza, a pripovjedač je subjekt iskazivanja. Jacques Fontanille fokalizaciju shvaća kao postupak diskurzivacije kojim se osvjetljavanje jedne dimenzije iskaza (subjekta iskaza ili fokalizatora) povezuje sa zamučivanjem druge (subjekta iskazivanja), pri čemu se njihov diskontinuitet potvrđuje ili smanjuje (Biti 1997:101-102).

U romanu *Nebo na Zemlji* izmjenjuju se različite pripovjedne tehnike (pripovijedanje i unutarnji monolozi, češći od dijaloga) i tekstovni oblici (pripovjedna proza, meditacije, proricanja). Pripovjedač često likovima prepušta svoju ulogu: netko od njih u razgovoru iznosi sjećanje iz obiteljske prošlosti ili razmišlja o ponašanju drugoga člana obitelji. Stoga se djelovanje i svjetonazor likova otkrivaju iz različitih perspektiva: međusobnih zapažanja i pripovjedačevih komentara. Uz to, u unutarnjim monolozima javlja se i *slobodni neupravni govor*. Radi se o komentarima likova: *Za znanstvenika jednako kao i za pustinjaka, smatrao je Hagaj, postignuta svjesnost nije drugo nego put k oslobođenju*. (Domaš 2010:172) ili retoričkim pitanjima, primjerice Liorinim dok razmišlja o baki: *Je li mu Haja to oprostila? I što ju je više smetalo ili boljelo? To su bila samo neka od pitanja na koja je željela dobiti odgovor*. (Domaš 2010:159) Komentar ili retorička pitanja likova nisu navedeni u navodnicima kao upravni govor, ali ni kao neupravni govor, koji se prepoznaje po vezniku. Riječ je o govoru s obilježjima "kazivanja" i "prikazivanja", u

kojemu se glas lika uklapa u glas pripovjedača tako da se prvo lice mijenja u lice pripovjedača, ali izostaje veznik koji bi taj govor pretvorio u neupravni. Pripovjedač se ovom tehnikom služi kada se potpuno ne povlači iz pripovijedanja, nego se u monologu zadržava i pozicija pripovjedača i pozicija lika te leksička i stilska obilježja njihova govora. Slobodni neizravni monolog omogućuje da se poveže neutralan obzor pripovjedača i svijest samoga lika. (Peleš 1999:111-114).

Sjećanja iz obiteljskoga i povijesnoga pamćenja otkrivaju svjetonazor likova, ali ne kao stalno obilježje, nego kao proces stalne mijene. Postmodernistički su teoretičari razvili drugačiji pogled na prirodu jastva, rabeći radije izraz "subjekt" jer upućuje na podređenost ljudi uvjetima koji su konstruirani ideološkim diskursima moći, bili oni toga svjesni ili ne. Prema Catherine Belsey čovjek je proturječno biće promjene, stalno u procesu i konstrukciji. Christopher Butler naglašava postmodernu svijest o brojnosti čimbenika koji utječu na oblikovanje osobnoga identiteta: "Postmodernistička teorija nam pomaže da shvatimo da smo konstituirani u širokom spektru subjektivnih pozicija kroz koje se teže ili lakše krećemo, pri čemu smo svi kombinacije klasnih, rasnih, etničkih, regionalnih, generacijskih, seksualnih pozicija, kao i pozicija spola." (Butler 2007:53-56)

Identitet je "općenito zamišljen kao (...) veza koja drži neki kolektiv na okupu, a isključuje druge koji ne ispunjavaju kriterije pripadanja. Ali, spona, uz svoju afirmativnu stranu, može predstavljati (kada govorimo o pojedincima) i svojevrsno socijalno zabljeništvo, socijalni pritisak da ostanu unutar neke zajednice iako iz nje žele izaći." Pripadnost zajednici potreba je svakoga živoga bića. Zajednica ne pruža samo tjelesnu sigurnost nego čovjek u njoj otkriva smisao svojega postojanja. Međutim, ljudi tijekom života mogu pripadati većemu broju različitih zajednica, među kojima nestaju jasne granice, a nije stalan ni skup njihovih vrijednosti. Uz pripadnost današnji ljudi jednako, ili čak više, cijene svoju neovisnost. Zato opstanak zajednice sve više ovisi o pregovaranju i povjerenju. (Mesić 2006:281)

U članku "Kome treba 'identitet'" Stuart Hall (2001:218-219) piše o identitetu kao strategijskom i pozicijskom pojmu. U kasnome modernom dobu identiteti se sve više umnažaju te se u diskurzivnim praksama grade s obzirom na razlike prema onome što je izvan njih, tj. Drugome. Oni su u stalnom procesu mijene, pa ih treba sagledavati s obzirom na njihovu suvremenu reprezentaciju, a ne povijesno podrijetlo. "Iako izgleda kao da svoje porijeklo prizivaju iz historijske prošlosti s kojom su i nadalje u vezi, prava se bit stvarnih identiteta nalazi u pitanjima povezanima s upotrebom resursa povijesti, jezika i kulture u procesu postajanja, prije negoli bivanja: ne 'tko smo' ili 'odakle dolazimo', nego što bismo mogli postati, kako smo reprezentirani i kako to utječe na našu reprezentaciju nas samih." Identiteti "proizlaze iz pripovjednog posredovanja jastva, ali obavezna fiktionalna priroda ovog procesa niti na koji način ne umanjuje njegovu diskurzivnu, materijalnu ili političku učinkovitost (...) Upravo zbog toga što su identiteti konstruirani unutar, a ne izvan diskurza, trebamo ih razumjeti kao proizvode specifičnih strategija i iskazivanja u specifičnim historijskim i institucionalnim mjestima u kojima se koriste specifične diskurzivne formacije i prakse."

Svaki je čovjek obilježen različitim pripadnostima. U knjizi *U ime identiteta. Nasilje i potreba za pripadnošću* (1998.) Amin Maalouf (2002:16-17) piše: "Velika većina ljudi, naravno, pripada nekoj vjerskoj tradiciji; nacionalnosti, ponekad dvjema; etničkoj ili jezičnoj skupini; manjoj ili većoj obitelji; zanimanju, ustanovi, određenoj društvenoj sre-

dini... (...)” Iako su mnoge pripadnosti česte, pojedinačan sklop čovjekovih pripadnosti nikada se ne može ponoviti na isti način.

Maalouf (2002:24, 28) naglašava da čovječanstvo tvore razlike i posebnosti, a svaki čovjek ima složen identitet koji ga čini nezamjenjivom osobom. Identitet se izgrađuje i mijenja tijekom cijeloga života. Malo se njegovih elemenata prisvaja rođenjem: neka tjelesna obilježja, boja kože, spol. Čak ni tada nije sve naslijeđeno. Primjerice, društvena sredina određuje smisao spolne pripadnosti. Identitet pojedinca počinje se izgrađivati u ranome djetinjstvu, kada usvaja obiteljska vjerovanja, svjetonazor, obrede, običaje, strahove, predrasude, težnje te osjećaje pripadnosti i nepripadnosti.

Naglašavajući da je identitet jedan od osnovnih teorijskih pojmova psihologije i sociologije 20. stoljeća, Jürgen Straub razlikuje osobni identitet od kolektivnoga po procesu stjecanja subjektivnosti. Osobno *ja* nije samo nositelj društvenih uloga nego cjelovita osobnost koja ima racionalni i emocionalni nadzor nad vlastitim životom. Kolektivni identitet podrazumijeva ljudski rod, etničku zajednicu ili naciju, društvo ili kulturu. Stereotipi kolektivnih identiteta pojavljuju se u zajednicama gdje se kolektivni identitet ne luči od osobnoga, nego ga ideologijski obuhvaća. Konstrukcija identiteta odvija se “u povijesnom procesu uspostave društvenih mreža značenja”. Stoga je svaki kolektivni identitet kao društveni konstrukt projekcija “nekog imaginarnog ili zbiljskog zajedništva”. Kolektiv čine pojedinci sa svojim sociokulturnim podrijetlom i tradicijom, koja podrazumijeva simbolično i ritualno ponavljanje načina djelovanja i odnosa prema životnoj okolini. Kolektivne identitete ne obilježavaju samo jezik i kulturno pamćenje zajednice nego i svijest o zajedničkoj pripadnosti određenom sustavu vrijednosti (Paić, 2005:98)

U romanu *Nebo na Zemlji* identitet likova određen je mrežom *povijesnih okolnosti, židovskih tradicionalnih običaja i osobnih odabira*. Bježeći pred holokaustom u Drugome svjetskom ratu, obitelj napušta Zagreb, odlazi u Italiju i potom u Švicarsku. Po završetku rata vraća se u Zagreb i ubrzo seli u Izrael, gdje živi u kibucu. Kada joj suprug pogine u vojnoj operaciji, Haja se s kćeri konačno vraća u Zagreb. Snažna silnica identiteta bake Haje oblikovala se pod utjecajem hinduizma i joge dok je živjela u Indiji s muškarcem kojega nikada nije preboljela. Pred njima je njegova obitelj postavila previše zapreka: rasnih, religijskih, nacionalnih, a i drugačije shvaćanje ženske (ne)samostalnosti. Radi se o *stereotipima*, koje Dubravka Oraić Tolić (2006:30-31) naziva *okamenjenim identitetskim slikama*. Kulturni stereotipi nastaju u romantizmu početkom 19. stoljeća. To je vrijeme stvaranja modernih nacija. Moderni nacionalni, rasni, rodni i civilizacijski identiteti proizašli su iz *jakoga monološkoga govora* utemeljena na binarnim oprekama između vlastitoga/svojega i tuđega/njihova.

3. Likovi kao predstavnici obiteljske i povijesne priče te osobita svjetonazora

Svjetonazor je oslonac koji obitelj drži na okupu, omogućuje prevladavanje rana i progona koje nanosi povijest, ali i svakodnevni život (prijetnja deložacijom). To je vidljivo i u jezičnom oblikovanju romana, gdje se za životne situacije pronalaze ekvivalenti u Starome zavjetu. Tako i nevolje postaju nešto oduvijek poznato, što je moguće prevladati, jer se mogu ovjeriti u kanonskim tekstovima židovskoga naroda.

Kaleovim riječima, “svjetonazor daje čovjeku sigurnost ili čvrsto uvjerenje da u svijetu vlada red, da je svijet smisljeno i svrhovito uređen, i tako čovjeka i njegov život stavlja

u jedan širi kontekst – kontekst reda i smisla” (2003:86). Međutim, iako im je židovski svjetonazor zajednički, svaki član obitelji ima i vlastite vrijednosti, kojima usklađuje svoje djelovanje. Vrijednosti daju smisao ljudskome životu, a najveća je vrednota vjera u poredak ili njegova tvorca (Kale 2003:98). U ovome je romanu riječ o židovskoj vjeri u Jahvu kao tvorca svijeta, no baka Haja obiteljskoj vjeri pridodaje kabalu (mistično židovsko učenje) i jogu. Zet Hagaj ne shvaća miješanje različitih duhovnih naslijeđa, ali u obitelji su svi navikli da Haja i “nije sva od ovoga svijeta”.

Praktičan svjetonazor majke *Ade* očituje se u organizaciji svakodnevnoga života. Još je kao maloljetnica postala svjesna Hajine nesnalažljivosti u kuhinji, pa je na sebe preuzela obvezu kuhanja i kućnih popravaka. Iz Adine perspektive čitatelj saznaje o povijesnim zbivanjima. Miris tek ispečena kruha poticaj je za sjećanja u kojima se iznose zgusnute slike povijesti. S roditeljima je u ratu napustila zagrebački stan, naviknuta da se ne odativa na židovsko ime. S krivotvorenim dokumentima koje je nabavio otac Samuel stigli su u Italiju, gdje su živjeli do kapitulacije. Tada su pješice prešli švicarsku granicu, preko koje su pušteni zahvaljujući očevu odličnu poznavanju njemačkoga jezika, na kojemu je objasnio da u švicarskim bankama ima položen novac. Ada je bila odvojena od roditelja kao i sva izbjeglička djeca, čiji su roditelji po cijele dane radili u tvornici. Gladna su djeca tijekom šetnje skupljala nagnjile jabuke, koje im je s gađenjem oduzimala žena što ih je čuvala. “Godinama poslije, kada bi netko pred Adom spomenuo neutralnu Švicarsku, nju su istog časa od te neutralnosti hvatale mučnina i glavobolja.” (Domaš 2010:26-27)

U poratnoj Jugoslaviji nicali su logori za politički nepodobne ljude, a u Zagrebu obitelj više nije imala poznanika. Kada je 1949. stigla obavijest da se Židovi mogu seliti u Izrael, otišli su. Morali su se odreći državljanstva i stana, što su saznali tek pri ukrcaju na brod u riječkoj luci. Uslijedilo je novo odvajanje Ade od roditelja zbog pravila života u kibucu. “Šatori su nicali na sve strane i Ada je prvi put u životu počela razmišljati što zapravo znače riječi iz molitvenika *Kako su lijepi šatori Tvoji, Jakove, stanovi Tvoji Izraele.*” (Domaš 2010:29) Dolazak u kibuc pamti po mirisu pečena kruha, pa odatle asocijativna veza između prošlosti i idilična obiteljskoga trenutka u sadašnjosti. Zbog odvajanja od roditelja i brojnih selidaba vezana je za prostor kuhinje kao za svoje utočište. Po povratku u Zagreb trebalo joj je vremena da nakon brojnih jezičnih mijena počne misliti na hrvatskome. Nedostajao joj je Hagaj, prijatelj iz kibuca kojemu će nekoliko godina kasnije pronaći dokaz da je kao dijete s roditeljima živio u Zagrebu. Oni su izgubili život u nacističkome logoru, ali je Ada u predratnome imeniku pronašla broj telefona Hagajeva oca, koji je imao trgovinu s kišobranama. Hagaj će je iznenaditi svojim dolaskom. Postat će joj muž, ali će dugo čekati na rođenje kćeri jedinice.

Hagaj je vođen umom matematičara i fizičara. Umije izmjeriti vrijednost svega, ali na apstraktnoj razini, jer nije praktičan u svakodnevnome životu. Punicu Haju ljuti kada pomiješa mliječne i mesne namirnice u hladnjaku, što je za nju svetogrdno nepoštivanje tradicije. U obiteljskim dijalozima Hagaj pokazuje interes za suvremeni židovski identitet te kulturna i politička pitanja. Odlikuje ga smirena humanost, zbog koje je radije usmjeren na zacjeljivanje židovskih nacionalnih rana nego na kažnjavanje onih koji su njegov narod nastojali uništiti. Pravu smrt vidi u ustrajavanju na mržnji.

Lior u ljubavi svojih roditelja vidi uzor za kojim valja težiti. Hagaj je toliko blag da rukom iznosi muhu iz prostorije. Međutim, kada je Lior u pitanju, rabi snažne usporedbe: kaže joj da se za svoje mjesto u životu mora boriti poput lavice.

Zahvaljujući ljubavi prema planinarenju, sačuvao je mladenački izgled. Iako je miroljubiv te obitelji ulijeva nadu u pobjedu mira nad nasiljem, ljubomorno čuva uniformu u kojoj je služio vojni rok u Izraelu. Rado pripovijeda o etiopskim Židovima, koji su u pustinji imali samo jednu Toru. Okupljajući se oko nje, naučili su je čitati iz svih mogućih položaja.

Tako je i Hagaj za svoje žensko pleme u kući imao spremne odgovore umotane u događaje, premda već odavno ne stanuju u Jakovljevim šatorima. Samo priče žive i u njima želja za utjehom, jer što opstaje? Samo nada i vjera da će netko priču prenijeti dalje kao amajliju koja štiti od svih uroka i nevolja na ovome svijetu. (Domaš 2010:47-48)

Hagaj znanosti pretpostavlja moć božanskoga reda, “koji se razlikuje od onog što čovjek može uočiti važući materiju i ispitujući svjetlost koja se zgusnula i zgasnula. (...) dobro je znao da se s Božjim naumom ne može natjecati.” (Domaš 2010:172)

Drugi svjetonazorni pol predstavljaju baka Haja i unuka Lior. Ime Haja znači “život”, a Lior “moje svjetlo”. Imenima i duhom one su srodne duše.

Povratkom u sjećanja *Haja* napušta ovozemaljsku “događajnost” te postaje bliža Nebu nego Zemlji. Njezin tibetanski ormarić s knjigama zadržao je miris borove smole i nakon mnogo godina. Upio je u sebe prirodni krajolik iz kojega potječe njegova građa i duhovnost podneblja u kojemu je izrađen. U njemu su knjige iz različitih kultura, sa slovima na hebrejskom, hrvatskom, sanskrtu, engleskom, francuskom i staroj njemačkoj gotici. Knjige sadrže neprolaznu mudrost, stoga ih se ne smije ukaljati ostacima jeftine potrošačke kulture: “Ona ih je sve uzdigla na razinu svetosti, a na nečemu što je sveto ne može se baš samo tako ostaviti košticu od marelice, zgužvani ostatak staniola čokoladne tortice ili napola ispijenu čašu Cole.” (Domaš 2010:10)

Hajini duhovni vodiči, koji je poznaju bolje od nje same, kazuju joj što će se dogoditi, bilo joj to drago ili ne. Unuci priča i o vlastitoj mladosti, primjerice o uhićenju u Mađarskoj, kada joj je policajac našao značku Mao Ce Tunga, koju je slučajno imala u torbici. Smijala se apsurdnosti situacije, pa ju je pustio misleći da nije pri sebi. Njezini roditelji tri dana nisu znali gdje je. Kaznili su je šutnjom, ali su joj oprostili kada je dobila groznicu. Sama sebi dugo nije oprostila, nazivajući se “kćeri razmetnom”. Haja je pričom istaknula važnost obiteljskoga zajedništva i iskrenosti. Lior se pita jesu li bakine priče istinite ili samo provociraju njezinu moć zaključivanja. U svakom slučaju smatra ih osloncem u sazrijevanju.

Haja svoje biće vidi kao presjek brojnih života predaka, koji svi završavaju u okrilju božanskoga bića. Životni put utjecao je na njezino prihvaćanje različitih duhovnih učenja. U Indiju je trebala otići s prijateljicom, ali ona se razboljela. Unatoč strahu, u noći prije puta Haja je intuitivno osjetila da se vraća kući. Jogom se bavi i nakon povratka u Zagreb te joj na satove dvaput tjedno dolaze učenici. Prethodno je i sama pohađala satove indijskoga učitelja joge, ali patnji za voljenim čovjekom nije našla lijeka ni u jednome duhovnom učenju. Budući da život ne shvaća kao linearan slijed, Haja smatra da se u kruženju životâ opet mora susresti s njim, čije ime godinama ne izgovara. Nije se znao oduprijeti široj obitelji koja je na njega vršila pritisak da ostavi Haju. Nastojao ju je zaštititi, ali bijela žena, uz to samostalna fotografkinja, nije ostala nezapažena makar se trudila prilagoditi običajima sredine. Zapreke nisu mogli nadići i Haja je otišla. Indijac je nije prestao voljeti iako je prihvatio ženu koju mu je obitelj namijenila. Prije konačnoga

rastanka posjetio ju je u Zagrebu. Tijekom godina nazivao ju je da joj kaže kako mu nedostaje, a Haja je uvijek šutjela. Kada je osjetio skori kraj, nazvao ju je i ona je pristala na susret u Beču. Po povratku u Indiju umro je u zrakoplovu.

U dvojbenim trenucima Lior i Ada traže da im Haja proriče iz kabalističkih karata, čemu se Hagaj protivi jer je proricanje zabranjeno u židovskoj vjeri. Međutim, žene ga ne slušaju. Haja predvodi kako Adi ususret ide dvoje zaljubljenih ljudi i kako će se djeca pred njom igrati kada ona bude na vrhuncu svojega života. (Bit će to Liorina ljubav.) Karte se odnose na pojedine anđele koji čovjeku pomažu u otklanjanju zapreka, stjecanju mudrosti i otkrivanju smisla života. Haja savjetuje Adi strpljenje i otvorenost prema novim uvidima i iznenađenjima (Lior će odabrati studij i zemlju kojoj se roditelji ne nadaju).

U jednoj epizodi romana Haja je nadnaravnim moćima utjecala na skori kraj ratnoga zločinca Šakića. Nitko se nije usudio pitati što je učinila dok se na nekoliko dana povukla u osamu. Iako je bio srpanj, Lior je zapazila led na prozorskom staklu. Bio je to jedini put da je Haja duhovne moći koristila u negativne svrhe. Kajući se, bila je svjesna svoje odgovornosti duhovnome svijetu i znala je da unatoč svim zločincima treba tražiti mir.

Lior u baki vidi duhovni uzor, a ona je uključuje u svoje meditacije. Nalazeći se pred odabirom studija, Lior osluškuje putove duha, ali je zainteresirana i za suvremena životna pitanja svojega naroda. Boraveći jednoga ljeta u vojsci u Izraelu, preživi teroristički napad u kojemu je bilo ljudskih žrtava, mladih ljudi poput nje. Aktivno sudjeluje u židovskim vjerskim svečanostima. Omiljena je u obitelji, rado putuje i svuda kasni, što joj se prašta zbog duhovitosti i šarma. Od majke je naslijedila smisao za modu. Odabire studij alternativne medicine u Indiji, gdje će na četvrtoj godini studija pronaći ljubav. Tamo gdje je baka morala ostaviti svoju sreću, ona ju je našla. Njezin je izbor zburnio roditelje, ali ne i baku, koja umire na vrhuncu njezine sreće i ostvarenih ciljeva.

4. Kulturni kontekst obiteljske i povijesne priče

Starozavjetni intertekst u romanu služi za prikazivanje suvremenih situacija, težnji, stanja i osjećaja likova. Na taj se način upućuje na suvremeno ponavljanje ljudskih situacija, ali i upisanost religije u osobni svjetonazor i vrijednosti. Pojedinačni se život prisposobljuje s tekstom vlastite civilizacije. Roman život obitelji prikazuje kao multikulturološki (židovski, indijski, hrvatski) i literarni tekst u kojemu se sastavnice više duhovnih sustava ne isključuju, nego prihvaćaju po načelu *i-i*. Svjetonazor utječe i na odnos prema povijesti. Židovski se narod i u suvremenosti može poistovjetiti sa svojim precima koji su lutali pustinjom prema Obećanoj zemlji. Patnje i stradanja ponavljaju se tijekom povijesti, i samo se mijenjaju imena za različite oblike nasilja. Ljubav u obitelji i široj vjerskoj zajednici upućuje pojedincu poruku da nije sâm. Iako baka Haja odskače osobitim duhovnim sklonostima i stavovima, sva joj učenja pružaju potvrdu da je uz patnju i borbu kružna i čovjekova ljubav te nova rađanja.

Literatura

- Biti, V. (1997), *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
- Butler, Ch. (2007), *Postmodernizam*, prev. D. Janić, Šahinpašić, Sarajevo
- Domaš, J. (2010), *Nebo na Zemlji*, Fraktura, Zagreb
- Genette, G. (2002), *Fikcija i dikcija*, Ceres, Zagreb
- Hall, S. (2001), "Kome treba 'identitet'?", *Reč*, br. 64/10, 215-233 <http://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/64/215.pdf>
- Kale, E. (2003), *Uvod u znanost o kulturi*, Pan liber, Osijek – Zagreb – Split
- Maalouf, A. (2002), *U ime identiteta. Nasilje i potreba za pripadnošću*, Prometej, Zagreb
- Mesić, M. (2006), *Multikulturalizam. Društveni i teorijski izazovi*, Školska knjiga, Zagreb
- Oraić Tolić, D., i E. Kulcsár Szabó, ur. (2006), *Kulturni stereotipi. Koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*, FF press, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb
- Paić, Ž. (2005), *Politika identiteta. Kultura kao nova ideologija*, Antibarbarus, Zagreb
- Peleš, G. (1999), *Tumačenje romana*, ArTresor Naklada, Zagreb

Dijana Hadžizukić: Prostor kasabe kao semiotički prostor u romanu Ive Andrića, pripovijeci Zije Dizdarevića i putopisu Zuke Džumhura

U radu se posmatra uloga grada unutar strukture romana *Na Drini ćuprija* Ive Andrića, nekoliko pripovjedaka Zije Dizdarevića i nekoliko putopisa Zuke Džumhura, i to one specifične vrste grada koju autori nazivaju kasabom. Kasaba je grad arhitektonski zasnovan na antičkim, odnosno meditaranskim obrascima, sa središtem kao socijalnim prostorom, otvorenim i javnim, te rubom koji čine privatni posjedi. U tekstovima pronalazimo različita značenja i funkcije kasabe, od prostornih do simboličkih. Ukazuje se i na važnost kasabe kao oblikotvornog elementa u postupku karakterizacije likova, kasabe kao mjesta historijskog i kulturnog pamćenja, posebno uzimajući u obzir njen rubni položaj. Na kraju, razmatra se odnos naratora spram kasabe i tradicionalno uvriježenog mišljenja o njenoj zaostalosti i potisnutosti na margine društvenih zbivanja.

Ključne riječi: Ivo Andrić, Zija Dizdarević, Zuko Džumhur, kasaba, grad, roman, pripovijetka, putopis

Space of Kasaba as a Semiotic Space in Ivo Andrić's Novel, Zija Dizdarević's Short Story and Zuko Džumhur's Travelogue

This paper analyses the role of a town (often marked as *kasaba* in Bosnian-Herzegovinian culture) within the structure of Ivo Andrić's novel *The Bridge over the Drina*, Zija Dizdarević's several short stories and Zuko Džumhur's travelogues. The town / kasaba, whose architecture is based on ancient and Mediterranean concepts, has a center and an edge. Center symbolizes sociality, while the edge, with a great number of public places, doesn't have that meaning. Various meanings and functions of the town / kasaba are found in mentioned works of Ivo Andrić, Zija Dizdarević and Zuko Džumhur. Some of them are highly symbolical. The town / kasaba is the crucial element in the inner structure of those works, seen also as the place of historical and cultural remembrance. Seen through narrator's eyes, town often symbolizes social backwardness, which is best known stereotype about town (kasaba).

Key Words: Ivo Andrić, Zija Dizdarević, Zuko Džumhur, kasaba, town, novel, short story, travelogue

O kasabi kao prostoru odigravanja događaja u romanu *Na Drini ćuprija* Ive Andrića i pripovijetkama Zije Dizdarevića u kritičkim je tekstovima već mnogo pisano. Tako će Velibor Gligorić Andrićev roman nazvati “povesnicom kasabe” i “letopisom bosanske kasabe” (Gligorić 1977:181), Muhsin Rizvić je kasabu Zije Dizdarevića nazvao “sredinom koja nužno uvjetuje sasvim određenu psihologiju” (Rizvić 1978:372) te *mrtvo more kasablijske čamotinje*, Branko Ćopić smatra da je u tekstovima data “naša tipična bosanska kasaba, zamrla i gluha” (Ćopić 1968:229), u kojoj “trune živa ljudska duša”. Midhat Begić kasabu vidi kao *poprište događaja* u Andrićevim romanima i “ustajalu i zaostalu društvenu sredinu” (Begić 1968:233) o kojoj piše Dizdarević. Imajući na umu političko uvjerenje i revolucionarne stavove Zije Dizdarevića, neće nas začuditi Begićeva konstatacija da Dizdarević kasabu vidi kao prostor “sistematski zadržavan u srednjovjekovnom mraku, daleko od svake prosvjete i kulture” (Begić 1968:233). I brojni drugi kritičari kasabu doživljavaju na sličan način – kasaba je simbol bosanske prošlosti, *simbol umirućeg starog svijeta* i prostor koji *trajno raščovječuje čovjeka*, tu je *jedno bosansko, kasablijsko, zaostalo, anahrono i beznadežno bitisanje*. Nije teško uočiti iskristalisani stav o kasabi kao prostoru zaostalosti i potrebi da se unutar nje nešto mora promijeniti. S druge strane, u tekstovima koji su predmet moga zanimanja kasaba je mnogo više od fizičkog prostora, to je prostor koji motivira pripovijedanje, ima simboličku vrijednost, ona je važan oblikotvorni elemenat u postupku karakterizacije likova, nosilac historijskog značenja i mjesto kulturnog pamćenja. Ili, kako Dževad Karahasan piše o gradu, to je prostor koji “ulicama i trgovima na neki način određuje zbivanje i sudjeluje u njemu” (Karahasan 2008). Prostor zbivanja u tekstovima Andrića i Dizdarevića ostvaren je kao specifična fiktionalna struktura koja hronotopski funkcioniše i mimo relacije sa izvantekstualnim prostorom. Nešto drugačija situacija je sa putopisom koji po svojoj definiciji podrazumijeva i dokumentarizam, a što dalje znači da u tekstovima Zuke Džumhura tumačenje kasabe ne možemo u potpunosti odvojiti od mimetičke semantike koja podrazumijeva protosvijet na kome se temelji svijet naracije. U slučaju narativne proze govorimo o semantici mogućih svjetova ne zaboravljajući da ipak postoji specifična veza između stvarnog Višegrada ili Fojnice i mogućih, u jeziku ostvarenih Višegrada i Fojnice. Ovakav odnos Doležal naziva trans-svjetovnim identitetom. Sva tri autora uzimaju grad iz stvarnog svijeta i transformišu je, s tom razlikom da Andrić i Dizdarević u tekstu stvaraju svoj Višegrad i Fojnicu, dok Džumhur daje samo svoj doživljaj stvarnih Jedrena. Tako bi, po Doležalu, putopis bio *predstavljajući*, a narativna proza *konstruktivni tekst*. U tom smislu i Mirko Kovač, govoreći o Andrićevom negativnom odnosu prema Višegradu, zaključuje: “Dakako, gradovi u njegovim romanima (Višegrad, Travnik, Sarajevo), opisani umjetničkom rukom, imaju mitsku vrijednost i izvan su ove priče.” (Kovač 2008)

U putopisima Zuke Džumhura sama riječ kasaba ne spominje se često, a kad se pojavi, nosi tačno utvrđeno značenje zabačenosti i zaboravljenosti. Sarajevo i Mostar Džumhur nikada ne naziva kasabom već šehrom, Konjic je mjesto ili gradić, svi ostali koje je posjetio i o kojima je pisao su gradovi. Kasabom će nazvati Čarikaru – mali grad na granici Afganistana, reći će da je arhitektura Soluna ista kao u *svim balkanskim kasabama*, dok je priča “Pamti Huso”, inače anegdotalnog tipa, smještena u bezimenu bosansku kasabu na granici. Jedini veliki grad koji ovaj putopisac naziva kasabom jesu Jedreni u putopisu “Kasaba na granici”. To je grad ostavljen na granici, isključen iz svih važnih historijskih zbivanja kojima je nekada bio poprište – i, zato, kasaba. Nekadašnji glavni

grad velikog carstva sad je “Kasaba iz koje je iscurio život kao voda iz napukle stare činije po čijoj se ivici zadržao bleđi trag starinske pozlate.” (Džumhur 1991:21-22) Od starog sjaja ostala je impozantna Selimija, “sama i nesretna među ćepencima i vrbama”, i simbolički mrak “koji se, kao i svuda po kasabama, uhvati odjednom i stušiti bjesomučno i sa svih strana – i sa evropske i sa azijske.” (Džumhur 1991:21-22) Mnogo češće Džumhur piše o čaršijama. Zašto? Pozicija putopisca uvijek je vanjska; on dolazi u grad koji ne pripada njegovom emotivnom iskustvu i pamćenju, on ga posmatra u njegovoj otvorenoj i kolektivnoj pojavnosti koja je vidljiva ili u znamenitim građevinama ili na trgu, odnosno čaršiji. Putopisac kakav je Džumhur, oštrog oka i britkog jezika, poznat je po zapisima koji nisu opisi nego doživljaji, a doživjeti grad možemo samo u čaršiji, posmatrajući njen život i osluškujući govor njenih protagonista. “Gradovi su mamci za pisce i putopisce” (Kovač 2008:17) kojima Džumhur ne odolijeva, a njegov *Nekrolog jednoj čaršiji* sažetak je putopišće vizije grada. Poznata historija i u trenutku opažen detalj dovoljni su za sliku Istanbula: “Trule tarabe, drvene kuće, desetak kubeta, stotine automobila i jablanovi” (Džumhur 1991:38); Počitelja: “Sada mu u baštama srušenih starih amama venu posljednje devojke “s ibrikom u ruci” ...pune mladeža, viklera i sevdaha” (Džumhur 1991:10); Soluna: “Volšebni čarobnjaci periferijskih ulica, skverova i izgubljenih balkanskih mahala u crnom plaštu iskrpljenih trulih čaršafa” (Džumhur 1991:66); ili Travnika: “Lutam starim sokacima po kojima je nekada živjela jedna drugačija, bogata i svemoćna čaršija koja je dizala bune, sticala, otimala, prijetila, druge ismijavala i sebe opjevala i vodila jednu svoju, samo njoj potrebnu i korisnu politiku.” (Džumhur 1991:118)

Ono što je zajedničko Andriću, Dizdareviću i Džumhuru, jeste položaj kasabe – Višegrad i Jedrene su na granici, Istanbul je *posljednja mahala Evrope*, a Fojnica na kraju puta. Ili, riječima Muhsina Rizvića, to je prostor “sa teretom historijskih i duhovnih slojeva na sebi” (Rizvić 1976:372). I kako god kasaba ima svoj semiotički centar i rub, tako na širem geografskom i prostoru historije, kasaba postoji uvijek kao rub. Njeno unutarne jedinstvo se pojačava svaki put kada postoji ugroženost izvana, ona tada funkcioniše kao kolektiv koji čuva zajedničke vrijednosti. U romanu *Na Drini ćuprija* kao i pripovijetkama Zije Dizdarevića unutar fabularnih kretanja likova ne postoji promjena prostora. S obzirom da se struktura priče ne odvija kao putovanje ili potraga, prostor je statičan pa možemo govoriti o mjestu koje je samo po sebi znakovito i bitno. Kako je poznato da su ključna mjesta pamćenja pismo, slika, tijelo i mjesto, nije teško prepoznati bosansku kasabu kao simbolički markiran prostor unutar kojeg je pohranjeno “povijesno sjećanje”. U Andrićevom slučaju dinamika je uspostavljena protokom vremena, nizanjem historijskih događaja i izuzetnih likova, a u tekstovima Zije Dizdarevića pronalazimo motive koji saučestvuju u gradnji osobene atmosfere te, ono što su kritičari soc-realizma uočili kao slabost, izdvojene i lirski markirane likove. Ukoliko bismo prostor kasabe htjeli posmatrati kao semiotički sistem u Lotmanovom smislu, onda moramo istaći dva temeljna pitanja: “odnos prema svijetu koji leži izvan njegovih granica i, drugo, odnos statike prema dinamici” (Lotman 1998:5). Kasaba, kao zatvoreni svijet, funkcioniše na principima suprotnosti između kolektivnog, uobičajenog i normalnog, i izgreda koji podrazumijeva izrazitu individualnost. Osim neuobičajenim postupkom ili ludošću, kod oba autora pronalazimo likove izdvojene iz kolektiva fizičkim izgledom, bilo da se radi o ljepoti ili ružnoći. Svako narušavanje statičnosti u tekstu se realizira kao događaj jer je junak prešao u novo semantičko polje, za njega dotada nedostupno. U tom smislu je

Midhat Begić napisao da Andrić voli “neobične karaktere i izuzetne situacije” (Begić 1987:291). Svi Andrićevi likovi ostvaruju sebe u suodnosu sa kasabom, odnosno ćuprijom kao njenim centralnim socijalnim prostorom, i nije potpuno sigurno, kako narator kaže, “Da li je kapija napravila od kasabalija ono što su ili je, naprotiv, ona zamišljena u njihovom duhu i shvatanju i sagrađena prema njima i njihovim potrebama i navikama?” (Andrić 2006:6) Jedno je sigurno: da je sudbina svakog izuzetnog lika vezana za ćupriju.

Od Andrićevih likova koje možemo posmatrati kao budale, normalne i lude, gdje izrazitu prednost dajemo ludama (naravno, na način na koji ih tumači Lotman), moramo spomenuti Daut-hodžu, koga je “kasaba dugo pamtila”, Ćorkana, koji je “pripadao svima i nije bio ničiji” i koji je “služio kasablijama za šalu i podsmeš isto toliko koliko i za posao” a čiji se podvig ubraja u velike događaje koji će se pamtili “dok je mosta i kasabe na Drini”, kao i skok Fate Avdagine. Život i sudbinu *mirne lude* Ilinke odredila je gradnja mosta i legenda o žrtvovanju, Plevljak je izgubio razum na poslovima oko mosta, a “neki Murat, zvani Muta, malouman mladić” započeo je opasan hod po kamenoj ogradi mosta. Kapija je utjecala na sudbinu Milana Glasničanina i Avrama Gaona, koji je *imao neki lud vetar u glavi*, kao i na tragičan završetak Fedunovog života. Pa ipak, najupečatljivija i andrićevski najsnažnija scena jeste Ćorkanov hod po zaleđenoj ćuprijskoj ogradi, pred zoru, nakon noći provedene u pijanstvu. Iako se motiv ponavlja tri puta, ni Muratov hod a ni, kasniji, hod po ogradi Nikole Pecikoze, inače *blesavog mladića i dobričine*, nemaju vrijednost Ćorkanovog podviga. Ćorkan i njemu slični ljudi postoje u svakoj kasabi, “Oni su nešto kao umetnici u jednoj sredini u kojoj je umetnost nepoznata. Takvih ljudi i žena, pevača, šaldžija, osobenjaka i lakrdijaša ima uvek u kasabi. Kad jedno od njih dotraje i umre, zameni ga drugi, jer poznatih i čuvenih razvijaju se i dorastaju novi, koji će prikraćivati vreme i uveseljavati život novim naraštajima” (Andrić 2006:197). Kasaba stvara izuzetne pojedince iako se na prvi pogled čini da teži izjednačavanju i nepomičnosti. Među takvim likovima u pripovijetkama Zije Dizdarevića posebno se ističu Ibrišim, Abidaga i Šehab kao specifični čaršijski osobenjaci, zatim nekoliko siromašnih čijim poniženjem ili ludošću se “hrani ostali svijet” i ispunjava svoje bezlične dane. U ovom kontekstu je osobito važan lik Naze, stare djevojke čijim se snovima o udaji čaršija ruga, na koju *kasaba gleda s podsmijehom*, a ipak je takva “da bi svakog proljeća (...) sobom ispunila kasabu” (Dizdarević 1968:156) (Ne zaboravimo koliko je kasaba velika praznina). Nazin krik nad *bezizglednom čamotinjom* sličan je Ćorkanovom bestjelesnom lebdenju nad mostom i kasablijama, krik koji Naza unosi u svoj vez *grčevitim potezima koji jure negdje vijugajući i gubeći se*.

U svakom od spomenutih slučajeva, likovi kao pripadnici unutarnjeg prostora kasabe dovode do promjene u njenoj strukturi. Podrazumijevajući kasabu prostorom koji ima svoj semiotički centar, ovakve likove ćemo doživjeti kao rubne čija je uloga destabilizacija i narušavanje centra. S obzirom da se radi o izrazito stabilnoj strukturi, svaki poremećaj biva prihvaćen i pretvoren u pravilo (naprimjer dolazak Mešana Ćore, spram požara). Naviknuto i uobičajeno čine kasabu takvom kava jeste, njene unutarnje sile uvijek uspijevaju događaje koji donose pomjeranja prihvatiti i pretvoriti u konvencionalne. A spomenuti lakrdijaši, kako bi rekao Bahtin, i nisu tu da znače sobom već uvijek imaju simboličku vrijednost.

Promatramo li prostorno ustrojstvo kasabe, kod svih autora ćemo uočiti podjelu na čaršiju i mahale – čaršija je socijalni prostor koji ima ulogu pozornice, dok su mahale

prostor iza kulisa, privatni, nezatno podločan događajima i promjenama. U pripovijetkama Zije Dizdarevića svaki događaj koji podrazumijeva okrutnost prema siromašnim i nesretnim ljudima čini čaršija. Ne kasaba. Za kasabu, kao nadređeni pojam, Dizdarević veže svoje statične i lirske motive, pojedinca i njegovu osjećajnost. Ideju o nepomičnosti i vječitoj nepromjenljivosti kasablijskog života on realizira slikama izrazito pjesničke emotivnosti. Upotrebom semantičkih stilskih figura, od kojih je personifikacija najfrekventnija, Dizdarević slika različita godišnja doba u kasabi, među kojima je jesen, kao stanje prirode i ljudske svijesti, simbolički najprimjerenije njegovoj slici svijeta: "Sipljivo disanje jeseni obuhvatilo je kasabu..." (Dizdarević 1968:35), "umara se i malaksava kasaba" (Dizdarević 1968:59), "pogurila se kasaba u svom blatu" (Dizdarević 1968:113); "Rane jeseni iz mog djetinjstva pjevale su bojama i suncem" (Dizdarević 1968:168); jeseni su bile "rumene, svijetle, zadihane, slatke i blago nasmijane" (Dizdarević 1968:169). Poetski je dato i ljeto: "Bolesno sunce leglo po prašini" (Dizdarević 1968:28), čaršija se "vuče kroz ljetno prijepodne"; zima i snijeg: "Padaju bijele tišine iz neba i sliježu se" (Dizdarević 1968:39), "napolju se slažu bijele tuge" (Dizdarević 1968:42), kao i opća slika kasabe koja istrajava u nepomičnosti vremena: "Tako prolaze, lutaju sati kasabom" (Dizdarević 1968:35). "Nad nepokretnom kasabom vise olovna pitanja" (Dizdarević 1968:29). Na potpuno drugačiji način je ostvarena funkcija čaršije; ona je prostorni i događajni centar i, po Dizdareviću, centar negativne moći kolektiva nad pojedincem. Čaršija je *zajedljiva*, *ona se smije*, čaršija se *igra ljudima kao predmetima*, *ona se može uvrijediti*, postoji *čaršijski tribunal*, *čaršijski zločin*, Čosana gledaju *zlobne oči čaršije*, na čaršiji će se srušiti snovi *Naze vezilje*. Umrtnjenim čaršinlijama su potrebni ljudi spram kojih će mjeriti svoju veličinu, a takvih nikada ne nedostaje: "Pobenavi tako svake godine poneko u kasabi i time se onda hrani ostali svijet, za tog luđaka uhvati se čitava čaršija kao utopljenik za slamku – život je ispunjen nečim" (Dizdarević 1968:96).

U Andrićevom slučaju, događajnost i promjene su često vezane za utjecaje izvana (kod Dizdarevića nikada). Višegrad mijenjaju i iznutra rastaču ratovi i bune, kao i prirodne nepogode. Tako se povijest kasabe podudara sa poviješću kulture, odnosno, kako piše Lotman, "povijest kulture bilo kojeg naroda možemo razmatrati s dvaju gledišta: prvo kao imanentan razvoj, a drugo – kao rezultat različitih vanjskih utjecaja" (Lotman 1998:80). Prvi velik i važan događaj koji se "sručio na kasabu" bio je početak gradnje ćuprije, to je vrijeme kada je kasaba "uvučena u vrtlog" da bi iz svega, konačno, izronio most "na jedanaest moćnih lukova, savršen i čudan u svojoj lepoti, kao nov i stran predeo za kasablijske oči" (Andrić 2006:60-61). Slijedi velika poplava koja "baca celu kasabu unazad" (Andrić 2006:72), u vrijeme ustanka prolaze vojske, čuju se topovi, kasaba postaje granica među državama. Veliki historijski događaji dovode do preklapanja dva sistema, što u krajnjem slučaju rezultira stvaranjem nove strukture. U namjeri da sačuvaju "svoju kasabu i svoje kuće", Višegradani ne učestvuju u ustanku 1878. godine. Novi gospodari su "zavladali kasabom", spuštaju se u kasabu i približavaju "mostu i kasabi". Veliki preokret u kome se kasaba "menja vidno i brzo" narušio je uobičajeni red i strukturu, ali kad se sve smirilo i "prošle prve godine nepoverenja, nesnalaženja, oklevanja i osećanja privremenosti, kasaba poče da nalazi svoje mesto u novom redu stvari" (Andrić 2006:180). Ni popravak mosta nije slutio na dobro "ni po kasabu ni po nas", da bi, konačno, 1914. donijela "novu oluju koja se srušila na kasabu" (Andrić 2006). U navedenim sintagmama je nemoguće ne uočiti red vrijednosti za kasablije – na prvom

mjestu je most i strah za njega, slijedi kasaba i tek onda kuće. Na taj način se historijski i društveni događaji prepliću sa ličnim. U Andrićevom romanesknom svijetu u prvom planu su historijski i društveni događaji, dok je kod Dizdarevića u fokusu doživljaj kasabe kroz pojedinačne sudbine. Kod prvoga se kolektivno veže za most, kod drugoga za čaršiju, kod obojice za bahtinovski trg.

Dakle, kasaba jeste prostorni strukturalni elemenat, historijska pozornica i granični prostor, mjesto koje stvara ali i prilagođava izuzetne pojednice svojim pravilima i, konačno, kasaba je mjesto koje stvara kolektivni identitet. A, kako kaže Assmann, "on je onoliko slab ili jak koliko je živ u svijesti članova grupe i koliko je u stanju motivirati njihovo mišljenje i djelovanje" (Assmann 2005:155). U romanu *Na Drini ćuprija* kasaba su i ljudi koji je čine, i mentalitet, i način življenja; granica prema drugome je izrazito oštra. Tu su "kasablijske i begovske raspikuće", stranci koji bi za koju godinu službe "pušili kao prave kasablije", zatim, "kasablijske sevdalije", pa i majstor Pero koji je s vremenom postao "pravi kasablija". U romanu su likovi podijeljeni na kasablije i one druge, a tu je i Fehim Bahtijarević "koji je bio samo po majci kasablija". Česti su iskazi ovog tipa: kasaba je posmatrala, kasaba je govorila, kasaba se podsmijavala, u kasabi se znalo, i tako dalje. I dok mladići koje odlaze u svijet "nose svoje urođene kasablijske osobine", svi ostali "zamršene konce" svojih "kasablijskih sudbina". Dio kolektivnog kasablijskog identiteta Andrićevih likova čini i njihova "sklonost ka razmišljanju i sanjerenju"; na kapiji ćuprije je "u njih ulazila nesvesna filozofija kasabe: da je život neshvatljivo čudo, jer se neprestano troši i osipa, a ipak traje i stoji čvrsto kao na Drini ćuprija" (Andrić 2006:79). Riječima Mirka Kovača: "Grad je živo biće u kojemu pulsira skup svih svojstava njegovih žitelja, svih razlika kulturoloških, povijesnih, antropoloških, klasnih i dr." (Kovač 2008). Kasaba Zije Dizdarevića, ili kako on uvijek piše *moja kasaba* (uz svu kritiku njene zaostalosti evidentna je emotivna vezanost), također je mjesto kolektivnog identiteta i načina življenja. "Kasaba brine svoje brige svakodnevno, životari, diše, boluje, umire i rađa se, danju plače i tegli a noću strepi od svakakvih zala..." (Dizdarević 1968:59).

Svaki grad, takav kakav jeste, stvorio je čovjek, a onda taj isti prostor utječe na njega, njegove osobine i psihološko ustrojstvo. Svojom specifičnošću unutarnjeg ustrojstva i specifičnošću odnosa prema vanjskome svijetu, te nagomilanim pamćenjem i mogućnošću realiziranja raznovrsnih likova, kasaba kao protosvijet nudi obilje mogućnosti u stvaranju svijeta književnog djela. Ili, kako kaže Džumhur, "u crtačku bilježnicu ne može ni stati bezbroj varijacija mahalskog urbanizma razapetog od Bosanskog Broda do Bagdada i Dijar-Bekira" (Džumhur 1991:22).

Izvori

- Andrić, Ivo (2006), *Na Drini ćuprija*, Logos-art, Beograd
 Dizdarević, Zija (1968), *Sabrana djela*, Svjetlost, Sarajevo
 Džumhur, Zuko (1991), *Nekrolog jednoj čaršiji*, Oslobođenje Public, Sarajevo

Literatura

- Assmann, Jan (2005), *Kulturno pamćenje*, (2005), Vrijeme, Zenica
- Begić, Midhat (1968), "Zija Dizdarević: Pripovijetke", Zija Dizdarević, *Sabrana djela*, Svjetlost, Sarajevo
- Begić, Midhat (1987), "Estetski humanizam Ive Andrića", *Raskršća III*, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo
- Ćopić, Branko, "Riječ-dvije o piscu", Zija Dizdarević, *Sabrana djela*, Svjetlost, Sarajevo
- Gligorić, Velibor (1977), "Romani Ive Andrića", *Ivo Andrić u svjetlu kritike*, ur. Branko Milanović, Svjetlost, Sarajevo
- Karahasan, Dževad (2008), "Pripovijedati grad", *Sarajevske sveske*, br. 21/22, 156-178.
- Kovač, Mirko (2008), "Pisac i grad", *Sarajevske sveske*, br. 21/22, 13-21.
- Lotman, Jurij (1998), *Kultura i eksplozija*, Alfa, Zagreb
- Rizvić, Muhsin (1978), "Socijalna podloga u tkivu Dizdarevićevih proza", *Kritičari o Ziji Dizdareviću*, ur. Minka Memija i Aleksandar Ljiljak, Svjetlost, Sarajevo

Adijata Ibrišimović-Šabić: Prijevod jedne Makove pjesme na ruski jezik (*Kolo bola*)

Djelo Mehmedalije Maka Dizdara prevedeno je na engleski, njemački, francuski, italijanski, mađarski, finski (*Modra rijeka*), holandski (*Kameni spavač*), ruski, poljski, češki, slovački, slovenski, makedonski, turski, albanski, esperanto, a u posljednjih nekoliko godina pojavili su se prijevodi *Kamenog spavača* na urdu i arapskom jeziku. Ovakva recepcija ukazuje na to da je svijet u Dizdarevom djelu prepoznao istinsku pjesničku i umjetničku vrijednost. Ovakva recepcija ukazuje i na potrebu da se pažnja usmjeri na oblast prijevodne kritike / kritike prijevoda, uz ključnu napomenu i ogradu da cilj ove znanstvene discipline nije "lov na greške", već mogućnost dubljeg i temeljitijeg razumijevanja ne toliko izvornog jezika koliko poetike jednog pjesnika, osobite "svjetoslike" koju nudi određeno književno djelo, ali svakako i boljeg razumijevanja historije, tradicije i kulture na čijoj pozadini dato djelo izrasta. U ovom radu autorica pristupa analizi prijevoda Makove pjesme *Kolo bola* (*Kameni spavač*, 1966) na ruski jezik, koji je objavljen u *Antologiji srpske poezije* (*Antologija serbskoj poezii*, Vahazar, Ripol klassik, Moskva, 2004, ur. A. B. Baziljevski, str. 260), s ciljem da na konkretnom primjeru pokuša odgovoriti na pitanje: šta se događa u slučajevima kada je prevodilac prevashodno usmjeren na ciljni jezik i ciljnu kulturu, i kada prevlada odluka "adaptiranja", usljed nedovoljnog poznavanja, ili nepotpunog razumijevanja izvornog kulturnog koda, odnosno poetike pjesnika?

Ključne riječi: Mak Dizdar, prevođenje, prijevod, prepjev, ciljni jezik, ciljna kultura, jezik originala, izvorna kultura, "horizont očekivanja", kulturološki kod, stećak, ekfrazis, prijevodna kritika

Translation of One of Mak's Poems into the Russian Language (*Kolo of Sorrow*)

The work of Mehmedalija Mak Dizdar has been translated into English, German, French, Italian, Hungarian, Finnish (*Blue River*), Dutch (*Stone Sleeper*), Russian, Polish, Czech, Slovak, Slovenian, Macedonian, Turkish, Albanian, Esperanto, and in recent years there appeared translations of Dizdar's *Stone Sleeper* into Urdu and Arabic languages. Such response implies that the World has recognized the true poetic and artistic value of Dizdar's work. It also indicates the need to focus on the translation criticism, taking into account that the goal of this scientific domain is not "hunting for mistakes," but the possibility of a deeper and more thorough understanding, not so much of the primary language, as much as the poetics of the poet, the particular "image of the World" offered by a certain work of literature, and certainly, a better understanding of historical, tradi-

tional and cultural background on which the work of art came to be. In this paper, the author approaches the analysis of the translation of Dizdar's poem *Kolo of Sorrow* (*Stone Sleeper*, 1966), into the Russian language, which was published in the *Anthology of Serbian Poetry* (*Anthologiya serbskoy poezii*, Vahazar, Ripol Klassik, Moscow, 2004, edited by A. B. Bazilevskii, p. 260), with a goal to try to answer the question: What happens in the case when the interpreter is primarily focused on the target language and the target culture, and when the decision of "adaptation" prevails, due to insufficient knowledge, or incomplete understanding of the original cultural code, or the poetics of the poet?

Key Words: Mak Dizdar, translating, translation, adaptation, the target language, the target culture, the language of the original, authentic culture, "horizon of expectations", cultural code, tombstone (stećak), ekphrasis, translation criticism

Svjesna činjenice da bi za temeljitiju analizu i studiju o kvaliteti prijevoda poezije Maka Dizdara na ruski jezik bio potreban znatno veći korpus, a ne samo jedan prepjev ili nekoliko njih, te da bi bilo potrebno istražiti i okolnosti koje su uticale na izbor poezije, zatim zavisnost prevodilačkih principa i strategija od historijskih uvjeta i još mnogo toga, ipak sam u ovom tekstu pristupila analizi prijevoda na ruski jezik jedne Makove pjesme: *Kolo bola* iz *Kamenog spavača* (ciklus *Slovo o nebu*). Učinilo mi se da bi ovaj primjer bio vrlo dobra ilustracija za ispitivanje prirode transformacija u prijevodu, i to onih transformacija koje proistječu prevashodno iz nepotpunog poznavanja kulturnog koda na kojem je izvornik ponikao. Na razmišljanje o ovoj temi potakli su me, prije svih drugih, tekst akademkinje Hanife Kapidžić-Osmanagić pod naslovom *Nepoznavanje kulturnog kôda kao izdaja poezije. Jedan primjer prevođenja Maka Dizdara na francuski* (usp. Kapidžić-Osmanagić 2004b) i knjiga *Prvoditeljev put* Francisa Jonesa, prevodioca Makovog *Kamenog spavača* na engleski jezik.

U prijevodu na ruski, naslov Makove pjesme *Kolo bola* glasi *Skol'ko boli...*,¹ što doslovno prevedeno ponovno na naš jezik znači *Koliko bola...* Prema očuvanoj grafičkoj strukturi pjesme (četiri distiha i posljednji usamljeni i grafički izdvojen stih) te na osnovu aliteracije, nije bilo teško prepoznati o kojoj pjesmi je riječ. U obratnom prijevodu sa ruskog na naš jezik, u cijelosti Makova pjesma zvuči ovako: *Koliko gorčine (jada, nevolje, nesreće) od gore do mora / Koliko bola od rijeke do polja... // Koliko napora (prenapreznja, premaranja) od doma do vrta / Koliko (seoskih) grobalja od mosta do mosta // Oh koliko krvi iz rana će isteći / Koliki će nestati dok Sud se izvrši! // Ta koliko gorčine od gore do mora / Ta koliko bola od rijeke do polja... // Rijeka i polje od bola do gorčine.//*

¹ Navodim ovdje Makovu pjesmu na bosanskom jeziku i ruski prijevod u transkripciji kako bi čitatelji koji ne poznaju ruski jezik imali mogućnost da, bar jednim dijelom, usporede izvornik sa prepjevom: *Kolo bola// Koliko kola od dola do dola/ Koliko bola od kola do kola// Koliko jada od grada do grada/ Koliko greba od brega do brega// Koliko krvi od usudnih rana/ Koliko smrti do suđenog dana// Koliko kola od dola do dola/ Koliko bola od kola do kola// Kolo do kola od bola do bola//*

Skol'ko boli... //Skol'ko gorja ot gory do morja/ Skol'ko boli ot rechki do polja...// Skol'ko nadsady ot doma do sada/ Skol'ko pogostov ot mosta do mosta// Oh skol'ko krovi iz ran nastruitsja// Skol'kih ne stanet poka Sud svershitsja!// Skol'ko zhe gorja ot gory do morja/ Skol'ko zhe boli ot rechki do polja... //Rechka da polje ot boli do gorja//

Smisao u originalu naravno izrasta i narasta iz specifičnosti grafike, zvukovnih ponavljanja, specifičnog položaja i susjedstva riječi, suočenja njihovih značenja, ponavljanja ključnih riječi i svega drugog što podrazumijevamo pod “formalnim”. To znači da svako pomjeranje na ovom jezičkom ili formalnom nivou dovodi i do promjene smisla i značenja same pjesme. U takvim slučajevima skoro da je nedopustiva promjena riječi i to tako da se različite (čak su/protupostavljene po značenju) riječi pojavljuju tamo gdje original zahtjeva ponovljenog “označitelja”. Mak kaže: *od dola do dola*, prijevod kaže: *od gore do mora*; Mak kaže: *od kola do kola*, prijevod kaže: *od rijeke do polja...* uz dodatne tri tačke (što znači: i tako dalje u geografski beskraj, kroz realni, zbiljski prostor, ili, u najboljem slučaju, imaginarni prostor, ali u osnovi horizontalni, vodom i kopnom).² Očigledno je Makova pjesma čitana u “drugom ključu” koji je nametnuo svoja pravila.

Međutim, ono što želim posebno istaći jeste slijedeće: Ako smo svjesni činjenice (a morali bismo biti!) da i ova, kao i druge pjesme iz *Kamenog spavača*, svoje nadahnuće nalazi u motivu, u ovom konkretnom slučaju, čestom motivu *kola*, uklesanom na srednjovjekovnim bosanskohercegovačkim grobnim spomenicima, prvo što sam se zapitala bilo je: šta se dogodilo sa ključnom riječju *kolo*, koja je, opet ne samo u ovoj, već i drugim pjesmama *Kamenog spavača* u kojima se pojavljuje, “nosač slike”, “nosač metafore” kao centra iz kojeg se rađa smisao? U ruskom jeziku postoje riječi *kolovratnyj*, *kolovrshchenije*, *kolovorot* sličnog semantičkog opsega u značenju *vrtiloga*, *vira*, *neprekidnog okretanja*, *vrtnje*, dakle ruskom čitaocu ne bi bio tako veliki problem ući u semantiku naše riječi *kolo* – u pitanju je ipak slavenski jezik. Ako usporedimo ovaj ruski prepjev sa prepjevom iste pjesme na engleski jezik, vidjet ćemo da se prevodilac Francis Jones, nakon mnogih traganja i nakon što je pjesma, kako svjedoči, ležala nedovršena šest godina u ladici, odlučuje da ostavi ključnu riječ *kolo* u njenom izvornom obliku, bez obzira što se u svijesti čitalaca engleskog govornog područja zasigurno ne mogu pojaviti nikakve asocijacije vezane za samu riječ (Jones 2004:61).³ Kontekst će odlučiti. Stoga mislim da prevodilac ove pjesme na ruski jezik nema opravdanja za njeno “izbacivanje”.

Ako je inspirativni zasnov ove pjesme, kao i čitavog *Kamenog spavača*, *stećak* kao dio jedne autohtone tradicije, što spada u oblast likovnih umjetnosti, onda ovu pjesmu treba čitati kao *ekfrazis*, jer, po definiciji, *ekfrazis* se kao poetski tekst nadovezuje i dopunjuje izvedbu likovne umjetnosti, u ovom slučaju, izvedbu starih srednjovjekovnih majstora kovača. To znači da čitalac, slijedeći autora, treba znati da je referenca pjesme zapravo umjetnički, likovni prikaz motiva *kola* i, iščitavajući smisao pjesme, može operirati na bar tri nivoa. Prvi nivo – nivo zbiljskog ili realnog, priziva u svijest čitaoca bosanskohercegovačku pučku kulturu, narodnu igru: *kolo* se igra prilikom svetkovina i slavljenja svadbi i rođenja, u slavu života, novog rađanja. Postoje i svjedočanstva o svetkovinama proljeća, poljskih radova, sjetve i žetve, što su obilježavani ovom igrom koja

² Potrebno je napomenuti da je u prijevodu upotrijebljen deminutiv od riječi *rijeka*: *rječka* – *rječica*, ali treba uzeti u obzir da su deminutivni oblici jako česti u ruskom jeziku te ne podliježu onoj vrsti stilske obojenosti koju imaju u našem jeziku. To je razlog što sam ovaj ruski deminutiv prevela pozitivom – *rijeka*, da bih, između ostalog, izbjegla suvišne konotacije u obratnom prijevodu.

³ Radi boljeg uvida, navodim i prepjev pjesme na engleski jezik prema Dizdar 1999: 65: *Kolo of sorrow// How long the kolo from hollow to hollow// How long the sorrow from kolo to kolo// How long the dread from stead to stead// How long the tombs from coomb to coomb// How long the blood we are judged to pay// How long the deaths till the judgement day// How long the kolo from hollow to hollow// How long the sorrow from kolo to kolo// Kolo to kolo from sorrow to sorrow//.*

simbolizira i prirodni i životni krug (u pučkoj, narodnoj kulturi sačuvano do danas). Ali, Mak Dizdar je savremeni pjesnik te se ovo *kolo* kao životni krug prirode i čovjeka u njegovom stvaralaštvu prelamaju i sučeljavaju sa egzistencijalnim krugom te nije slučajno da jedna od njegovih zbirki poezije nosi naslov *Okrutnosti kruga* (1960), dok, recimo, pjesma *Svatovska iz Kamenog spavača* kao da sabire u sebi sve ove smislove i konotacije na jednom mjestu, a ni ovo nije usamljeni primjer za Dizdarevo osebujno iskazivanje semantičkog opsega jedne riječi – *kola*.

U ovom konkretnom slučaju, u sučeljavanju sa Makovom pjesmom *Kolo bola*, u svijesti čitaoca pojavljuje se pored gore navedenog i ono znakovito “gluho”, nijemo *kolo*, bez pratnje muzičkih instrumenata ili ljudskog glasa, što se iscrpljuje u samom ritmu tupog bata koraka. “Gluhoća” ove narodne igre nadovezuje se na drugi nivo – uklesan u kamenu stećka motiv *kola*, što isto tako gluhi i nijem, zaustavljen u kretnji, svjedoči usud jedne zemlje i bol čovjeka na njoj poniklog. Čudesno spleteni život i smrt: nadgrobni spomenik, svjedočeći smrt u nijemosti, nepokretnosti i monolitnosti, svojim motivima, ornamentikom i grafičkim prizorima oživljava, progovara i svjedoči život, stojeći kao dio nekropole, grada i/ili staništa mrtvih kao još jednog kruga – *kola* stećaka.

Makova pjesma zapravo je treći nivo – verbala refleksija o objektu, referenci i, istovremeno, re/interpretacija datog motiva. “/D/a bih otkrio slike u kolo bola – svjedoči Francis Jones u svojoj knjizi – *zatvorio sam oči da bih vidio šta je pjesnik htio da ja vidim. Našao sam sebe kako letim kao ptica nad beskrajnom zemljom s brdima na čijim su vrhovima bili grozdovi bijelih grebnih kamenova, u dolovima s raštrkanim selima, čije su kuće gorjele a njihovi heretički stanovnici ubijani.*” (Jones, 2004: 61)

U ovakvim pjesmama, motive i simbole sa stećaka očigledno ne možemo više razumijevati kao izdvojene referente, već kao čitave sisteme, čitave “semiotičke sustave” sa svojim vlastitim modelom svijeta, specifičnim svjetonazorom i osobitom svjetoslikom...

Makova pjesma u ruskom prijevodu je očigledno čitana u drugom “ključu”, kao letristička, u kojoj je akcenat na poigravanju riječima i formalnim, jezičkim elementima. (Ako bih posmatrala prijevod isključivo sa tog stanovišta, smatrala bih ga zapravo uspješnim.) Iskustvo ruske avangarde, prije svega ruskih futurista i njihovih zahtjeva za “oslobođenom riječju” i “riječju kao takvom”, što je dovelo i do stvaranja tzv. “zaumne poezije” oslobođene smisla, čija su načela prisutna i u tekstu *Kamenog spavača*, sigurno utiču na ruskog čitaoca, iz čega proistječe ovakva recepcija nekih Makovih pjesama.

Neke deformacije smisla izvornika u ovom konkretnom primjeru ogledaju se svakako i u odabiru leksike u ruskom prijevodu. Uvođenje riječi kojih nema u originalu (*more*, *rijeka*, *vrt*, *most*, ako se usudimo da riječ *polje* čitamo kao *dol*) ne vodi recipijenta teksta čini mi se dalje niti dublje od prvog nivoa, razine realnog i zbiljskog (u najširem smislu, razumijevajući i jezik i sam umjetnički tekst kao dio zbilje), ali onog zbiljskog kojeg nema u izvorniku. A ukoliko ipak pretpostavimo da je riječ o geografiji kao zbilji, onda to može biti samo geografija Bosne i Hercegovine, i to srednovjekovne, bogumilske i heretičke, one u kojoj su nikli i na kojoj počivaju ovi jedinstveni spomenici. Zbog svega navedenog, mislim da ruski prevodilac nije bio upoznat sa temeljnom referencom iz koje su nastali Makovi stihovi.

Prevodioci na ruski jezik inače bi morali biti oprezniji upravo kod takvih Makovih pjesama koje u asocijativno polje prizivaju načela ruske avangarde. Kao što sam već spomenula, ova načela jesu prisutna u tekstu *Kamenog spavača*, ali su primjenjivana i

korištena na drugačiji način, u drugačijem kontekstu, sa drugačijim iskustvom i imaju drugačiju funkciju.⁴

Međutim, svaki prijevod, pa bio on manje ili više uspješan, svojevrsni je podvig koji zaslužuje pažnju, jer prevođenje je uistinu misija vrijedna truda...

Literatura

- Bazilevskij, A. B. ur. (2004), *Antologija serbskoj poezii*, Vahazar, Ripol klasik, Moskva
- Dizdar, Mak (1999), *Kameni spavač / Stone Sleeper*, preveo: Francis R. Jones, pogovor: Rusmir Mahmutćehajić, pogovor i bilješke: Francis R. Jones, grafičko oblikovanje: Dževad Hozo, DID, Sarajevo
- Dizdar, Senada, Majo Dizdar, ur. (2008), *Slovo Makovo*, Fondacija "Mak Dizdar", Sarajevo
- Dizdar, Senada, Majo Dizdar, ur. (2008), *Slovo o Maku*, prijevodi s njemačkog i engleskog: Gorčin Dizdar, Fondacija "Mak Dizdar", Sarajevo
- Duraković, Enes (1979), *Govor i šutnja tajanstva. Pjesničko djelo Maka Dizdara*, Svjetlost, Sarajevo
- Ibrišimović-Šabić, Adijata (2010), "Kameni spavač" *Maka Dizdara i ruska književna avangarda*, Slavistički komitet, Sarajevo
- Jones, Francis R. (2004), *Prevoditeljjev put. O jezicima i lojalnostima u bivšim Jugoslavijama*, prijevod: Rusmir Mahmutćehajić, Buybook, Sarajevo
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa (2004a), "Moderna teorija i vrhunska praksa prevođenja. Francis R. Jones, Prevoditeljjev put, Buybook, Sarajevo 2004", *Novi Izraz*, april-septembar 2004, 127–132.
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa (2004b), "Nepoznavanje kulturnog kôda kao izdaja poezije. Jedan primjer prevođenja Maka Dizdara na francuski", *Slovo Gorčina*, 26, 197–198.

⁴ Ovim pitanjima, između ostalog, posvećena je i moja knjiga "Kameni spavač" *Maka Dizdara i ruska književna avangarda* (usp. Ibrišimović-Šabić 2010).

Irina Ivanova: Travnik kao orijentalni balkanski grad (*Travnička hronika* I. Andrića)

Rad je posvećen kulturološkom konceptu “balkanski grad”, čiji su elementi karakteristični i za druge južnoslovenske gradove u sastavu Osmanlijskog carstva. Mnoge njegove osobine došle su do izražaja u Andrićevom romanu *Travnička hronika*. To se odnosi, naprimer, na sve što je vezano s pojmom “čaršija”. Travnik nam pruža tipičnu sliku orijentalnog grada. Pošto je na novim, balkanskim teritorijama bila preuzeta stara, još seldžučka tradicija organizacije gradskih naselja, on se delio na trgovačko-zanatlijski deo, čaršiju, i stambene četvrti, mahale. Čaršija, taj deo grada koji se sastojao od mnogobrojnih ulica i sokaka koje su sačinjavale prizemne građevine, radnje i prostorije za trgovinu, isto tako je uključivao i javne zgrade koje su predstavljale arhitektonski akcenat u njegovom urbanističkom obliku: hanove, karavan-saraje, hamame, medrese, džamije. Ovde se odvijao privredni i javni život. Čaršija je bila otvorena svakodnevno od ranog jutra do zalaska sunca. Zatvarala se samo u teška vremena ako je grad bio ugrožen ili u znak protesta čaršinlija za vreme nemira. Isključiv značaj koji je za ceo grad imao čin zatvaranja čaršije prikazan je u *Travničkoj hronici*. U radu je riječ i o načinu izgradnje i simbolici balkanske kuće.

Ključne reči: čaršija, balkanski grad, balkanska kuća, mahala, divanhana, šeher

Travnik as a Balkan City of the Oriental Type (Ivo Andrić's *Travnik Chronicle*)

The paper is devoted to the culturological concept ‘Balkan town’, whose features can also be found in other Southern Slavic localities which developed under the Ottoman rule. Elements of this concept are visible in the *Travnik Chronicle* by Ivo Andrić. Thus, a very important role in the novel is played by ‘charshia’. Travnik was built as a Turkish city. The old Seljuk tradition of urban dwelling organization was transferred onto the newly acquired Balkan territories. Thus, each city was divided into charshia, a market and craftsmen’s area, and mahals, residential areas. Charshia was the place for economic and social life. This area consisted of numerous streets, composed of low-rise wooden buildings, workshops and stores. Charshia also housed community buildings, which used to be architecturally accentuated in oriental cities. These buildings included inns, a caravan-serai, baths, educational institutions and mosques. The charshia was open daily from early morning till sunset. It was closed only in difficult times when the town was facing some serious threat or when the town dwellers wanted to protest in times of public unrest. The *Travnik Chronicle* describes the unrest. The paper also deals with typical structure of a Balkan town, as well as a Balkan house.

Key Words: charshia, Balkan town, Balkan house, mahala, divanhana, sheher

Rad je posvećen kulturološkom konceptu "balkanski grad", čiji su elementi karakteristični i za druge južnoslovenske gradove u sastavu Osmanlijskog carstva. Mnoge njegove osobine došle su do izražaja u Andrićevom romanu *Travnička hronika*. To se odnosi, naprimjer, na sve što je vezano s pojmom "čaršija".

Sva veća gradska naselja centralnog dela Balkanskog poluostrva, dakle ona na teritoriji Srbije, istočne Crne Gore, Bosne i Hercegovine, Makedonije, Bugarske, severne Grčke i Albanije, pre početka 20. stoleća, odlikovala su se sličnim osobinama. Sva su predstavljala "balkanski grad" orijentalnog tipa (Kojić 1976:7). Svaki grad je imao trgovački deo, čaršiju, trg na kojem se nalazio hamam i stambene četvrti, mahale, povezane uskim krivudavim sokacima (Kojić 1976:20).

Od predturskih vremena u Travniku se sačuvalo staro utvrđenje, Stari Grad (Kaštel), odakle je ovo naselje i počelo. Dolazeći na nove teritorije, Osmanlije su koristili postojeće utvrđene gradove. Navešćemo opis travničke tvrđave:

...uz zapadni zid do ulaza u tvrđavu Turci su podigli džamiju. Od nje se sačuvala samo kamena munara ugrađena direktno u zid tvrđave. U nauci je podijeljeno mišljenje oko toga na čije ime je džamija podignuta – da li je na Mehmeda II ili Bajezita II. Travničani su je prozvali gradska džamija. Pretpostavlja se da je bila sagrađena krajem XV ili početkom XVI stoleća. Nakon što su zauzeli tvrđavu, Turci su je proširili prema jugoistoku i u njoj sagradili zgrade za smeštaj vojske, stoke i opreme. (Travnik.net)

Promene na postojećim građevinama u starom utvrđenom gradu veoma su tipične. Husref Redžić beleži da su Osmanlije koristili stare tvrđave za vojnu posadu, pa su ih i pregrađivali:

Glavne promjene oni su izveli na uglovima tvrđave izgradnjom takozvanih tabija, niskih bastiona za smeštaj topova. U nekim slučajevima tvrđave su proširene izgradnjom novog prstena bedema i kula. Silueta utvrđenja se unekoliko izmijenila zbog džamije sa minaretom, koja se gradi unutar zidina. (Redžić 1982:86)

Travnička tvrđava u romanu je jedan od objekata pažnje austrijskog konzula Jozefa fon Miterera, koji u jednom velikom referatu za vojne vlasti u Beču "opisuje do najmanjih pojedinosti travničku tvrđavu, njeno poreklo, ono što se o njoj misli i govori, i njen stvarni kapacitet, vrednost položaja, debljinu zidova, broj topova, količinu municije, mogućnost snabdevanja vodom i hranom" (Andrić 1963:138).

Na novim teritorijama Carstva dolazilo je i do pregrađivanja na ovom prostoru postojećih hrišćanskih crkava. O tome u Andrićevom romanu govori doktor Kolonja:

...zadržite se kod Jeni džamije. Oko celog zemljišta je visok zid. Unutra, pod ogromnim drvećem, grobovi za koje niko ne zna čiji su. Za tu džamiju se zna u narodu da je nekad, pre dolaska Turaka, bila crkva Svete Katarine. I narod veruje da i sada u jednom uglu postoji sakristija koju niko nikakvom silom ne može da otvori. (Andrić 1963:278-279)

Travnik se gradio kao turski grad. Na nove balkanske teritorije proširila se davna, još seldžučka tradicija organizacije gradskih naselja. Grad se delio na trgovačko-zanatlijski deo, čaršiju, i stambene jedinice, mahale. Čaršija, taj deo grada koji se sastojao od

mnogobrojnih ulica i sokaka koje su sačinjavale prizemne građevine, radnje i prostorije za trgovinu, a isto tako uključivao je i javne zgrade koje su predstavljale arhitektonski akcenat u njegovom urbanističkom obliku: hanove, karavan-saraje, hamame, medrese, džamije, igrala je veliku ulogu u njegovom obliku. U čaršiji se odvijala celokupna privredna delatnost. U monografiji Husrefa Redžića *Islamska umjetnost* čitamo:

Čaršiju čini gusta mreža ulica i uličica sa mnogobrojnim drvenim dućanima sa ćepenkom u kojima su bile smještene trgovine i razni zanati po principu: jedna ulica – jedan zanat. U prostornoj kompoziciji čaršije glavni njeni akcenti su tvrdo zidani sakralni objekti. (Redžić 1982:35)

U Travniku su početkom XIX veka postojale dve čaršije, Gornja i Donja. Donja čaršija nastala je u XVI veku u donjem toku reke Lašve. Gornja čaršija počela je da se izgrađuje u XVIII stoleću. Čaršija je bila otvorena svakodnevno od ranog jutra do zalaska sunca. Tokom dana zatvarala se samo u teška vremena, ako je grad bio ugrožen ili u znak protesta čaršinlija za vreme nemira. U Andrićevom romanu nalazimo opis običnog stanja čaršije: čaršinlije su “godinama nepomično sedeli, mirni, uredni, čisti, sa podviženim nogama, gordo uslužni” (Andrić 1963: 153). U Travničkoj hronici je prikazan i taj isključiv značaj koji je za ceo grad imao čin zatvaranja čaršije:

Taj njihov ritualni pokret i zaglušna lupa vrata i ćepenaka dovoljni su da se po celoj okolini... pronese glas:

– Zatvorila se čaršija.

To su sudbonosne i teške reči; njihovo značenje je svakome jasno. Tada žene i nejač slaze u podrume. Ugledni čaršilije se povlače u svoje kuće, spremni da ih brane i poginu na pragu...

I to traje dan, dva, tri ili pet, kako kada i kako gde, sve dok se ma šta ne razbije, ne zapali, dok ne padne ljudska krv, ili dok se uzbuna prosto ne istutnji i ne splasne sama od sebe. Jedan po jedan otvore se tada dućani, povuče se svetina, a čaršilije, kao postidjeni i mamurni, ozbiljni i bleđi, nastave svoj posao i svoj život oduvek. Tako izgleda, tipično uzevši, postanak, razvoj i svršetak uzbuna po našim varošima. (Andrić 1963: 153)

Mahale su se u balkanskim gradovima sastojale od jedne ili nekoliko ulica s 30-40 kuća. Ovde se nalazila džamija, početna verska škola – mekteb, pekara, zelenara, brijaćnica (Redžić 1982: 36). Razvoj gradskih kvartova odvijao se bez ikakvog plana, i zato ulice i sokaci nikad nisu pravi, nego se granaju i vijugaju. Tome doprinosi i brdovit karakter tla, tipičan za bosanske gradove. Arhitekta Jovan Krunić objašnjava tu prividnu haotičnost razvoja balkanskog grada time što je vremenom dolazilo do usitnjavanja zemljišnih parcela zbog njihovog deljenja potomcima. Zbog težnje za izolovanošću u svom domu izbegava se približavanje kuće ulici, te zato radi pristupa unutarnjim parcelama nastaju kratke zatvorene uličice, ćorsokaci. Zbog toga se i nove parcele prilagođavaju prolazima i dobijaju izdužene, vijugave oblike, dok se “dno ćorsokaka obrazovalo od samih kapija, prilaza deformisanim parcelama” (Krunić 1996:38). Krunić govori o jednoj rafiniranoj želji za intimnošću porodičnog života zbog koje se postiže izolacija stambenih zona i od saobraćaja i od prolaza:

Nedostatak poprečnih ili produžnih prolaza kroz blok onemogućava tranzit stanovnika susednih blokova. Znači ceo blok je isključivo namenjen stanovnicima koji u njemu žive. Ni oni ne mogu pretrčavati preko njega, nego samo svojim ćorsokakom pristupiti svome domu. (Krunić 1996:38)

Takvu osobinu orijentalnog naselja beleži Andrić na početku romana:

U toj uskoj dolini... gotovo nigde nema prava puta ni ravna mesta... Sve je strmo i neujednačeno, izukrštano i isprepletano, povezano ili isprekidano privatnim putevima, ogradama, čikmama, baštama, grobljima ili bogomoljama. (Andrić 1963:14)

U granicama jedne mahale bilo je moguće stanovanje predstavnika raznih verskih zajednica, ali je bilo mnogo udobnije da se sve verske tradicije i običaji održavaju u izoliranim kvartovima među jednovernicima. U Travniku na početku XIX veka žive Turci, ili muslimani, katolici, pravoslavci, Jevreji. Andrić piše da Turci žive u samoj varoši, a raja od sve tri vere je "rasturena po strmim okrajcima ili sabijena u odvojenom predgrađu" (Andrić 1963:13).

Odvojeno življenje raje od muslimanskog stanovništva, obično u perifernim delovima grada, uticalo je na izgled kuća u tim četvrtima:

U hrišćanskim mahalama, oskudnim u prostoru, vrt je bio malen, ili ga uopšte nije bilo, pa su kuće zbijene i teže uvis. Ovde srećemo tip dvospratne ili trospratne kuće, koja doksatima povećava površinu svakog sprata (Redžić 1982:37).

Sve građevine na teritoriji Srbije, Makedonije i Bosne u periodu dominacije Osmanlija gradile su se u skladu s tradicijom koja je došla iz Male Azije.

Tradicionalna turska kuća jednospratna je građevina. U prizemlju je bila smeštena letnja kuhinja, prostorije za zimsko stanovanje i ostava, na spratu se nalazila glavna prostorija u kući – divanhana, koja se otvarala prema bašti, oko nje su se nalazile sobe, svaka od kojih je imala uzidane ormare i malo kupatilo – hamamdžik. Prizemlje je zidano od kamena sa malim prozorima, kao pomoćni deo kuće, dok su na spratu prozori mogli da budu u nizovima. Sprat je bio obično drven ili su konstruktivni delovi, kao i divanhana, imali drveni skelet, što je vršilo estetsku funkciju. U prizemlju se nalaze kuhinja, prostorije za zimsko stanovanje i ostave. Građeno od kamena, sa malim prozorima, ono deluje zatvoreno.

Francuski konzul Žan Davil stiže u Travnik zimi, krajem februara. To je doba kad porodice žive u prizemnim prostorijama koje su toplije od onih na spratu. Sada se može razumeti da se porodica najbogatijeg i najuglednijeg Jevrejina u Travniku Josifa Baruha povukla u hladniji deo kuće ponudivši visokom gostu najbolje mesto u kući: "Celo prizemlje kuće bilo je prepušteno njemu i gospodinu Pukvilu" (Andrić 1963:22). Iako se radi o prizemlju, i ovde je bogat čovek kakav je bio Josif Baruh uspeo da poveže kuću sa prirodom preko velikih prozora, što je bilo poželjno, ali ne i dostupno svakoj porodici: "...soba je bila na uglu, velika; dva prozora su gledala na reku, a dva, sa drvenim demirima, u baštu koja je bila pusta i zamrzla, pokrivena slanom koja se nije topila celog dana" (Andrić 1963:22).

Prvobitno su kuće građene duboko u bašti tako da se nisu videle od ulice. Vremenom, počinjući od XVII veka, približavale su se ulici i na početku XIX veka kuće ne samo

da izlaze na ulicu nego se uzdižu iznad nje svojim isturenim delovima – doksatima. Sliku takve ulice nalazimo u Andrićevom romanu kod opisa Davilovog puta kroz grad prema vezirovom Konaku za vreme njegove prve posete Mehmed-paši. U opisivanju konzulovog prolaza kroz mržnju svetine nailazimo na detalje koji se odnose na konstrukciju balkanske kuće:

...čim su došli do prvih turskih kuća, nastade neko sumnjivo dozivanje, lupa avlijskih vrata i mušebaka na prozorima. Već kod prve kapije jedna devojčica otvori samo malo jedan kanat... i stade sitno da zapljuckuje na ulicu... Tako su se redom otvarale kapije i podizali mušepci i za trenutak pomaljala lica, puna mržnje i fanatičnog zanosa... Kako je ulica bila uska a doksati na kućama istureni sa obe strane, povorka je jahala kroz dva reda pogrda i pretnja. (Andrić 1963:27)

Na prozorima su guste drvene rešetke – mušepci, koje ometaju poglede spolja i dozvoljavaju ukućanima da nevidljivi prate život ulice, ustvari funkcionalno su zamena za savremene zavese. Bez obzira na teritorijalno približavanje kuće ulici, javnom životu, još uvek ne postoji pojam fasade u evropskom smislu, kao lica zgrade (Redžić 1982:87).

Srce balkanske kuće je divanhana, centralna prostorija na spratu. Posebna uloga divanhane u organizaciji balkanske kuće ima istorijske korene. Ova vrsta kuće predstavlja transformaciju nomadskog šatora Seldžuka koja se vremenom pretvorila u paviljon smešten u ograđenoj bašti. Paviljon, zatvoren sa tri strane i otvoren jednom svojom stranom prema prirodi, očuvao je unutrašnji prostor iz kojeg se otvara prekrasan pogled na prirodu i koji je nerazdvojivo spojen sa spoljnim vegetabilnim svetom. Razvojem urbanizma došlo je i do daljih promena u konstrukciji turske kuće. Nastaje sprat, kuda vodi otvoreno drveno stepenište, mesto odsutnog zida zauzima terasa koja povezuje divanhanu s baštom. Sprat je, za razliku od prizemlja, konstruktivno razveden, otvoren, izgleda veoma lako i živopisno. Sprat je obično drven, a ako je građen od kamena, ima drvene konstruktivne elemente i terasu, što mu daje naročitu pitoresknost.

Dakle, divanhana je centralna soba na spratu, srce balkanske kuće, “najvredniji prostor” koji, prema rečima Husrefa Redžića, jeste “sjećanje na prostor jurte”. Redžić naglašava filozofski, duhovni značaj tog pojma: “Divanhana je prešla granice funkcionalnosti, sada u prvom redu ispunjava duhovnu potrebu čovjeka za stvaranjem prostora koji ne postoji u prirodi, a koji oplemenjava dušu i raduje srce” (Redžić 1982:88).

U ovom delu kuće okuplja se porodica radi obedovanja, razgovora, odmora, ovde su ukućani i spavali na dušecima prostrtim po podu. Okružena drugim prostorijama, divanhana je očuvala otvor prema prirodi, gde se obično nalazi terasa koja nosi isto ime – divanhana. Divanhana se nalazila na spratu, taj deo kuće je često doksatno izbočen, što je stvaralo iluziju lebdenja u prostoru. Ovako se opisuje taj deo vezirovog Konaka u *Travničkoj hronici*:

Dva zida ove dvorane sastojala su se od samih prozora od kojih jedni gledaju na bašte i strme zabrane a drugi na Lašvu i čaršiju s druge strane mosta... Sedeći na šiljtetu gost je mogao videti kroz... te prozore otvorenu divanhanu i pod njenim krovom, na smrčevoj gredi, lastavičje gnezdo iz koga se čuje cvrkut i proviruju vlati slame, i posmatrati opreznu lastavicu kako hitro doleće i odleće. Pored tih prozora bilo je uvek prijatno sedeti. Tu je uvek bilo svetlosti i zelenila ili behara, i povetarca, i šuma vode, i cvrkuta ptica, i mira za odmor, i tišine za razmišljanje ili dogovor. (Andrić 1963:26)

Način opremanja divanhane, kao i drugih prostorija, isto je povezan sa istorijom balkanske kuće, odlikuju ga jednostavnost i funkcionalnost, što je takođe vezano s nomadskom jurtom. Kuća se nije morala graditi za potomke, svakog trenutka mogla se rastaviti, pa bi porodica krenula dalje. S ovom tradicijom je vezano korišćenje jeftinijih i lakših materijala za izgradnju i ukrašavanje kuće. Nameštaj u evropskom smislu skoro i ne postoji, ima ugrađenih ormarića, gde se smešta posteljina i posuđe, ima sanduka, uveliko se koriste ćilimi. Divanhanu ukrašavaju ornamenti po površini ormara i plafona sastavljeni od letvica. Crnogorski arhitekta Milan Zloković (1940:261) piše o naročitoj atmosferi orijentalne kuće, da je jedna od najvažnijih osobina te kuće naročita atmosfera komfora, koju struji svaka njena prostorija, svaki njen kutak. Koliko je muslimanska kuća bila zatvorena prema ulici, toliko je bila širom otvorena prema prirodi, nebu, drveću, vodi, njenom žuborenju. To je ona lepota življenja koju u romanu *Na Drini ćuprija* muslimansko stanovništvo naziva "slatkom tišinom turskih vremena" i koja teško pada Davilu, Defoseu i gospođi Miterer.

Ta zatvorenost prema spoljnom svetu, nemogućnost javne komunikacije, razumevanja unutrašnjeg sveta ljudi oko njega, sve to muči kancelara francuskog konzulata Amedea Šometa Defosea. Mladić je nalazio tišinu "u arhitekturi kuća čije je pravo lice uvek okrenuto u dvorište, a nemo, prkosno naličje na ulicu" (Andrić 1963:134).

Postoji osmanska klasifikacija različitih tipova gradskih naselja. Između otvorenih gradova izdvajaju se varoš, kasaba i šehar. Između njih je šehar bio najveća, naseljena pretežno muslimanskim stanovništvom gradska jedinica. Šehar je imao "raznovrsne vjerske, privredne i kulturno-prosvjetne ustanove: džamije, medrese, karavan-saraje i sl." (Kovačević-Kojić 1978:7).

Početakom 19. veka Travnik je šehar. Taj naziv je upotrebljen u jednoj od narodnih pesama, sevdalinki:

*Djevojka viče s visoka brda,
s visoka brda iz tanka grla.
Ona doziva sultan Selima:
"Sultan Selime, car gospodine!
Može li biti riba bez vode,
Riba bez vode, ptica bez gore?
I Banja Luka bez kadiluka,
I šehar Travnik bez pašaluka.
I Sarajevo bez gaziluka,
A ja djevojka bez ašikluka?!"*

Istoričar umetnosti Alija Bejtić (1953-55) smatra da je nastanak pesme vezan s periodom vladanja sultana Selima III pošto je u to vreme Travnik središte Bosanskog pašaluka. Po mišljenju Bejtića, njen sadržaj može da bude vezan s ratom 1788-1791, kada su svi mladi muškarci bili regrutovani. Osim toga, Selim III izdao je naredbu o zabrani kretanja po gradu u noćno doba, što je, naravno, ometalo mogućnost ašikovanja između momaka i devojaka. Tako, možemo reći da ova pesma predstavlja autentičan dokument o životu Travnika iz vremena u kojem odvija radnja romana *Travnička hronika*.

Literatura

- Andrić, Ivo (1963), *Travnička hronika*, Sabrana dela, knj. 2, Prosveta, Beograd
- Bejtić, Alija (1953-55), "Prilozi proučavanju naših narodnih pjesama", *Bilten Instituta za proučavanje folklora u Sarajevu*, II-III, Sarajevo
- Kojić, Branislav Đ. (1976), *Stari balkanski gradovi, varoši i varošice*, Institut za arhitekturu i urbanizam, Beograd
- Kovačević-Kojić, Desanka (1978), *Gradska naselja srednjovjekovne bosanske države*, Veselin Masleša, Sarajevo
- Krunić, Jovan (1996), *Baština gradova srednjeg Balkana*, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Beograd
- Redžić, Husref (1982), *Islamska umjetnost*, Jugoslavija/ Spektar /Prva književna komuna, Beograd / Zagreb / Mostar
- www.msts-travnik.net
- Zloković, Milan (1940), "Uticaj istoka na našu folklornu arhitekturu", *Umetnički pregled* 10, 261-262.

UDK: 821.163.42(497.6).09-31 Karahasan, Dž.
821.163.42.09-31 Horvat, J.
821.163.41.09-31 Pavić, M.

Andrijana Kos-Lajtman: Nova oblikovnost u južnoslavenskom postmodernističkom romanu (Konceptualno-strukturalne srodnosti romanesknog diskursa Dževada Karahasana, Milorada Pavića i Jasne Horvat)

Rad propituje sličnosti između tri autorska diskursa različitih nacionalno-kulturnih habitusa – bosanskohercegovačkog književnika Dž. Karahasana, srpskog književnika M. Pavića i hrvatske književnice J. Horvat. Analiziraju se ključni romani navedenih autora – *Istočni diwan*, *Hazarski rečnik* i *Az*. Tri romana tretiraju se kao netipični primjeri postmodernističkog diskursa koji na oblikovno-strukturalnoj razini teže izrazitoj konceptualizaciji, dok na sadržajno-svjetonazornoj razini ne odustaju od korespondiranja sa sustavima okrenutima spoznaji – sa znanosti, filozofijom i religijom. Sva tri autora maksimalno osvješćuju romaneskni oblik koristeći ga kao matricu u pokušaju dopiranja do kôda spoznavanja svijeta i čovjeka. Zajednička temeljna odrednica sve tri romaneskne prakse pri tome jest sintaktičko i semantičko propitivanje principa odražavanja dijela u cjelini, i obrnuto – ključni motiv, a ujedno i modus prezentacije navedenog, kod Karahasana je *arabeska*, kod Pavića *rječnik*, a kod Horvat geometrija i aritmetika *glagoljičkog sustava znakova*. Osim navedenog, na razini sintaktičke substrukture sve tri romaneskne prakse obilježene su specifičnim intarzijskim tipovima diskursa i metatekstualnim ‘priborom’ teksta.

Ključne riječi: Dževad Karahasan, Milorad Pavić, Jasna Horvat, *Istočni diwan*, *Hazarski rečnik*, *Az*, postmodernizam, odnos dijela i cjeline, oblik, spoznaja

New Formalness in South Slavic Postmodern Novel (Conceptual and Structural Relatedness of Novelistic Discourses of Dževad Karahasan, Milorad Pavić and Jasna Horvat)

The paper questions the similarities between three authors' discourses from different national-cultural habitus – Bosnian writer Dž. Karahasan, Serbian writer M. Pavić and Croatian writer J. Horvat. Three key texts from each of the authors are analyzed in this paper – *Istočni diwan*, *Hazarski rečnik* and *Az*. All these three novels are treated

as untypical examples of postmodern discourse, which on the formal-structurally level strive towards pronounced conceptualization while on the level of content and world-view they don't give up corresponding with systems oriented towards cognition – with science, philosophy and religion. All these three authors maximally bring to consciousness the novelistic form, using it as a matrix in an attempt to reach the code of cognizing the world and man. The common basic point of reference of the all these three novelistic practices in this is syntactic and semantic-related questioning of the principles of *reflecting a part in the whole and vice versa* – the key motif, and also the mode of presentation of said reflection, in Karahasan is *arabesque*, in Pavić a *dictionary*, and in Horvat *geometry and arithmetic*. Besides that, on the level of syntactic substructure all these three novelistic practices are characterized by specific inlay types of discourse and metatextual “accessories” of the text.

Key Words: Dževad Karahasan, Milorad Pavić, Jasna Horvat, *Istočni diwan*, *Hazarski rečnik*, *Az*, postmodernism, relationship between a part and the whole, form, cognition

1. Romani Pavića, Karahasana i Horvat: modernistički postmodernizam

Posljednjih 30-ak godina većina europskih i svjetskih književnosti bitnije je obilježena postmodernističkim odlikama, što ih u mnogim segmentima razlikuje od prethodnih književnih pristupa. U srpskoj književnosti takva praksa do punog izražaja dolazi u posljednjim dvama desetljećima 20. st. – iako je ovjeravaju tekstovi većeg broja književnika, zbog osebnosti i odjeka u nacionalnim i izvannacionalnim sferama gotovo simbolički je potvrđuje pojava *Hazarskog rečnika* M. Pavića (1984) (Damjanov 2002), u stranoj kritici prozvanog prvim piscem 21. st. (Pavić 1989:306). Radi se o književnosti koja redefinira žanrovski skelet, prezentirajući stalne intradiskurzivne – intertekstualne, arhitekstualne, pa i paratekstualne odnose (Biti 2000:226). Legitimirajući se autoreferencijalno kao “roman leksikon u 100 000 reči” (Pavić 1989:3) *Hazarski rečnik* svojom *sintaktičkom strukturom* (Peleš 1999) sintetizira većinu postmodernističkih pripovjednih strategija: fragmentarnost, protuslovlja, permutacije, prekinuti slijed, slučajnost, kratak spoj (Lodge 1988, Damjanov 2002). Radi se o tekstu kodiranom višestrukim kombinatorikom (*ars combinatoria*) (Ibid.) i na formalnoj i na semantičkoj razini, koja se ostvaruje globalnom kompozicijom (tri romana – leksikona u jednom, raspored priča/leksikonskih natuknica), distribucijom i permutacijama jedinica događajnosti, likova i motiva, faksijskih i fikcijskih elementa, znanstvene, pseudoznanstvene i književne građe, svjetonazora okrenutog racionalnom (prosvjetiteljstvu, znanosti, dokumentima) i onog okrenutog imaginarnom (snu, mitu, legendi, fantastičnom, religijskom). Roman se često determinira odrednicom *otvoreno djelo* (Eco 1965), s intencijom naglašavanja uloge čitatelja u decentraliziranoj i fragmentarnoj strukturi teksta, obilježenoj iznimno velikim brojem hipotetičkih čitanja. Tekst je “razgranat, disperzivan, višeglasan, polimorfan i otvoren” (Damjanov 2002), ostvaren u hibridnom narativnom modusu fikcionalizacije i metaforizacije historiografskog i znanstvenog diskursa vezanog uz temeljni motiv izgubljenog naroda Hazara/Kazara¹ te njegove obrade u pisanim izvorima

¹ Osim u citatima, ime Hazari nadalje će se navoditi u hrvatskoj inačici, kao Kazari.

kršćanske, islamske i židovske provenijencije. Za razliku od strukturalno-sintaktičke razine, svojom *semantičkom strukturom* (Peleš 1999) roman narušava dominantnu postmodernističku orijentaciju odustajanja od diskursa okrenutih spoznaji (znanosti, filozofije, religije) što je u kanonskim tekstovima postmodernizma obilježena skepsom i relativizacijom kao temeljnim svjetonazorskim osima. Temeljeći svoje interpretacije na izvorištima spomenutih velikih metanaracija, *Hazarski rečnik* oponira dominantnom postmodernizmu, što je ujedno centralna točka njegove srodnosti s drugim dvama romanima kojima se bavimo.

Istočni diwan (1989), prvi roman Dž. Karahasana, priskrbio je autoru priličan pripovjedački legitimitet. Postmodernističku orijentaciju potvrđuje složena romaneskna arhitektura temeljena na principu održavanja dijela u cjelini (što je i na tematskoj razini jedna od najčešćih preokupacija Karahasanovih tekstova) – trodjelna struktura kodirana suodnosima dijelova na principu različitih odraza (pri čemu se svaka cjelina također sastoji od tri dijela), gdje se prva priča ogleda u drugoj, a obje u trećoj, ironizaciji pret hodnih (Kazaz 2001). Već i takvom globalnom arhitektonikom, a osobito rasporedom ključnih motiva logikom binarnih opozicija (prošlost/sadašnjost, pamćenje/zaborav, tjelesno/duhovno, muško/žensko, znanje/neznanje, racionalnost/emocionalnost, uređenost/kaotičnost, sloboda/nesloboda, svjetovno/metafizičko i dr.) što se permutiraju u različitim dijelovima romana i u kontekstu različitih likova, *Istočni diwan* zapravo ispisuje *arabesku* na svim temeljnim razinama – kompozicijskoj, fabularnoj, motivsko-tematskoj, pa i stilističkoj. Kao i *Hazarski rečnik*, i ovaj se roman vremenski veže uz srednjovjekovnu prošlost, ovdje – arapsko-perzijskog svijeta. S druge strane, jednim aluzivnim krakom naracija je uvijek vezana uz svojevrsnu *kozmičku svevremenost*, tj. *neprestanu sadašnjost* (ibid.), obilježenu spoznajnim propitivanjima čovjekovih mogućnosti uopće, i izvan konkretnog povijesnog vremena. Time, baš kao i dubinskim oblikovanjem likova-psihema, i ovaj je tekst svojom semantičkom strukturom, za razliku od sintaktičke, dionik modernističkog svjetonazora koji ne skriva žudnju za propitivanjima etičke i metafizičke jednadžbe čovjekove upisanosti u svijet, i obrnuto. Na razini forme, međutim, igrivost i udruživanje žanrovski i tradicionalno raznorodnih elemenata njegovo su najbitnije obilježje – “koristeći različita polazišta, prije svega historijskog, političkog, kriminalističkog, dokumentarnog, epistolarnog romana, rezultira složenom romanesknom tvorevinom koja je po svom određenju najbliža kulturološkom novohistorijskom romanu što u sebi sažima karakteristike i drugih vrsta deriviranog historijskog romana kao elemente polifonijske prozne strukture” (ibid.). Nije slučajno da se upravo iz forme zagonetke-odgonetke na razini detektivske priče derivira fabularni tijek, s obzirom da je ludizmom obilježeno odgonetanje (kodova, postupaka, žanrova) omiljeni princip postmodernističke organizacije građe, dok je traganje na svjetonazornoj osi tradicionalno mjesto (modernističkog) romana. Zanimljivo je, međutim, da je detektivska odgonetaljka u sve tri priče dana u prizmi sukoba (totalitarnih) pozicija moći i stvaratelja – tragatelja, što je jedan od omiljenih modernističkih motiva. Kao i u Pavićevu romanu, i ovdje veliku ulogu imaju kulturološki, filozofski i religijski koncepti etnički i povijesno kompleksnih geografskih prostora, kao i znanstveno-teorijski diskurs, pri čemu se poseban tretman pridaje jeziku/pismu. Kod Pavića potonje se realizira iskorištavanjem performativne forme i funkcije rječnika/leksikona koja predstavlja matricu za raspodjelu priča (ali i jedan od najvažnijih motiva), a kod Karahasana viševrsnim književnim

iscrpljenjem pojma *diwan*² i *adab*,³ u širokom spektru njihove semantike, performacije i simbolike (usp. *ibid.*).

Treći roman kojim se bavimo jest *Az hrvatske književnice J. Horvat (2009)*, dobitnik književne nagrade HAZU za 2010. Stvaralačka igra i ludizam temeljni su principi romana na različitim tekstualnim razinama – motivsko-tematskoj, fabularnoj, strukturalnoj, simboličkoj. I temeljna priča o Konstantinu Filozofu i njegovoj konstrukciji grafema glagoljičkog pisma obilježena je idejom Kreacije, što se osobito ogleda u prezentaciji konceptualizacije svakog glagoljičkog znaka te glagoljičkog sustava u cjelini. Riječ je o tekstu u kojem se višestruk semantički potencijal (slovno-brojevno-simbolički) glagoljičkih znakova ludički iskorištava na svim diskurzivnim razinama, pri čemu najvažnije mjesto pripada semantici i simbolici što proizlaze iz koncepcije svakog pojedinog glagoljičkog znaka. Fragmentarni romaneskni diskurs sastavljen od četiri dijela i četiri različita pripovjedača-fokalizatora dubinski je kodiran diskurzivnim strategijama temeljenima na numeričko-simboličkim permutacijama deriviranima iz potencijala glagoljičkog pisma. U takvom postupku, kao i u nizu drugih, osobito u polifunkcionalnom tretmanu igre *Mlin*, moguće je prepoznavati diskurs obilježen igrivošću forme, ali semantički predisponiran tradicionalnim spoznajnim izvorištima. U tome, kao i u povijesnoj tematici generiranoj iz propitujućeg, ali uvažavajućeg odnosa prema (ne)ovjerenim historiografskim činjenicama, *Az* iskazuje veliku srodnost romanima Pavića i Karahasana. Ona je još evidentnija promotri li se naglašena uloga znanstveno-teorijskog diskursa, osobito lingvističkog. Dok je Pavić čitavu romanesknu građu uobličio u formu leksikona, a Karahasan se poigravao semantičkim iscrpljenjem pojma *diwan* i *adab*, Horvat dodaje *Slovarij (Azbukividnjak)*, peti dio romana, kao svojevrsan tumač, ali i ključ za dekodiranje polivalentnosti teksta.

2. Hazarski rečnik, Istočni diwan, Az – čvorišta strukturalnih srodnosti

2.1. Oblik kao preduvjet spoznaje

U sva tri romana iznimna pozornost pridaje se specifičnoj strukturiranosti diskursa. Diskurzivni oblik rezultat je promišljenosti, ali i višestrukog korespondiranja sintaktičke i semantičke tekstualne razine. U *Hazarskom rečniku* cjelokupan diskurs oblikuje rječnik/leksikon s tri manja rječnika/leksikona – *Crvenom*, *Zelenom* i *Žutom knjigom* – u skladu s kršćanskim, islamskim i židovskim izvorima tzv. kazarskog pitanja. Rječnički oblik postiže se strukturiranjem diskursa od manjih fragmenata (rječničkih natuknica) i njihovim abecednim poretom u svakoj od triju knjiga. Unutar natuknica dolazi do amalgamizacije fikcijskog i faksijskog diskursa u fragment-priču, više ili manje povezanu s ostalima u okviru kazarske tematike. Broj hipotetičkih načina čitanja tako oblikovanog romana teoretski je iznimno velik, pa tekst, zapravo, predstavlja svojevrsnu

² Mnogobrojna značenja riječi *diwan*: vijeće, skupština, savjet, dvor, kuća, sofa, **zbornik, zbirka tekstova, razgovor, besjeda, riječ** (isticanja moja).

³ Izvedenica iz *da'b*, riječi koja se javlja u Kur'anu gdje znači *zgoda, situacija, način života*. Moguća značenja: *put, staza, obučiti, odgojiti*, ekvivalent europ. *literatura*, u klas. retorici točno određen žanr (onaj koji nije u stihu, kao ni bilo koji prozni spis koji je religijskog ili znanstvenog karaktera). *Adab* je i moralno usavršavanje ili predaja tradicije, književni oblik koji poučava ne zamarajući i obrazuje zabavljajući, beletrističko-didaktički žanr predviđen za obrazovanje *adiba* – intelektualca, čovjeka koji bi trebao biti upućen u cjelinu humanističkih znanja (usp. Karahasan 1994:447).

slagalicu, kako za pripovjedača tako i za čitatelja, što se u *Prethodnim napomenama* za čitanje i eksplicitno kaže:

Usprkos svim teškoćama, ova knjiga je sačuvala neke vrline prvobitnog, Daubmanusovog izdanja. Ona se poput tog izdanja može čitati na bezbroj načina. To je otvorena knjiga i kada se sklopi, može se dopisivati: kao što ima svog negdašnjeg i sadašnjeg leksikografa, može steći u budućnosti nove spisatelje, nastavljače i dopisivače. [...] Tako čitalac može koristiti knjigu kako sam nađe za najzgodnije. (Pavić 1989:20)

Roman je moguće čitati redoslijedom knjiga kako su posložene, ali i onim određenim čitateljevom voljom. Kod natuknica koje se ponavljaju u sve tri knjige moguće ga čitati i dijagonalno, na način da se sagleda presjek nekog pojma kroz tri vrste izvora. Ludički pristup tekstu takvom organizacijom građe i više je nego očit, no ludizam kombinatorike nije sam sebi svrha. Simulirajući formu i funkciju leksikona, prezentirajući enciklopedičnost, Pavićev roman prije svega generira – ujedno ih nužno dovodeći do paradoksa – želju i sposobnost ljudske spoznaje univerzuma. “Rječnik, to je svemir poredan abecednim redom”, ustvrdio je Anatole France (Bagić 2011), sugerirajući da logika poretka istom podaruje oblik, ali i smisao, koji nadilazi puki zbroj pojedinačnih elemenata. Slično vrijedi i ovdje – iz logike rasporeda pojedinih natuknica oblikuje se svaki zasebni rječnik – kao rječnik u rječniku – iz njihova rasporeda oblikuje se *Hazarski rečnik* kao cjelina, a sve skupa mnogo je više od zbira fragmenata o kazarskoj problematici. Univerzum svijeta i teksta stapaju se u formu kojom se predočuju mogućnosti, ali i granice spoznaje, jer je apsolutna i konačna spoznaja nemoguća – kako na razini teksta, tako i svijeta.

U *Istočnom diwanu* ključni modus romaneskne kompozicije jest odražavanje pojedinih dijelova romana jednog u drugome. Međusobni odnos triju cjelina takav je da se one međusobno nastavljaju jedna u drugoj i komentiraju, a da pri tome svaka cjelina može stajati i potpuno samostalno. Takav višestruko reflektirajući oblikovni i semantički ustroj proizvodi dojam arabeske, naglašavajući time i u simboličkom smislu kontekst kulture Istoka. Arabeska kao ornamentalan lik sastavljen od linija isprepletenih u najrazličitijim varijacijama predstavlja model kojim se najbolje predočava srodnost životnih priča i sudbina, te njihova izravna ili neizravna povezanost. Arabeska odražava istost u različitosti, i obrnuto, s obzirom da se temelji na razlikama koje nastaju kao produkt međusobne sličnosti između dvaju ili više dijelova. “Razlika je igra razlika, tragova razlika, razmaka i razmicanja, kojima se elementi odnose jedni prema drugim” (Šuvaković 1995:134). Postmodernistički roman moguće je stoga i odrediti kao *roman razlike* (Bajramović 2009:211). U *Istočnom diwanu* arabeska tako figurira i kao simbol složene ornamentike života i teksta: njezine začudne ljepote, ali i nepostojanja izvan okvira mreže odnosa (sličnih, a utemeljenih na razlikama) kojom je uhvaćena. U tome se i krije njezin paradoks, njezino beskonačno pomicanje koje proizvodi “u svakoj ostvarenoj znakovnoj tvorbi nove razlike” (Biti 2000:332), ne dokidajući se u konačnici nikada.

Kompozicija je u *Azu* također pomno razrađena. Temelji se na tetragonskoj strukturi priče, gdje je svaki dio predočen različitim pripovjednim glasom i očištem promatranja. Takva se koncepcija s jedne strane rukovodi matematičkom logikom podjele na jedinice, desetice, stotice i tisućice (1. dio – *Jedinice Metodova dnevnika*, 2. dio – *Desetice carice Teodore*, 3. dio – *Stotice Knjižničara Anastazija*, 4. dio – *Tisućice jednog Gebalima*),

dok s druge strane u njoj očitavamo strukturu, ali i simboliku *kvadratnog projektnog polja* konstruiranog prema nekim znanstvenim pretpostavkama za izvedbu glagoljičkih znakova (usp. Kos-Lajtman 2010). Takvim rasporedom glasova i pogleda, pri čemu je objekt govora/promatranja isti – Konstantin Filozof i glagoljica – rasvjetljava se priča o kreiranju pisma, ali i samo pismo. Radi se o sustavu u kojem sve počiva na konstrukciji i simbolici, no nema hijerarhije – svaki znak jednak je u važnosti, zrcaleći se u cjelini baš kao što se cjelina zrcali u pojedinom znaku. O tome se u *Azu* i eksplicira: “Konstantin je dostojanstvo praoca Adama vraćao slovima... U njima ne pronalazim hijerarhiju. Igriva su kao *mlin*” (Horvat 2009:170). Važno je istaknuti da je uloga igre *Mlin* u romanu višestruka, a najznačajnija je ona konceptualna – matrica *Mlina* dovodi se u vezu s konstrukcijama glagoljičkih znakova što se zasnivaju na geometriji kvadrata i kruga (Kos-Lajtman 2010:225-229). U navedenom obzoru ključne su upravo hipoteze koje tumače da je Konstantin, konstruirajući glagoljicu, primarno trinitonski koncept *Mlina* pretvorio u tetragonski, povezivši ga sa simbolikom Tetraevanđelja i Kristova imena (Paro 2008). Ujedno je to i temeljni kompozicijski koncept *Aza*, a na najuopćenijoj razini i cjelokupan je diskurs romana saglediv kao ploča igre *Mlin* (Kos-Lajtman 2010). Slovarijski dio romana leksikonskom strukturom (pred)određuje prethodne, prezentirajući grafem kao izvor, ali i obzor svake spoznaje – jezika, povijesti, religije, romanescne priče. Srodno Pavićevu modeliranju rječnika, samo što Horvat nukleus spoznaje i jezične komunikacije traži na razini fonema/grafema kao najmanje jedinice jezika.

2.2. Logografija: intarzijski diskurs

Baš kao što tehnika intarzije⁴ označava tehniku dekoracija površina što se temelji na umetanju različitih ornamenata i figura od fragmenata drva, metala, slonovače i sl., tako pojmom *intarzijski diskurs* možemo označiti one tipove diskursa nastale “intarzijskim rješenjima” (usp. Virág 2007: 44), osobito bliskima postmodernističkom svjetonazoru. Sva tri romana narušavaju tradicionalne žanrovske modele mijenjajući i umrežujući različite pripovjedače i fokalizatore, narativne tehnike, kronotope i tonalitete. Ujedno, svaki od njih operira s intertekstualnim elementima – citatima, asocijacijama, aluzijama – baš kao što uspostavljaju prožimanje fiksijske i fakcijske orijentacije, koristeći, nerijetko, fantastične elemente. Pavićev roman, više od prestalih, obilježen je svojevrsnom ‘poetikom snova’, amalgamizirajući snove i vizije s *istinonaličnom* (Petzold 1986) konstelacijom zbilje. Romanu su dodane *Prethodne napomene* gdje se nalazi i poglavlje *Način korišćenja rječnika* kao svojevrsne upute za čitanje, dok su na kraju dva priloga – Appendix I i Appendix II. Cijeli tekst determiniran je historiografskom građom o Kazarima, kao i drugom vrstom dokumenata vezanih uz uništeno Daubmanusovo izdanje rječnika, i sl. Znakovita odlika romana, koju će je još više razviti autorica Horvat, jest interpolacija materijala neverbalne provenijencije – slika, simbola, crteža. Karahasan naveden postupak ne koristi, simulirajući likovnost (*arabesknost*) samo verbalnom razinom diskursa. U *Istočnom diwanu* tako nalazimo tipove iskaza karakteristične za esej, pismo, kriminalistički roman, dramu, poetsku ispovijest, dnevnik, filozofsko-teorijski diskurs, supostavljene jedne uz druge, ali i kontrapunktirane, na način da oblikuju arabesku različitih glasova koji međusobno korespondiraju. Na kraju ‘odmotanih’ priča na svim trima razinama, Karahasan nudi *Registar imena* kao dokumentarnu potkrjepu

⁴ Od tal. *intarsiare* – umetati, ulagati.

ispripovijedanom. Posljedica svega jest da je klasična priča prerasla u svoju polivalentnu inačicu – “priča se pretočila u romanesknu tekstualnost koja je višestruko kodirana, a sveznajući narator u romanu svoje ovlasti ustupio je liku koji kazuje, odnosno predočava svoju tragičnu sudbinu” (Kazaz 2001). Karahasanov roman prije svega jest maniristički roman gdje dijalogiziraju različite književne i kulturne forme (ibid.), a to su i preostala dva romana jer prezentiraju “logografsku obradu svijeta” (Virág 2007: 47), tj. multilinerne i multisegmentarne tekstualne svjetove.

Diskurs *Aza* također je obilježen heterogenošću i zanemarivanjem razlike između književnog i teorijskog. Ne samo da je potonje instalirano u *Slovarij*, nego se u dodacima teksta nalaze *Navodi i napomene* s teorijskim ulomcima o glagoljskoj problematici, o igri *Mlin*, imenu Gebalim, te, kao i kod Pavića, o kazarskoj problematici. Iako je u *Azu* navedena tematika svedena na razinu sporednog motiva te je prezentirana zahvaćanjem u druge izvore, podudarnost je znakovita jer upućuje na zanimljivu motivsku srodnost između Pavića i Horvat. Završne stranice romana konstituiraju *Tumač* gdje se abecednim redom objašnjavaju manje poznati pojmovi, što pak je element i Karahasanova romana. Na kraju Horvat i eksplicira izvore koje je izučavala pri pisanju, kao i rodoslovlja povijesnih ličnosti u obliku grafičkih prikaza. Grafizam je bitna dimenzija *Aza*, a legitimira se prije svega autoričnim crtežima glagoljskih znakova na početku svakoga poglavlja, o čemu informira *Intermezzo*, kratak autobiografski dio. Upravo u vizualno-grafičkoj prezentaciji tematike Horvat je otišla najdalje – ne samo zbog crteža rozete/mandale za izvođenje glagoljičkih znakova i matrica za svaki znak, već i zbog njihove interpolacije unutar same priče. Srodni postupci karakteristika su mlađih faza postmodernizma bitno određenih hipertekstualnom orijentacijom (usp. Virág 2007:47), što odgovara duhu suvremenog virtualnog vremena. Valja tek spomenuti da svako poglavlje *Aza* otvara citat iz svjetske i hrvatske kulturne tradicije, osiguravajući tekstu dodatnu označiteljsku dimenziju i cirkularitet, te izrazito kompleksnu i višestruku igru “sijanja znakova” (ibid.:51).

Nesumnjivo, u sva tri romana *grafos* se predočava aktom stvaranja – omogućen konceptualnim manirizmom i obilježen čitateljskom potrebom za kontrolom materijala (usp. Virág 2007:47). Takvo logografsko doživljavanje teksta/života, osobito simbiosa književnog i znanstvenog iskaza, nesumnjivo je uvelike predisponirana i aktivnom znanstveno-teorijskom djelatnošću sve troje autora.

2.3. Metatekstualni pribor teksta

Sva tri romana izražavaju izrazitu svijest o vlastitoj poetici i teorijskom kontekstu njezina situiranja. Oblikujući inačice historiografskih fikcija određene ludizmom i čvrstom konceptualizacijom forme, svaki od navedenih romana djeluje kao autopoetički sustav, prezentirajući “postupak stvaranja teksta koji se dodiruje sa samim sobom” (Virág 2007:6). (Re)producirajući vlastitu konstitucionalnost, ovi tekstovi u iznimno složenim tekstnim dinamikama, u svojevršnim *paraprostorima* (McHale 1992:253), ujedno produciraju i razvijenu teorijsku osviještenost, postavljajući putem nje svojevršne ‘igre’ i ‘zamke’ čitatelju.

Već u uvodnom dijelu Pavić tekst pretpostavlja superiornim čitatelju, uvlačeći ga u dekonstrukcijski izazov čitanja: “[...]čitalac koji bi iz redosleda odrednica mogao da iščita skriveni smisao knjige odavno je iščezao sa lica zemlje, jer današnja čitalačka publika

smatra da je pitanje mašte isključivo u nadležnosti pisca i da je se ta stvar uopšte ne tiče” (Pavić 1989:19). Osobit primjer ludizma, ali i metanarativnog tematiziranja muškog i ženskog arhetipa, postiže se uvođenjem muškog i ženskog primjerka romana. Stavljajući čitatelja u poziciju onoga koji treba dešifrirati razliku među primjercima – svedenu na jedan jedini ulomak u završnom dijelu romana – Pavić nudi razrješenje u 20-ostoljetnom sloju priče, u zbivanjima vezanima uz dr. Doroteju Šulc i drugu dvojicu istraživača kazarskog pitanja. I muški i ženski primjerak u razlikovnom ulomku ispisani su iz ženske perspektive dr. Šulc, ali na različite načine. Muški je primjerak racionalniji, obilježen dvostrukim viđenjem ljudske prirode kao demonske i božanske, dok je ženski osjećajniji i poetičniji, obilježen motivom mitskog dodira palčevima kao epifanijom stvaranja i oživljavanja (Delić 1991). Problematika rodne dvojnosti nalazi svoje aluzivno utemeljenje i na drugim mjestima teksta, osobito u liku princeze Ateh, prema natuknici *Zelene knjige* pjesnikinje, a prema *Žutoj knjizi* sastavljačice ženske inačice prvobitne *Hazarske enciklopedije*. Rodna odrednica eksplicira se i u *Crvenoj knjizi* u natuknici *Metodije Solunski*, gdje se navodi da je neki monah jednom prilikom rekao Metodu da ne primaju svi isto što je napisano, već oni “u muškom znaku” primaju čitajući neparne, a oni u znaku “broja četiri, ženskog broja”, čitajući samo parne rečenice knjiga, a svete knjige postoje samo u spoju oba znaka (Pavić 1989:81).

U Karahasanovu romanu mnoštvo je mjesta koja evidentiraju poznavanje književnih oblika i strategija, povijesnog im konteksta i mehanizama njihova funkcioniranja. Spomenuta je višestruka aktivacija semantike romanesknog naslova, kao i semantike *adaba*. U značenju zbirke tekstova *diwan* korespondira s kompozicijskom ustrojenošću romana od tri cjeline, ali i s njegovom enciklopedijsko-intarzijskom prirodom. U značenju vlasti i uprave, *diwan* je u vezi s pričama o političko-ideološki moći i njezinoj beskrupuloznosti, što se ogleda u svim dijelovima romana, a u značenju razgovora i mjesta razgovora upućuje na osobne drame protagonista kao topos svih priča. Značenje besjede, riječi, svakako je najopćenitije, usklađeno s prirodom romana kao višestrukog prostora međukulturnog dijaloga (usp. Kazaz 2001). Osim polivalentnosti naslova, niz je mjesta u tekstu poprište metatekstualnosti, a nerijetko i autoreferencijalnosti. Najvažniji primjer svakako je tematiziranje odnosa dijela i cjeline, što je na više razina temeljni kôd romana:

Htio je reći da je tako u svemu, da je cjelina sabrana u svom dijelu i da nam je razum dat baš radi toga da uzmognemo iz maloga otkriti veliko pomoću razuma. Iz travke otkrivamo livadu, iz kapi vode razumijemo rijeku. Čujemo samo jednu stranu riječi, a razumom dokučimo čitavu. Na osnovu jednog dana razumom dokučimo vječnost, a onda iz toga, opet razumom, otkrijemo kolika je prednost Onoga svijeta nad Ovim. (Karahasan 1994:44)

Dotiče se čak i pitanje funkcije književnosti problematiziranjem hedonističke i pragmatičke crte umjetnosti: “Kao da se znanje i život moraju razdvojiti, kao da se doživljaj i razmišljanje nikako ne smiju susresti i prožeti.” (Ibid.: 90). Pri tome se u romanu nastoje narativno spajati upravo navedene opozicije: znanje i život (svakodnevnica), emocionalna i spoznajna razina percepcije svijeta i teksta. Učestalo je i tematiziranje dvojnosti svijeta, onoga razvidnog svakodnevnoj stvarnosti i onoga razvidnog umjetnosti. Pri tome je presudan kontekst Kurana kao intertekstualne pozadine za intelektualno propitivanje, primjerice, stava da je svaka slika grijeh jer nas navodi da iskoračimo iz ovoga svijeta

(Ibid:124). Kuran u Karahasanovu tekstu ima sličnu ulogu kao Biblija u *Azu*, iako su sva tri romana uronjena u gustu intertekstualnu mrežu izvora, citata i aluzija.

U *Azu*, pored *Slovarija* koji je u cijelosti metatekstualan, i mnoga druga mjesta problematiziraju (ne)mogućnosti govorenja i pisanja, referirajući se ujedno na vlastitu tekstualnost. Tako već u prvom poglavlju prvog, dnevničkog, dijela nalazimo Metodov iskaz o neistinitosti svake biografije (Horvat 2009:16), čime se izravno autorelativizira vjerodostojnost cijelog dijela. Subjektivnu predodređenost iskaza i nemogućnost dopiranja do objektivne slike problematizira i Anastazije Knjižničar u trećem dijelu romana, navodeći da Konstantinove zabilješke “prosijava svojim sitom” (Ibid.:135). Ti su dijelovi ujedno duboko autoreferencijalni s obzirom da se Anastazije prezentira u situacijama pisanja Konstantinova životopisa, tzv. *Kersonske (Italске) legende* koja je ujedno poslužila kao jedan od autoričinih historiografskih izvora priče. U ulozi motiva u priči javlja se u četvrtom dijelu romana gdje nadglednik samostana prilikom podizanja crkve u Uzdoľju okupljenima čita upravo *Kersonsku legendu*. Na kraju fabulativnog dijela romana nalazi se autobiografski ulomak *Intermezzo*, gdje se i eksplicitno navodi da se “dubina poruka Ćirilova pisma” (ibid.:183) teško može dohvatiti, čime se relativizira ne samo povijest kao takva, već i spoznaja uopće. Dekodiranje “mistične simbolike glagoljskog pisma” (ibid.), kao i dekonstruiranje njezine književne funkcionalnosti u *Azu*, putem slovarijskog poglavlja postavlja se na razinu angažmana svakog pojedinog čitatelja. Tako i Horvat, baš kao i Karahasan i Pavić, postavljajući metatekstualne elemente kao specifičan *pribor teksta* (Virág 2007:202), pomaže vještom i zainteresiranom čitatelju.

3. Zaključno: roman kao matrica za (ne)spoznatljivost svijeta

Na temelju analiziranih elemenata sintaktičke substrukture teksta, ali i onih semantičkih koje ovdje nećemo detaljnije raščlanjivati, razvidna je višestruka srodnost tematiziranih romana. Tri romana za primarni habitus imaju postmodernističku formaciju, no njihove temeljne srodnosti upravo su one gdje se odmiču od uobičajenih postupaka karakterističnih za suvremeni postmodernistički roman modelirajući specifičan strukturalno-konceptualan pristup. *Hazarski rečnik*, *Istočni diwan* i *Az* pokazuju da je roman prestao biti književna vrsta, a postao *književnim prostorom* (usp. Katunarić 2010:358) koji u sebi sintetizira što god mu je potrebno: od znanosti, filozofije, religije, likovnosti, do drugih književnih vrsta. Radi se o romanima koji su maksimalno osvijestili oblik i strukturu te i putem njih provociraju pitanja o svrhovitosti života i čovjeka i metafizičkim koeficijentima što ih (pred)određuju. Kao zajedničku odliku pisaca srednjoeuropskog opredjeljenja navedeno je prepoznao još D. Kiš ističući da se radi o obliku kao “pokušaju pronalazjenja Arhimedove fiksne točke u kaosu koji nas okružuje” (u: Virág 2007:211). Upravo težnju redu, uvjerenje da postoji poredak/omjer/oblik koji omogućuje da sagledamo život u njegovoj složenosti (čak ako i ne uspijemo doprijeti do njegovih uzroka i funkcije), prezentiraju sva tri romana, i to je ono što ih udaljava od većine postmodernističkih diskursa. Iako s dominantnim romanesknim praksama dijele ludizam diskurzivne strukturacije i vještinu tekstualno-intelektualne kombinatorike, povjerenje u viši kôd kojemu je podređeno ustrojstvo svijeta i teksta ono je što ih od njih razlikuje, približavajući ih svjetonazorno ranijim spoznajnim sustavima. Takvu orijentaciju potvrđuje i njihova referencijalna usmjerenost gdje ne samo da ne postoji potreba da se zane-

mare tradicionalni spoznajni diskursi, već ih se, naprotiv, neprestano iznova iscrpljuje netipičnim narativnim strategijama – višestrukum intertekstualnom eksploatacijom znanstvene materije, povijesnih izvora i grafičkih prikaza.

Sva tri romana promiču teme, svjetonazore i kulturne modele koji na određen način predstavljaju bitne odrednice identiteta naroda i prostora. Iako se kod Pavića i Horvat navedeno ogleda i u doticanju povijesnih i kvazi-povijesnih motiva⁵, primarni plan njihova komuniciranja kulturnog identiteta, ali i ljudske kreativnosti i intelektualnosti uopće, jest jezik i jezične manifestacije. Ishodište takvog pristupa tekstu, a onda i svijetu, jest u traženju pouzdana i čitljiva odnosa između dijela i cjeline, i obrnuto. Sagledavajući pojedinca u arabeskoj mreži vremenoprostora u kojem se zatekao i kojim je uvjetovan, Karahasan i u tekstu oblikuje arabesku gdje svaka priča ima svoje zadano mjesto u sustavu priča, kao i svaki subjekt/glas/pogled u mnoštvu različitih pozicija. Pavić povjerenje u kodiranost sustava očituje strukturom rječnika čije natuknice nisu birane nasumce, već svaka ima određenu ulogu kako u rasvjetljavanju cjeline tako i u pozicioniranju drugih natuknica u susljednim dijelovima rječničkog triptiha. To pak korespondira s glavnim provodnim motivom Pavićevih priča – onim koji se odnosi na potragu za ljudskim snovima, jer bi se u slučaju sastavljanja svih ljudskih snova dobio čovjek veličine kontinenta, Adam Ruhani, anđeoski predak čovjeka (Pavić 1989:146). Horvat prezentira cjelinu kroz glagoljički sustav znakova, pri čemu je svaki znak maksimalno semantički ispunjen, no bez značenja i svrhe izvan cjeline pisma. Također, u okviru priče, tvorac glagoljice predočava se kombinacijom četiriju pogleda koji podupiru sagledavanje cjeline.

Odražavajući niz specifičnih srodnosti, poetičke prakse triju autora oblikuju jedinstvenu inačicu postmodernizma u kojoj romaneskna forma postaje matrica za pokušaj spoznavanja čovjeka i kulturnog kozmosa kojim je predodređen. Radi se o modelu koji crpi najbolje postmodernističke odlike, kao što su ludizam i vještina kombinatorike, istodobno se pokazujući osebnim nastavljačem ranijih formacijskih svjetonazora. Naveden spoj kod sva tri autora uvelike je omogućen i njihovom profesionalnom uključenošću u humanističke i društvene znanosti, a u njegovoj pozadini jest upravo ona aporija koju donosi početak *Istočnog diwana* – činjenica “da je čovjeku strašno na ovom svijetu baš zato što mu je dragi Bog naložio da zna, a ograničio mu znanje da se ne bi uznio preko svojih granica” (Karahasan 1994:26).

Literatura

- Bagić, Krešimir (2011), “U ime abecede”, *Vijenac*, god. XIX, br. 441, 7.
- Bajramović, Muris (2009), “Književnost kao komunikacija: umjetničko djelo kao znak”, *Njegoševi dani 1. Zbornik radova sa međunarodnog slavističkog naučnog skupa*, Univerzitet Crne Gore, Filozofski fakultet, 207-214.
- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Damjanov, Sava (2002), “Srpska postmoderna proza na kraju 20. veka”, *Polja. Časopis za književnost i teoriju*, god. XLVII, broj 421, <http://polja.eunet.rs/polja421/421-11.htm#Top>

⁵ Kod Karahasana, s obzirom da zbivanja ne smješta u okvir svoje matične države i naroda, to je manje izraženo i ogleda se samo u općoj kompatibilnosti religijskih i svjetonazornih sustava.

- Delić, Jovan (1991), *Hazarska prizma. Tumačenje proze Milorada Pavića*, Prosveta, Beograd, http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma.html#_Toc46901727
- Eko, Umberto (1965), *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo
- Horvat, Jasna (2009), *Az*, Naklada Ljevak, Zagreb
- Karahasan, Dževad (1994), *Istočni diwan*, Bosanska biblioteka, Klagenfurt/Celovec
- Katunarić, Dražen i dr., ur., (2010), *Europski glasnik*, god. XV, br. 15, Zagreb
- Kazaz, Enver (2001) "Priča / tekst / svijet: Romani Dževada Karahasana", *Novi Izraz*, god. 3, br. 12, http://www.openbook.ba/izraz/no12/12_enver_kazaz1.htm
- Kos-Lajtman, Andrijana (2010), "Ontologija stvaralačke igre u romanu *Az* Jasne Horvat", *Riječ*, 16(1), 218–233.
- Lodge, David (1988), *Načini modernog pisanja*, Globus, Zagreb
- McHale, Brian (1992), *Constructing Postmodernism*, Routledge, London and New York
- Paro, Frane (2008), "Četiri glasnika Radosne vijesti Konstantina Filozofa", *Slovo*, 56-57 (2006-07), 421-438, Zagreb
- Pavić, Milorad (1989), *Hazarski rečnik*, Prosveta, Beograd
- Peleš, Gajo (1999), *Tumačenje romana*, Artresor, Zagreb.
- Petzold, Dieter (1986), *Fantastic Fiction and Related Genres*, Modern Fiction Studies, 36
- Šuvaković, Miško (1995), *Postmoderna (73 pojma)*, Alfa, Beograd
- Virág, Zoltan (2007), *Odnosi i glasovi u tranziciji*, Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Osijek http://www.openbook.ba/forum/dzevad_karahasan.htm

Emilija Kovač: Hrvatsko-bosanskohercegovačka paralela u ženskom ratnom diskursu

”...kad sve prođe, ostat će jedino priča. Kamo sreće da bude dobra, što bolja, najbolja.”
(Ivanković 1995)

Rad elaborira paralelu između dviju književnosti koje su, oblikujući se u srodnim uvjetima (određenost ratom, što aktualizira pitanja identiteta – osobnog i grupnog), kontekst jedna drugoj. Tematizirane autorice (Ružica Hrnjkaš i Emica Rubil) pripadaju skupini koja njeguje ratni diskurs u užem smislu (izvorna ratna priča) svjedočeći stvarnost upisanu u tijelo, i to u ime kolektiva. Tovremena jaka zbilja inicirala je poetičku regresiju, obnovu mimetičnosti kao produktivnog poetičkog načela. Kontekst rata i neposredna uključenost autorica u aktualna zbivanja mobiliziraju emotivnu i pozitivnu energiju dodajući budničku intonaciju tekstu. Nizak stupanj beletrizacije u skladu je s dokumentarističkim i prosvjetiteljskim tendencijama. Važnim strukturnim slojem teksta nameće se njegova idejnost/ideologičnost: po svojoj prirodi ona je tradicionalistička, ovjerenana životnim modusima grupe, na koju se i računa kao na recipijenta. Odabrane autorice, s obzirom na estetsku vrijednost teksta, nisu pretendentice na visoko mjesto u strukturi svoga vremena, no nezaobilazne su kao svjedoci vremena čija je riječ autentična i ovjerenana osobnim iskustvom.¹

Ključne riječi: ratni diskurs, autobiografičnost, testimonijalnost, hibridizacija

Croatian-Bosnian-and-Herzegovinian Parallel in Women's War Discourse

The paper elaborates the parallel between two different literatures, which, having been shaped by similar conditions (they were both determined by war, which shifts the focus to the issue of both individual and group identity), provide context for one another. The elaborated writers (Ružica Hrnjkaš and Emica Rubil) belong to a group that cultivates the *war discourse* in its narrow sense (the original accounts of war) by witnessing the

¹ Djelo ovih autorica, baveći se ruralnim prostorom, ublažava tezu Jurice Pavičića koji “najvećom slabošću hrvatskog ‘novog verizma’ vidi u tome što je društvena slika koju nudi selektivna i – uljepšavajuća. /.../ Hrvatski novi verizam tako je pun dilera, štemera, pankera, džankija i rejvera. /.../ Zagreb se doima kao megalopolis u glamuroznom, dekadentnom ‘bedu’. /.../ Hrvatska uopće nema ‘urbano-seljačku književnost’, iako je urbano-seljačka nacija. (...) kad se u jednoj književnosti toliko govori o njenom ‘realizmu’, ‘verizmu’ i ‘naturalizmu’, a kad ona tako uporno prešućuje mainstream vlastitog društva, onda to ne govori više o književnosti, nego o dubokoj kulturnoj nelagodi i strahu pred ponorom istine o vlastitom (mizernom) identitetu.”

reality carved into the body. The *strong reality* of the time launched a restoration of mimeticity as a productive poetic principle. The context of war and the immediate involvement of the authors in the current state of affairs mobilize emotional and positive energy while also infusing the text with a clarion call. The low degree of fictionalization suits the documentaristic and enlightening tendencies well. Its ideologicity imposes itself as an important structural layer: it is traditionalistic, authenticated by the group's *modus vivendi*. Absence of quality characteristic for a women's writing is evident. Even if the chosen women writers do not spearhead the aesthetic assessment of the text, they are crucial as witnesses of the time, writers whose words are authentic and confirmed by personal experience.

Key Words: war discourse, autobiographism, testimoniality, hybridization

1. Teorijske pretpostavke

Sustavi su konstrukcije u neprekidnoj tranziciji: opisujući ih zaustavljamo proces nastojeći sagledati njihovu momentanu konstelaciju s mjesta na koje se kao motritelj (čitatelj, kritičar, povjesničar) pozicioniramo i upisujemo. Svaka takva pozicija ima svoje "slijepe kutove" i svoje "junake", što je u skladu s postmodernističkom interpretacijom zbilje i umjetnosti.

Relevantnost odabira "malih" priča/autorica koje tematiziramo ovim izlaganjem temelji se na ideji Antuna Barca (1947) o *veličini malenih*, autora i djela koji ne predstavljaju vršne točke, ali u većoj mjeri odražavaju društveni život kolektiva od svojih velikih suvremenika.

Budući da su devedesetih Hrvatska i Bosna i Hercegovina "dijelile istu sudbinu", logično je očekivati interakcije i srodnosti² i na rubnim dijelovima sustava.

2. Modeli

U hrvatskoj ženskoj domovinskoratnopisamskoj proznoj produkciji sudjeluje nekoliko generacija različito pozicioniranih (prostorno i idejno) te možemo govoriti o trodijelnosti tog sutava³.

² Periodika u Hrvatskoj donosi relevantne informacije o književnom okruženju i produkciji u Bosni i Hercegovini, autori/ce migriraju (i fizički i energetske, tj. u ovom slučaju – objavljivanjem u hrvatskim nakladničkim kućama, prisutnošću u glasilima) te mnogi ulaze u prostor obaju književnih sustava. Na razini kulture, "koridor" Hrvatska – Bosna i Hercegovina bio je prohodan. Na taj način bosanskohercegovačka književnost izašla je iz izolacije, što je valorizirano u kritici i pregledima: "Najveći i najsvjetliji ulaz u deutschprechu, međutim, predstavljala je i predstavljala mala izdavačka kuća Durieux iz Zagreba, čiji je urednik Nenad Popović iskoristio svu svoju međunarodnu reputaciju i dovitljivost da bi ove knjige ugledale svjetlo dana u velikom njemačkom jeziku" (Stojić 2001).

³ Takvu koncepciju sustava obrazložila sam u disertaciji *Ženski diskurs devedesetih godina dvadesetog stoljeća "hrvatskoj književnosti: načini upisivanja ideologije* (Zagreb, 2010., mentorstvo Julijane Matanović);

Prvi krug: usmjerenost na temu rata/javnih društvenih odnosa te eksplicitnu ideološkičnost (unutar kruga razlučive su manje skupine: 1. A: glas ideološki Drugog – (obiteljske) priče iz neposredne prošlosti; 1.B: ratni diskurs u užem smislu; 1.C skupina: književnost u egzilu);

Drugi krug: decentriranje teme rata i ideologije;

Treći krug: odustajanje od teme rata i ideološkičnosti vezane uz ratnu događajnost; autorice mlađeg naraštaja.

Bosna i Hercegovina je iz svojih posebnosti (dugotrajnost intenzivnog rata, posebno ugroženost Sarajeva kao kulturnoga središta, što je znatno otežalo kulturno djelovanje) ratnu zbilju upisala simultano s njenim trajanjem, stvarajući i kvalitativno i kvantitativno zamjetan korpus. U hrvatskoj književnosti tema ratne zbilje velikim je dijelom odgođena pa je i produkcija i valorizacija još uvijek pred nama⁴.

3. Korpus

Na vrlo sličan način, u naznačenom prostoru malenih, problem vremena tematizirale su Emica Rubil⁵ i Ružica Hrnjkaš.⁶ Povezuje ih niz izvanjskih sličnosti: obje su osviještene i deklarirane hrvatskog identiteta, rođene i definirane na prostoru Bosne i Hercegovine, obje svoj stav ovjeravaju u konkretnom zbivanju i oblikuju kao osobno svjedočenje, govore iz srodne pozicije, s (prostorno) rubnih mjesta Bosne i Hercegovine (Posavina / Kupres) i iz rubnog prostora književnosti (nisu književnice). Nijedna nije upisana u antologije, ne proširuje inovacijom prostor književnosti: one su konzervativni dio sustava ("sile tradicije"), no nužne jer "silama inovacije" (Krešimir Nemeč, preuzeto iz Kazaz 2004:29) omogućuju beskompromisnost poetičkih izbora.⁷ Iskustvo izuzetnog (rat) aktivira njihov latentni potencijal (talent i voluntarizam).

4. Paralele

a) Tematika i oblik

Beskompromisno opredjeljenje za aktualno rezultira pričama o traumatičnom iskustvu stanja ne-normalnosti. Premda tekstovi fingiraju prezentnost i neposrednost događanja (u funkciji simulacije te blizine i neposrednosti jest i visoki emotivni potencijal teksta), strukturiranje zbivanja kao pregledne i logične cjeline trag je vremenskog odmaka.

Emica Rubil pripada skupini koja njeguje ratni diskurs u užem smislu (izvorna priča s ratišta), svjedoči stvarnost upisanu u tijelo, tako da je njeno djelo određivo kao autobiografski roman.

Dominantno je konstruktivno načelo linearnost: fragmenti se nadovezuju u kronološkom slijedu, a moguća jednoličnost teksta razbija se vremenskim ekstenzijama ili in-

⁴ Sumacijska ocjena tovrnene hrvatske produkcije nije visoka: "hrvatski roman upao /je/ u stanovitu 'krizu identiteta' i može se reći da je, unatoč nekim značajnim postignućima, iznevjerio očekivanja" (Nemeč 2003:411); "nedostatak vremenskog odmaka i analitičkih predradnji otežavaju mogućnost sagledavanja domašaja pojedinih procesa" (Stojić 2001); devedesete kao *međutrenutak*, u kojem se tek u naznakama naslućuju novine (Jagna Pogačnik 1995). Za razliku od toga, bosanskohercegovačka je ocijenjena visoko: "U knjigama hrvatskih književnika ovaj rat je prikazan marginalno i jadno /.../. Ali su zato bosanski pisci pokazali da i u ratu može nastajati velika književnost, da se najbolje pisalo tamo gdje se umiralo" (Branimir Donat, prema Stojić 2001).

⁵ Emica Rubil, *Darovi pakla* Matica hrvatska, Zagreb, 1998., edicija Svjedočanstva, Dokumenti; rođena 1959. u Novom Selu, gdje živi do 1992., kad odlazi u izbjeglištvo; živi i radi kao medicinska sestra u Požegi.

⁶ Ružica Hrnjkaš, *Kupreška saga*, Zagreb, 1997.; rođena 1948. na Kupresu, srednju školu polazi u Osijeku, Pedagošku akademiju u Banjoj Luci, gdje živi do 1993. radeći kao učiteljica; odlazi u progonstvo u Dalmaciju; piše dnevnik (*Dnevnik*, 1992./93.) te novele; članica je DHK HB, živi i radi u Kupresu.

⁷ Nerijetko tradicionalistički diskurs nije dočekan blagonaklono: "Nažalost, u korpus ratnog romana spada i regresivni tok obnove epičnosti, figure heroja, ideološki usmjerenog svjedočenja" (Kazaz, 2004, 154).

terpoliranim retrospekcijama, koje akcentiraju idejne ili emotivne momente (odabrane su uglavnom s područja religioznog: autorica digresira opisujući ritualne prakse kojima se obilježavaju religiozni blagdani – Uskrs, Božić, Velika Gospa, Dan srca Isusova, ili politički događaji – npr. vrijeme izbora – trenutak u funkciji afirmacije nacionalnog). Oboje su i akcentirani momenti javnog života i momenti privatnog (obiteljsko okupljanje), u kojima pripovjedačica uvijek ima važno mjesto integrirajućeg subjekta. Na taj je način omogućeno kombiniranje javnih i privatnih zbivanja te tako dvije priče (javna i privatna) bivaju čvršće povezane. Globalna je struktura hibridna: naracija se naslojava diskurzivnim interpolacijama (pisma, razmatranja, dokumentarni materijal). Takav rezultat ne generira iz poetičke odluke, nije osviještena poetička strategija nego rezultat želje da se stvarnost svjedoči što autentičnije – svim dostupnim načinima i materijalom.

Mali broj priča Ružice Hrnjakaš direktno se tiče rata. Govori se uglavnom o njegovim posljedicama: iskustvo izbjeglištva (u osobitoj varijanti *sadržajnog izbjeglištva*: ne čeka se povratak nego se, prakticirajem prekinutog života, radi na njem: *Na sve strane se para, upreda, raspreda, rastavljaju ili sastavljaju niti, a onda se plete /.../ Nisu čeljad naučila sje-diti besposlena. Dosadno je cijeli dan dangubiti /.../ Pa neka kažu dalmatinski hoteli jesu li ikada imali ovakve goste, Kupreške izbjeglice*, 101/102), koje autorica svjedoči osobno, ali mu ne daje osobni ton. Naglasak je na kompaktnosti i afirmaciji grupe, njenih integrativnih elemenata zahvaljujući kojima kolektiv istrajava u momentima krize.

Vanjski konflikt važan je kao kontekst u ozračju kojeg kriza identiteta dobiva jasnija obilježja i važnost kao dio sustava. Autorica je materijalu postavila vrlo jasan cilj svjedočiti⁸ – te pripadnost zapisa vrsti za nju nije problem. Kombinira fragmente s odlikama memoaristike, etnološke zabilješke i čistu naraciju⁹ (središnji ciklus niz je potpunih novela).¹⁰ Kratkoća oblika, jasna rečenica, stereotipna motivika, socijalna motivacija, jasna valorizacija i afirmacija općih kakovosti ove tekstove približavaju pučkim/jednostavnim oblicima, a knjigu definiraju štivom za “široke narodne mase”. Zapisima se nikako ne može poreći formalna izgrađenost, cjelovitost, kao ni skala emotivnih kvaliteta.

b) Pozicija pripovjedača

Umjetnost uglavnom teži individualizaciji glasa, riskirajući u svojim beskompromisnijim momentima recepciju, no razmatrane autorice prioritet daju komunikaciji bez otežavanja.

Pripovjedni glas Emice Rubil oblikovan je kao prvo lice jednine koje je sudionik zbivanja: osobno iskustvo ispisuje se iz pojedinačne vizure, uz poopćavanje iz jednog

⁸ “Danas, kad živimo po raznim mjestima i državama gdje se radaju i odgajaju naša djeca, kad je izvor na kojem smo se napajali presušio, bojim se da se to sve ne zaboravi, da ne nestane. A to bi značilo da se i mi gasimo, da gubimo svoj identitet”, 8.

⁹ “U novoj bosanskohercegovačkoj prozi prisutan je, uz postmodernističku destabilizaciju žanrova i hibridizaciju naracije, povratak priči i pričanju, čak obnova realističke tradicije pripovijedanja u nastojanju da književni tekst bude, uz ostalo, i neka vrst etičkog dokumenta povijesnog užasa” (Kazaz, Lovrenović 2009:5).

¹⁰ Fragmenti su grupirani u tri ciklusa: 1. *Zidine* (sadrži izrazito etnološku građu), 2. *Sjećanja* (dominacija narativnosti), 3. *Dani agresije i očaja* (spoj prethodnih ciklusa).

^U *Zidinama* nižu se jasni, sažeti zapisi običaja, uz povremeno uključivanje osoba, i to samo nominalno. Akter u tim pričama je kolektiv, mi. Tek u manjem broju, i to u središnjem ciklusu, lik prerasta u karakter.

^{Treći} je ciklus niz situacija biografsko/autobiografskoga tipa: bilježi karakteristične životne situacije i osobnosti, tj. to je otpor zaboravu cjelokupnim sjećanjem.

u jedino (gramatička jednina podrazumijeva iskustvenu množinu), kao iskaz iskustva grupe, kompaktne cjeline/jednine bez disonantnosti, promičući tako ideal homogenosti¹¹. Kazivačica funkcionira kao fraktalni dio cjeline/sredine, ima sva svojstva te cjeline, pa se doima da njeno pravo na prosudbu proizlazi iz strukturiranja glasa kao svjedočitelja općeprihvaćenog (istina je izvan nje kao pojedinačne osobe, ona joj samo daje glas). Glas je situiran u 1. lice, ali je motrište izvanjsko¹². Pripovjedačica se pozicionira unutar obitelji na mjesto majke, koje je analogon odnosu domovine i naroda (majka i zemlja/ domovina rađaju):

Zemlja nije rađala tako plodno kao žena Posavine. Naše mršavo djetinjstvo sasijecala je doduše neimaština, ali se u to doba nije mogla mjeriti s prekrasnim livadama, divljim plodovima, kojih je kao za inat bilo u izobilju. (11)

Time sebi priskrbiljuje povlaštenu, ktionički postavljenu ulogu: nositeljica je i održavateljica životne osnove, u dosluhu s temeljnim (mitskim) načelima života, čime njena poruka dobiva na vjerodostojnosti, dojmljivosti i imperativnosti. Za optiku i uvjerenje pripovjedačice postoji istina i ona je očigledna, nema mjesta sumnji, nema Drugog kao nosioca (potencijalno) prihvatljivih načela:

Na jedini skup koji je označio kod nas predizbornu kampanju HDZ-a svi smo išli. (34); To je /proglasiti teritorij Hrvatske Srbijom, op. naša/ kao kad netko čovjeku želi oteti ime. A on ga nosi otkad postoji. Sve do smrti. (49)

Ispovijest uglavnom i jest monologični tekst, no ispovjedni subjekt kakav konstruira Emica Rubil nema ni svog unutarnjeg Drugog. Iskazi su kategorični i isključivi, sami po sebi trebaju se shvatiti/prihvatiti kao istina¹³.

Ružica Hrnjkaš, odnosno njena konstrukcija pripovjednoga glasa (homodijegetičan¹⁴ pripovjedač: nije lik u priči nego je najčešće oblikovan kao dobar poznavatelj i zainteresiran svjedok), ispisuje već spomenutu kvalitetu "malenih" – vjerodostojno odražava društveni život svog naroda i time nastupa kao (pučki) prosvjetitelj: ona je glas za mnoge i glas o njima.

Načelna blagonaklonost i afirmativnost autorice prema sredini tek se povremeno poremeti tijekom i logikom priče pa se upiše (blaga) kritika.¹⁵

Kontekst rata, agresije i ugroženosti mobilizira emotivnu i pozitivnu energiju dodajući budničku intonaciju tekstu. Nizak stupanj beletrizacije u skladu je s dokumentarističkim tendencijama teksta. Glas je monologičan: autorica ne posreduje tuđe iskustvo nego svoje poopćava kao univerzalno. Tako oblikovane, etnološke zamjedbe povremeno funkcioniraju kao ortopraksijski priručnik.

¹¹ "Kao da s državom *narod* nije živio u istoj državi /.../ njeni praznici postoje samo zbog sebe, a *narod*, eto, živi svoj život slaveći svoje blagdane", 9, kurziv naš.

¹² Pojam motrišta i glasa upotrebljavamo prema distingviranju Gerarda Génetta kako ga sažima Vladimir Biti, (2000: 141, 160).

¹³ "Nakon doručka i blagoslovljenog jela, *kako je i red*, idemo čestitati Uskrs", 39; kurz. naš. Umetnuta opaska "kako je i red" naglašava "ispravnost" iskaza, njegovu samo-po-sebi-razumljivost, suđeci iz pozicije autorice, odnosno – unisone sredine, kakvom je ona poima.

¹⁴ Usp. Biti 2000: 439.

¹⁵ Npr. Rosa ne može opstati u konzervativnoj sredini: "Rosa se zaputi u svijet jer je znala da je ovdje u Kupresu izgubljen slučaj. Tamo se udade, skloni se svitu s očiju", *Kopile*, 62-68.

Velika količina teksta Ružice Hrnjkaš pripada diskurzivnom modusu, a zamjedbe profilu etnologa. Pragmatičnost i testimonijalnost protkivaju se narativnošću kojoj je stupanj fikcionalnosti teško detektirati. Za razliku od Emice Rubil, odnos glasa i motrišta koherentniji je, i to zbog kontinuiranog dislociranja pripovjedačke pozicije (*ja-pozicija*, koja uvijek doprinosi vjerodostojnosti, prelazi u *mi-poziciju*, čime se ostvaruje i vjerodostojnost osobnog potpisa i snaga svjedočenjem kolektiva). Motrište je kolektivno, a glas je množina koja se povremeno gramatički izrazi kao jednina. Ne težeći arbitriranju iz neke nadređene pozicije, dobro integrirane u skupine s kojima dijele zbilju, obje pripovjedačice, izdvojene u poziciju središnjeg lika, prenose svoje iskustvo kao iskustvo skupine, odnosno – govore u ime skupine.

c) Skupine i njihov identitet

Emica Rubil dijeli socijalni kontekst na kontrastirane pozicije/skupine *mi* (narod, oni koji imaju pravo, ali im je porečeno – u produžetku suodnošenja, tj. u definiranju parametrima nacionalnog, to su Hrvati-vjernici)) i *oni*, koje je dvostruko Drugo: istonacionalno – vlast, poricatelji prava, ne-Hrvati, nevjernici – komunisti i inonacionalno – Srbi.

Mjesto razgraničenja na *mi* i *oni* unutar istonacionalnog nije deskribirano nego se podrazumijeva (zasniva se na općem uvjerenju, mitu) pa stoga može inicirati niz pitanja¹⁶. U osnovi sve su razlike ideološki uvjetovane. *Oni* su negativno određeni: komunističan je mit – u kolokvijalnom značenju: laž, obmana, izmišljotina, a narod (*mi*) posjednik istine. Inonacionalna skupina, (drugi *oni*, Srbi) po istom je principu (ideološkom, zbog poistovjećivanja s komunizmom kao negacijom religioznog stava) negativno određena¹⁷.

Relacija grupa, kako je vidi Ružica Hrnjkaš, također dobiva izrazito konfrontirajuću konfiguraciju: Kupres (metonimija za *mi*) – svi drugi (*oni*). Kupres ima mjesto nezamjenljivog i nedoseživog ideala. Nijedna druga sredina ne nudi prihvatljivi potencijal kvalitetne egzistencije¹⁸. Domovina je predstavljena kao nadrealna kategorija. Kupres je mitsko mjesto gdje je čovjek Ante – sastavni dio prostora: jedno s njim i jedino u njem može se ostvariti autonomna misija i bit¹⁹.

Bog je čovjeka stvorio od zemlje. Ali svi ljudi nisu stvoreni od istog komada zemlje. /.../ stoga se naši ljudi prepoznaju među tisućama. Oni su uporni i uspješni, poslovni i odgovorni, dobroćudni i veseli, nježni i osjećajni, odani prijatelji i vjerni suradnici.
(48)

Kolektiv i njegove identifikacijske točke vršne su vrijednosti ovih priča: običaji, vjera, obitelj (mitem Bog i Hrvati); idealiziran prostor nadopunjava se idealizacijom kolektiva: “Ovo su Kuprešani, navikli na sve nevolje, navikli na progone.”²⁰

¹⁶ Osobito je problematičan pojam naroda: tko jest, a tko nije narod?, dijele li se stanovnici jedne zemlje na narod i nenarod?, kako je opstala, pa i nastala, država, vlast ako su svi bili protiv nje?

¹⁷ 1. “Živeći dugo na istim prostorima ispreplele su se i prijateljske i rodbinske veze sa srpskim narodom./ Nismo ih mrzili”, 49; 2. “Ima li dijaloga sa Srbima? Bilo ga je dok jednog dana iza nove barikade Srbi nisu zapucali po našima”; “Stradanje Muslimana i Hrvata u mjestima u koja je ušla srpska vojska svježe se pamti pa se boje osvete”, 105; 3. “Umorna mržnja koja je tekla iz straha zaustavila se”, 105. Mržnja je izgrađiva i razgrađiva: rada se kao produkt rata, s njim i nestaje (“Ne mrzim više Srbe. Ne znam kad se u meni dogodila ta promjena”, 167.

¹⁸ Ni Lijepa Naša ne dobiva takvo priznanje; vidi priču *Jelina nova iskustva*, 68-70.

¹⁹ Crtice *Naša zemlja, Moramo se vratiti*.

²⁰ *Kupreške izbjeglice*, 101/102.

Ne inzistira se na odnosu pozitivno-negativno. Pripovjedno motrište orijentirano je jedino na svoje: Drugo je neprihvatljivo budući da ne posjeduje emotivnu i integracijsku vrijednost, do čega je autorici prvenstveno stalo.

U definiranju identiteta Emica Rubil se oslanja na dominantne socijalnog konteksta, na recipijenta tradicijski zaokupljenog (ideali vjera, nada, zemlja – kao majčino krilo, prkos, poznavanje korijena – važno je *korijeniti se!*).

Aksiomatski zahtjev ljubavi za domovinu, i kao zemlju i kao rod, postaje najbitnija identifikacijska odlika osobe, a time i unifikacijska: “*Naše su sudbine, ako i nisu jednake, ono po stradanju slične, a gotovo jednake, teške zbog ljubavi prema grudi nemirne, a opet prelijepe zemlje, tople kao majčino krilo*”, 6 (isticanje naše).

Identitet (i grupe i pojedinca) označen je i temom jezika (*Otimaju mi iz krila materinski jezik*, 22: konstrukcija sugerira doživljenost jezika kao djeteta, slabijeg – držanje u krilu, ali i kao majke, starijeg, nadređenog – jezik je *materinski*, a oboje su za Emicu Rubil svete vrijednosti). U tom je smislu indikativno ugrađivanje jezika u identitet, tj. imenovanje po principu *nomen est omen*: izbor imena također svjedoči svjetonazor autorice, njenu opredijeljenost za hrvatstvo i katoličanstvo (braća i sestra – Anto, Jozo, Nikola, Danijel, Marica; djeca – Tomislav, Vjekoslava, Luka, Danijel; muž – Marko).

Kao prosvjetarka, Ružica Hrnjkaš duboko je svjesna pitanja identiteta i njegova svjedočenja. Knjizi je jasno postavljen i cilj (sabrati etno-materijal, “običaj, pjesme, priče, naše blago”, 7) kao temelj i dokaz identiteta i stav (svjedočenje kolektiviteta kao vrijednosti, Sebe kolektiv izgrađuje i potvrđuje kroz vrijeme i ugrađuje u kulturu. Oblici postojanja, poimanje života, rješavanje konflikata i trajanje s njima i njima usprkos – sve je baština. Naravno – i jezik. Autorica je svjesna da sa svijetom nestaje i njemu primjeren jezik te ga bilježi i opisuje, osobito etničke egzonime i historizme (oblikuje ih kao fusnote: *adet, opaša, armen, sermica, kodoš, sanić*).

d) Ideološkičnost

Literarni model obiju autorica mimetički je i testimonijalan, sa snažnom ideološkom označenošću.

Ideološkičnost teksta Emice Rubil postavljena je na samom početku (jedinostvenost doma, obitelji, domovine, nacionalnog) i u tom se zadanom okviru ozbiljuje cijela priča. Idejna jasnoća i uvjerljivost teksta autorici je vrlo važna: oblikuje ju u raznim modusima, od doslovne eksplikacije, iskazivanja razgovornom frazom do zgušnjavanja u metaforu i naglašenog poetiziranja, računajući na intrigiranje dopadljivošću. Svijet se strukturira iz osnovnog kontrasta vjera – ne-vjera, koji se razvija u moguće opozicijske nizove: religiozno – komunističko, križ – zvijezda, istina – laž, mi – oni, želja – prinuda, sloboda – nesloboda, a nadalje kontrast vlast/politika – crkva. Uspostavom suprotnosti (križ – zvijezda) dovodi ideologije u odnos mučitelj – žrtva te tako religioznost dobiva auru istine poricane s pozicije jačeg i (privremenog) pobjednika – vlasti i njene ideologije (*Prvi maj se morao obilježiti*, 9; *Tu, u tom dvorištu /crkvenom, op. naša/ prestajala je državna ovlast. Ona je namrgođena stajala s druge strane ograde. U tu vedrinu nije smjela*, 10; *komunizam je teret zvijezde*, 11; *vjera je blagdanska veselost, vedrina*, 10).²¹

²¹ Mjesto koje ipak problematizira takvo tradicionalističko poimanje vjere jest neelaborirana činjenica o raspadu prvog braka junakinje *Darova pakla*. Kidanje zavjeta nije argumentirano, no taj konflikt ostaje u potpunosti dio nekog predvremena koje se ne manifestira ni u odnosima ni u svijesti osoba.

Takvo je određenje jasno već u prilično suptilno oblikovanoj naznaci s leksičke razine: blagdan (vjerski: blago, ugodno) – praznik (komunistički: isprazno). Premda je kontrastiranje vrlo jasno, autorica pojačava eksplicitnost odnosa, što postiže denotativnom atribucijom (vlast dobiva attribute “namrgođena”, “podmukle”). Protiv vlasti je i sama priroda, koja podupire plodnost čovjeka i zemlje usprkos nemaru institucija: “neimaština se nije mogla mjeriti s prekrasnim livadama, divljim plodovima, kojih je kao za *inat* bilo u izobilju” (11, kurziv naš).

I Ružica Hrnjkaš opisuje gotovo identično idejno-ideološki definirane grupe i odnose: mi – vjernici (oni koji idu u crkvu) i oni – nevjernici (učitelji, Srbi, komunisti).²² Oni su strano tijelo, došljaci, vanjski, uhode.

Isli smo u školu, i znali smo da postoje dvije ‘vrste’ ljudi. Jedna su oni koji idu u crkvu, mi i naši roditelji, a drugi su oni koji ne idu u crkvu, a to su učitelji, Srbi i komunisti.
(101)

Predstavljeni je svijet nespojivo podijeljen: sastoji se od krajnosti i isključivosti. Naznake mogućnosti približavanja polova i ublažavanja konflikta nema. U tom smislu i ne radi se o ideologiji nego o mitologiji.²³

Djelo obiju autorica proslava je svoga: veza uspostavljenih na krvi, roda, obitelji, pa onda i na-roda i njemu pripadajuće tradicije, postignuća kolektiva:

Emica Rubil: *Volim čuti našu izvornu pjesmu, posebno u ovakvim prilikama /Uskrs, op. naša/. Pjesma naroda s ovih prostora dođe mi kao potvrda*, 41.

Ružica Hrnjkaš istoznačnu ideju prenosi identifikacijskom slikom: *Volim svoj Kupres, istom onom ljubavlju kojom dijete voli svoje roditelje*, 7.

Tradicionalistički stav proizvodi i tradicionalističku metaforiku: zemlja je majka, pupčanu vrpцу između zemlje i čovjeka predstavljaju odanost, ljubav. Odvajanja nema bez patnje, štoviše – bez krvi (“*A čovjek od kad pamti uporno pogiba zbog nje jer mu je draga i jedina, jednako nužna kao i majčina utroba. / Čovjek i zemlja! / Jedno bez drugog ne mogu. Jedno bez drugog ne žive. Ako se pokuša presjeći ta veza – poteče krv!*”, 5).

Za Ružicu Hrnjkaš patrijarhalnost je jedan od idiomatičnih i nedodirljivih aspekata života posvećenih tradicijom. Ideja univerzalnog, bogomdanog reda ne postavlja se kao pitanje (“*ako bi se tko ogriješio o običajne zakone, ako ne bi poštovao, najprije Boga, a onda starijeg /.../, to je bilo zlo*”²⁴). Jasnoća poruke, kolektivitet, tradicija kao temeljna vrijednost, emotivni angažman i antitetičnost postavljenih odnosa mi – oni, sad – nekad, naše – tuđe imaju za cilj proslavu etnosa. Budničarski impostirana proza s izrazitim etnološkim interesom kazivača (zapisuje i fragmente narodnih obrednih pjesama²⁵) glas je svijesti koja svjedoči svoju ugroženost u prostoru i vremenu te život kao sudbinu: u svijetu Ružice Hrnjkaš ne postoji izbor. Stvari su određene višim načelom: Bogom, tradicijom, kolektivom. Ona je glas spreman svjedočiti pravo nekih principa na nadređenost

²² Crtica *Komunistička škola*.

²³ “Dovršena apsolutizirana ideologija tako više nije ideologija /.../ Takvi iskazi ne mogu se analizirati, jer unutar jezika-svijeta, koji je tako uspostavljen, nema ni mogućnosti opreka”, tj. ideologija “regredira u mitologiju” (Solar 1988:25).

²⁴ Crtica *Šumski ljudi*, 95.

²⁵ “Dobro jutro gazdarice / čestite ti Materice”, *Materice i Očići*, 13; “Mi hoćemo da pivamo”, *Lanene muke*, 195.

i prioritet: obitelj, rod i narod – uključenost, ukorijenjenost, prilagođenost, prihvaćenost vrline su stabilnoga sustava iz kakvog se govori i za kakav se svjedoči.

Zbog ukidanja Drugosti nema ni dijaloga jer je priroda dijaloga horizontalna: pristati na nj priznavanje je jednakosti s drugim, sugovornikom. Emica Rubil uvijek bira vertikalni, autoritativni poredak. U tome i jest jedna od aporija njenog diskursa: protivu se monologu vlasti, ona nameće svoj monolog, isti tip svijesti i svjetonazora kojemu se, kad je stav drugog, protivi kao zaprečujućem i destruktivnom.

Sklonost vertikali, hijerarhizaciji i konzervativnom svjetonazoru koji se i ne dovodi u pitanje, vidljiva je i u određivanju socijalnih pozicija: muškarac odlučuje i djeluje, gradi i ratuje (stvara budućnost); žena pomaže, podržava, prihvaća; djeca postoje, ali su *ono* – nemaju funkciju u strukturi društva, čekaju odraslu dob.

Ružica Hrnjkaš također dijeli svijet na muški i ženski: muškarci brane dom (*“A najveća briga su sinovi i braća, gore na bojišnici u Tomislavgradu”*, 102), žene rade ručne radove i održavaju obrede. Vitalnost i ukorijenjenost kvalitete su koje autorica nudi kao univerzalni odgovor na provokaciju destrukcije u kriznom momentu.

Ne otvara se mogućnost postojanja i ozbiljenja pojedinca izvan kolektiva. Kolektiv je čuvar identiteta. Nadređene strukture (obitelj, rod, narod; selo, grad, domovina) profiliraju pojedinca te je stoga i njegov odnos prema njima, i to pozitivan odnos, nužni dio osobne etike. Kao što se dogodila homogenizacija/redukcija na razini grupe (svi su isti/jedno), dogodila se i na razini pojedinca (sveden na svoje unutarne jedno). On sam za sebe ne dosiže potpunost, cjelovitost, integritet: on je trajno dio obuhvatnijeg entiteta, organizma/roda/naroda (*“Ja sam jedna stopa mog naroda”*, 6; *“Nesretan je svaki onaj tko ne zna tko je i kamo pripada. On je samo iščupana biljka koja mora uvenuti ili parazitirati na tuđim korijenima”*, 7).

e) Upis religioznog

Religiozno ponašanje podrazumijeva se kao jedini i samorazumljiv ispravan oblik ponašanja. Radi se prvenstveno o oblicima tradicionalne religioznosti: okupljanje za blagdana, proslavama raznih stupnjeva inicijacija (rođenje, krštenje). Religija je kohezivska vrijednost, ona kolektiv drži na okupu potkrepljujući mu uvjerenje o istim vrijednostima kao vrlinama, i to vrlinama univerzalnoga ranga.

Upisujući religiozno, Emica Rubil ne stvara sustavan odnos između svoje i biblijske priče: religiozno nije prisutno kao tekst, proizvod kulture i umjetnosti, nego kao životna praksa. Tako na razini religiozne prakse subjekt Emice Rubil nalazi rješenje za osobnu konstruktivnost: beznađu se suprotstavlja rađanjem (djeca kao dar Božji, trudnoća kao blagoslovljeno stanje) i tako ništi zlo, mržnju, tj. “darove pakla”: *“U naručju mi moj mali sin. /.../ Donio mi mir, potvrdu života, ono najljepše”*, 165.

Kao i ostali iskazi, i ovi religioznog tipa funkcioniraju monološki, kao izraz jedine moguće istine²⁶.

Već naznačeno poimanje života kao sudbine, shvaćanje da su stvari određene višim načelom (Bogom, tradicijom, kolektivom) i u prozi Ružice Hrnjkaš istine su koje se ne preispituju. Obredna praksa i iskazi religioznog toliko su važni da se nameću kao teme cijelih zapisa: autorica, opisujući obrednu praksu (Božić, Sveti Ivo, Materice i očići, Jaja,

²⁶“Ta tko bi dijete ostavio nekršteno?”, 18; “Nakon doručka i blagoslovljenog jela, kako je i red, idemo čestitati Uskrs” (39).

Velika gospojina), ispisuje niz kratkih etnoloških zapisa držeci ih, očigledno, stožernim pitanjem identiteta skupine. Nema upisa arbitrarnih religioznih tekstova: važna je, kao i kod Emice Rubil, praksa, razvijen oblik pučkih pobožnosti koji su osnovni oblik manifestacije kultiviranosti, izgrađenosti i uređenosti kolektiva. I njen dokumentarizam mogli bismo atribuirati kao dio obrednog/religioznog iskustva: on je mahom blagdanski. Autorica bira uobičajene životne situacije i osobe, ali svi oni dobivaju aureolu izuzetnog/svetog (dan je obavezno blagdan, osoba pozitivna).

f) Ženski diskurs

Svijet kakav konstruira Emica Rubil svijet je mišljen i viđen iz tradicionalne ženske perspektive. Vrijeme priče vrijeme je *jakih muškaraca*: oni ratuju, grade kuće (premda pripovjedačica kaže “*Kuću započeh sama. /.../ Rastavljena s dvoje male djece*”, pravi je graditelj brat Anto: “*Anto je nosio teret podizanja moje kuće podmetnuvši nesebično svoja leđa sve dok nešto kasnije Marko, moj drugi suprug, ne preuže sve poslove*”, 30) i *slabih žena*: one rađaju i vode skrb o djeci.²⁷ Materinstvo, utroba, meke ruke, djetinji snovi daju “ženski” ton tekstu. Djelo Emice Rubil govori se s pozicije slabog, na dom, djecu i privatno orijentiranog bića. Tema tijela se ne razvija, ne dosiže razinu autonomije: tijelo, u osnovi, ostaje s one strane teksta. Jedino tjelesno-žensko što se događa jest trudnoća i porod, ali nijedna o tome ne govori kao o događaju svog tijela nego kao o obiteljskom, pa i društveno važnom događaju, čime se jasno svjedoči propagirani ideologem (pronatalitetna politika).

Odnos majke i kćeri, jedno od kodnih mjesta žanra, poopćen je i preoblikovan u odnos majke i djeteta. Prisutnost djece važan je za označenje žene kao majke. Svijetom koji i kakav predstavlja Ružica Hrnjkaš vlada ideja reda u kojem je žena majka, sudionica/nositeljica obredne životne prakse neophodne za identifikaciju kolektiva.²⁸ Premda je ne zanima slučaj pojedinca, ona ipak u nekim pričama dodirne momente koji problematiziraju odnose. U aktualnoj (ratnoj) zbilji muškarcima je pripao rat, ženama i djeci izbjeglištvo i obveza da se odgoje novi Anteji Kupresa.

Zaključci

Govor o ratnoj zbilji, posebice onaj oblikovan simultano s njenim trajanjem, pretežito je mimetičan, proziran, referentan u odnosu na zbilju. Rat kao “jako vrijeme” mijenja konfiguraciju zbilje, sustav vrednovanja, emotivnu i etičku strukturu i stvaraoca i recipijenta tako da se logično očekivani, pa već i zametnuti poetički tijekovi, odgađaju.

²⁷ Rađanje uvijek pojačava kritični trenutak: treće dijete (prvo dvoje rađa se u neispričanom predvremenu) dolazi s prvim slobodnim izborima (dva nova, obećavajuća početka), četvrto u jeku napada na Posavinu (kao čin nade oponira rastućem beznađu), peto je vezano uz povratak, tako da je završetak, premda s naznakom neizvjesnosti, ipak optimističan (“Mama, a kamo idemo – iznenađeno me upita Luka. – Ne znam, sine”, 167). Djeca su pokretač emotivnih procesa. I mržnja, bar djelomično, nastaje iz odnosa prema djeci (“Moj se pogled razli po tanko postavljenom stolu, onda bježeći od ono dvoje starijih ipak uhvati njihova blijeda lica i prokleh one koji su mojoj djeci ubili djetinjstvo. Bože, ne mogu drugačije. Mrzim ih!”), 156).

²⁸ Iznimka je slučaj Rose (*Kopile*): žena odlučuje o svome životu (neshvaćena, ona odlazi iz Kupresa), ali takav je rasplet stjecaj i pritisak okolnosti, a ne autonomna odluka. Premda samosvjesna i jaka, Rosa se ne uspijeva izboriti za sebe u sredini koja je osuđuje. Situacija se rješava tradicionalistički: priča djevojke razrješava se udajom. Ženino mjesto je jako ako prihvati “sudbinu” i pravila zadata tradicijom.

Povratak mimezi dosiže krajnje svoje rubove inzistiranjem na dokumentarnosti, na shvaćanju zapisa kao znaka za izvanjezičnu stvarnost s (povremeno) minimumom brige o konstrukciji znaka samog, premda je konstruiranost uvijek čitljiva kao individualna razlika. Estetska regresija proizvod je funkcionalizacije svih segmenata tovrementne egzistencije u rješavanju aktualnih problema, preobilja emotivne angažiranosti i nemogućnosti da se energija emocije transformira u čin primjeren situaciji, koja je toliko opterećena intenzitetima da je i mnogo izvježbaniji rukopis, i mimo nakane, postao propusan za sentiment.²⁹

Positivna idejnost, optimizam, odanost grupi, važnost kolektiva (obitelj, izbjeglička grupa, narod) prezentira se na način dostupan, razumljiv i prihvatljiv širokom sloju čitateljstva. Odatle i postavljanje priče na opća mjesta (rođenje, obiteljski blagdani, važnost doma), koja aktiviraju osnovni emotivni sloj čovjeka. Tako oblikovan tekst omogućava "prijenos energije", idejne i moralne homogenizacije.

Pripadnost djela književnoj vrsti i rodu ne manifestiraju se kao relevantna odrednica: pripovjedno i diskurzivno sinergijski surađuju i proizvode autobiografiju. Priča je konstrukt kroz koji autorice/pripovjedačice svjedoče svoje traumatično iskustvo rata i jasan stav prema konfliktu.

Svjedočenje je deklarativno, pretendira na istinu kao jedno, tako da Drugi u binarno postavljenoj situaciji (mi – oni) uglavnom i ne dobiva glas. Monologičnost je obrana svog prostora/stava/istine.

Feminizam za ovakve tekstove/pozicije nije produktivna ideja. Žene ne "uzimaju riječ da bi odgovorile Muškarcu" niti da bi "ispisivale vlastitu putanju žudnje koju prepoznaju kao zatomljenu kroz povijest" (Jakobović 1983:4) nego zbog toga što su muškarci uzeli oružje – opet ono što je u situaciji važnije, jače, odgovornije. Nema napetosti u odnosu između muškarca i žene: oni čine skladno zajedništvo u kojem svatko odrađuje svoj (bogomdani) dio posla, svoje obveze koje su prihvaćene i ne problematiziraju se. Ženi je pripala obitelj, muškarcu rat; ženi privatno, muškarcu javno. U tome je očigledna konzervativizacija društva, odnosno jačanje ideje o potrebi prihvaćanja tradicionalnog koncepta. Prevlast "sila tradicije" očita je na svim razinama tekstova.³⁰

Takve, okrenute prošlosti, autorice se kreću poznatim prostorom iz kojeg neće osvojiti zamjetnije mjesto u nacionalnim književnostima, no duboko su svjesne referentnog prostora: dobro su u nj uključene i odgovaraju onim potrebama koje s drugih pozicija ne dosižu mjesto vidljivoga. Govor iznutra (i za unutra) vrlo često ostaje na općim mjestima, na mitu, što u takovom tipu diskursa nije problem jer čitatelj kojem je namijenjen tekst participira u istom tipu svijesti, tj. elaboraciju/propitkivanje i ne očekuje.

²⁹ "Pisac ovog dnevnika nije od onih koji bi o svemu tome govorili burno, bučno, patetično, dramatično. Ako toga i ima, onda je to nenemjerno", kao 1.

³⁰ Znakovito je što u mnoštvu djela s ratišta, neposredno iz situacije, žene govore uglavnom iz odmaknutosti: njihov je ratni angažman verbalan. Repatrijarhalizacija društva dogodila se instinktivnim povlačenjem u sigurnost tradicije. Žena na ratištu u i Hrvatskoj i u Bosni i Hercegovini ima, no nije realizirano štivo ženeborca.

Literatura

- Barac, Antun (1947), *Veličina malenih*, Zagreb
- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb
- Biti, Vladimir (2002), *Poetika i etika pripovijedanja*, Zagreb
- Hrnjkaš, Ružica (1997), *Kupreška saga*, Zagreb
- Ivanković, Željko (1995), *700 dana opsade. Sarajevski dnevnik 1992.-1994.*, Zagreb
- Jakobović, Slavica (1983), *Upit(a)nost ženskog pisma*, Republika XXXIX, 11-12.
- Kazaz, Enver (2004), *Bošnjački roman XX stoljeća*, Zagreb / Sarajevo
- Kazaz, Enver, Ivan Lovrenović (2009), *Rat i priče iz cijelog svijeta: Antologija bosanskohercegovačke pripovijetke*, Zagreb
- Kordić, Zdravko (2005), *Jezik i hrid*, Zagreb / Mostar
- Nemec, Krešimir (2003), *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb
- Oraić-Tolić, Dubravka (2006), "Feminizam", u: *Dvadeseto stoljeće u retrovizoru*, 50, Zagreb
- Pogačnik, Jagna (1995): *Hrvatski prozni međutrenutak*, Vijenac, 45/III, 21. 9. 1995., 34.
- Rubil, Emica (1998), *Darovi pakla*, Zagreb
- Stojić, Mile (2001), *Bosanskohercegovačka književnost i rat*, Dani, 216, 27. juli 2001.

Kornelija Kuvač-Levačić: Motivi ranih majčinskih praksa unutar konstrukcije književnih ideologema

(*Melita* J. E. Tomića i *Mati* Mare Švel-Gamiršek)

U središtu je ove literarne analize problematika majčinstva i autonomije ženskog tijela u dvama tekstovima hrvatske književnosti. Polazim od mogućnosti da se sklop motiva vezanih uz tematiku ranih majčinskih praksa (kako je trudnoću, porod, dojenje definirala Cristina Mazzoni, a dodajem ovdje i puerperij) odnosno njihove obrade u ovim, a i drugim djelima, razmatra kao element konstrukcije autorova (ili autoričina) književnoga ideologema. U radu istražujem u kojoj se mjeri potvrđuje naglašeno ideologizirana patrijarhalna konstrukcija ranog majčinstva, koje je najuže vezano uz problematiku ženske tjelesnosti, pa je višestruko problematično. Iskustvo trudnog ili rađajućeg, bahtinovski "otvorenog", ženskog tijela, bilo je u većem dijelu našeg kulturnog diskursa o ljudskom iskustvu i povijesti naprosto izostavljeno. J. Eugen Tomić u romanu *Melita* (1899.) kroz odnos glavne junakinje prema rođenju vlastita djeteta, ali i kroz njezino izrazito negativno poimanje vlastita trudnog tijela, što će dovesti do postpartalna odbijanja djeteta i majčinstva, prikazat će model fatalne žene – nemajke (prisutan mjestimice i u djelima A. Kovačića i E. Kumičića, npr.), uz to i plemkinje napola stranoga porijekla, koja umalo uništava život svoga muža, hrvatskog građanina. Nasuprot tomu, Mara Švel Gamiršek u pripovijetci *Mati* (1942.) daje sliku idealizirane, zdrave seljačke žene koja će uzastopne trudnoće iznijeti gotovo u potpunosti sama, uz svakodnevne teške poslove i unatoč preziru okoline. U njezinom se djelu ostvaruje ideologem idealne hrvatske majke u sklopu patrijarhalne matrice društvenih vrijednosti, što ga je promovirao i povijesni trenutak nastanka djela. Istražit ćemo do koje mjere oboje autora slijede ideološku matricu te možemo li mjestimice otkriti i naznake psihološkog profiliranja te individualiziranja glavnih protagonistkinja kad je u pitanju njihov odnos prema vlastitom tijelu i sudbini.

Ključne riječi: rane majčinske prakse, književni ideologem, konstrukcija patrijarhata, "otvoreno" tijelo, fatalna žena, idealizirana žena

Motifs of Early Maternal Practice within Literary Ideologeme Construction
(*Melita* by J. E. Tomić and *Mati* by Mara Švel-Gamiršek)

Issues of motherhood and female body autonomy in two Croatian writings are the topic of this literary analysis. My starting point was that motifs of early maternal practice

(which are pregnancy, birth, breastfeeding as defined by Cristina Mazzoni, and to which I have added a motif of puerperium) could be observed as an element of author's literary ideologeme. I did a research on influence of patriarchal construction on early motherhood, which is most tightly connected to female body issues. Experience of a pregnant or a birth giving body, or an "open" female body, as defined by M. Bakhtin, was almost absent or omitted in the largest part of our cultural discourse about human experience and history. Josip Eugen Tomić in his novel *Melita* (1899) represented a model of literary *femme fatale* through negative relationship of the main female character, Melita, to her own early maternal practice and to motherhood in general. Melita, who is a half-foreigner, almost ruined life of her husband, an idealized Croatian civilian. Unlike him, another Croatian writer, Mara Švel Gamiršek in her story *Mati* [*Mother*] (1942) represented a model of an idealized, healthy country Croatian woman who gave birth several times in succession. Her attitude towards pregnancy was completely positive, in spite of poverty, hard work and of her milieu's mockery. Mara Švel Gamiršek achieved the idealized Croatian mother as ideologeme, within the patriarchal pattern of social values, which was correlated to historical moment of this writing. I did a research in what degree both of the authors pursue their ideological patterns and whether it is even possible to find any signs of psychological grading and individualizing of the main female protagonists in their relationship to their own bodies and destiny.

Key Words: early maternal practices, literary ideologeme, patriarchal construction, "open" body, *femme fatale*, idealized woman

1. Majčinstvo kao književni ideologem

Postavljanje problematike majčinstva i autonomije ženskog tijela u središte analize može se nazvati "novom paradigmom" u proučavanju književnosti (kako M. Grdešić parafrazira naziv Antonya Easthopa za kulturalne studije). Majčinstvo kao institucija i kao iskustvo u feminističkom čitanju oko sebe okuplja cijeli spektar različitih interpretacija: od kritike majčinstva kao patrijarhalne konstrukcije kojom se legitimira podčinjenost žena, do afirmacije majčinstva kao izvora ženske moći. (Tomljenović 2005:445) J. Kristeva se, npr., razlikuje od S. Freuda i J. Lacana utoliko što naglašava majčinsku funkciju i njezinu važnost za pristup kulturi i jeziku, te tvrdi da zapadna kultura nema na raspolaganju adekvatne diskurse o majčinstvu: čovjek se ili suočava s religijom, koja čini majku svetom, ili sa znanošću, koja reducira majku na prirodu. Ideologije se rađaju kada se mitovi spajaju u dosljedne filozofije što ih politički odobrava kultura.¹ Kristeva drži da će "prava ženska inovacija doći tek kada majčinstvo, žensko stvaranje i povezanost između to dvoje budu bolje shvaćeni." (Oliver 1998) Cheryl Walker (1995) koncept majčinstva nastoji raščlaniti na tri skupine, ne odričući im međusobnu povezanost. Ona razlikuje:

¹ Mitovi o majčinstvu predstavljeni su kao "prirodni", "instinktivni" i "intuitivni", nasuprot "kulturalnom", "političkom" i "povijesnom". O tome vidjeti npr.: Bassin, Honey & Kaplan, M, *Representations of Motherhood*, New Haven, Yale University Press, 1994., Social construction of mothering: A thematic overview, in: E. N. Glenn, C. Chang & L. N. Forcey (eds.), *Mothering: Ideology, experience and agency* (pp. 1-29), Routledge, New York, 1994., nav. u: Johnston i Swanson, 2004: 68 i 69.

1. majčinski posao (praksu majčinstva)
2. diskurs o majčinstvu koji prihvaća društvene norme, vrijednosti ili ideje o dobroj majci
3. majčinstvo kao socijalni identitet koji se definira kao sadržaj pojedinačne slike o sebi, pozitivne i negativne, a koja proizlazi iz njezine pripadnosti različitim društvenim skupinama.² Prema Cristini Mazzoni (2002:4) spolna različitost mora se elaborirati s poštovanjem i prema onim područjima u kojima su žene tradicionalno udomaćene, a to su majčinstvo i žensko tijelo, jednako kao jezik i subjektivnost.

U uskoj vezi s konceptom majčinstva stoji i problematika ženskog tijela i tjelesnosti uopće. Prema M. Bakhtinu (1978:336), za nov tjelesni kanon u književnosti (koji traje posljednja četiri stoljeća), pokraj svih njegovih povijesnih i žanrovskih varijacija, karakteristično je potpuno gotovo, završeno, strogo ograničeno, zatvoreno, nepomiješano i individualno-izražajno tijelo. Zatvorena površina tijela dobiva osnovni značaj kao granica individualnosti koja se ne sjedinjava s drugim tijelima ni sa svijetom. Otvoreno tijelo, koje je, između ostaloga, trudno, rađa ili doji, dakle koje živi na granicama između sebe i svijeta ili starog i novog tijela, svoga i tuđeg tijela, pripada Bakhtinovom tzv. grotesknom modelu tijela u čijem su životu osnovna zbivanja činovi tjelesne drame gdje se početak i kraj života neraskidivo povezuju. Takav modus prikazivanja tjelesnog života, vladao je u umjetnosti i usmenom stvaralaštvu tisućama godina da bi u posljednja četiri stoljeća službeni i književni govor novog tjelesnog kanona stavio zabranu na sve što je u vezi s oplodivanjem, trudnoćom, porođajem i sl., odnosno na sve što je povezano s nepotpunošću i nezavršenošću tijela i njegovim unutartjelesnim životom. U slici toga individualnoga tijela novog vremena, i rane majčinske prakse (trudnoća, porođaj, dojenje i puerperij) prešle su na posebni i individualni plan, na kome njihovo značenje postaje usko i specifično, a i odvojeno od usporednih veza sa životom društva i kozmičkom cjelinom. (Bahtin 1978:334-337)

Tako je iskustvo trudnog ili rađajućeg, otvorenog, još i ženskog tijela, bilo u većem dijelu našeg kulturnog diskursa o ljudskom iskustvu i povijesti, naprosto izostavljeno. Trudni je subjekt decentriran, rascijepjen ili udvostručen na više načina. Postoji osjećaj tjelesne rascijepjenosti – žena doživljava svoje tijelo kao svoje, ali i kao tuđe. Granice njezina tijela pomiču se. Ali trudnoća podrazumijeva i jedinstvenu vremenitost rasta i razvoja tijekom kojega žena može doživjeti sebe kao vremenski rascijepjenu – između prošlosti i budućnosti. (Young 1995:511) Diskurs o trudnoći nadovezuje se na radikalno podiranje kartezijsanstva i propituje implicitnu pretpostavku jedinstvenog subjekta te oštru granicu između transcencije i imanencije. Refleksija I. M. Young o iskustvu trudnoće propituje prešutni dualizam kod filozofa tijela koji razlikuju dva oblika doživljavanja samog tijela: kao subjekta i kao objekta (npr. J. Sarano, Erwin Straus). Egzistencijalistički filozofi zadržavaju razliku između subjekta i objekta i zbog toga što pretpostavljaju subjekt kao jedinstvo (Young 1995:512). Međutim, Julia Kristeva smatra da se trudnoća doživljava kao iskušenje rascijepjućeg subjekta; kao udvostručenje tijela,

² Prema: Cheryl Walker, Conceptualising motherhood in twentieth century South Africa, *Journal of Southern African Studies*, Sep 95, vol. 21, Issue 3, str. 417., cit. u: Tomljenović 2005: 446.

odvajanje, supostojanje sebstva i drugoga, prirode i svijesti, fiziologije i govora.³ Trudni subjekt ipak nije tek rascjep čije dvije polovice leže otvorene i mirne, nego jedna dijalektika. (Young 1995:518)

Ne postoji općeprihvaćena teorija majčinstva i feministička teorija se stalno mora boriti s paradoksom. Majčinstvo uključuje nerješive dileme, kontradiktorna rješenja, nepomirljive prigovore svakoj teoretskoj elaboraciji. (Mazzoni 2002:6) Međutim, sklop motiva povezanih uz tematiku ranih majčinskih praksa (trudnoću, porod, dojenje i pererperij) te njihove obrade u djelima hrvatske književnosti, moguće je razmatrati kao dio autorova ideologema – jednog od konstitutivnih elemenata pripovjednog svijeta pojedinih teksta i njegove semantičke cjelovitosti. (Peleš 1999:221)

Ako je izričaj izveden iz konteksta kakva teoretskog sustava, ideologemskog sklopa, onda se njime više ne može dobiti svojstvo narativne figure, već se ide korak dalje i izvučeno se značenje podiže na intencionalnu razinu ili na razinu smisla. Ono se uklapa u kontekst nekoga, primjerice, psihoanalitičkoga ili sociološkog čitanja date psihemske figure. Dobiveno "neutralno" svojstvo pretvara se u ideologem ili u izričaj koji pripada sklopu određene ideološke perspektive. (Peleš 1999:233) Lik u djelu može posjedovati značenjske sastavnice koje bi dijelio s nekim ideologemom, odnosno s nekom ontomskom narativnom figurom (to je najviša semantička razina pripovijedanja u koju se uključuju sociemska i njoj podređena psihemska narativna figura). (Peleš 1999:254) Ideologeme čitamo kao sememe ili jedinice posebnoga značenja, što ga one zadobivaju samo u određenom književnom tekstu (određenog autora). Tzv. ideologemskim pojedinačnostima ili figurama uspostavlja se određeni svjetonazor ili životni stav. (Peleš 1999:276, 278) V. Brešić definira ideologem u širem smislu kao način uporabe ideologije u književnosti. U užem smislu, to je značajka nekog pisca ili djela, odnosno element književnoumjetničke strukture koja sadržava ideološku obavijest po načelu: ideologija izriče, ideologem ističe. U tom kontekstu je za Brešića, npr., književnost A. Kovačića ideologemska. Budući da je ideologem nositelj naglašene ideologijske poruke, podređeni su mu drugi elementi njegove strukture. (Brešić 1991:47, 48)

Josipu Eugenu Tomiću (1843.–1906.) i Mari Švel Gamiršek (1900.–1975.) zajedničko je ideološko tematiziranje problematike ženskog tijela, i to u njegovoj materinskoj manifestaciji. Oboje problematiziraju upisanost takvoga tijela u kulturu i društvo, i svaki na svoj način otkrivaju interferenciju tijela i kulture, tjelesnog i duhovnog, tijela i ideologije.

2. *Melita* (1899.) Josipa Eugena Tomića

Prema Ljubomiru Marakoviću, djetinjstvom ili majčinstvom, kao problemom za sebe, u razdoblju realizma ne bavi se nitko (osim u vidu uspomena ili usput). (1997:48) Žena je u realizmu arhetipski ostvarena opozicijom majke i ljubavnice. Ta binarna opozicija – stalno mjesto realističke koncepcije žene i pasivna pozicija u kojoj je žena objekt pripadajućeg prostora – odraz je patrijarhalnog stanja društva krajem 19. stoljeća. Ono ženu promatra iz pozicije drugog, iscrpljujući njezinu ulogu u majčinstvu i kućanstvu. Stoga je na međi 19. i 20. stoljeća arhetip žene ljubavnice prostor naglašavanja ženske osobnosti

³ J. Kristeva, *Women's Time* (prev. Jardin i Blake), u: *Signs* 7(1981), str. 31.; usp. J. Kristeva, *Motherhood According to Giovanni Bellini*, str. 238., cit. u: Young, 1995: 513.

jer ta aktivna pozicija ženskom liku priskrbljuje etiketu različitosti, ali i moguću odbačenost od obitelji i šireg društvenog konteksta. (Sablić-Tomić 2005:45,46) Topos “zle žene” odnosno one koja se nije uklopila u sliku patnice, tradiran je tijekom stoljeća u različitim pisanim tekstovima. Čak i onda kada se znalo da nije slika zbilje, imao je funkciju “prijenosnika vrijednosti i mišljenja”. (Moser-Rath 1984, cit. u: Bošković-Stulli 1996:57)

Da bismo mogli razumjeti kako se majčinske prakse uključuju u konstrukciju Tomićeva književna ideologema, potrebno je prikazati njegov autorski angažman koji je najjače izražen upravo kroz psihosocijalnu karakterizaciju glavnih likova. *Melita* je pravi društveni roman u smislu kako su ga shvaćali realisti – istodobno je i slika i panorama društvene situacije s kraja 19. stoljeća i analiza odnosa plemstva koje neminovno propada i građanstva koje se sigurno uspinje. To je životopis glavnog junaka, svojevrsni pokušaj psihološke analize, to je roman jedne žene i društva u sukobu, sinteza individualnog i općeg u uzajamnom djelovanju. (Šicel 1970:20) Nastajanje Melite prethodilo je budno praćenje viđenijih sugrađana i promišljanje o mijenama koje su se javljale kao posljedica društvenih gibanja. (Matanović 1994:280)

K. Nemeć smatra da je J. E. Tomić društvenim romanom *Melita* dosegao najveći umjetnički domet te da je njegova opsesija psihologijom žene došla ovdje do punog izražaja. Poznato je da J. Eugen Tomić i u drugim prozama posvećuje pozornost karakterizaciji ženskih likova te da njegove junakinje nisu posve plošne (za razliku od, primjerice, većine Šenoinih protagonistkinja).⁴ Upravo Melitu isti znanstvenik naziva “jednim od najživljih i najzaokruženijih ženskih likova hrvatske književnosti 19. stoljeća.” (Nemeć 1994:121) Ovdje je važno istaknuti da Tomića u tom romanu prvenstveno zanima završna faza propadanja hrvatske aristokracije i početak uspona građanstva te posljedice toga procesa na etičkom planu. (isto 1994:122) Dodamo li uočavanje ekonomskih zakonitosti i pokretačku snagu novca, pojavu socijalista, problem emancipacije žena u društvu, psihologiju puritanizma, život hrvatskog višeg staleža, što kao nove motive, uvedene u hrvatski roman, navodi K. Nemeć (1994:123), dobivamo koordinate unutar kojih se oblikuje ideološka struktura romana čija je bitna sastavnica i Melitin odnos prema vlastitom majčinstvu odnosno njezino neprihvatanje zadanog joj psihosocijalnog identiteta.

Na prvim stranicama upoznajemo je kao zavodnicu bogatih aristokrata stranoga podrijetla (“pikantan roman, koji da se odigrao između Melite (...) i tog generala koji bijaše oženjen (...), (str. 6.),⁵ ironiziranu od početka zbog nedostatna obrazovanja (“Melita ne bijaše baš prijateljica starijih talijanskih pisaca. Oni su joj se činili kao bogato, ali staro posoblje u sjajnoj dvorani, koje se samo radi štovanja starine drži, ali ne rabi”, str. 6.). I sama Melita napola je stranoga, plemenitaškoga podrijetla. Majka, grofica Ana, pripada velikaškom plemenu Vojnića iz Hrvatskog zagorja po svome ocu, a po majci, Melitinoj baki, ugarskoj lozi Irmaj. Obitelj Melitina oca, lakoumna i rastrošna grofa Orfeja Armana, doselila se iz Napulja sredinom 17. stoljeća i zbog višestoljetna nemara u raspolaganju

⁴ Sjetimo se Mejre iz *Zmaja od Bosne* (1879.), za koju Krešimir Nemeć kaže: “Njezine su reakcije neočekivane, ona se bori za vlastitu sreću i sukobljuje s navikama patrijarhalne sredine. Ostavljajući Mejri slobodu izbora, pisac zapravo razbija stereotype i determinizme uobičajene u kreiranju ženskih likova u tadašnjim pripovjednim djelima.” (Nemeć 1994:118)

⁵ Od sada pa nadalje pri citiranju romana služimo se izdanjem: Josip Eugen Tomić, *Melita*, Matica hrvatska, Zagreb, 1964.

financijama, kao i odnosa unutar obitelji, kraj 19. stoljeća zatječe ih na rubu propasti. Muškarcu obitelji Armano rasipaju imutak iz generacije u generaciju, kratkoročno se spašavajući ženidbenim vezama s bogatim pripadnicama plemstva. Melitina oca Orfeja spasila je ženidba s groficom Anom, ali: "Karte i ljubovanja, usprkos ljepoti i mladosti svoje žene, gutali su silne novce, te je grof i opet pao u dugove." (str. 12.)

Lik Melitine majke, grofice Ane, nastavlja tradicionalnu književnu tipizaciju žene patnice (u okvirima plemenitaškog staleža) pomirene sa svojom ulogom u mozaiku cjelokupne propasti plemstva. Anina pasivnost bolno je ironizirana oskudno prikazanim i podrazumijevajućim majčinskim praksama u oštroj opoziciji sa životom "izvan" doma na koji polažu pravo grof Orfeo i njegov još lakoumniji sin, Melitin brat Artur:

Znajući grofica koliko grof troši na te izlete, nije imala nikakve volje da ga na njima slijedi. Nije joj nikada palo na um da od njege takva šta zahtijeva, tim manje jer je znala da grof najvoli sam putovati, da ne voli biti smeten. Grofica je zadovoljno sjedila u svom dražesnom Deli-dvoru, baveći se svojom dječicom i gospodarstvom koliko je mogla i znala. (str. 16-17.)

Ta ista majka patnica pokazat će izvjesni plemenitaški ponos kada se zbog staleških razlika pokuša oduprijeti braku Melite i Branimira. Time karikiran i posve tipiziran lik izaziva u čitatelju sućut, poput propalih plemenitaša K. Š. Gjalskoga, primjerice. Lik Melitine majke i rodno je stereotipan: ona pati, sluti da brak njezine kćeri neće biti sretan, uglavnom šuti, moli i prihvaća patroniziranje. Tako još snažnije, u prvom planu izrasta posve kontrastni lik njezine kćeri. Poput ostalih plemenitaških obitelji Melitu su dali na odgoj u budimpeštanski zavod "engleskih gospodična" gdje se naučila otmjeno ponašati i težiti za luksuzom, opet nasuprot majci koja "(...) nije imala nikakvih potreba, ni izdataka. (...) Odijevala se staromodno, jer je uviđala da bi nove oprave mnogo stajale. Bolje da se taj novac uštedi za potrebe njezina muža i djece." (str. 20.)

Melitino okretanje od majčina modela žene-patnice prema fatalnoj ženi⁶ čiji je "prirodan" svijet onaj vanjski, ubrzat će zaruke ljubljenoga, ali siromašnog baruna Alfreda za pokćerku svoje tete, Ljubicu, čije bogatstvo i ugled nije imao hrabrosti odbiti, unatoč zaljubljenosti u Melitu. Alfred je blijed karakter, također plemić stranoga podrijetla i žrtva lakoumnosti svoga oca: "Bijaše to mlad ulanski natporučnik, valjan časnik, lijep i otmjen. Imetka nije imao jer je njegov otac, koji je imao oveći plemićki posjed u Koruškoj, izgubio svu svoju imovinu lakoumnim životom." (str. 29.) Karakterizacijom likova strane⁷ i domaće aristokracije J. E. Tomić ostvaruje autorski angažman oko ideje pokvarenoga i lakoumnoga, stranoga plemstva nasuprot požrtvovnoj i plemenitoj domaćoj aristokraciji (šenoinskim "Hrvatima kakvima bi trebali biti"), primjerice u idealnom liku

⁶ Detaljnu obradu tipskog karaktera fatalne žene nalazimo u radu Krešimira Nemeca *Femme fatale* u hrvatskom romanu XIX. stoljeća (Geneza i funkcija motiva), u: *Tragom tradicije, Ogledi iz novije hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1995. (58-75)

⁷ U romanu nailazimo i na primjere izravna ismijavanja strane aristokracije: "Sada već ni gospođa predstojnikovica, kojoj se inače durila kukuruzna hrana, nije mogla da odoli napasti. I ona prione jesti jelo koje je dosele poznalava samo po tom jer je to bila svagdanja hrana njezine služinčadi. –Ah, to je nešto drugo! – izusti prokšena Bečkinja poluglasno, čime je htjela kazati da je velika razlika među tim jelom i onim što ga njezina družina dobiva." str. 54.

Ljubičina oca, kapetana Vojvodića⁸, a potom i same Ljubice.⁹ Tomić je, naime, makar u početku bio branitelj aristokracije, u *Meliti* potpuno preuzeo šenoinske ideološke parametre. (Nemec 1994:123).

Alfredova karakterna slabost raspirit će u Meliti prkos i negativne osjećaje prema obiteljskom životu te stvoriti ideju da se uda bez ljubavi, za prvog čovjeka pokraj kojega će moći živjeti slobodu:

Ona će da bude slobodna, živjet će po svojoj volji bez stege i puštati maha svojim željama, zanimati se živo za svijet i njegov život, a pobrinuti se da se i svijet za nju zanima. Biti gospodaricom svoje volje i svojih djela, to bijaše meta njezinih želja, koju je mislila naći u svom budućem braku. Ali treba za to naći muža prilagodljiva, koji će podnositi da mu žena živi pod njegovom vlasti, a na svoju ruku.” (str. 47.)

Uskoro će ga i susresti, u još jednom idealiziranom liku bogatog hrvatskog trgovca Branimira Rudnića koji je do bogatstva došao marljivim i sposobnim gospodarenjem; najprije svoga oca, a onda i svojim, kao potpuna opreka Melitinom ocu i bratu:

Ni strani trgovci iz Beča, Trsta i Budimpešte nisu se mogli s njim natjecati. (...) U računu se nije nikada prevario. (...) Njegov otac oživljavao je puste predjele, kamo su pale stotine njegovih radnika, i čim je sječa dugo trajala, tim se više opazalo da u onom kraju kola novac “šumskog kralja”. Od Zemuna do Rijeke i tamo do Zrmanje znalo je ubogo pučanstvo za Rudnića i blagosiljalo ga. (str. 75.)

Branimir teži za plemićkim grbom, Melita za novcem i raskošnim životom. Autor je mjestimice otvoreno osuđuje; “Melita bijaše egoistkinja” (str. 97.), u prvom redu zbog proračunatosti prema Branimiru koji se u nju iskreno zaljubio. “Uz njegovo bogatstvo mogla bi imati sve o čem je dosele tek mogla snivati, i voditi život kao što ga nisu kadri voditi ni najugledniji domaći boljari.” (str. 98.) Branimir će isplatiti dugove njezina oca jer: “Pred njim je neprestano lebdjela čarobna slika Melitina; pod uplivom njezinoga bića, komu se već sada klanjao i koje je obožavao, on bi bio kadar grofu Orfeju još i veće usluge učiniti.” (str. 104.)

I Melitina majka i Branimirov otac protive se tome braku. Oboje vide najveći problem u staleškoj razlici, grofica Ana dijelom i u tome što prepoznaje “njezin časoviti hir koji će skupo platiti” (str. 140). Od samog vjenčanja počinje Melitino zahlađenje odnosa prema Branimiru, u pozadini kojeg se neprestano iščitavaju autorovi pogledi na to disparatno društvo u kome pozitivnu prevagu uvijek nose čestiti hrvatski plebejci, donekle i hrvatski plemići, a negativna strana u pravilu je rezervirana za “otmjene”, aristokrat-

⁸ Dodajmo ovome i lik hrvatskog grofa Slavomira, prijatelja Branimira Rudnića, koji će se, unatoč slabosti prema ženama, ovako karakterizirati: “Razliku staleža i roda izravnala je već odavna njihova međusobna, upravo bratska privrženost i štovanje. Bijahu obojica ljudi rijetka poštenja, radeni i trijezni; njihovo poslovanje bijaše na glasu sa svoje solidnosti (...)” str. 73.

Ili sporedni lik, veseljak i “artista” Nikola, rođak grofa Slavomira:

“Mati njegova bijaše iz ugledne i historijske grofovske porodice, koja je Hrvatskoj dala čitav niz izvršnih sinova, koji su svoj narod mačem u ruci prodičili.” (str. 80.)

⁹ “(...) pa se je tako desilo da je kapetan Vojvodić u krvavoj bici kod Magente godine 1859. spasio život tadanjemu majoru Winteru. (...) U tom dubokom kanalu bio bi sigurno poginuo da mu nije priskočio u pomoć kapetan Vojvodić koji ga, metnuvši na kocku vlastiti život, teškom mukom dovuče do drugoga brijega.” (str. 28.)

“A Ljubica (...) Ljepušna je, tko da taj; čista joj je duša kao u anđela; nježna je i skromna kao poljski cvijet, prava ljubica. (...) Nema sumnje: ona će mu biti dobra, vjerna žena. (str. 33.)

ske strance i polustrance. Melita je ideološki karakterizirana, primjerice, u situaciji kada traži da se prekine s hrvatskim narodim plesom koji u čast njena dolaska priređuju na Branimirovu velikaškom imanju u Oriovcu, jer se njoj "činilo to kolo prostim i nelijepim možda samo zato jer ga izvode prosti seljaci koji, po njezinim nazorima, nisu bili potpuni ljudi" (str. 166.). Ideološka karakterizacija vidi se i u prizorima s Branimirom i njegovim ocem, koji se na vjenčanju, npr., križaju prije jela, dok "Otmjeni" gosti, koji su to opazili, gotovo se uprepastiše, a neki su se čak i sažaljivo nasmiješili." (str. 148.) Branimir je mudar gospodar, a u redovima visoke aristokracije "diletanata ima najviše" (str. 169.). Hrvatski grof Slavomir je "vrstan i napredan gospodar" (str. 172.) jer on ostaje "kod svoje grude, kod svoga gospodarstva (...) u koje se prilično razumijem i koje mi nosi koliko mi je potrebno da živim primjereno svome staležu" (str. 169.), i tomu slično.

No, da je autor ostao samo pri navođenju takvih elemenata u oblikovanju svojih svjetonazorski i društveno obojenih likova, ne bismo danas imali Melitu kao snažan književni lik, a ne samo tip. Naime, poznato je da najdublji razlog negativnog djelovanja ideoloških i psihičkih faktora na književne strukture leži u činjenici da oni razaraju samu bit tih struktura. Svaka ideologija pretpostavlja netrpeljivost i isključivost i pod takvim uvjetima lik ideološkog protivnika bit će samo "onaj zlikovac", a lik iz vlastitog tabora jednobojna figura s pozitivnim predznakom. (Milošević 1990:72) Međutim, produbljivanje individualne karakterizacije Melite, makar u okviru zadanog ideološkog sustava i u okviru tipa fatalne žene, počinje slutnjom da bi mogla biti trudna. Mogućnost da nosi i rodi dijete muškarca za kojega se udala iz koristoljublja, ispunja je užasom:

Čuvši riječ djece, Melita se strese, kao da joj se zgrozilo od nečega. Ona je već mjesec dana sumnjala da se osjeća majkom, a ta misao ispunjavaše je užasom i nekom odvratnošću. Ona da nosi pod srcem plod koji potječe od neljubljena muža! To bijaše za nju osjećaj od koga je trnula i strepila. (str. 174.)

Patrijarhalna ideologija majčinstva ženama niječe identitet žene i sebstva izvan majčinstva (Glenn 1994)¹⁰ pa ni naš autor ne pokazuje razumijevanje za Melitinu situaciju niti je pokušava na bilo koji način opravdati. Stav prema majčinstvu postaje motiv koji će mu dati argument za konstataciju što je izriče Meliti suprotan lik Slavomirove žene Alice: "Ona se sada prvi put uvjerala da je u Melite nelijepa duša." (str. 176.) No, Tomić će, prilično detaljno za hrvatski roman 19. stoljeća, pa čak i s dozom suosjećanja, opisati psihofizičke promjene koje Meliti donosi trudnoća:

Njezino stanje pogoršavalo se iz dana u dan. Trpila je mnogo, kao obično žene u blagoslovljenom stanju. Postala je razdražljivom do skrajnosti. Najmanja stvar znala bi je razjariti do bjesnila. (178-179.)

Melita, do tada fatalna zavodnica, ne vlada više situacijom niti svojim životom jer joj se tijelo mijenja i postaje groteskno. Za nju je to utoliko strašnije jer je vlastito tijelo jedino u što vjeruje i u što se pouzdaje, budući da su je iznevjerili i obiteljski (otac, brat) i ljubavni odnosi (Alfred):

(...) učini joj se kao da joj je nos natečen, a usnice, koje su se inače jedva opazale, nabubrene. (...) Njezin fini i uzani aristokratski nosić bijaše otečen i ružno raširen na rubu nosnica, a usnice bijahu nabubrene i modrikaste, kao da su natučene bile. (179.-180.)

¹⁰ E. N. Glenn, u: *Mothering: Ideology, experience and agency*, 1994., cit. u: Johnston i Swanson 2004:69.

U novome tjelesnom kanonu, o kojem govori M. Bakhtin, dijelovi tijela poput reproduktivnih organa, stražnjice, trbuha, nosa ili usta, nemaju više glavnu ulogu. Umjesto generičkoga, dobivaju ekspresivno značenje, tj. izražavaju samo individualni život posebnog i ograničenog tijela o kome je riječ ili dobivaju karakterološku i individualizirajuću funkciju. (Bahtin 1978:337) Tako je trudnoća za Melitu subverzivan element (nazvat će je *prokletim stanjem*, str. 180.) jer dokida njezine planove o slobodi pokraj bogatoga muža i jer je tjelesno deformira, a psihički rastrojava. Jedina njena stvarna motivacija je osobna sloboda, dok je motivacija supruga Branimira ostvariti se u sklopu prihvaćene paradigme društvenih vrijednosti (želi postati plemić). Melitina je motivacija društveno neprihvatljiva, a Branimirova uzvišena. I komentari liječnika u skladu su s patrijarhalnim poimanjem psihe pobunjene žene u kojem se svaki odmak od društveno prihvatljivog ponašanja proglašava histerijom:

Grofica je bolesna – uze razlagati liječnik – teško bolesna, ali ne opasno... Imamo posla sa rijetkim slučajem... Njezina bolest zove se u medicinskoj nauci “mozgovna neurosis”. (...) Sirota, mnogo trpi... razdraženost njezinih živaca kolosalna je. (str. 181. i 182.)

Histerija je u 19. st. postala istoznačnicom za neumjerene tendencije u ženskom ponašanju. Ona se ispoljavala i kao patološki proizvod patrijarhata i kao njegovo podrivanje (Borossa 2003:53,51). Takvim se konstruktom Tomić dosljedno služi u oblikovanju svoga književnoga karaktera. Na nagovor liječnika, Branimir će sve do poroda otići od Melite jer se zbog njegove nazočnosti njezino stanje pogoršava. Uz nju će ostati baronesa Ella, neudata djevojka od 30 godina, temperamentna “koturašica” i lik kojim Tomić na izvjestan način odražava feminističke ideje koje su počele prodirati u hrvatsko društvo krajem 19. st. Ona će Branimiru opisati kako je izgledao Melitin porod. Zanimljivo je da se funkcija pripovjedača, koji je trudničke promjene na tijelu opisivao izbliza i detaljno, u opisu poroda¹¹ predaje sporednom ženskom liku (Elli) te da će ga ona iskazati nizom subjektivnih dojmova, bez i jednog konkretnog tjelesnog detalja, što stvara učinak tabuizacije:

Ali bilo je strašno, neopisivo strašno!... Ja sam bila kod nje od početka do kraja i moram bogu hvaliti da nisam s uma sašla. Ah, dragi Branimire, to je neiskazano što je trpjelo to ubogo stvorenje... Čudim se i sada da je mogla sve to izdržati, kad je bilo već nepodnošljivo meni koja sam samo gledala njezine muke... Sada sam tek sretna da sam ostala starom partom... Volim moj bicikl nego najljepšega muža na svijetu... (str.217.)

Tomić na sljedećim stranicama uvodi i posve nov motiv u hrvatsku književnost, a to je majčinska postpartalna depresija i odbijanje novorođenčeta koji su, za razliku od poroda, a slično trudnoći, opisani detaljnije. Melita je apatična, ne doji dijete, šalje ga što dalje od sebe da ne mora slušati njegovo plakanje. Melitino odbijanje djeteta zadobiva monstrozne crte, a idealizira se otac:

Istina je bila da Melita svoga čeda ni vidjela nije, da ga dapače nije poželjela ni vidjeti. Štaviše, ona je zahtijevala da se to “derište” što dalje premjesti, samo da ne čuje njegov

¹¹ Evelina Rudan piše o toj književnoj tabuizaciji porođaja i kaže da se u hrvatskoj književnosti ljudi ne rađaju. Ako se, ipak, rode, onda je to rezultat genoloških figura naslijeđenih iz Biblije. Slavne književne smrti zauzimaju mjesto čak i u naslovima djela, a porođaji sramežljivo ne uspijevaju ni uzgređice. (Rudan 2003:477 i 479)

glas za koji joj se činilo da vrlo sjeća na glas svoga oca. Ella nije mogla da takva šta povjeri ocu koji je uživao u svom čedu. Ona sama nije mogla protumačiti takvo duševno raspoloženje u mlade majke, znajući da je svakoj majci prva i najvruća želja poslije poroda da vidi svoje čedo. (str. 219.)

I postpartalna depresija dio je ideologemske strukture romana:

- *Ona je izmučena, beščutna i apatična prema svemu...Ne mari za čitav svijet.*
- *Ali ne mariti za svoje čedo, prvo svoje čedo, to je ipak neprirodno – pripomenu bolno Branimir. (str. 220.)*

Za autora, Melita nema ljubavi prema mužu i djetetu ne zato jer se našla u zamci svoje krive odluke da se uda iz prkosa i materijalnog interesa, nego zato jer pripada pokvarenom, “neprirodnom”, “gospodskom” sloju:

Melita za dijete ni ne pita, a već je tjedan dana minulo što je na svijetu. Što će reći na to služinčad, što će govoriti dojilja kad se vrati u svoje selo? Nitko joj neće tamo vjerovati da među gospodskim svijetom ima tako neprirodnih matera, koje u svom čuvstvu prema vlastitom čedu zaostaju daleko iza posljednje seljakinje, dapače i same živine. (str. 222.)

Čak je i Ella zgrožena prijateljičinom hladnoćom prema djetetu i Branimiru i u jednom će joj trenutku otvoreno reći:

- *U tebi je nešto sotonskoga, moja draga!*
- *Melita sam i – ništa drugo! – I stala se opet smijati sotonskim smijehom da je Ellu zazeblu na dnu srca. (227.)*

Za Melitu majčinstvo ne postoji, osim kao psihofizički teret koji je morala odraditi da bi se, nakon povratka tijela u stanje prije trudnoće, mogla ponovno početi baviti mislima o prvoj ljubavi, Alfredu i nastaviti svoj put prema dostizanju slobode. Na kraju romana ona otplovljava u ludilo: “Neprestana uzbuđenost, ljubovanja, sekt i orgijske, besnene noći bijahu uzrokom da je ujedanput počela mahnuti. Nije preostalo nego je otpraviti u ludnicu. Psihijatri izjaviše da je njezino stanje neizlječivo.” (str. 317.) Ludilo funkcionira ne samo kao kazna za bludnicu i nemajku, nego i šire – ludnica je svojevrсни prostor mitskog ništavila u koji autor otpravlja nezdrave i neprirodne, tuđinske elemente zbog kojih, po njegovu uvjerenju, propada hrvatsko društvo.

3. Ljuba Mare Švel-Gamiršek (*Mati*, 1942.)

Ni unutar nove integracijske ideologije nakon 1918. (godine državotvornog jugoslavenstva), ideologizacija književnoga znaka neće prestati. (Brešić 1991:51) Mara Švel-Gamiršek nadovezuje se na literarnu tradiciju regionalne slavonske književnosti sa specifičnom tematikom. U pripovijesti *Mati* realistički će iznijeti sav teret što ga žena – Ljuba – nosi u ambijentu koji preferira posjedovanje zemlje i novca i gdje se o čovjekovim intimnim potrebama i nedaćama najmanje vodi računa. (Car-Matutinović 1970:413) Pri ocrtavanju ženske tipologije M. Švel-Gamiršek iskorištava zakonitost da patnja nije bila uzaludna ukoliko je postignut cilj biološke obnove, produljen životni lanac. Životne tegebe zaboravljaju se pred materinskim nagnućem. (Detoni Dujmić 1998:307)

Kao što "pravaški pisac", kako Antu Kovačića naziva V. Brešić, "literaturu sada koristi za kritiku toga i takvog stanja, literarno ga analizirajući, analizom ga kritizirajući" (1991:49), slično čini i Mara Švel-Gamiršek, u skladu s ideologijom Hrvatske seljačke stranke. U zbirci *Portreti nepoznatih žena* autorica zahvaća tuđinsku eksploataciju slavonskih šuma od 1895. i razdoblje između dva rata. (Lončarević 1968:214) Priča *Mati* korespondira s porukama Stjepana Radića protiv "bijeke kuge" u slavonskim selima krajem 19. i u prvim desetljećima 20. st.¹² kao rezultat tuđinskoga utjecaja koji dovodi do propasti i izumiranja. B. Mesinger uočava da mijenjanje civilizacijskog ustroja i odumiranje tradicionalnog zavičaja mijenja odnos autora prema regionalno-zavičajnom kompleksu. Neki od tipova regionalno-narativnog diskursa napuštaju narativni (dakle fabulizirani) tip i postaju demagoškim govorom, a time se mijenjaju i karakteristični stilemi. (Mesinger 1998:26) Stoga dijelom te, ideološke strukture njezine priče, postaje i žensko tijelo, idealizirano isključivo u svojoj materinskoj manifestaciji.

Tijelo trudnice opisano je realistično i uklopljeno u cjeloviti, fizički i psihosocijalni portret mlade žene koja rađa djecu jedno za drugim:

Ljubi je Tominoj bilo osamnaest godina. Tri je godine već bila Josipa žena, a ipak je njezino okruglo rumeno lice s crnim začuđenim očima ostalo tako djetinjasto da bi svatko mislio da je djevojče, samo da joj struk nije bio širok i korak umoran, jer je kroz dva tri mjeseca očekivala drugo dijete. I sad su joj noge bile malo otečene i boljale je, jer je posljednjih dana bilo mnogo posla (...) (Švel Gamiršek, *Mati*, 509.)¹³

Trudna žena i majka malog djeteta po čitav dan radi teške kućanske i poljske poslove dok je starije nevjeste sažalijevaju i rugaju joj se:

Debela Soka je prošla pokraj nje i pogledala je malo sažalno, malo podrugljivo. (...) – Jadna Ljuba, baš ne bih željela biti na tvojem mjestu. Nikud se zimus micati nećeš moći. U što ti mladost prolazi? (...) (M. Švel Gamiršek, *Mati*, 512.)

To su likovi Ljubinih suparnica i uživača života i ta dva suprotna lika (patnice i uživateljice), ostaju vječna preokupacija M. Švel-Gamiršek. (Lončarević 1968:219) Namjerni pobačaj (uzrok "bijeke kuge") podrugljivo sugerira debela Soka mladoj snaši Ljubi, a ova uopće ne zna o čemu joj govori: – *Mogla si i bez toga biti – nadovezala je Soka. – Kako? – zapitala je Ljuba, a Soka se nasmijala i pošla do stativa da sa strinom Mandom navija povučicu.* (M. Švel Gamiršek, *Mati*, 512.)

Porod se u ovoj priči opisuje nešto detaljnije nego li kod J. E. Tomića. Iako o samom rođenju djeteta doznajemo kroz kratke sintagme o boli koju otac sluša na sokaku, pod prozorom sobe (što još uvijek zaklanja otvoreniji književni pogled na porod), to nije više čin koji se opisuje tek kada je završen, jednom ili dvjema rečenicama, niti se mijenja položaj pripovjedača, nego se porodu unutar naracije daje čak i više prostora kako bi se što realističnije sugeriralo njegovo trajanje. Razlog tomu 40-ak je godina razmaka između

¹² Iz njezine biografije razvidno je djelovanje unutar Hrvatske seljačke stranke i prihvaćanje Radićeva nauka. Vidi: <http://www.hss.hr/aktualno.php?aktualnostId=504&PHPSESSID=fbc2b7b9489c1b4823390f67ace5950e>

¹³ Od sada pa nadalje pri svakom citiranju služimo se izvorom: Mara Švel-Gamiršek, *Mati*, u: J. Truhelka, V. Škurla-Ilijić, D. Pfanova, M. Miholjević, M. Švel-Gamiršek, *Izabrana djela*, Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1970.

ovoga i prethodno obrađenoga djela, ali svakako i činjenica da ovo djelo piše žena, kao dio svoga iskustva:

Pred podne osjetila je Ljuba kako joj sijeva kroz krsta, i sjetila se da bi to sijevanje moglo pretkazivati porod. Kod ručka nije mogla jesti. Hvatao ju je strah i bilo joj je muka. Svaki je čas pogledavala na prozor da vidi da li se Josa vraća iz šume s kolima, jer se je sijevanje ponavljalo. (str. 512.)

Htjela se je nasmiješiti, no u taj je čas baš osjetila prvu jaču bol. Smiješak se je pretvorio u bolni izraz. (512.)

– Ne bojim se – odgovorila je ona, a usne su joj se iskrivile od bola. (str. 512.)

Sam nije znao kako je dugo stajao, sumrak je već bio pao kad se je iz sobe čuo oštar, rezak krik pun boli, a on se stresao i unišao u avliju. (str. 514.)

Prvo porođajno doba se događa među ostalim članovima zajednice. Suprug Josa je, s jedne strane, idealiziran jer je bodri i bori se za dolazak općinske babice (unatoč protivljenju starijih ukućana da je babica skupa), ali, s druge strane, ne odstupa od patrijarhalnih običaja (stid ga je ući u u sobu gdje žena rađa, razočara ga vijest da se rodila djevojčica, nije bio običaj da muškarci ženu u porodu vide bar tri nedjelje, str. 515., itd.). Dolazak još jednog djeteta ne gleda se pozitivno u zajednici, Ljubu starije snaše osuđuju:

Manda je pozvala Soku u avliju i govorila joj: – Vidiš ti Ljube. Naumila svake godine da rodi. I pogospodila se. Babicu triba. Da ja vidim, da se nije udala u Tominu kuću na sedamdeset jutara, bi li tribala babicu, ili bi i baba Pavka bila dobra. A i baba Pavka umije pupak da veže.” (513.)

U proljeće Ljuba opet zatrudni, nije sretna, stidi se i boji:

Tog proljeća (a Ljuba nije mogla ni sama sebi vjerovati) ponijela je treće dijete. Koliko god je tajila to pred svima, Soka je ipak prva opazila i rekla joj:

– Ljuba, pa ti si opet noseća.

– Odakle znaš? – zacrvenjela se Ljuba. (...) Ljuba se nije mogla svladati, zaplakala je. (str. 517.)

Soka je pokušava nagovoriti na pobačaj, ali Josa je odgovara jer, nakon dvije curice, hoće sina. Prepušta joj da odluku donese sama (*Samo ja neću da budem gospodar tvoga tila. (...) Kako očeš, Ljubo moja.* str. 517.) i ona odlučuje roditi. U Ljubinom razmišljanju o pobačaju progovara autoričin angažman:

Ljuba se zamislila. Teško je i treće dijete roditi kad još ovo dvoje nije razumno. Ali zar to što u njoj klije, nije isto što i Bulanka i Đenka? Ako bi bio sin? Pa zar da ona svoga sina ubije? Nikad. Ne, ona to nije mogla uraditi, nije htjela poći do babice, pa što bog da! (str. 517.)

Autorica do herojske razine podiže njezinu patnju prizorom kada u visokoj trudnoći (*O žetvi je već bila krupna.* str. 517.) odlazi raditi u polje, ostavljajući drugo dvoje djece

ispod nekog stabla, u opasnosti od poljskih zmija. Uz strah i brigu za djecu koja i sama trpe vrućinu, naglašava se patnja Ljubina tijela:

Ljubu su bolje ruke i noge, u sljepoočicama joj je kucalo, osjećala se slaba i iskidana. Ipak je radila. Uza svu vrućinu ona je bila blijeda. (...) Osjetila je takovu nemoć u svemu tijelu da je mislila da će svijest izgubiti. (519.)

Josa se mora pokoravati najstarijem muškarcu u obitelji:

– *Tko li je nju na taj posao poslao? Kako možeš pustiti da ti se žena tako pati?*
 – *Znaš i sam da se treba pokoriti dida-Lovri. Da je po mojem, ne bi ona danas ovdje bila*
 – *odgovorio je Josa i ponovno zamahnuo kosom. (str. 519.)*

Treći porod i nakon njega puerperij, Ljubu su doveli u životnu opasnost:

Patila se je gotovo dva dana, a iza poroda pojavila se groznica i vrućina i slabost kakovu ona nikad još u životu nije osjetila. Babica je energično tražila liječnika. (520.)

Zaostala seoska sredina ne mari za Ljubin život:

– *Kolike su žene ležale u groznici nakon poroda pa se ipak nije trčalo za doktorom!*
 – *prigovarala je strina-Manda. – Al ona oće da nam sidne za vrat, pa se i nećemo za drugo brinuti nego za Ljubu i njezine porode. Ako je Božja volja, ozdravit će; ako nije, ne zna ni doktor pomoći – kazala je Soka. (str. 520.)*

Srećom da je rodila sina, pa je dida Lovro dao više novaca. Kasnije je odustao od toga jer su druge snaše, makar bez male djece, prigovarale, a Lovro se bojava raspada zadruge i dijeljenja imanja. Do diobe će kroz nekoliko godina ipak doći, a nakon tegobne i siromašne mladosti s troje djece, Ljuba će dočekati zrele godine u sreći i blagostanju upravo zbog djece koju je uspješno podigla. Priča završava tiradom o važnosti i ljepoti materinstva, ali i o društvenim razlozima bijele kuge u slavonskim selima. Autoričin angažman, koji jest na strani žene, ali u okvirima njezine zadane društvene funkcije, iskazat će se riječima Ljube:

Svuda se danas divani o čovičnosti i kako triba da jedan drugome pomaže i olakša, a svuda se divani i o tom kako mi Šokci nećemo da rađamo. Grde nas žene, a nitko ne pita zašto je tako i kako bi se moglo pomoći. (...) Žalosno je da kod nas ara bila kuga; još je žalosnije da se je kroz godine uvrižilo to zlo da mnoga kuća propada, a mnoga mlada žena liga prije reda pod ledinu. Ali ko je pito Šokicu godine i godine odakle će dicu hraniti i oblačiti?

4. Zaključak

Majčinstvo je u isti mah društvena, povijesna i kulturološka konstrukcija pa je, kao književni motiv (odnosno skupina motiva nazvana "majčinskim praksama"), uklopivo u ideološke strukture djela. Rane majčinske prakse (trudnoća, dojenje, porođaj i puerperij) usko su povezane i s ideologizacijom i tabuizacijom ženskog tijela, ali i s problematikom zazora od "nedovršenog", "otvorenog tijela" u zapadnom kulturnom i civilizacijskom kanonu posljednjih nekoliko stoljeća, o čemu je govorio M. Bakhtin.

Društveno, čak i politički odobrena ideologija majčinstva i odmak od iste, književno je obrađena i u jednom i u drugom izabranom djelu. U romanu J. E. Tomića *Melita* i pripovijetci M. Švel-Gamiršek *Mati* detaljno se, i na momente prilično realistično, tematiziraju rane majčinske prakse, koje se u čitavoj zapadnoj kulturi toga vremena uglavnom tabuiziraju ili idealiziraju. Zahvaljujući ovim djelima, trudnoća, porod i puerperij *de facto* izlaze iz slike očekivanih materinskih mitova pomoću kojih "vladajuća kultura prikazuje trudnoću kao tiho iščekivanje. Ta slika mirnog iščekivanja jasno pokazuje koliko diskurs o trudnoći izostavlja subjektivnost žene". (Young 1995:518) Dekonstrukciju materinskog mita Tomić uspostavlja pomoću tipskog karaktera fatalne žene koja odbija svaku majčinsku praksu i prema kojoj se autor ideološki postavlja. No, svome vlastitom stavu i ideologiji unatoč, kršenjem vladajućeg diskursa o trudnoći i materinstvu (kroz detaljne opise tjelesnih promjena žene koje idu i do grotesknihih elemenata, a posebice opisom postpartalne depresije protagonistkinje) Tomiću se "dogodila" Melita, ostvarena kao subjekt, osobit ženski lik, a ne samo tipski karakter. Nasuprot njoj je Branimir, bljed i posve plošan ideološki "pozitivac", dok upravo ona svojim trostruko subverzivnim karakterom (prema samoj sebi, svojoj okolini, ali čak i prema samom autoru) potiče suvremena čitanja i nove interpretacije ovog romana.

I Josip Eugen Tomić i Mara Švel-Gamiršek ideološki podržavaju tzv. mit o sreći majčinstva koji pripisuje odgovornost za uvjete majčinstva pojedinki, a ne sustavu (Johnston i Swanson 2004:70) jer prvi osuđuje i kažnjava "nemajku", a druga glorificira i nagrađuje "majku-patnicu". Zanimljivo je da oba djela predstavljaju motiv trudnoće i u njegovu subverzivnom aspektu – prema tijelu i psihi žene, dok drugo djelo problematizira i subverzivnost trudnoće prema društvu. Pri tome valja primijetiti da M. Švel-Gamiršek naglašava i širu društvenu odgovornost za povećan broj pobačaja ("bijelu kugu") u slavonskim selima koju vidi u izostanku adekvatnih uvjeta života trudnice i roditelja, siromaštva i zaostalosti sredine, za što krivnju snosi čitav patrijarhalni ustroj društva, a ne samo žena.

Literatura

- Bahtin, M. (1978), *Stvaralaštvo Fransa Reblea i narodna kultura srednjega vijeka i renesanse*, Nolit, Beograd
- Borossa, Julia (2003) *Histerija*, Jesenski i Turk, Zagreb
- Bošković Stulli, Maja (1996), "O mizoginim pričama", *Narodna umjetnost*, 33/2, 51-69.
- Brešić, Vinko (1991), "Literatura kao ideologem, Ante Kovačić i pravaštvo", *Umjetnost riječi* 35, 47-53.
- Bušić, Julienne Eden (2001), "Što je muškarac bez pimpeka", *Kolo* 2, <http://www.matica.hr/Kolo/kolo0201.nsf/AllWebDocs/pimp>
- Deidre D. Johnston i Debra H. Swanson (2004), "Uloga medija u stvaranju ideologija majčinstva", *Treća*, VI/1, 68-85.
- Detoni Dujmić, Dunja (1998), *Ljepša polovica književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb
- Izabrana djela / Jagoda Truhelka, Verka Škurla-Iljić, Dora Pfanova, Mila Mihoļjević, Mara Švel-Gamiršek* (1970); priredila Ljerka Car-Matutinović, Zora, Matica hrvatska, Zagreb

- Lončarević, Juraj (1968), "Šokadija u književnom djelu Mare Švel-Gamiršek", u: *Godišnjak ogranaka MH Vinkovci*, 213-226.
- Maraković, Ljubomir (1997), *Rasprave i kritike*, Matica hrvatska, Zagreb
- Matanović, Julijana (1994), "Melita", u: J. E. Tomić, *Melita*, Slavonica, Vinkovci, 237-282.
- Mazzoni, Cristina (2002), *Maternal Impressions: Pregnancy and Childbirth in Literature and Theory*, Cornell University Press, Ithaca
- Mesinger, Bogdan (1998), "Diskurs slavenskog mita u djelu Mare Švel", u: Vera Erl...et al., ur., *Mara Švel-Gamiršek: prilozi sa Znanstvenog kolokvija 29-32*, Hrašće, Drenovci
- Milošević, Nikola (1990), *Ideologija, psihologija i stvaralaštvo*, Beletra, Beograd
- Nemec, Krešimir (1994), *Povijest hrvatskog romana, od početaka do kraja 19. stoljeća*, Znanje, Zagreb
- Nemec, Krešimir (1995), "Femme fatale u hrvatskom romanu XIX. stoljeća (Geneza i funkcija motiva)" u: *Tragom tradicije, Ogledi iz novije hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 58-75.
- Peleš, Gajo (1999), *Tumačenje romana*, Artresor naklada, Zagreb
- Rudan, Evelina (2003), "Porodaj", *Kolo*, 13/2, <http://www.matica.hr/Kolo/kolo0203.nsf/AllWebDocs/Rudan>
- Sablić-Tomić, Helena (2005), *Gola u snu: o ženskom književnom identitetu*, Znanje, Zagreb
- Tomić, Josip Eugen (1964), *Melita*, Matica hrvatska, Zagreb
- Tomić, Josip Eugen (1970), *Opančareva kći, Zmaj od Bosne, Melita, Zora*, Matica hrvatska, Zagreb (Predgovor Miroslava Šicela, 7-21)
- Tomljenović, Ana (2005), "Majčinski identitet", *Treća* 7 (1-2), 445-449.
- Young, Iris Marion (1995), "Trudnička tjelesnost, Subjektivnost i otuđenje", u: *Filozofska istraživanja*, 15(3), 511-524.
- <http://www.hss.hr/aktualno.php?aktualnostId=504&PHPSESSID=fbcb2b7b9489c1b4823390f67ace5950e>

Valentina Majdenić: Zavičaj kao prostor interpretacije

Regionalna književnost i regionalizam kao pojam koji se odnosi na kulturu i umjetnost imaju duboko značenje i dugo su ukorijenjeni u hrvatskom narodu. Slavonska regionalna književnost seže daleko u prošlost. Djelo *Scriptorum ex regno Sclavoniae a saeculo XIV. usque ad XVII. Inclusive collectio* autora Baltazara Adama Krčelića iz 1774. godine smatra se najslavnijom poviješću slavonske književnosti. Stanislav Marijanović tvrdi da se slavonska zavičajna komponenta javlja od 15. stoljeća s humanističkim pjesnikom Janusom Pannoniusom, rođenim u okolici Osijeka, pa sve do danas. Namjera je ovoga rada ukazati na one autore (Josip Kozarac, Ivan Kozarac i Vladimir Kovačić) u čijim se djelima upravo preko tematskoga i stilskoga kompleksa iščitava nužnost poznavanja slavonske zavičajnosti i pripadnosti određenom prostoru kao onim kategorijama koje se prenose učenicima već u osnovnoškolskom obrazovanju. U radu će se utvrditi prisutnost triju slavonskih pisaca u udžbenicima za osnovnu školu, od 1. do 8. razreda, u razdoblju od 1970. do 2008. godine, budući da su udžbenici temeljno sredstvo prijenosa, temeljnih estetskih vrijednota koje tako postaju sastavnim dijelom općeknjiževne kulture pojedinca. Time se ostvaruje i odgojni i obrazovni sloj nastave književnosti.

Ključne riječi: regionalna književnost, slavonska književnost, Josip Kozarac, Ivan Kozarac, Vladimir Kovačić

Homeland as a Space of Interpretation

Regional literature and regionalism as notions which refer to culture and arts, bearing a deep meaning, have been present for a very long time in the Croatian imagination. Slavonian regional literature goes far into the past. Adam Krčelić's work from 1774 *Scriptorum ex regno Sclavoniae a saeculo XIV. usque ad XVII. Inclusive collectio* has been regarded as the most famous historical work of the Slavonian literature. According to Stanislav Marijanović, the Slavonian regional component has been introduced in the 15th century by the humanist poet Janus Pannonius, born in the Osijek area. It is thus the aim of this paper to draw attention to those authors in whose works the necessity of the knowledge of the Slavonian regionalism and belonging to a certain place, categories being brought to students in primary schools, have been noted through the thematic and stylistic complexity. The purpose of this paper is to point to one of the authors (Josip Kozarac, Ivan Kozarac and Vladimir Kovačić) in whose works right across the thematic and stylistic necessity of understanding the complex reads Slavonia regional identity and belonging

to a particular area as to those categories that are already transmitted to students in elementary education. The general purpose of the paper is to determine the representation of these three Slavonian authors in primary school textbooks. The textbooks have been regarded as fundamental means of transfer, bearing essential aesthetic values that are in this way becoming parts of the individual's general literal culture, underlying the educational layer of literature classes.

Key Words: regional literature, Slavonian literature, Josip Kozarac, Ivan Kozarac, Vladimir Kovačić

Uvod

Pojam regionalna književnost često se dovodi u svezu s pojmom zavičajna književnost. Pri tome Jože Pogačnik između navedenih pojmova stavlja znak jednakosti, dok Stanislav Marijanović, Ivo Frangeš i Dubravko Jelčić pojam regionalnost razumijevaju kao naređeni pojam zavičajnosti. Regionalna književnost važan je dio hrvatske književnosti jer regionalne specifičnosti obogaćuju i upotpunjuju nacionalnu književnost te su osnova za nastajanje različitosti u kulturi. Već spomenuti autor pojam regionalne književnosti određuje na sljedeći način: ona ostaje ili stilski kompleks koji služi za postizanje lokalnog kolorita ili puka želja za afirmacijom lokalnih specifičnosti (Pogačnik, 1987:173).

Stanislav Marijanović navodi kako regionalne književnosti i njezini pisci zajedno s piscima "makroregije" čine prostor duhovnog stvaralaštva nacionalnih književnosti potpunim, odnosno cjelokupnim (Marijanović, 1987: 191). Pri određivanju stupnja zavičajnosti razlikuju se tri stupnja, piše Matko Peić. Prvi stupanj odnosi se na dijalekt neke regije. Drugi stupanj je u originalnim motivima koji pisci neke regije donose, a treći, najvrjedniji, u donošenju općeg karaktera neke regije (Peić, 1984: 16).

Slavonska regionalna književnost seže daleko u prošlost. Djelo *Scriptorum ex regno Sclavoniae a saeculo XIV. usque ad XVII. Inclusive collectio* autora Baltazara Adama Krčelića iz 1774. godine smatra se najstarijom poviješću slavonske književnosti.

Slavonska književnost potječe iz ruralnih središta, ne iz pravih, velikih, literarnih središta. Način na koji književnici pišu o svom zavičaju slikovit je i iznimno emotivan. Ima namjeru dirnuti stanovnike svoje regije, ali i drugih regija. Matko Peić pojašnjava da kroz pero slavonskih književnika progovara specifični karakter svijeta koji živi originalnim društvenim i umjetničkim profilom već stoljećima (Peić, 1984: 16).

Posebna je vrjednota slavonske književnosti vjernost zemlji. U Slavoniji, Baranji i Srijemu kao u rijetko kojem kraju naše zemlje književnost obilježuje prisutnost dvaju tako velikih fenomena kao što su priroda i čovjek.

U radu se naglasak stavlja na tri slavonska zavičajna pisca: Josipa Kozarca, Ivana Kozarca i Vladimira Kovačića, koji svojim temama i motivima odgovaraju temi ovoga rada. Promatrani su u osnovnoškolskim udžbenicima od 1. do 8. razreda unutar dvaju razdoblja, od 1970. do 1989. godine i od 1990. do 2008. godine.

1. Josip Kozarac

Glasnogovornik hrvatskoga regionalizma, Josip Kozarac,¹ hrvatski je realista koji je naglasak postavio na socijalnu problematiku, a kao dobar poznavatelj prilika, morala i psihologije slavonskoga seljaka, htio je djelovati te pomoći savjetima. Osuđivao je nemar, nepostojanost slavonskoga čovjeka, želeći da ljudi ostanu gdje jesu, na selu, i da rade promišljeno i žive bez rasipanja. Ističući razliku između grada i sela, Josip Kozarac skeptičan je prema gradu, polukulturi, činovničkoj službi i gospodskom životu. U svojim pripovijetkama Kozarac promatra slavonsko selo onoga vremena, u kome prodor kapitala nosi i nove oblike života i zadruga, a osiromašuje seljaka i potiče nemoral. “Najbolje su mu one pripovijetke koje je pisao bez određene tendencije i teze, a to se najčešće događalo onda kada je neposredno posezao za motivima slavonskih pejzaža koji su bili sastavni dio njegove ličnosti” (Šicel, 1979: 67).

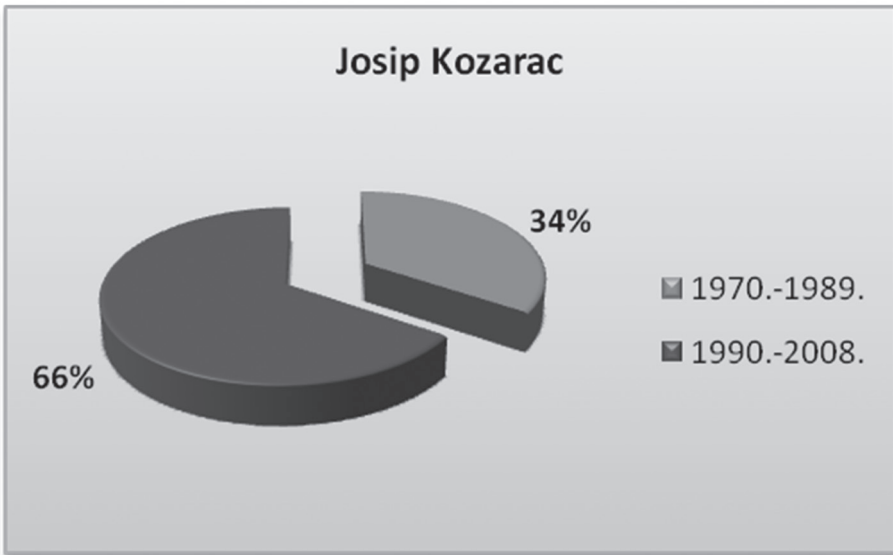
U proznome stvaralaštvu Josipa Kozarca “zamjećuje se dvojno načelo u pristupu predmetu obradbe, tj. smisao za racionalnu spoznaju, gospodarsku i socijalnu analizu života u Slavoniji u drugoj polovici XIX. stoljeća suprotstavlja se čuvstvenom, lirskom odnosu spram ljepote slavonske prirode te problemâ i patnjâ tamošnjih ljudi” (MLHK, 1998: 175-176).

Od svih hrvatskih realista Josip Kozarac najviše je i najtješnje vezan uz prirodu, a “priroda sama po sebi, onome tko je osjeća, piscu koji je razumije i doživljava svim svojim osjetilima, upravo tako kako ju je razumio, osjećao i doživljavao šumar Kozarac, ne može uskratiti dar pjesničkoga govora” (Jelčić, 1987: 8-9). U opusu Josipa Kozarca brojne su rečenice, ulomci i stranice u kojima pisac razmišlja o prirodi, nekoj pojavi u prirodi ili pak opisuje pojedinosti iz prirode.

Priroda je samom piscu bila učiteljica; učiteljica, rekao je, koja nas u mladosti uči voljeti, u zrelosti misliti i raditi, a u starosti nas pomiruje sa smrću i s grobom. I ne samo to nego zaljubljenost, upravo svoju ovisnost o prirodi, objasnio je, rekavši, *da je uz nju prirastao kao bršljan uz hrast*. Njegova odanost zemlji bila bi samo napola objašnjiva i sigurno manje značajna kada bismo je promatrali izvan njegove povezanosti s prirodom, ali i poučnosti koju Kozarčeva djela pružaju čitateljima. “Pripovijest i romane Josipa Kozarca čitamo danas kao evanđelje rada i međuljudske harmonije. Čitamo ih kao plemenitu viziju, koja možda nikada nije bila udaljenija od svoga ostvarenja nego što je danas. U vrijeme kada je u nas zemlja gotovo prezrena, kada su dijelove Evrope napućile tisuće naših ljudi, koji su napustili svoju zemlju, predali je korovu kao i svoje kuće propadanju, jer, zavedeni modernom strujom, više vole raditi na tuđem i koristiti drugome, nego raditi za sebe i na svome, Kozarčev poziv *volite zemlju, vratite joj se*, koji ne možemo ne čuti iz svake njegove pripovijetke, djeluje ne samo bolno i potresno, nego i nestvarno” (Jelčić, 1987: 12-13). Odnosno, kao što Stjepan Hranjec navodi Ivu Frangeša, “površni čitatelji stvorili su tako pogrešno sliku o Slavoniji kao rezervatu razvrata i pokvarenosti; a Kozarac je samo želio da ta *Slavonija, zemlja plemenita* bude svjesna vrijednosti i pripadne svojim ljudima” (Hranjec, 2009: 357). U novijem udžbeničkom osnovnoškolskom štivu, kaže Hranjec, “a ono može biti jednom od orijentira/kriterija – nalazimo ulomke iz Kozarčevih tekstova *Tena, Slavonska šuma, Moj djed i Autobiografija*. Izbor nam

¹ Josip Kozarac rođen je u Vinkovcima 18. III. 1858. godine, a umro je 21. VIII. 1906. godine također u Vinkovcima.

ne pomaže u definiranju kriterija naprosto zato što autori čitanaka tekstove odabiru s obzirom na raznolike zahtjeve u strukturi udžbenika – žanrovske, književnoteorijske, funkcija je tekstova nerijetko, dakle, utilitarna, kao sredstvo za ilustriranje ili formuliranje kojeg književnog pojma” (Hranjec, 2009: 352-353). Josip se Kozarac javlja u oba razdoblja promatranih udžbenika. U prvome je razdoblju zastupljen s 22 teksta, a u drugome razdoblju s 42 teksta. Iz grafikona 1 vidljivo je kako je udio Kozarčevih tekstova u osnovnoškolskim udžbenicima prvoga razdoblja 34%, a drugoga razdoblja 66% te da je zanimanje za njegove tekstove u drugome razdoblju znatno porastao.



Grafikon 1. Prisutnost Josipa Kozarca u osnovnoškolskim udžbenicima od 1970. do 1989. i od 1990. do 2008. godine

1. 1. Josip Kozarac u osnovnoškolskim udžbenicima od 1970. do 1989. godine

Josip Kozarac u osnovnoškolskim udžbenicima u razdoblju od 1970. do 1989. godine zastupljen je ulomcima iz realističnih pripovijedaka.

Pripovijetka *Život šume*² objavljena je u čitankama za peti razred osnovne škole 70-ih i 80-ih godina. U ovome tekstu Josip Kozarac na realistički način opisuje život šume kroz godišnja doba: *S godišnjim dobima mijenja se i šuma i sav život u njoj* (Antoš, Bukša, 5/1970:71). Iako govori o životinjama, pticama, srnama, zečevima: *ptice pjevice sagradile gnijezda po šikarama i livadama uokolo sela, jedini kos i drozd ostadoše u šumi* (Antoš, Bukša, 5/1970: 71) / *Preko puta preskoči u zabran mladi zec, a tko u zabranu pričečka večer, vidjet će možda kako srna oprezno i lagano skakuće sve u jedan pravac, pa došav na malu čistinu, zablekne jedanput, dvaput, a iz grma iskoče dva mlada crljena laneta...* (Antoš, Bukša, 5/1970: 72) iz čega se vidi njegova ljubav i dobro poznavanje vrsta koje nastanjuju

² Antoš, Bukša 1970, 1971, 1972.

šumu, najsnažniji dio teksta ipak se odnosi na šumu, hrast. Kao što na kriterije načina odabira tekstova za čitanke, upozorava Stjepan Hranjec, iz metodičkog se instrumentarija iščitava da je tekst *Život šume* u službi ilustracije opisa: *Opišite šumu u proljeće. Navedite štiva koja ste dosad čitali i gdje se opisuje ili spominje šuma* (Antoš, Bukša, 5/1970: 73). U proširenome dijelu metodičkoga instrumentarija, pod nazivom *Zadaci*, autori čitanke upućuju na zavičajnost “našega kraja”, što nužno ne znači i piščev zavičaj.

Pripovijetka *Moj djed*³ objavljena je u čitanci za šesti razred osnovne škole 70-ih godina. U ovom autobiografskom tekstu Josip Kozarac oživljuje lik svojega djeda, posebno ističući njegovu radišnost: *u proljeće popravlja on oko plotova, krči pomalo po livadi i šljiviku, skida mašinu s voćnjaka i okresa ih, nikada ni časka neće stati da se odmori* (Bukša, Antoš, 6/1974: 26) i poznavanje prirode: *On je znao za prvu jagodu na livadi i za prvu trešnju na deblu. Razgovarao se sa čitavom prirodom; ničega nije bilo što bi njemu bilo nepoznato* (Bukša, Antoš, 6/1974: 26), pridajući mu tako osobine koje je i sam imao. Autori čitanke u metodičkome instrumentariju upućuju učenike na opis lika, te plemenitost djeda koju Josipa Kozarac izražava opisujući djedovo lice, njegovo znanje i radišnost, djedovu uslužnost i njegov ugled. Iako nigdje izrijeком ne spominju motiv zavičajnosti, on se može iščitati iz samoga teksta te završnoga dijela metodičkoga instrumentarija koji govori o autoru: *pravi je slikar Slavonije, njezinih ljudi i njezinih pejzaža* (Bukša, Antoš, 6/1974: 26). Pripovijetka *Moj djed* objavljena je i osamdesetih godina u čitankama za šesti razred osnovne škole, ali u proširenom obliku. I ovdje autori čitanke upućuju učenike kako Josip Kozarac s puno ljubavi, topline i poštovanja opisuje svoga djeda, prostor u kome je živio i prostore kojima se kretao, ali interpretaciju u metodičkome instrumentariju proširuju pitanjem: *Kojega je društvenoga porijekla djed? Po čemu to zaključuješ?* (Skok, Diklić, Bežen, 6/1985: 30). Odražavajući situaciju slavonskoga sela onoga vremena “*lik djeda reprezentira one moralne autoritete koji su držali nekadašnju zadrugu i koji su odlaskom takvih osoba nepovratno nestali (što i bijaše jednim od uzroka raspada zadružnih zajednica)*” (Hranjec, 2009: 359).

1.2. Josip Kozarac u osnovnoškolskim udžbenicima od 1990. do 2008. godine

U razdoblju između 1990. i 2008. godine Josip Kozarac zastupljen je ulomcima iz realističnih i socijalnih pripovijedaka te ulomak iz Kozarčeve autobiografije.

Pripovijetka *Moj djed*⁴ objavljena je u čitankama za šesti razred osnovne škole 90-ih godina, autora Zvonimira Diklića i Jože Skoka, te ima isti metodički instrumentarij kao i čitanka iz osamdesetih godina. Proširen je jedino dijelom pod nazivom *Znaš li...?* u kojemu Josip Kozarac potvrđuje svoju zavičajnost i ljubav prema prirodi svoga zavičaja: *...mene su se jače dojmili doživljaji, a nije ni čudo jer sam se, ako smijem tako reći, uhvatio u koštac sa prirodom već u sedmoj godini. Nema ptice ni zvijeri kojoj nisam u dušu zavirio, o kojoj nisam znao zašto pjeva ili plače, zašto mrzi i ljubi čovjeka...* (Diklić, Skok, 6/1997: 14). *Moj djed*, pripovijetka Josipa Kozarca, objavljena je i dvijetisućitih godina u čitanci za šesti razred osnovne škole. Autori čitanke u metodičkom instrumentariju najveću pozornost pridaju opisu lika, tj. *djedovu portretu*. Pišući o svome djedu Kozarac u tekst

³ Bukša, Antoš 1970, 1971, 1972, 1973; Bukša, Antoš 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983; Skok, Diklić, Bežen 1985, 1986, 1987, 1988, 1989.

⁴ Skok, Diklić, Bežen 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996; Skok, Diklić 1997, 1998, 2003; Diklić, Skok 2007; Jambrec, Bežen 2001, 2002, 2005, 2006, 2007.

unosri riječi i izraze rodnoga kraja. Često su to zastarjelice – arhaizmi i lokalizmi, tj. riječi karakteristične za slavonsko selo toga vremena: *gumno, vršaj, zamnijeti, zasinuti, ulagivati se, voljko* (Bežen, Jambrec, 6/2006: 71-73). U proširenome dijelu metodičkoga instrumentarija, *Za one koji žele znati više*, učenike se upućuje da pronađu pjesmu ili prozni tekst o Slavoniji, piščevu zavičaju, za razliku od Skoka i Diklića, koji učenike upućuju na istraživanje vlastitoga zavičaja.

Pripovijetka *Slavonska šuma*⁵ Josipa Kozarca objavljena je u čitankama za četvrti i šesti razred osnovne škole 90-ih godina. U ulomku iz čitanke za četvrti razred osnovne škole, iz crtice *Slavonska šuma*, učenici trebaju zapaziti opis prostora kao i odnos prema prirodi na koji učenike potiče ovaj Kozarčev tekst: *Na kakav odnos prema prirodi potiče ovaj Kozarčev tekst?* (Diklić, Skok, 4/1994: 46). Tako se ponovno potvrđuje teza Stjepana Hranjeca o kriteriju uvrštavanja tekstova u čitanke. Međutim, u metodičkome instrumentariju u čitanci za šesti razred osnovne škole, autorica Dunja Merkler izrijekom upućuje učenike u piščev doživljaj šume “njegova rodnog kraja”. I u pitanjima koja slijede autorica ističe značenje šume za Slavoniju i Slavonca: *Kakvo je značenje šume u životu Slavonije?! Koje životne trenutke Slavonac dijeli s prirodom što ga okružuje?* (Merkler, 6/1997: 17) te tako ističe piščevu ljubav prema šumama svoga zavičaja: *Za onoga koji prolazi njom bez srca i čuvstva, bez smisla za divnu mudrost prirode, ostat će ona dakako mrtvom šumom, bolje reći prostorom drvljem obraslim; ali tko razumije sve one tajne glasove, koji oživljuju šumski prostor, gdje se nježna pjesma miješa sa izumirućim vapajem, gdje je tisuća raznih glasova i odjeka, sad sitnih i tankih, sad krupnih i dubokih, sad milih i ugodnih kao ikoja glazba, sad bolnih kao uzdah jadne matere – taj će se smatrati nekako bližim sebi i svojim čuvstvima u tom polutamnom, velebnom prostoru. ... Slavonac ljubi tu svoju hrastovu šumu nadasve: on je u njoj kao u svojoj kući...* (Merkler, 6/1997: 16).

I 2000-ih godina, u čitanci za šesti razred osnovne škole, objavljena je Kozarčeva crtica *Slavonska šuma*. U interpretacijskom dijelu metodičkoga instrumentarija naglašava se odgojna: *Potraži podatke o propadanju i zaštiti šuma u suvremenom svijetu te o posljedicama za čovječanstvo* (Babić, Golem, Jelčić, 6: 2007: 75) i obrazovna nota teksta: *Prisjeti se što ste sve saznali o šumama na nastavi prirode./ Nabrojite sve drveće koje raste u slavonskoj šumi* (Babić, Golem, Jelčić, 6: 2007: 75). U proširenom dijelu metodičkoga instrumentarija nastavlja se odgojno-obrazovni pristup: *Najveća europska cjelovita šuma hrasta lužnjaka jest Spačva u Vukovarsko-srijemskoj županiji* (Babić, Golem, Jelčić, 6: 2007: 75). Autorice čitanke pozivaju učenike da posjete piščev zavičaj, ali ne fizički (automobilom, vlakom, autobusom...), nego virtualno, tj. *putujući* www.vinkovci.hr.

Ulomak iz pripovijetke *Tri dana kod sina*⁶ objavljen je u čitanci za sedmi razred osnovne škole 90-ih godina. U ulomku dolazi do izražaja Kozarčev osjećaj za društvene pojave njegova vremena. U interpretacijskom dijelu metodičkoga instrumentarija učenike se upućuje na novi književni pojam, retrospekcija, kao i na način življenja na selu i u gradu te o različitim pogledima na život. Zavičaj ne čine samo prirodna bogatstva, šume, polja, nego i sela i gradovi te je u proširenom dijelu metodičkoga instrumentarija, *Izražavanje i stvaranje*, jedan od zadataka i: *Navedi nekoliko književnih djela koja govore o životu na selu i u gradu* (Skok, Diklić, 7/1998: 26).

⁵ Diklić, Skok 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 2003; Merkler 1997; Babić, Golem, Jelčić 2007.

⁶ Diklić, Skok 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999.

Ulomak iz *Autobiografije*⁷ Josipa Kozarca objavljen je 90-ih godina u čitanci za šesti razred osnovne škole. Može se pretpostaviti da je autore udžbenika pri odabiru ovoga teksta vodio i književnoteorijski pojam – životopis, ali i zastupljenost hrvatskih (slavonskih) pisaca. U metodičkom instrumentariju učenike se upućuje na pojam životopis (biografija) te posebnu vrstu životopisa, autobiografiju. Potvrda da je tekst i ilustracija za književnoteorijski pojam životopisa, tj. autobiografije izdvojeni je zadatak pod nazivom *A sada sam: Napiši svoj životopis* (Petrač, Pandžić, 6/1997: 161).

U čitankama su dani i ulomci iz Kozarčevih socijalnih pripovijedaka. Tako se javlja ulomak iz pripovijetke *Tena*⁸ objavljen u čitanci za sedmi razred osnovne škole 90-ih i 2000-ih godina. U svakome od metodičkih instrumentarija pod novim pojmom javlja se upravo opis lika, tj. portret.

Josip Kozarac jedan je od prvih hrvatskih pisaca koji je mnoge stranice svoje pripovjedačke proze posvetio ženi, mnogim psihološkim problemima njezina odnosa s muškarcem, življenja u obitelji, braku, u složenim društvenim odnosima koji vladaju u njegovu vremenu.

Tako je *Tena* najbolji iskaz Kozarčeva viđenja i doživljaja Slavonije njegova vremena. Iz mnoštva pitanja u metodičkim instrumentarijima zaslužuje biti izdvojen zadatak: *Napiši sastavak o temi "Zemlja traži ljubav, rad i predanost"* (Jambrec, Bežen, 7/2004: 49) kojim autori nastoje približiti učenike zavičajnim elementima.

2. Ivan Kozarac

Pisac "kratkoga daha", pjesnik duše, Ivan Kozarac⁹, u literaturu ulazi prvo pjesmama, od kojih su neke vrijedna pjesnička ostvarenja (*Da se povežemo, Milovo sam*), koja još i danas žive. Radeći u odvjetničkom uredu vinkovačkoga odvjetnika dr. Plemića imao je prilike upoznati tragične ljudske sudbine u kojima je nalazio literarnu inspiraciju.

Ivan Kozarac u svome pisanju odbacuje moralizatorsko-prosvjetiteljske tendencije te kao što kaže Josip Bogner "kida s tom moralizatorsko-učiteljskom tradicijom slavonske književnosti te polazi s Bertićem, Benešićem i Ivakićem novim putem. Nesumnjivo je da je moderna, koja je mjesto moraliziranja i pedagogije u književnosti postavila zahtjev za artizmom i čistim umjetničkim izražavanjem, mnogo utjecala na stvaralački rad Ivana Kozarca" (Bogner, 1994: 30). Iako u djelima Ivana Kozarca nema moralizatorskih tendencija ipak se osjeća njegova briga za sudbinu Slavonaca i Slavonije. Cjelokupno je njegovo književno djelo inspirirano Slavonijom i "od prvih svojih pjesama do posljednje pripovijetke Kozarac je bio i ostao pjesnik Slavonije. U njemu je Slavonija našla intimnog pjesnika, koji je zanosom i vrelinom ljubavnika opjevao raskliktanost i tmurnost njezina pejzaža, život te velike plodne ravnice, njenih šuma i šljivika, koji je opjevao život čovjeka s te ravni, otkrio dušu Slavonije i Slavonaca" (Bogner, 1994: 29).

Djela Ivana Kozarca pozornost ne privlače samo sadržajno, nego i kao što kaže Branislav Crljenjak "zadivljuje nas formalna strana Kozarčevih djela. Pogotovo ako se uzme u

⁷ Petrač, Pandžić 1997, 1998.

⁸ Pandžić, Petrač 1998; Bežen, Karakaš 1998, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2006, 2007; Bajuk, Hranjec 2003; Jambrec, Bežen 2000, 2003, 2004, 2007.

⁹ Ivan Kozarac rođen je u Vinkovcima, 8. II. 1885. godine, a umro je također u Vinkovcima, 16. XI. 1910. godine.

obzir da nije imao uzor i da je bio čisti autodidakt. Dakle, ono što je stvorio, stvorio je urođenim osjećajem za literaturu” (Crlenjak, 1970: 30). Najbitnija je karakteristika Kozarčeva stila muzikalnost riječi i rečenica, čak i prirodu doživljava muzikalno. Većina njegovih neologizama su onomatopeje, jer Kozarac je, navodi Brane Crlenjak, “bio dijete sa sela i njiva, vezan za tlo i prirodu pa se ona vrlo često manifestira u njegovim djelima. Poneki opis prirode je malo savršenstvo ugođaja i slika. Izdvojen iz ostalog teksta djeluje kao pjesma u prozi” (Crlenjak, 1970: 30).

Ivan Kozarac svoju je Slavoniju doživljavao svim osjetilima. Riječima je crtao pejzaž i stvarao njegove neponovljive ugođaje. “Izjavljivao je kako je pripovijedati naučio na seoskim prelima i “divanima” među “didacima” i bakama, a kako je ikavština vrlo muzikalna tako je i “kroz narodni govor muzika ušla u Kozarčeva djela” (Crlenjak, 1970: 31). Aforistične rečenice njegovih djela (*Zna pčela di će po med, Svom zlu ne tribam svidoka*, i druge) karakteristične su za govor slavonskoga seljaka i daju Kozarčevu stilu također vjerodostojnost.

Djelo Ivana Kozarca svjedoči o životu kojim je živjela Slavonija na prijelomu jednoga socijalnoga i ekonomskoga sustava, odnosno na prijelazu iz patrijarhalno-zadruškoga života u moderni individualističko-kapitalistički život. Kao što kaže Josip Bogner “iz Kozarčeva djela progovara čitava jedna epoha kroz koju je prolazio čitav jedan život Slavonije, iz njega odiše duša toga kraja, odzvanja razuzdana, a opet u svoj svojoj biti tužna i melankolična pjesma njena” (Bogner, 1993: 211). Ivan Kozarac zastupljen je samo u drugome razdoblju analiziranih čitanaka i to sa šest svojih tekstova te se uz njih ne donosi grafički prikaz.

2.1. Ivan Kozarac u osnovnoškolskim udžbenicima od 1990. do 2008. godine

Ivan Kozarac u čitankama se javlja zavičajnom pričom i intimnom pjesmom. Priča *Kod konjarskih vatarara*¹⁰ objavljena je u čitankama za sedmi razred osnovne škole 2000-ih godina. Metodički instrumentarij započinje motivirajućim stihovima Matije Antuna Reljkovića “Slavonijo, zemljo plemenita! Vele ti si lipo uzorita,” a nastavlja se razgovorom o tekstu, interpretacijskim i recepcijskim zadacima u kojima su sadržane teme nastavnoga područja književnost: pripovjedne vrste: crtica, anegdota, vic, odnos teme i motiva u književnom djelu: *U koliko bismo dijelova mogli podijeliti ovu crticu? Svakom dijelu odredi naslov i u nekoliko rečenica napiši kratak sadržaj* (Jambrec, Bežen, 7/2007: 25), pjesničke slike: *Koje si slike iz navedene kratke proze najsnažnije doživjela/doživio? Pročitaj rečenice koje donose te slike, pa objasni njihovu stilsku snagu i ljepotu, Zamisli da si sjedila/sjedio uz konjarsku vatru u Kozarčevu selu. Izvijesti o svemu što si doživjela/doživio* (Jambrec, Bežen, 7/2007: 25, 27), kao i stilska izražajna sredstva: *Pozabavi se i piščevim stilom. U bilježnicu prepisi primjer za: elipsu, gradaciju, personifikaciju, epitet, usporedbu, onomatopeju, kontrast, a zatim objasni stilsku vrijednost svakoga odabranog primjera* (Jambrec, Bežen, 7/2007: 27). Drugi dio metodičkoga instrumentarija, pod nazivom *Uradite sami*, donosi zadatke Nastavnoga područja jezično izražavanje: *Napiši sastavak s naslovom “Slike Kozarčeve Slavonije bude u meni želju za putovanjem u taj plemeniti kraj”* (Jambrec, Bežen, 7/2007: 27), teme nastavnoga područja jezik, jednostavna i proširena rečenica i složena rečenica: *Pročitaj u sebi Kozarčev tekst. Precrtaj u bilježnicu križaljku i u nju upiši primjer za ove vrste rečenica: krnja, jednostavna neproširena, jed-*

¹⁰ Jambrec, Bežen 2000, 2003, 2004, 2007.

nostavna proširena, složena (Jambrec, Bežen, 7/2007: 27) te korelaciju s nastavnim predmetom Likovna kultura: *Naslikaj motiv iz Kozarčeve proze koji si najsnažnije doživjela/ doživio* (Jambrec, Bežen, 7/2007: 27).

U dijelu *Za one koji žele znati više* autori ističu pojam regionalizam, tema nastavno područje jezično izražavanje, odnosi među riječima (uočavati različite značenjske odnose među riječima; preoblikovati tekst zamjenjujući pojedine riječi značenjski srodnima; prevoditi zavičajne sinonime na standardni jezik; zapažati uloge istoznačnih i blisko značnih riječi u književnom tekstu): *Pronađi u tekstu riječi koje bismo mogli nazvati regionalizmi i prepisi ih u bilježnicu, a zatim uz svaku riječ napiši standardni oblik* (Jambrec, Bežen, 7/2007: 25).

Pjesma *Milovo sam*¹¹ objavljena je u čitankama za osmi razred osnovne škole 2000-ih godina. Metodički instrumentarij koji prati pjesmu sastoji se od triju dijelova: *Razgovarajmo, Jeste li znali? i Pokušaj i ti*. U dijelu *Razgovarajmo* pitanja su interpretacijskoga karaktera, nastavnoga područja književnost, teme: odnos teme i motiva: *Koja je tema pjesme? Pomoću kojih je motiva pjesnik oblikovao temu?* (Babić, Golem, Jelčić, Đurić, 8/2005: 173), lirsko pjesništvo, tematska i vrstovna podjela lirskih pjesama: *Kojoj vrsti poezije pripada ova pjesma? Dokažite da je ritam ostvaren: a) vezanim stihom, b) rimom, c) akustičnim vrednotama glasova, d) desetercem i cezuruom iza četvrtoga sloga, e) inverzijom. Je li ritam spor ili brz? Obrazložite odgovor* (Babić, Golem, Jelčić, Đurić, 8/2005: 173), pjesničke slike: *Koja je pjesnička slika najbogatija? Zašto?* (Babić, Golem, Jelčić, Đurić, 8/2005: 173). U dijelu *Pokušaj i ti* zadatcima *Priredi s ostalim učenicima iz razreda mali recital lirskih pjesama na temu ljubavi, Napiši problemski članak o temi zabranjene ljubavi* (Babić, Golem, Jelčić, Đurić, 8/2005: 173) proširuje se tema odnos teme i motiva, a zadatkom *Odredi oblik (formu) ove pjesme s obzirom na navedene elemente: broj strofa, vrstu strofe, broj slogova u stihovima i vrstu rime* (Babić, Golem, Jelčić, Đurić, 8/2005: 173) proširuje se tema lirsko pjesništvo. Iako niti u jednom dijelu metodičkoga instrumentarija autorice čitanke nemaju zadatak o arhaizmima, turcizmima i lokalizmima, uz pjesmu se nalazi niz pojmova, među kojima su i ovi, a mogu se vezati uz pjesmu. U dijelu *Jeste li znali?* učenici mogu doznati da je pjesma *Milovo sam* motivirana stvarnom pjesnikovom ljubavi, Vinkovčankom Marijom Guttman te da ju je uglazbio poznati skladatelj Ivo Tijardović. Ova je natuknica korisna upravo stoga što je ljudi danas pjevaju u mnogim našim krajevima pogrešno je smatrajući narodnom pjesmom.

3. Vladimir Kovačić

Vladimir Kovačić¹² hrvatski je pjesnik zavičajne tematike. Jedan je od najizrazitijih predstavnika regionalne lirike u hrvatskoj književnosti. Najviše je bio vezan uz motive rodne Slavonije. Prvi su mu uzori bili šokačka narodna pjesma, pjesnici slavonskoga baroka (Antun Kanižlić i Matija Petar Katančić) te zagrebački ekspresionistički krug, Miroslav Krleža posebno, kao i njemački ekspresionisti (npr. Rainer Maria Rilke).

“Iz lirski disponirane obitelji u kojoj su pjevali djed, vojnokrajški kapetan, i otac, Vladimir je Kovačić vrlo dobro uočio da narodni stih može isto tako oploditi pjesnika,

¹¹ Babić, Golem, Jelčić, Đurić 2005, 2007.

¹² Vladimir Kovačić rođen je u Vinkovcima 23. III. 1907., a umro je u Zagrebu 22. VIII. 1959. godine.

kao što narodni melos daje poticaj tolikim našim kompozitorima. Poezija mora biti vezana uz zemlju i narod. To je bitno” (Švigelj, 2005: 326).

Miroslav Šicel navodi kako Vladimir Kovačić u većem dijelu svoje lirike “ostaje na razini deskriptivnog pjesnika sa folklorno obojenim stihovima vezan uz Šokadiju i svoje slavonske pejzaže” (Šicel, 1979: 145).

U pjesmama Vladimira Kovačića nalaze se brojni elementi slavonske tradicije kao i sjetni slavonski ugođaji. “Melankolični i nostalgичni stihovi, pomalo barokno iskićeni”, ističe Miroslav Šicel, “najjače dolaze do izražaja u motivima u kojima se vraća u svoju mladost ili čezne za prošlošću” (Šicel, 1979: 145). “Kovačić nije pjesnik određenih stvari, izdvojenih pojedinosti, konkretnih poticaja. U njemu imamo, prije bismo rekli, izrazitog pjesnika raspoloženja, mekih štimunga, fluidnih duševnih stanja, nostalgичnih nastrosjenja, zaboravljenih pa opet probuđenih uspomena, emocija ni bučnih ni afektivnih, ali zato intenzivnih; a ako ipak treba izdvojiti motive koji su mu najbliži, najsvojstveniji, onda su to bez ikakve sumnje jesen i smrt” (Jelčić, 1982: 13). Autori koji su pisali o radu Vladimira Kovačića uz njegove pjesme vezuju melankoliju. I Matko Peić piše o Vladimiru Kovačiću kao piscu “mekoće, tame, melankolije stare Slavonije” (Peić, 1984: 203). Uz ime Vladimira Kovačića neprastano se piše riječ melankolija.

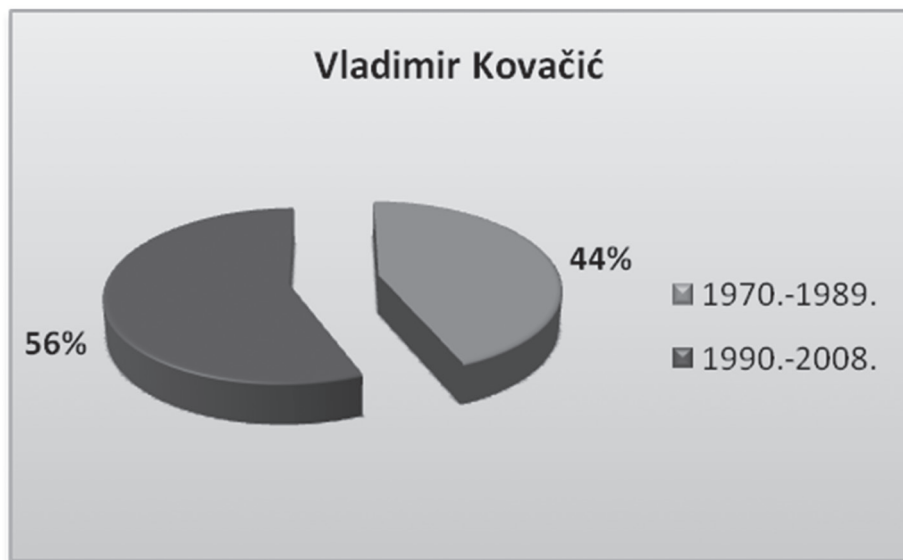
“Vladimir Kovačić pridavao je veliku važnost muzikalnosti riječi, na njezin smještaj u stihu, kao i odnos, muzički odnos prema drugim riječima, na indukciju i dedukciju slike i na smirenost kompozicije, koja in ultima linea, mora barem podsjećati na klasiku” (Švigelj, 2005: 328).

Ante Bašić slikovito opisuje Kovačićevu poeziju: “poezija je to koja više tinja nego što bukti, ona nije plamen nego roj iskara. Izdvojen od tokova svoja vremena, Kovačić je (kada su se drugi bavili egzistencijalnim problemima u poeziji) pisao poeziju pejzaža, muzikalnog ritma i čistih, zvonkih rima, gotovo u realističkom kodu. Ispod njegove slavonski obojene sjete krije se tragični osjećaj života i melankolije.”

Svojom poezijom on je pjesnik koji je čvrsto srastao s rodnim tlom. Njegova je lirika, možda ne uvijek tematski, ali svakako osjećajima, vezana uz Vinkovce i Šokadiju.

Zavičaj je, kako kaže Katica Čorkalo, “pjesniku sveto hodočasno mjesto gdje pohranjuje i uvijek iznova nalazi riznicu svojih uspomena, doživljaja, dojmova, dragih osoba, a njegov se odnos prema tom vlastitom blagu, bez kojeg i ne bi postao pjesnikom, mijenja, dopunjava i pročišćava razvojem njegova lirskog personaliteta...” (Čorkalo, Rem, 1994: 67-68).

Iza Vladimira Kovačića, regionalista u poeziji, duboko povezanog sa zavičajem i sudbinom rodnoga kraja, ostala je pjesma vjerna slavonskoj njivi. Vladimir Kovačić u osnovnoškolskim udžbenicima zastupljen je u oba promatrana razdoblja. U prvome je razdoblju prisutan s 14, a u drugome s 18 tekstova. Iz grafikona 13 razvidno je da je udio Kovačićevih tekstova u prvome razdoblju 44%, a u drugome 56% te se i za njega može reći da je jedan od autora koji konstantu svoga pojavljivanja zadržava u oba analizirana razdoblja.



Grafikon 2. Prisutnost Vladimira Kovačića u osnovnoškolskim udžbenicima od 1970. do 1989. i od 1990. do 2008. godine

3. 1. Vladimir Kovačić u osnovnoškolskim udžbenicima od 1970. do 1989. godine

Pejsažna pjesma *Zimski crtež*¹³ objavljena je u čitankama za treći razred osnovne škole 70-ih i 80-ih godina. Prema metodičkom instrumentariju (*Razgovor o pjesmi*) autori udžbenika naglašavaju krajolik (pejzaž) dan u pjesmi: *Svojim stihovima pjesnik nam je dao sliku iz prirode ili, kako se to obično kaže, krajolik (pejzaž)* (Bendelja, Brajenović, 3/1980: 45). Potvrdu toga nalazi se i u nizu pjesničkih slika: *Kućica. Zgurena. Mala./ tri visoka jablana/ cesta tiha i sama* (Bendelja, Brajenović, 3/1980: 45). Ostajući isključivo na toj razini pjesma *Zimski crtež*, za učenike 3. razreda osnovne škole, može se promatrati kao pejzažna pjesma, tj. krajolik/pejzaž zimi. Upravo svojom poetičnom jednostavnošću naslova zavarala je autore udžbenika i zanemarila izrazito intenzivne pjesnikove emocije koje su zasigurno daleko od dječjih emocija i interesa: *vjetar i graktanje gavrana/ bijelu on promatra smrt* (Bendelja, Brajenović, 3/1980: 45).

3. 2. Vladimir Kovačić u osnovnoškolskim udžbenicima od 1990. do 2008. godine

U tome je razdoblju Vladimir Kovačić u analiziranim udžbenicima zastupljen pejzažnim i intimnim pjesmama.

Pjesma *Zimski crtež*¹⁴ objavljena je u čitankama za treći, četvrti i osmi razred osnovne škole 90-ih i 2000-ih godina. U čitanci za treći razred iz 1992. godine nalazi se pjesma s istim metodičkim instrumentarijem kao i u čitankama iz 1984. i 1989. godine.

¹³ Brajenović, Blaženčić 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980; Bendelja, Brajenović 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989.

¹⁴ Bendelja, Brajenović 1990, 1992; Matanović, Tatarin 2001, 2002; Španić, Jurić 2006, 2008.

Godine 2001. pjesma uvrštena je u čitanku za osmi razred osnovne škole autora Julijane Matanović i Milovana Tatarina. Iako autori u metodičkome instrumentariju (motivacijski dio i stvaralački dio) pretežito ističu krajolik/pejzaž, u recepcijskom dijelu (*Razgovarajmo*) kao i u dijelu Književni pojam upućuju učenike u dublje značenje pjesničkoga teksta: *U kakvoj su vezi "bjelina" i "smrt"?* (Matanović, Tatarin, 8/2001: 49).

Ulazeći dublje u strukturu pjesničkoga teksta, neminovno je zaključiti da je raspoloženje melankolično i sumorno. I sami autori osjećaju, iako se radi o učenicima osmog razreda osnovne škole, težinu posljednje riječi u pjesmi (smrt) te zato žele pitanjem *Jesu li stihovi o zimi mogli biti ispjevani i u drukčijem raspoloženju?* (Matanović, Tatarin, 8/2001: 49) načiniti odmak i zimu kao motiv ponuditi za ostvarenje optimističnijega raspoloženja. Boljem razumijevanju i interesu za književnika doprinosi i dio metodičkoga instrumentarija pod nazivom *Tko je autor?*

Godine 2006. u čitanci za četvrti razred osnovne škole Ankice Španić i Jadranke Jurić također se nalazi pjesma *Zimski crtež*. Udžbenik je radnoga karaktera i metodički instrumentarij iza pjesme kroz petnaest pitanja upućuje učenike na slike zime kao i sjetno i tmurno raspoloženje pjesnika.

Pjesma *Ex Slavonija*¹⁵ objavljena je u čitankama za sedmi razred osnovne škole 2000-ih godina. Pjesma je bogata vidnim: *Kraj carskih cesta jablani su stari* (Babić, Golem, Jelčić, 7/2007: 134), slušnim: *Kukuruz kao ljetna kiša šumi* (Babić, Golem, Jelčić, 7/2007: 134), mirisnim: *u zlatnom žitu zrije miris hljeba* (Babić, Golem, Jelčić, 7/2007: 134) i dodirnim: *nad kojom srce naše krvi grije* (Babić, Golem, Jelčić, 7/2007: 134) opažajima koji bude slike zavičajnoga krajolika. U svih sedam strofa pjesnik kroz slavonski pejzaž snažno izražava svoj osjećaj ljubavi prema Slavoniji. Za razliku od pjesama *Zimski crtež* i *Hvaljen Isus, moja draga bako...*, u pjesmi *Ex Slavonija*, iako nosi takav naslov i upućuje na prošlost: *u nebo dižu koplja derme vite; kad momci snaše jabukama kite* (Babić, Golem, Jelčić, 7/2007: 134), ne nalaze se nostalgična i melankolična raspoloženja. Pjesma otvoreno izražava pjesnikov domoljubni naboj: *hrvatska im ljubav blista s lica; I svud je beskrajna ravnica, nad kojom srce naše grije; Sunce, strasna duša Slavonije!* (Babić, Golem, Jelčić, 7/2007: 134). Pjesma je prožeta ugođajem idile, tj. u najljepšem svijetlu predstavlja pjesnikov zavičaj: *I svud je, svuda beskrajna ravnica/ i na njoj kao ovce naša sela:/ hrvatska im ljubav blista s lica,/ skromna, kao cvijeće šljive bijela* (Babić, Golem, Jelčić, 7/2007: 134).

Intimna pjesma *Hvaljen Isus, moja stara bako...*¹⁶ objavljena je u čitankama za sedmi razred osnovne škole 90-ih i 2000-ih godina. I u ovoj pjesmi nalaze se pejzažne slike: *orah šumi; šušti lišće u njima je jesen; stazice su zarasle sa dračem* (Skok, Diklić, 7/1998: 182), ali ovdje pjesnik s pomoću pjesničkih slika evocira sjećanje na baku te pitanjima razotkriva svoja osjećanja: *Kako si mi, moja stara bako?; Kako si mi, živa željo moja?* (Skok, Diklić, 7/1998: 182). Jedna od značajki poezije Vladimira Kovačića svakako je i njegova zavičajnost. Iako je ovo intimna lirska pjesma, upravo kroz vjerski pozdrav *Hvaljen Isus, moja stara bako* pjesnik spaja intimu, osjećaj ljubavi i poštovanja prema baki, a kroz "kronicu uspomena" vidi baku kako čuči pokraj trijema, prebire vunu... te se tako i sam vraća zavičaju.

¹⁵ Babić, Golem, Jelčić 2007.

¹⁶ Skok, Diklić 1992, 1993; Skok, Diklić 1994, 1995, 1996, 1997; Skok, Diklić 1998, 1999, 2003, 2006; Skok, Diklić 2007.

Zaključak

U radu *Zavičaj kao prostor interpretacije* promatrana su tri slavonska autora, Ivan Kozarac, Josip Kozarac i Vladimir Kovačić, njihova zastupljenost i uloga u osnovnoškolskim udžbenicima u razdoblju od 1970. do 1989. godine i od 1990. do 2008. godine, od 1. do 8. razreda. Sva tri autora mjestom svoga rođenja i ukupnoga djelovanja pripadaju Slavoniji te se njihovi tekstovi zastupljeni u čitankama referiraju na slavonski zavičaj.

Iz analize ulomaka realističnih pripovijedaka Josipa Kozarca u razdoblju od 1970. do 1989. godine razvidno je da se Kozarac mladoj čitateljskoj publici predstavlja kao slikar slavonskoga sela, odnosno slavonske prirode i kao slikar slavonske duše. Prepoznatljiv je njegov romantičarski zanos i ljubav prema Slavoniji i njezinoj ljepoti, a izostaje realistično viđenje Slavonije sa svim svojim problemima s kojima se ona suočava u Kozarčevo vrijeme. U drugome se razdoblju recepcija Kozarčeva književnoga opusa nije mijenjala. Ostaje i dalje vezan uz Slavoniju i njezinu ljepotu koju suprotstavlja urbanoj gradskoj sredini. Ljepota slavonske šume ostaje dominantnim motivom u ulomcima čitanaka, dok u pozadini ostaje Kozarčeva racionalna spoznaja godpodarsko-socijalne problematike života u Slavoniji u drugoj polovici 19. stoljeća.

Ivan Kozarac javlja se tek u drugom razdoblju analiziranih čitanaka, u razdoblju od 1990. do 2008. godine. Iz uvrštenih udžbeničkih ulomaka vidljivo je da je Slavonija inspirativni motiv Kozarčeva stvaralaštva, ali ne u moralizatorsko-didaktičkom smislu, nego se njegova literarna inspiracija – Slavonija oblikuje modernističkom težnjom da svim osjetilima i izborom izražajnih sredstava predstavi svoj intiman doživljaj Slavonije. Čitatelj se Kozarčeva ulomka i pjesme usmjerava na pronalaženje stilskih vrijednota njegova stvaralaštva.

Zavičajni pjesnik Vladimir Kovačić iznimno je slabo zastupljen u analiziranim udžbenicima prvoga razdoblja. Autori udžbenika predstavljaju ga pjesmom *Zimski crtež* u kojoj čitatelj može prepoznati nostalgičnost i melankoličnost kao bitnom odrednicom njegova pjesništva. Pitanje je je li naslov pjesme zavarao autore udžbenika čijim je uvrstanjem pjesma možda daleko od dječjih emocija i interesa. Iako ga književna kritika prepoznaje kao jednoga od najizrazitijih predstavnika regionalne lirike u hrvatskoj književnosti, ponajprije u motivima rodne mu Slavonije, izborom pjesme *Zimski crtež* čitatelji ga kao takvoga ne mogu prepoznati.

U drugome razdoblju analiziranih udžbenika Vladimir se Kovačić snažnije predstavio kao pjesnik slavonskoga pejzaža, slavonske tradicije i ugođaja. Izborom tekstova Kovačić se u razdoblju od 1990. do 2008. godine prepoznaje kao pjesnik zavičajnosti, koji iskoristivši zavičajnu tematiku iskazuje svoja nostalgična, melankolična raspoloženja, koja se najčešće i pripisuju Vladimiru Kovačiću.

Izvori

- Antoš, A., J. Bukša (1970, 1971, 1972), *Prozor u svijet*, Čitanka za V. razred osnovne škole, Školska knjiga, Zagreb
- Babić, N., D. Golem, D. Jelčić (2007), *Dveri riječi 6*, Hrvatska čitanka za šesti razred osnovne škole, Profil, Zagreb
- Babić, N., D. Golem, D. Jelčić (2007), *Dveri riječi 7*, Čitanka za sedmi razred osnovne škole, Profil, Zagreb
- Babić, N., D. Golem, D. Jelčić, I. Đurić (2005, 2007), *Dveri riječi*, Hrvatska čitanka za 8. razred osnovne škole, Profil, Zagreb
- Bajuk, K., S. Hranjec (2003), *Naša čitanka 7*, Čitanka za 7. razred osnovne škole, Alfa, Zagreb
- Bendelja, N., B. Brajenović (1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989), *Radosti druženja*, Čitanka iz književnosti, scenske i filmske umjetnosti za III. razred osnovne škole, Školska knjiga, Zagreb
- Bendelja, N., B. Brajenović (1990, 1992), *Radosti druženja*, Čitanka iz književnosti, scenske i filmske umjetnosti za III. razred osnovne škole, Školska knjiga, Zagreb
- Bežen, A., J. Karakaš (1998, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2006, 2007), *Hrvatska čitanka 7*, Udžbenik za sedmi razred osnovne škole, Školske novine, Zagreb
- Brajenović, B., A. Blaženčić (1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980), *Vedri dani*, Za 3. razred osnovne škole, Školska knjiga, Zagreb
- Bukša, J., A. Antoš, *Svijetle staze* (1970, 1971, 1972, 1973), Čitanka za VI. razred osnovne škole, Školska knjiga, Zagreb
- Bukša, J., A. Antoš (1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983), *I sazri sloboda*, Čitanka za šesti razred osnovne škole, Školska knjiga, Zagreb
- Diklić, Z., J. Skok (1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999), *Hrvatska čitanka 7*, Iz književnosti, scenske i filmske umjetnosti za VII. razred osnovne škole, Školska knjiga, Zagreb
- Diklić, Z., J. Skok (1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 2003), *Hrvatska čitanka 4*, Iz književnosti, scenske i filmske umjetnosti, Školska knjiga, Zagreb
- Diklić, Z., J. Skok (2007), *Sjetva riječi*, Hrvatska čitanka za 6. razred osnovne škole, Školska knjiga, Zagreb
- Jambrec, O., A. Bežen (2000, 2003, 2004, 2007), *Hrvatska čitanka*, Za VII. razred osnovne škole, Naklada Ljevak, Zagreb
- Jambrec, O., A. Bežen (2001, 2002, 2005, 2006, 2007), *Hrvatska čitanka*, Za VI. razred osnovne škole, Naklada Ljevak, Zagreb
- Matanović, J., M. Tatarin (2001, 2002), *Početnica za odrasle*, Hrvatska čitanka za 8. razred osnovne škole, Profil, Zagreb
- Merkler, D. (1997), *Ljepota riječi*, Čitanka za 6. razred, Školska knjiga, Zagreb
- Pandžić, V., B. Petrač (1998), *Hrvatska čitanka*, Za VII. razred osnovne škole, Alfa, Zagreb
- Petrač, B., V. Pandžić (1997, 1998), *Hrvatska čitanka*, Za VI. razred osnovne škole, Alfa, Zagreb
- Skok, J., Z. Diklić (1992, 1993), *Darovi riječi*, Hrvatska čitanka iz književnosti, scenske i filmske umjetnosti za VII. razred osnovne škole, Profil, Zagreb
- Skok, J., Z. Diklić (1994, 1995, 1996, 1997), *Hrvatska čitanka 7*, Iz književnosti, scenske i filmske umjetnosti za VII. razred osnovne škole, Školska knjiga, Zagreb

- Skok, J., Z. Diklić (1997, 1998, 2003), *Hrvatska čitanka 6*, Za 6. razred osnovne škole, Školska knjiga, Zagreb
- Skok, J., Z. Diklić (1998, 1999, 2003, 2006), *Plodovi riječi*, Hrvatska čitanka iz književnosti, scenske i filmske umjetnosti za VII. razred osnovne škole, Profil, Zagreb
- Skok, J., Z. Diklić (2007), *Žetva riječi*, Hrvatska čitanka iz književnosti, scenske i filmske umjetnosti za VII. razred osnovne škole, Profil, Zagreb
- Skok, J., Z. Diklić, A. Bežen (1985, 1986, 1987, 1988, 1989), *Zvezdane staze*, Čitanka iz književnosti, scenske i filmske umjetnosti za VI. razred osnovne škole, Školska knjiga, Zagreb
- Skok, J., Z. Diklić, A. Bežen (1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996), *Zvezdane staze*, Čitanka iz književnosti, scenske i filmske umjetnosti za 6. razred osnovne škole, Školska knjiga, Zagreb
- Španić, A., J. Jurić (2006, 2008), *Čitanka 4*, Školska knjiga, Zagreb

Literatura

- Bogner, J. (1993), *Skice i portreti*, Ogranak Matice hrvatske, Vinkovci
- Bogner, J. (1994), *Poezija Josipa Kozarca*, u: J. Bogner, *Slavonske teme*, Slavonica, Vinkovci
- Crljenjak, B. (1970), *Proza Ivana Kozarca*, Ogledi, br. 2 (12), Ogranak Matice hrvatske, Vukovar
- Čorkalo, K., V. Rem (1994), *Predgovor*, u: V. Kovačić, *Ljubav je ušla u kuću*, Slavonica, Vinkovci
- Hranjec, S. (2009), *Josip Kozarac (i) dječji književnik*, u: S. Hranjec, *Ogledi o književnosti*, Alfa, Zagreb
- Jelčić, D. (1987), *Josip Kozarac danas*, u: *Josip Kozarac*, Društvo književnika Hrvatske, Ogranak Matice hrvatske, Vinkovci
- Jelčić, D., Š. Vučetić (1982), *Izabrana djela Vladimir Kovačić, Vladimir Popović*, u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, kolo 13, knj. 126, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb
- Mali leksikon hrvatske književnosti* (1998), ur. V. Bogišić, L. Čale Feldman, D. Duda, I. Matičević, Naprijed, Zagreb
- Marijanović, S. (1987), "Slavonska zavičajna književnost", 190–198, *Regija – činilac integralnog razvoja*, Sveučilište u Osijeku, Osijek
- Peić, M. (1984a), *Pjesnik šokadije*, u: *Slavonija – književnost*. Izdavački centar "Revija", Radničko sveučilište "Božidar Maslarić", Osijek
- Peić, M. (1984b), *Poetski impresionist*, u: *Slavonija – književnost*, Izdavački centar "Revija", Radničko sveučilište "Božidar Maslarić", Osijek
- Pogačnik, J. (1987), *Fenomen regionalizma u kulturi*, 169–175, *Regija – činilac integralnog razvoja*, Sveučilište u Osijeku, Osijek
- Šicel, M. (1979), *Pregled novije hrvatske književnosti*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb
- Švagelj, D. (2005), *Studije i eseji*, Ogranak Matice hrvatske, Vinkovci

Patricia Marušić: Kanon i književnost

Prikazivanje umjetničke vrijednosti kao simboličkog, a ne ekonomskog, odnosno materijalnog, kapitala prvi je preduvjet postojanju književnog kanona. Njegovo se postojanje ne bi moglo perpetuirati, ali niti oblikovati, bez ovjeravanja statusa kroz institucije, časopise, književne kritike, izdavače, niz utjecajnih osoba unutar institucija poput akademija ili sveučilišta, ali nastajanje i postojanje kanona ne omogućuje niti jedna od tih instanci, već sustav odnosa između svih aktera, koje treba gledati kao borbu za monopolizacijom pri čemu se vrijednost književnog djela, kao i vjerovanje u njegovo neupitno postojanje, stalno obnavljaju. Premda zvuči kao otrcana fraza, velika rasprava o kanonu može se pratiti tek od trenutka kada se problem postojanja kanona počeo osvještavati, pa time i problematizirati. U hrvatskoj književnoj znanosti velika rasprava o kanonu (Guillory 1993, Herrnstein Smith 1988, Bloom 1994) zapravo nije naišla na veći odjek. Dok su se na engleskom, njemačkom ili francuskom lomila koplja u intelektualnim raspravama oko intenziteta, načina i vrste utjecaja na općeprihvaćene kanonske popise, hrvatski su se kanoni ponovo postavljali. Hrvatske su čitanke ponovo ustoličavale književne autore, odbacujući nekad uobičajene tekstove nastale na području bivše Jugoslavije kako bi ih zamijenile "čistim" hrvatskim tekstovima. Iz starih čitanaka ostale su samo dvije pripovijetke Ivana Cankara, pokojni tekst Ive Andrića, a niti jedan tekst drugih bosanskohercegovačkih, srpskih ili makedonskih autora. Čitanke su podijeljene na tekstove koji su hrvatski i one koji predstavljaju kanon svjetske književnosti. Rasprava o kanonu postavljala je pitanja ideološke uvjetovanosti kanonskih tekstova. Kanon Velikih djela sasvim sigurno je manje uvjetovan njihovom kvalitetom, a više politikom moći (Foucault 1966.). Problem hrvatskog kanona postavlja i pitanje odnosa malih i velikih književnosti, pitanje nacionalnog identiteta i književnih djela, odnosa nacionalne književnosti prema srodnim književnostima, te otvara problem odnosa institucija i književnosti.

Ključne riječi: Kanon, književnost, institucije, čitanke

Canon and Literature

Displaying artistic values as a symbolic but not economic, therefore material, capital is first prerequisite to existence of literary canon. Its existence might not perpetuate, not form, without endorsing its status through institutions, magazines, literary critique, publishers, order of influential persons inside institutions like academies or universities, but originating and existence of canon doesn't allow anyone of these instances, yet system of relationships between all the actors, which needs to be looked at as fighting for monopolization where the value of literary work, as well as belief in its undoubted

existence, are always renewed. Although it sounds like a platitude, big discussion about canon can be traced only from the moment when the problem of existence of canon has started to be awakened, and with that problematized. In Croatian literature science big discussion about canon (Guillory 1993, Herrnstein Smith 1988, Bloom 1994) actually didn't encounter bigger response. When there were staffs broken in English, German and French intellectual discussions around intensity, aspects and sort of influence on generally recognized canon lists, Croatian canons were being formed again. Croatian textbooks were enthroning literary authors again, disregarding sometimes traditional texts from ex Yugoslavia so they can be replaced by "pure" Croatian texts. From the old textbooks only two novels from Ivan Cankar were left, some texts from Ivo Andrić, and none of the texts from other Bosnian-Herzegovian, Serbian or Macedonian authors. Textbooks were divided into texts which are Croatian and those which represent canon of the world literature. Discussion about canon was raising questions about ideological conditioning of the canon texts. Canon of Great artwork is quite certainly less conditioned by its quality and more by the politics of power (Foucault 1966). Problem of Croatian canon also raises question on relationships between small and great literatures, question of national identity and literary work, relationship of national literature towards related literatures and opens problem in the relationship of institutions and the literature.

Key Words: canon, literature, institutions, textbooks

1. Dileme oko kanona

Shvaćena u najširem obliku svaka definicija kanona označuje popis. Već se u starogrčkoj riječi značenjsko polje dodiruje sa značenjem hrvatske riječi *popis*. Kanon uvijek znači više od običnog popisa djela, osobito kada je riječ o književnim kanonima. Kanon Velikih djela sasvim sigurno je manje uvjetovan njihovom kvalitetom, a više politikom moći (Foucault 1966). Kao što u svojim knjigama dokazuje Bourdieu (2002) kanon se oblikuje prema ideologiji, političkim interesima i vrijednostima elite, koju, govorimo li o evropskoj kulturi devetnaestog stoljeća, čine uglavnom mladi obrazovani muškarci novostalag građanstva.

Problem je i činjenica na koju je ukazao Guillory (1993), a koja pojednostavljeno glasi da se književni kanon zapravo ne pojavljuje kao cjelovit i neosporan popis. Postojanje kanona svjetske književnosti dokazuju razne edicije koje objavljuju najbolja djela svjetske književnosti, različiti pregledi ili popisi literature na sveučilištima. Ipak, obvezujući popis kanoniziranih djela nacionalnih ili svjetske književnosti ne postoji, i nije konačan.

Teoretičari poput Harloda Blooma obično se navode kao predstavnici onih koji i dalje tvrde da postoje intelektualno i artistski važna djela koja su univerzalna. Kao primjer Bloom osobito ističe Shakespearea. (Bloom 1994). Njegovo tumačenje književnog kanona zasniva se na ideji trajnih estetskih vrijednosti, kakvima se djela koja ga čine uvijek i predstavljaju. Međutim i Bloom upozorava da je danas vidljivo raspadanje intelektualnih i estetskih vrijednosti unutar društvenih znanosti koje dovodi u pitanje vrijednost učenja, pa i status znanosti uopće. Osipanje visoke kulture, koja je prije dvjestotinjak godina bila čvrsto oblikovana, dovelo je u pitanje znanja na kojima se temeljila. U komunikaciji

i promišljanju erudicija je izgubila važnost, društvene i humanističke znanosti u značajnoj su mjeri marginalizirane, i sve manje znače društveni ugled i uspjeh.

Kanon nije samo skup estetskih, umjetničkih, književnih, kulturnih ili bilo kojih drugih normi. Umjetnički kanoni uvijek govore o materijalnim društvenim praksama kojima se unutar nekog društva provodi identifikacija individualnog ili kolektivnog subjekta kroz umjetnost, književnost. Kanoni, ne samo književni, djelatna su posljedica ideološkog utjecaja određenih društvenih grupa.

Ideologija se danas ne shvaća isključivo pejorativno. Ideologija pripada području misli i uvjerenja, ali je dio skupnih, društvenih uvjerenja ili interesa. Mnogi suvremeni pristupi povezuju ideologiju s diskursom, jer se na taj način može objasniti njena društvena reprodukcija. (van Dijk 2006:18)

Ako se složimo s Bloomom, i prihvatimo kanon kao vrstu umjetnosti sjećanja opet je jasno da je ono s čime smo se sreli, artefakti koje smo konzumirali, odredilo naš doživljaj umjetnosti, a izbor je ipak učinjen izvan nas. Kanon posreduje imaginarne modele koji su potrebni za identifikaciju. Time postajemo dijelom konkretne kulture, koja nas određuje.

Književni tekstovi obuhvaćeni kanonom skrivaju moguću društvenu uvjetovanost svog položaja na "počasnim listama", uvijek ističući estetske, sasvim umjetničke i autonomne kriterije odabira, koji se na prvi pogled čine vidljivima i samorazumljivima.

Književna djela doista imaju vrijednost, ali unutar određenih društvenih skupina, gdje mogu funkcionirati i kao apsolutna, nadvremenska. Pri postupku oblikovanja osobite književne vrijednosti nekog djela važna je prosudba djela kao iznimnog, čime se izražava želja za njegovim očuvanjem, no ta će prosudba imati značaj tek ako je izrečena unutar institucije koja ima moć kanoniziranja, koja može osigurati reprodukciju i interpretaciju djela novim generacijama (Guillory 1993:28), kao što su primjerice sveučilišni popisi literature, ili od strane institucija odobrene školske čitanke.

Književni kanon kao ideološki način održavanja hegemonije dominantnih skupina tumači i Barbara Herrnstein Smith. Prema njezinom shvaćanju književna vrijednost tekstova, pa i onih kanonskih, nije upisana u samom djelu niti je zadana unaprijed. Na ukus djeluje niz različitih faktora, psihofizičke osobine ljudi koje su uglavnom slične i one koje se razlikuju, osobni identitet pojedinca, spol, godine, nacionalno i kulturno okruženje, stupanj obrazovanja, pa i trenutna raspoloženja, temperament i interesi svakog pojedinca. (Herrnstein Smith 1988: 12). Ipak, i pored toga književna vrijednost nije subjektivna kategorija nastala kao rezultat pojedinačne procjene. Upravo zato što književna vrijednost ne nastaje na temelju jednostavno mjerljivih vrijednosti zanimljivo je proučavati njenu "trajnost", odnosno pokušati objasniti čime je sve ona određena. Vrijednost samog djela Herrnstein Smith tumači kao jedan od elemenata koji sudjeluje u nastajanju književne kvalitete djela, ali ističe da se trajnost pojedinih tekstova na kanonskim popisima može objasniti tek njihovom kontinuiranom interpretacijom unutar obrazovnog sustava. Tako shvaćena književna vrijednost djela posljedica je dinamičkih procesa (Herrnstein Smith 1988: 15), čiji su važan dio i vrednovanja i prevrednovanja tekstova. Tako bismo brojne polemike oko Andrića u zadnja dva desetljeća ipak trebali čitati kao način koji se njegov položaj u kanonu, odnosno kanonima, zapravo učvršćuje.

Tekstovi koji su zauzeli položaje unutar književnog kanona često se interpretiraju na načine koji nisu mogli postojati u vrijeme nastajanja ili prvog objavljivanja djela. In-

terpretacije ističu one aspekte djela koji su važni za njegovo razumijevanje na način koji prihvaća vladajuća ideologija zahvaljujući kojoj se tekst nalazi na popisu velikih.

Istovremeno se dijelovi teksta koji se razlikuju od “općeprihvaćenih vrijednosti” ignoriraju i zaobilaze, ili pak tumače kroz primjerenije alegorije, kako bi se doveli do proklamiranih vrijednosti. Upravo je na primjerima tekstova starije hrvatske književnosti teško zamisliti da su relativno suvremene interpretacije koje danas doživljavamo kao dio samog teksta mogle biti mišljene u razdobljima kada su tekstovi nastajali. U okvirima sedamnaestostoljetnog protureformacijskog Dubrovnika *Osman* sigurno nije čitan na način na koji su ga tumačili ilirci, kada su u skladu sa svojom interpretacijom dopunili izgubljena pjevanja i slavili njegovo “slavjanstvo”.

2. Aktualizacija kanona

U hrvatskoj književnoj znanosti ta rasprava zapravo nije naišla na veći odjek. Dok su se na engleskom, njemačkom ili francuskom vodile intelektualne debate oko intenziteta, načina i vrste utjecaja na općeprihvaćene kanonske popise, hrvatski su se kanoni postavljali. Hrvatske su čitanke ponovo ustoličavale književne autore, odbacujući nekad uobičajene tekstove nastale na području bivše Jugoslavije kako bi ih zamijenile “čistim” hrvatskim tekstovima. Iz starih čitanaka ostale su samo dvije pripovijetke Ivana Cankara, pokojni tekst Ive Andrića, a niti jedan tekst drugih bosanskohercegovačkih, srpskih ili makedonskih autora. Čitanke su podijeljene na tekstove koji su hrvatski i one koji predstavljaju kanon svjetske književnosti.

Rasprava o kanonu postavljala je pitanja ideološke uvjetovanosti kanonskih tekstova. Ono što se zbivalo sa književnošću kod nas moglo se upravo koristiti kao dokaz, jer su neka do tada kanonska djela jednostavno odbačena i etiketirana “apokrifnim” na posve očigledan diktat ideologije, dok su druga, donekad “zaboravljena”, zauzela važna mjesta u novoformiranom novohrvatskom književnom kanonu.

Stjecajem povijesnih okolnosti, devedesete godine dvadesetog stoljeća ponovo su re-interpretirale kanon hrvatske književnosti, nije teško zaključiti po čijem se diktatu i na koje načine oblikuju kanonski p(r)opisi. Kao primjeri za analizu lirske pjesme, simbola ili metafore u čitankama su iščezli stihovi Jure Kaštelana, a pojavili su se soneti Vinka Nikolića ili Viktora Vide. Svi su se u pregledima hrvatske književnosti trudili spomenuti Milu Budaka, književnika iz doba NDH, a izostaviti Augusta Cesarca, deklariranog ljevičara. Djela Vladimira Nazora prošla su novu selekciju, te su u čitanke stigli njegovi rani radovi o hrvatskim kraljevima, dok su pjesme nastale u njegovoj kasnijoj fazi odjednom nestale. Postaje jasno da niti jedan kanon nije zauvijek definiran, ma kako se čvrstim i postojećim činio i predstavljao.

Problem hrvatskog kanona postavlja i pitanje odnosa malih i velikih književnosti, pitanje nacionalnog identiteta i književnih djela, odnosa nacionalne književnosti prema srpskoj, pa i slovenskoj i drugim slavenskim književnostima, kao i onima koje nastaju u neposrednoj geografskoj blizini na jezicima kao što su talijanski ili njemački.

Homogenizacijska funkcija književnosti unutar nacionalne zajednice ostvaruje se i preko njenog odnosa s jezikom, odnosno nacionalnim standardom. Književnost utječe na jezični standard već i postojanjem tekstova na standardu, ali i opravdavanjem raznih standardizacijskih postupaka unutar jezika građom iz književnosti. Pri tom je postupku od velike važnost i proces kanonizacije.

Jezik je često jedno od osnovnih sredstava nacionalne homogenizacije, naročito ukoliko je nacionalni korpus teritorijalno razjedinjen te vjerski i etnički nehomogen – tako jedan umjetno uspostavljen sustav znakova ima značajnu funkciju u održavanju nacionalne kulture. Određivanje idioma koje će grupa nacionalnih ideologa standardizacijom pokušati izdignuti na razinu nacionalnog jezika prije svega je politički postupak, pa je i uloga književnosti u njegovu uspostavljanju i održavanju, iako posredno, svakako prvenstveno politička.

U zadnja dva desetljeća preoblikovanje jugoslavenskih književnih kanona nije u potpunosti slijedilo političko razgraničavanje nekad zajedničkog standarda koji je podjelom na hrvatski, srpski, bosanskohercegovački i crnogorski idiom, podrazumijevao i simetričnu podjelu nekad zajedničkih književnih tekstova. Kanon se posreduje obrazovanjem, a dvadesetak godina nije toliko mnogo u ljudskom vremenu da još ne bi bila živa i aktivna generacija odrasla na istim čitankama u kojima su bili tekstovi koji su sada uglavnom podijeljeni po nacionalnom ključu. Primjer Ćopićeve *Ježeve kućice* koje se još s nostalgijom sjećaju današnji roditelji, razlog je da se taj tekst pojavljuje i još uvijek dobro prodaje na području čitave bivše Jugoslavije, iako danas svi znamo da je Ćopić srpski pisac.

Kategorija nacionalnog kanona ne može se razdvojiti od pojma nacije, koji u svakoj interpretaciji ipak uključuje svojevrstnu isključivost. Neki pripadaju, a neki ne pripadaju toj, da parafraziram naslov knjige V. Katunarića, spornoj zajednici. (Katunarić 2002) Nacionalni književni kanoni problematiziraju autorovu nacionalnu pripadnost. Problem možemo aktualizirati pitanjem pripada li tekst *Adrijanskog mora sirena*, nastao u sedamnaestom stoljeću na mađarskom jeziku od strane hrvatskog plemića, hrvatskoj ili mađarskoj književnosti.

Svako problematiziranje književnog kanona pojednostavljeno rečeno propituje koja su književna djela vrijedna proučavanja, ali nezaobilazno otvara i pitanje o instituciji unutar koje ta kanonska djela postaju predmetom proučavanja.

Problem kanona otvara i problem međusobnog suodnosa institucija i književnosti, i to ne samo onih kulturnih, poput Matice hrvatske, već i političkih, poput Hrvatskog sabora.

Književni korpus koji se u nekadašnjim čitankama predstavljao kao reprezentativna jugoslavenska književnost obično se je dijelio po nacionalnom ključu na pojedine nacionalne književnosti čije su se povijesti u takvim prikazima ukratko predstavljale. Sada pojedine čitanke predstavljaju pojedine nacionalne segmente nekad zajedničkih prikaza, podijeljene na isti način kao što su politički i geografski povučene granice između sada samostalnih država. No, ponekad stvari nisu tako jednostavne. U slučaju Ive Andrića, pisca koji se deklarirao Jugoslavenom, pa bi dakle pripadao u sada nepostojeći kanon, problemi su se samo redali. Pitanje kojoj on književnosti pripada često se postavljalo u zadnjih dvadesetak godina, a interpretacije su ovisile o tome koja ih je strana započela.

Nekad visoko kanoniziran i gotovo nezaobilazan Andrić velik je dio života proveo u Beogradu, dakle, za srpski književni kanon nema nikakvih dvojbi da mu pripada. Iako je svoje najbolje tekstove posvetio Bosni, o njegovom oblikovanju bosanskohercegovačkih likova najviše se raspravljalo, osobito nakon knjige Mushina Rizvića koja je problematizirala prikaze muslimana u njegovim djelima (Sarajevo 1980). U Hrvatskoj se Andriću zamjeralo što je otišao iz Zagreba u Beograd, no kako su njegovi književni počeci vezani

uz Zagreb, gdje je 1914. objavio prve stihove u *Hrvatskoj mladoj lirici*, nisu ga sasvim dekanonizirali. Današnji pregledi hrvatske književnosti uglavnom ne zaboravljaju spomenuti Ivu Andrića, no niti ne prešućuju da on nije samo hrvatski pisac.

U svim je jugoslavenskim književnim pregledima roman *Na Drini ćuprija*, najpoznatiji roman jedinog južnoslavenskog književnog nobelovca, desetljećima kanoniziran kao iznimna vrijednost kroz simboličko čitanje mosta kao poveznice između različitih vremena, kultura i naroda. Upravo je paradoksalno da će se nedugo nakon Andrićeve smrti u njegovim rečenicama tražiti objašnjenja za bolje razumijevanje posljednjeg ratnog sukoba, a sve će tri sukobljene strane polazeći od istog ishodišta pronalaziti posve oprečna tumačenja teksta. Umjesto jednog postoje različiti interpretacijski konzensusi, premda je u svim čitanjima riječ o kanoniziranom autoru.

Ambivalentan odnos prema Andriću i u Hrvatskoj i u Srbiji i u Bosni i Hercegovini u posljednje je vrijeme puno više ovisio o dnevnoj politici, nego o književnoj kritici, pa može poslužiti kao primjer odnosa kanona i ideologije.

3. Kratak pogled u prošlost, zbog budućnosti

Pitanje oblikovanja hrvatske nacionalne književnosti u devetnaestom stoljeću znanost o književnosti je u velikoj mjeri raspravila utvrdivši da se je ona temeljila na narodnoj tradiciji, staroj dubrovačkoj renesansnoj i baroknoj književnosti te na tada aktualnim utjecajima svjetskog romantizma, o čemu argumentirano svjedoče tekstovi Aleksandra Flakera (1968), Ive Frangeša (1970) ili Antuna Barca (1960).

U svojim temeljnim postavkama hrvatski je književni kanon nastajao tijekom devetnaestog stoljeća. Prvo je oblikovan kanon starije hrvatske književnosti, pri čemu je korištena pretpostavka da su to djela koja su izdržala kušnju vremena, pa je riječ o doista iznimnim književnim vrijednostima. Ipak, i unutar tog vremenski i brojem ograničenog korpusa nisu svi književnici prepoznati kao veliki. Selekcija je važan element oblikovanja kanona.

Stariju je hrvatsku književnost počeo objavljivati Ivan Kukuljević Sakcinski. Riječ je o knjigama *Pjesnici hrvatski XV vieka* (Zagreb, 1856), *Pjesnici hrvatski XVI vieka* (Zagreb, 1858), *Književnici u Hrvatah iz prve polovine XVII. vieka, s ove strane Velebita* (Zagreb, 1869). Tim je knjigama Kukuljević Sakcinski zapravo nastavio svoj pionirski poduhvat objavljivanja baštine starije hrvatske književnosti koji je započeo u časopisu Neven. Na stranicama tadašnje hrvatske periodike često su se pojavljivali pisci starije hrvatske književnosti, pa ipak imena Šimun Klemenović, Marin Krstićević ili Vlaho Vodopić danas ne znače ništa. Velike i iznimno opsežne povijesti književnosti poput *Ogledala Šime Ljubića*, koje je napisano u dva toma od 344 te 587 stranica, nisu izostavljale niti jednog poznatog autora. Ljubićevo *Ogledalo književne povijesti jugoslavjanske na podučavanje mladeži* (Rijeka, 1864, 1869) navodi više od 130 autora.

Ljudevit Gaj u *Danici* objavljuje 1838. proglas u kojem se poziva na književno blago "od četrdeset i više izverstnih (klasičnih) spisateljah Parnasa Ilirskog iz stare ilirske Ate-ne – Dubrovnika (Raguze)" (*Danica*, IV, 1838, 50:197). Otprilike toliko navode i kraći književnopovijesni pregledi, poneki čak i upola manje. U *Slavjanskoj antologiji* Mede Pucića (Beč, 1844) navodi ih se svega jedanaest.

Današnji povijesni pregledi hrvatske književnosti uglavnom ne problematiziraju dopreporodnu književnost, i navode kanoniziranih najmanje dvadesetak, a najviše šezdesetak istih autora i djela.

Neosporno je da u to doba nastaje moderna hrvatska nacija, kao i moderna hrvatska književnost, pisana novim, tek nastalim, standardnim jezikom. Međutim, u postupku njenog oblikovanja – prije nego što će novi autori suvereno vladati čitankama, časopisima i novim kulturnim prostorima – za osvajanje tog prostora i za oblikovanje jedinstvenih stavova čitatelja u velikoj su mjeri korišteni tekstovi starije hrvatske književnosti. Premda su Gundulićeve, Došenove ili Kačićeve rečenice izdvojene iz konteksta poprimale sasvim nova značenja, njihova je efikasnost u dostizanju ciljeva za Ljudevita Gaja bila vrlo korisna.

Postupci reinterpetiranja tekstova dopunjuju sama djela, i time poništavaju njihovu povijesnu determiniranost. Zbog toga se pojedini tekstovi smatraju univerzalno vrijednima pa ih se uvijek ponovo čita. Upravo tu kontinuiranu postojanost na kanonskim popisima možemo tumačiti iznimnom kvalitetom djela, njegovom univerzalnošću, postojanošću. Ipak se čini ispravnijim zaključak do kojeg nas u svojoj knjizi dovodi B. Herrnstain Smith, trajnost tekstova na kanonskim popisima ne potvrđuje njihovu transcendentnu vrijednost već njihovu dugotrajnu prisutnost i reinterpetiranje unutar pojedine kulture. (Herrnstain Smith 1988:53)

“Vječnost” antičkih tekstova obično tumačimo njihovim iznimnim estetskim vrijednostima, no ipak ih nisu te vrijednosti učinile tako dugovječnima, već upravo kanonizacija i dugogodišnje ponavljanje istih interpretacija kroz obrazovni sustav.

Kanon se formalno temelji na estetskim vrijednostima koje se predstavljaju kao univerzalne, nadnacionalne i svezremenske. Kanon je upućen na prošlost. Tekstovi i autori iz prošlih razdoblja prepoznaju se i prikazuju iznimno vrijednima, univerzalnima. “Otkrivanje” zaboravljenih tekstova potvrđivalo je nacionalnu prošlost, i učinilo korpus starije hrvatske književnosti osobito zanimljivim. Početak tog procesa vezan je uz objavljivanje prvih tekstova starije hrvatske književnosti u *Danici Ilirskoj* (Gajev časopis, odnosno njegov književni dodatak) a završetak je vidljiv u znanstvenoj interpretaciji tekstova starije hrvatske književnosti unutar ozbiljnih književnopovijesnih sinteza.

Obrazovanje je sredstvo koje se u svim modernim državama koristi za oblikovanje budućih poslušnih i lojalnih građana. Uključivanje što većeg broja institucija i intelektualaca u proces modernizacije školstva bio je jedan od osnovnih ciljeva i za vodeće ljude Ilirskog pokreta, koji su nastojali ubrzati reformu školstva čiji bi osnovni zadatak trebao biti što brže opismenjavanje stanovništva. Veliku ulogu odigrat će i povijesni i zemljopisni uvjeti, koji će postaviti odnose prema drugim kulturama. Kao višestoljetno predziđe kršćanstva Hrvatska će se modema kultura definirati kroz različitost u odnosu na bliski orijentalni prostor, ali zbog stalne prijetnje asimilacije od strane susjednih i politički dominantnih nacija, kao i zbog očigledne malobrojnosti u odnosu prema njima, postojat će i stanovit osjećaj manje vrijednosti prema zapadu, čije vrijednosti prihvaća i nastoji promicati. Predodžbe koje će utjecati na oblikovanje kulturnog identiteta vezat će se upravo na taj problematičan “prostor između” (Rapacka: 21), između istoka i zapada, između Orijenta i Okcidenta.

Iako će se povremeno legitimirati kroz krajnosti, taj položaj do danas ima velik utjecaj na prepoznatljivost hrvatskog nacionalnog osjećaja. Definirana i opetovano deklarirana

rana sklonost zapadnim kulturama ostavljala je uvijek dovoljno prostora i za postojanje simpatija prema svim južnoslavenskim nacijama, za proklamiranje bratstva i srodnosti svih Slavena ili zamišljanje velikog ilirskog jedinstva.

Značenje književnog teksta, njegova književna vrijednost, nastaje kao posljedica složenog suodnosa djela, autora i čitatelja. Bourdieu razlikuje čitatelje koji se kao društveni subjekti odvajaju prema načinima recepcije teksta. Unatoč njihovoj aktivnoj ulozi pri stvaranju značenja i vrijednosti književnih tekstova, književna komunikacija ovisi o kontinuiranoj, trajnoj aktivnosti povlaštenih mjesta recepcije i vrednovanja, kako tekstova tako i njegovog autora. Položaj autoriteta dijele kritičari, teoretičari, povjesničari, antologičari, izdavači. Pri složenom postupku valorizacije književnih djela, odnosno oblikovanju književnog kanona, ulogu imaju i autori i kritičari i čitatelji.

Vrednovanje književnih tekstova nije pojedinačni, već društveni čin. Vrijednost teksta nastaje u odnosu kvalitete i funkcije koja mu se pripisuje prema ukusu zajednice kojoj pripada. Izdvajanje kanonskih književnih tekstova osigurava im prihvaćanje u sustavu obrazovanja. Kanonom se unutar društva bira sustav vrijednosti kojeg predstavlja književna estetika na kojoj se temelji nacionalni identitet.

Guillory upozorava da se unutar različitih društvenih zajednica i vrijednosti interpretiraju na različite načine, pa se tako ustoličuju i različiti književni kanoni. Moguće je, kao u slučaju nekadašnjeg jugoslavenskog kanona, da se jedan sveobuhvatni kanon podijeli na više manjih, od kojih je u velikoj mjeri i bio sastavljen. Pri postupku kanonizacije važna je uloga obrazovnih institucija, pa tako je od važnosti i položaj koji pojedini književnici i njihova djela imaju u književno-povijesnim pregledima ili u čitankama.

Školovanjem se kultivira kompetentan čitatelj nacionalne književne baštine.

Literatura

- Althusser, Louis (1986), "Ideologija i ideološki aparati države", u: *Proturječja suvremenog obrazovanja*, prir. S. Flere, prev. Markita Franulić, 119–139, Zagreb
- Anderson, Benedict (1990), *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*, prev. N. Čengić i N. Pavlović, Školska knjiga, Zagreb
- Asman, Alaida (Assmann, Aleida) (2002), *Rad na nacionalnom pamćenju*, Biblioteka XX vek, Beograd
- Balibar, Etienne (1991), "The Nation Form: History and Ideology", u: E. Balibar i L. Wallerstein, ur., *Race, Nation, Class*, Verso, London
- Banac, Ivo (1995), *Nacionalno pitanje u Jugoslaviji. Porijeklo, povijest, politika*, prev. J. Šentija, Durieux, Zagreb
- Barthes, Roland (1979), "Historija ili književnost", u: *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd
- Bhabha, Homi (2002), "Diseminacija: vrijeme, pripovijest i margine moderne nacije", u: *Politika i etika pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb
- Biti, Vladimir (2000), *Strano tijelo pripovijesti, Etičko-politička granica identiteta*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb
- Bloom, Harold (1994), *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York

- Bourdieu, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production*, Polity Press, Cambridge
- Bourdieu, Pierre (2002), *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, Massachusetts
- Dijk, Teun Adrian van (2006), *Ideologija, multidisciplinarn pristup*, prev. Živan Fillipi, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb
- Eagleton, Terry (2002), *Ideja kulture*, Jesenski i Turk, Zagreb
- Foucault, Michel (2002), *Riječi i stvari, Arheologija humanističkih znanosti*, Golden marketing, Zagreb
- Guillory, John (1993), *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, Chicago
- Herrnstein Smith, Barbara (1988), *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London
- Jelavich, Charles (1992), *Južnoslavenski nacionalizmi, jugoslavensko ujedinjenje i udžbenici prije 1914*, Globus – Školska knjiga, Zagreb
- Katunarić, Vjeran (2003), *Sporna zajednica*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb
- Oraić-Tolić, Dubravka, Erno Kulcsar Szabo, ur. (2006), *Kulturni stereotipi. Koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*, FF press, Zagreb
- Rapacka, Joanna (2002), *Leksikon hrvatskih tradicija*, prev. D. Blažina, Matica hrvatska, Zagreb
- Solar, Milivoj (1985), *Pretpostavke povijesti književnosti i Granice paradigme povijesti književnosti – Eseji o fragmentima*, Prosveta, Beograd

Јасмина Мојсиева-Гушева: Промените во структурата на идентитетите: генерална тема во современата проза на Балканот

Во трудот ќе стане збор за промените во структурата на индивидуалните идентитети на јунаците од современата проза на Балканот. Идентитетот како најуниверзална човечка категорија е општествено, временски и локациски детерминиран. Промените кои настануваат во овие три сегменти неминовно носат и промени во системот на градењето на идентитетите. Оваа тема, прилично често се наоѓа во фокусот на интересот на низа интеркултурни транзициски балкански автори. Во оваа пригода ќе се задржиме врз толкувањата на промените на книжевните идентитети на јунаците од романите на А. Хемон и Л. Димковска како парадигматични за различните градења на сопствениот идентитет во услови на менување на животните средини, на кои авторите исто како и нивните јунаци биле изложени.

Клучни зборови: промени во структурата на идентитетите, општествена, временска и локациска детерминација, легитимирачки идентитет, идентитет на отпор, проектен идентитет, Александар Хемон, Лидија Димковска

Changes in the Structure of Identities: Main Theme in Balkan Contemporary Prose

This paper is about the structural changes of individual identities of the heroes in contemporary Balkan prose. Identity, as the most universal human category is socially, temporally and regionally determined. The changes that occur in these three segments inevitably bring changes in the system of building identities. This issue is frequently in the focus of the interest of many intercultural transitional Balkan authors. In this occasion, we will dwell on the interpretations of changes of literary identities of the heroes in the works of A. Hemon and L. Dimkovska as paradigmatic in different ways of forming one's identity in the conditions of changing the work environments, to which the authors, as well as their heroes, were subjected.

Key Words: changes in the structure of identities, social, temporal and areal determination, legitimizing identity, resistance identity, project identity, Aleksandar Hemon, Lidija Dimkovska

Тргувајќи од современите социолошки сфаќања за идентитетот како специфичен конструкт на релации во кои секое суштество, појава или својство е идентично на самото себеси, логички ни се наметнуваат мноштво прашања од типот кој и зошто ги гради тие односи, како и од што се сочинети, дали и на кој начин може да се влијае на нивната трајност. За да дадеме прецизни одговори на поставените прашања треба да навлеземе малку подлабоко во концептуализацијата на идентитетот која вклучува преглед на организацијата на општествените односи поделени на двете спротивставени групи – “јас” и “другиот”. Всушност, идентитетот е функционална единица чија суштина е утврдена со помош на различното симболично обележување во однос на другите и нивните гледишта, ставови и начини на претставување во одреден временски период. Или, колоквијално кажано, тој е сооднос помеѓу нас и другите и токму затоа тие се битниот сегмент во градењето на претставите за себе. Овој процес се одвива преку означувањето на практиките и на симболичките системи низ кои ние се позиционираме како субјекти. Идентитетот, исто така, се формира преку обележување на разликите помеѓу субјектите како клучен сегмент на препознавањето и на градењето на сопственото битие. Разликите, од своја страна, во одредени услови и периоди можат да иницираат општествена прифатливост или социјална исклученост. На тој начин се добива реална слика за колективната позиционираност на сопствениот идентитет којшто, од друга страна, претставува ентитет со својата автономност, независност, со свои желби и барања, идеали, вредносни системи, карактеристики, коишто константно се менуваат.

Овде, секако, се јавуваат размислувањата за моќта на претставувањето и дилемите за тоа како и зошто некои значења се преферираат наспрема другите како и прашањата за изборот и за искуството, кои овозможуваат да се решиме да одбереме еден субјективитет од обемот на можности што ги нуди културата, односно од разновидноста на симболичките презентации. Бидејќи градењето на идентитетот секогаш се одвива во контекстот на односите на моќта, реално е да се претпостави постоење на повеќе облици на градбата на идентитетот во зависност од фазата во која се наоѓа општествената структура и позициите на учесниците во процесот. Оваа релација ја забележал и Мануел Кастелс (Castells 2002:18) кој во својата книга “Моќта на идентитетот” предлага диференцијација на три форми на идентитет: *легитимирачки идентитет* кој го поврзува со авторитетот и доминацијата на општествените институции во однос на индивидуите, кој се поврзува со теориите на национализмот; вториот тип е *идентитетот на отпорот* кој го создаваат субјектите кога се обезвреднети или стигматизирани од општествените институции и се поврзува со политиката на идентитетот; и третиот тип, *проектниот идентитет* кој настанува кога индивидуалните актери градат нов вид на идентитет кој ја редефинира нивната положба во општеството, но истовремено изискува и целосна преобразба во општествената структура преку градење на нови симболички системи.

Токму тие – симболичките системи ја создаваат врската меѓу нашето минато и социјалните, културните и економските односи во кои ние денес живееме нудејќи ни нови начини на осмислување на социјалната поделба во услови на криза на идентитетите, кога некои идентитетски групи се исклучуваат, се

стигматизираат и се оспоруваат. Таа криза настанува кога на материјален и на социјален план стануваме зависни од другите, коишто под притисок ги менуваат нашите уверувања и вредносни системи без да водат сметка за реалната состојба. Ваквите ситуации, кога местото на вистинските вредности го заземаат лажните и фингирани параметри, стануваат сè почести во современиот свет, преполн со динамични турбуленции и протести.

Како што е добро познато, идентитетите се изградени структури кои перманентно се надоградуваат и се менуваат во зависност од личните желби и фрустрации, религиозните уверувања и догми, индивидуалното или колективното паметење. Сите тие форми на сознанија, произлезени од различните области, се синтетизираат и се канонизираат според општествените и културните нацрти коишто се вкоренети во рамките на времето и просторот. Гледано од ваква перспектива, разликуваме идентитети карактеристични за одделни историски епохи, ареали, групации, ентитети, најчесто именувани од антрополозите како идентитети на различни култури (Todorov 1994:169). Имено, културата, којашто е неминовно поврзана со симболичките системи и научените аспекти на однесување, е појдовна основа при градењето на идентитетите. Преку неа се врши размена на мисли, искуства, процеси, потреби помеѓу различните индивидуи, ентитети, колективитети. Таа е неизбежна во остварувањето на човековите вродени способности, во создавањето на интелектуалните, научните, моралните и уметнички вредности, но и во ползувањето на истите, во соработката и конфликтот со општествените норми, во начинот на размислување, чувствување и верување, во групното и поединечното однесување. И како таква, со своето комплексно значење на градител на целокупниот начин на живот на луѓето¹, таа стои во основата на нивниот идентитет преку неколкумина маркантни маркери како што се јазикот, националната и религиозната припадност, на кои и ние ќе се задржиме во овој текст забележувајќи го преминот од еден во друг тип на идентитет на јунаците на балканската транзициска проза, во миговите кога тие ги менуваат ставовите за општеството, средините на својот престој и генерално, погледот кон светот. Анализата ќе ја оствариме преку романите на двајца млади балкански автори, настанати скоро во исто време: “Човек без минато” (2004) на босанскиот автор Александар Хемон, и “Скриена камера” (2004) на македонската поетеса Лидија Димковска. Покрај тоа што и двата романи се однесуваат на иста тема – градењето на идентитети во услови на менување на животните средини, она што ги чини погодни за нашата анализа е што и двата романи се еден вид на автобиографска метафикција на авторите кои ги напуштаат своите родни огништа во времето на транзицијата на Југославија впуштајќи се во процесот наречен потрага по ново вдување и доградба на сопствениот идентитет.

¹ Клифорд Гирц како илустрација ги нуди елаборациите на Клакхон што влегуваат во дефиницијата за мошне сложениот поим култура, по следниот редослед: целокупниот начин на живот на луѓето; општествената оставнина којашто индивидуата ја добива од својата група; начинот на размислување, чувствување и верување; апстрахирање на однесувањето; теоријата што ја развива антропологот за начинот на однесувањето на луѓето во група; б. складиште на акумулирано учење; комплет на стандардизирани ориентации на повторувани проблеми; научно однесување; механизам за нормативно регулирање на однесувањето; комплет техники за прилагодување кон надворешната средина и кон други луѓе; талог на историјата.

Во романот на Александар Хемон, авторот го раскажува животот на своето алтер его Јозеф Пронек, низ повеќе временски и локациски и општествени сегменти. Комплексната романескна структура, раскажана од неговите пријатели/сведоци, се одвива на три локации и во три временски периода и во три општествени структури: започнувајќи со времето на неговото безгрижно детство поминато на просторите на бивша Југославија; продолжувајќи со периодот на адолесценција поминат во Украина како стипендист и припадник на украинското малцинство, во време на антидемократскиот удар на Москва; завршувајќи со неговата емиграција во САД, каде што работи како активист на *Greenpeace* обидувајќи се да се вклопи во американското општество. Индивидуалниот идентитет на Јозеф Пронек, како и идентитетите на другите актанти во романот се трансформираат од еден во друг тип во зависност од нивната моментална општествена ситуираност, но и од духовната констелација во која се наоѓаат единките. Така, живејќи во Југославија, во времето на својата рана младост, Пронек ги чувствува југословенскиот национален идентитет и јазик како свои и легитимирачки, што јасно се согледува во нетрпеливоста што ја покажува кон американскиот службеник во амбасадата во Сараево, кој не го зборува добро српскохрватскиот јазик.

Младиот управител зборуваше очајно лошо српскохрватски, така што Пронек неколкупати доаѓаше во искушение да го поправи и многу тешко го следеше што зборува. (Hemon 2004:75)

Но, ситуацијата радикално се менува кога истиот тој Пронек ќе се најде, многу години подоцна, во Америка и кога неговата американска девојка постојано ќе го коригира неговиот лош американски јазик, тогаш тој ќе покаже идентитетски отпор кон своето национално потекло и јазик обидувајќи се да проектира нов идентитет кој ќе соодветствува на американската средина.

Се разбира трансформацијата на идентитетот не е условена само од промената на местото на живеење, туку на неа можат да влијаат и одредените сфаќања и чувства на индивидуата во различните периоди од животот. Како илустрација ќе го наведеме однесувањето на Пронек во адолесцентскиот период, кога како секој млад човек пројавува отпор кон сè и сешто, меѓудругото и кон својот југословенски идентитет, што го изразува конзумирајќи само странска музика, што било непримерно однесување за неговите родители, кои не го разбирале странскиот јазик и се сомневале во вистинската содржина на тие песни (Hemon 2004:44). Идентитетот на отпор којшто го покажувал Пронек во оваа ситуација не бил поврзан со општествените структури, туку, единствено, со психолошките промени во неговата личност, којашто се наоѓала во период на премин од адолесценција во зрелост.

Покрај јазикот како најексплицитен маркер за диференцирање на луѓето, припадноста на одредена националност (чиешто толкување е произлезено од латинскиот збор *nasci* со значење здружување на средновековните студенти врз основа на потеклото, Филиповиќ 1965:271) е најчестата форма преку која се гради идентитетската структура, дефинирана уште од времето на Аристотел како пријателство меѓу луѓето со исто потекло (Aristotel 1970:217). Ваквите укажувања јасно го предочуваат значењето на локацијата во однос на двете структури:

формирањето на идентитетот и здобивањето со правото на припадност на одредена националност. Денес постојат повеќе начини за стекнување на националната одредница која може да се наследи од предците, да се здобие со местото на раѓање или да се стекне со промена на местото на живеење. Знаејќи го ова, еден од пријателите на Пронек-Виктор (нараторот на делот од романот којшто се однесува на нивниот заеднички престој во Киев како стипендисти и потомци на украинските малцинства од Југославија и САД), инаку роден во САД, додека е во родната земја со гордост го носи својот американски идентитет за разлика од неговиот татко, којшто исто така се стекнал со правото на легитимен американски идентитет женејќи се за Американка, кој постојано дава отпор кон новиот идентитет.

Мојот татко одби да стане кога ја свиреа химната, зашто сè уште беше Украинец, како да е “The Star – Spangled Banner” како да вредело неговото украинство. А мене ме натера да станам, сакаше да ја ценам Америка, затоа што сум овде роден. (Nemon 2004:95)

Од посочениот пример можеме да заклучиме дека промената на местото на egzистенција честопати подразбира отворање на процесот на трансформација на идентитетот на доселениците преку развивање на идентитет на отпор што ќе придонесе за проектирање на сложен идентитет (во случајот словено-американски) којшто го дозволуваат земјите со развиена демократија. И покрај тоа, создавањето на комуни или етнозаедници за повеќето Американци со легитимен идентитет вклучувајќи го тука и Виктор, не е прифатливо однесување. “Јас го мрзев својот татко зашто беше единствен заебан старец: неприлагоден, скржав и секогаш лут” (Nemon 2004:95), повеќепати во романот ќе го искажеше Виктор своето мислење за татко си и неговата апсурдна приврзаност кон стариот идентитет дури и во претсмртните часови, во неговиот дом во Чикаго.

...додека мојот татко лежеше во отворениот ковчег, неговите воени другари - старци во темни костуми кои постепено им стануваа преголеми и мирисаа на дисфункционална простата - држеа украински знамиња и говореа за татковата лојалност и дарежливост, за неговата љубов кон Украина, за неговите конечни моменти на возвишена радост во кои доживеал да ја види ослободена својата татковина. (Nemon 2004:135)

Неспособен да го сфати татковиот ригиден став, Виктор и самиот цврсто се држи за својот легитимирачки американски идентитет навредувајќи се кога Пронек ќе се обиде да се пошегува со него претставувајќи го како Американец и шпион на ЦИА во Украина (Nemon 2004:102). Нему и не му е потребно да го брани и да се бори за својот национален идентитет, ниту да го прилагодува бидејќи неговиот престој во туѓина е краткотраен. Но сепак, тој е свесен дека неговиот американски национален идентитет во Украина може да предизвика проблеми. Тоа го почувствувал уште на самиот влез во земјата, при првата средба со цариниците.

Го прелистаа мојот американски пасош, решително одбивајќи да покажат одушевување пред избилството слобода кој тој ја имплицира, а уште помалку пред богатата збирка од визии, собрани витекот на моите егзистенцијалистички талкања. Сепак ме пуштија, иако со понижувачко муртење, кое требаше да значи дека можеа и да ме сопрат, дури и да направат да исчезнам, само ако посакаа. (Hemon 2004:82)

Во ваквите моменти тој сфаќа дека туѓото тешко се присвојува зашто ја претставува обратната страна на своето. Тоа е нешто што се наоѓа надвор од нашиот регион, нешто што им припаѓа на другите и на крајот на краиштата, нешто што е различно од нас самите (Valdenfels 2005:166).

Поделеноста на свое и туѓо претставува релативна одредба чиј квалификатив произлегува од диференцирањето и класифицирањето на нештата. Таа поделеност и разлика што се прави меѓу нив е основата на која почиваат идентитетите. Разликата е она што го обележува еден идентитет од друг и воспоставува посебности, често во форма на спротиставености, нетрпеливости и социјална исклученост, особено присутна на балканските простори во транзитските превирања. Токму поради придавањето на преголеми значења на разликите и ригидните сфаќања на идентитетот како едно од клучните монолитни егзистенцијални прашања, секогаш на овие простори се појавуваат проблеми поврзани со насилството коишто на други места се решаваат со градење политики на идентитетот и нужна толеранција кон разликите. Затоа за повеќето американски ликови од романот збунувачки е фактот што во Југославија:

Некои Срби се обидуваат да ги убиваат муслиманите во Босна и Сараево, како и луѓето кои не сакаат да ги убијат муслиманите. (Hemon 2004:156)

Но, во свеста на припадниците на Балканот, видливо се рефлектира закоравеното непријателство меѓу припадниците на различните религиски заедници, без разлика каде се наоѓаат, што е експлицитно објаснето во случајот на Американецот со српско потекло Брѓанин, кој мисли дека е малтретиран од браќата на својата бивша жена со католичка вероисповед, само затоа што е православен Србин (Hemon 2004:161). Па затоа “сега е оженет за Србинка и им верува само на православните луѓе” (Hemon 2004:161).

За промена на ваквата состојба на Балканот, неопходно е ослободување од историското бреме на егзистирање на спротивставените етникуми, непријателски расположени едни кон други и зголемено влијаење врз свеста на луѓето да ги прифатат културните разновидности како дел од својата егзистенција. Во својата книга *The Location of Culture*, Хоми Баба објаснува дека постколонијалните општества, занимавајќи се со конфронтацијата со Другоста, сè уште се потпираат на поимот на културните разлики, наместо на културната разновидност. Критикувајќи ја ваквата состојба, тој прави разлика помеѓу двата поима определувајќи ја културната разновидност како “епистемиолошки предмет заснован на емпириско знаење”, наспрема културната разлика што е “процес на искажувањето на културата како спознајна авторитативна форма дорасната за конструирање на систе-

мот за културна идентификација” (Baba 2004:73). Како таква, културната разновидност има предност бидејќи е “категорија на компаративната естетика/етика, која ги признава претходно дадените културни содржини и води кон создавање на либералните поими на мултикултуралноста, културната размена или единствената култура на човештвото”. Наспроти неа, културната разлика е “процес на означување со кој културите се разликуваат и авторизираат живејќи сигурни во утопијата на непремостливоста на разликите”. Сè додека перспективата од која се гледа на културните идентитети не се промени, Балканот ќе остане заложник на искривените претстави за него и на непремостливите културни разлики. Тие, според неговото убедување, ја “проблематизираат бинарната поделба на минатото и иднината на ниво на поединечна репрезентација и исклучителна авторитативност на одделни култури”.

Религијата како активен субјект во градењето на колективниот идентитет - од друга страна, е тесно поврзана со некаква духовна врска меѓу Бога и човекот, бидејќи и самиот поим “религиј” е изведен од латинскиот глагол *religare* што значи сврзува и како таква е погодно тло за здружување и практикување на теориите за идентичноста (Теологија 1999:85). Идентификацијата како процес на потврдување на субјектот, претставува една сложена структура, која има своја хиерархија, којашто директно зависи од влијанијата на коишто е подложна индивидуата. Така идентитетите на потиснатите малцинства во демократските општества се склони да се солидаризираат со слични доколку се прифаќаат како рамноправни. Истото се случува и со различните верски идентитети кои се примаат како сродни, а со самото тоа и дозволени (како на пример во Америка), додека верските идентитети на некое друго место и во некои други времиња и околности, кога се перципирани како драстично различни и непојмливи ривали, колективно се отфрлаат (религиските определби за време на транзицијата во Југославија). Поточно, сè зависи од начинот на перцепцијата и свесноста на единките кои треба да ги градат своите идентитети врз основа на меѓусебните разлики, но со почитување на различностите меѓу себе и другите.

Толерантноста е карактеристична во мултиетничките и мултиконфесионалните општества, каде што Другиот се јавува како конститутивен елемент на националниот идентитет, со сите свои специфики во однос на идентификациските особености како што се обичаите, религијата, или јазикот како најмаркантен идентификациски белег. Во тој контекст говорат репликите од романот кога Американката Рејчел го подучува Пронек како да собира донации убедувајќи го дека не треба да се срами од својот лош англиски изговор:

Тешко е мојот англиски е лош.

Само опушти се. Ако зборуваш англиски со нагласок, зборуваш барем два јазика, а тоа е двојно повеќе од луѓето во оваа дупка. На луѓето на кои им се допаѓаш ќе ти дадат пари, а на луѓето на кои не им се допаѓаш нема да ти дадат. (Hemon 2004:184-185)

Сепак, несовршениот говор предизвикува чувство на непријатност кај странците кои се чувствуваат различни и честопати стигматизирани пред погледите

на другите, за кои нивниот говор понекогаш претставува предмет на потсмевање како во секвенцијата кога комичарот Вилјам ќе тропне на Пронековата врата со цел да го присвои неговиот нагласок за својата комична точка.

Пронек го слушаше како ја изведува својата морбидно недуховита импровизациска точка која вклучуваше идиотски гримаси и нагласок кој на Пронек му звучеше ирски. Почувствува како градите му одекнуваат од страв и тага додека Вилјам сам се смееше на своите жално лоши шеги. (Немон 2004:204)

Можноста за успехот или неуспехот на говорниот чин, според теоријата на говорот, зависи од конотативната функција на јазикот односно од емоциите кои употребените зборови ги предизвикуваат врз соговорникот (Rot 2004:60) заедно со мотивацијата и емотивните реакции на единките - слушатели како и од контекстот којшто е постојано менлив и зависен од повеќе услови од социолошка и културолошка природа. Кога овие услови се менуваат, се јавуваат и разлики не само во конотативното значење на говорот туку и во денотативното значење, коешто ја изразува суштината на самите зборови во говорот на припадниците на различните општествени системи. Такви зборови на коишто често им се припишуваат различни значења меѓу останатите се: демократија, слобода, религија, идентитет, коишто за припадниците на одредени средини, во специфични услови имаат различни значења. На тој начин се релативизираат самите поими, така што она што за некого претставувало слобода на избор, градење на својот идентитет или право на религиско поврзување, секако дека е зависно од условите коишто влијаат врз него, но не смее да се заборава ниту суштината на нештата. Честопати менувањето на контекстот и условите нè доведуваат во заблуда да мислиме дека средината е пресудна за градењето на идентитетот, без да се посвети внимание на функцијата на единката како градител на сопствениот идентитет.

Наспроти “идентитетското патување” на ликовите од романот “Човек без минато”, во коишто тие безуспешно се обидуваат да се пронајдат себеси, ликовите од романот на Лидија Димковска “Скриена камера” сосема успешно се снаоѓаат во новите услови приоѓајќи му на идентитетот како конструктивен елемент којшто се гради преку еден оптимистички ориентиран поглед во кој границите го губат својот разделувачки карактер. Авторката размислува во духот на толкувањата на левоориентираниот германски политичар Оскар Лафонтен и неговите сфаќања дека границите, при преносот од околината во главите на луѓето, можат да го загубат својот разделувачки карактер и да станат поттик за создавање нови идентитети. Кога сопствените граници ќе се постават во однос на некои други граници, не доаѓа секогаш до конфронтации. Доколку постои добра волја, тие можат да се надминат преку збогатувања на различните идентитети (Стојковиќ 2002: 22). Денес сме соочени со рedefинирање на поимот на идентитетот во насока на прифаќање на Другоста, на имплицитната дијалогичност, на интенционалната инклузивност, на инклинацијата кон мултиплицираноста.

Оваа насока ја пропагираат сите цивилизирани општества, бидејќи се сигурни дека ваквото сфаќање лежи во основата на човечката природа која секогаш теж-

нее кон промени, интеракции и предизвици². Истото го потврдува одамна изречената алузија на Блез Паскал на една Монтењова реченица:

Единствено навиките влијаат секој од нас да е задоволен од местото каде природата го всадила. Ништо на човекот не му е така неподносливо, како да остане во состојба на потполно мирување: без страсти, без работа, без забава, без напор. Ќе ја почувствуваш тогаш својата ништожност, својата осаменост, својата неспособност, својата зависност, својата немоќ, својата празнина. Одеднаш од неговата душа ќе избувне досадата, тагата, незадоволството, гневот и лутината... (Паскал 1965: 65)

Оваа сентенција, сфатена во денешни услови и протолкувана со современ јазик, го открива длабокиот човечки порив за константно менување и доградба на сопствениот идентитет преку отворен дијалог со различното. Ваквиот пристап на постмодерниот човек му овозможува огромна широчина, експанзија на можностите, досетлива етеричност, контролирана самосвест што го доближува буквално до статусот на мал бог. Неговото творечко кредо гласи: “Смрт на постојаноста и едноличноста, отвореност за промените и разликите”. Во ваквата животна бразда никнува чудната сорта на слободни личности каква што е Лила од романот на Димковска, способни да се вдомат во различни услови. Ним не им пречат преселбите, странствувањата, туѓите погледи. Нивната теориска платформа за домот што доследно ја следат е преземена од романскиот писател – емигрант Сорин Александреску. Таа гласи:

Дома веќе не постои, или постои на повеќе места... (Димковска 2004: 195)

Авторката (Лила) го прифаќа фактот дека домот го чувствувала само таму каде што не си го поставувала прашањето дали и каде е дома. Го чувствувала својот идентитет само кога не знаела за друга алтернатива. А сега, кога го почувствувала благодетот на странствувањето, на константните патувања и престојувања исполнети со откривања на нови перспективи, на номадските преселби што ѝ носат различни познанства и искуства, како да се изгубила себеси во лавиринтот оддома дотаму, па онаму, по крстопатот и престанала да го поставува прашањето за вистинскиот дом. Сега зборува само за варијанти на домот секаде каде што ќе престојува и живее забележувајќи ги при тоа промените на сопствениот идентитет што настануваат при секојдневните средби со Другите. Секако, за ваквите согледби ѝ помогнал “експериментот” организиран од една западноевропска фондација што означувал престој во заеднички стан во Виена на повеќе млади уметници од “неразвиените” земји со соодветни задачи. Нивниот заеднички живот (на фотографката од Албанија, писателката од Македонија и музичарот од Пакистан) и сплотеност во една душа ги надраснал сите стереотипови и клишеа за национална нетрпеливост и спротиставување на различните менталитети. Поаѓајќи од заедничките уметнички склоности, тие ги пронаоѓаат сличностите меѓу себе. Вак-

² Туѓината е предизвик, бидејќи е нешто непознато по кое *de facto* се копнее.

вите доближувања им помагаат да развијат топла пријателска атмосфера, полна со меѓусебно разбирање. Не попусто се вели дека за да го разбереш човекот треба да го имаш во себе, да бидеш самиот тој. Или, како што размислува современиот германски социолог Крапман, потребни се: емпатија (способноста за интеракција од перспектива на партнерот); амбигвитетна толеранција (свесност дека очекувањата ќе бидат делумно задоволени) и комуникативна компетенција (барањата да се поставуваат врз основа на очекувањата на другите), (Стојковиќ 2002: 17). Тоа воедно се и предиспозициите за правилен развој на идентитетот кој, според современите согледби, се оформува во релација со Другите.

Ваквите “нови” сфаќања не го негираат идентитетот, туку само сакаат да ја воведат можноста за негова конструкција и регулација, којашто ќе помогне во развивањето на среќни индивидуи. Сосема јасно е дека без него човекот се чувствува отуѓено, отфрлено, изгубено и затоа постојано се труди да го пронајде и да го зачува сопственото Јас. За пронаоѓањето на себеси, исто така значајна улога има творењето, создавањето на свој свет во кој се чувствуваме среќни. Целосното освестување е пропорционално со сеќавањето. Само во полна свест во која со најголема интензивност се вплетуваат сите доживувања од минатото и сегашноста, се наоѓа местото за имагинација кое е услов за уметничко (филозофско) дејствување. Човекот само со уметноста (работата) може да се спаси од ништожноста, од заборавањето. Затоа важно е да се има однос кон минатото кое е дел од нас, од нашата автентичност, од нашата вистина. Општо познато е дека оној кој има желба да ја дознава вистината мора да се сеќава на своето минато. Минатото на Лила е богато и разнородно, исто како и нејзиниот идентитет. Поаѓајќи од сфаќањата за идентитетот на Џудит Батлер (Батлер 2002: 53), ќе речеме дека него го сочинуваат различните практики со кои Лила се среќавала низ своите патешествија, бројните дискурси кои минувале низ нејзините мисли, печатот што го оставиле институциите врз неа, дифузните точки на нејзиното потекло. Идентитетот на Лила е хибриден како и нејзините сеќавања кои не се поврзани со едно место и со еден тип искуство. Нејзиното либидо се покажува способно да ги надмине просторните ограничувања. За неа домот не е место каде што живеела, туку место каде се открива себеси, место каде што ги пронаоѓа луѓето што ги сака. Нејзиниот живот е во светот на кој му припаѓа. Затоа нејзиниот дом може да биде целиот свет.

Со својот хибриден идентитет таа е олицетворение на постмодерниот човек во кој живее гласот на Другиот. Нејзината отвореност и свртеност кон плурализмот ја избавуваат од чувството на изгубеност и несигурност. Таа не е растргната помеѓу своите бројни променливи опкружувања бидејќи самата таа е динамична личност. Ниту пак има причина за тага, зашто каде и да е секогаш може да биде своја, а тоа според Кјеркегор, е главен услов да не се очајува. Таа на идентитетот секогаш гледа како на “производство” што никогаш не е завршено, што секогаш е во процес и се проектира како нов конструкт во новите услови.

Очигледни се промените на книжевните идентитети на јунаците од романите на А. Хемон и Л. Димковска и парадигматични за различните градења на сопствениот идентитет во услови на менување на животните средини, на кои авторите, исто како и нивните јунаци, биле изложени, по сопствен избор (во случајот на Димковска) или како наметната потреба (како кај Хемон). Додека во

примерот од Хемоновиот роман идентитетот на јунаците бележи повеќе форми на трансформација минувајќи низ легитимирачката фаза, фазата на отпорот и проектната фаза, во романот на Димковска јунаците се соочуваат со константно проектирање на сопствениот идентитет и како последица на тоа се чувствуваат слободни и независни. Основната разлика се крие во фактот што при процесот на трансформацијата на сопствениот идентитет јунаците на Хемон се соочуваат со остатоците на стереотипните сфаќања и однесувања придружени со сеќавањата на некои минати изгубени простори кои нужно предизвикуваат носталгија и поглед свртен наназад. За разлика од нив, погледите на јунаците на Димковска се вперени напред, кон градењето на новата иднина покажувајќи при тоа извонредно чувство на прилагодување и толеранција кон другите. Или, конкретно кажано, додека во романот на Хемон, на некој начин, сè уште се одржува сликата за идентитетот како цврста категорија, романот на Димковска е целосно свртен кон современите сфаќања за идентитетот како конструкт којшто константно се гради и се формира низ секојдневните сопствени искуства.

Литература

- Aristotel (1970), *Nikomahova etika*, Kultura, Beograd
- Beganović, Davor (2006), "Topografska i temporalna nostalgija u prozi Aleksandra Hemona", *Razlika – Difference*, 10.
- Castells, Manuel (2002), *Moć identiteta*, Golden marketing, Zagreb
- Filipović, Vladimir (1965), *Filozofijski rječnik*, Matica hrvatska, Zagreb
- Hemon, Aleksandar (2004), *Nowhere Man*, First Vintage International Edition, www.vintagebooks.com
- Rot, Nikola (2004), *Znakovi i značenja*, Plato, Beograd
- Todorov, Cvetan (1994), *Mi i drugi*, Slovoграф, Beograd
- Valdenfels, Bernhard (2005), *Topografija stranog*, Stylos, Novi Sad
- Димковска Лидија (2004), *Скриена камера*, Магор, Скопје
- Клифорд, Гирц (2007), *Толкување на културите*, Магор, Скопје
- Македонска терминологија од областа на теологијата (1999), МАНУ, Скопје
- Маич, Иван (2008), "Стратегиите на стереотипа – между идентификацијата и манипулацијата (интеркултурни диалози во 'Човекът без минало' на Александър Хемон)", во: *Впреки различита: Интеркултурни диалози на Балканите*, БАН и ИЛ, Софија.
- Паскал, Блез (1965), *Мисли*, Култура, Београд
- Стојковиќ, Бранимир (2002), *Идентитетот како детерминанта на културните права. Културен идентитет – разлика во себе*, Темплум, Скопје

UDK: 821.163.3.09 Avirović, P.
821.163. 4(497.6).09 Haver, F. N.
821.163.42.09 Gromača, T.
821.163.4(497.6) Jergović, M:

Весна Мојсова-Чепишевска: Проксемите како идеологеми

Просторните знаци или проксемите во прозата на Пајо Авировиќ (*Цахиз и истребувачите на кучиња*), Татјана Громача (*Crnac*), Миљенко Јерговиќ (*Sarajevski Marlboro*) и Фадила Нура Хавер (*Kad umrem da se smijem*) се откриваат преку внимателното исчитување кое, пак, укажува на постоење на два система знаци. Едниот е *надворешен*, и како таков колку што е *туѓ/отуѓен*, толку е и сурово *реален*, а другиот е *внатрешен* и доживеан како *домашен/свој*, но и *виртуелен*. Овие проксеми се семантизираат во една идеолошка смисла и се вклучуваат во цела една идеологематика.

Клучни зборови: проксема, идеологема, Пајо Авировиќ (*Цахиз и истребувачите на кучиња*), Татјана Громача (*Crnac*), Миљенко Јерговиќ (*Sarajevski Marlboro*), Фадила Нура Хавер (*Kad umrem da se smijem*)

Proxemics as Ideologemes

The spatial signs, or the proxemics in the work by Pajo Avirovic (*Цахиз и истребувачите на кучиња*), as well as in those by Tatjana Gromaca (*Crnac*), Miljenko Jergovic (*Sarajevski Marlboro*) and Fadila Nura Haver (*Kad umrem da se smijem*) are revealed through careful reading, which, on the other hand, points to the existence of two systems of signs. One is *external*, and as such is as *foreign / isolated* as it is harshly *real*, while the other is *internal* and is perceived as *native / personal*, as well as *virtual*. These signs are infused with meaning in an ideological sense and are incorporated in a whole ideologematic idea, and thus, the *external* sign becomes an ideologeme for *foreign country*, while the *internal* sign becomes an ideologeme for *native country* within the main question: *Where is / What is my native country?*, and also a question: *Who I'm?* In an even deeper analysis (as a mytheme), the *external* sign is closely connected to the *adult*, through the growing up process, especially the act of self-awareness as initiation, while the *internal* sign is connected to the *child* itself.

Key Words: proxemic, ideologeme, Pajo Avirovic (*Цахиз и истребувачите на кучиња*), Tatjana Gromaca (*Crnac*), Miljenko Jergovic (*Sarajevski Marlboro*), Fadila Nura Haver (*Kad umrem da se smijem*)

Преку идентификација на просторните знаци или проксемите во прозата на Пајо Авировиќ, Татјана Громача, Миљенко Јерговиќ и Фадила Нура Хавер со едно внимателно исчитување на уреденоста на просторните односи во кои стапуваат ликови од нивните приказни, се доаѓа до сознание дека тие се семантизираат во една идеолошка смисла и се вклучуваат во цела една идеологематика¹. Просторот на транзиционата Југославија, а потоа оделно и на Македонија, Хрватска и Босна и Херцеговина е оној во кој *вредностите, навиките, обичаите произлезени од идеологијата на социјализмот дефинитивно го губат значењето, а новото сè уште не е оформено* (Георгиевска-Јаковлева 2008:156). Инаку, преку идеологемата како основна конститутивна единица на дискурсите на моќта и на идентитетот на идеолошкиот систем, се дефинира идеологијата како културен код кој ги артикулира владеечките, култните и колективните идеи, но и стратешките и конјуктурните концепти, вредности и погледи на свет. За Владимир Бити (преземајќи го мислењето на L.Althusser/P.Macherey) идеологијата е создадена од она што не се споменува и таа постои бидејќи постојат работи за кои не смее да се зборува. Така таа е дефинирана како состав од слики, идеи, поими, митови ... во кои луѓето живеат свои имагинарни односи според вистинските услови на постоењето, а тој систем се одржува со помош на идеолошки државни институции како што се: црквата, училиштето, семејството, политичките партии, синдикатите, медиумите и културните установи, кои постојано упатуваат апел до субјектите да заземат положба која е нужна за една репродукција на идеолошкиот систем (Biti 1997:133). Германскиот филозоф Ј. Хабермас (J. Habermas) идеологијата ја дефинира како еден вид болест поточно како разорувач на иманентно дијалогскиот однос на комуникацијата. Но, според П. Рикер (P. Ricoeur) е посоодветно, а и многу е пополезно да се зема предвид интегративната отколку деформативната функција на идеологијата на општеството. Самата идеологија, според него, е вградена во примарното човеково разбирање на светот и на самиот себе, и тоа во облик на метаморфизирање и општо симболично посредување. Таа го овозможува категоријалниот поредок на светот и ја допушта творбата на идентитетот. А без идентитет човекот би бил повторно лишен од чувството за припадност кон светот.

Проза на Пајо Авировиќ² (Авировиќ, П. (2005), *Цахиз и истребувачите на куќиња*, *Детска радост*, Скопје) го има сентименталното “движење” на внатрешниот егзил во деконструкцијата на една земја, на Југославија и расправа за *најелементарните модалитети на животот, воопшто, идентитетот, припадноста, миграциите, дорот* (Бановиќ-Марковска 2007:49). Истите определби може да ѝ

¹ Поопштите семантички семејства на семантемите/семантизмите прераснуваат во идеологеми, која, пак е поширок, супордициран поим во однос на семантемата затоа што во значењето препознава извесни културни кодови кои се однесуваат на севкупниот духовен живот на една епоха. Види Кулавкова, К. (2007), “Идеологема” во *Поимник на книжевната теорија*, 191-193, МАНУ, Скопје.

² Моментално е актуелен амбасадор на Р. Македонија во ООН, а претходно оваа должност ја обавуваше во Израел. Овој негов прв и сè уште единствен роман е добитник на наградата на *Утрински весник – Роман на годината* за 2005 година, но ја нема должнат популарност која би требало да има, како што е во случајот со прозата *Црнец* на Громача. За мене оваа приказна е провокативна како една од ретките книги кои сосема отворено зборуваат за југословенството како специфичен мит кој дури и излегува надвор од митот за словенството. Види Весна Мојсова-Чепишевска, В. (2011), “За смртта на југословенскиот мит” во *Zbornik radova Njegoševi dani* 3, 143-155, Filozofski fakultet, Nikšić

се припишат и на прозата на Татјана Громача (Громача, Т. (2004), *Crnac*, Derieux, Zagreb)³, со тоа што кај Авировиќ *времето на социјализмот во Македонија е доживеано како време на среќно детство во кое општествените фрустрации се неутрализираат од семејната хармонија* (Георгиевска-Јаковлева, 2008:157), додека во искуството на Громача се чувствува една блага горчина во семејното искуство доживеано со детски очи.

Низ превезот на спомените од раната, но и од подоцнежната младост и Авировиќ и Громача успеваат низ една лежерна, непретенциозна постапка да зборуваат отворено за апсурдноста на балканските судири, и особено за југословенските човечки несреќи, исто толку колку и за меѓусебната топлина на обичните луѓе.

Од друга страна, меланхолијата и огромната тага за стариот свет кој повеќе го нема, приказните поврзани со Сараево, но и виорот на последните војни кои го разорија овој град се водечките теми на сите жанрови со кои се испроба Миљенко Јерговиќ како што тоа го покажуваат особено расказите *Босански лонец* или *Колонија*. И вистина е, како што велат голем дел од литературните критичари, ретко кој во босанската и хрватската книжевност поседува таква суптилна смисла за трагика, за едно воено или мирно секојдневие каква што препознаваме во (рас)кажувањата на Јерговиќ. И по овој повод се решив за неговата збирка раскази *Sarajevski Marlboro* (Jergović, M. (2004), *Sarajevski Marlboro*, Globus media, Zagreb) со која уште во 1994 година ги собра симпатиите на читателите од екс-Ју⁴. На оваа линија се и расказите на Фадила Нура Хавер *Кога ќе умрам да се смеам* (Haver, F. N. (2004), *Kad umrem da se smijem*, Naklada Zoro, Sarajevo; Zoro, Zagreb)⁵ кои се читаат како своевидна хроника на едно босанско семејство на нашето време. А таа, како негова единка се прашува со една страшна иронија која преминува и во сарказам: *Zašto bih ja mijenjala svoj identitet? Mnogo je jednostavnije promijeniti drvo života. Potrebno je samo izabrati onakve pretke kakvih se ne bi postideo niti jedan Evropejac. Dakako, svi mi težimo tome* (Haver 2004:11).

Кај сите автори се забележува тенденцијата за пишување необични дневнички записи и нижење на слики од најразлични збиднувања, доживувања, впечато-

³ На романот на Громача му се случува словенечки и полски превод уште наредната, 2005 година. Фрагменти од него има и во превод на македонски јазик во рамките на антологијата на јужнословенската женска проза (види Мојсова-Чепишевска, В. (2008), *12. Жени. Гласови*, Македонска реч, Скопје). Инаку *Црнец* е предмет на прочитување во еден мој текст (види Мојсова-Чепишевска, В. (2009), “Феноменот на нечистото/грдото/грозното во романот *Црнец* на Татјана Громача” во *Македонско-хрватски книжевни и културни врски*, 179-187, Институт за македонска литература, Скопје и во/на (издание 2008 – том 1 – филозофско-културолошки проблеми, <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2008/vol1/1/7.pdf>). Нејзиниот роман е адаптиран и како драмски текст кој влегува во изборот на 120 најдобри европски драмски текстови (види <http://www.mojarijeka.hr/kultura/dramski-tekst-crnac-tatjane-gromace-u-europskom-izboru/>), а како претстава станува дел од програмата на Кастафското културно лето 2010 година.

⁴ За жал, Јерговиќ е во мали количини преведен на македонски јазик и тоа во некои електронски изданија како *Блесок*. А пред извесно време излезе македонската верзија на неговиот роман *Мама Леоне* (Јерговиќ, М. (2011), *Мама Леоне*, Икона, Скопје) во превод на Александар Прокопиев.

⁵ Во превод на македонски јазик најпрвин се појавија три нејзини раскази од оваа збирка и тоа во веќе споменатата антологијата на јужнословенската женска проза *12. Жени. Гласови*. Во 2011 година излезе целата нејзина збирка *Кога ќе умрам да се смеам* (Хавер, Ф.Н. (2011), *Кога ќе умрам да се смеам*, Блесок, Скопје).

ци, историски акти измешани со актуелни настани. Ако тргнеме од зборовите на главниот лик Лида од романот *Скриена камера* на македонската авторка Лида Димковска дека **биографијата на човештвото** *сирка во секоја автобиографија, дека светот се гради и урива и сето тоа, сета таа надворешност навлегува низ порите на кожата, ги шири и ги полни со себе, го присвојува нашето сепство* (Димковска 2004:183, означеното е мое), тогаш биографијата на човештвото се храни и од/со овие (авто)биографии на Авировиќ, Громача, Јерговиќ и Хавер. Тие се ограничуваат само на тоа да ни го претстават својот свет, кој всушност е и наш свет, онака како што тој се прекршил низ нивните души. Но, исто така, ако историјата на светот сирка од биографијата на човекот, тогаш и историјата на Авировиќ, Громача, Јерговиќ и Хавер сирка од биографијата на светот. Во нивните приказни се сервираат прикриено некои историски факти, но пред сè се промовира и се инсистира на една исклучителна *суперпозиција на емотивноста над сите теории, стереотипи и клишеа за националните менталитети* (Стојменска-Елзесер, 2004:58).

Во овој текст интересот е насочен на просторот и тоа кој оној кој се определува како личен простор во нивните приказни, зашто тој вид простор за единката е најважен и како таков е особено осетлив на којабило повреда. Врз основа на двата критериума – **централноста** или важноста во животот на поединецот и **времето на користењето** на одреден простор може да се разликува: примарна, секундарна и јавна територија. **Примарната** или **персоналната територија** е просторот на кој единката полага најмногу право. Таа престојува редовно во тој простор и заради тоа чувствува поврзаност со него, сугурна е во него, го контролира пристапот во него со тоа што на другите им дозволува или не им дозволува да влезат во него. Таквиот простор, е домот, означен како семејна дрвена, а потоа и сидана куќа (Громача 2004:30) или како стан во шеснесеткатницата во кој живеат дедо ѝ и баба ѝ (*deda i nana*) (Громача 2004:30), или семејната куќа во Ѓорче Петров (Авировиќ 2005:33-34). Кај Јерговиќ персоналната територија се раслојува меѓу домот и автомобилот:

Stalno mi se po glavi vrtjelo što ce prije nestati – moja kuća ili moja buba. Želeo sam, naravno, da se spase i jedno i drugo, no gruhanje je neumoljivo tražilo da se odredim. Nakon cjelonoćnog razmišljanja izabrao sam dom. Bubu sam već zamišljao kao mrki kostur, vjerujući da zamišljanjem spašavam ono prvo (Jergović 2004: 23-24).

Секундарниот простор е оној над кој единката нема полна или целосна контрола како што има над примарниот, но во одредено време има поголемо право како што е индустриското градче со кое се врзува детството на Громача или маалото поточно населбата Ѓорче Петров каде главниот лик на Авировиќ ги поминува најубавите денови од своите детство и младештво или кафеаната како специфична проксема со посебни правила која преку заедничкото празнење на сараевски и никшички пива и баделов вињак се обидува да ги (с)руши идеолемите Србин, Хрват, Муслиман како во расказот *Гонг* на Јерговиќ.

Третиот вид територија е **јавната**. Тоа е простор кој често, но секогаш привремено го користи единката, а кој генерално им е достапен и на други како што е другиот, поголемиот град во кој живеат бабата и дедото, или оној друг бесчувствителен град во кој треба да се преживее и да се пронајде смислата на живењето кај

Громача или татковината која престанува да ја чувствува како своја татковина, која ѝ се распарчува, разделува, раздробува:

Nana se razbolila od rata. Zemlja, u kojoj su živjeli deda i nana, postala je neprijatelj zemlje u kojoj smo živjeli mi. (...) Prvi put smo putovali kod dede i nane autobusom. Vlakovi više ni su vozili. Nisu više ni autobusi iz naše zemlje kretali za njuhovu. Morali smo otići u drugu zemlju i preko treće zemlje stići u zemlju koja je bila prva do naše (Gromača 2004:124).

На наше море, кое веќе не е наше, нема стапнато откако го убија Сашко Гешовски, војникот од Кавадарци ..., раскажува, пак, Петар Адамовиќ за својот брат во приказната на Авировиќ. Тogaш престана да навива за Хајдук. Ја зеде "Хајдучка легенда" од Миљенко Смоје, ги собра на едно место пристапната карта на здружението на симпатизерите, сите слики и постери на фудбалерите, клупските знаменциња, значките и исечоците од весниците, ги стави во едно пакетче и ги испрати во Сплит, на адресата на Хајдук, без ниту еден единствен збор. Престана да ги слуша Оливер Драгоевиќ и Мишо Ковач; всушност, престана воопшто да слуша музика. На црногорскиот дел од морето не оди за да не му пукне срцето за Сплит, градот на неговите сонцишта, а и не може да им прости на Црногорците за Дубровник. Во Грција, пак, нема стапнато откако почна "ова со името"; во Бугарија никогаш и не бил, а на овие години не му е, вели, до откривање на природните убавини на соседите. Макар и без виза (Авировиќ 2005:73).

За Јерговиќ јавната територија е пресликана во болната потреба градот во кој се конституира, од тој аспект на 40-тите години на минатиот век, новата југословенска држава, да се види низ призмата на детските очи или како што вели тој самиот:

Jajce je sačinjeno od ogromnih lego-kockica. Neka velika ruka posložila ih je kao po projektu. Ništa nije kao pravo osim vodopada (Jergović 2004:8-9).

А за Хавер, таа е сè уште земја на селани на ридестиот Балкан:

Divljaci smo ti mi, sve nam džabe. sasvim je mudro, onomad, zaključila Desanka M. kako smo mi zemlja seljaka na brdovitom Balkanu. Da smo makar u ravnici. Ali šta se može. Makar oduvijek znamo da smo nikakvi (Haver 2004:14).

Ако сакаме да го определиме најпрецизно семио-лексичкото поле на просторот во овие текстови, треба да издвоиме сè што може да се смета за просторна одредница како имиња на места, топонимски определби, но и додатоци, но и некои други определби (придавки, заменки, прилози за место) кои го дефинираат просторот. Имено, кај Громача не наидуваме на ниеден топоним, на ниедно конкретно име, на точно дефинирана просторност. Таа оперира со:

Otac je radio u tvornici. Često je dolazio noću, a vraćao se ujutru, dok su svidrugi još spavali. Tvornica je izvana izgledala kao logor. (Gromača 2004:10)

Majka je radila tamo gdje i ostale žene, u kancelariji u gradu. (Gromača 2004:24)

Babu nikad nisam zvala baka. Ivujek sam zvala baba. Otac me stalno ispravljao – Nemoj reći baba, reci baka. (Gromača 2004:34)

U kraju, odakle je došla moja majka, živjela je druga baka koju sama zvala nana i djed kojeg sam zvala deda. Deda i nana ličili su na gospodu. (Gromača 2004:45)

U sobi, u kojoj sam spavala, nekada su živjele moje tetke (...) Zgrada, u kojoj su stanoveli deda i nana, bila je visoka šesnaest katova. (Gromača 2004:50-51)

Vlak, kojim smo putovali do dede i nane, bio je uvijek pun. (Gromača 2004:55)

Mesto u kojem se rodila majka sada je bilo neprijateljsko. (Gromača 2004:72)

Kada je došao rat, otišla sam živjeti u veliki grad. (Gromača 2004:83)

Prije nego što smo se počeli stiskati, htjela sam da mladić zna da moja majka pripada narodu koji nam je neprijateljski. (Gromača 2004:97)

Otac je došao u veliki grad. (Gromača 2004:120)

Zemlja, u kojoj su življeli deda i nana, postala je neprijatelj zemlje u kojoj smo živjeli mi. (Gromača 2004:124)

Morali smo otići u drugu zemlju i preko treće zemlje stići u zemlju koja je bila prva do naše. (Gromača 2004:124)⁶

За разлика од неа, Авировиќ е премногу конкретен. Тоа се гледа и од претходниот цитат во кој освен она *наше море*, трештат просторни определби, како Кавадарци, Сплит, Дубровник, Грција, Бугарија... Имено, главниот лик уште многу мал сознава дека е единствен во одделението чие што презиме завршува на “ик”, додека останатите се на “ски” и понекој на “ов”, исто толку различен како што е и самата Громача, и на фамозното прашање што е по народност како од топ одговара – Хрват! Всушност, раскажува Авировиќ преку својот лик Адамовиќ, прашањето го затекнува неподготвен и така безгрижно останува Хрват сè до трето одделение кога татко му му разјаснува: *Слушај, миличок, следната година кога учителката ќе те праша што си по народност, ќе речеш дека си – Србин. Дедо ти навистина е од Хрватска, но ние сме Срби од Хрватска. А сега, слушај ме добро. Мајка ти е Македонка, татко ти е професор по македонски јазик, твојот мајчин јазик е македонскиот, твојата земја е Македонија. Сега ќе кажеш дека си Србин за атер на дедо ти, за атер на нашите претци и на нашето семејно сеќавање. Но запомни: еден ден, кога ќе пораснеш, има само една земја на која треба да ѝ се одолжиш: тоа е Македонија. (...) Впрочем, сине, сите ние сме Југословени.* (Авиrowиќ 2005:98, означеното е мое).

Кај Јерговиќ просторната определба секогаш или најчесто се врзува се она “негово” Сараево, како што Босна со своето срце е просторна определба за Хавер:

Činjenica da tako različiti ljudi žive na jednome mjesti i da ih ta različitost ne opterećuje s vremenom je donjela užitak, zadovoljstvo koje svojom površnošću i neposrednošću podsjeća na čekaonicu kolodvora s kojeg vlakovi voze u pakao i raj (Jergović 2004: 31-32, означеното е мое).

Според Јуриј Лотман структурата на просторот на текстот станува модел на структурата на просторот на светот. Ако, како што вели Лотман во својата книга *Семиосфера: во световите на мислењето*, историските и национално-лингвистич-

⁶ Во сите цитати од Громача, означеното е мое.

ките модели на просторот се основа за конструкција на една “слика на светот”, на еден цел идеолошки модел, својствен на даден тип култура, тогаш тој просторен модел е организиран поточно артикулиран. Имено, во секој текст постои граница која го дели просторот на текстот на два потпростора кои меѓусебно не сакаат да се мешаат. Непробожноста е нејзино важно/битно својство и таа поделба може да биде поделба на “своје” и “туѓо”, на “сиромашно” и “богато”, на “живо” и “мртво”. Границата која го дели просторот мора да биде непробојна, а структурата на секој простор различна. Но, ако нема можност за преоѓање од еден простор во друг, тогаш нема ни приказна. Тоа мошне суптилно го покажува Пајо Авировиќ преку овој свој лик Адамовиќ: *Така јас во четврто одделение престанав да бидам Хрват и станав Србин кој ѝ беше должен на Македонија, но среќен што е Југословен, како и сите другарчиња од основното. Требаше да измине само една година за да ги откачам сите тие комплицирани молекули (...) според кои се раѓаш како едно, растеш како нешто друго, за двете да се стопат во нешто трето, кое е и едно и друго, ама не е ниту едно ниту друго. Заморена од тие плетканици на возрасните, мојата детска душа си одбра народност по мерка: станав Французин ... (Авировиќ 2005:98-99).* Ова бегство од сопствениот недефиниран и истовремено проблематичен идентитет го прави од единствена причина. *Твоите деца, нагласува ликот Адамовиќ, никој никогаш нема да ги пребројува и да ги трауматизира со непристојни прашања, уште во прво одделение. Во Франција, сите се Французи. Так нормално, не?* (Авировиќ 2005:104, подвлеченото е мое).

А кога на веста дека Словенците заминале од конгресот во Белград⁷ зачинета со коментарот на соседот дека никој не мора со сила да остане во Југославија, или едноставно кому не му се допаѓа, нека му е среќен патот, професорот по македонски јазик, инаку татко на Петар Адамовиќ, заклучува, спокојно, со народна мудрост: *Никој никаде ниту оди ниту се враќа ... Словенија ќе си биде таму каде што си е, а ние ќе си бидеме таму каде што сме. Тие ќе прават машини за перење, ние ќе правиме ајвар и ... тоа е тоа. (...) ... јас не се разбираам многу во политика. Знам само дека... Тито е мртов, а богами и турскиот султан. (...) Сакам да кажам дека, кога таткото ќе умре, децата мора да продолжат да живеат и сами да се грижат за својата иднина* (Авировиќ 2005:152-153, означеното е мое).

Таквите премини или преоѓање од еден простор во друг Хавер ги прави со ножеви, па вели:

Lažni preci, lažne riječi, lažne suze ... samo su noževi istiniti. Oni se uvijek nekako provuku: kroz svaku pjesmu, kroz svaku priču, i režu li režu vaš duboki limbički sustav u kome biste trebali spojiti i izmiksati vlastiti doživljaj svijeta sa onom pričom kakav svijet jeste kad se spava radi kulturnijeg potomstva, a ne kao nekoč – kad su se oni divljaci ... nh, pa vidi na što smo mi spali. Nikad više, čovječe, da nisi... ono nešto bezobrazno radio! Nipošto! Samo spavaj! (Haver 2004:15).

⁷ Поопштите семантички семејства на семантемите/семантизмите прераснуваат во идеологеми, која, пак е поширок, супордициран поим во однос на семантемата затоа што во значењето препознава извесни културни кодови кои се однесуваат на севкупниот духовен живот на една епоха. Види Ќулавкова, К. (2007), “Идеологема” во *Поимник на книжевната теорија*, 191-193, МАНУ, Скопје.

Во приказната на Громача се кажува скоро истото, но низ молкот: *Poseban čar ovoga romana jeste taj što je pisan očima djevojčice. Čak kada ona postaje djevojkom i ženom, svijet gleda zaigranom djetinjom naivnošću i iskrenošću, životnim pokretačima uz koje zapravo jedino uspijeva opstati. (...) Kroz fragmente jednog razorenog porodičnog albuma pred nama se rastvara svijet izgubljenih istina u čijim se krhotinama sjećanja dešavaju male, za svijet sasvim nebitne drame*⁸.

Потрагата по изгубената суштина всушност ја наметнува темата на идентитетот, личен и национален. Раздружувањето на Југославија и транзиционото период не само што го разликуваат македонскиот, а по оваа пригода ги додаваме и хрватскиот и босанскиот/бошњачкиот национален идентитет, туку и личниот (Георгиевска-Јаковлева 2008:161). Приказната за еден дом како образец на семејна историја е многу чест. Сепак во случајот со романите *Цахиз* и *Истребувачите на кучиња* и *Црнец*, како и со расказите на Јерговиќ и Хавер, го немаме идилично интонираниот мотив при што доаѓа до симптоматично преклопување на **мотивот на домот** и **детството**, до едно темелно доживување на автентична вдомиленост заедно со низа придружни конотации, како што се: *непоматеното уживање и согласност со себе, со своето потекло, со своето семејство, со своето минато*. Но, го немаме ни она фатално искуство на домот како наша егзистенцијална граница, изразена како кај Франц Кафка во чие творештво домот се доживува како кризен, растројувачки, луд, лажен простор, без разлика дали се работи за човекот ... или, дури, и за животното (Шелева 2005:25-26).

Кај Громача оваа слика на домот се движи на работ од едното и другото заради желбата да не мисли повеќе на возот кој ги поврзува/одвојува селото и градот, малиот и големиот град, едната и другата земја, земјата и на нејзината баба (baba), но и на нејзиниот татко и земјата на нејзината нана (nana), но и на нејзината мајка, на народот на нејзиниот татко и народот на нејзината мајка:

U kući nam je došla policija. Rekli su da se ne bojimo, došli su samo u običan posjet. Sjeli su za stol i izvadili papire. Na papiru je pisalo ime moje majke i mjesto u kojem se rodila. Mjesto u kojem se rodila majka sada je bilo neprijateljsko. Policija je došla provjeriti nije li majka, kojim slučajem, također naš neprijatelj (Gromača 2004:72).

И најмногу да може да престане да мисли на стравот, да престане да го чувствува:

Ljudi su bili zli zbog straha, otac je bio strog zbog straha. Majka je bila tužna zbog straha. Svi su se nečega bojali, samo mene nije bilo ničega strah. (Gromača 2004:76).

Или стравот да прерасне во омраза, а омразата во идеологема:

⁸ Моментално е актуелен амбасадор на Р. Македонија во ООН, а претходно оваа должност ја обавуваше во Израел. Овој негов прв и сè уште единствен роман е добитник на наградата на *Утрински весник* – Роман на годината за 2005 година, но ја нема должат популарност која би требало да има, како што е во случајот со прозата *Црнец* на Громача. За мене оваа приказна е провокативна како една од ретките книги кои сосема отворено зборуваат за југословенството како специфичен мит кој дури и излегува надвор од митот за словенството. Види Весна Мојсова-Чепишевска, В. (2011), "За смртта на југословенскиот мит" во *Zbornik radova Njegoševi dani* 3, 143-155, Filozofski fakultet, Nikšić.

Mržnja koju sam upoznao bila je odvežnj individualna, a da bi se iz nje rodilo kolektivno zlo. Bosanci su mrzeli dugo, ustrajno i merakom, ali sasvim dezorganizirano. Morao je netko doći s topovima, tenkovima i avionima da organizira tu mržnju (Jergović 2004:111, означеното е мое).

Кај четворицата автори оној простор кој некогаш се доживувал како свој, личен, интимен, почнува да функционира како туѓ, зашто тој некогашен свој простор се извитоперува и станува нелагоден, непријатен, едноставно несвој. Како инаку да се толкува она чувство зошто некогашното *наше море* не можеме да го доживуваме повеќе како *наше*, како што вели Авировиќ. Како да се објасни онаа сцена во која девојката Громача се соочува со фактот дека не може и не смее повеќе да ја посетува својата болна баба (nana) во болница зашто таа и нејзината мајка се граѓани од непријателска земја (Gromača 2004:132). Можеби затоа и кај двајцата е така силно чувството за напуштање на она што некогаш се доживувало како *своје*, а сега трешти како *туѓо*. Ликот на Авировиќ тоа го прави преку напуштањето на родната земја (која порано беше Југославија, а сега е Македонија), а Громача иако ја има истата страст како главниот лик на Авировиќ, и вели: *Željela sam otići iz grada i države u kojoj sam živjela. Ležala sam u krevetu i plakala. (...) Srce mi je glasno udaralo. Htjelo je iskočiti van i otići negdje drugdje, ali nije znalo gdje. U grudima mi je stajao veliki komad čežnje. Bio je krupan i tvrd, kao teški grumen zemlje. Rastao je i povećavao se, svakoga dana sve više i više* (Gromača 2004:152), останува да чекори под една одумрена земја (Gromača 2004:158). Или како што скоро сите ликови од приказните на Јерговиќ и Хавер проксемите **својата земја, својата Босна, своето Сараево** ги доживуваат како **dunjalu** – израз кој прераснува во силна идеологема:

Pita mene Amerikanac šta ti je to dunjaluk, ja ga pogledam, stvarno mi ne znam naći neku engleski riječ, nasmijem se i kažem mu – to ti je, moj novinaru, nešto kao: all over the world. Nekome je all over the world od Baščaršije do Marijindvora, a nekome je okolo zemaljske kugle. A sretan, kao i nesretan, može biti i jedan i drugi (Jergović 2004:63).

Просторните знаци или проксемите во прочитаните приказни на четворицата автори укажуваат на постоење на два система знаци. Едниот е *надворешен*, и како таков колку што е *туѓ/отуѓен*, толку е и сурово *реален*, а другиот е *внатрешен* и доживеан како *домашен/свој*, но и *виртуелен*. Овие проксеми се семантизираат во една идеолошка смисла и се вклучуваат во цела една идеологематика, па така, проксемата *надворешно* станува идеологема за *туѓа земја*, зашто некогашната своја земја почнуваш да ја доживуваш како туѓа, а проксемата *внатрешно* станува идеологема за *своја земја* во рамките на главното прашање: *Каде е / Која е мојата татковина?*, но и на прашањето: *Кој сум јас?* а во една уште подлабока перспектива (како митема) проксемата *надворешно* е во тесна врска со *возрасниот*, со процесот на созревањето особено преку чинот на себеспознавањето како иницијација, а проксемата *внатрешно* со самото *дете*. Филозофијата со која умот и задоволството го одредуваат идентитетот, е не територијата и етносот треба да биде одговор на безумните војни кои се воде на Балканот.

Литература

- Авиновиќ, П. (2005), *Цахиз и истребувачите на кучиња*, Детска радост, Скопје
- Бановиќ-Марковска, А. (2007), “Естетика на тоталното исполнување” во *Групен портрет*, 47-51, Магор, Скопје
- Biti, V. (1997), *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb
- Георгиевска-Јаковлева, Л. (2008), “Македонскиот роман и процесите на транзиција” во *Книжевноста и културната транзиција*, Институт за македонска литература, Скопје
- Gromača, T. (2004), *Crnac*, Derieux, Zagreb
- Громача, Т. (2008), “Црнец” во *12. Жени. Гласови*, 187-205, Македонска реч, Скопје
- Denič, V. (2002), “Rasturanje multietničnosti u Jugoslaviji: mediji i metamorfoza” во *SUSEDI U RATU: jugoslovenski etnicitet, kultura i istorija iz ugla antropologa*, 60-81, Samizdat B92, Beograd
- Димковска, Л. (2004), *Скриена камера*, Магор, Скопје
- Jergović, M. (2004), *Sarajevski Marlboro*, Globus media, Zagreb
- Лотман, Ј. М. (2006), *Семиосфера: во световите на мислењето*, Три, Скопје
- Мојсова-Чепишевска, В. (2009), “Феноменот на нечистото/грдото/грозното во романот *Црнец* на Татјана Громача” во *Македонско-хрватски книжевни и културни врски*, 179-187, Институт за македонска литература, Скопје
- Синадинов, С. (2006), “Повест за еден роман” во *Форум Плус*, број 28, Скопје
- Стојменска-Елзесер, С. (2004), “Роман за духот на номадизмот со рапави стапала” во *Културен живот*, бр.4, 57-58, Скопје
- Navar, F. N. (2004), *Kad umrem da se smijem*, Naklada Zoro, Sarajevo; Zoro, Zagreb
- Хавер, Ф. Н. (2008), “Не плаче Намка за Јусуф”, “Коњи”, “Кога ќе умрам, да се смеам” во *12. Жени. Гласови*, 146-161, Македонска реч, Скопје
- Хавер, Ф. Н. (2011), *Кога ќе умрам да се смеам*, Блесок, Скопје
- Кулавкова, К. (2006), *Херменевтика на идентитети*, Култура, Скопје
- Кулавкова, К. (2007), “Идеологема” во *Поимник на книжевната теорија*, 191-193, МАНУ, Скопје
- Шелева, Е. (2005), *Дом / идентитет*, Магор, Скопје
- <http://magazin.forum.com.mk/DesktopDefault.aspx?tabindex=2&tabid=172&EditionID=78&ArticleID=2314&Page=1>
- <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2008/vol1/1/7.pdf>

Anđelko Mrkonjić: Motiv sjene u likovnom i književnom tekstu¹

U ovom kulturološkom radu nudi se jedna od mnogobrojnih mogućnosti intertekstualnog i intermedijalnog iščitavanja motiva sjene, periferne optičke senzacije, poglavito u književnom i likovnom tekstu. Sjena je slika promjenjivih, nestalnih i nestvarnih stvari, prostor njenog simboličkog iščitavanja je od smrti, zagrobnosti do duše i samog čovjekovog bića. Nepreglednost u ilitavanju značenja ove riječi bti će usmjerena prema duhu zapadne kulture (Platon, kršćanstvo, Leonardo, avangarda, suvremenost), gdje ona ima ponajčešće negativnu atribuciju, ali ne i isključivu. U interpretativnom obzoru pojavnost sjene ponajviše detektiramo na paradigmi slijedećih autora: Antun Gustav Matoš, Giorgio de Chirico, Goran Petercol. U Matoševoj poetskoj prozi Sjena, sjena je simbolički repositionirana unutar stare matrice svjetlosnog izvora; Chiricova metafizička, izdužena i statična sjena izvor svjetlosti ima negdje daleko na horizontu; Petercolova sjena (stvarna, ne iluzionistička) iz ruba je dospjela u samo središte umjetničkog propitivanja, otvarajući pitanje o izvoru svjetla, stvarnosti i statusu subjekta i objekta. Rad zaključujemo tonom hegelijanske misli o kraju umjetnosti (jedne paradigme), otvarajući pitanje – je li stvarni, živi čovjek postao sjena u žrvnju ove beskrupulozne neoliberalne ekonomije globaliziranog svijeta kada i nova paradigma umjetnosti ne naslućuje odgovore (odbacivši djelo, uvodeći događaj), te kuda ga budućnost vodi, čijoj sjeni?

Ključne riječi: sjena, književnost, slikarstvo, A. G. Matoš, Giorgio de Chirico, vizualna umjetnost, Goran Petercol

Motif of Shadow in Visual Art and Literary Text

This cultural study offers one of many possibilities of inter-textual and inter-medial reading of the shadow motif, the peripheral optical sensation, mainly through literary and visual art text. The shadow is a picture of changeable, fluctuating and surreal things; in the area of symbolist reading it is death, the otherworldly, all the way to the soul and the human being. The vastness in reading the meaning of this word will be focused towards the spirit of the Western culture (Plato, Christianity, Leonardo, avant-garde, contemporary), where it often has a negative attribute, but not exclusively. In an interpretative view, we mainly detect the incidence of the shadow paradigmatic of the following authors: An-

¹ Pojam teksta u ovom radu mišljen je na fonu razmišljanja strukturalizma (zatvoreni sustav znakova) i poststrukturalizma (otvorena struktura znakova koja stječe svoja značenja trenutnim odnosom s drugim znakovima ili tekstovima aktualne ili povijesne kulture; pogledati u: Švaković 2005).

tun Gustav Matoš, Giorgio de Chirico, Goran Petercol. In Matoš's poetical prose *Sjena* ("The Shadow"), the shadow is symbolistically repositioned within the old matrix of the source of light; Chirico's metaphysical, extended and static shadow with the source of light somewhere on the far horizon; Petercol's shadow (real, not illusionary) moves from the edge to the center of artistic questioning, opening up the question of the light source, reality and the status of the subject and the object. We conclude the study with a thought, in a Hegelian tone, about the end of art (by one paradigm), opening the question – has a real, living human being become a shadow in the grindstone of this unscrupulous neoliberal economy of the globalized world, when even the new paradigm of art doesn't offer any answers (rejecting the work, introducing the event) and where does the future lead him, into whose shadow?

Key Words: Shadow, Literature, Painting, A. G. Matoš, Giorgio de Chirico, Visual Art, Goran Petercol

Uvod

Kulturološka narav ovog teksta određena je diskurzom kulturalnih studija, koji preokračuju granice disciplina i uvažavaju pluralizam metodoloških orijentacija, imajući uvijek predmet kulturu, kao multidiskurzivan pojam. U takvom načinu proizvodnje teksta najbolje je, pretpostavljam, krenuti od semantike, denotativnog značenja riječi – sjena. U Hrvatskom enciklopedijskom rječniku² čitamo: *1.a. mjesto zaklonjeno tako da u nj izravno ne prodire svjetlost; b. prostor zaklonjen od sunca; hlad, hladovina, 2. nejasni obrisi, konture kakvog lika ili tijela; silueta*. Sjena je, dakle, optička senzacija suprotna svjetlu, ali nije s njim u antonimskoj relaciji, jer se u toj poziciji nalaze leksemi tama, mrak. Ona je međuprostor, i ne može postojati bez svjetla, a njena konzistentnost određena je tako i svjetlom, a i tamom, no u potpunom mraku njena se pojavnost ne može realizirati. Veliki renesansni umjetnik Leonardo da Vinci kaže da se sjenkom naziva smanjenje svjetlosti na površinama tijela, čiji je početak na završetku svjetlosti, a njen kraj u tami (Da Vinci 1964). Za spomenuti je i prirodni fenomen – kada je sunce u zenitu, također nema sjene.

Spominjem samo neke materijalne, fizikalne osobine ove periferne vizualne senzacije koje će u različitim civilizacijskim kontekstima proizvesti iznimno bogata civilizacijska, antropološka i lingvistička konotativna značenja. Ona je slika promjenjivih, nestalnih i nestvarnih stvari, prostor njenog simboličkog iščitavanja je od smrti, zagrobnosti do duše i samog čovjekovog bića. Tako u Rječniku simbola (Chevalier, Gheerbrant 1989) čitamo, primjerice, da je fundamentalna kineska misao prvobitno bila prikazana dvojakim određenjem osunčane i sjenovite strane doline, sjena je aspekt yina. Odsutnost sjene promatra se troznačno: apsolutna propusnost tijela za svjetlo putem pročišćenja; prekoračenje tjelesne ograničenosti – stanje besmrtnika i carski položaj – središnji položaj tijela, okomito od sunca u zenitu. Zanimljivo, i antički Grci su prinostili žrtve mrtvima u podne! A kod mnogih afričkih naroda sjena je iščitana kao smrt, jer je smatraju drugom prirodom bića i stvari, dok je ona u jezicima južnoameričkih Indijanaca istoznačnica/sinonim za dušu i sliku; pleme Jakuta je izuzetno štuj u njihovoj djeci je

² *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, Novi liber, Zagreb, 2002., str. 1193.

zabranjeno igrati se njome. U europskom prostoru znana je predaja o čovjeku koji je svoju dušu prodao đavlu, on gubi sjenu budući da više ne pripada sebi i više ne postoji kao duhovno biće (J. W. Goethe, Faust; August Šenoa, Postolar i vrag...).

U filozofskom diskursu neizostavna je asocijacija na Platona; on u desetoj knjizi svoje Države (Platon 1983) daje opis ljudske pozicioniranosti u odnosu na vječnu istinu svijeta ideja putem sjena/e. Osim realiteta/stvarnosti koji je tek sjena svijeta ideja, ovdje čitamo još jednu nama bitnu stvar, svjetlo iznad sapetih ljudi u špilji i smjerokaz – da participirati u istini idejnog svijeta moguće je realizirati tek onda kada se napusti ta podzemna špilja i kada se osjeti raskoš i toplina sunčevog svjetla. Upravo ta podvojenost između dva svijeta, onog gore i ovog dolje, odnosno, duše i tijela, materije i ideje bliska je i kršćanskoj vizuri, vjerovanju u vječni život duša.

Ovaj nadasve segmentiran i krajnje sužen izbor simboličkog i metaforičkog čitanja sjene, svjestan je antropološke, lingvističke, pa i svake druge nepreglednosti u iščitavanju značenja ove riječi, no osnovna smjernica usmjerena je prema duhu zapadne kulture, gdje ona ponajčešće ima negativnu atribuciju, ali ne i isključivu.

Neke od ovih kulturoloških okomica pokušat će se detektirati najprije u književnom tekstu, poetiziranoj prozi Sjena Antuna Gustava Matoša, a potom u likovnom/vizualnom tekstu Chirica i Petercola.

1. Iskušavanje mogućnosti čitanja Sjene Antuna Gustava Matoša / Čovjek i sjena

Matošev prozni tekst naslovljen Sjena zasigurno nije antologijski tekst koji bismo mogli naći na stranicama, ne samo hrvatskih, udžbenika, te bi se moglo reći da se nalazi u sjeni (u frazeološkom smislu – *biti u sjeni*/ biti po strani, ne biti u središtu pozornosti) recepcije njegova ukupnog stvaralačkog opusa. Sadržajem, tematsko-motivskim slojem i čistim lirskim sekvencijama pripadao bi onom dijelu njegovih proza koje se obično nazivaju – proze s bizarnim temama apstraktno-simbolističke motivacije (Cvijet s raskršća, Balkon, Camao, Iglasto čeljade i dr.). No, on intrigira, ne samo na tematsko/sadržajnoj razini. Riječ je o tekstu prvotno objavljenom u drugom dijelu II. poglavlja pripovijesti Za novim bogom, tiskane u beogradskom Kolu 1. VII. – 1. X. 1902., a zatim u Hrvatskoj smotri 1908., te u zbirci Umorne priče 1909. Zanimljivo je da je jedna rečenica u ovoj oprozaičenoj tekstualnoj tvorevini imala tri varijante³ (Matoš 2003: 305-306), a u fusnoti Priloga dotičnog uknjiženja doznajemo i kome je Matoš posvetio ovu svoju umjetničku prozu, (ne)poznatom Lacku Paviću.

Ova Matoševa tekstualna umjetnina progovara dušom čovjeka stare paradigme⁴, impresionističko-simbolističkim govorom, duhom i dušom koja osjeća Cjelinu čovjekova bitka, pjesnički subjekt, svjesno ili ne, referira se na širok kulturološki obzor lirskim

³ A. G. Matoš, *Sjena, Hrvatska smotra*, III, knj. IV, sv. IV, br. 36, Zagreb, (druga polovina veljače) 1908, str. 71; *Umorne priče*, Zagreb, 1909. str. 158-159. Tekst ove umjetničke proze objavljen je prvi put kao dio II. poglavlja pripovijesti *Za novim bogom*, štampane u beogradskom *Kolu*, 1.VII. – 1. X. 1902. *Sjena* je bogata varijantama koje bi zapravo trebalo navesti u cjelini; no one su objavljene u pripovijesti *Za novim bogom* (v. sv. II. *Sabranih djela*). Lacko (Vladimir) Pavić (1884.–1914. u Zagrebu), sin sveučilišnog profesora i odjelnog predstojnika dr. Armina Pavića (1844.–1914.), bavio se studijem prava, koji je zbog dugotrajne i teške bolesti morao prekinuti.

⁴ Pojam paradigme koristim u onom smislu kako ju definira Sonja Briski Uzelac (Briski Uzelac 2008: 9).

tonom. Već prvim rečenicama⁵ pjesnik iskazuje temeljnu odrednicu svog odnosa prema sjeni: ljubav, odnosno, iznimno jaku emotivnu angažiranost prema ovom motivu/pojmu/riječi.

*Ja volim tužnu sjenu, uspavano svjetlo: svjetlo što sniva o noći.
Ja volim sjenu, bliznicu toplog sunca i hladnog mjeseca. Ja volim
sjenu, vječnu moju posestrinu i pratilicu, što spava kraj mene i hoda
kraj mene, tamna moja slika i karikatura. Da, ja volim sjenu, žutu, sivu, crnu, žalosnu
i kao smrt tihu.*

U tematsko-sadržajnoj interpretaciji čitamo: ljubav je iskazana 1. l. gl. voljeti u prezentu (volim, kompozicijski uokviren pasus); posvojnomo zamjenicom moja (posestrina, pratilica); pridjevskim atributima (tužnu, žutu, sivu, crnu, žalosnu); metaforom (uspavano svjetlo); poredbom (tihu kao smrt). Osobito je intrigantna sintagma – uspavano svjetlo, na fonu najelementarnijeg čitanja – sjena je zapravo svjetlo, samo uspavano, ona je, dakle, u stanju nesvjesnosti i ne vlada sobom, a svjetlo simbolizira (vječni) život. Možda bismo tu mogli i naći razlog prevladavajućeg tužnog tona, ili referiranja na autorovu detekciju stvarnosti (dugotrajna i teška bolest Lacka Pavića ili hrvatske realnosti)? No, među atributima sjene, Matoš majstorski, iz te tužne kompozicijske zatvorenosti, otvara prostor pridjevom – žuta i ukazuje na impresionističnost svoje poetike. Ukazujemo to na ovom mjestu zbog karaktera ovog rada, koji teži intermedijalnoj provodljivosti temeljnog motiva, sjene, jer tek u slikarstvu impresionizma sjena dobiva boju! Dakle, ne cvijet, Matošev simbol Ljepote i umjetnosti, kao što je to slučaj u prozi Cvijet s raskršća ili pjesmi Maćuhice, popudbine francuskog modernizma i Baudelairove poetike, nego sjena kao simbol Drugosti u kojem pjesnički subjekt pronalazi svoje najintimnije komunikacije, a na neki način i identitet, ...*tamna moja slika i karikatura*.

Drugi pasus, mali je odlomak pjesnikove refleksije o Apsolutu, te se u lirskom tonu "referira" na filozofsko učenje Platona, zbiljski je svijet isključivo svijet ideja, ontologija čovjekova bića određena je sjenom, od kolijevke pa do groba, no, sjenu kao simbol može se čak čitati i u duhu novoplatonizma gdje on dobiva značenje pojavnog znaka u kojem spoznajemo božanski bitak, a uključene su i poetizirane biblijske refleksije o ljudskoj sudbini i životu.

*Sve, sve je sjena. Svijet je sjena. I sunce je sjena mističnog sunca.
I život je sjena tajnovitog života. Sjena je kolijevka. Sjena je grob.
Kada ne bijah, bijah sjena. Kada me ne bude, bit ću sjena. Ja sam sjena,
od onog što bijah, i onoga što ću biti, sjena između danas i sutra,
sjena između dvije sjenaste vječnosti. Misao je sjena. Svijet je sjena.
Sve, sve je sjena.*

U ovim rečenicama nalaze se i one koje svojom lapidarnošću, sažetošću i jezgrovitošću misli neodoljivo podsjećaju na epitaf, gotovo da se ne može naći bliže intertekstualno mjesto dodira između Antuna Gustava Matoša i Mehmedalije Maka Dizdara! U njegovom kamenospavačkom ciklusu rečenica/stih: *Kada me ne bude, bit ću sjena* prisposdobiv je starobosanskim bogumilima i sintaksi teksta uklesanog u kamene stećke, no Matoš

⁵ Ova proza je zapravo pjesma u prozi, no pitanja žanra u ovom radu nisu u fokusu interesa, stoga se ona tek rubno promatraju i iščitavaju.

je, očigledno, drugim putom došao do istog pjesničkog spoznajnog obzorja, mudre pouke, sentence. Naime, Makov svijet univerzalne Ljepote proizlazi iz grča, sapetosti tijela srednjovjekovnog bosanskog čovjeka, odnosno, Makove znanstvene akribije, koja je samo supstancija sadržaja njegove pjesničke poetike i zato je u njegovim lapidarnim, škrtim, okamenjenim stihovima čovjek sudbinski pozicioniran horizontalno, uzemljen svojom tjelesnom ograničenošću, živi u sjeni pravog svijeta, neba, te hvata neki proplanak duhovnosti na zgarištu emocija nepatvorene ekspresije u zemnom hodu prepunog tragičnih iskustava. Ta pozicija – u sjeni, čini mi se da je kod Matoša više artifičijalnog karaktera, izrasla više iz pozicije umjetničke referencijalnosti. No, ova relacija između dva antologijska pjesnika traži i zaslužuje poseban rad, namjera je bila tek ukazati na onu točku, poveznicu koja otvara jednu od mogućnosti komparativnog iščitavanja ova dva barda bliskih nacionalnih književnosti.

Matoš će u slijedećem, iznimno kratkom odlomku od svega tri retka, razvijati postavljenu misaono-emosivnu platformu referiranjem na novozavjetnu parabolu o zrnu/ ljudskom životu, svojevrsnu dijalektiku života, te je dovesti do kulminacije.

*Sjena je veća od svjetla, kao moja sjena što je uveče veća od
Oranice moga djeda.⁶ Pšenično i zrno čovjekovo klije u sjeni i gine u
Sjeni. Život se diže iz sjene, luta u sjeni, iščezava u sjeni.*

Na ovom mjestu posvema je razvidno aksiološko prevrednovanje svijeta stvari u percepciji pjesničkog subjekta, *sjena je veća od svjetla*, a koje ima izvorište u poetici simbolizma. Naime, simbolizam karakterizira negiranje realnosti racionalnog, umjetnost je otuđenog individualca, koji je povezan s konceptom dekadencije u vrijeme poslije smrti boga/Boga, te nema ideal očuvanja tradicijskih vrijednosti, pa ni projekata modernog napretka (Šuvaković 2005). Nije bez značaja spomenuti i emocionalno ozračje kojima su ove rečenice/stihovi prožeti, jer su na simbolizam utjecali i filozofi (Arthur Schopenhauer, Fridrich Nietzsche, Rudolf Steiner) u čijim učenjima bilježimo i sukus ovakvih raspoloženja, a koji su bili u prostoru Matoševe erudicije, ali nemaju takvu rezonancu dubine i intenziteta. Upravo se to može čitati i u slijedećem pasusu, gdje je sjena u osnovi antropomorfizirana likom i suptilitetom žene te korespondentna s alegoričnim likom djevojke Izabele u Cvijetu s raskršća (*blijeda kćeri zagonetke, sjetne, nijeme, snene oči, drhtala na srcu, očiju vlažnih od milošte i sreće*) a gdje je razočaranje iskazano motivom

⁶ Ove tri nađene varijante jedne rečenice plod su uređivačkog mara Dragutina Tadijanovića, urednika navedenog izdanja. U prvoj ona glasi: "Sjena je veća od svjetla, kao moja sjena što je uveče velika kao oranica mog djeda" (*Kolo*, 1902.). U drugoj varijanti ta rečenica glasi: "Sjena je veća od svjetla, kao moja sjena što je uveče duža od pozlaćene oranice mog djeda" (*Hrvatska smotra*, 1908.). A u *Umornim pričama*, 1909.: "Sjena je veća od svjetla, kao moja sjena što je uveče veća od mog djeda." U knj. III. *Djela A. G. Matoša: Umorne priče* 1936. ta rečenica glasi: "Sjena je veća od svjetla kao moja sjena što je uveče veća od mog tijela." U sv. I *Sabranih djela* Matoševih (1953.) tekst ove rečenice (str. 382) jednak je onome iz *Umornih priča* 1909. No, poslije izlaska tog sveska uredniku je došao u ruke Matošev primjerak *Umornih priča*, pa je taj primjerak bio na *Izložbi A. G. Matoša* (28. XI. 1954. – 28. I. 1955.) u Institutu za književnost, a u *Katalogu* te izložbe, koji je sastavio priređivač ovog izdanja, zabilježeno je (str. 27.) o *Umornim pričama* 1909. ovo: "Primjerak, tvrdo uvezan, potječe iz Matoševe biblioteke. Na naslovnoj strani Matoš je uz vlastoručni potpis zapisao i datum izlaska knjige: 16. XII. (po čemu se vidi da je knjiga objavljena već potkraj 1908.) i naljepio svoju jednu beogradsku fotografiju. U knjizi nije vršio nikakvih ispravaka osim u posljednjem prilogu, u *Sjeni*, gdje je u prvoj rečenici trećeg ulomka olovkom napisao riječ *oranice*, pa ta rečenica definitivno glasi: *Sjena je veća od svjetla, kao moja sjena što je uveče veća od oranice mog djeda.*"

pepela, emocionalne sagorjelosti kao u intimnom prostoru neke larpurlartističke simbolističke Arkadije, ali u kojoj čitamo o jednoj bitnoj oznaci/obilježju sjene, njenu varljivost i promjenjivost.

*Ja sam te zvao srećom, ljepotom, ženom, ali mjesto meda ostade mi na jeziku
pregršt pepela. Ljubavi, i ti si sjena!*

U daljnjem razvijanju svoje tekstualne umjetnine Matoš uvodi personificiranu sjenu u pejzažne motive, po matrici modernističke poetike – duša moja čaroban je kraj.

*Te mi sjenaste, maglovite i sive bajke bajaše sinoć sjena kada je
rasla i rasla za starim hrastom na dragoj mjesecini, čekajući rosu i
sjenastu pjesmu slavulja u grmu od gloga i šipka. Sve mi te sutonske
tajne šaptaše i jutros sjena, šetajući ispod vunastog oblaka preko strništa,
milujući gnijezda ševa i goluždrevih prepelica i cjelujući drhtave glavice
suhog poljskog cvijeća.*

U završnim redovima ovog Matoševog međužanrovskog prozno-poetiziranog simbolističko-metaforičkog ljubavnog korespondiranja sa sjenom, alfom i omegom svega svijeta (*I kada ugasnu planeti, ti ćeš biti carica svijeta*) pjesnički subjekt u Sjeni svoj konačni kraj vidi u njenom zagrljaju, jer ona je *mekano uzglavlje svjetla i crna postelja života*.

Možda bi pri kraju ovog poglavlja valjalo spomenuti manje poznatu knjigu Čudnovata pripovijest o Peteru Schlemihlu, njemačkog romantičara Adalberta von Chamissoa, da bi se razumjelo što znači biti svjestan svoje sjene i prodati je đavlu, jer to je značilo biti osuđen na samoću i tjeskobu. Matoš ima i ljubi sjenu kao neku svezremenu ženu, i to puninom svoje neprodane duše te nije ni sam, a ni tjeskoban, niti ga mori barokni memento mori, niti rimbaudovska “sezona u paklu”, on mu je zapravo nježnomelankolična latica u cvijetu Apsoluta.

Zaključno, sjena u Matoševoj Sjeni još je reprezent slike čovjekova bića, a kroz njenu simbolizaciju čitamo veliko i neiscrpno područje idejnog svijeta čovjekova, ona je naprosto metafizički spoj vidljivog s nevidljivim i uz “žutu sjenu” čini nam, zapravo, intermedijalno provodljivu poveznicu prema slikarstvu Giorgia de Chirica, rodonačelnika metafizičkog slikarstva.

2. Vizualizacija melankoličnih sjena u slikarstvu Giorgia de Chirica

2.1. Kratki osvrt na metafizičko slikarstvo

Motiv sjene u prostoru likovnog teksta kod mnogih slikara, likovnih kritičara i teoretičara, a i samih ljubitelja ove vrste umjetnosti asocira na Giorgia de Chirica. One su izdužene, tamne, neprirodne te upisuju zagonetku prizivajući metafizičke sile u percepciju zbilje. Ovaj talijanski slikar, rođen u Grčkoj (Volos, 1888. g.), rodonačelnik je metafizičkog slikarstva, i upravo po toj fazi svoga dugogodišnjeg stvaralaštva (umro 1978. g.), osigurat će si relevantno mjesto u povijesti europskog slikarstva. Chirico inaugurira metafizičko poetiku 1917. oblikujući od dijelova, fragmenata stvarnosti svoj alogičan, skoro apsurdan likovni svijet lirskom mješavinom elemenata realnosti i irealnosti unoseći u njega neko hladno i starodrevno svjetlo kasnog poslijepodneva. Slike iz toga razdoblja

strukturirane su na formuli plastičnih realizacija neobičnih stvari, predmeta i pojava, smještenih u upražnjene prostore (okamenjeni bogovi na praznim trgovima, pokušstvo na morskoj obali...), u svojoj "klasicističkoj fazi" (od 1925. g.) unosi antičke fragmente u sliku. Sam slikar zapisat/objasniti će u svojoj Autobiografiji (Memorie della mia vita) to svoje slikarstvo:

Mi koji poznajemo znakove svjesni smo radosti i osamljenosti koje su zatočene u nekoj arkadi, u uglu neke ulice, čak i u sobi, na površini nekog stola ili među stranicama neke kutije... Fina preciznost i oprezno, odmjereno korištenje površine i obujma tvore kanon metafizičke estetike.⁷

Taj tip slikarstva, sasvim je razvidno, jako je blizak nadrealizmu, stoga ne čudi što su ga oni uzimali za svog uzora, pa je tako čak i njegov roman Heptameros znatno utjecao i na nadrealističku književnost. No, valja svakako napomenuti da je na ovo slikarstvo, poglavito na Chirica, znatno utjecao romantički simbolizam, te slikari Arnold Böcklin i Frantz von Stuck, pri tom mislimo na kult osjećajnosti, stanoviti poticaj umjetniku da traga za osobitim doživljajima, te zajedničko vjerovanje da je mašta, to "unutarnje oko", važnije od realnog svijeta zbilje. Svakako treba napomenuti da je Chirico kasnije odbacio to slikarstvo, kao da se studio svojih javno prezentiranih "maštarija", ali zna se da je i dalje kriomice (u sjeni!) slikao kopije svojih ranijih djela poradi zahtjeva tržišta, a u javnost izlazio konzervativnim stilom.

2.2. Sjena predmeta u prostoru Chiricove metafizičke slike

Budući da smo u Matoševoj Sjeni ukazali na sjenu kao relaciju prema pjesničkom subjektu/čovjeku, gdje je ona označavala tijelo realnog i irealnog pjesničkog prostor te uprisutnjivala traumu ljudske usidrenosti u vremenu i bila entitet čovjekova bića, u prostoru Chiricove metafizičke slike iskušavati ćemo mogućnost iščitavanja sjene predmeta/stvari/arhitektonskih zdanja.

Na samom početku zasigurno je najbolje vratiti se samom ishodištu/pretečama Chiricove slikarske poetike, a to znači vratiti se u romantizam, ali ne slikarski nego pjesnički, i pri tom misliti na Heinricha Heinea, odnosno, njemačku romantičarsku književnost. Naime, ona u svojim pučkim pričama, putem animizma, ukazuje na unutarnji život predmeta. Heine tu apostrofira duboko promatranje života i govori da u tim pričama nastaje neka slatka mješavina fantastične čudi i posve ljudski način mišljenja koji je svojstven djetinjstvu, a poslije ga čovjek gubi. Ono nam omogućuje vidjeti ("drugo oko") ono što je nevidljivo, odnosno, drugu stranu promatranog predmeta (Heine 1954). A to bi značilo otvaranje pitanja, na paradigmi Chiricovog metafizičkog slikarstva, spoznajne mogućnosti čitanju čovjekove pozicioniranosti u svijetu putem sjena predmetnog svijeta u kojem je čovjekoliki lik ili sporedan, ili posredno oznakovljen (u formi skulpture), ili ga uopće nema. Govore li nam ili samo ukazuju te duge sjene više o čovjeku, nego njegova vlastita sjena? Svakako da je na tom fonu razmišljanja bitna i atmosfera/uzduh kojima je prožet prostor slike. U njemu dominira osjećaj osamljenosti, tjeskobe i melankolije, neki bezbožnički grč za transcendentnim smislom i Cjelinom (ideju Boga je već ranije Nietzsche pokopao, da nema ništa tužnije od mrtvoga Boga, negdje je napisala Julia Kristeva, a Hegel detronizirao status umjetnosti još u pretprošlom stoljeću),

⁷ Citat preuzet iz Janson 2005.

tako da se pozicija čovjeka nalazi u statusu nekog metafizičkog – čekanja – ishoda bez želje za onim, što antički Grci nazivaju, agonom i/ili erosom u kreativnoj gesti pomaka prema svitanju nekog optimističkog duhovno-civilizacijskog futura. I zato duge i tamne sjene kuća, građevinskih zdanja i skulptura u tim njegovim slikama, čini nam se, unosi posvemašnju zagonetku, tim više što promatrač u njima nije siguran odakle svjetlo dolazi i što ono stvara. Ako u takav promatrački obzor uzmemo, primjerice, njegovu sliku Melankolija iz 1912. (ulje na platnu, 80×63 cm, Zbirka Salome i Eric Estoric, London), vidimo skulpturu poluležeće ženske figure, s glavom oslonjenom na lijevu ruku na niskom postamentu s velikom hladnom i tamnom sjenom, smještenom u središnji dio površine slike između dvije usjenjene zgrade s arkadama dijagonalno suprotstavljene, od kojih se prvoj, smještenoj ulijevo, od dna do vrha slike, vide samo jedna arkada, te obrisi dvije ljudske figure, s tankim izuženim sjenama, stisnute u uskom prostoru daleko prema horizontu i jednu sjenu koja promatrača uznemirava i zbunjuje. To je tanka sjena u prednjem lijevom dijelu prizora, za koju ne znamo odakle dolazi, što je stvara, ona proizvodi učinak vlastite spoznajne nemoći, a u ukupnoj strukturi osjećaj potištenosti, uzaludnosti, zapravo melankolije, kako je i sam slikar sliku nazvao. Istoznačan je ili bar bliskoznačan fon čitanja i njegove slike Misterij i melankolija ulice iz 1914. (ulje na platnu, 87×73 cm, Museum of Modern Art, New York), neka prikrivena zloslutnost u sjenama, osjećaj sjete, praznine i melankolije, odnosno slikar je i u njoj, kako kaže Vera Horvat Pintarić (Horvat Pintarić 2009).

...predočivao ono što je nevjerovatno kao vjerovatno: stvarao je zagonetne kombinacije između svakidašnje stvarnosti i onoga što pripada snu, te tako postizao dojam iznenađenja, nečeg stranog i šoka.

No, u njoj detektiramo još jednu oblikotvornu komponentu slike koja je ovdje posebno naglašena, perspektivu. Naime, on perspektivu ne koristi u cilju nacrtno/vizualnog predstavljanja, nego zbog isključivo emotivnog efekta. Tako u spomenutoj slici imamo u prvom planu zgradu u sjeni, koja opet baca svoju sjenu, a tamna šupljina njezinih arkada i šupljina kola za prijevoz pokućstva zagovaraju prostor napuštenosti. Dojam pojačava neprirodna nacrtnogeometrijska perspektiva, prestrmo skraćenje upućuje na povišeno motrište onog koji gleda na ulični prizor, tajnovit i sjetan. Sunce, izvor svjetlosti (hladan i apstraktan) nalazi se izvan površine slike i čini se da je blizu horizonta, kao da se suton bliži predstavljenim oblicima u slici. Sjene su i ovdje duge, oštre i tamne te svojom nelagodnošću vjerno služe metafizičkoj abecedi Giorgia de Chirica evocirajući starodrevnost duše koja osjeća iracionalne sile.

3. Kratko dijakronijsko sondiranje sjene u slikarstvu

Na samom početku ovog poglavlja želimo ukazati na njegov *raison d'être* u ovom radu, a on je označen potrebom da ukažemo na temeljne/paradigmatske točke pojavnosti sjene: nastanak, mijene i njen nestanak u slikarstva zapadnog uljudbenog prostora, te na taj način "pripremiti teren" za vizualnog umjetnika Petercola.

3.1. *(Ne)poznati nastanak*

Kako i zašto je nastala umjetnost, vrhunarska je tajna, jedna legenda govori da je nastala iz sjene, možda u samim prehistorijskim počecima artikuliranja čovjekovog duha, jer crteži životinja u špiljama i pećinama (Altamira, Lascaux, Špilja Chauvet...), rađeni zasigurno pod oskudnim svjetlom i bogatim sjenama, i danas su itekako likovno potentni. No, događaj iz kojeg se rodilo slikarstvo, ako je vjerovati Pliniju Starijem, povezan je s trenutkom kada je mlada djevojka iz Korinta, kćerka stanovitog Butadesa, u želji da sačuva lik ljubljenog mladića koji je krenuo u rat, pomoću sjene nacrtala njegov profil na zidu. Ipak, u toj konturnoj crti nema sjene, nju možemo pretpostaviti kod još ranije legende, Zeuksisa (5. st. p. Krista) koji je tako vjerno naslikao mrtvu prirodu (voće; grožđe) da su ptice slijetale na sliku i pokušavale ključati naslikane bobice. No, priča ide dalje: Parzije, Zeuksisov prijatelj, preko tog je voća naslikao zavjesu, Zeuksis, vrativši se kući, pokušao ju je odmaknuti ispred naslikanog prizora. Na ovom mjestu imamo namjeru apostrofirati jednu od suštinskih osobina umjetnosti, pa tako i slikarstva – mimezis, oponašanje i iluzionističko prikazivanje predmeta, bića, situacija... umjetničkim djelom. Osnovno poslanje sjene, ne samo u slici, bit će usmjereno na stvaranje iluzije trodimenzionalnosti predmeta, a mnogobrojna simbolička, kako je već naznačeno, uvjetovana su kulturološkim i antropološkim kontekstom.

3.2. *Mijene u tretiranju sjene*

Antički je svijet, mogli bismo reći, anticipirao mimezis te joj je pronašao mjesto u svim umjetnostima, ali i izvan prostora umjetnosti (filozofija, Platon/ umjetnost je sjena sjene). U srednjem vijeku, označenom i ozračenom idejom (kršćanskog) Boga, tretman sjene teološke je naravi koja se u suštini može iskazati sintagmom *splendor i claritas*, svjetlost i jasnoća, a simbolički bi to značilo svjetlost je Bog, a njena suprotnost *sotona/vrag*, sjena je bliska ovom drugom. I posebno je važno naglasiti – ikonoklazam, religijsko-estetsko-politički spor oko zabrane prikazivanja ljudskog lika/figure/tijela tijekom 8. i 9. st. Tretman sjene – u površini slike gotovo je nema.

U renesansi je problem sjene uvjetovao posjedovanje velikog znanja o perspektivi i iluziji trodimenzionalnosti na dvodimenzionalnoj površini slike, gdje su veliki doprinos dali Leonardo da Vinci (Traktat o slikarstvu) i Alberti, ali usprkos tomu sjene se ne pojavljuju/slikaju često na slikama te epohe. Jedan od razloga je što je bila neobvezujuća, slikar je mogao odabrati hoće li je slikati ili ne, drugi razlog što su sjene bile tamne, slikane tercijarnim bojama ili nebojama (siva, crna) a kao takve su njima bile ružne i, možda treći, pragmatični razlog, moraju biti precizne a u slici ih može biti previše, pa to znači veliku vještinu vizualiziranja i golem trud slikara. Ovdje bismo trebali ipak apostrofirati ono što je postigao ranorenesansni slikar Masaccio, koji je bio među prvim slikarima što su ukazali na simbolizam sjene. Naime, u svojim freskama u Santa Maria dell' Carmine nije tretirao sjenu samo u okviru dobrog i točnog (Leonardo), nego i simboličkog kroz naslikanu parabolu o Svetom Petru koji liječi bolesne svojom sjenom.

Gombrich, u svojoj knjizi o sjenama i njihovom prikazu u slikarstvu Zapada, mišljenja je kako je sjena sve do 17. st. bila tabuizirana, zapravo i nije najčešće bila predstavljena na slikama. Svoju argumentaciju pokazuje na primjeru Caravaggiove slike Večera u Emausu, te zapisuje (Gombrich 2009: 31):

Sjena koju je blagosijajuća ruka Krista bacala na njegovo tijelo, morala je od strane tradicionalista biti doživljena kao smetnja ujednačenoj modelaciji figura...

Barok je sjenu u prostoru slike, dakle, akcentirao i mnoge će ona i asociirati na to stilsko razdoblje (chiaroscuro), nastalo u protureformatorskom duhu poglavito u katoličkim zemljama, ali nije ju afirmiralo kao samostalnu i opipljivu kvalitetu, ona je još uvijek u tercijarnim bojama iako je izvrsno naglašava trodimenzionalnost/plastičnost slikanih formi u sugestivnoj slikarskoj atmosferi (Rembrandt, Rubens, Vermeer, de La Tour, El Greco...). No, ozbiljnije zanimanje za sjenu jačalo je krajem 18. st. (J. W. Goethe je, između ostalih, znanstvenim metodama proučavao boje), a posebice u zadnjem kvartalu 19. st., dogodilo se nešto što do tada nije bila slikarska praksa – sjena je dobila boju s pojavom impresionista! Iako razlog tomu možemo tražiti u dostignuću prirodnih znanosti (fizika, znanstvene spoznaje o svjetlosti) i svijesti da svaka boja ima svoju točnu valnu duljinu, pojava impresionista bila je revolucionarna za sjenu. Oni su (Monet, Degas, Pissarro, Manet...) prozračili, osvježili oslikane forme u površini slikarskih platana, pa je i sjena tako mogla biti i – plava. Postimpresionisti (van Gogh, Gauguin, Cézanne, Toulouse-Lautrec...) takav način slikanja usvajaju i obogaćuju novim spoznajama. Tu svakako mislimo na Cézanna, koji je postavio temelje modernom slikarstvu, ali posebno je interesantan poentilist Georges Seurat, on je slikao sa znanstvenim pristupom, znajući za optičko miješanje boja (primjerice: plava točka/mrlja pokraj žute ostavlja učinak zelene, odnosno promatrač ne vidi ni plavu ni žutu, vidi zelenu boju), a glede sjene, kod njega ona može biti i tamnozelene sjene.

Taj zadnji kvartal 19. st. zapravo je vrhunac koji je sjena doživjela u povijesti zapadnog slikarstva te i danas platna impresionističkih i postimpresionističkih slikara pružaju svojevrsno vizualni užitak suvremenom čovjeku svojom prozračnošću i suživotom čovjeka i prirode u mimetičkom obzorju. No, možda je to bio i “labuđi pjev” sjene, jer u avangardi joj slijedi posvema druga sudbina.

3.3. Nestanak sjene

Pojava avangarde u prvim desetljećima 20. st., mislimo na apstraktne slikare (Maljevič, Kandinsky, Mondrian) izbrisat će sjenu (mimezis, pa tako i ljudski lik) iz površine svojih slika, te zatvoriti onaj krug koji se počeo pisati u 8./9. st. i nagovijestiti ikonoklazam suvremene umjetnosti i pojavu novih likovnih, zapravo vizualnih umjetnosti,⁸ odnosno dati sasvim novi smjer i prostor umjetničkog/likovnog propitivanja. A to znači da je sjena, kao popudbina slikarskog mimezisa – suvišna i nepotrebna. To problematiziranje realističkog prikazivanja otvoreno je još u 19. st. slikom *Umjetnikov atelje – Realna alegorija koja određuje sedam godina mog umjetničkog života* (1854.-1855.) Goustava Courbeta, kojom se ukazuje da je realističko prikazivanje tek jedan vid predstavljanja, a ne doslovno odslikavanje svijeta (“realna alegorija”). Od tada se umjetnost počinje kročiti novim putovima, napuštajući polako prikazivanje i ovisnost o vidljivoj stvarnosti, a to znači i problematizaciju vida, koji je temeljni osjet apsorpcije ove vrste umjetnosti. Stoga je potpuno razvidna pojava manifestnog teksta apstrakcije Vasilija Kandinskog u knjizi

⁸ Likovna umjetnost je uži pojam od vizualnih umjetnosti time što vizualne umjetnosti obuhvaćaju likovnu umjetnost (slikarstvo, skulpturu, grafiku), fotografiju, film, video umjetnost, dizajn, arhitekturu, nove vizualne višemedijske eksperimente, teatar, operu i balet.

Über das Geistiege in der Kunst⁹ (O duhovnom u umjetnosti), 1912., gdje on zagovara (likovnu) duhovnost otjelovljenu govorom čistog likovnog jezika.

4. Sjena Gorana Petercola¹⁰ kao materijal i proces umjetničke manipulacije

Tretman sjene u Petercolovoj nepredmetnoj, procesnoj, neprikazivačkoj vizualnoj umjetnosti bitno je drugačiji u odnosu na tradicionalnu umjetnost, jer on kao likovni umjetnik nove paradigme (Briski Uzelac, 2008), u svojim intermedijalnim eksperimentima (objekti, instalacije, ambijenti, ready-made-i...) svoj umjetnički vrhunac dosegnuo je propitivanjem fenomena svjetla.

Petercol je sjenu oslobodio i osamostalio te je transferirao iz njenog tradicionalno rubnog i perifernog položaja u samo središte svog vizualnog promišljanja. Ona je njemu materijal, kao što bi bila boja slikaru ili glina kiparu, te je na taj način ona oslobođena svoje pozicije potporna trodimenzionalnosti forme, odnosno mimezisa. A to nadalje znači da ju je i desimbolizirao (ona je njemu prvenstveno – stvarno iskustvo) i resimbolizirao, oslobodio velikog asocijativno-simboličkog resursa stare paradigme i ponudio novi prostor njenog iščitavanja, pa tako, primjerice, Tonko Maroević kaže da u njegovom light-artu prepoznaje melankoliju, dok Blaženka Perica u njoj prepoznaje “diskretnu umjetnost s atmosferom straha”, a Leonida Kovač čita njegovu sjenu kao “digresivan prostor”...

Na tragu takvog razmišljanja mogli bismo reći – Petercol je uhvatio fluidnu i senzibilnu nestalnost sjene. Naime, nakon svojih početnih istraživanja unutar primarnog, analitičkog slikarstva, svoju umjetničku strategiju usmjerio je područje svoga rada izvan medijskih ograničenja, oslobođenu od reprezentacijskih shema prema re-produkcijskim i komunikacijskim modelima. Petercola zanima forma, njezin nastanak i razlozi postojanja, njezin kontekst, neodvojiv od percepcije u okvirima svjetlosnog okružja – kao preduvjeta vidljivosti i vizualizacije interferencija na razini predmet-svjetlost-sjena. Iskustvo percipiranja svijeta stvari koje imaju značenje i – percipiranja prostornog svijeta polazna je linija za uspostavu generirajuće razlike – uspostavljene odnosom predmeta i njegove sjene u svjetlosnom okruženju (Ana Medić u: Petercol, 2011). Primjerice, on je još 1998. u Galeriji PM¹¹ sjene radijatora odlio u beton, nedodirljiva sjena postaje dodirljiva! Naime, on je sjene tih kućnih galerijskih radijatora, osvijetljenih zatečenom rasvjetom, odlio u beton grube teksture. No, proces tu ne staje, jer sjena (odlivena u betonske ploče) dobiva sada novu sjenu (autarkičnu, koja bi mogla biti i sama sebi dovoljna). Taj proces se može nastaviti u nedogled, uz instinktivno pitanje o izvoru/početnoj svjetlosti. Na njega Petercol aludira u svojim svjetlosnim kompozicijama predstavljenim

⁹ Kandinsky je u stvaranju apstraktnog slikarstva bio, po svemu sudeći, pod utjecajem knjige Wilhelma Woringera, *Apstrakcija i uživljanje (Abstraktion und Einfühlung)*, 1906, s kojom je nešto ranije anticipirao osnovne premise tog slikarstva.

¹⁰ Zbog nešto slabije recepcije suvremene/recentne umjetnosti upisujemo obrise biografije i bibliografije Gorana Petercola: rođen 1949. (Pula), ALU završava 1975., usavršavanje u Majstorskoj radionici HAZU-i završava 1978., radio kao likovni urednik u zagrebačkom Leksikografskom zavodu. Na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Rijeci radi od 2005. On u svom 40-godišnjem umjetničkom radu bilježi sudjelovanje na mnoštvu samostalnih i skupnih izložbi na najrelevantnijim mjestima suvremene umjetnosti sa svjetskom referencijom.

¹¹ Galerija proširenih medija, Zagreb.

u Studiju Josip Račić 2001., a o njima će Silva Kalčić zapisati da su sjene kao smanjene svjetlosti i tama kao njezino potpuno ukidanje (prema da Vinciju) eniroment za svjetlo u sukcesivnim radnim slojevima, gdje metodički vođen prvi sloj utječe na drugi itd., kao temporalna struktura ponavljanja (Brancusijev Beskonačni stup položen na pod, namjerno nesavršenog spoja svjetlosnih snopova) i inačena. Gledatelj/posjetitelj je zainteresiran za svjetlosne tragove, provodi vlastitu balističku istragu – odakle dolazi svjetlost. A ta je potraga za svjetlosnim tragovima instinktivna¹², te navodi primjer suncokreta i pingvina (koji prate pogledom svjetlucave avione na nebu sve dok ne padnu na leđa). No, ono što, između ostalih temeljnih odrednica njegovog vizualnog promišljanja, valja izdvojiti, jest – poetika običnosti, a to znači izbor predmeta kojim želi izbjeći višak asocijativno-simboličkih značenja (ovdje radijator, drugdje čaša, beton, stolac... i sjena kao periferna optička pojava). Svojom kreativnom gestom on zapravo tretira sjenu kao percipitvni materijal i aktivira prirodnost naših osjetila, otupljenih u agresivnoj dominaciji slika virtualne stvarnosti i simulakrumima, koji sve više popunjavaju prostor realiteta naše zbilje. Druga temeljna odrednica mogla bi biti tretiranje sjene kao objekta/sredstva vlastite umjetničke manipulacije (misli se na njene pozitivne konotacije), a o tomu će Dalibor Prančević zapisati u *Vijencu*, povodom njegove izložbe u splitskoj Galeriji umjetnina, 2002.: *Sjena kao objekt manipulacije nezaobilazan je način Petercolove umjetnosti*. Početna faza njegova eksperimenta je – u prostoru vidimo zatečen predmet s bačenom sjenom, uvedemo li svjetlo, početni se oblik/odnos mijenja. *Imenuje se negativ prvobitnog pozitivna... Nedostatak svjetla skloni smo smatrati negativom, odnosno njegovu prisutnost pozitivom. Opis početne situacije alterirao je, ipak, likovna kategorija ostala je ista, iako drukčijeg predznaka – ploha sjene postaje ploha artificijelnoga svjetla... Promjena dimenzija i promjena predznaka nagoni promatrača na rekonstrukciju prvoga stanja, i uočavanje odnosa kompozicije pred njim*. Petercol će kasnije tu svoju vizualnu poetičku strategiju obogaćivati i razrađivati, uvodeći posjetitelja (i njegovu sjenu) u poziciju kreatora umjetnine. U takvom interaktivnom odnosu, on će mijenjati poziciju subjekta i objekta u predstavljenom likovnom tekstu. Naime, subjekt, koji vrši radnju gledanja objekta (izložba) postaje svojom sjenom objekt (unesena posjetiteljeva sjena mijenja izloženo/postav izložbe/objekt), te dolazi do kardinalnog obrata konvencije – jer na taj način objekt (na kojem se vrši radnja) mijenja svoju zadanu/arbitrarnu poziciju jer mijenja legitimni status subjekta. Na taj način postaje upitan status i subjekta i objekta, te su tako stvoreni preduvjeti za tzv. “etecetera” efekt (prema Gombrichu) prema kojem je um navođen da vidi što i ne postoji. Ako tansferiramo ovakav fon razmišljanja u sinkronitet vremena, onda dijagnosticiramo i upitnost distinkcije i/ili granice u pojmovima svjetlo/tama, odnosno dobro/zlo u moralno-etičkom sustavu, te dolazimo do primisli o gubljenju granica i promijenjenih/pomiješanih kriterija vrijednosti, ne samo u stvarnom životu, nego i u *kaotičnom svijetu suvremene umjetnosti* (Danto 1990).

U zaključnoj misli tek opetujemo: sjena je u zapadnom uljudbenom prostoru imala uglavnom negativne konotacije s jasno pozicioniranim statusom izvora svjetlosti; u Matoševoj poetskoj prozi sjena je simbolički repositionirana unutar stare matrice svjetlo-

¹² Ta instinktivna potreba prisutna je bila, dakako poosobljena, i u pjesničkom diskursu A. G. Matoša (sjena veća od svjetla), M. Dizdara (bogumilsko nebo), a u slikarskom G. de Chirica, u metafizičkom. Na ovom mjestu uzgred spominjemo i Nikolu Šopa, koji zadovoljštinu tog instinkta pronalazi u obogojavljenom svemiru (Kučice u svemiru, Svemirski pohodi).

snog izvora; Chiricova metafizička, izdužena i statična sjena izvor svjetlosti ima negdje daleko na horizontu; Petercolova sjena (stvarna, ne iluzionistička) iz ruba je dospjela u samo središte umjetničkog propitivanja, otvarajući pitanje o izvoru svjetla, stvarnosti i statusu subjekta i objekta.

I na samom kraju ovoga rada, a imajući u vidu onu Hegelovu misao o kraju umjetnosti (jedne paradigme), pomišljamo pitanje – je li stvarni, živi čovjek postao sjena u žrvnju ove beskrupulozne neoliberalne ekonomije globaliziranog svijeta kada i nova paradigma umjetnosti ne naslućuje odgovore (odbacivši djelo, uvodeći događaj), i gdje, i kuda ga budućnost vodi, kojem svijetlu, i čijoj sjeni?

Literatura

- Benjamin, Walter (1986), *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, Školska knjiga, Zagreb
- Briski Uzelac, Sonja (2008), *Vizualni tekst*, Centar za vizualne studije, Zagreb
- Chevalier, J., A. Gheerbrant (1980), *Rječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb
- Danto, Arthur C. (1990), Umjetnost u skrbništu filozofije, *Delo*, 11-12.
- Da Vinči, Leonardo (1964), *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd
- Dizdar, Mak (1982), *Modra rijeka*, Veselin Masleša, Sarajevo
- Gombrich, Ernst E. (2009), *Schatten und ihre Darstellung in der abendlandischen Kunst*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin
- Heine, Heinrich (1954), *Slike s putovanja*, prev. D. Perković, Kultura, Zagreb
- Horvat Pintarić, Vera (2009), *Tradicija i moderna*, Artishistoria, Zagreb
- Janson, H. Woldemar, Anthony F. Janson (2005), *Povijest umjetnosti*, Stanek, Varaždin
- Petercol, G. (2011), *Predmeti*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb
- Platon (1983), *Država*, Bigz, Beograd
- Prančević, Dalibor (2002), "Sjena i njezin referent", *Vijenac*, 216
- Matoš, Antun Gustav (2003), *Iverje, Novo iverje, Umorne priče*, ur. Dragutin Tadijanović, "Antun Gustav Matoš", Samobor
- Šuvaković, Miško (2005), *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb
- Žmegač, Viktor (1994), *Književnost i filozofija povijesti*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb

Naida Osmanbegović: Egzil i slika domovine u poeziji Jozefine Dautbegović

U radu sam pokušala elaborirati značenje egzila i domovine, prepoznajući ovakvo što kao simbol (i problem) cjelokupne književnosti i kulture 20. st., ali i kao jedan od najzanimljivijih odnosa u poeziji Jozefine Dautbegović. Estetizacijom stanja egzila, pjesnikinja je po(do)kazala kontinuitet nomadizma i legitimirala povijesni hronologikum od jevrejskih izbjeglica i Mojsija do izbjeglica postdejtonske BiH. Direktan pjesnički iskaz (revidiran u poljskoj poeziji) nužno se javlja u mehanizmima ispisivanja traume rata i post-stratnog egzistencijalno-socijalnog užasa. Domovina (Bosna) postaje sinonim za vječni ratni kaos, ali i ključni pojam u obračunu moderne i postmoderne kulturne paradigme.

Ključne riječi: egzil, nomadizam, domovina, poetika prostora

Exile and Image of Homeland in Jozefina Dautbegović's Poetry

In the paper, I tried to elaborate the meaning of exile and homeland, recognizing this as a symbol (and problem) of the whole 20th century literature and culture, but also as one of the most interesting relations in Jozefina Dautbegović's poetry. Esthetizing the situation of exile, the poetess showed / proved continuity of nomadism and legitimated historical chronologicum from Jewish refuges and Moses to post-Dayton Bosnian-Herzegovinian refuges. Direct poetic expression (revised in Polish poetry) emerges as necessity in the mechanisms of writing war trauma and post-war existential and social horror. The homeland (Bosnia) becomes a synonym for eternal war chaos, but also a key concept in the clash of modern and postmodern cultural paradigms.

Key Words: exile, nomadism, homeland, poetics of space

Metatema egzila stara je koliko i sama kultura; od Homerovog *Odiseja*, Sofoklovog *Edipa* preko Dantea i Conrada do Infatea i Saida. Poetika egzila utemeljena je na pretpostavkama fizičke izmještenosti i dislociranosti u odnosu na matičnu kulturu, ili kako piše Stuart Hall "sada kad se, u postmodernom dobu, svi osjećate tako disperzno ja dospijevam u središte. Ono što sam smatrao disperziranim i fragmentiziranim, ispostavlja se, paradoksalno da je tipično moderno iskustvo" (Hall 2003). Prema onome što Edvard Said piše u svojim *Razmišljanjima o egzilu*, veliki dio zapadnog znanja/kulture počiva na djelu prognanih, izbjeglih, emigres, odnosno "znanstvena, intelektualna i estetska misao

Sjedinjenih Država danas je ono što jest upravo zbog onih koji su izbjegli od fašizma, komunizma i ostalih koje obilježavaju represija i progon disidenata” (Said 2002). Egzil, naravno, nije obilježje samo postmodernog doba, ali razlika na koju Said upozorava je raspon: “naše doba – s modernim ratovima, imperijalizmom i pseudo-tehnološkim ambicijama totalitarnih vladara – zaista je doba prognanih, raseljenih osoba i masovnih imigracija” (Said 2002). Estetska, ali i humanistička strana egzila, krajnje nerazumljiva, determinirat i objektivizirat će egzilantsku književnost (a unutar nje naročito poeziju) kao epistolarni model ispovijesti gdje su recipijenti/konzumenti teksta inficirani andrićevskim filterom filozofije patnje, ali sada iskazanim iz osobne proživljenosti. Egzil kao suvremena politička kazna povezan je s nacionalizmom. Ako pretpostavimo da se nacionalizam ostvaruje kao mogućnost pripadanja nekom mjestu, naslijeđu ili narodu, zagovarajući zajednicu (jezika, kulture, običaja), takav dakle koncept antipod je svemu što dolazi izvana (pretendirajući na razložnost samog unutrašnjeg sistema, i destabilizirajući ga/njegove granice), označivši ga kao “autsajdersko”. Taj prostor izvan granice među nama i autsajderima postaje prostor nepripadanja, opasni nomadski teritorij kojim lutaju prognane i raseljene skupine ljudi. “Za nacionalizme su ključne skupine, ali u vrlo strogom smislu egzil je samoća doživljena izvan skupine: oduzimanja koje se osjeća kada nisi u prebivlištu zajednice s ostalima” (Said 2002), stoga vrlo delikatno egzilantska inskripcija zaposjeda dominantu misao postmoderniteta, postupno se pomjerajući ka revolucionarizmu poretka koji favorizira žensku (povijesnu) izoliranost radi osporavanja mogućnosti ženskih zajednica (a koje se, opet, ostvaruju mitsko-ritualnim strategijama). Egzil postaje privlačan zato što distribuira stanje bez kontinuiteta, stanje potpunog sloma (superiornih) sistema, s jedne, dok s druge strane “ratna egzilantska književnost jest dodatno obilježena dramom identiteta” (Kazaz 2009), a što se razrađuje, pored Dautbegovićkine poezije, i u djelima Semezdina Mehmedinovića, Mile Stojića, Aleksandra Hemona i dr.

Dautbegovićkina pjesma *Domovina u koferu* (usljed društvenih, političkih, ali i ekonomskih promjena) nametnut će i pitanje “smještanja književnosti, književnih tekstova, koji nisu ni jezično ni nacionalno uokvireni, koji figuriraju upravo u kulturnim međuzonama, na granicama različitih kultura... To su autori i autorice koji izabiru granicu kao svoju kritičku poziciju, dovodeći u pitanje samu paradigmu svjetske književnosti” (Denić-Grabić 2009). U viđenju Homi Bhabhe svjetska književnost bi mogla biti shvaćena kao “proučavanje načina na koji kulture priznaju sebe preko svojih projekcija ‘drugosti’. Tamo gde je, nekada glavna tema svetske književnosti bilo prenošenje nacionalnih tradicija, možda sada možemo da predložimo da bi transnacionalne istorije emigranata, kolonizovanih, ili političkih izbeglica – ovih graničnih i pograničnih stanja – mogle da budu poprišta svetske književnost” (Baba, 2004:35) gdje “obezdomljenost jest uslov ekstrateritorijalnih i međukulturnih inicijacija” (Baba 2004:31).

*Kad raspakiram jedini kofer
u bilo kojem hotelu
oblake iz domovine
stavim na najvišu policu
kako se ne bi izguzvali
Sjećanje na fotografije
koje nisu dospjele ostariti*

držim pri ruci u razini očiju
 S ostalim uspomenama postupam oprezno
 Kad otvaram ormar bilo kojeg hotela
 dijelove svoje domovine objesim
 na vješalice
 Cipele na kojima je još prašina s cesta
 iz moje domovine
 složim klečeći
 Pogledam li se iznenada u zrcalu
 ugledam Dinaru među obrvama
 Pažljivo slažem kanton s bijelim košuljama
 kanton šarenog rublja polažem
 jedan kanton za prljavo određujem
 razdijelim ostatke
 Zaključam ormar bilo kojeg hotela
 i s ključem među dlanovima
 razbaštinjena
 na rubu tuđeg kreveta dugo plačem
 Iziđem li među prijatelje koji imaju domovinu
 tješe me ravnajući mi Dinaru među obrvama
 Plivine slapove zaustavljaju papirnim maramicama
 Ja ne plačem samo me peče sol iz domovine
 ispod kapaka

Kad se vratim otvorim vrata bilo kojeg hotela
 u kom stanuje moja domovina
 a on sav miriše
 majčinom dušicom.

Osvrnuvši se na sam naslov opazit ćemo da *Domovina u koferu* insinuira domovinu oprostorenu u predmetu koji se otvara. Domovina u zatvorenom koferu jest dio zajednice predmeta u redu spoljašnjeg prostora. Ali kad se kofer otvori, dijalektike unutrašnjeg i spoljašnjeg više nema, spoljašnje se briše, "pripada novini, iznenađenju, nepoznatom. Spoljašnje više ništa ne znači. Štaviše, dimenzije obima više nemaju svog smisla, jer se sad otvorila nova dimenzija – dimenzija intimnosti" (Bašlar 2005). Ova dimenzija topo-analizom prostora intimnosti postaje beskrajna, ne podliježući, dakle, verifikaciji zbiljstvenog. Psihoanalitički posmatrano: zatvoreni prostor krije više stvari/predmeta(pojava) nego što je to slučaj s otvorenim prostorom. Dakle, kofer jest skrovište predmeta. Otvorivši kofer, lirski subjekt se i sam nalazi u skrovištu svoje intimne supstance, nesvjesno otvorivši i nju/sebe. Dopiranje do značenja latentnih predmeta jest dopiranje do značenja (latentne) intime, a koja se po prirodi uvijek krije.

Kofer jest svjedočanstvo tajne izuzetne vrijednosti, sigurne i sačuvane u njegovoj nutrini. U njemu su sadržani nezaboravni predmeti (*oblaci, prašina s cesta na cipelama...*), nezaboravni za nas ali i za druge kojima predočavamo njihovu dragocjenost; u njemu su sadržani prošlost, sadašnjost i budućnost, pa prema tome kofer predstavlja

“pamćenje nezapamćenog”. “Čistu uspomenu, sliku koja samo nama pripada *nećemo* predati nikome. Drugom se poveravaju samo neki njeni pitoreskni detalji. Ali samo nje-
no biće je naše i mi nikad nećemo hteti da sve o njoj kažemo” (Bašlar 2005). Zato lirski
subjekt niže detalje o domovini, ne po principu kauzaliteta, već onako kako ih se sjeća,
apstrahujući tako ličnu, prešućenu povijest. S druge strane imaginativno poigravanje
(infra)strukturom domovine koja je podijeljena na kantone, i pregradama u ormaru u
koje lirski subjekt slaže svoje osobne predmete/svoju domovinu dvostruko antropomor-
fizira pjesmu, insistirajući tako dvostruko na emociji užasa bezdomovinstva. Red koji
vlada u ormaru možemo nazvati redom režima koji nije ograničen samo na geometrijsku
određenost (kantoni/police/vješalice/), već antropomorfizirani ormar postaje poprište
sjećanja vlastite povijesti koja se miješa sa poviješću raskomadane domovine. S prašnja-
vim cipelama u ormar ulazi iskustveno-pateći subjekt čija se povijest (ali i uspomene)
kondenzira u pamćenje ormara. “Unutrašnji prostor ormara je prostor intimnosti, pro-
stor koji se ne otvara bilo kome” (Bašlar 2005), manifestiran u heteroglasju uspomena
(prošlosti), mogućnosti (sadašnjosti) i obećanja (budućnosti). Pokušaj uspostavljanja
hronologije u hijatusu između onog što je bilo i onog što jest specifikuje (autobiografski)
iskaz lirskog subjekta. Memorativne figure – fotografije i odjeća – aktualiziraju proces
memorijalizacije “kao posljedicu traumatskog doživljaja sadašnjosti izopćene teritori-
jalne i povjesne egzistencije” (Denić-Grabić 2009). Egzilantska svijest lirskog subjekta
“izložena različitim vremenima i prostorima u sjećanje doziva i oživljava uspomene i
odsutno” (Denić-Grabić 2009) ne da bi se konstruirala sentimentalna izbjeglička tužba-
lica, već se fotografije i odjeća kao mjesta upisanog pamćenja rekonstruiraju kao jedini
mogući prostori i strategije opstanka, jer bi u suprotnom, usljed društvenog zapostav-
ljanja (onih koji imaju domovinu) lirski subjekt postao zarobljenikom nostalgije i tuge,
a koje su, prema Ibrahimoviću, “dvije temeljne emocije koje posreduju biće što ga zovu
emigrant. Nostalgija – jer je život prolazan, i sve je nepovratno, i tuga – jer se to nikoga
uokolo uopće ne dotiče” (Ibrahimović 2007). S druge pak strane, Dubravka Oraić Tolić
kaže “ako je utopija (grč. u – ne + topos – mjesto = nigdjevo, mjesto kojeg nema) odre-
dila kulturu 20. stoljeća od početka desetih do kraja šezdesetih, onda je nostalgija (grč.
nostos – povratak kući + algos – bol = velika čežnja za zavičajem) obilježila kraj stoljeća,
posebice devedesete” (Oraić Tolić 2005). Ona govori o dva tipa nostalgije: *kolektivna*
ili *izlječiva* i *osobna* ili *neizlječiva*. *Kolektivna* ili *izlječiva* počivala je na stajalištu da je
nakon sloma komunističke episteme moguć sretan povratak kući, da se izgubljeni iden-
titet može pronaći/ otrgnuti iz prošlosti i da se dom može opet izgraditi. U drugom tipu
nostalgije, *osobnoj* i *neizlječivoj*, akcentirana je upravo *algija* odnosno bol za nepovratno
izgubljenim oblicima života. “Takva nostalgija mogla biti sjetna, zaigrana ili mračno
simulakralna” (Oraić Tolić 2005). Dautbegovićke pjesme, zaključit ćemo, pripadaju
drugom tipu nostalgije, one su *osobne* i *neizlječive*.

U postmodernizmu autobiografski podaci (a koje pronalazimo i u pjesmama *Prva*
i Druga izbjeglička) postaju strateškim otporom spram velikih tema, inicirajući tako
intimnu dramu, i destabilizirajući/podrivajući totalitarne modernističke mehanizme.
Slaganje odjeće/domovine u ormaru jest postupak uspostavljanja bar privida sredenog
egzilantskog života, odnosno imaginativne, željene slike domovine. Remetilačka uloga u
ovoj hijerarhiji bit će upisana u ključ, koji djeluje kao aparat odbrane i prepreke, umrežen

u potisnuto lično iskustvo socijalne bijede egzilanta. Ključ je, dakle, most uspostavljen između fikcije i zbilje, prošlosti i sadašnjosti.

Posredstvom ključa – mosta domovina se sada preispisuje/oprostoruje u intimi lirskog subjekta kao sub-produkt svijesti koja rezonuje činjenicu da nismo *ubačeni u svijet*, već da je on produkt sopstvenog uveličavanja, gdje unutrašnja neizmjenost daje svoje značenje nekim ekspresijama vanjskosti.

Prostor privremenog boravišta koji lirski subjekt nastanjuje (hotel) signalizira proces samoidentificiranja u procjepu identiteta koji je iščezao i ovog novog koji nastaje “*među prijateljima koji te tješe*”. Etika sjećanja pro-osjeća nostalgiju i izmještenost, ne zazirući od traganja za jastvom u neartikuliranim drugostima, distanciranim od harmonične hiperbolizacije predstavljanja domovine. Oformljavanjem interaktivnog dijaloga domovine i tijela stvorit će se slika identiteta u nastajanju, koji kroz tjelesno upisivanje povijesti domovine preispituje vlastitu homogenu strukturu.

Slično je i sa pjesmom *Zadnja bosanska zima* u kojoj interiorizacija Zime potcrtava svijest intimne praznine, dočaravši dramu egzistencijalnog užasa. Kakofonično prisutna zima u dijalektici posmatranja spoljašnjeg i unutrašnjeg, ima razdvajajuću ulogu, kako bi se razlučila eks-proiiciranost tu-bivstva i bivstva. Zatvorena u bivstvo figurom vječne bosanske zime, autorica neprestano, uvijek iznova iz njeg/nje izlazi, a tek što iz njeg izađe, mora se u njeg vratiti. Zato što je u bivstvu sve ukруг, tako je uhvaćena u klopku zadnje bosanske zime stalno u razilaženju, vraćanju i skretanju sa istim. Intimnu geometriju bića čini ništavilo spoljašnjeg apstrahujući ga jednodimenzionalno, predskazujući subjekt bića kao subjekt jedne površine, usisavajući ga u mitsko protjecanje vremena. Intimna zebnja pokazat će kako bez obzira na početničku razigranost, pokušavanje iznalaženja strategija opstanka (*Domovina u koferu*) lirski subjekt ipak podliježe melanholiji koju ćemo prišiti (kao jednu od baznih emocija) poetici nove osjećajnosti.

*Kamo god idem nosim je kao nasljednu bolest
Ostala mi je u kostima
U koštanoj srži*

Stigmatizacija kao uskladištenje sopstvene drugotnosti uprisutnjena je figurom zime-bolesti, gdje se izvrnutom optikom posmatra parazitiranje zime koja re-kreira probleme generičke i političke prirode. Generičke – zato što pjesma iscrtava samoispovijest žene preko figure zime – bolesti metaforizacijom upisane u tjelesno, političke – flegmatičan stav superiornih akdemskih institucija, ali i vladajuće elite spram izgnanih, a uklopljen u solipsističko-egocentriranu viziju izvanjskosti, proizvodi virtualne društvene identitete, identitete, dakle, koji nastaju posmatrani “kroz utisak”, stereotipizirajući predvidive druge.

Upravlajući stigmatu ka socijalno-utemeljujućem perceptivnom ipseitetu spoznavanja, a prema načelima Gofmanove konstatacije da je stigma svaki vid tjelesne unakaženosti (eufemistički kazano) pjesma će estetizirati užas egzila pripisujući mu značenje nasljedne bolesti diseminirajući ga, na taj način, ne samo u reprezentativno estetsko nego i u projekciju balkanskog “sumatrizma” koji će pokušati ejicirati politiku mira i apsoluta mogućeg suživota.

*Zbog nje mi ti kažeš kako si ledena
Daj da ti ugrijem ruke*

Metastazirani egzil zaposjevši tijelo u potpunosti neprestano umnaža strahote teroriziranog tijela, aktualizira pitanje smislenosti etičke odgovornosti spram tuđinske zemlje i vlastite domovine, i gradi tragičku nostalgiju eks-jugopathosa, pa prema tome se da zaključiti da “unutar ženske priče o postjugoslavenskom izbjeglištvu egzil figurira kao stanje potencirane etičke odgovornosti i političke zrelosti, kao moralni izazov preispitivanja osobnih i kolektivnih odrednica vlastitog identiteta, odnosa intelektualnog angažmana i umjetničkog stvaranja” (Jambrešić Kirin 2001).

U pjesmama *Izbjeglička* i *Druga izbjeglička* demontirane su patrilinarnne logike stvarnosnim situiranjem iskustva egzila koje će opustošiti identitet subjekta podrivajući osovine osobnog integriteta. Viktimološki eksces revalorizirat će dignitet autistične primarne zajednice ultimativirajući poredak argumentima prešutkivanog birokratskog aparata. Direktnim pjesničkim iskazom udvoje (funkcionalno poliglasje) naglašen je rasap nacionalne pripadnosti i identiteta, nepovjerenje prema esencijama *disciplinovanog neutralnog*, atribuiranog kao nad-pozorni, kontrolirajući mehanizam. Već prvim stihom u pjesmi *Izbjeglička* eksplicitno smo suočeni sa svirepom, surovom, užasnom prostorno-identitarnom krizom izbjeglih, muškarca i žene, jednako, no dvostruka izmještenost feminilnog subjekta, kako akulturacijski-izopćavajući u izgubljenoj rigidnoj patrocetričnoj zemlji, tako socijalno u pronađenoj, reciklirat će “žensko pismo” u (kako veli Ibrahimović) *zlatni jezik* poezije, u kome pjesma promatrajući zbilju odozdo balansira raznorodne i raznovrsne tematske segmente uspostavivši tako transnacionalni modalitet lirskog kazivanja. Važno je istaći da se “zato najnoviji (bez obzira koliko međusobno različiti) literarni iskazi disidentske i migrantske ženske autodijegeze jasno oblikuju kao protupriča tradicionalne muške ‘egzilantske hagiografije’ koja je isticala dvostruku stigmju ‘odmetnutog’ intelektualca u tuđini – njegovu (po)ratnu traumu političkog gubitnika i njegovu napornu borbu za održanje ‘kulture vidljivosti’ u stranom svijetu” (Jambrešić Kirin 2001).

*Konačno privid slobode
Vlasnici stana su otputovali za vikend
Da se odmomore*

Egzistencijalna iskasapljenost pounutrena bifokalnom optikom humanističkog i socijalnog egzodusa revidirat će potrebom za preispitivanem žrtvoslovnog identiteta, ili posezanjem za krhotinama moralne pragme življenja. Napetost odnosa izbjeglih i domaćih gradi skelet zatočeništvu repetirajući na jedino izlazno rješenje – u smrt.

<i>Konopac je slobodan</i>	<i>Imamo rješenje kažemo</i>
<i>Možemo objesiti rublje ili...</i>	<i>misleći na konopac...</i>

Razapet između neimaštine i navike lirski subjekt etiku maskira u ironiju, ili preciznije rečeno pribjegava elijarovskoj poetici crne humornosti, usredotočivši se na privid života koji se nastoji uspostaviti/povratiti.

*Mlijeko u prahu se zgrudalo o vlage
Nije važno
Zdravo je katkad preskočiti večeru*

(Pseudo)autobiografska nota, kao i hipersenzibilna empatija s drugim, izgurat će pjesmu iz modernističke utopije u logiku postmodernističke autonomije, i direktno će je suprotstaviti egalitarističkim načelima i vrednotama jugopatologije. Zaziranje od bilo kakvog vida pretencioznosti ka univerzalizaciji teksta (makar i posredno, strateško manipuliranje egzilom) rezultirat će stvaranjem slike o sebi (i svojim) kroz perspektivu drugoga, i iz prostora drugoga jer “pravu sliku o sebi i svojoj okolini imamo tek kad se od nje odmaknemo, to jest kad se izborimo za vlastito stan-ovište, pregledno mjesto (izvan kuće) koje nam bistri um i oštri oko” (Jambrešić Kirin 2001). Upravo autobiografski iskaz inkorporiran u tekst jest neka vrst pristupnice u javni diskurs, diskurs na granici između zbilje i fikcije, diskurs koji dopušta manipulaciju biografskim činjenicama kako bi se oduprijelo liotarovskim megapričama.

*Nije važno što ste Hrvati
Vi ste u stranoj zemlji*

Žensko egzilantsko iskustvo redefinirat će kulturnu i povijesnu (mušku) memoriju razarajući *herojsku paradigmu* pri tom stigmatizujući haos kulturnog naslijeđa, gdje “eks-centrični ženski glas pobune biva višestruko subverzivan za onu kulturnu sredinu koja promiče privrženost domu, obitelji i naciji, cijeni spremnost na žrtvu, samoprijekor, izdržljivost, konzervativnost, religioznost, dakle one vrijednosti koje su vezane uz ženske uloge u tradicijskoj patrijarhalnoj zajednici” (Jambrešić Kirin 2001).

U *Drugoj izbjegličkoj* pomak je vidljiv ne samo na planu pjesničkog iskaza, gdje lirski subjekt govori u svoje vlastito ime (poštujući pri tom privatnost drugog i njegovo pravo na izbor), nego i u izboru postupaka aluzivnosti i intertekstualnosti. Za razliku od prve *Izbjegličke*, čije tkivo razdire estetizacija dehumanizirane zbilje, ova pjesma kroz iskustveno-trpeći subjekt postponire u prostor obilježenih/stigmatizovanih. Reminiscencije prošlog vremena sada su već ogoljene i dezintegrirane, jer maskulini identitet gradit će se prema fikcionalno-željenoj pretpostavci povijesne istine o ideološkoj, marksovski restituiranoj istini pa će “kompleksnost situacije posmoderne *pripovjedačice* proizaći iz činjenice da ona ne može biti naivni ‘putnik u nepoznato’, u još neotkrivene predjele zemljopisnih i književnih pejzaža jer je njezino opažanje svijeta uvjetovano već pročitanim i interpretiranim kulturno konstruiranim predmnijevanjem” (Jambrešić Kirin 2001), a što rezultira čežnjom za uspostavljanjem dijaloga prema ireverzibilnoj shemi čitateljica – autorica – tekst.

*... liči li zaista
moje lice na lice anđela
sa slika starih majstora
kao što sam pisala u ono vrijeme
kad su anđeli bili zakonom zabranjeni...*

Mudraci (Gašpar, Melkior, Baltazar) koji najaviše dolazak Hrista (prema biblijskom vjerovanju) usmenoknjiževnim strategijama deklarirani kraljevima, moćnicima, a koje lirski subjekt na relativno vješt način detronizira, aluzivno najavljuju rođenje lirskog subjekta udaljenog od društvenih projekata i uronjenog u *prazan prostor*, u kome *se/ sve valja ispočetka graditi*. Naime, u nemogućnosti da se sjeti imena jednog od njih, dezintegrirana je fikcija koja si je priskrbila statut povijesne istine, i montirala kulturu modernizma kao programski splet “velikih malih priča” koje pored prosvjetiteljske i emancipacijske nakane jesu i mogući (prosvjetiteljski) modeli *kako bi trebalo živjeti*.

*Želite li sa mnom dočekati dolazak
Gašpara Melkiora i onog trećeg
kako li se zvaše
prazan prostor*

Posvećivanje sebesnosti devalvirat će u predodžbu o bitnosti održanja sustava egzila i egzilantskog pisanja. Dijalog je prezentiran na jednodimenzionaloj osi transformacije legitimiteta u ne-legitimitet, gdje policajci odgovaraju “duhu vremena” u liotarovskom smislu, dakle degradirani su potpunim kolapsom saznanja koje uključuje fakt da je “književnost kulturni produkt povezan sa povjesnim situiranjem i političkim djelovanjem književnog teksta... i da govorom o književnosti ulazimo u političko-etičko područje” (Denić Grabić 2009).

*To je bila sasvim nova policija
U duhu novog vremena*

Dopiranje do Ricoeurove etike za drugoga spram etike imprevitativa strukturirat će demijuršku fokalizaciju lirskog subjekta koji poigravajući se s povjesnom slikom svetaca iskače (Denić Grabić 2009) iz lika Gospođe u lik Hrista i Bogorodice prozvođeći semiotičke ekscese i otvarajući mogućnost primjene etike i etičnosti ne samo u pjesmi nego u kompletnom poetskom opusu, odnosno to je potreba da se misli o “prirodi novih političkih identiteta, koja nije zasnovana na pojmu nekog apsolutnog, cjelovitog ja i koja jasno ne može izrasti iz nekog zaokruženog narativa pojedinačnog ja, politika koja prihvata da ne postoji ‘nužna niti esencijalna korespondencija’ među stvarima, i koja mora biti politika artikulacije – politika kao hegemonijski projekt” (Hall 2003). S druge strane hiperbolističko rastvaranje drugog posluženo juditeističkom varkom glave ponuđene mjesto na srebrenom pladnju na sjedištu u domu, izokrenut će magijsko shvatanje postmodernizma a prema kome da bismo uspostavili značenje najprije ga moramo raspršiti. I jedna i druga pjesma govore o stanju postupnog prestanka komunikacije s drugim, u kome preostaje samo smrt. Važno je istaći da u ove dvije pjesme ne čitamo strah od (neprijateljskog) drugog (a koje se i u jednoj i u drugoj pjesmi pojavljuje u hobotničevskoj formi državne aparature – policijska inspekcija – detektor i determinator identiteta), već naprotiv htijenje komuniciranja s drugim koje odbija komunikaciju, te tako obrnuto *sopstvo postaje drugi* (Ricoeur). Tako će policajci reći:

*I ne smijete tako često zvati mup
Zbog domovnica*

U pjesmi *Svaki put iznova* o ratu se zna, piše, i sluša iz druge zemlje. Prisiljavanje vlastitosti da zauzme stav kao da se ništa nije dogodilo, kao da se ništa ne događa upravo jeste dokumentiranje, i potvrda prizora zločina koji se dešavaju. Pjesnikinja nam donosi još jednom egzilantski vizon rata i strepnje nad onim što se *tamo* događa. Dok su *tamo* ulice krcate mrtvim tjelesima, *ovdje* su ispunjene žamorom prolaznika, i beskorisnim sitnicama u izlozima, a što nas dovodi do zaključka da je rat neprestano zbivanje, temeljni specifikum kulture. Ratno pismo kod Jozefine Dautbegović možemo dovesti u direktnu vezu sa ženskim pismom, koje legitimira žensko iskustvo rata afirmišući rodno markirano kao mogućnost da se izbjegne emitiranje muških (onih koje podliježu *grand narativima*) priča o/u ratu. Stoga Dautbegovićkina poezija nije pala u zamku ideoloških interpretacija rata, već ona nastoji da skretanjem pažnje na teme/probleme manje vrijednosti oslobodi sebe, ali i tekst, desperaterskog frustrirajućeg iskustva rata.

*Izlazim na sasvim ravan pločnik
i dišem kao na uzbrdici
Prolaznici me čudno zagledaju
a ja sam sunčane naočale ostavila
jer je padala kiša
kad smo bježali iz opkoljenog grada*

Opisujući užasne posljedice koje je rat ostavio pjesnikinja biva zarobljena u egzistencijalnu dilemu pomirenja sa zločinima koji su počinjeni. Sve pjesme sugeriraju apsurdnost rata posmatranog iz distanciranog ugla (Zagreb) što indikativno i simptomatično urgira objektivnost, nepristrasnost; u njenoj poeziji ne nailazimo na *naše* i *njihove*, već samo na голу sliku rata. Rekonstruirajući sliku vremena mladosti prije rata (*Prizor s fotografije*) pjesnikinja potiskuje rat, čime eksplikativno nastoji pokazati koliko je užas rata bezvrijedan te da mu se stoga ne treba ukazati nikakva vrijednost. S druge strane figura fotografije iz predratnog Počitelja jest svjedočanstvo jednog ljepšeg i boljeg vremena, ali svjedočanstvo o tome da se rat dogodio i da ništa više nije kao na fotografiji. Pjesnikinja je pobjegla iz opkoljenog grada, ali nije mogla pobjeći od posljedica takvog stanja.

*Otputovala sam konačno iz toga grada
(...) Ali kućni me duh
Kao vijeran pas
Liže od dragosti
Kad god pomislim
Na povratak*

Gubitak ili promjena maternjeg jezika sugeriraju, prije svega, na gubitak identiteta, a čiju će problematiku pjesnikinja pokušati predstaviti u pjesmi *Prilozi za nove biografije* koja izravno govori o viktimološkoj drami iseljenih, ali i određene prisile koja se nad njima sprovodi.

*Učiti govoriti tuđim jezicima danju
Noću plakati isključivo na svome jeziku*

Egzil tako postaje *simbol stigme* jer narušava ukupnost slike pojedinca, stereotipizirajući je i otvarajući mogućnost kontroliranja ličnog identiteta. Pojam ličnog identiteta “jedinstven je predmet pritisaka od strane prvih društvenih naučnika koji nastoje od tog termina stvoriti nešto toplo i kreativno, nešto što ne može dalje da se narušava” (Gofman 2009). Međutim, identitet u ovoj pjesmi ne samo da je narušen već sistem pronađene domovine nastoji izbrisati sve podatke o prošlosti svojih novih podanika zato što “vjeruje kako osoba istinski može imati samo jednu biografiju” (Gofman 2009).

*Držimo torbe kapute potvrde papira koji ništa ne govore o nama
Dodajemo taksene marke onima s one strane šaltera
Kao da smo se tek sad rodili
Trebalo se upisati u matičnu knjigu*

Nasuprot tome, identitet shvaćen kao niz predstava koje neko stvara o sebi argumentovat će tezu da je osoba entitet na koji neprestano mogu da se nadograđuju podaci. Prema tome, svako sistemsko brisanje biografskih podataka pojedinca rezultira biografijom bez prošlosti a kreira rupe u novostečenoj biografiji i otvara mjesta sumnje i ispitivanja. Kontroliranje biografije proizvodi čvrste identitete gdje priželjkivani pojedinac postoji pod prividnim nadzorom formulišući sopstvenu biografiju dvojnicu, ili *društveno pogrešno predstavljanje*.

*Zaborav je dobar on je učinio to što učinio
Zbrisao napravio prostor za novo ali novo se ne prima
Mozak ga odbacuje kao tuđi organ*

Cilj novih biografija jest usklađenost sa drugima, onima s kojima trenutno živimo a koji nisu upoznati sa našom prošlošću, jer egzilant pretpostavlja trenutni društveni identitet. Biografijom se osoba perceptivno smješta u ogledalo fašizoidne ideologije. Reminiscencija na fizičko ratno razaranja prisutna je u zapaljenim školama i sveučilištima, dok citatna igra od Ovidija do Brodskog sugerije upravo na povijesnost egzilantske nostalgije, i krize identiteta. Odnosno motiv egzilanskog povijesnog putovanja jest sredstvo putem kojeg se raz/otkriva sistem. Tako ratno pismo nije samo mogućnost kroz koju se dokumentira ratni kaos ili etički angažira svijest već razarajući esencijalnost modernistički profilirane estetike stvara vlastitu estetiku zaogrnutu plaštom etičnosti. Valja primijetiti i potpuno demaskiranje modernistički koncipirane poetike estetskog utopizma, gdje smo na tragu postmodernoj igri ironičnog izvrtnja jer lik iza birokratskog pulta ima moć “sprdati se” (postmodernistički kazano) s pisanjem poezije, pri tom likvidirajući pjesnike; odnosno u njemu je potpuno akumulirana slika postmoderne zablude:

*Pisati da
Ali što
Pa između ostaloga pjesme
Ma dajte molim vas koga vi zajebavate
Odmahne onaj s druge strane stola
I glasno prozove
Neka uđe slijedeći!*

Literatura

- Bašlar, Gaston (2005), *Poetika prostora*, Beograd
- Bhahba, Homi (2004), *Smeštanje kulture*, časopis Beogradski krug, Beograd
- Butler, Christopher (2007), *Postmodernizam*, Šahinpašić, Sarajevo
- Butler, Judith (2001), *Tela koja nešto znače: O diskurzivnim granicama pola*, Samizdat, B92, Beograd
- Dautbegović, Jozefina (1994), *Ručak s Poncijem*, Meandar, Zagreb
- Dautbegović, Jozefina (1997), *Prizori s podnog mozaika*, Hrvatska sveučilišna naklada Zagreb
- Dautbegović, Jozefina (2001), *Božja televizija*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb
- Dautbegović, Jozefina (2004), *Vrijeme vrtnih strašila*, Buybook, Sarajevo
- Denić-Grabić, Alma (2005), *Otvorena knjiga*, Zoro, Sarajevo
- Derrida, Jacques (1976), *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo
- Đurić, Dubravka (2009), *Poezija, teorija i rod: Moderne i postmoderne američke pjesnikinje*, Orion art, Beograd
- Eagleton, Terry (1997), *Iluzije postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad
- Hall, Start (2003), "Naša minimalna ja", *Razlika / Difference*, 3-4.
- Hutcheon, Linda (1996), *Poetika postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad
- Ihab, Hassan (1992), *Komadanje Orfeja*, Globus, Zagreb
- Jambrešić Kirin, Renata (2001), "Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90-tih", *Reč*.
- Kazaz, Enver (2009), *Neprijatelj ili susjed u kući*, Rabic, Sarajevo
- Kristeva, Julia (1989), *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb
- Lytard, Fransa (1988), *Postmoderno stanje*, Svetovi, Novi Sad
- Oraić Tolić, Dubravka (2005), *Muška moderna i ženska postmoderna*, Naklada Ljevak, Zagreb
- Šuvaković, Miško (1995), *Postmoderna (73 pojma)*, Alfa, Beograd
- Vahtel, Endru Baruh (2001), *Stvaranje nacije, razaranje nacije*, Stubovi kulture, Beograd

Mirzana Pašić Kodrić: Dva osnovna polazišta interkulturalnih odnosa u putopisima Z. Džumhura

Smjenjivanje slika iz mašte sa slikama iz žive stvarnosti i historije prapočetak je svakog razumijevanja Džumhurovog stvaralaštva. (Rizvanbegović 2004:27)

U ovom radu autorica je pokušala ukazati na interkulturalnu prirodu putopisa Z. Džumhura, koje se, u pravilu, ostvaruje preko: (1) vizuelnih historijskih elemenata u datom mjestu koje pripovjedač putopisom opisuje, a koji su uvijek samo tek povod putopisnoj priči, kao i (2) prisjećanja ili tzv. “znanja” pripovjedača, odnosno u okviru svega onoga što je njegova informiranost o izvjesnim pojedincima i događajima, a koji su, opet, tek povod razvijanju fiktivne putopisne naracije. Ovaj pristup putopisima Z. Džumhura na nešto drugačiji način osvjetljava putopisno djelo autora, čiji putopisi u domenu interkulturalnog shvatanja predstavljaju kako zanimljivu i aktuelnu, tako i literaturu od uopće posebne važnosti.

Ključne riječi: putopis, putopisna priča, interkulturalnost, interkulturalna komunikacija, kultura, historija, sjećanje, identitet, rod

Two Basic Starting Points of Intercultural Relations in Z. Džumhur’s Travelogues

In this paper, the author has tried to point out intercultural nature of Z. Džumhur’s travelogues, which is generally achieved through: (1) visual historical elements in a given place which the narrator describes by his travelogue, and which are only just a motive for travel story, as well as (2) memory or so-called “knowledge” of the narrator, or in the frames of all that is his awareness of certain individuals and events, which are, again, only a motive for development of fictional narrative. This approach to Z. Džumhur’s travelogues illuminates travelogues of this author in a slightly different way, presenting them, in the field of intercultural understanding, as an interesting and topical literature, as well as one of great importance.

Key Words: travelogue, travel story, interculturality, intercultural communication, culture, history, memory, identity, gender

Interkulturalnost je definirana kao složeni fenomen koji podrazumijeva različite odnose pojedinaca ili grupa smještenih unutar različitih kultura i kulturalnih poredaka, sve to uz prisustvo verbalne i neverbalne interakcije onih kojih ulaze u dati interkulturalni odnos. U ovom kontekstu važno je, pritom, istaći to da ova interakcija nije ograničena samo na međuljudsku komunikacijsku djelatnost u užem smislu, već podrazumijeva i sve druge oblike interakcije i komunikacije, pa tako i onu umjetničku te književnoumjetničku.

U ovom smislu, posebno je zanimljiv književni, a naročito putopisni rad Zuke Džumhura (1920–1989), jednog od najznačajnijih bosanskohercegovačkih i bošnjačkih pisaca putopisa s nekoliko važnih putopisnih knjiga (usp. Džumhur 1991a, 1991b, 1991c, 1991d, 1991e), unutar čijeg se književno-putopisnog djela neprestano uspostavljaju upravo dva osnovna odnosa koje pridjev *interkulturalni* podrazumijeva, a to je, s jedne strane, odnos između dviju (ili više) različitih kultura te, s druge strane, odnos razlika unutar jedne iste kulture, čime se, dakle, fokusira ne samo odnos “između” već i odnos “među”, kad se fenomen interkulturalnosti približava i fenomenu multikulturalnosti. Usto, u putopisima Z. Džumhura interkulturalnost se najčešće odvija u vezi s onim što je ili historija datog, putopisno fokusiranog mjesta, i to kroz izvjesni historijski kontekst koji je u ovom smislu izvorište za uspostavljanje takvog odnosa, ili, pak, u vezi s onim što su konkretne percepcije živih odnosa što ih sam pripovjedač-putopisac vidi i čuje na svojim putovanjima u “trenutnom” putopisnom prikazu. Pritom, bez obzira na to o kojem je od dva navedena pristupa interkulturalnom odnosu riječ, Džumhurov putopisni pripovjedač u interkulturalnu komunikaciju uvijek će unijeti i dozu vrlo specifičnog, naizgled dječackog humora, ali s dubokim smislom, koji će ovdje biti osnovna baza za netraumatičan pregovor o interkulturalnim razlikama.

To je onaj oblik humora koji je Zulfikar Zuko džumhur baštinio od orijentalnih priča i Nasrudin-hodžinih anegdota što ih mi stalno osjećamo kao svoje. Taj humor jeste pomalo iskrenuta perspektiva, to jest paradoks kao stil i pogled, ali nikad nije čuđenje, nego je, zapravo, paradoks bez začudnosti i s duboko humanim, otmjenim osmijehom mudraca. (Rizvanbegović 2004:34)

1. Interkulturalni dijalog historije sa sadašnjošću

Prije Estramadure vidio sam mnoga velika ljuta bojišta i u Evropi, i u Aziji, i u Africi, koja danas po svojoj bezazlenosti više liče na dječije vrtiće, ili banjska šetališta, nego na krvave kasapnice. (Džumhur 1991a:61, Put putujem u Toledo)

Z. Džumhur interkulturalnu komunikaciju najčešće ostvaruje u fiktivno-faktivnom narativnom otpočinjanju razgovora s prošlošću, i to na principu fokusiranja slike mjesta gdje se nalazi, izvjesnog spomenika ili čak naizgled neprimjetnog predmeta koji ga asocira na izvjesne historijske događaje, poznate ili posve sporedne ličnosti i zbivanja. Riječ je o onima koji su u historijskom kontekstu ovjekovječili dati prostor, ili se tek usput nijemo zadesili u njemu, ostavljajući izvjesne materijalne dokaze koji su povod posve faktivnoj narativnoj bazi, a koja se, nizom poetskih elemenata, uvijek odvija u fiktivnom smjeru.

Naime, s jedne strane, interkulturalna komunikacija Z. Džumhura kroz razgovor s prošlošću uvijek se narativno realizira na planu iskazivanja pripovjedačevog odnosa prema izvjesnim historijskim događajima, a koji su sagledani s obzirom na odnos njegove vlastite kulture i identiteta i druge kulture i drugih identiteta u okviru dvije nacionalne razlike – njegove vlastite i tuđe.

S druge strane, u Džumhurovim putopisima interkulturalna komunikacija odvija se preko odnosa pripovjedača prema istovremeno više različitih kultura u jednom putopisu s kojima je pripovjedač na neki način upoznat, bilo nekim vizuelnim elementom, bilo vlastitim prisjećanjem interesantnih događaja o kojima je čitao ili koje je čak naslutio iz upoređivanja njihovih međusobnih prošlosti. Riječ je o kulturama međusobno drugačijih nacionalnih ili vjerskih identiteta, koje su se zadesile u isto vrijeme ili smjenjivale u mjestu koje se putopisom opisuje, a koje Džumhur, opet, sagledava u vezi sa svojom vlastitom kulturom i identitetima, u višestrukim odnosima razlika i sličnosti.

Dakle, interkulturalna komunikacija kroz razgovor s prošlošću u putopisima Z. Džumhura u pravilu se odvija preko: (1) vizuelnih historijskih elemenata u datom mjestu koje pripovjedač putopisom opisuje, a koji su uvijek samo tek povod putopisnoj priči, kao i (2) prisjećanja ili tzv. “znanja” pripovjedača, odnosno u okviru svega onoga što je njegova informiranost o izvjesnim pojedincima i događajima, a koji su, opet, tek povod razvijanju fiktivne naracije. U ovakvoj situaciji, u putopisima Z. Džumhura čitalac ima priliku upoznati se s na poseban način sagledanom čitavom plejadom prije svega poznatih historijskih ličnosti koje su ovjekovječile historiju mjesta koje autor putopisom opisuje, ali i onih manje poznatih ili čak prosječnom čitaocu gotovo nepoznatih ličnosti koje su se usput ili ciljano zadesile u mjestu koje se putopisom opisuje. Ono što je također važno istaći u ovom smislu jeste i to da Džumhurov pripovjedač nije tek usputni znatiželjni putopisac, već briljantni poznavalac ne samo općih historijskih prilika mjesta u kojem se putopis odvija već i onih malih, gotovo privatnih detalja, često realne baze, koje je nemoguće bilo gdje pročitati osim u Džumhurovim putopisima, a pogotovo ne u perspektivi i interpretativnoj vizuri koju nudi dati putopis. Upravo ovakav postupak u putopisnom tekstu ostvaruje i njegovu važnu literarnu funkciju – neodoljivost priče koja svojom neobičnošću plijeni čitaoca.

Bez obzira na to na koji se od dva navedena načina odvija interkulturalna komunikacija kao razgovor s prošlošću u putopisima Z. Džumhura, valjalo bi se pozabaviti i karakterizacijom identiteta (usp. Barker 2004)¹ glavnog subjekta autorovih putopisa, i to s obzirom na ono što bi bio njegov interkulturalni aspekt, tj. glavni faktor uspostavljanja interkulturalne komunikacije. Tu se odmah postavlja pitanje o tome kako je moguće govoriti o komunikaciji jednog subjekta-identiteta s prošlošću, jer prošlost ne govori,

¹ Usp.: “Koncept identiteta postao je centralna kategorija u kulturalnim studijama za vrijeme 1990-ih godina. Odnosi se na kulturalne deskripcije ljudi sa kojima se emocionalno identificiramo i koji očituju jednakost i razliku, privatno i socijalno. Za kulturalne studije, identitet je kulturalna konstrukcija jer diskurzivni izvori koji formiraju materijal za formaciju identiteta kulturalnog su karaktera. Posebno, mi smo napravljeni kao individue u socijalnom procesu koji je općerazumljiv kao artikulacija bez koje mi ne bismo bili osobe. Zapravo, pojam onoga što je osoba kulturalno je pitanje (npr. individualizam je oznaka osobito modernih društava), i bez jezika koncept identiteta bio bi nam neshvatljiv. Unutar kulturalnih studija, identiteti su shvaćeni kao diskurzivno-performativni. Tako je identitet najbolje opisan kao diskurzivna praksa koja odigrava ili proizvodi ono što se imenuje kroz navođenje i ponavljanje normi ili konvencija. Koncept identiteta dalje je razvijen u smislu da poveže emotivno ‘iznutra’ osobe s diskurzivnim ‘izvana.’” (Barker 2004:93)

te kako je uopće ostvarena ta komunikacija? Odgovor na ovo pitanje postaje jasniji ako čitalac ne pristane na to da su putopisi Z. Džumhura tek tekstovi koji izvještavaju o izvjesnim nepoznatim mjestima te da se prikaz stvarnosti u ovim putopisima uveliko razlikuje od historijske stvarnosti. Naime, njihov pripovjedač preko faktivne baze uspostavlja fiktivnu “zbilju” vlastitog teksta, čime ovi putopisi prestaju biti samo puki opisi različitih mjesta i ljudi, te postaju prave putopisne priče, sa svim odlikama priče i pričanja, svijeta u kojem je sve moguće, pa i to da subjekt-putopisac, različitim narativnim postupcima kroz tekst razgovara s prošlošću.

Z. Džumhur kreira ono što je subjekt-putopisac, i to najčešće preko homo-auto-dijegetičkog pripovjedača, ali i preko heterodijegetičkog naratora, u interkulturalnom kontekstu gotovo istih pogleda i osobina. S obzirom na to da identiteti nisu puke diskurzivne konstrukcije, već i praktična postignuća kojima se ne može pristupiti samo jezičkim ili tekstualnim sredstvima (usp. Atkinson i dr. 2008:127), Z. Džumhur, kao dodatnu opremu tekstu, nudi i grafike vlastitih putovanja za što potpuniji doživljaj svega onoga što jesu njegovi putopisi, ali i identiteti u njima te njihov osnovni subjekt i njegove različite uloge.

Dakle, da bi se uopće počelo govoriti o bilo kakvoj interkulturalnoj komunikaciji, najprije se moraju detaljno analizirati prirode identiteta onih koji stupaju u tu komunikaciju, čime bi se kasnije, po prirodi stvari, i analizirao te definirao taj odnos. S obzirom na to da je interkulturalna komunikacija u tekstu pokrenuta od subjekta tog teksta, tj. najčešće homo-autodijegetičkog pripovjedača koji priča putopisnu priču, ali i fiktivno učestvuje u njoj, on će najprije i biti analiziran s obzirom na njegov interkulturalni identitet.

Z. Džumhur kreira, naime, “vlastitog sebe” preko homo-autodijegetičkog pripovjedača, u čijoj se osnovi nalazi i slijedeće Džumhurovo samorazumijevanje:

Tek što sam se rodio, upakovali su me i odnijeli u Beograd. U tom gradu ću provesti najveći i, mogu reći, najbolji i nejljepši dio svoga života. U rodni Konjic odlaziću samo u proljeće ili početkom ljeta i ostajati do jeseni, ali samo dok sam bio đak. U Sarajevu sam takođe boravio kraće. Uglavnom kao već odrastao dječak i kao momčić, gimnazijalac. Beograd je grad koji mi se najviše uvukao pod kožu... U sjećanju su mi sve moje igre, svi moji drugari. S ove vremenske distance, djeluje gotovo neuvjerljivo da sam ja, kao sin jednog muftije i hafiza, išao u Njemačko protestantsko zabavište. Tu, odmah do zabavišta, bila je i protestantska, anglikanska crkva. U zabavištu su nas, kao i njemačku djecu, učili da pjevamo i recitujemo njemačke pjesmice... Sve je nekako bilo pomiješano. Mi smo stanovali blizu džamije. U neposrednoj blizini bila je i jevrejska sinagoga Bet Jisarel. Mi, djeca, igrali smo se zajedno baš ispred sinagoge. Niko nikoga nije mrzio. Voljeli smo se, dječaćki iskreno. Igrali smo se dječaćki iskreno. Igrali smo se i u avliji kod džamije, u džamijskom haremu. Blizu nam je bila i Visoka škola Dositej Obradović, koja tada nije bila muzej i koja je takođe imala veliko dvorište pogodno za igru. I u školu smo pošli zajedno, a ni škola nije bila daleko. Nalazila se blizu moje kuće. Odmah do Saborne crkve. (Citirano prema: Tijanović 2008:45)

Ako bi se cjelokupna putopisna pisma Z. Džumhura posmatrala sa stanovišta jednog istog dominantnog homo-autodijegetičkog pripovjedača, a čije osobine tek donekle

variraju od putopisa do putopisa, taj glavni subjekt pripovjedač-putnik sadržavao bi gotovo identične osobine kao i stvarni Z. Džumhur kakav se (samo)prikazuje u citiranom odjeljku, dok bi njegovi putopisi, tj. mjesta koja opisuje putujući, zapravo postali čudesne priče nekadašnjeg ushićenog, a sad velikog dječaka, i bili bi upravo ova, iako mnogo šarenija i veća, dvorišta o kojima autor u prethodnom odlomku govori. Jer, najšire govoreći, subjekt putopisa u Džumhurevom djelu pojedinac je izuzetno, nemjerljivo bogatog interkulturalnog, prije svega najranijeg životnog iskustva, koje je najčešće i nosilac tokom vremena upotpunjenog znanja o različitim kulturama i narodima, te je, u skladu sa stečenom interkulturalnom osnovom u najranijem djetinjstvu, njegov svaki doticaj s razlikama, kao i u prethodnom odlomku, gotovo uvijek pozitivno promoviran.

Nadalje, važno je istaći i to da se, s jedne strane, istinska interkulturalna priroda putopisa Z. Džumhura najčešće ogleda preko karaktera njegovog subjekta, koji je izrazito radoznao i otvoren, ali i uvijek sklon humoru, i to onom kojem cilj nije podsmijevanje, već progovor o Razlici na relaksiran način – uz smijeh. Otud, humor u putopisima Z. Džumhura ima izuzetno važnu ulogu, i to iz tri razloga.

Naime, upravo zahvaljujući humoru, u putopisima Z. Džumhura na netraumatičan način progovara se o očitim razlikama, najosjetljivijim odnosima među ljudima različitih nacionalnih, vjerskih, socijalnih, generacijskih i drugih okvira, ali jednakih prava i mogućnosti. Nasuprot tome, vrlo upečatljivo, humor predstavlja i neku vrstu osude spram negativnih i nesenzibilnih kulturalnih odnosa ili besmislenih kulturalnih sukoba u perspektivi “današnjice” u odnosu na vrijeme putopisnog iskaza. Uza sve navedeno, humor ima, svakako, i svoju važnu recepcijsku funkciju jer putopisni tekst obogaćuje i u emocionalnom smislu, čineći ga i tako izuzetno zanimljivim, ali i na poseban, humanistički način angažiranim štivom.

Dobar primjer za ovaj vid interkulturalnosti u putopisima Z. Džumhura, onaj, dakele, koji se tiče interkulturalnog “razgovora” historije sa sadašnjošću, jeste i putopis iz Burse pod nazivom *Osveta mrtvih sultana*, koji, kao i niz drugih putopisa, počinje autodijegetičkim pripovijedanjem sad već odraslog putnika koji se prisjeća vremena kad se, kao radoznali, ali i naivni gimnazijalac², u knjižari u Sarajevu, na slici Sarajeva pred austrougarsku okupaciju, prvi put susreo s tim gradom.

Bursa je dugo za mene bila samo ta slika u izlogu Studničke, knjižara i antikvara, Čeha ili Poljaka, do Štadlerove katedrale – zelenije zelena od svake Lorkine strofe, zelenija od svih zelja, zeljanica, zelengora i zeleniša.

Najzelenije zeleno zelenilo. (Džumhur 1991b:31, *Osveta mrtvih sultana*)

Slika Sarajeva pred austrougarsku okupaciju samo je tek vizuelni element koji je povod, poveznica za mnogo dublju historijsku putopisnu priču, a ne, zapravo, puki putopisni opis grada u kojem se njen pripovjedač nalazi. Insistiranjem na njenom zelenilu, uz dozu humora, njen pripovjedač, zapravo, simbolično sugerira i opću raznolikost i interkulturalnu živost koju će kasnije zaista i vidjeti, ali i kompleksnost subjekata koju svaki “obilato zeleni predio” mora podrazumijevati:

² Navedenu informaciju ne nalazimo u samom putopisu, ali je u domenu autorove biografije te homo-autodijegetičkog pripovjedača gotovo sigurna.

Beli turbani mrkih indijanera na čelu dugih ešalona kraljevskih indiskih kopljanika predvode tvrde oklopnike smeđih doboštorti i kolone običnog crnog askera od uže-glog masla i čokolade. Eskadron jevtinih poslastica preliven roza kremom sa crnim perjanicama najamnika od prženog badema putuje staklenim megdanima vitrina. (Džumhur 1991b:31–32, Osveta mrtvih sultana)

Analiziranjem vizuelnog elemenata s početka priče – slikom pred okupaciju Sarajeva – svakako se zaključuje da pripovjedač zapravo priča jednu posve drugačiju priču, inskribiranu preko vlastitog znanja o kompleksnosti smjene dviju kultura i civilizacija – osmanske i austrougarske, i to iz perspektive vlastite “male” kulture koja je bila objekt tih smjena. Ovim neminovno pripovjedač progovara o općepoznatom fenomenu imperijalnog viđenja “moćnih” kultura te svemu onome što je njihovo imperijalno viđenje svijeta donijelo u savremenoj percepciji historije, ali i općenito ljudskim odnosima koji obiluju predrasudama u shvatanju pojma “velike” kulture (usp. Pratt 2008; Siegel 2002). Naime, u trenutku kada se u putopisnom prikazu nalazi u Bursi, on progovara o ostacima te nekadašnje velike osmanske vojske koja “danas” u odnosu na putopisni iskaz, poput kakvih jeftinih i neprivlačnih za jelo poslastica, ustrojenih gizdavih i tromih kolača, tek “putuje staklenim megdanima vitrina”.

Međutim, pripovjedač se prisjeća i srpskog kraljevskog poslanika Stojana Novakovića koji je 1891. godine bio u Bursi, a njegov opis je također humorom intoniran, i to do granice ismijavanja apsurdnosti njegove namjere da u Bursi otkrije, ispita i zabilježi izvjesne “historijske istine” u gomili nepreglednog povijesnog i svakodnevnog haosa koji graniči s ludilom kičastih boja i oronulih oblika. U interkulturalnom kontekstu, uvođenje ovog lika u priču od izuzetne je važnosti, jer je riječ o sad već historijskom liku iz vlastite kulture³ samog pripovjedača, isto toliko smiješnom i apsurdnom, kao i sve “tuđe” što je ispred njega u putopisnoj “zbilji” ili historijskom prisjećanju.

Mučen radoznalošću i kostoboljom borio se državnik, pisac i naučnik srpski u ovoj dolini sumpornih vrela s nesigurnošću svih dokumenata na Istoku, gde se i inače teško sagledavaju blede granice legende i historije. (Džumhur 1991b:32, Osveta mrtvih sultana)

³ S obzirom na to da Z. Džumhur kreira homo-autodijegetičkog pripovjedača po vlastitom uzoru, kao i s obzirom na vrijeme književnog stvaranja ovog autora, pod njegovom kulturom podrazumijeva se, uz nesumnjive mogućnosti i užeg određenja, (i) cjelina jugoslavenskog kulturalnog konteksta. O tome i svjedoči autorov putopis *Ljetni dan popodne u Pismima iz Evrope i Afrike*:

“Kao i uvijek i na svim mjestima gdje je lijepo, ne bi se moglo ni zamisliti da nema Jugoslavena. Naši su vesela, simpatična grupa ljudi i žena koje su ovamo doveli poslovi. Naše je raspoloženje uvijek dobro i rijetko kad se pokvari. Jedino kad neko od naših, obično onaj koji je tog dana zadužen za nostalgiju, pokuša da pravi melanholična upoređenja između ovih majolikih bazena i naših pitomih ravnih plaža u vrbacima kod ‘Šest topola’ naše raspoloženje se pokoleba. Naravno, plebiscit se svrši u patriotskom zanosu u prilog vrbaka i naša savjest se umiri. U tim časovima iskušenja, žed za rodnim krajem i plažama na Savi uzaludno se gasi ledenim sokovima od narandže ili limunova.” (Džumhur 1991c:130, *Ljetni dan popodne*)

I nakon što će ispričati raznorazne, nimalo prijatne, zgrade i nezgrade ovog srpskog poslanika, homo-autodijegetički pripovjedač opet će se vratiti u “trenutni” iskaz svog putopisa, posmatrajući bursansko groblje i prisjećajući se silnih sultana osmanske voj-ske.

Mrtvi sultani šenluče ovde samo u dosadnim letnjim večerima. Mrtvi sultani počivaju među crnim kiparisima i koprivom u trulim zelenim anterijama punim guštera i gli-sta. (Džumhur 1991b:34, Osveta mrtvih sultana)

Problematizirajući humorom ulogu historije u savremenom životu te utopiju, no-stalgiju i mit historijskog progressa (usp. Lisle 2006), homo-autodijegetički pripovjedač ovog putopisa osvrnut će se i na globalni odjek putopisom zatečenog stanja u Bursi, gdje mrtvi sultani *dele dvojke, kečeve i mršave trojke malim devojčicama i dečacima što bubaju njihove titule, poraze, vrline i zločine* (Džumhur 1991b:36, *Osveta mrtvih sultana*).

Na samom kraju, dajući završni pečat priči, Džumhurov pripovjedač zaključit će: *Zato i jeste osveta mrtvih sultana uvek dostižna, prisutna i dosledna*, uporno sugerirajući zablude ne samo konkretno Osmanskog carstva već i svih drugih “velikih” carstava koje se, nažalost, još uvijek svete novim naraštajima u poimanjima njihovih historijskih uloga (usp. Clark 1999).

Pri svemu ovom, potrebno je prokomentirati i Džumhurov gizdavi grafik, koji, kao kakav svjedok vjerodostojnosti priče, prati spomenuti putopis – sliku knjižare Studničke s bezbroj natrpanih knjiga i s još bezbrojnijim, s razlogom nečitljivim naslovima na njima, koji, gotovo “gurajući” se raznolikošću svojih diskursa, jedva stanu u taj mali prostor knjižare u kojoj se Džumhurov pripovjedač na samom početku priče upoznao s Bursom. Pored niza knjiga različitih oblika, kojekakvih slika i postera čiji identitet nije otkriven jer univerzalno i međusobno tuguju u tom skučenom prostoru gdje se knjige umorno, beznadežno i pretijesno naslanjaju jedna na drugu, tu je i jedna, naročito upečatljiva velika olovka, koja, oštrim vrhom, poput kakvog aviona ili munare namjerava probiti granice tog premalog prostora, suviše tijesnog da primi sve te velike i nepregledne ideje tekstova koji vrište zarobljeni i neuredno poslagani. Na ulazu u knjižaru je i karikatura starijeg čovjeka koji, naslonjen na vratima knjižare, na glavi beznadežno drži ruku, kao da i on svjedoči o kompleksnosti svega onoga što se zbiva unutar tog ograničenog prostora, jer i njegova velika duga brada starijeg čovjeka progovara o bezizlaznosti, vremenskoj zapuštenosti i iluziji izlaska ideja iz prostora te stalnom cikličnom procesu akumuliranja diskursa zarobljenog čak i u tekstu. Tu su i razne bojice, palete boja i raznorazni, opet neuredno poslagani geometrijski oblici, svi zajedno nemoćni da oboje, izmjere i odmjere problematiku te babilonske biblioteke, koja vapi, čezne za čitaocima-kupcima, a koji, barem donekle, mogu rasteretiti zbijenost tog nepreglednog diskurzivnog haosa.

Ako se ova slika ukomponira u ponuđenu putopisnu priču o Bursi i njenim mrtvim sultanima te smiješnom liku S. Novakovića, u globalu je, barem djelimično, otkrivena ideja koja prožima cjelokupno stvaralaštvo Z. Džumhura, a to je misao da je sve ipak mnogo ljepše u tekstu nego u zbilji te da samo priče i pričanja u potpunosti mogu zadovoljiti čovjekovu radoznalost da otkrije nepoznato. S druge strane, tekstovi i diskursi u njima trebaju biti vjerodostojno interpretirani, jer jedino naizgled bezgrešno blistaju u svom papirnom prostoru u kojem, zapravo, vječito ostaju zarobljeni, da naivna dječica

ne bi – kako kaže Džumhurov pripovjedač – “bubala” o titulama, porazima, vrlinama i zločinima “velikih osvajača i njihovih još većih kultura” jer je puka naivnost da svijet, u cjelokupnom svom bogatstvu, može nuditi više od teksta. Međutim, i sam tekst, mudro, nikada u potpunosti ne oslobađa svoja značenja, što, svakako, uvijek i nanovo problematizira njegovu historijsku i realnu vjerodostojnost, koja u tekstu naprosto ne postoji jer se inače *teško sagledavaju blede granice legende i historije* (Džumhur 1991b:32, *Osveta mrtvih sultana*), odnosno – kako je to već rekao Džumhurov pripovjedač na jednom drugom mjestu, u jednom drugom putopisu – *u stare priče i predanja vjeruju jedino veliki mudraci i bezazlena djeca* (Džumhur 1991a:66, *Most na modroj vodi*).

Interkulturalno posmatrana, ova putopisna priča promovira interkulturalni senzibilitet u što objektivnijem sagledavanju historije te pronalaženju zajedničkih elemenata unutar razlika koje omogućavaju elaboriranje i poučan odjek u stvarnosti i sadašnjosti. Njen interkulturalni subjekt homo-autodijegetički pripovjedač smjehovnim prikazom njenih aktera naizgled naivnim humorom, a zapravo netraumatično izruguje se općeprihvaćenim, ustaljenim historijskim normama te sugerira njihovu upitnu vjerodostojnost, ne mapirajući dati problem samo kao vlastitu geografsko-historijsku komponentu, već kao univerzalni fenomen društva u kojem živimo i svih naslijeđenih tekovina koje redovno baštinimo.

2. *Sinhronijski interkulturalni doticaji*

Uz ono što je interkulturalni “razgovor” historije sa sadašnjošću, u razumijevanju putopisa Z. Džumhura svakako se ne bi smio zaboraviti ni drugi dominantni aspekt autorovog interkulturalnog fenomena, onaj koji se ostvaruje u vremenski drugačijem okviru, a to su interkulturalni doticaji koji se odvijaju sinhronijski, tj. između Džumhurovog homo-autodijegetičkog pripovjedača u trenutku odvijanja putopisnog iskaza i svega onoga drugog i drugačijeg što sam pripovjedač na svojim putovanjima neplanirano zatječe, a što je istovremeno, pored historijskih reminiscencija, također i jedna od interkulturalnih tema njegovih putopisa.

Kakva je, naime, uloga ovakvog vida interkulturalnosti u, prije svega, putopisnim pismima ovog autora?

Jasno je da se odlike identiteta Džumhurovog subjekta-putopisca koji stupa u interkulturalne diskurzivne komunikacije ni ovdje ne razlikuju suštinski od prethodnog vida autorove interkulturalnosti i identiteta na kojem ona počiva, no ono što je ovdje važno istaći jeste to da ovaj homo-autodijegetički pripovjedač, u ovako posmatranim interkulturalnim komunikacijama, u pravilu nema viziju svijeta naivnog, radoznalog, ali ipak odraslog dječaka koji se uvijek nanovo, gotovo dirljivo, razočara u percepciju i doživljaj otkrivenog. Ovaj put je to uloga opet radoznalog, ali sad već zrelog muškarca-mudraca, koji, nakon otkrivanja novog i čudnog, u njemu pronalazi još veće razočarenje zrelog čovjeka, a koje ga, pak, ne čini neutješnim putnikom, već filozofom i duhovno samozadovoljnim putnikom, koji, jasno prepoznajući suštinu u ništavilu materijalnog, otkriva istinske duhovne i univerzalne – bezgranične ljudske vrijednosti, koje ga nanovo i uvijek neprocjenjivo obogaćuju, a koje se moraju i mogu jedino ostvarivati stalnim interkulturalnim komunikacijama.

Prije svega, u putopisnom tekstu prikazi interkulturalnih odnosa što se uspostavlja u samom trenutku odvijanja putopisne priče imaju svoju duboku doživljajnu funkciju, te čitaocu mnogo življe i jasnije prikazuju “aktuelni” interkulturalni razgovor pripovjedača sa zatečenim stanjem, bez opterećivanja prošlošću, i to uz dinamiku, ali i potpunu nepredvidljivost svih zbivanja i bilo kojih drugih pojedinosti koje pripovjedač na svojim putovanjima susreće, uvijek nanovo, u stalnim interkulturalnim doticajima, obogaćujući svoj izuzetno senzibilni interkulturalni identitet. I to, opet, odvija se uz dozu već poznatog humora “šejtan-efendije”, ismijavanja i ironije što moraju razbiti ozbiljnost, ali i čak podsmijehom te izrugivanjem sugerirati opasnost koju u osnovi svi interkulturalni odnosi neminovno nose sa sobom. U tom smislu, funkcija ovako posmatranih Džumhurovih putopisnih priča nije to da se opterećuju historijskim naslijeđenim i ustaljenim normama, već da što detaljnije prikažu trenutno stanje te odjek same prošlosti u “trenutnoj putopisnoj stvarnosti”.

U sagledavanju interkulturalnog odnosa homo-autodijegetičkog pripovjedača – subjekta prema drugim kulturama važno je uočiti to da će se, ovako posmatrana, interkulturalnost često odvijati na način monološkog iskaza samog homo-autodijegetičkog pripovjedača u odnosu na materijalne, zatečene vizuelne elemente tuđe kulturne baštine koje će vidjeti na svojim putovanjima, dok će nekada obuhvatati i istinsku komunikaciju unutar teksta s pripadnicima različitih kultura, sad već likovima koje pripovjedač neplanirano upoznaje na svojim putovanjima. Da bi se suštinska priroda ovoga odnosa potpuno razumjela, treba napomenuti i to da, dakle, Džumhurov pripovjedač često preko izvjesnih predmeta, objekata i ostalih vizuelnih materijalnih elemenata druge kulture posmatranih u trenutku putopisnog iskaza zapravo pregovara s tim drugim kulturama, uvijek i jasno njegujući vlastiti identitet i porijeklo, ali i privatne vizije i vlastita uvjerenja vječnog estete i kritičara svega ružnog, bilo materijalnog, bilo duhovnog.

Volim moderno, ali ne po svaku cijenu. Moderno po svaku cijenu, ili moderno u bescjenje, može biti i ružno i nesavremeno, i nakazno i ubitačno. Najmanja šteta i zijan je kada je moderno bar smiješno, tada se bar razveselim i od srca nasmijem. Volim moderno, ali iznad svega volim lijepo i šaroliko, toplo ljudsko i raznoliko. (Džumhur 1991b:32, Osveta mrtvih sultana)

U datom odlomku kao polazištu za razumijevanje svega “trenutnog” što Džumhurov pripovjedač susreće da se uočiti to kakve interkulturalne principe posjeduje i njeguje autorov homo-autodijegetički pripovjedač. U tom smislu, u interkulturalnom kontekstu, ponekad čak i osudama nad različitim tekovinama drugih kultura, a koje pripovjedač nerijetko iznosi, treba prići s dozom velikog opreza, jer, zapravo, one nužno ne predstavljaju nesenzibilni interkulturalni identitet, kako se to može učiniti na prvi pogled, već naprosto naglašeno privatno viđenje pripovjedača, vječitog estete i svestranog umjetnika, sklonog gotovo dječaćkom humorističkom ruganju i ismijavanju svega što, po njemu, remeti univerzalnu harmoniju, nezavisno od toga kojem kulturalnom podneblju ovakvo što pripada.

Tako, pohodeći Španiju i proplanke Sijera Gvadarme, opisujući manastir Svetoga Lorenca od Eskorijala, Džumhurov homo-autodijegetički pripovjedač naprosto vrisne u tekstu nad zatečenim ruglom nečega što bi, u nepreglednom šarenilu njegovog poimanja

svijeta, trebalo biti simbol slobode i opće nesputanosti, odnosno i materijalnog i duhovnog bogatstva. Tu se, također, očituje jedna od osnovnih pripovjedačkih karakteristika ovako posmatranog pripovjedača, a to je izuzetna sklonost ka kontrastima.

Samo je zatucani bogomoljac, pazikuća i seksualni manijak mogao izabrati ovu odvratnu visoravan u komšiluku pakla da na njoj sazida Božju kuću. Njegov bog mogao je prebivati u pustinji kojom cvile i urliču vjetrovi kao hiljade kerova, hijena i šakala. Kao da je njegov bog bio razbojnik što se sred silnim potjerama, hajkama i goničima, morao čak ovdje skloniti pod svoj krov. (Džumhur 1991b:31, U odajama El Eskorijala)

Upravo ovakvi interkulturalni susreti, koji podrazumijevaju doticanja subjekata jedne kulture s drugom u smislu razumijevanja i elaboracije o vjerskim i religijskim motivima, predstavljaju najosjetljivija i najkompliciranija interkulturalna područja putopisa uopće (usp. usp. Pordzik 2005), upravo iz razloga jer je riječ o najkoherentnijim i najnefleksibilnijim uporištima u svakoj kulturi. Pritom, čini se da zbirka *Hodoljublja* i pisma iz Španije nekako najbliže prosječnom čitaocu južnoslavenskog kulturnog miljea sve to daju najupečatljivije uočiti i osjetiti, upravo iz razloga što je riječ o nešto bližem kulturnom području.

Tako putujući u Segoviju, homo-autodijegetički pripovjedač ovog putopisa progovara i o odjeći te izgledu svećenika koje susreće u vozu.

Zakleo bih se da u svakom kupeu ima bar po jedan pop. Ne znam ima li ih u lokomotivi. Ovo je jedina zemlja na svijetu u kojoj ima pet puta više popova nego lopova. Ima popova u purpurnim mantijama, sa licem od starog pergamenta i sa zvučnim titulama markiza, ali ih ima i u dronjcima, tako da više liče na vašljivce nego na sveštenike, i prije podsjećaju na okorjele hipike nego na stare ispovjednike. Za mnoge od njih nikada ne bih rekao da su u službi jedne tako ugledne ličnosti kao što je gospodin Bog i njegova cijenjena obitelj. (Džumhur 1991a:87–88, Odoh ja u Segoviju)

Opet bi se, na prvi pogled barem, moglo reći da Džumhurov pripovjedač nije interkulturalno senzibilan, jer na vrlo čudan, gotovo vrijeđajući način opisuje pojedine španske svećenike. S druge strane, ako se malo dublje razmisli o ovom odlomku, ponovo se zaključuje da i u ovom kontekstu informacija koju pripovjedač prenosi nije prvenstveno kulturalne prirode u smislu opisa drugog i drugačijeg, već zapravo otkriva ponovo prije svega i estetsku prirodu pripovjedača, njegovu potrebu za lijepim i skladnim, pa i u stilovima oblačenja, više govoreći o identitetu onoga ko opisuje drugu kulturu negoli o samoj drugoj kulturi. Način na koji pripovjedač progovara o izgledu svećenika u vozu, čak i u očitom negodovanju zbog nesklada, uz primjetnu dozu humora, ipak ostaje simpatičan i jasno ukazuje da nema za cilj kulturalno osporavanje, pogotovo ne vrijeđanje, već prijekor zbog neestetskih kategorija koje nisu prvenstveno “španske” već općeljudske, samo jer mu naprosto vrijeđaju oči željne lijepog i harmonije.

Pripovjedač će poimanje vlastite estetike nešto preciznije definirati u putopisu iz Madrida, jasno stavljajući do znanja da ne razumije i ne osjeća materijalnu ljepotu uobličenu u bogatim oblicima veleljepnog dvora starih burbonskih kraljeva te da je za njega izuzetno neprihvatljiv spoj duhovnosti i materijalnog bogatstva.

Ježim se od prostranstava, šturosti i katoličke strogosti velepnog dvora starih burbonskih kraljeva. Trebalo bi mi čitavo prijepodne da pobrojam sva ta silna vrata, prolaze, prozore, balkone, kolonade, terase, stubišta, kubeta, trijemove, lavove, orlove, helebarde, štitove, sjekire i mačeve na sva četiri kamena lica ove kraljevske kućerine u kojoj blagoslovljenoj, gustoj, vjekovnoj šumi punoj vjeverica, zečeva, kosova i bulbula. (Džumhur 1991a:134, Odoh ja u Andaluziju)

I u navedenom odlomku pripovjedač, zapravo, više govori o svom identitetu i vlastitim shvatanjima nego što nudi osudu španskog veleljepnog dvora.

Nastavljajući svoje radoznalo tumaranje po madridskim sokacima, homo-autodijegetički pripovjedač pripovijeda o razočarenju zbog onoga što vidi, u odnosu na ono što je stereotip, odnosno što su uobičajena očekivanja o Španiji.

Vučem se starim uskim ulicama između tužnih, odvratnih kućerina sa slijepim prozorima na kojima se ne suši ni poderano rublje na vjetru, a kamoli da se protežu i kikoću mazne senjorite sa crvenim cvijetom u gustim kosama i crnim tamburama u bijelim rukama. (Džumhur 1991a:101, Ugašene vatre)

U navedenom odlomku, pripovjedač progovara o vrlo interesantnom interkulturalnom fenomenu pozitivnih stereotipa o poznatim kulturama (usp. Siegel 2002) koje, u poimanju interkulturalnosti, predstavljaju velika čvorišta kulturalnih nesporazuma. U prethodnom odlomku, Džumhurov pripovjedač vrlo oštro razbija ove stereotipe, opet ne da bi ismijao tuđu kulturu, već da bi, ponovo kao vječiti esteta, što “realnije” ostvario pripovjedni iskaz.

Da se Džumhurov homo-autodijegetički pripovjedač trudi biti što objektivniji, govori i slijedeći detalj s madridskog trga Puerta del Sol.

Na španskim trgovima ima ljudi i žena koji kao da su maloprije sišli sa Gojinih slika i umiješali se u gomilu. (Džumhur 1991a:101, Sjajne slike i prilike)

Na ovom mjestu potvrđuju se sve prethodne teze, posebno to da Džumhurov pripovjedač nema namjeru ismijati jednu kulturu kao cjelinu, već samo kritizirati izvjesne njene “negativne” komponente, odnosno ono što on kao takvo vidi, a što nije niti mora biti odlika cjeline jedne, u ovom slučaju španske kulture.

Tako će se u Toledu pripovjedač osvrnuti i na ponašanje njemačkih turista u Španiji, opet potvrđujući da njegova interkulturalna sagledavanja, pa čak ni kritiziranja nemaju namjeru negativno prikazati samo izvjesne negativne utiske o Špancima i Španiji, već i drugim kulturama s kojima se na svojim putovanjima sreće, a čije manifestacije ne smatra primjerenim.

Španija je inače puna Nijemaca, koji ovamo dolaze da jedu i piju jevtinije i bolje nego kod svoje kuće, da se ukusnije obuku i da se uslikaju, pa da to poslije gledaju kod svoje kuće i hvale se pred svojim prijateljima i rođacima, ne sjećajući se često više ni sami gdje su šta vidjeli i kako se šta zove. (Džumhur 1991a:63, Put putujem u Toledo)

Međutim, to da je za Džumhurovog homo-autodijegetičkog pripovjedača interkulturalnost uvijek promovirana kao izuzetno pozitivna osobina i neprikosnovena vrijednost te da u sadašnjosti svaka kultura u vlastitoj baštini akumulira, zapravo, izvjesne kulturalne tekovine preko interkulturalne prošlosti, govori i putopisna priča o izuzetnim Latinima, ali i Jevrejima te Slavenima u španskoj povijesti.

Od Latina, Špancima je ostao jezik, ali u tome jeziku ima mnogo arapskih grlenih glasova, riječi, naziva, i puno, puno istočnjačkog derta i karasevdaha u opojnoj španskoj pjesmi i muzici. Od Jevreja Španci su naslijedili bistrinu, poslovnu umješnost i okretnost, mnoge korisne zanate i ukusna i bogata jela, poslastice i svakojake đakonije. Od Slavena im je ostalo pomalo tragično osjećanje života i potreba za blagom duševnom patnjom. (Džumhur 1991a:107, Izuzetni Latini)

Dati odlomak potvrđuje jednu od osnovnih karakteristika Džumhurovog pripovjedača, pripovjedača koji, naime, uvijek nastoji otkriti te sumirati bogatstvo zajedničkih elemenata unutar razlika, i on će u toj etici razlike (usp. Lisle 2006) uvijek izdizati uzajamno poštivanje i suživot. Međutim, autorov pripovjedač svjestan je i toga da, ipak, postoji, nažalost, i ona druga strana u povijesti gotovo svake zemlje te da njena “velika” sadašnjost počiva, zapravo, na temeljima njene “krvave prošlosti”, te on mora realno progovoriti i o njoj.

Pošto su u svojoj dalekoj mračnoj prošlosti polupali sva zvona drugih bogomolja, porušili ili preinačili sve tornjeve i sve hramove drugih vjera i ubjeđenja, Španci sada mogu zvoniti i toržestvono i mirno, bez bojazni da ih neko nadjača i nadvisi, bez straha da ih neko pobijedi i potisne. (Džumhur 1991a:114, Putem do Servantesa)

Prethodnih nekoliko odlomaka odnosili su se na opise izvjesnih slika iz života “velikih” kultura – španske i njemačke, a ako se tu dodaju još i opisi Amerike u kontekstu prikazivanja putopisne sadašnjosti, svakako se zaključuje to kako Džumhurov pripovjedač, s velikim razlogom, u kontekstu imperijalnog viđenja (usp. Pratt 2008) ismijava, zapravo, kolonijalni karakter tih sila te problematizira njihove barbarske historijske tekovine u sadašnjosti.

Ceo hotel miriše na bravetinu i na Amerikance. Amerikanci u ovoj zemlji preduzimaju nešto veoma korisno i unosno i za sebe i za Irance. Kada se vrate sa posla, ispune čitav hotel nesnosnom galamom. Ponašaju se kao da u hotelu ne vide nikog osim sebe. Kao da je ceo hotel, uključujući i moje bedno potkrovlje, samo njihov. Kao i da čitav komšiluk oko hotela pripada isključivo njima. Kao da su i sve kašike i sve činije na celom ovom svetu jedino njihove. (Džumhur 1991d:75, Na ćilimu leti starac)

S obzirom na to da Džumhur svog homo-autodijegetičkog pripovjedača stvara u periodu “Woodstock-generacija”, i on će u interkulturalnom kontekstu, po svim svojim “free life style” ubjeđenjima, djelimično biti dio ove skupine, uvijek podržavajući njihova suprotstavljanja međuljudskim podjelama po nacionalnim, religijskim, socijalnim i drugim razlikama.

Najsrećnije hipike vidio sam u Markešu. Oni blaženo kunjaju u carstvu ili republici snova, već prema svome političkom ukusu ili opredjeljenju, ili igraju po sukovima pored dućana, čajdžinica i ukrotitelja kobri, i niko ih ne pita za ime, ime oca i majčino djevojačko prezime [...]. Roditelji mladoga momka Tediya su Irci, industrijalci i katolici, ali se Tedi gnuša i od prvog i od drugog i od trećeg. (Džumhur 1991a:6, Iza ručka Alkazar)

Kako se da primijetiti iz navedenog odlomka, Džumhurov pripovjedač na svojim putovanjima pronalaziće različite prijatelje potpuno drugačijih nacionalnih ili nekih drugih određenja, gotovo uvijek dijeleći s njima sva svoja intimna uvjerenja i afirmirajući njihov nesputani interkulturalni duh. Upravo pri njihovom opisivanju, Džumhurov pripovjedač pokazat će to kako bi svijet mogao i trebao u interkulturalnom smislu funkcionirati putem stalnih razmjena ideja i mišljenja, prilagođavanja i kompromisa, čak i u vidovima oblačenja. Da se što bolje i što dostojanstvenije prihvatiti, osjetiti i doživjeti razlika, i iz nje se uvijek uzima ono najbolje.

Čitaoče, nemoj se zbuniti kada ovde sretnoš plavu ženu u šalvarama uvijenu u crnu bošču sa detetom na leđima koja govori engleski, francuski ili švedski, sa riđobradim divom kanadskog porijekla u turbanu i u tiftiku [...]. Uverićeš se da danas sveta dolina nije više pusta. (Džumhur 1991d:14, Put u Bamijan)

Sve ovo, svakako, potvrđuje to da je homo-dijegetički pripovjedač Z. Džumhura, posmatran kao tek jedan od likova u autorovim putopisima, lik izuzetno bogatog interkulturalnog identiteta, sa zavidno visokim stupnjem interkulturalnog senzibiliteta, kompetencije i prakse.

Međutim, svakako, moralo bi se spomenuti i to da će ponekad isti ovaj homo-autodijegetički pripovjedač, sasvim razumljivo ljudski nesavršen, katkad pomalo i pretjerati sa svojim specifičnim humorom, i to – zanimljivo – najčešće pri opisivanju žena koje susreće na svojim putovanjima.

Ipak najljepši automobili su engleski, a najljepše žene na madridskim ulicama su Šveđanke, a Šveđanke dolaze u Španiju u jatima da uživaju u suncu, u južnjačkoj krvi i u povoljnim cijenama po madridskoj čaršiji. Nažalost, još je na snazi staro pravilo: Španjolke su lijepe dok su sasvim mlade i dok se ne udaju, ili ne odu u samostan. (Džumhur 1991a:123, Bila je svadba)

Upućujući na izuzetno kompleksan fenomen ljepote, homo-autodijegetički pripovjedač Džumhurovih putopisa u nepreglednoj mjeri koristit će pridjev *lijep* te raznovrsne deminutivne i slične odrednice za različite pripadnice različitih kultura, često pretjerano insistirajući na ljepoti, seksipilu i tjelesnom izgledu “slabijeg spola” te njihovoj seksualnoj moći i ulozi, ali opet i na estetici i moći lijepog, o čemu je već bilo govora, sad s obzirom na ženu kao sinonim ljepote. Međutim, da bi bilo pogrešno razumijevati ovog pripovjedača samo kao nekoga ko odveć insistira na fizičkom identitetu ženskog spola, govori i činjenica da je za njega i Neretva *voljena* rijeka (Džumhur 1991e:133, *Pisma sa Neretve*) te *ljepotica*, dok je Buna imala *duboke zelene oči* (Džumhur 1991e:199, *Pisma sa Neretve*).

Ipak, Džumhurov pripovjedač reći će i to da u ljepoti Amerikanki ima nečeg konfekcijskog (Džumhur 1991b:109, *Zapisi pod gorom*), dok je marokanska princeza Lale Ajša lijepa te mala princeza blistavih bijelih zuba koja se oblači kod Diora i predsjedava kongresima arapskih žena kao borac za emancipaciju te da je protiv kontracepcije (Džumhur 1991b:109, *Zapisi pod gorom*), Bagdad će nazvati zavičajem brbljivice Šeherezade (Džumhur 1991c:8, *Od djetinjstva do tangerera*) itd.

Opisi poput navedenih, istina, nisu rijetki u putopisima Z. Džumhura, i svakako da izražavaju izvjesnu dozu rodnog (genderskog) nesenzibiliteta, predstavljajući najosjetljivija područja interkulturalne prakse ovog pripovjedača, ali i putopisa kao žanra općenito (usp. Siegel 2004; Wesley 1999).

Među njima vedra i nasmijana bila je lijepa žena koja nas je uporno ubjeđivala da ona nije nikakva lala, nego da je samo nježna mimoza. (Džumhur 1991c:63, Valka i mimoze)

Problem ovakvog pripovjedačevog pristupa ne ogleda se tek u pojedinačnoj rodnoj (genderskoj) nekorektnosti, već i u tome što, čak i kad se tiču tek jedne posmatrane ženske osobe, bez obzira na identitet njene kulture, najčešće impliciraju općenite rodne (genderske) stereotipe o ženi i ženskom. Pa ipak, uprkos svemu ovom, ako se ovakve pojave u Džumhurovom djelu malo dublje analiziraju, i to prvenstveno s obzirom na njihovu humoričnost, onda postaje jasno i to da one ne moraju imati za primarni cilj negativno određenje žene i ženskog, čak ni na razini nesvjesnog, već, naprosto, jesu dio općeg šaljivdžijskog diskursa autorovog pripovjedača, a koji je, istina, sklon ponekad neumjesnim šalama i lakrdijama, pa čak i nekoj vrsti kazivanja "bez dlake na jeziku". To, međutim, na drugoj strani, Džumhurov tekst čini još zanimljivijim, pri čemu autorov humor nekad ima i izuzetno sažaljivu pozadinu, koja nije nimalo seksističkog karaktera.

Na ekranu bucmasta lepotica s kikićima i visokom štiklom puna dva sata spretno odoleva udvaranjima i laskanju lokalnih aparatička i lenština, čuvajući do kraja predstave svoje malo čedno srce za smelog traktoristu s najviše trudodana. (Džumhur 1991a:61, Džambaz-Tepe)

Pri svemu ovom, ovakve, na prvi pogled rodno (genderski) problematične pojave u Džumhurovom putopisnom tekstu moguće je razumijevati i u okvirima pripovjednih kontrasta (usp. Pirić 2000), a koji, također, doprinose zanimljivosti pričanja putopisne priče.

Važan interkulturalni aspekt kod Džumhura jeste i njegovo pozicioniranje Evrope i Zapada, na jednoj strani, te Istoka, na drugoj strani. U tom smislu valja primijetiti i to da na putopisna čvorišta koja obuhvataju geografiju sigurnosti i opasnosti (usp. Lisle 2006) Džumhurov homo-autodijegetički pripovjedač također vrlo jasno sugerira. Za njega je Evropa kao geografsko područje siguran prostor u sadašnjosti putopisnog iskaza, dok Istok u pravilu predstavlja potencijalno političko ili ratno žarište.

*Neko uvijek putuje na Istok.
Kao vojnik.*

Kao turist.

Mornari pevaju neku pesmu kao da zapomažu.

Sve pesme od Bagdada do Gradiške liče na kuknjavu. (Džumhur 1991b:69, Galija pod ćeromidom)

U smislu geografije sigurnosti i opasnosti, Džumhurov pripovjedač osvrnut će se i na kolonijalne / postkolonijalne pozicije mjesta koje pohodi.

Bezistan je postojao sve do pre stotinjak i nešto godina kada su ga razorili i zapalili Englezi, ne da bi sprečili postojanje ropstva i prodaju robova, već u pohodu i nameri da ove nepokorne i ratoborne Avgane pretvore u svoje roblje. (Džumhur 1991c:24, Ni raj ni kraj putovanja)

I tu čitalac ponovo osjeća onaj isti prezir homo-autodijegetičkog pripovjedača prema stereotipima “velikih” i moćnih, imperijalnih kultura. Međutim, to da ni u tom smislu nije interkulturalno ograničen te da nema predrasude prema onima drugačijim govori, opet, pripovjedačevo često insistiranje na ljepotama i interkulturalnim “love for everybody” idejama hippy-kulture.

Avganistanci su hrabri i otmeni ratnici koje je prošlost naučila da budu nepoverljivi prema strancima. Oni i danas retko i samo od nužde zalaze u nove delove grada u kojima žive stranci. Međutim, hipike su primili u svoju zemlju kao još jedno prijateljsko, mirno i blagonaklonsko pleme. Tome je mnogo doprinela zajednička sumnja, zazor i prezir prema jednoj umornoj civilizaciji. Spremnost hipika da žive na isti način kao i domaća čeljad, otvorila je srca ovih goroštaka prema došljacima. (Džumhur 1991c:30, Čarobna visoravan)

U sličnom idejnom okviru, a različitom geografskom smislu, Džumhurov pripovjedač osvrnut će se i na geografski sigurno područje – Evropu i Zapad, kao i vlastiti kulturalni kontekst u širem smislu, te će i u vezi s ovim također progovoriti o nešto drugačijim vidovima kolonijalnog ponašanja. Tako na jednom mjestu konkretno govori o Amerikancima:

Amerikanci dolaze čak ovamo da se čude staroj Evropi, ali se Evropa još češće čudi ovima. (Džumhur 1991c:145, Opet sam sreo Bernara)

Ipak, sigurno područje Zapada za Džumhurovog pripovjedača neće imati isti osjećaj avanture te ga neće ni impresionirati kao, iako haotični i nesigurniji, ipak zanimljiviji Istok.

Ovaj trudoljubivi svijet postigao je savršenstvo koje zamara i čistoću od koje se čovjek na kraju razboli. (Džumhur 1991c:142, Život u boji)

U putopisnom tekstu Z. Džumhura ovakvi i njima manje ili više slični prikazi interkulturalnih odnosa u samom trenutku odvijanja putopisne priče imaju, dakle, svoju

duboku doživljajnu funkciju, te čitaocu mnogo življe i životnije prikazuju “sinhronijski” interkulturalni razgovor pripovjedača sa zatečenim stanjem, u stalnim interkulturalnim doticajima, s visokom dozom humora praćenog stalnim kontrastiranjem, sve to na način senzibilnog i netraumatičnog razgovora o razlikama, ali i u maniru pažljivog analitičara te oštrog kritičara manje-više svih problema koje susreti različitih kultura neminovno podrazumijevaju.

Literatura

- Atkinson, David i dr. (2008), *Kulturna geografija: Kritički rječnik ključnih pojmova*, Disput, Zagreb
- Barker, Chris (2004), *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi
- Bracewell, Wendy (2011), *Orijentalizam, okcidentalizam i kosmopolitizam: Balkanski putopisi o Evropi*, <http://www.sveske.ba/bs/content/orijentalizam-okcidentalizam-i-kosmopolitizam-balkanski-putopisi-o-evropi>
- Clark, Stephen (1999), *Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*, Zed, London, New York
- Džumhur, Zuko (1991a), *Hodoljublja*, Oslobođenje, Sarajevo
- Džumhur, Zuko (1991b), *Nekrolog jednoj čaršiji*, Oslobođenje, Sarajevo
- Džumhur, Zuko (1991c), *Pisma iz Afrike i Evrope*, Oslobođenje, Sarajevo
- Džumhur, Zuko (1991d), *Pisma iz Azije*, Oslobođenje, Sarajevo
- Džumhur, Zuko (1991e), *Adakale*, Oslobođenje, Sarajevo
- Lisle, Debie (2006), *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*, Cambridge University Press, New York
- Pirić, Alija (2000), “Neke stilske karakteristike Džumhurovog putopisa”, *Stil i tekst*, Bosanska riječ, Tuzla
- Pordzik, Ralph (2005), *The wonder of travel: Fiction, tourism and the social construction of the nostalgic*, Winter, Heidelberg
- Pratt, Mary Louise (2008), *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Routledge, New York
- Rizvanbegović, Fahrudin (2004), “Zuko Džumhur – pjesnik zelene brade”, *Tišina i samoća teksta*, Oko, Sarajevo
- Siegel, Kristi (2002), *Issues in Travel Writing, Empire, Spectacle, and Displacement*, Peter Lang, New York
- Siegel, Kristi (2004), *Gender, genre, and identity in women’s travel writing*, Peter Lang, New York
- Tijanović, Hasan (2008), *Multimedijalnost putopisa Zuke Džumhura (Interkulturalni, intertekstualni i intermedijalni aspekti)*, Unsko-sanske novine, Bihać
- Wesley, Marilyn C. (1999), *Secret journeys: The trope of women’s travel in American literature*, State University of New York Press, Albany

Vildana Pečenković: Univerzalizam bosansko-hercegovačkog sonetarija u okviru estetskog kanona južnoslavenske sonetistike

Za razliku od ostalih nacionalnih književnosti, u kojim je sonetna forma "cvjetala" još u 15. vijeku, na južnoslavenskom kulturnom prostoru ona se masovnije javlja mnogo kasnije, ranije sporadično i bez značajnijeg odjeka. Iako se smatra da su se prvi soneti pojavili oko 1230. godine na Siciliji, na dvoru Friedricha II, tek je Petrarkina poezija dala najznamenitiji stilski pečat toj strogo smišljenoj pjesničkoj formi. Pojava soneta u drugim evropskim književnostima, pa tako i onim u okviru južnoslavenske interliterarne zajednice, nerazdvojna je od utjecaja Petrarke i petrarkizma. Taj utjecaj najočitiiji je u sonetima slovenačkog pjesnika France Prešerna. U bosanskohercegovačkoj književnosti malo je autora koji su svoje stvaralaštvo iscrpili u ovoj zahtjevnoj formi. Krenuvši od Muse Čazima Čatića, čije pjesničko djelo označava upečatljivo usvajanje i uvođenje u bošnjačku književnost soneta kao evropske pjesničke forme, preko Alekse Šantića, Jovana Dučića te kasnije Skendera Kulenovića, soneti su predstavljali poetički model u kojem se izražavaju najintimnija pjesnikova osjećanja, ali i kolektivni doživljaj svijeta. Za razliku od ostalih pjesnika južnoslavenskog kulturnog prostora, bosanskohercegovački su pjesnici uvažavali dvije egzistencije: kolektivnu i individualnu, društvenu i pjesničku i njihovi soneti otkrivaju pjesnike kojima su korijeni duboko u tlu sa kojeg potječu. U kontrastima takvih manifestacija, pjesnici izjednačavaju prošlo sa sadašnjim, život i smrt, bića i predmete, uspostavljajući na taj način dijalog sa vremenom i prostorom u kojem egzistiraju. Tako se pjesništvo ne vraća tradiciji, već je razvija iz perspektive savremenosti kojoj pripada.

Ključne riječi: sonet, bosanskohercegovačko pjesništvo, tradicija, modernizam

Universalism of Bosnian-Herzegovinian Sonnetarium in the Frames of Esthetic Canon of South Slavic Sonnet System

Unlike other national literatures, in which sonnet form 'bloomed' back in the 15th century, it massively appears much later in the South Slavic cultural area, in beginning sporadically and with no special echo. Although it is considered that the first sonnets were written around the year 1230 in Sicily, in the castle of Friedrich II, it was first Francesco Petrarca / Francis Petrarch's poetry which stylistically defined this strictly shaped poetical form. The appearance of sonnet in other European literatures, as well as in the

South Slavic interliterary community, is inseparable from the influence of Petrarch and Petrarchism. This influence is most recognizable in the sonnets by Slovenia's poet France Prešeren. They are only few poets in Bosnian-Herzegovinian literature who used this demanding form in their literary work. Starting from Musa Ćazim Ćatić, whose poetic work marks specific adoption and reception of sonnet as a European poetical form in Bosniak / Bosnian-Muslim literature, through Aleksa Šantić, Jovan Dučić and, later, Skender Kulenović, sonnets have been presenting a poetic model in which the most intimate poet's feelings, but also collective impressions of the world are expressed. Unlike other poets of the South Slavic cultural area, Bosnian-Herzegovinian poets considered two kinds of existence: collective and individual, social and poetical ones, and their sonnets reveal poets with roots deep in their homeland. In the contrasts of such manifestations, the poets equalize the past with the present, life and death, beings and objects, dialoging with the time and space in which they exist in this way. That is how poetry doesn't go back to tradition, but it develops tradition from the perspective of contemporariness to which it belongs.

Key Words: sonnet, Bosnian-Herzegovinian poetry, tradition, modernism

1. Povijest oblika

Sonet je po svojoj vanjskoj i unutrašnjoj formi jasno prepoznatljiv oblik. U njemu se već izvana povezuju u cjelinu vrlo heterogeni dijelovi. Unutrašnja struktura soneta krije mnoge proturječnosti. "Proturječja su to koja podliježu oksimoronskoj preobrazbi u kontekstu današnjeg vremena u kojemu sonet opstaje" (Funcić 2001).

Naziv sonet stvoren je prema italijanskoj riječi *sonetto*¹. Porijeklom iz južnoitalijanskog ili kako neki smatraju provansalskog narodnog pjesništva i prvobitno vezan uz muziku, sonet ispoljava izrazitu melodičnost, te otud i naziv u starijoj hrvatskoj književnosti "zvonjelica" a u srpskoj Brankova doba "zvukovez". To je kratka pjesnička forma od četrnaest stihova podijeljenih u dvije katrene i dva terceta, povezanih određenim tipovima rima. Takav raspored stihova u zadanom obliku, omogućuje da čitalac prepozna sonet već na prvi pogled. Neki teoretičari smatraju da se u sonetima ne radi o klasičnom stihu te da se sonet ne sastoji od stihova, već redaka:

Stručnjak će, međutim, u iskazima tog tipa odnosno te razine općenitosti radije upotrijebiti riječ "redak": Sonet se sastoji od 14 redaka. (Kravar 1993:10)

Zoran Kravar se opredjeljuje za naziv redak iz razloga što stih predstavlja zaokruženu misaonu cjelinu, što nije slučaj kod soneta, gdje se jedan stih može sastojati od dva ili više redaka.

¹ Tal. *sonetto* – sitan zvuk, sonare – zvoniti, zvučati. Pretpostavlja se da je riječ *sonetto* nastala od riječi *suono* (glas, zvuk) kao njezin deminutiv ili da je posuđenica iz provansalskog, gdje je već rano označavala jednu vrstu pjesme.

Jedna od značajnih karakteristika soneta je rima. Bilo je eksperimenata da se soneti pišu bez rime, ali nisu urodili plodom. Katreni su u sonetnoj formi povezani jednakim rimama ABAB, ABAB ili alternirajućom rimom te obgrljenom rimom ABBA, ABBA.

Tercine su povezane različitim sistemima rimovanja:

CDC, DCD; CDE, CDE; CCD, EED; CDC, EDE; CDC, DEE, itd.

Važno je da se u tercine ne prenose rime iz katrena, ali tercine ipak trebaju biti međusobno povezane rimama. Ova dvodijelnost soneta, naglašena sistemom rimovanja u kojem se katreni povezuju u jednu cjelinu a tercine u drugu, podrazumijeva i odgovarajuću kompozicionu logiku artikuliranja pjesničke ideje. Neki teoretičari to tumače formiranjem teze i antiteze (katreni), a tercine predstavljaju sintezu rečenog.

Prvi se teorijski spisi o sonetu javljaju 1332. godine, sto godina nakon nastanka soneta. Autor tog prvog teorijskog spisa *Summa artis rithmici* koji predstavlja svojevrsni zahtjev za klasifikacijom tipova soneta je Antonio da Tampo. Da Tampo navodi da postoji šesnaest vrsta soneta: *sonnetus simplex* (jednostavni soneti), *duplex* (dvostruki), *continuus* (kontinuirani), *repetitus* (ponovljeni), *retrogrades* (retrogradni), *metricus* (metrički), *bilinguis* (dvojezični)...

Noviji istraživači smatraju da postoje samo tri tipa soneta:

1. italijanski ili Petrarkin
2. francuski ili Ronsarov
3. engleski ili Šekspirov

Postoji još i tzv. sonet s repom, koji se od klasičnog soneta razlikuje po tome što nakon dva katrena i dvije tercine na kraju ima još jedan stih ili jednu tercinu ili više njih.

Soneti se mogu slagati u nizove, tzv. sonetne vijence, koji se u originalu nazivao još i *corona dei sonetti*, *catene ili ghiritanda di sonetti* (krunica, niz ili vijenac soneta). Sastoji se od petnaest soneta, u kojem se posljednji stih jednog soneta uvijek ponavlja kao prvi stih idućeg, a posljednji se zove magistrale ili majstorski sonet, koji se sastoji od početnih stihova preostalih četrnaest soneta. Prva slova stihova u majstorskom sonetu, u nekim slučajevima, čitana odozgo prema dolje, često tvore akrostih, koji obično kazuje ime osobe kojoj je sonetni vijenac posvećen². Nastariji očuvani su sonetni vijenci toskanskog pjesnika Folgorea da San Gimignana³, nastali početkom 14. vijeka.

Smatra se da su se prvi soneti pojavili oko 1230. godine na Siciliji, na dvoru Friedricha II. Ne zna se tačno ko su bili autori tih prvih soneta, ali se kao tvorac soneta kao posebnog pjesničkog oblika spominje Giacomo da Lentini, bilježnik u Friedrichovoj službi. Novonastali se pjesnički oblik brzo širio. Proslavili su ga pjesnici talijanskog *dolce stil nuovo*, (slatkog novog stila) a kao najbolja nam se ostvarenja prezentiraju soneti Cavalcantia (1255–1300), Dantea (1265–1321) i Petrarce (1304–1374). Međutim, tek je Petrarčina poezija dala najznamenitiji stilski pečat toj strogo smišljenoj pjesničkoj formi i činjenica je da je pojava soneta u drugim evropskim književnostima nerazdvojna od utjecaja Petrarke i petrarkizma.

Tako u 15. vijeku soneti ulaze u špansku književnost. U Francuskoj, u koju dospijeva u 16. vijeku, sonet je s obzirom na prethodni utjecaj provansalske ljubavne lirike na Ita-

² Poznat je akrostih F. Prešerna, koji je posvećen Julji Primicovoj iz njegovog *Sonetnog vijenca*.

³ Soneti Folgorea da San Gimignana raspoređeni su u pet tematskih poglavlja: *Soneti za oružanje viteza*, *Soneti "sedmice"*, *Soneti "mjeseca"*, *Politički i poučni soneti*, *Uvjetno pripisani soneti*.

lijane lahko bio prihvaćen u svom petrarkističkom vidu. U sve druge evropske književnosti sonet je prodro s neposrednim ili posrednim petrarkističkim utjecajem. Naravno, jednom utemeljena u domaćoj tradiciji, sonetna je forma bila sve manje pod utjecajem svog velikana koji ju je proslavio. Do kraja 16. vijeka sonet se proširio cijelom Evropom. Stigao je čak i u književnosti Azije. Tada slijedi zastoj, a veći se interes javlja ponovno u razdoblju romantizma.

Nakon što su je u evropskoj književnosti kanonizirali pjesnici italijanske renesanse, u smjeni književnih epoha i stilova, sonetizam se nije izgubio. Obnovio se u artizmu moderne i ponovo oživio u postmodernizmu. Moglo bi se reći da su se savremeni pjesnici vratili ovom pjesničkom izazovu i na taj način ispravili "aritmiju" sonetiranja u povijesti poezije. Dio je, bez sumnje, evropske pjesničke historije.

2. Soneti južnoslavenskih pjesnika

Za razliku od ostalih nacionalnih književnosti, u kojim je sonetna forma cvjetala još u 16. vijeku, u poeziji južnoslavenskih naroda ona se masovnije javlja mnogo kasnije, ranije sporadično i bez značajnijeg odjeka.

Krajem 19. vijeka u kulturni i književni život ovih naroda prodiru sa Zapada nove ideje i shvatanja, koje su snažno utjecale na dotadašnje književne tokove, tako da početak 20. vijeka predstavlja veliku društvenu i kulturnu prekretnicu. U isto vrijeme, pojavljuje se grupa književnika, školovanih u kulturnim centrima Zapada, koji donose utjecaje modernizma.

U Srbiji se širi utjecaj francuskih modernista – simbolista, parnasovaca i impresionista, u Hrvatskoj i Sloveniji književnost se ugleda na njemačke i italijanske moderniste, a u brojnim časopisima vode se polemike oko značajnih književnohistorijskih i književnoteorijskih pitanja. Formira se nova generacija pisaca sa težnjom ka sve većoj slobodi u pjesničkom stvaranju, težnjom za individualnošću i sve smjelijim izrazom. Stvara se književnost sa primjesama nacionalne obojenosti, zainteresirana za dešavanja u društvu i poezija koja može biti ogledalo života i refleksija ljudi tog vremena. Prelaz iz 19. u 20. vijek je i doba značajnijih sonetskih ostvarenja u južnoslavenskoj književnosti.

Po uzoru na Petrarca, ili kasnije njemačku poeziju, stvarao je, po nekima, najznačajniji sonetist ovih prostora, slovenski pjesnik Franc Prešern (1800–1849), čije je remek-djelo *Sonetni vijenac* (1834) prevedeno na gotovo sve značajnije svjetske jezike i uvršteno u sve važnije antologije evropskog romantizma. Taj vijenac sastavljen od 15 soneta posvećen je njegovoj neostvorenoj ljubavi Juliji Primicovoj. Prvu verziju *Sonetnog vijenca* Prešern je objavio 1834. godine, kao poseban dodatak *Ilirskog lista*, da bi djelo svoj konačan oblik dobilo tek desetak godina kasnije u zbirci *Poezije*.

Ukorijenjenost u slovenskom pjesništvu sonet nesumnjivo duguje majstorstvu ovog velikana, koji je, odlučivši se za prastari, renesanski oblik, evropeizirao do tada nerazvijenu slovensku književnost. Prešernovi stihovi koji su donosili tragičnu viziju svijeta i ispovijed najintimnijih pjesnikovih osjećanja nisu dočekani blagonaklono u tadašnjem, kulturno nerazvijenom slovenskom društvu. Malobrojna kritika koja je uslijedila nakon objave soneta vidno je upućivala da će za afirmaciju ovog pjesnika i njegovog djela trebati da protekne još dosta vremena. I zaista, Prešern ne samo da je uveo sonetni vijenac u slovensku književnost nego je ovoj poetskoj formi svjetskih razmjera na južnoslaven-

skim prostorima prvi dao umjetnički smisao. Ugledavši se na Prešerna, svoje prve sonete ispisao je i Simon Jenko a kasnije i Božo Vodusek, Niko Grafenauer, Boris Novak, Milan Jesih, Milan Dekleva...

Sonetni vijenci u poeziji južnoslavenskih naroda javljaju se poslije Prešernovog i po uzoru na njegov. Juraj Martinović ističe da je u južnoslavenskoj književnosti bilo pokušaja da se dostigne Prešernov uspjeh i među njima izdvaja Kranjčevićev sonetni vijenac, zbog vremena u kojem je nastao⁴ ali više zbog značaja njegovog autora, nego zbog njegove vlastite vrijednosti i izvornosti. Tragične sonete Branka Miljkovića, pored formalne nesuspregnutosti miljkovićevskog nasuprot formalnoj strogosti prešernovskog soneta, književna historija ustanovila je da prisno korespondiraju s Prešernovim *Vijencom* u prepjevu Gustava Krkleca. (Martinović 1983:14)

Pored Franca Prešerna, sonetnim vijencem su se okitili i pjesnici: Stanko Vraz, Andrija Palmović, Jovan Hranilović, Ivan Lalić, Vladimir Kovačić, no nijedan od kasnijih sonetnih vijenaca, niti u Sloveniji niti izvan nje, nije dosegao umjetničke vrijednosti svog bližeg ili daljeg uzora.

U srpskoj književnosti sonet se prvi put javio u poeziji Zaharija Orfelina 1768. godine te početkom 19. vijeka i kod Jovana Pačića, Save Mrkalja, te kasnije kod Branka Radičevića. Naročito lijepe sonete pisali su i Stevan Raičković, Oskar Davičo, Vladimir Petković Dis...

Jedan od najplodnosnijih srpskih modernista bio je Stevan Raičković (1928–2007), koji je ostavio preko stotinu soneta izuzetne vrijednosti, objavljenih u zbirci *Kamena uspavanka*. Iako je objavio nekoliko knjiga u kojima vladaju sasvim drugačije pjesničke forme, sonet je ostao posebno obilježje njegove poezije. U modernoj srpskoj literaturi malo je pjesnika čija je poezija prihvaćena od tako širokog kruga čitalaca kao što je to poezija Raičkovića, koja je svrstana među najblistavije domete srpskog pjesništva.

U hrvatskoj poeziji sonet traje nešto više od 500 godina, i to vrijeme bi se okvirno moglo podijeliti na četiri perioda. Prvi soneti objavljeni su u *Ranjininu zborniku* iz 1507. godine, gdje je između preko 800 pjesma, pretežno petrarkističkih, zabilježeno i pet ljubavnih koje su ispejvane u formi soneta. No, nakon toga, sonetna forma je zaboravljena sve do 19. vijeka.⁵

Drugi period hrvatske sonetistike nastaje u vrijeme književnog i nacionalnog preporoda, u prvoj fazi romantizma (1835–1849), kada su se najčešće prevodili italijanski soneti, te je poneki izvorni objavljan u časopisu *Danica ilirska*. Posljednjih mjeseci 1835. godine više soneta na hrvatskom jeziku napisao je Stanko Vraz, koji je zanesen idejama i ostvarenjima Prešernovog kruga u početku pisao sonete na slovenskom jeziku.

Treće, najsjajnije razdoblje povezano je s artistskim tendencijama moderne. Osobito na prijelazu iz 19. u 20. vijek sonet postiže osobit ugled (Solar 2007:338) i postaje dijelom poetičkog programa. Sonet, kao oblik složeniji i teži od strofički jednostavnije ustrojene pjesme, izlazi u susret naglašenom formalizmu i esteticizmu književne moder-

⁴ Kranjčevićev *Sonetni vijenac* objavljen je u njegovoj prvoj zbirci *Bugarkinje* 1884/5. godine u Senju.

⁵ Najčešće, kao razlog teoretičari navode da je tada dominantan stih – dvostruko rimovani dvanaesterac zbog parnog rimovanja na sredini i na kraju bio neprilagodljiv sonetnom obliku. Hrvatski su pjesnici takav stih smatrali dijelom svoje versifikatorske tradicije pa su u njemu ustrajali, ne prihvaćajući poput španskih ili portugalskih, italijanski jedanaesterac u petrarkističkoj recepciji. Kad je u 19. vijeku dvostruko rimovani dvanaesterac počeo gubiti status dominantnog stiha, tada je nestala i osnovna smetnja za ulazak soneta u hrvatsku pjesničku tradiciju.

ne, tj. želi tadašnjih pjesnika da se okušaju u gradnji složenih i tradicijom posvećenih pjesničkih oblika.

Estetsku dimenziju ovoj vrsti daju Milan Begović te najizrazitije Antun Gustav Matoš, čiji su soneti postali kulturni uzorak. Matošovo rukovanje pjesničkom formom s jedne strane leži na crti njegovog nastojanja da svoje lirske teme uvede u što čvršće i uočljivije odnose s književnom tradicijom, a s druge strane formalna složenost njegovih pjesama svjedoči da su se pod njegovom rukom stih i oblik znali preobratiti u predmet uzbudljive estetičke igre, slobodne od opipljivih i proračunatih ciljeva.

U njegov krug pristižu zaljubljenici soneta, pripadnici tzv. "gričke škole". Među njima su prvaci hrvatskog modernističkog pjesništva Fran Galović, Ljubo Wiesner, te posebno Tin Ujević.

Pjesnici hrvatske i uopće evropske moderne često su svoje tematske svjetove temeljili na svjetonazorima koji mijenjaju ili okreću racionalnu sliku svijeta. Tako je radio Vladimir Nazor⁶, koji je u svoje pjesme uvodio elemente mita, a u kategorije mitskoga pokušavao transponirati i savremene historijske teme. U svom sonetnom opusu nije uvijek uspijevaio ostvariti vrhunske umjetničke domete, no njegovo je mjesto u okvirima hrvatskog pjesništva 20. vijeka nezaobilazno.

Četvrti period je kraj 20. vijeka, kada dolazi do sonetističke obnove. Najznačajniji predstavnici ovog perioda su Zvonimir Mrkonjić, Tonko Maroević, Ante Stamać, Luka Paljetak...

Makedonska književnost ima dugu historiju i specifičnu razvojnu liniju, međutim oskudna je po primjerima sonetnih ostavarenja, koja se bilježe tek početkom moderne. Prve početke nove, moderne poezije 20. vijeka, pisane na makedonskom jeziku i o makedonskoj stvarnosti, predstavljaju djela pjesnika Koče Racina, Venka Markovskog, Nikole Vapcarova i Antona Popova. Međutim, jedino je Markovski od njih pisao sonete i ostavio traga u ovoj poetskoj formi. Markovski je ujedno bio i jedan od najplodnijih makedonskih pjesnika uopće, a njegovo najznačajnije djelo je *Sonetni venac*.

3. Sonetarij bosanskohercegovačkih pjesnika

Kako poezija predstavlja spoj i jedinstvo općeg, univerzalnog, estetskog i poetskog, tako se može reći da ista karakterizira kulturu, historiju i uopće duh jednog naroda. Poezija bosanskohercegovačkih pjesnika određena je specifičnim duhom i u tome leži njena osnovna vrijednost. Soneti bosanskohercegovačkih pjesnika izražavaju u vidu poetskih ideja sve aspekte bosanskohercegovačkog duha: suprotnosti ljudske prirode, ljudske sudbine, osamljenost, otuđenosti, gorčinu i trpkost života...

Soneti su putokaz koji nas usmjerava na puteve kojim poezija može da izdigne stvaralački potencijal naše literature na univerzalni nivo a da ujedno ne izgubi svoju vezu sa vlastitim tлом, da ne prestane biti autohtona i originalna.

Književnopovijesnu recepciju bosanskohercegovačke književnosti na prijelazu iz 19. u 20. vijek bitno određuje dinamika kulturnog konteksta, kada se kultura transformira iz orijentalnoislamske u modernu evropsku civilizaciju.⁷ Nacionalna povijest književnosti u počecima svoga naučnog formiranja bila je primorana brinuti oko dijahronijskog

⁶ Njegov opus čini približno 600 soneta, od kojih mnogi imaju nekoliko varijanata objavljenih u periodici i raznim izdanjima pojedinih zbirki.

⁷ Dešavaju se procesi njezinog evropskog kulturalnog (auto)koloniziranja.

rasporeda činjenica s obzirom na nacionalno-društvenu pa tek onda književnu vrijednost tekstova.

Isključenje iz orijentalnog, islamsko-turskog književno-jezičkog okrilja i puno uključenje u južnoslavensku interliterarnu zajednicu osnovna je značajke te književnosti.

U tom periodu nastaje i moderna bosanskohercegovačka književnost koju stvara nova generacija pjesnika u 19. vijeku. U novijoj bošnjačkoj književnosti nema veći broj knjiga ispisanih u formi soneta. Još od Riza-beg Kapetanovića, koji je ispisao prve sonete u bošnjačkoj književnosti, preko Muse Ćazima Ćatića, čije pjesničko djelo označava konačno uvođenje soneta u bosanskohercegovačku književnost, pa do Hadžema Hajdarevića kao posljednjeg u nizu, malo je autora koji su svoje stvaralaštvo iscrpili u ovoj zahtjevnoj formi. Ipak, sonetima su se javljali te ostavili primjere izuzetne ljepote Aleksa Šantić, Jovan Dučić, Skender Kulenović, Salih Alić, Sait Orahovac...

Prvi bošnjački pisac koji je u 19. vijeku objavio zbirku poezije⁸ na maternjem jeziku u Bosni je Riza-beg Kapetanović. Kapetanović pripada u potpunosti zakašnjelom romantizmu u Bosni, a njegova poezija kako tematski tako i metrički ne izlazi iz okvira prosvjetiteljske romantike.

Iako netipično za pjesnike njegove generacije u Bosni, Kapetanović je napisao dva soneta, prva u bošnjačkoj književnosti. Naime, iako Kranjčević i Milaković imaju u to vrijeme već napisane sonetne vijence, oblik soneta će se u poeziji u Bosni kao prestižan odomačiti tek sa prvim modernistima, a naročito u poeziji Šantića i Ćatića.

Uvodna pjesma u Kapetanovićevoj zbirci je osmerački sonet *Moje pjesme*, koji je čak neka vrsta programa:

(...) *Moje pjesme nek ne čita*
Čiji život radost sladi
Nek ne čita nek ne pita
Jer taj ne zna što su jadi (...)

Moglo bi se reći da su ti prvi sonetni stihovi ostali do danas programska orijentacija svih bosanskohercegovačkih pjesnika. Sredina u kojoj lirski subjekt egzistira puna je apsurda i protivrječnosti, ali je pjesnik svjestan da je i apsurd klica života, jer je evidentno da je kao takav i, pored ostalog, opsjednut traganjem za istinom.

Silvije Strahimir Kranjčević je došao u Bosnu kao već afirmisan pjesnik, jer je u to vrijeme već objavio zbirku *Bugarkinje* (1885). Kranjčević je svojom poezijom i pristupom poeziji uticao na čitavu generaciju pjesnika Bosne. On je prvi autor u Bosni koji piše u sonetu, formi koja će se kod modernista uzdići do kulta. U sonetu je ispjevao Kranjčević jedan sonetni vijenac, tj. 15 pjesama.

Uz Kranjčevića, jedanaestercem, stihom koji će za pjesnike druge generacije (moderniste) predstavljati prestižni oblik stiha, služi se i Josip Milaković, koji spada u grupu zakašnjelih romantičara prve generacije bosanskih pjesnika. Iako se njegova poezija tematski i idejno ne odvađa od ostalih pjesnika prve generacije, on ima dosta razvijeniju versifikaciju nego ostali pjesnici prvog kruga (izuzimajući Kranjčevića). Osim toga Milaković je prvi pjesnik u Bosni koji piše sonetni vijenac i time promoviše formu soneta.⁹

⁸ Zbirka *Pjesme* je njegova jedina knjiga pjesama, iako je objavljivao još pojedinačne pjesme u časopisima.

⁹ Iako je Kranjčević već imao sonetni vijenac u *Bugarkinjama* – ovo je prvi sonetni vijenac objavljen u Bosni.

Upečatljivo usvajanje i uvođenje u bosanskohercegovačku književnost soneta kao evropske pjesničke forme označava pjesničko djelo Muse Ćazima Ćatića (1878–1915). Izrazom, Ćatić pripada pravcu moderne u južnoslavenskim književnostima, od koje se odvaja vezom sa savremenom turskom poezijom i temama i motivima iz bošnjačke usmene lirike.

Pjesnik ljubavi i smrti, grijeha i pokajanja, Ćatić je jedan od prvih modernih pjesnika u bosanskohercegovačkoj književnosti u čijoj je poeziji uočljiv zaokret u odnosu na naslijeđenu poetiku. Književnohistorijski posmatrano, pjesničkom djelu Ćatića pripada značajno mjesto u razvitku bosanskohercegovačke poezije, koja je označila tadašnji književni trenutak ali i prekoračila njegove granice.

Ćazim Ćatić je pravi pjesnik kraja stoljeća i izraziti pjesnik ulaska u dvadeseti vijek sa svim svojim raznovrsnim i šarolikim preokupacijama, u svijet bez jednog mita, u svijet rastočenih mitova, u svijet neobičnog eklekticizma u kom se stiču antika i zapadno iskustvo, istok i slavenske legende. (Horozović 1980: 45)

Šantić i Dučić imali su jednaku sudbinu. Nisu odmah bljesnuli kao pjesnici, već su dugo vremena bili u sjeni svojih velikih prethodnika.

Šantić je bio raznovrstan stvaralac. Niko od njegovih savremenika nije stvorio toliko soneta kao što je on i to o svim temama i motivima koji su ga zaokupili. U većini njegovih pjesama slike pejzaža prožete su duševnim impresijama koje su uronjene u oblik pjesme i njen ritam. Dučić je jednom prilikom istakao da se u svojim pjesmama Šantić uvijek vraća “podmlađen i ozaren”. Nježnost i dobrota bili su samo izvor iz kojeg su potekle slike i melodije Šantićevo stvaralaštva, a on je bio pjesnik koji je u pjesmi našao dom svoje duše, svoje utočište i konačište.

U sonetu je napisao Šantić svoje najpopularnije pjesme i one su najčešće u jedanaestercu i dvanaestercu. Šantić piše prvi sonet 1897. godine (*Nevinašcu*), ali tek od 1905. godine piše najveći broj svojih soneta. Istinsko Šantićevo poetsko postojanje najuže je vezano za sudbinu naroda, pa je i smisao njegovog pjevanja uslovljen smislom postojanja. Njegova poezija je artikulacija životnog iskustva i saznanja kako ličnog i kolektivnog tako i samog jezika.

Kao ljubavni pjesnik razvio se pod uticajem sevdalinki, bošnjačkih narodnih pjesama. U nekima su toliko pogođeni ton i duh sevdalinke da su i same ušle u narod i počele se pjevati kao narodne pjesme (*Emina, Na izvoru*).

I njegova socijalna i patriotska poezija prožeta je toplinom domaćeg ognjišta. U sonetu *Moja otadžbina* pjesnik otadžbinu poistovjećuje sa narodom. Ona je svuda gdje se njegov narod nalazi. U pjesmi *Mi znamo sudbu* tema mučeništva naroda prožeta je osjećanjem njegove nepobjedivosti: smrt ne predstavlja kraj borbe za slobodu nego samo njen nastavak (“I kad nam muške uzmete živote/ grobovi naši boriće se s vama”).

Za razliku od Šantića, koji je do kraja ostao vjeran nacionalnim i socijalnim idealima vremena u kojem je živio, Dučić se sve više evropeizirao. Dučić spada u red modernista koji su izgradili i uzdigli kult forme stiha na najviši mogući stepen. Najčešći oblici su mu katreni i tercine (u sonetima ili van njih). Sonet i kod Dučića dolazi često, ali ipak ne tako često kao npr. kod Šantića.

Dvije decenije nakon što je Dučić objavio svoje prve sonete, u travničkom gimnazijskom almanahu *Hrvatska vila* objavljen je ciklus od pet soneta koji je najavio dolazak novog pjesnika – Skendera Kulenovića. Pet soneta, objedinjenih zajedničkim imenom *Ocvale primule* i vezanih motivsko-idejnom strukturom u jedinstvenu cjelinu, predstavljali su, kako ih je autor nazvao, “mali sonetni vijenac”.

U sonetnim prvcima 1927. godine ono se izrazilo kroz formu Matoša i Viznera, koja me je plijenila i u kojoj sam našao pravi izraz za svoja tadašnja osjećanja sebe i svijeta. (Za oblinu osjećanja sonet je bogomdana forma, on je zapravo formula.) (Kulenović 1971:177)

Tek četrdeset godina poslije Kulenović se opet vraća sonetnoj formi i objavljuje dvije knjige: *Soneti* (1968) i *Soneti II* (1974).

Kulenović je bio tvorac novog poetskog izraza u kojem se odražavaju elementi moderne forme, savremenih misli i tradicionalnih emocija. Njegovi soneti su novi, moderni a ipak tradicionalni, jer kako Lotman ističe (2001:31): “Svako novatorsko djelo gradi se od tradicionalnog materijala.” Ako tekst ne čuva sjećanje na tradicionalnu strukturu, tada se i njegova modernost neće percipirati.

Kako se u bosanskohercegovačkoj književnosti u prvoj polovini 20. vijeka dešavaju značajne promjene, tako se mijenja i lirika Skendera Kulenovića. Njegova prva knjiga soneta, uz Dizdarevog *Kamenog spavača*, predstavlja, po mišljenju Durakovića (1998:23) najveći doseg u poslijeratnoj bosanskohercegovačkoj poetici. Iako se, formalno, on vraća svojim počecima, ipak se radi o sasvim drugačijem pristupu istoj formi, o drugačijem doživljaju svijeta. *Soneti II*, objavljeni nekoliko godina kasnije, samo su konstituent jednakog pjesničkog izražaja uokvirenog u prvoj zbirci *Soneti*.

Estetika alogičnih slika, kontrastne simbolike i poetskog gutanja prostora i vremena, čudesnih jezičkih spregova, ali i obnova tradicije, odrednice su koje se nameću kao okviri strogoj pjesničkoj formi, čini se nedostatni da bi se u njih smjestila misao pjesnika Kulenovićevog kova.

U isto vrijeme, između pedesetih i sedamdesetih godina 20. vijeka, njegujući formu soneta, svoja najbolja ostvarenja napisali su i Sait Orahovac te Salih Alić. Tematska čvorišta poezije Saita Orahovca su doživljavanje sudbine ljudi, radosti i žalosti, straha i nade, oblikovani u poetske slike, u zgusnut izraz i sažeto iskustvo. Njegovi soneti su mjesto preplitanja socijalnih zbivanja, rodoljubivih emocija i individualnih nadahnuća. Orahovac je uvijek u svom rodnom miljeu, uz svoju pastoralnost, uz svoju pjesmu, a od svega što je napisao, soneti su njegovo najuspjelije pjesničko dostignuće.

Sonet je proizvod poetske ideje reda, pa je svaki pokušaj destrukcije soneta zapravo njegova negacija, čega se posebno pridržavao Salih Alić, ispisujući svoje sonete.

Mada je u “odanosti” sonetnom obliku Alić pristajao i na opasnosti ritmičko-melodijske monotonije, on je, ipak, bio pjesnik naglašenog osjećanja eufonijskih vrijednosti jezika, pa se i vezani stih njegovih soneta (...) ne ukazuje kao unaprijed odabrani “školski oblik” pjesničkog umijeća, nego temeljnom doživljaju primjeren ritam cjelovitog, melodijski skladnog ucjelovljenja pjesme. (Duraković 1998:17)

Nakon što se činilo da je slobodni stih zauvijek dobio bitku nad tradicionalnim, vezanim oblicima, sonet se, početkom 21. vijeka ponovo vratio. Ovaj put kroz pero savremenih pjesnika kao što su Hazim Akmadžić i Hadžem Hajdarević. Objavljujući sonetne zbirke, koje su u bosanskohercegovačkoj književnosti rijetke, ako se izuzmu Kulenovićeve zbirke kasnih soneta, oni su povrdili da je sonetna forma vječna i aktuelna u svakom vremenu i na svakom mjestu.

Akmadžić je u zbirci *Soneti*, objavljenoj 2001, godine stavio pred čitatelje plodove dugogodišnjeg rada na vremenu, odnosno na poetici epohe već neprimjerenom i stranoj, ali zato i dalje jako zahtjevnoj pjesničkoj formi soneta.

U devet ciklusa raspodijeljeno je tačno stotinu tekstova, koji sonetnu formu variraju i iscrpljuju, "dekliniraju" i propituju u dijapazonu kušnje i eksperimenta, zasigurno još neotvorenog i nedosegnutog u novijoj bošnjačkoj, pa i bosanskohercegovačkoj poeziji (...). Akmadžić u ovoj knjizi pokušava teško breme vremena, eshatološki duh, upitnost i problematičnost epohe "udjenuti kroz ušice" tradicionalne forme, odnosno "odjenuti" u ruho soneta... (Grahovac 2001: 194)

Sonete na najraznovrsnije teme, kao što su žena, voda, zavičaj ili tradicija donosi i knjiga pjesama Hadžema Hajdarevića *Na sonetnim otocima* (2004). Tako se u zbirci mogu naći polušaljivi soneti, soneti kroz koje promiče fina melanholija, pastoralni soneti, soneti zavičaja...

Iako godinama uvažavan kao pjesnik, Hajdarević se ovaj put potvrdio i kao vrstan sonetist. Kompaktnost zbirke održava neprestano pjesnikovo razmišljanje o jeziku kroz formu soneta, koji se u ovom slučaju javlja ne samo kao obavezujuća forma već i kao integrirajući element.

Za razliku od čestih naših pjesničkih "iskoraka" u svjetliju prošlost, gdje se iz straha od novog vraća oprobanim tradicionalnim modelima, Hajdarevićevo jezičko-stilsko iskustvo nudi nepregledna prostranstva izbora stilskih sredstava, mlazeva novih značenja i jedno moderno čitanje poezije. (Pirić 2000: 254)

Zaključak

Prateći kontinuitet javljanja soneta u bosanskohercegovačkoj poeziji, uočavaju se četiri perioda.

Prvi period je kraj 19. vijeka, kada prve sonete pišu Riza-beg Kapetanović, Silvije Strahimir Kranjčević i Josip Milaković. Njihovi soneti kreću se u cjelini između dva tradicionalna opredjeljenja, između ličnih i kolektivnih osjećanja, ljubavi i rodoljublja, idealne drage i napaćenog naroda.

Kao svojevrsan kriterij podjele između autora prvog i drugog kruga u Bosni i Hercegovini, od kojih su prvi pjesnici romantičari, a drugi modernisti može se uzeti i upotreba oblika soneta. Iako u prvoj grupi sonete imaju Kranjčević i Milaković, kao i Kapetanović, tek su autori druge grupe afirmirali sonetni oblik s kraja 19. i početka 20. vijeka kao prestižni oblik vezanog stiha i uspostavili svojevrsan kult forme. Naročito često pišu

sonetom Šantić¹⁰, Ćatić¹¹ i Dučić¹², dok Karabegović ima tek četiri pjesme napisane u ovoj strogoj formi.¹³ Ovi su pjesnici ostvarili kombinaciju tradicijskih i modernih formi iskaza, gdje se tradicijsko i moderno pretapaju i prepliću ostvarujući sklad i harmoniju u oblicima, sazvučjima i kompozicijskim tehnikama.

Pišući o Ćatićevom pjesništvu, Zvonko Kovač je u knjizi *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti* istakao (2000: 235) da je bosanskohercegovačka moderna “upravo impresionističkim pjesništvom Muse Ćazima Ćatića i muslimansku književnu tradiciju u stvaralačkom suodnosu s hrvatskom književnošću obogatila novim tematskim i oblikovnim sadržajima, približujući je općim evropskim književnim zbivanjima”.

Sredinom 20. vijeka dolazi do sonetističke obnove. U ovom periodu sonete pišu Skender Kulenović, Salih Alić i Sait Orahovac. Sonet je za njih kušnja i izazov, ali i ispit mogućnosti pjesnikovanja u složenom obliku na podlozi jačanja jezičke samosvijesti. Ovo je najočitiije za Kulenovića, koji je često isticao napor da se suoči sa samim činom stvaralaštva, ispitujući oblik i jezik kao nosioce svog nemira. Riječ za njega nema jedno određeno značenje, “ona je kameleon u kojem se svaki put pojavljuju ne samo razne nijanse nego ponekad i razne boje” (Tinjanov: 1990: 57).

Za ovaj krug pjesnika značajna je tradicija, u kojoj je sadržana ideja dodira, odnosno neposrednosti koja povezuje, kada je riječ o temporalnoj dimenziji, prošlost sa sadašnjošću, a pritom i bitno određujući budućnost. Barthovski rečeno (Barthes 1979: 230), tradicija postaje poruka, jer “novi smisao ne nastaje po načelu mimeze, analogije i adekvacije s poznatim kulturnim smislovima, nego po načelu očuđenja, kontrasta i kreacije ex nihilo, na ruševinama starih smislova” (Oraić Tolić 1990: 55).

Sonet se mijenja, dakle, ponajviše iznutra, i svojim unutrašnjim sistemom reflektuje poetički svijet današnjice. Tako se pjesništvo ne vraća tradiciji, već je razvija iz perspektive savremenosti kojoj pripada.

I konačno, četvrti period u povijesti bosanskohercegovačke sonetistike, u kojem je očito da pjesništvo reproducira povijesnu stvarnost na način da je interpretira, rekonstruira i ponovo stvara, početkom 21. vijeka, otvaraju zbirke *Soneti* Hazima Akmadžića i *Na sonetnim otocima* Hadžema Hajdarevića. Nastavljajući u poetskom maniru svojih prethodnika, savremeni pjesnici otkrivaju dramu čovjeka – pjesnika, koji je u stalnoj potrazi za istinom.

Estetika kontrastne simbolike i poetskog gutanja prostora i vremena, specifičnih jezičkih spregova ali i obnova tradicije, odrednice su koje se nameću kao okviri strogoj pjesničkoj formi.

Osim izoštrenim i mnogovrsnim esteticizmom motivike, književnim i kulturnohistorijskim evokacijama i stihotvoračkim kompetencijama, soneti bosanskohercegovačkih pjesnika grade specifičnu semantiku prostora i vremena. Takva poezija nije samo njihova i naša, ona je dar, proistekao iz susretanja sa drugim svijetom i ukrštanja prošlosti i sadašnjosti.

¹⁰ Oko 25% pjesama od ukupnog broja kod Šantića su soneti.

¹¹ Čak 35% pjesama su soneti.

¹² Oko 15% pjesama napisano u formi soneta.

¹³ Podatke o broju soneta kod pojedinih autora prikupio i objavio Sead Porobić u doktorskoj disertaciji *Ispitivanje razvoja versifikacije u poeziji Bosne i Hercegovine*, odbranjenoj u Hamburgu 2007. godine.

Na osnovu svega iznesenog, može se zaključiti da soneti u bosanskohercegovačkoj poeziji nisu ni stara ni napuštena pjesnička forma. Naprotiv, oni su aktuelni i ssevremeni. Danas, jednako kao prije stotinu godina, kada su se pojavili u bosanskohercegovačkoj književnosti.

Literatura

- Barthes, Roland (1979), *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd
- Duraković, Enes (1998), "Bošnjačka poezija XX vijeka", u: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, knj. III, *Novija književnost – Poezija*, 7-32, Alef, Sarajevo
- Funčić, Danijela (2001), "Sonet: od ishodišta prema oksimoronskoj preobrazbi", *Fluminensia*, god. 13, br. 1-2, 105-118.
- Grahovac, Željko (2001), "'Soneti' Hazima Akmadžića", *Diwan*, br. 5-6, 194-196.
- Horozović, Irfan (1980), "Na tragu Musina divana", u: *Zbornik radova o Musi Ćazimu Ćatiću*, Institut za jezik i književnost, Sarajevo
- Kovač, Zvonko (2001), *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb
- Kravar, Zoran (1993), *Tema "Stih"*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb
- Kulenović, Skender (1971), *Eseji*, Veselin Masleša, Sarajevo
- Lotman, Jurij M. (2001), *Struktura umjetničkog teksta*, Alfa, Zagreb
- Martinović, Juraj (1983), *Sonetni vijenac Franca Prešerna*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd
- Miličević, Nikola (1989), *100 hrvatskih soneta*, Naprijed, Zagreb
- Oraić Tolić, Dubravka (1990), *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
- Pirić, Alija (2000), *Stil i tekst*, Bosanska riječ, Tuzla
- Solar, Milivoj (2007), *Književni leksikon*, Matica hrvatska, Zagreb
- Tinjanov, N. Jurij (1990), *Stihovna semantika*, Veselin Masleša, Sarajevo

Ivana Prakaturović: *Tragovi prošlosti* Vilme Vukelić u emancipaciji žena na slavenskom jugu

U osobnim memoarima *Tragovi prošlosti* Vilma Vukelić pionirski progovara na prostoru slavenskog juga o emancipaciji žena i potrebi oslobađanja iz zlatnoga kaveza građanskih konvencija. U memoarima se slijedi obiteljska geneza židovskoga dijela autoričine obitelji da bi se potom predstavljali relevantni događaji i osobe koje su dominirale Osijekom na smjeni 19. u 20. stoljeće, svakodnevni život građanstva na prijelazu 19. u 20. stoljeće: obitelj, prehrana i stanovanje, djetinjstvo i mladost, rad i slobodno vrijeme, svečanosti i pučki običaji, bolesti, osobne emocije, saloni... Vilma Vukelić vodila je dinamičan život: nakon deset mađarskih godina (Budimpešta i Pečuh), slijedio je studij u Jeni i Münchenu, međuratno razdoblje provela je u Zagrebu, ali je duže vremena proboravila u Parizu i Berlinu. Historijski je paradoks da je Osijek upravo u međuratno vrijeme, dakle u doba kada je njemački kulturni identitet brzo gasnuo, imao više književnika na njemačkom jeziku, i to prvenstveno žena: Vilma Vukelić, Leopoldine Rott/Enid Rott, Mathilde Hengl, ali i na hrvatskom jeziku: Josipa Glembay, Jagoda Truhelka. Neobična oaza jakog ženskog pisma, na čelu s Vilmom Vukelić, predstavlja vrlo značajno mjesto emancipacije žena na slavenskom jugu, koju će kasnije nastaviti i Jagoda Truhelka koja je osobno, ali i s obitelji, obilježila kako prostor Hrvatske, tako i prostor Bosne i Hercegovine.

Ključne riječi: Vilma Vukelić, memoari, emancipacija, slavenski jug, njemački jezik, žensko pismo

Traces of the Past in the Emancipation of Women in the Slavic South

In her personal memoirs *Traces of the past*, Vilma Vukelić talks like a pioneer about the emancipation of women and the need for emancipation from the golden cage of civilian conventions. In her memoirs, the family genesis of Jewish part of her family is followed. Afterwards, relevant events and persons who dominated in Osijek at the end of the 19th and the beginning of the 20th century are described. Some of the themes are: family, nutrition and habitation, childhood and youth, work and free time, festivals and customs, diseases, emotions, and so on. Vilma Vukelić had a dynamic life: after 10 Hungarian years (Budapest and Pecs), followed by studying in Jena and Munich, she spent the interwar period in Zagreb, but for a longer period of time she was in Paris and Berlin. It is a historical paradox that Osijek had more authors who wrote in German, and it was the interwar period when German cultural identity quickly went off. These authors were primarily women: Vilma Vukelić, Leopoldine Rott/Enid Rott, Mathilde Hengl. Some of

the authors also wrote in Croatian: Josipa Glembay, Jagoda Truhelka. Unusual oasis of strong female writing, which was led by Vilma Vukelić, represents very significant place in the emancipation of women in the Slavic South. It will later on be continued by Jagoda Truhelka, who personally and with her family marked the territory of Croatia and Bosnia and Herzegovina.

Key Words: Vilma Vukelić, memoirs, emancipation, Slavic South, German language, female literature

I.

Da je Vilma Vukelić pisala na hrvatskom, svojom snažnom intelektualnošću, energijom i književnom nadarenošću postala bi prva, odista velika spisateljica u hrvatskoj literaturi. No pošto je pisala na njemačkom samo je roman Ljudi bez domovine publiciran u Beču, a šest preostalih, neobjavljenih romana završilo je u podrumu, u dva stara, prašnjava kovčega. (Obad, 1989:142)

Uvodne riječi prof. Obada govore kako je Vilma Vukelić posebna, stoga je i vrijeme da se ozbiljnije pozabavimo tom ženom te izvučemo njezina djela iz zaborava. Ona nije živjela životom obične kućanice, nego je pisala, htjela studirati, bavila se politikom, borila se za prava žena i sl., što njezina okolina i nije odobravala. Je li ju to spriječilo u djelovanju?

Vilma Vukelić živjela je od 1880. do 1956. godine. Rođena je u bogatoj osječkoj trgovačkoj obitelji Miskolczy koja i s očeve i s majčine strane vuče korijen od mađarskih Židova. Pohađala je građansku djevojačku školu u Tvrđi. Dvije se godine školovala u Beču, a po povratku počela je surađivati s listom *Drava*. Prevodila je hrvatske pisce na njemački i to je izlazilo u mnogim gradovima. Spremala se za polaganje "velike mature", a potajno sanja i o upisu na sveučilište, no o tome nije bilo ni govora u ono vrijeme. A onda se Vilma zaljubila u mladog oficira Vukelića koji nije bio samo naočit muškarac u predivnoj uniformi, već je i sam bio poklonik literature i mladi pisac. Dugo je morala čekati da bi postala gospođa von Vukelich, do 1902.

Već sljedeće godine (1903.) preselili su u Budimpeštu, a potom u Pečuh. U Mađarskoj je rodila četvero djece, a nakon rođenja najmlađega djeteta (1911.) u njoj se ponovno budi buntovnik iz djevojačkih dana i uviđa da brak i porodica ipak ne mogu biti krajnje određenje njezinoga života i postaje jedan od prvih boraca za emancipaciju žena. U njoj pobjeđuje neutaživa želja za znanjem i zanimanje za društvena zbivanja. Prvi korak u tome pravcu bio je polaganje mature u Rijeci, a drugi je već odvodi u München na studij kemije. Tamo je puno naučila i iskusila o književnosti, tako da njezin prvi roman odiše ekspresionizmom.

Nakon sloma Austro-Ugarske Monarhije Vilma Vukelić nekoliko godina ponovno živi u Osijeku, da bi 1923. prešla u Zagreb. Usprkos činjenici da su izrodili četvero djece, ona i suprug sve se više otuđuju jedno od drugoga, a i oba je sina izgubila u ratu.

Kada se govori o raznorodnim iskazivanjima bečke moderne, ne propušta se prilika spomenuti i emancipaciju žena. U Austriji je 1893. Rosa Mayreder osnovala *Općeaustrijsko žensko udruženje*, ali devet godina kasnije slijedio je *Savez austrijskih ženskih*

udruženja pod vodstvom Marriane Hainisch. Izenađujuće je u ovome kontekstu da je i jedna žena iz tzv. provincije dala svoj doprinos ženskoj emancipaciji. Riječ je, naravno, o Vilmi Vukelić. U svojim memoarima *Tragovi prošlosti* ona doživljeno i uvjerljivo izvještava o teškoćama da se žena oslobodi iz zlatnoga kaveza građanskih konvencija. Osobno se nikada nije pomirila s ulogom "dobrog kućnog duha" i "luksuznog objekta" i silno je željela studirati, što je u njezino vrijeme bilo gotovo neizvedivo.

II.

Na naslovnici memoara *Tragovi prošlosti* Vilma Vukelić otmjenoga je držanja, pod šeširrom širokoga oboda s cvjetnim aranžmanom. Seriozniji je dio kritike isticao da Vilma Vukelić nipošto nije intonirala bidermajerski ulickan svijet. Ona je više "razotkrivala Srednju Europu, ne samo kao mjesto na kojem se jede kuglof i pije kava, nego i kao mračno klupko povijesti" (Mirjana Lagundžija). Za žene svoga vremena ona je iskazivala začuđujuće pronicljive i oštre sudove o građanskom svijetu s kraja 19. st. U velehvaljenoj austrijskoj carevini ona je kudila "zadrta tradicionalizam i nedostatak zbiljske naobrazbe" kod vladajuće aristokracije, njezinu "sentimentalnost bez dubine" i "klerikalnu orijentaciju". Energično je digla glas protiv socijalne podvojenosti društva i nacionalne ugnjetenosti Hrvatske, protiv potpune obespravljenosti žene, neumoljivih društvenih konvencija i krutih pedagoških mjera, nasrtala je na "stiješnjene granice" življenja u provinciji, simpatizirala s buntovnom mladeži...

Roman je podijeljen u dva dijela, a čini se da su već i naslovi simbolični:

- 1) Karičica u lancu naraštaja
- 2) Sama protiv običaja jednoga grada

U prvome dijelu opisuje grad Osijek, gdje se smjestio, čime je bogat, njegovu povijest, najotmjenije ulice, mjesta za izlazak... Kroz vizuru pojedinca oslikan je kulturni i duhovni prostor građanskoga svijeta s kraja 19. i početkom 20. st. u Hrvatskoj, prostor koji jasno svjedoči da je naša zemlja bila dijelom srednjoeuropskoga duhovnoga prostora. Ovi memoari predstavljaju detaljnu sliku življenja u starom Osijeku, a poslije i u Zagrebu. Kroz tu strpljivost i brižnost da se neke stvari ne zaborave osjeća se u svakom trenutku da Vilma Vukelić zna za koga piše taj roman. Ona je istovremeno i lik i pripovjedač – narator (Stanić 1999). Pripovijedanje se odvija u perfektu, čitamo prisjećanja iz perspektive odrasle i zrele žene. Ona zauzima poziciju svjedoka jednoga vremena, tekst je krajnje osoban. Takav način i čitatelju olakšava identifikaciju s opisanim vremenom i prostorom, a ta sjećanja imaju svoj unutrašnji (odnosi unutar građanskih obitelji) i vanjski (društveni, gospodarski i politički razvoj grada) aspekt. Njime "šeta" preko stotinjak osoba, i svi su oni cjelovita bića, bića sa svojim biografijama, i kao takvi postaju dijelovi autoričine autobiografije. Isprepliću se različiti diskursi: narativni, publicistički, esejistički, čak znanstveni. Kada bismo pojedine dijelove izdvojili, čitali bismo o gospodarskim pitanjima, o židovskom pitanju, o ženskim pitanjima, s naglaskom na prava žena i dr. Vilma želi što bolje sve to dočarati, ali kako sama kaže:

Sve razne uspomene imaju nešto zajedničko. Prošlo se miješa sa sadašnjim i vrlo je teško probiti se do te daleke prošlosti... Moramo se stoga probijati kroz raznorodne slojeve svijesti i gotovo je nemoguće ispod svih tih nadgradnji osloboditi izvornu uspomenu i ja-

sno razlučiti što je to čovjek stvarno vidio i doživio, a što je naknadno u mislima dodano. (Vukelić 1994:13-14)

U drugome dijelu Vilma je mlada žena, susrećemo se s njezinim modernim idejama, pogotovo kada su u pitanju osjećaji, tj. ljubav, te borba za prava žena, kritika mode toga vremena i dr. Evo nekih njezinih mišljenja:

Jer čovjek u životu ne bi smio biti ni pristojan ni dobar, samo bezobziran i tvrd. Ne bi smio dopustiti da ga drugi prozru, nikada ne reći što stvarno misli, osobito ako namjera-va vladati drugima, umjesto da dopusti da drugi vladaju njime... Pogotovo to vrijedi za žene... Treba samo pročitati moderne knjige, Ibsenovu Noru npr., ili Heddu Gabler... Jer otuda se tek može sagledati kakva je žena zapravo, što priželjkuje i čemu teži, bez lažne uglađenosti koju nam ljudi poput gospođice Johann, koja sama nikada nije ništa doživjela, nastoje utuviti u glavu... (Vukelić 1994:141)

I sama sam se morala pokoriti mnogima od tih propisa. Morala sam se pokoriti logici onoga 'govori se' i 'trebalo bi', morala sam poštovati zakone 'zlatne sredine', nisam smjela razviti nikakve osobne sklonosti, ili imati želje i zahtjeve koji bi prevršili mjeru koja mi je bila propisana društvenim položajem. Darovitost je bila nepoželjna i opasna, svaki javni istup žene u najmanju ruku kompromitirajući, bez obzira na to da li se radilo o sklonosti za likovne umjetnosti, pozornicu ili pak za neki temeljitiji studij. (Vukelić 1994:154)

Grozila sam se beskorisnoga dembelijskog života, imala odviše urođenog elana da bih se s time pomirila, odviše inicijative da bih postala puki objekt o kome će odlučivati drugi. No, po svim predviđanjima trebala sam cijeloga svoga života vegetirati kao što su to činile gotovo sve gospođe iz mogega poznanstva – predane užicima, površne, nezainteresirane za bilo kakva životna očitovanja, trošeći ono malo svojega ja na svakodnevne tračeve i najuži obiteljski krug. I sama pomisao na to bila mi je užasna! Željela sam se po svaku cijenu izbaviti od takve sudbine, koja je u mojim očima sličila onoj zatočene životinje. Nisam htjela postati poput njih, radije sve drugo nego! (Vukelić 1994:155)

Evo kako je jedan njezin udvarač reagirao na njezine stavove:

K'o što rekoh, tih malih fućkalica ima svih vrsta, ali malo je djevojaka s kojima se može prozboriti pametna riječ, kao na primjer s tobom. Ali ti od sebe činiš raritet. U op-hođenju s tobom čovjek stekne dojam da nema posla sa živom ženom, nego, kako da ti to samo objasnim, eto na primjer, s antičkom vazom koja je izuzetno krhka i koju se stoga ne usudi uzeti u ruke, onako muški. (Vukelić 1994:184)

U kavani je vidjela Milivoja, svoga budućega muža, i vrlo je snalažljivo došla do njega – prevela je pjesmu njegova oca na njemački i čekala da ju on posjeti u znak zahvalnosti i tako dobije priliku za upoznavanje:

Milko nas je trebao posjetiti jednoga nedjeljnog poslijepodneva. Ništa se ne može usporediti s mojim uzbuđenjem koje je prethodilo tom posjetu. Radovala sam se bezumno, ali moja radost nije bila ništa veća od mogega straha. Kako će sve to proći? (Vukelić 1994:189)

Za svoju ljubav s Milkom morala se boriti jer njezinom se tati Milivoj Vukelić nije svidio. Potajno su se dopisivali, smišljali susrete, nadali se da će se već nešto promijeniti, a sve to da bi ona bila s čovjekom kojega voli, a ne kojega joj drugi nametnu. Vilma se željela udati za muškarca kojega je voljela, a ne za "dobru partiju" iz odgovarajućeg staleža, koju je za nju odabrala obitelj. U tomu je naposljetku i uspjela.

III.

Vilma Vukelić u *Tragovima prošlosti* ispisala je prvu knjigu o ženskoj emancipaciji na slavenskom jugu. Pogrešan pristup odgoju nije karakterizirao samo školu, praktičiran je prema djeci već u roditeljskoj kući. Damama iz dobrostojećih obitelji nije bilo dopušteno baviti se vlastitom djecom. Ona su bila prepuštena strogim pedagoškim mjerama guvernanti, dovedenih s njemačkog govornog područja. Bez trunke osjetljivosti i dobrote, bez imalo strpljenja i razumijevanja za dječji uzrast, gradile su one svoj autoritet na beščutnoj dresuri. Ako bi i roditelje uspjele pridobiti za svoju krilaticu "Tko voli svoje dijete, strogo ga kažnjava!", postajale su prava mora za dobar dio gospodske djece. Glavni je cilj takvoga odgoja bio: u samom začetku zatrti svaku osobnost djeteta, usaditi u njega poslušnost i bespogovorno prihvaćanje normi iz svijeta odraslih.

Iz specifično ženskoga ugla promatranja Vilma Vukelić izvještava o modnim stranostima koje su na prijelazu stoljeća bile nametnute ženama, onemogućavale im slobodu kretanja i svaku prirodnost. Još je tragičnije to što su ambiciozne majke i svoje kćeri u nježnoj dobi između 10 i 13 godina podvrgavale istoj torturi: nošenju korzeta radi postizanja "osinjeg struka", visokim potpeticama, zahtjevnim frizurama, pretencioznim haljinama i šeširićima. Djevojčicama je tako bilo uskraćeno djetinjstvo i zarana su bile pretvorene u groteskne modne lutke. Bila je to izravna priprema za njihovu kasniju ulogu pukog estetskog oplemenjivanja ozračja u domovima znatno starijih muževa. U dobrostojećim građanskim obiteljima za ženu nije bilo nikakva posla niti odgovornosti: o rublju se brinula pralja, sobarice su održavale red u kući, djecu su odgajale guvernante, na tržnicu su odlazile i u kuhinji gospodarile kuharice. O muževljevim poslovima žena nije znala ništa, da se ne bi nepotrebno opterećivala. Monotoniju i besposlenost života u tim kavezima od udobnosti i reda dame su nakratko prekidale "povjerljivim razgovorima" za popodnevnih druženja uz kolače i kavu, ili uzbudljivom lektirom trivijalnih ljubavnih romana. Iako su smisao svoga života trebale nalaziti u uljepšavanju radne svakodnevice svoje gospode muževa, paradoksalno je da su dame iz boljih kuća jedva nešto znale o ljubavi, a o seksualnosti gotovo ništa jer brakovi su sklapani iz interesa, po nahođenju roditelja, a da nevjestu nisu ni pitali. Govorilo se da se ljubav rađa kasnije u braku, da su se tako udale bezbrojne djevojke i postale sretne supruge.

Muškarcima je bila nametnuta obaveza da prije ženidbe ostvare karijeru i steknu imetak kako bi obitelji mogli ponuditi lagodan život. Zato sklapanje braka za njih u pravilu nije dolazilo u obzir prije navršene četrdesete godine, dok su djevojke udavali u dobi od 17-20 godina. Da bi ublažilo takav nerazmjer, građanstvo je mlade djevojke ostavljalo bez najelementarnijeg predznanja o spolnosti. Muževima se prepuštalo da u njima pobude onoliko ženstvenosti koliko je njima odgovaralo.

Napokon, memoari su i priča o jednome životu, o jednoj ljudskoj osobnosti: ta privatna povijest izrečena je ovdje nenametljivo, pretežno u funkciji ilustrata za opće stanje duhova. Ipak kroz ova sjećanja upoznajemo energičnu mladu ženu nespremnju da služi samo kao "luksuzni objekt" u uštogljenom svijetu građanskoga blagostanja. Ona postavlja zahtjev na vlastitu osjećajnost, na individualističku posebnost, traži pravo na obrazovanje i javno djelovanje. U njoj je neprestano prisutno eruptivno nezadovoljstvo nepravdama: privilegijama svih vrsta, ona iskonski osjeća sa svim stradalicima i tim osobinama zadobiva naše simpatije i poštovanje.

U njenom djelu pulsira život, diktiran mijenama u vremenu i ljudima samim. Time ona zaslužuje da je zavalimo kao prvog stvarnog književnika Osijeka i da u njenom romanu i komplementarnim memoarima mladi naraštaji upoznaju jedan svijet, njima danas posve stran, ali iz koga se ipak razvilo mnogo toga što čini sadašnju stvarnost grada i osnovu našeg života.

IV.

Memoari Vilme Vukelić završavaju s godinom 1904., dakle u vremenu kada su njezin obiteljski život i spisateljska aktivnost još bili u začetku. Zato je sretna okolnost da su sačuvane njezine *Putne bilješke* iz 1912. godine, na koje književni istraživači do sada nisu obraćali pozornost. One pružaju uvid u tešku duševnu borbu jedne poduzetne žene. Unazad deset godina Vilma je supruga hrvatsko-austrijskoga časnika i književnika Milivoja Vukelića i rodila mu je već četvero djece. Ipak, mladalačko bavljenje progresivnim skandinavskim autorima, neutaživa žeđ za znanjem i žudnja za književnim očitovanjem nisu joj davali mira. Već prve zabilješke upućuju na "podijeljene osjećaje" i unutrašnju razdrtnost:

"Veliki dio moga života ispunjen je djecom – ali to ipak nije sav moj život!... Zar ništa neću postići, iako sam puna snage i plama?"

20. listopada 1912. ona napokon prevladava mučnu patnju rastanka od obitelji i putuje u Budimpeštu, Berlin i Jenu s dvostrukim ciljem pred očima: pronaći izdavača za suprugove pjesme i posvetiti se studiju političke ekonomije. Ove *Putne bilješke*, ispisane u dnevničkoj formi, ispostavljaju se potom kao psihološka kronika dvostrukoga neuspjeha.

Već u Budimpešti ogorčena je arogancijom ljudi u tisku i bešćutnim kalkulacijama novinara. Dok je njezin suprug besplatno slao svoje priloge, važio je za "neobuzdanog genija". Onoga časa kada je zatražio honorar, proglašen je "afektiranim sanjarom". Njezini su vlastiti feljtoni odbijeni jer navodno ne odražavaju duh vremena. Iako Vilma u to vrijeme ne pati od ambicije da je smatraju književnicom, ona ipak žestoko protestira protiv književnog pomodarstva velegrada i odbija podrediti se trenutno važećem ukusu. Poduzetna i odlučna "da služi svome suprugu" probila se u Berlinu do značajnih novinskih izdavača i znanstvenika, da bi se na kraju morala suočiti s poražavajućom ocjenom da je Milivojeva literatura tek – "Poezija na gimnazijskom nivou!" Zadivljujuće je da Vilma Vukelić nakon takvih iskustava uopće nalazi snage i samopouzdanja za daljnje pisanje.

Putne bilješke zato su dragocjeno upućivanje da u emancipatorskim nastojanjima ne treba gledati puki hir besposlenih gospođa, nego jednu temeljitu preobrazbu. Žene s prijelaza stoljeća morale su upeti sve snage ne bi li savladale izvanjske, ali i unutarnje otpore. Iskustvo iz Jene nije sadržavalo samo gorčinu poraza. Duboko poniknuće u vlastitu psihi donijelo je i spasonosnu spoznaju: "Sloboda otpočinje s unutrašnjom slobodom, ne samooslobađanjem."

Već sljedeće godine Vilma će otputovati u München da bi se ovoga puta nepokolebljivo prihvatila studija biokemije, ali pucnjevi iz Sarajeva 1914. spriječili su je da ostvari toliko željeni cilj.

Tragovi prošlosti svjedočanstvo su o "jučerašnjem svijetu". Više od dva stoljeća Hrvatska je gospodarstveno i kulturno bila dio objedinjenoga srednjoeuropskoga prostora,

o čemu s različitih aspekata svjedoči i ova knjiga. Jer ona nije samo autobiografija jedne snažne i buntovne ženske osobnosti, ona nije samo povijest jedne obitelji u burnome vremenu, nije samo literarna kronika grada Osijeka: ona je sve to skupa i znatno više od toga – književno nadahnuti prikaz one unutarne, suptilne strane povijesti Austro-Ugarske Monarhije, koja obično izmiče historiografima. Protagonistima političkih i ratnih igara ovdje je uskraćena riječ; preispitivanje je ovo građanskoga načina življenja, njegove svakodnevice u znaku kućnih briga i radosti, u znaku tradicija koje ostvaruju prisnost ambijenta, ali i priječe daljnji razvoj. (Obad 1994:1)

Budući da je bila iznimno hrabra žena, koja odlučno i samosvjesno traži pravo na vlastitu osjećajnost, na individualističku posebnost, na izobrazbu i javno djelovanje, za kraj bih joj uputila riječi koje je Pavao Pavličić u svome *Rukoljubu* uputio Mariji Jurić Zagorki:

Kada biste vi samo znali koliko nam nedostajete! Nedostajete nam možda onoliko koliko smo mi nedostajali vama u vašem usamljeničkom životu. Na gubitku smo i mi i vi. Jer, vi ste uranili u svemu, i možda bi tek ovo bilo vrijeme za vas; a mi smo tek danas svjesni koliko nam je potrebno ono što ste nam vi mogli dati. (Pavličić 1995:7)

Literatura

- Matanović, Julijana (1994), "Sedam nepoznatih romana (Vilma Vukelić: *Tragovi prošlosti*, priredio i preveo dr. Vlado Obad, Matica hrvatska Osijek, 1994.)", *Forum 9/10* (Zagreb), 738-742.
- Obad, Vlado (1989), *Slavonska književnost na njemačkom jeziku*, RO "Zrinski" TIZ, Čakovec
- Obad, Vlado (2003), "Esekersko građanstvo u djelima Vilme Vukelić", *Književna revija 3* (Osijek), prir. K. Peternai i Z. Kramarić, 101-120.
- Obad, Vlado (2005), "Vilma Vukelić u duhovnom ozračju hrvatske lijeve inteligencije", *Književna republika 5/6* (Zagreb), 193-200.
- Pavličić, Pavao (1995), *Rukoljub: Pisma slavnim ženama*, SLON, Zagreb
- Sablić Tomić, Helena (2005), *Gola u snu: o ženskom književnom identitetu*, Znanje, Zagreb
- Stanić, Brankica (1999), "O memoarima Vilme Vukelić", *Kolo 4* (Zagreb), 270-279.
- Vukelić, Vilma (1994), *Tragovi prošlosti*, Matica hrvatska, Zagreb
- Vukelić, Vilma (1997), *U stiješnjanim granicama*, Matica hrvatska, Osijek

Marina Protrka Štimec: Svoja, žuđena, nikad zadobivena: Predodžbe Bosne u novijoj hrvatskoj književnosti

Dugotrajna percepcija vlastitog geopolitičkog prostora kao predziđa kršćanstva (Antemurale Christianitatis) u hrvatskoj je književnosti povezana s vizijom neprijateljskog, prijetećeg Istoka. Strah od vojne nadmoći, kulturne i religijske različitosti povijesno su utemeljivale diskurzivno stvaranje političke granice prema Bosni. Poimanje Bosne i pripadajućeg stanovništva kao “Turaka” u hrvatskoj se književnosti 19. stoljeća, dosljedno prevladavajućoj ideologiji sveslavenske (kasnije južnoslavenske) uzajamnosti, drastično mijenja, o čemu svjedoče onodobni diskurzivni spomenici jačajućem interesu za “istokrvnu braću drugog vjerzakona”. Teme i prilozi u tadašnjoj književnoj periodici, putopisima (Matije Mažuranića, Ivana Kukuljevića Sakcinskog, Adolfa Vebera Tkalčevića), novelama i romanima (Ksavera Šandora Gjalskoga, Josipa Eugena Tomića) i epici (npr. Luke Botića) na novi način koncipiraju granicu vlastitog identiteta prema Bosni. Ubrzano upoznavanje svoga koje je istodobno blisko i posve nepoznato u ovom je slučaju istodobno posljedica nacionalnointegracijske ideologije, ali i orijentalističke čežnje za egzotičnim Drugim. Takav odnos prema Bosni kao svome koji, zbog kulturnih, geografskih, vjerskih ili političkih razloga “još-nije” ili “više-nije” dio podrazumijevane vlastitosti osvjetljava liminalnost polazišnog identiteta. Metodološki, tekst problematizira učinke niza tzv. diskurzivnih teorija koje, traženjem slika, predodžbi ili upisanih ideologija, zaožilaze kompleksnost književnog teksta.

Ključne riječi: hrvatska književnost, predodžbe Bosne, predziđe kršćanstva, Matija Mažuranić, ideologije, identitet, nacija, kritika

Our, Wanted, Never Gained: Perceptions of Bosnia in Newer Croatian Literature

In Croatian literature long-lasting perception of Croatia's geopolitical territory as the bulwark of Christianity correlate with the vision of hostile, threatening East. Its military predominance as well as cultural and religious distinction supported the discursive creation of the political border to Bosnia. The conception of Bosnia and its population as “Turks” in the 19th century Croatian literature, what was the consistent and prevalent Panslavic (later South Slavic) ideology, was dramatically changed, as we can see in the contemporary discursive monuments, to the growing interest in “brothers with the

same blood and different religion". Themes and articles in literary periodicals, travel books (Matija Mažuranić, Ivan Kukuljević Sakcinski and Adolfo Veber Tkalčević), short stories and novels (Ksaver Šandor Gjalski, Josip Eugen Tomić), as well as epics (Luka Botić) conceive the border of their own identity towards Bosnia in a quite different way. Getting to know their own identity, which is at the same time familiar and completely unfamiliar, is the consequence of the integrative national movement as well as the result of orientalist yearning for the exotic Other. In the paper, I have shown that the main strategies of discursive creation of the East, border and narrative identity, founded through the Croatian literature of the 19th century, resisted in later, 20th century narratives. Methodologically, the paper points up disposability of ideological criticism (discursive theories) to cope with subtle complexities of literary texts.

Key Words: Croatian literature, views of Bosnia, bulwark of Christianity, Matija Mažuranić, ideologies, identity, nation, criticism

Današnji bi se proučavatelj kolektivnih imaginarija, geopolitičkih predodžbi i identiteta mogao usporediti s promatračem pokretnih slika, prethodnicom kinematografa, kako ga opisuje Ivo Andrić u svojoj *Panorami*. Uspoređujući vlastiti pogled i iskustvo od dječake do zrele dobi, njegov pripovjedač postupno postaje svjestan činjenice da u postojeće slike upisuje osobne koordinate, da ih s vremenom mijenja i prilagođava vlastitom gledištu i dioptriji. Naizgled fiksirane i statične slike pokazuju se ovisnima o motrištu iskaznog subjekta, o načinima na koji se iz svoje prividne distance upisuje u koordinate nepomične slike, stvarajući od njezinih likova i kulisa žive aktere vlastitog svijeta. Analogno tome, predodžbe koje imamo o drugima pokazuju se konstitutivnim dijelom vlastitog samodefiniranja, time istodobno stvarne koliko i imaginarne, naslijeđene koliko i potvrđene vlastitim životom: iskustvom, tijelom, senzibilitetom i spoznajom.

Percepcija Drugoga zato manje nego o promatranome, više govori o onome tko gleda. Promatrač se izlaže s obzirom na objekte promatranja i načine na koje ih predstavlja i međusobno povezuje. Razlikovanje između promatrača i promatranoga time gubi onu unaprijed zamišljenu podjelu uloga na aktivnu i pasivnu, vraćajući pogled u smjeru iz kojeg je pokrenut, pa gledatelj, poput Šimićeva lirskog subjekta u pjesmi *Hercegovina*, na koncu sam postaje objektom promatranja.

Objektivni, distancirani promatrač, zaogrnut sigurnošću obrazovanog, zainteresiranog muškarca, često putopisca i istraživača, postao je popularan kroz 19. stoljeće koje je, među ostalim, obilježeno i snažnim radom na razlikovanju nacionalnih identiteta. Putopisci "otkrivaju" druge zemlje i krajeve, obogaćuju vlastitu kulturu spoznajama drugačijeg, najčešće egzotičnog prostora, čime otvaraju prostor osobnim i kolektivnim samopredodžbama. U prednacionalno vrijeme te su predodžbe uvjetovane civilizacijskim i religijskim razlikama, kao npr. *Putu po Dalmaciji* (1774) Alberta Fortisa u kojem se autor predstavlja kao putopisac i kao zainteresiran i benevolentan znanstvenik. Njegova predodžba Morlaka kao plemenitog divljaka (*noble savage*) važno je mjesto onodobnih kolektivnih samopredodžbi "prosvijećenog Zapada", ali i osobnog samodefiniranja putopisca kao muškarca, džentlmena i znanstvenika. Morlaci su za Fortisovo doba dovoljno egzotični da pisanje o njima izazove pozornost uglednih književnika, mecena i

znanstvenika, pa njegov izvještaj ima niz kulturnih, društvenih i političkih implikacija. Među ostalim, omogućio je širenje popularnosti “morlačke pjesme”, *Hasanaginice* koju prema Fortisu J. W. Goethe prevodi na njemački jezik.

Nakon romantizma zanimanje za Morlake, sukladno političkim i kulturnim promjenama, opada, a pozornost se premješta na razdjelnicu prema istočnim, balkanskim, otomanskim susjedima. Ranije prvenstveno civilizacijski i vjerski obilježena razlika prema istočnim susjedima, trajno upisana u percepciju hrvatskog (ilirskog, slavenskog) prostora kao predziđa kršćanstva (*Antemurale Christianitatis*) u novijoj hrvatskoj književnosti poprima recentne sekularne obrise. Kršćanstvo koje je u ranijim tekstovima, primjerice u Gundulićevu *Osmanu*, funkcioniralo kao uporište kolektivne identifikacije, kroz 19. stoljeće ustupa mjesto novoj, sekularnoj religiji – naciji. Vizija neprijateljskog, prijetjećeg Istoka, barbarskog, azijskog “kopita”, sada se – u širem konceptu sveslavenske uzajamnosti koji uključuje i nacionalno zajedništvo s “istokrvnom braćom drugog vjerezakona” – drastično omekšava. Tako se i kroz priloge u onodobnoj književnoj periodici, putopise Matije Mažuranića, Ivana Kukuljevića Sakcinskog i Adolfa Vebera Tkalčevića, novele Ksavera Šandora Gjalskoga, roman Josipa Eugena Tomića, kao i epiku Luke Botića jasno razaznaju novi koncepti vlastitog i tuđih identiteta. U skladu s njima se i Bosna poima kao topos istodobno istog i vlastitog, ali i stranog i egzotičnog – tuđeg. Onodobne predodžbe Bosne nastaju pod utjecajem dvaju dominantnih tendencija: sve jasnije izražene nacionalnointegracijske ideologije, ali i orijentalističke čežnje za egzotičnim Drugim. S druge strane, opravdano je pitanje kako izbjeći zamci koju prepoznavanje kolektivnih predodžbi u pojedinačnim književnim tekstovima implicira: niveliranju, svođenju različitih stavova, senzibiliteta i opusa na isto. Zamci da se, primjerice, percepcije Istoka, Zapada, kršćana i Turaka kod Ivana Mažuranića i Ive Andrića svedu na isto. Kako izbjeći zamci da se, tražeći ideologeme i imageme, previde figurativnost i alegoričnost, svojstvene književnom izrazu? Niz suvremenih teorijskih pristupa usmjerenih prema tekstualnoj proizvodnji identiteta, kulturalni, ženski, postkolonijalni, *queer* studiji, kritička analiza diskurza, novohistorizam ili imagologija, primjerice, iako posve različitih metodoloških i ideoloških polazišta, na isti način pristupaju književnim i neknjiževnim tekstovima. Unutar ovih teorijskih paradigmi se, krajem osamdesetih, profilirala i doktrina “političke korektnosti” kao mjerila prosudbe nekog teksta (usp. Biti, 2000: 222-223). Njihova metodološka usmjerenost na detekciju ideoloških sadržaja u tekstovima postaje upitna u trenutku kad zaobiđe ili zanemari začudnost, slojevitost, višeslojnost, metaforičnost i višeglasje svojstveno u prvom redu književnom tekstu. Nestajanje razlike u pristupu književnim i neknjiževnim tekstovima koji se kao dogodio kao dio spomenutog “interpretativnog obrata”, zapravo pokazuje da je iz vida nestalo znanje o stupnjevitim prijelazima stare retorike. Među ostalim, kako je pokazao Antoine Compagnon (2007: 59 i dalje), to znači i zaborav onoga što se tradicionalno nazivalo alegorijskim. “U tradicionalnome hermetičkom smislu”, kako piše (ibid. 60), “alegorija je metoda tumačenja tekstova, sredstvo kojim se tekst može i dalje tumačiti pošto se odvojio od svoga izvornog konteksta.” Grci su alegoriju zvali *hyponoia*, označavajući skriveno ili potajno značenje koje je otkrivano u Homera, onda kad se tražila isprika za ponašanje bogova koje se činilo sablažnjivim. “Alegorija izmišlja drugo, kozmološko, psihomahijsko, prihvatljivo značenje ispod doslovnosti teksta: ona izmiruje stilističku distinkciju i

juridičku distinkciju. Ona je egzegetski model koji služi da aktualizira tekst od kojega nas dijele vrijeme i običaji (u svakom slučaju kultura)” (ibid.).

Takvo alegorijsko, anakrono, kako ga naziva Compagnon, tumačenje tekstova protumačeno je, unutar rasprave o kanonu (usp. npr. Herrstein Smith, 1988: 59-50), kao strategija održavanja kanonskih autora i tekstova. Te interpretacije, smatra Herrstein Smith, kanoniziranim tekstovima pridaju obilježja koja nisu spojiva s autorskim habitusom ili vremenom nastanka djela. Takvu “alegorizaciju” ona drži “spašavanjem” teksta, skrivanjem vrijednosti nespojivih sa zapadnjačkim humanizmom. Brutalnost, bigotizam, rasni, seksualni ili nacionalni šovinizam se zakrivaju premještanjem zanimanja na neku apstraktniju, “univerzalnu” razinu na kojoj tekst izgleda prihvatljiviji i lakše se interpretira (usp. Protorka, 2008: 37-38). Ove tvrdnje Barbare Herrstein-Smith, ne mogu se, naravno, povratno proglasiti odgovornima za ono što je nakon njih uslijedilo. Spomenute strategije zakrivanja nepoćudnih ideologija u odabranim tekstovima danas su zamijenjene radom na raskrinkavanju etičke i političke odgovornosti teksta, traženjem šupljina, krivih srastanja i mjesta koja unutar teksta razotkrivaju nesvjesnu, ideološku, mračnu ili, najšire rečeno, kontradiktornu narav autora i/ili djela. Na tom zadatku teoretičar ostaje u superiornom položaju, nepotkupljiv, otporan na zavodljivost figurativnog iskaza svojstvena književnosti, nedostupan čaroliji koja se odigrava u djelokrugu njezine aure, raz-o-čaran. Svaki tekst, fikcionalni i nefikcionalni ostaje isti, jer se u svima traži i nalazi isto i jer je izgubljena razlika unutar književnog polja prenesena na teorijsko. Zadržanost, igra, inventivnost, dar – kvalifikativi koji su bili vezivani uz književnost, danas se ostvaruju drugdje (usp. o tome Kronick, 1999: 155; 171-175).

U nastavku teksta ponudit ću nekoliko slika, predodžbi Bosne vidljivih u djelima hrvatskih književnika kroz 19. i 20. stoljeće. Zadržat ću se na mjestima koja otvaraju mogućnosti ideološkog prebrojavanja vjernika i nevjernika, nas i njih, te pokazati kako takva mjesta u pomaknutom, alegorijskom ključu, omogućuju posve drugačiju interpretaciju.

Na početku valja spomenuti *Pogledu u Bosnu* (1842) Matije Mažuranića, estetski, žanrovski i ideološki nezaobilazan tekst ilirizma. Mažuranić svoj poduhvat i pripovijedanje motivira prije svega svojom fascinacijom Bosnom i domoljubnom željom da upozna ovu “bližnju tursku krajinu” (171). Već kroz samu najavu putovanja, Mažuranić izvještava o nepropusnoj istočnoj granici i kolektivnom neznanju onoga zapadnjačkoga “mi” koje je tom istoku okrenulo leđa kako bi se uvjerilo “što se u izobraženom zapadu radi. Od ono doba, čini se, da se još nismo natrag okrenuli, već sveder na zapad gledajući, naučismo se poznati i Nijemce i Talijane, i Franceze i Engleze bolje neg nas samih, a o svem ostalom svijetu znasmo samo toliko, koliko se mogasmo naučiti od bližnjih naših zapadnih susjeda, koji naravno ni sami skoro ništa o Bosni ne znadu” (ibid.).

Kolektivno neznanje o ovom dijelu “naše Ilirije” postavljeno je kao ishodišna točka puta i pisanja, pa se Mažuranićev izvještaj može čitati kao trud da se kolektivna, nacionalna pozornost s onih strana svrne na vlastito – ili srodno. Time se upisuje u niz onodobnih strategija utemeljenja vlastite nacionalne identifikacije koja se događala kroz standardizaciju jezika, književnosti, povijesti i kulture u najširem smislu. Za identifikacijsko “ja sam ja” i u ovom je slučaju bila nužna negacija “ja nisam ti” ili “ja sam ne-ti”. To znači da je svoje/ilirsko postavljeno istodobno nasuprot Istoku (Tursko carstvo) i Zapadu (Mažuranićevi Nijemci, Talijani, Francezi, Englezi). Unutar tih opreka Bosna funkcionira

ra kao specifičan, liminalni prostor: prostor koji je istodobno ja i ne-više-ja ili još-ne-ja. Zapad je, s druge strane, jasno odijeljen: u *Smrti Smail-age Čengića* Ivan Mažuranić o njemu govori kao o “puku svijeta ostalog”. Konkretno, u trećem pjevanju svećenik pričestuje i blagosivlje četvrtu koja, oslobođena konkretnih osobnih i nacionalnih identifikacija, “desnici podoba se višnoj”. Središnji dio njegova govora organiziran je oko otpora “nemani turskoj” koju pruža “slavni krst” podno Lovčena i neznanja (“iz nizina, otkud vida neima”, Mažuranić, 1958: 123) iz kojeg “svijeta puci ostali” ove borce nazivaju barbarima. U djelima dvojice Mažuranića tako se izoštravaju dvije različite perspektive: jedna je prepoznatljiva u sintagmi “izobraženi svijet” (tako “mi vidimo zapad”), a druga u vrijednosnoj oznaci “barbari” (tako “zapad vidi nas”). Objema im je suprotstavljen svijet “turske nemani” (ibid.) koju kod starijeg Mažuranića utjelovljuje lik svirepog vladara Smail-age Čengića, čija “zvijezda” do kraja spjeva, mora, kao ilustracija svim tiranijama ovog svijeta, pasti. Tiranin neograničene moći na koncu je samo lutka koja se, na udar noge, klanja krstu kojeg je porobljavala. Krst Ivana Mažuranića, shvaćan tek kao simbol kršćanstva, ovdje se može čitati prije svega kao utjelovljenje ideala slobode, jednakosti i bratstva koje je Francuska revolucija, imajući na umu prvenstveno klasne nejednakosti, postavila kao vlastito načelo. Te ideale Ivan Mažuranić postavlja nasuprot despotskim vladavinama, uzurpaciji moći u rukama pojedinca, čime se njegov spjev, objavljen 1846, kontekstualizira u okviru multietničnih previranja koja se u ovo vrijeme događaju u Austrijskom Carstvu, a ne u kontekstu tada zapravo neaktualnog turskog pitanja.

Pogled u Bosnu ili Kratak put u onu krajinu učinjen 1839-40 po jednom domorodcu (1842) Ivanova brata Matije Mažuranića razlikuje se od onodobnih i kasnijih putopisa po putopiščevoj nemoći ili odbijanju da se othrvu povratnoj snazi pogleda koji mu njegov predmet uzvraća. Uobičajena monologičnost putopisnog diskursa, potreba da se ispričovijedanom da patina vlastite kulture, koja je prepoznatljiva i kod Fortisa i kod Kukuljevića Sakcinskog koji nešto kasnije također putuje Bosnom (*Putovanje po Bosni*, 1858), kod Mažuranića je zanemariva. Njega od početka savladavaju i putovanje i tekst. Na putovanje kreće posve nespreman, bez ikakvih pomagala i opreme: nekoliko puta, izbjegavajući legalan prelazak granice, zaluta, pri čemu nema ni šibice ili kresivo kojim bi, u zimsko doba, zapalio vatru. Kad se konačno domogne “one strane”, posve se predaje diskursu koji tamo zatječe, pa njegov tekst vrvi umetnutim pričama, glasovima drugih likova i kulture koja se ne da disciplinirati izvanjskim promatračem. Tek u drugom dijelu knjige, naslovljenom *Različne opaske o Bosni*, putopisac se otima narativnosti teksta, pokušavajući zadržati izvanjski, objektivirajući stav. Ipak, i tamo progovara otpor promatranoga, kao u opisu sljedeće anegdote: “Turci kad idu po varošu, onda glavu prignu dolje i poda se gledaju (...) Ja sam bio rad da vidim, kakove su zgrade izvana, pak nisam mogao glavu nositi dolje. Zato sam stotinu puta bio psovan od Turaka, i rekli bi mi: ‘Što si digao glavu kao kera (pas), pak gledaš okolo kao da strvinu tražiš! Zar ne možeš ići ovako s prignutom glavom kao čovjek?’” (210)

Na ovom mjestu postaje jasno da je definicija ljudskog: “hodati kao čovjek, jesti kao čovjek, govoriti, odijevati ili se moliti kao čovjek”, uvjetovana konkretnim prostornim i vremenskim koordinatama. Mažuranić u izvještaju sa svog “kratkog puta” otvara prostor tom drugačijem konceptu ljudskog koji zatiče “u onoj krajini” – Bosni. U skladu s time dopušta da ga se uči odijevati se i ponašati “ljudski”, jer su njegovi domaćini optimistični i smatraju da ga je moguće naučiti, iako se rodio kao Švabo. Time se otvara

zanimljiv preokret: objektivacija putopišćeva pogleda i glasa ustupa mjesto povratnom pogledu Drugoga. Time se Drugi otima pasivnosti koju mu promatrač dodjeljuje, ustanovljujući novi poredak: ja nisam strvina, ni objekt, a ti nisi pas. Mažuranić ga benevolentno propušta u vlastiti tekst, otpuštajući, prema vlastitom svjedočenju, vlastitu mentalnu prtljagu, unaprijed skovane namjere i identitete. Bosna na koncu postaje njegovo pravo utočište, pa svojoj braći, umjesto povratka, šalje pismo u kojem stoji: "Ja ne znam, kad ću se povratiti kući, jer sam ja, bojim se, samo za ovu zemlju rođen, turci me jako ljube radi velike mudrosti, kako kažu; a raja sve većma i većma povjerenje u me stavlja, i otud ne more drugo slijediti, nego mitra na glavu ili kolac u dupe." (Pismo Antunu Mažuraniću, iz Sarajeva, na dan Male Gospe 1848; *ibid*: 230-231)

Za razliku od Mažuranića, učeni i plemeniti Ivan Kukuljević Sakcinski u *Putovanju po Bosni*, objavljenom 1858. zadržava perspektivu povlaštenog putopisca, učenjaka koji putuje sa svim tada dostupnim lagodnostima. Ugošćuju ga podjednako muslimanski i kršćanski velikodostojnici, pa mu život nije, kao Mažuraniću, izložen nizu pogibelji: jedini strah koji na putu proživljava je pred vodom koju treba pregaziti na konjima. Njegov je iskaz distanciran, objektivan i promatrački, pa u svom izvještaju donosi zaključke poput ovog: "Različite su čuti, koje probudi u čovjeku putovanje po Bosni. Ravnodušan putnik inostranac, kad prodje kroz Bosnu, može se diviti veličanstvu prirode i liepoti njenih predjelah, ali o narodu će reći da je prost, glup i divji, a zemlja da je sasvim barbarska i da neima velikih prednostih pred najneizobraženijimi zemljanu svieta. Domoljubni putnik našega naroda mislit će pako tužnim srcem na žalostnu ovu zemlju ili ju je skroz prošo ili u nju samo zavirio. Na putu svome nije dakako ni on vidio drugo do golemih i gustih planinah, pustih dolinah, zapuštenih poljah, razsutih selah, oborenih gradovah, neradjenih već samo po marvi i konjih izgaženih drumovah, neuredjenih potokah, zanemarene marve i konjah, razderanih ljudih. Ali kad pogleda dublje u zemlju i narod, budi koje vjere¹, vidi da u zemlji leži mnogo bogatstva, a u ljudih mnogo dobra sakrivena." U maniri prosvijetljenog kolonizatora, Sakcinski (1858: 111-116) opisuje nehajnost, lukavost, mržnju i zaostalost bosanskih naroda, smatrajući kako je glavni uzrok nazadovanja prevladavajući "duh proroka od Meke i Medine". Stoga, optirajući za pripojenje Bosne naprednoj austrijskoj vlasti, zaključuje: "Duh prosvjete i napredka može se usaditi u Bosni samo putem probudjene narodnosti i samosvjesti, dok ova spava, ostat će i Bosna u barbarskom mertvilu s kojim se nemože nijedan narod spasiti."

Kao i Ivan Mažuranić, istočnjačku vladavinu, "duh proroka", kako je ovdje naziva, Kukuljević Sakcinski povezuje sa zaostalošću, zanemarivanjem državnog uređenja i brige o podanicima. Tim bi se kvalifikativima, kao i Mažuranić, mogao ubrojiti u austrijske kolonizatore i islamofobe, čime bi se slagao niz protuturskih i proaustrijskih imagama, pokazala njihova trajnost unutar jedne kulture, dok bi slojevi teksta koji svjedoče autorski senzibilitet, benevolentnost, naklonost ili očaranost, ostali po strani. Je li posve nevažna distinkcija između optike "ravnodušna putnika inostranac" i "domoljubnog putnika našega naroda" koju uvodi Sakcinski na početku svog teksta? Je li irelevantan za-

¹ "Čitavo pučanstvo u Bosni broji po službenom izvjestju što sam ga tamo dobio, ukupno 1,077,865 stanovnikah. Naime: Turakah 384,000. Starovjercah ili Rištjanah 561,000, Katolikah ili Kerstjanah 122,865. Ciganah 8000. Židovah 2000. U Hercegovini ima svega skupa stanovnikah 289,000. Naime: Turakah 68,000, Rištjanah 180,000. Katolikah 41,000. Dakle u čitavoj Bosni i Hercegovini svega skupa stanovnikah 1,366,866. Harača plaćaju svega 3,630,000 grošah." (Originalna autorova bilješka, op. M. P. Š.)

nos koji ga obuzima dok sluša glas mujezina, molitvu čiju usmjerenost i snagu nadređuje dojmu i simbolici zvona katoličkih crkvi?

Kako, iz ove perspektive čitati promjene koje se događaju u percipiranju razlika između kršćanskog, zapadnog, hrvatskog i istočnog, muslimanskog, bosanskog svijeta u epici Luke Botića ili romanima Josipa Eugena Tomića? Berislav Majhut (2010: 25-47) pokazuje kako se u hrvatskim povijesnim romanima za djecu i mladež ranija radikalna suprotstavljenost, utemeljena u vjerskoj razlici između "krsta i Turčina" u ovom razdoblju gubi. Umjesto nje se kristalizira percepcija zajedničke, nepravedne povijesti koja je dovela do izloženosti stranim političkim i nacionalnim silama. Ta "povijesna nepravda", utkana u nacionalnu samopercepciju vidljivu podjednako u epici, drami i prozama hrvatske književnosti 19. stoljeća, nasljeđena je i u novopovijesnim romanima koje u 20. stoljeću objavljuju Ivan Aralica, Feđa Šehović i Nedjeljko Fabrio. Ipak, za razliku od tekstova pisanih prije Drugog svjetskog rata, u ovim novijim tekstovima se više ne prepoznaje optimizam koji vidi rješenje u angažmanu oko "naše stvari". Povijesne nepravde nisu više shvaćene kao posljedica nepravednih ljudskih odluka ili odnosa, već su kao načelo upisane u poredak stvari. Povijest više ne može biti *magista vitae* jer je izgubljeno povjerenje u razumnu ili smislenu strukturiranost ljudskog djelovanja. Čak ni snažna nacionalna usmjerenost i angažman pisma Ivana Aralice, autora kojeg su ironično nazivali "književnikom s prijelaza 20. u 19. stoljeće", nisu pogodovali stvaranju ni zadržavanju povjerenja u povijesne zakonitosti. On, slično kao i mlađi pisci poput Miljenka Jergovića ili Julijane Matanović, u svojim tekstovima nasljeđuje orijentaliziranu viziju Bosne kao toposa koji čuva izvornost i prokletstvo. U svojoj *Morlačkoj trilogiji* Aralica omeđuje multietnički prostor Rame kako bi kroz složene odnose usmjerio pozornost na odabrane vrijednosti i načela. U njegovu romanu *Put bez sna* konfesije i narodi ne stradavaju jedan od drugoga, niti susjed ugrožava susjeda: središnja instanca zla koje nemilosrdno vitla ljudskim sudbinama je vlast. "Nismo mi ovdje stradavali od susjeda", žali se na odlasku iz Rame stari Stjepan Matić, govoreći o odnosima između muslimana i katolika u svom kraju. "Ja i Lutvo jedan uz drugoga mogli smo živjeti. Nama su ovdje zla nanosili ili oni na vlasti ili oni koji su se vlasti vješali o vrat, koje je vlast okužila, koji su u vlasti tražili pokrivač za svoje poroke i sramotu." (Aralica, 2010: 175) Iz ovoga slijedi utopijski, predmoderan, donekle i anarhističan zaključak po kojem bi, zbog svega toga najbolje bilo da vlasti nema, "pa da se ljudi sami dogovaraju. Ne znam je li to izvedivo, ali znam da čovjek s čovjekom može preplivati svaku rijeku" (ibid.: 175-176).

Ova vrsta nepovjerenja prema institucijama vlasti koje se možda mogu mijenjati, ali, prema sudu Aralicih likova i pripovjedača, ostaju korumpirane i daleko od svrhe općega ljudskog dobra – odgovara antimodernističkoj percepciji povijesnog trajanja kao nazadovanja (usp. Kravar, Zoran, 2003). Mjera ljudske imaginacije, postojanja i djelovanja, unatoč jasnoj ideji nacije koja se zagovara, ovdje je lokalna i regionalna: vidljiva kroz prizmu osobnog prostora, prostora obitelji i šire zajednice sastavljene od pojedinaca koje u svakidašnjem životu susrećemo i prepoznajemo. Nacija kao modernistička tvorevina i, prema tezi Benedicta Andersena (1991), "zamišljena zajednica", u perspektivi likova poput Stjepana Matića ostaje nedokučivo apstraktna. Starosjedioci iz Splita i Cetinske krajine na čije se podneblje, nakon mučnog putovanja, mala zajednica ramskih Hrvata doseljava, izoliraju i egzotiziraju ove "kršćane Hrvate". Ti doseljeni kršćani "Bosanci" nisu im, kako će se pokazati, nimalo bliži od njihovih muslimanskih susjeda koji su

ostali s one strane granice. Pridodaju li se ovome Araličinu pripovijedanju svojstveni etnografski i botanički detalji, dobiva se slika zatvorenog, koherentnog i cjelovitog predmodernog svijeta koji je današnjem čitatelju jednako dalek i egzotičan koliko i fantastični svijet *Gospodara prstenova* ili *Narnije*. To je svijet u kojem i vrijeme i prostor imaju drugačiju mjeru, a svaka stvar i svako biće svoje mjesto u stabilnom poretku.

Današnje pitanje o granicama se iznova rekontekstualizira, samom činjenicom da su se pojmovi centra i periferije, civilizacije i kulture posve izmijenili. Danas više nismo sigurni zidaju li se predziđa ili mostovi, ali smo svjesni kako glasnijima i jasnijima postaju one opreke koje je u svom antiputopisu *Izlet u Rusiju* (1925) istaknuo Miroslav Krleža. Na pitanje gdje počinje Azija on, naime, odgovara nedvosmisleno, u zagrebačkom predgrađu – na čulinečkom mostu – ali isto tako i u bečkom predgrađu, svugdje gdje se čuje glas socijalno poniženih i obespravljenih. Za Krležu je distinktivan socijalni aspekt identiteta: svako je siromaštvo jednako žalosno, slijepa prosjakinja u Berlinu plače istim glasom “kojim plaču svi naši slepci na čulinečkom mostu” (2007).

Konvencionalne predodžbe Bosne, baš kao i svake druge, imaju svoju trajnost i svoje mijene. Samo pobrojavanje tih “općih istina” ili “slatkih laži” koje, ne posve otporan na njih, koristi Miljenko Jergović u svom romanu *Buick Rivera* (2002: 125-126), zaobišlo bi niz s njima povezanih nestrukturiranih, složenih i često proturječnih osobina književnog teksta. Zato je važno da naša istraživanja ne previde čudesno i očuđujuće kao razlikovnu odrednicu književnosti, da znamo prepoznati kako bez obzira na to stvaraju li, podupiru ili, kao Tomislav Ladan u *Bosanskom grbu* (1975), rastvaraju uobičajene kolektivne predodžbe o Bosni (Americi ili bilo kome drugome) – književni tekstovi ove razlike koriste kao dio kompleksnijih tvorbi, stavova i postupaka.

Literatura

- Anderson, Benedict (1991), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Revised Ed, Verso, London, New York
- Aralica, Ivan (2010), *Put bez sna*, Školska knjiga, Zagreb
- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
- Herrnstein Smith, Barbara (1988), *Contingencies of Value*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Kronick, Joseph G. (1999), *Derrida and the Future of Literature*, State University of New York Press, New York
- Ladan, Tomislav (1975), *Bosanski grb*, Zora, Zagreb
- Jergović, Miljenko (2002), *Buick Rivera*, Durieux, Zagreb
- Kravar, Zoran (2003), *Antimodernizam*, AGM, Zagreb
- Kreža, Miroslav (2005), *Izlet u Rusiju*, Naklada Ljevak, Matica hrvatska, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb
- Kukuljević Sakcinski, Ivan (2007), *Putovanje po Bosni: Pretisak originalnog izdanja iz 1858*, Fortuna, Strmec Samoborski
- Majhut, Berislav (2010), "Muslimanska tema i njezin razvoj u hrvatskom povijesnom romanu za djecu i mladež do 1945", *Nova Croatica*, Vol. 4, No. 4, 25-47.
- Mažuranić, Ivan (1958), "Smrt Smail-age Čengića", u: Ivan Mažuranić, Matija Mažuranić, Dimitrija Demeter, *Djela*, 113-151, Zora, Zagreb
- Mažuranić, Matija (1958), "Pogled u Bosnu ili Kratak put u onu krajinu učinjen 1839-40 po jednom domorodcu (1842)", u: Ivan Mažuranić, Matija Mažuranić, Dimitrija Demeter, *Djela*, 171-224, Zora, Zagreb
- Protrka, Marina (2008), *Stvaranje književne nacije. Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*, FF Press, Zagreb

Đurđa Strsglavec: Priča po mjeri (Proza Snježane Mulić i Lamije Begagić)

Bosansko-hercegovačku književnu produkciju prvog desetljeća 21. stoljeća bitno su obilježile dvije zbirke kratkih priča, *Godišnjica mature* (2005.) Lamije Begagić i *Sanduk po mjeri* (2007.) Snježane Mulić. Iako su obje zbirke prve knjige autorica, za njih je karakteristično zrelo pismo, osjećaj za zaokruženost, uvjerljivo preplitanje perspektiva te tematiziranje "kratkih rezova", djelića iščupanih iz života pripovjedača (gorko-slatke priče o malim stvarima koje obično fatalno utječu na živote protagonista), a ispričovijedane su u maniri montažnog mozaika. U referatu se s jedne strane ukazuje na sličnosti, a s druge na razlike u poetikama autorica (prva je rođena 1980., druga 1962.) te na na prvi pogled prividnu promjenu optike i pripovijednih strategija u njihovim drugim knjigama, romanu *Povratak* (Mulić 2009) i zbirci *Jednosmjerno* (Begagić 2010) u kojima je zadržan prepoznatljiv melankolijski lirizam iz njihovih prvih proza.

Ključne riječi: kratka priča, melankolijski lirizam, Lamija Begagić, Snježana Mulić

A story made to measure (Prose works of Snježana Mulić and Lamija Begagić)

Two short story collections, *Godišnjica mature* (2005) by Lamija Begagić and *Sanduk po mjeri* (2007) by Snježana Mulić, significantly marked Bosnian-Herzegovinian literary production of the first decade of the twenty-first century. Despite both collections being authors' first books, mature writing, feeling how to round up a story, cogent interweaving of perspectives and thematization of "short cuts", pieces torn out of narrators' lives (bitter-sweet stories about small things that usually have fatal impact on protagonists' lives) are characteristic for them and are narrated in the manner of montage mosaic. The paper shows from one side similarities, and from the other side differences in authors' poetics (the first one is born in 1980, the second one in 1962) and at first sight apparent change of optics and narrative strategies in their second books, the novel *Povratak* (Mulić 2009) and the collection *Jednosmjerno* (Begagić 2010) where recognizable melancholic lyricism from their early prose works is kept.

Key Words: short story, melancholic lyricism, Lamija Begagić, Snježana Mulić

Sanduk po mjeri Snježane Mulić jeste zbirka 16 gorko-slatkih, grubo-nježnih i humor-no-tragičnih priča o malim stvarima koje često fatalno utječu na živote protagonista, na primjer rtv-servisera, molera, učiteljice, gastarbajtera, prodavača voća, trgovačkog putnika, male balerine... kako ih najčešće doživljava infantilna pripovjedačica. Odabir takve perspektive – u kombinaciji s odraslom pripovjedačicom s distancom – autorici je omogućio kontrastiranje poetizacije vremena koje je grubo i krvavo prekinuo rat u 90. godinama 20. stoljeća. Prečesto eksploatiranom rečenicom možemo reći da male, intimne priče Snježane Mulić govore o teškim i bolnim temama na jednostavan i učinkovit način, tj. da je često ogoljenom naracijom postignut učinak kakav se od kratke priče kao sve primjerenijeg proznog okvira za senzibilnost suvremenog čovjeka, kako ju označava suvremena književa kritika, i očekuje, no ne uvijek i dočeka.

Zbirku *Sanduk po mjeri* možemo označiti kao literariziranu autobiografiju u kojoj je u prvome planu najčešće vraćanje u bezbrižne i nevine, odnosno sjajne i zeznute godine odrastanja, no u pričama Snježane Mulić te godine i nisu tako bezbrižne. Dječje se igre u dvorištu ne završavaju samo odlaskom kući, nego i svađom, tučom, vikanjem, suzama pa i sprovodom. U tom je pogledu najsignifikantnija priča *Balada o Haretu*.

Slično se znaju završiti i igre u kojima odrasli igraju uloge koje im je namijenio, za-pravo nametnuo život. U tom je smislu rječit naslov priče po kojoj je naslovljena zbirka, *Sanduk po mjeri*, u kojoj su na nimalo groteskan način tematizirani zapravo groteskan život i groteskna smrt šećeraša Osmana nakon što su mu morali amputirati obje ruke i obje noge.

Priča završava dijalogom:

- *Gospođo, ovo je sanduk za djecu, ali mislim da će biti taman.*
- *A, ne, ne, nećemo mi tako. Mora biti veliki sanduk. Znete li vi ko je bio Osman Kovačević? Koliki je to čovjek bio? Hoću najveći sanduk.*
- *Ali, gospođo, kako da ovolišno truplo stavimo u veliki sanduk?*
- *Kako kako? Fino stavite dva mala u jedan veliki. I taj drugi napunite čime, nek ne klepeće.* (Mulić 2007:24)

Život na različite načine zbija sanduke, čini se da svakome protagonistu po mjeri: dječaku Haretu recimo na lasu od konopca na bojlerskoj cijevi, Osmanu sa šećernom bolešću, omiljenoj učiteljici u prometnoj nesreći, mladoj ženi s tumorom u obliku fildžana, prijateljici Senadi s bombom ispred zgrade...

O u pravilu nesretnim sudbinama različitih likova pripovijeda se s suosjećanjem, no to ne znači da u njima ima za suvremenog čitatelja skoro odbojnog moraliziranja i (samo) sažaljenja. Umjesto toga nailazimo na (crni) humor i melankolijski lirizam. Zahvaljujući tovrnsnom tematiziranju sudbina protagonistinista, na primjer djevojčice koja ostaje bez oka i bez roditelja, žene Remze koju želi ljubomorni suprug sakriti od tuđih pogleda skoro je uzidajući u kuću, staklara koji je cijeli život gradio staklenu kuću, svećenika kojeg guši kolar, starca Mujage s traumama iz djetinstva, bogate Nure koja ima sve i nema ništa, siromašnog Hajriza koji nema ničeg i ima sve, nesretnog Hume iz čije kuće dolazi svjetlo tuge, poludjele Dinke koja je proizvodila granate, pretvarajući se da su lutke... čitatelj se sa svom tom tugom, mukom i stradanjem nekako lakše nosi.

Iako su kratke priče Snježane Mulić doista kratke, u njima se događa puno, najčešće što potresno i iznenađujuće. "Preokret" može uvesti kratka nagovještavajuća rečenica, na primjer: "A onda se desilo nešto na što Sejo nije računao." (Mulić 2007:72) ili odjednom kliznemo u njega, na primjer: "Već sljedećeg jutra Hare i njegovih petero braće i sestara postali su siročad: njihov otac, mama i amidža poginuli su u bijelom *fići* dok su se vraćali u Sarajevo." (ibid.:58).

Priповјedni svijetovi u zbirci *Sanduk po mjeri* nisu oblikovani napola – o posljedica nedovršenosti govori priča *Napola*, u koju nas uvode rečenice: "Ništa ne smije i ne može biti napola. Sve napola je samo napola, a napola je – ništa." (ibid.:25) – ti su svijetovi skrojeni upravo po mjeri za priče koje se pročitaju brzo, a zaboravljaju polako.

I za prvu zbirku Lamije Begagić, *Godišnjica mature*, karakteristično je zrelo pismo, osjećaj za zaokruženost i uvjerljivo preplitanje perspektiva. Virtuelna, to jest neizrečena (i nerealizirana) crvena nit svih priča jeste (deseta) godišnjica mature na kojoj bivši učenici 4. b razreda pripovijedaju "kratke rezove"¹ iz svojih života. No, ne radi se o klasičnim pričama kakve se pripovijedaju na godišnjicama, već o odlomcima iz života, o djelićima iščupanim iz života različitih pripovjedača, o kratkim putovanjima kroz stanove, spavaće sobe, dječje sobe, krevete, automobile... bivših školskih drugova koji sada žive u BiH ili u dijaspori. Svi se dobro sjećaju rata, ali rat ne tematizira nijedna priča, u fokusu su posljedice rata, odnosno obilježnost njime, duboke rane koje će još dugo krvariti.

Te rane peku i bole i – ponekad nijemo, a ponekad glasno – opominju da je moglo biti i drugačije. Odnosno riječima Envera Kazaza koji govoreći o tzv. ženskoj priči i najmlađoj generaciji bosanskohercegovačkih spisateljica o zbirci *Godišnjica mature* kaže: "Godišnjica mature najavljuje i nova tematska područja u recentnoj bosanskohercegovačkoj prozi. Begagićeva opisuje depresivni horizont tranzicijske, postratne, traumatizirane Bosne iz pozicije marginalizirane generacije rasute diljem planeta, a junakinje i junaci protjerani/e su na rubove društvene scene bez mogućnosti da svojim stavom i marginaliziranim kulturnim identitetima redefinišu ideološko društveno središte." (Kazaz 2008:175).

Godišnjica mature donosi 23 priče koje su slične, no u isto vrijeme potpuno različite. Uokviruju ih prva i posljednja priča, iz dvije različite perspektive ispričana priča o Sejinoj svadbi u Americi, odnosno telefonski razgovor na tu temu između Edina u Seatlu i Seje u Bostonu. Tako je sklopljen svojevrsan album te godišnjice mature u kojem ima malo fotografija sretnih odraslih ljudi i puno boli, posljedica pogrešnih odluka i prigušenih suza bijesa i besperspektivnosti. "Potrebno je samo još naglasiti da su sve osobe u ovoj priči stvarne da stvarnije ne mogu biti..." (Begagić 2005:80) kao što možemo pročitati u priči *Feda: Podstanari* – kako i jeste na svakoj godišnjici mature kad bivšim školskim drugovima nakon nekoliko čaša s lica spuznu maske koje su stavili na početku susreta, maske za tu potrebu i priliku idealizirane svakodnevnice. Ili, kako bi rekao Vladimir Pištalo: "Oni se nisu promenili. Oni samo nisu umeli da se vrate." (Pištalo 2009:178).

Godišnjica mature izašla je 2005. godine kod beogradskog izdavača Rende, a sljedeće godine kod sarajevskog Omnibusa. U Omnibusovom izdanju postoji dodatak, nazvan VOKABULAMIJAR, u kojem autorica u svojevrsnom osobnom vokabularu – što je ka-

¹ U zbirku nas uvodi citat Raymonda Carvera: "Naprosto izađeš i zalupiš vratima bez razmišljanja. I kad se osvrneš i vidiš što si učinio, prekasno je. Ukoliko ovo zvuči kao priča o jednom životu, u redu." (Begagić 2005:7).

rakteristično i za njezinu drugu zbirku – objašnjava natuknice, povezane sa zbirkom i njezinim životom, na primjer *naslov zbirke, jezik, priča, rat, BiH, autobiografija, ljubav*. Pod natuknicom *priča* stoji:

Kao što je muzičaru, sve muzika, i mačije skičanje u februaru, i fijuk ispaljene grana-te, tako je i piscu sve priča. Naravno, da se svaka priča ne da literarizirati, ali kad nađete onu koja vrijedi tog postupka, vi ste ispunili svoju tajnu misiju. Nije samo neobična priča vrijedna literarizacije, možete od posve običnog dana, od jelena na cesti u snježnoj noći ili od neobično ružne bebe napraviti priču koja će ući u antologije. Mnogo je do građe, ali je još više do brušenja. (Begagić 2006:95)

Ovakav je stav realiziran u obje zbirke Lamije Begagić, u pričama koje su kao građa obične, a kao literarizirane posebne upravo radi načina pripovijedanja. Isječke, kratke rezove iz života pripovjedača i drugih likova pratimo prije svega kroz mono- i dijaloge, "pozadina" je obično skrivena među redovima i bude u maniri tipične kratke priče otkrivena tek na kraju.

Jedno od frekventnijih pitanja koje anticipira zbirka *Godišnjica mature* jeste pitanje da li se radi o autobiografskoj prozi, stoga je natuknica *autobiografija* očekivana. U njoj Lamija Begagić kaže:

Autobiografije u mojim pričama ima koliko i biografije ljudi koji me okružuju. Jedan mi je prijatelj, koji se druži sa mnogo pisaca, rekao da ga stalno neko krađe u svoje priče. Ukrala sam ga i ja, svjesno ili nesvjesno, par puta, kao što sam ukrala svoga momka ili svoju najbolju prijateljicu, ali ti Edini, Lane, Asje, Mirze koji su od njih nastali, našli su se u istim životnim (ne)prilikama kao stvarni junaci, ali su se sa njima različito nosili. (ibid:101)

Album (proznih slika) Lamije Begagić jeste montažni mozaik o proživljavanju i pre-žiljavanju, o sklapanju kompromisa – sa samim sobom, s drugima, sa životom – i o nadi koja, bez obzira na sve, posljednja umire, da će jednom, negdje, biti bolje, samo "Valja prvo počistiti sav taj nered." (Begagić 2005:92) kako Sejinim rezolutnim ili pak malodušnim zaključkom završava posljednja priča i time i zbirka.

Snježana Mulić nakon nagrađene zbirke kratkih priča objavljuje roman *Povratak* (2009.) gdje se prepoznaju osnovne crte njezine naracije i etike te sklonost crnom humoru i melankolijskom lirizmu koji označavaju zbirku *Sanduk po mjeri*. *Povratak* jeste ambiciozno postavljena, no ne i dovršena narativna mreža u kojoj se ukrštavaju sudbine pet likova koji žele ostvariti pravo na povrat stana nakon završetka rata i pri tome se u labirintima novih i novih zahtjeva na obrascima i prohtjeva nadležnih službi i njihovih referenata snalaze kako tko.

Tema povrata stana jeste okosnica i u priči *Lijepi li su mostarski dućani* Šejle Šehabović iz zbirke *Car Trojan ima kozije uši* (2005). O prozi Šejle Šehabović Enver Kazaz u već spomenutom tekstu kaže kako je u njoj "prisutno nastojanje da se na novim, postfeminističkim osnovama iscrtaju kategorije rodne pripadnosti i ženskog identiteta" (Kazaz 2008:175) te najmlađoj generaciji bosanskohercegovačkih spisateljica pridružuje i Snježanu Mulić i njezinu zbirku *Sanduk po mjeri*. U priči *Lijepi li su mostarski dućani* Šejle Šehabović na 13 je stranica ispričovijedan usud mogućnosti, odnosno nemogućnosti povrata i povratka te osuđenosti na nomadstvo i nomadizam pripovjedačice Fatime, a u romanu *Povratak* Snježane Mulić na 70 se stranica prepliću i ukrštavaju priče pet različitih protagonista od kojih se jedan na kraju – uprkos vraćenom stanu – i doslovno

pridružuje nomadima te stalno razapinje šator, tu "kuću za koju nije trebao imati nijednu potvrdu, nijedno rješenje, nijednu izjavu, potpis, ovjeru..." (Mulić 2009:81).

Jednosmjerno, druga zbirka priča Lamije Begagić, opet je objavljena u Beogradu (2010.), ovaj put kod izdavača Fabrika knjiga. Radi se o 17 priča koje nemaju čvrstu tematsku poveznicu kao *Godišnjica mature*, zajednički im je smjer, mogli bismo reći, to jest jednosmjernan u kojem najčešće protiču dijalozi. Smjer je dakle jednosmjernan, odnosno onaj na "poziciji suvozač". *Pozicija suvozač* zove se jedna od priča u *Godišnjici mature*, a u zbirci *Jednosmjerno* tu sintagmu nalazimo kao natuknicu u dodatku *Transbeceda*: "Prvobitni naziv moje zbirke 'Godišnjica mature' i drugobitni naziv zbirke 'Jednosmjerno' koju držite u rukama. Evidentno drag mi naziv." (Begagić 2010:96).

Protagonisti ove zbirke misle da je lakše bježati nego razgovarati, ne mogu ništa, a obećali su svakom svašta, često ih prati osjećaj krivnje, poput one koja guši ljude svako ljeto kad dođu na kratko iz dijaspore: "Cijelo vrijeme osjeća se krivim što je tu, što dolazi, što odlazi, što postoji. Volio bi da može prestati ikom se javljati kad dođe ovdje. Tako ne bi bio kriv uvijek iznova. Bio bi kriv samo jednom. Jednom za sva vremena, ne ovako, svakog jebenog ljeta." (ibid.:78) ili osjećaj nelagode s kojim se moraju nositi oni koji nisu "dezertirali", to jest otišli: "Svako ljeto ponavlja se isto, dolaze, upadaju nam u živote, pretvaraju ih u pokvareni mehanizam, vrte naše vrijeme unazad, sve dok ne dođe septembar i sve naizgled stane, da bi opet krenulo vrtoglavo unaprijed. Oni odu, mi ostajemo. Oni će doći i sljedeće ljeto, mi ćemo i tad ostati." (ibid.).

I priče u drugoj zbirci Lamije Begagić pripovijedaju različiti pripovjedači, no ovdje nisu ista generacija, "lirski i molski tonalitet priča" (Kazaz 2008:175) na više mjesta prošaran je prividno veselijim tonovima, kao na primjer u priči *Upecani* u razgovoru dvojice dječaka, Tarika s ove i Vedrana s one strane Save:

- *Kolko ti je godina?*
- *Šest i po.*
- *Ha, meni sedam! Šta vozi tvoj tata?*
- *Opela.*
- *Ha, moj golfa! Ko je tebi pogino u ratu?*
- *Tetak.*
- *Ha, meni dva rođaka i daidža!* (Begagić 2010:91-92)

(Crni) humor se tako kod Lamije Begagić kao kod Snježane Mulić "počesto pokazuje kao posljednje utočište pred egzistencijom u stalnom osipanju" (Kazaz 2008:174) u vremenu i prostoru koji "najbolje ljude proguta" (Begagić 2010:96), kako Lamija Begagić objašnjava natuknicu SARAJEVO u dodatku *Transbeceda*.

Literatura

- Begagić, Lamija (2005), *Godišnjica mature*, Rende, Beograd
- Begagić, Lamija (2006), *Godišnjica mature*, Omnibus, Sarajevo
- Begagić, Lamija (2010), *Jednosmjerno*, Fabrika knjiga, Beograd
- Kazaz, Enver (2008), *Neprijatelj ili susjed u kući*, Rabic, Sarajevo
- Mulić, Snježana (2007), *Sanduk po mjeri*, Zoro, Sarajevo, Zagreb
- Mulić, Snježana (2009), *Povratak*, Buybook, Sarajevo
- Pištalo, Vladimir (2009), *Tesla, portret među maskama*, Agora, Zrenjanin

Anisa Trumić: U potrazi za identitetom (*Mraz i pepeo* Jasne Šamić)

Roman *Mraz i pepeo* Jasne Šamić marginaliziran je i kritički nedovoljno obrađen kao i većina romana koje su napisale žene, te bi se moglo reći da je zapostavljen. Upravo zbog toga ovaj rad pozabavio se detaljnijim iščitavanjem romana i tumačenjem njegovih značenja, posebno interpretacijom tri glavna lika romana, tačnije interpretacijom različitih identiteta predstavljenih romanom, interpretacijom njihove borbe za ostvarivanjem vlastitog identiteta, za nastojanjem da budu ono što zaista jesu u kulturi koja diktira i propisuje norme ponašanja kako kolektiva, tako i svake pojedine jedinice unutar tog društva. Naravno, rad nije imao namjeru da objedini i protumači sve aspekte romana, koji su brojni, već da roman približi čitaocu i podstakne njegova buduća tumačenja.

Ključne riječi: bosanskohercegovački roman, novi ratni roman, žensko pismo, identitet, kultura

In Search for Identity (*Frost and Ashes* by Jasna Šamić)

The novel *Frost and Ashes* by Jasna Šamić is marginalized and critically under-treated as the most of novels written by women, so it might be said it has been neglected. This is why this paper deals with detailed reading of the novel and interpretation of its meanings, especially interpretation of the novel's three main characters, more precisely interpretation of various identities represented in the novel, interpretation of their struggle to realize their own identity, for their effort to be what they really are in culture which dictates and prescribes norms of behavior of both the collective and each particular individual within that society. Of course, the paper didn't intend to gather and interpret all aspects of the novel, which are numerous, but to bring the novel to readers and encourage its future interpretations.

Key Words: Bosnian-Herzegovinian novel, new war novel, feminine writing, identity, culture

1. O romanu

Roman *Mraz i pepeo* Jasne Šamić ispisan je u obliku dnevničkih zapisa, ali to nije dnevnik koji ispisuje jedna osoba, roman je zapravo sastavljen od tri različita dnevnička za-

pisa vođena u različitom vremenskom periodu. Zapisi su međusobno povezani na način što se u prvi, muški, dnevnički zapis utkiva drugi, centralni, ženski zapis koji se prepliće s trećim dnevnikom, muškim. Taj treći dnevnik je očev zapis iz vremena Drugog svjetskog rata, a prvi i drugi dnevnik je datiran u vrijeme naše nedavne prošlosti, tj. predratno vrijeme. Pored vremenskog datiranja, dnevnički zapisi imaju i mjesnu pozicioniranost zahvaljujući čemu lakše pratimo kretanja subjekata naracije i njihovo neuklapanje u određene sredine, zapravo neuspjeh pronalaženja svog mjesta pod suncem, jer gdje god da se nalazi centralni, ženski, subjekt se osjeća strancem.

Žensko pismo će se kao književni model osamdesetih i devedesetih godina 20. vijeka ponajviše uspostaviti u hrvatskoj književnoj praksi (...), a u bosanskoj književnosti samo sporadično, u poeziji Feride Duraković, prozi Alme Lazarevske i Jasne Šamić, dok će žene pisci počesto zastupati stajalište muškocentričnog kulturnog koda (Melika Salihbeg Bosnawi, npr.). Time je njihov značaj veći, a pogotovu stoga što na tragu subkulturnog pokreta seksualne revolucije u dominantno mušku patrijarhalnu kulturu uvode identitet drugog, ženskog rakursa koji relativizira patrijarhalni apriorizam tabua – da bi ga na koncu potpuno odbacio. (Kazaz 2004:108–109)

Roman je sastavljen iz tri dnevnika, dva muška i jednog ženskog, iako je ženski zapis centralni roman ipak i svojom strukturom govori o prevlasti muškog nad ženskim. Čak i centralni dnevnički zapis gubi svoju žensku originalnost na kraju kada biva samo parafraziran i uklopljen u muški zapis.

Dakle, iako je centralni dio romana ženski dnevnik i ženska vizura, roman se ne završava ženskim glasom, već muškim. Muškarčeva riječ je, ipak, posljednja, on je nosilac moći, koliko god se žene borile protiv toga. Autorica je to odlično predstavila ne samo sadržajem svog romana već i njegovom strukturom.

Prema klasifikaciji Envera Kazaza, roman Jasne Šamić spada u *novi ratni roman* pseudodnevničkog modela.

Njen roman *Mraz i pepeo* strukturiran je kao *dnevnička hronika moralno-etičkog i ideološkog aspekta bivše južnoslavenske zajednice, a onda i kao hronika jedne duhovne biografije*, pri čemu junakinja romana Višnja nosi mnogo od autobiografskih crta aktuelne autorke romana. Nadalje, kroz dnevnike koje *fiktivna autorka romana* preuzima od oca odslikava se tragično iskustvo II svjetskog rata i *totalitarnih obrazaca komunističke ideologije*. Naredni važan momenat ovoga romana jeste *ženska vizura događaja* (...). Ta *polimodalna strukturiranost ovog romana* pokazuje se kao njegova značajna prednost, jer *višeplana naracija u kaleidoskopskoj strukturi romana* otvara prostor *koliko za sliku duhovnog profila jedne biografije*, toliko i za *analitički zahvat u deformitete moralno nagriženog, destruiranog društva*, a potom i za *hroničarski zahvat u formi dnevničkih bilježaka u povijesni lanac zbivanja*. (Kazaz 2004:153–154)

Roman svojom kompozicijom predstavlja suočenost muško-ženskog pisma. Čitajući roman upoznat ćemo se sa Višnjom, njenim ocem i rođakom, zapravo upoznat ćemo se sa njihovim intimnim ispisivanjem sebe po papiru i njihovom skrivenom željom da budu pročitani, tj. da njihovi rukopisi jednog dana budu objavljeni.

Iskustvo junakinje romana ukazuje se u formi kritike društvene prakse. Posjedovanje stana bez kupatila, nemogućnost dobijanja boravišne vize u Francuskoj i iznenadna Partijska vježba za slučaj napada i potrebu odbrane, zapravo su samo dijelovi ironijske slike društva i vremena u kome se glavna junakinja našla.

U romanu je izvršena polarizacija svijeta rata i svijeta mira kroz dnevničke zapise oca i kćerke, pri čemu slika drugog svijeta (svijeta mira) predstavlja zapravo sliku pripreme za prvi (ratni) svijet. Treću sliku predstavlja Višnjin rođak koji uokviruje prve dvije slike i predstavlja predratnu sliku koja, zapravo, ništa ne govori o onome što slijedi, tj. ignoriše trenutna zbivanja i vremenski okvir u kojem se nalazi radi ljubavi koju osjeća i koja ga zbunjuje.

Ljubav je ono za što se treba i vrijedi žrtvovati, sve ostalo nema smisla!

Naslov romana plijeni pažnju svojom neobičnošću i simbolikom. *Mraz i pepeo!* Pepeo je lako predvidiv i odrediv simbol, obično se povezuje sa smrću. Tijelo nakon što ga duša napusti pretvara se u prah, odnosno pepeo. Dakle, drugi dio dvočlanog naziva romana simbol je smrti, ali ono što izmiče jednostavnoj otkrivenosti simbola jeste prvi dio naziva, a to je mraz. Pročitavši roman njegov naziv će nam se ukazati kao majstorski izveden simbol cjelokupnog djela. Smrt se provlači kroz cijeli roman. U uvodnom dijelu se upoznajemo sa smrću majke prvog naratora (Višnjinog rođaka) koja će omogućiti da se cijela priča desi, tj. da se tri dnevnika povežu i načine jednu priču. Slijedi smrt Višnjinog oca koja je usko povezana sa simboličnom smrću jednog poretka, državnog uređenja, jedne ideologije. Mraz! Mraz je zapravo predsmrtno stanje, zaleđenost, vrijeme na prijelazu. Mraz može da se okrene životu ili smrti, tj. da pod djelovanjem sunčanih zraka nestane ili da prijeđe u snijeg i zimu koja simbolizira prestanak života, tj. smrt prirode. Budući da se roman zove *Mraz i pepeo*, dakle na prvom mjestu stoji mraz, a na drugom pepeo, znamo u kojem pravcu je mraz krenuo. Očeva bolest, njegovo predsmrtno stanje, i vrijeme o kojem svjedoče njegovi dnevnik, vrijeme političkih previranja, predstavljaju mraz. Interesantna je i mogućnost da očevo dnevnik predstavlja historijsku alegoriju, tj. da se pod krinkom specifičnog ambijentiranja dalekih hronotopa (historijskih tema – u ovom slučaju Drugog svjetskog rata) predstavlja slika stvarnosti, prezent.

Dakle, i u samom nazivu romana možemo prepoznati predsmrtno i smrtno stanje, sve ono što je zapravo romanom predstavljeno i opisano sročeno je u dvije tako jednostavne naslovne riječi, *Mraz i pepeo*.

2. Igranje simbolima

Kao što smo vidjeli u prethodnom poglavlju da sam naslov romana predstavlja simbol, tako će u ovom dijelu rada biti govora o simbolima koji se u romanu na više mjesta direktno spominju te tako predstavljaju interesantne tačke za interpretaciju.

Objašnjava mi da “tajna poruka” ima određenu simboliku, i da “simbol kao takav” igra važnu ulogu u borbi protiv vanjskog i unutrašnjeg neprijatelja. (Šamić 1997:20)

U ovom prvom pominjanju simbola unutar romana otkrivamo njegovu ulogu, tačnije funkciju. Simbol predstavlja tajnu poruku koju treba da razumije samo onaj kome

je upućena, ali istovremeno ta poruka treba da zbuni sve druge kojima nije namijenjena čak i kada ne bi imala nikakvog značenja za onoga kome je poslana.

Na kraju mi je ostalo jedino da potražim zadovoljstvo u nekoj javnoj ženi. (...) Spavati takorekuć sa jednim simbolom! (Šamić 1997:34)

Ovakva žena je za ovog muškarca (Višnjinog oca) bila zapravo simbol svega negativnog, neugodnog, niskog i prljavog. I pored svega toga što je takva, javna žena, prostitutka, odnosno prodavačica ljubavi, (koliko samo različitih naziva možemo pronaći) predstavljala za muškarca, simbolizirala, opasnost, on joj se ipak predavao, pravdajući se sebi i drugima kako bi sve posljedice (ako bi do njih došlo) snosio samo on, što čini reprezentaciju muške moći.

Podsjetila me na jučerašnji dan koji je bio sav u znaku crvenih karanfila, simbola novoprimitljenih u Partiju i Osmog marta. (Šamić 1997:38)

Karanfil je znak čiste, nesebične i vatrene ljubavi, što crvena boja kao simbol ljubavi i strasti dodatno pojačava. Crvena boja ostavlja dubok utisak na svakog čovjeka, ona pobuđuje i uzbuđuje, podsjeća na krv, vatru i revoluciju. Poznajući simboliku karanfila i crvene boje ne čudi zašto je upravo crveni karanfil uzet za simbol.

Tek je obdukcija piščevog djela, što je zapravo svako prevođenje, i meni pokazala skriveno lice našeg genijalnog pisca, koji je u našoj zadivljenosti izgubio i identitet i ljudska svojstva, kao i mnogi drugi velikani, i postao simbol. (Šamić 1997:86)

Nastojeći da prevede književno djelo našeg poznatog nobelovca Ive Andrića, junakinja se susrela sa mnoštvom poteškoća kao što su:

ponavljanja, nedosljednosti i guslački tempo pripovijedanja koji ne "leži" Francuzima (Šamić 1997:86),

i tako shvatila da simboli ipak nisu nedodirljivi i veliki kao što se čine. Tako je glavna junakinja pokušajem prevođenja djela jednog simbola izvršila zapravo dekonstrukciju tog simbola.

Među brojne simbole u romanu uvlači se i jedan mit, taj mit za glavnu junakinju predstavlja grad za kojim ona čezne i u kojem nastoji da se ostvari, Pariz.

Pariz je, istina, izgubio nešto čarobnosti zbog svih ovih neprijatnosti koje doživljavam, ali nije prestao da bude mit. (Šamić 1997:104)

Ona ne idealizira Pariz, tačno zna kakav je to grad, čak je i na svojoj koži iskusila mnoge njegove negativnosti, ali i pored svega toga nikada ga nije prestala voljeti i željeti. Pariz se ovdje izdiže iznad svih drugih želja i čežnji i zbog toga ne biva simbolom već mitom. Pariz ne predstavlja znak već vjerovanje!

Akademija je za njega postala opsesija. Stilska figura. Simbol njegove sreće i njegove nesreće: sreće jer joj je pripadao, nesreće, jer je postala nemogućnost, kao i Pariz, koji je silom prilika morao odbaciti. (Šamić 1997:120)

Pariz je zauzimao posebno mjesto i u srcu Višnjinog oca, ali je i za njega on predstavljao neostvarenu želju, želju koja nije iščezavala ni u najtežim danima, danima njegove bolesti. Akademija je, pak, bila simbol moći i ostvarenosti kao individue, dok je radio i bio u punoj snazi, Akademija je bila očeva sreća, ali onog trenutka kada je prestao raditi, kada se razbolio, Akademija je postala njegova nesreća, jer je sada simbolizirala gubitak moći što muškarac odrastao u patrijarhatu sebi nije mogao dozvoliti, ali bolest ne pita i ne bira.

Nakon onoga što mi se desilo, dajem sebi slobodu da je raščlanjujem do mile volje. I niko za to saznati neće. Ova igra me zavodi sve više, stvarajući od osobe simbol moje igre, i pretvarajući je iznova u stvorenje od krvi i mesa. Vrteška se okreće, a ja ću uživati u tome, sve dok ne padnem iznemogao od okretanja. (Šamić 1997:195)

Ovdje se Višnja, dakle, žena, pojavljuje kao simbol muškarčeve želje za pokazivanjem moći, tj. poigravanjem s njom, a da to ona ne zna. Žena je samo igračka u rukama (mašti) muškarca sve dok to on želi, a onda kada se umori od igranja, dozvoljava joj da bude ono što ona zaista jeste u muškarčevoj stvarnosti, samo stvorenje od krvi i mesa.

Posljednji simbol u romanu predstavlja Višnja.

Krv zalutalog nomada čiji ona sad postaje simbol, pretvarajući se u pticu što na svojim krilima nosi pregršt poljubaca koji tek treba da se raspu po zemlji i da je oplode? Na jednom krilu nosi poljupce, na drugom, čitav jedan grad. Pariz? Sarajevo? (Šamić 1997:200)

Višnja, tj. ptica, simbol je slobode, slobode koja na svojim krilima nosi poljupce, tj. ljubav, kojom će oploditi zemlju. Neočekivano, roman se završava optimistično, jer proriče mir i ljubav koji će zemljom zavladati, ako ne cijelom planetom, onda bar u dva grada, Parizu i Sarajevu.

3. U potrazi za identitetom

Autorica kroz muškarca i ženu analizira probleme identiteta, ne samo ženskog i muškog kao spolnog i rodnog i ne samo pojedinaca nego i kolektiva.

Junakinja romana se bori sa patrijarhalnim ustrojstvom kako društva u kojem živi tako i svoje porodice. Reprezentativni primjer različitog odgoja i odnosa prema ženskoj i muškoj djeci u romanu, odnosno favorizacije muškog djeteta nad ženskim od oca, nosi oca moći u patrijarhalnom društvu, predstavlja sljedeći odlomak:

Moj otac mi je stran. U meni izaziva strah i to je moj najintenzivniji doživljaj njega. (...) Sa mojim bratom se razumio i bez riječi. Nemušta bliskost u kojoj je govor suvišan. Voljeli su jedan drugog, bez ikakve patetike, bez ikakvih objašnjenja, bez drame, bez

traume, bez svijesti, bez misli i refleksije. Tek onako, najobičnije, kako su mogli samo poželjeti ljudi od iste krvi. Meni je trebalo ostaviti u amanet, mislila sam, i ne znajući zašto, svijet nauke i karijeru znanstvenika, dok sam ja patila za umjetnošću, misleći da ću se konačno sa očevom smrću jednog dana osloboditi univerzitetskog bremena i odati se svjetovima fikcije; sin je bio apriorni nasljednik sveg materijalnog, u što je, paradoksalno spadala i ljubav. (Šamić 1997:119)

Jedino očeva smrt, smrt centra moći, dozvoljavala je ispunjenje vlastitih snova i želja žene.

Višnjin otac je reprezentativni lik za problem nacionalnog identiteta, on je predstavnik svih pojedinaca, tj. kolektiva koji se u vihoru Drugog svjetskog rata našao na raskrscima i sukobio se sa moranjem preispitivanja samoga sebe (promjene vlastitog nacionalnog identiteta). Novo vrijeme, novi društveni poredak je sa sobom donio nova pravila i potrebu određenja jedinki (pojedinaca) prema tom novom sistemu. Centralni problem i glavno pitanje koje se postavlja pred Višnjinog oca jeste nacionalno izjašnjanje. On koji se oduvijek izjašnjavao kao Srbin i koji se i dalje osjeća kao takav, pod pritiskom nove vlasti treba da se izjasni kao Hrvat ako želi da nastavi sa uobičajenim životom i društvenim ugodnostima u kojima je do tada uživao.

Jutros me obavještava Direktor da treba predati obrazloženje za promjenu narodnosti. U mom službenom listu, u rubrici za narodnost, stoji Jugosloven. Oduvijek sam se osjećao pravim Jugoslovenom i nisam pravio nikakve vjerske razlike. (...) Ali ako je trebalo da se izjasnim da li sam Srbin ili Hrvat, ja sam se izjašnjavao za prvo. (...) A pred svojom savješću, ja sam se osjećao Srbin, bili su mi bliži po temperamentu i crtama karaktera, po običajima i kulturi. (...) Slomom i raspadom Jugoslavije, prilike su se strahovito promijenile u suprotnom pravcu. Odnosi između Srba i Hrvata su se zaoštrili do nevjerovatnih razmjera. (...) I izjasniti se, poslije ovakvog razvoja događaja Srbinom, nije mala hrabrost. Naročito za muslimane koji su svi odreda proglašeni Hrvatima. (...) Želim da ostanem dosljedan, jer to dolazi iz moje želje za čestitošću. (...) Najviše bih volio da me puste na miru i da budem ono što sam uvijek bio, da me puste samo da se okružim knjigama i da ne razmišljam o onome što hoće da mi nametnu. Živio bih, kao i do sad skromno, svojim unutrašnjim životom, pošteno. Ne razumijem uopšte zašto ljudi vole iz čista mira da muče ljude. (Šamić 1997:81–82)

I od tog trenutka kroz cijeli njegov dnevnički zapis provlače se psihičke muke koje mu se čine težim i gorim od bilo kojeg fizičkog bola, a koje su vezane za pritisak moranja nacionalnog izjašnjanja. Do kraja njegovih dnevničkih zapisa uklopljenih u Višnjin dnevnik on ne ispisuje izričito da je promijenio nacionalnost i da se izjasnio kao Hrvat, ali se to ipak iz čitanja opisa njegovog duševnog nerazpoloženja i nezadovoljstva samim sobom da naslutiti.

Formiranje Višnjinog identiteta u romanu zapravo predstavlja bavljenje pitanjem šta znači biti ženom. Taj zahtjev grupnog identiteta ograničava mogućnosti pojedinca, jer Višnja nastoji da se izdigne iznad ustaljenog i podrazumijevanog identiteta žene u patrijarhalnom društvu, društvu u kojem živi.

Glas njene savjesti, zapravo glas društva koje progovara kroz ženu u koju je tako duboko ukorijenjen patrijarhat, glas je njene prijateljice Branke koja joj uvijek iznova ponavlja jedno te isto da djetetu treba otac! Kada je najslabija, taj glas joj se u glavi pojavljuje kao eho, odzvanja i još više je uništava, ali s druge strane joj daje i snagu da ide dalje, da se bori, da nikada ne poklekne, bez obzira što je društvo tako okrutno prema njoj, ženi bez muškarca i njenom djetetu bez oca. Tako se u romanu javljaju dvije drugosti, žena i dijete.

To što već više od dvije godine nisam imala sna u komadu, izgleda sasvim beznačajno u odnosu na odmor za vrijeme vikenda i u odnosu na onaj raj za majke i djecu u parkovima, onaj ograđeni prostor sa pijeskom i svim spravama za igru, u kome se ja osjećam kao u toru, a moj sin kao u zatvoru. (Šamić 1997:194)

Ženina drugost se pojačava i slijedećim pitanjem koje neizbježno prati svakog pojedinca na ovom svijetu: "Ili je u pitanju samo prokletstvo da je svugdje ljepše nego tamo gdje jesi?" (Šamić 1997:9)

Ostati znači pakao, otići također. U svakom slučaju sam izgnanik. (...) Otići i nositi teret tuge za Parizom koja briše iz sjećanja "francuske babetine" i ostavlja samo blještavu svjetlost nad gradskim krovovima, koji poprimaju boju neba, plavog i sivog? Ili ostati i vući i dalje nostalgiju za brdima i morem, za kafanama u Sarajevu i ljudima koje volim. (Šamić 1997:14)

Ovdje je oslikana vječita raspolućenost ljudskog bića između binarnih opreka ostati ili otići. Taj nerazdvojni dualizam koji raskida ljudska bića nezaobilazan je na njihovom životnom putu i tako često čini da se čovjek zapravo uvijek osjeća strancem, bez obzira gdje da se nalazi. Žena koja se osjeća strancem, tačnije izgnanikom, postaje dvostruka drugost (jer je stranac zapravo sinonim za drugost) i kao takvoj život joj je strašno otežan još kada se toj dvostrukoj drugosti doda i dijete, koje je također jedna drugost, žena i ne može pronaći smiraj i sreću u takvom svijetu.

U borbi sa čaršijom, čaršija uvijek pobjeđuje, zapamti! (Šamić 1997:27)

Feministička kritika polazi, između ostalog, i od toga da se silovanja pravno ne proganjaju na primjeren način (često uz napomenu da su žene željele biti silovane). U romanu je glavna junakinja silovana, ali ona to nikome ne prijavljuje, stidi se tog zločina i, što je najgore, osjeća se krivom. Žene uvijek osjećaju vlastitu krivicu za nasilje koje je nad njima izvršeno.

I u svemu tome, ja sam opet nalazila za shodno da optužujem samu sebe, a ne njega, da okrivljujem svoju naivnost, svoje vaspitanje koje mi nije dopustilo da ga pljunem u lice. Čak sam nastojala da zaboravim to što mi se desilo. Za to sam krivila, u stvari, najviše svog oca koji je uvijek uspijevao da u meni izazove grižu savjesti, a koju su kasnije znali dobro da iskoriste razni prijatelji, razni muškarci, kao i naše društvo. (Šamić 1997:100)

Otac se ovdje poistovjećuje sa društvom; muškarac koji štiti i podržava ostale muškarce na račun žene. Žene uvijek krivicu za sve što se desi pronalaze u sebi, nikada u drugom, nikada u muškarcu, jer su tako odgojene, jer ih je društvo, koje je muško, tako naučilo. Njihovo je da šute i trpe. Patrijarhalno društvo (muško) tako štiti sebe (muškarce), jer proizvodi žene kao glavne krivce za sve nedaće.

Slike silovanja i nasilja nad ženama i djecom u književnosti su zamaskirane ili zataškivane, ili se o njima šuti. Stoga progovaranje o ovom činu i prizivanje prošlih događaja, prećutanih priča iz iskustva žene, možda znači pokušaj oslobađanja od nametnutog osjećaja krivice.

U priču o raspadu jedne ideologije, komunističkog sistema, i formiranja genocidne ideologije u stvaranju programa etnički čistih zona u romanu se ucjepljuje svjedočanstvo o silovanju i ubijanju žena, djece, citira se "Svjedočenje Hadžere Bijedić, bačene u jamu Čavkarica, septembra 1941.," koje postaje slijepa mrlja čitavog teksta. Dok se muškarci bore za "svoju stvar", konstruiranjem nacionalnih identiteta povratkom u prošlost i obnavljanjem "kolektivnih trauma", svjedočenje Hadžere otkriva pogubne učinke rata i nacionalističkog oživljavanja patrijarhalne tradicije oličene u novom/starom srpskom patrijarhatu. (Denić-Grabić 2005:115–116)

Društvo ima određene norme ponašanja i svi ih moraju poštovati ako ne žele da budu obilježeni i izopćeni iz društva, ako ne žele da postanu drugost. Višnjin rođak se na sahrani svoje majke ponaša onako kako se od njega očekuje, a ne onako kako se on zaista osjeća.

Na sahrani majke, htio-ne htio, moraš se ponašati kao medijska zvijezda, jer su oči prisutnih uprte u tebe. Svim silama sam se trudio da ne odam slabost, što me odvajalo od smrti, tako da sam sahranu majke podnio bolje nego sahrane nimalo bliskih osoba. (...) Osjetio sam kako mi se oči vlaže, ali istog časa stid je prizvao hrabrost i ja sa čudnom mirnoćom dižem glavu i slušam netremice, kao utrnuo, kišu gromada vlažne zemlje koja sve više ispunjava raku. (Šamić 1997:10)

Muškarac ni po koju cijenu ne smije javno pustiti suzu, muškarci ne smiju biti slabi, oni ne plaču, jer muškarac koji plače postaje ženom, dakle biva izopćen iz roda kojem spolno pripada, a takav vid "samokastracije" nijedan muškarac sebi ne može i ne smije dozvoliti, jer kao takav ne bi mogao opstati u patrijarhalnom društvu. Iako je spolno određen kao muškarac, Višnjinog rođaka zapravo iščitavamo kao rodno određenu ženu. Osjećajan je i plakao bi (na sahrani majke), ali se suzdržava zbog društvenih normi i svoje spolne predodređenosti. Feministice teže potpunoj jednakosti muškarca i žene. U romanu *Mraz i pepeo*, na samom kraju, dešava se simboličko sjedinjenje muškarca i žene¹:

¹ Usp. esej Juliet Mitchell *Ženskost, narativ i psihoanaliza* (1984; citirano prema: Lešić 2003:311–316). Cijeli tekst je bio inspirativan i inicirao je gore navedenu interpretaciju lika Višnjinog rođaka u romanu, ali slijedeći odlomak ima poseban značaj: "Kršeći tabu incesta, ona kaže, 'Ja sam Heathcliff, on je više *ja* nego što sam to sama.' A Heathcliff kaže isto za nju. Svako od njih dvoje je dvospolna mogućnost onog drugog, prizivajući ideju *jednosti*, koja je druga strana medalje raznolične heterogenosti." (Šamić 1997:315)

Krv zalutalog nomada čiji ona sad postaje simbol. (Šamić 1997:200)

Dakle, on simbolično postaje ona, Višnjin rođak sjedinjuje se sa Višnjom, sa ženskim rodnom i zbog toga se osjeća zalutalim, jer se njegova spolnost ne poklapa sa ustaljenim (društvenim) patrijarhalnim normama rodnosti. Već i ranije u romanu, kada opisuje svoju idealnu ženu, on želi postati ženom:

Idealan tip za mene je ona žena koja mi se sviđi i koja me kasnije sve više privlači, koju želim da ljubim, da udišem, da potapam svoje biće u njoj, *da postajem ona*. (Šamić 1997:193; istaknula A. T.)

Na kraju, Višnja se glasno nacionalno izjašnjava, njen nacionalni identitet je dualizam, dva grada bez kojih nije mogla i koji mistično opisuju sve ono što je ona, dva ravnopravna grada: Sarajevo i Pariz! Njen vlastiti identitet je ona sama i ne pristaje da se ne samoostvaruje.

4. Zaključak

Naslov romana Jasne Šamić, *Mraz i pepeo*, svojom simbolikom plijeni pažnju čitaoca na prvi pogled. Mraz simbolizira prelazak iz života u smrt, pepeo je simbol smrti, tako se kroz roman provlače predsmrtno i smrtno stanje, ne samo ljudskog života već i života jednog cijelog političkog i društvenog sistema. Pomoću historijskog vremena ispričana je prezentska trauma i vrijeme kroz koje prolazi glavni lik (ženski lik) romana.

Tri dnevnička zapisa stapaju se u jedan zajednički. Tri sudbine, tri različita pogleda na svijet na kraju se ujedinjuju. Roman se istovremeno bavi problemom nacionalnog identiteta koji je najbitniji za muškarca i problemom drugosti koja se unutar patrijarhalne kulture neizbježno vezuje za ženu. Dakle, centralni dio ovog rada pozabavio se interpretacijom tri glavna lika romana, tačnije interpretacijom različitih identiteta predstavljenih romanom, interpretacijom njihove borbe za ostvarivanjem vlastitog identiteta, za nastojanjem da budu ono što zaista jesu u kulturi koja diktira i propisuje norme ponašanja kako kolektiva tako i svake pojedine jedinice unutar društva.

Mraz i pepeo je priča o nepristajanju na kompromise, priča o nastojanju da se bude ono što se zaista jeste, ono što se dušom i srcem osjeća, ono što se živi, bez obzira gdje i kada i bez obzira na posljedice tog svog nastojanja.

Roman *Mraz i pepeo* Jasne Šamić izvrsno je djelo koje zaslužuje dublje analize i interpretacije, a ovaj rad je samo mali doprinos tom obimnijem poduhvatu koji tek treba da slijedi.

Literatura

- Denić-Grabić, Alma (2005), "Ženski, isuviše ženski", *Zeničke sveske*, 108–118.
 Kazaz, Enver (2004), *Bošnjački roman XX vijeka*, Zoro, Zagreb, Sarajevo
 Lešić, Zdenko (2003), *Nova čitanja, Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo
 Šamić, Jasna (1997), *Mraz i pepeo*, Bosanska knjiga, Sarajevo

Zdeněk Valenta: Josip Milaković kao prvi propagator Lužičkih Srba

Hrvatski pisac Josip Milaković (1861–1921) zauzima u lužičkosrpsko-južnoslavenskim kulturnim odnosima iznimno mjesto. Milaković, doduše, Lužicu nikad nije posjetio i od značajnih lužičkosrpskih pisaca odnosno kulturnih poslenika lično se sastao samo sa jezikoslovcem Arnoštom Mukom i učiteljem Janom Kerkom, ali Lužicu i književnost Lužičkih Srba upoznao je posredstvom češkog pjesnika i etnografa Adolfa Černog (1864–1952), revnosnog propagatora Slavena i prije svega Lužičkih Srba. Prvi i ujedno i posljednji put Adolf Černi sastao se sa Josipom Milakovićem u ožujku 1899. u Sarajevu, gdje je Černi kratko vrijeme boravio na povratku iz Dubrovnika. Milaković se tada od drugih slavenskih književnosti interesirao prije svega za češku poeziju, koja je objavljivana u sarajevskom časopisu *Nada*. Tijekom kratkog i srdačnog posjeta Černi je uspio pobuditi kod Milakovića interesiranje za lužičkosrpsku književnost, koju je on otad pomno pratio. Milaković je o dešavanjima u lužičkosrpskom životu saznavao iz časopisa *Slovan-ský přehled*, koji je Černi tiskao i slao Milakoviću u Sarajevo. Preko Černog je Milaković uspostavio vezu sa dvojicom lužičkih narodnih poslenika, pjesnikom Jakubom Bartom-Čišinskim i filologom Arnoštom Mukom. Od njih je Milaković dobijao lužičke časopise, knjige i informacije o dešavanjima u Lužici. Zauzvrat je Milaković slao u Lužicu hrvatske i druge južnoslavenske časopise i knjige da o njima Bart-Čišinski ili Muka obavijeste Lužičke Srbe. Milakovićevo prijateljstvo sa Lužičkim Srbima pobudilo je veliko interesiranje za hrvatski narod i kulturu prije svega kod Barta-Čišinskog – katoličkog svećenika – koji je otad koristio svaku prigodu da o njima informira. Milaković je objavljivao svoje radove uglavnom u sarajevskom časopisu *Nada*. Vrhunac njegove lužičke djelatnosti predstavljaju sažete publikacije *Dr. Arnošt Muka* (Sarajevo, 1907) i *Jakub Bart-Čišinski* (Sarajevo, 1914). Njegova sinteza sa književno-povijesnim tumačenjem nosi naslov *Lužički Srbi* (Sarajevo, 1920). Milaković je u svojstvu pjesnika južnoslavenskim čitaocima posredovao prijevode lužičkih pjesnika J. Barta-Čišinskog i H. Zejlera. Prepjevi pjesama ovih autora pojavili su se u knjizi *Iz slavenskih Lugova*. Lužičkosrpski jezik Milaković je učio od Lužičkog Srbina Miklawša Šolte, koji se u Sarajevu skrasio sa svojom italijanskom suprugom podrijetlom iz Venecije i radio je ovdje kao sajdzija i draguljar.

Ključne riječi: Josip Milaković, Lužički Srbi, Adolf Černý, Arnošt Muka, *Nada*, Sarajevo

Josip Milaković as the First Promoter of Lusatians among Southern Slavs

Croatian writer Josip Milaković (1861–1921) plays an extraordinary role in Lusatian – South Slavic cultural contacts. Milaković has never visited Lusatia and from all significant Lusatian writers or cultural representatives then he personally met only Arnošt Muka, a linguist, and Jan Kerk, a teacher, but he was informed about Lusatia and Lusatian literature from Adolf Černý (1864–1952), a Czech poet and folklorist, enthusiastic promoter of Slavs, and in particular of Lusatians. Adolf Černý met Josip Milaković for the first and, in the same time, for the last time in March 1899 in Sarajevo, where Černý stayed for a short time on his way from Dubrovnik. In that time, Milaković was interested mainly in Czech poetry, the extracts whereof appeared in Sarajevo illustrated journal *Nada*. During the short and heart-to-heart visit Černý managed to evoke interest in Lusatian literature in Milaković, who was carefully following its development since. Milaković was informed about Lusatian national life from the *Slovanský přehled* revue issued and regularly sent to Milaković to Sarajevo by Černý. Černý arranged for Milaković to establish written contacts with two Lusatian national workers, Jakub Bart-Čišinski, a poet, and Arnošt Muka, a philologist. They were sending Milaković Lusatian journals and books as well as information about the course of events in Lusatia. As a reward, Milaković was sending them Croatian and other South Slavic journals and books, so that Bart-Čišinski and Muka could inform Lusatians about them. Milaković's friendship to Lusatians evoked great interest in Croatian nation and culture particularly in Bart-Čišinski – a catholic priest – who made use of every opportunity to inform thereabout since. Milaković printed his works mostly in Sarajevo journal *Nada*. The top of his activity promoting Lusatian issue are rather thin publications *Dr. Arnošt Muka* (Sarajevo, 1907) and *Jakub Bart-Čišinski* (Sarajevo, 1914). The *Lužički Srbi* (Sarajevo, 1920) is a synthetic work with literary-historical interpretation. Milaković as a poet mediated translations of Lusatian poets Jakub Bart-Čišinski and H. Zejler to South Slavic readers. Translations of poems of these authors appeared in the book *Iz slavenskih lugova*. In the anthology of Czech poetry he also represented most of all Slavic literatures. Milaković learned the Lusatian language from a Lusatian Miklawš Šolta, who settled in Sarajevo with his Italian wife, who came from Venetia, and made his living there as a clockmaker and jeweller.

Key Words: Josip Milaković, Lusatians, Adolf Černý, Arnošt Muka, *Nada*, Sarajevo

Hrvatski pisac Josip Milaković (1861.–1921.) zauzima u lužičkosrpsko-južnoslavenskim kulturnim odnosima iznimno mjesto. Milaković, doduše, Lužicu nikad nije posjetio i od značajnih lužičkosrpskih pisaca, odnosno kulturnih poslenika lično se sastao samo s jezikoslovcem Arnoštom Mukom, ali Lužicu i književnost Lužičkih Srba je upoznao posredstvom češkog pjesnika i etnografa Adolfa Černog (1864.–1952.), revnosnog propagatora Slavena i prijete svega Lužičkih Srba.

Prvi a ujedno i zadnji put se Adolf Černi sastao s Josipom Milakovićem u ožujku 1899. godine u Sarajevu, gdje je Černi kratko vrijeme boravio na povratku iz Dubrovnika. Ovog susreta se Černi sjećao u Milakovićevom nekrologu ovako:

Nikada neću zaboraviti trenutke provedene u njegovoj obitelji i uopće u njegovom društvu u Sarajevu. Stalno vidim njegov visoki stas, pun zravlja, prožet oduševljenim idealizmom; lijepu, stasitu njegovu suprugu gospodju Tereziju, pokrivenu veom slabe tuge, koja joj je ostala poslije prevazidjene melanholije; djetinjski veselu, neveliku, punu mladosti, polodjevojačku gospodju Elu Kranjčević; njenog supruga Silvija Stratimira Kranjčevića, čija je nerobusna ličnost bila čudnovatom mješavinom vatre i zamišljene ozbiljnosti – do sada vidim sve ovo četvero, sa kojima sam proveo nezaboravne trenutke u Kezmanovoj ulici. Sa ovim ljudima sam ostao spojen iskrenim prijateljstvom, koje se u odnosu s Milakovićem promijenilo u zbratimljenje. (Černý 1921)

I Josip Milaković se u svojoj knjižici *Jedan naš prijatelj (Adolf Černi)* sjeća ovog susreta:

Jedne večeri, bijaše to 14. ožujka, pozva me prijatelj, poznati česki slikar prof. Ferdinand Velc, k sebi na prijateljsko sijelo, javljajući mi radosnu vijest, da je u njega Adolf Černi. Pošto mi bijaše poznat pjesnički rad Černoga i pošto sam već bio nešto njegova preveo, a i on o meni par puta pohvalno pisao u češkim listovima, to sam bio sretan, što ću moći lično upoznati tog simpatičnog mi književnika. Tek što udjoh u sobu, pozdravi me milo, dobrodušno i veliko modro oko, porukova mi se s desnicom mršava ali odvažna i kreпка ruka, a iz usta dragoga gosta – sićušna tijelom, a golema duhom – zaromni besjeda tiha i mirna, skladna i slatka, puna dobrote, razumijevanja i osvjedochenja. U malo trenutaka zavoljeh ga ko brata, a zavolje ga i naša tadašnja hrvatska literarna kolonijica u Sarajevu, koja se drugi dan našla sa dragim gostom u mojem domu. Još se danas sjećam, kako bijaše veseo naš dragi Silvije, na čiji prijedlog zapjevamo u čast našem gostu na rastanku: Hej Slovane! (Milaković 1912: 28)

U vrijeme kad je Černi posjetio Sarajevo Milaković je već bio formirana literarna ličnost. Tada je važio za najboljeg pjesnika za omladinu pored Zmaja Jovana Jovanovića, napisao je već četiri liričke knjige pjesama i bio je autor nekoliko folklorističkih studija. Također je imao već slavenske kontakte, koji su proizišli iz njegovih pjesničkih prijevoda.

Od slavenskih književnosti prva ga je privukla češka književnost. Već 1880. godine urednik časopisa *Vijenac* August Šenoa objavio je prvi Milakovićev prijevod češke poezije. Od tada se Milaković nije prestao zanimati za češku književnost, za koju se u hrvatskoj književnosti specijalizirao kao referent i prevodilac. U toku života je uspostavio pismeni kontakt i s nekim češkim književnicima, kao što su bili naprimjer A. Klášterský i I. Herrmann, ali u Češkoj nije nikad bio. Dosta referata i prijevoda pjesama pojavilo se u raznim časopisima, prije svega u sarajevskom ilustriranom časopisu *Nada*, koji je redigirao Kranjčević, kao i u zagrebačkom časopisu *Savremenik*. Milaković se zalagao za izdanje antologije češke poezije, ali nije našao izdavača. Izdao je bar dio svojih prijevoda u knjizi *Iz slavenskih lugova* (1909. godine), u kojoj je uz prijevode čeških i slovačkih pjesnika dodao nekoliko primjera poezije drugih slavenskih naroda. Da bi knjiga mogla biti uopće izdana bar u ovako ograničenoj mjeri, morao se Milaković odreći ne samo honorara nego je morao novčano pomoći velikim iznosom izdavaču. To odslikava hrvatske književne odnose i Milakovićevo oduševljenje za misiju kulturnog posrednika

između Južnih Slavena i Čeha, odnosno ostalih Slavena. U zanimljivoj knjizi nalazimo 62 primjera od 28 čeških i slovačkih pjesnika. Od Čeha su to bili naprimjer A. Heyduk, J. Neruda, S. Čech, J. Vrchlický, S. Machar, A. Sova; od slovačkih pjesnika: A. Sládkovič, S. Hurban-Vajanský, P. O. Hviezdoslav. Od drugih slavenskih književnosti u ovoj knjizi bila je zastupljena također lužičkosrpska književnost, za koju je kod Milakovića probudio interesiranje srdačan razgovor sa A. Černim u Sarajevu. Od lužičkosrpskih pjesnika možemo u ovoj knjizi naći pjesme H. Zejlera i J. B. Čišinskog (Černý 1921).

Od tada je Milaković lužičkosrpski kulturni život budno pratio. Milaković je o dešavanjima u lužičkosrpskom životu saznavao iz časopisa *Slovanský přehled*, koji je Černi tiskao i slao Milakoviću u Sarajevo. Preko Černog je Milaković uspostavio vezu s dvojicom lužičkih narodnih poslanika, pjesnikom Jakubom Bartom-Čišinskim (1856.–1909.) i lingvistom Arnoštom Mukom (1854.–1932.).

Od njih je Milaković dobijao lužičke časopise, knjige i informacije o dešavanjima u Lužici. Zauzvrat je Milaković slao u Lužicu hrvatske i druge južnoslavenske časopise i knjige da o njima Bart-Čišinski ili Muka izvještavaju Lužičke Srbe.

Milakovićevo prijateljstvo s Lužičkim Srbima probudilo je veliko interesiranje za hrvatski narod i kulturu prije svega kod Barta-Čišinskog – katoličkog svećenika – koji je otad koristio svaku prigodu da o njima informira. Naprimjer, u kulturno-literarnom časopisu *Lužica* napisao je 1906. godine detaljnu vijest o knjizi *Frater Grgo Martić*, koju je izdao Milaković u Sarajevu. Čišinski označava Martića za hrvatskog Homera. A na kraju piše:

Narod koji cijeni svoje velike pjesnike cijeni i sebe samog i gradi svoju budućnost! Braći Hrvatima čestita na takvom pjesniku a prijatelju Milakoviću zahvaljuje za "Spomen-knjigu"! (Čišinski 1974:193)

Dokaze o uzajamnoj suradnji između Milakovića i pomenutih lužičkosrpskih narodnih službenika moguće je naći između ostalog i u njihovoj korespondenciji. Milakovićevu korespondenciju adresiranu J. Bartu-Čišinskom moguće je naći u arhivu Lužičkosrpskog instituta u Budišinu, gdje je također smješteno književno nasljeđe Čišinskog. Radi se o ukupno deset pisama i razglednica. Iako broj listova nije obiman, moguće je osjetiti iz dopisivanja uzajamno poštovanje i prijateljstvo, koje su uzajamno gajili. Kao primjer sam odabrao zanimljiv odlomak iz Milakovićevog pisma poslanog Čišinskom u srpnju 1906. godine:

Jučer sastadoh se sa srpskim pjesnikom Šantićem, pak mu spomenuh Vašu 50-godišnjicu. Bijaše mu drago, što ga sjetih, da se uzmogne tom prilikom osvježiti uspomenu na Vaš tako zapušteni narod, za koji se žali bože u Srba manje brine, nego li u nas Hrvata. I za čudo Vi ste nama Hrvatima bliži i srodniji i jezikom i običajima, naročito onom dijelu našeg naroda, koji govori kajkavskim dijalektom i koji živi oko Zagreba i Varaždina, nego li Srbima. (Cvijetić 1995:133)

Od ostalih Južnih Slavena Čišinski je održavao pismeni kontakt još s Milanom Savićem iz Novog Sada, za kojeg je napisao na njemačkom jeziku detaljnu raspravu o lužičkosrpskoj književnosti pod nazivom *Die Literatur der lausitzer Serben mit eingehender*

Beleuchtung ihrer Stellung in der Gegenwart. Ovu raspravu je Savić preveo za Letopis Matice srpske kao *Razvoj literature Lužičkih Srba sa osobitim obzirom na njeno sadašnje stanje* (Čišinski 1976:94).

Daleko bogatija je međutim Milakovićeva korespondencija s Arnoštom Mukom. Nalazi se u Pragu u Muzeju češke književnosti, gdje je također smještena Mukova zaostavština. Naime, Muka je ostavio u nasljeđe svoju zaostavštinu Čehoslovačkoj kao zahvalnost za završenje svog najvećeg djela *Słownik dołnoserbskeje rěcy*. Ali u vrijeme počinjanja fašizma u Njemačkoj veliku ulogu odigrao je i strah za očuvanje bogate korespondencije. Od 1900. do 1921. godine Milaković je Muki poslao ukupno 57 pisama i razglednica. Milaković se s Mukom, slično kao sa Černim, sastao samo jedanput. Bilo je to 1907. godine u Opatiji. Muka je, naime, svake godine od 1906. do 1914. dolazio na oporavljanje boravak na more. Mogao se tako sastajati i s drugim hrvatskim prijateljima, kao što su bili naprimjer Rikard Katalinić-Jerotov ili Viktor Car Emin. U zaostavštini Muke našao sam zanimljivu i nikada publiciranu pjesmu posvećenu Lužičkim Srbima. Pjesma se zove *U Potsdamu*.

Muka predstavlja ne samo elitu svjetske slavistike kao što su bili V. Jagić ili Baudouine de Courtenay, nego je također poznat kao izvanredno požrtvovan i inicijativan vođa lužičkosrpskog nacionalnog pokreta. Također je bio urednik književnog časopisa *Lužica i Časopisa Maćicy Serbskeje*.

O ovim lužičkosrpskim ličnostima Milaković je najviše i pisao. Vrhunac njegove lužičke djelatnosti predstavljaju sažete publikacije *Dr. Arnošt Muka* (Sarajevo 1907.) i *Jakub Bart-Čišinski* (Sarajevo, 1914.). Njegova sinteza s književno-povijesnim tumačenjem nosi naslov *Lužički Srbi* (Sarajevo, 1920.). Ovu knjigu posvetio je svom srpskom prijatelju iz Mostara Aleksi Šantiću. Milaković je upozorio na tužnu sudbinu Lužičkih Srba i ostale južnoslavenske ličnosti, osim spomenutog Šantića to je bio npr. hrvatski slikar Oton Iveković, hrvatski književnik Franjo Bučar ili hrvatski filolog Vladoje Dukat.

Milaković objavljuje najveći broj tekstova u sarajevskoj *Nadi*. Prvi napis su *Crtice iz lužičke literature* (1899.), gdje sa žaljenjem konstatira da se kod nas o Lužičkim Srbima i njihovoj literaturi malo zna i piše, ali izražava uvjerenje da će ove "crtice" kod čitalaca časopisa probuditi zanimanje za njih. U *Nadi* su dalje objavljivani članci *Stogodišnjica lužičkog novinstva* (1899.), *Lužička "Maćica serbska"* (1900.), *Jakub Bart-Čišinski* (1900.), *Iz lužičke literature* (1901.). Osim u *Nadi* Milakovićeви članci o lužičkosrpskim temama pojavljuju se u zagrebačkom *Savremeniku* i *Prosvjeti*. Zanimljivo je da se u isto vrijeme pojavljuju informativni članci o Lužičkim Srbima također i u časopisu *Bosanska vila* i u mostarskom časopisu *Zora*, ali autori tih članaka su anonimni. Najvjerojatnije je autor opet Milaković, jer s oba časopisa je spojeno ime njegovog prijatelja Alekse Šantića (Cvijetić 1995:132).

Milaković je u svojstvu pjesnika južnoslavenskim čitaocima posredovao prijevode lužičkih pjesnika J. Barta-Čišinskog i H. Zejlera. Prepjevi pjesama ovih autora pojavili su se u knjizi *Iz slavenskih lugova*. Tri pjesme Čišinskog u prijevodu Milakovića pojavile su se također u *Nadi* 1901. godine, i to: *Zvijezda duše*, *Na livadama* i *Sprevine doli* (Cvijetić 1995:130).

Lužičkosrpski jezik je Milaković učio od Lužičkog Srbina Miklawša Šolte, koji se u Sarajevu skrasio sa svojom italijanskom suprugom podrijetlom iz Venecije i radio je ovdje kao sajđžija i draguljar. Početkom 20. stoljeća kuća M. Šolte predstavljala je mjesto

gdje su se sastajali Lužički Srbi, koji su posjetili ovu oblast. Naime, Bosna i Hercegovina je sa svojim Sarajevom privlačila Lužičke Srbe zbog svog orijentalnog i multikulturnog karaktera (Scholze 1998:228).

Prvi od Lužičkih Srba koji su 1902. godine posjetili M. Šoľtu bila su njegova braća Pawoľ i Jan. S ovog puta je nastala također za lužičkosrpsku knjiŹevnost prva putopisna knjiga uopće. Izdao ju je katolički kapelan Pawoľ Šoľta (1875.–1948.), ali tek 1918. godine pod nazivom “*Bosniski kraj a raj*” (Bosanska zemlja i raj) i posvetio ju je svom sarajevskom bratu Mikławšu. Putopisnu knjigu autor je podijelio u tri cjeline: *Ducy tam* (Idući tamo), *W Bosniji* (U Bosni) i *Ducy domoj* (Idući kući).

Šoľta uvodi čitaoce u predhistoriju svoga putovanja u Bosnu. Naglašava koliko je bilo prepreka da svoju davnašnju Źelju ispuni i posjeti brata u Sarajevu. Najveća je bila materijalne porode, jer mladom svećeniku nije bilo lako osigurati sredstva za tako dalek put. Putuju preko Beća, a već “tamo počinje Bosna”. Putuje preko Graca, Maribora i Zagreba.

Prelazak u Bosnu znači za njega otkrivanje jednog novog svijeta. Divi se raskošnoj prirodi doline rijeke Vrbasa. Putopisac insistira na posebnosti bosanskog čovjeka, njegove psihofizičke konstitucije i odjeće: “Ugledasmo stada ovaca i koza, a za njima čudni likovi ljudi, kao Cigani, samo još strašnjeg izgleda, tako da bi plašljiv čovjek pobjegao.”

Svoj putopis Šoľta često ilustrira stihovima lužičkosrpskih pjesnika, Zejlera i Čišinskog, kao i kraćim dijelovima iz bosanskih narodnih pjesama. U predvečerje stiŹu u Jajce, gdje konače. Impresioniran je divnom ljetnom noći.

Pawoľ Šoľta skreće paŹnju i na druge bosanske gradove i predjele kroz koje je na putu prema Sarajevu prolazio: Donji Vakuf i Vranjicu, Turbe i Travnik, koji naziva muhamedanskim gradom. U ovim gradovima vidio je i muslimanske Źenske nošnje, koje su nepoznate u njegovoj LuŹici.

Krajnji cilj njegovog putovanja je Sarajevo, pa je i logično da mu putopisac posvećuje i najviše prostora. Kao svećenika, ovdje ga u prvom planu zanimaju crkvene institucije, posebno katoličke. Saopćava da Sarajevo ima 32 džamije, što je sigurno netačan podatak, “dvije katoličke crkve i takodje katoličkog biskupa”.

Putopisac razgleda Sarajevo, priča o njegovoj prošlosti i suvremenosti. Objašnjava porijeklo njegovog imena. “Rezidencija sultana bio je Travnik, medjutim Sarajevo je bio slobodan grad, kao kod nas Hamburg”. Struktura stanovništva, nacionalna i konfesionalna pripadnost, neobična je za njegovo poimanje. Grad je imao u 1902. godini 41.000 stanovnika, od čega 17.000 muhamedanaca, 11.000 rimokatolika, 6.000 pravoslavnih, 4.000 Jevreja, 300 luterana, kao i pripadnika drugih konfesija.

Pawoľ Šoľta boravio je u Sarajevu nedjelju dana, što mu je bilo dovoljno da, uz pomoć brata Mikławša, upozna grad i njegovu okolicu. Primarno mjesto daje sarajevskoj Katedrali, koja ga podsjeća na slične građevine u Pragu. Igman naziva nervom Bosne, a zbog bogatstva pastrmkom rijeku Bosnu Eldoradom za ribare.

Izletničko raspoloŹenje nastavljeno je u prijatnoj večernjoj atmosferi u kući Josipa Milakovića:

Uveće smo se vratili u Sarajevo u posjetu gospodinu prof. Josipu Milakoviću, koji nas je prijateljski zamolio na večeru. Ovaj naš prijatelj u dalekoj Bosni zanima se mnogo nama LuŹičkima Srbima. Naučio je luŹičkosrpski i preveo je različite pjesme naših slavnih pjesnika na hrvatski (Šoľta 1918).

Putopisac ističe da je Milaković čitao literarni časopis *Lužica* i da je iz njega saznao da je njegov brat "Mikławš Šořta, časovničar u Sarajevu". Tako su se sprijateljili i Mikławš mu je pomagao pri učenju lužičkosrpskog jezika. Zatim dodaje: "Imali smo tamo veliku zabavnu večer: Milaković je slavio nas Lužičke Srbe na hrvatskom jeziku, a mi, međutim, gostoljubivu porodicu na lužičkosrpskom jeziku."

Posljednjeg dana boravka u Sarajevu Pawoř Šořta obilazi stari dio grada i zadržava se na opisivanju njegove orijentalne arhitekture. Obilazi šerijatsku školu i razgleda Bašćaršiju, koja je "orijentalni bazar mohamedanskih trgovaca".

U dijelu putopisa *Ducy domoj* (Idući kući) Pawoř Šořta vraća se istim putem do Ljubljane, koja po veličini odgovara Budišinu, odakle odlazi u posjetu Trsta i Venecije. Vraćajući se u Lužicu, Pawoř Šořta se sjeća Bosne, koju nosi u sebi kao romantičnu i neobičnu zemlju, neobičnu po svojim ljudima, navikama i običajima.

Slijedeći Lužički Srbin koji je pisao o svojim doživljajima s putovanja u Bosnu 1911. godine bio je učitelj Jan Awgust Kerk (1865.–1938.). No cijeli život je morao predavati u njemačkoj školi u Pirni u blizini Drezdena. Literarno se počeo obrazovati tek u mirovini. Svoje putopisne podatke koji su bili objavljeni u *Serbskich Nowinach* u nastavcima 1934. godine nazvao je *Pet dana u Sarajevu*. Kerk je najprije u uvodnoj bilješci objasnio da je 1911. godine putovao po Bosni i Hercegovini i predavao je o tome u lužičkosrpskim udruženjima. Specijalno za Sarajevo mu je njegov prijatelj Arnošt Muka dao pismenu preporuku za učitelja i pisca Josipa Milakovića. Učitelj iz Pirne u svojim je putopisnim sjećanjima nastojao biti objektivan i nije izbjegavao kritiku. To se ticalo balkanske politike Austrije prije Prvog svjetskog rata ili činjenice da se Bosanci nisu htjeli odreći isamske vjere: "Za nje sada već na žalost vjera znači više nego nacionalnost, iako iz istorije oni sami znaju da su njihovim precima ovu vjeru nametnuli Turci." J. A. Kerka je fascinirala mješavina naroda u glavnom gradu Bosne, gdje se nalazilo gotovo stotinu džamija. Iz Sarajeva je Kerk preduzeo još nekoliko izleta na okolne planine, a poslije toga se vratio u Saksoniju (Scholze 1998:229).

Putopisnu tradiciju slavenskog juga Pawořa Šořte i Jana Augusta Kerka nastavio je još Měrcin Nowak-Njehorński (1900.–1990.), lužičkosrpski pisac i prije svega genijalan slikar i grafičar. Taj je najprije 1936. godine izdao putopisne slike sa svog putovanja po južnoj Srbiji (danas bi to geopolitički bili Kosovo i Makedonija), pod nazivom *W carstwie Dušana Sylneho*, a poslije Drugog svjetskog rata izdao je knjigu reportaža *Mjez Wardarom a Jadranom*, gdje se također posvećuje Bosni i Hercegovini, koju je posjetio 1948. godine. I on se sastao u Sarajevu s tada već ostarjelim Mikławšem Šořtom (Scholze 1998:230).

Na kraju bih htio reći da je Josip Milaković bio nekoliko desetljeća oduševljenim posrednikom između lužičkosrpske književnosti na jednoj strani i južnoslavenske na drugoj. Dugo je bio jedini prevoditelj lužičkosrpske poezije. Zato mu u povijesti lužičkosrpsko-južnoslavenskih kulturnih odnosa pripada izuzetno mjesto.

Literatura

- Cvijetić, Mićo (1995), *Lužički Srbi i Jugosloveni*, Matica srpska, Novi Sad
- Černý, Adolf (1921), "Za Josipem Milakovićem", *Čas* 31, 2-4.
- Čišinski-Bart, Jakub (1974), *Zhromadžene spisy IX*, Domowina, Budyšin
- Čišinski-Bart, Jakub (1976), *Zhromadžene spisy XII*, Domowina, Budyšin
- Milaković, Josip (1912), *Jedan naš prijatelj (Adolf Černý)*, Zemaljska štamparija, Sarajevo
- Scholze, Dietrich (1998), *Stawizny serbskeho pismowstwa 1918-1945*, Domowina, Budyšin
- Šořta, Pawoř (1918), *Bosniski kraj a raj*, Budyšin

Sanja Vrcić-Mataija: Identitet dječjeg lika

Na odabranim hrvatskim dječjim romanima iz devedesetih godina prošloga stoljeća analizira se identitet dječjih likova oblikovan na temelju dviju kulturoloških odrednica: popularne kulture i umjetničkog izraza. Prisutna na sadržajnoj i oblikotvornoj razini, oba utjecaja značajno sudjeluju u sukreiranju identiteta dječjih likova. Različiti oblici popularne kulture (TV, strip, film, reklama, igrice) pridonose ležernijem pristupu odabranoj građi, uz neizostavan element humora, dok se u romanima čiji junaci grade svoj identitet pod utjecajem umjetničkog izraza (slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, književnost) uočava veći stupanj ozbiljnosti u pristupu odabranoj tematici.

Ključne riječi: identitet dječjeg lika, popularna kultura, umjetnički izričaj, hrvatski dječji roman, devedesete godine

Identity of Child's Character

The identity of children's characters established on the basis of two cultural determinants – popular culture and artistic expression, is analyzed in the selected Croatian children's novels of the nineties of the last century. Both impacts, present on the content and forming level, significantly participate in co-creation of children's characters identity. Various forms of popular culture (TV, comics, movies, commercials, games) contribute to more relaxed approach to the selected material, with certain element of humor, while a higher degree of seriousness in the approach to the selected topic is noticed in the novels whose characters are building their identity influenced by artistic expression (painting, sculpture, architecture, literature).

Key Words: identity of child's character, popular culture, artistic expression, Croatian children's novel, the nineties

1. Uvod

Kao jedna od osnovnih romanesknih narativnih figura, lik ne podrazumijeva samo određeni karakter, već predstavlja i stajalište s kojeg se promatra svijet. Dječji lik konkretna je značenjska jedinica koja određuje sociemske i ontemske figure i njihova značenja. "Osim toga, lik je i subjekt pripovjednih iskaza, ali i njihov objekt, pa mu se mogu pridati neki atributi kako u strogo gramatičkom tako i u širem, logičkom smislu, što znači da ga se može određivati i prema djelokrugu radnje kao nositelja temeljnih funkcija, kao što je to slučaj u nekim naratološkim teorijama." (Solar 2006:170) U definiranju značajki dječjeg romana, Crnković-Težak (2002) spominju stvarne životne okolnosti u kojima sudjeluju dječaci i djevojčice, književni junaci, određeni djelovanjem u svojoj so-

cijalnoj sredini. Hrvatski je dječji roman u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća doživio značajan poetički preokret po pitanju tretiranja dječjih likova, a time i slici djetinjstva koja se u njima projicira. Za razliku od nekadašnjih, nesamostalnih dječjih likova¹, s još uvijek neizgrađenim identitetom, u drugoj se polovici dvadesetoga stoljeća, a posebice devedesetih godina², razvija slika gotovo neovisnog djeteta koje svoj identitet gradi na vrijednostima bliskima dječjem svijetu.³ Ne samo što dječji likovi pokušavaju samostalno izgraditi vlastiti identitet, već oni propituju i autoritete odraslih prema kojima nastoje biti ravnopravni. Naravno da od takve slike djeteta i djetinjstva postoje i odstupanja u dječjem romanu devedesetih, posebice u onim romanima koji tematiziraju autorovo djetinjstvo donoseći sliku starijeg pripovjednog vremena ili u romanima o Domovinskom ratu. Zbog svega navedenog, propitivanje identiteta dječjeg lika u dječjem romanu otvara mogućnost uočavanja kulturološke slike djetinjstva koja se na različite načine projicira u hrvatskom dječjem romanu devedesetih godina prošloga stoljeća.

2. Identitet dječjeg lika

Pod identitetom dječjeg lika podrazumijevamo temeljne osobine koje dječji lik čine jedinstvenim, prema sebi i okružju koje u većoj ili manjoj mjeri sudjeluje u kreiranju njegove osobnosti. "Pojam identiteta tijesno je povezan s pojmom kulture. Identiteti se mogu stvarati kroz kulture i supkulture kojima ljudi pripadaju ili u kojima sudjeluju." (Haralambos – Holborn 2002:886) U poetici hrvatskog dječjeg romana devedesetih godina prošloga stoljeća moguće je uočiti izvjesne tematsko-stilske osobitosti do kojih je došlo zbog utjecaja svjetske romaneskne produkcije kao i zbog izmijenjenih životnih okolnosti u Hrvatskoj toga vremena. Sustav prevladavajućih društvenih vrijednosti ključan je u izgradnji identiteta dječjih likova sudjelujući u romanesknom planu izraza i sadržaja. Izvanknjiževna stvarnost usko je prepletena s tipovima identiteta⁴ dječjih likova oblikovanih u okvirima specifičnog prostorno-vremenskog toposa. Jedni od izvanjskih čimbenika koji sudjeluju u izgradnji identiteta dječjeg lika devedesetih godina jesu popularna kultura i umjetnost koji na različite načine postaju upleteni u sadržajno-oblikotvornu mrežu prožimanja romanesknh odnosa nudeći indikativnu sliku djetinjstva.

2.1. Identitet dječjeg lika oblikovan pod utjecajem popularne kulture

Kako na identitet likova dječjeg romana devedesetih godina djeluju različiti oblici popularne kulture⁵ preslikavajući prepoznatljiv svjetonazor djeteta današnjice, moguće

¹ Riječ je o 'apolonskoj' slici djeteta, kako je naziva Zima (2004).

² O izdvajanju devedesetih godina kao zasebne poetsko-periodizacijske cjeline pisao je Majhut (2008).

³ Pri tome je ili samostalan, ili iskazuje svoju pripadnost skupini djece, nekome od odraslih, a ono što je bitno jest činjenica da se dječji likovi ne tretiraju kao Drugo (Zima 2004:264).

⁴ Težak (2011) definira tipove dječjih junaka, u cjelokupnom povijesnom razvoju hrvatske dječje književnosti, nastalih kao rezultat oblikovanja dječjeg identiteta "(...) pod utjecajem socijalnih, psiholoških, nacionalnih, političkih i drugih interesa društva i umjetnosti" (Težak 2011:3).

⁵ Ono što je zajedničko većini razmatranja o popularnoj kulturi jest činjenica da je to kultura koja se sviđa društvenoj većini (Hall 2003). Popularna se kultura javlja kao suprotnost visokoj kulturi; popularnim se označavaju masovni mediji "(...)koji su ljudima nametnuti komercijalnim interesima." (Williams 1976, prema Easthope 2001: 157) Haralambos – Holborn (2002) razlikuju četiri osnovna tipa kulture: visoku, pučku, masovnu, popularnu i supkulturu, pri čemu su svjesni da popularnu kulturu mnogi poistovjećuju s masovnom kulturom. Pod masovnom kulturom podrazumijevaju proizvode masovnih medija, kao što su: popularni filmovi, televizijske serije ili nosači zvuka s pop glazbom (Haralambos – Holborn 2002:885).

je iščitavati njezin raznolik sadržaj dovodeći ga u vezu s oblikovanjem svijesti dječjih likova. U nizu je djela uočljiv dijalog s popularnom kulturom, shvaćenom u najširem smislu poimanja popularnog, uključujući pri tom dominantni diskurs medijske kulture. Uočava se višestruko uplitanje sloja popularne kulture kroz različite postupke citatnosti na semantičkoj i sintaktičkoj razini. Stoga možemo govoriti o prepoznavanju djeci vrlo omiljenih proizvoda popularne kulture kao što su: crtici, reklame, stripovi, igre, igračke, popularne pjesme, tisak, film, odjeća. Riječ je o nezaobilaznom kulturološkom utjecaju koji sukreira identitet dječjih likova.⁶

Analogno suvremenom poimanju medija po kojem se ništa ne događa što nije u njima zabilježeno, napose na televiziji, u dječjim romanima devedesetih godina pronalazimo ironizirajući pristup takvoj slici svijeta. Televizija je sa svojim spektakularnim događanjima i mogućnostima poigravanja fikcije i stvarnosti postala dijelom tematskog opusa dječje književnosti kao i sredstvo moćnog utjecaja u oblikovanju identiteta njenih subjekata. U romanu Mirjane Buljan, *Ludi dani u Ludolandiji* tematizira se pitanje djetinjstva, slobode, zabrana, brojnih stereotipa te karikira pitanje želja i morala svijeta čiji je sustav vrijednosti utemeljen na medijskom viđenju stvarnosti. Autorica ironizira televizijski diskurs, poznat kao *ludovizija*, kritizirajući cjelokupno suvremeno potrošačko društvo, posebno obitelj i sustav poremećenih društvenih vrijednosti⁷.

Dječak Marko, junak i pripovjedač Raosova romana *Od rata do zvijezda*, odrastajući u komercijaliziranom svijetu, a našavši se spletom ratnih okolnosti u svemiru, svoj identitet iskazuje na humorističan način. U govor lika ugrađen je jezik reklame, ali i komercijalizirani način promišljanja svijeta⁸. Autor ironizira dječji potrošački mentalitet preko komercijaliziranog desakralizirajućeg biblijskog diskursa: "Najednom, ljudi, stvorio se televizor. Lebdio je nasred sobe. I vidje Mira da je televizor dobar. – Ni videa. – I bi video. I vidje Mira da je video dobar. – I crtić. Hoću Plavu Zmiju. – I bi Plava Zmija. I bi crtić. I bi video. I bi televizor, televizor prvi." (Raos 1996:162).

Osim televizije, presudnim oblikom popularne kulture koji sudjeluje u kreiranju identiteta dječjeg lika smatramo i filmsku umjetnost⁹. Usvajajući jezik filmskih zvijezda, oponašajući odgledane situacije, filmske junake, simulirajući slične životne situacije, dječji se likovi igraju, poduzimaju neke važne podvige, ponekad bježe iz neprihvatljive stvarnosti dokazujući time svoju pripadnost svijetu suvremene kulture. Marica, junakinja Kušanova romana *Koko u Kninu*, svaki doživljaj iz stvarnosti povezuje s odgledanim

⁶ Prema Nikodemu i Aračiću (2005), obitelj je doživjela veliku promjenu u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća. Autori ističu veliku ulogu medija u socijalizaciji djece. "Jedna od osnovnih karakteristika tog društveno-političkog poretka jest da proces socijalizacije novih članova društva sve više postaje dominantno područje masovnih medija, a sve se više smanjuje uloga temeljnih institucija kao što su obitelj, škola, crkva." (Nikodem, Aračić 2005:167)

⁷ "Naša je jedina želja, dragi roditelji – rekao je Kiki – da vama pružimo sretan život u novom svijetu koji mi izgrađujemo. Nikada roditeljima nije bilo tako lijepo kao danas. Nabavili smo vam električne gitare, stereo uređaje, ploče, imate najbolje i najsuvremenije pop-muzičko obrazovanje! Puni ste torti, bombona, čokolada i slatkiša, pudinga, krema, sladoleda, meda, dok u drugim zemljama roditelji gladuju i ratuju za svoja prava." (Buljan 1990:67)

⁸ "Tek sam sad počeo povezivati. Uzmite sve stripove, sve filmove, sve što se u kući kaže i na televiziji čuje, stavite sve to u mikser, miješajte jedan sat, pa zatim na lijevak ulijte mojoj dragoj sestrici u glavu. Potom tu glavu još vrtite jedan sat u centrifugi, pa ste dobili njezinu sliku svijeta." (Raos 1996:74)

⁹ Filmsku umjetnost uvjetno promatramo kao dio popularne kulture, prije svega zbog popularnog televizijskog medija koji najčešće omogućava njenu recepciju.

filmovima čije umetanje u roman, osim što igra ulogu u razotkrivanju njene osobnosti, služi ironiziranju kninske stvarnosti koja podsjeća na filmove o Divljem zapadu. Tako se djeci u dva dana događa *Točno u podne*, otmica i zarobljeništvo kao u filmovima s Indijancima i ljudožderima, što kninsku stvarnost proživljenu fikcijom čini lakšom, bezbolnom, grotesknom. Zanimljiv odnos spram smrti izgrađen na filmskom utjecaju očituje se u Hitrečevu romanu *Smogovci u ratu*. Smatrajući da se smrt preživljava kao i na filmu, Bimbo se zamišlja filmskim junakom preuzimajući na sebe ulogu Jamesa Bonda pri čemu se njegovo ime mijenja u James Bimbo Bond. Postupak hiperbolizacije, nonsensa, ironije dio je autorove poetike kojom se prevladava neželjena ratna stvarnost. Junakinja romana Jadranka Bitenca, *Ljeto na koljenima*, 12-godišnja Lana, komentira zbivanja oko sebe razotkrivajući se kao lik koji svoj identitet gradi pod velikim medijskim utjecajem. Pripovjedni stil pokušava oponašati filmsku poetiku u trenutcima kad junakinja razmišlja u filmskim kadrovima: "Kadar 1: Osamljeni zavoj sa raslinjem oko. Pljusak kupa dianu. U njoj dvije glave: tatina i moja. Kadar 2: Tata podiže ovratnik, uvlači vrat. Izlazi na pljusak. Psuje sve u šesnaest..." (Bitenc 1990:45)

Utjecaj stripa na oblikovanje svijesti dječjih likova možemo pratiti i u djelima koja tematiziraju nešto ranije vrijeme donoseći sliku drukčije proživljenih djetinjstava u odnosu na suvremeno. Ipak, njegovu prisutnost moguće je uočiti i u nizu romana devedesetih godina. Zoe, lik iz istoimenog romana Ane Đokić-Pongrašić, jedna je od dječjih junakinja koja "boluje" od suvremene "bolesti" – samoće. U trenutku kad Zoe dobije visoku temperaturu, autorica u njenoj svijesti materijalizira likove pročitanih stripova: "Ode ravno do kupaonice. I otvori vrata. Vrlo odvažno, nema što. A tamo, u kupaonici, točnije rečeno u kadi, sjedi Tarzan! Ozbiljno. Najozbiljnije. Sjedi Tarzan u Zoinoj kadi ali uopće ne izgleda kao netko tko se kupa. Više kao da je tamo slučajno dospio dok je uskakao kroz prozor. I to zatvoren! Gleda Zoe u Trzana i nimalo se ne čudi. Bit će da se previše načitala stripova. Kao da ga je očekivala..." (Đokić-Pongrašić 2001:52) U navedenom se romanu autorica poigrava i pripovjednim stilom kojeg gradi na zakonitostima poetike stripa. "– Upomoooo! Spasite meeee!!!! – ispušta Zoe oblačiće po čitavoj sobi. Onakve iste oblačiće kakve ispuštaju sve te lijepe dugokose nemoćne i zarobljene djevojke iz stripova." (Đokić-Pongrašić, 2001:51)

Postajući dio literarnog teksta, reklamni kulturni podtekst pridonosi njegovim postmodernističkim značajkama. U suvremenim djelima dječje književnosti dječji su likovi nerijetko zaokupljeni jezičnim, ali i idejnim utjecajem reklame. Tinejdžerski roman Vladimira Novotnyja *Gimnazijske frke* na nekoliko razina korespondira s reklamnim diskursom. Roman je tiskan pod glavnim sponzorstvom Varteksa Denim proizvoda, d.o.o – iz Varaždina, što se dosjetljivo i vizualno razotkriva u tekstu u kojem su poglavlja povezana "naslovima"/ reklamama Levi'sa koji nije samo sponzor već dio identiteta generacije mladih¹⁰ rođenih sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Tako je Levi's spretno utkan u promidžbeno/propagandnu stranu romana koji postaje reklama proizvoda, ali i buntovničkog stila života.

Pitanje omiljenih dječjih igara i igračaka otvara široko polje kulturološkog promatranja slike djetinjstva. Činjenica je da se suvremena djeca igraju, osim tradicionalnim, i

¹⁰"Ako ovaj moj romančić ikada dođe do čitatelja bio bi red da VARTEKS ili sam Levi Strauss poduzmu nešto po mom pitanju. Toliko sam ih izreklamirao da bi mi mogli stisnuti iz zahvalnosti nekoliko stvari za obleku." (Novotny 1999:118)

nekim novim igračkama koje su plod najnovije tehnologije i suvremenog životnog stila. Junak Kovačevićeva romana *Tajna crne kutije*, Vito, tipičan je predstavnik suvremene generacije djece za koje roditelji, zbog prezauzetosti vlastitim karijerama, nemaju previše vremena. Zaokupljen računalnim igricama kao oblikom suvremenog “druženja”, vrlo se često zamišlja u situacijama koje nalikuju virtualnim¹¹. Kriminalistički zaplet romana ima uporište u virtualnoj stvarnosti. Dvojica “izvanzemaljaca” koji su se pojavili u realnom svijetu zapravo su dvojica međugalaktičkih virtualnih hakera, dio računalne igre koju Vito, ulazeći u tajnu Crne kutije, okončava uništavajući jednim klikom njene aktere. Pozitivan utjecaj suvremenih dječjih računalnih igara otkrivamo u Cvenićevu romanu *Čvrsto drži joy-stick* u kojem igra postaje način svladavanja bolesti. Fabula romana građena je na rječniku računalne igre kojim je sugeriran ulazak u svijet romana: “... ali sve se zbiva kao u nekoj računalnoj igri. Prolazim iz nivoa u nivo uz pomoć liječnika i za sada pobjeđujem. Ako nam se dogodi samo jedna pogriješka, gubim život. To je jedina razlika između ove dvije igre, jer u računalnoj igri ima obično po tri života, a ako pobijedim u posljednjem nivou, dobivam još jednu igru.” (Cvenić 2005:50) Roman završava poglavljem *Game over – rastanak*, kojim se simbolički sugerira i rastanak s bolešću.

2.2. Identitet dječjeg lika oblikovan pod utjecajem umjetničkog izričaja

Dio junaka dječjeg romana zbog različitih razloga odrasta izvan utjecaja popularne kulture, obuhvaćen djelovanjem nekih od oblika *visoke kulture* (Haralambos – Holborn 2002). Intermedijalno i intertekstualno prožimanje književnog sa svijetom drugih umjetnosti ili drugih književnoumjetničkih tekstova pretpostavlja i specifične oblikovne postupke u izgradnji romaneskne strukture. Riječ o tipu socijalno-psihološke proze u okviru koje pratimo intimna previranja dječjih likova uvjetovana neobičnim životnim situacijama: bolešću ili smrću bližnjih, osamljenošću, nezadovoljstvom obiteljskim kontekstom odrastanja. Odnos dječjeg lika prema raznolikim vrstama umjetnosti (arhitekture, kiparstva, slikarstva, glazbe, književnosti) utječe na oblikovanje izrazito senzibilnog junaka dječje proze, što je moguće prepoznati u nizu romana.

Dječak Vinko, junak romana *Tihi stanovnici pročelja* nesiguran je i zbog majčine smrti emocionalno zakinut u izgradnji osobnog identiteta. U romanu pratimo put Vinkova psihičkog i fizičkog sazrijevanja od trenutka gubitka majke i preseljenja sa sela u grad do njegova odrastanja i uviđanja značaja kojeg u njegovu životu zauzima arhitektura prepoznata kao autentični motiv u dječjoj književnosti. Majčina smrt postala je prekretnica u Vinkovu životu, njegovo tugovanje urodilo je osamom i povlačenjem što je i odredilo kasniji dječakov životni put, počevši od odnosa prema okolini, odraslima do njegova iznimnog stava prema umjetnosti, posebice kiparstvu i arhitekturi koji će kompenzirati dječakovu emotivnu prazninu. Olakšavajući dječakovo tugovanje, zagrebačkim skulpturama, kao dijelovima urbane arhitekture, autorica udahnuje život. Vinkovo tjelesno i duhovno ozdravljenje vodi nas optimističnom završetku romana u kome prerano sazrio dječak ranjen tugom majčina gubitka i oplemenjen ljepotom umjetnosti spoznaje životnu istinu: “Ja sam odbijao stvarnost. Mogao sam zauvijek ostati takav da

¹¹ “Ubojice se tresu od straha, cure ga zadiviljeno gledaju, posebno Andrea. Svi shvaćaju da je upleten u nešto doista opasno, ali da je tome dorastao. No on nema vremena za čestitke. Točnim udarcima onesvijesti onu dvojicu, a onda, svjestan da su oni tek dio organizirane skupine koja je krenula u lov na njegovu glavu, iskače kroz prozor...” (Kovačević 1998:22)

nisam napokon uspio razlučiti san od zbilje. Danas znam da kip nije živ, ali me izgledom podsjeća na majku i zato ga volim.” (Iveljić 1997:84)

Tematiziranje glazbene umjetnosti i na njoj izgrađivanog dječjeg identiteta glavna je odrednica biografskih romana Tihomira Horvata – *Muki, Djetinjstvo Ivana Zajca*. Očev autoritativni lik dominirao je Ivanovim djetinjstvom, zbog čega je majčina blagost još snažnije djelovala na senzibilnog, glazbeno talentiranog dječaka. Ipak, Ivan je obožavao s ocem svirati klavir, uživao je u različitim zvukovima, u osluškivanju instrumenata, prepuštajući se senzibilnim maštanjima. Muziciranje je Mukiju predstavljalo slobodu, nespontanost odlaska u prostore dostupne njegovom bogatom emocionalnom svijetu: “Muki je glazbom slijedio vjetar. Prohujao je zvonikom Zborne crkve, rastjerao galebove, zaigrao oko svoje kuće i zaljuljao kolijevku svoje sestre, srušio se kroz zelene trsatske vinograde, poigrao se nestašno plamenovima svijeća ispred Kapele zavjetnih darova, i onda pošakljao užad jedrenjaka kao žice harfe. Još! Još više!!! Mora se popeti još više, osjećao je, i poletio za jatom galebova koje se na pučini uspinjalo k oblacima. Dostigao je najvećeg, plegao mu po leđima, osjetio snagu i slobodu ptice i s njom se uspinjao k suncu. Još! Još! Evo me! Na vrhu sam, na vrhu, zakliktao je s galebom i iscrpljen dohvatio rumenu sunčevu zraku i po njoj kliznuo polako, polako u dubinu, na svoj školj.” (Horvat 1994:39) Sukob između Mukijevih želja i očeva autoriteta prerastao je u dramu lika koja je dovela do zaoštavanja obiteljskih odnosa, što Mukija nije sprječavalo da istinski uživa jedino u glazbi odabirući je kao svoj životni put, jedini u kojemu je uspijevaostvariti slobodu i kreativnost svoje osobnosti.

U romanu Nade Iveljić, *Svračkovo brdo*, kroz prijateljski odnos djeteta i odrasle osobe, pratimo uplitanje diskursa drugog književnoumjetničkog teksta čija se ontemska razina prenosi u narativno tkivo romana koji tematizira društveno marginalizirana pitanja zapuštene djece i ostavljenih starijih ljudi. Time se u romanu razvija priča o životnoj prolaznosti i potrebi za bliskim ljudima i toplinom ljudske riječi. Odrastajući u problematičnoj obitelji, dječak Krešo u užoj socijalnoj sredini ne nalazi utočište. Prijateljstvo s invalidom Markom, koji stanuje u domu za umirovljenike na Višnjevcu u kojem njegova majka radi kao kuharica, donosi toplu priču utemeljenu na motivu pripitomljavanja Exuperyjeva *Maloga princa*. “Je li Krešo ta lisica koja prilazi princu u želji da je pripitomi, govoreći: ‘Pripitomi me i vidjet ćeš kako ću tvoj korak razaznati između tisuće drugih. Na tvoj korak izlaziti ću iz jazbine, a na sve što nije tvoj korak bježati ću u jazbinu.’ Teško je mogao sebe zamisliti u ulozi princa, jer nije imao koraka koje bi se moglo razaznati.” (Iveljić 1995:31) Svjestan činjenice da će ga Krešo jednoga dana napustiti, Marko s iskustvom zrela čovjeka prati Krešino sazrijevanje ponosan na dječaka koji je, obogaćen spoznajama životnog iskustva i svega što je o ljubavi, prijateljstvu, praštanju, dobroti naučio od njega, izrastao u zrelog i odgovornog mladića. Na pozadini događaja u Domo-vinskom ratu realizirana je i priča o prijateljstvu djevojčice Dunje i ratnog invalida Luke u još jednom romanu Nade Iveljić – *Želiš li vidjeti bijele labudove*. I njihovo je prijateljstvo građeno na motivu pripitomljavanja Maloga princa i lisice te roman s cjelokupnom fantastičnom pričom višestruko korespondira. Iskazujući pacifistički stav zasnovan na osudi apsurdnosti rata i svakog oblika ljudskog zla, uplitanjem idejnog sloja *Maloga princa*, autorica ukazuje na značaj temeljnih ljudskih vrijednosti sadržanih u prijateljstvu,

darivanju, primanju, bogatstvu darovanog i primljenog¹². Time roman zadobiva karakter filozofsko-poetske proze, neuobičajene u dječjoj književnosti, uklapajući se u opus dominantne psihološke proze koja se devedesetih godina prošloga stoljeća počinje sve više javljati u hrvatskoj dječjoj književnosti. Bijeli labudovi prerastaju u simbole ljepote, slobode, čistoće, života, a naslovno pitanje romana prerasta u retoričko pitanje o prihvatanju života, ma kako on težak bio.

Dijalog s nizom književnoumjetničkih tekstova, ali prije svega s književnošću kao umjetnošću otvara autorica fantastičnog romana *Psima ulaz zabranjen* Melita Rundek koja se postmodernistički poigrava ulogom pisca, odnosom stvarnosti i fikcije, pripovjedača i likova, realne i književne zbilje, pokazujući kako je književnost igra jezikom, sloboda stvaranja u kojoj je nemoguće povući oštre granice između izmišljenog i stvarnog. I uloga fiktivnog pripovjedača nestvarna je kao i svijet kojeg je on stvorio. Glavni junak romana, devetogodišnji dječak Tomica, poznat po tome da ne voli čitati lektiru, postupno postaje zaljubljenik u knjigu, a njegov dječji identitet izgrađivan na lijepoj književnosti postaje zarazan, zbog čega i njegov tata, okorjeli nečitač, prihvaća izazov čitanja pokušavajući nadoknaditi propušteno. U trenutku kad počne ići za Tomicom koji nestane u svom svijetu traganja, vođen zovom intuicije utjelovljene metaforički u liku psa koji simbolički nosi ime Tom Sawyer, ocu se otvaraju oči: "U tati se nešto preokrenulo, zakucalo, pa zalupalo... i odjednom je shvatio da gleda prekrasnog dječaka! Posebnog dječaka! Dječaka koji razumije zvijezde, i zmajeve, pa čak i svoga tatu! Dječaka koji je mogao osvojiti svijet, samo ako to poželi! Malog princa!" (Rundek 2000:144) Poigravanje jezikom postaje ključni stilski postupak u funkciji shvaćanja književnosti kao stvaralačke igre na koju je svatko od nas pozvan.

Gavranov roman *Oproštajno pismo*, oblikovan u intimnoj formi pisma što ga četrnaestogodišnji dječak piše svome bratu, očajan zbog neuzvrćene ljubavi, utučen od boli nakon smrti roditelja, osamljen u velikom gradu, na pragu samoubojstva, razvija priču o tinejdžeru u izgradnji čijeg identiteta važnu ulogu ima likovna umjetnost – slikarstvo. Živeći sam u neprivlačnim uvjetima stanovanja, daleko od rodne Slavonije, u Zagrebu koji mu pruža mogućnost pripreme za srednju školu primijenjene umjetnosti, u dječaku se sve više javlja osjećaj odvratnosti prema životu, pri čemu je njegova ljubav prema Marini jedina djelovala sveto i neokaljano. Kako Marina nije pokazivala znakove svoje privrženosti, prepustao se samoći i ravnodušju, nalazeći utjehu jedino u slikanju kroz koje je smogao snage oblikovati svoju ljubav prema Marini. "Osjećao sam kako ispod kista oživljavaju moji snovi. Nije više bilo prepreke između onoga što želim naslikati i onoga što brzo nastaje. Osjećao sam se uzvišeno, zanosno, poneseno. Prvi put u životu nisam crtao, ni slikao, nego stvarao." (Gavran 1994:70) Oduševljena dobivenim slikama, Marina mu iskazuje riječima svoju ljubav. Posljednje poglavlje romana, naslovljeno kao *Preokret*, svjedoči mladićevu radost uzvrćene ljubavi, ali i ponosa, jer su mu i crteži

¹² "Svi smo mi smrtnici i svakome je određen trenutak kad mora napustiti svoj planet. Ali ovo je djetesce malo, pred njim je cijeli život. Istina je da vanjšinom nalikuje na malog princa iz bajke, ali nas smo dvoje zaigrali drukčiju, našu bajku. U njoj je on pomogao meni, a zauzvrat ja svim srcem želim pomoći njemu. Pristao sam na ulogu lisice da bi me mogao pripitomiti, što drugim riječima znači vratiti u život. Pa kad sam već lisica, satr ću zemaljsku zmiju i osloboditi dijete njena smrtonosnog ugriza. Lisice to mogu. Moja je želja toliko jaka da se mora ostvariti. Bolest će se povući, ti ćeš živjeti. Poživjet ćeš dugo i sretno, mali prinče. Ona druga priča o zmiji samo je ružan san! Ne mogu podnijeti misao da više nikad ne čujem tvoj smijeh. Za mene je on bio kao izvor u pustinji. Neka te Bog čuva, neka te prati njegova milost!" (Iveljić 1998:65-66)

postali zapaženi među likovnim kritičarima zbog čega pismo bratu završava najljepšim pozdravima i željama. U ovom Gavranovom romanu glavni lik gotovo da u potpunosti izolirano razvija svoju ranjenu osobnost hraneći se jedino osjećajima ljubavi prema djevojci i umjetnosti koje utječu na oblikovanje zrelog mladenačkog identiteta.

3. Zaključak

Na odabranom korpusu hrvatskih dječjih romana iz posljednjeg desetljeća prošloga stoljeća moguće je uočiti raznolikost identiteta dječjih likova. Prisutni na sadržajnoj i oblikotvornoj razini romana, popularna kultura i umjetnički izričaj višestruko utječu na oblikovanje svjetonazora dječjih likova. Sudjelujući u tematiziranju niza suvremenih, svakodnevnih tema iz dječjeg svijeta (škola, ljubav, prijateljstvo, odnos s odraslima, igra, samoća, bolest, rat, smrt), oba kulturološka utjecaja olakšavaju dječjim likovima svladavanje životnih poteškoća. Osjećaj hrabrosti u svladavanju neželjenih situacija (nedostatak društva, prijatelja, roditeljskog vremena i pažnje), preuzet iz, dječjim likovima omiljenog, poetičkog obrasca popularne kulture, uz nerijetki ironizirajući stav prema medijskoj slici svijeta ostvaren na razini autorskog diskursa, pridonosi humorističnom tonu i optimističnom ozračju većine romana čiji likovi grade svoj identitet na nekom od spomenutih oblika popularne kulture. Prisutnost umjetničkog izraza kao oblika visoke kulture u kreiranju identiteta dječjih likova donosi nam niz vrlo senzibilnih junaka dječje proze, bez obzira na to radi li se o urođenoj umjetničkoj sklonosti likova ili je riječ o specifičnim životnim okolnostima koje uvjetuju okrenutost dječjih likova umjetnosti. Umjetnički izričaj u tom smislu zadobiva kompenzacijsku ulogu uvjetujući pozitivno sazrijevanje dječjih likova kao i njihov odnos prema socijalnom kontekstu. Ipak, odabrani romani odišu ponešto ozbiljnijim tonom od prethodnih, bliži su tipu socijalno-psihološke proze poetsko-filozofskog karaktera. Prožimanje obaju kulturoloških utjecaja s književnim svijetom pruža nam uvid u projekciju djetinjstva zasnovanu na različitim vrijednostima na kojima dječji likovi, ne zaobilazeći ni najozbiljnije životne situacije, grade svoje prepoznatljive identitete.

Literatura

- Bitenc, Jadranko (1990), *Ljeto na koljenima*, Vjeeverica, Mladost, Zagreb
- Buljan, Mirjana (1990), *Ludi dani u Ludolandiji*, Založba Mladinska knjiga, Zagreb – Ljubljana
- Crnković, Milan – Težak, Dubravka (2002), *Povijest hrvatske dječje književnosti od početaka do 1955.*, Znanje, Zagreb
- Cvenić, Josip (2005), *Čvrsto drži joy-stick!*, Naklada Haid, Zagreb
- Easthope, Anthony (2001), "Visok,+-+a kultura/popularna kultura: Srce tame i Tarzan među majmunima", u: *Quorum*, XVII, br. 4, 156-188.
- Hall, Stuart (2003), "Bilješke uz dekonstruiranje popularnog", u: *K časopis za književnost, književnu i kulturalnu teoriju*, sv. I, br. 2, 5-21.
- Haralambos, M.-Holborn, M. (2002), *Sociologija, Teme i perspektive*, Golden marketing, Zagreb
- Đokić-Pongračić, Ana (2001), *Zoe, djevojčica s vrha nebodera*, Kašmir promet, Zagreb

- Gavran, Miro (1994), *Oproštajno pismo*, Hit junior, Znanje, Zagreb
- Hitrec, Hrvoje (1994), *Smogovci u ratu*, AGM, Zagreb
- Horvat, Tihomir (1994), *Muki, Djetinjstvo Ivana Zajca*, Biblioteka Stribor, Znanje, Zagreb
- Iveljić, Nada (1995), *Svrtačkovo brdo*, Biblioteka Stribor, Znanje, Zagreb
- Iveljić, Nada (1997), *Tihi stanovnici pročelja*, Tipex, Zagreb
- Iveljić, Nada (1998), *Želiš li vidjeti bijele labudove?*, Tipex, Zagreb
- Kovačević, Hrvoje (1998), *Tajna crne kutije*, Stribor, Znanje, Zagreb
- Kušan, Ivan (1996), *Koko u Kninu*, Znanje, Zagreb
- Majhut, Berislav (2008), "Periodizacija hrvatske dječje književnosti i književnosti za mladež od 1919.", *Kolo*, Časopis Matice hrvatske, Zagreb, 3-4, 180-212.
- Nikodem, Krunoslav – Aračić, Pero (2005), "Obitelj u transformaciji", u: *U potrazi za identitetom, komparativna studija vrednota: Hrvatska i Europa*, ur. Mirjana Paić-Jurinić, Golden marketing, Tehnička knjiga, Zagreb, 145-178.
- Novotny, Vladimir (1999), *Gimnazijske frke*, Adamić, Rijeka
- Raos, Predrag (1996), *Od rata do zvijezda*, TrgoRast, Zagreb
- Rundek, Melita (2000), *Psima ulaz zabranjen*, Školska knjiga, Zagreb
- Solar, Milivoj (2006), *Rječnik književnog nazivlja*, Golden marketing, Tehnička knjiga, Zagreb
- Težak, Dubravka (2008), *Portreti i eseji o dječjim piscima*, Tipex, Zagreb
- Težak, Dubravka (2011), "Tipovi dječjeg junaka u razvoju hrvatske dječje književnosti kao odraz shvaćanja identiteta djeteta"; u: *Detinjstvo, časopis o književnosti za decu*, 37, 2, 2011, 3-9.
- Zima, Dubravka (2004), *Hrvatski dječji roman*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet u Zagrebu

BOSANSKOHERCEGOVAČKI SLAVISTIČKI KONGRES
ZBORNİK RADOVA (KNJIGA 2)

Za izdavača
Senahid Halilović

Korektura
Autori

UDK
Senada Dizdar
Lejla Hajdarpašić

Dizajn korica
Tarik Jesenković

ZBORNİK RADOVA | **KNJIŽEVNOST**

